

प्रगतिवादी नेपाली नाटकमा वर्गद्वन्द्व

त्रिभुवन विश्वविद्यालय
मानविकी तथा सामाजिकशास्त्र सङ्कायअन्तर्गत
नेपाली विषयमा विद्यावारिधि उपाधिको
प्रयोजनका लागि
प्रस्तुत

शोधप्रबन्ध

शोधकर्ता

अजित खनाल

विद्यावारिधि क्रमाङ्क २२/०७४

२०८०

शोधप्रबन्ध समितिको सिफारिसपत्र

त्रिभुवन विश्वविद्यालय, मानविकी तथा सामाजिकशास्त्र सङ्कायअन्तर्गत नेपाली विषयमा विद्यावारिधि उपाधि हासिल गर्ने प्रयोजनका लागि श्री अजित खनालले *प्रगतिवादी नेपाली नाटकमा वर्गद्वन्द्व* शीर्षकको प्रस्तुत शोधप्रबन्ध हाम्रा निर्देशनमा परिश्रमपूर्वक तयार पार्नुभएको हो । यो शोधार्थी खनालको मौलिक शोधकार्य हो । हामी उहाँको यस शोधकार्यप्रति सन्तुष्ट छौं । उहाँले पूर्वमौखिक परीक्षाका क्रममा आएका सुझावअनुसार आवश्यक परिमार्जन गरी यो शोधप्रबन्ध प्रस्तुत गर्नुभएको छ । अतः यस शोधप्रबन्धको आवश्यक मूल्याङ्कनका निम्ति अनुसन्धान समितिसमक्ष सिफारिस गर्दछौं ।

शोधप्रबन्ध समिति

.....
प्रा. डा. कपिलदेव लामिछाने
शोधनिर्देशक

.....
प्रा. डा. नारायणप्रसाद गड्तौला
सह-शोधनिर्देशक

मिति : २०८० । ११ । १८

अनुमोदनपत्र

प्रतिबद्धतापत्र

त्रिभुवन विश्वविद्यालयको मानविकी तथा सामाजिकशास्त्र सङ्काय डीन कार्यालयमा विद्यावारिधि उपाधिका निमित्त प्रस्तुत प्रगतिवादी नेपाली नाटकमा वर्गद्वन्द्व शीर्षकको प्रस्तुत शोधप्रबन्धको लेखनका क्रममा विभिन्न स्रोतबाट सामग्री सङ्कलन गरी तिनको उपयोग गरिएको छ । ती सम्पूर्ण सामग्रीप्रति म कृतज्ञ छु । यस शोधप्रबन्धमा प्रस्तुत निष्कर्षलाई यसअघि कहीं पनि कुनै पनि उपाधि वा अन्य प्रयोजनका लागि प्रस्तुत गरिएको छैन । यस शोधप्रबन्धको कुनै पाठ/अंश जस्ताको तस्तै कुनै पुस्तक वा पुस्तकका अंशका रूपमा प्रकाशित भएको छैन । प्रस्तुत शोधप्रबन्धमा गरिएको प्रतिबद्धताका विरुद्ध कुनै प्रमाण भेटिएमा म त्यसप्रति पूर्णतः जिम्मेवार हुनेछु ।

अजित खनाल

विद्यावारिधि क्रमाङ्क .: २२/०७४

मिति : २०८० । ११ । १८

कृतज्ञताज्ञापन

प्रगतिवादी नेपाली नाटकमा वर्गद्वन्द्व शीर्षकको प्रस्तुत शोधप्रबन्ध त्रिभुवन विश्वविद्यालय, मानविकी तथा सामाजिकशास्त्र सङ्कायअन्तर्गत नेपाली विषयमा विद्यावारिधि उपाधि प्राप्त गर्ने उद्देश्यले तयार पारिएको हो । यस शोधप्रबन्धलाई निष्कर्षमा पुर्याउन शोधनिर्देशक आदरणीय गुरु प्रा.डा. कपिलदेव लामिछानेज्यू र सह-शोधनिर्देशक आदरणीय गुरु प्रा.डा. नारायणप्रसाद गड्तौलाज्यूका सहृदयी कुशल निर्देशनको महत्त्वपूर्ण भूमिका रहेको छ । त्यसैले म समादरणीय गुरुद्वयप्रति हार्दिक कृतज्ञता ज्ञापन गर्दछु ।

प्रस्तुत शोध त्रिभुवन विश्वविद्यालय, मानविकी तथा सामाजिक शास्त्र सङ्कायले २०७४ माघबाट आरम्भ गरेको पाठ्यक्रमसहितको विद्यावारिधि कार्यक्रमअन्तर्गत सम्पन्न गर्ने क्रममा प्राध्यापन तथा शोधप्रबन्धको बाह्य मूल्याङ्कनका चरणसम्म शोधनिर्देशकका रूपमा अमूल्य मार्गनिर्देशन गरी दिवङ्गत हुनुभएका आदरणीय गुरु प्रा.डा. ताराकान्त पाण्डेयप्रति भावपूर्ण श्रद्धाञ्जली अर्पण गर्दछु । नेपाली केन्द्रीय विभागका विभागीय प्रमुख प्रा. डा. कृष्णप्रसाद न्यौपानेज्यूप्रति कृतज्ञता ज्ञापन गर्दछु । यस शोधको प्रारम्भिक चरणदेखि प्राध्यापन तथा मार्गनिर्देश गर्नुभएका आदरणीय गुरुज्यूहरू प्रा.डा. देवीप्रसाद गौतम, प्रा.डा.महादेव अवस्थी, प्रा.डा. रमेशप्रसाद भट्टराई, प्राडा राजकुमार पोखरेल, डा. भीमराज सुवाल, डा. अनिरुद्र थापा र डा. हरि अधिकारीज्यूप्रति हार्दिक कृतज्ञता प्रकट गर्दछु ।

प्रस्तुत शोधकार्यका सन्दर्भमा वस्तुगत सुझावहरू दिएर सहयोग गर्नुहुने आदरणीय डीन प्रा.डा. कुसुम शाक्यज्यू, सहायक डीन द्वय प्रा.डा. दुबिनन्द ढकालज्यू र डा गोविन्दप्रसाद शर्मा, प्रा.डा. कृष्णप्रसाद घिमिरे, प्रा.डा. जगदीशचन्द्र भण्डारीज्यू, प्रा.डा. खगेन्द्रप्रसाद लुइटेल्, प्रा.डा. लक्ष्मणप्रसाद गौतम र डा. धनप्रसाद सुवेदीज्यूप्रति कृतज्ञता ज्ञापन गर्दछु । स्नातक तहको अध्ययनदेखि प्रत्यक्ष-अप्रत्यक्ष उत्प्रेरित गर्दै प्रस्तुत शोधकार्यका सन्दर्भमा महत्त्वपूर्ण सुझाव प्रदान गर्नुहुने आदरणीय गुरु प्रा.डा. कृष्णचन्द्र शर्मा भण्डारीज्यूप्रति कृतज्ञता ज्ञापन गर्दछु । प्रस्तुत शोधकार्यका सन्दर्भमा पठनसूची, संश्लेषितपत्र, शोधप्रस्तावलागायतका प्रक्रियामा महत्त्वपूर्ण र निर्णायक भूमिकाका लागि मानविकी तथा सामाजिकशास्त्र सङ्काय, डीनको कार्यालयका पदाधिकारीज्यूहरू, अनुसन्धान समितिका सम्पूर्ण विद्वत् गुरुजन र नेपाली विभागका आदरणीय प्राध्यापकज्यूहरू तथा कर्मचारीहरूप्रति हार्दिक आभार प्रकट गर्दछु ।

प्रस्तुत शोधप्रबन्धको यो रूप तयार हुने क्रममा धेरै महानुभावहरूको प्रत्यक्ष-अप्रत्यक्ष सदाशयता, आत्मीय साथ र सहयोगको भूमिका रहेको छ । ती सबै महानुभावप्रति कृतज्ञता प्रकट गर्दछु । यस क्रममा जन्मदाता तथा उत्प्रेरणाका स्रोत पूजनीय आमा पितकला खनाल र बुबा ईश्वरीप्रसाद खनालप्रति आदरपूर्वक प्रणम गर्दछु । शोधकार्यको कठिन यात्रामा साहसपूर्वक हिँड्न सहयोग गर्ने अर्धाङ्गिनी अनिता खनाल, सहृदयी भाइबहिनी अशोक, विजय, देवराज, सुशील, गीता, भरनालगायत सबै परिवारजन, आफन्त, इष्टमित्र सबैप्रति आभार प्रकट गर्दछु । यस क्रममा मलाई अङ्ग्रेजी र कम्प्युटर प्रविधिका

कठिनाइ छिचोल्न सहयोग गर्ने प्यारा छोराछोरी अनुकृति, असीम, अपेक्षा र आयुषलाई सप्रेम धन्यवाद दिन्छु ।

मलाई अनुसन्धानात्मक अध्ययनप्रति प्रेरणा दिनुहुने स्वर्गीय गुरु माधव पन्थीलाई श्रद्धापूर्वक स्मरण गर्दछु । प्रस्तुत शोधका सन्दर्भमा विभिन्न कोणबाट सहयोग गर्नुहुने मित्र प्राध्यापक पशुपति अधिकारीप्रति हार्दिक धन्यवाद प्रकट गर्दछु । महत्त्वपूर्ण पुस्तकहरू उपलब्ध गराई सहयोग गर्नुहुने आदरणीय व्यक्तित्व एकराज पाण्डे र मित्र कृष्णबन्धु पौडेललाई हार्दिक धन्यवाद ज्ञापन गर्दछु । मैले अध्ययन गरेको र हाल प्राध्यापनरत संस्था बुटवल बहुमुखी क्याम्पसका क्याम्पस प्रमुख डा. खिमानन्द न्यौपाने, आदरणीय गुरुहरू ऋषिराम भुसाल, बालकृष्ण भण्डारी, शिवप्रसाद ज्ञवाली, धर्मेन्द्रनाथ भट्टराई, शिवप्रसाद ज्ञवाली, प्रा.डा.हिरण्यलाल ज्ञवालीलगायत सबै गुरुहरूप्रति हार्दिक कृतज्ञता प्रकट गर्दछु । सहकर्मी मित्रहरू शेषकान्त पौडेल, डा. शखिशरण सुवेदी, डा. शालिकराम पौड्याल, डा. थानेश्वर अर्याल, मुकुन्द भण्डारी, राजु भुसाल, ईश्वरीप्रसाद पोखेल, प्रदीप ज्ञवाली, डा. दुर्गा भुसाल, चिरञ्जीवी देवकोटा, डा. तिलक भुसाल, वसन्तराज खनाललगायत सम्पूर्ण सहकर्मी साथीहरूसहित सिङ्गो क्याम्पस परिवारलाई हार्दिक धन्यवाद ज्ञापन गर्दछु । मेरो शैक्षिक उत्तयनमा यथोचित सहयोग गर्ने बुटवलमा अवस्थित अक्सफोर्ड माध्यमिक विद्यालयका अध्यक्ष दुर्गादत्त भण्डारी, प्राचार्य दिनेश भुसाल र विद्यालय परिवार तथा अक्सफोर्ड कलेजका प्रमुख मनोज मरासिनी र कलेज परिवारप्रति हार्दिक आभार प्रकट गर्दछु । आवश्यक सामग्री सङ्कलनमा सहयोग गर्ने त्रिभुवन विश्वविद्यालय, केन्द्रीय पुस्तकालय, नेपाल राष्ट्रिय पुस्तकालय, नेपाल प्रज्ञा-प्रतिष्ठान पुस्तकालयलगायतका सङ्घसंस्था तथा सम्बद्ध सम्पूर्ण कर्मचारीहरूप्रति हार्दिक धन्यवाद ज्ञापन गर्दछु । यस शोधप्रबन्धमा उपयोग गरिएका सिर्जनात्मक तथा समालोचनात्मक सबै कृतिका सर्जकहरूप्रति कृतज्ञ छु । यसका साथै प्रत्यक्ष-अप्रत्यक्ष रूपमा सहयोग तथा सदाशयता प्रकट गर्ने विद्यालय तहदेखि विद्यावारिधि तहसम्मका मेरा सम्पूर्ण सहपाठी मित्रहरू र नेपाली विषयलाई माया गर्ने संसारभरि छरिएर रहेका सम्पूर्ण विद्वान्हरूलाई धन्यवाद ज्ञापन गर्दछु । यस सन्दर्भमा मेरो शैक्षिक आधार निर्माण गरिदिने कमला मा. वि. पाली र महेन्द्र विद्याबोध मा. वि, बल्कोटका सम्बद्ध गुरुजनलाई श्रद्धापूर्वक स्मरण गर्दछु ।

अन्त्यमा, आन्तरिक मूल्याङ्कन, पूर्वमौखिक परीक्षा र बाह्यमूल्याङ्कनका क्रममा विज्ञ गुरुजनहरूबाट प्राप्त भएका सुझावअनुसार परिमार्जन गरी यो शोधप्रबन्ध त्रिभुवन विश्वविद्यालय, मानविकी तथा सामाजिकशास्त्र सङ्काय, डीनको कार्यालयसमक्ष पेस गर्दछु ।

अजित खनाल

बुटवल बहुमुखी क्याम्पस, बुटवल

नेपाल

विषयसूची

शोधप्रबन्ध समितिको सिफारिसपत्र	क
अनुमोदनपत्र	ख
प्रतिबद्धतापत्र	ग
कृतज्ञताज्ञापन	घ
शोधसार	ट
पहिलो परिच्छेद :	
शोधपरिचय	१-३५
१.१ विषयपरिचय	१
१.२ समस्याकथन	४
१.३ शोधको उद्देश्य	५
१.४ पूर्वकार्यको समीक्षा	५
१.४.१ साहित्यमा वर्गद्वन्द्वको अभिव्यक्ति सम्बन्धमा भएका सैद्धान्तिक पूर्वकार्य	६
१.४.२ प्रगतिवादी नेपाली नाटकका सम्बन्धमा गरिएका पूर्वकार्य	२३
१.४.३ रिक्तता पहिचान	२८
१.५ शोधकार्यको औचित्य	२९
१.६ सीमाङ्कन	३०
१.७ शोधविधि	३०
१.७.१ सामग्री सङ्कलन विधि	३०
१.७.२ अनुसन्धानको सैद्धान्तिक पर्याधार	३१
१.७.३ अर्थापनको विधि र ढाँचा	३३
१.८ शोधप्रबन्धपत्रको रूपरेखा	३५
दोस्रो परिच्छेद :	
वर्गद्वन्द्वको प्रगतिवादी अवधारणा र नाटकमा वर्गद्वन्द्व	३६-८५
२.१ विषयप्रवेश	३६
२.२ वर्गद्वन्द्वसम्बन्धी प्रगतिवादी दृष्टिकोण	३६

२.३ वर्गद्वन्द्वका प्रमुख कारणहरू	३९
२.३.१ आर्थिक कारण	४०
२.३.२ सामाजिक कारण	४१
२.३.३ वैचारिक तथा राजनीतिक कारण	४२
२.४ प्रगतिवादी अवधारणामा वर्गद्वन्द्व	४३
२.४.१ वर्गचेतना	४६
२.४.२ वर्गबोध तथा वर्गीय पक्षधरता	४८
२.४.३ वर्गद्वन्द्वको स्वरूप	५१
२.५ साहित्यसम्बन्धी प्रगतिवादी मान्यता	५३
२.५.१ साहित्य : विचारधारात्मक अधिरचना	५५
२.५.२ साहित्यको उद्भव	५६
२.५.३ साहित्य र आर्थिक-सामाजिक जीवन	५७
२.५.४ साहित्यको वर्गीय आधार र पक्षधरता	५७
२.५.५ साहित्यको प्रयोजन र उपयोगिता	५८
२.५.६ साहित्य र यथार्थ	५९
२.५.७ यथार्थवादका विभिन्न रूप र प्रगतिवाद	६०
२.५.८ साहित्यमा अन्तर्वस्तु र रूप	६६
२.६ नाटकमा वर्गद्वन्द्वको अभिव्यक्तिको स्वरूप र विश्लेषणढाँचा	६९
२.६.१ नाटकका अन्तर्वस्तुमा वर्गद्वन्द्वको अभिव्यक्ति	७२
२.६.२ नाटकको भाषाशैलीमा वर्गद्वन्द्वको अभिव्यक्ति	८१
२.७ निष्कर्ष	८३
तेस्रो परिच्छेद :	
प्रगतिवादी नेपाली नाटकको पृष्ठभूमि, परम्परा र प्रवृत्ति	८६-१२०
३.१ विषयप्रवेश	८६
३.२ प्रगतिवादी नेपाली नाटकको पृष्ठभूमि	८६
३.२.१ आर्थिक पृष्ठभूमि	८७
३.२.२ राजनीतिक पृष्ठभूमि	९०
३.२.३ सामाजिक-सांस्कृतिक पृष्ठभूमि	९३

३.२.४ साहित्यिक पृष्ठभूमि	९९
३.३ प्रगतिवादी नेपाली नाटकको विकासयात्रा र चरणहरू	१०३
३.४ प्रगतिवादी नेपाली नाटकका प्रवृत्तिहरू	११०
३.४.१ विषयगत प्रवृत्ति	११०
३.४.२ शैलीगत प्रवृत्ति	११६
३.५ निष्कर्ष	११९
चौथो परिच्छेद :	
प्रगतिवादी नेपाली नाटकका विषयगत अन्तर्वस्तुमा अभिव्यक्त वर्गद्वन्द्व	१२१-१७९
४.१ विषयप्रवेश	१२१
४.२ पहिलो चरणका नाटकका विषयगत अन्तर्वस्तुमा अभिव्यक्त वर्गद्वन्द्व	१२२
४.२.१ किसान हो !	१२२
४.२.२ गङ्गालालको चिता	१३३
४.२.३ परिवर्तन	१३८
४.३ दोस्रो चरणका नाटकका विषयगत अन्तर्वस्तुमा अभिव्यक्त वर्गद्वन्द्व	१४७
४.३.१ पचास रुपियाँको तमसुक	१४७
४.३.२ सिम्मा	१५१
४.३.३ दोस्रो पुस्ता	१५७
४.३.४ ज्याला	१५९
४.३.५ फागुन २४ गते	१६४
४.३.६ फूलबारीको कथा हवाईको व्यथा	१७०
४.४ निष्कर्ष	१७७
पाँचौँ परिच्छेद :	
प्रगतिवादी नेपाली नाटकमा पात्रका कार्यव्यापारबाट अभिव्यक्त वर्गद्वन्द्व	१८०-२२४
५.१ विषयप्रवेश	१८०
५.२ पहिलो चरणका नाटकमा पात्रका कार्यव्यापारबाट अभिव्यक्त वर्गद्वन्द्व	१८०
५.२.१ किसान हो !	१८०
५.२.२ गङ्गालालको चिता	१८५
५.२.३ परिवर्तन	१८८

५.३ दोस्रो चरणका नाटकका पात्रका कार्यव्यापारबाट अभिव्यक्त वर्गद्वन्द्व	१९५
५.३.१ पचास रुपियाँको तमसुक	१९६
५.३.२ सिम्मा	१९९
५.३.३ दोस्रो पुस्ता	२०५
५.३.४ ज्याला	२१०
५.३.५ फागुन २४ गते	२१४
५.३.६ फूलबारीको कथा हवाइको व्यथा	२१८
५.४ निष्कर्ष	२२३
छैठौँ परिच्छेद :	
प्रगतिवादी नेपाली नाटकका वैचारिक अन्तर्वस्तुमा अभिव्यक्त वर्गद्वन्द्व	२२५-२६१
६.१ विषयप्रवेश	२२५
६.२ पहिलो चरणका नाटकका वैचारिक अन्तर्वस्तुमा अभिव्यक्त वर्गद्वन्द्व	२२६
६.२.१ किसान हो !	२२६
६.२.२ गङ्गालालको चिता	२३२
६.२.३ परिवर्तन	२३५
६.३ दोस्रो चरणका नाटकका वैचारिक अन्तर्वस्तुमा अभिव्यक्त वर्गद्वन्द्व	२३९
६.३.१ पचास रुपियाँको तमसुक	२३९
६.३.२ सिम्मा	२४२
६.३.३ दोस्रो पुस्ता	२४६
६.३.४ ज्याला	२४९
६.३.५ फागुन २४ गते	२५२
६.३.६ फूलबारीको कथा हवाइको व्यथा	२५७
६.४ निष्कर्ष	२६०
सातौँ परिच्छेद :	
प्रगतिवादी नेपाली नाटकका भाषाशैलीबाट अभिव्यक्त वर्गद्वन्द्व	२६२-२९६
७.१ विषयप्रवेश	२६२
७.२ पहिलो चरणका नाटकका भाषाशैलीबाट अभिव्यक्त वर्गद्वन्द्व	२६३
७.२.१ किसान हो !	२६३

७.२.२ गङ्गालालको चिता	२६७
७.२.३ परिवर्तन	२६९९
७.३ दोस्रो चरणका नाटकका भाषाशैलीबाट अभिव्यक्त वर्गद्वन्द्व	२७३
७.३.१ पचास रुपियाँको तमसुक	२७३
७.३.२ सिम्मा	२७७
७.३.३ दोस्रो पुस्ता	२८०
७.३.४ ज्याला	२८२
७.३.५ फागुन २४ गते	२८४
७.३.६ फूलबारीको कथा हवाइको व्यथा	२८९
७.४ निष्कर्ष	२९४
आठौँ परिच्छेद : सारांश तथा निष्कर्ष	२९७-३२५
८.१ सारांश	२९७
८.२ निष्कर्ष	३०७
भावी शोधका लागि सम्भावित शोधशीर्षकहरू	३१९
सन्दर्भ सामग्रीसूची	३२०-३२७

शोधसार

प्रस्तुत शोधप्रबन्ध नेपाली नाटकको शोधमूलक प्राज्ञिक अध्ययनमा रहेको रिक्तता परिपूर्तिका निम्ति प्रगतिवादी नेपाली नाटकमा वर्गद्वन्द्व शीर्षकमा तयार गरिएको छ । यस शोधकार्यमा प्रगतिवादी नेपाली नाटकले नेपाली सामाजमा विद्यमान वर्गीय समस्या र तिनले निम्त्याएका सङ्घर्षलाई नाटकीकरण गर्दा अभिव्यक्त वर्गद्वन्द्वको विश्लेषण गरिएको छ ।

प्रस्तुत शोधकार्यमा प्रगतिवादी नेपाली नाटकका विषयगत अन्तर्वस्तु, पात्रका कार्यव्यापार, वैचारिक अन्तर्वस्तु र भाषाशैलीका आधारमा वर्गद्वन्द्वको विश्लेषण गरिएको छ ।

प्रस्तुत शोधकार्य सम्पन्न गर्दा मूलतः पुस्तकालयका माध्यमबाट प्राथमिक तथा द्वितीयक सामग्री सङ्कलन गरिएको छ । यस शोधसँग सम्बद्ध सैद्धान्तिक तथा व्यावहारिक पूर्वकार्यको समीक्षाबाट शोधका लागि रिक्तताको पहिचान गरी प्रगतिवादी साहित्यसिद्धान्तका आधारमा सैद्धान्तिक पर्याधार र विश्लेषणको ढाँचा तयार गरिएको छ ।

यस शोधको दोस्रो परिच्छेदमा मार्क्सवादी सौन्दर्यशास्त्र, मार्क्सवादी कलासाहित्यका मानक सिद्धान्त र साहित्यको यथार्थवादी धाराको समृद्ध शाखा समाजवादी यथार्थवाद र यसको पर्यायवाची प्रगतिवादी साहित्यसिद्धान्तमा कलासाहित्य र वर्गद्वन्द्वसँग सम्बन्धित सैद्धान्तिक छलफलबाट प्रगतिवादी नाटक छनोट र नाटकमा अभिव्यक्त वर्गद्वन्द्वको विश्लेषणका आधारहरू तयार गरिएको छ ।

प्रस्तुत शोधको तेस्रो परिच्छेदमा प्रगतिवादी नेपाली नाटकको पृष्ठभूमि, विकास र चरण विभाजन सम्बन्धी अध्ययन गरिएको छ । यस क्रममा राजनीतिक, सामाजिक-सांस्कृतिक तथा साहित्यिक पृष्ठभूमिको अध्ययन गरी प्रगतिवादी नाटकको इतिहासलाई २००८ देखि २०४६ सम्मको अवधिभित्र प्रकाशित भएका ४५ ओटा प्रगतिवादी नेपाली नाटकमध्येबाट नौ ओटा नाटक विश्लेषणका निम्ति छनोट गरिएको छ ।

प्रस्तुत शोधको चौथो परिच्छेदमा विषयगत अन्तर्वस्तुका माध्यमबाट वर्गद्वन्द्वको विश्लेषण गरिएको छ । विषयगत अन्तर्वस्तुमा अभिव्यक्त वर्गद्वन्द्वको विश्लेषण गर्दा शासक-शासित, शोषक-शोषित वर्गका बिचको ग्रामीण तथा सहरी वर्गसङ्घर्षको पहिचान गरी सामाजिक-आर्थिक शोषण, उत्पीडन र सोको प्रतिवाद, राजनीतिक सत्तासङ्घर्ष, नारी शोषण र उत्पीडन, परदेशी जीवनदशा र देश तथा जातिप्रेम आदि विषयका आधारमा वर्गद्वन्द्वको विश्लेषण गरिएको छ ।

शोधको पाँचौँ परिच्छेदमा नाटकमा प्रयुक्त शासक र शासित, शोषक र शोषित वर्गका पात्रको पहिचान, प्रारूपीकरण र तिनका बिचमा भएका द्वन्द्वजन्य संवादक्रिया तथा भौतिकक्रियाजस्ता कार्यव्यापारबाट अभिव्यक्त वर्गद्वन्द्वको विश्लेषण गरिएको छ ।

प्रस्तुत शोधको छैठौँ परिच्छेदमा नाटकमा उत्पीडित वर्गीय वैचारिक पक्षधरता, सम्पूर्णखाले शोषण-उत्पीडन र विभेदको विरोध र उत्पीडकप्रति घृणाभाव, आमूल परिवर्तनका निमित्त वर्गसङ्घर्षको आवश्यकता बोधको अभिव्यक्ति, समाजवादी समाज निर्माणको चाहना र साम्यवादी भविष्यदृष्टि तथा द्वन्द्वात्मक भौतिकवादी चेतनाको सञ्चारका आधारमा वर्गद्वन्द्वको विश्लेषण गरिएको छ ।

प्रस्तुत शोधको सातौँ परिच्छेदमा प्रगतिवादी नेपाली नाटकमा भाषाशैलीका माध्यमबाट अभिव्यक्त वर्गद्वन्द्वको विश्लेषण गरिएको छ । यस क्रममा नाटकमा प्रयुक्त उत्पीडक वर्गीय पात्रहरू र उत्पीडित वर्गीय पात्रहरूले प्रयोग गरेका भाषाशैलीबाट अभिव्यक्त वर्गद्वन्द्वको विश्लेषण गरिएको छ ।

प्रस्तुत शोधको आठौँ परिच्छेदमा शोधप्रबन्धको सारांश तथा निष्कर्ष निकालिएको छ । नेपाली साहित्यमा स्थापित भएको प्रगतिवादी धारा राणाशासनको अन्त्य पश्चात् सुरु भएको छ । यस शोधमा २००८ देखि २०४६ सम्ममा प्रकाशित भएका प्रगतिवादी नेपाली नाटकहरूको मात्र अध्ययन गरिएको छ । पहिलो चरणमा प्रकाशित नाटकमा मूलतः राणाकालीन समयको उत्तरार्द्धतिरको आर्थिक, सामाजिक तथा सांस्कृतिक वस्तुस्थितिको चित्रणमा केन्द्रित भएका छन् भने दोस्रो चरणका नाटकमा पञ्चयतकालीन सामन्तवादी सत्ताको शोषण-उत्पीडनबाट आक्रान्त निम्नवर्गीय जनता, किसान तथा मजदुरहरू उत्पीडनबाट मुक्तिका निमित्त सङ्घर्षमा उत्रिएको देखाउँदा वर्गद्वन्द्व अभिव्यक्त भएको छ ।

विश्लेषित कृतिहरूमध्ये *गङ्गालालको चिता* र *परिवर्तन* नाटकमा राणाकालीन राजनीतिक तथा सामाजिक जीवनमा शासक र शासित तथा धनी र गरिब वर्गका बिचको वर्गद्वन्द्व अभिव्यक्त भएको छ भने *किसान हो !* र *फागुन २४ गते* नाटकमा राणा शासनको अन्त्यपछि पनि कायमै रहेको सामन्तवादी चरित्र जमिनदार तथा पुँजीपति र गरिब किसानहरूका बिचको सङ्घर्षबाट अभिव्यक्त भएको छ । *पचास रुपियाँको तमसुक* नाटकमा पञ्चायतकालीन सामन्तवादी सामाजिक-आर्थिक जनजीवनमा शोषक-सामन्त तथा पुँजीपति वर्ग र गरिब किसानहरूका बिच उत्पन्न वर्गद्वन्द्व प्रस्तुत भएको छ भने *सिम्रा* र

फूलबारीको कथा हवाइको व्यथा नाटकमा पञ्चायतकालीन स्वदेशी र विदेशी परिवेशमा निम्नवर्गीय नेपालीले भोग्नुपरेका सामाजिक-आर्थिक उत्पीडन र साम्राज्यवादी तथा विस्तारवादी शक्तिहरूले गरेका शोषण-दमनका सन्दर्भबाट शासक-शासित तथा शोषक-शोषितका बिचको वर्गद्वन्द्व अभिव्यक्त भएको छ । ज्याला र दोस्रो पुस्ता नाटकमा पञ्चायतकालीन नेपाली समाजमा विकसित हुँदै गरेको औद्योगिकीकरणका सन्दर्भमा उद्योगपति, मिलमालिक तथा ठेकेदार र श्रमजीवी मजदुरहरूका बिचको सङ्घर्ष अभिव्यक्त भएको छ । नारी उत्पीडन तथा यौन-शोषणका विषयलाई गङ्गालालको चिता बाहेक आठवटा नाटकमा समेटि भिन्न वर्गका बिचको द्वन्द्वलाई प्रस्तुत गरिएको छ ।

प्रगतिवादी नेपाली नाटककारहरूले सामाजिक जनजीवनका शासक, शोषक-सामन्त, जमिनदार र शोषित-पीडित किसान-मजदुरका बिचका सङ्घर्षपूर्ण कार्यव्यापार तथा संवादका माध्यमबाट पाठक-दर्शकमा वर्गीय चेतना विस्तार गरी समाजमा विद्यमान सबै प्रकारका शोषण-उत्पीडनको अन्त्य गरी समाजवादी समाज निर्माणको चाहना, द्वन्द्वात्मक भौतिकवादप्रतिको विश्वास र साम्यवादी भविष्यदृष्टिको सञ्चार गर्न प्रगतिवादी नेपाली नाटक सफल भएको निष्कर्ष प्राप्त भएको छ ।

समग्रमा प्रगतिवादी नेपाली नाटकमा अभिव्यक्त वर्गद्वन्द्वको विश्लेषण गर्दा ऐतिहासिक रूपमा भएको चेतनाको अभिवृद्धि, सङ्घर्ष तथा सामाजिक विकासको प्रतिबिम्बनमा महत्त्वपूर्ण योगदान दिएको तथ्य स्पष्ट भएको छ । यी नाटकहरूबाट नेपाली समाजको ऐतिहासिक विकासमा देखापरेका द्वन्द्वजन्य अवस्थाको चित्रणबाट वर्गीय जागरण र सङ्घर्षका निमित्त आधार तयार भएको यथार्थ प्रतिबिम्बित गरेको पुष्टि भएको छ भने प्रगतिवादी नाटक लेखन, मञ्चन र प्रकाशनमा अभिरुचि जगाउँदै जातजाति तथा नारीवर्गलाई सचेत गराई परिवर्तनका लागि वर्गीय विचारप्रवाह गरिएको सङ्घर्षमा अग्रसर हुने मनोवृत्तिको विकास गराएको, चेतना, सङ्गठन र सङ्घर्षका माध्यमबाट परिवर्तन सम्भव हुने सन्देश प्रवाहित गरेको, निजी उद्योग-व्यावसायले पुँजीपति र मजदुरवर्गमा समस्या र सङ्घर्षको स्थिति उत्पन्न गराएको तर सहकारीका रूपमा सञ्चालित उद्योग-व्यावसायले मजदुरलाई श्रमजीवी मालिक बनाउने भन्दै समाजवादी समाज निर्माणको अवधारणा प्रस्तुत गरिएको निष्कर्ष प्राप्त भएको छ । यसरी २००८ देखि ०४६ सम्म लेखिएका प्रगतिवादी नेपाली नाटकले नेपाली समाजको ऐतिहासिक विकास र त्यसले सिर्जना गरेको वर्गद्वन्द्वको प्रतिबिम्बनमा महत्त्वपूर्ण योगदान पुर्याएको पुष्टि भएको छ ।

पहिलो परिच्छेद

शोधपरिचय

१.१ विषयपरिचय

वर्गीय समाजमा रहेका वर्गहरूका विचमा द्वन्द्व चलिरहन्छ र साहित्यले त्यसको कलात्मक प्रतिबिम्बन गर्ने भएकाले साहित्य पनि वर्गीय हुन्छ । समग्र साहित्यले समाजको चित्रण गर्ने भएकाले साहित्यका सबै विधामा समाजमा विद्यमान वर्गद्वन्द्व अभिव्यक्त भएको हुन्छ । यसकारण नाटकमा पनि वर्गद्वन्द्व अभिव्यक्त भएको हुन्छ । वर्गद्वन्द्वको अभिव्यक्ति समग्र प्रगतिवादी साहित्यको मुख्य अभिलक्षण हो । नेपाली साहित्यमा नाट्य विधा समृद्ध रहेको छ भने मार्क्सवादी साहित्यसिद्धान्तमा आधारित भएर लेखिएका प्रगतिवादी नाट्य रचनाको उपस्थिति पनि उल्लेखनीय रहेको छ । प्रगतिवादी नाटकमा वर्गद्वन्द्वको अभिव्यक्तिले मुख्य स्थान पाएको छ । नेपाली समाजविकासको परम्परासँग जोडिएर प्रगतिवादी नाटकको विकास भएकाले नेपाली समाजमा विकसित वर्गसङ्घर्ष अभिव्यक्त गर्न स्रष्टाहरूबाट कृतिको मुख्य विषय बनाई कथको केन्द्र बनाइएको छ ।

नाटक विधा संस्कृत काव्यपरम्परादेखि नै पृथक् विधाका रूपमा व्यवहृत हुँदै आएको पाइन्छ । नाटकलाई संस्कृत-परम्परामा विश्वनाथको *साहित्यदर्पण* ग्रन्थदेखि यथा श्रव्य र दृश्य दुई वर्गमा बाँडी दृश्य वर्गअन्तर्गत नाटकलाई राखिएको पाइन्छ । भामहले साहित्यका तीन विधाभेदलाई स्वीकार गरी मिश्र भेदअन्तर्गत गद्यपद्यको मिश्रित रूपमा नाटकलाई समेटेको तथ्य प्राप्त हुन्छ भने नाट्यशास्त्री भरतले नाटकलाई श्रव्य/पाठ्य/ दृश्य तीनवटै रूपमा हेरेको भेटिन्छ । वासुदेव त्रिपाठीले संस्कृत साहित्यशास्त्रको विश्वनाथ पूर्वोत्तर नाटकलाई मूलतः दृश्यविधाका रूपमा हेरिएको बताएका छन् (कविता १) । साहित्य कलात्मक भाषिक अभिव्यक्तिको रूप भएको हुनाले नाटक पनि भाषिक कला नै हो । यसलाई मानवजीवनको अनुकरण मानिन्छ र यसमा साहित्यका अरू विधामा जस्तै जीवन-जगत्को कलात्मक भाषिक अभिव्यक्ति पाइन्छ । साहित्यका प्रमुख चार विधामध्ये नाटक प्राचीन एवम् लोकप्रिय विधा हो र यसलाई मूलतः मञ्चमा प्रस्तुत गरेर आनन्द प्राप्त वा प्रदान गरिने हुनाले दृश्य विधा भनिएको हो । नाटकले मञ्चमा पात्रका संवाद तथा कार्यव्यापारका माध्यमबाट आनन्द प्रदान गर्ने भएकाले यसलाई श्रव्य विधा र नाट्यरचना पढेर पनि आस्वादन गर्न सकिने भएकाले पाठ्य-श्रव्य विधा पनि भनिएको पाइन्छ ।

नाटकमा साहित्यका अरु विधामा जस्तो लेखकीय आग्रहको न्यून सम्भावना रहन्छ, भने सौन्दर्यात्मक अनुभूतिका कोणबाट कविता विधाको नजिक देखिन्छ । संवादका अभावमा नाटकको कल्पना गर्न सकिँदैन । नाटक भाषाका गद्य-पद्य दुबै रूपमा लेखिन्छन् । कथानक, चरित्रचित्रण, समग्र अर्थ जस्ता पक्षमा आख्यानसँग नजिक देखिने यस विधालाई दर्शकसामु लैजाँदा कविता, आख्यान, निबन्ध लगायतका अन्य विधामा जस्तो समाख्याताको आवश्यकता पर्दैन । यिनै अभिलक्षणहरूले नाटकलाई साहित्यको अलग विधाको परिचय दिएका छन् । यस आधारमा नाटक कलात्मक अभिव्यक्तिका माध्यमबाट जीवन-जगत्का यथार्थको कलात्मक अभिव्यक्ति हो र मूलतः यसलाई अभिनयबाट प्रस्तुति गरिन्छ ।

नेपाली साहित्यमा नाट्य विधाको आरम्भ अनुवाद परम्पराबाट भएको पाइन्छ । नेपाली साहित्यमा मोतीराम भट्टको *प्रियदर्शिका* (१९४८-४९) लाई पहिलो प्राप्य नाटक मानिएको छ । मौलिक नेपाली नाटक लेखनको आरम्भ पहलमानसिंह स्वाँर रचित *अटलबहादुर* (१९६३) नाटकबाट भएको मानिन्छ, भने बालकृष्ण समको *मुटुको व्यथा* (१९८६) नाटकबाट आधुनिक नाट्य यात्रा आरम्भ भएको मानिएको छ । यसैगरी गोपालप्रसाद रिमाल लिखित *मसान* (२००२) नाटकबाट समाजिक यथार्थवादी धाराको सुरुवात भएको र यसबाट प्रगतिवादी नेपाली नाटक लेखनका लागि आधारभूमि प्राप्त भएको छ । बासु पासाद्वारा लिखित *किसान हो !* (२००८) नाटकलाई प्रगतिवादी धाराको पहिलो नाट्यकृति मानिएको छ (लामिछाने, समालोचना ३६) । यसबाट नेपाली समाजमा विद्यमान वर्गद्वन्द्वलाई अभिव्यक्त गर्ने उद्देश्यबाट अभिप्रेरित भई प्रगतिवादी नेपाली नाटक लेखनको आरम्भ भएको निश्चय गरिएको छ ।

बासु पासाको *किसान हो !* (२००८) नाटकबाट प्रगतिवादी नेपाली नाटकको विकासक्रम आरम्भ भएको हो र हृदयचन्द्र सिंह प्रधानले एकाङ्कीका माध्यमबाट प्रगतिवादी नाट्य लेखनलाई अगाडि बढाएको देखिन्छ । प्रधानको *गंगालालको चिन्ता* (२००९) एकाङ्की सङ्ग्रहभित्र सातवटा प्रगतिवादी चेतना भएका एकाङ्की प्रकाशित भएका छन् । यसभित्रका कतिपय एकाङ्की २००७ सालपूर्व लेखिएका भए पनि प्रकाशन २०११ मा भएका हुन् । प्रगतिवादी नेपाली नाटकको इतिहासको अध्ययन गर्दा *पचास रुपियाँको तमसुक* (२०२७) शिल्पगत सचेतता र वैचारिक स्पष्टताका साथ लेखिएको नाटक हो । यसलाई सामूहिक उद्देश्य प्राप्तिका लागि सामूहिक रचनाकारिताका दृष्टिले महत्त्वपूर्ण स्थान राख्ने कृतिका रूपमा लिइन्छ । यसपछि, प्रगतिवादी धारामा दर्जनौँ पूर्णाङ्की र एकाङ्की नाटक लेखन,

मञ्चन तथा प्रकाशन भएका छन् । प्रगतिवादी नेपाली नाटकको इतिहासलेखन व्यवस्थित र क्रमबद्ध नभए पनि फुटकर रूपमा यसतर्फको सचेत चासो र अभ्यास भएको छ ।

द्वन्द्व नाट्य रचनाका लागि मूल तत्त्व हो (उपाध्याय, नाटक २२६) । द्वन्द्वले नाटकमा जीवन र गति प्रदान गर्दछ । द्वन्द्वको सम्बन्ध कृतिभिन्नका पात्रसँग मात्र होइन जीवन र जगत्का सबै पक्षसँग जोडिएको हुन्छ । द्वन्द्वबाट जीवनका कुनै पनि कुरा अलग रहँदैनन् । द्वन्द्वको उत्पत्ति दृष्टिकोणहरूमा हुने मतभेद, उद्देश्यमा भिन्नता, वैयक्तिक वा वर्गीय हितहरूका विचमा बेमेलजस्ता कुराबाट हुन्छ । द्वन्द्व र एकताबाट नै संसारको गति अगाडि बढ्ने हुनाले यस्तो प्रक्रिया अनादिदेखि अनन्तसम्म रहन्छ (चैतन्य, समीक्षा ४७) । यसबाट द्वन्द्वको अपरिहार्य अस्तित्वको समेत पुष्टि हुन्छ । मार्क्सवादले समाजलाई वर्गहरूको योग मान्दछ । समाजमा रहेका वर्गहरूका विचमा हुने अन्तर्विरोधले द्वन्द्व उत्पन्न हुन्छ । यस्तो द्वन्द्व मूलतः आर्थिक विषयसँग सम्बन्धित हुने भए पनि सामाजिक, सांस्कृतिक, राजनीतिक जुनसुकै विषयसँग जोडिएको हुन्छ । यसले समाजका हरेक दुई वर्गका विचमा हुने अन्तर्विरोधका रूपमा व्याख्या गर्दछ (आफानास्येभ १०२) । यसका आधारमा मार्क्सवादी चिन्तकहरू सामाजिक जीवनका सबै विषयसँग द्वन्द्वलाई जोड्छन् । यसबाट समाजमा हुने वर्गको विविधता र तिनका विचमा हुने द्वन्द्वको उपस्थितिको बोध हुन्छ । यही द्वन्द्वलाई मार्क्सवादले वर्गसङ्घर्षका रूपमा ग्रहण र व्याख्या गर्दछ । यस्तो अन्तर्विरोध या द्वन्द्व साहित्यिक लेखनमा पनि बहुप्रचलित रहेको पाइन्छ । माओले साहित्य सम्बन्धी दिएको प्रवचनमा नाटकमा हुने द्वन्द्वविधानसँग द्वन्द्वात्मक भौतिकवादको विशिष्ट सम्बन्ध हुने भएकाले यसको अध्ययन स्रष्टाका लागि लेखकीय कर्तव्य हुने बताएका छन् (येनान ७१) । यसरी नाटकमा प्रयुक्त द्वन्द्व अर्थात् वर्गसङ्घर्षलाई द्वन्द्वात्मक तथा ऐतिहासिक भौतिकवादी सैद्धान्तिक आधारमा अध्ययन गर्न सकिन्छ । समाजमा द्वन्द्व रहेको कुरा स्वीकार गरेपछि द्वन्द्वको अध्ययन गर्ने परिपाटीको विकास हुनु स्वाभाविक छ । यही मान्यतामा वर्गद्वन्द्वको अध्ययन गर्ने परम्परा विकसित भएको पाइन्छ ।

द्वन्द्व सबै किसिमका नाटकमा अनिवार्य रूपमा रहन्छ र द्वन्द्वविना जीवनको उद्घाटन सम्भव हुँदैन (कँडेल १२) । अन्य नाटकमा देखाइने द्वन्द्वभन्दा यथार्थवादी तथा समाजवादी यथार्थवादी (प्रगतिवादी) नाटकमा अन्ध परम्पराप्रतिको अनास्था, धार्मिक पाखण्डप्रति अविश्वास, जीवनको भौतिकवादी व्याख्या, वर्गविभाजित समाजको चित्रण, पुँजीवादी सभ्यताका विकृतिको उद्घाटन र शोषित तथा उत्पीडितप्रति सहानुभूति देखाउने

प्रवृत्तिका माध्यमबाट वर्गद्वन्द्व अभिव्यक्त भएको हुन्छ । अतः वर्गद्वन्द्वका दृष्टिले पनि नाटकको र अझ प्रगतिवादी नाटकको अध्ययन आवश्यक छ । यसबाट सम्बद्ध नाटकले सम्बद्ध समयको समाजका अन्तर्विरोधहरूलाई कसरी प्रस्तुत गरेका छन् र समग्रतः त्यस समयको गतिशील यथार्थको अभिव्यञ्जना कसरी भएको छ भन्ने कुरा स्पष्ट हुन्छ । प्रगतिवादी नेपाली नाटककारले आफ्ना कृतिमा आफ्ना जीवनकालका अनुभव, अनुभूति र राष्ट्रिय तथा अन्तर्राष्ट्रिय वस्तुस्थिति, सामाजिक-राजनीतिक यथार्थ प्रस्तुत गरेका छन् । नेपाली समाजमा समय समयमा भएका किसान तथा मजदुर सङ्घर्ष, वर्गसङ्घर्षसँग सम्बन्धित राजनीतिक क्रान्ति र तिनबाट प्राप्त परिवर्तन जस्ता विषयमा आधारित भएर लेखिएका प्रगतिवादी नाटकमा वर्गद्वन्द्वको अभिव्यक्ति भएको पाइन्छ । यस परिप्रेक्ष्यमा वर्गद्वन्द्व नाटकको एउटा महत्त्वपूर्ण अध्ययनीय समस्याका रूपमा रहेको छ । यसपूर्व प्रगतिवादी नेपाली नाटकका बारेमा अध्ययन भए पनि वर्गद्वन्द्वका कोणबाट सूक्ष्म र सम्यक् अध्ययन भने भएको छैन । यही अभावलाई आत्मसात् गरी “प्रगतिवादी नेपाली नाटकमा वर्गद्वन्द्व” शीर्षक चयन गरी प्रस्तुत शोधकार्य सम्पन्न गरिएको छ ।

१.२ समस्याकथन

नेपाली साहित्यका विधाहरूमा सिद्धान्तपरक तथा प्रवृत्तिगत अध्ययन, अनुसन्धानको परम्परा चलिआएको पाइन्छ । नेपाली नाटकका क्षेत्रमा पनि अध्येताले विधासिद्धान्तपरक, प्रवृत्तिगत तथा व्यक्तिकृति र प्रवृत्तिमा आधारित अध्ययन गरेका छन् । नेपाली साहित्यको प्रगतिवादी धारा र प्रवृत्तिका बारेमा कविता, आख्यान र निबन्धका क्षेत्रमा अनुसन्धानात्मक अध्ययन भएको पाइन्छ । प्रगतिवादी नेपाली नाटकका बारेमा सामान्य रूपमा व्यक्ति-कृतिको अध्ययन, नाट्यकृतिको समालोचना तथा आंशिक रूपमा इतिहास लेखनका अभ्यास भएका भए तापनि अनुसन्धानमूलक रूपमा प्रगतिवादी नेपाली नाटकमा वर्गद्वन्द्व के कसरी अभिव्यक्त भएको छ भन्ने बारेमा अध्ययन-विश्लेषण भएको छैन । यस कारण प्रगतिवादी नेपाली नाटक लेखनको अभिलेख तयार गरी ती नाटकमा नेपाली समाजको वर्गीय अवस्थितिको प्रभाव र वर्गद्वन्द्व कुन रूपमा अभिव्यक्त भएको छ भन्ने जिज्ञासा अध्ययनको समस्याका रूपमा रहेको छ । प्राज्ञिक दृष्टिले महत्त्वपूर्ण यस समस्याको समाधान आवश्यक छ र यसका निमित्त प्रस्तुत शोधमा निम्नलिखित शोधप्रश्नहरूको निर्धारण गरिएको छ-

- (क) प्रगतिवादी नेपाली नाटकका विषयगत अन्तर्वस्तुमा के कस्तो वर्गद्वन्द्व अभिव्यक्त भएको छ ?
- (ख) प्रगतिवादी नेपाली नाटकमा पात्रका कार्यव्यापार र विचारबाट वर्गद्वन्द्व कसरी अभिव्यक्त भएको छ ?
- (ग) प्रगतिवादी नेपाली नाटकमा भाषाशैलीबाट वर्गद्वन्द्व कसरी अभिव्यक्त भएको छ ?

१.३ शोधको उद्देश्य

प्रस्तुत अनुसन्धानको समस्याका रूपमा निर्धारण गरिएका शोधय जिज्ञासाको सम्यक् समाधान गर्नु मुख्य उद्देश्य हो । शोधप्रश्नहरूका क्रमानुसार यसका उद्देश्यहरू निम्नानुसार रहेका छन् :

- (क) प्रगतिवादी नेपाली नाटकका विषयगत अन्तर्वस्तुमा अभिव्यक्त वर्गद्वन्द्वको विश्लेषण गर्नु,
- (ख) प्रगतिवादी नेपाली नाटकका पात्रका कार्यव्यापार र विचारका माध्यमबाट अभिव्यक्त वर्गद्वन्द्वको विश्लेषण गर्नु,
- (ग) प्रगतिवादी नेपाली नाटकमा वर्गद्वन्द्वको अभिव्यक्तिका लागि अँगालिएको भाषाशैलीको विश्लेषण गर्नु ।

१.४ पूर्वकार्यको समीक्षा

साहित्यका विधाहरूमा वर्गद्वन्द्वको अभिव्यक्ति, यसको स्थान र महत्त्वका बारेमा नेपाली साहित्यका विद्वान्ले गम्भीर विवेचना गर्दै आएका छन् । यस प्रकारका विवेचनाले 'प्रगतिवादी नेपाली नाटकमा वर्गद्वन्द्व' शीर्षकको शोधकार्यका निमित्त महत्त्वपूर्ण स्थान राख्छन् । यस अध्ययनले साहित्यमा वर्गद्वन्द्वको अभिव्यक्तिको आधार र औचित्यका साथसाथै प्रगतिवादी नेपाली नाटकमा वर्गद्वन्द्वले अभिव्यक्ति पाउँदै आएको तथ्यलाई सैद्धान्तिक एवं व्यावहारिक रूपमा स्पष्ट पारेको छ । प्रस्तुत पूर्वकार्यका समीक्षाको मुख्य उद्देश्य प्रस्तुत शोधका समस्या र तिनका समाधानमा सम्बन्धित पूर्वकार्यहरू एवं तिनका निष्कर्षका उपयोगी पक्ष तथा सीमाको अनुशीलन गर्नु हो । प्रस्तुत शोधकार्यको औचित्य पुस्त्याइँका लागि प्रगतिवादी नेपाली नाटकमा भएका पूर्वकार्यको समीक्षा गरिएको छ । पूर्वकार्यको समीक्षाअन्तर्गत कालक्रमिक रूपमा साहित्यमा वर्गद्वन्द्वको अभिव्यक्तिका सम्बन्धमा भएका सैद्धान्तिक र व्यावहारिक पूर्वकार्यलाई दुई वर्गमा छुट्याई समीक्षा गरिएको छ ।

१.४.१ साहित्यमा वर्गद्वन्द्वको अभिव्यक्ति सम्बन्धमा भएका सैद्धान्तिक पूर्वकार्य

कृष्णचन्द्रसिंह प्रधानले *भञ्ज्याङ्गनिरै* (२००८) पुस्तकको भूमिकाबाट प्रगतिवादी दृष्टिकोणको व्याख्या प्रारम्भ भएको पाइन्छ । प्रधानले उक्त भूमिकामा प्रगतिवादलाई परिभाषित गर्दै यसको स्वरूप र अर्थका बारेमा उल्लेख गरेका छन् । यसमा प्रधानले साहित्य र समाजका विचको सम्बन्धका बारेमा व्याख्या गरेका छन् । साथै, विचार एवम् ज्ञानको विकास प्रक्रिया तथा साहित्यको शक्तिका बारेमा विश्लेषण गर्दै वर्ग, वर्गद्वन्द्व, वर्गीय दृष्टिकोण र पक्षधरता, साहित्यमा त्यसको प्रभाव जस्ता विषयमा प्रगतिवादी मान्यताको स्थापना गरेका छन् । प्रधानले उक्त भूमिकामा प्रगतिवादी साहित्यकारहरूको समाजप्रतिको दायित्वका बारेमा पनि व्याख्या गरेका छन् । यसरी पहिलो पटक प्रगतिवादी साहित्यको सैद्धान्तिक अवधारणा बारे स्पष्ट पाउँदा साहित्यको वर्गीय चरित्र र पक्षधरताका बारेमा पनि प्रष्ट पारेका छन् । कविताका सन्दर्भमा लेखिएको भूमिका भए पनि यसमा प्रगतिवादी नेपाली साहित्यसँग सम्बन्धित भएर वर्ग, वर्गद्वन्द्व र वर्गीय पक्षधरताका बारेमा व्याख्या गर्ने पहिलो प्रयास भएकाले यसलाई महत्त्वपूर्ण उपलब्धिका रूपमा लिइएको पाइन्छ ।

मार्क्स र एङ्गल्सका साहित्यकला सम्बन्धी रचनाहरूको सङ्ग्रह *साहित्य तथा कला* (सन् १९८१) प्रगतिवादी साहित्यचिन्तन सम्बन्धी आधारभूत सामग्री हो । यसमा कलाको इतिहास सम्बन्धी भौतिकवादी अवधारणा, कलाको सामान्य समस्या, वर्गीय समाजमा कला, साहित्य तथा कलाको इतिहास जस्ता शीर्षकहरू समेटिएका छन् । यसमा मार्क्स-एङ्गल्सले कला र साहित्यको विकासमा उत्पादनसम्बन्ध र उत्पादक शक्तिलाई मुख्य कारकका रूपमा लिनुका साथै कलासाहित्य सामाजिक चेतनाको एक रूप भएको बताएका छन् । यसमा सौन्दर्यबोधको भौतिकवादी व्याख्या प्रस्तुत गर्दै मनुष्यको कलात्मक योग्यता, संसारलाई सौन्दर्यात्मक ढङ्गले बुझ्ने क्षमता, सौन्दर्यको बुझाइ, कलासिर्जनाको योग्यता मानव समाजको दीर्घकालीन विकासको उपज हो भन्ने निष्कर्ष दिइएको छ । यसमा कलासाहित्यको विकासलाई चेतनाविकासको एउटा पाटोका रूपमा बुझ्नु पर्ने सैद्धान्तिक आधार प्रस्तुत गरिएको छ । साथै कलाको निर्माण र विकासमा श्रमको मुख्य भूमिका रहेको धारणा उल्लेख गरिएको छ । यसमा विचारधारात्मक सङ्घर्षमा कलालाई महत्त्वपूर्ण अस्त्रका रूपमा व्याख्या गरिएको छ । यसमा साहित्यले कलात्मक सिर्जनाका माध्यमबाट यथार्थलाई प्रतिबिम्बित गर्नुपर्ने उद्देश्यलाई मुख्य रूपमा लिनुपर्ने धारणा प्रस्तुत गरिएको छ । मार्क्स एङ्गल्सले दृढतापूर्वक प्रगतिशील साहित्य गहन तथा जीवन्त प्रक्रियाको सच्चाइका साथ

प्रतिबिम्बित गर्ने, अग्रणी विचारको उद्घोष गर्ने, समाजमा प्रगतिशील शक्तिको हितको रक्षा गर्नका लागि कटिबद्ध रहनु पर्ने बताएका छन् । यी विषयहरू यस शोधकार्यको सैद्धान्तिक अवधारणासँग सम्बन्धित रहेका छन् ।

माओ त्सेतुङको 'येनान गोष्ठीमा साहित्य र कलाबारे प्रवचन' (सन् १९४२/२०४१) प्रगतिवादी साहित्यसिद्धान्त सम्बन्धी महत्त्वपूर्ण सामग्री हो । यसमा कलासाहित्य सम्बन्धी मार्क्सवादी लेखकहरूले अँगाल्नुपर्ने नीति, विधि तथा प्रक्रियाका बारेमा व्याख्या गरिएको छ । यसमा लेखकहरूको वर्गीय अडान, वर्गीय प्रवृत्ति, पाठक-दर्शकहरूका समस्या, अध्ययनको समस्या सम्बन्धी विषयमा अवधारणा प्रस्तुत गरेका छन् । माओले मार्क्सवादी लेखक ठान्ने कुनै पनि व्यक्तिले र विशेष गरेर कम्युनिस्ट पार्टीको सदस्य रहेको कुनै पनि लेखकले मार्क्सवाद-लेलिनवादको ज्ञान हासिल गर्नुपर्छ भन्ने धारणा प्रस्तुत गरेका छन् । यसरी प्रगतिवादी साहित्यकारले निम्नवर्गीय जनताका जीवनको अध्ययनबाट विषयवस्तु लिनुका साथै मार्क्सवादी सिद्धान्तका बारेमा ज्ञान प्राप्त गरेको हुनुपर्ने विषयलाई जोड दिएका छन् ।

माओको कलासाहित्य सम्बन्धी प्रवचनमा क्रान्तिकारी कलासाहित्य क्रान्तिकारी लेखक-कलाकारका मस्तिष्कमा जनजीवनले पारेका छापका उपज भएकाले सामाजिक जनजीवन कलासाहित्यका निमित्त कच्चा पदार्थका अनन्त र एकमात्र स्रोत भएको उल्लेख गरिएको छ (माओ ८०) । यसबाट प्रगतिवादी कलासाहित्यको विषयवस्तु सामाजिक जनजीवन हो भन्ने स्पष्ट हुन्छ । उनका विचारमा क्रान्तिकारी साहित्य र कलाले वास्तविक जीवनबाट विभिन्न खालका पात्रहरू सिर्जना गरिएको र इतिहासलाई अधि बढाउने काममा जनसमूहलाई मद्दत गर्ने खालको हुनुपर्छ । यसबाट कलासाहित्य सौन्दर्यपूर्ण र प्रयोजनमुखी हुनुपर्छ भन्ने कुरामा समेत जोड दिइएको पाइन्छ । माओका विचारका निचोडमा सामाजिक जनजीवन क्रान्तिकारी लेखक र कलाकारहरूको सिर्जनाका विषयवस्तु हुन् र लेखक वा कलाकारबाट आफ्नो वर्गीय पक्षधरतालाई कृतिमा अभिव्यक्त गरिको हुनुपर्छ भन्दै लेखककलाकारबाट आफ्नो वर्गको हितमा काम गर्नुपर्ने मान्यता प्रस्तुत गरिएको छ । यसरी कलासाहित्यमा वर्गीय पक्षधरता झल्किएको हुनुपर्छ भन्ने कुरामा माओ विश्वस्त देखिएका छन् । उपर्युक्त तथ्यहरूबाट माओको कलासाहित्य सम्बन्धी प्रवचन मार्क्सवादी कला-साहित्यसिद्धान्तलाई अरू स्पष्ट र व्यापक पार्ने सैद्धान्तिक रचना हो ।

रविलाल अधिकारीले *प्रगतिवादी नेपाली कविता* (२०४४) मा 'प्रगतिवाद र कला साहित्य' शीर्षकअन्तर्गत प्रगतिवादी साहित्यको सैद्धान्तिक व्याख्या गरेका छन् । अधिकारीले समाज विकाससम्बन्धी स्थापित मार्क्सवादी सिद्धान्तलाई आधारभूत रूपमा ग्रहण गरी सामाजिक जीवनको प्रतिबिम्बका रूपमा कवितामा वर्गद्वन्द्व अभिव्यक्त हुने बताएका छन् । प्रगतिवादी स्रष्टाहरूले सामाजिक जीवनमा देखिएका अभाव, असुरक्षा र जीवनभोगका असन्तुष्टिलाई कथ्यको केन्द्रीय विषय बनाउनुपर्ने दृष्टिकोण अगाडि सारेका छन् । साथै उनले प्रगतिवादी स्रष्टाहरूको लेखकीय दृष्टिकोणका रूपमा समाज विकासका क्रममा देखापरेका वर्गीय द्वन्द्वलाई काव्यात्मक अभिव्यक्ति दिँदा निम्नवर्गीय पक्षधरता अँगाल्नु पर्ने मार्क्सवादी मान्यतालाई स्पष्टसँग प्रस्तुत गरेका छन् । प्रगतिवादी कविताका सन्दर्भमा प्रस्तुत गरिएका यी मान्यता तथा दृष्टिकोण प्रगतिवादी नाटकमा अभिव्यक्त वर्गद्वन्द्वको अध्ययनका निम्ति आवश्यक सैद्धान्तिक अवधारणा निर्माणमा उपयोगी बनेका छन् ।

आनन्ददेव भट्टको *जनताको साहित्य* (२०४८) मूलतः सैद्धान्तिक समालोचनाहरूको सङ्ग्रह हो । यस कृतिभित्र समाविष्ट भट्टका समालोचनात्मक रचनाहरूमध्ये 'जनसाहित्य के हो ?', 'जनताको साहित्य', 'जनसाहित्यमा विषयवस्तुको छनोट' जस्ता लेखहरू सङ्ग्रहीत छन् । लेखकबाट यी लेखहरूमा साहित्यको प्रयोजन र वर्गीय पक्षधरताबारे चर्चा गरिएको छ । भट्टले साहित्यमा वर्गीय पक्षधरता रहन्छ भन्दै प्रगतिवादी साहित्यले निम्नवर्गीय पक्षधरता अँगाल्न आवश्यक हुने बताएका छन् । उनले साहित्यिक कृतिमा वर्गीय पक्षधरता र वर्गीय द्वन्द्वको अभिव्यक्ति प्रकट भएको हुन्छ, भन्ने दृष्टिकोण प्रस्तुत गरेका छन् ।

विष्णु प्रभातको *चिन्तन र सौन्दर्य* (सन् १९९१) साहित्यसिद्धान्तसँग सम्बन्धित पुस्तक हो । यसभित्र समाविष्ट समालोचनाहरूमध्ये 'प्रगतिवाद र साहित्य', 'प्रतिबद्धताको सम्बन्धमा', 'कला, वर्गचेतना र चरित्र', 'कला साहित्यमा सौन्दर्य' लेखहरू यस शोधसँग सम्बन्धित रहेका छन् । 'कला, वर्गचेतना र चरित्र' शीर्षकको लेखमा लेखकले कला साहित्यको वर्गीय चरित्र र पक्षधरताका बारेमा प्रकाश पारिएको छ । लेखमा समाज वर्गमा विभाजित भएका कारण कलासाहित्य स्वाभाविक रूपले वर्गीय हुने र साहित्यिक कृतिमा वर्गद्वन्द्वले अभिव्यक्ति पाउँछ, भन्ने दृष्टिकोण प्रस्तुत गरिएको छ ।

देवीप्रसाद गौतमको *प्रगतिवाद, परम्परा र मान्यता* (२०४९) प्रगतिवादका बारेमा सैद्धान्तिक रूपमा प्रकाश पारिएको पुस्तक हो । यस पुस्तकमा प्रगतिवादी साहित्य सिद्धान्तका बारेमा विस्तृत चर्चा गर्दै प्रगतिवादी साहित्य चिन्तनको विकास, परम्परा र

प्रक्रियालाई पनि रेखाङ्कन गरिएको छ । गौतमबाट प्रगतिवादले कलासाहित्यलाई वर्ग, वर्गीय पक्षधरतासँग जोडेर हेर्ने र वर्गीय पक्षधरता र विपरीत वर्गहरूका बिचमा चलने द्वन्द्वले साहित्यमा अनिवार्य अभिव्यक्ति पाउँछ, भन्ने दृष्टिकोण प्रस्तुत गरिएको छ । यसमा प्रगतिवादी साहित्यमा वर्गद्वन्द्वको अभिव्यक्तिको स्वरूप र आवश्यकता अध्ययन गरिएको छ ।

निनु चापागाईंको *यथार्थवादी रचनादृष्टि र विवेचना* (२०५१) मूलतः मार्क्सवादी साहित्य सिद्धान्तमा आधारित पुस्तक हो । यसभित्रका 'प्रगतिवादी साहित्य : केही प्रश्नहरू', 'जनपक्षीय साहित्य र साहित्यकार', 'नेपाली साहित्यका सन्दर्भमा सामाजवादी यथार्थवाद', विचारधारा र साहित्य', 'सौन्दर्यशास्त्र र यसको विषयवस्तु' आदि शीर्षकहरू प्रगतिवादी साहित्य सिद्धान्तसँग सम्बन्धित समालोचना हुन् । उक्त रचनाहरूमा चापागाईंले मार्क्सवादी साहित्यसिद्धान्तको विवेचना गरेका छन् । उनका रचनामा मार्क्सवादी साहित्यसिद्धान्तलाई स्पष्ट गर्दै साहित्यमा वर्ग, वर्गीय पक्षधरता र वर्गद्वन्द्वको अभिव्यक्ति मार्क्सवादी साहित्य सिद्धान्तको महत्त्वपूर्ण पक्षका रूपमा उल्लेख गरिएको छ । कलासाहित्य र वर्गको सम्बन्ध अन्योन्याश्रित हुने भएकाले साहित्यमा वर्गद्वन्द्वको अभिव्यक्ति स्वाभाविक हुने र वर्गीय समाजको सदस्यद्वारा सिर्जना गरिएको साहित्य पनि वर्गीय हुने बताइएको छ । उल्लिखित सन्दर्भहरू प्रस्तुत शोधकार्यका सैद्धान्तिक पक्षसँग सम्बन्धित र उपयोगी रहेका छन् ।

निनु चापागाईंको *मार्क्सवादी चिन्तनमा सौन्दर्य* (२०५४) कृतिमा कला र राजनीति, मार्क्सवादी चिन्तनमा सौन्दर्य, साहित्यमा अन्तर्वस्तु र रूपको प्रश्न, साहित्य र वर्गसङ्घर्ष, साहित्यको समाज रूपान्तरणकारी भूमिका आदि तेह्रवटा लेखहरू रहेका छन् । चापागाईंका लेखमा राजनीतिलाई कलाको विचारधारात्मक पक्षका रूपमा लिई कलामा रहने राजनीतिक महत्त्व कृतिमा सत्यनिष्ठता, वस्तुनिष्ठता, कलाकारको इमान्दारी र प्रतिभाबाट प्रस्फुटन हुन्छ भन्ने निष्कर्ष दिइएको छ । मार्क्सवादी सौन्दर्यशास्त्र र सौन्दर्य-विवेचनालाई उत्सुकतापूर्वक निम्तिभन्दा बढी मानिसको सौन्दर्य-चेतनालाई उत्तरोत्तर समुन्नत बनाउने, मानिस रहेको प्राकृतिक परिवेश, सामाजिक जीवन र स्वयम् मानव-जीवनलाई सुन्दरतम तुल्याउने उद्देश्यबाट प्रेरित हुनुपर्दछ भन्ने निष्कर्ष निकालिएको छ । साहित्य हरेक विचारधारा जस्तै वस्तुगत यथार्थ एवम् सामाजिक जीवनको प्रतिबिम्बन र व्याख्यासमेत हो तर यथार्थलाई यथार्थलाई प्रतिबिम्बन गर्ने क्रममा सर्जकभित्र चेतना सक्रिय रहने हुनाले यो अति जटिल र अन्तर्विरोधपूर्ण समेत हुन्छ, भनेका छन् । कृतिविश्लेषण गर्ने क्रममा कृतिको वस्तुगत महत्त्व र वर्गसङ्घर्षका आधारभूत समस्यासित कृतिको वस्तुगत सम्बन्धलाई सही

रूपबाट विश्लेषण गर्नु अनिवार्य हुने निष्कर्ष निकालेका छन् । मार्क्सवादी सौन्दर्यचिन्तनका आलोकमा गरिने साहित्यसिर्जना प्रगतिवाद हो भन्ने उनको धारणा पनि स्पष्ट रूपमा आएको छ । चापागाईँबाट प्रस्तुत व्याख्या, विश्लेषण तथा निष्कर्ष प्रगतिवादी साहित्यिक मान्यतासँग सम्बन्धित भएकाले यस शोधकार्यसँग सम्बन्धित र उपयोगी रहेका छन् ।

घनश्याम ढकालको *मार्क्सवादी सौन्दर्यशास्त्रको विवेचना* (२०५४) मार्क्सवादी सौन्दर्यशास्त्र सम्बन्धी पुस्तक हो । यसमा मार्क्सवादी सौन्दर्यशास्त्र सम्बन्धी विषयहरूमा चर्चा गरिएको छ । यसमा 'मार्क्सवादी सौन्दर्यशास्त्रको विषय', 'कला र यसको प्रकृति', 'कला र विचारधारा', 'अन्तर्वस्तु र रूप', 'समाजवादी यथार्थवाद', 'माओ र सौन्दर्यशास्त्र' आदि शीर्षकमा मार्क्सवादी सौन्दर्यशास्त्रका बारेमा प्रकाश पारिएको छ । यसमा कलासाहित्यको वर्गीय प्रकृति हुने तथ्यलाई मार्क्सवादी सौन्दर्यशास्त्रको एक महत्त्वपूर्ण पक्षका रूपमा प्रस्तुत गरिएको छ । लेखमा सौन्दर्यशास्त्रका मूल्यमान्यताबारे स्पष्ट पाउँदै कलासाहित्यको वर्गीय सम्बन्धको अध्ययन प्रस्तुत गरिएको छ । यस क्रममा कलाको वर्गीय प्रकृतिलाई एकातिर पन्छाएर मार्क्सवादी सौन्दर्यशास्त्रको विवेचना सम्भव नहुने कुरा स्पष्ट पारिएको छ । मार्क्सवादी सौन्दर्यशास्त्रको विवेचनाको क्रममा प्रस्तुत गरिएको उक्त धारणाबाट शोधको मुख्य समस्याका रूपमा रहेको प्रगतिवादी नाटकमा वर्गद्वन्द्वको अभिव्यक्ति सम्बन्धी सैद्धान्तिक अवधारणा निर्माणमा सहयोग मिलेको छ ।

ताराकान्त पाण्डेयको *प्रगतिवादी नेपाली कवितामा अभिव्यञ्जित यथार्थ* (२०५५) विद्यावारिधि शोधप्रबन्ध हो । यसमा मार्क्सवादी कलासाहित्यका विशिष्ट मान्यताहरूको चर्चा गर्दै वर्ग, वर्गीय चेतना, वर्गीय पक्षधरता, वर्गसङ्घर्ष जस्ता सैद्धान्तिक आधारबाट कविताको विश्लेषण गरिएको छ । यसमा प्रगतिवादी नेपाली कवितामा यथार्थको अध्ययन गर्ने क्रममा पाण्डेयले प्रगतिवादको मूल दार्शनिक आधार मार्क्सवादको द्वन्द्वात्मक तथा ऐतिहासिक भौतिकवादी प्रस्थापना मानी कलासाहित्य र यसको इतिहासलाई पनि सङ्घर्षको ऐतिहासिकतामा हेर्छ भन्ने निष्कर्ष दिइएको छ । प्रगतिवाद मार्क्सवादकै साहित्यिक मान्यता मान्दै यथार्थवादको उच्च विकसित रूप समाजवादी यथार्थवादको पर्यायवाची पदावलीका रूप हो भनिएको छ । यसमा प्रगतिवादले कलासाहित्यको उद्भव सामूहिक श्रमसँगै भएकाले यसको प्रयोजन पनि सामूहिक हुने मान्यता रहेको बताइएको छ भने यसको उपयोगिता निम्नवर्गीय पक्षधरता केन्द्रित हुन्छ भनिएको छ । यसमा प्रगतिवादले अन्तर्वस्तु र रूपलाई कलासाहित्यका संरचक तत्त्व मान्ने र यिनका बिचको अविभाज्य, जैविक तथा द्वन्द्वात्मक

एकतावाटै उत्कृष्ट कलासाहित्यको निर्माण हुन्छ भन्ने मान्यता अगाडि सारिको छ । उक्त शोधप्रबन्धमा प्रस्तुत गरिएका सैद्धान्तिक तथा दार्शनिक पक्षसँग यस शोधकार्यको सैद्धान्तिक अवधारणासँग सम्बन्धित भएकाले उपयोगी भएको छ ।

गोविन्द भट्टका फुटकर समालोचनाहरूको सङ्ग्रह *गोविन्द भट्टका समालोचना* (२०५५) हो । रविलाल अधिकारीद्वारा सङ्कलित र सम्पादित यस सङ्ग्रहमा सङ्गृहीत समालोचना प्रकाशित हुनुभन्दा बीसतीस वर्ष अगाडि लेखिएको जानकारी भट्टले दिएका छन् । तीन खण्डमा संरचित यस कृतिको पहिलो खण्डमा रहेका नवनेपालमा साहित्यकारको दायित्व, प्रगतिवाद र मानवतावाद, अघाएको साहित्य र भोकाएको साहित्य, साहित्यमा विश्वदृष्टिकोणको प्रश्नबारे जस्ता सैद्धान्तिक समालोचना यस शोधको सैद्धान्तिक पक्षसँग सम्बन्धित छन् । यी रचनाहरूमा भट्टले लेखकहरूको ध्यान नेपाल र श्रमजीवी नेपालीको हृदयको स्पन्दनमा आधारित हुनुपर्ने मान्यता अगाडि सारेका छन् । उनले प्रगतिवादीहरू हरेक कुरालाई द्वन्द्वात्मक भौतिकवादी आँखाले हेर्दछन् भन्दै दुई मूलवर्गमा विभाजित समाजमा सिर्जित साहित्य वर्गनिरपेक्ष हुनै नसक्ने निष्कर्ष निकालेका छन् । सामन्तवाद र पुँजीवाद अल्पसङ्ख्यक शोषकवर्गद्वारा जनताको शोषण र दमनमा टिकेका व्यवस्था हुन् । त्यसैले प्रगतिवादीहरू यी दुवै किसिमका व्यवस्थाहरूलाई उदङ्ग्याउने, निन्दा गर्ने र निर्मल पार्ने किसिमको साहित्यसिर्जना तथा प्रचारप्रसार गर्न चाहन्छन् भन्ने मान्यता प्रस्तुत गरेका छन् । भट्टले साम्राज्यवाद सामन्तवादका विरुद्ध शोषितपीडित जनसमूहको सङ्घर्षमा साथ दिने प्रगतिवादी मानवतावाद नै साँचो मानवतावाद भएकाले प्रगतिवादीहरू यही मार्गमा अग्रसर हुनुपर्छ भन्ने सन्देश दिएका छन् । भट्टबाट दर्शन वा साहित्यको जन्म सामाजिक जीवनका द्वन्द्व र सङ्घर्षका ठोस भूमिमा हुन्छ भन्दै सौन्दर्यशास्त्र सम्बन्धी धारणा, समालोचनात्मक मूल्याङ्कनका पद्धति र साहित्य तथा कलाका विषयवस्तु एवम् शैली समाजका लामो कालसम्मको श्रम, सङ्घर्ष, प्रयोग, अनुभव र द्वन्द्वात्मक प्रतिक्रियापछि मात्र उत्पन्न भएका वा विकसित हुँदै आएका हुन् भन्ने निष्कर्ष प्रस्तुत गरिको छ ।

जगदीशचन्द्र भण्डारीको *प्रगतिवादी नेपाली कविता : रेखाङ्कन र विश्लेषण* (२०५५) विद्यावारिधि उपाधिका निम्ति तयार गरिएको शोधमा आधारित समालोचना हो । यस पुस्तकको पहिलो परिच्छेदमा प्रगतिवादको सैद्धान्तिक पृष्ठभूमि राखिएको छ । यसअन्तर्गत भण्डारीले प्रगतिवादको दार्शनिक आधारका रूपमा द्वन्द्ववाद, भौतिकवाद, ऐतिहासिक भौतिकवाद, मार्क्स-एङ्गल्सका साहित्य सम्बन्धी मान्यता, माओत्सेतुङका

साहित्य सम्बन्धी दृष्टिकोण, प्रगतिवादी साहित्य र यसको स्वरूप जस्ता विषयहरूमा विस्तृत अध्ययन प्रस्तुत गरेका छन् । भण्डारीले नेपाली साहित्यमा प्रचलित र प्रयोगित प्रगतिवादको आधारशीला मार्क्सवाद हो भन्ने निष्कर्ष निकालेका छन् । द्वन्द्वात्मक भौतिकवादले वास्तविक भौतिकजगत्लाई द्वन्द्वात्मक रहेको ठान्दछ । यसले सामाजिक जीवन तथा इतिहासको अध्ययन पनि द्वन्द्वात्मक प्रक्रियाबाट गर्न सकिने मान्यता राख्छ । यसमा प्रगतिवादले साहित्यलाई आर्थिक-सामाजिक-सांस्कृतिक प्रतिबिम्बनका रूपमा स्वीकार गर्ने, वर्गीय समाजमा सिर्जित साहित्य पनि वर्गीय हुने, शोषित वर्गको पक्ष अँगाल्ने, वर्गीय सङ्घर्षलाई यथार्थ रूपमा प्रस्तुत गर्ने, सबै किसिमका शोषणबाट मुक्त साम्यवादी समाज निर्माणको उद्देश्य लिने, सर्वहारा मानवतावादी भावनामा विशेष जोड दिने जस्ता मान्यतालाई निष्कर्षका रूपमा प्रस्तुत गरिएको छ ।

ताराकान्त पाण्डेयको *प्रगतिवाद र कविता* (२०५६) सम्बन्धमा लेखिएको सैद्धान्तिक पुस्तक हो । यस पुस्तकको पहिलो भागमा प्रगतिवादको शाब्दिक अर्थ र विशिष्ट तात्पर्य, प्रगतिवादको मूल दार्शनिक आधार र प्रगतिवादका साहित्यिक मान्यताहरूका बारेको अध्ययन प्रस्तुत छ । ‘कलासाहित्यको प्रयोजन र वर्गीय पक्षधरताको प्रश्न’ उपशीर्षकमा कला साहित्यको वर्गीय प्रयोजन र पक्षधरताका बारेमा चर्चा गरिएको छ । मार्क्सवादी साहित्य चिन्तनका बारेमा विभिन्न विद्वान्का दृष्टिकोणहरूलाई अधि सादै लेखकबाट कलासाहित्यको वर्गीय प्रयोजन र पक्षधरतालाई सुस्पष्ट गरिएको छ । पाण्डेयबाट वर्गविभाजित समाजमा कलासाहित्यको प्रयोजन र पक्षधरता स्वतः वर्गीय हुन्छ, भन्ने दृष्टिकोण प्रस्तुत गरिएको छ । साथै, वर्गीय समाजमा मानवीय स्वभाव र प्रेमजस्ता कुरा पनि वर्गीय धरातलमै निर्मित हुने भएकाले साहित्य वर्गविहीन हुन नसक्ने तथ्यलाई समेत उनले स्पष्ट गरिएको छ । यो सैद्धान्तिक विषय अनुसन्धेय शीर्षकको सैद्धान्तिक पक्षसँग प्रत्यक्ष सम्बन्धित रहेको छ । दोस्रो भागमा गरिएको अध्ययनले समग्र साहित्यमा प्रगतिवादी धाराको उद्भव र विकासका सन्दर्भले प्रगतिवादी नाटकको उद्भव, विकास र वर्गद्वन्द्वको स्थिति पहिल्याउन समेत उपयोगी भएको छ ।

रविलाल अधिकारीको *प्रगतिवादी नेपाली समालोचना* (२०५६) प्रगतिवादी समालोचना शृङ्खलामा महत्त्वपूर्ण कृति हो । अधिकारीको यो अनुसन्धानात्मक कृति प्रगतिवादी समालोचनाको सैद्धान्तिक पृष्ठभूमि र परम्परा, प्रगतिवादी नेपाली समालोचनाको विकास र परम्परा, प्रगतिवादी नेपाली समालोचना : प्रमुख समालोचक एवम् प्रवृत्तिको

विश्लेषण र उपसंहार गरी चारवटा अध्यायमा संरचित छ । यसमा अध्ययन गरिएको पहिलो अध्याय प्रगतिवादको सैद्धान्तिक अवधारणासँग सम्बन्धित भएकाले प्रस्तुत शोधका विषयसँग सम्बन्धित छ । अधिकारीबाट यसमा प्रगतिवादको दार्शनिक आधारका रूपमा लिइने मार्क्सवादको अध्ययन प्रस्तुत गर्दै दर्शन र कलाको घनिष्ट सम्बन्ध रहने निष्कर्ष निकालिएको छ । यसमा यौनसम्बन्ध-सम्बन्धी मार्क्सवादी अवधारणा भनेको एकनिष्ठ विवाहको विकसित रूप हो भने यसलाई नकारेर व्यावसायिक रूपमा वा असामाजिक रूप धारण गर्नु मार्क्सवादी मान्यता नभएको उल्लेख गरिएको छ । अधिकारीबाट रूप र अन्तर्वस्तु सम्बन्धी मान्यतहरूको व्याख्या गर्दै यी दुबैका सम्बन्ध मिलिमा मात्र कला र साहित्यको रूपमा निखार आउँछ भन्ने धारण प्रस्तुत गरिएको छ ।

हावर्ड फास्टको *साहित्य र यथार्थ* (सन् १९८४/अनु.२०५६) निबन्धका रूपमा लेखिएको सैद्धान्तिक पुस्तक हो । यस कृतिमा फास्टबाट आफ्नै कष्टपूर्ण तथा सङ्घर्षमय जीवन कहानी प्रस्तुत गर्दै कसरी उनी लेखक तथा कलाकार बने भन्ने उल्लेख गर्दै लेखकले कसको पक्षमा लेखे र कुन वर्गको पक्ष लिने भन्ने सवाललाई मार्गनिर्देश गर्ने गरी उनका अनुभव, अनुभूति र ज्ञान प्रस्तुत गरिएको छ । उनका कृतिमा एक लेखकले सत्यको प्रकृतिलाई जाँचपरख गरेर पक्षधरता निर्धारण गर्नुपर्ने हन्छ तर सत्य निरपेक्ष नभई सापेक्ष हुने निष्कर्ष दिइएको छ । हावर्डका विचारमा यथार्थवादबाहेक कलाको निर्माण गर्न सकिने अर्को कुनै पद्धति छैन भन्दै यसले कलाका माध्यमबाट जनताको भाषाको समृद्धि र असीम सौन्दर्यको अपेक्षा गर्दै प्रेम, उल्लास र संवेदनशीलतालाई समेट्छ भन्ने पनि निष्कर्ष दिइएको छ । उनका अभिव्यक्तिमा यथार्थवादको पद्धति र रचनाप्रक्रियाका सम्बन्धमा लेखक यथार्थको चयनमा रूप, रुचि र लयका साथै विश्वदृष्टिकोणका साथ आफ्नो चयनलाई सार्थक बनाउँछ भन्ने कुरामा जोड दिइएको छ ।

ग्यार्ग (जर्ज) लुकाचले *इतिहास और वर्गचेतना* (सन् १९२३/सन् २००५) सैद्धान्तिक समालोचना हो । यसमा मार्क्सवादले समाजमा वर्ग विभाजनको निर्धारण उत्पादनको प्रक्रिया र स्थितिले हुन्छ भन्ने अवधारणाबारे स्पष्ट पारिएको छ । लुकाचले सचेत उद्देश्य या अभिप्रायले नै घटना घट्ने र यसले जनताको वर्गीय पहिचान बनाई एउटा महान् रूपांतरण ल्याउने एक स्थायी क्रियाको जन्म दिन्छ भन्ने मान्यता प्रस्तुत गरेका छन् । यसरी लुकाचलद्वारा मानिसको चेतनाको विकासमा सामाजिक विकासको इतिहासले महत्त्वपूर्ण भूमिका खेल्ने बताइएको छ । उनका कृतिमा नयाँ वस्तुको रचना शून्यमा नहुने वरु

रचनाकारले सामाजिक जीवनलाई आधार बनाएर कलासाहित्यको सिर्जना गर्दछ, भन्ने विचार व्यक्त भएको छ । यस मान्यतालाई कलासाहित्य सामाजिक जीवनको धरातलमा ऐतिहासिक विशेषता कलात्मक विशिष्टताको प्रयोगमा जोड दिइएको छ र साहित्यको उद्भव र विकास समग्र ऐतिहासिक-सामाजिक प्रक्रियाको अङ्ग हो भनिएको छ । यसरी कलासाहित्यको उद्भव सामाजिक वस्तुका रूपमा समाजभित्रै सामाजिक प्रभावहरूलाई ग्रहण गर्दै भएको हुन्छ, भन्ने बुझिन्छ । समग्रमा वर्गचेतना र वर्गद्वन्द्वको अन्तर्सम्बन्ध र कलासाहित्यको सम्बन्धका बारेमा विस्तृत अध्ययन गरिएको यो कृति प्रस्तुत शोधको सैद्धान्तिक अवधारणा निर्माणमा उपयोगी बनेको छ ।

चैतन्यले *मार्क्सवादी कलादृष्टि र समीक्षा* (२०५४/२०६४) मा समाविष्ट माओवादी सौन्दर्यदर्शन र प्रगतिवादी समालोचनाको मापदण्ड शीर्षकका रचनाहरू यस शोधकार्यसँग सम्बन्धित छन् । चैतन्यले मार्क्सवादी-लेनिनवादी सौन्दर्यदर्शनबाट माओवादी सौन्दर्यदर्शनको गुणात्मक विकास भएको निष्कर्ष निकाल्दै मार्क्स, लेनिन हुँदै माओसम्म आइपुग्दा यस दर्शनले मानवजातिले आर्जन गरेका सर्वोत्तम सिद्धान्तहरूलाई आत्मसात गरी बुर्जुवा सौन्दर्यशास्त्रका विरुद्ध स्थापित भएको निष्कर्ष निकालेका छन् । उनले प्रगतिवादी मापदण्डका मूल्यका सन्दर्भमा व्याख्या गर्दै यसको असली मापदण्ड वर्गीय हितको उपादेयता, सामाजिक व्यवहार र वर्ग अभिरुचिअनुरूप द्वन्द्वात्मक एवम् ऐतिहासिक भौतिकवादमा आधारित राजनीतिक र सौन्दर्यपरक पहलुहरूको जगमा खडा छ । चैतन्यले यसै आधारमा मात्र कृतिको सही मूल्याङ्कन गर्न सकिन्छ, भन्ने निष्कर्ष प्रस्तुत गर्दै मार्क्सवादले विशाल जनसमुदाय र सर्वहारावर्गको मुक्तिको संवाहक बनेर सामन्ती, पुँजीवादी, निम्नपुँजीवादी, शून्यवादी कलाकारका अभिजातवर्गीय, निराशावादी हरेक सिर्जनात्मक मनस्थितिलाई नष्ट गरिदिन्छ, भन्ने मान्यता पनि प्रस्तुत गरेका छन् ।

राल्फ फक्सले 'मार्क्सवाद, साहित्य र वास्तविकता' (२०६७) शीर्षकमा मार्क्सवादी दर्शनको सार र साहित्यले प्रतिबिम्बन गर्नुपर्ने यथार्थका बारेमा अध्ययन प्रस्तुत गरेका छन् । मार्क्सवादले कुनै पनि वस्तु स्थायी र अपरिवर्तनीय मान्दैन भन्दै सत्तालाई चेतनाको नियन्त्रा हो भन्ने दृष्टिकोण प्रस्तुत गरेका छन् । यसलाई उनले पदार्थ र आत्माका बीचको मूल सम्बन्धको मार्क्सवादी व्याख्या मानेका छन् । उनले यसलाई कलाको सिर्जनात्मक आधार मानेका छन् । यसमा मार्क्सले जीवनको भौतिक विधानले बौद्धिक विधानलाई निर्धारित गर्दछ, भन्ने विश्वास लिएको बताएका छन् । यसमा एङ्गोल्सले प्रत्येक मानिसको व्यक्तिगत र

सामाजिक इतिहास हुने, वर्गद्वन्द्वसँग जोडिने भएकाले कलासाहित्य त्यसबाट अलग नरहने दृष्टिकोण प्रस्तुत गरेका छन् (३९-४०) । उल्लिखित दृष्टिकोहरूलाई प्रस्तुत शोधकार्यको साहित्य सम्बन्धी सैद्धान्तिक अवधारणा निर्माण र कृति विश्लेषणमा उपयोग गरिएको छ ।

अनातोली लुनाचास्कीको “समाजवादी यथार्थवाद” (२०६७) शीर्षकको समालोचनामा समाजवादी यथार्थवादको मार्क्सवादी अवधारणा प्रस्तुत गर्दै कलासाहित्यसँग यसको सम्बन्धका बारेमा स्पष्ट पारिएको छ । यस कृतिमा लेखक तथा कलाकारहरूले कलासाहित्यको निर्माण गर्दा अवलम्बन गर्नु पर्ने विषयमा सुझाव दिइएको छ । यसमा हरेक चेतनशील नागरिक समाजवादी विश्वदृष्टिकोण बारे जनकार हुनुपर्ने र त्यसको अवलम्बन गर्नुपर्छ भन्ने मान्यता प्रस्तुत गरिएको छ । चास्कीका अनुसार लेखक-कलाकारका लागि द्वन्द्वात्मक भौतिकवादको अध्ययन अत्यन्त उपयोगी हुने भएकाले मार्क्सवादको अध्ययन लेखकीय कर्तव्य हुन आउँछ । विशेषतः नाटककारले आफ्नो क्षेत्रमा द्वन्द्वात्मक भौतिकवादको प्रणालीमा निपुण नभई नाट्यशिल्पमा सृजन गर्न सक्दैन (२११) । यसरी नाटककारका निम्ति द्वन्द्वात्मक भौतिकवाद मार्गदर्शक सिद्धान्त हो भन्ने ठहर गरिएकोले यो समालोचना प्रस्तुत शोधकार्यको सैद्धान्तिक अवधारणा निर्माणमा उपयोगी भएको छ ।

अभ्नेर जिसले “कलामा पार्टी र जनप्रतिबद्धता” (२०६७) शीर्षकको लेखमा प्रगतिवादी कलासाहित्यका सन्दर्भमा उपयोगी धारणा व्यक्त गरेका छन् । जिसले विचारविनाको कला हुन नसक्ने भन्दै दृढ धारणाको अभावमा कलाकारले महान् कलाको रचना गर्न नसक्ने मान्यता अगाडि सारेका छन् । उनले कलामा प्रतिबद्धताको प्रश्न कलाकारको विश्वदृष्टिकोणसँग गाँसिएको हुने भए पनि प्रतिभाविनाको विश्वदृष्टिकोण उपयुक्त नहुने र विश्वदृष्टिकोणविनाको प्रतिभाले निश्चित गन्तव्यमा नपुर्याउने धारणा प्रस्तुत गरेका छन् (२३४) । यसबाट सम्पूर्ण यथार्थवादी कलासाहित्य जनतासँग घनिष्ट रूपमा गाँसिएको हुन्छ भन्ने स्पष्ट हुन्छ । साहित्यमा विश्वदृष्टिकोण र लेखकीय प्रतिभा एकाकार भएर आउँदा प्रगतिवादी कलासाहित्यको रचना हुने बुझिन्छ । अभ्नेर जिसको यो समालोचना प्रस्तुत शोधको सैद्धान्तिक अवधारणा निर्माणमा उपयोगी बनेको छ ।

ऋषिराज बरालको *मार्क्सवाद र उत्तर आधुनिकतावाद* (२०६७) मा साहित्य सम्बन्धी मार्क्सवादी दृष्टिकोणबारे चर्चा गरिएको छ । यसभित्र रहेका ‘मार्क्सवादी सौन्दर्यशास्त्र : इतिहास तथा मूल्य’, ‘सौन्दर्यशास्त्रमा माओ’, ‘मार्क्सवादी चिन्तनमा सौन्दर्य’ जस्ता शीर्षकहरूमा मार्क्सवादी साहित्यसिद्धान्तसँग सम्बन्धित सैद्धान्तिक विषयहरूको व्याख्या-

विश्लेषण गरिएको छ । यी शीर्षकहरूमा मार्क्सवादी सौन्दर्यशास्त्रले कलासाहित्यलाई उत्पादनप्रक्रियाको प्रतिफल बताएकाले श्रम र सौन्दर्यलाई एकआपसमा घनिष्ट रूपमा गाँसिएको विषय मानिएको छ, भने कलासाहित्यलाई सामाजिक चेतनाको रूप मानेकाले सौन्दर्य निर्माण गर्नु तथा मान्छेको जीवनलाई सुन्दर बनाउनु नै साहित्यको वैचारिक ध्येय रहेको निष्कर्ष निकालिएको छ । यसरी माथि उल्लेख गरिएका लेखहरूमा प्रस्तुत मार्क्सवादी साहित्य सिद्धान्तका निष्कर्ष तथा मान्यताहरूबाट यस शोधप्रबन्धको सैद्धान्तिक आधार निर्माणमा सहयोग मिलेको छ ।

पुष्पलालद्वारा लिखित प्रमुख पाँच कृतिहरू (२०६७) मा सङ्गृहीत 'नेपाली जन-आन्दोलन एक समीक्षा' र 'नयाँ जनवादी संस्कृति' शीर्षकका दुईवटा लेख प्रगतिवादी नेपाली साहित्यका निम्ति महत्त्वपूर्ण छन् । पहिलो लेखमा नेपाली समाजको विकासपरम्परा र ऐतिहासिक घटनाक्रमका साथै नेपाली समाजमा चलेका वर्गीय सङ्घर्षका सन्दर्भहरूबारे विश्लेषण गरिएको छ । यस क्रममा नेपाली समाजको विकासपरम्परामा सामन्ती राज्य समूहको उदयपछि क्रमशः केन्द्रीय सामन्ती राज्यसत्ताकोस्थापना र विकास हुने क्रममा सामन्ती घरानाबीचको सङ्घर्षले राणाहरूको पारिवारिक शासनको उदय भएको ऐतिहासिक घटनाक्रमको विश्लेषण गर्दै राणाकालीन शासनको लेखाजोखा गरिएको छ । यस रचनामा राणाशाहीको अन्तपछि सामन्त, पुँजीपति र मजदुरवर्गको राजनीतिक भूमिकाका बारेमा विश्लेषण गर्दै संसदीय चुनाव र शाही षड्यन्त्र र यसका माध्यमबाट शाहशाहीको अधिनायकवादी व्यवस्था स्थापित भएको वस्तुगत लेखाजोखा गर्दै यसबाट नेपाली जनआन्दोलनले लिनपर्ने शिक्षाका बारेमा पनि व्याख्या गरिएको छ । यस लेखमा सात सालपूर्व नेपाली समाज र राजनीतिमा भारतीय जनआन्दोलनको प्रभाव परेको र यसपछि चिनियाँ क्रान्तिको प्रभाव उल्लेखनीय रहेको निष्कर्ष दिइएको छ । भारतीय जनवादी आन्दोलनको नेतृत्व पुँजीवादी सिद्धान्तअनुसार र चीनको जनवादी आन्दोलन मार्क्सवाद, लेनिनवाद र माओको विचारधाराअनुसार भएको तथ्य प्रस्तुत गर्दै क्रान्तिको सफलता र असफलता प्रथमः क्रान्तिकारी सिद्धान्तमा भर पर्ने कुरामा नेपालका समस्त क्रान्तिकारीहरूले बुझ्नु पर्ने निष्कर्ष पनि प्रस्तुत गरिएको छ । यसैगरी दोस्रो लेखमा प्रगतिवादी कला-साहित्य र जनवादी संस्कृतिका बारेमा विस्तृत अध्ययन प्रस्तुत गरिएको छ । यसलेखमा साहित्य र कला वर्गीय हितका साधन हुनका साथै समय-सापेक्ष हुने दृष्टिकोण प्रस्तुत गरिएको छ । यस सन्दर्भमा नेपालमा कलासाहित्यको विकास र वर्गीय हितमा तिनको प्रयोग गर्ने क्रममा

सामन्तवादी शासकहरूले आफैलाई ईश्वरको अवतार सिद्ध गर्दै साहित्यको विकास अगाडि बढाएको, १९९७ सालको घटनापछि नेपाली बुद्धिजीवीहरूको आँखा खुल्न गई शोषित-पीडित जनताका हितको निम्ति साहित्य र कलाको उपयोग हुनैपर्दोरहेछ भन्ने कुरा राजनीतिक चेतनाका रूपमा मध्यम र निम्नमध्यम वर्गीय लेखक-कलाकारले बुझ्न थालेको बताइएको छ । यसै गरी सामाजिक परिस्थितिले साहित्यकारहरूलाई जागरण र क्रान्तिको निम्ति कलम उठाउन बाध्य गराएको यथार्थलाई पनि उजागर गरिएको छ । यसपछि नेपाली भाषामा कम्युनिस्ट घोषणापत्रको अनुवाद, नेपाल कम्युनिस्ट पार्टीको स्थापना र नयाँ जनवादी कार्यक्रमको घोषणाले वर्ग-सचेतन रूपमा सुकुम्बासी, गरिब किसान, मजदुर, विद्यार्थी, बुद्धिजीवी र निम्न-पुँजीवादी जनतामा क्रान्तिको भावना उर्लन थालेको निष्कर्ष प्रस्तुत गरिएको छ । यसबाट प्रगतिवादी कला-साहित्यको विषयवस्तु, प्रगतिवादी साहित्यको उद्देश्य जस्ता विषयमा स्पष्ट पारिएको छ । यी विषयबाट प्रस्तुत शोधमा प्रगतिवादी नेपाली नाटकको इतिहास र कृतिविश्लेषणको सैद्धान्तिक आधार निर्माणमा सहयोग लिइएको छ ।

घनश्याम ढकाल र अन्यको सम्पादनमा प्रकाशित *मार्क्सवादी साहित्य र जनयुद्धको सौन्दर्य* (२०६७) पुस्तकमा सौन्दर्यशास्त्र/समालोचना सिद्धान्त र जनयुद्धसँग सम्बन्धित साहित्य समालोचनाका सामग्रीहरू समेटिएको छ । यस पुस्तकमा समावेश भएका “जनयुद्ध, साहित्यकला र सौन्दर्य”, “राजनीति र समाज”, “जनयुद्धको सौन्दर्यशास्त्र र यसको विषयवस्तु”, “सौन्दर्यका नियमहरू : एक छलफल” र “मार्क्सवादी समालोचना, विधि र मानदण्ड” शीर्षकका पाँचवटा लेखहरू मार्क्सवादी सौन्दर्यशास्त्र र मार्क्सवादी समालोचनाका बारेमा चर्चा गरिएका सैद्धान्तिक लेखहरू छन् । साथै जनयुद्धको अन्तर्वस्तुमा आधारित भएर लेखिएको “नयाँ यथार्थपरक नाटक : प्रवृत्ति र प्राप्ति” शीर्षकको खोजपरक समालोचा समावेश छ । उल्लिखित सैद्धान्तिक लेखहरूमा साहित्यको विषयवस्तु, वर्गीय तथा वैचारिक पक्षधरता, समाजसँग साहित्यको सम्बन्ध, साहित्यको उपयोगिता, साहित्यको स्वतन्त्रतासित सम्बन्ध आदि विषयसन्दर्भमा मार्क्सवादी साहित्य सिद्धान्तको संश्लेषण प्रस्तुत गरिएको छ । यसैगरी साहित्यमा यथार्थको कलात्मक प्रतिबिम्बनको विधि, अन्तर्वस्तु र रूपको प्रयोग, साहित्यकलामा विचारधाराको सम्बन्ध जस्ता पक्षहरूमा मार्क्सवादी मान्यता प्रस्तुत गरिएको छ । यसमा नियमसम्बन्धी अवधारणा प्रस्तुत गर्दै मार्क्सवादी दर्शन र सौन्दर्यका नियमअन्तर्गत भौतिकवादी द्वन्द्ववादको आधारभूत नियम, ऐतिहासिक भौतिकवादका मूल नियमभित्र श्रम-कला र सौन्दर्य, इतिहास, उत्पादन प्रणाली र वर्गसङ्घर्षको नियम जस्ता

विषयमा पनि चर्चा गरिएको छ । मार्क्सवादका दृष्टिमा समालोचना विज्ञान र कला दुबै हो भन्ने मान्यता प्रस्तुत गर्दै यससँग सामाजिक दायित्व गाँसिएको हुन्छ भनिएको छ । यी विषयहरू यस शोधका समस्या र सैद्धान्तिक अवधारणासँग सम्बन्धित भएकाले सहयोग पुगेको छ भने सर्वेक्षणसँग सम्बन्धित “नयाँ यथार्थपरक नाटक : प्रवृत्ति र प्राप्ति” शीर्षकको खोजपरक समालोचाबाट आवश्यक सूचनाहरूको उपयोग गरिएको छ ।

मोहन वैद्य किरणले *मार्क्सवादी दर्शन (२०६७)* मा दर्शनशास्त्रको स्वरूपबारे चर्चा गरेका छन् । यसमा दार्शनिक पक्षधरताका बारेमा चर्चा गर्दै दर्शनले वर्गसङ्घर्षमा दृढ पक्षधरताको माग गर्ने भएकाले वर्गीय समाजमा विभिन्न वर्गका स्वार्थहरू टक्कराउने क्रममा भिन्न विचारहरूका रूपमा दर्शनमा प्रतिबिम्बित हुन पुग्दछन् भनिएको छ । दर्शनको विकासको सन्दर्भमा वर्गसङ्घर्ष र दर्शनमध्ये वर्गसङ्घर्षलाई जोड दिँदै वर्गसङ्घर्षको जगबाट दर्शनको जन्म हुन्छ भन्ने माओको विचारलाई स्पष्ट पारिएको छ । यसरी दर्शन र वर्गसङ्घर्ष बिचको सम्बन्धलाई स्पष्ट पारिएको यस अध्ययनबाट प्रस्तुत शोधकार्यको सैद्धान्तिक अवधारणा निर्माणमा सहयोग लिइएको छ ।

रामप्रसाद ज्ञवालीले “नेपाली महाकाव्यमा वर्गीयता र वर्गद्वन्द्व” (२०६७) शीर्षकमा विद्यावारिधि उपाधिका लागि शोधप्रबन्ध तयार गरेका छन् । यस अनुसन्धानात्मक पूर्वकार्यमा ज्ञवालीले वर्गीयता र वर्गद्वन्द्वको सैद्धान्तिक अवधारणा प्रस्तुत गरेका छन् । यसमा मार्क्सवादी साहित्यिक मान्यताअनुरूप साहित्यमा वर्गद्वन्द्वको तात्पर्य, साहित्य र वर्गद्वन्द्वको सम्बन्ध, साहित्यमा वर्गद्वन्द्वको अभिव्यक्ति प्रक्रिया, साहित्यमा वर्गीयता र वर्गद्वन्द्वको प्रतिबिम्बन जस्ता उपशीर्षकहरूमा सैद्धान्तिक व्याख्या गरिएको छ । यस क्रममा मार्क्सवादले समाज र यसको विकासपरम्परालाई ऐतिहासिक तथा द्वन्द्वात्मक भौतिकवादी दृष्टिकोणबाट हेर्ने र यसका आधारमा समाज वर्गीय हुने मानिएकोले वर्गीय समाजमा सिर्जना हुने कलासाहित्य जस्ता विषयहरू सबै वर्गीय नै हुन्छन् भन्ने स्थापित मान्यतालाई आत्मसात् गरिएको छ । समाजमा उत्पादनका साधनमाथि स्वामित्वको लडाइँले समाजलाई वर्गीय द्वन्द्वमा पारिरहेको हुन्छ र यो समाजविकासको प्रक्रिया पनि हो भन्ने मानिन्छ । यसैगरी मार्क्सवादी साहित्यसिद्धान्तले वर्गीय समाजका विषयहरू कलासाहित्यका विषयवस्तु हुने र निम्नवर्गीय पक्षधरता लेखकीय कर्तव्यका रूपमा लिनपर्ने मानिन्छ । मार्क्सवादी साहित्यसिद्धान्तका यिनै मान्यतामा सिर्जना गरिने कलासाहित्यमा निम्नवर्गीय पक्षधरता, वर्गीय द्वन्द्व र मानवतावाद

आवश्यक रहने निष्कर्ष दिइएको छ । यी विषयहरू प्रस्तुत शोधकार्यको सैद्धान्तिक पक्षसँग सम्बन्धित भएकाले सैद्धान्तिक अवधारणा निर्माणमा सहयोग पुगेको छ ।

चैतन्यको *मार्क्सवादी सौन्दर्यचिन्तन* (२०६९) मा मार्क्सवादी सौन्दर्यशास्त्र : विषयवस्तु र प्रणाली, सौन्दर्यका नियमहरू, रससिद्धान्त, साधारणीकरण र मार्क्सवाद, प्रगतिवाद : सङ्क्षिप्त अध्ययन, नेपालमा मार्क्सवादी सौन्दर्यचिन्तनजस्ता शीर्षकमा मार्क्सवादी सौन्दर्यचिन्तन र प्रगतिवादबारे अध्ययन गरिएको छ । यसमा ममार्क्सवादी सौन्दर्यशास्त्रलाई प्रकृति, मानवजीवन र कलामा विद्यमान सुन्दरको अध्ययन गर्ने विशिष्ट विज्ञानका रूपमा चिनाइएको छ । चैतन्यका अनुसार कला सामाजिक चेतनाको एउटा रूप भएकाले यो श्रम र सामाजिक जीवनसँग घनिष्ठ रूपमा जोडिएको हुन्छ । सामाजिक जीवनमा विद्यमान भीषण वर्गसङ्घर्ष र वर्गयुद्धको प्रतिबिम्बनका रूपमा साहित्य र सौन्दर्यचिन्तनका क्षेत्रमा दुःखान्त र प्रहसनको मान्यता विकसित भएको निष्कर्ष निकालिएको छ । साथै, सामाजिक जीवनमा वर्गका अतिरिक्त वर्ण, लिङ्ग, जाति, जातका आधारमा विभिन्न प्रकारका उत्पीडनहरू देखा पर्दछन् र उत्पीडनका यी प्रकारहरू वर्गसङ्घर्षकै भिन्न रूप भएको उल्लेख गरिएको छ । मार्क्सवादी सौन्दर्यचिन्तनबारे छलफल गर्दै वर्गसमाजमा साहित्य, कला, र सौन्दर्यको स्वरूप वर्गीय हुने निष्कर्ष प्रस्तुत गरिएको छ । साथै, प्रगतिवाद सिद्धान्त तथा विचारधारात्मक रूपमा मार्क्सवादद्वारा आलोकित भएकाले प्रगतिवाद मार्क्सवादी सौन्दर्यचिन्तन र समाजवादी यथार्थवादमा आधारित हुन्छ भने विचारधारा, सिद्धान्त र वर्गीय पक्षधरताका दृष्टिले प्रगतिशीलताभन्दा प्रगतिवाद गुणात्मक रूपमा अग्रगामी रहेको निष्कर्षसमेत प्रस्तुत गरिएको छ । साहित्यसिद्धान्त, सौन्दर्यचिन्तन र प्रगतिवादका बारेमा निष्कर्ष दिइएकाले प्रस्तुत पूर्वकार्य यस शोधको सैद्धान्तिक अवधारणा निर्माणमा उपयोगी भएको छ ।

मोहनविक्रम सिंहको *साहित्य, जीवन र सौन्दर्य* (२०६९) मा समावेश गरिएको “सौन्दर्य र साहित्यको अन्तरसम्बन्ध” शीर्षकको लेखमा साहित्य र सौन्दर्यबिचको अन्तरसम्बन्धका बारेमा चर्चा गरिएको छ । यस क्रममा सौन्दर्यलाई जीवन र मानव सभ्यताको अभिन्न पक्षका रूपमा परिचित गराउँदै मार्क्सवादी सौन्दर्यको अध्ययन प्रस्तुत गरिएको छ । यसमा जीवनको सौन्दर्य विशिष्ट खालको भएकाले यस सौन्दर्यलाई साहित्यिक सन्दर्भमा प्रयोग गरी थप अर्थपूर्ण बनाउन सकिन्छ भन्ने धारणा प्रस्तुत छ । साहित्य र

सौन्दर्यका बिचमा रहेको सम्बन्धको चर्चा गरिएको यो पूर्वकार्य प्रस्तुत शोधकार्यको सैद्धान्तिक अवधारणा निर्माण तथा कृति विश्लेषणका क्रममा उपयोग गरिएको छ ।

देवी नेपालले “नेपाली प्रगतिवादी खण्डकाव्यमा द्वन्द्व विधान” (२०७२).शीर्षकमा विद्यावारिधिको शोधप्रबन्ध तयार गरेका छन् । यसमा प्रगतिवादी कोणबाट द्वन्द्वको अध्ययनको सैद्धान्तिक आधार प्रस्तुत गरिएको छ । यस क्रममा द्वन्द्वका विविध प्रकार र यसका कारणहरूको विवेचना गरेका छन् । यसमा द्वन्द्वको परिचय र प्रयोग परम्परा, द्वन्द्वको स्वरूप र द्वन्द्वका प्रमुख कारण तथा प्रमुख प्रकारहरू, साहित्यमा द्वन्द्वको प्रयोग, साहित्यमा प्रगतिवाद जस्ता उपशीर्षकहरूमा सैद्धान्तिक व्याख्या गरिएको छ । यसमा द्वन्द्वका मुख्य प्रकारमा वर्गीय द्वन्द्व, वैचारिक द्वन्द्व आदिको विश्लेषण गर्दै वर्गीय तथा वैचारिक द्वन्द्वका निमित्त मुख्य रूपमा आर्थिक तथा सामाजिक कारणलाई प्रभावी हुने निष्कर्ष प्रस्तुत गरिएको छ । यसका साथै विधागत विश्लेषणको ढाँचामा द्वन्द्वरहित, आर्थिक द्वन्द्व प्रमुख भएका, सामाजिक-सांस्कृतिक द्वन्द्व प्रमुख भएका, राजनीतिक वैचारिक द्वन्द्व प्रमुख भएका, ऐतिहासिक घटनामूलक द्वन्द्व प्रमुख भएका आधारहरू प्रस्तुत गरिएको छ । यी उपशीर्षकहरूमा समेटिएका विषयसन्दर्भ भएको यो पूर्वकार्य यस शोधको सैद्धान्तिक अवधारणा र कृति विश्लेषणको ढाँचा निर्माणमा उपयोगी बनेको छ ।

कार्ल मार्क्सको सामाजिक अस्तित्व र सामाजिक चेतनाका विषयको लेख *मार्क्सवादी साहित्य सिद्धान्तका प्रतिनिधिमूलक विचारहरू* (२०७२) मा सङ्गृहीत छ । यसमा मानव सभ्यताको विकास, मानवमा चेतनाको विकास, द्वन्द्वको विकास र वर्गद्वन्द्वको विकासजस्ता विषयमा कार्ल मार्क्सले अगाडि सारेका अवधारणा प्रस्तुत गरिएको छ । मानिसहरूको चेतनामा उनीहरूको अस्तित्व निर्भर हुने नभई उनीहरूको सामाजिक अस्तित्वमा उनीहरूको चेतना निर्भर हुन्छ भन्ने मान्यतालाई अगाडि सारिएको छ । यही कुरा बौद्धिक उत्पादनमा पनि लागु हुन्छ, जुन रूपमा जनताको राजनीति, कानून, नैतिकता, धर्म तत्त्वमिमांस आदिको भाषामा अभिव्यक्त हुन्छ । चेतना अनुभवजन्य अस्तित्व सिवाय अरु केही हुन नसक्ने र मानिसको अस्तित्व भनेकै उसको वास्तविक जीवन-प्रक्रिया हो । जब मनगढन्ते कल्पनालाई छोडेर वास्तविकताको चित्रण गर्न थालिन्छ, तब ज्ञानको एक स्वतन्त्र शाखाको रूपमा दर्शनले आफ्नो अस्तित्व गुमाउँछ भन्ने निष्कर्ष प्रस्तुत छ । यसरी प्रस्तुत मार्क्सका अवधारणात्मक सामग्रीको नेपाली रूपान्तरण भएकाले उक्त लेखलाई प्रस्तुत शोधकार्यको सैद्धान्तिक आधार निर्माणका क्रममा उपयोग गरिएको छ ।

ऋषिराज बराल *मार्क्सवाद र सवाल्टर्न अध्ययन* (२०७३) मा कला-साहित्यको राजनीतिसित निकटतम सम्बन्ध रहने र राजनीतिक सङ्घर्षमा प्रभावकारी भूमिका खेल्नसक्ने बारेमा बढी केन्द्रित हुने गरेको सन्दर्भ उल्लेख गरेका छन् । मार्क्स, एङ्गोल्स, लेनिन र माओले सौन्दर्यशास्त्रमा जोड दिएको, राष्ट्रिय राजनीतिमा कलाको वैचारिक-राजनीतिक भूमिकालाई कसरी प्रभावकारी बनाउने भन्ने बारेमा चिन्तन गरेको उल्लेख गरेका छन् । उनीहरू आख्यान र गीतिनाटकको क्षेत्रमा बढी केन्द्रित रहेको, मूल नेतृत्व राजनीतिकै रहे पनि आवश्यक पर्दा सांस्कृतिक मोर्चाले पनि नेतृत्व सम्हाल्ने गर्छ र सम्हाल्नु पर्छ भन्ने कुरामा विगतका अनुभवले स्पष्ट पारेको उल्लेख गरेका छन् । रुसमा लेनिनले बसालेको मार्क्सवादी कलाचिन्तनको जगलाई समृद्ध बनाउन स्टालिनले महत्त्वपूर्ण भूमिका खेलेको उल्लेख गरेका छन् । यस अध्ययनले प्रगतिवादी साहित्य चिन्तनको विकास प्रक्रियाको इतिहास र गतिलाई सङ्केत गरेको हुनाले प्रस्तुत शोधकार्यको सैद्धान्तिक अवधारणा निर्माणमा सहयोग लिइएको छ ।

जगदीश चन्द्र भण्डारीको *सौन्दर्यको अन्वीक्षण* (२०७५) प्रगतिवादी साहित्य-सिद्धान्तसँग सम्बन्धित सैद्धान्तिक समालोचना कृति हो । यसमा सङ्कलित बाइस ओटा समालोचना मध्ये इतिहास चेतना र मार्क्सवादी समालोचना, प्रगतिशीलता र प्रगतिवाद, जनयुद्ध कलासाहित्यको प्रतिमान, मार्क्सवादी दर्शन र दर्शनको दर्शन आदि रचना मूलतः प्रगतिवादी सिद्धान्तसँग सम्बन्धित छन् । यी समालोचनामा समालोचनको सैद्धान्तिक आधार, मूल्य, मापदण्ड र मूल्याङ्कन जस्ता विषयमा अध्ययन प्रस्तुत गरिएको छ । इतिहास चेतना र मार्क्सवादी समालोचनामा साहित्य तथा कलाको उत्पत्ति र विकासमा श्रमको भूमिका, समीक्षाका निमित्त मार्क्सवादी सौन्दर्य दृष्टि, त्यसको दार्शनिक आधारका रूपमा द्वन्द्वात्मक तथा ऐतिहासिक भौतिकवादी विश्वदृष्टिकोण र साहित्यिक आधारका रूपमा मार्क्सवादी पद्धति लगायतका विषयबारे उल्लेख गरिएको छ । यसमा कृतिको मूल्याङ्कन गर्दा ऐतिहासिक चेतनाका आधारमा कृतिको सौन्दर्यात्मक श्रेष्ठताको मापन गर्दछ भनिएको छ (५-६)। भण्डारीले यसमा प्रगतिवादको परिचय र सैद्धान्तिक आधार प्रस्तुत गरेका छन् । उनले मार्क्सवादका आधारमा निर्मित साहित्य कलाकर्मलाई प्रगतिवादले अभिव्यक्त गर्दछ भन्दै मार्क्सवादी दर्शनद्वारा अनुप्राणित साहित्यलाई प्रगतिवादी मानिएको र यसलाई समाजवादी यथार्थवादको संज्ञा पनि दिएको पाइन्छ भनेका छन् (१४)। साथै, साहित्यको प्रतिमान र तिनको पहिचानका बारेमा चर्चा गर्दै प्रगतिवादी साहित्यको पहिचान र

समालोचनाको आधारहरूबारे समेत अध्ययन प्रस्तुत गरेकाले प्रस्तुत पूर्वकार्य यस शोधकार्यका सन्दर्भमा उपयोगी बनेको छ ।

दयाराम श्रेष्ठको *यथार्थवाद* (२०७८) सैद्धान्तिक तथा समालोचनात्मक कृति हो । श्रेष्ठले यसमा यथार्थवादको पृष्ठभूमि, जन्म र विकासको इतिहास उल्लेख गरी यसको विश्वव्यापी प्रभाव विस्तारको रेखाङ्कन प्रस्तुत गरेका छन् । श्रेष्ठले यसमा यथार्थवादका परिभाषा, सैद्धान्तिक प्रतिमान र यसका प्रकारगत भेदहरू प्रस्तुत गरेका छन् । यसमा सामाजिक यथार्थवाद, आलोचनात्मक यथार्थवाद र समाजवादी यथार्थवादलाई मुख्य रूपमा विश्लेषण गरिएको छ । समाजवादका लागि सङ्घर्ष गर्नु नै समाजवादी यथार्थवादको दर्शन भएकाले आफूलाई प्रथमतः समाजवादी र त्यसपछि मात्र यथार्थवादी ठान्ने गर्दछ । यसले सर्वहारा वर्गको विजय गराउने उद्देश्यमा प्रतिबद्ध देखाउँछ । उच्चवर्गका मानिसहरूले निम्नवर्गका मानिसहरूमाथि गरेका शोषण विरुद्ध आवाज उठाउँदै स्रष्टाहरूले शोषित वर्गको पक्ष लिने र सहानुभूति राख्ने काममा महत्त्व दिन्छ, भन्दै समाजवादी यथार्थवादको पर्यायका रूपमा प्रगतिवाद शब्द स्थापित भएको निष्कर्ष दिएका छन् । यसमा सामाजिक तथा समाजवादी यथार्थवादको विश्लेषण गर्दै प्रगतिवादसँगको सम्बन्धलाई स्पष्ट देखाइएको छ ।

सुकुम शर्माको *नेपाली निबन्धमा समाजवादी यथार्थवाद* (२०७८) मा समाजवादी यथार्थवादको साहित्यिक सिद्धान्तको स्वरूप प्रस्तुत गरी यसका आधारमा निबन्धात्मक कृति विश्लेषण गरिएको छ । यसमा समाजवादी यथार्थवादको दार्शनिक आधारअन्तर्गत द्वन्द्वात्मक भौतिकवाद, ऐतिहासिक भौतिकवादको चर्चा गरी कलासाहित्य सम्बन्धी मान्यताहरू प्रस्तुत गरिएको छ । शर्माले यसमा समाजवादी यथार्थवादी कोणबाट निबन्धात्मक कृति विश्लेषणका आधारहरूसमेत प्रस्तुत गरेका हुनाले यो पूर्वकार्यलाई प्रस्तुत शोधकार्यमा सैद्धान्तिक तथा कृति विश्लेषणका आधार निर्माणमा उपयोग गरिएको छ ।

प्रस्तुत सैद्धान्तिक पूर्वकार्यहरू मार्क्सवादी साहित्यसिद्धान्त, प्रगतिवादी साहित्यिक मान्यता र वर्गद्वन्द्वसम्बन्धी अवधारणामा आधारित छन् । यस अध्ययनबाट समाजको वर्गचरित्र र वर्गसङ्घर्षसँग साहित्यको सम्बन्धबारेको दृष्टिकोण निर्माणमा सहयोग मिलेको छ । यसबाट प्रगतिवादी नाटकले वर्गद्वन्द्व अभिव्यक्तिका निम्ति समेटिने विषयगत अन्तर्वस्तु, पात्रका कार्यव्यापार तथा वैचारिक पक्ष र प्रस्तुतिका निम्ति अँगालिने भाषाशैलीको विश्लेषणका लागि आवश्यक सैद्धान्तिक आधार प्राप्त भएको छ । यसरी माथि उल्लिखित

सैद्धान्तिक पूर्वकार्यको अध्ययन प्रस्तुत शोधकार्यको सैद्धान्तिक आधार निर्माणमा उपयोग गरिएको छ ।

१.४.२ प्रगतिवादी नेपाली नाटकका सम्बन्धमा गरिएका पूर्वकार्यहरू

चैतन्यको *मार्क्सवादी कलादृष्टि र समीक्षा* (२०५४) मा सङ्गृहीत 'प्रगतिशील नाट्यमञ्चमा *सिम्मा* को स्थान' शीर्षकको लेख (२०५४) यस शोधको विश्लेष्य विषयसँग सम्बन्धित महत्त्वपूर्ण रचना हो । चैतन्यले *सिम्माले* लिएको वस्तु, परिवेश र पात्रको छनोटमा सफलता प्राप्त गरेको, पात्रहरू नेपाली जीवनबाट टिपिएका, नेपाली समस्यामा भिजेका, प्रतिनिधि वातावरणको सिर्जनासितै सफल बनेको निष्कर्ष निकालेका छन् । यो कृति सिद्धान्त प्रयोग, जीवनपद्धति र सुखदुःख अभिन्न रूपले गाँसिएर अभिव्यक्त भएको विश्लेषण गरेका छन् । यसमा प्रतिक्रियावादी विश्वदृष्टिकोणको प्रतिनिधित्व गर्ने पात्रको रूपमा मुखिनी साहुनी र गल्लावाला र बाँकी सबै पात्रहरूको विश्वदृष्टिकोण जनपक्षीय धरातलमा उभिएको निष्कर्ष निकालेका छन् । *सिम्मा* नाटक राष्ट्रिय जनचेतनाबाट माथि उठेर अन्तर्राष्ट्रिय वर्गचेतनामा समेत फड्को मारेको छ । यस नाटकले विश्वका शोषकहरूलाई एकातिर र शोषितहरूलाई अर्कोतिर विभक्त गरिदिएको छ । विश्वका गरिबहरूले विश्वका शोषकहरूप्रति घृणा र विश्वका गरिबहरूप्रति माया गर्नुपर्ने कुरामा जोडदार आग्रह गरेका छन् । वैचारिक दृष्टिकोणले यो ज्यादै सशक्त आह्वान हो । यसले *सिम्मालाई* सर्वहारा अन्तर्राष्ट्रियवादको पङ्तिमा सहजै उभ्याइदिन्छ भन्ने निष्कर्ष निकालेका छन् । यो नाटक प्रस्तुत शोधको विश्लेष्य कृति भएकाले यो पूर्वकार्य कृतिविश्लेषणमा सहयोगी बनेको छ ।

अजित खनालले *नेपाली साहित्यमा रूपन्देही जिल्लाको योगदान* (२०५५) शीर्षकमा स्नातक तहको शोधकार्य त्रिवि नेपाली केन्द्रीय विभागबाट गरेका छन् । यस शोधकार्यमा नाटककार मोदनाथ प्रश्रित र दिल साहनीलाई *पचास रुपियाँको तमसुक* र *ज्यालालगायताका* नाट्य कृतिका आधारमा दुबैलाई प्रगतिवादी नाटककारका रूपमा योगदान पुर्याएको निष्कर्ष प्रस्तुत गरिएको छ । नाटककार प्रश्रित र साहनीका दुबै नाट्य कृति प्रस्तुत शोधका विश्लेष्य सामग्री भएकाले यो पूर्वकार्य उपयोग गरिएको छ ।

दिल साहनीको "पश्चिमाञ्चलका केही प्रगतिवादी नाटक" (२०६२) शीर्षकको लेखमा पश्चिमाञ्चलका केही प्रगतिवादी नाटककार र तिनका नाट्यकृतिका बारेमा चर्चा गरिएको छ । यसमा साहनीले आफूलाई उपलब्ध भएका कृतिको मात्र चर्चा गरिएकाले

सबैलाई समेट्न नसकेको स्वीकारोक्ति प्रकट गरेका छन् । साहनीले यस क्षेत्रका नाटककारहरू मध्ये मोदनाथ प्रश्रितका पचास रुपियाँको तमसुक, आमाको काखमा, सपनाहरू : उपहार देशलाई र बुद्ध र चण्डाल युवती, बुद्धिबहादुर थकालीको लाहुर जाने धोको रामप्रसाद प्रदीपको मुलुकभिन्न, दिल साहनीका चेतना, जनताको शत्रु, ज्याला, यमको अदालत, निर्विकल्प, पुष १ गते, मोदनाथ शास्त्रीका हाम्रो लक्ष्य, राजसत्ता, बूँद रानाका जुनु, धर्मलाल भुसालका विद्रोह, इतिहासले लत्याएका मान्छेहरू, कुल्चिएको जिन्दगी, कवि बाजे, जीवन शर्माको ठूली, देवी पन्थीको जनताको अदालत नाटकको सङ्क्षेपमा चर्चा गरेका छन् । यसरी एक दर्जन बढी प्रगतिवादी नाटकको सङ्क्षिप्त चर्चा गरिएको यस पूर्वकार्यबाट प्रगतिवादी नाटकको विकासक्रम लेखन र विश्लेषणका निम्ति सहयोग मिलेको छ ।

प्रभात सापकोटाको “वर्तमान नेपाली नाटक” (२०६३) शीर्षकको कार्यपत्रमा प्रकाशित छ । यसमा नेपाली नाटकको काल विभाजनसहित सङ्क्षिप्त विकासक्रम, नाटकको मञ्चीय विकास, रेडियो नाटक, नेपाली नाटकको वर्तमान स्थिति, गीतिनाटक, सडक नाटक, प्रयोगवादी नाटक, नारीहस्ताक्षर नाटक, प्रगतिशील नाटक, हास्यव्यङ्ग्य नाटक, बाल नाटकजस्ता उपशीर्षकहरूमा व्याख्या गरेका छन् । यस कार्यपत्रमा २०३० पछिका विभिन्न कोणबाट नाम चलेका नाटककारको सामान्य परिचय र प्रवृत्तिलाई उल्लेख गरिएको छ । यस क्रममा नेपाली प्रगतिवादी नाटककारहरूले आफ्ना नाट्यकृतिहरूमा प्रयोग गरेको नेपाली सामाजिक जीवनका अभाव, असुरक्षा, बेरोजगारी जस्ता यथार्थको उद्घाटन गर्दै अभिव्यक्ति दिएर नेपाली नाटकको विकासमा महत्त्वपूर्ण योगदान पुर्याएको निष्कर्ष निकालेका छन् । यस कार्यपत्रमा उल्लेख गरिएका विवरणबाट प्रगतिवादी नेपाली नाटकको विकासक्रमको शृङ्खला निर्माण तथा कृति विश्लेषणमा सहयोग मिलेको छ ।

सुकुम शर्माले *सिर्जनाको परिधिमा भूपि शेरचन* (२०६६) शीर्षकको समालोचनात्मक कृतिमा “भूपिको *परिवर्तन* नाटक परिचयात्मक टिप्पणी” शीर्षकको विश्लेषणात्मक सामग्री प्रस्तुत गरेका छन् । यसमा शेरचनले *परिवर्तन* नाटकको पृष्ठभूमि, कथानक, पात्र, परिवेश, उद्देश्य, संवाद तथा भाषाशैली आदि कोणबाट अध्ययन गर्दै यसको प्राप्ति समेत प्रस्तुत गरिएको छ । यसमा नाटकको प्राप्तिका रूपमा नेपालमा थोत्रो सामन्ती संस्कार भत्किएको र भत्कदै गएको र अब यस धर्तीमा नयाँ व्यवस्था आउँदै गरेको र त्यसै परिवर्तनका साथमा साम्यवादी नेपालको स्थापना हुने आशा प्रस्तुत गरिएको भन्ने वैचारिक सन्देश प्रस्तुत गरेको निष्कर्ष निकालिएको छ ।

मिरा आचार्यको “रायनको नाट्यकारिता” (२०६७) शीर्षकको स्नातकोत्तर तहको शोधकार्य त्रिवि नेपाली केन्द्रीय विभागबाट भएको छ । यसमा रायनद्वारा लिखित *सिम्मा* र *कहानी* दुईवटा नाटकको विधातत्त्वका आधारमा अध्ययन गरिएको छ । यसमा रायनलाई प्रगतिवादी नाटककारको रूपमा चिनाउँदै *सिम्मा* सफल प्रगतिवादी नाटक भएको निष्कर्ष निकालिएको छ । यस शोधपत्रमा विश्लेषण गरिएको *सिम्मा* गीतिनाटक प्रस्तुत शोधकार्यको विप्लेश्य कृति भएकाले पूर्वकार्यबाट सहयोग लिइएको छ ।

कपिलदेव लामिछानेको *समालोचनाको सोपान* (२०६८) मा सङ्गृहीत “प्रगतिवादी नेपाली नाटक : परम्परा र प्रवृत्ति” शीर्षकको लेखमा प्रगतिवादी नेपाली नाटकका बारेमा चर्चा गरिएको छ । यसमा प्रगतिवादी मूलभूत मान्यताहरूबारे सङ्क्षिप्त चर्चा गर्दै प्रगतिवादी नेपाली नाटक-एकाङ्कीको कालक्रमिक विवरण दिइएको छ । यसमा सत्ताइस वटा नाटक-एकाङ्कीको सङ्क्षिप्त परिचय दिई प्रगतिवादी नेपाली नाटकका प्रमुख प्रवृत्तिहरूको निरूपण गरिएको छ । यो खोजमूलक समालोचनात्मक लेखबाट प्रगतिवादी नाटक सम्बन्धी महत्त्वपूर्ण जानाकारी प्राप्त भएको छ । यस पूर्वकार्यले प्रगतिवादी नाटकको रेखाङ्कनको अभ्यास गरेकाले प्रस्तुत शोधकार्य सम्पन्न गर्ने क्रममा प्रगतिवादी नेपाली नाटकको सर्वेक्षण गर्न, इतिहास लेखनजस्ता पक्षमा सहयोग गरेको छ । यस पूर्वकार्यले प्रगतिवादी नेपाली नाटकको इतिहास लेखन र कृति अध्ययनमा आधार सामग्रीका रूपमा सहयोग पुर्याएको छ ।

लामिछानेको “*पचास रुपियाँको तमसुक* नाटकको विश्लेषण र मूल्याङ्कन”. (२०६८) शीर्षकको लेखमा प्रगतिवादी नाटककार मोदनाथ प्रश्रित र अन्य साथीहरूको सहकार्यमा रचिएको र स्वदेश तथा भारतका विभिन्न स्थानमा मञ्चन गरिएको प्रगतिवादी नाटक भनिएको छ । प्रकाशनपूर्व नै बहु प्रदर्शित र लोकप्रिय भएको यस नाटकमा सामाजिक विषयवस्तु र सामाजिक जीवनका सजीव पात्रहरूको प्रयोग गरिएको सशक्त प्रगतिवादी नाटक भनी निष्कर्ष निकालिएको छ । यस नाटकको संरचनात्मक अध्ययन तथा विश्लेषण गर्दै नाटकको कथावस्तुको संयोजन सुसङ्गठित र दृश्यविधान प्रभावकारी रहेको निष्कर्ष निकालिएको छ । यसलाई भाषिक शिल्प तथा शैली सरल र जनजिब्रोमा घुल्न सक्ने सरस भएको र निम्नवर्गीय पक्षधरता देखाउँदै जनतामा जागरण ल्याउन सफल नाट्यकृति भनिएको छ । यसरी *पचास रुपियाँको तमसुक* नाटक र नाटककार प्रश्रितलाई प्रगतिवादी

नाट्य प्रतिभाका रूपमा मूल्याङ्कन समेत गरिएको छ । यो पूर्वकार्य प्रस्तुत शोधकार्यमा नाट्य कृतिको अध्ययन तथा विश्लेषणमा उपयोगी सामग्री बनेको छ ।

जीवेन्द्रदेव गिरीको *नेपाली प्रगतिवादी साहित्यका विशिष्ट आयाम* (२०६९) शीर्षकको समालोचनात्मक कृतिमा प्रगतिवादी नेपाली साहित्यमा स्थापित श्यामप्रसाद, युद्धप्रसाद, मोदनाथ र पारिजात चारजना विशिष्ट प्रतिभाहरूको परिचय सहित उनीहरूका साहित्यिक योगदानका विविध पक्षमा अध्ययन प्रस्तुत गरिएको छ । यस कृतिमा नाटककार प्रश्रित र नाट्य एकाङ्कीमा पारिजात दुईवटा शीर्षक प्रस्तावित शोधशीर्षकसँग सम्बन्धित छन् । गिरीले प्रश्रितलाई वासु पासाको *किसान हो* (२००८) पछि प्रगतिवादी नाटकको परम्परालाई गति दिने अग्रणी नाटककारका रूपमा परिचित गराएका छन् । प्रस्तुत शोधकार्यको कृति विश्लेषणका सन्दर्भमा यो पूर्वकार्य उपयोगी बनेको छ ।

रमेशप्रसाद भट्टराईको “नेपाली प्रगतिवादी नाटक : परम्परा, विकास र सम्भावना” (२०७०) शीर्षकको लेख प्रस्तुत शोधकार्यका लागि उपयुक्त सामग्री हो । यसमा नाटकको परिचय, लेखनसन्दर्भ, रङ्गमञ्चका बारेमा प्रकाश पार्नुका साथै प्रगतिवादी नेपाली नाटकको परम्परा र विकासका बारेमा उल्लेख गरिएको छ । यसमा प्रगतिवादी नेपाली नाटकको पृष्ठभूमि, प्रगतिवादी नेपाली नाटकको प्रारम्भ, प्रगतिवादी नेपाली नाटकको विकास, प्रगतिवादी गीति नाटक : परम्परा र मुख्य स्रष्टाहरू, प्रगतिवादी नाटकको मञ्चीय विकास र प्रगतिवादी नेपाली नाटक : मूल प्रवृत्ति, समस्या तथा सम्भावना आदि शीर्षकहरूमा चर्चा गरी प्रगतिवादी नेपाली नाटकले तत्कालीन नेपाली समाजमा विद्यमान विभेद र वर्गीय द्वन्द्वको चित्रण गर्न महत्त्वपूर्ण योगदान दिएको उल्लेख गरिएको छ । यसरी प्रगतिवादी नेपाली नाटकका बारेमा अध्ययन गरिएको प्रस्तुत पूर्वकार्य यस शोधकार्यमा नाटकको सर्वेक्षण र प्रवृत्तिको पहिचानमा उपयोगी सामग्री बनेको छ ।

खेम थपलियाको *प्रगतिवादी एकाङ्की नाटक* (२०७०) मा एकाङ्की नाटकको सैद्धान्तिक परिचय, तत्त्व, प्रवृत्तिगत धाराहरू, ऐतिहासिक पृष्ठभूमि, नेपाली एकाङ्कीको विकासक्रम, नेपाली प्रगतिवादी एकाङ्कीको विकासक्रमको सङ्क्षिप्त चर्चा गरिएको छ । यस कृतिमा आहुतिको *भुक्न जान्दैन हिमाल*, इन्द्रबहादुर भण्डारीको *भुङ्ग्रोभिन्नको मान्छे* लगायत बाइसजना प्रगतिवादी एकाङ्कीकारका एकएकवटा रचनाको परिचयात्मक चर्चा गरिएको छ । प्रगतिवादी नेपाली नाटकको एक हिस्साका रूपमा रहेको एकाङ्कीको पाटोलाई सङ्क्षिप्त

नै भए पनि समेट्ने प्रयत्नका रूपमा तयार गरिएको प्रगतिवादी नेपाली एकाङ्कीको छुट्टै र केही व्यवस्थित चर्चा गरिएको यो पहिलो पूर्वकार्य हो । यसबाट प्रस्तुत शोधकार्यमा प्रगतिवादी नेपाली नाटकको विवरण तयार गर्न र विश्लेषणका निम्ति कृति छनोटमा सहयोग लिइएको छ ।

गोपीरमण उपाध्यायको “लुम्बिनी अञ्चलको नाट्य लेखन र मञ्चनको परम्परा (२०७३)” शीर्षकको लेखमा अनुसन्धानात्मक प्रक्रिया र महत्त्वको सन्दर्भ उल्लेख गर्दै लुम्बिनी अञ्चलका पाल्पा, अर्घाखाँची, गुल्मी, कपिलवस्तु, नवलपरासी, रूपन्देही छवटै जिल्लामा नाटक लेखन र मञ्चनको परम्परामा विभिन्न सङ्घ-संस्था र व्यक्तिका अभ्यासको चर्चा गरिएको छ । यसमा प्रगतिवादी नाटककार दिल साहनी, मोदनाथ प्रश्रित, रामप्रसाद प्रदीप, मोदनाथ शास्त्री, बुद्धिबहादुर थकाली, बूँद राना, अमर जीसी र ऋषि भुसालको परिचयात्मक चर्चा गरिएको छ । यसै गरी इन्द्रेणी रक्तिम सांस्कृतिक परिवार, एकाग्र नाट्य समूह, बुटवल साहित्य, कला, संस्कृति प्रतिष्ठान र लुम्बिनी कला प्रतिष्ठान जस्ता साहित्यिक सांस्कृतिक संस्थाहरूको पहलमा नाट्य लेखन र मञ्चनका अभ्यास भएको उल्लेख गरिएको छ । यस लेखमा विदेशी भाषाका नाटकको अनुवाद र सडक नाटक अभियान पनि चलेको कुरा बताएका छन् । यसरी यस अध्ययनले प्रगतिवादी नाटकको विकास प्रक्रियाबारे उपयोगी जानकारी प्रदान गरेको छ ।

खेम थपलियाको “नयाँ यथार्थपरक नाटक : प्रवृत्ति र प्राप्ति” (२०७५) शीर्षकको लेखमा प्रगतिवादी नेपाली एकाङ्की-नाटकको अध्ययन गरिएको छ । यसमा प्रगतिवादी नेपाली एकाङ्की-नाटकको पृष्ठभूमिको सङ्क्षिप्त चर्चा गर्दै २०५२ फागुन १ गते तत्कालीन नेपाल कम्युनिस्ट पार्टी माओवादीले आरम्भ गरेको सशस्त्र युद्धको रापले नेपाली कला, साहित्य र संस्कृति पनि प्रभावित भएको चर्चा गरिएको छ । यसको पृष्ठभूमिमा प्रगतिवादी नाटक लेखेर योगदान दिने र जनयुद्धका क्रममा योगदान दिने नाटककारहरूको सङ्क्षिप्त परिचय सहित नाट्यकृतिको चर्चा गरिएको छ । यसमा उल्लेख गरिएका नाटक तथा एकाङ्कीको पृष्ठभूमिमा उल्लेख गरेका सूचनाहरू यस शोधको सीमाभित्र परेकाले यो पूर्वकार्य प्रस्तुत अनुसन्धान कार्यमा प्रगतिवादी नेपाली नाटकको सर्वेक्षण तथा इतिहास लेखनमा उपयोग गरिएको छ ।

सुकुम शर्माको *साहित्यमा मोहनविक्रम सिंह* (२०७७) शीर्षकको समालोचनात्मक कृतिमा सिंहको नाट्यकारिताका बारेमा पनि चर्चा गरिएको छ । यसमा प्रगतिवादी नेपाली

नाट्यपरम्परा र मोहनविक्रम सिंहका बारेमा अध्ययन प्रस्तुत गरिएको छ । यस क्रममा शर्माले *फागुन २४* नाटकको पनि समीक्षा गरिएको छ । यसमा *फागुन २४ गते* नाटकलाई कृषक आन्दोलनसँग सम्बद्ध ऐतिहासिक घटनामा लेखिएको र स्वदेशभित्रैको सङ्घर्षको चित्रण गरिएको जनताको सङ्गठित आन्दोलनको एक नमुनाका रूपमा चिनाइएको छ । यसबाट प्रस्तुत नाटक वर्गद्वन्द्वमा आधारित कृति भएको पुष्टि गरिएको छ । प्रस्तुत शोधकार्यमा विश्लेष्य कृतिका रूपमा लिइएको *फागुन २४* नाटकका बारेमा चर्चा गरिएको यस पूर्वकार्यलाई विश्लेषणका सन्दर्भमा उपयोग गरिएको छ ।

कपिलदेव लामिछानेद्वारा लिखित “नेपाली भाषाको प्रगतिशील नाटकको इतिहास” शीर्षकको लेख *प्रगतिशील साहित्यको इतिहास* (२०७८) मा प्रकाशित छ । लामिछानेले यसमा नेपाली प्रगतिशील नाटकको राजनीतिक, सामाजिक र साहित्यिक पृष्ठभूमिको चर्चा गर्दै प्रगतिशील नेपाली साहित्यको इतिहासलाई चार चरणमा विभाजन गरी अध्ययन प्रस्तुत गरेका छन् । प्रगतिशील नाटकको प्रारम्भ वासु पासाको *किसान हो !* (२००८) बाट भएको ठहर गरेका छन् । पहिलो चरणमा वासु पासा, हृदयचन्द्रसिंह प्रधान, भूपेन्द्रमान सर्वहारा र कृष्णप्रसाद पराजुली आदि नाटककार तथा एकाङ्कीकारले प्रगतिशील नाटकको आधारशीला निर्माण गरेको निष्कर्ष दिएका छन् । यसै गरी दोस्रो, तेस्रो र चौथो चरणका ऐतिहासिक लेखाजोखा गर्दै २००७ सालमा प्रजातन्त्रको प्राप्तिपछि प्रगतिशील तथा प्रगतिवादी नाट्यलेखन अगाडि बढेर क्रमशः पञ्चायती शासनका विरोध, जनआन्दोलनको पक्षपोषण तथा गणतान्त्रिक कालसम्म आइपुगेको तथ्य प्रस्तुत गरेका छन् । नाटककारहरूले नाटकमा नेपाल जस्तो अर्धसामन्ती र अर्धऔपनिवेशिक मुलुकका जनतामाथि शोषकहरूले गर्ने शोषण, दमन, अन्याय, अत्याचार, विभेद, यौनशोषण, नेतृत्वतहको अकर्मण्यता, भ्रष्टाचारी प्रवृत्ति, राष्ट्रघाती क्रियाकलाप आदिका विरुद्ध सर्वसाधारण जनतामा वर्गीय चेतना फैलाउनु प्रगतिवादी नाटकको अभीष्ट रहेको निष्कर्ष दिएका छन् । यस अध्ययनबाट प्रस्तुत शोधको सर्वेक्षण तथा विश्लेषणमा सहयोग पुगेको छ ।

१.४.३ रिक्तता पहिचान

कृष्णचन्द्र सिंह प्रधानको *भञ्ज्याङनिरै* (२००८) काव्यकृतिको भूमिकाबाट आरम्भ भएको नेपाली साहित्यमा प्रगतिवाद सम्बन्धी अध्ययनपरम्परा हालसम्म सक्रिय रूपमा भइरहेको छ । वर्गद्वन्द्व सम्बन्धी सैद्धान्तिक अध्ययन गरिएका विदेशी तथा स्वदेशी चिन्तकहरूका अनुदित तथा समालोचनाका फुटकर तथा पुस्तकाकार कृतिहरू उल्लेख्य

मात्रामा प्रकाशित भएका छन् । यी पूर्वकार्यको अध्ययनबाट प्रगतिवादी नेपाली साहित्यमा वर्गद्वन्द्वले महत्त्वपूर्ण भूमिका खेलेको छ भन्ने निष्कर्ष प्राप्त भएको छ । साथै, वर्गद्वन्द्वसँग सम्बन्धित भएर गरिएका पूर्वकार्यका अध्ययनबाट साहित्यका कविता, कथा, आख्यान, निबन्ध विधामा अध्ययन-अनुसन्धान भएको हुनाले नाटकमा पनि वर्गद्वन्द्वको अध्ययन गर्न सकिन्छ, भन्ने आधार निर्माण भएको छ ।

प्रगतिवादी नेपाली नाटकका सम्बन्धमा विवरणात्मक तथा समालोचनात्मक अध्ययन भएको तथ्य पनि पूर्वअध्ययनको समीक्षाबाट स्पष्ट भएको छ । नेपाली साहित्यका अन्य मुख्य विधाका सापेक्षतामा नेपाली नाटकमा र त्यसमा पनि प्रगतिवादी नेपाली नाटकमा गरिएका अध्ययन भने सामान्य प्रकृतिका छन् र परिमाणात्मक दृष्टिले न्यून मात्रामा छन् भन्ने पनि स्पष्ट भएको छ । प्रगतिवादी नेपाली नाटकका सम्बन्धमा भएका अध्ययन विवरणात्मक प्रकृतिका छन् । प्रगतिवादी नेपाली नाटकका सम्बन्धमा हालसम्म गरिएका अध्ययनबाट व्यवस्थित रूपमा सर्वेक्षण, इतिहास लेखन र प्रगतिवादी नेपाली नाटकमा अभिव्यञ्जित वर्गद्वन्द्वको अध्ययन हुन नसकेको पूर्वकार्यको समीक्षाले देखाएको छ । यसर्थ प्रगतिवादी नाटकमा वर्गद्वन्द्वको अध्ययनमा रिक्तता रहेको र वर्गद्वन्द्वको कोणबाट अध्ययनको उपयुक्त क्षेत्र रहेको भन्ने आधार प्राप्त भएको छ ।

१.५ शोधकार्यको औचित्य

प्रस्तुत शोधकार्य प्रगतिवादी नेपाली नाटकमा अभिव्यक्त वर्गद्वन्द्वको अध्ययनमा केन्द्रित छ । यसमा मार्क्सवादी साहित्यसिद्धान्तानुरूप नाटकमा वर्गद्वन्द्वको अध्ययनका निम्ति सैद्धान्तिक अवधारणा निर्माण गरिएको छ । यही सैद्धान्तिक आधारमा प्रगतिवादी नेपाली नाटकको विश्लेषण गरिएको छ । कृति विश्लेषणका निम्ति प्रगतिवादी नाटकको पहिचान गर्न आवश्यक भएकाले सर्वेक्षण गरी यस धारामा नाट्यको विकासक्रमको शृङ्खला कायम गरिएको छ । सर्वेक्षणबाट प्राप्त भएका नाट्य कृतिका आधारमा प्रगतिवादी नेपाली नाटकको विकास क्रमलाई चार चरणमा विभाजन गरी पहिलो र दोस्रो चरणबाट प्रतिनिधि नाट्यकृतिहरू छनोट गरी उक्त कृतिहरूमा अभिव्यक्त वर्गद्वन्द्वको अध्ययन-विश्लेषण गरिएको छ । यसरी सम्पन्न गरिएको प्रस्तुत शोधकार्यबाट नाटक तथा अन्य साहित्यिक कृतिमा अभिव्यक्त वर्गद्वन्द्वको अध्ययन गर्न चाहनेहरूका लागि आधार सामग्री बन्न सक्छ । नेपाली साहित्यको इतिहास लेखक तथा पाठकका निम्ति पनि यो शोधकार्य उपयोगी सामग्री हुने छ । यस शोधकार्यमा प्रगतिवादी साहित्यसिद्धान्तलाई कृति विश्लेषणको आधार

बनाइएकाले प्रगतिवादी नाटक विश्लेषणको सैद्धान्तिक आधार खोज्नेहरूका निमित्त प्रस्तुत शोधकार्य आधार सामग्री हुनसक्ने देखिन्छ । यस शोधकार्यबाट नेपाली समाजको विकास प्रक्रियामा के कस्ता वर्गीय द्वन्द्वका रूपहरू देखापरेका रहेछन् र तिनले नाटकमा कस्तो अभिव्यक्ति पाएका रहेछन् भन्ने तथ्यलाई अध्ययन गर्न सकिन्छ । यसमा वर्गीय द्वन्द्वले नेपाली जनजीवनमा पारेका प्रभाव, जनचेतनाको अभिवृद्धि र त्यसले ल्याएका सामाजिक तथा राजनीतिक परिवर्तनलाई ठोस रूपमा प्रस्तुत गरिएको हुनाले यो शोधकार्य नेपाली समाजको वर्गीय विकासको अध्ययन गर्न चाहनेका लागि उपयोगी समग्री बनेको छ । यसले नेपाली नाटकको अध्ययन तथा अनुसन्धान परम्परालाई अगाडि बढाउने काम गरेकाले यसको प्राज्ञिक औचित्य रहेको स्पष्ट हुन्छ ।

१.६ सीमाङ्कन

प्रस्तुत शोधकार्य प्रगतिवादी नेपाली नाटकमा वर्गद्वन्द्व शीर्षकअन्तर्गत रही प्रगतिवादी नेपाली नाटकको विकास र वर्गीय चेतनाको प्रयोग कहिलेदेखि र कुन रूपमा हुँदै आएको छ भन्ने कुराको अध्ययन गरिएको छ । यसक्रममा प्रगतिवादी नेपाली नाटकको सर्वेक्षण गरी २००८ सालदेखि २०४६ सम्ममा प्रकाशित भएका पुस्तककार कृतिहरूलाई मात्र मुख्य अध्ययनको सीमाभित्र समेटिएको छ । यस शोधमा रेडियो नाटकलाई अध्ययन गरिएको छैन । यसै सीमाभित्रका प्रतिनिधिमूलक नौ ओटा नाट्य कृतिलाई विश्लेषणका निमित्त छनोट गरिएको छ । विश्लेष्य कृतिमा वर्गद्वन्द्वको अध्ययन गर्दा वर्गद्वन्द्व अभिव्यक्त हुनसक्ने नाटकका विषयगत अन्तर्वस्तु, पात्रका कार्यव्यापार, वैचारिक अन्तर्वस्तु र रूपअन्तर्गत संवाद तथा भाषाशैलीलाई वर्गद्वन्द्व अभिव्यक्त हुने मूल क्षेत्रका रूपमा लिई यिनमा पाइने वर्गद्वन्द्वको विश्लेषण गरिएको छ । यही प्रस्तुत शोधको सीमाङ्कन हो ।

१.७ शोधविधि

शोधकार्यसँग सम्बन्धित सामग्रीको सङ्कलन, सामग्रीको वर्गीकरण तथा विश्लेषणका निमित्त अवलम्बन गरिने सैद्धान्तिक पर्याधार र अर्थापनको विधि तथा ढाँचालाई शोधविधि-अन्तर्गत समेटिएको छ । यसको व्याख्या क्रमशः तल गरिएको छ ।

१.७.१ सामग्री सङ्कलन विधि

यस अनुसन्धान कार्यका निमित्त सामग्री सङ्कलन पहिलो महत्त्वपूर्ण कार्य हो । यसका निमित्त मूलतः प्राथमिक सामग्रीका रूपमा नेपाली भाषामा लेखिएका प्रगतिवादी

नाट्यकृति रहेका छन् । द्वितीयक सामग्रीका रूपमा मार्क्सवादी साहित्यसिद्धान्त तथा नाट्यसिद्धान्तसँग सम्बन्धित कृति र नाट्य समालोचनात्मक कृतिहरूको सङ्कलन तथा उपयोग गरिएको छ । यी सबै खालका सामग्री सङ्कलनका निम्ति मुख्य रूपमा पुस्तकालय स्रोतको उपयोग गरिएको छ । सङ्कलित सामग्रीहरूबाट विश्लेषणका निम्ति सोदेश्य रूपमा कृतिहरू छनोट गरिएको छ । सर्वेक्षणबाट २००८ देखि २०४६ सम्म प्राप्त ४५ ओटा प्रगतिवादी नेपाली नाटकमध्ये विश्लेषणका निम्ति वासु पासाको *किसान हो !*, हृदयचन्द्रसिंह प्रधानको *गङ्गालालको चिता*, भूपेन्द्र सर्वहारा (भूपि शेरचन)को *परिवर्तन*, मोदनाथ प्रश्रितको *पचास रुपियाँको तमसुक*, रायन (भक्तबहादुर श्रेष्ठ)को *सिम्मा*, उदय शर्माको *फूलबारीको कथा हवाइको व्यथा*, दिल साहनीको *ज्याला*, अजित सिंह (मोहनविक्रम सिंह)को *फागुन २४* गते र रमेश विकलको *दोस्रो पुस्ता* गरी नौ ओटा नाटक छनोट गरिएको छ ।

प्रगतिवादी नेपाली नाटकको सङ्कलन र प्रतिनिधि नाटकको छनोट गर्दा सामाजिक यथार्थको वस्तुगत चित्रण गर्दा निम्नवर्गका प्रतिवादपूर्ण सङ्घर्षलाई विषयवस्तु बनाइएका, निम्नवर्गीय पात्र र वर्गीय कार्यव्यापार सञ्चालन गरिएका र निम्नवर्गीय वैचारिक पक्षधरता अँगाली समाजवादी समाज निर्माणको चाहना र द्वन्द्वात्मक भौतिकवादप्रति विश्वासको सञ्चार गरिएका नाटकहरू छनोट गरिएका छन् । नाटक छनोट गर्दा सरल जनबोलीको प्रयोग गरिएका तथा वर्गीय पक्षधरता, वर्गसङ्घर्ष र परिवर्तनको उद्घोष भाषा र गीतहरूको प्रयोग गरिएका नाटकलाई प्राथमिकतामा राखिएको छ । यसरी विश्लेषणका निम्ति प्रतिनिधि नाट्यकृतिको छनोट गर्दा कृतिमा प्रयुक्त वर्गद्वन्द्वको सघनतालाई मुख्य आधार बनाइएको छ भने कृतिको संरचनात्मक शिल्पसौन्दर्यको सापेक्षिक स्तरीयतालाई पनि आधार बनाइएको छ ।

१.७.२ अनुसन्धानको सैद्धान्तिक पर्याधार

नाटकमा द्वन्द्वतत्त्व अनिवार्य मानिन्छ । नाटककारले नाटकमा समाजका वर्गहरूबिच रहेको द्वन्द्वपूर्ण अवस्थाको चित्रण गरेका हुन्छन् । प्रगतिवादी नाटककारले नाटकको विषयवस्तु र पात्रको चयनमा वर्गीय पक्षधरतामा ध्यान दिएको हुनुपर्छ । सामाजिक वर्गहरूका बिचमा सामाजिक, आर्थिक, राजनीतिक, धार्मिक, सांस्कृतिक तथा व्यावहारिक कारणले सङ्घर्षको अवस्था उत्पन्न भएको हुन्छ । प्रगतिवादी नाटकमा यही वर्गीय द्वन्द्वलाई महत्त्वका साथ प्रस्तुत गरिएको हुन्छ । मार्क्सवादी साहित्यसिद्धान्तले साहित्यका जुनसुकै

विधामा वर्गबोध, वर्गचेतना र वर्गद्वन्द्वको उपस्थिति आवश्यक मात्र होइन अनिवार्य मान्दछ । यसै मान्यतालाई माओले येनान प्रवचनमा स्पष्ट पार्ने काम गरेका छन् ।

माक्सले जीवनपद्धति भौतिक उत्पादनपद्धतिले निर्धारण गर्दछ भन्दै मानिसको चेतनाले उसको सामाजिक अस्तित्व निर्धारण गर्ने होइन, बरु ठीक विपरीत सामाजिक अस्तित्वले चेतनालाई निर्धारित गर्छ भनेका छन् (माक्स १३) यसबाट शासनपद्धति र आर्थिक व्यवस्थाले समाजको भौतिक अवस्थामा परिवर्तन ल्याउन सहयोग पुग्छ र समाजको भौतिक अवस्थामा आउने परिवर्तनले समाजको चेतनालाई प्रभावित गर्दछ भन्ने बुझिन्छ । माक्सको समाज विकासको ऐतिहासिक क्रमको परिकल्पना भौतिकता र चेतनाको अन्तःसम्बन्धमा आधारित छ । यसै मान्यतामा माक्सले मानव सभ्यताको विकास दास, सामन्तवादी, पुँजीवादी हुँदै आधुनिक साम्यवादी युगसम्मको परिकल्पना गरेको पाइन्छ । यसरी वर्गको उत्पत्ति, वर्गसङ्घर्षको विकास र समाज परिवर्तनको आधारशिला निर्माण भएको हुन्छ ।

वर्गीय समाजका सदस्यहरूले सामाजिक जीवनका यथार्थको कलात्मक चित्रणबाट कलासाहित्यक सिर्जना गर्ने हुँदा कलासाहित्य पनि वर्गीय हुन्छ । कलासाहित्यले समाजको प्रतिबिम्बन गर्ने भएकाले कलासाहित्य समाज सापेक्ष वर्गीय हुन्छ । समाज आर्थिक रूपमा शोषक र शोषित अथवा पुँजीवादी समाजमा पुँजीपति र मजदुर वर्गमा विभक्त भएजस्तै साहित्य पनि वर्गीय रूपमा विभक्त हुने उल्लेख गरेका छन् (पाण्डेय, प्रगतिवाद ३०-३१) । समाज वर्गीय हुने भएकाले समाजका सदस्यहरूका अभिव्यक्तिमा वर्गचेतनाको प्रभाव पारेको हुन्छ । त्यसैले साहित्य सिर्जनामा लेखकीय वर्गचेतनाको प्रभावले महत्वपूर्ण भूमिका खेल्दछ । कलासाहित्यमा वर्गीय चेतनाको प्रतिबिम्बन हुन्छ भन्ने निष्कर्षमा पुगेपछि साहित्यमा वर्गीय चेतनाको अभिव्यक्ति किन र कसरी हुन्छ भन्ने बुझ्न आवश्यक हुन्छ ।

माक्स र एङ्गोल्सले सौन्दर्यशास्त्रसम्बन्धी दिएका अभिव्यक्तिका आधारमा माक्सवादी चिन्तकहरूले सैद्धान्तिक अवधारणा विकास गरेको पाइन्छ । उनीहरूले भौतिक जीवनका यथार्थ, वर्गीय पक्षधरता र सामाजिक रूपान्तरणका विषयहरूमा आधारभूत धारणा निर्माण गरेका छन् । साहित्यमा वर्गीयता र वर्गद्वन्द्वको अभिव्यक्ति प्रक्रिया माक्सवादी साहित्य सिद्धान्तका मूलभूत पक्षका रूपमा विचारधारात्मक अधिरचना, साहित्यको उद्भव, साहित्य र आर्थिक सामाजिक जीवन, साहित्यको वर्गीय आधार र पक्षधरता, साहित्यको प्रयोजन र उपयोगिता, साहित्य र यथार्थ, साहित्यमा अन्तर्वस्तु र रूपजस्ता विषयलाई लिएको पाइन्छ

(ज्ञवाली, साहित्य. ३६२-६३) । मार्क्सवादी साहित्यसिद्धान्तका यिनै विषयलाई प्रगतिवादी नेपाली नाटकमा वर्गद्वन्द्वको अध्ययनका निम्ति सैद्धान्तिक आधारका रूपमा लिइएको छ ।

मार्क्सवादी चिन्तकहरूबाट मार्क्सवादी साहित्यसिद्धान्तका मूलभूत विषयहरूबारे व्याख्या हुँदै आएका छन् । मार्क्सवादी दृष्टिमा कलासाहित्य भौतिक जगत् (आधार) को विचारधारात्मक प्रतिबिम्बन हो । मार्क्सवादी साहित्यसिद्धान्तअनुसार साहित्य समाजको आर्थिक तथा भौतिक पक्षका आधारमा विकसित हुने भएकाले विचारधारात्मक अधिरचनाको एउटा पक्ष मानिन्छ । यसकारण साहित्यिक कृतिमा सामाजिक तथा आर्थिक जीवन चित्रित हुन्छ भन्ने मान्यता रहेको पाइन्छ । यसकारण साहित्यमा लेखकको वर्गीय आधार र वर्गीय पक्षधरताको अपेक्षा गरिन्छ । साहित्यमा सामाजिक जीवनका यथार्थलाई कलात्मक रूपमा अभिव्यक्त गरिएको हुन्छ । यसरी मार्क्सवादी चिन्तकहरू कलासाहित्यलाई सामाजिक यथार्थको कलात्मक एवम् उद्देश्यमूलक वर्गीय पक्षधरतायुक्त सिर्जना ठान्दछन् । यही सैद्धान्तिक अवधारणाका आधारमा कृति विश्लेषणका उपकरणहरूको पहिचान गरिएको छ ।

प्रस्तुत शोधमा सामग्री विश्लेषणका लागि वर्गद्वन्द्व र वर्गचेतनासम्बन्धी मार्क्सवादी साहित्यसिद्धान्तका मान्यतालाई मूल आधार बनाइएको छ । यसमा वर्गीयता, वर्गद्वन्द्व तथा साहित्यमा यिनको अभिव्यक्तिगत पद्धतिसम्बन्धी विशिष्ट मान्यताका आधारमा कृतिको विश्लेषण गरिएकाले यिनका सैद्धान्तिक पक्षबारे दोस्रो परिच्छेदमा छलफल गरिएको छ ।

१.७.३ अर्थापनको विधि र ढाँचा

प्रस्तुत शोधकार्य पूर्णतः गुणात्मक प्रकृतिको छ र यसका विश्लेष्य सामग्री प्रगतिवादी नाटक हुन् । यो मुख्यतः सम्बद्ध नाटकका पाठबाट लिइएका दृष्टान्तहरूको विश्लेषणमा आधारित छ । विश्लेषणका क्रममा नाटकमा वर्गद्वन्द्वको खोजी गरिएको र वर्गद्वन्द्व समाजसँग सम्बद्ध भएकाले सामाजिक सन्दर्भ र इतिहासको सापेक्षता अध्ययनका आयामभित्र आएका छन् । त्यसैले यस शोधमा पाठविश्लेषण पद्धतिको प्रयोग गरिएको भए पनि समाजसापेक्ष बहिर्केन्द्री समालोचना पद्धति पनि अवलम्बन गरिएको छ । नाट्यकृतिको विश्लेषण रचनागत विकासप्रक्रियाका आधारमा गरिएको र अन्त्यमा वर्गद्वन्द्वका आयाम र अभिव्यक्ति कौशलका दृष्टिले निष्कर्ष निकालिएको छ । प्रस्तुत शोधमा समस्या-समाधानका निम्ति प्रगतिवादी नेपाली नाटकका विषयगत अन्तर्वस्तु, कार्यव्यापार, वैचारिक अन्तर्वस्तु र भाषाशैलीका आधारमा विश्लेषण गरी वर्गद्वन्द्वको अभिव्यक्तिको स्वरूपको मूल्याङ्कन गरिएको छ ।

विश्लेषण र परिच्छेद व्यवस्थापनको सहजताका निम्ति विषयगत अन्तर्वस्तु, पात्रका कार्यव्यापार, वैचारिक अन्तर्वस्तु र भाषाशैलीलाई छुट्टाछुट्टै परिच्छेदमा विश्लेषण गरिएको छ । शोधप्रश्नका सापेक्षतामा प्रगतिवादी नेपाली नाटकमा अभिव्यक्त वर्गद्वन्द्वको विश्लेषण निम्नानुसारका ढाँचामा गरिएको छ-

शोधप्रश्न	अवधारणा	सूचक
१ प्रगतिवादी नेपाली नाटकका विषयगत अन्तर्वस्तुमा के कस्तो वर्गद्वन्द्व अभिव्यक्त भएको छ ?	समाजिक, आर्थिक र राजनीतिक विषयसँग जोडिएका ग्रामीण तथा सहरी क्षेत्रमा हुने वर्गसङ्घर्ष ।	-सामाजिक-आर्थिक शोषण-उत्पीडन र प्रतिवाद, -राजनीतिक सत्तासङ्घर्ष, -नारी शोषण-उत्पीडन तथा प्रेमप्रणयमा वर्गीयता, -स्वदेश तथा जातिप्रेममा वर्गद्वन्द्व ।
२ प्रगतिवादी नेपाली नाटकका पात्रका कार्यव्यापार र वैचारिक माध्यमबाट वर्गद्वन्द्व कसरी अभिव्यक्त भएको छ ?	-शासक र शासित, शोषक र शोषित वर्गका प्रतिनिधि पात्रका बिचमा हुने द्वन्द्वजन्य व्यवहार । -कृतिमा प्रकट भएका वैचारिक अवधारणात्मक अभिव्यक्ति ।	-वर्गीय पहिचान र प्रारूपीकरण, -शासक-शासित र शोषक-शोषितका संवाद तथा भौतिकक्रिया र वैचारिक पक्षधरता, -शोषण-उत्पीडनको विरोध र उत्पीडकप्रति घृणाभाव, -सङ्घर्षको आवश्यकता बोध, -समाजवादी समाज, साम्यवादी भविष्यदृष्टि र द्वन्द्वात्मक भौतिकवादी चेतनाको सञ्चार ।
३ प्रगतिवादी नेपाली नाटकमा भाषा-शैलीबाट वर्गद्वन्द्व कसरी अभिव्यक्त भएको छ ?	नाटकमा वर्गीय प्रतिनिधि पात्रले गरेका संवाद तथा त्यसको भाषाशैली ।	-उत्पीडक वर्गीय प्रतिनिधि पात्रका संवाद तथा भाषाशैली -उत्पीडित वर्गीय पात्रका संवाद तथा भाषाशैली ।

१.८ शोधप्रबन्धपत्रको रूपरेखा

प्रस्तुत शोधप्रबन्धको रूपरेखा यस प्रकार रहेको छ-

पहिलो परिच्छेद : शोधपरिचय

दोस्रो परिच्छेद : वर्गद्वन्द्वको प्रगतिवादी अवधारणा र नाटकमा वर्गद्वन्द्व

तेस्रो परिच्छेद : प्रगतिवादी नेपाली नाटकको पृष्ठभूमि, परम्परा र प्रवृत्ति

चौथो परिच्छेद : प्रगतिवादी नेपाली नाटकका विषयगत अन्तर्वस्तुमा अभिव्यक्त वर्गद्वन्द्व

पाँचौँ परिच्छेद : प्रगतिवादी नेपाली नाटकका पात्रका कार्यव्यापारमा अभिव्यक्त वर्गद्वन्द्व

छैठौँ परिच्छेद : प्रगतिवादी नेपाली नाटकका वैचारिक अन्तर्वस्तुमा अभिव्यक्त वर्गद्वन्द्व

सातौँ परिच्छेद : प्रगतिवादी नेपाली नाटकका भाषाशैलीबाट अभिव्यक्त वर्गद्वन्द्व

आठौँ परिच्छेद : सारांश तथा निष्कर्ष

सन्दर्भ सामग्रीसूची

वर्गद्वन्द्वको प्रगतिवादी अवधारणा र नाटकमा वर्गद्वन्द्व

२.१ विषयप्रवेश

प्रस्तुत शोधकार्यको मूल समस्या 'प्रगतिवादी नेपाली नाटकमा वर्गद्वन्द्व' भएकाले सर्वप्रथम यसमा प्रयुक्त 'वर्गद्वन्द्व' र 'प्रगतिवाद'का बारेमा स्पष्ट पारिएको छ । यसका लागि वर्गद्वन्द्वको परिचयात्मक अर्थ प्रस्तुत गरी वर्गद्वन्द्वका प्रमुख कारणहरूबारे विवेचना गरिएको छ । यसपछि वर्गद्वन्द्व सम्बन्धी प्रगतिवादी अवधारणाअन्तर्गत वर्गचेतना, वर्गबोध तथा वर्गीय पक्षधरता र वर्गद्वन्द्वको विवेचना गरिएको छ । यस क्रममा साहित्य सम्बन्धी प्रगतिवादी मान्यताका बारेमा स्पष्ट पारिएको छ । प्रगतिवादलाई स्पष्ट पार्न यथार्थवादका विभिन्न रूपहरूमध्ये सामाजिक, आलोचनात्मक र समाजवादी यथार्थवाद बारे उल्लेख गरिएको छ । मार्क्स-एङ्गल्स तथा तिनका उत्तरवर्ती चिन्तनमा अभिव्यक्त मान्यताका आधारबाट साहित्यमा वर्गद्वन्द्व विश्लेषणको आधार बनाइएको छ । यसक्रममा मार्क्सवादी साहित्यसिद्धान्तले मान्दै आएका आधारभूत साहित्यिक मान्यता र ती मान्यतासँग साहित्यको सम्बन्धका बारेमा पनि विश्लेषण गरिएको छ । मार्क्सवादले जुनसुकै वस्तु वा घटनामा अन्तर्वस्तु र रूप दुईवटा मूल तत्त्व रहेका हुन्छन् भन्ने मान्दछ । यसअनुरूप नाटकमा पनि यिनै तत्त्वहरू आधारभूत रूपमा आएका हुन्छन् भन्ने स्वीकार गरिन्छ । त्यसैले प्रगतिवादी नाट्य कृतिमा वर्गद्वन्द्वको विश्लेषणका निम्ति अन्तर्वस्तु र रूपको सैद्धान्तिक परिचय दिई विषयगत अन्तर्वस्तु, पात्रका कार्यव्यापार, वैचारिक अन्तर्वस्तु र भाषाशैलीबाट वर्गद्वन्द्व कसरी अभिव्यक्त हुन्छ भन्ने बारेमा विश्लेषण गरिएको छ ।

२.२ वर्गद्वन्द्वसम्बन्धी प्रगतिवादी दृष्टिकोण

'प्रगति' र 'वाद'का योगबाट बनेको प्रगतिवाद कलासाहित्यसँग सम्बन्धित सिद्धान्तको सूचक शब्द हो । प्रगतिको अर्थ उन्नति, उत्थान वा विकास हो भने वादको अर्थ कुनै विषयसँग सम्बन्धित विचार, मत वा सिद्धान्त हो । यी दुईका योगबाट बनेको प्रगतिवाद कला-साहित्यसँग सम्बन्धित सिद्धान्त विशेष हो । *नेपाली साहित्य कोश*मा प्रगतिवादलाई मार्क्सवादी दर्शनको विशिष्ट विचारधारामा आधारित सिद्धान्त विशेष जसले राजनीतिक रूपमा साम्यवाद, सामाजिक-आर्थिक रूपमा समाजवाद, दर्शनमा द्वन्द्वात्मक भौतिकवाद र कला-साहित्यका क्षेत्रमा प्रगतिवादका रूपमा चिनाउँछ भनिएको छ (४९३) । कृष्णचन्द्रसिंह

प्रधानले भन्ज्याङ्गनिरैको भूमिकामा प्रगतिवादबारे स्पष्ट पादैँ राजनीतिमा समाजवाद र साहित्यमा प्रगतिवाद एउटै कुरा हुन् भन्ने उल्लेख गरेका छन् । ऋषिराज बरालले प्रगतिवादलाई द्वन्द्वात्मक तथा ऐतिहासिक भौतिकवादी मान्यतामा आधारित साहित्य-सिद्धान्तका रूपमा अर्थ्याएका छन् (माक्सवाद १) । देवीप्रसाद गौतमले प्रगतिवाद विश्वसाहित्यका सन्दर्भमा बहुचर्चित र नेपाली साहित्यमा २००७ सालदेखि प्रयोग हुँदै आएको साहित्यसिद्धान्त भनेका छन् (१) । निनु चापागाउँले प्रगतिवादी साहित्यका सन्दर्भमा यसले वैचारिक-सांस्कृतिक सङ्घर्षको माध्यम र साधन बनेर राजनीतिक-आर्थिक सङ्घर्षका माध्यमबाट समाजको आमूल परिवर्तनमा सहयोगी भूमिका निर्वाह गर्नु पर्ने भएकाले साहित्यको सार्थक भूमिका रहने हुनाले साहित्यकारले सामाजिक जीवनको भित्री तहसम्म पुगेर गहन अन्तर्वस्तुको खोजी गरी जनजीवनको गतिशील यथार्थलाई चित्रण गर्नुपर्छ भनेका छन् (माक्सवादी चिन्तन. १२७) । यसले प्रगतिवादी साहित्यको भूमिका स्पष्ट पारेको छ ।

ताराकान्त पाण्डेयका अनुसार प्रगतिवादले सामान्य शाब्दिक रूपले प्रदान गर्ने मान्यताका रूपमा नै यसको विशिष्ट तात्पर्य प्रकट हुन्छ (प्रगतिवाद. १) । यस सम्बन्धमा जगदीशचन्द्र भण्डारीले माक्सवादी-लेनिनवादी र माओवादी सौन्दर्यशास्त्रको विकासशीलतामा प्रगतिवादले व्याख्या-विश्लेषणको अपेक्षा गर्दै यसमा नै सारभूत अर्थ र तात्पर्य स्पष्ट हुने बताएका छन् (सौन्दर्य १३) । भण्डारीले प्रगतिवादलाई वस्तुजगत् बदल्ने सारका रूपमा नै यसको दार्शनिक, वैचारिक र कलात्मक अभिव्यञ्जन हुन्छ भन्दै मुक्ति र सामाजिक रूपान्तरणको वैज्ञानिक नियमसँग निर्देशित एवम् निर्धारित रहेको प्रगतिवाद कलासाहित्यको प्रमुख धारा हुनुका साथै मुक्त र समृद्ध संसारको उच्च मानवीय क्रियाकलापसँग संश्लेषित कलाकेन्द्री वैज्ञानिक पद्धति भएको बताएका छन् (सौन्दर्य १४) । उल्लिखित सन्दर्भका आधारमा प्रगतिवाद माक्सवादी सिद्धान्तमा आधारित साहित्यसिद्धान्त हो र समाजवादी यथार्थवादको पर्यायवाची नामका रूपमा यसले माक्सवादी सौन्दर्यशास्त्रलाई जनाउने कुरा पुष्टि हुन्छ । यसरी प्रगतिवादले द्वन्द्वात्मक तथा ऐतिहासिक भौतिकवादलाई आफ्नो दार्शनिक आधार बनाएको र यो माक्सवादको महत्त्वपूर्ण विषय भएकाले यसका बारेमा पनि स्पष्ट पार्नु सान्दर्भिक हुन्छ ।

माक्सवादले वर्गलाई सामाजिक उत्पादनको इतिहाससँग जोडेर व्याख्या गर्दै आएको छ । माक्सले उत्पादनका साधनहरूले सम्पन्न सत्ताधारी सीमित मानिसहरूको समूहका रूपमा शासकवर्ग र उनीहरूबाट शासित उत्पादनका साधनविहीन श्रमजीवीहरूको समूह

शासितवर्गका रूपमा अर्थाएका छन् (साहित्य ७२) । सामाजिक उत्पादनको विकासको विशिष्ट ऐतिहासिक चरणमा वर्गहरू अस्तित्वमा आएको धारणा मार्क्सवादले राख्छ (चैतन्य, मार्क्सवादी सौन्दर्यचिन्तन. २७७) । वर्गका बारेमा मार्क्सवादी विद्वानहरूबाट आधारभूत कथनका रूपमा प्रायः प्रस्तुत गरिने लेनिनको 'मानिसहरूका त्यस्ता ठुला समूहहरूलाई वर्ग भनिन्छ जो सामाजिक विकासका निश्चित ऐतिहासिक क्रममा आआफ्नो स्थानको दृष्टिले, उत्पादनका साधनसँगको सम्बन्ध, श्रमिक सङ्गठनमा आफ्नो भूमिका र सामाजिक सम्पत्तिको जुन भागको तिनीहरू मालिक हुन्छन् त्यसको परिणाम र त्यसलाई प्राप्त गर्ने पद्धतिका दृष्टिले आपसमा भिन्न हुन्छन् (चैतन्य, मार्क्सवादी सौन्दर्यचिन्तन २७८, ज्ञवाली, महाकाव्य २६५) । क्रोथरले वर्गलाई समान सामाजिक-आर्थिक आधारको समूहका रूपमा अर्थाएका छन् (गिरी, प्रगतिवाद ५०) । यिनै साक्ष्यका आधारमा वर्ग शब्दले उत्पादनका साधन र उत्पादन सम्बन्धका आधारमा विभाजित दुई भिन्न समूहलाई बुझाउँछ भन्ने स्पष्ट हुन्छ । यसैगरी 'वर्गद्वन्द्व' मा प्रयुक्त 'द्वन्द्व' शब्दले सामान्य अर्थका रूपमा कुनै दुई परस्पर विरोधी तत्त्व, वस्तु वा व्यक्तिका बिचको झगडा, कलह, सङ्घर्ष, द्विविधा आदि बुझाउँछ (कोइराला ७) । यसले कुनै विषयगत मूल्य, मान्यता, विश्वास, बुझाइ र अवधारणामा रहेको भिन्नताका कारण उत्पन्न हुने मनोवैज्ञानिक व्यवस्था, जुन विभिन्न स्वरूप जस्तै : असहमति, प्रतिक्रिया, क्रोध, हिंसा र युद्धका रूपमा समाजमा देखापर्ने विषयलाई बुझाउँछ (उप्रेती २८) । यसबाट सामाजिक जीवनका यावत् क्रियाकलापमा जोडिएर आउने अन्तर्विरोध नै द्वन्द्व हो भन्ने स्पष्ट हुन्छ । माथि उल्लेख गरिएका सन्दर्भहरूबाट 'वर्गद्वन्द्व' शब्दले दुई विपरीत विशेषता भएका मानिसहरूका समूहका बिचका सङ्घर्षपूर्ण अवस्था हो भन्ने स्पष्ट हुन्छ ।

मार्क्सवादले वर्गद्वन्द्वलाई वर्गसङ्घर्ष (class struggle) का तात्पर्यमा प्रयोग गर्दछ । वर्गद्वन्द्व शब्दको अर्थ राज्यसञ्चालनको नीति र जीवन-जगत्लाई हेर्ने बुझ्ने दर्शनसम्म जोडिएको पाइन्छ । द्वन्द्वात्मक भौतिकवादी दर्शनका प्रणेता कार्ल मार्क्सले उत्पादनका साधनमाथिको स्वामित्वमा आधारित हुने र नहुने दुई वर्गका बीचको सङ्घर्षका रूपमा वर्गद्वन्द्वलाई परिभाषित गरेका छन् । उनले *कम्युनिस्ट पार्टीको घोषणापत्र* (१८४८) मा वर्गद्वन्द्व मानवसभ्यताको आरम्भ र विकाससँग सम्बन्धित रहिआएको बताएका छन् (मार्क्स-एङ्गल्स १) । द्वन्द्व जीवन र जगत्का सम्पूर्ण विषय, वर्ग, चरित्र, विचार तथा दृष्टिकोण आदिसँग जोडिने हुनाले कुनै पनि क्षेत्र यसबाट अलग रहन सक्दैन । समाजमा विद्यमान

परस्पर विपरीत जीवन पद्धति, बनोट, गुण, सोचाइ, अवस्था, संवेग, स्वभाव, राजनीति, सामाजिक तथा व्यक्तिगत स्वार्थका कारण उत्पन्न हुने आन्तरिक वा बाह्य अन्तर्विरोधको अवस्था नै द्वन्द्व भन्ने बुझिन्छ । माओले 'अन्तर्विरोधबारे' शीर्षकको लेखमा अन्तर्विरोधका अभावमा जीवनको सार्थकता समाप्त हुने बताएका छन् (दर्शन २६-२७) । उनले अन्तर्विरोध स्वाभाविक रूपमा जीवन-प्रक्रियामा सामेल रहने र अन्तर्विरोध सिद्धिनासाथ जीवनको पनि अन्त हुनजान्छ भन्दै यस सन्दर्भमा एङ्गोल्सले गतिलाई अन्तर्विरोध मानेको कुरा उद्धृत गरेका छन् । यसबाट अन्तर्विरोधविहीन कुनै वस्तु नभएको र यसको अभावमा कुनै चिज टिकिरहन सक्दैन भन्ने बुझिन्छ । यसरी द्वन्द्व सम्बन्धी धारणाहरूबाट द्वन्द्व जीवनलाई गतिशील र अर्थपूर्ण बनाउन भूमिका खेल्ने तत्त्व हो भन्ने स्पष्ट हुन्छ ।

मार्क्स एङ्गोल्सपछि मार्क्सवादी चिन्तकहरूले वर्गद्वन्द्वका बारेमा घनीभूत छलफल चलाउँदै आएका छन् । उनीहरूका अनुसार समाजविकासको इतिहास वर्गसङ्घर्षमा आधारित रहेको छ । समाजमा स्वतन्त्र मानिस र दास, घरानियाँ र सर्वसाधारण, सामन्त र भूदासजस्ता उत्पीडक र उत्पीडितका बिचमा प्रकट वा अप्रकट रूपमा सङ्घर्ष र परिवर्तन चल्दै आएको छ । यही समाजविकासका शृङ्खलामा देखापरेका वर्ग-समुदायका बिचमा चल्दै आएका सङ्घर्षका रूपहरू नै वर्गद्वन्द्व हुन भन्ने पुष्टि हुन्छ । यसरी समाजमा हुने वर्गद्वन्द्वलाई मार्क्सवादी दर्शनमा आधारित भई कलासाहित्यमा चित्रण गर्ने सिद्धान्तविशेषलाई प्रगतिवाद भन्ने प्रचलन रहेकाले अर्थगत हिसाबले वर्गद्वन्द्व र वर्गसङ्घर्ष दुवै अन्तर्सम्बन्धित पनि छन् भन्ने स्पष्ट हुन्छ । यस शोधमा वर्गसङ्घर्षका पर्यायवाची शब्दका रूपमा वर्गद्वन्द्व शब्दको प्रयोग गरिएको छ ।

२.३ वर्गद्वन्द्वका प्रमुख कारणहरू

वर्गद्वन्द्व समाजको अभिन्न विषय हो । समाजको संरचनाका मौलिक स्वरूप र विशेषता हुन्छन् । सामाजिक संरचना, समय, परिस्थिति र वर्गगत स्वार्थानुरूप समाजमा वर्गद्वन्द्व चलिरहन्छ । वर्गद्वन्द्व समाजमा रहेका वर्गीय सदस्यहरूका बिचमा जन्मने र हुर्कने सामाजिक विषय भए पनि यससँग अन्य विषय पनि जोडिएर आउँछन् । मार्क्सवादले वर्गीय समाजमा वर्गद्वन्द्व अनिवार्य पक्ष हो भन्ने मान्दछ । समाजमा वर्गद्वन्द्व हुनुका कारण र वर्गद्वन्द्वका रूपहरूका बारेमा स्पष्ट हुन आवश्यक हुन्छ । जर्ज लुकासले एङ्गोल्सलाई उद्धृत गरेको राजनीतिक, वैधानिक, दार्शनिक, धार्मिक, साहित्यिक र कलात्मक विकास आर्थिक विकासमाथि निर्भर गर्दछ भन्ने कथन उल्लेखनीय मानिन्छ (१७) । यसबाट समाजका सबै

पक्षमा आर्थिक आधार निर्णायक हुने स्पष्ट हुन्छ । यो सन्दर्भ वर्ग र वर्गद्वन्द्वको निर्माणमा समेत लागु हुन्छ । मानवीय स्वार्थ र स्वभावले मानिसका वर्ग निर्माण हुन्छ र तिनका बिचमा सङ्घर्ष चल्छ । माओले कला र साहित्यबारे दिएको प्रवचनमा अध्ययनको समस्याका बारेमा व्याख्या गर्दै लेखक र कलाकारहरूले समाजका विभिन्न वर्गहरू, तिनका आपसी सम्बन्धहरू र तिनका आ-आफ्ना स्थितिहरू, तिनको स्वरूप र तिनको मनोविज्ञानको अध्ययन गर्नुपर्छ भनेका छन् (येनान ७२) । उनले लेखककलाकारका वर्गको चर्चा गर्दै सर्वहारावादी र पुँजीवादी वर्गको कुरा उठाएका छन् । यी सन्दर्भहरूबाट वर्गद्वन्द्वको मुख्य कारक आर्थिक आधार हो र यससँग जोडिएर सामाजिक, राजनीतिक, सांस्कृतिकजस्ता वर्गका भेदहरू जन्मिएका हुन्छन् भन्ने बुझिन्छ । समाजमा विपरीत गुण र स्वार्थ भएका मानिसको कार्यव्यापार हुँदा अन्तर्विरोध उत्पन्न भई यसको गति, मात्रा र शक्तिअनुरूप द्वन्द्व अगाडि बढ्छ (ज्ञवाली, महाकाव्य ४५) । समाजमा उत्पन्न भएका वर्गद्वन्द्वका सन्दर्भ र विद्वान्हरूका अभिव्यक्तिका आधारमा वर्गद्वन्द्वको उत्पत्ति, विकास र विस्तारका आधारभूत कारण सामाजिक, राजनीतिक र आर्थिक विभेदीकरण हो (उप्रेती २९) । समाजमा वर्गद्वन्द्वको निर्माण गर्न समाजमा विद्यमान निजी स्वामित्वको प्रावधान, उत्पादनका साधन, शक्ति र सम्बन्धका बिचको असन्तुलन, शोषक-शोषित वर्गका भिन्न स्वार्थ र आवश्यकता, सामाजिक विभेद, विपरीत विश्वदृष्टिकोण आदि जस्ता विषयले अन्तर्विरोध बढ्न गई वर्गद्वन्द्व भएको पाइन्छ । समग्रमा हेर्दा वर्गद्वन्द्वका निम्ति आर्थिक, सामाजिक र राजनीतिक कारणहरू प्रमुख रहेकाले यिनका बारेमा सङ्क्षेपमा चर्चा गर्नु सान्दर्भिक हुन्छ ।

२.३.१ आर्थिक कारण

समाजमा वर्ग विभाजन र द्वन्द्व सिर्जना गर्ने मुख्य पक्ष आर्थिक विषय हो । यसले समाजमा शक्ति र प्रतिष्ठाका निम्ति वैयक्तिक स्वामित्वप्रतिको चाहना सिर्जना र पारिवारिक संरचना निर्माणका निम्ति प्रेरित गरेको पाइन्छ । व्यक्तिगत तथा पारिवारिक शक्ति र सामर्थ्यका आडमा उत्पादनका स्रोत र साधनमाथि कब्जा जमाउँदै जाँदा सम्पन्न र विपन्न, हुनेखाने र हुँदाखाने, शोषक र शोषितजस्ता वर्गको रचना भएको पाइन्छ । यसले समाजमा बाँच्नका निम्ति श्रममा निर्भर हुनपर्ने र सङ्घर्ष गर्नेहरूको समूह विस्तार हुँदै जाने हुन्छ भने यसका विपरीत उत्पादनका स्रोतसाधन सम्पन्नहरूको सानो समूहमा एकतृत हुँदा बलियो हुँदै गएको पाइन्छ । यस्तो अवस्थाले समाजमा क्रमशः द्वन्द्व बढाउँदै लगेको पाइन्छ र यसैलाई वर्गद्वन्द्व भनिन्छ । यस सम्बन्धमा एङ्गोल्सले *परिवार, निजी स्वामित्व र राज्यको*

उत्पत्ति नामक कृतिमा मानव सभ्यताको आदिकालदेखि आधुनिक कालसम्मको विकासको खाका कोरेका छन् । उत्पादनशक्तिहरूको विकासक्रमअनुरूप कसरी भौतिकसम्पत्तिको उत्पादनपद्धति बदलिँदै जान्छ, कसरी निश्चित रूपमा निजी स्वामित्वको उत्पत्ति र परस्पर विरोधी वर्गहरूमा समाजको विभाजनले अनिवार्य र नियमित रूप लिन पुग्दछ भन्ने कुराको विश्लेषण गरिएको छ (प्रकाशकीय) । यसबाट वर्गविश्लेषण गर्दा विचारनिर्माणमा मुख्य प्रभाव पार्ने आर्थिक आधारलाई ध्यान दिनुपर्ने हुन्छ किनभने वर्गद्वन्द्व आर्थिक कारणबाट समाजमा उत्पन्न हुने विशिष्ट र नियमित प्रक्रिया हो भन्ने स्पष्ट हुन्छ ।

२.३.२ सामाजिक कारण

सामाजिक विभेद र उत्पीडनका कारण जनसमुदाय जात, धर्म, लिङ्ग, वर्ग आदि विभिन्न स्वार्थ-समूहमा विभाजित छ । यसबाट समाजमा विभेद, घृणा, दमन जस्ता अपमानपूर्वक गरिएका व्यावहारले अन्तर्विरोधहरू जन्मिएको पाइन्छ । एउटै परिवार र एउटै वर्गभित्र पनि शोषक-शोषित र शासक-शासित हुने भएकाले वर्गविश्लेषण गर्दा यस्ता विषयमा ध्यान दिनुपर्ने हुन्छ । मानिसहरू स्वार्थ र परिस्थितिका कारण अति सानो रूपमा विभाजित र वर्गीकृत भएको पाइन्छ । यिनै विभाजनका कारण अन्तर्विरोधहरू क्रमशः विकसित हुँदै जाँदा व्यक्तिगत र मनोगत असन्तुष्टिहरू सामूहिक वा वर्गीय रूपमा फैलिँदै जान्छन् र मात्रात्मक रूपमा ती कुरा बढ्दै गएर एउटा निश्चित चरणमा पुगेपछि वर्गद्वन्द्वमा परिणत हुन्छन् (ज्ञवाली, महाकाव्य ५१) । मार्क्सवादी सिद्धान्तअनुसार समाजमा हुने विभेद, अन्याय, अत्याचार, शोषण, दमन आदिका कारण मानिसमा असन्तुष्टि बढ्दै जाने र त्यसको ठुलो हिस्साले सामूहिक रूप धारण गरेपछि वर्गीय द्वन्द्वको रूपमा स्तरीकृत हुन्छ । माओले जनसमूहका बारेमा उठेका प्रश्नको उत्तरमा कूल जनसङ्ख्याको नब्बे प्रतिशत जनता जो मजदुर, किसानहरू, सिपाहीहरू र सहरिया निम्नपुँजीपति वर्गका मानिसहरूले सामाजिक अन्तर्विरोधका कारण क्रान्तिमा सहयोग गर्दछन् भन्ने घोषणा गरे (दर्शन. ७५) । समाजमा शासक र शासित, शोषक र शोषित, सम्पन्न र विपन्न, पीडक र पीडित जस्ता वर्गहरूमात्र होइन सामाजिक रूपमा जातीय, शासकीय, धार्मिक-सांस्कृतिक, लैङ्गिक हिसाबले पनि विभिन्न वर्गहरू क्रियाशील रहेका हुन्छन् । यिनै वर्गहरूका बिचका विभेदपूर्ण, अमानवीय तथा अत्याचारी विधि-व्यावहारहरूबाट उत्पन्न अन्तर्विरोधका कारण वर्गद्वन्द्व सिर्जना हुन्छ ।

२.३.३ वैचारिक तथा राजनीतिक कारण

समाजमा द्वन्द्व सिर्जना गर्न मानिसका वर्गगत विचार र राजनीतिले महत्त्वपूर्ण भूमिका खेलेको हुन्छ। वैचारिक तथा राजनीतिक द्वन्द्व नै वर्गद्वन्द्वको प्रमुख कारण बनेको हुन्छ। मानवीय विचार व्यवहारबाट र व्यवहार समाजबाट प्रभावित हुन्छ। यसका आधारमा समाजमा वर्ग र वर्गद्वन्द्वको सिर्जना भई अनेक रूपमा वर्गसङ्घर्ष चलिरहन्छ। माओले व्यवहार र ज्ञानका सम्बन्ध बारे आफ्ना धारणा प्रस्तुत गरेका छन्। वर्गीय समाजमा विभिन्न सामाजिक वर्गका सदस्यहरू उत्पादनका निश्चित सम्बन्धहरूमा विभिन्न रूपले प्रवेश गरी आफ्ना भौतिक आवश्यकता पूरा गर्न उत्पादनमा लाग्छन्। यहीं नै मानवज्ञान विकसित हुने स्रोत हो (माओ, दर्शन ९)। उनका अनुसार उत्पादनमा मानिसको गतिविधि मुख्य व्यावहारिक गतिविधि हो र यसले अन्य सबै गतिविधिलाई निश्चित गर्दछ। मानिसको ज्ञान भौतिक उत्पादनमा उसका गतिविधिमाथि निर्भर रहेको हुन्छ, जसबाट उसले प्रकृतिका दृश्य, पदार्थहरू र नियमहरूलाई र आफू र प्रकृतिको बिचका सम्बन्धहरूलाई क्रमशः बुझ्दै जान्छ, र उत्पादनमा आफ्नो गतिविधिद्वारा मानिस र मानिसको बिचमा भएका निश्चित सम्बन्धहरूलाई पनि विभिन्न मात्रामा उसले क्रमशः बुझ्छ। त्यसैले कुनै ज्ञान उत्पादनका गतिविधिदेखि छुट्टै प्राप्त हुँदैन। मानिसको सामाजिक व्यवहारले उत्पादनका गतिविधिमा सीमित नरहेर वर्गसङ्घर्ष, राजनीतिक जीवन, वैज्ञानिक र कलात्मक खोज आदि अरू अनेक रूपहरू लिई सामाजिक सदस्यका रूपमा समाजको व्यावहारिक जीवनका सबै पक्षमा भाग लिन्छ। वर्गसङ्घर्षले मानिसको ज्ञानको विकासमा गहिरो प्रभाव पार्दछ। वर्गीय समाजमा हरेक मान्छे कुनै न कुनै विशेष वर्गको सदस्य भएर रहन्छ र बिना कुनै अपवादले, हरेक किसिमका विचारमा कुनै न कुनै वर्गको छाप परेकै हुन्छ (माओ, दर्शन. १०)। यसका साथै मानिसले फल प्राप्तको चाहनाले सङ्घर्ष गर्छ, असफल भए त्यसबाट शिक्षा लिँदै पुनः सङ्घर्ष गरी फल प्राप्त गर्न अग्रसर हुन्छ र सधैं अगाडि बढिरहन्छ। ज्ञानको द्वन्द्वात्मक भौतिकवादी सिद्धान्तले मानव ज्ञानलाई कुनै किसिमबाट पनि व्यवहारदेखि बेग्लै राख्न नसकिने भएकाले व्यवहारलाई प्रथम स्थानमा राखेर हेरिन्छ (माओ, दर्शन. १०-११)। यही प्रक्रियाबाट मानवसमाजको ऐतिहासिक विकासक्रममा दुई विपरीत वर्गको विकास हुने क्रममा शासक र शासित वर्गको जन्म हुन्छ। राज्य सञ्चालन गर्ने शासकवर्ग र श्रमजीवीहरू शासितवर्गमा विभाजित हुँदै गएको पाइन्छ। यसै प्रक्रियामा विपरीत वर्गका पार्टी निर्माण र राज्य सञ्चालनका अभ्यास हुँदा वर्गद्वन्द्व विकसित हुन्छ। एउटा वर्गले अर्को

वर्गलाई शत्रुका रूपमा बुझ्न थाल्छन् । यसबाट उत्पन्न हुने अन्तर्विरोधका कारण राजनीतिक तथा वैचारिक द्वन्द्व अरु उचाइमा पुग्दछ । यसो हुनुका पछाडि राजनीतिक-वैचारिक तथा राज्यसञ्चालन प्रक्रियामा रहेका मतभेद तथा अन्तर्विरोध नै मुख्य कारकका रूपमा रहेका हुन्छन् ।

समाजमा वर्गद्वन्द्व सिर्जना गराउन विचार तथा राजनीतिको मुख्य भूमिका हुन्छ । चैतन्यले वर्गसमाजमा सामाजिक चेतनाका रूपहरू वर्गीय हुने गर्दछन् र यिनले भिन्न वर्गका भिन्न विचारहरूको एक निश्चित प्रणालीको रूप लिन नै विचारधारा भएको बताएका छन् (मार्क्सवादी कलादृष्टि २१६) । उनले यसबाट विकसित हुने वर्गसङ्घर्षको घनीभूत अभिव्यक्ति राजनीतिमा सङ्केन्द्रित हुने भएकाले राजनीतिको भूमिका प्रधान हुने र उत्पादनका स्रोत-साधनको वितरण तथा विधि-व्यवहार विभेदपूर्ण हुने भएपछि वर्गीय सदस्यहरूको मनोवृत्ति पनि भिन्नभिन्न बन्दछ । समाजका उत्पीडक वर्ग र उत्पीडित वर्गमा वर्गीय बोध तथा पक्षधरता तीव्र बन्दै गएपछि दमन र प्रतिवादले सङ्गठित रूप धारण गर्दछ । यस्तो अवस्थामा एउटा वर्गले अर्को वर्गलाई शत्रुतापूर्ण व्यवहार गर्न थाल्छन् र वर्गद्वन्द्व अमूर्तबाट मूर्त रूपमा देखापर्छ । यस्ता विरोधी सङ्गठन र अभ्यासले भिन्नभिन्न विचारधारा तथा राजनीतिक दलको रूप लिनै अवस्था सिर्जना हुन्छ । यिनै प्रक्रियाबाट वर्गद्वन्द्वले सत्ता सङ्घर्ष र व्यवस्था परिवर्तनका तहसम्म पुर्‍याउँछ ।

२.४ प्रगतिवादी अवधारणामा वर्गद्वन्द्व

प्रगतिवाद द्वन्द्वात्मक तथा ऐतिहासिक भौतिकवादबाट निर्देशित साहित्य-सिद्धान्त हो । यसका विकासमा मार्क्सपूर्व प्रचलित यथार्थवादी चिन्तन र दर्शनको पृष्ठभूमिजन्य भूमिका रहेको छ (गौतम १४) । कलासाहित्यमा यथार्थवादको चिन्तन-परम्पराका साथै रचनात्मक पद्धतिको पनि विकास भएको छ र यही ऐतिहासिक जगमा नयाँनयाँ विचार थपेर प्रगतिवादी यथार्थवाद विकसित भएको हो । प्रगतिवादले मार्क्सवाद र द्वन्द्वात्मक तथा ऐतिहासिक भौतिकवादबाट सैद्धान्तिक आधार ग्रहण गरेकाले जीवनजगत् सम्बन्धी मार्क्सवादी दृष्टिकोणको व्याख्या-विवेचना नगरी प्रगतिवादको जीवनदृष्टिका बारेमा स्पष्ट हुन सकिँदैन (गौतम २८) । जसरी राजनीतिका क्षेत्रमा साम्यवाद, सामाजिक-आर्थिक क्षेत्रमा समाजवाद, दर्शनमा द्वन्द्वात्मक भौतिकवाद भनिन्छ त्यसरी नै साहित्यमा प्रगतिवादको प्रयोग भएको पाइन्छ । मार्क्सवादी दर्शनको अनुसरण गरी सिर्जित साहित्य नै प्रगतिवादी साहित्य हो । समाजमा विद्यमान वर्गीय सङ्घर्षका रूपहरूलाई कलात्मक स्वरूप प्रदान गरी

परिवर्तनको सन्देश दिने उद्देश्यले निर्माण गरिएको प्रगतिवादी साहित्यका लागि समाजवादी यथार्थवादी, क्रान्तिकारी, मार्क्सवादी वा सर्वहारावादी साहित्यजस्ता नाम प्रयोग गरिएको पाइन्छ । समग्रमा मार्क्सवादी विश्वदृष्टिकोणमा आधारित साहित्य नै प्रगतिवादी साहित्य हो । यसलाई सामन्तवाद, साम्रज्यवाद र विस्तारवादका विरुद्धमा रहेर वर्गीय, वैचारिक, राजनीतिक र साङ्गठानिक प्रतिबद्धताको अपरिहार्यतामा जोड दिने लेखनका रूपमा समाजवादी यथार्थवादका नामले पनि चिनिन्छ (भण्डारी, सौन्दर्य १८) । यसबाट प्रगतिवाद मार्क्सवादमा आधारित समाजवादी यथार्थवादको समानार्थी साहित्यसिद्धान्त हो भन्ने स्पष्ट हुन्छ । यस सन्दर्भमा प्रगतिवादी लेखक विशेषतः नाटककारका लागि द्वन्द्वात्मक भौतिकवादको अध्ययन गर्नुलाई कर्तव्यका रूपमा लिनुपर्ने आवश्यकता औल्याएको विषय उल्लेखनीय छ (लुनाचास्की २११) । यसरी मार्क्सवाद र प्रगतिवाद एउटै सिक्काका दुई पाटाका रूपमा रहेका छन् भने वर्गद्वन्द्व यी दुवैसँग अभिन्न रूपमा जोडिएको हुन्छ ।

प्रगतिवादी दृष्टिकोण र सामाजिक जीवनमा वर्गद्वन्द्वसम्बन्धी अध्ययन मार्क्स-एङ्गल्सबाट प्रतिपादित सिद्धान्तबाट व्यवस्थित भएको पाइन्छ । मार्क्सवादअनुसार समाज विभिन्न वर्गहरू, सामाजिक उपवर्गहरू र विभिन्न तप्काहरूबाट बनेको हुन्छ । समाजमा देखापर्ने उत्पादनका साधनहरूप्रतिको सम्बन्ध नै वर्गद्वन्द्वको मुख्य कारण हो । उत्पादनका साधनहरूप्रतिको सम्बन्धबाट नै सामाजिक उत्पादनमा वर्गहरूको स्थान र भूमिका निर्धारित हुन्छ, आम्दानीको मात्रा र त्यसको प्राप्तिको पद्धति निर्धारित हुन्छ । आदिम समाजमा भौतिक मूल्यहरूको सञ्चय, व्यक्तिगत स्वामित्व, वर्गहरू र शोषणको उत्पत्तिको कुनै सम्भावना नरहेको तर उत्पादक शक्तिहरूको विकास हुने क्रममा श्रमको उत्पादकत्वमा वृद्धिको फलस्वरूप मानिसहरूले उपभोगभन्दा बढी उत्पादन गर्ने, सञ्चय गर्ने र उत्पादनका साधन तथा भौतिक सम्पत्तिमाथि प्रभुत्व जमाउने प्रवृत्तिको जन्म र विकास भएको पाइन्छ । यसरी व्यक्तिगत स्वामित्वको विकास र सामुदायिक स्वामित्वको अन्त्य हुँदै मानिसहरूका बिचमा आर्थिक असमानता बढेर धनी र गरिब वर्गको जन्म भएको पाइन्छ । धनी वा उच्चवर्गले उत्पादनका सामुदायिक साधनहरूमाथि प्रभुत्व जमाए भने उत्पादनका साधनबाट वञ्चित भएका मानिसहरू गरिब तथा निमुखा बन्दै गएको पाइन्छ । यो प्रक्रिया दासयुग तथा सामन्तवादी युगमा विकसित हुँदै आएको पाइन्छ । यसै क्रममा समाजमा वर्गहरूको जन्म र विकास भई भौतिक सम्पत्ति र शक्तिबाट सम्पन्न भएका उत्पादनका साधन, स्रोत र शक्तिबाट वञ्चित भएकाहरू बाँच्नका लागि श्रम गर्न र क्रमशः सङ्घर्ष गर्न बाध्य भएको

पाइन्छ (आफानास्येभ २९२) । यसरी ऐतिहासिक विकासको द्वन्द्वात्मक प्रक्रियाबाट दासयुग, सामन्तवादी र पुँजीवादी युगको विकास भएको हुनाले मार्क्सवादले वर्गद्वन्द्वलाई सामाजिक विकासको महत्त्वपूर्ण कडीका रूपमा लिएको पाइन्छ ।

मार्क्सवादका प्रवर्तक कार्ल मार्क्स र एङ्गल्सले वर्गद्वन्द्व सम्बन्धी वैज्ञानिक व्याख्या गरेका छन् । उनीहरूले प्रतिस्थापन गरेका अभिमतअनुसार समाजमा मूल रूपमा रहेका शासक र शासित दुईवटा वर्ग जसका बिचमा हुने व्यक्त वा अव्यक्त अन्तर्सङ्घर्ष नै वर्गीय द्वन्द्व अर्थत् वर्गसङ्घर्ष हो । क्रुज र स्टाफोर्डले भने द्वन्द्वलाई व्यक्ति वा समूहका बिचमा हुने आर्थिक, सामाजिक, राजनीतिक, सांस्कृतिक स्वार्थ, दृष्टिकोण वा बुझाइमा देखिने भिन्नताका कारण सिर्जित अवस्था हो भनेका छन् (उप्रेती २७) । यसबाट द्वन्द्वले सामाजिक सन्दर्भमा विपरीत शक्तिहरू बिच हुने भगडालाई मात्र नदेखाएर एउटै शक्तिमा हुने सङ्घर्षलाई पनि देखाउँछ भन्ने बुझिन्छ ।

मार्क्सवादी अवधारणामा वर्गद्वन्द्व र वर्गको अस्तित्वलाई विकासको ऐतिहासिक चरणसँग जोडेर व्याख्या गरिन्छ । यसले वर्गसङ्घर्षलाई सर्वहारावर्गको अधिनायकत्वसँग जोड्दछ र यसका माध्यमबाट वर्गसङ्घर्ष र वर्गहरूको अन्त्य गरी वर्गविहीन समाजको निर्माणसँग जोड्ने विषयलाई सैद्धान्तिक आदर्श मान्दछ । मार्क्सवादीका दृष्टिमा वर्गहरू एक खास उत्पादन पद्धतिका परिणाम हुनुका साथै उत्पादन पद्धति, उत्पादन सम्बन्ध र उत्पादक शक्तिका कुल योग पनि हुन् । यसभित्र स्वामित्वको स्वरूप, मानिसहरूको भूमिका र परस्पर सम्बन्ध तथा उत्पादित वस्तुको वितरणको स्वरूप पर्दछन् । उत्पादनका साधनसँग स्वामित्वको स्वरूप सम्बन्धित हुने भएकाले स्वामित्वको स्वरूपलाई उत्पादन सम्बन्धको सबैभन्दा महत्त्वपूर्ण रूपमा लिइन्छ (गिरी, प्रगतिवाद ५३) । यसरी समाजमा विद्यमान उत्पादन सम्बन्धबाट वर्गचरित्रको स्वरूप निर्धारणमा वर्गद्वन्द्वको अध्ययन गर्न सकिन्छ ।

वर्गसङ्घर्षको विकास चेतनासँग सम्बन्धित हुन्छ । यस सम्बन्धमा मार्क्स-एङ्गल्सले सामाजिक चेतना र सामाजिक अस्तित्वका बारेमा व्याख्या गर्दा मानिसको सामाजिक अस्तित्वलाई चेतनाको निर्धारक मानेका छन् (सामाजिक अस्तित्व १३) । उनीहरूले सामाजिक अस्तित्वबाट चेतनाको विकास हुने र चेतनाको विकाससँगै वर्गद्वन्द्वको विकास हुने निष्कर्ष निकालेका छन् । चैतन्यले सामाजिक वस्तुस्थितिले चेतनामा आउने परिवर्तन र उत्पादन सम्बन्धका आधारमा समाजमा वर्गहरू क्रियाशील हुँदा वर्गद्वन्द्व उत्पन्न हुने विचार प्रस्तुत गरेका छन् । उनले विपरीत दृष्टिकोण, भिन्न विचार, भिन्न स्वार्थजस्ता विषयले यी

वर्गहरूका विचमा द्वन्द्व चलिरहन्छ, भन्दै द्वन्द्व विकासको नियम भएकाले आधुनिक साम्यवादको स्थापना नभएसम्म वर्गद्वन्द्व दृश्य वा अदृश्य रूपमा चलिरहन्छ, र कृतिमा यसको सजीव र कलात्मक चित्रण हुनु आवश्यक ठानिन्छ, भनेका छन् (मार्क्सवादी सौन्दर्यशास्त्र १३९)। यसरी मार्क्सवादी साहित्य सिद्धान्तानुरूप कृतिमा वर्गद्वन्द्वको अभिव्यक्तिलाई आवश्यक मानिन्छ, । त्यसैले प्रगतिवादी साहित्य सिर्जना गर्ने लेखकमा वर्गचेतना, वर्गबोध र वर्गद्वन्द्वको ज्ञान हुनु जरुरी छ । प्रगतिवादी साहित्य लेखन तथा अध्ययनका लागि वर्गचेतना, वर्गबोध र वर्गद्वन्द्वबारे स्पष्ट हुनु आवश्यक हुन्छ । तल बेग्लाबेग्लै उपशीर्षकमा यसलाई स्पष्ट पार्ने काम गरिएको छ ।

२.४.१ वर्गचेतना

कार्ल मार्क्स र एङ्गोल्सले *कम्युनिस्ट पार्टीको घोषणपत्र* (१८४८) बाट वर्ग र वर्गद्वन्द्वका बारेमा स्पष्ट अवधारणा अगाडि सारेको पाइन्छ । यही अवधारणाबाट द्वन्द्वात्मक भौतिकवादी दर्शन र मार्क्सवादको औपचारिक जन्म भएको मानिन्छ । चैतन्यले मार्क्सवादमा वर्गलाई सामाजिक उत्पादनको इतिहाससँग जोडेर व्याख्या गरिएको बताएका छन् । उनले मार्क्सवादी धारणाअनुसार सामाजिक उत्पादनको विकासको विशिष्ट ऐतिहासिक चरणमा वर्गहरू अस्तित्वमा आएको बताएका छन् (मार्क्सवादी सौन्दर्यचिन्तन २७७) । उनले मार्क्सवादी विद्वान्हरूबाट आधारभूत कथनका रूपमा प्रायः प्रस्तुत गरिने लेनिनको 'मानिसहरूका त्यस्ता ठुला समूहहरूलाई वर्ग भनिन्छ, जो सामाजिक विकासका निश्चित ऐतिहासिक क्रममा आफ्नो स्थानको दृष्टिले, उत्पादनका साधनसँगको सम्बन्ध, श्रमिक सङ्गठनमा आफ्नो भूमिका र सामाजिक सम्पत्तिको जुन भागको तिनीहरू मालिक हुन्छन् त्यसको परिणाम र त्यसलाई प्राप्त गर्ने पद्धतिका दृष्टिले आपसमा भिन्न हुन्छन्, भन्ने अभिव्यक्तिलाई आधारभूत रूपमा ग्रहण गरेको पाइन्छ (मार्क्सवादी सौन्दर्यचिन्तन २७८) । समाजमा विद्यमान यस्ता वर्गहरूले सामाजिक अर्थव्यवस्थाको निश्चित प्रणालीमा बेग्लाबेग्लै किसिमको स्थान ग्रहण गरी एकले अर्काको श्रमशोषण गर्न सक्ने वा वर्गलाई समान सामाजिक-आर्थिक आधारको समूहका रूपमा अर्थ्याएर हेर्न सकिने हुन्छ ।

मार्क्सवादले विपरीतहरूका बिचको सङ्घर्षलाई प्रकृतिका अन्तस्थ गतिको आधार मान्नुका साथै यही गतिले वस्तुमा परिवर्तन र विकासलाई निम्त्याउने मान्यता राख्दछ । मानवसमाज पनि प्रकृतिकै अङ्ग भएकाले यसको विकास पनि समाजभित्र विद्यमान परस्पर विरोधी वर्गका बिचको सङ्घर्षबाटै हुन्छ (चैतन्य, प्रगतिशील. १५०) । यसरी हरेक विषयसँग

द्वन्द्वको सम्बन्ध जोडिएको हुनाले मानव सभ्यता यसबाट अलग छैन । यी परिभाषाहरूको अध्ययनबाट समग्र विश्वब्रह्माण्डका सजीव-निर्जीव वस्तुको उत्पत्ति वा जन्म, विकास र विनाशका क्रममा देखापर्ने विपरीत क्रिया-प्रतिक्रिया वा अन्तर्विरोध नै द्वन्द्व वा सङ्घर्ष हो, जसले समग्र वस्तुजगत्लाई गति प्रदान गरेको हुन्छ भन्ने निष्कर्षमा पुग्न सकिन्छ ।

भिक्तर आफानास्येभले समाजमा विद्यमान विपरीत वर्गहरू बिचको द्वन्द्वलाई वर्गद्वन्द्वको रूपमा चिनाउँदै यो परस्पर विरोधी वर्गहरूमा विभाजित समाजको विकासको स्रोत मानेका छन् (२९३) । यसबाट वर्गद्वन्द्व विपरीत वर्गहरू बिचको सङ्घर्षको रूप हो भन्ने स्पष्ट हुन्छ । उत्पादन शक्ति र उत्पादन सम्बन्धका विरोधी प्रवृत्तिहरू बिचको सङ्घर्ष विभिन्न श्रेणीहरूको सङ्घर्षका रूपमा अभिव्यक्त हुन्छ । मार्क्सवादी विद्वानहरूले यसलाई वर्गद्वन्द्वका रूपमा उल्लेख गरेको पाइन्छ (गिरी, प्रगतिवाद ५२) । शोषक र शोषित, शासक र शासित, सम्पन्न र विपन्न, उच्चवर्ग र निम्नवर्ग, मालिक र दास, सामन्त र किसान तथा पुँजीपति र मजदुरवर्गका बिचमा आफ्ना-आफ्ना वर्गगत स्वार्थहरूको रक्षाका लागि एवम् आफ्ना-आफ्ना वर्गगत स्वार्थकै स्थापना र प्रतिष्ठाका लागि हुने वा गरिने सङ्घर्ष नै वर्गद्वन्द्व हो (ज्ञवाली, महाकाव्य ४५) । यसरी मूलतः आर्थिक हिसाबले विभाजित मुख्य दुई वर्गका बिचमा हुने द्वन्द्व वा सङ्घर्ष नै वर्गद्वन्द्व हो भन्ने स्पष्ट हुन्छ ।

वर्ग शब्दले मानव समुदायका दुई भिन्न गुण, अवस्था, राजनीति भएका परस्पर विरोधी समूह भन्ने बताउँछ । यी समूहमा आर्थिक वा उत्पादनका स्रोत र साधनको पहुँच तथा शासकीय कोणबाट केन्द्र र किनारामा हुने आधारमा मूलतः दुई मुख्य वर्गहरू क्रियाशील रहेका हुन्छन् । यिनीहरू भिन्नभिन्न वर्गीय विशेषताबाट परिचालित हुने भएकाले एक आपसमा अन्तर्विरोध उत्पन्न हुन्छ र यही अन्तर्विरोध नै वर्गद्वन्द्व हो । यसरी सामाजिक जीवनका हरेक पक्षसँग द्वन्द्वको सम्बन्ध रहने देखिन्छ भने यही सामाजिक जीवनको यथार्थलाई कलात्मक प्रतिबिम्बन गर्दा नाटक लगायत कलासाहित्यका अन्य विधाको सिर्जना हुने भएकाले वर्ग र वर्गद्वन्द्वको सम्बन्ध कलासाहित्यसँग स्वभाविक देखिन्छ ।

वर्गचेतनाको अर्थ वर्गसम्बन्धी ज्ञान, सुभुबुभ वा सचेतता भन्ने हुन्छ । समाजमा हुने सम्पूर्ण क्रिया प्रतिक्रियामा सामाजिक वर्गको प्रभाव रहेको हुन्छ । मार्क्स-एङ्गोल्सले चेतनाद्वारा जीवन निर्धारित नहुने तर चेतना जीवनद्वारा निर्धारित हुने बताएका छन् (साहित्य ३९) । यस कथनले सामाजिक जीवनका यथार्थबाट मानिसको भौतिक शरीरका साथै उसको चेतनाको निर्माण हुने दाबी गरेको छ । समाजमा विद्यमान वर्ग र वर्गीयताबिच

द्वन्द्व हुँदा क्रमशः व्यक्ति तथा सामाजिक चेतनामा परिवर्तन आउँछ र मार्क्सवादीहरूले भनेजस्तो कलासाहित्य सामाजिक चेतनाबाट उत्पादन हुने वस्तुका रूपमा प्राप्त हुन्छ । यसो भएकाले साहित्य सिर्जना सामाजिक यथार्थबाट निर्मित चेतनाको उपजका रूपमा प्रकट हुन्छ । यसर्थ वर्गीय समाजमा निर्मित चेतनाले उत्पादन गरेको कलासाहित्य पनि वर्गीय हुने धारणा आएको हो (चैतन्य, मार्क्सवादी सैन्दर्यचिन्तन. ७) । यसबाट वर्गीय समाजको उत्पत्ति र विकासका क्रममा समाजमा जन्मिएको मानिस पनि हुर्किदै जाँदा स्वतः उसमा वर्गीय प्रभाव विकसित हुन्छ । शासक वर्गमा जन्मिएको भए सोही किसिमका गुणहरू र शासित वर्गमा जन्मिएको भए मान्छे सोही किसिमका गुण वा चेतनाको विकास हुन्छ । यसले मानिसमा वर्गीय चेतना विकसित हुन्छ र उसका हरेक गतिविधि वा क्रियाकलापमा वर्गीय चेतनाले प्रभाव पार्दछ । यसरी हरेक मानिस वर्गीय समाजको एउटा सदस्य भएकाले उसको चेतना पनि वर्गबमोजिम हुन्छ । यही वर्गबमोजिमको ज्ञान, सुझबुझ वा होस नै वर्गचेतना हो । वर्गचेतनाले साहित्यिक कृतिको सिर्जना, त्यसमा पनि नाटकको सिर्जनामा महत्त्वपूर्ण भूमिका खेलेको हुन्छ । यसका आधारमा वर्गबोध तथा वर्गीय पक्षधरता स्पष्ट हुँदै जान्छ ।

२.४.२ वर्गबोध तथा वर्गीय पक्षधरता

वर्गीय चेतनाको विकासले वर्गबोध तथा वर्गीय पक्षधरता जन्मन्छ । मानिसमा आफ्नो वर्गको चेतना विकसित हुने क्रममा उसमा वर्गीय बोध तथा पक्षधरताका विकसित हुन थाल्छ । वर्गीय पक्षधरतालाई वर्गीय प्रतिबद्धताका रूपमा चर्चा गर्ने प्रचलन रहेको छ । समाजमा विद्यमान मुख्य वर्गहरूको पहिचान गर्नु, तिनका बिचको भिन्नता ठम्याउनु, वर्गीय मित्र र शत्रुवर्गको पहिचान गर्नु, आफ्नो वर्गीय विशेषता, वर्गीय स्वार्थ, वर्गीयता बुझ्नु जस्ता विषय वर्गबोधअन्तर्गत पर्दछन् । वर्गबोधको विकासले वर्गीय पक्षधरता वा वर्गीय प्रतिबद्धता काँसलो बन्दै जान्छ । यसले वर्गसङ्घर्ष वा वर्गद्वन्द्वले विकासमा गति प्रदान गर्दछ । कलासाहित्यमा वर्गीय पक्षधरता वा प्रतिबद्धताका सन्दर्भमा मार्क्स तथा एङ्गोल्सका अवधारणात्मक टिप्पणी, लेनिन, माओ लगायतका नेता तथा विचारकका व्याख्यात्मक अभिव्यक्ति पाइन्छन् । यिनै अभिव्यक्तिका आधारमा प्रगतिवादी कलासाहित्यमा वर्गीय पक्षधरता वा प्रतिबद्धताको सिद्धान्त निर्माण भएको छ । कलासाहित्यमा वर्गबोध, वर्गीय पक्षधरता वा प्रतिबद्धताले जन्माएको सङ्घर्षपूर्ण अवस्थाको चित्रण गरिएको हुन्छ । कलासाहित्यबाट त्यसको प्रतिबिम्बन तथा आस्वादन गर्न गराउन सकिने हुनाले यसको प्रभावबाट जनसाधारणमा वर्गीय चेतनाको विकास, वर्गबोध तथा वर्गीय पक्षधरता वा

प्रतिबद्धता निर्माण गर्न सहयोग पुर्याउँछ । यसकारण मार्क्सवादी चिन्तनमा कला-साहित्यलाई हतियारका रूपमा प्रयोग गर्न सकिन्छ, भन्ने अवधारणाले महत्त्व पाएको छ ।

वर्गीय पक्षधरता वा प्रतिबद्धतालाई लेखक-कलाकारको स्वतन्त्रताको विषयसँग जोडेर पनि व्याख्या गरिन्छ । कलासाहित्य मानिसका विचार, भावना, संवेदना, तथा अनुभूतिलाई वस्तुजगत्सँग एकाकार गर्दै वस्तुगत घटनालाई सिर्जनात्मक रूपमा मानव-कल्पनासँग संयोजित गर्ने उद्देश्यबाट सिर्जित हुने र यथार्थप्रतिको निष्ठा पनि कलात्मक सिर्जनाका लागि आवश्यक विषय हुन आउने भएकाले सिर्जनात्मक स्वतन्त्रतासँगै प्रतिबद्धता पनि आवश्यक र अनिवार्य हुन्छ (गौतम ९६) । यसबाट सिर्जनात्मक स्वतन्त्रता र सैद्धान्तिक प्रतिबद्धता सहितको कलासाहित्यले मात्र सामाजिक जीवनका यथार्थको कलात्मक प्रस्तुति दिनसक्छ, भन्ने स्पष्ट हुन्छ । प्रगतिवादी साहित्यले उपर्युक्त प्रकारको प्रस्तुतिको अपेक्षा गर्दछ ।

मार्क्सवाद वस्तुवादी दर्शनमात्र नभएर ऐतिहासिक भौतिकवादी दृष्टिमा जीवनजगत्को व्याख्या-विवेचना गर्दै मानवमुक्तिको मार्ग पहिल्याउने दर्शन पनि हो । यसले सामाजिक व्यवस्थामा रहेका र अपरिवर्तनीय मानिएका विषय र वैयक्तिक स्वामित्वको अन्त्य गर्दै नयाँ समाजवादी-साम्यवादी समाजको निर्माणको दार्शनिक आधारशिला बनाएको छ (लुकास ३८)। शिवकुमार मिश्रले मार्क्सवादी कलाचिन्तन र साहित्यसमीक्षाको विकासबारे चर्चा गर्दा मार्क्सवादी मान्यताअनुसार दर्शन कुनै खास युग तथा वर्गको मागका आधारमा निर्माण हुने भएकाले यो सम्बन्धित युग र वर्गको माग अभिव्यक्त गर्न तथा सोको सुरक्षा गर्न प्रतिबद्ध रहने बताएका छन् (११३) । मार्क्सवादीहरू यसै मान्यताका आधारमा निश्चित सामाजिक शक्तिहरूको सेवा गर्नुलाई दर्शनशास्त्रको प्रतिबद्धता स्वीकार गर्नुका साथै मार्क्सवादी दर्शनको पक्षधरताको घोषणा गर्दछन्, भन्ने विचार प्रस्तुत गरेका छन् (मिश्र, मार्क्सवादी कलाचिन्तन ११३) । मार्क्स-एङ्गल्सका अनुसार मार्क्सवाद मजदुर तथा श्रमजीवी जनताको निःस्वार्थ सेवाको पक्षमा र पुँजीपतिवर्गका विरुद्ध हुने सङ्घर्षमा वर्गीय पक्षधरता अभिव्यक्त हुने बताएका छन् (गौतम १०५) । यसले मानव सभ्यताको इतिहास नै वर्गसङ्घर्षको इतिहास भएको मान्दछ । यस्तो सङ्घर्ष शोषक र शोषित, शासक र शासित वर्गका विचमा कहिले मन्द, कहिले तीव्र तथा कहिले प्रत्यक्ष र कहिले अप्रत्यक्ष चल्दै आएको पाइन्छ । वर्गीय समाजका दर्शन, धर्म, राजनीति, कलासाहित्य जस्ता उपरी संरचनाले समाजको वर्गीय चरित्रलाई अभिव्यक्त गरेको हुन्छ । मार्क्सवादले कलासाहित्य समाजवादी-साम्यवादी समाजव्यवस्थाको निर्माणको सङ्घर्षमा सक्रिय श्रमजीवी वर्गको पक्षमा कलात्मक

अभिव्यक्ति दिएर परिवर्तनको पक्षमा भूमिका खेल्नुपर्ने मान्दछ (गौतम १०६) । यसबाट प्रगतिवादी कलासाहित्यमा वर्गीय पक्षधरता सम्बन्धी मार्क्सवादी अवधारणा प्रस्ट हुन्छ ।

मार्क्सवादले वर्गीय चेतनामा जोड दिँदै वर्गविहीन समाजको निर्माण गर्नुलाई आदर्श लक्ष्य मान्दछ । यसले पुँजीवादी समाजव्यवस्थाको अन्तपछि मात्र वर्गविहीन समाजको स्थापना हुने भएकाले समाज विकासको वस्तुगत सारत्त्व पनि साम्यवादतर्फको प्रगति हो भन्ने मान्यता लिएको छ । यसरी मार्क्सवादी दर्शन तथा कलासाहित्यको सिर्जनात्मक पक्षमा वर्गीय पक्षधरताले अहम् भूमिका खेल्ने देखिन्छ । मार्क्सवादले वर्गविहीन समाजको परिकल्पना गर्दै यसको निर्माणमा सङ्घर्षरत वर्गप्रति प्रतिबद्ध रहनु पर्ने दृष्टिकोण राख्दछ । वर्गविहीन समाजमा वर्गीय अन्तर्विरोध नभई समाज मानवीय श्रममा आधारित समानतामूलक हुन्छ । यस्तो वर्गविहीन समाजमा कलासाहित्यले वर्गविहीन मानवीय संवेदनाको अभिव्यक्ति प्रदान गर्न सक्ने मानिन्छ र यस्तो समाजमा मात्र कलासाहित्य समग्र मानवसमुदायप्रति प्रतिबद्ध हुन सक्छ । यस अवस्थामा मात्र कलासाहित्यको लक्ष्य सम्पूर्ण मानवसमुदायको हित गर्ने र मानवीय संवेदनाको विस्तृत एवम् व्यापक पक्षहरूको चित्रण गर्ने प्रवृत्तिर्फ अभिमुख हुन्छ । यसकारण वर्गीय प्रतिबद्धताले वैज्ञानिक वस्तुपरकतासित सर्वहारावर्गको हितलाई परस्पर सम्बद्ध तुल्याउने हुँदा कलासाहित्यको प्रतिबद्धताले समाजको वस्तुगत यथार्थलाई प्रतिबिम्बित गर्नाका साथै यसले राखेको दार्शनिक लक्ष्य र सर्वहारावर्गीय हितलाई पनि सँगसँगै अभिव्यक्त गर्दछ (गौतम १०७) । यसरी लेखकीय प्रतिबद्धताले वस्तुगत जगत्प्रतिको प्रतिबद्धतालाई स्वीकार गरेको पाइन्छ । प्रतिबद्धता सत्यको नियति हो र सत्य जहिले पनि पक्षधर हुन्छ, भन्दै यसबाट सत्यप्रतिको प्रतिबद्धता नै पक्षधरता हो जुन वस्तुजगत्प्रति निष्ठावान् रहेको हुन्छ (गौतम १०९) । यसबाट मार्क्सवादले वस्तुजगत् तथा सामाजिक जीवनको यथार्थ चित्रण गर्नु नै पक्षधरता र प्रतिबद्धता हो भन्ने प्रस्ट हुन्छ ।

मार्क्सवाद स्वभावैले भौतिकवादी र वस्तुनिष्ठ दर्शन भएकाले समाज, मान्छे र दृश्य प्रकृति वस्तुसङ्गत हुन्छ (पाण्डेय, प्रगतिवाद ११) । यसबाट कलासाहित्यले वस्तुजगत् र सामाजिक जीवनका यथार्थको प्रतिबिम्बन गर्नु पर्दछ र त्यही नै सत्यको पक्षमा लाग्नु हो भन्ने स्पष्ट हुन्छ । कलाकार-साहित्यकारले सदैव सत्यको प्रतिनिधित्व गर्नुपर्ने दायित्व वहन गरेको हुन्छ र यसो गर्दा लेखक-कलाकार आफ्नो वर्गका हितमा केन्द्रित हुने मानवीय गुणबाट नै वर्गीय पक्षधरता जन्मन्छ (पाण्डेय, प्रगतिवाद ३१) । यसरी मार्क्सवादी / प्रगतिवादी कलाकार / साहित्यकारले निम्नवर्गीय पक्षधरता अँगालेको हुनुपर्ने स्पष्ट हुन्छ ।

उनले निर्वर्गीय साहित्य केवल समाजवादी वर्गेतर समाजमा मात्र सम्भव हुन्छ, अहिलेको वर्गविभाजित समाजमा भने स्वतन्त्र साहित्य र कलाको कुनै अस्तित्व हुन सक्दैन (पाण्डेय, प्रगतिवाद ३१) । यसले वर्गीय समाजमा सिर्जित कलासाहित्य स्वतः वर्गीय हुने देखिन्छ । वर्गीय पक्षधरतको विषयमा माओले कलासाहित्यले लाखौं करोडौं जनताको सेवा गर्नुपर्छ, भन्ने विचारलाई पूर्णतः आत्मसात् गर्दै प्रेम र घृणाजस्ता विषयमा पनि वर्गीय पक्षधरता देखिने विचार व्यक्त गरेका छन् (येनान ९४) । उनले यही विषयलाई थप स्पष्ट पार्दै पुँजीवादी लेखक-कलाकारले श्रमजीवी जनसाधारणका पक्षमा र श्रमजीवी लेखक-कलाकारहरूले पुँजीवादीहरूको प्रशंसामा कलम-कुची चलाउन नसक्ने स्पष्ट पारेका छन् (माओ, येनान ९४) । उपर्युल्लिखित सबै अभिमतहरूबाट सामाजिक जीवनका हरेक कार्यकलाप वर्गीय पक्षधरताबाट निर्देशित तथा नियन्त्रित हुन्छन् भन्ने स्पष्ट हुन्छ । वस्तुगत अवस्थिति र व्यवहारले मानिसको चेतनामा प्रभाव पार्दछ, जसले गर्दा कसैलाई प्रेम वा घृणा गर्ने विषय पनि वस्तुसत्यमा आधारित हुन्छ भन्ने निष्कर्ष निस्कन्छ ।

२.४.३ वर्गद्वन्द्वको स्वरूप

मार्क्सवादी चिन्तकहरू मार्क्सवादले आदिम साम्यवादी अवस्थामा वर्गहरू नभएका कारण वर्गद्वन्द्व पनि नभएको तर वर्गको उदयसँगै वर्गद्वन्द्वको विकास भएको मान्दछन् । एउटा समाजमा एक होइन अनेकौं वर्गहरू हुन्छन् । वर्गद्वन्द्वलाई सामान्य रूपमा वर्गहरूका बिचमा चल्ने द्वन्द्वका रूपमा अर्थ्याउन सकिए पनि यसको सारभूत पक्ष गहन र व्यापक छ । यसले मूलतः दुई आधारभूत विपरीत वर्गहरूका बिच चल्ने द्वन्द्वलाई जनाउँछ । समाजमा गौण रूपमा सानासाना वर्गहरू रहने भए पनि मूलतः दुई प्रमुख विरोधी वर्गहरूका बिचमा चल्ने सङ्घर्ष नै वर्गद्वन्द्व हो । यही द्वन्द्व मुख्य रूपले समाजको विकासमा प्रभावकारी रहन्छ । यही कारणले मार्क्सवादी चिन्तकहरू मूलतः दुई प्रमुख विरोधी वर्गहरूका बिचमा चल्ने सङ्घर्षलाई वर्गद्वन्द्वका रूपमा स्वीकार गर्दछन् । कलासाहित्यमा यस्तो वर्गद्वन्द्वको कलात्मक चित्रण गरिने हुनाले प्रगतिवादी साहित्य सिद्धान्तले वर्गद्वन्द्वलाई महत्त्वपूर्ण मान्दछ ।

वर्गचेतना र वर्गबोधबाट वर्गद्वन्द्वको विकास हुन्छ । वर्गद्वन्द्वलाई वर्गसङ्घर्षकै अर्थमा प्रयोग गरिएको पाइन्छ । मार्क्सवादले वर्गसङ्घर्षविना समाज विकासको सम्भावना देख्दैन । मार्क्सवादी सिद्धान्तअनुसार वर्गद्वन्द्व मानवसमाजलाई सभ्यताको एक स्वरूपबाट अर्को स्वरूपमा रूपान्तरण गर्ने एक प्रेरक शक्ति र माध्यम समेत हो । मार्क्स र एङ्गोल्सले परस्पर विरोधी वर्गहरूमा विभाजित समाजहरूको विकास वर्गसङ्घर्षको इतिहास हो भनेका छन् ।

परस्पर विरोधी वर्गहरूका बिचमा आर्थिक तथा राजनीतिक अस्त्विचको प्रतिद्वन्द्वी सङ्घर्ष जीवन-मरणको विषय बनेको हुन्छ । सत्तारूढ वर्गले चलाएको पाशविक शोषण तथा दमनको मारमा परेका मजदुर, किसान लगायतका श्रमजीवी वर्ग समग्र उत्पीडनका विरुद्ध सङ्घर्ष गर्न र स्वतन्त्र जीवनको पक्षमा उभिनु स्वाभाविक देखिन्छ । यस्तो सङ्घर्ष जुनसुकै वर्गीय समाजमा प्रमुख वर्गहरूका बिचमा भएको पाइन्छ । उत्पादनका साधनहरूमा प्रभुत्व कायम राखेको सत्तासीन वर्ग र त्यसको विपक्षमा रहेको उत्पीडित वर्ग नै प्रमुख रूपमा सङ्घर्षरत रहन्छन् (आफानास्येभ २९३) । यसबाट वर्गसङ्घर्षको इतिहास वर्गहरूको उत्पत्ति र विकासको इतिहास जत्तिकै पुरानो रहेको प्रस्ट हुन्छ ।

कृष्णदास श्रेष्ठले समाजविकासको विभिन्न कालखण्डमा, विभिन्न देशमा स्वतन्त्र मानिस र दास, अभिजात रजौटा र रैती, सामन्त र अर्धदास एवम् शिल्पसङ्घका मालिक र मजदुरहरूको उपस्थिति हुने र ती एकअर्काका विरुद्ध सङ्घर्ष पनि हुने बताउँदै त्यही सङ्घर्षलाई वर्गद्वन्द्व भनेका छन् (२९) । यस सम्बन्धमा जर्ज लुकाचले सर्वहारावर्ग र मजदुर-श्रमजीवी वर्गको दुरीलाई कहिल्लै वेवास्ता गर्न नहुने भन्दै सर्वहारा वर्गले केवल आफ्नै वर्गसङ्घर्षको भरपर्दो चेतनाबाट अगाडि बढेर वर्गविहीन समाज निर्माण गर्नसक्ने र यस समाजका लागि सर्वहारा वर्गको तानाशाही एक चरणका लागि मात्र रही वर्गसङ्घर्ष बाह्य दुस्मनसँग मात्र नभई सर्वहारावर्गको आफ्नै विरुद्ध पनि हुने भनेका छन् (इतिहास ८०-८१) । यसबाट वर्गद्वन्द्व सत्ताभिन्न र बाहिर जहाँ रहे पनि समाजमा वर्ग रहेसम्म वर्गद्वन्द्व अनवरत चलिरहने प्रक्रिया हो भन्ने स्पष्ट पारिएको छ ।

गैरमाक्सवादीहरूले पनि वर्ग र वर्गद्वन्द्वका बारेमा चर्चा गरेको पाइन्छ । म्याक्स वेबरले समाजमा सत्ता र स्रोत साधनको प्राप्तिमा द्वन्द्व हुने र त्यही द्वन्द्वका कारण वर्गको भिन्नता हुने बताएका छन् (भट्टराई, सांस्कृतिक अध्ययन ६४) । यसबाट पनि समाजमा वर्ग र द्वन्द्वको उपस्थिति हुने कुराको पुष्टि हुन्छ । वर्गीय समाजमा रहेका परस्पर विरोधी वर्गहरूका बिचमा चले सङ्घर्षमा समाजमा क्रियाशील गौण वर्गहरू आ-आफ्नो स्वार्थअनुकूल वर्गसँग जोडिन जाने हुनाले मूलतः वर्गसङ्घर्ष दुई वर्गका बिचमा नै भएको पाइन्छ । यो समाज वर्गविहीन नभएसम्म एउटै वर्गभिन्न पनि वर्गद्वन्द्व चलिरहने प्रक्रिया मानिन्छ । यसर्थ प्रगतिवादी कलासाहित्यमा वर्गद्वन्द्वको चित्रण अनिवार्य हुन्छ । साहित्यमा वर्गद्वन्द्वको चित्रणको आवश्यकताबारेको छलफलपछि प्रगतिवादी कलासाहित्यमा वर्गद्वन्द्वको अभिव्यक्ति कसरी हुन्छ र यसका आधार केके हुन् भन्ने बारेमा स्पष्ट हुन आवश्यक हुन्छ ।

२.५ साहित्यसम्बन्धी प्रगतिवादी मान्यता

साहित्य जीवन र जगत्को कलात्मक भाषिक अभिव्यक्ति हो । सामाजिक जीवनमा भोग्न परेका अनेकन प्रसङ्गसँग जोडिएका सुखदुःखको प्रस्तुतिका रूपमा साहित्यको जन्म हुन्छ । त्यसैले साहित्यमा सामाजिक जीवनका यथार्थको कलात्मक प्रतिबिम्बन भएको हुन्छ । समाज वर्गीय द्वन्द्वका आधारमा विकासको गतिमा अगाडि बढिरहेको हुन्छ भने यही सामाजिक जीवनको कलात्मक अभिव्यक्तिका रूपमा सिर्जना गरिने साहित्यमा पनि वर्गीय द्वन्द्वको प्रभाव आएको हुनुपर्दछ । मार्क्सवादले गीत, नाटक, आख्यान, निबन्ध साहित्यका जुनसुकै विधामा पनि वर्गबोध, वर्गचेतना र वर्गद्वन्द्वको उपस्थितिको आवश्यकता मात्र होइन अनिवार्यता मान्दछ भन्ने कुरा अधिल्ला उपशीर्षकहरूमा चर्चा भइसकेको छ । यस सन्दर्भमा माओले आफूलाई मार्क्सवादी ठान्ने लेखक-कलाकारले मार्क्सवाद-लेनिनवादको ज्ञान लिनुपर्ने विषयमा जोड दिएका छन् (येनान ७१) । यसले पनि प्रगतिवादी साहित्यिक मान्यता भन्नु मार्क्सवादी साहित्यिक मान्यता हो भन्ने स्पष्ट हुन्छ ।

दर्शनशास्त्रमा जीवन र चेतना सम्बन्धी धेरै बहस भएको पाइन्छ । अध्यात्मवादी दर्शनले चेतनालाई महत्त्व दिँदै आएको सन्दर्भमा द्वन्द्वात्मक भौतिकवादी दर्शनलाई मूर्तरूप दिने काम कार्ल मार्क्स र एङ्गल्सले गरेका छन् । उनीहरूले जीवन र चेतनाका सम्बन्धमा चेतना जीवनद्वारा निर्धारित हुन्छ भन्दै निरीक्षणको पहिलो विधिमा चेतनाले सजीव व्यक्तिका रूपमा प्रस्थानविन्दुको काम गर्दछ भने दोस्रो विधिमा जुन वास्तविक जीवनअनुरूप हुन्छ, स्वयम् यथार्थ सजीव मानिसहरूमा हुने भएकाले चेतनालाई केवल उनीहरूकै चेतनाका रूपमा हेरिन्छ भनेका छन् (साहित्य र कला ३९-४२) । यसरी अध्यात्मवादी दर्शनको ठिक विपरीत वस्तुवादी विश्लेषण गर्दै जीवनलाई महत्त्व दिएका छन् । सामाजिक अस्तित्व र सामाजिक चेतनाका सम्बन्धमा मार्क्सले 'जीवनपद्धति भौतिक उत्पादनपद्धतिले निर्धारण गर्दछ भन्दै मानिसको चेतनाले उसको सामाजिक अस्तित्व निर्धारण गर्ने होइन, बरु ठीक विपरीत सामाजिक अस्तित्वले चेतनालाई निर्धारित गर्छ भनेका छन् (सामाजिक अस्तित्व १३) । यसबाट भौतिक वस्तुले विचार वा चेतनालाई प्रभावित गर्छ र भौतिक जगत्मा आएका परिवर्तनले चेतनामा परिवर्तन आउँछ, यही नै परिवर्तनको आधार हो । यसले मार्क्सको मानवसभ्यताको आरम्भमा भएको आदिम युगदेखि साम्यवादी युगसम्मको क्रमिक विकासको परिकल्पना यही भौतिकता र चेतनाको अन्तरसम्बन्ध र सङ्घर्षको परिणतिका

रूपमा व्याख्या गरेको सन्दर्भ पनि स्पष्ट भएको छ । यही जगमा कला र साहित्यको सिर्जना हुने हुँदा कला र साहित्य पनि वर्गीय हुन्छ भन्ने निष्कर्ष निकालिएको छ ।

चैतन्यले प्रगतिवाद मार्क्सवादी सौन्दर्यचिन्तनमा आधारित हुन्छ भन्दै यो सामाजिक सत्ता र सामाजिक चेतना, आधार र उपरीसंरचना, उत्पादक शक्ति र उत्पादन सम्बन्ध, उत्पीडित र उत्पीडक वर्गका बिचको अन्तरविरोधा आधारित रहेको हुन्छ (मार्क्सवादी सौन्दर्यचिन्तन ११७) । सबै वर्गका मानिसले आफ्नो वर्गको हितका निमित्त गर्ने विभिन्न क्रियाकलापमध्ये साहित्यसिर्जना पनि एउटा महत्त्वपूर्ण कार्य हो । यसकारण साहित्य सिर्जना वर्गीय स्वार्थबाट प्रेरित र प्रभावित हुन्छ । समाजको प्रतिबिम्बका रूपमा सिर्जना गरिने साहित्यले समाजअनुरूप वर्गीय रूप धारण गर्दछ । समाज आर्थिक रूपमा शोषक र शोषित अथवा पुँजीवादी समाजमा पुँजीपति र मजदुरवर्गमा विभक्त भए जस्तै साहित्य पनि वर्गीय रूपमा विभक्त हुन्छ (भट्टराई, मार्क्सवादी ५९) । यसरी हेर्दा वर्गीय समाजमा सिर्जित साहित्य मूलतः पुँजीवादी साहित्य र सर्वहारा वर्गीय मार्क्सवादी साहित्यका रूपमा विभक्त हुन्छ । समाज वर्गीय हुने भएकाले समाजको सदस्यका अभिव्यक्ति तथा सिर्जनामा वर्गचेतनाको प्रभाव पारेको हुन्छ । यसबाट साहित्य सिर्जनामा लेखकमा रहेको वर्गीय चेतनाको प्रभावले महत्त्वपूर्ण अर्थ राखेको हुन्छ भन्ने स्पष्ट हुन्छ । साहित्यमा वर्गीय चेतनाको प्रतिबिम्बन भएको हुन्छ भन्ने निष्कर्षमा पुगेपछि साहित्यमा वर्गीय चेतनाको अभिव्यक्ति वा प्रतिबिम्बन किन र कसरी हुन्छ भन्ने बारे चर्चा आवश्यक छ ।

प्रगतिवादी साहित्यसिद्धान्तको विश्लेषण गर्ने क्रममा मार्क्स र एङ्गोल्सका पूर्ववर्ती चिन्तक सर्जकहरूका विशिष्ट प्रयासरूपबाट कलासाहित्यका क्षेत्रमा भौतिकवादी चिन्तनको विकास भएको, यसले भौतिक जगत्लाई सत्य मान्ने दर्शनका धरातलमा उभिएर यथार्थवादका मुख्य मान्यताका रूपमा सामाजिक चासो, जीवनसम्बद्धता, लोककल्याण, जीवनप्रतिको निष्ठा अनि समग्रमा जीवनसौन्दर्यको अङ्कन जस्ता पक्ष र यिनका पृष्ठभूमिमा प्रगतिवादी कला चिन्तनले उन्नत तथा परिष्कृत रूप प्राप्त गरेको छ (पाण्डेय, प्रगतिवाद ११) । यसबाट यथार्थवादका विशिष्ट पक्षलाई समेटेर मार्क्सवादी साहित्य सिद्धान्त प्रगतिवादका नाममा क्रमिक विकास हुँदै आएको स्पष्ट हुन्छ । यस क्रममा एङ्गोल्सले यथार्थवाद भनेको यथार्थताको विस्तृत प्रस्तुतिभन्दा विशिष्ट परिस्थितिमा विशिष्ट पात्रहरूको तथ्यपरक पुनः उत्पादन हो भन्ने कथन स्मरणीय छ (ऐतिहासिक विकास. १७) । यसबाट

यथार्थवादी वा प्रगतिवादी साहित्य सामाजिक जीवनको प्रतिलिपि नभएर विशेष परिस्थिति र विशेष पात्रका कार्यव्यापारको कलात्मक प्रतिबिम्बन हो भन्ने स्पष्ट हुन्छ ।

वस्तुतः यथार्थवादी साहित्य चिन्तनको जगमा मार्क्सवादी साहित्य चिन्तनको जन्म र विकाससँगै मार्क्सवादी साहित्य सिद्धान्त प्रतिपादित भएको पाइन्छ । पूर्ववर्ती र समकालीन साहित्य चिन्तनहरूको गम्भीर अध्ययन गरेका कार्ल मार्क्स र एङ्गेल्सले कलासाहित्यका बारेमा थोरै बोले पनि महत्त्वपूर्ण व्याख्या गरेको पाइन्छ । तिनै विचार तथा अवधारणाका व्याख्याका माध्यमबाट परवर्ती समयमा मार्क्सवादी कलासाहित्य सिद्धान्तको विकास भएको छ । यसअन्तर्गत विचारधारात्मक अधिरचनाका रूपमा साहित्य, साहित्यको उद्भव, साहित्य र आर्थिक सामाजिक जीवन, साहित्यको वर्गीय आधार र पक्षधरता, साहित्यको प्रयोजन र उपयोगिता, साहित्य र यथार्थ जस्ता विषयको अध्ययन गरी साहित्यिक कृतिभिन्न अन्तरनिहित वर्गद्वन्द्वको पहिचान गर्न उपयुक्त र सान्दर्भिक हुन्छ ।

२.५.१ साहित्य : विचारधारात्मक अधिरचना

आधार र अधिरचनालाई ऐतिहासिक भौतिकवादको एक प्रवर्गका रूपमा लिइन्छ । आधारले कुनै पनि समाजको आर्थिक धरातललाई र अधिरचनाले राजनीतिक, न्यायिक, दार्शनिक, नैतिक, कलात्मक तथा धार्मिक पक्षलाई बुझाउँछ । भिक्टर आफ्नासयेभ्ले आधार अधिरचनाको निर्माता भए पनि यी दुईका बीचमा द्वन्द्वात्मक सम्बन्ध रहन्छ भनेका छन् (२४६-४७) । उनका अनुसार उत्पादन सम्बन्धहरूको समुच्चय नै समाजको आर्थिक संरचना र त्यसको आधार हो, यसमा विचार, अनुभूति, भावना, शिक्षा, सिद्धान्त आदि पर्दछन् र यिनलाई राजनीतिक, कानुनी, नैतिक, धार्मिक, सौन्दर्यात्मक तथा दार्शनिक परिघटनाहरूमा विभक्त गर्न सकिन्छ । आधारमा परिवर्तन आएपछि अधिरचनामा पनि परिवर्तन आउँदै जान्छ । कलासाहित्यको सिर्जनामा आधार अर्थात् उत्पादन सम्बन्धले अधिरचनाको निर्माण गर्दछ र उत्पादन सम्बन्ध जुन युगमा जस्तो छ, त्यस युगको अधिरचना पनि त्यसै अनुकूलको हुन्छ (पाण्डेय, प्रगतिवाद ११) । यसबाट कलासाहित्य समाजमा आधारित हुने स्पष्ट हुन्छ । यही विषयलाई माओले कला-साहित्यका बारेमा दिएको प्रवचनमा भनेका छन्- “जनजीवनमा पाइने कच्चा पदार्थहरू क्रान्तिकारी लेखक र कलाकारहरूको सिर्जनात्मक श्रमबाट व्यापक जनसमूहको सेवा गर्ने साहित्य र कलाको विचारधारात्मक रूपमा फेरिन्छन् (येनान ८३) ।” यसरी कलासाहित्य अधिरचनाको रूपमा समाजबाट समाजका निम्ति जन्मन्छ, भन्ने बुझिन्छ । साहित्यमा विश्वदृष्टिकोणको

अभिव्यक्ति हुन्छ र त्यो नितान्त व्यक्तिको नभएर ऊ सम्बद्ध वर्ग वा समुदायको हुन्छ (पाण्डेय, प्रगतिवाद १२-१३) । पाण्डेयका अनुसार अन्तर्वस्तु कलाकृतिको प्रधान पक्ष हो र यो केवल विषय वा घटनामा मात्र निरपेक्ष अनुभूति नभएर घटना र विचारका साहचर्यबाट जन्मिएको विशिष्ट अनुभूति भएकाले कलासाहित्यमा विचारपक्षको महत्त्वपूर्ण भूमिका हुन्छ । यसबाट स्रष्टाको अनुभूति जन्माइदिने सामाजिक वस्तु विश्वदृष्टिकोण प्रकटीकरणको माध्यम हो र यसले कलाकृतिको रचना विश्वदृष्टिकोणअनुरूप हुने स्पष्ट पारेको छ । यसरी वर्गीय समाजमा लेखकले आफ्नो वर्गीय हितका पक्षमा वैचारिक सङ्घर्ष गर्दा उसको मनस्थिति र सामाजिक अवस्थाका बिच द्वन्द्वात्मक सम्बन्ध चलिरहन्छ । यही द्वन्द्वात्मक स्थितिको चित्रण कलासाहित्यमा गरिने भएकाले नाटकलगायतका रचनामा वर्गद्वन्द्व अभिव्यक्ति भएको हुन्छ । मार्क्सवादी साहित्यसिद्धान्तले यही द्वन्द्वात्मक सम्बन्धको कलात्मक चित्रणको आवश्यकता माग पनि गर्दछ । यसैकारण कलासाहित्यका कृतिभित्र आधार र अधिरचनाको द्वन्द्वात्मकता वर्गसङ्घर्षका रूपमा अध्ययनीय विषयका रूपमा आएको हुन्छ ।

२.५.२ साहित्यको उद्भव

मार्क्सवादी साहित्य सिद्धान्तले साहित्यको उद्भवलाई सामाजिक अस्तित्वसँग जोडेर हेर्ने भएकाले साहित्य सामाजिक चेतनाको एउटा रूप मान्दछ । मार्क्स-एङ्गल्सले कलाको जन्मलाई सौन्दर्यात्मक आवश्यकता वा उपयोगितासँग जोडेर हेरेका छन् र समाजको विकाससँगै यसको पनि विकास हुँदै आएको बताएका छन् । यस विषयलाई प्लेखानोभले कलाको जन्म श्रमप्रक्रियासँग सम्बन्धित भएको बताएका छन् (कला र सामाजिक जीवन ४७२-७३) । यसबाट कलासाहित्य मानवसभ्यताको विकाससँगै अगाडि बढेको विषय हो भन्ने स्पष्ट हुन्छ । यही कुरालाई जोड दिँदै जर्ज लुकाचले कलासाहित्यलाई समग्र ऐतिहासिक-सामाजिक प्रक्रियाको अङ्ग भनेका छन् (साहित्यको उद्भव र विकास. १६) । यसरी कलासाहित्यको उद्भव सामाजिक वस्तुका रूपमा समाजभित्रै सामाजिक प्रभावहरूलाई ग्रहण गर्दै भएको हुन्छ भन्ने स्पष्ट हुन्छ । चैतन्यले सामाजिक परिघटना मान्ने प्लेखानोभ र संवेदना र अनुभूतिको आवेगको विज्ञान बताउने हेगेलका विचारबारे छलफल गर्दै मार्क्सवादी मान्यताअनुसार कलासाहित्यलाई सामाजिक चेतनाको एउटा रूप भनेका छन् (मार्क्सवादी सैन्दर्यचिन्तन १५) । यसकारण समाजमा हुने वर्गीय सङ्घर्षका अवस्थालाई निम्नवर्गीय पक्षधरता अँगाल्दै कलात्मक प्रस्तुति दिँदा प्रगतिवादी साहित्यको

सिर्जना हुन्छ । यही प्रवृत्ति भएका प्रगतिवादी नाट्यकृतिहरू पनि जीवनयापनका सङ्घर्षमय सन्दर्भबाट जन्मिने हुनाले नाटकलगायतका रचनामा वर्गद्वन्द्व स्वतः उपस्थित भएको हुन्छ ।

२.५.३ साहित्य र आर्थिक-सामाजिक जीवन

मार्क्सवादी साहित्यसिद्धान्तमा कलासाहित्यले आर्थिक-सामाजिक जीवनमाथि पार्ने प्रभाव र त्यसको परिणामको सुस्पष्ट व्याख्या पाइन्छ । प्रगतिवादी साहित्यले वास्तविक जीवनको प्रतिबिम्बनमा आफ्नो विशिष्टतालाई देखाउँछ । कलासाहित्यको मूल स्रोत नै समाज हो किनभने यसको जन्म समाजबाटै हुन्छ । यस सम्बन्धमा माओले भनेका छन्-

जनजीवन सधैं नै साहित्य र कलाका कच्चा पदार्थहरूको खानी हुन्छ, यस्ता कच्चा पदार्थ जुन आफ्नो स्वाभाविक रूपमा रहेका हुन्छन्, तिनको दाँजोमा सबै साहित्य र कला फिका देखिन्छन्, ती कच्चा पदार्थहरू साहित्य र कलाका अनन्त स्रोत हुन् किनभने ती बाहेक अर्को स्रोत हुनै सक्दैन । (येनान प्रवचन ८०)

यसबाट साहित्य सामाजिक जीवनबाट समाजका निम्ति जन्मिने वस्तु भएकाले यसमा समाजमा देखिने वर्गीय पक्षधरता र वर्गीय सङ्घर्षका विशेषता अभिव्यक्त हुन्छन् भन्ने स्पष्ट हुन्छ । सधैं, साहित्यले समाजलाई बदल्न दिने योगदानका आधारमा साहित्यको सामाजिक भूमिकाको व्याख्या पनि गरिन्छ । यसर्थ सामाजिक जीवनको यथास्थितिको परिवर्तनका निम्ति लेखिने साहित्यिक कृतिमा वर्गीय द्वन्द्वात्मकताको चित्रण आवश्यक नै ठहर्छ ।

२.५.४ साहित्यको वर्गीय आधार र पक्षधरता

मार्क्सवादले साहित्यलाई वर्गीय आधार र पक्षधरताबाट अलग गरेर हेर्न सकिन्न भन्ने मान्यता राख्दछ । समाजमा एकपछि अर्को वर्गको विकास हुँदा वर्गद्वन्द्वको अवस्था आएको र बेलाबखतमा व्यापक क्रान्तिकारी पुनर्गठनहरू भएको पाइन्छ । लेनिनले समाजमा बसेर समाजदेखि स्वतन्त्र रहन कोही पनि सक्दैन, साहित्य सामाजिक सांस्कृतिक जीवनको उपलब्धि हुनाले समाज सापेक्ष हुन्छ भनेका छन् (भुसाल, लेनिनको दृष्टि ६०) । समाजको आर्थिक भौतिक जीवनसँगै कला, साहित्य र संस्कृति पनि वर्गीय हुनाले मनुष्यका समग्र पक्षमा यसको प्रभाव प्रतिबिम्बित हुन्छ । माओले साहित्यका सन्दर्भमा कुनै पनि कुरा निरपेक्ष रूपमा शाश्वत नहुनुको कारण द्वन्द्वात्मकता हो र वर्गीय समाजमा सबै विचार वा कामकुरा वर्गीय नै हुने बताएका छन् (दर्शन १३) । यसबाट साहित्य समाजमा आधारित हुने भएकाले स्वतः वर्गीय हुने स्पष्ट हुन्छ । चैतन्यले मार्क्सवादी सौन्दर्यचिन्तनमाथि छलफल

गर्दै वर्गसमाजमा कलाको स्वरूप वर्गीय हुने र कला वर्गीय पक्षधरतामा आधारित हुने निष्कर्ष दिएका छन् (मार्क्सवादी सौन्दर्यचिन्तन ७) । साहित्यकारले कलाकृति सिर्जना गर्दा आफ्नो ऐतिहासिक, सामाजिक आवश्यकताअनुसार विषयवस्तु चयन गर्ने भएकाले यसमा लेखकको चेतना र वर्गीय समाज समाहित भएको हुन्छ । उसले आफ्नो सामाजिक जीवनमा प्राप्त गरेका अनुभवलाई सिर्जनाको मूल आधार बनाएको हुन्छ । यसबाट सामाजिक जीवनको प्रभाव धर्म, दर्शन, विज्ञान-प्रविधिमा जस्तै कलासाहित्यका क्षेत्रमा पनि पर्ने स्पष्ट हुन्छ । कलाले भावनात्मक अनुभूतिका रूपमा यथार्थलाई प्रतिबिम्बित गर्छ । यसले गर्दा कलाको वर्गीय पक्षधरता राजनीति र अर्थशास्त्रमा जस्तै सिधा अभिव्यक्त हुन्छ र कुनै स्रष्टा आफू प्रतिबद्ध वर्गको राजनीतिक प्रवक्ता पनि हुन्छ । वर्गीय पक्षधरताका आधारमा मात्र पनि कुनै साहित्य श्रेष्ठ हुन्छ । यसर्थ पक्षधरता र कलात्मक श्रेष्ठताबिचको भिन्नतालाई रचनाकारले ध्यान दिन जरुरी छ । कलासाहित्यमा वर्गीय पक्षधरता र वर्गीय जीवनको सजीव चित्रण आवश्यक हुन्छ भन्ने मार्क्सवादी मान्यता रहेको छ । यही मान्यताका आधारमा प्रगतिवादी साहित्यिक कृतिभिन्ना वर्गद्वन्द्व कसरी र कुन रूपमा अभिव्यक्त भएको छ भन्ने अध्ययन महत्त्वपूर्ण हुन्छ ।

२.५.५ साहित्यको प्रयोजन र उपयोगिता

साहित्यिक कृति रचनाको प्रयोजन र उपयोगिता प्रष्ट रूपमा देखिनु पर्छ । प्रयोजन र उपयोगिता विहीन वस्तु वा कार्यको कुनै मूल्य हुँदैन । कलासाहित्यमा पनि प्रयोजन र उपयोगिता खुल्नु पर्दछ । यस सम्बन्धमा लेनिनले कलासाहित्यले लाखौँ-करोडौँ जनताको सेवा गर्नुपर्छ (भुसाल, लेनिनको दृष्टि ५९) र माओले कलासाहित्यले शोषित-उत्पीडित जनताको सेवा गर्नुपर्छ भनेका छन् (येनान ८३-८४) । यसबाट कलासाहित्यले सर्वसाधारण जनताको जीवनचित्र उतार्नुका साथै व्यवहारतः सहयोगी भूमिका खेल्नुपर्दछ भन्ने स्पष्ट हुन्छ । प्रगतिवादले साहित्यलाई अनिर्वचनीय आनन्द, आस्वाद र उपभोगको रूपमा मात्र नलिएर समाजका सार्थक एवम् आमूल परिवर्तनमा सहभागी हुने एक अङ्गको रूपमा स्वीकार गर्दछ भनेका छन् (चापागाई, मार्क्सवादी चिन्तनमा सौन्दर्य १२०) । कला आफ्नो उत्पत्तिदेखि नै श्रमसँग जोडिएको र आदिम युगमा मानवीय कार्यलाई अझ सरल बनाउने प्रयोजनका सन्दर्भमा कलाको जन्म भएको पाइन्छ (पाण्डेय, प्रगतिवाद २९) । मार्क्सवाद स्वभावैले भौतिकवादी र वस्तुनिष्ठ दर्शन भएकाले यसले समाज, मान्छे र दृश्य प्रकृतिभन्दा परको वस्तु वा अनुभूतिलाई यसले सत्य र वस्तुसङ्गत ठान्दैन । यसले कलासाहित्यबाट

प्राप्त हुने आनन्दलाई पनि सामाजिक अनुभूतिको सापेक्षतामा हेरी कलासाहित्यलाई श्रममा आधारित वस्तुका रूपमा व्याख्या गर्दछ, भने सामुहिक श्रमको अवरोधरहित सम्पन्नता र अपेक्षित सरल सम्पादनकै प्रयोजनमा कलासाहित्यको उत्पत्ति भएको मान्यता स्थापित गरेको छ (पाण्डेय, प्रगतिवाद २९) । उपल्लेखित सबै मान्यताहरूबाट प्रगतिवादी कलासाहित्यले निम्नवर्गीय जनताको मुक्तिका निमित्त सामुहिक भावनाको विस्तार र सामाजिक परिवर्तनका लागि वर्गसङ्घर्षको विकासमा जोड दिँदै कलासाहित्यलाई श्रमबाट सिर्जित वस्तुका रूपमा ग्रहण गर्ने उद्देश्यलाई अभिव्यक्त गर्दछ भन्ने स्पष्ट हुन्छ । यसरी कलासाहित्यको प्रयोजन र उपयोगिता श्रमसम्बन्ध र वर्गसङ्घर्षसँग सम्बन्धित छ ।

२.५.६ साहित्य र यथार्थ

मार्क्सवादी साहित्यसिद्धान्तको अर्को विशेषता यसले यथार्थलाई समग्रता र गतिशीलतामा हेर्नुपर्छ भन्ने हो । मार्क्सवादी साहित्यसिद्धान्तले प्रगतिवादी कलासाहित्यमा सामाजिक जीवनका यथार्थता जसलाई बहुसङ्ख्यक जनता भोग्न बाध्य रहेका छन् ती विषयलाई कलात्मक रूपमा प्रस्तुत गर्नुपर्दछ भन्ने मान्दछ । कार्ल मार्क्सले आफूपूर्वका दार्शनिकहरूले अगाडि सारेका वस्तुवादी मान्यताहरूको थप व्याख्या सहित द्वन्द्वात्मक भौतिकवादी दर्शनको स्थापना गर्दै यसले संसारलाई बदल्ने कुरा बताएका छन् । यस कार्यमा साहित्यको भूमिका यथार्थको सामान्य प्रतिबिम्बनभन्दा पर पुगेर मर्मभेदन गर्नु र आफ्नो परिवर्तनकारी जिम्मेवारीलाई सम्पादन गर्नु हो भन्ने बुझिन्छ । जर्ज लुकासले रचनाकारले कुनै एकदमै नयाँ वस्तुको रचना शून्यमा गर्दैन, सामाजिक जीवनलाई आधार बनाएर सिर्जना गर्दछ भनेका छन् (साहित्य. ३१) । सर्जकले आफ्नो सिर्जनाको विषय सामाजिक जीवनका यथार्थ घटनालाई बनाएको हुन्छ । माओले साहित्य र कलाकृतिहरूमा प्रतिबिम्बित मानवजीवन वास्तविक जीवनभन्दा बढी विशिष्टतापूर्ण, आदर्शनिक र व्यापक हुन सक्छ र हुनु पर्छ भन्दै क्रान्तिकारी साहित्य र कलाले वास्तविक जीवनबाट विभिन्न खालका पात्रहरू सिर्जना गर्नुपर्छ र इतिहासलाई अघि बढाउने काममा जनसमूहलाई मद्दत गर्नुपर्छ भन्ने विचार प्रस्तुत गरेका छन् (येनान. ८१) । यसबाट कलासाहित्यले अङ्गीकार गर्ने यथार्थलाई स्थिर रूपमा होइन एक गतिशील सङ्घटनाका रूपमा स्वीकार गर्नुपर्ने आशय निस्कन्छ ।

अभ्नेर जीसले कला र यथार्थका सम्बन्धमा छलफल गर्दै आदर्शवादी सौन्दर्यशास्त्रले कलालाई यथार्थबाट अलग राख्दै कलात्मक सिर्जनशीलतालाई कलाकारको आत्माभिव्यक्तिको एउटा रूप, मनको अवचेतनको गहिराइमा प्रवेश गर्ने साधन वा आदर्श (दैवी) सिद्धान्तको

मूर्त रूपका हिसाबमा हेर्छ तर यथार्थवादी कलाकारले जीवनमा सत्य भए जसरी नै यथार्थको पुनरुत्पादन गर्दछ भनेका छन् (मार्क्सवादी सौन्दर्यशास्त्र ४५) । यसरी सामान्यतः यथार्थवादी रचनामा जनजीवनका यथार्थलाई जस्ताको त्यस्तै चित्रणको प्रयत्न गरेको हुन्छ ।

यथार्थवादका सम्बन्धमा मार्क्सवादी वा प्रगतिवादी विश्लेषणको मान्यता फरक पाइन्छ । प्रगतिवादी लेखक/कलाकारहरू केन्द्रीय विषयका रूपमा कलालाई यथार्थको सिर्जनात्मक पुनरुत्पादन भन्दछन् । यही अवधारणा मार्क्सवादी-लेनिनवादी सौन्दर्यशास्त्रको आधारभूत विषय हो । कलाका सन्दर्भमा यथार्थलाई प्राथमिकता दिएर मात्र पुग्दैन । मानिसको चेतनामा यथार्थको प्रतिबिम्बनले कलालाई सामाजिक चेतनाको अस्तित्वका रूपमा पूर्वानुमान गर्दछ । जीसले समाजवादी कलामा सिर्जनात्मक पद्धतिअन्तर्गत समाजवादी यथार्थवादले विश्व-कला इतिहासमा केवल नयाँ र उच्च अवस्था निर्माण गर्ने मात्र होइन, एउटा नयाँ प्रकारको कलात्मक विचार पनि निर्माण गर्दछ तर समाजवादी यथार्थवादलाई विगतको यथार्थवादी कलाबाट अलग गराएर हेर्न नसकिने बताएका छन् (मार्क्सवादी सौन्दर्यशास्त्र ४५) । समाजवादी यथार्थवादले विश्वको समाजवादी रूपान्तरणको प्राप्तिका लागि जनताको सङ्घर्षबाट जन्मिएको कलाको प्रतिनिधित्व गर्दछ । यसरी आलोचनात्मक यथार्थवादी कला पनि समाजवादी कलाको विकासको पक्षमा मार्ग निर्माण गर्ने अभिन्न पाटोका रूपमा आएको मानिन्छ । यथार्थवादको जगमा आलोचनात्मक यथार्थवादको बाटो हुँदै समाजवादी यथार्थवादी कलासिर्जनातर्फ अग्रसर हुनु वर्गीय कला सिर्जनाको पद्धति मानिन्छ । यसरी सामाजिक जीवनमा आधारित साहित्य र यथार्थवादी पद्धतिसँग वर्गसङ्घर्षको सम्बन्ध अभिन्न रूपमा जोडिएको हुन्छ ।

२.५.७ यथार्थवादका विभिन्न रूप र प्रगतिवाद

यथार्थवाद विश्व साहित्यमा देखापरेको एक बहुचर्चित साहित्यिक सिद्धान्त हो । यो वाद साहित्य, इतिहास र दर्शनका क्षेत्रमा लोकप्रिय छ । प्लेटोले दिव्य वा परम सत्तालाई यथार्थका रूपमा चर्चा गरेका भए पनि यसका विपरीत अरिस्टोटलको अनुकरण सिद्धान्तले वस्तुगत यथार्थमा जोड दिएको पाइन्छ । यथार्थवादको मूलभूत प्रवृत्ति सामाजिक वस्तुगतता हो र साहित्यमा प्रचलित यथार्थवादले समाजगत वस्तुपरकतामा विशेष जोड दिएको पाइन्छ । त्यसैले आजको यथार्थवाद भन्नु नै वस्तुपरकता वा वस्तुवाद हो र यसले साहित्य समालोचनामा समाजचित्रणको वस्तुसत्यको मूल्याङ्कन गर्दछ (त्रिपाठी, पाश्चात्य समालोचना ४३) । साहित्यमा यथार्थ चेतनाको प्रारम्भ सत्रौँ शताब्दीदेखि भए पनि यसले

विचारधाराको रूप भने उन्नाइसौं शताब्दीको पूर्वाद्धवाट लिएको मानिन्छ । श्रेष्ठले सामाजिक, आदर्शोन्मुख, ऐतिहासिक, प्रकृत, समाजवादी, मनोवैज्ञानिक, जादुई आदि भेदको चर्चा गरेका छन् (यथार्थवाद ४९-६६) । यीमध्ये साहित्यमा बहुप्रचलित यथार्थवादका सामाजिक, आलोचनात्मक र समाजवादी भेद प्रमुख रहेका छन् । यहाँ यी तीन भेदको व्याख्या सान्दर्भिक देखिन्छ ।

(क) सामाजिक यथार्थवाद

यथार्थवादको विकासको प्रस्थान बिन्दु सामाजिक यथार्थवाद हो । सामान्य अर्थमा यथार्थवाद भन्नाले सामाजिक यथार्थवादको बोध हुन्छ । यथार्थवादको चर्चा गर्ने क्रममा बालजाकले उपन्यासको समाजशास्त्रीय मान्यताको स्थापना गर्दै समाज चित्रणमा ऐतिहासिक प्रस्तुति विधानलाई प्रमुखता दिएको र जोलाले मानिससँग सामाजिक पर्यावरणबिचको अन्तरक्रियालाई महत्त्व दिँदै समकालीन समाजका मध्यम तथा निम्नवर्ग, श्रमिकहरूको चित्रण गरिएको पृष्ठभूमिमा फ्रान्सेली यथार्थवाद विकसित भएको र यही नै सामाजिक यथार्थवादको सैद्धान्तिक प्रतिमानको मूलाधार हो भनेको पाइन्छ (श्रेष्ठ, यथार्थवाद ५०) । साथै, समकालीन सामाजिक यथार्थका साथमा साहित्यिक तन्मयताको अर्थबोध गराउनु यथार्थवाद हो भने सामाजिक यथार्थवादी स्रष्टासँग प्रबुद्ध पाठकले विविध क्षेत्रमा ज्ञानको अपेक्षा राख्नु र लेखकले ज्ञानको सीमालाई विस्तार गरी समकालीन सामाजिक जीवनको यथार्थको पूर्णरूपको प्रस्तुति दिन ज्ञान र तर्कलाई साधनका रूपमा प्रयोग गरी आफ्ना पात्रलाई कार्य तथा घटनासँग सम्बद्ध गरेर हेर्दछ (श्रेष्ठ, यथार्थवाद ५०) । यसरी सामाजिक यथार्थवादको व्यापक र उदार अर्थमा साहित्यको समाजशास्त्र नै यसको आदर्श भएको स्पष्ट हुन्छ । यसलाई फ्रान्सेली दार्शनिक हिप्पोलाइट टेनले जाति, पर्यावरण र क्षणका आधारमा साहित्यसिर्जनाको कारण समाज हो भन्ने वैज्ञानिक मान्यता स्थापित गरेपछि समाजवादी यथार्थवादको विकास भएको पाइन्छ (श्रेष्ठ, यथार्थवाद ५१) । यसबाट यथार्थवादको पृष्ठभूमिमा सामाजिक यथार्थवाद मुख्य साहित्यिक सिद्धान्तका रूपमा विकसित भएको विषय हो । यसमा वर्गीय चेतना, पक्षधरता र वर्गद्वन्द्वले आकार लिएको हुँदैन ।

(ख) आलोचनात्मक यथार्थवाद

आलोचनात्मक यथार्थवाद यथार्थवादको एउटा शाखा हो र यसलाई सामाजिक यथार्थवाद र समाजवादी यथार्थवादका बिचको सङ्क्रमणकालीन अवस्था मानिन्छ । यसले वर्तमानका यथार्थप्रति तीव्र असन्तुष्टिपूर्ण आलोचना गर्दछ तर समाजवादी यथार्थको उचाइ

प्राप्त गर्न सक्दैन । लुकासले आलोचनात्मक यथार्थवादलाई समाजवादी यथार्थवादको अभिन्न अङ्ग मान्दै यी दुईका बिच धेरै समानता भएको र विभाजनरेखा कोर्न कठिनाइ पर्ने तथा सिद्धान्तमा यी दुई पृथक् शैलीहरू एकै कलाकृतिमा पनि उपस्थित हुन सक्ने बताएका छन् (मार्क्सवादी सौन्दर्यशास्त्र २६५) । उन्नइसौं शताब्दीमा विकसित विश्व पुँजीवादले सामन्तवाद विरोधी आफ्नो प्रगतिशील भूमिकालाई गुमाई समाजमा अनेकौं विकृति-विसङ्गति र अव्यवस्था थोपर्न थालेपछि यसको कडा आलोचना गर्दै साहित्यमा आलोचनात्मक यथार्थवादको जन्म भएको हो (पौडेल, प्रगतिवाद. ३९८) । यसमा पुँजीवादी अमानवीयताप्रति घृणा र विरोधको भाव रहने स्पष्ट हुन्छ । यसले सबैखाले विकृति र विसङ्गतिप्रति तीव्र व्यङ्ग्य, विरोध र आलोचना गरे पनि परिवर्तनको स्पष्ट मार्ग भने देखाउँदैन । सन् १९३४ मा सम्पन्न रुसी लेखकहरूको प्रथम सम्मेलनमा गोर्कीले यसका बारेमा व्याख्या गर्दै आफ्नो धारणा अगाडि सारेपछि जर्ज लुकास, अर्न्स्ट फिसर आदि विद्वान्हरूले पनि यस वादका बारेमा चर्चा गरेका छन् । अमेरिकी सात जना विद्वान्ले *आलोचनात्मक यथार्थवाद* (१९२०) लेखेर यसको दार्शनिक आधार नै तयार गरेका छन् (पौडेल, प्रगतिवाद. ३९८) । नेपालजस्ता समाजवादी यथार्थवाद सुदृढ नभएका अर्धसामन्ती र अर्धऔपनिवेशिक मुलुकमा भने आलोचनात्मक यथार्थवाद नै बढी सिर्जनात्मक रूपमा बढी मुखरित भएको पाइन्छ । समाजवादी समाजमा पनि आलोचनात्मक यथार्थवादको उपादेयता नकार्न सकिँदैन भने परिवर्तनशील युगमा त यी दुईका बिचमा विभाजन रेखा कोर्न नै गारो पर्छ (गौतम १६५) । आलोचनात्मक यथार्थवादका केही यस्ता विशिष्ट गुणहरू छन् जसले यसलाई सामाजिक यथार्थवादभन्दा केही अगाडि बढेर समाजवादी यथार्थवादका नजिक पुर्याउँछ (पौडेल, प्रगतिवाद. ३९८) । विद्यमान सामाजिक, आर्थिक एवम् सांस्कृतिक क्षेत्रका बेथिति र विसङ्गतिप्रति कडा प्रहार गरी समाजलाई सचेत पार्ने काम भने आलोचनात्मक यथार्थवादले गरेको छ र यही नै यसको शक्ति वा उपलब्धि हो (पौडेल, प्रगतिवाद. ३९९) । यसरी आलोचनात्मक यथार्थवाद सामाजिक यथार्थवादबाट समाजवादी यथार्थवादतर्फ सङ्क्रमण गराउन क्रियाशील साहित्यसिद्धान्त हो भन्ने स्पष्ट हुन्छ ।

(ग) समाजवादी यथार्थवाद

समाजवादी यथार्थवाद यथार्थवादका जगमा विकसित भएको पाइन्छ । आलोचनात्मक यथार्थवाद ऐतिहासिक महत्त्व बोकेको प्रगतिशील र वस्तुवादी चिन्तन नै भए पनि यसले पुँजीवादी समाजको मुख्य अन्तर्विरोध र त्यसको परिणामलाई उद्घाटित गर्ने

क्रममा उत्पन्न नवीन यथार्थलाई आत्मसात् गर्न नसकेको अवस्थामा समाजवादी यथार्थवादको जन्म भएको हो । समाजवादी यथार्थवादका प्रणेता मानिने मक्सिम गोर्कीले सन् १९३४ अगस्ट १७ मा रुसमा आयोजित सोभियत लेखकहरूको पहिलो सम्मेलनमा समाजवादी यथार्थवादका उद्देश्य र लक्ष्यका बारेमा घोषणा गर्दै भनेका छन्-

समाजवादी यथार्थवादले के घोषणा गर्दछ भने जीवन क्रिया र सिर्जनशीलता हो । यसको उद्देश्य प्रकृतिका शक्तिहरूमाथिको मानिसको विजयका लागि, उसको स्वास्थ्य र दीर्घायुका लागि, पृथ्वीमा जिउनुको महान् खुसीयालीका लागि मानिसका सर्वाधिक मूल्यवान् व्यक्तिगत योग्यताहरूको स्वतन्त्र विकास गर्नु हो । यस पृथ्वीलाई समाजवादी यथार्थवाले मानिसको निरन्तर बढ्दो आवश्यकताअनुसार एउटै परिवारमा आबद्ध मानवजातिको भव्य वासस्थानका रूपमा परिष्कार गर्न चाहन्छ । (सोभियत साहित्य ३२२)

गोर्कीले प्रस्तुत गरेको समाजवादी यथार्थवाद सम्बन्धी अवधारणाबाट यसको उद्देश्य र लक्ष्य स्पष्ट भएको छ । यही अवधारणाका आधारभूमिमा लेकेर यथार्थवादी समाजवादी साहित्य अगाडि बढेको पाइन्छ । अन्नेर जिसले सामाजिक द्वन्द्व तीव्र बन्दै गएपछि समाजवादी यथार्थवादको प्रादुर्भाव भई समाजवादी यथार्थवाले विसौ शताब्दीका सुरुमा रुसबाट नयाँ अवस्थाका रूपमा स्थापित भएको बताएका छन् (मार्क्सवादी सौन्दर्यशास्त्र २५६) । यसका सन्दर्भमा हावर्ड फास्टका विचार महत्त्वपूर्ण छन् । हावर्डले यथार्थवादबाहेक कलाको निर्माण गर्न सकिने अर्को कुनै पद्धति छैन । लेखकले वस्तुसत्यबाट विषयको चयन गर्दछ, तर वस्तुसत्य निरपेक्ष नभई सापेक्ष हुन्छ । तसर्थ लेखकले सत्यको प्रकृतिलाई जाँचपरख गरेर पक्षधरता निर्धारण गर्नुपर्ने हुन्छ । यसका साथै यथार्थवादले कलाका माध्यमबाट जनताको भाषाको समृद्धि र असीम सौन्दर्यको अपेक्षा गर्दै प्रेम, उल्लास र संवेदनशीलतालाई समेट्ने विषयमा पनि सजग हुनुपर्ने भनेका छन् । उनले यथार्थवादको पद्धति र रचनाप्रक्रियाका सम्बन्धमा लेखक यथार्थको चयनमा रूप, रुचि र लयका साथै विश्वदृष्टिकोणका साथ आफ्नो चयनलाई सार्थक सिद्ध गर्ने बताएका छन् (साहित्य १८०-८३) । यसबाट समाजवादी यथार्थवादी साहित्यका विशेषताको पहिचान हुन्छ ।

समाजवादी यथार्थवाद मार्क्सवादी सौन्दर्यचिन्तनद्वारा आलोकित रहने र यसले द्वन्द्वात्मक तथा ऐतिहासिक भौतिकवादी विश्वदृष्टिकोणअनुसार कला-साहित्यलाई हेर्दछ भने समाजवादी विचारधारालाई समाजवादी यथार्थवादी कलासाहित्य-सिद्धान्तको सैद्धान्तिक

आधार मान्ने साम्यवादी विचारधाराको अभिन्न अङ्ग हो (चैतन्य, मार्क्सवादी सौन्दर्यचिन्तन ११८) । दयाराम श्रेष्ठका अनुसार समाजवादी यथार्थवादले यथार्थलाई द्वन्द्वात्मक परिप्रेक्ष्यमा निरीक्षण गर्दछ । यस वादले कला र जीवनबिचको चुनौतीलाई स्वीकार गरेर आधुनिक जीवनको जटिलताअनुसार कलालाई समाजको आर्थिक पक्ष र भावपक्षसँग एकाकार गर्नुका साथै नीति र उपयोगिताद्वारा कला र जीवनलाई परम्परासँग सम्बद्ध गर्ने काम सर्जकहरूबाट हुन्छ । यसले साहित्यलाई सरलता र बोधगम्यता प्रदान गरी बलियो आडमा उभ्याएको छ (यथार्थवाद ६०) । समाजवादी यथार्थवादले समस्त चेतना तथा मनलाई समेत वस्तुकै परिणाम ठान्दछ । त्यसैले यस वादले वर्गद्वन्द्व र उत्पादनको सिद्धान्तलाई महत्त्व दिदै वस्तुगत यथार्थको समग्र दृष्टि प्रस्तुत गर्दछ । स्रष्टाको कलात्मक उच्चतालाई नै साहित्य सिर्जनामा बढी महत्त्वपूर्ण ठान्ने यस वादले ऐतिहासिक परिप्रेक्ष्यमा नै यथार्थलाई सच्चा रूपमा चिन्तन सकिन्छ भन्ने धारणा प्रस्तुत गर्दै गतिशील दृष्टिकोणका साथ समग्र यथार्थको पक्षपाती बन्न श्रेयस्कर ठान्दछ (यथार्थवाद ६१) । यसरी यथार्थवादी धाराभिन्न विकसित भएको समाजवादी यथार्थवादी उपधारा मार्क्सवादको सैद्धान्तिक आधारभूमिमा अडिएको साहित्यिक समालोचना सिद्धान्त हो ।

समाजवादी यथार्थवाद मानव जातिको कलात्मक विकासका लागि अग्रगतिको एउटा असाधारण पाइलो मानिन्छ । आभ्नेर जीसका विचारमा यसले जीवन र जीवनको क्रान्तिकारी परिवर्तनमा लागेका जनताको एकाग्रतालाई पुनरुत्पादन गर्दछ र जनताका कामको महानता, सुन्दर र आदर्श, नयाँ मानिसका चरित्रको, उसका प्रवृत्तिहरूको र भौतिक सिद्धान्तहरूको प्रशंसा गर्दछ (मार्क्सवादी सौन्दर्यशास्त्र २३४) । उनले समाजमा एकैपटक समाजवादी यथार्थवादी कलाको निर्माण हुन नसक्ने भन्दै पुँजीवादी समाजमा कलाजगत्मा समाजवादी यथार्थवाद सफल हुन सक्दैन तर त्यहाँ यसको आगमन र विकास एउटा राम्रो उपलब्धि मानिन्छ । यहाँनेर आभ्नेरले आलोचनात्मक यथार्थवादको भूमिकाको चर्चा गरेका छन् । उनले आधुनिक पुँजीवादी समाजमा मानवतावादी कला समाजवादी यथार्थवादबाट मात्र प्रतिनिधित्व हुने होइन भन्दै आलोचनात्मक यथार्थवादले समाजवादी यथार्थवादको उचाइ प्राप्त नगरे पनि आजको सिद्धान्तसम्बन्धी सङ्घर्षमा तिनीहरू एक-अर्काका विरोधी होइनन् र मानवतावादी लेखकहरू साम्यवादी बन्नु आवश्यक छैन तर तिनीहरू साम्यवाद विरोधी पनि हुन सक्दैनन् । यस्तै प्रकारले आलोचनात्मक यथार्थवाद समाजवादी यथार्थवादसित आन्तरिक रूपमा मेल खाँदैन तर यो पछिल्लोको सहवर्ती यथार्थवादको

विरोधी पनि हुन सक्दैन र यसको विकासको तर्क कलालाई प्रायोगिक कलाको रूपमा विस्तारै समाजवादी सिद्धान्तको भन्नु नजिकतिर लैजानका लागि बाटो देखाउने कुरामा चुक्न सक्दैन (मार्क्सवादी सौन्दर्यशास्त्र २३४) । यसबाट आलोचनात्मक यथार्थवाद समाजवादी यथार्थवादको सहयोगी आधारशीलाका रूपमा स्पष्ट पारिएको छ ।

समाजवादका लागि सङ्घर्ष गर्नु नै समाजवादी यथार्थवादको दर्शन भएकाले आफूलाई प्रथमतः समाजवादी र त्यसपछि मात्र यथार्थवादी ठान्ने गर्दछ । त्यसैले लेखकहरू समाजका सामन्त वा शोषकवर्गका दानवीय मनोवृत्तिको भण्डाफोर गर्ने र शोषित अथवा सर्वहारा वर्गको विजय गराउने उद्देश्यमा प्रतिबद्ध हुन्छन् । उच्चवर्गका मानिसहरूले निम्नवर्गका मानिसहरूमाथि गर्ने गरेको शोषणका विरुद्ध आवाज उठाउँदै स्रष्टाहरूले शोषित वर्गको पक्ष लिने र सहानुभूति राख्ने काम गर्दछन् । यस यथार्थवादको पर्यायका रूपमा प्रगतिवाद शब्दको प्रयोगलाई पनि स्वीकार गरिएको छ (यथार्थवाद ६२) । यसरी समाजवादी यथार्थवादको पर्यायका रूपमा प्रगतिवाद प्रयोगमा आएको पाइन्छ । कृष्णचन्द्रसिंह प्रधानले शोषित-उत्पीडित वर्गको पक्ष लिने साहित्य नै प्रगतिवादी साहित्य हो भनेका छन् (भञ्ज्याङ्गिनरैको भूमिका १२) । चैतन्यले प्रगतिवाद सिद्धान्त तथा विचारधारात्मक रूपमा मार्क्सवादद्वारा आलोकित, मार्क्सवादी सौन्दर्यचिन्तन र समाजवादी यथार्थवादमा आधारित, विचारधारा, सिद्धान्त र वर्गीय पक्षधरताका दृष्टिले प्रगतिशीलताभन्दा गुणात्मक रूपमा अग्रगामी हुने उल्लेख गरेका छन् (१२०) । यसै सन्दर्भमा जगदीशचन्द्र भण्डारीले द्वन्द्वात्मक र ऐतिहासिक भौतिकवादमा आधारित क्रान्तिकारी अन्तर्वस्तु र रूपको द्वन्द्वात्मक एकतामा जोड दिने, आमूल परिवर्तनकारी दृष्टिकोण राख्ने, सामन्तवाद, साम्राज्यवाद र विस्तारवादका विरुद्धमा रहने, वर्गीय वैचारिक पक्षधरता र साङ्गठानिक प्रतिबद्धता अँगाल्ने साहित्य नै प्रगतिवादी साहित्य हुने विचार प्रस्तुत गरेका छन् (भण्डारी, सौन्दर्य १८) । यी सबै तथ्यहरूबाट साहित्यमा समाजवादी यथार्थवाद र प्रगतिवाद एउटै साहित्यिक दृष्टिकोण हो भन्ने स्पष्ट भएको छ । यसबाट समाजवादी यथार्थवादको कला एकदमै विचारपूर्ण, तार्किक अवस्थामा कला स्वयम्को विकासमा श्रमजीवी वर्गको मुक्तिका लागि चलेको आन्दोलनको जगमा टेकेर अगाडि आएको पाइन्छ ।

२.५.८ साहित्यमा अन्तर्वस्तु र रूप

मार्क्सवादी कला-साहित्यसिद्धान्तमा अन्तर्वस्तु र रूप बहुविध चर्चा गरिएका प्रवर्ग हुन् । कलासाहित्यको आन्तरिक तत्त्वलाई अन्तर्वस्तु भनिन्छ भने अन्तर्वस्तुसँग रूप पनि

अन्तःसम्बन्धित भएर आएको हुन्छ । कलासाहित्यका क्षेत्रमा अन्तर्वस्तुअन्तर्गत यथार्थ जगत्, मनुष्य, मानव सम्बन्ध, सामाजिक जीवनलगायतका विषय पर्ने उल्लेख पाइन्छ (वैद्य, विचारधारा. ४३)। चैतन्यका अनुसार कलाकृतिको अन्तर्वस्तुको निर्माणमा मुख्यतः विषयवस्तु, विचार, मनोभाव, मूल्यचेतना आदिको भूमिका रहने र वस्तुगत तथा आत्मगत पक्षका बीच अन्तर्क्रिया चल्ने गर्दा अन्तर्वस्तुको निर्माण हुन्छ । यसबाट कृतिको विषयवस्तुअन्तर्गत सिङ्गो भौतिक संसार, सामाजिक जीवन तथा मनोजगत्सित सम्बन्धित जुनसुकै विषय कलाकृतिको सामग्रीका रूपमा लिइन्छ । यसका साथै अन्तर्वस्तु वस्तु वा विषयको एकल तत्त्व नभएर बहु तत्त्वको संयुक्त रूप हो भन्ने पनि स्पष्ट हुन्छ ।

भिक्टरले अन्तर्वस्तु र रूपका बारेमा चर्चा गर्दै अन्तर्वस्तुलाई निश्चित वस्तु अथवा घटनाको निर्माण गर्ने तत्त्व तथा प्रक्रियाहरूको समुच्चय र रूप भनेको अन्तर्वस्तुको सङ्गठन वा संरचना हो (आफानास्येभ १५२) । भिक्टरका अनुसार अन्तर्वस्तु र रूपको सम्बन्ध परस्परमा अन्तर्निहित भई एकअर्कामा समाहित भएर रहने किसिमको हुन्छ भने अन्तर्वस्तुका आधारमा रूपको उत्पत्ति हुने भएकाले तिनीहरूका माझमा द्वन्द्वात्मक सम्बन्ध रहेको हुन्छ (आफानास्येभ १५२) । कृष्णदासका अनुसार कुनै खास कृतिमा रहेको विषयवस्तु, त्यसमा निहित सामाजिक विचार त्यसको अन्तर्वस्तु हो भने त्यसको गठन, त्यसका भाषा तथा शैली त्यसका रूप हुन् (श्रेष्ठ ४५) । देवीप्रसाद गौतमले अन्तर्वस्तुलाई वस्तु तत्त्वका रूपमा उल्लेख गर्दै यसभित्र बाहिरी सामग्री, केन्द्रीय विचार र उल्लेखित घटनाको सौन्दर्यात्मक तथा संवेगात्मक मूल्याङ्कन गरी तीन वटा कुरा पर्ने र ती एकआपसमा एकाकार भएर रहने बताएका छन् (१२८-२९) । उनका विचारमा मान्छे र प्रकृति नै बाहिरी संसारको केन्द्रीय विषय भए पनि मान्छे र प्रकृतिका बिचमा चल्ने द्वन्द्व मात्रै नभएर वर्गीय समाजको मूल द्वन्द्व नै वर्गीय द्वन्द्व हुने भएकाले त्यसैबाट रचनात्मक जगत्का वस्तुहरूको स्वरूपनिर्धारण हुन्छन् (१२७) । अन्तर्वस्तु र रूपको अन्तर्घुलन जति बढीमात्रामा हुन सक्तछ, जति बढी रूपले अन्तर्वस्तुलाई उजिल्याउने काम गर्दछ, त्यति नै बढी रूपले पाठकलाई प्रभावमा पार्दछ (चापागाईं, अन्तर्वस्तु २४३) । यस सम्बन्धमा देवीप्रसाद गौतमले साहित्यमा केन्द्रीय विचार, बाहिरी सामग्री तथा तिनको सौन्दर्यात्मक मूल्याङ्कन आदिको जैविक एकतालाई वस्तुतत्त्वका रूपमा उल्लेख हुने बताएका छन् (१३०) । यस सम्बन्धमा ताराकान्त पाण्डेयले लेखेका छन्-

सार वा अन्तर्वस्तुको गति वा विकासबाट रूप पछाडि पर्दछ, पुरानो हुँदै जान्छ र सारसित त्यसको अन्तर्विरोध सुरु हुन्छ । पुरानो रूप र क्रमशः विकसित एवं गतिशील नयाँ सार वा अन्तर्वस्तुबिचको अन्तर्विरोधमा पुरानो रूप प्रायः नष्ट भएर जान्छ र त्यसको ठाउँ नयाँ रूपले ग्रहण गर्दछ । मार्क्सवादी दर्शनले सार र रूप बिचको यो अन्तर्विरोध कला साहित्यदेखि अन्यान्य सबै क्षेत्र र एकाइमा हुने कुरा बताएको छ । (प्रगतिवाद ३७)

उल्लिखित सन्दर्भहरूले रूप र सारको अन्योन्याश्रित सम्बन्ध र द्वन्द्वात्मक एकतालाई स्पष्ट पारेका छन् । यससँगै अन्तर्वस्तुले विषयवस्तु, कथ्य, सामाजिक यथार्थ र रचनाकारको आत्मिक जगत्को समग्रतालाई बुझाउने भएकाले वस्तुजगत्का यथार्थका साथसाथै रचनाकारको भावना, विचार, मनोविज्ञान, कल्पना, अनुभव, संवेदना, भावलगायतका विचारधारात्मक एवं सौन्दर्यात्मक पक्ष समेत रूप र अन्तर्वस्तुबाट अभिव्यक्त हुन्छन् भन्ने प्रस्ट हुन्छ । यसबाट अन्तर्वस्तुलाई अभिव्यक्त गर्न नसक्ने रूपको कुनै महत्त्व नहुने भएकाले समग्रमा साहित्यमा अन्तर्वस्तु र रूपका बिचमा द्वन्द्वात्मक अन्तर्सम्बन्ध रहेको हुन्छ ।

मार्क्सवादी-लेनिनवादी सौन्दर्यशास्त्रमा रूप र अन्तर्वस्तुको द्वन्द्वात्मक एकतालाई प्रमुख महत्त्व दिइएको पाइन्छ । यस सम्बन्धमा अभ्नेर जीसले रूप र अन्तर्वस्तुको एकताले कलाको विकासमा निहित वस्तुगत नियमहरूलाई अभिव्यक्त गर्न सघाउँछ भन्दै कलामा अन्तर्वस्तु र रूपको अन्तर्सम्बन्ध, सिर्जनात्मक पद्धतिको द्वन्द्व, कलामा विम्बको परिभाषा, कलाकारको दक्षता इत्यादिसँग अन्तर्सम्बन्धित हुने स्पष्ट पारेका छन् (मार्क्सवादी सौन्दर्यशास्त्रका १२४-२५) । जीसका अनुसार अन्तर्वस्तु र रूप एकअर्काबाट अलग रहेर स्थापित हुन नसक्ने तर यिनको एकतामा अन्तर्वस्तु बढी गतिशील हुने भएकाले रूपभन्दा अगाडि रहेको हुन्छ । अन्तर्वस्तु कलामा जीवनका रूपमा प्रतिविम्बित हुनका साथै यो स्वतन्त्रतापूर्वक अस्तित्वमा आउने वस्तुगत सत्यमा रहेको हुन्छ । यसबाट जीसले कलासाहित्यलाई वस्तुका रूपमा अर्थाउँदै यसभित्र अन्तर्वस्तु र रूपको एकत्व भई कलासाहित्यको सिर्जना हुन्छ भन्ने विचार प्रस्तुत गरेका छन् ।

साहित्यमा अन्तर्वस्तु र रूपको अभेद्य अन्तर्सम्बन्ध रहेको हुन्छ । एउटा कलाकृतिको अन्तर्वस्तुलाई विभाजन गरी हेर्दा अन्तर्वस्तुमा कृतिभित्रको विचार, यसको विषय र त्यसको मनोवेगात्मकता र चित्रण गरिएको परिघटना समाहित भएको हुन्छ । यी सबै तत्त्वहरूलाई विश्लेषणका क्रममा मात्र एकअर्कासित छुट्याउन सकिन्छ । जीसका अनुसार अन्तर्वस्तुमा

मूल विचार, विषयवस्तु र मूल्याङ्कन एकअर्काबाट छुट्टयाउन नसकिने प्रकारले रहेका हुन्छन् (माक्सवादी सौन्दर्यशास्त्र १२८) । यसरी अन्तर्वस्तु र रूप एउटै वस्तुभित्र अन्तर्गर्भित र अभेद्य रहेका हुन्छन् । उनका अनुसार विषयवस्तुको सबैभन्दा महत्त्वपूर्ण पक्ष केन्द्रीय विचार हो र यसले विचार निर्माण नगरे पनि संवेगात्मक तरिकाले बिम्बका माध्यमबाट विचार अभिव्यक्त गर्दछ (माक्सवादी सौन्दर्यशास्त्र १२८) । सौन्दर्यशास्त्रीय विचारहरू प्रभाव, धारणा, मनोवेग, मनोदशा, व्यक्तिले कलाकृतिलाई आत्मसात् गरी अनुभव गरेका कुराहरूको प्रतिबिम्बन हुन्छ, जसका माध्यमबाट कलाले यथार्थसित यसको सम्बन्धलाई अभिव्यक्त गर्दछ । एउटा सौन्दर्यशास्त्रीय विचारले एउटा कृतिबाट निस्केका निष्कर्षहरूलाई प्रतिनिधित्व गर्दछ तर ती कलाकारहरूद्वारा अमूर्त रूपमा निर्माण गरिएका हुँदैनन् । ती निष्कर्षहरू कृतिका कलात्मक बुनोटबाट स्वभाविक रूपमा निस्केका हुन्छन् र पाठक, दर्शक र श्रोताले आफ्नै प्रकारले बुझ्छ । एउटा कृतिबाट अभिव्यक्त केन्द्रीय विचार त्यस कृतिको मूल सन्देशका रूपमा रहेको हुन्छ (माक्सवादी सौन्दर्यशास्त्र १२८-२९) । यसरी कलासाहित्यभित्र रहेको अन्तर्वस्तुमा विचारपक्ष पनि अभिन्न रूपमा समाविष्ट भएको हुन्छ ।

लेनिनले एउटा सच्चा लेखकमा उसका पाठकप्रति आत्मविश्वास हुन्छ, ऊ आफ्नो कल्पनामा भर पर्छ र स्वतन्त्रतापूर्वक सान्दर्भिक सामान्यीकरण गर्न र निचोडमा सक्षम हुन्छ । विचारहरूले यथार्थ जगत्लाई मात्र होइन त्यो यथार्थ जगत्सितको मानिसको सक्रिय सम्बन्धलाई समेत प्रतिबिम्बित गर्छ, भन्दै विचार मानिसको संज्ञान र आकाङ्क्षा वा इच्छाशक्ति हो भन्ने उद्धृत गरिएको छ (माक्सवादी सौन्दर्यशास्त्र १२९-३०) । विचारले व्यक्तिका इच्छा र उद्देश्य दुवैलाई एकै ठाउँमा मिलाउनुका साथै कलामा विचारलाई जीवनको यथार्थ सत्यभन्दा बाहिर अभिव्यक्त गर्न सकिँदैन र यसले सधैं एउटा संवेगात्मक प्रभाव लिएको हुन्छ । यसर्थ कलामा विचार तार्किक हिसाबमा अभिव्यक्त गरिएको हुन्छ जुन कोरा विचार मात्र नभएर प्रेम, घृणा, सहानुभूति, विद्वेष, उत्सुकता वा रोष, आनन्द, चिन्ता अनेक आवरणमा प्रकट हुनसक्छ । कलाकृतिको कलात्मक मूल्य र महत्त्व त्यसमा रहेको केन्द्रीय विचारको गहिराइ र सामाजिक महत्त्वबाट निर्धारित हुन्छ । कलामा विचारहरू सधैं जीवनबाट लिइएका ठोस सामग्रीहरूद्वारा सञ्चारित हुन्छन् जसले कृतिको अन्तर्वस्तु निर्माण गरेका हुन्छन् । अन्तर्वस्तु जीवनबाट खिचिएका परिघटनाहरूको सम्पत्ति हो जुन एउटा खास कृतिमा चित्रित गरिएका हुन्छन् । अन्तर्वस्तु केवल जीवनबाट लिइएका सामग्री मात्र होइनन् बरु त्यसमा यस्ता सामग्रीका ती पक्षहरू समावेश गरिएका हुन्छन् जुन एउटा

कृतिमा परीक्षण गरिएका हुन्छन् र पाठक, दर्शक र श्रोता समक्ष प्रस्तुत गरिएका हुन्छन् । अन्तर्वस्तुले कथानकमा एकदम सही र पूर्ण अभिव्यक्ति पाउँछ । विचार, अन्तर्वस्तु र मूल्याङ्कन सबै एक-अर्कासित आन्तरिक रूपमा जेलिएको एउटा सुव्यवस्थित सम्पूर्णताले कलाकृतिको अन्तर्वस्तु निर्माण गर्दछ (माक्सवादी सौन्दर्यशास्त्र १३७) । यसरी एउटा कलासाहित्यको कृतिले सामाजिक जीवनको यथार्थतालाई कथावस्तुका माध्यमबाट जीवनदायी विचार वा सन्देशलाई पनि अभिव्यक्त गरेको हुन्छ ।

रचना र कथानकले रूपको अत्यावश्यक अङ्गको निर्माण गर्दछन् । तिनीहरूलाई कलाकृतिमा एक-अर्काबाट अलग गर्न सकिँदैन । एउटा कमजोर कथानकले रचनालाई सधैं क्षति पुर्याउँछ र बेठिक किसिमले परिभाषित गरिएको रचनाले कुनै पनि कथानकलाई कम महत्त्वको बनाउँछ । होसियारीपूर्वक आविष्कार गरिएको कथानकमा उपयुक्त किसिमले बनाइएको एउटा सुव्यवस्थित रचनाले मात्र केवल एउटा उच्च कोटिको कलात्मक रूपलाई निश्चित गर्न सक्छ (माक्सवादी सौन्दर्यशास्त्र १४७) । यसरी एउटा कलाकृति सफल हुनका निमित्त अन्तर्वस्तु जति महत्त्वपूर्ण हुन्छ त्यसको हाराहारीमा कलात्मक रूपको पनि सक्रिय भूमिका हुँदोरहेछ भन्ने पुष्टि हुन्छ ।

साहित्यका अन्य विधाजस्तै नाटकको संरचना पनि अन्तर्वस्तु र रूपका संयोगबाटै निर्मित हुन्छ । प्रगतिवादी प्रतिमानका आधारमा नाटकको विश्लेषण तथा मूल्याङ्कन गर्नका लागि यिनै दुई तत्वको संश्लिष्ट एवम् प्रयोगलाई आधार बनाइन्छ । प्रस्तुत शोधको विवेच्य विषय वर्गद्वन्द्व रहेकाले यसको अभिव्यक्ति मूलतः अन्तर्वस्तुमै हुने र त्यसलाई सार्थक एवम् कलात्मक तुल्याउने रूपतत्त्व पनि त्यतिकै महत्त्वपूर्ण हुने कुरा स्पष्टै छ । अतः अन्तर्वस्तु र रूपको संयोजनका सन्दर्भमा नाटकका वर्गद्वन्द्वको अभिव्यक्ति स्वरूप कस्तो हुन्छ र त्यसको विवेचनाका आधार के हुन्छन् भन्नेबारे विशिष्ट रूपमा छलफल आवश्यक छ ।

२.६ नाटकमा वर्गद्वन्द्वको अभिव्यक्तिको स्वरूप र विश्लेषणढाँचा

नाटक साहित्यका अन्य विधाहरू जस्तै कलात्मक भाषिक अभिव्यक्तिको एक भेद हो । साहित्यका अरू विधामा जस्तै नाटकमा पनि जीवन-जगत्को कलात्मक अभिव्यक्ति पाइन्छ । साहित्यका प्रमुख चार विधा (कविता, नाटक, आख्यान र निबन्ध) मध्ये नाटक प्राचीन एवम् लोकप्रिय विधा हो । यसलाई मूलतः मञ्चमा प्रस्तुत गरेर आनन्द प्राप्त वा प्रदान गरिने हुनाले दृश्यविधा भनिन्छ । नाटकमा कलाकारका अभिनय र संवादका

माध्यमबाट आनन्द लिने भएकाले यसलाई पाठ्य-श्रव्य विधा पनि भनिन्छ । नाट्यसमीक्षक एलर्डाइस निकोलले जीवनसँग सम्बन्धित विचार वा दृष्टिकोणलाई अभिनेताका माध्यमबाट अभिव्यक्त गर्ने कला नै नाटक हो भनेको पाइन्छ (सुवेदी, नाट्यसिद्धान्त. ५९) । यसबाट नाटकमा जीवन सम्बन्धी विचार, चरित्र र अभिव्यक्तिकलाजस्ता तीनवटा तत्त्वमा विशेष ध्यान दिनुपर्ने स्पष्ट हुन्छ । विषयवस्तु, संवाद र कलापक्षको अभावमा नाटकको कल्पना गर्न सकिँदैन । मूल रूपमा नाटक गद्यात्मक रहे पनि पद्यात्मक पनि हुन्छन् भने दर्शकसामु प्रस्तुत गर्दा समाख्याताको आवश्यकता पनि पर्दैन (त्रिपाठी ५६७, शर्मा, समकालीन. ३६५) । यिनै अभिलक्षणहरूले नै नाटकलाई साहित्यको अलग विधाको परिचय दिएका छन् । यस आधारमा नाटक कलात्मक अभिव्यक्तिका माध्यमबाट जीवन र जगत्का यथार्थतालाई मूलतः अभिनयका माध्यमबाट प्रस्तुत गरिने विधा हो भन्ने स्पष्ट हुन्छ ।

नाट्यविधा अभिनय र दृश्यका माध्यमबाट पूर्ण रूपले आस्वादन गर्न सकिने दृश्यकाव्य हो । केशवप्रसाद उपाध्यायले नाटकलाई पात्रका संवाद र अभिनयका माध्यमबाट प्रत्यक्ष रूपमा श्रवण-पठन-दृष्टिसुख प्रदान गर्ने विधाका रूपमा चिनाउनुका साथै सार्वजनिक अनुष्ठानका रूपमा विकसित विधा भएकाले नाटक हेर्नु जीवन हेर्नुजस्तै सजिलो, रोचक तथा आह्लादकारी र सहज ग्राह्यसमेत हुने बताएका छन् (नाटक १-३) । यसबाट नाटक प्राचीन कालदेखि चलिआएको सामाजिक तथा सामुहिक कार्यव्यापारमा आधारित जीवन्त र लोकप्रिय विधा हो भन्ने बुझिन्छ । *नेपाली साहित्यको संक्षिप्त इतिहास*मा नाटकलाई नाटककार, कलाकार र दर्शक सम्बद्ध त्रियोगी विधाका रूपमा चिनाउँदै आख्यानयुक्त कथ्य र अनुकरणको प्रधानता रहेको संवादात्मक संरचना भएको साहित्यको अत्यन्त प्रभावशाली विधा भनिएको छ (श्रेष्ठ र शर्मा १२०) । यसमा आख्यान विधामा जस्तै कार्यकारणको शृङ्खलामा बुनिएका आकस्मिक मोडहरूबाट निर्मित कथानक, चरित्रचित्रण, वातावरण आदि उपकरणको प्रयोग गरिएको अनुकार्यात्मक तथा संवादात्मक कथ्य प्रयुक्त हुनु आवश्यक मानिन्छ । नाट्य कृतिलाई दुखान्त वा वियोगान्त र सुखान्त वा संयोगान्त गरी दुई संरचनात्मक भेदमा वर्गीकरण गर्न सकिन्छ भने प्रयुक्त विषयवस्तुका आधारमा सामाजिक, ऐतिहासिक, धार्मिक-पौराणिक आदि भेदमा छुट्याउन सकिन्छ । विषयवस्तु र नाटकीय संरचना जेजस्तो भए पनि प्रत्यक्ष ढङ्गमा अभिव्यक्त हुने हुँदा नाटक साहित्यका अरू विधाभन्दा प्रभावकारी हुने मानिन्छ (श्रेष्ठ र शर्मा १३९) । उल्लिखित सन्दर्भहरूका माध्यमबाट नाटक लोकजीवनमा भिजेको विधा हो भन्ने आधार मिल्दछ । यसमा जीवनको

आस्वादन र अभिव्यक्ति पाइने हुनाले प्रिय र अभिनेयात्मक भएकाले भाषिक ज्ञानको अभावमा पनि बोध हुनसक्ने संभावना रहेकाले सबै तहका मानिसका निम्ति ग्राह्य हुने विशेषता रहेको हुन्छ । यसले नाटककार, कलाकार र दर्शकका संयुक्तताबाट पूर्णता प्राप्त गर्ने भएकाले बहुआयामिक समेत हुन्छ ।

नाटकमा द्वन्द्व तत्त्व अनिवार्य मानिन्छ । यथार्थवादी नाटकबारे विमर्श गर्दै घनश्याम कँडेलले द्वन्द्व सबै किसिमका नाटकका लागि आवश्यक हुन्छ भनिएको छ (कँडेल ८) । वर्नाड सले नाटक संयोगान्त-वियोगान्त अथवा जीवन जस्तै आफैमा अनन्त भए पनि द्वन्द्व अनिवार्य हुन्छ भन्दै द्वन्द्वविना नाटकमा जीवनको उद्घाटन सम्भव नहुने र अन्य नाटकमा भन्दा यथार्थवादी नाटकमा देखाइने द्वन्द्व फरक हुन्छ भनेका छन् (उद्धृत, कँडेल २१) । यहाँ भनिएको यथार्थवादी नाटकमा देखाइने द्वन्द्व फरक हुन्छ भन्ने सन्दर्भबाट वर्गद्वन्द्वलाई सङ्केत गरिएको छ । यथार्थवादकै विकसित एउटा शाखा मानिने प्रगतिवादी वा समाजवादी यथार्थवादी नाटकमा अन्ध परम्पराप्रति अनास्था, धार्मिक पाखण्डप्रति अविश्वास, जीवनको भौतिकवादी व्याख्या, वर्गविभाजित समाजको चित्रण, पुँजीवादी सभ्यताका विकृतिको उद्घाटन र शोषित-पीडितप्रति सहानुभूति देखाउने प्रवृत्तिबाट नै वर्गद्वन्द्व अभिव्यक्त भएको हुन्छ (कँडेल ८) । प्रगतिवादी नाटक मार्क्सवादी साहित्यसिद्धान्तमा आधारित भएर लेखिने भएकाले समाजमा विद्यमान शासक र शासित, शोषक र शोषितका विचमा हुने सङ्घर्षपूर्ण सामाजिक सन्दर्भहरूलाई निम्नवर्गीय पक्षधरता अँगालेर लेखिएका यस्ता नाटकमा वर्गद्वन्द्वको अभिव्यक्ति प्रखर रूपमा आएको हुन्छ । यसरी प्रगतिवादी नाटकमा सामाजिक जीवनका यथार्थका रूपमा रहेका विकृतिले जन्माएका द्वन्द्वको प्रस्तुति दिइएको हुन्छ ।

नाटकका आधारभूत तत्त्वका माध्यमबाट नै वर्गीय पक्षधरता र वर्गीय द्वन्द्वको अभिव्यक्ति प्रकट हुन्छ । सचेततापूर्वक प्रस्तुत गरिएको वर्गीय साहित्यमा वर्गीय पक्षधरता र वर्गद्वन्द्व अभिव्यक्त हुने भएकाले प्रगतिवादी नाटकका सन्दर्भमा पनि यही कुरा लागु हुन्छ । समाजमा भिन्न स्वार्थ अनुरूपका उत्पीडक र उत्पीडित वर्ग आ-आफ्नै विशेषताका साथमा सङ्घर्षरत रहेका हुन्छन् । स्रष्टा स्वयम् वर्गीय समाजको सदस्य भएकाले आफ्नो वर्गस्वार्थ अनुरूप विषयवस्तु तथा कथानक, चरित्र, परिवेश, भाषाशैली, भाव, उद्देश्य तथा विचारको संयोजनबाट वर्गद्वन्द्व अभिव्यक्त गर्दछ । नाटककारले वर्गद्वन्द्वको प्रस्तुति दिँदा कतै सामान्य तथा असचेत रूपबाट त कतै मूल वा सशक्त रूपमा वर्गद्वन्द्वको प्रस्तुति दिएको हुन सक्छ । साहित्य सामाजिक चेतनाको प्रतिरूप भएकाले समाजमा वर्गद्वन्द्वको विकास जुन रूपमा

भएको छ साहित्यिक कृतिमा पनि सोही रूपमा हुने गरेको पाइन्छ । नाटककारमा वर्गीय साहित्यप्रतिको सचेतनाको आधार र कृति लेखनको योजनामा वर्गद्वन्द्वको प्रस्तुति निर्भर गर्ने भएकाले सबै नाटकमा समान ढङ्गले वर्गद्वन्द्व प्रस्तुत हुँदैन । नाटकमा प्रकट-अप्रकट जुन रूपमा भए पनि वर्गीय पक्षधरता र वर्गद्वन्द्व अभिव्यक्त भएको हुन्छ । यसका लागि नाटकका विषयवस्तु, पात्रका कार्यव्यापार, भाषाशैली, द्वन्द्वजस्ता उपकरणहरूलाई माध्यम बनाइएको हुन्छ । यिनै माध्यमबाट नाटकमा वर्गद्वन्द्व अभिव्यक्त हुन्छ ।

नाटकसमेत समग्र साहित्यका विधागत संरचक तत्त्वलाई प्रगतिवादले अन्तर्वस्तु र रूपका दुई मूल तत्त्वमा संश्लिष्ट गरेर कृतिको अध्ययन मूल्याङ्कन गर्दछ । प्रगतिवादी नाट्यकृतिको विश्लेषण गर्दा पनि सोही पद्धति अवलम्बन गर्नु उपयुक्त हुन्छ । यसको सैद्धान्तिक आधारका बारेमा यसै परिच्छेदको २.५.७ मा विश्लेषण गरिएको छ । त्यस अनुरूप प्रगतिवादी नाट्यकृतिमा अभिव्यक्त वर्गद्वन्द्वको विश्लेषण गर्दा अन्तर्वस्तुअन्तर्गत विषयवस्तु, पात्रका कार्यव्यापार तथा विचारपक्ष र भाषाशैलीलाई वर्गद्वन्द्व अभिव्यक्त हुने मुख्य आधार मानिएकाले यहाँ तिनका बारे स्पष्ट पार्ने काम गरिएको छ ।

२.६.१ नाटकका अन्तर्वस्तुमा वर्गद्वन्द्वको अभिव्यक्ति

प्रगतिवादी समालोचना सिद्धान्तले साहित्यिक कृतिको अध्ययन-विश्लेषण गर्दा अन्तर्वस्तुलाई प्राथमिकतामा राखेको पाइन्छ । साहित्यिक कृतिको अन्तर्वस्तुअन्तर्गत विषयवस्तु, पात्र वा चरित्र र विचारलाई मुख्य रूपमा लिइएको पाइन्छ । यस शोधकार्यमा प्रगतिवादी नाटकमा अभिव्यक्त वर्गद्वन्द्वको विश्लेषणका निम्ति यी तत्त्वलाई आधार बनाइएकाले तलका उपशीर्षकमा क्रमशः तिनलाई स्पष्ट पारिएको छ ।

(क) विषयवस्तुमा वर्गद्वन्द्वको अभिव्यक्ति

नाट्य कृतिको रचना प्रक्रियामा विषयवस्तु महत्त्वपूर्ण उपकरण हो । प्रगतिवादी नाटकमा पनि विषयवस्तुगत अन्तर्वस्तुलाई मुख्य उपकरणमध्ये लिइन्छ । विषयवस्तुको छनोटसँग वर्गद्वन्द्वको अभिव्यक्ति प्रक्रिया सम्बन्धित हुन्छ । विषयवस्तु सामाजिक, आर्थिक, राजनीतिक, पौराणिक, विज्ञान जुनसुकै क्षेत्रसँग सम्बन्धित भए पनि यथार्थपरक हुन आवश्यक हुन्छ । यसको घटनाक्रम र व्यवस्थापन आदि, मध्य र अन्त्यको शृङ्खलामा उनीएको हुनुपर्छ । घनश्याम कँडेलले नाटक मानवजीवनका भोगाइहरूको कलापूर्ण अभिव्यक्तिका रूपमा लिएका छन् (१९) । उनले नाटकीय विषयवस्तु सामान्य जीवनमा देखेभोगेका यथार्थ

घटनामा आधारित र परिचित किसिमको हुनुपर्छ भन्ने कुरामा जोड दिएका छन् । केशवप्रसाद उपाध्यायले नाटकीय तत्त्वमा द्वन्द्वतत्त्वको भूमिका बारे स्पष्ट पार्ने क्रममा नाटकमा द्वन्द्वयुक्त कथ्यवस्तु हुन आवश्यक भएको र द्वन्द्वको अभावमा नाटक प्रभावकारी हुन नसक्ने भएको हुनाले कृतिमा यसलाई महत्त्व दिइएको बताएका छन् (नाटक ४९) । सामान्यतः नाट्यकृतिमा जनसाधारणका जीवनयथार्थलाई विषयवस्तु छनोट गरिएको हुन्छ र हुनुपर्छ भन्ने स्पष्ट हुन्छ । प्रगतिवादी नाटकले समेट्ने विषयवस्तु र तिनका माध्यमबाट वर्गीय द्वन्द्वको अभिव्यक्ति प्रक्रिया विशिष्ट हुन्छ । क्रान्तिकारी कलासाहित्य र क्रान्तिकारी लेखककलाकारहरूका मस्तिष्कमा जनजीवनले पारेका प्रभावका उत्पादन हुन् भने सामाजिक जनजीवन कलासाहित्य सिर्जनाका निम्ति कच्चा पदार्थका भण्डार हुन् (माओ, यनान ८०) । यसबाट नाटकलगायत जुनसुकै प्रगतिवादी कलासाहित्यले सामाजिक जनजीवनको वस्तुगत यथार्थको कलात्मक रूपमा प्रतिबिम्बन गर्नुपर्छ र समाजका बहुसङ्ख्यक निम्नवर्गीय जनताका पीडा-सुस्केराले विषयवस्तुमा प्राथमिकता पाउनु पर्छ भन्ने स्पष्ट हुन्छ ।

प्रगतिवादी नाटकका विषयवस्तुको स्रोत सामाजिक जनजीवन हो । वर्गीय समाजमा वर्गीय अन्तर्विरोधहरू विद्यमान हुन्छन् । माओले लेखक-कलाकार पुँजीवादी भए सर्वहारावर्गको गुणगान नगरी पुँजीपति वर्गकै पक्षपोषण हुनेगरी कला-साहित्यको सिर्जना गर्दछ र लेखक-कलाकार श्रमजीवी सर्वहारावादी छ भने पुँजीपति वर्गको गुणगान नगरी सर्वहारा वर्ग र श्रमिक जनताकै गुणगान गरी लेख्छ भनेका छन् (येनान ९४) । नाटककार वा लेखक समाजको सचेत पात्र भएकाले अभिव्यक्तिमा वर्गीय हितको सरोकार राख्दछ । प्रगतिवादी नाटककारले वर्गीय सङ्घर्षको कलात्मक प्रस्तुति दिने दायित्व बोकेको हुन्छ । वर्गीय स्वार्थका कारण एकअर्काका विपरीत भएर प्रकट र अप्रकट रूपमा सङ्घर्ष चलाइरहेका हुन्छन् । मोहन वैद्यले प्रगतिवादी साहित्यका अन्तर्वस्तुमा आउने विषयवस्तुका बारेमा चर्चा गर्दै राष्ट्रिय स्वाधीनता, जनतन्त्र तथा जनजीविकाका समस्या, वर्गीय र सामुदायिक उत्पीडन तथा मुक्तिका प्रश्न, सामाजिक जीवन, चेतना, मनोभाव तथा भावधारा सबै आजको राष्ट्रिय र युगको चेतनाअनुरूप साहित्य तथा कलाका विषयवस्तु हुन् भनेका छन् (विचारधारात्मक अन्तर्वस्तु ५३) । माथि उल्लेख गरिएका सन्दर्भहरूबाट साहित्यका जुनसुकै विधाका विषयवस्तु द्वन्द्वयुक्त हुने प्रस्ट हुन्छ । यिनै द्वन्द्वको कलात्मक अभिव्यक्ति नै प्रगतिवादी नाटकसमेत समग्र साहित्यमा गरिन्छ । यसका निम्ति सामाजिक यथार्थभिन्नका वस्तुसत्यबाट विषयवस्तुको चयन गरिन्छ । नाटककार आफै पनि वर्गीय

समाजको सदस्य भएकाले आफ्नो वर्गीय हितलाई ध्यानमा राखेर विषयवस्तु प्रयोग गर्दछ । नाटककारले विषयवस्तुको छनोट गर्दा उसको सामाजिक-आर्थिक वर्गीय पक्षधरता, लेखकीय विश्वदृष्टिकोण र उसको सामाजिक प्रतिबद्धतालाई आधार बनाएको हुन्छ । नाटककारले यिनै मान्यतालाई आधार बनाएर विषयवस्तु चयन गरेका हुन्छन् । यस्ता विषयवस्तुमा आधारित भएर लेखिएका नाटकमा सामाजिक जीवनका शासक र शासित, शोषक र शोषित, सम्पन्न र विपन्न जस्ता वर्गहरूका बिचमा रहेका द्वन्द्वका विविध पक्षलाई प्रस्तुत गरिएको हुन्छ । नेपाली समाजका वर्गद्वन्द्वजन्य यिनै पक्षहरूका आधारमा प्रगतिवादी नेपाली नाटकमा अभिव्यक्त वर्गद्वन्द्वको विश्लेषण गर्न सकिन्छ । प्रस्तुत शोधमा सामाजिक-आर्थिक शोषण-उत्पीडन र सोको प्रतिवादका क्रममा देखिएका द्वन्द्व, राजनीतिक सत्तासङ्घर्ष, नारी शोषण-उत्पीडन, प्रेम-प्रणयमा वर्गीय भावना र त्यसको प्रभाव, परदेशी जीवनदशा, देश तथा जातिप्रेम जस्ता विषयबाट नाटकमा अभिव्यक्त वर्गद्वन्द्व विश्लेषण गरिएको छ ।

(ख) पात्रका कार्यव्यापारमा वर्गद्वन्द्वको अभिव्यक्ति

मार्क्सवादी साहित्यिक मान्यताअनुसार कलासाहित्य वर्गीय समाजको उत्पादन भएकाले स्वतः वर्गीय हुन्छ । प्रगतिवादी साहित्यिक कृतिमा प्रयोग हुने पात्रहरू पनि सामाजिक जीवनका यथार्थ वा सजीव पात्र हुन् । त्यसैले ती पात्रलाई सामाजिक उत्तरदायित्वका हिसाबले हेर्दा कृतिमा प्रयुक्त पात्र वर्गीय प्रतिनिधिका रूपमा देखिन्छन् । नाट्य कृतिमा पात्रलाई तिनका कार्यव्यापारका आधारमा प्रतिनिधित्व गराइएको हुन्छ । वर्गीय द्वन्द्वको अभिव्यक्तिका निम्ति वर्गीय प्रतिनिधित्व हुनु आवश्यक हुन्छ । सामाजिक जीवनका वास्तविक वर्गीय पात्रहरूका द्वन्द्वात्मक क्रियाकलापका माध्यमबाट नै वर्गद्वन्द्वको अभिव्यक्ति सार्थक हुन्छ । विषयवस्तु अनुकूल हुने गरी उद्देश्यमूलक वर्गीय प्रतिनिधित्व प्रगतिवादी नाटकका लागि आवश्यक हुन्छ । सामाजिक जीवनका वास्तविक पात्रको प्रयोग हुनुका साथै कलात्मक सौन्दर्यको सचेतता पनि अनिवार्य हुन्छ । नाटकमा नाटकीय कार्यव्यापारका साथै द्वन्द्वको जिम्मेवारी पनि पात्रमा नै केन्द्रित रहेको हुन्छ । ऐतिहासिक विकासको गतिशील पात्र र कलाको पात्रका बारेमा एङ्गोल्सले हार्कनेसलाई लेखेको पत्रलाई यथार्थवादी साहित्यका सन्दर्भमा जोडेर हेरिन्छ । यसमा मार्क्स-एङ्गोल्सले विशिष्ट परिस्थितिमा विशिष्ट पात्रहरूको तथ्यपरक पुनः उत्पादनमा जोड दिएका छन् (साहित्य र कला १७) । यसमा नाटकको विषयवस्तु र पात्र समाजको हुबहु नभएर प्रारूपीकृत हुनुपर्छ भन्ने कुरामा जोड दिइएको छ । नाटकीय कार्यव्यापारका निम्ति छानिएका पात्र सामाजिक जीवनका भिन्नभिन्न विशेषता

भएका पात्रहरूका बिचबाट निर्माण गरिएको विशेष पात्रबाट प्रतिनिधित्व गराइएको हुनुपर्छ । यसैअनुरूप नाटकको पात्र पनि विशेष परिस्थिति अनुकूल कार्यभार बहन गर्नसक्ने विशेष किसिमको हुनुपर्छ । पात्रको प्रारूपीकरण यथार्थको कलात्मक प्रतिबिम्बन भएकाले संज्ञानात्मक, वैचारिक र सौन्दर्यमूलक पक्षहरूप्रति ज्यादै सचेत बन्नुपर्ने र यसका निम्ति यथार्थ र सम्भावनाका बिचमा खेल्न, गतिशील यथार्थलाई आदर्शको सन्निकट पुर्याउन, वस्तुको सामान्यीकरण र विशिष्टीकरण गर्न, जीवनका अपूर्णता र विसङ्गतिलाई बढी पूर्णता र सङ्गति प्रदान गर्न सक्नुपर्ने हुन्छ (चैतन्य, मार्क्सवादी कलादृष्टि १२७) । त्यसैले पात्रको प्रारूपीकरण नाट्य कृतिमा विशेष मानिन्छ । विचार सम्प्रेषणका निम्ति विशेष पात्रको सिर्जनाले कृतिलाई सफल तुल्याउँछ । तसर्थ मार्क्सवादी मूल्य मान्यताअनुरूप लेखिएका कृतिमा समाजका विभिन्न पक्षमा देखिएका वर्गद्वन्द्वको अभिव्यक्तिका निम्ति पात्रको विशिष्ट भूमिका हुन्छ । प्रगतिवादी नाटकमा गरिब, शोषित, पीडित, श्रमजीवी पात्रलाई केन्द्रीय चरित्रको भूमिका प्रदान गरिएको हुन्छ । नाटककारले वर्गीय समाजका वर्गीय प्रतिनिधि पात्रको संयोजन गरी लेखकीय उद्देश्य प्राप्तिको योजना बनाएको हुन्छ । त्यसैले प्रगतिवादी नाटकमा शासक-शासित, शोषक-शोषित, सम्पन्न-विपन्न र लैङ्गिक रूपमा नारी-पुरुष पात्रको प्रयोग गरिएको हुन्छ । यस्ता पात्रहरू सामाजिक जीवनमा आ-आफ्ना वर्गीय हित र पक्षपोषणमा सक्रिय रहेका हुन्छन् । दयाराम श्रेष्ठले कथाका पात्रका सम्बन्धमा चर्चा गर्दै मानवीय पात्रले आफ्नो मन, विचार, संवेदना, धारणा, दर्शन, भावना जस्ता अमूर्त वस्तुलाई अनिवार्य रूपमा लिएर आएको हुने र पात्रको मानसिक रूपको नै प्रबल भूमिका रहने हुनाले पात्र भन्नासाथ त्यससँग उसको सामाजिक, नैतिक, सांस्कृतिक परिवेश र पृष्ठभूमि संलग्न हुने बताएका छन् (यथार्थवाद २३०) । यो सन्दर्भ पात्रका कार्यव्यापारमा समेत लागु हुन्छ ।

प्रगतिवादी कृतिमा निम्नवर्गीय पक्षधरता अनुकूल र सङ्घर्षका माध्यमबाट खारिएको नायकको केन्द्रीयतामा रचिने कुरा उल्लेख गरेका छन् (बराल, साहित्य १२५) । नाटकमा प्रयुक्त पात्र सामाजिक जीवनका वर्गीय पक्षधरतायुक्त सङ्घर्षबाट विकसित भएको हुनुपर्ने, वर्गीय प्रतिनिधि पात्रहरूका बिचमा वर्गीय स्वार्थका निम्ति सङ्घर्ष चल्ने भएकाले त्यस्ता सङ्घर्षका मैदानबाट नेतृत्वको विकास भएको हुनु पर्ने, यस्तो सङ्घर्षको चित्रणबाट समाजमा विद्यमान वर्गद्वन्द्व प्रतिबिम्बित गराउनु पर्ने जस्ता मान्यता रहेको स्पष्ट हुन्छ । पात्रको प्रारूपीकरणका सम्बन्धमा सबै विशेषताले युक्त एउटै व्यक्ति प्राप्त गर्न कठिन हुने भएकाले विभिन्न व्यक्तिका विशेषतालाई एकीकृत गरी चरित्रको प्रारूपीकरण गरिन्छ र

यसरी तयार गरिएको सङ्घर्षशील चरित्रका माध्यमबाट सफलतामा मात्र होइन असफलतामा पनि सौन्दर्य प्रकटित हुन्छ (बराल, साहित्य १२७-१२८) । यसरी प्रगतिवादी नाटकमा वर्गीय प्रतिनिधित्व गर्ने प्रारूपीकृत पात्रका माध्यमबाट समाजका यथार्थताहरू सजीव रूपमा प्रस्तुत गरिएको हुन्छ ।

प्रगतिवादी धारा नयाँ युगको नयाँ चेतनालाई संवहन गर्दै सर्वहारा वर्गीय नायक तथा नायिकालाई उदात्त आदर्श मानेर अगाडि बढेको छ (वैद्य, विचारधारात्मक अन्तर्वस्तु ५२) । यसरी प्रगतिवादी नाटकमा पनि वर्गीय दृष्टिकोणयुक्त प्रतिनिधि पात्रलाई नायक नायिकाको भूमिकामा प्रस्तुत गरिएको हुन्छ । वर्गीय पात्र वर्गीय स्वार्थको रक्षार्थ सङ्घर्ष गर्न अग्रसर हुने भएकाले यिनीहरूका कार्यव्यापारमा पक्षधरता र वर्गद्वन्द्व अभिव्यक्त हुन्छ । समाजमा रहेका शासक-शासित, शोषक-शोषित, सम्पन्न-विपन्न जस्ता वर्गीय पात्रका बिचमा सामाजिक, आर्थिक, राजनीतिक, सांस्कृतिक जस्ता विषयमा द्वन्द्व चल्दछ । यिनै द्वन्द्वका विषय प्रगतिवादी नाटकमा प्रस्तुत गरिने भएकाले पात्रका कार्यव्यापारका माध्यमबाट नाट्य कृतिमा प्रस्तुत वर्गीय द्वन्द्वको विश्लेषण गर्न सकिन्छ ।

पात्र स्रष्टाको विचार र जीवन दर्शनलाई बोकेर पाठकसम्म पुग्ने संवाहक हो र यसले पाठकलाई डोर्याएर गन्तव्यसम्म पुर्याउने अभिभारा पात्रमा हुने भएकाले यसको उपस्थिति र क्रियाशीलता महत्त्वपूर्ण हुन्छ (पौडेल, पात्र ५६-५७) । यसका लागि पात्रको जीवन चेतनाका आधारमा उसका क्रियाकलापलाई हेर्नुपर्ने, लेखकले आफ्नो जीवन सङ्घर्षका परिवेशबाट पात्रको चयन गर्ने हुनाले सामाजिक जीवनका सापेक्षतामा पात्रको पहिचान र स्थान निर्धारण गर्नु पर्ने भन्दै पात्रका माध्यमबाट जाति, धर्म, लिङ्ग, संस्कृति, पेसा आदिको प्रतिनिधित्व हुने भएकाले कृतिमा पात्रको स्थान विशिष्ट हुन्छ भनेका छन् (पौडेल, पात्र ५७) । यसै क्रममा पौडेलले पात्र चयन गर्नका लागि लेखकले अवलम्बन गरेको यथार्थ वा विषय सामग्री, लेखकको वर्गबोध तथा वर्गीय पक्षधरता, जीवनबोधको आधार, विचार तत्त्व र उद्देश्यका आधारलाई ध्यान दिनु पर्ने बताएका छन् (पौडेल, पात्र ५८) । साहित्यमा विशेषतः आख्यानात्मक विधामा प्रारूपीकरण प्रक्रिया अपरिहार्य मानिन्छ र यो प्रक्रिया नाटकमा पनि महत्त्वपूर्ण मानिन्छ । प्रारूपीकरणलाई कच्चा सामग्रीको प्रशोधन प्रक्रिया मानिन्छ र यो कच्चा सामग्री चयन, व्यवस्थापन र पुनरुत्पादनसँग सम्बन्धित हुन्छ । पौडेलले पात्रको चरित्राकरणबारे चर्चा गर्दै पात्रको चरित्र बोध गराउने मुख्य कुरा उसको क्रियाकलाप भएको र यसले पात्र आसल वा खराब, गतिशील वा स्थिर, यथास्थितिवादी वा

क्रान्तिकारी के हो भनेर ठम्याउने आधार प्रदान गर्दछ भनेका छन् (पौडेल, पात्र ६०) । यसले कार्यव्यापारका माध्यमबाट पात्रको चरित्रिक पहिचान स्पष्ट हुने सङ्केत गरेको छ । यसका निमित्त कृतिमा परोक्ष वा नाटकीय विधिअनुसार पात्रको चारित्रीकरण गर्दा उसका गतिविधिले नै प्रमुखता पाएका हुन्छन् । यसका लागि पात्रका संवाद, मौनता, हाउभाउ, हाँसो, रोदन, वर्गीय एवम् वैचारिक सङ्घर्ष जस्ता क्रियाकलापलाई आधार मानिने र यसबाट पात्रको पहिचान र प्रभाव पाठकसम्म पुग्दछ । यस प्रक्रियाका आधारमा रचनालाई प्रभावशाली बनाउने ऊर्जा पात्र हो भने पात्रलाई प्रभावशाली ऊर्जा चारित्रीकरणको प्रक्रिया हो भन्न सकिन्छ (पौडेल, पात्र ६४) । यस क्रममा पाठकले पात्रको जीवनमा आएका विभिन्न मोडका आधारमा उसको चारित्रिक विकासलाई ठम्याउँछ । यसैले पात्रको चारित्रिक गुणको पहिचान गर्ने मुख्य आधार उसले क्रियाव्यापारमा देखाएको सक्रिय भूमिका नै हो ।

माथि प्रस्तुत गरिएका सैद्धान्तिक सन्दर्भहरूबाट पात्रको पहिचान र उसका कार्यव्यापारका माध्यमबाट पनि नाटकमा वर्गद्वन्द्व अभिव्यक्त हुन्छ भन्ने निष्कर्ष आएको छ । नाटकमा चयन गरिएको विषयवस्तुलाई गन्तव्यसम्म पुर्याउन पात्रले गरेका कार्यव्यापारबाट अभिव्यक्त वर्गद्वन्द्वको विश्लेषणका निमित्त सर्वप्रथम नाटकमा प्रयोग भएका पात्रको वर्गीय पहिचान र प्रारूपीकरणको अवस्थाको विश्लेषण आवश्यक हुन्छ भने पात्रका विचमा भएका द्वन्द्वजन्य संवादात्मक वा वाचिक कार्यव्यापार र द्वन्द्वजन्य शारीरिक वा कायिक (अहिंसात्मक र हिंसात्मक) कार्यव्यापारका आधारमा वर्गद्वन्द्वको विश्लेषण गर्न उपयुक्त हुन्छ ।

(ग) विचारमा वर्गद्वन्द्वको अभिव्यक्ति

प्रकृति र विश्व सृष्टिलाई हेर्ने मूलभूत रूपमा रहेका अध्यात्मवादी र भौतिकवादी दृष्टिकोणका विचमा वैचारिक चेतना र वस्तुजगत्का बारेमा मुख्य भिन्नता वा विवाद रहेको छ । दार्शनिक चिन्तनको आधारभूत विषय वस्तुजगत् पहिलो हो वा चेतना भन्ने विषयमा नै केन्द्रित रहेको पाइन्छ । अध्यात्मवादीहरूले चेतनालाई सर्वशक्तिमान र प्राथमिक तत्त्व ठहर गर्दै अदृश्य शक्ति (ईश्वर) लाई प्रकृति र जीवनको मूल आधार मानेका छन् । यस विचारका विपरीत पूर्वीय तथा पाश्चात्य दार्शनिकले भौतिक तथा वस्तुजगत्लाई प्राथमिक तथा आधारभूत तत्त्व मान्ने गरेका प्रमाण प्राचीन कालदेखि नै पाइन्छ । मोहन वैद्यले भौतिकवादी दर्शनको पृष्ठभूमि खोतल्दा पूर्वमा लोकायत वा चार्वाक दर्शन र पश्चिममा युनानी दार्शनिक थेलिज (६४२-५४७) र युनानमा भौतिकवादी धाराका हेरेक्लाइटस (इ.पू ५४४-४५८)सम्म पुग्नु पर्ने उल्लेख गरेका छन् (हिमाली दर्शनमा २०४-५) । उनीहरूबाट

भौतिकवादी दर्शनका अभिलक्षणका प्रारूप प्रस्तुत भएको पाइन्छ । यसलाई स्पष्ट रूपमा हेगेलको द्वन्द्वात्मक र फायरबाखको भौतिकवादमा रहेका विशेषताहरूको संयोजन र परिमार्जन गरी मार्क्सले द्वन्द्वात्मक भौतिकवादी दर्शनको प्रतिपादन गरेको पाइन्छ । यसलाई परिभाषित गर्ने क्रममा समाजविकासको ऐतिहासिक अध्ययन-विश्लेषण गर्ने सिद्धान्तका रूपमा ऐतिहासिक द्वन्द्वात्मक भौतिकवाद अगाडि आएको पाइन्छ । यसका आधारमा श्रम र कलाको सम्बन्धको व्याख्या तथा सौन्दर्यप्रतिको मार्क्सवादी दृष्टिकोणको विकास भएको पाइन्छ ।

चेतना सामाजिक वस्तुस्थितिमा आधारित हुन्छ । वैयक्तिक चेतनामा आधारित भएर उद्बोधित हुने विचार समाजको वर्गीय स्वरूपका कारण वर्गीय नै हुन्छ । यसर्थ लेखक कलाकारका सिर्जनामा वर्गीय विचार अन्तर्गुलित भएको हुन्छ । मार्क्सवादी साहित्य सौन्दर्यमा यही मान्यता स्थापित भएको छ । कार्ल मार्क्सले सामाजिक अस्तित्वले नै मानिसको चेतनालाई निर्धारित गर्दछ । जीवनका भौतिक साधनहरूको उत्पादनका तरिकाले सामाजिक, राजनीतिक र बौद्धिक जीवनका सम्पूर्ण प्रक्रिया निर्धारित गर्ने दार्शनिक तथा सैद्धान्तिक अवधारणा प्रस्तुत गरेका छन् (फक्स ४०) । यसबाट मार्क्सवादले कला-साहित्यलाई सामाजिक जीवनको उपज ठान्दछ र कलासाहित्यलाई वर्गीय समाजका सदस्यको अनुभव र अनुभूतिबाट उत्पादित चिन्तन वा विचारको द्योतक हो भन्ने मान्दछ । अर्थात् कलासाहित्य वर्गीय पक्षधरता अभिव्यक्त हुने भाषिक कलाद्वारा निर्मित वस्तु हो ।

प्रगतिवादी साहित्यसिद्धान्त मार्क्सवादमा आधारित छ । जर्ज लुकासले मार्क्स र एङ्गोल्सले जीवन र प्रकृतिको अध्ययन गर्ने इतिहासको विज्ञान नै एकमात्र विज्ञान भएको र यसले प्रकृति, समाज र चिन्तन आदिको विकासलाई ऐतिहासिक प्रक्रियाका रूपमा ग्रहण गर्ने बताएका छन् (मार्क्सवादी सौन्दर्यशास्त्र १६) । लुकासका अनुसार मानव सभ्यताको विकास पनि समग्र सामाजिक उत्पादनको इतिहासको गतिबाट निर्माण हुने मानिन्छ । उनले साहित्यको अस्तित्व, महत्त्व, उत्थान र प्रभावको व्याख्या सम्पूर्ण व्यवस्थाको समग्र ऐतिहासिक सन्दर्भमा गर्न सकिने बताएका छन् । उनले साहित्यको उद्भव र विकास समग्र ऐतिहासिक-सामाजिक प्रक्रियाको अङ्ग मानेका छन् । यसरी मार्क्सवादी सौन्दर्यशास्त्र र कलासाहित्य ऐतिहासिक भौतिकवादका अङ्ग हुन् । यसबाट कलासाहित्यको वस्तुगत अध्ययन समाजविकासको ऐतिहासिक विकासका आधारमा गर्नुपर्ने अनिवार्यता हुन्छ ।

मार्क्स र एङ्गोल्सले पूर्ववर्ती दार्शनिक तथा सौन्दर्यचिन्तकका मानवतावादी चिन्तन कार्यलाई निरन्तरता दिँदै गुणात्मक रूप प्रदान गरेको पाइन्छ । उनीहरूले सामाजिक

विकासको सन्दर्भमा असलसँग प्रेम र खराबसँग घृणा गर्न नसक्ने लेखकसँग महान् साहित्यका निम्ति आवश्यक रचनाविवेकसमेत नहुने बताएका छन् । साथै कलाकारले वास्तविक तथा महान् हुनका निम्ति मानवप्रगतिका विषयमा उत्साहित भएर आवेगपूर्ण प्रतिबद्धताका साथ गहन यथार्थवादको उपलब्धि प्राप्तिमा लाग्न आवश्यक हुने बताएका छन् । अन्यथा लेखक सारतत्त्वको पहिचानबाट विमुख हुने बताएका छन् (मार्क्सवादी सौन्दर्यशास्त्र ३४) । यहाँ कलासाहित्य बहुसङ्ख्यक जनताको हितमा हुनुपर्ने मान्यता राखेको छ । यसबाट प्रगतिवादी साहित्य सिद्धान्तले साहित्यिक कलाकृति सोद्देश्यमूलक तथा विचारप्रधान हुने सैद्धान्तिक मान्यता अगाडि सारेको छ । लुकाचका अनुसार मार्क्सवादी सौन्दर्यशास्त्रले मानव अस्मिता र मानवतावादलाई कलासाहित्यको केन्द्रीय तत्त्वका रूपमा ग्रहण गर्नुपर्ने दृष्टिकोण अवलम्बन गरेको छ । यसले परम्परित मानवतावादी विचारलाई क्रान्तिकारी अवधारणा प्रदान गरेको छ । उनले भौतिकवादी दृष्टिकोणअनुसार समाजको भौतिक र आर्थिक संरचनाको अनिवार्य परिणामका रूपमा मानवअस्मिताको विघटनको माध्यमबाट मानवतावादको हास भएको हो भन्ने सूत्र प्रदान गर्‍यो भनेका छन् (मार्क्सवादी सौन्दर्यशास्त्र ३६-३७) । यसबाट समाजलाई वस्तुगत तथा वर्गीय रूपमा दृष्टिगोचर गर्ने आधारभूत सैद्धान्तिक अवधारणा प्राप्त हुनुका साथै कलासाहित्यमा प्रतिबिम्बित विचार मानवतावादी र वर्गीय पक्षधरतायुक्त हुनुपर्छ भन्ने मान्यतालाई सुस्पष्ट पारेको छ ।

साहित्यिक कृतिमा मात्र होइन, सर्वत्र विचार मानिसको सबैभन्दा बलियो र धारिलो शक्ति हो । यसका अभावमा मान्छे अरू पशुको कोटिबाट छुट्टिएर मान्छे हुन सक्तैन । उसका सबै कार्यव्यापारहरू कलात्मक भए पनि वा नभए पनि सबै विचारबाट नै जन्मन्छन् (नेपाल, आख्यान. ७९) । यसरी कृतिमा प्रस्तुत हुने विचार प्राण वा आत्मतत्त्वका रूपमा लिने गरेको पाइन्छ । यो धारणा पूर्वमा भरत र पश्चिममा एरिस्टोटलदेखि नै प्रचलनमा रहेको पाइन्छ । यसबाट विचारपक्षको अभावमा साहित्यिक कृतिको रचना हुन नसक्ने हुनाले यसलाई प्रमुख तत्त्वका रूपमा चर्चा गरिएको पाइन्छ ।

विचाररहित भएर कुनै पनि कार्य हुँदैन । कलासाहित्यका निम्ति विचार प्राणतत्त्व जस्तै मानिने हुनाले नाट्य रचनामा पनि उत्तिकै महत्त्वपूर्ण मानिन्छ । नाटकको रचनाकार्य पनि विचारबाट अलग रहन सक्तैन । नाटकमा वर्गद्वन्द्वको अभिव्यक्तिका निम्ति अर्को महत्त्वपूर्ण माध्यम विचार हो । मार्क्सवादी कलासाहित्य चिन्तकहरू लेखक तथा कलाकारहरू मार्क्सवादी विचारधाराबाट प्रशिक्षित भएर मात्र प्रगतिवादी कलासाहित्यको रचना गर्न

सकछन् भन्ने मान्यता राख्दछन् । लेनिनले कला साहित्यले लाखौँ-करोडौँ जनताको सेवा गर्नु पर्छ भन्दै कलाको प्रयोजन बारे प्रष्ट धारणा राखेका छन् (भुसाल ५९) भने माओत्सेतुडले कलासाहित्यले शोषित-उत्पीडित जनताको सेवा गर्नु पर्छ भनेका छन् (येनान ८३-८४) । यसबाट प्रगतिवादी कलासाहित्यका अन्य विधाका साथै नाटक सोदेश्यपूर्ण ढङ्गले रचना गरिएको हुन्छ र हुनुपर्छ भन्ने अपेक्षा रहेको स्पष्ट हुन्छ । चैतन्यले वर्गसमाजमा मानिस उत्पीडक र उत्पीडित वर्गमा विभाजित हुन्छ, र मार्क्सवादले उत्पीडक वर्गको विरोध र उत्पीडित वर्गको पक्ष लिन्छ भनेका छन् (विचारधारात्मक अन्तर्वस्तु ५२) । उनका अनुसार मार्क्सवादले मानवीय स्वत्वका साथै उत्पीडित जाति, लिङ्ग, धर्म तथा राष्ट्रको स्वत्वको विशिष्ट पहिचानलाई अङ्गीकार गर्दै वर्गीय स्वत्वलाई केन्द्रमा राखेको हुन्छ (विचारधारात्मक अन्तर्वस्तु ५३) । यसबाट प्रगतिवादी साहित्यले वैचारिक रूपमा वर्गीय पक्षधरता अँगाल्ने हुँदा यसै भावधारामा आधारित भएर लेखिएका नाटकमा वर्गद्वन्द्व अभिव्यक्त हुने स्पष्ट हुन्छ । वैद्यले अन्तर्वस्तु र मूल्यनिरूपणबारे चर्चा गर्दै विचारधारा समाज व्यवस्थामा आधारित हुने र साहित्यको विचारधारात्मक रूपमा प्रवृत्तिमूकता, सोदेश्यता, पक्षधरता र प्रतिबद्धताको कुरा वर्गीय मूल्यमा आधारित हुने स्पष्ट पारेका छन् (विचारधारात्मक अन्तर्वस्तु ६५) । प्रगतिवादी साहित्यसिद्धान्त विकसित भई समाजवादी विचारधारासित जोडिन पुगेको छ । त्यसैले प्रगतिवादी नेपाली नाटकहरू पनि समाजवादी विचारधाराको विकासमा प्रतिबद्ध देखिन्छन् । प्रगतिवादी नाट्यकृतिमा विचारका माध्यमबाट वर्गद्वन्द्व अभिव्यक्ति भएको हुन्छ । यही मान्यताका आधारमा प्रगतिवादी नेपाली नाटकमा अभिव्यक्त वर्गद्वन्द्वको विश्लेषण गर्न सकिने निष्कर्ष निकालिएको छ ।

माथि प्रस्तुत गरिएका सैद्धान्तिक आधारहरूबाट प्रगतिवादी नाटकमा अभिव्यक्त भएको वर्गद्वन्द्वको विश्लेषण वैचारिक अन्तर्वस्तुका माध्यमबाट पनि गर्न सकिन्छ भन्ने निष्कर्ष प्राप्त भएको छ । यसका निम्ति नाटकमा प्रस्तुत भएको उत्पीडित वर्गीय वैचारिक पक्षधरता, सम्पूर्णखाले शोषण, उत्पीडन र विभेदप्रतिको विरोध र उत्पीडकप्रति घृणाभाव, आमूल परिवर्तनका निम्ति वर्गसङ्घर्षको आवश्यकताबोधको अभिव्यक्ति, समाजवादी समाज निर्माणको चाहना र साम्यवादी भविष्यदृष्टि र द्वन्द्वात्मक भौतिकवादी चेतनाको सञ्चार जस्ता कोणबाट कृतिको विश्लेषण गर्नु उपयुक्त हुन्छ ।

२.६.२ नाटकको भाषाशैलीमा वर्गद्वन्द्वको अभिव्यक्ति

मार्क्सवादी चिन्तक तथा लेखकहरूले कलासाहित्यको विश्लेषणमा अन्तर्वस्तुसँग रूपतत्त्व पनि अविभाज्य रूपमा आएको हुन्छ भन्ने मान्दछन् । यस विषयमा २.५.८ को साहित्यमा अन्तर्वस्तु र रूप उपशीर्षकमा चर्चा गरिएको छ । उक्त सैद्धान्तिक अवधारणाका आधारमा प्रगतिवादी नाटकमा अभिव्यक्त हुने वर्गद्वन्द्वको विश्लेषण गर्न सकिन्छ, भन्ने निष्कर्ष निकालिएको छ । नाट्य कृतिका रूपतत्त्वमा संवाद, भाषाशैली, मञ्चव्यवस्थापन, अभिनेयात्मकता, भेषभुषा जस्ता तत्त्वहरू आउने भएता पनि मूल रूपमा संवाद तथा भाषाशैलीबाट वर्गद्वन्द्व अभिव्यक्त हुने भएकाले प्रगतिवादी नेपाली नाटकमा अभिव्यक्त वर्गद्वन्द्वको विश्लेषणका निम्ति मुख्य आधारका रूपमा लिइएको छ ।

नाटक संवादात्मक विधा भएकाले भाषाशैलीभित्र संवाद पनि समेटिएको हुन्छ । नाट्य कृतिमा संवादले केन्द्रीय भूमिका खेल्ने र यो भाषाको रूप भएकाले भाषाशैलीसँग सम्बन्धित भएर आएको हुन्छ । भरतमुनिले *नाट्यशास्त्र*मा संस्कृत र प्राकृत पाठ्य (उक्ति/संवाद, स्वगत, नेपथ्यआदि) को चर्चा गरी नाटकमा प्रमुख स्थान दिएका छन् (सुवेदी, *नाट्यसिद्धान्त*. २३) । यसबाट नाटकमा संवादको अपरिहार्यता स्पष्ट हुन्छ । नाट्यकृतिमा संवाद तथा भाषाशैलीको प्रयोग प्रयुक्त पात्रअनुसार हुनु पर्दछ । भाषाका माध्यमबाट दुई वा सोभन्दा बढी व्यक्तिहरूका बिच हुने वार्ता वा भाव र विचारको आदानप्रदानलाई संवाद वा कथोपकथन भनिन्छ (उपाध्याय, नाटक ४) । यसबाट नाटकका निम्ति संवाद सर्वाधिक महत्त्व राख्ने विषय हो भन्ने पुष्टि हुन्छ । व्यक्ति वा वर्गहरूका बिचमा द्वन्द्व उत्पन्न भएपछि त्यसको प्रारम्भिक अभिव्यक्ति संवादका माध्यमबाट हुन्छ । पात्रका विचार अभिव्यक्त गर्ने भाषाविशेष प्रक्रिया संवाद हो र समाजका यथार्थ गतिविधिलाई कलात्मक अभिनयका साथ गरिने प्रभावकारी भाषिक संवादले नाटकलाई जीवन्त बनाउँछ । त्यसैले नाट्यकृतिमा संवादका माध्यमबाट हुने वर्गद्वन्द्वको अध्ययन गर्न सकिन्छ ।

संस्कृत नाट्यशास्त्रमा नाटकमा प्रयोग गरिने संवाद तथा भाषाशैली पात्रको वर्ग, पद, लिङ्ग, क्षेत्र, जाति, प्रजातिअनुसारको हुनु पर्ने व्यवस्था गरिएको पाइन्छ । अरिस्टोटलले भाषाशैली क्षुद्र नभई शिष्ट हुनुपर्ने र पदावलीमा शब्दहरूद्वारा अर्थको अभिव्यक्ति प्रकट हुने गद्य वा पद्य दुवैमा नाटकको प्राण हुने कुरा स्पष्ट पारेका छन् (उपाध्याय, नाटक ५६-५७) । यसले भाषिक सामर्थ्य र सचेततातर्फ औल्याएको छ । नाटकमा प्रयोग गर्ने भाषा सरल,

सहज र सम्प्रेषणीय हुनुपर्छ । भाषाका माध्यमबाट पात्रको वर्गीयता पहिचान गर्न सकिन्छ । साहित्य जीवनजगत्का यथार्थको कलात्मक भाषिक अभिव्यक्ति भएकाले नाटक पनि भाषिक अभिव्यक्तिको एउटा रूप हो । प्राचीन नाटकहरूमा सामाजिक वर्ग र लिङ्गका आधारमा पात्रको भाषामा भिन्नता पाइए तापनि आधुनिक नाटकमा त्यस्तो पाइँदैन ।

चैतन्यले साहित्यको भाषा प्रभावकारी हुनुपर्ने भन्दै अलङ्कार, विम्ब, प्रतीक, लय आदिको विन्यासबाट साहित्यिक रूपको निर्माण हुने भएकाले भाषाका माध्यमबाट कृतिको विषयवस्तुको मनोहारीपूर्ण प्रस्तुतिको ढङ्ग ढाँचा नै शिल्पशैली हो भनेका छन् (क्रान्ति र सौन्दर्य २०२) । भाषा प्रत्यक्ष वर्गीय नभए पनि प्रयोगको प्रयोजन तथा व्यक्तिको संस्कार, सामाजिक-आर्थिक अवस्था, सांस्कृतिक तथा शैक्षिक स्थिति एवम् उसको मनोदशा आदिले भाषाको स्तर र स्वरूपमा भिन्नता देखापर्छ । वैद्यले विचारधारात्मक अन्तर्वस्तुको निर्माणप्रक्रियाको चर्चाका क्रममा कलाकृतिको प्रारूप निर्माण गर्दा आत्मगत र वस्तुगत पक्षको संश्लेषण प्रक्रियालाई शैलीले सरल, सरस र सजीव बनाउने भएकाले सिङ्गो कृतिमा शैलीको सक्रिय भूमिका हुन्छ भनेका छन् (विचारधारात्मक ५८)। वैद्यका अनुसार शैली कलाकृतिलाई प्रभावकारी, रोचक र सम्प्रेषणीय बनाउने उद्देश्यमा आधारित हुन्छ र लेखकले अभिव्यक्तिको माध्यमका रूपमा शैलीको प्रयोग गर्ने भएकाले शैलीमा लेखकको आत्मिक एवम् वैचारिक व्यक्तित्व प्रकट भएको हुन्छ । साथै, लेखक-कलाकार वर्गीय समाजको सदस्य हुने भएकाले वर्गीय पक्षधरताले जन्माएका विचारबाट शैली प्रभावित भएको हुन्छ । वैद्यले गोर्कीका विचारबारे छलफल गर्दै सक्रिय स्वच्छन्दतावादले मानिसको बाँच्ने आकाङ्क्षालाई तीव्र तुल्याउने र उत्पीडनका विरुद्ध मानिसमा विद्रोही भावना पैदा गराउने भएकाले समाजवादी यथार्थवादले स्वच्छन्दतावादी शैलीलाई पनि अवलम्बन गरेको बताएका छन् (विचारधारात्मक ५८) । उल्लिखित उद्धरणहरूबाट साहित्यिक कृतिमा प्रयुक्त शैलीबाट पनि वर्गद्वन्द्व अभिव्यक्त हुने निष्कर्ष निस्कन्छ ।

मार्क्सवादी कलासाहित्यमा प्रयोग गरिने भाषाका बारेमा विद्वानहरूले चर्चा गरेको पाइन्छ । जीवेन्द्रदेव गिरीले भाषालाई मानवीय श्रम, संसर्ग, आवश्यकता आदिका कारण पुस्तौँपुस्ताबाट विकसित मानवसम्पदा ठहर्याएको बताएका छन् (मार्क्सवाद १८१) । उनले 'मार्क्सवाद र भाषा' सम्बन्धमा चर्चा गर्दै, समाजका सबै वर्गबाट प्रयोग हुँदै आएको, आधारको परिवर्तन हुनासाथ भाषा नफेरिने, अधिरचनाभन्दा पृथक् रहेको र वर्गीय आधारमा भाषिक प्रयोगका भिन्न शब्द-पदावली रहे पनि आधारभूत रूपमा व्यापक

जनसमुदाय र शासकवर्गले प्रयोग गर्ने भाषिक तत्त्वहरू एकै प्रकारका हुने हुँदा शासक वर्गको भाषा त्यही भाषाको एउटा भेद मात्र भएको बताएका छन् र मार्क्सवादले भाषा सरल, स्पष्ट र सुबोध हुनपर्ने कुरामा जोड दिँदै आएको बताएका छन् । त्यसैले भाषाको वर्गीयतालाई प्रयोगका तह र सन्दर्भबाट नै खोज्न र पाउन सकिन्छ (ज्ञवाली, महाकाव्य. १०४) । अतः नाटकका पात्रहरूले प्रयोग गर्ने भाषाका रूपहरूमा वर्गीय, लैङ्गिक जस्ता विभेद पाइन्छ । शासक र शासित, शोषक र शोषित, शिक्षित र अशिक्षित, धनी र गरिब, नारी र पुरुष आदिका बिचमा हुने संवादहरूमा प्रयुक्त भाषिक रूप र अभिव्यक्तिका शैलीमा भिन्नता पाइन्छ । यसैले संवाद तथा भाषाशैलीका माध्यमबाट पनि वर्गीय द्वन्द्वको अभिव्यक्तिको अध्ययन गर्न सकिन्छ । प्रगतिवादी नाटकमा सामाजिक जीवनका वर्गीय पात्रहरू प्रयोग भएका हुन्छन् । तिनीहरूका बिचमा वर्गीय स्वार्थ, परिवेश, परिस्थिति, ज्ञान, क्षमता आफ्ना विचार व्यक्त गर्ने क्रममा प्रयोग गर्ने संवाद तथा भाषाका रूपमा वर्गीय प्रभाव आएको हुन्छ । नाटकमा प्रयुक्त उत्पीडक र उत्पीडित वर्गका प्रतिनिधि पात्रहरूका संवाद तथा भाषाशैलीका माध्यमबाट तत्कालीन समाजको वर्गद्वन्द्व अभिव्यक्त भएको पाइने हुनाले वर्गद्वन्द्वको प्रभावकारी अभिव्यक्तिमा संवादको भूमिका पनि महत्त्वपूर्ण र अध्ययनीय हुन्छ । प्रगतिवादी नाटकका भाषाशैलीका माध्यमबाट वर्गद्वन्द्वको अभिव्यक्तिको विश्लेषण गर्दा माथि अध्ययन गरिएका सैद्धान्तिक अवधारणाका आधारमा गरिन्छ । प्रगतिवादी नाटकमा प्रयोग गरिएका उत्पीडक (शासक, शोषक, जमिनदार, मालिक) र उत्पीडित (जनता, शोषित-पीडित किसान, मजदुर, महिला) वर्गका पात्रका संवाद तथा भाषाशैलीका माध्यमबाट अभिव्यक्त वर्गद्वन्द्वको विश्लेषण गर्न सकिन्छ ।

२.७ निष्कर्ष

प्रगतिवादी नाटकमा समाजका वर्गीय सङ्घर्षलाई कलात्मक दृश्यशृङ्खलामा रूपान्तरित गरिएको हुन्छ । समाजमा विद्यमान दुई प्रमुख विरोधी वर्गका बिचमा चलने सङ्घर्षले वर्गद्वन्द्वको विकासमा मुख्य भूमिका खेल्छ । साहित्यिक कृतिमा यसको अभिव्यक्तिले महत्त्वपूर्ण अर्थ राख्दछ । मार्क्सवादले आर्थिक-राजनीतिक सङ्घर्षमा बढी महत्त्व दिने भए पनि यसले सामाजिक तहमा हुने सबै किसिमका वर्गसङ्घर्षलाई समेटेको हुन्छ ।

मार्क्सवादको अभिन्न अङ्ग मानिने मार्क्सवादी सौन्दर्यशास्त्रका मान्यताअनुसार सिर्जना गरिएका कलासाहित्यलाई प्रगतिवादी साहित्य भन्ने प्रचलन छ । यस सिद्धान्तअनुसार साहित्यमा वर्गीय चेतना, वर्गीय पक्षधरता र वर्गीय द्वन्द्वको अभिव्यक्ति

लेखकीय पक्षबाट स्वतः प्रकट हुने मानिन्छ । यसको अर्थ साहित्यसिर्जनामा लेखकीय वर्गचेतनाको भूमिका महत्त्वपूर्ण हुन्छ । यसकारण प्रगतिवादी साहित्यमा वर्गीय चेतनाका आधारमा वर्गीय पक्षधरता र वर्गद्वन्द्वको प्रतिबिम्बन आवश्यक र अनिवार्य हुन्छ । यो विषय प्रगतिवादी नाटकका सन्दर्भमा पनि लागु हुन्छ ।

माक्सवादले साहित्य सिर्जनालाई सामाजिक चेतनाको एउटा रूप मान्दछ । यसले साहित्य समाजबाट जन्मने, समाजका निम्ति लेखिने र समाजलाई बदल्न योगदान दिने औजार मान्दछ । यसमा वर्गीय पक्षधरता र कलात्मक श्रेष्ठता बीचको अन्तर्सम्बन्धलाई रचनाकारले ठम्याउन आवश्यक हुन्छ । साहित्यको कार्य यथार्थको सामान्य प्रतिबिम्बनभन्दा पर पुग्नु, त्यसको मर्मभेदन गर्नु र आफ्नो परिवर्तनकारी भूमिकालाई सम्पादन गर्नु हो । यसलाई साहित्यको अन्तर्वस्तु र रूपका बीचमा रहने अन्तर्विरोधका आधारमा पनि हेरिन्छ । माक्सवादी सौन्दर्यशास्त्र विचारधारा, आस्था, आदर्श, मूल्य, प्रतिबद्धता आदिसँग जोडिन्छ । लेखकले कला-साहित्य सिर्जनाका क्रममा कलात्मक सौन्दर्यका माध्यमबाट सामाजिक जीवनको प्रतिबिम्बन गरी जीवनोपयोगी बनाउन सचेत रहनुपर्दछ भन्ने मान्यता प्रगतिवादी नाट्यविधाका सन्दर्भमा पनि उत्तिकै महत्त्वपूर्ण र आवश्यक छ ।

नाटक जीवनजगत्का यथार्थको कलात्मक अभिव्यक्तिका रूपमा वर्गीय अवस्थितिको चित्रण गर्दै सिर्जना गरिने भएकाले माक्सवादी साहित्यसिद्धान्तका आधारमा नाटक अध्ययनीय विषय बन्दछ । नाटकमा प्रयुक्त विषयगत अन्तर्वस्तु, पात्रीय कार्यव्यापार र वैचारिक अन्तर्वस्तु र भाषाशैलीका माध्यमबाट वर्गद्वन्द्व अभिव्यक्त हुन्छ । यसकारण प्रगतिवादी साहित्य सिद्धान्तका पर्याधारमा नाटकभित्र पनि वर्गद्वन्द्वको अध्ययन गर्न सकिन्छ र गर्नु वाञ्छनीय हुन्छ । यसका निम्ति प्रगतिवादी नाटकको सर्वेक्षण र विश्लेषणका निम्ति निम्नानुसारका अभिलक्षणलाई आधार बनाउन उपयुक्त हुने निष्कर्ष निकालिएको छ-

(क) प्रगतिवादी नाटकमा विषयगत अन्तर्वस्तुका रूपमा सामाजिक जीवनका उच्चवर्गीय शोषक, शासक, जमिनदार, मालिक, प्रधान, जिमुवाल, ठेकेदारलगायत उनीहरूबाट परिचालित पात्रहरूबाट निम्नवर्गीय किसान, मजदुर तथा जनसाधारणप्रति हुने अन्याय, अत्याचार, शोषण, दमन, भेदभावलगायत सबैखाले विकृति, विसङ्गति र त्यसका विरुद्धमा निम्नवर्गले गरेका प्रतिवादपूर्ण सङ्घर्षलाई निम्नवर्गीय पक्षधरत अँगालेर लेखिएको हुन्छ । प्रगतिवादी नेपाली नाटकमा अभिव्यक्त वर्गद्वन्द्वको विश्लेषणका निम्ति विषयगत अन्तर्वस्तुमा निम्नवर्गीय पक्षधरता अँगालिएका नाट्यकृतिलाई छनोट गरिएको छ ।

(ख) प्रगतिवादी नाटकमा वर्गीय प्रतिनिधिमूलक पात्रको प्रयोग गरिएको हुन्छ । प्रगतिवादी नाटक निम्नवर्गीय पात्रको केन्द्रीयता र उच्चवर्गीय पात्रको प्रत्यक्ष-परोक्ष संलग्नतामा रचना गरिएको हुन्छ । यस्ता प्रारूपीकृत पात्रका माध्यमबाट सामाजिक जीवनमा उच्चवर्गले गरेका निम्नवर्गीय जनसमुदाय र देशप्रति गरेका घात-प्रतिघातको प्रस्तुति दिइएको हुन्छ । यसरी नाटकमा शासक र शासित, शोषक र शोषित, उत्पीडक र उत्पीडित वर्गीय पात्रका कार्यव्यापारका माध्यमबाट समाजको यथार्थ चित्रण गरिएका र वर्गसङ्घर्ष अभिव्यक्त भएका नाट्यकृति छनोट गरिएको छ ।

(ग) प्रगतिवादी नाटकको सबैभन्दा महत्त्वपूर्ण पक्ष वैचारिकता हो । नाटककारले नाट्यकृतिका माध्यमबाट उत्पादन, उत्पादनका स्रोत-साधनका माध्यमबाट समाजमा हुने सम्पूर्णखाले शोषण-उत्पीडनको विरोध र उत्पीडकप्रति घृणाभाव व्यक्त गरेको हुन्छ । यस्ता नाटकमा निम्नवर्गीय वैचारिक पक्षधरता अभिव्यक्त भएको हुन्छ । प्रगतिवादी नाटकमा समाजवादी समाज निर्माण गर्ने चाहना, साम्यवादी भविष्यदृष्टि र द्वन्द्वात्मक भौतिकवादप्रति विश्वासको सञ्चार गर्ने वैचारिक उद्देश्य भएका नाट्यकृतिलाई छनोट गरिएको छ ।

(घ) शिल्पशैलीका दृष्टिले प्रगतिवादी नाटक विशिष्ट किसिमको हुन्छ । प्रगतिवादी नाटकको भाषाशैलीमा वर्गीय विशेषता झल्किने किसिमको हुन्छ । पात्रका संवाद सरल, सरस तथा जनबोलीमा आधारित हुन्छ । उच्चवर्गीय पात्रका संवादबाट शासकीय तथा शोषकीय स्वभाव, दमनपूर्ण व्यावहार, उच्चवर्गीय अहङ्कार, सङ्कीर्ण सामन्तवादी चरित्र तथा उनीहरूबाट गरिने विभेदजन्य अर्थ अभिव्यञ्जित हुन्छ । यसैगरी निम्नवर्गीय पात्रले बोलेका संवाद र तिनमा प्रयोग भएका पद, पदावली र वाक्यबाट निम्नवर्गले भोगेका उत्पीडन र त्यसले सिर्जना गरेका द्वन्द्वजन्य आक्रोश र सामूहिक विरोध तथा विरोध गुञ्जिएको हुन्छ । नाटकका वर्गीय प्रतिनिधि पात्रले बोलेका पद, पदावली, वाक्य तथा गुणगुनाएका गीति-कविताबाट पनि वर्गीय पक्षधरता, वर्गसङ्घर्ष र परिवर्तन उद्घोष गरिएका नाट्य कृतिलाई छनोट गरिएको छ ।

प्रगतिवादी नेपाली नाटकको पृष्ठभूमि, परम्परा र प्रवृत्ति

३.१ विषयप्रवेश

प्रस्तुत परिच्छेदमा प्रगतिवादी नेपाली नाटकको सर्वेक्षण गरी विश्लेषणका निम्ति नाट्यकृतिको छनोटका निम्ति आधार प्रस्तुत गरिएको छ । यसक्रममा प्रगतिवादी नेपाली नाटकको आर्थिक, राजनीतिक, सामाजिक-सांस्कृतिक र साहित्यिक पृष्ठभूमिको विवेचना प्रस्तुत गरिएको छ । यसपछि प्रगतिवादी नेपाली नाटकको विकासयात्रा र चरण विभाजन प्रस्तुत गरिएको छ । प्रगतिवादी नेपाली नाटकको २०४५ सालसम्मको सर्वेक्षण गरिएकाले नाट्ययत्रालाई मुख्य रूपमा दुईवटा चरणमा विभाजन गरी यस अवधिमा देखापरेका मूलभूत प्रवृत्तिहरूका बारेमा विश्लेषण गरिएको छ । प्रगतिवादी नेपाली नाटकको विकासक्रम र प्रवृत्तिको अध्ययनको उद्देश्यले यो परिच्छेद तयार गरिएको हो । यसका लागि यस विषयमा लेखिएका समीक्षात्मक लेख, प्रतिवेदन, कार्यपत्र तथा छरिएर रहेका रचनाहरूको खोज तथा सङ्कलन गरी तिनको अध्ययन विश्लेषण गर्दै प्रगतिवादी नेपाली नाटकको इतिहासलाई शृङ्खलित गरिएको छ ।

३.२ प्रगतिवादी नेपाली नाटकको पृष्ठभूमि

नाटक जीवन-जगत्को कलात्मक, भाषिक तथा अभिनेयात्मक अभिव्यक्तिको रूप मानिन्छ । प्राचीन एवम् लोकप्रिय नाट्य विधा मञ्चमा पात्रका संवाद तथा कार्यव्यापारका माध्यमबाट आनन्द लिने भएकाले पाठ्य-श्रव्य विधा पनि भनिन्छ । नाटकमा लेखकीय आग्रह न्यूनतम रहे पनि सौन्दर्यात्मक अनुभूति पर्याप्त रहने मानिन्छ । नाटक भाषाको गद्यपद्य दुवै रूपको प्रयोग गरी लेख्ने प्रचलन रहेको पाइन्छ । मानव सभ्यतासँगै विकसित भएको नाट्य विधा नेपाली साहित्यमा पनि लोकप्रिय रहेको पाइन्छ । नेपाली नाटकको आरम्भ अनुवाद परम्पराबाट भएको पाइन्छ । यस सन्दर्भमा दयाराम श्रेष्ठले नेपाली अनुवाद साहित्यको चर्चा गर्दा शक्तिबल्लभ अर्याल आफैले पहिले संस्कृतमा लेखेको *हास्यकदम्ब* (१८५५) नेपाली भाषामा अनुवाद गरेका छन् भने भवानीदत्तले *मुद्राराक्षस* (१८९० को दशकको प्रारम्भतिर) र मोतीराम भट्टले कालिदासको *शाकुन्तल* (१९४४-४८), *श्रीहर्षको प्रियदर्शिका* (१९४८-४९) आदि कृति नेपाली भाषामा अनुवाद गरी नाट्य विधालाई स्थापित गरेका छन् (१९८-१९) । यसरी नेपाली नाट्य विधा अनुवाद परम्पराबाट

आफ्नो पहिचान बनाएको छ । नेपाली साहित्यमा नाट्य विधाको कमजोर रहेको अवस्था उल्लेख गर्दै यस क्षेत्रमा मौलिक कृति लेखनको प्रयत्न पहलमानसिंह स्वाँरको *अटलबहादुर* (१९६०) बाट भएको मानिए पनि यो विवादमुक्त हुन सकेको छैन । यसपछि बालकृष्ण समद्वारा रचित मौलिक नाट्यकृति *मुटुको व्याथा* (१९८६) प्रकाशनपछि नेपाली नाटकको विकासले नयाँ मोड लिएको पाइन्छ (बराल ४१८-१९) । यस नाटकले ग्रहण गरेका सामाजिक विषयवस्तु, नेपाली जनजीवनका पात्रको प्रयोग, भाषाशैली र विधागत संरचना-शिल्प आदिका आधारमा यही बिन्दुबाट नेपाली नाटकले आधुनिक मोड लिएको पुष्टि हुन्छ । गोपालप्रसाद रिमालले *मसान* (२००२) मा नेपाली समाजभित्र समस्याका रूपमा रहेका सामाजिक-सांस्कृतिक विसङ्गति र तिनका विरुद्धको असङ्गठित स्वरलाई यथार्थ चित्रण गरी सामाजिक यथार्थवादी धाराको सुत्रपात गरेको पाइन्छ भने यसैका आधारभूमिमा वासु पासाको *किसान हो !* (२००८) नाटक प्रकाशन भएपछि प्रगतिवादी धारा प्रारम्भ भएको मानिन्छ (लामिछाने, सोपान ३६) । नेपाली साहित्यमा प्रगतिवादी धाराको प्रारम्भका बारेमा मतमतान्तर पाइने भए तापनि २००७ सालको परिवर्तनपछि प्रगतिवादी धारा स्पष्टताका साथ अगाडि बढेको कुरामा मतैक्य पाइन्छ । प्रगतिवादी नाटकका सम्बन्धमा पनि यही अवस्था पाइन्छ । *किसान हो !* (२००८) प्रकाशन भएपछि प्रगतिवादी धारामा दर्जनौँ पूर्णाङ्की र एकाङ्की नाटकहरूको लेखन, मञ्चन तथा प्रकाशन भएको पाइन्छ । प्रगतिवादी नेपाली नाटकको व्यवस्थित र क्रमबद्ध इतिहास लेखन नभए पनि फुटकर रूपमा यसतर्फको सचेत चासो र अभ्यास भने भएको पाइन्छ ।

प्रगतिवादी नेपाली नाटक वर्तमान अवस्थासम्म आइपुग्दा लामो कालखण्ड बितेको छ । नेपालको सामाजिक विकास शृङ्गलामा साहित्यको विकास पनि क्रमशः हुने भएकाले नेपाली नाटकको विकासमा पनि २००८ भन्दा अगाडिको आर्थिक, राजनीतिक, सामाजिक-सांस्कृतिक तथा साहित्यिक पृष्ठभूमिले काम गरेको छ । त्यसैले यहाँ प्रगतिवादी नेपाली नाटकका पृष्ठभूमिका उल्लिखित पक्षका बारेमा चर्चा गर्नु उपयुक्त र सान्दर्भिक देखिन्छ ।

३.२.१ आर्थिक पृष्ठभूमि

प्रगतिवादी नेपाली नाटकको विकासको पृष्ठभूमि केलाउने क्रममा आर्थिक पृष्ठभूमिको विश्लेषण आवश्यक हुन्छ । नेपाली समाजको विकासको विश्लेषण गर्दै पुष्पलाल श्रेष्ठले नेपाली जनआन्दोलनको समीक्षा गर्ने क्रममा हाम्रो समाज आदिम साम्यवादी समाजबाट सुरु भई आज अर्धसामन्ती समाजको स्थितिमा पुगेको उल्लेख गरेका छन् ।

उनले देशमा विद्यमान सामाजिक विषमताका कारण विभिन्न वर्गहरू उत्पन्न भएको र एकीकरण अभियानले सामन्तवादलाई केन्द्रीकृत गरेको बताएका छन् (श्रेष्ठ ६)। नेपालमा सामन्ती उत्पादन सम्बन्धले लिच्छविकाल र मल्लकालदेखि नै निरन्तरता र प्रभावशाली बन्ने अवसर पाएको पाइन्छ, भने पृथ्वीनारायण शाहको एकीकरण अभियानबाट नेपालमा सामन्तवादको विकास तथा सामन्तवादी उत्पादन पद्धति अझ सुदृढ भएको पाइन्छ। यस समयमा भारतमा आधिपत्य जमाएको अङ्ग्रेजी साम्राज्यवाद पनि लाभान्वित हुने र आफ्नो औद्योगिक तथा बन्द व्यापार फस्टाउने मनसाय राखी काम गरेको पाइन्छ (श्रेष्ठ ८)। नेपालको एकीकरण अभियान भीमसेन थापाको अवधिसम्म आइपुग्दा टुङ्गिन पुगेको भए पनि सामन्तवादको विकास र सामन्तवादी उत्पादन प्रणाली अझ सुदृढ तथा सबल भएको पाइन्छ। यहाँसम्म आइपुग्दा उच्चवर्गले उत्पादनका साधनहरू माथिको स्वामित्व अझ सुदृढ गरेको पाइनुले वर्ग विभाजन अझ टुङ्कारो बन्न पुगेको छ। यस सम्बन्धमा सीताराम तामाडले नेपाल एकीकरण अभियानसँगै नेपालमा वर्ग विभाजनको विषय अरू गम्भीर भएको बताएका छन् भने यसै समयदेखि नै राज्यको सम्पत्तिको रूपमा रहेको जग्गा जमिनलाई विर्ता, गुठी, रैकर आदि नाममा वितरण गर्ने परिपाटी चलाएर सामन्तवादी शासन सत्तालाई बलियो बनाएको पाइन्छ (तामाड १०६)। तामाडका अनुसार नेपालको एकीकरण अभियानसँगै जमिनदारी प्रथा बलियो हुँदै जाँदा गरिब तथा भूमिहीन किसानहरूमाथिको उत्पीडन वृद्धि हुनुका साथै उनीहरूको आर्थिक अवस्था भन् कमजोर हुँदै गएर भू-दासमा परिणत भएको पाइन्छ (तामाड १०६)। यसरी नेपालमा सामन्तवादी सत्ता तथा उत्पादन प्रणाली सशक्त हुँदै आएको स्पष्ट हुन्छ।

राज्यबाट सुविधा र संरक्षण प्राप्त हुने विर्तावाल तथा जमिनदारहरूलाई राज्यलाई तिर्नु पर्ने करहरूबाट उन्मुक्ति दिएको पाइन्छ (गिरी १८५)। जमिनदारको चित्त बुझाउन किसानलाई कुतको साथमा अतिरिक्त श्रमको भार बहन गर्नु परेको पाइन्छ। यसका साथै किसानले जमिनदारका भकारा, बेठबेगार गर्नुका साथै राज्यलाई समेत तिरोभरो गर्नुपरेको र परिणामस्वरूप आफ्नो गुजारा चलाउन नसक्ने किसान बसाइँ सर्न बाध्य भएको पाइन्छ। घरबास छोड्न नसक्ने किसान जमिनदारका घरमा बाँधा बस्न बाध्य हुनुले यस कालखण्डमा दासदासीको सङ्ख्या वृद्धि भएको पाइन्छ। सुगौली-सन्धिपछि नेपालको स्वाधीन सामन्तवादी अर्थव्यवस्थामाथि विस्तारै ब्रिटिस साम्राज्यवादको हस्तक्षेप आरम्भ भएको र यसबाट क्रमशः नेपाली अर्थव्यवस्थाको चरित्रमा परिवर्तन आउन सुरु गरेको

पाइन्छ । यस सम्बन्धमा पुष्पलालले राणाशाहीको राजनीतिक व्यवस्था पारिवारिक त्यसमा पनि प्रधानमन्त्रीको परिवारले गर्ने लुट र शोषणलाई कानुनी मान्यता दिनु, अङ्ग्रेजी साम्राज्यवादको स्वार्थ रक्षा गर्नु र सामन्ती शोषणका अतिरिक्त विदेशी पुँजी विशेष रूपले भारतीय पुँजीलाई राष्ट्रिय स्वार्थ विपरीत देशमा हुल्ने रहेको उल्लेख गरेका छन् (श्रेष्ठ १८) । यस क्रममा उनले नेपालमा आधुनिक पुँजीवादी वर्गका प्रतिनिधिका रूपमा पुँजीवादी शिक्षा प्राप्त गरेका शिक्षित समुदाय पनि पैदा हुन थालेको, राणाशाहीको उत्तरकालमा पुँजीपतिवर्गका साथै सर्वहारावर्गको पनि पैदा हुन थालेको र मध्ययुगीन सामन्ती समाज क्रमशः अर्धसामन्ती समाजको स्थितिमा पुगनाले शासक राण र अङ्ग्रेजी साम्राज्यवादको स्वार्थ जुटेर एक हुन पुगेको बताएका छन् (श्रेष्ठ १८) । यसरी नेपाली अर्थव्यवस्था क्रमशः पराधीन बन्दै गएको र यससँगै नेपालमा पुँजीवादी अर्थव्यवस्थाको प्रभाव पर्न थालेको पाइन्छ । यसपछि नेपाली अर्थतन्त्रमा परिवर्तन आउन थालेको र पाइन्छ । यसै आधारमा मार्क्सवादी चिन्तकहरूले सुगौली सन्धिपछि नेपाल सामन्ती मुलुकबाट अर्धसामन्ती र अर्धऔपनिवेशिक मुलुकमा रूपान्तरित भएको बताएका छन् (गिरी १८६)। यसरी राणाकालमा सामन्तवादी उत्पादन सम्बन्ध विकसित र विस्तारित अवस्थामा पुगेको स्पष्ट हुन्छ ।

चूडामणि बन्धुले राणाशासनमा माथिल्ला वर्गीय शोषणको परम्परा बनेको, शासक पक्षधरहरूले लगाएका नजराना, कोसेली, घुस, सलामी, बेठी जस्ता कर तथा जरिवानाका माध्यमबाट जनता शोषित हुने गरेको, अतिरिक्त भार थेग्न नसक्नेलाई दलित घोषणा गरिएको, शासकहरूले सत्ताका आडमा आफ्ना सन्तानका लागि अकूत सम्पत्ति व्यवस्था गरेको, राज्यको ढुकुटी रित्याएर व्यक्तिगत स्वार्थपूर्ति गर्ने कार्यमा ध्यान दिइएको उल्लेख गरेका छन् (बन्धु ३३०-३३१) । यस प्रवृत्तिले धेरैजसो जमिन गुठी तथा बिर्ताका रूपमा कब्जा गरिएका र सिंचाइको उपयुक्त व्यवस्था नभएकाले खेतीयोग्य जग्गाबाट पर्याप्त आय नभएको उल्लेख गर्दै सर्वसाधारण जनता परम्परागत खेतीपातीका भरमा मालपोत तिर्न नसकी साहु महाजनका चर्का व्याजले थिचिएको यथार्थ प्रस्तुत गरेका छन् । मोहनराज शर्मा र दयाराम श्रेष्ठले पनि राणा शासकहरूको चरम शोषणका कारण जनताको स्थिति दयनीय रहेको उल्लेख गरेका छन् (४८) । भीम रावलले राणाहरूको आर्थिक उत्पीडनबारे विवेचना गर्दै सामन्ती भू-स्वामीहरूका कारण नेपाली जनता उत्पीडनको सिकार भएको र राणा, जमिन्दार, द्वारे, ठालु अनि मुखियाहरूले तिरो उठाएर व्यक्तिगत मोजमजामा खर्च गरेको सन्दर्भ उल्लेख गरेका छन् (रावल १७१) । यसबाट राणा शासनकालमा सामन्ती अभिजात

वर्ग र किसानका बिचमा धेरै ठुलो खाडल सिर्जना भई निम्नवर्गमाथि गरिएको उत्पीडन अझ बढेर गएको र सामन्तवाद सुदृढ हुँदै आएको पाइन्छ । भूमिप्रथाको स्वरूप रैकर, बिर्ता, किपट आदि नै रहेको पाइन्छ भने भूमिमाथिको स्वामित्व उच्च वर्गीय परिवारमा अझ बढी केन्द्रीकृत भएको छ । शासकीय वर्ग आफ्नो र साम्राज्यवादीका हितमा बढी सजग देखिएको छ । निष्कर्षमा नेपालको एकीकरणदेखि राणा शासनकालसम्म सामन्तवादी आर्थिक व्यवस्था अझ सुदृढ भएको, वर्ग विभाजन र उत्पीडन अझ बढी गहिरिएको पाइन्छ । यस आर्थिक संरचनाले वर्गसङ्घर्ष जन्माएको र त्यसले साहित्यका अन्य विधालगायत नाटकका विषयवस्तु चयनमा महत्त्व पाएको देखिन्छ ।

३.२.२ राजनीतिक पृष्ठभूमि

नेपाली भूमिमा व्यवस्थित राज्यसत्ताको जरो पहिल्याउँदै जाँदा नेपाल एकीकरण अभियानपूर्व लिच्छवीकालसम्म पुगिन्छ । नेपाली राज्यसत्ता लिच्छवीकाल, मल्लकाल हुँदै शाहवंशीय परम्परासम्म आइपुगेको देखिन्छ । नेपाली राज्यसत्ताको यही शृङ्खलामा सामन्तवादी राजनीति आरम्भ भएको मानिन्छ । नेपालमा केन्द्रीय सामन्ती सत्ताको उदयका सम्बन्धमा विवेचना गर्दै पुष्पलालले लेखेका छन्- “मानदेव प्रथमको पालाबाट एक केन्द्रीय सत्ता कायम गर्ने प्रक्रिया सक्रिय रूपमा चालु भएको, ... यसको उत्कर्ष गोर्खाका सामन्ती सरदार पृथ्वीनारायण शाहको नेतृत्वमा सन् १७४३ मा नुवाकोटको हमलाबाट सुरु भई सन् १७६९ मा काठमाण्डौँ उपत्यकाको विजयपछि अन्य राज्यहरूको साँध मासी आजको साँध कायम गर्न अर्को पूरा ४५ वर्ष लागेको थियो (६) ।” पुष्पलालका अनुसार नेपाल एकीकरणको अभियान बहादुर शाहसम्म आइपुग्दा नेपालको विस्तारित सिमाना पूर्वमा टिस्टा, पश्चिममा काँगडा र दक्षिणमा गङ्गाको मैदानसम्म विस्तारित भएको र यसपछि नेपालमा केन्द्रीकृत सामन्तवादी व्यवस्थाको उदय र शाहवंशको स्थापना सुदृढ भएको हो । केन्द्रीकृत राज्यव्यवस्थाको सुदृढीकरणले राजतन्त्रलाई शक्तिशाली बनाई २०४६ सम्म सक्रिय रूपमा २०४६ देखि २०६२-६३ जनआन्दोलनसम्म संवैधानिक रूपमा क्रियाशील रहेको पाइन्छ । केन्द्रीय सामन्ती राज्यसत्ताको स्थापना र यसपछि सामन्ती घरानाका बिचमा भएका अन्तर्विरोधका पृष्ठभूमिबाट नेपाली जनसङ्घर्षको विकास भई २०४६ र २०६२/०६३ का आन्दोलन र परिवर्तन भएको पाइन्छ । यसको सुरुवात १८९९ मा राजा राजेन्द्रले आन्तरिक कलहका कारण कान्छी महारानी राज्यलक्ष्मीदेवीलाई सत्ता सुम्पनु परेको घटनाबाट भएको मानिन्छ भने यसको परिणतिका रूपमा राणाशासनको उदय हुन पुग्यो

(पुष्पलाल ८-९) । यस विषयमा पुष्पलालले नेपालको एकीकरण र केन्द्रीकृत सामन्तवादी राज्यको उदय नेपाली इतिहासको एक महत्त्वपूर्ण परिघटना भन्दै यसले नेपाललाई नयाँ दिशा प्रदान गरेको उल्लेख गरेका छन् (१५६) । यसबाट एकीकृत नेपालको निर्माण विशिष्ट र कठिन कार्यका रूपमा बुझिन्छ । नेपालका आन्तरिक सङ्घर्ष र एकीकरण अभियानमा लडेका अनुभवका साथै छिमेकी मुलुकसँग लडेका युद्धका अनुभवहरू छन् । दयाराम श्रेष्ठले तिब्बत, चीन र भारतसँग भएका युद्धबाट नेपाली जनतामा राष्ट्रिय एकता र देशभक्तिको भावना सशक्त बनेको सकारात्मक निष्कर्ष पनि निकालेका छन् (नेपाली साहित्य ९-१०) । पुष्पलालका अनुसार आन्तरिक तथा बाह्य सङ्घर्षबाट अगाडि बढ्ने क्रममा नेपालको केन्द्रीकृत राज्यसत्ताका रूपमा राजदरबार शक्तिको केन्द्र बनेको र हुकुमी शासनशैली स्थापित हुने क्रममा राजालाई देवत्वकरण गर्दै असीमित अधिकार प्रदान गरी जनता राजनीतिक अधिकारशून्य बनेको र उत्पीडनका विरुद्ध कुनै किसिमको प्रतिवाद तथा विद्रोहबारे सोच्न नसक्ने वातावरण सिर्जना गरेको पाइन्छ (श्रेष्ठ १५८) । यसरी नेपालमा सामन्तवादी राज्यसत्ताले क्रमिक रूपमा आफूलाई सुरक्षित बनाउने प्रयत्न गरेको छ ।

नेपाल एकीकरणको अभियानले राजा र राजदरबार शक्तिसम्पन्न भए पनि सत्तास्वार्थका कारण राजपरिवार र भाइभारदारका बिच चल्ने द्वन्द्वले अस्थिरता उत्पन्न गरी कमजोर बनाएका कारण अङ्ग्रेजले नेपालमाथि आक्रमण गर्ने अवसर पाएको देखिन्छ । यसैको परिणाम स्वरूप सुगौलीसन्धि बेहोर्नु परेको र यसले नेपालको सिमाना र नेपालीको मन-मस्तिष्क खुम्चाएको पाइन्छ । राजाराम सुवेदीले सुगौलीसन्धिको कारण नेपालले मेचीपूर्व र महाकाली पश्चिमको जमिन र त्यहाँ बस्ने नेपाली जनतालाई छोड्नु परेको, अङ्ग्रेज राजदूत र उनका सहयोगीहरू नेपालमा रहन सक्ने तर अरू विदेशीले नेपालको भूमिमा टेक्न नपाउने जस्ता प्रावधानका कारण नेपालमाथि गम्भीर प्रभाव परेको उल्लेख गरेका छन् (२७९) । यसरी नेपाल आन्तरिक तथा बाह्य रूपमा कमजोर बनेको पाइन्छ । यस्तै अवस्थामा दरबारभित्र तीव्र गुटबन्दी र सत्तासङ्घर्षले जङ्गबहादुर र राणाशासनलाई स्थापित गरेको पाइन्छ । यसलाई पुष्पलालले जन असन्तोषबाट जङ्गबहादुरले फाइदा उठाई राज्यशक्ति सम्पूर्ण रूपमा आफ्नो हातमा लिएका कारण राजा र जनताका बिचको अर्द्धन्द्व जनता र राणाशाहीका बिचको द्वन्द्वमा बदलिएको बताएका छन् (१३) । यसले नेपालमा सामन्ती सत्ता थप विकसित र विस्तारित भएको अवस्थालाई देखाउँछ ।

राणाशासनको उदयले सामन्तवादलाई अझ बलियो बनाएको पाइन्छ । शर्मा र श्रेष्ठले राणाशासनलाई जहानिया, एकतन्त्री र कठोर शासनको क्रूरतम रूपको संज्ञा दिएका छन् (४७) । जङ्गबहादुरको शेषपछि राणाशासनमा पारिवारिक शासनको आरम्भ भएको, राज्यका सबै प्रमुख इकाइमा राणाहरूलाई राख्ने गरेको, राणाहरूले निरङ्कुश शासन व्यवस्थालाई सुरक्षित राख्न र अझ बलियो बनाउन अङ्ग्रेजहरूको सहयोग लिएको देखिन्छ । यसबाट नेपालको आन्तरिक मामलामा अङ्ग्रेजको हस्तक्षेप बढ्न थालेको पाइन्छ । यो प्रक्रिया जङ्गबहादुरबाट नै सुरु भई सुगौली सन्धिको माध्यमबाट नेपालमाथिको वैदेशिक हस्तक्षेपलाई अङ्ग्रेजले अझ बढी उपयोग गरेको देखिन्छ । नेपालले भारतमा चलेको अङ्ग्रेज विरोधी सङ्घर्षलाई दबाउन नेपाली सेना पठाएर अङ्ग्रेजलाई सहयोग गरेवापत सुगौलीसन्धिबाट गुमेका केही भूभागहरू फिर्ता लिन जङ्गबहादुर सफल भएको र सन् १९४२ मा नेपालमा गोर्खा भर्तीकेन्द्र खोल्न स्वीकृति प्रदान गरेको पाइन्छ । गोर्खा भर्तीकेन्द्र नेपालको राजनीतिक इतिहासमा कलङ्कको रूपमा लिने गरिएको र यसले विश्वयुद्धलगायत विभिन्न युद्धमा नेपाली युवाहरूलाई विदेशी युद्धमा होमिने वातावरण बनेको छ भने यसले नेपालको राजनीतिक एवम् अन्तर्राष्ट्रिय छविमा पनि नकारात्मक असर परेको पाइन्छ ।

नेपालको ऐतिहासिक सन्दर्भ र सामन्तवादी सत्ताका सम्बन्धमा सिताराम तामाङले नेपालमा राणाशासनको उदयपछि सामन्ती शोषणका साथसाथै साम्राज्यवादी शोषण पनि सुरु भएको उल्लेख गरेका छन् । अङ्ग्रेजहरूले प्रत्यक्ष रूपमा नेपाललाई आफ्नो उपनिवेश नबनाए पनि राणाशासनका माध्यमबाट आफ्नो राजनीतिक वर्चस्व नेपालमाथि बढाउने र त्यसबाट फाइदा लिने कार्य अङ्ग्रेजले गरे भन्ने दृष्टिकोण तामाङको रहेको छ (११२) । उनका अनुसार नेपाल सरकारले ब्रिटिस सरकारलाई विश्वास दिलाउन बेलायती उद्योगधन्दाका निम्ति नेपालको तराईको जङ्गल खुला गरिदिने, भारतलाई काठ बिक्री गर्न बन्दोबस्त मिलाइदिने, नेपालमा ब्रिटिस मालसामानको आयातमा कुनै बारबन्देज नलगाउने आदिजस्ता कार्य गरेको पाइन्छ (११३) । यसबाट सामन्तवादी सत्ता बलियो बनाउन वैदेशिक शक्तिको सेवा गरेको स्पष्ट हुन्छ ।

नेपालको साम्यवादी आन्दोलन र यसको पृष्ठभूमिका सम्बन्धमा चर्चा गर्दै भीम रावलले राणाशासनलाई सामन्तवादी शासनका साथसाथै अङ्ग्रेजपरस्त प्रगति विरोधी निरङ्कुश एवम् जहानियाँ शासनको संज्ञा दिएका छन् (१३) । यसरी राणाहरूले आफ्नो सत्ता सुरक्षित राख्नका निम्ति पूर्णतया अङ्ग्रेजपरस्त नीति अख्तियार गरेको तर यसबाट

जनतामा बिस्तारै राणाविरोधी स्वर सुनिन थालेपछि राणाहरूले केही सुधारका कार्य गर्न खोजे पनि उनीहरूको अनुदारवादी सामन्तवादी अनुदारवादी प्रवृत्ति राजनीतिक रूपमा अरू कठोर बन्दै गएको पाइन्छ ।

देवशमशेरले सुधारवादी कामको आरम्भ गरे पनि अनुदारवादी राणा शासकहरूलाई मन नपरेका कारण उनी सत्ताबाट हटाइए भने राजनीतिक सुधारले राणा शासनको भविष्य सुनिश्चित नहुने ठानेर राजनीतिक सुधारको विषयलाई गम्भीर अपराध मान्ने प्रचलन सुरु भएको देखिन्छ । राणाहरूले राजदरबारलाई ओभेलमा पारेर निरङ्कुशताका बलमा १०४ वर्षसम्म नेपाली जनतामाथि शासन गरे पनि आन्तरिक कलह, वैयक्तिक स्वार्थ र भोगविलासका कारण कमजोर बनिरहेको अवस्था, अन्तर्राष्ट्रिय क्षेत्रमा भएका परिवर्तन र नेपाली जनतामा जागेको स्वतन्त्रताको चाहना आदि कारणले २००७ सालमा जनक्रान्तिको वातावरण तयार भएको पाइन्छ । यस जनक्रान्तिले राणाशासनको समाप्ति र प्रजातान्त्रिक व्यवस्थाको स्थापना भएको इतिहास हाम्रा सामु रहेको छ । यो सङ्घर्ष शासक र शासितबिचको सङ्घर्ष भए पनि मार्क्सवादी राजनीतिक दृष्टिकोणमा आधारित नेतृत्वमा भएको थिएन र यसबाट प्राप्त उपलब्धि पनि जनअपेक्षा अनुरूपको भएको पाइदैन । २००६ सालमा स्थापित नेपाल कम्युनिस्ट पार्टीको घोषित नीति तथा कार्यक्रम अनुरूप हुन नसकेकामा असन्तुष्टि देखिए पनि नेतृत्वदायी भूमिकामा नभएका कारण भारतको दिल्लीमा भएको सम्झौताबाट प्राप्त सीमित स्वतन्त्रतामा चित्त बुझाउने अवस्था बनेको देखिन्छ । यस सम्बन्धमा पुष्पलालले राणाको जहानियाँ शासनको अन्त्यपछि देशका सामन्त, पुँजीपति र मजदुर वर्गका राजनीतिक शक्तिहरू नेपालको राजनीतिक रङ्गमञ्चमा सक्रिय रूपमा देखा परे र नेपालको इतिहासमा पहिलो पटक चेतन र सङ्गठित वर्गसङ्घर्षको श्रीगणेश भएको बताएका छन् । सङ्घर्षको केन्द्रबिन्दु सात सालको क्रान्तिको उपलब्धीलाई आ-आफ्नो वर्गीय स्वार्थअनुरूप उपयोग र विस्तार गर्ने रहेको उल्लेख गरेका छन् (३३) । यसरी नेपाली समाजमा वर्गसङ्घर्ष समाजविकासको क्रमसँगै अगाडि बढेको देखिएको छ । यसले नेपाली साहित्यका अन्य विधालगायत प्रगतिवादी नेपाली नाटकको उद्भव र विकासमा पनि प्रभाव पारेको पाइन्छ ।

३.२.३ सामाजिक-सांस्कृतिक पृष्ठभूमि

प्रगतिवादी नेपाली नाटकमा प्रयुक्त वर्गद्वन्द्वको विश्लेषण गर्दा यसको सामाजिक-सांस्कृतिक पृष्ठभूमिको अध्ययन आवश्यक हुन्छ । नेपालमा जनसङ्घर्षको विकासको चर्चा

गर्दा प्रथम विश्वयुद्धपूर्व जनआन्दोलनको प्रधान स्वरूप धार्मिक भएको र प्रथम विश्वयुद्धपछि यसको स्वरूप सामाजिक तथा राजनीतिक भएको उल्लेख गरेका छन् (श्रेष्ठ १९) । यसै क्रममा उनले नेपालमा राणशाहीको उदयपछि पुरोहित वर्गले आफ्नो वर्गद्वारा गरिने शोषणलाई न्यायसङ्गत र व्यापक बनाउन परलोकको डर देखाई कर्मकाण्डको जाल फिजाउने प्रक्रिया अगाडि बढाएको बताएका छन् (पुष्पलाल २०) । यस कार्यलाई स्थापित गर्न र वर्णाश्रम व्यवस्थाका आधारमा हिन्दू धर्मलाई संस्थागत गर्न नेपालको एकीकरण अभियानले योगदान दिएको छ । यस सन्दर्भमा चैतन्यले नेपाली सांस्कृतिक आन्दोलनको चर्चा गर्दै समग्र राज्य अभियान प्रक्रियामा तन्त्रवाद र ब्राह्मणवाद संगसंगै रहे पनि ब्राह्मणवाद प्रभावी बन्न पुगेको र यसै समयमा हिन्दुधर्म पनि स्थापित भएको उल्लेख गरेका छन् (समीक्षा ८७) । नेपालमा जयस्थिति मल्ल र राम शाहका पालादेखि नै जाति व्यवस्था लागु गरिएको र यसलाई पृथ्वीनारायण शाह र त्यसपछिका कालखण्डमा जातीय विभेदको व्यवस्थालाई अझ बलियो बनाउन राज्यशक्तिले महत्त्वपूर्ण भूमिका निर्वाह गरेको पाइन्छ । पृथ्वीनारायण शाहले नेपाललाई चार वर्ण छत्तिस जातको फूलबारीका रूपमा उल्लेख गर्दै जातीय व्यवस्थालाई महत्त्व दिएको स्पष्ट हुन्छ । देवीप्रसाद शर्माले पृथ्वीनारायण शाहपछि राजा राजेन्द्रले जातीयतालाई मुख्य आधार मानेर खस, मगर, नेवार, मुसलमानले ज्यान सम्बन्धी अपराध गरेमा मृत्युदण्डको सजाय दिने व्यवस्था मिलाएको उल्लेख गरेका छन् भने पानी चल्ने नचल्ने सम्बन्धमा दमाई, कामी, सार्की, गाइने आदिलाई पानी नचल्ने जातका रूपमा उल्लेख गरेको बताएका छन् (आधुनिक नेपाल ४१८) । यसबाट जातीय छुवाछुतले अझ बढी महत्त्व पाएको र जातीय विभेदकारी नीति सामाजिक जीवनमा जोडिएको स्पष्ट हुन्छ ।

राजा सुरेन्द्रका पालामा जातीय विभेद र छुवाछुतलाई वैधानिकता प्रदान गर्दै एउटै अपराधमा पनि जातियताका आधारमा फरकफरक सजाय दिने व्यवस्था गरिएको छ (तामाङ १२९) । देवीप्रसाद शर्माका अनुसार जङ्गबहादुरका समयमा बनेको मुलुकी ऐन र त्यसमा रहेका विभेदकारी व्यवस्थालाई जुद्धशमशेरका समयमा अरू व्यवस्थित गर्ने क्रममा जातीय सोपान निर्धारण गरिएको, समुदायलाई मासिन्या र नमासिन्या भनी दुई समूहमा विभाजन गरिएको र मासिन्याअन्तर्गत तल्लाजातिलाई राखेर ठुला गल्ती गरे मृत्युदण्डको सजाय दिने गरेको तर नमासिन्याअन्तर्गतका उच्चजातिलाई भने जघन्य अपराध गरे पनि मृत्युदण्ड नदिई मुडेर देशनिकाला गर्ने व्यवस्था गरेको उल्लेख गरेका छन् (४१८) । यसरी

राणाकालीन समयमा नेपाली समाजमा जातीय विभेदलाई क्रमिक रूपमा वैधानिकता दिई सशक्त ढङ्गले अगाडि बढाएको स्पष्ट हुन्छ ।

राणाकालीन समाज पूर्ण रूपमा रुढिवादी, छुवाछुत र अन्धविश्वासमा आधारित तथा र अनेकौँ वर्ग तथा जातजातिमा विभक्त रहेको पाइन्छ। यस सम्बन्धमा सुरेन्द्र केसीले विभिन्न जाति र वर्गमा विभाजित नेपाली समाजलाई नियन्त्रणमा राख्न राणाहरूले कडा कानुनी सजायको व्यवस्था गरेको उल्लेख गर्दै न्यायप्रणाली जातजाति तथा लिङ्ग र धर्मका आधारमा चलाई अन्याय-अत्याचार तथा शोषणबाट जनतालाई त्रसित बनाएको उल्लेख गरेका छन् (केसी १२८) । राणाकालमा सामाजिक तथा सांस्कृतिक विभेदहरू पनि पर्याप्त रूपमा रहेको प्रस्ट हुन्छ । समाजमा बाल, अनमेल तथा बहुविवाहको प्रचलन चलाई मुख्य रूपमा नारी वर्गलाई उत्पीडनमा पारेको र धर्म एवम् सामाजिक प्रचलनलाई राणाहरूले आफुखुसी चलाएका कारण समाज पछौटे र कमजोर अवस्थामा रहेको स्पष्ट देखिन्छ (१२८) । यसबाट राणाशासनले नेपाली समाजलाई परनिर्भर बनाई भाडाका सैनिक उत्पादन गर्ने मुलुकका रूपमा चिनाएको र साम्राज्यवादले नेपाली समाजमा अघोषित रूपमा प्रवेश गरेको र राणाहरूले आफू र आफ्नाका जीवनमात्र सामाजिक रूपमा प्रतिष्ठापूर्ण बनाउने ध्याउन्नमा लागेकाले सामन्तवादी संस्कृति विकसित भएको पाइन्छ । यसले गर्दा सांस्कृतिक जीवनमा सामन्तीकरणको प्रक्रिया तीव्र गतिमा अगाडि बढेको, उच्चवर्ग भोगविलासमा अलमलिएको, राजदरबारको पर्खालभित्र सत्ताषड्यन्त्र चलन थालेको, यही मौकामा सामन्तवादी संस्कृतिभित्र आयातित संस्कृतिले समेत प्रवेश र विकासको अवसर प्राप्त गरेको, राणा तथा दरबारियाहरू रसरङ्ग र भोगविलासमा सीमित हुँदै गेकाले बाह्य संस्कृतिका लागि आधारभूमि प्रदान गरेको तथ्य स्पष्ट हुन्छ । यस सन्दर्भमा चूडामणि बन्धुले विशेषतः जङ्गबहादुरको *बेलायत यात्रा* (१९०६) पछि सुखसयल तथा आमोद-प्रमोदको संस्कृतिले महत्त्व पाएको उल्लेख गरेका छन् (बन्धु ३३२) । सुगौलीसन्धिबाट आरम्भ भएको अङ्ग्रेजको सांस्कृतिक प्रभाव जीवनशैली तथा सामाजिक क्रियाकलापमा देखापर्न थालेको, भोगविलास र मनोरञ्जनकै सन्दर्भबाट राणा दरबारहरू पारसी उर्दू थिएटरका केन्द्र बन्न थालेका, भारतबाट वाद्यवादक, कलाकार ल्याइन् थालेका, नाचगानबाट रसास्वादन गर्ने दिनचर्या बन्न थालेका, शृङ्गारिक रचनाले अत्यधिक प्रश्रय पाएका र जनमानसमा भाग्यवाद, पूर्वजन्म, अवतारवाद, परलोकवाद, स्तुतिवाद आदि अवैज्ञानिक रूढि र अन्धविश्वासको वातावरण बढाइदिएको पाइन्छ ।

राणाकालीन समाजमा रूढिग्रस्त अवैज्ञानिक संस्कृतिको विकासका कारण सांस्कृतिक विभेद र पछ्यौटेपनले राणाशासनलाई जोगाउन महत्त्वपूर्ण भूमिका खेलेको स्पष्ट हुन्छ । राणाहरूले सांस्कृतिक सचेतनासहित विभेदलाई अँगालेका कारण एउटा कालखण्डसम्म सुरक्षित रहन सहयोग मिलेको देखिन्छ । यस समयमा खस जातिको भाषा, धर्म र संस्कृतिलाई सम्पूर्ण नेपालको भाषा, धर्म र संस्कृति बनाउने प्रयत्नका कारण अरू भाषा-धर्म ओभ्केलमा परेको पाइन्छ । राणाकालको जाति, भाषा र संस्कृतिमा गरिएको विभेद र उत्पीडनको अवधिमात्र नभएर चरम नैतिक स्वलनको अवधि पनि भएको स्पष्ट हुन्छ ।

नेपालमा केन्द्रीकृत सामन्ती राज्यसत्ताको उदय भएपछि लामो समयसम्म सामन्तवादी सामाजिक-सांस्कृतिक परिस्थितिको विरोध नभएको, समाज वर्गमा विभाजित भए पनि उत्पीडक वर्गले उत्पीडित वर्गमाथि चरम शोषण-दमन गरेको भए पनि राणाशासनको आरम्भ हुनुभन्दा अघिसम्म दुई प्रमुख विरोधी वर्गका बिचमा वर्गद्वन्द्वको कुनै खुला अभिव्यक्तिका रूपमा आएको पाइदैन । यसले उत्पीडित जनताको चेतनास्तर र सङ्गठित अवस्था बलियो नभएको स्थितिलाई स्पष्ट पार्दछ । *नेपालको तथ्य इतिहासमा* वर्गद्वन्द्वको स्वरूप राणाकालीन समाजमा आएर मात्र विस्तारै प्रकट हुन आरम्भ गरे पनि राजनीतिक रूपमा प्रकट हुन सकेको पाइदैन भने राणाशासनको उत्तरार्द्धतिरबाट मात्र नेपाली समाजमा विद्यमान वर्गद्वन्द्व राजनीतिक रूपमा प्रकट हुन थालेको सन्दर्भले नेपाली समाजमा राजनीतिक तथा वर्गीय जागरण आउन लागेको स्पष्ट पारिएको छ (सुवेदी २६९) । राणा विरोधी अभिव्यक्तिको आरम्भ लखन थापाको विद्रोहबाट भएको र यसको मुख्य विषय धार्मिक तथा दरबारबाट मगरहरू खेदिनुको प्रतिशोधपूर्ण भावनाले उत्प्रेरित गरेको मानिन्छ । लखन थापाको विद्रोह धार्मिक आडमा जङ्गबहादुर र उनको निरङ्कुश शासनका विरुद्ध गरिएको पहिलो सङ्गठित विद्रोह भए पनि यसलाई निर्ममतापूर्वक दमन गरी लखन थापा र उनका सहयोगीलाई मृत्युदण्ड दिइएको तथ्य स्पष्ट छ (सुवेदी २६९) । यसले नेपाली समाजमा राजनीतिक तथा वर्गीय जागरण आउन सुरु भएको प्रस्ट भएको छ ।

जोसमनी सन्तहरूले राणाकालीन समयमा जनजागरण अभियानलाई गति दिएर धार्मिक आधारमा नेपाली समाजमा प्रचलित रूढि तथा अन्धविश्वासका विरुद्ध सक्रिय भई तत्कालीन शासनको आलोचना समेत गरेका छन् । चूडामणि बन्धुका अनुसार जोसमनी सन्तहरूले रचनाका माध्यमबाट कर्मकाण्ड र ब्राह्मणवादको कडा विरोध गर्नुका साथै निम्नवर्गलाई सचेत गराउँदै समाज सुधारकका रूपमा देखिएको स्पष्ट पारेका छन् (२१५) ।

जोसमनी सन्तहरू जातपात तथा छुवाछुतलगायत अन्धविश्वास, रूढि, गलत परम्परा, बाह्यमणवाद आदिका विपक्षमा जनजागरण ल्याउन भूमिका निर्वाह गरेका छन् (चापागाईं, यथार्थवादी रचना ११०-११) । यसबाट जोसमनी सन्तहरू मूर्तिपूजा, कर्मकाण्ड, छुवाछुतलगायतका विसङ्गतिको विरोध गरी समाजसुधारको चेतना अभिवृद्धि गर्न महत्त्वपूर्ण भूमिका खेलेको छ । यसबाट नेपाली समाजमा जागरण ल्याउनका साथै राणाशासन विरोधी भावना निर्माणमा जोसमनी सन्तहरूले दिएको योगदान महत्त्वपूर्ण रहेको प्रष्ट हुन्छ ।

कृष्णलाल अधिकारीद्वारा रचित *मकैको खेती* कृषिसँग सम्बन्धित कृति भए पनि यसमा राणाशासनप्रति गरिएको व्यङ्ग्यले ठुलो अर्थ राखेको छ (सुवेदी २७२) । *मकैको खेती* कृतिमाथि प्रतिबन्ध लगाउँदै त्यसका प्राप्त सबै प्रतिहरू जफत गरी लेखकलाई ६ वर्ष र एकप्रति किताब नपाइएकाले थप ३ वर्ष गरी नौ वर्षको कारागार सजाय दिइएको तर लेखक अधिकारी जेलजीवनका क्रममा १९७९ सालमा जेलभित्रै निधन भएको घटनाले नेपाली समाजलाई आक्रोशित बनाएको छ (सुवेदी २७२) । यसबाट पनि राणाशासनका विरुद्ध उठ्न थालेको आवाज र निरङ्कुशता पूर्ण व्यावहार स्पष्ट हुन्छ ।

भारतमा दयानन्द सरस्वती स्थापित आर्यसमाजको प्रभावमा परी माधवराज जोशीले नेपालमा प्रचारप्रसारलाई अघि बढाएको र आर्यसमाजले नेपाली समाजमा जागरण ल्याउन महत्त्वपूर्ण भूमिका खेलेको पाइन्छ (सुवेदी २७३)। यसको सूचना राणासरकारले पाएपछि उक्त संस्थालाई नियन्त्रणमा लिई दण्डित गर्नुका साथै शुक्रराज शास्त्रीलाई १९९७ मा फाँसी दिइएको हो । नेपालमा पहिलो राजनीतिक सङ्गठनका रूपमा स्थापित प्रचण्ड गोरखाले नेपालमा संसदीय प्रजातन्त्रको स्थापनाको अभियान चलाएको पाइन्छ । यस सङ्गठनको निर्माणमा अन्तर्राष्ट्रिय क्षेत्रमा आएका परिवर्तनको पनि भूमिका रहेको छ (सुवेदी २७३) ।

राणाशासन विरोधी अभियानमा नेपाली नागरिक अभियान समितिको गठन अर्को महत्त्वपूर्ण घटना रहेको छ । शुक्रराज शास्त्रीको नेतृत्वमा स्थापना भएको यस समितिले नेपाली समाजमा राजनीतिक एवम् सामाजिक चेतनाको निर्माणमा महत्त्वपूर्ण भूमिका खेलेको छ । टड्कप्रसाद आचार्यको नेतृत्वमा १९९३ मा नेपाल प्रजा परिषद्को गठन गरी राजनीतिक गतिविधिलाई गोप्य रूपमा अघि बढाउन आरम्भ गरेको, नेपालबाट राणा शासनको अन्त्य गरी संवैधानिक सरकारको स्थापना गर्ने उद्देश्यले, १९९७ कार्तिक ४ गते प्रजापरिषद्मा संलग्न १८ जना कार्यकर्तालाई पक्राउ गरी दण्ड दिने क्रममा धर्मभक्त, गङ्गालाल श्रेष्ठ र दशरथ चन्दलाई फाँसी दिइएको र आर्य समाजी शुक्रराज शास्त्रीलाई

मृत्युदण्ड दिइएको, बाँकी अरूलाई आजन्म कारावासदेखि विभिन्न सजायँ दिइएको स्पष्ट पारेका छन् (रावल १६) । दमनका माध्यमबाट राणाहरूले तात्कालिक रूपमा राजनीतिक गतिविधिमाथि केही नियन्त्रण पाए पनि राणाशासन विरोधी गतिविधि नरोकिएको, दमनका कारण निरङ्कुश शासनका विरुद्ध जनता अझ बढी आन्दोलित भएको पाइन्छ । केसीले प्रजा परिषद्लाई निर्ममतापूर्वक दमन गरिए पनि राणा विरोधी अभियानमा कुनै कमी नआएको भनेर उल्लेख गरेका छन् (१३५) । उनले यसपछि क्रान्तिकारीहरू रक्तबीज भएर उभिएको उल्लेख गरेका छन् । देवीप्रसाद शर्माले *आधुनिक नेपालको इतिहास*मा राणा सरकारले प्रजापरिषद्का सदस्यलाई कठोरताका साथ दमन गरे पनि नेपाली जनताको भावनालाई भने समाप्त गर्न नसकेको उल्लेख गरेका छन् (२५४) । यसरी भएका सङ्गठित अभ्यासले राणाशासन विरोधी जनभावना अरू सङ्गठित र सशक्त बनाएको छ भने २००३ सालमा अखिल भारतीय नेपाली राष्ट्रिय काङ्ग्रेसको सम्मेलन कलकत्ताको भवानीपुरमा गरी नाम परिवर्तन गरी टड्कप्रसाद आचार्य र विश्वेश्वरप्रसाद कोइरालाको अध्यक्षतामा नेपाली राष्ट्रिय काङ्ग्रेसको गठन गरिएको हो ।

नेपालबाट राणाशाहीलाई समाप्त गरी लोकतन्त्रको स्थापना गर्ने उद्देश्यले गठन गरिएको नेपाली राष्ट्रिय काङ्ग्रेसको सहयोगमा २००३ सालमा गिरिजाप्रसाद कोइराला, तारिणीप्रसाद कोइराला, मनमोहन अधिकारी आदिका नेतृत्वमा विराटनगर जुट मिलका मजदुरहरूलाई उचित पारिश्रमिक, कामका निमित्त निश्चित समयको निर्धारण, आवासको समुचित व्यवस्था जस्ता मागहरू राखेर हडताल गरिएको र त्यस हडताललाई हस्तक्षेप गर्न काठमाडौँबाट सैनिक शक्ति पठाई नेतृत्वलाई गिरफ्तार गरिएको घटनाबाट देशमा द्वन्द्व बढ्दै गएको स्पष्ट हुन्छ । राजनीतिक परिवर्तनको सन्दर्भसँग जोडेर २००४ सालमा संस्कृत शिक्षामा सुधारका माग राखी जयतु संस्कृतम् आन्दोलन थालिनु, २००६ सालमा नेपाल प्रजातान्त्रिक काङ्ग्रेस तथा नेपाली राष्ट्रिय काङ्ग्रेस मिलाई नेपाली काङ्ग्रेसको स्थापना हुनु, नेपाली काङ्ग्रेसले सशस्त्र आन्दोलन सञ्चालन गर्नु र २००६ सालमा नेपाल कम्युनिस्ट पार्टीको स्थापना हुनु जस्ता घटनाक्रमले जहानिया शासनका विरुद्ध बलियो राजनीतिक आधारको निर्माण भएको पाइन्छ । यही आधारमा सञ्चालित जनताको सङ्घर्षबाट २००७ सालमा राणाशासनको अन्त्य भएको तथ्य स्पष्ट छ । यो नेपाली जनताको सङ्घर्षशील पृष्ठभूमिले नेपाली साहित्यका अन्य विद्यालगायत प्रगतिवादी नेपाली नाटकको लेखन, मञ्चन तथा प्रकाशनमा महत्त्वपूर्ण आधार प्रदान गरेको छ ।

३.२.४ साहित्यिक पृष्ठभूमि

प्रगतिवादी नेपाली नाटकको उद्भवका सन्दर्भमा आर्थिक, राजनीतिक, सामाजिक-सांस्कृतिकसँगै साहित्यिक पृष्ठभूमिको समीक्षा पनि आवश्यक छ । पुष्पलालले साहित्य र कला वर्गीय हितका साधन भएकाले तिनी समय सापेक्ष हुने भन्दै नेपालमा साहित्य र कलाको विकास र वर्गीय हितमा तिनको प्रयोग कसरी गर्नुपर्छ, २००७ साल आसपासको नेपाली साहित्य र यसपछि साहित्यको भूमिकाका बारेमा समीक्षात्मक टिप्पणी गर्दै समयानुकूल नेपाली साहित्य सङ्घर्षको बाटोबाट अगाडि बढेको बताएका छन् (२३३-२३५) । नेपाली साहित्यको प्राथमिक काल उच्च वर्गको स्तुतिमा बितेको पाइए तापनि सामन्तवादप्रति घृण व्यक्त गर्ने र जनताको हितमा लेख्न सुरुवात गर्ने परम्परा भानुभक्तदेखि नै चलेको पाइन्छ । भानुभक्तले सैद्धान्तिक रूपमा साम्राज्यवादलाई नै सहयोग गरे पनि उनले आफ्नो समयका पुरोहितवर्ग र संस्कृत भाषाको एकाधिकारलाई तोडेर जनभाषाको जग बसाली नेपाली समाजलाई भाषा र साहित्यका माध्यमबाट राष्ट्रिय एकतामा बाँध्ने परम्परा बसाले भने उनी आफैँ सामन्ती उत्पीडनका भोक्त पनि हुन (पुष्पलाल २२८) । यसरी क्रमशः भाषासाहित्यका माध्यमबाट उठेको विद्रोही स्वरले नेपाली साहित्यका विभिन्न विधामा महत्त्वपूर्ण भूमिका खेलेको पाइन्छ । नेपाली साहित्यमा मूलतः २००७ को परिवर्तनपछि प्रगतिवादी धारा सशक्त रूपमा स्थापित भएको छ भने प्रगतिवादी नेपाली नाटकको आरम्भ पनि यसकै हाराहारीबाट भएको छ । नेपाली समाजमा सामन्ती शोषण-उत्पीडनले जकडिएको नेपाली समाजको पृष्ठभूमिमा प्रगतिवादी नेपाली नाटक लेखन तथा प्रकाशनको वातावरण सिर्जना भएको पाइन्छ । यसका लागि नेपाल कम्युनिस्ट पार्टीको स्थापना (२००६) र प्रजातन्त्रको स्थापना (२००७) ले महत्त्वपूर्ण परिवेश प्रदान गरेको छ । यसपछि प्रगतिवादी नाटकको आरम्भ र विकास भएको छ । नेपाली नाटकमा आरम्भदेखि विद्यमान राष्ट्रवादी, सामाजिक एवम् सुधारवादी प्रगतिशील चेतना प्रगतिवादी नेपाली नाटकको उद्भवको एक महत्त्वपूर्ण आधार रहेको देखिन्छ (लामिछाने, प्रगतिशील ९४) । प्राथमिककाल हुँदै आधुनिक कालसम्म आइपुग्न नेपाली नाटकले लामो यात्रा तय गरेको छ । नेपाली नाटकको विकासक्रमलाई मूलतः तीन चरण वा कालखण्डमा विभाजन गरी अध्ययन गरिएको पाइन्छ । नेपाली साहित्यको काल विभाजन र इतिहासलेखनका आरम्भदेखि नै समस्याहरू रहँदै आएका छन् । दयाराम श्रेष्ठले नेपाली साहित्यको इतिहासलेखन प्रभाववादबाट निर्देशित रहेको धारणा राखेका छन् (नेपाली साहित्य २६) ।

श्रेष्ठले जुन युगमा जुन उत्प्रेरणा वा चेतना बढी छ त्यसका आधारमा नै साहित्यको कालविभाजन गर्नु उपयुक्त हुने धारणा पनि व्यक्त गरेका छन् (नेपाली साहित्य. २८-२९) । नेपाली साहित्यका इतिहास लेखकहरूमा काल विभाजनका सम्बन्धमा समान दृष्टिकोणहरू रहेका छैनन् । नेपाली नाटकको कालविभाजनका आधारका साथसाथै कालविभाजनमा साहित्यका इतिहास लेखकहरूका माझमा कतिपय मतभेदहरू रहे पनि कतिपय कुरामा समानता पनि रहेका छन् ।

राणाशाही कालीन राजनीतिक, आर्थिक र सामाजिक-सांस्कृतिक व्यवस्थाका विरुद्ध स्वयम् सामन्तवर्गको एक ठुलो हिस्सा पनि राणाविरोधी आन्दोलनमा सरिक हुन थालेको, नेपालको सामन्तवर्ग क्रमिक रूपमा सत्तसिन राणाहरूलाई अपदस्त गरी आफू शक्तिमा आउन चाहन्थे भने नेपालको पुँजीवादी वर्ग राणाशाहीको विरुद्ध राजाको वैधानिक नायकत्व स्वीकार गरी प्रजातान्त्रिक व्यवस्थाको निम्ति सङ्घर्षलाई साथ दिने अवस्थामा रहेको र नेपालको मजदुरवर्ग किसान-मजदुर एकतामा जोड दिँदै जनवादी गणतन्त्रको स्थापनाका निम्ति प्रजातान्त्रिक आन्दोलनमा सरिक हुँदै आएका थिए । यी सबैका उद्देश्य भिन्दाभिन्दै भए पनि अङ्ग्रेजी छत्रछायाँमा हुर्किएको राणाशाहीलाई शक्तिबाट अपदस्त गर्ने कुरा सबैको निम्ति मिलन बिन्दु हुन गएको देखिन्छ (श्रेष्ठ १८) । राणाशासनको अन्त्यपछि, देशमा सामन्त, पुँजीपति र मजदुरवर्गका राजनीतिक शक्तिहरू सक्रिय भएको पाइन्छ । पञ्चायत व्यवस्थाका चारै तहमा सामन्ती तत्वको बोलवाल भएको, पञ्चायतको अर्थिक नीति किसानलाई सामन्ती शोषणबाट मुक्त गर्ने नभई सामन्ती शोषणमा सामान्य परिवर्तन ल्याउने नीति रहेको, यो अवस्था सामन्ती वर्गको प्रतिनिधि राजाको हुकुमी शासनको आवरण मात्र हो भन्ने सिद्ध भएको, यस व्यवस्थाले किसान-मजदुरबाट गरिने वर्गसङ्घर्षलाई रोकी सामन्ती प्रतिक्रियावादी वर्गलाई खुला छुट दिएको अवस्था हो र आजको नेपाली समाजमा राजनीतिक, आर्थिक तथा सांस्कृतिक सबै क्षेत्रमा सामन्ती वर्गको नै बाहुल्य तथा बोलवाला छ (पुष्पलाल ८३) । यस्तो अवस्थामा नेपाली समाजको वर्गीय अवस्थितिलाई हेर्दा मूलतः दुई वर्गमा विभक्त भएको देखिन्छ । यस सम्बन्धमा पुष्पलालले जनक्रान्तिका पक्षधर मित्रशक्ति र सामन्तवादका पक्षधर विरोधी शक्तिका रूपमा उल्लेख गरेका छन् । उनले नयाँ जनवादी कार्यक्रममा गरिएको विश्लेषणको सारांश उद्धृत गर्दै भनेका छन्- राष्ट्रिय स्तरमा मजदुरवर्ग, सुकुम्बासी गरिब, मध्यम वर्गीय किसान, सहरबजारका मध्यम तथा न्यून मध्यम वर्ग बुद्धिजीवी र त्यस वर्गका विद्यार्थीहरू, न्यून वैतनिक कर्मचारी, साना व्यापारी, कालीगढ

र केही हदसम्म धनी किसान एवम् राष्ट्रिय पुँजीपति वर्ग पनि क्रान्तिका मित्रशक्ति हुन् भने रामन्ती भूमिपतिवर्ग, वैदेशिक पुँजीपतिवर्ग, वैदेशिक पुँजीवाद परस्त पुँजीपति, माथिल्ला कर्मचारी र जाली फटाहा आदिहरू क्रान्तिका शत्रु हुन् (२५४) । यसरी पुष्पलालले जनवादी क्रान्तिका मित्रशक्ति र शत्रुशक्तिका रूपमा गरेको विभाजनले समाज मूलतः उच्चवर्ग र निम्नवर्गमा विभक्त भएको देखिन्छ । यिनै वर्गीय शक्तिका बिचमा हुने सङ्घर्षका विषय नै प्रगतिवादी साहित्यमा चित्रित भएको पाइन्छ ।

भरतमुनिको *नाट्यशास्त्र*मा नाटकको सिर्जना ऋग्वेदबाट नाट्य, सामवेदबाट सङ्गीत, यजुर्वेदबाट अनुकरण र अथर्ववेदबाट रस लिएर भएको भन्ने कुराले यसको प्राचीनता र महत्ता झल्काउँछ (भट्टराई १२) । नाटकको मूल स्रोत जुनसुकै भए पनि उत्सव, पर्व वा धार्मिक अनुष्ठानको समयमा मानिसहरूले मनोरञ्जन र आनन्द मनाउने सिलसिलाबाट प्रारम्भ भएको कुरा निर्विवाद छ (मल्ल १-३) यी सन्दर्भहरूबाट नाट्य विधाको प्राचीनता र पूर्वीय संस्कृतिमा यसको प्रयोगको सुदीर्घ परम्पराबारे स्पष्ट हुन्छ ।

नेपाली नाटकको परम्पराबारे रत्नध्वज जोशीले पृष्ठभूमिका रूपमा परम्परादेखि चल्दै आएका नृत्यको महत्त्वपूर्ण भूमिका रहेको उल्लेख गरेका छन् (आधुनिक १६९) । उनका अनुसार उपत्यकाभित्र त्यस्ता नृत्यका निमित्त विशेष स्थानहरू बनाइएका, खास अवसरहरूमा राजपरिवारका सदस्यहरू नृत्य हेर्न उपस्थित हुने गरेका प्रसङ्गमा प्रताप मल्ल नृत्य हेर्दा हेर्दै मञ्चमा गएर नाचेको कुराले राज परिवारले नृत्यलाई कदर गरेको स्पष्ट हुन्छ भने पृथ्वीनारायण शाहले बेवास्ता गरेका कारण नृत्य ओझेल परे पनि इन्द्रजात्रामा वर्षभरि बनाइएका नाचको नामावली सुनाउने प्रचलन रहिरहेकाले नाचलाई राजकीय सम्मान मिलेको र यस्ता नाच तथा नाटक जनसमुदायमा सदियौँदेखि चलिआएको स्पष्ट हुन्छ (जोशी १७०) । यसबाट नेपाली समाजमा नृत्य र नाटकको सुदीर्घ परम्परा रहेको प्रस्ट हुन्छ ।

विजयबहादुर मल्लले धार्मिक चाड-पर्व, उत्सवहरूमा डवली-डवलीमा प्रदर्शन तथा मञ्चन गरिने धार्मिक नृत्य, गीतिनाट्य, ख्याल तथा प्याखेंको परम्पराबाट हुर्केको नेपाली नाटकको विकास हुने क्रममा भारतबाट पश्चिमी ढाँचाको पारसी थेटरले प्रवेश पाएपछि मञ्चनका दृष्टिकोणले नेपाली नाटकमा नवीनता आएको बताएका छन् (नाटक १२) । मल्लका अनुसार यसैगरी हिन्दी भाषाका नौटङ्की नाटकहरू पनि काठमाडौँमा प्रदर्शित हुने गरेका र त्यसैलाई आदर्श मानी गाईजात्रा उत्सवमा त्यस्तै खालका नाटक महलहरूमा

देखाइने प्रचलन चलेको, एकाध महलमा मनोरञ्जनका निमित्त नाट्य-गृह बनाइएको भए तापनि सर्वसाधारणका निमित्त प्रवेश खुल्ला नभएको अवस्थामा मोतीरामजस्ता प्रतिभाबाट संस्कृत परम्परालाई दिगो गराउने प्रयासमा केही संस्कृत नाटकलाई अनुवाद गरी महलका नाट्यशालामा प्रदर्शित गराए पनि कुशल नाटककारको अभावमा नेपाली नाट्य क्षेत्र बाँझो रहेको पाइन्छ । यस्ता अनुदित र प्रदर्शित नाटकका विषयवस्तु विशेष गरी धार्मिक-पौराणिक र यदाकदा ऐतिहासिक भए पनि मौलिकताको भने अभाव रहेको पाइन्छ । यसरी नेपाली नाट्य विधा आफ्नो भाषा, आफ्नो कथा र आफ्नो जीवन नपाएको अवस्थामा रहेको पाइन्छ (मल्ल १३) । यसले नेपाली नाट्यपरम्परा कमजोर अवस्थाबाट गुञ्जदै निरङ्कुश शासकहरूका कठोर सतर्कता र प्रतिबन्धबाट जोगिँदै विधागत पहिचानका लागि नेपाली भाषा र नेपालीपन दिएर आजको अवस्थामा ल्याउनु सजिलो काम नभएको भन्ने बुझिन्छ ।

दयाराम श्रेष्ठले नेपाली नाटकबारे विवेचना गर्दै नेपालमा नाटकको सुदीर्घ परम्परा देखिए तापनि नेपाली साहित्यका सन्दर्भबाट हेर्दा ढिलो गरी स्थापित भएको बताएका छन् (नेपाली साहित्य १४०) । श्रेष्ठका अनुसार नेपालको आधुनिक कालमा शक्तिबल्लभले संस्कृतमा नाटक लेखे । राजा सुरेन्द्रका पालामा लालहिरा नाटकको मञ्चन भए पनि नेपालमा नाटकको पुनरुत्थान चाहिँ वीरशमशेरले १९५० तिर दरबारिया नाँचघरको निर्माण गरेसँगै भएको देखिन्छ । दरबारियाहरूका लागि उनीहरूकै संरक्षणमा नाटक निर्माण र मञ्चन गरिए पनि नेपाली नाटकले अवसर नपाएको देखिन्छ । दरबारियाहरूको मनोरञ्जनका लागि त्यसताका लेखिने र खेलिने नाटकहरू 'शाह बहराम' (१८५८ तिर मञ्चित), 'सहस्र रजनी', 'अलिफ-लैला', 'इन्द्रसभा' (१८५८ तिर मञ्चित), 'कालीय दमन' वा 'नागलीला' (१८५९ तिर मञ्चित), 'बहराम जुहारी' (१८६५ तिर मञ्चित), 'अबुल हसन' (१८६८ तिर मञ्चित), 'माधवानल कामकन्दला' (१८६८ तिर मञ्चित), 'मित्र दुखहरण' (१८६८ तिर मञ्चित), 'कमसजमा हवाइ मजलिस' (१८७१ तिर मञ्चित) आदि हुन् । यी नाटकमा भाषा उर्दू-हिन्दी र भाव गैरनेपाली पाइन्छ (श्रेष्ठ १४०-१४१) । यसरी नेपालमा खेलिएका र हेरिएका तत्कालीन नाटकहरू लेखन, भाषा र भाव कुनै पनि कोणबाट नेपाली नभएको तर नाट्य विधाका निमित्त चासो जगाउने कार्यमा भने योगदान रहेको छ ।

यसै सन्दर्भमा संस्कृतलगायत अन्य भाषामा लेखिएका नाटकहरूको अनुवाद प्रक्रियाको सुरुवात भएको पाइन्छ । मोतीराम भट्टले अनुवाद परम्परालाई अगाडि बढाएको र बालकृष्ण समले नेपाली नाटकलाई आधुनिकता प्रदान गरेको पाइन्छ । बालकृष्ण सम र

भीमनिधि तिवारीले सामाजिक तथा ऐतिहासिक प्रवृत्तिलाई र गोपालप्रसाद रिमालले *मसान* (२००२) नाटक लेखेर सामाजिक यथार्थवादी प्रवृत्तिलाई भित्र्याएको पाइन्छ । २००७ सालमा राणा शासनको अन्त्य भई प्रजातन्त्रको स्थापना पश्चात लेखक कलाकारहरूले निर्धक्कसँग आफ्नो प्रतिभा प्रस्तुत गर्न सक्ने अवसर पाएको देखिन्छ । यसै क्रममा वासु पासाले *किसान हो* (२००८) नाटकले प्रगतिवादी धाराको प्रारम्भ गरेको पाइन्छ (लामिछाने, सोपान ३६) । उल्लिखित सन्दर्भहरूबाट प्रगतिवादी नाटकको सुरु हुनुभन्दा पहिले भएका साहित्यिक अभ्यासका साथै सामाजिक-राजनीतिक पृष्ठभूमिको समेत महत्वपूर्ण भूमिका रहेको पाइन्छ । एकीकरण अभियान, सुगौली सन्धिपूर्व नेपालीहरूले देखाएको वीरता र सन्धि पश्चात नेपालीका मन मस्तिष्कमा राष्ट्रियताप्रतिको भावना अझ प्रगाढ भएको, साम्राज्यवादी-विस्तारवादीप्रतिको आक्रोश पैदा भएको पाइन्छ । रमेशप्रसाद भट्टराईले प्रगतिवादी नेपाली नाटकको पृष्ठभूमिको चर्चा गर्दै नेपाली लोकनाट्य परम्परा हुँदै आधुनिक नेपाली नाटकको दोस्रो चरणसम्मको नेपाली नाटकको परम्परामा प्रगतिवादी नाटक नलेखिएको र गोपालप्रसाद रिमालले यथार्थवादी नाटक लेखी प्रगतिवादी नाट्य लेखनमा पृष्ठभूमिका निम्ति योगदान दिएको उल्लेख गरेका छन् (नेपाली प्रगतिवादी १८७) । यसरी प्रजातन्त्र स्थापनापूर्वको नेपालको सामाजिक, राजनीतिक तथा साहित्यिक पृष्ठभूमिमा नेपाली प्रगतिवादी नाटकको पृष्ठभूमि तयार भएको प्रस्ट हुन्छ ।

नेपाली नाटकको उद्भव र विकासको इतिहास धेरै पुरानो नभए पनि नेपाली साहित्यका इतिहासकारहरू नेपाली लोकजीवनमा प्रचलित लोकनाटकको लामो परम्परा र राणा दरबारमा मनोरञ्जनका लागि लेखिने-खेलिने नाटकहरूले उर्वर पृष्ठभूमि प्रदान गरेको कुरामा एकमत देखिन्छन् । मञ्चन प्रक्रियाबाट आरम्भ भएको नेपाली नट्ययात्रा *हास्यकदम्ब* (१८५५) शक्तिबल्लभ अर्ज्यालद्वारा उलथा गरिएको आफ्नै संस्कृत नाटकको अनुवाद र विशाखदत्तको *मुद्राराक्षस* (१८९२ अगावै) संस्कृत नाटकलाई भवानीदत्त पाण्डेले नेपाली भाषामा गरेको अनुदित यी दुबै कृतिमा आख्यानतत्त्व र वर्णनात्मकताका कारण नाटकीय गुण कमजोर भएको मानिन्छ । यस्तो पृष्ठभूमिमा मोतीराम भट्टले *शाकुन्तल* (१९४४-४८) नाटकको अनुवाद गरी नाट्ययात्राको अरम्भ गरेको पाइन्छ (श्रेष्ठ १४२) । यसरी सर्वप्रथम संस्कृतका नाटकको अनुवाद परम्परा हुँदै नेपाली भाषामा नाटक लेखन अगाडि बढेको पाइन्छ (सापकोटा ९१) । यस सन्दर्भमा मोतीराम भट्टद्वारा अनुदित *प्रियदर्शिका* (१९४८-४९) नै हालसम्म उपलब्ध पहिलो नेपाली नाटकका रूपमा लिइन्छ भने बालकृष्ण समको

मुटुको व्यथा (१९८६) लाई प्रथम आधुनिक नेपाली नाटक स्वीकार गरिएको छ (लामिछाने, समालोचना ३४) । यसरी नेपाली नाट्ययात्रा क्रमशः अगाडि बढेको छ ।

नेपाली नाटकको विकासमा पत्रपत्रिकाको योगदान पनि उल्लेखनीय मानिन्छ । यस क्रममा स्वदेश तथा विदेशबाट प्रकाशन भएका गोरखापत्र (१९५८), गोर्खे खबर कागत् (१९६३), सुन्दरी (१९६५), माधवी (१९६५), गोर्खाली (१९७२) आदि पत्रिकाहरूको योगदान रहे पनि तत्कालीन परिवेशमा सत्ताका विरोधमा आवाज निकाल्न भने नसकेको उल्लेख छ (पौडेल, मसान १४८) । बालकृष्ण समले आरम्भ गरेको आधुनिक नाटकको यात्रा भीमनिधि तिवारी, लक्ष्मीप्रसाद देवकोटा, गोपालप्रसाद रिमाल, लेखनाथ पौड्याल, भूपि शेरचन, योगनाथ प्याकुरेल, प्रेमराज शर्मा, रुद्रराज पाण्डे, चूडानाथ भट्टराई, माधव भँडारी, गोविन्दबहादुर मल्ल गोठाले, विजय मल्ल, रमेश विकल, वासु शशी, मनबहादुर मुखिया, मोदनाथ प्रश्रित, मोहनराज शर्मा, ध्रुवचन्द्र गौतम, अशेष मल्ल, सरुभक्त, गोपाल पराजुली, अविनाश श्रेष्ठलगायतका नाटककारहरूले योगदान दिएका छन् । यस पृष्ठभूमिबाट नेपाली साहित्यमा नाटकले स्पष्ट विधागत पहिचान, सिर्जनामा मौलिकता र विकासको आधारशीलाका साथै विषय, शिल्प-शैली र वैचारिक क्षेत्रमा विविधता प्राप्त गरेको छ । यसबाट प्रगतिवादी नेपाली नाटकले बलियो पृष्ठभूमि प्राप्त गरेको छ ।

३.३ प्रगतिवादी नेपाली नाटकको विकासयात्रा र चरणहरू

प्रगतिवादी नाटक लेखनको अभ्यास २००७ मा प्रजातन्त्रको उदयपश्चात् भएको पाइन्छ । चैतन्यले २००६ सालमा नेपाल कम्युनिस्ट पार्टीको स्थापना भएपछि त्यसका माध्यमबाट मार्क्सवादी लेनिनवादी सिद्धान्तलाई पथप्रदर्शक सिद्धान्तका रूपमा अङ्गीकार गरिएपछि नेपालमा मार्क्सवादी सौन्दर्यचिन्तन र समाजवादी यथार्थवाद अर्थात् प्रगतिवादी साहित्यलेखन विकसित हुँदै आएको उल्लेख गरेका छन् (मार्क्सवादी सौन्दर्यचिन्तन ८) । चैतन्यले नेपालमा प्रगतिवादी लेखनको समीक्षा गर्दै पहिलो चरण २००६ देखि २०१७ साल हुँदै २०१९ सालसम्म फैलिएको, दोस्रो २०२० देखि २०३७ सम्म, तेस्रो चरण २०४६ हुँदै २०५०-०५१ सम्मको अवधि र चौथो चरण २०५२ देखि भन्ने उल्लेख गरेका छन् (मार्क्सवादी सौन्दर्यचिन्तन १२०-२१) । यो विभाजन मूलतः राजनीतिक घटनाक्रम र कम्युनिस्ट पार्टीमा देखापरेका उतारचढावमा आधारित छ । ऋषिराज बरालले प्रगतिवादी साहित्यको इतिहासबारे समीक्षा गर्ने क्रममा २००७ देखि प्रगतिवादी लेखकहरू ग्रामीण जनजीवन र किसानजगत्प्रति आकर्षित हुनथालेको उल्लेख गरेका छन् । उनले प्रजातन्त्रको

स्थापनापछिको उन्मुक्त वातावरण, २००६ सालमा स्थापित साम्यवादी सङ्गठनको जनवादी कार्यक्रमहरू र खासगरी २००८ देखि ०१२-०१३ सालसम्मका देशव्यापी रूपमा भएका किसान आन्दोलनहरूले प्रगतिवादी लेखनमा प्रभाव पार्नुका साथै मध्यमवर्गीय किसानी संस्कारबाट प्रशिक्षित भई आएका नेपाली साहित्यकारहरूको ध्यान किसानजगत्प्रति गएको उल्लेख गरेका छन् (साहित्य २०८) । प्रगतिवादी साहित्यका बारेको यो विश्लेषण प्रगतिवादी नेपाली नाटकका सन्दर्भमा पनि उपयुक्त नै देखिन्छ । नाटककार वासु पासाले रूढिवादी नाटककारले सुखान्त र ठुलाबडा भनाउँदाकै नेतृत्वलाई मात्र नाटकमा महत्त्व दिइएको पाइन्छ भन्दै क्रमशः दुखान्त र निम्नमध्यम वर्गको समस्या नै प्रधान समस्याका रूपमा नाटकहरूमा देखापर्न थालेको उल्लेख गरेका छन् (श्रद्धा नाटकको भूमिका) । यस कथनले नेपाली नाटकमा देखापरेको नयाँ मोडलाई सङ्केत गरेको छ । नेपाली नाटकको प्रगतिवादी यात्राको प्रारम्भ वासु पासाले *किसान हो* (२००८) नाटकबाट भएको मानिन्छ (लामिछाने, सोपान ३६) । यसपछि हृदयचन्द्रसिंह प्रधानका *गंगालालको चिता* र *उसको मुराद* जस्ता भन्न सकिने एकाङ्की लेखिएको पाइन्छ । यसपछि प्रगतिवादी पूर्णाङ्की नाटकका लागि तीसको दशकसम्म पर्खिन परेको देखिन्छ । कपिल लामिछानेले नाट्य शिल्पगत सचेतता र वैचारिक स्पष्टताका साथ रचना गरिएको पहिलो प्रगतिवादी नेपाली नाटकको रूपमा *पचास रुपियाँको तमसुक* (२०२७) को उल्लेख गरेका छन् । उनका अनुसार यो नाट्यकृति सामूहिक उद्देश्य प्राप्तिका लागि सामूहिक रचनाकारिताका दृष्टिले समेत महत्त्वपूर्ण रहेको छ (सोपान ६८) । यसपछि अगाडि बढेको प्रगतिवादी नाटकको शृङ्खलामा नाटककारहरू लामबद्ध भएको पाइन्छ । यस क्रममा थुप्रै एकाङ्की, पूर्णाङ्की तथा गीतिनाटकहरू लेखिएका छन् ।

प्रगतिवादी नेपाली नाटकको विकास यात्राले सात दशक पूरा गरिसकेको छ र यस अवधिमा मुलुकमा विभिन्न राजनीतिक सङ्घर्ष र राज्यसत्ता परिवर्तनाका घटना घटेका छन् । यसको प्रभाव कलासाहित्यमा देखिनु स्वाभाविक रहेको छ भने प्रगतिवादी नाटककारहरूले पनि नेपाली समाजमा विकसित भएका परिवर्तनकारी घटनासन्दर्भ र तिनको चित्रण गरेका छन् । यसले नाटकीय प्रवृत्तिमा समेत समयसापेक्ष परिवर्तनहरू देखिएका छन् । यिनै तथ्यका आधारमा प्रगतिवादी नाटकको विकासक्रमलाई चरण विभाजन गरी अध्ययन गर्न उपयुक्त हुन्छ । कपिलदेव लामिछानेले प्रगतिवादी नेपाली नाटकको विकासक्रमलाई पहिलो पटक चरण विभाजन गरी अध्ययन गरेका छन् । उनले प्रगतिवादी नेपाली नाटकको विकासमा २००८ देखि २०१७ सम्मको अवधिलाई पहिलो चरण उल्लेख

गरेका छन् । यस चरण विभाजनमा प्रगतिवादी नेपाली नाटकको पहिलो कृति वासु पासाको *किसान हो* (२००८)लाई आरम्भको मुख्य बिन्दु मानेको देखिन्छ भने २००७ सालमा स्थापित प्रजातान्त्रिक व्यवस्थाको समयावधिलाई सीमाभित्र बाँधिएको छ । लामिछानेले २०१८ देखि २०४६ सम्मको अवधिलाई दोस्रो चरण मानेका छन् (प्रगतिशील नाटक ९३) । यसमा पञ्चायती व्यवस्थाको सिङ्गो समयावधिलाई समेटिएको छ । पञ्चायती व्यवस्थाको स्थापनाले राजनीतिक क्षेत्रमा निरङ्कुशता थोपरिएका कारण नेपाली जनमानसमा असन्तुष्टि बढेको पाइन्छ । तत्कालीन समयमा व्याप्त असुरक्षा, अभाव, अशान्ति, भ्रष्टाचारलगायतका विसङ्गतिको नाटकीय अभिव्यक्तिलाई यस चरणका नाटकले अँगालेका हुनाले राजनीतिक घटनाका आधारले मात्र नभएर नाट्यकृतिको सिर्जनात्मकता र प्रवृत्तिका कारणले पनि यो चरण अर्थपूर्ण देखिन्छ । लामिछानेले रेखाङ्कन गरेको चरण विभाजनलाई आधार मानी प्रगतिवादी नेपाली नाटकको चरणको विभाजन गर्दा नाट्यरचनाको सिर्जनात्मकता, नाट्यरचनाका प्रवृत्ति र राष्ट्रिय राजनीतिमा आएका परिवर्तन जस्ता महत्त्वपूर्ण पक्षका आधारमा नाट्ययात्राको चरण विभाजन गरिएको छ ।

(क) पहिलो चरण

नेपाली प्रगतिवादी नाटकको पहिलो चरण २००८ देखि २०१७ सम्मको अवधि लिइएको छ । यसको आरम्भ वासु पासाको *किसान हो* (२००८) बाट भएको हो (लामिछाने, सोपान ३६) । मार्क्सवादी चिन्तनलाई संस्थागत रूपले नेपाली समाजमा सञ्चरण गर्न २००६ सालमा नेपाल कम्युनिस्ट पार्टीको स्थापना हुनु र २००७ सालमा निरङ्कुश जहानिया राणाशासन विस्थापित भई प्रजातान्त्रिक प्रणालीको प्रारम्भ हुनुजस्ता राजनीतिक घटनाले नेपाली जनमानसमा नयाँ चेतनाको विस्तार गर्न र लेखन प्रकाशनका निम्ति खुकुलो र सहज वातावरण बनाएको पाइन्छ । यसै समयदेखि नेपाली साहित्यका विविध विधामा प्रगतिवादी चेतना अभिव्यक्त हुन थालेको पाइन्छ । नेपाली नाटकमा मार्क्सवादी क्रान्तिकारी चेतनाले ओतप्रोत भई नाट्य रचनाको शुभारम्भ गर्ने वासु पासा हुन् । उनले राणाशासन हटे पनि सामन्ती व्यवस्था यथावत् रहेकाले नयाँ अभियानको थालनी गर्नु पर्ने सङ्केत *किसान हो !* (२००८) नाटकका माध्यमबाट गरेका छन् (लामिछाने ३६) । यसपछि हृदयचन्द्रसिंह प्रधानको *गङ्गालालको चिता* र *उनको मुराद* (२००९) आदि एकाङ्कीका माध्यमबाट प्रगतिवादी नाट्य सिर्जना अगाडि बढेको पाइन्छ । प्रगतिवादी नाटक-एकाङ्की लेखनको पहिलो चरणमा हुने नाटककार र नाट्यकृतिहरूमा भूपेन्द्रमान सर्वहाराको *परिवर्तन*

(२०१०) र कृष्णप्रसाद पराजुली *कान्छो घर्ती छिँडिमा* (२०१२) एकाङ्की आदि हुन् । लक्ष्मीप्रसाद देवकोटाको *कृषि-बाला* (लेखन २०११, प्रकाशन २०२१) नाटकलाई पनि प्रगतिवादी धाराको पहिलो चरणमा उल्लेख गरेको पाइन्छ । यसरी पहिलो चरणमा चारवटा पूर्णाङ्की र सातवटा एकाङ्की गरी जम्मा ११ वटा नाटक प्रकाशित भएका पाइन्छ ।

पहिलो चरणका नाट्य रचनामा नेपाली समाजमा विद्यमान परम्परित चिन्तन र व्यवहारप्रतिको विद्रोह उल्लेख भएको पाइन्छ । *किसान हो !* नाटक किसान आन्दोलनसँग सम्बन्धित छ । वि.सं.२००७ को परिवर्तन लगत्तै लेखिएको यस नाटकले आन्दोलनको समापन त्रुटिपूर्ण रहेको ठहर गरेको छ (लामिछाने ३७) । *गङ्गालालको चिता* मा सङ्गृहीत सातवटा एकाङ्कीमा प्रगतिवादी चेत प्रकट भएको पाइन्छ (थपलिया ५०) । राणाशासन विरोधी सङ्घर्षमा दृढतापूर्वक लागेका गङ्गालालको सहादत र भाइ पुष्पलाल र गङ्गालालकी श्रीमतीले देखाएको साहसका माध्यमबाट क्रान्तिप्रति समर्पणको सन्देश व्यक्त भएको छ । यस नाटकले शासक र शासितबीचको वर्गीय द्वन्द्वलाई उद्घाटित गरेको छ । शासकवर्गबाट जनताका आवाजलाई कसरी नियन्त्रण गर्न खोजिन्छ भन्ने कुराको दृष्टान्त प्रहरी प्रशासनको दमनको उत्कर्ष गङ्गालालको हत्या प्रसङ्गबाट स्पष्ट देखाइएको छ भने क्रान्तिकारीहरू मारेर सकिदैनन् बरु रक्तबीज बनेर भन्नु भ्याङ्गिएर अगाडि बढ्छन् भन्ने प्रमाणित गर्न गङ्गालालको हत्याले सिङ्गो परिवार क्रान्तिकारी बनेर निस्किएको सन्दर्भलाई देखाइएको छ । यस नाटकमा देखाइएको राणासरकार तथा प्रहरी प्रशासन विरोधी प्रसङ्गले सरकारका दमनपूर्ण व्यावहारबाट उकुसमुकुस भएका र उत्पीडनमा परेका सर्वसाधारण जनता, पाठक तथा दर्शकलाई समेत तीव्र क्रान्तिकारी भाव सञ्चरण गरेको छ । प्रधान रचित *उनको मुराद* एकाङ्की (रचना २००८ फागुन १८) २००७ सालको आन्दोलन सम्झौतामा टुङ्गिएको हुँदा धेरै आन्दोलनकारी असन्तुष्ट भएको ऐतिहासिक साक्ष्यका सेरोफेरोमा उभिएको छ । यसमा लाखौंलाख आन्दोलनकारी र नेपाली जनताको चाहाना विपरीत नेतृत्वतह पदलोलुप भएर जनआन्दोलनलाई सम्झौतामा पुर्याएकोमा आक्रोश व्यक्त गर्दै देशको सार्वभौमसत्ता र स्वतन्त्रताका निम्ति गरिएको आन्दोलन जनभावना विपरीत दिल्ली सम्झौतामा टुङ्ग्याउनु धोका भएको भन्दै सङ्घर्ष प्रदर्शन गरिएको छ । यस नाटकको समापन कमजोर देखिए पनि प्रगतिवादी मूल्यको जगमा भने उभिएको छ (लामिछाने, समालोचना. ३९-४०) । भूपेन्द्रमान सर्वहाराको *परिवर्तन* नाटक पनि प्रगतिवादी कित्तामा नै आउँछ (आचार्य २६) । यसमा सामाजिक उत्पीडन, राजनीतिक सत्तासङ्घर्ष र

दिल्ली सम्भौता प्रतिको असन्तुष्टिलाई मुख्य विषय बनाई लेखिएकाले शासक र शासित वर्गद्वन्द्वमा आधारित प्रगतिवादी नाटकका रूपमा लिइएको छ । देवकोटा रचित *कृषि-बाला* नाटक पूर्णतः प्रगतिवादी नभए पनि किसानमाथिको शोषण र उत्पीडन विरोधी विद्रोही चेत भएको नाटकका रूपमा रहेको छ ।

प्रथम चरणका प्रगतिवादी नेपाली नाटकले राणाकालीन समयका सामाजिक तथा राजनीतिक यथार्थलाई विषयवस्तुका रूपमा ग्रहण गरेका छन् । यस चरणका नाटकमा सामन्तवादी राज्यसत्ताबाट सिर्जित निरङ्कुश चरित्रका विरुद्ध जनतामा जागेको आक्रोश आन्दोलनमा अभिव्यक्त भएको चित्रण गरेर समग्र राज्यसत्ता, त्यसको सञ्चालन प्रक्रिया, उत्पादन सम्बन्ध जस्ता पक्षमा जनता असन्तुष्ट रहेको अभिव्यक्ति आन्दोलनमा सक्रिय जनसहभागिताबाट पुष्टि गरिएको छ । नाटकमा प्रयुक्त पात्रका कार्यव्यापारका संयोजनमा वर्गीय पक्षधरता र प्रतिनिधित्वको अनुकूल बनाइएको छ । निम्नवर्गीय पात्रहरू राष्ट्रिय स्वाभिमान र स्वतन्त्रताका पक्षमा दृढतापूर्वक उभिएको देखाइएको छ भने जनआकाङ्क्षा विपरीत गरिएको सम्भौताप्रति तीव्र आक्रोश व्यक्त भएको देखाइएको छ । नाटकमा शासकवर्गले शासित वर्गप्रति गरेका शोषण-दमनको भण्डाफोर गर्ने वैचारिक उद्देश्यसहित लेखिएका यी नाटकमा सरल भाषाशैलीको प्रयोग गरिएको छ । यस चरणका नाटकमा कलात्मक तथा नाटकीय परिपाकको कमी रहेको अनुभूति भए पनि समग्रमा यी नाटकहरू सामाजिक यथार्थवादी नाट्य मान्यताका जगमा टेकेर मार्क्सवादी साहित्यसौन्दर्यका आलोकमा प्रगतिवादी भावधाराका नाट्य सिर्जनाको आरम्भ गर्न सफल देखिएका छन् ।

(ख) दोस्रो चरण

प्रगतिवादी नेपाली नाटकको दोस्रो चरणका रूपमा २०१८ देखि २०४६ सम्मको अवधिलाई लिइएको छ । २०१७ पौष १ गते राजा महेन्द्रले २००७ सालमा स्थापित संसदीय प्रजातान्त्रिक व्यवस्था विघटन गरी पञ्चायती व्यवस्था स्थापना गरेपछि अन्य विधाका स्रष्टामा जस्तै नाटककारहरूमा यसको नकारात्मक प्रभाव परेको पाइन्छ । जनताले उपभोग गरेका सीमित अधिकारहरू खोसिए पनि जनतामा स्वतन्त्रताप्रतिको चाहना यथावत् रहेकाले लेखक-कलाकारहरू सिर्जनाका माध्यमबाट उक्त जनभावना अभिव्यक्त गर्न सक्रिय भएको सन्दर्भमा नाटक-एकाङ्कीमा पनि यो अभिलक्षण पाइन्छ । दोस्रो चरणको नाट्ययात्रा कृष्णप्रसादको *जागरण* (२०१९) बाट आरम्भ भएको पाइन्छ । यसपछि नेपाली समाजलाई तरङ्गित तुल्याउने गरी मोदनाथ प्रश्रित र अन्यका सहलेखनमा रचित *पचास रुपियाँको*

तमसुक नाटक मञ्चनबाट लोकप्रियता तथा परिमार्जित हुने अवसर लिदै २०२७ सालमा प्रकाशित भएको छ । यो नाटक २०२४ देखि नेपाल र भारतका गाउँ-सहरका लाखौंलाख जनताका बीचमा हजारौं पटक मञ्चन गरिएपछि मात्र प्रकाशित भएको छ (लामिछाने, सोपान ४१)। यसपछि मोदनाथ प्रश्रितको *आमाको काखमा* (२०३३), दिल साहनीका *चेतना* (लघु) २०२९, *जनताको शत्रु* (२०३९), *ज्याला* (२०४०), *भोज* (अणु) २०४३ (?), *पुस १* (अणु २०४३) नाटकहरू प्रकाशनमा आएका छन् । यस चरणको नाट्यविधामा कलम चलाउने अन्य प्रगतिवादी नाटककार र तिनका कृतिहरूमा धर्म भुसालका *विद्रोह* २०२९ (सन् १९७२) र *इतिहासले लत्याएका मानिसहरू* (२०३८), मोदनाथ शास्त्रीको *हाम्रो लक्ष्य* (२०३०), रामप्रसाद प्रदीपको *मुलुकभिन्न* (२०३०), बूँद रानाको *जुनू* (२०३०), कमानसिंह लामाको *हामी गाउँ छोड्दैौं* (२०३४), दिवाकर पाठकको *दरिलो आँट* (२०३४), शशि किरणको *पुरेत बाजे पनि जाँड खान्छन्* (२०३४), मोहनविक्रम सिंहको *युग बोल्छ* (एकाइकी २०३४), श्याम तमोटको *महिला मुक्ति* (२०३६), शरद पौडेलका *भोका लाशहरू* (२०३८), *मेची-महाकाली एक्सप्रेस* (२०३८), *सिन्दुर जलेपछि* (२०४०), *भूमिका* (२०४२), रायनको *सिम्मा* (गीतिनाटक) २०३८, रमेश विकलको *दोस्रो पुस्ता* (सप्टरङ्ग २०३९), वासु पासाका *समाज* (२०३९), *म हेरेर फर्के* (२०३९), *श्रद्धा* (२०४०), प्रकाश चापागाईंको *बदला* (२०४०), धर्मलाल भुसालको *कवि बाजे* (२०४०), देवराज कार्की र नारायण लुइँटेलको *तुँवालो फाट्दैछ* (२०४०), उदय शर्माको *फूलबारीको कथा हवाईको व्यथा* (गीतिनाटक २०४३), शार्दूल भट्टराईका *जीतलालको आमसभा* (२०४५), *आँधी* (२०४३), *जिउँदो पराजितमान्छे* (२०४४), अग्निशिखाका *सहिदकी आमा* (गीतिनाटक २०४५), *इज्जत* (२०४३), *ऊ फेरि आउनेछ* (२०४३), रामप्रसाद ज्ञवालीका *विवश आँसु* (२०४४) र *सहिदकी आमा* (२०४५) मुख्य रहेका छन् भने मोहनविक्रम सिंहको *फागुत २४ गते* नाटक सन् १९८४ (तदनुसार २०४०) मा लेखी भारतको वाराणसीमा अखिल भारत नेपाली युवक मोर्चाको प्रथम अधिवेशनमा प्रदर्शन गरिएको उल्लेख पाइन्छ (दोस्रो संस्क. भूमिका) । यस सर्वेक्षणका आधारमा दोस्रो चरणमा ४० वटाभन्दा धेरै नाटकहरू प्रकाशित भएका छन् । यसरी प्रगतिवादी नेपाली नाटकको विकासपरम्परा स्वदेश तथा विदेशमा भएका लेखन तथा मञ्चनका माध्यमबाट गतिशील रूपमा अगाडि बढेको छ ।

प्रगतिवादी नेपालीको दोस्रो चरण प्रजातन्त्रिक शासन प्रणालीको विस्थापन र राजतन्त्रात्मक निर्दलीय पञ्चायती व्यवस्थाको स्थापनापछिबाट आरम्भ भएको पाइन्छ ।

प्रजातान्त्रिक अधिकार खोसिएपछिको पीडा, छटपटी, पञ्चायती व्यवस्थाप्रतिको आक्रोश, सामन्ती शोषण, दमन, अन्याय, अत्याचार विरुद्धको आवाज मुखरित भएको पाइन्छ । आंशिक रूपमा राणाकालीन अनुभवलाई पनि यस चरणका नाटकले बोकेका छन् । यस चरणका नाटकहरूमा विषयगत विविधता भए पनि सामन्ती राज्यव्यवस्थाले सिर्जना गरेका विसङ्गतिलाई मुख्य विषयवस्तुका रूपमा ग्रहण गर्नुका साथै वर्गीय प्रतिनिधि पात्रका माध्यमबाट विद्रोही भावना अभिव्यक्त गरिएको पाइन्छ । दोस्रो चरणका प्रगतिवादी नाटकमा निम्नवर्गीय पात्रमध्ये भूमिहीन तथा मजदुर, किसान तथा प्रवासी नेपालीका कथा-व्यथाहरू बढी मुखरित भएका छन् । पहिलो चरणका कृतिमा भन्दा वैचारिक प्रखरता, भाषिक सुस्पष्टता, मञ्चनीयता र विधागत परिमाण तथा गुणस्तरका दृष्टिले दोस्रो चरण नेपाली नाटकको मूल प्रवाहलाई नेतृत्व गर्ने अवस्थामा रहेको छ । यस चरणका नाटकहरू सोदेश्य ढङ्गबाट सिर्जना गरिएका हुनाले आयाममा सङ्क्षिप्तता, वैचारिक आग्रह तथा सङ्घर्षमा बढी जोड दिइएको पाइन्छ । यी नाटकमा कथानकको विकासमा तीव्रता र सङ्क्षिप्त आयाम तथा प्रकाशन भन्दा मञ्चनमा नाटककारको चासो देखिन्छ । यसो हुनुमा तत्कालीन सामाजिक, राजनैतिक परिवेश, सुरक्षा चुनौती जस्ता कारणले प्रभाव पारेको देखिन्छ ।

३.४ प्रगतिवादी नेपाली नाटकका प्रवृत्तिहरू

प्रगतिवादी नेपाली नाटकको विकासक्रममा आर्थिक, राजनीतिक तथा सामाजिक सङ्घर्षले प्रभाव पारेको सन्दर्भ उल्लेख भइसकेको छ । उक्त प्रभावका पृष्ठभूमिमा विकसित प्रगतिवादी नेपाली नाटकले विविध प्रवृत्तिगत विशेषता ग्रहण गरेका छन् । प्रगतिवादी नाटकमा सामाजिक जीवनका द्वन्द्वजन्य अवस्थालाई विषयवस्तु, कार्यव्यापार र विचारमा समेटि प्रस्तुत गर्ने क्रममा केही खास शैलीगत विशेषतालाई अवलम्बन गरेको पाइन्छ । दुबै चरणका प्रगतिवादी नाटकमा प्राप्त भएका मूलभूत प्रवृत्तिहरूको पहिचान गरी विश्लेषणका निम्ति नाट्य कृतिहरू छनोट गरिएकाले तिनलाई सङ्क्षिप्तमा प्रस्तुत गरिएको छ ।

३.४.१ विषयगत प्रवृत्ति

राणाकालका उत्तरार्द्धका अन्तिम चरणमा स्थापित भएको सामाजिक यथार्थवादी र मनोयथार्थवादी नेपाली नाटकका पृष्ठभूमिमा २००७ सालको परिवर्तन पछाडि मात्र प्रगतिवादी धाराको आरम्भ भएको पाइन्छ । गोपालप्रसाद रिमालको *मसान*, विजय मल्लको *पत्थरको कथा*, मनबहादुर मुखियाको *अँध्यारोमा बाँच्नेहरू* आदि नाटकलाई प्रगतिवादका

परिसीमामा राख्न नमिले पनि यस सन्दर्भमा स्मरणीय भने रहेका छन् । यसै पृष्ठभूमिको जगबाट प्रगतिवादी धाराको विकास भएको छ । २००८ देखि ५० को दशकको मध्यावधिसम्म लेखिएका र मञ्चन गरिएका प्रगतिवादी नेपाली नाटकलाई आधार बनाएर हेर्दा मूलतः आर्थिक तथा सामाजिक शोषण-उत्पीडनजन्य व्यावहार र त्यसले सिर्जना गरेको द्वन्द्वको चित्रण यी नाटकमा मुख्य रूपले गरिएको पाइन्छ । साथै, सामन्ती संस्कारयुक्त समाजमा शोषक तथा सामन्तहरूले नारीप्रति गर्ने यौनदुराचार र त्यसले उत्पन्न गरेका द्वन्द्वजन्य परिस्थितिको चित्रण, नेपालीहरूमा रहेको देशप्रेम र बलिदानी भावना, भूमिहीन तथा गरिब निमुखा जनता चर्को ब्याज र नक्कली कागजपत्रका आडमा लुटिएका सन्दर्भ र लाहुरे जीवनका कथाव्यथाको चित्रण, सामाजिक असमानता र विभेद आदिले सिर्जना गरेका अवस्थाको चित्रण भएको पाइन्छ । यसै मुख्य कथ्य विषयका सेरोफेरोमा पाइने विविध विषयगत प्रवृत्तिहरू यस प्रकार छन्-

(क) सामाजिक-आर्थिक शोषण-उत्पीडन र सोको प्रतिवादको चित्रण

सामाजिक-आर्थिक शोषण-उत्पीडन नै वर्गद्वन्द्वको मुख्य कारण हो । प्रगतिवादी कला साहित्यको एउटा मुख्य प्रवृत्ति सामाजिक-आर्थिक शोषण-उत्पीडनको चित्रण गर्नु हो । नेपाली प्रगतिवादी नाटकमा पनि नेपाली समाजमा विद्यमान आर्थिक शोषण-उत्पीडनको चित्रणलाई मुख्य विषय बनाएको पाइन्छ । नेपाली समाजमा प्रचलित अर्धसामन्ती संस्कार संस्कृतिका सङ्कीर्ण चिन्तन र व्यवहारबाट भोगेका दुरावस्थाको चित्रण गर्नु प्रगतिवादी नेपाली नाटककारहरूको प्रवृत्ति पाइन्छ (लामिछाने, समालोचना. ५८) । समाजमा निम्न वर्गीय जनताले भोग्न परेका उच्च वर्गीय शोषण-उत्पीडन आदिबाट पिल्सिनु परेका कथा-व्यथाको नाटकीकरण गरी कृति रचना गर्ने प्रवृत्ति प्रगतिवादी नाटकमा पाइएको छ । वासु पासाको *किसान हो !*, भूपेन्द्रमान सर्वहाराको *परिवर्तन*, मोदनाथ प्रश्रितको *पचास रुपियाँको तमसुक*, रायनको *सिमाल* गयतका नाटकले किसानका समस्या, उत्पीडन र सोका विरुद्धको सङ्घर्षको कथा अभिव्यक्त गरेका छन् (शर्मा २५५) गर्ने क्रममा तत्कालीन नेपाली समाजमा विद्यमान वर्गसङ्घर्षको प्रस्तुत भएको छ ।

(ख) राजनीतिक तथा ऐतिहासिक विषयवस्तुको नाटकीकरण

मार्क्सवादले समाजविकासलाई वर्गसङ्घर्षको इतिहासका रूपमा हेर्ने भएकाले प्रगतिवादी साहित्यमा राजनीति तथा इतिहास महत्त्वपूर्ण विषयका रूपमा आएको हुन्छ ।

प्रगतिवादी साहित्यले सामाजिक रूपान्तरणका लागि गरिने सङ्घर्षमा उत्प्रेरकको भूमिका निर्वाह गर्ने भएकाले पनि राजनीति र इतिहाससँग निकट सम्बन्ध रहेको हुन्छ । राजनैतिक घटनाक्रमलाई केलाउँदै मार्क्सवादी कोणबाट वर्गसङ्घर्षको चित्रण तथा विश्लेषण गर्नु प्रगतिवादी लेखकको दायित्व मानिन्छ । यसै वैचारिक धारमा रहेर प्रगतिवादी नेपाली नाटक लेखनको काम भएको छ (लामिछाने, समालोचना. ५९) । यस प्रवृत्तिलाई आत्मसात गर्ने वासु पासाको *किसान हो !*, हृदयचन्द्रसिंह प्रधानका *गङ्गालालको चिता*, *उनको मुराद*, भूपेन्द्रमान सर्वहाराको *परिवर्तन* जस्ता नाटकहरू रहेका छन् । नेपाली समाजले राणाशासनका विरुद्ध सङ्घर्ष गर्ने सन्दर्भमा भारतका विभिन्न ठाउँमा रहेका नेपाली विद्यार्थी तथा राजनीतिक चेत भएका व्यक्तिहरूले सङ्घर्षमा सहभागी भई गरेका योगदानलाई *परिवर्तन* नाटकमा समेटिएको छ । राणाशासन विरोधी सङ्घर्षमा अग्रसर भएका कारण ज्यान गुमाएका गङ्गालाल र उनका परिवारको भूमिका तथा तत्कालीन सन्दर्भमा लेखिएको अर्को महत्त्वपूर्ण नाटक हो । यसमा राजनीतिक अभियोगमा फाँसीमा चढाएर मारिएका गङ्गालालको परिवारले देखाएको क्रान्तिकारी चरित्रका माध्यमबाट शासकका निरङ्कुशता विरुद्ध विद्रोहको सङ्केत गरेको छ भने *उनको मुराद* नाटकमा सङ्घर्षलाई पूर्ण नहुँदै व्यक्तिगत स्वार्थकेन्द्रित भएर सम्भौता गरिएको प्रसङ्ग देखाइएको छ । यसरी एकातिर राजनीतिक विषयवस्तुलाई नाटकीकरण गरिएको छ भने अर्कातर्फ ऐतिहासिक घटनाहरूलाई नाटकमा प्रस्तुत गरी तत्कालीन समाजको वस्तुगत यथार्थ र वर्गसङ्घर्षको चित्रण गरेका छन् । यसबाट तत्कालीन नेपाली समाजको विकासप्रक्रिया र परिवर्तनका क्रममा शासक र शासितका बिचको वर्गद्वन्द्वलाई यस्ता नाटकहरूले अभिव्यक्त गरेको पाइन्छ । यस्ता प्रवृत्तिका आधारमा पनि प्रगतिवादी नाटक छनोट गरिएको छ । प्रगतिवादी धारामा लेखिएका नाटकहरू प्रत्यक्ष वा परोक्ष रूपमा आर्थिक-राजनीतिक द्वन्द्वसँग जोडिएका छन् भने तिनको अध्ययनबाट तत्कालीन नेपाली समाजको वर्गसङ्घर्षको अवलोकन गर्न सकिन्छ ।

(ग) नारी उत्पीडन र यौनदुराचारको चित्रण

नेपाली समाजमा विद्यमान लैङ्गिक शोषण र यौनदुराचारका विषयलाई नाटकीकरण गरेर देखाउनु नेपाली प्रगतिवादी नाटकको एउटा महत्त्वपूर्ण विशेषता रहेको छ । नाटककारले नाटकमा श्रम-शोषणमा पल्केका सामन्तहरू आफ्नो भोग-विलासको तुष्टिका निमित्त गरिब निमुखा श्रमजीवी नारीहरूमाथि गिद्देदृष्टि लगाउने र अवसर पाएको बेला आक्रमण गर्ने घृणित प्रवृत्तिलाई चित्रण गरेका छन् (लामिछाने, समालोचना. ५९) । मूलतः

गरिब दुःखीलाई आर्थिक रूपले अप्ठ्यारो परेका मौकाको अनुचित लाभ लिन खोज्ने सामन्ती प्रवृत्तिले निम्नवर्गीय नेपाली नारीहरू सिकार भएका घटना प्रस्तुत गरिएका छन् । यस्ता घटनामा नेपाली नारीमा रहेको निष्ठा, सच्चरित्रता र पतिव्रतताका कारण सशक्त प्रतिकार गरी आफूलाई जोगाउन सफल भएका कुरालाई प्राथमिकता दिइएको पाइन्छ । यस्तो प्रवृत्ति *पचास रुपियाँको तमसुक*मा मानसिंहले साहिँलाकी छोरी मुनामाथि, *हाम्रो लक्ष्य*मा वीरध्वजले टुल्कीमाथि, *जनताको शत्रु*मा नारायणप्रसादको कारिन्दा हरिलालले धनमायाकी छोरी मायामाथि, *जनताको अदालत*मा सेठले राधिकामाथि र सेठको छोरोले वंशिलालकी नाबालिग छोरीमाथि बलात्कार र हातपातको दुष्प्रयास गरेको देखाइएको छ भने *किसान हो !* नाटकमा श्रीकुमारीले सूर्यसँगको सम्बन्ध र विद्रोहलाई उदाहरणका रूपमा लिन सकिन्छ । यस्ता व्यवहार उच्चवर्गीय शोषक-सामन्तले निम्नवर्गलाई गरेको पाइन्छ (लामिछाने, समालोचना ५९) । यसरी नेपाली प्रगतिवादी नाटकले वर्गीय शोषण र सङ्घर्षको एउटा पक्षका रूपमा नारी उत्पीडन तथा यौन दुराचारको चित्रण प्रभावकारी रूपमा गरेको पाइएकाले यस्ता नाटकहरूबाट पनि तत्कालीन नेपाली समाजमा विद्यमान वर्गद्वन्द्व अभिव्यक्त भएको पाइन्छ । यस प्रवृत्तिलाई पनि प्रगतिवादी नाटक छनोटको आधार बनाइएको छ ।

(घ) वर्गद्वन्द्व, वर्गीय एकता र वर्गसङ्घर्षलाई मुक्तिको सर्वोत्तम विकल्प ठान्नु

सैद्धान्तिक रूपले नै प्रगतिवादीहरू वर्गद्वन्द्व, वर्गीय एकतालाई मुक्तिको सर्वोत्तम विकल्प मान्दछन् । यसको प्रयोग नेपाली प्रगतिवादी नाटकमा पनि भएको छ । *किसान हो !* नाटकमा जयदेवले किसानमाथि गरेको अन्याय अत्यचारका विरुद्ध किसानहरूमा आएको जगरण, एकता र विजयले यस प्रवृत्तिको प्रतिनिधित्व गरेको छ भने गङ्गालालको चितामा राणाशासनका विरुद्धमा देखिएको जागरण, *उनको मुराद*मा पदीय लालचमा गरिएको सम्भौताका विरुद्धमा देखिएको असन्तुष्टि आदि यस प्रवृत्तिका उदाहरण मानिन्छ । यसैगरी *पचास रुपियाँको तमसुक*, *सिम्मा*, *दोस्रो पुस्ता*, *ज्याला*, *फगुन २४ गते* जस्ता नाटकमा देखाइएको निम्नवर्गीय एकतालाई दृष्टान्तका रूपमा लिन सकिन्छ । यसरी प्रगतिवादी नेपाली नाटकले वर्गीय शोषण र दमनका विरुद्ध एकताबद्ध हुनु र वर्गशत्रुप्रति जाइलागेको देखाएर निम्नवर्गीय पाठक-दर्शकमा मुक्तिको विकल्प वर्गसङ्घर्ष नै हो भन्ने भाव सञ्चार गर्ने प्रवृत्ति अँगालेको प्रस्ट हुन्छ । यस प्रवृत्तिका नाटकले नाटककार तथा नाटक लेखनमा र नेपाली जनतामा आएको परिवर्तनले नेपाली समाजको विकासमा प्रभाव पारेको देखिन्छ । यस्तो प्रवृत्तिका नाटकमा पनि नेपाली समाजको वर्गद्वन्द्व अभिव्यक्त भएको पाइन्छ ।

(ड) लाहुर जाने प्रवृत्ति र प्रवासी नेपालीहरूमा आएको जागरणको चित्रण

प्रगतिवादी नेपाली नाटकले आर्थिक विपन्नताका कारण जीवनयापनका निम्ति मुग्लान भासिनु परेको यथार्थतालाई चित्रण गरेका छन् । स्वदेशी भूमिका भोग्नु परेको अन्याय, अत्याचार, अभाव, रोग, भोक र शोकबाट ग्रसित नेपाली नागरिक रोजीरोटीका आशामा भारतका विभिन्न भूभागमा अनेक शारीरिक श्रमका कार्य गर्न बाध्य भएको पाइन्छ । उनीहरूले श्रमका तुलनामा न्यून वेतन र अतिरिक्त शोषणका कारण विद्रोहको बाटो रोज्न बाध्य भएको चित्रण गरेको पाइन्छ । प्रगतिवादी नेपाली नाटकमा यस्ता शोषण, दमन, अन्याय, अत्याचार जस्ता विसङ्गतिको प्रतिकार गर्नुपर्छ भन्ने भावनाको जागरण र राजनीतिक चेतनाको बीजारोपण भइसकेको चित्रण गर्न पनि नेपाली नाटक सक्षम भएको सन्देश दिएको पाइन्छ (लामिछाने, समालोचना. ६१) । यसक्रममा भारतीय विस्तारवादीका अत्याचार र त्यसका विरुद्ध प्रवासी नेपालीमा विकसित हुँदै आएको सङ्घर्षशील चेतनालाई आधार बनाएर लेखिएको दिल साहनीको *चेतना*, मोदनाथ प्रश्रितको *आमाको काखमा*, भारतको दिल्लीमा एकता समाजको आयोजनामा मञ्चित र अजित सिंहको नामबाट प्रकाशित *१२ मई* नाटक, बुद्धिबहादुर थकालीको *लाहुर जाने धोको* नाटकले यस्तो प्रवृत्तिलाई अङ्गीकार गरेका छन् । यस किसिमका नाटकमा देखाइएको वर्गीय मनस्थिति र सङ्घर्षले नेपाली समाजको द्वन्द्वरत वर्गीय अवस्थालाई प्रस्तुत गरेको पाइन्छ ।

(च) कर्मचारी तथा जनप्रतिनिधिका भुठ र लुटको चित्रण

नेपालको कर्मचारीतन्त्र र नाम मात्रका जनप्रतिनिधिहरू भ्रष्टाचारमा लिप्त भएको विषयलाई पनि नेपाली प्रगतिवादी नाटकले चित्रण गरेका छन् । जनजीविका र जनसरोकारसँग सम्बन्धित विषय, विकास निर्माण आदिमा आएको सरकारी बजेट र विदेशी अनुदानलाई जनताको आँखामा छारो हालेर बजेट दुरुपयोग गर्ने परिपाटी कर्मचारी र जनप्रतिनिधिहरूमा मौलाएको विकृत संस्कार हो । यसका विरुद्ध पनि जनतामा जागरण आवश्यक ठानेर नाटकका माध्यमबाट भण्डाफोर गर्ने काम भएको छ । यसरी लेखिएका नाटकहरूमा मोदनाथ प्रश्रितको *आमाको काखमा*, दिल साहनीको *जनताको शत्रु* आदि नाटकमा मूल रूपमा तत्कालीन पञ्चायती जनप्रतिनिधिहरू र आंशिक रूपमा कर्मचारी, प्रहरीहरूबाट भएका शोषण, भ्रष्टाचार र दुराचारका विषयलाई उठाउँदै तिनका विरुद्ध जनताले औंला ठड्याएको, जनकारवाही गरेको जस्ता कुरा चित्रण गरिएको छ । प्रगतिवादी नाटकले देखाएको यस प्रवृत्तिले तत्काली नेपाली समाजमा विद्यमान वर्गसङ्घर्षको

अवस्थाको चित्र प्रस्तुत गरेको स्पष्ट हुन्छ । यस्ता नाटकमा शासक र शासित, शोषक र शोषित तथा सम्पन्न र विपन्नका बिचमा पाइने वर्गद्वन्द्वको सजीव चित्र पाइने हुनाले वर्गद्वन्द्व विश्लेषणका निम्ति उपयोगी देखिन्छन् ।

(छ) देशप्रेम तथा जातिप्रेमको चित्रण

पञ्चायतकालीन समयमा व्यवस्थाका विकल्पमा सङ्घर्ष गर्दै आएका नेपालका कम्युनिस्ट पार्टीका नेता तथा कार्यकर्ताहरूले देखाएको देशप्रेम, न्यायका निम्ति गरेका बलिदानपूर्ण सङ्घर्षका कथाहरू र राजनैतिक आस्था र विश्वासका धरोहरहरूका नाटकीय अभिव्यक्तिको माध्यम बनाएर नाटक लेख्ने नाटककारहरूको उपस्थिति प्रगतिवादी नेपाली नाटकको विकासयात्रामा बाक्लै रहेको छ । पञ्चायती शासनकालमा होस् या बहुदलकालको सङ्घर्षका आँधीबेहरीपूर्ण यात्रामा होस्, थुप्रै नेपालीमा वामपन्थीहरूले बलिदान हुनु परेका कथाव्यथालाई नाटकमा विषयवस्तु बनाएका छन् (लामिछाने, समालोचना ५९-६९) । यस प्रवृत्तिका *गङ्गालालको चिता* मा निरङ्कुशताबाट देश र जनताको मुक्तिका निम्ति गरिएको सङ्घर्ष, *परिवर्तन* नाटकमा विभिन्न पेशा, व्यावसाय र अध्ययनमा संलग्न व्यक्तिहरू प्रजातन्त्र प्राप्तिका निम्ति भएका आन्दोलनमा जनाएको सहभागिता, *सिम्रा* र *फूलबारीको कथा हवाइको व्यथा* नाटकमा मुगलान पसेका नेपाली युवाले परदेशमा भोग्नु परेका उत्पीडन, नेपाली जातिप्रति गरिएको अपमानको विरोध र स्वदेशको मुक्तिका निम्ति स्वदेश फर्किन गरेका निर्णयबाट पनि देश तथा जातिप्रेमको भाव अभिव्यक्त भएको छ । प्रगतिवादी नाटकमा पाइने एउटा महत्त्वपूर्ण विशेषता भनेको देशप्रेम, न्यायप्रेम र पार्टी तथा नीतिप्रतिको समर्पणलाई नाटकीय अभिव्यक्ति दिनु पनि हो । यस प्रवृत्तिले देशको सामाजिक तथा राजनीतिक परिवर्तनका निम्ति सहयोगी भूमिका खेलेको पाइन्छ ।

(ज) जातपात र छुवाछुतप्रति विद्रोहको चित्रण

प्रगतिवादी नेपाली नाटकमा नेपाली समाजमा विद्यमान जातीय भेदवाद, छुवाछुत जस्ता विषयलाई पनि नाटकीकरण गरेको पाइन्छ । मार्क्सवादीहरूले समाजमा शोषणको आधारका रूपमा रहेका जातीय भेदभावजन्य कुसंस्कृतिको विराध गर्नु, अन्तर्जातीय विवाहलाई अङ्गीकार गर्नु आदिलाई प्रगतिवादी नाटककारले सामाजिक परिवर्तका निम्ति क्रान्तिकारी व्यवहारका रूपमा लिएको पाइन्छ । यस प्रवृत्तिका लागि वासु पासाको *समाज* नाटकलाई उदाहरणका रूपमा लिन सकिन्छ । यसले नेपाली समाजको यथार्थलाई प्रस्तुत

गरेको छ । अन्य प्रगतिवादी नाटकहरूमा पनि सामाजिक कुसंस्कारका रूपमा जातीय विभेद विरोध गरिएको पाइन्छ । यस्तो प्रवृत्ति अँगालेका नाटकमा पनि तत्कालीन नेपाली समाजको वर्गीय स्वरूप देखिने भएकाले वर्गद्वन्द्व अध्ययनका निम्ति उपयोगी देखिन्छन् ।

३.४.२ शैलीगत प्रवृत्ति

प्रगतिवादी नाटकको मुख्य उद्देश्य निम्नवर्गीय पक्षधरता र सामाजिक-रानीतिक परिवर्तन भएकाले जनसाधारणलाई केन्द्रमा राखिएको हुन्छ । नाट्यकृतिको रचनामा ग्रहण गरिएको सारतत्त्वको बाह्य प्रकटीकरणका निम्ति निश्चित शैलीको आवश्यकता पर्दछ । प्रगतिवादी नेपाली नाटककारहरूले नाट्यरचनाका क्रममा विशिष्ट शैलीगत प्रवृत्ति अँगालेको पाइन्छ । नाटककारले नाट्य प्रस्तुतिका निम्ति गद्य तथा गीत्यात्मक शैलीको प्रयोग, सरल तथा सम्प्रेषणीय भाषाको चयन, सर्वसुलभ र सहज मञ्चनीयता, चुस्त एवम् सङ्क्षिप्त संरचना, निम्नवर्गीय पात्रको नायकत्व जस्ता शैलीगत विशेषता अँगालेको पाइन्छ । यहाँ यिनै मूलभूत शैलीगत प्रवृत्तिहरूको चर्चा गरिएको छ ।

(क) गीत्यात्मक शैलीको प्रयोग

नाटक रचनामा मूलतः गद्य रूपको प्रयोग गरिए पनि पद्य रूपको प्रयत्न पनि रहेको छ । नेपालीमा गीतिनाटकको इतिहास पुरानै छ । प्रगतिवादी नेपाली नाट्यपरम्परामा पनि गीतिनाटकको प्रयोग भएको छ । प्रगतिवादी धारामा गीत्यात्मक शैलीको प्रयोग गरी पूर्णाङ्की तथा एकाङ्की नाटकहरू लेखिएका छन् भने गद्य नाटकमा पनि सन्दर्भअनुसार गीतको प्रयोग गरिएको छ (लामिछाने, समालोचना ६३) । यस धारामा रायनको गीतिनाटक *सिम्रा* प्रगतिवादी धाराको सशक्त कृति मानिन्छ । रायनको *सिम्रा*, उदय शर्माको *फूलबारीको कथा हवाइको व्यथा*, बूँद रानाको *जुनु* आदि प्रगतिवादी धारामा लेखिएका सशक्त गीतिनाटक हुन् । यी नाटकमा तत्कालीन नेपाली समाजमा विद्यमान वर्गीय तथा लैङ्गिक विभेद र सङ्घर्षको प्रारूप देखिन्छ । प्रगतिवादी नाटकमा सर्वसाधारण जनताले सरल तथा सरस गीतका माध्यमबाट आफ्ना कथा-व्यथा अभिव्यक्त गर्ने प्रवृत्तिलाई उपयोग गरेको पाइन्छ । नाटकको अन्तर्वस्तुअनुरूप जनवादी गीतको प्रयोग हुनु र यसको प्रयोगले नाटकको प्रगतिवादी अन्तर्वस्तु र भविष्यदृष्टिलाई जीवन्त र सशक्त बनाएको पाइन्छ (लामिछाने, मोदनाथ ५५) । यो पनि प्रगतिवादी नाटककार र नाटकको विशिष्ट पहिचान हो । प्रगतिवादी नाटकको छनोट तथा विश्लेषणमा यस प्रवृत्तिलाई पनि आधार बनाइएको छ ।

(ख) सरल एवम् सङ्क्षिप्त संवादको प्रयोग

संवादात्मक शैली नाट्यरचनाका निम्ति अनिवार्य मानिन्छ । सरल र सङ्क्षिप्त संवादात्मक भाषाशैलीको प्रयोगले प्रगतिवादी नाटक सर्वसाधारण जनताका मनमस्तिष्कमा स्मरणीय बन्न सफल भएको पाइन्छ । सामाजिक जनजीवनमा सर्वसाधारण जनताका दुःखपीडाका सुस्केरा र परिवर्तनको अपेक्षालाई नाटकीकरण गरिएका सन्देशमूलक नाटकहरू लक्षित वर्गलाई उपयोगी हुनेगरी सरल, सङ्क्षिप्त र मिठासपूर्ण भाषाशैलीको प्रयोग गरिएको पाइन्छ । साथै तार्किकतापूर्ण भाषा र सघन विद्रोही भावयुक्त अभिव्यक्तिको प्रयोग गरिएको पाइन्छ । प्रगतिवादी नेपाली नाटकले मूलतः सङ्क्षिप्त संवादको प्रयोग पाइन्छ, तापनि *जनताको शत्रु, यमको अदालत, चेतना, मुलुकभिन्न* जस्ता नाटकमा केही लामा संवादको पनि प्रयोग पाइन्छ (लामिछाने, समालोचना. ६३) । सबै प्रगतिवादी नाटकमा शासक-शासित र शोषक-शोषित वर्गका बीचको सङ्घर्षमा सशक्त संवादात्मक अभिव्यक्तिको प्रयोगले प्रगतिवादी नाटकलाई जनप्रिय बनाएको पाइन्छ । प्रगतिवादी नाटकमा प्रयुक्त वर्गीय पात्रका बिचमा चलेका संवादबाट समाजमा विद्यमान वर्गद्वन्द्वको अवस्था चित्रित भएको छ । यो प्रवृत्ति प्रगतिवादी नेपाली नाटकको विशेषता हो । यस विशेषताले प्रगतिवादी नाटकलाई लोकप्रिय हुन र कलात्मक रूपमा वर्गद्वन्द्व अभिव्यक्त गर्न सहयोग गरेको पाइन्छ ।

(ग) सर्वसुलभ मञ्चनीयता

नाटक मूलतः दृश्य विधा भएकाले मञ्चनीयता महत्त्वपूर्ण पक्ष मानिन्छ । नाटकको मूल स्वरूप प्रदर्शनात्मक हुन्छ, र यसका लागि मञ्च र अभिनयको आवश्यकता हुन्छ । यसैबाट नाटको सफलताको मापन हुन्छ, भने अभिनय कलाको कुशलताका आधारमा नाटकीय मूल्यको निर्धारण हुन्छ (लामिछाने, मोदनाथ १६९) । प्रगतिवादी नाटकहरू सर्वसाधारणका निम्ति लेखिने हुनाले सर्वसुलभ मञ्चनीयता महत्त्वपूर्ण कडी हो । तत्कालै निर्माण गर्न सकिने मञ्च, खुला सडक, चौर आदिलाई मञ्चमा प्रयोग गर्न सकिने र सहज रूपमा कलाकारहरूले अभिनय गरी देखाउन सकिने किसिमका नाटकको निर्माणमा चासो देखिनु प्रगतिवादी नाटकको महत्त्वपूर्ण शैलीगत प्रवृत्तिका रूपमा लिन सकिन्छ । प्रगतिवादी नेपाली नाटककारहरूले विपन्न तथा शासित वर्गमा आएको वर्गीय चेतनाको अभिवृद्धि गदा तत्कालीन समाजमा विद्यमान वर्गीय सङ्घर्षलाई विस्तार गर्न महत्त्वपूर्ण भूमिका खेलेको पाइन्छ । यो प्रवृत्ति पनि प्रगतिवादी नेपाली नाटकको महत्त्वपूर्ण विशेषता हो ।

(घ) संरचनागत सङ्क्षिप्तता

प्रगतिवादी नाटक सामाजिक-राजनीतिक परिवर्तको विचार प्रवाह गर्ने उद्देश्यले लेखिएका हुन्छन् । त्यसैले नाटककार विचारको तीव्र प्रवाहमा केन्द्रित भएको पाइन्छ । अधिकांश प्रगतिवादी नेपाली नाटकहरू लघु आकारका छन् (लामिछाने, समालोचना.६३) । पञ्चायती व्यवस्थाको विरोधका सन्दर्भमा लेखिएका हुनाले प्रगतिवादी नाटकमा छोटोछरितो किसिमले मञ्चन गर्नुपर्ने बाध्यता भएकाले संरचनागत सङ्क्षिप्तताको शैली अँगालिएको पाइन्छ । अङ्क र दृश्यभन्दा अङ्क संयोजनको प्रचलनमा जोड दिइएका यस्ता नाटकहरू तत्कालीन प्रशासनिक संयन्त्रको आँखा छल्दै छोटो समयमा मञ्चन गरी जनसाधारणमा प्रगतिवादी विचारको सञ्चरण गरी वर्गसङ्घर्षलाई सशक्त बनाउने उद्देश्यबाट प्रेरित भएर लेखिएको पाइन्छ । जनताको विचमा खासगरी गाउँले क्षेत्रहरूमा साधनस्रोत आदिको समस्या हुनेहुनाले ससाना नाटक लेखिएको र यस्ता नाटक खेल पति सजिलो हुनाले सयौं ठाउँमा प्रदर्शन गर्न सजिलो भएको अनुभव नाटककार प्रश्रितले बताएका छन् (प्रश्रित, नाटक र संस्मरण बारे) । संरचनागत सङ्क्षिप्त नाटक लेखन, मञ्चन र व्यवस्थापनमा श्रम, समय र सम्पत्ति कम खर्च हुने भएकाले पनि प्रगतिवादी नाटकमा यस्तो प्रवृत्ति पाइन्छ ।

(ङ) निम्नवर्गीय नायकत्व

नाटकमा नायकत्व महत्त्वपूर्ण पक्ष मानिन्छ । रङ्गमञ्चमा प्रदर्शित हुने नाटक मात्र नाटक हो तर जे विषयलाई पनि संवादमा ढाल्दैमा नाटक बन्न सक्दैन (भट्टराई, नेपाली ९) । नायक कस्तो हुनुपर्छ भन्ने बारेमा मतैक्य नभए पनि प्रगतिवादी नाटकका सन्दर्भमा भने सामाजिक जीवनका वास्तविक र वर्गीय उद्देश्य अगाडि बढाउन सक्ने पात्रलाई नै प्राथमिकता दिइएको पाइन्छ । प्रगतिवादी नेपाली नाटकमा साधारण मजदुर, किसान, कर्मचारी, रोजीरोटीका निम्ति विदेसिएका श्रमजीवीहरू र आर्थिक, प्रशासनिक तथा अवसरबाट वञ्चित भएका व्यक्तिले नाटकमा नायकत्वको भूमिका दिइएको पाइन्छ । प्रगतिवादी नाटक निम्नवर्गीय पात्रका माध्यमबाट मुक्तिसङ्घर्षको अपरिहार्यता प्रकट गर्ने प्रवृत्तिका हुन्छन् । प्रगतिवादी नाटक विचारको सम्प्रेषण, वर्गीय एकताको सन्देशको सञ्चरण, सामाजिक परिवर्तनका निम्ति सङ्घर्ष र आवश्यक बलिदानी भावनाका निम्ति लेखिने भएकाले वैचारिक प्रतिबद्धतायुक्त नायकको प्रयोगको बहुलता पाइन्छ । नाटकमा आएका वर्गीय पात्रले वर्ग, वर्गसङ्घर्ष र वर्गीय अन्तर्विरोध खडा गरेका छन् (लामिछाने,

मोदनाथ १५८) । यसले निम्नवर्गमा वर्गीय जागरण ल्याउन र समाजका भित्री तहमा रहेका सामाजिक-आर्थिक द्वन्द्वका बीजलाई सतहमा ल्याइदिन सहयोग गरेको पाइन्छ ।

प्रगतिवादी नेपाली नाटक नेपाली समाजमा विद्यमान सङ्गति-विसङ्गतिको चित्रण गर्ने विशेषता बोकेको पाइन्छ । २००८ देखि प्रकाशनमा आउन थालेका प्रगतिवादी नेपाली नाटकले वर्तमानसम्म आइपुग्दा स्वदेश तथा विदेशमा भएका राजनीतिक परिवर्तन र सदियौँदेखि चलिआएका संस्कार-संस्कृति तथा मुलुकको शासन प्रणाली र अर्थव्यवस्थाले सिर्जना गरेका समस्या, आर्थिक विपन्नता, अशिक्षा, अन्धविश्वासजस्ता विषयको चित्रणमा अग्रसर भएको पाइन्छ । प्रगतिवादी नाटककारका नाट्यरचनामा गद्य तथा गीत्यात्मक शैलीको प्रयोग, पात्र अनुकूल सरल सम्प्रेष्य भाषिक संयोजन, सङ्क्षिप्त नाट्य संरचना, वैचारिक प्रतिबद्धतायुक्त नायकत्वको खोजीजस्ता आफ्नै खालका शैलीगत प्रवृत्तिहरू अँगालेको पाइन्छ । यस प्रवृत्तिले पनि प्रगतिवादी नाटकलाई प्रभावकारी बनाएको छ ।

३.५ निष्कर्ष

नेपाली नाटक लोकसाहित्यिक परम्पराको जगमा अनुवाद तथा मञ्चन प्रक्रियाको बाटोबाट विकसित भएको छ । बालकृष्ण समद्वारा लिखित *मुटुको व्यथा* (१९८६) नाटकबाट आधुनिक कालमा प्रवेश गरेको पाइन्छ । गोपालप्रसाद रिमाल रचित *मसान* (२००२) नाटकबाट स्थापित भएको सामाजिक यथार्थवादी धाराको पृष्ठभूमिमा वासु पासाको *किसान हो!* (२००८) नाटकबाट प्रगतिवादी धारा आरम्भ गरेको पाइन्छ ।

नाटक विधा परापूर्व कालदेखि प्रयोगमा आइरहेको भए पनि राणाशासनबाट प्रजातान्त्रिक युगमा प्रवेश गरेपछि मात्र प्रगतिवादी नाटकको सिर्जना, मञ्चन र प्रकाशन हुन थालेकामा पञ्चायती व्यवस्थाको स्थापनाले अवरोध सिर्जना गरेको पाइन्छ । मार्क्सवादी तथा प्रजातन्त्रवादी नाटककारहरूका लागि पञ्चायत व्यवस्थाको स्थापनाले विषयवस्तु र लेखन उर्जा थपिदिएको भने पाइन्छ । नाटकका माध्यमबाट व्यवस्था विरोधी आवाज जनसमक्ष पुर्याउन सशक्त भूमिका निर्वाह गरी २०४६ को प्रजातन्त्र पुनर्स्थापनामा प्रगतिवादी नेपाली नाटकले उल्लेख्य भूमिका निर्वाह गरेको पाइन्छ ।

प्रगतिवादी नेपाली नाटक सामाजिक जीवनका उपज भएकाले यिनमा सामाजिक, सांस्कृतिक, आर्थिक, राजनीतिक यथार्थको कलात्मक चित्रण पाइन्छ । यी नाटकहरूमा नेपालको सामाजिक जीवनका भोगाइ विषयका रूपमा उठाइएका छन् । विषयवस्तु अनुकूल

नेपाली जीवनका पात्रका कार्यव्यापारको चित्रण भएको छ । नेपालीले स्वदेश वा विदेशमा भोगेका उत्पीडनका विरुद्धमा विकसित वर्गीय चेतना, वर्गबोध र वर्गद्वन्द्वको चित्रणमा पनि नाटककार सचेतरूपमा सक्रिय रहेको पाइन्छ । प्रगतिवादी नेपाली नाटककारहरूले यस धाराको आरम्भदेखि नै गद्य र पद्य वा गीत्यात्मक शैलीको प्रयोग गर्दै विचार सम्प्रेषणमा सोदेश्यपूर्ण रूपमा लागेको पाइन्छ । नाटककारहरूले नाट्यकृतिहरूमा सरल, सहज भाषाशैली र सर्वसुलभ सान्दर्भिक मञ्चव्यवस्थाप्रति सचेत रही सङ्क्षिप्त संरचनाका माध्यमबाट प्रखर रूपमा विचार अभिव्यक्त गरेका छन् । प्रगतिवादी नाटक सोदेश्य रूपमा तत्कालीन नेपाली समाजमा विद्यमान वर्गीय उत्पीडनले सिर्जना गरेका द्वन्द्वको चित्रण तथा मार्क्सवादी विचार सम्प्रेषण गरी लेखिएकाले वर्गीय द्वन्द्व अभिव्यक्त भएको पइन्छ ।

प्रगतिवादी नेपाली नाटकमा सामाजिक-आर्थिक शोषण-उत्पीडनको चित्रणका क्रममा निम्नवर्गीय प्रतिरोधी भावनाले जन्माएका द्वन्द्वको चित्रणबाट वर्गद्वन्द्व मुखरित भएको छ । नाटकीय पात्रमा वर्गीय एकता र सङ्घर्षलाई मुक्तिको विकल्प मानी गरेका घटनाक्रमका माध्यमबाट वर्गीय द्वन्द्व प्रस्तुत भएको छ ।

प्रगतिवादी नेपाली नाटकहरूमा लाहुर जाने प्रवृत्ति र प्रवासी नेपालीमा आएको जागरणबाट स्वदेशी तथा विदेशी शोषक-सामन्त वर्गले श्रमजीवी वर्गलाई दिएका उत्पीडन र त्यसको विरोध गर्दै श्रमजीवीको देशभक्तिको भावनालाई विषय बनाउँदा वर्गद्वन्द्व अभिव्यक्त भएको छ । प्रगतिवादी नाटककारबाट नेपाली समाजमा विद्यमान जातीय विभेदलाई विषय बनाई विभेदप्रति विद्रोह प्रस्तुत गरिएको छ । यस्ता नाटकमा प्रयुक्त गद्यात्मक तथा पद्यात्मक भाषाको प्रयोगका साथै सरला सम्प्रेषणीय सङ्क्षिप्त संवाद शैलीको प्रयोग गरिएको छ । नाटकका संवादमा वर्गीय पक्षधरता, उच्चवर्गीय अहङ्कार-आडम्बर र निम्नवर्गीय निरिहता, आक्रोश र विद्रोहको अभिव्यक्ति दिएको पाइन्छ । साथै यी नाटकहरूमा मञ्च व्यवस्थापनमा सङ्क्षिप्त संरचनाको प्रक्रियासँगै वर्गीय प्रतिनिधित्व र निम्नवर्गीय नायकत्वलाई प्राथमिकता दिइएको छ । प्रगतिवादी नाटकहरूमा पाइने यस्ता प्रवृत्तिहरूका माध्यमबाट वर्गीय पक्षधरता र वर्गद्वन्द्व अभिव्यक्त भएको छ । प्रस्तुत नाटकीय प्रवृत्तिहरूले नेपाली समाजमा विद्यमान वर्गीय सङ्घर्षको स्वरूपलाई अभिव्यक्त गर्ने भएकाले प्रगतिवादी नेपाली नाटकमा वर्गद्वन्द्वको अध्ययन विश्लेषण गर्न उपयुक्त हुने निष्कर्ष निकालिएको छ ।

प्रगतिवादी नेपाली नाटकका विषयगत अन्तर्वस्तुमा अभिव्यक्त वर्गद्वन्द्व

४.१ विषयप्रवेश

प्रस्तुत परिच्छेदमा प्रगतिवादी नेपाली नाटकको विकास यात्राका दुबै कालखण्ड (२००८ - २०४६) मा लेखिएका नाटकले ग्रहण गरेका विषयवस्तु र तिनका माध्यमबाट अभिव्यक्त वर्गद्वन्द्वको विश्लेषण गरिएको छ। वर्गद्वन्द्व समाजमा विद्यमान आर्थिक व्यवस्था र शासकीय प्रणालीका आधारमा सामाजिक जीवनमा देखापर्ने सङ्घर्षको विशिष्ट रूप भएकाले यसलाई कृतिभित्र समेटिएका विषयसन्दर्भबाट हेर्नुपर्ने हुन्छ। यस परिच्छेदमा प्रगतिवादी नेपाली नाटकको विकासयात्राको प्रथम चरण (२००८-०९७) मा लेखिएका मध्ये वासु पासाको *किसान हो !*, हृदयचन्द्रसिंह प्रधानको *गङ्गालालको चिता*, भूपेन्द्रमान शेरचनको *परिवर्तन* र दोस्रो चरण (२०१८-२०४६) बाट मोदनाथ प्रश्रितको *पचास रुपियाँको तमसुक*, रायनको *सिम्रा*, रमेश विकलको *दोस्रो पुस्ता*, दिल साहनीको *ज्याला*, मोहनविक्रम सिंहको *फागुन २४ गते* र उदय शर्माको *फूलबारीको कथा हवाइको व्यथा* नाटकलाई लिइएको छ। यी नाटकमा समेटिएका सामाजिक, आर्थिक तथा राजनीतिक विषयक्षेत्र, नेपाली समाजका शासक र शासितबिचको सङ्घर्ष, शोषक र शोषित वर्गका बिचका सङ्घर्षका सन्दर्भहरू, ग्रामीण तथा सहरी क्षेत्रमा भएका निम्नवर्गीय सङ्घर्षको चित्रण आदिका आधारमा विश्लेषण गरिएको छ। यसै गरी पितृसत्तात्मक नेपाली समाजमा लैङ्गिक विभेद तथा शोषण-उत्पीडन र प्रेम-प्रणयका सन्दर्भमा देखापरेका वर्गीय पक्षधरता, जीवनयापनका क्रममा जन्मथलो छोड्नु परेका कथाव्यथा र परदेशी भूमिमा नेपाली युवाले भोगेको जीवनदशाका माध्यमबाट प्रकटित देश तथा जातिप्रेमका सन्दर्भहरूबाट नाटकका विषयगत अन्तर्वस्तुमा अभिव्यक्त वर्गीय द्वन्द्वको विश्लेषण गरिएको छ।

विषयवस्तु नाटक रचनाको महत्त्वपूर्ण पक्ष हो। यो आर्थिक, सामाजिक, राजनीतिक, विज्ञानमूलक जुनसुकै क्षेत्रबाट लिइएको हुन सक्छ। विषयवस्तुसँग वर्गद्वन्द्वको अभिव्यक्ति जोडिएर आउने भएकाले नाटकले ग्रहण गरेका विषयवस्तुका माध्यमबाट वर्गद्वन्द्वको विश्लेषण गर्न उपयुक्त हुन्छ। घनश्याम कँडेलका अनुसार यथार्थवादी नाटक वास्तविक, सामान्य, देखेभोगेका घटनामा आधारित र परिचित किसिमको हुनुपर्छ (१९)। यसबाट नाटकको विषयवस्तु सामाजिक जीवनभन्दा बाहिर हुँदैन भन्ने हो। माओले क्रान्तिकारी

साहित्य र कला क्रान्तिकारी लेखक र कलाकारहरूका मस्तिष्कमा सामाजिक जनजीवनले पारेका प्रभावको उपज भएको उल्लेख गरेका छन् (८०) । यसबाट कलासाहित्य सामाजिक जनजीवनका विषयभन्दा बाहिर हुँदैन भन्ने स्पष्ट हुन्छ । यो विषय नाटकका सन्दर्भमा पनि लागु हुन्छ । यसैगरी समाज वर्गीय हुने र वर्गीय समाजमा हुने क्रियाकलापहरू पनि वर्गीय नै हुने हुनाले सामाजिक जनजीवनका तिनै वर्गीय क्रियाकलापमध्ये विशेष प्रकृतिका घटना सन्दर्भलाई प्रगतिवादी नाटकमा विषयवस्तुको रूपमा चयन गरिएको हुन्छ । समाजमा रहेका सम्पन्न र विपन्न, शासक र शासित, हुनेखाने र हुँदाखाने वर्गहरूका बिचमा सङ्घर्ष चलिरहन्छ । यही वर्गद्वन्द्वलाई प्रगतिवादी नाटककारले नाटकको विषयवस्तुका माध्यमबाट अभिव्यक्त गरेका हुन्छन् । यसरी नाटकका विषयवस्तुमा सामाजिक जनजीवनका वर्गीय सङ्घर्षयुक्त सन्दर्भहरू आउँछन् । वर्गद्वन्द्वका यिनै रूपलाई आधार बनाई नाट्यकृतिको अध्ययन विश्लेषण गर्न सकिन्छ । प्रगतिवादी नेपाली नाटकमा अभिव्यक्त वर्गद्वन्द्वको विश्लेषण गर्दा पनि यस मान्यतालाई आधार बनाइएको छ ।

४.२ पहिलो चरणका नाटकका विषयगत अन्तर्वस्तुमा अभिव्यक्त वर्गद्वन्द्व

प्रगतिवादी नेपाली नाटक-एकाङ्कीको आरम्भ वासु पासाद्वारा रचित *किसान हो !* (२००८) नाटकबाट भएको छ । यसका निम्ति तत्कालीन सामाजिक-राजनीतिक पृष्ठभूमिको विवेचना प्रगतिवादी नाटकको सर्वेक्षणका क्रममा उल्लेख गरिसकिएको छ । यस परिच्छेदमा प्रजातन्त्र स्थापना र पुनर्स्थापनापूर्वको समयावधिमा लेखिएका नाटकमा विषयगत अन्तर्वस्तुका माध्यमबाट अभिव्यक्त वर्गीय द्वन्द्वको विश्लेषण गरिएको छ । यस क्रममा वासु पासाको *किसान हो !* (२००८), हृदयचन्द्रसिंह प्रधानको *गङ्गालालको चिता* (एकाङ्की, २००९) र भूपेन्द्रमान सर्वहारा (भूपी सेरचन)को *परिवर्तन* (२०१०) दुईवटा नाटक तथा एउटा एकाङ्कीलाई विश्लेषणका निम्ति छनोट गरिएको छ । यसरी छनोट गरिएका पहिलो चरणका तीनवटा नाटकको विषयगत अन्तर्वस्तुमा पाइने वर्गद्वन्द्वको विश्लेषण विषयगत भिन्नताका आधारमा अलगअलग उपशीर्षकमा गरिएको छ ।

४.२.१ *किसान हो !*

किसान हो ! प्रगतिवादी धाराको पहिलो नाटक मानिन्छ । नाटककार वासु पासा लिखित यस नाटकमा तत्कालीन अर्धसामन्ती नेपाली समाजमा विद्यमान वर्गीय शोषण-उत्पीडन, राजनीतिक तथा ऐतिहासिक सन्दर्भ, नारी उत्पीडन तथा यौनशोषण जस्ता

विषयवस्तु समेटिएका छन् । यिनै विषयगत अन्तर्वस्तुमा पाइने वर्गद्वन्द्वको विश्लेषण यहाँ विषयगत पार्थक्यका आधारमा गरिएको छ ।

(क) सामाजिक-आर्थिक शोषण-उत्पीडन

नाटककार वासु पासाले *किसान हो !* (२००८) नाटक लेखेर प्रगतिवादी नेपाली नाटकको यात्रा प्रारम्भ गरेका छन् । यस नाटकमा नेपाली समाजमा सामन्ती शोषण-उत्पीडन व्याप्त रहेको, २००७ सालको क्रान्तिलाई जनअपेक्षा पूरा नगरी सम्भौतामा टुङ्ग्याइएकाले त्रुटिपूर्ण रहेको र सामन्ती सत्ताका अवशेषका रूपमा रहेको शोषण उत्पीडनको समाप्तिका निम्ति किसान, मजदुर तथा शोषित-पीडित श्रमजीवी जनताले गरेका एकता र सङ्घर्षका अभ्यासको वस्तुगत चित्रण गरिएको छ । कपिल लामिछानेले *समालोचनाको सोपान*मा यस नाटकको विषयवस्तु प्रजातन्त्र स्थापनाकालीन सामन्ती अत्याचार तथा त्यसका विरुद्धको किसान आन्दोलनसित सम्बन्धित भएको उल्लेख गरेका छन् (३७) । यसमा तत्कालीन सामन्तवादी नेपाली समाजमा विद्यमान आर्थिक शोषण-उत्पीडन र त्यसका विरुद्ध श्रमजीवीहरूमा विकसित हुँदै गरेको वर्गीय चेतनाका कारण सङ्घर्षपूर्ण अवस्था सुदृढ बन्दै गएको वस्तुगत यथार्थको चित्रण गरिएको छ । यस नाटकमा तत्कालीन सामन्तवादी नेपाली समाजमा स्रोत र साधनको असमान वितरण, परम्परित र पछ्यौटे उत्पादन प्रणालीमा आधारित कृषिकर्मलाई मुख्य पेसा बनाइएको अवस्था र ग्रामीण श्रमजीवी किसान तथा कृषिमजदुरले भोग्नु परेका शोषण-उत्पीडनजन्य समस्यालाई केन्द्रीय विषय बनाइएको छ ।

नाटककार पासाले *किसान हो !* नाटकमा तत्कालीन नेपाली समाजको आर्थिक-सामाजिक चित्रण गर्ने क्रममा उत्पादनका साधनहरू सीमित भूमिपतिहरूका हातमा रहेका कारण समाजमा बढिरहेको आर्थिक असमानता र त्यसले निम्त्याएको सामन्ती शोषण र उत्पीडनमा पिल्सिएका नेपाली किसान तथा कृषिमजदुरहरू जीविकाका लागि जमिनदारका रुखा र सुख्खा जमिन पनि आबाद गर्न बाध्य भएको र परम्परित उत्पादन प्रणालीमा आधारित आकासे भरको खेतीका कारण साहुलाई कुतसमेत तिर्न असमर्थ भई घरवासविहीन हुन परेको यथार्थको चित्रण गरेका छन् । यस नाटकमा नाटककारले मुलुकमा राजनीतिक दृष्टिले राणाशासनको अन्त्य भई प्रजातन्त्रको स्थापना भए पश्चात पनि सर्वसाधारणका जीवनावस्थामा परिवर्तन आउन नसकेको तथ्य विषयवस्तुका रूपमा प्रस्तुत गरेका छन् । यसका निम्ति जयदेव, जीवनलगायत गरिब किसानहरू जमिनदारका कारिन्दा बन्न बाध्य

भएको, जीवन जस्ता गरिब किसानहरू श्रीमती र घरगोठसमेत जोगाउन नसक्ने अवस्थामा पुगेको, औषधिको अभावमा परिवारका सदस्य गुमाउन बाध्य भएको, मृत सन्तानको लाससमेत जलाउन नपाएको, प्रहरी-प्रशासन पनि शोषक-सामन्तका इसारामा चलेको जस्ता घटनालाई माध्यम बनाइएको छ ।

सामन्तवादी शोषण-उत्पीडनका चापबाट जनमानसमा वर्गीय सचेतनता र जागरण आइरहेको तथ्यलाई पनि नाटकमा प्रस्तुत गरिएको छ । जमिनदार मोहनले गरिब किसान जीवनलाई कुत नबुझाएको आरोपमा गरेको अत्याचारलाई प्रत्यक्ष देखिरहेका कारिन्दा जयदेवले सहन नसकी प्रतिवाद गर्दै आफूले गरिआएको काम छोडेर विद्रोह गर्नु, जयदेवले गाउँका किसानहरूलाई सङ्गठित गरी जमिन्दारले गरेका अत्याचारका विरुद्ध आवाज उठाउन तयार गराउनु जस्ता कुराले वर्गीय मुक्तिको चेतना तीब्रतर विकास भइरहेको प्रतिध्वनित गरेका छन् । जमिनदार मोहन जीवनले कबुलियतअनुसारको धान बुझाउन नसकेका कारण घरगोठ खाली गराउन जयदेवलाई आदेश दिए पनि उसका अन्तर्मनमा जागेको विद्रोही भावका कारण विरोधमा उत्रिएका कारण परिस्थिति सङ्घर्षपूर्ण बन्न गएको देखाइएको छ । जयदेवको अध्ययन-अनुभवअनुसार गरिब किसानले रातोदिन खेतमा जोतिएर एकपेट भर्न नपाउने तर जमिनदारले खेतको उब्जनी पनि विभिन्न बहानामा हडपेर किसानलाई भोकभोकै पार्नुका साथै सुख्खा खेतको कुत असुल गर्न घरबास कब्जा गर्न खोज्नु अन्यायपूर्ण भएकाले विद्रोह गर्दै खाइपाइ आएको जागिर छोडेर जीवनका पक्षमा सङ्घर्ष गर्न तयार भएको देखाइएको छ (२) । यसबाट मार्क्सवादी मान्यताअनुरूप सामन्तवाद र पुँजीवादले आफ्नो अन्त्य आफै निम्त्याउँछ भन्ने मान्यता घटित भएको देखाइएको छ । सामन्त तथा पुँजीपतिहरूका व्यवहारबाट उत्पन्न परिस्थितिले तिनको समाप्तिको बीजारोपण गरेको हुन्छ भन्ने कुरालाई स्पष्ट देखाइएकाले वर्गद्वन्द्व क्रमशः बढ्दै जाने सम्भावना प्रस्तुत गरेको छ ।

समाजमा रहेका यस्ता परिपाटीले सीमित व्यक्तिसँग अकुत धनसम्पत्ति एकत्रित हुँदै जाने, खेतीयोग्य जग्गाजमिन जमिनदारका हुने, गरिब किसानहरू दुई छाक खान र नाङ्गो आङ ढाक्नसमेत नसक्ने अवस्थामा पुगेको देखाउनुले तत्कालीन नेपाली समाज शोषणमा आधारित सामन्तवादी समाज हो भन्ने स्पष्ट हुन्छ । यस्तो समाजमा उत्पादनका साधनहरू सीमित व्यक्ति र समुदायमा केन्द्रित हुनाले बहुसङ्ख्यक व्यक्ति र परिवार शोषित वर्गमा पर्न जान्छन् । राणाशासकहरूले आफ्ना भाइभारदार तथा आफ्ना सेवकहरूलाई उर्वर

जग्गाजमिन टिका लगाएर दान वा बक्सिस दिने प्रवृत्तिबाट विकसित भएको जमिनदारी प्रथाको अवशेष यथावत् रहेको कुरा प्रतिनिधिका रूपमा मोहनजस्ता जमिन्दारहरूबाट जीवनजस्ता गरिब किसानहरू प्रताडित हुँदै आएको तथ्य नाटकमा प्रस्तुत गरिएको छ । यसबाट तत्कालीन नेपाली समाजको अवस्था सामन्ती शोषणयुक्त रहेको छ भन्ने पुष्टि हुन्छ । यस नाटकले समाजमा व्याप्त रहेको उच्चवर्गको शोषण-उत्पीडन र सोका विरुद्ध जाग्न थालेको विद्रोहको सङ्केत गरेको छ । विद्रोह रहर नभएर बाध्यता हो भन्ने कुरा जयदेवले जमिन्दारप्रति देखाएको शिष्टताबाट बुझिन्छ । ऊ सकेसम्म जमिन्दार उदार भएर जीवनको घरगोठ जोगियोस् भन्ने पक्षमा रहेको देखाइएबाट स्पष्ट हुन्छ । उसले मोहनलाई गरिब जीवनले बाध्यतावश कुत बुझाउन नसकेको बताउँदा जमिनदार भने किसान दुब्लाएर कङ्गाल हुँदा उसलाई छुट दिन नसकिने बताउँदै गरिब किसानको पक्षधरता देखाएकामा जयदेवलाई गालीगलौज गर्दै नुनको सोभो गर्न धम्की दिई जीवनको घर-छाप्रो खाली गर्न आदेश दिनु तर जयदेव भुक्नभन्दा जागिर छोड्न तयार देखिनले वर्गीय द्वन्द्वको बीजारोपण भएको सङ्केत गरेको छ (२) । यसबाट जमिनदारहरूको श्रमजीवीप्रतिको व्यवहार प्रस्ट भएको छ । गरिबको घर उजाड गराउने विषय जमिनदारका लागि अति सामान्य र न्यायोचित लाग्दछ भने गरिब किसान जीवन र जयदेवका लागि असह्य लागेको देखाइएको छ । त्यसैले जयदेव सामन्ती शोषणका विरुद्ध चर्को स्वरमा प्रतिवाद गर्दै भन्छ-

...त्यस्तो अत्याचार देख्दादेख्दै आफ्नो यो आत्मालाई मारेर सहि आएको थिएँ । अब सहन सक्तिन । आज त्यसबाट पनि नपुगी सुखा खेतको कुतमा विचरा किसान गरीब जीवनको सुकेको रगत चुस्नलाई जा भन्ने अरोट खुली रहेछ (अभ्र ठुलो स्वरले) फेरि निमकको सोभो गर्नु रे ! के मैले सरकारको निमक खाएको छ र ? (सूर्यलाई देखाएर) यस्तो घाममा आफ्नो निर्बलियो रगत रगडेर खाएको छु । के काम विना माम दिएको छ र ? के गरीब चुस्नालाई मात्र जन्म लिएको ? धिक्कार छ ! (२-३)

जयदेवका यस्ता कुरा सुनेर आवेगमा आएको मोहनले हुँक्काको नलीले पिंडुलामा हान्दै 'जुन थालमा खायो उही थालमा हग्ने जा, यो घरबाट !' भनेर निकाल्ने आदेश दिँदा जयदेव चुनौतीका साथ गरिआएको कामधन्दा छोडिदिने निष्कर्ष सुनाउँछ -

तेरो यो सेतो दरवार दरवार होइन पापको महल हो, तँ मानव होइनस्, दानव होस् । यो जमिन्दारी कामोद होइन, अत्याचारी गोलघर हो । म यस गाउँबाट बाहिर गएर पनि तेरो अत्याचारी शासन ...तोड्न चाहन्छु । जहाँसम्म गरीबको बच्चाको ईमान रहन्छ तहाँसम्म कोहीदेखि दब्दिन । धनीको धनभन्दा गरीबको ईमानको मोल बढ्ता हुन्छ । हेर् गरीबको बच्चाको तागत ! जोशु !! होस् !!! (३)

यसबाट वर्गसङ्घर्षको जन्म र विकास समाजमा क्रियाशील मुख्य वर्गहरूका बिचमा उत्पन्न हुने द्वन्द्वबाट हुन्छ भन्ने मार्क्सवादी अवधारणा अनुरूपको परिस्थिति निर्माण भएको छ । समाजमा विद्यमान शोषण-उत्पीडनको चरम अवस्थाबाट नै विद्रोह जन्मिन्छ भन्ने देखिएको छ । जयदेव सामाजिक जीवनभित्र रहेको उच्च-नीचको व्यवहारबाट परिचित छ । उसले मोहनको कारिन्दा बनेर रहँदाबस्दा सामन्ती शोषण-उत्पीडनलाई नजिकबाट बुझ्ने अवसर पाएको छ । यसै पृष्ठभूमिले जयदेवलाई विद्रोही बन्न प्रेरित गरेको छ । जयदेव मोहनसँग विद्रोह गरी निस्किएर जीवनको घरमा जाँदै गर्दा गाएको गीतबाट पनि यस्तै वर्गीय द्वन्द्वको भाव अभिव्यक्त भएको छ-

उच्च नीच भेद-भाव निर्मूल पारी दिन्छु ।

दाना रोटी नाना सबलाई दिलाई छोड्छु (३)

यसबाट तत्कालीन नेपाली समाजमा रहेका शोषक-सामन्तहरूबाट बहुसङ्ख्यक गरिब किसान मजदुरहरूमाथि शोषण-उत्पीडन चलाइरहेको स्पष्ट हुन्छ । जयदेवले यस किसिमका अन्याय, अत्याचार र अभावबाट मुक्ति दिन सङ्घर्ष नै एकमात्र विकल्प हो भन्ने कुरा बुझेको हुनाले जमिन्दारको व्यावहारलाई चुनौती दिँदै अन्यायमा परेको जीवनको पक्षमा खुलेर लड्ने निष्कर्षमा पुगेको छ । अब जीवनका लागि मात्र नभएर समस्त निम्नवर्गीय श्रमजीवीहरूको भोको पेट र नाङ्गो शरीर ढाक्ने स्थिति नबनेसम्म नरोकिने सङ्कल्प गरेको छ । यसबाट उच्चवर्गले समाजमा जातीय रूपमा जनतालाई विभाजन गर्ने, उच्चनीच देखाउने, एकआपसमा लडाउने र आफ्नो राजनीतिक सत्ताको भविष्य सुरक्षित राख्दै निम्नवर्गमाथि शोषण-उत्पीडन गरिरहन खोज्ने रहस्यसमेत उद्घाटित भएको छ । साथै यस किसिमका प्रपञ्चले श्रमजीवी जनता भोकै मर्न बाध्य भएकाले अब यस प्रकारको वर्गीय विभेदको समाप्ति अनिवार्य रहेको बोध भएको कुरा जयदेवको उद्घोषणाबाट अभिव्यक्त भएको छ । यसरी वर्गीय समाजका सदस्यहरूका व्यवहारबाट नै वर्गद्वन्द्व चर्किएर जाने अवस्था नाटकमा देखाइएको छ । यसलाई बल पुर्याउने कार्य जमिनदरबाट भएको छ । उसले जयदेवका सट्टामा नियुक्त भएको बहादुर नामको कारिन्दाका माध्यमबाट गरिब मुसहरहरूलाई लगाएर जीवनको घरगोठ खाली गराउन बाध्य पारेको (४) घटनाले जीवनमात्र शोषित-पीडित नभएर मुसहरहरू तथा अन्य गाउँलेहरूको अवस्था पनि दयनीय भएको सङ्केत गरेको छ । जीवन विरामी छोरो प्रेमनाथलाई काखमा लिएर हारगुहार गर्दैगर्दा मुसहरहरूलाई जीवनका घरबाट भाँडाकुँडा फ्याक्न लगाउने र गोठका गोरु

फुकाएर लैजाने जस्ता विषयले तत्कालीन नेपाली समाजमा विद्यमान सामन्ती शोषणको चित्र प्रस्तुत गरेको छ । यसले सामन्त वर्गमा न्यूनतम मानवीय संवेदनालाई समेत बेवास्ता गरी व्यक्तिगत स्वर्थमा केन्द्रित भई निम्नवर्गका मानिसहरूप्रति भ्रनभ्रन निर्दयी व्यवहार गरेको दृश्य प्रस्तुत गरेर समाजमा शोषण-उत्पीडन अरू बढ्दै जाने उपक्रम रहेको र यसले वर्गद्वन्द्व विकसित हुँदै जाने सङ्केत भएको छ । यसबाट ग्रामीण किसानहरू जमिन्दार र उनीहरूका व्यवहारप्रति रूष्ट हुँदै गएको र वर्गद्वन्द्व सबल बन्दै गएको स्पष्ट हुन्छ ।

समाजमा विद्यमान वर्गीय विभेदले वर्गीय मित्र र वर्गीय शत्रु छुट्टिदै जाने यथार्थलाई पनि देखाइएको छ । प्रस्तुत नाटकमा वर्गीय सदस्यको दुःखमा वर्गीय मित्र साहारा बन्ने सन्दर्भ जयदेव जीवनको सहयोगी बनेर पुष्टि गरेको छ । जयदेव जीवनमाथि भएको अन्याय सहन नसकेर विद्रोह गर्नु, जीवनको विरामी छोराको उपचारका निम्ति डाक्टर खोज्न जानुले वर्गीय मित्रको व्यवहार प्रस्तुत गरेको छ । यही वर्गीय पक्षधरताको प्रक्रियाले नाटकमा वर्गद्वन्द्वको अभिव्यक्तिलाई प्रभावकारी बनाएको छ ।

गरिबीको चापमा परेका र असङ्गठित अवस्थामा रहेका गरिब श्रमजीवीहरू बाँच्नका निम्ति जस्तोसुकै अपमान पनि सहन बाध्य हुने परिस्थितिको सिकार हुन्छन् भन्ने दृष्टान्त पनि नाटकमा प्रस्तुत छ । आफ्नै घर उजाड गराइदिने सूर्यसँग छोराको जीवनदान माग्न विवश हुने सन्दर्भले यसलाई मान्यतालाई अभिव्यक्त गरेको छ । यस सन्दर्भले निम्न वर्गीय परिवारभित्रको कारुणिक अवस्थालाई प्रस्तुत गरेको छ । जीवन गरिबीका कारण काट्न नसकेको लामो कपालले अनुहार छोपेर आफ्नै श्रीमती भगाएर लगिदिने सूर्यको घरमा हात फैलाउन जानु, सूर्यबाट उपेक्षित हुनु, जीवनले पूर्व श्रीमतीले दिएको पैसा र चामल लिनु, औषधि लिएर घर पुग्दा विरामी छोराको देहान्त हुनु, अन्त्येष्टिका निम्ति दाउरा किन्ने पैसासमेत नहुनु र छोराको लास हातमा बोकेर घाटतिर गएको स्थितिको चित्रणले निम्नवर्गीय परिवारले भोग्न परेको कारुणिक यथार्थता प्रस्तुत गरेको छ । यस प्रसङ्गले निम्नवर्गीय पक्षधरताको विकास गराउन, गरिब किसानहरूलाई सङ्गठित हुन र सङ्गठित गर्न अनुकूल परिवेश निर्माण गरेको छ । यसले शोषक सामन्तका व्यवहारले नै उनीहरूका विरुद्धको जागरणका निम्ति वातावरण तयार गरिरहेका हुन्छन् भन्ने दृष्टात प्रस्तुत गरेको छ । मोहनका कारिन्दाहरूले अपहरण गरी जीवनलाई मोहनको घरमा पुर्याउनु र साहुको ढुकुटी (सेफ) फोरी चोरी गरेको आरोप लगाएर पक्राउनुले साहु-सामन्त-जमिनदार

गरिबमाथि जेजस्तो पनि गर्न सक्छन् भन्ने देखाइएको छ । यस्ता उत्पीडनले भविष्यमा निम्त्याउने वर्गसङ्घर्ष र सामन्ती शोषणको अन्त्यको सम्भावनालाई सङ्केत गरेको छ ।

शोषक-सामन्तहरू श्रमजीवीहरूप्रति अनुदार रहन्छन् । यस नाटकमा उच्चवर्गका मानिसहरू निम्नवर्गीय गरिब किसानहरूप्रति कति निर्दयी हुन्छन् भन्ने कुरा छोराको लास लिएर घाटमा जाँदै गरेको जीवनलाई अपहरण गरी जमिनदार मोहनका घरमा पुर्याउनु र उसलाई सेफ फोरेको आरोप लगाउँदै मोहनले भनेको यस कथनले पुष्टि गर्दछ-“बच्चा मरोस् वा सडोस् तैले मेरो धान नबुझाएकोमा जेल सजाय भोग्नु पर्दछ बुझिस् !” जीवनले यसको प्रतिवाद गर्दै भनेको छ- “घर छैन, खेत छैन, पेटमा अन्न छैन, देहमा बस्त्र छैन केवल हाडछाला मात्र बाँकी भएको शरीरले फेरि जेल भोग्ने, विना कसुरमा (१८) !” यस भनाइबाट जीवनजस्ता शोषित पीडित श्रमजीवीहरूको जीवनदशा दयनीय रहेको, खाली पेट, नाङ्गो तथा जीर्ण शरीर लिएर बाँच्नु परेको यथार्थता र पुत्रशोकको कारुणिकता मात्र होइन वर्गदुश्मनप्रति प्रतिरोधी भावना जागृत हुँदै गरेको सङ्केत गरेको छ ।

किसान हो ! नाटकमा जनता सचेत र जागरुक भए भने सामाजिक सङ्घ-संस्था तथा व्यवस्थाका वैधानिक निकायहरू पनि क्रमशः जनभावनाअनुरूप चलन बाध्य हुन्छन् भन्ने सन्दर्भलाई पनि प्रस्तुत गरिएको छ । अदालतमा जीवनलाई दोषी सावित गर्न नसकेपछि न्यायाधीशले जीवनको घरगोठ खाली गर्न प्रयोग भएको पात्र बहादुरलाई ल्याउन लगाउनु, गाउँलेहरूको सहयोगमा बहादुरलाई अदालतमा हाजिर गराउँदा गाउँले किसानहरू पनि उपस्थित हुनु, जीवनलाई निर्दोष सावित गर्न जयदेवको नेतृत्वमा जनदवाव पर्नु, र अन्त्यमा न्यायाधीशले जमिनदार मोहनलाई र बहादुरलाई जेलसजाय सुनाउँदै जनताको राजमा जनअपेक्षाको कदर गरिने भएकाले जयदेवलाई न्यायाधीशको पद स्वीकार गर्न अनुरोध गर्दै नाटक समाप्त गरिनुले किसानहरूको सङ्गठित शक्तिले समाजमा क्रान्तिकारी परिवर्तन ल्याउन सफल हुन्छ भन्ने देखाएर समाजमा विद्यमान सामन्ती शोषण-उत्पीडन र त्यसका विरुद्ध न्यायोचित सङ्घर्षलाई उत्प्रेरित गर्ने गरी सजीव चित्रण गरिएको छ । यस नाटकले नेपाली समाजको तत्कालीन आर्थिक-सामाजिक यथार्थलाई प्रस्तुत गर्दै समाजको आमूल परिवर्तनका निम्ति श्रमजीवी मजदुर-किसानहरूको सक्रिय तथा सङ्गठित भूमिकाको आवश्यकता हुने मार्क्सवादी मान्यतालाई अङ्गीकार गर्दै सामाजिक जीवनमा वर्गद्वन्द्वको विकास प्रक्रियालाई समेत प्रस्तुत गरेको छ ।

(ख) राजनीतिक अन्तर्वस्तु

मार्क्सवादले उत्पादन पद्धतिलाई समाजको आधार र राजनीति, कला-साहित्य आदि विषयलाई आधिरचना मान्दछ । आधारले नै अधिरचनाको निर्माणमा महत्त्वपूर्ण भूमिका खेल्ने हुनाले कला-साहित्यको रचनामा पनि आधारको भूमिका रहन्छ । राज्यको उत्पादन पद्धति तथा राज्यव्यवस्थाका आधारमा सामाजिक तथा सांस्कृतिक व्यवहार विकसित हुन्छन् भने तिनकै कलात्मक चित्रण गर्दा साहित्यको सिर्जना हुने भएकाले प्रगतिवादी नाटकमा राजनीतिको प्रभाव देखिनु स्वाभाविक हुन्छ । प्रगतिवादी नेपाली नाटकका विषयवस्तुमा पनि राजनीतिक विषयले स्थान पाएको पाइन्छ ।

राजनीतिक विषयवस्तु समावेश गरी लेखिएको पहिलो प्रगतिवादी नाट्य कृति *किसान हो !* (२००८) हो । नाटकको भाव, नाटककारको मन्तव्य र भूमिकामा व्यक्त विचारबाट पनि यो नाटक राजनीतिक उद्देश्यले लेखिएको प्रस्ट हुन्छ । मुलुकमा प्रजातन्त्र आएको भनिए पनि सामाजिक-आर्थिक पक्षमा कुनै परिवर्तन नआएकाले किसानहरू एकजुट भएर सङ्घर्ष गर्न जरुरी भएको र सङ्गठित सङ्घर्षले परिवर्तन सम्भव भएको दृष्टान्त नाटकमा प्रस्तुत गरिएको छ ।

प्रजातन्त्रको आगमन भए पनि मूलभूत रूपमा राज्यव्यवस्थाका अङ्गप्रत्यङ्गहरू र तिनका व्यवहारमा सामन्ती शोषण यथावत् रहेको तथ्य नाटकमा प्रस्तुत गरिएको छ । यसलाई गरिब किसान जीवनका पक्ष र जमिन्दार मोहनका विपक्षमा अदालतबाहिर गाउँले किसानहरूले लगाएको नाराले पुष्टि गर्दछ-

जयदेव- सामन्तवाद !

गाउँलेहरू- मुर्दावाद ! (२२)

अन्ततः मजदुर-किसान एकताले सामन्तवादका अवशेषका रूपमा रहेका अवयवहरू क्रमशः ध्वस्त हुँदै जाने र श्रमजीवीहरू सफल हुँदै जाने प्रक्रियाका क्रममा वर्गद्वन्द्व अभिव्यक्त भएको छ । यहाँ जयदेव र गाउँलेले सामन्तवाद विरोधी नारा लगाउनुले समाजमा स्थापित सामन्तवादी शासनसत्ता र श्रमजीवी किसान मजदुरहरूका बिचमा चलेको तीव्र द्वन्द्व अभिव्यक्त भएको छ । यस द्वन्द्वले मार्क्सले समाजविकासका सन्दर्भमा भनेजस्तो दास युगपछि सामन्तवादको विकास भएको र आफ्नै कमजोरीका कारण उत्पन्न वर्गद्वन्द्वले सामन्तवाद पुँजीवादमा रूपान्तरण हुने सामाजिक परिवर्तनको क्रमिकताको

भलक प्रस्तुत गरेको छ । यसरी सामन्तवादी राज्यव्यवस्थामा विकसित हुने शोषण-उत्पीडन नै यसको समाप्तिको कारक बन्ने तथ्यलाई प्रस्तुत नाटकले अभिव्यक्त गरेको छ ।

(ग) नारी उत्पीडन तथा यौनशोषण

सामन्तवादी समाजमा नारीलाई भौतिकवस्तुसरह व्यवहार गर्दछन् र त्यसलाई प्रगतिवादी साहित्यकारहरू लैङ्गिक विभेद र मानवीय संवेदना विरोधी कार्यका रूपमा लिई साहित्यको विषयवस्तु बनाउने गरेको पाइन्छ । प्रगतिवादी नेपाली नाटकारहरूले पनि नारी उत्पीडन र यौनशोषणलाई नाटकको विषयवस्तुका रूपमा महत्त्व दिएर प्रस्तुत गरेका छन् ।

किसान हो ! नाटकमा नारीलाई धनाढ्यहरूको खेलौनाका रूपमा प्रस्तुत गरिएको छ । गरिब किसान जीवनकी श्रीमती र विरामी बालक प्रेमनाथकी आमा श्रीकुमारी सम्पत्तिको लोभमा परेर लोग्ने र छोरोलाई छोडेर सूर्यसँग पोइल जानु, नवपति सूर्यसँग रस रङ्गमा डुब्नुले सामन्तवादी तथा पुँजीवादी समाजमा सामन्तहरू, पुँजीपतिहरू धन-सम्पत्तिका आडमा गरिबका घरपरिवार उजाड गराइदिने प्रवृत्तिको एउटा उदाहरण बनेको छ । व्यक्तिवादी स्वार्थी चरित्रले पारिवारिक तथा सामाजिक जिम्मेवारीबाट विमुख गराउँछ, भन्ने उदाहरणका रूपमा यसलाई हेर्न सकिन्छ । यसैगरी श्रीकुमारीमा रहेको मातृत्वलाई छोराको मृत्युका खबरले जागृत गराइदिनु, छोराका मृत्युमा आँसुसमेत बगाउन डराउनु पर्ने स्थितिमा रहनुले भने ऊ कति शोषित-पीडित छ, भन्ने स्पष्ट हुन्छ । सूर्यले श्रीकुमारीमा छोराप्रतिको ममता जागृत भएको थाहा पाएर आवेगमा आई गरगहना छोडी घरबाट निस्केर जान धम्की दिनु, नारीलाई कठपुतली भन्नुले सूर्यमा धनको घमण्ड र नारीलाई पैसाले किन्न सकिने खेलौना ठान्ने मनोवृत्ति देखिन्छ । सूर्यले धनको रवाफ देखाउँदै घरबाट निस्केर जान धम्की दिँदै भन्छ- “जा...जा...ढोका खुला छ मेरो, धन भए तँ जस्ता कठपुतली हजारौं भुल्छन्, जस्तो कमलमा मौरी । (ठूलो आवाजले) जा...जा.....(दाह किटेर) निक्ली...(१३) ।” यस्तो धम्कीपूर्ण भाषा प्रयोग गर्दै आफूलाई बाघको संज्ञा दिँदा छोराको मृत्युको खबरले रन्थनिएकी श्रीकुमारीले जवाफ फर्काउँदै भन्छे- “हो, बाघ अनजान जनताको रगत चुस्ने, छाला लुछ्ने, हाड चपाउने, गरीबका स्त्रीलाई गहनाको लोभ देखाई धर्म-च्युत गराउने, गरीबको घरमा आगो लगाई आफू हाँस्ने, यस्तालाई बाघ नै भन्दछन्, बाघ हो हो, बाघ (१४) ।” श्रीकुमारीको आरोपपूर्ण भनाइले उसको अन्तरमनमा भएको विद्रोही भावना अभिव्यक्त भएको छ । उच्च वर्गीय पुरुषहरू आफूले जे पनि भन्न र गर्न सहजै तयार हुने तर श्रीमतीले जवाफ फर्काउँदा आफ्नो अहम्मा ठेस लागेको महसुस गर्ने सामन्ती तथा

पितृसत्तात्मक प्रवृत्तिलाई सूर्यका व्यवहारले प्रस्ट पारेको छ । उसले हात र लात प्रयोग गरी श्रीकुमारीलाई पिट्दै घरबाट निकालिदिएको घटनाले पुष्टि गरेको छ । श्रीकुमारीले प्रतिवाद गर्दै गरिबको इज्यत लुटेपछि धनीहरू आफ्नो इज्यत बढेको ठान्ने प्रवृत्तिप्रति व्यङ्ग्य गरेकी छ र सूर्यले दिएका गहना उपेक्षापूर्वक खोलेर फालिदिँदै यसो भनेकी छ-“यो हीराको कान-पासा हैन बिछोड हो, विदाइ हो । यो हीराको औँठी हैन मृत्युको द्वार हो (१४) ।” यसपछि श्रीकुमारीले हीराको औँठी निलेर मृत्युवरण गर्नुले नारी उत्पीडन र यौन शोषण चरम अवस्थामा पुगेपछि मृत्युवरण गर्नुपरेको यथार्थ उद्घाटित भएको छ ।

किसान हो ! नाटकमा सामन्तवादी चरित्रको राणा शासन हटेर प्रजातन्त्र आए पनि समाजमा पुरानो आर्थिक प्रणाली तथा उत्पादन यथावत् रहेका कारण परिवर्तनको अनुभूति हुन नसकेको देखाइएको छ । यसमा नेपालको आर्थिक तथा सामाजिक परिपाटी सामन्तवादी नै रहेको र गरिब किसान परिवार र तिनका नारीहरूले भोग्नु परेका कथा-व्यथा यथावत् रहिरहेको देखाएर तत्कालीन नेपाली समाजमा रहेको नारी उत्पीडनको चित्रण गर्ने क्रममा वर्गद्वन्द्व अभिव्यक्त भएको छ ।

(घ) प्रेम-प्रणय सम्बन्धमा वर्गीयता

मार्क्सवादले वर्गभेदी सामाजिक जीवनका सबै पक्षमा वर्गीय पक्षधरता र द्वन्द्वको उपस्थिति रहने मान्दछ । प्रेम-प्रणय मानवजीवनको महत्त्वपूर्ण पाटो हो र यसमा पनि वर्गीय प्रभाव रहन्छ । प्रगतिवादी नेपाली नाटकका विषयवस्तुमा प्रेम-प्रणयका सन्दर्भबाट पनि वर्गद्वन्द्व अभिव्यक्त भएको पाइन्छ । प्रथम चरणका प्रगतिवादी नेपाली नाटकका विषयवस्तुमा प्रेम-प्रणयका सन्दर्भबाट अभिव्यक्त वर्गद्वन्द्वको विश्लेषण क्रमशः गरिएको छ ।

नाटककार वासु पासाले रचाना गरेको *किसान हो !* नाटकमा प्रेमप्रणयका सन्दर्भमा वर्गद्वन्द्व अभिव्यक्त भएको छ । यस नाटकमा उच्चवर्गले नारीलाई भोगविलासका निम्ति जालझेल गरी स्वार्थपूर्तिको साधनका रूपमा प्रयोग गर्न उद्दत हुन्छन् भन्ने देखाइएको छ । यसका निम्ति उच्चवर्गका सूर्यजस्ता व्यक्तिहरू श्रीकुमारीजस्ता निम्नवर्गका नारीहरूसँग प्रेम-प्रणयको नाटक गर्ने, गरिबका छोरीबुहारी हातपान अनेक प्रपञ्च गर्ने र आफ्नो स्वार्थमा बाधा उत्पन्न भए वा आफ्नो चाहनाअनुरूप नभए हातपात गर्ने तथा घर निकाला गर्ने कुरा सामान्य ठान्दछन् भन्ने देखाइएको छ । गरिब किसान जीवनकी श्रीमती र विरामी बालक प्रेमनाथकी आमा श्रीकुमारीलाई धनसम्पत्तिको बलमा सूर्यले लैजानु, नवपति सूर्यसँग

रस-रङ्गमा डुब्नुलाई पुँजीपतिहरू धन-सम्पत्तिका आडमा गरिबका घरपरिवार बिगारिदिने प्रवृत्तिको एउटा उदाहरणका रूपमा लिन सकिन्छ । आफू अनुकूल नभए श्रीमती वा प्रेमिका जो भए पनि घरनिकाला गर्नसक्ने पुरुषवादी चरित्रको चित्रण पनि भएको छ । सूर्यले जीवनकी श्रीमती श्रीकुमारीलाई लोभलालचमा पारी भगाएर आफ्नो श्रीमती तुल्याउनु, पूर्वपतिबाट जन्मिएको छोरो प्रेमनाथको मृत्युमा आँसु बगाउन समेत निषेध गर्नु, श्रीकुमारीलाई त्रासमा राख्नु र नारीलाई फूलमा आकर्षित हुने मौरीजस्तै धनसम्पत्तिमा आकर्षित हुन्छन् भन्ने ठान्नु, धन भए स्त्री जति पनि पाइन्छन् (१३) भन्ने धारणा व्यक्त गर्नु र श्रीकुमारीले सूर्यलाई हिंस्रक बाघको रूपमा चित्रण गर्नु (१४) जस्ता प्रसङ्गले नाटकमा प्रेम र प्रणयका सन्दर्भमा उच्च वर्गले प्रेमलाई खरिदबिक्री गर्न सकिने वस्तुका रूपमा व्यवहार गर्ने हुनाले नारी शोषण-उत्पीडन बढ्ने, उत्पीडित नारीवर्गले विद्रोहको बाटो लिनुपर्ने अवस्था देखाइएको छ । प्रेम-प्रणयमा पनि वर्गीय पक्षधरता र वर्गद्वन्द्व अभिव्यक्त हुन्छ भन्ने देखाइएको छ ।

वासु पासाले *किसान हो !* नाटकमा नेपालको राज्यसत्ता प्रजातन्त्रको स्थापनापछि राजनीतिक रूपले राजतन्त्रात्मक र आर्थिक-सामाजिक रूपमा सामन्तवादी चरित्र यथावत् रहेको चित्र प्रस्तुत गरेका छन् । यस नाटकले देशमा सीमित राजनीतिक अधिकार प्राप्त भए पनि नेपाली समाज सामन्तवादी आर्थिक प्रणाली जमिनदार तथा सामन्तहरूका हातमा रहेको र बहुसङ्ख्यक जनता शोषण, दमन, अन्याय, अत्याचारमा पि्लिसिएको यथार्थ प्रस्तुत गरेको छ । यसले देशमा प्राप्त सीमित राजनीतिक स्वतन्त्राले जनतामा वर्गीय जागरण आएकाले एकताबद्ध हुने, अन्याय-अत्याचारका विरुद्ध सङ्गठित भएर आवाज उठाउने, राज्यका निकायहरूमा जनताका मागलाई चर्को रूपमा उठाउन नाराबाजी गर्ने, जुलुस, घेराउ तथा धर्ना जस्ता सङ्घर्षका विभिन्न रूपहरू अवलम्बन गर्ने गरेका विषयसन्दर्भहरू समेटेको छ । यस नाटकले तत्कालीन नेपाली सामन्तवादी समाजको उत्पादन प्रणाली सीमित व्यक्तिमा केन्द्रित हुने भएकाले बहु सङ्ख्यक श्रमजीवी जनता गरिब तथा भूमिहीन भई जमिन्दार तथा सामन्तका निर्देशन र स्वार्थपूर्तिको साधन बनेर बस्नु पर्ने बाध्यताको चित्र प्रस्तुत गर्दै वर्गीय चेतनाको विकासले सङ्गठित हुने र सङ्घर्ष चलाउने अवस्था सिर्जना हुन्छ भन्ने तथ्यलाई पनि प्रस्तुत गरेको छ । यस नाटकले सामन्तवादी समाजमा नारीप्रति गरिने व्यावहार, यौनशोषण र उत्पीडनको चित्रणलाई समेत महत्त्व दिएर विषयवस्तुका माध्यमबाट तत्कालीन समाजको वर्गीय द्वन्द्वलाई प्रस्तुत गरेको छ ।

४.२.२ गङ्गालालको चिता

नाटककार हृदयचन्द्रसिंह प्रधानद्वारा लिखित *गङ्गालालको चिता* (२००९) अर्को महत्त्वपूर्ण प्रगतिवादी नेपाली नाटक हो । यो नाटक २००७ को माघमा राणाकालीन उत्तरार्द्धका समयावधिको राजनीतिक तथा ऐतिहासिक विषयवस्तुमा आधारित भएर लेखिएको छ (लामिछाने ३८) । नाटकको प्रकाशन प्रजातन्त्रको स्थापनापछि भए पनि यसको विषयसन्दर्भ जहानिया राणाशासनको अन्त्यका निम्ति सञ्चालित क्रान्ति र त्यसका अगुवा मध्येका एक गङ्गालालको अन्त्येष्टि कार्यसँग सम्बन्धित छ । यसको मुख्य विषय राजनीतिक हो । यसका पृष्ठभूमिमा सामन्तवादी सामाजिक-आर्थिक शोषण-उत्पीडन र त्यसले सिर्जना गरेको वर्गीय द्वन्द्वलाई पनि समेटिएको छ । यहाँ यिनै विषयका सन्दर्भमा अभिव्यक्त वर्गद्वन्द्वको विश्लेषण गरिएको छ ।

(क) सामाजिक-आर्थिक शोषण-उत्पीडन

हृदयचन्द्रसिंह प्रधानद्वारा लिखित *गङ्गालालको चिता* नाटकमा चित्रण गरिएको राजनीतिक सत्तासङ्घर्षको पृष्ठभूमिमा सामन्तवादी सामाजिक-आर्थिक उत्पीडन मुख्य कारकका रूपमा रहेको छ । यस कुरालाई नाटकको आरम्भमा प्रस्तुत गीतका माध्यमबाट सङ्केत गरिएको छ । तत्कालीन सामन्तवादी राज्यसत्ताबाट हुने गरेका सामाजिक-आर्थिक उत्पीडनले नै तत्कालीन गङ्गालाल लगायतका चेतनशील युवाहरूलाई विद्रोहका निम्ति प्रेरित गरेको पाइन्छ । यस नाटकमा तत्कालीन राज्यले आफ्नो सत्ता जोगाउन सचेत विद्रोही युवाशक्तिमाथि दमन गरी युवाहरूको हत्यासमेत गरिएको सन्दर्भ र त्यसका विरुद्ध रक्तबीज बनेर गङ्गालालका परिवारका सदस्यहरूसँगै जनसाधारण विद्रोहमा उत्रिएको देखाइएको छ । यसपछि दमनमा उत्रिएको राज्यशक्ति पछाडि हट्न बाध्य भएको प्रसङ्ग देखेर शासक र शासित वर्गका बिचको द्वन्द्वलाई अभिव्यक्त गरिएको छ ।

(ख) राजनीतिक अन्तर्वस्तु

गङ्गालालको चिता (२००९) नाटकको मुख्य विषयसन्दर्भ राजनीतिक हो । सत्तासङ्घर्षको सन्दर्भलाई मुख्य विषयवस्तु बनाएर लेखिएको प्रगतिवादी एकाङ्की हो । यो नाटक ऐतिहासिक तथा राजनीतिक विषयमा आधारित छ । प्रकाशनका दृष्टिले यो नाटक प्रजातन्त्र स्थापना पछाडिको भए पनि यसमा राणा शासनका विरुद्धमा चलेको सङ्घर्ष र १९९७ मा गङ्गालाल लगायतका क्रान्तिकारी युवालाई तत्कालीन सरकारले फाँसीमा

चढाएको पृष्ठभूमिमा रचना भएको छ । यस नाटकमा गङ्गालाललाई फाँसी दिइएपछि गङ्गालालको पार्थिव शरीरको अन्त्येष्टिका निम्ति शोभाभगवतीमा चिताको तयारीका र श्रद्धाञ्जली दिने क्रममा घटेका घटना र फाँसी दिइनुपूर्वका संवादसन्दर्भ समेतलाई समेटिएको छ ।

शासक र शासित वर्गका बिचमा चलेको द्वन्द्व नै यस नाटकको मुख्य विषय हो । राणा शासनकालमा व्याप्त अन्याय, अत्याचार, शोषण र उत्पीडनका विरुद्ध चेतनशील युवाहरूमा बढेको प्रतिरोधी भावनालाई निस्तेज पार्न चालिएका कठोर कदमका कारण ज्यान गुमाउन परेका चार सहिदहरू मध्ये एक गङ्गालाललाई केन्द्रमा राखेर नाटकको रचना गरिएको छ । नाटकको प्रारम्भ वेदना र क्रान्तिचेतले भरिएको गीतबाट भएको छ । उक्त गीतमा भनिएको छ-

जन्मिदै छन् जनहरू नित्यै छन् पनि निशिदिनै,
जीवन बित्ने पसीना बहाई भोकै रही दिन-दिनै ।(३)

यसले सामन्तवादी निरङ्कुश राज्यसत्ताका शासनकालमा अहोरात्र खटेर भोकै प्यासै जीवन बिताउन बाध्य भएका श्रमजीवीहरूको जीवनदशा दयनीय रहेको बुझिन्छ । यस क्रममा शासकबाट यसरी क्रान्तिवीरहरू जल्दैमात्र छैनन् जन्मिरहेका पनि छन् भन्दै शासकहरूका समाप्तिका दिनगन्ती चलिरहेको सङ्केत गीतमा गरिएको छ । साम्राज्यवादी राज्यसत्ता र त्यसको आड भरोसामा सर्वसाधारणमाथि शोषण-दमन गर्नेहरूका चिता पनि एक दिन जल्ने छ भन्ने विश्वासको उद्घोषणा गरिएको छ-

“जल्नुपर्नेछ एक दिन तैले पनि ए पसीना खाने हो (३)।”

यसबाट राणाशासकको अन्त्य सन्निकट रहेको र शासक-शासितबिचको द्वन्द्व मुखरित हुँदैछ भन्ने सूचना दिइएको छ । यस नाटकको विषयसन्दर्भ काल्पनिक नभएर नेपालको इतिहासमा प्रजातन्त्र स्थापनाका क्रममा चलेको जनक्रान्तिमा जनताका कार्यव्यापारले तत्कालीन समाजमा विकसित वर्गद्वन्द्वले स्पष्ट पार्दछ र यसले प्रस्तुत नाटकलाई प्रगतिवादी परिचय दिएको छ ।

विक्रमसिंहले शासकहरूसँग माफी मागेर गङ्गालालले यौवनको जीवन बिताउनतिर लाग्नु राम्रो हुन्थ्यो भन्ने तर्क गरेको छ । यसबाट सामन्तवादी शोषण उत्पीडनलाई समर्थन र सहयोग पुग्ने देखिन्छ । व्यक्तिगत भोगविलास र आनन्दलाई प्राथमिकता दिने व्यक्तिवादी चिन्तन सामन्तवादी तथा पुँजीवादी प्रवृत्ति हो । सामाजिक तथा राजनीतिक परिवर्तनका

निम्ति समर्पित गङ्गालालजस्ता क्रान्तिकारीमा त्यस प्रकृतिको चिन्तन हुने कुरा भएन । कान्ताप्रसादले विक्रमसिंहलाई दिएको प्रतिउत्तरबाट पनि यो तथ्य खुलेको छ । कान्ताप्रसादबाट गङ्गालालको विचारलाई उद्धृत गराउँदै जन्म र मृत्युलाई राम्रोसँग बुझेका गङ्गालालले क्रान्तिको कदमलाई गल्ती स्वीकार गरेर बाँच्नुभन्दा हाँसीहाँसी मृत्युवरण गर्नु उपयुक्त हुने ठानेर शासकका प्रतिनिधिहरूलाई उल्टो मुखभरिको जवाफ दिएको कुरा बताइएको छ । यही सन्दर्भमा गङ्गालालले दिएको जवाफलाई कान्ताप्रसादबाट यसरी उद्धृत गरिएको छ- “जल्लाद, वीरको अगाडि यस्तो माफीसाफीको कायर, नीच शब्द नसुना, मृत्युको डर छैन, छाती तानेर खडा भइरहेको छु, प्राणको माया हुनेले यस्तो टाउकोमा आपत्ति आउने काम गर्दैन भन्ने तँलाई थाहा छैन जल्लाद (५) ।” देश र जनताको मुक्तिका निम्ति मृत्युवरण गर्न विचलित नहुने गङ्गालालका सन्दर्भमा कान्ताप्रसादको धारणा छ,- रोएर होइन, हाँसेर बाँच्न जान्नुपर्छ, रोएर बाँचिरहनेले त जीवनभित्रै हज्जारौं पटक मर्नुपर्छ, त्यसैले गङ्गालालले आफू मरेर नेपाललाई जिन्दगी दिइरहेका छन् (५) ।” यसरी गङ्गालालले निरङ्कुश शासकका अगाडि भुकेर देश र जनताप्रति गद्दारी गर्नुभन्दा आफू मरेर पनि नेपाल र नेपालीलाई स्वतन्त्र जीवन दिने निर्णय गरेका छन् ।

देश र जनताका निम्ति लड्नेहरूले परिवारको सुखदुख, भरणपोषणको वास्ता गर्दैनन् भन्दै गङ्गालालले अन्तिम भेटका निम्ति गएका भाइ र स्वास्नीलाई रोएर लाटो मायाँ जगाउनतिर नलाग्नु र देश र जनताको मुक्तिका निम्ति सम्झाउँदै अगाडि बढ्न भनेका कुरा कान्ताप्रसाद भन्छन्-“राष्ट्रका निम्ति देशको हावापानी माटोले हुर्केको शरीरबाट जन्मभूमिको ऋण चुकाउनका निम्ति मानिसले के गर्नुपर्छ, उसका निम्ति जीवन र मृत्यु के हो, यो सबैको लागि मात्र मैले मेरो अन्तिम समयमा भेट्न चाहेको हुँ । कर्तव्यच्युत गर्नलाई कायरको लाटो माया जगाएर रुनलाई होइन (६) ।” देशभक्त कुनै एउटा परिवारको नहुने र मृत्यु उनीहरूका निम्ति कुनै ठूलो कुरा नभएको बताउँदै गङ्गालालले आफ्ना बन्दी साथीहरूलाई भनेको कुरा यसरी बताउँछन्- “नेता नेतादि सबले मर्नु साभ्ना सबैको, सब सब गई बस्छन् काखमा चिताको, किन डरूँ मृत्युदेखि मर्न कमर कसेको, हुँ एक वीरपुत्र वीरमाता नेपालको(७)।” यसरी गङ्गालालले नेपाल आमाका असल सन्तान बनेर देश र जनताका निम्ति रगत बगाएको, गङ्गालाल कुनै धर्म विशेषका निम्ति लडेका नभएर उनको रगतले एक दिन प्रकाश भएर नेपाललाई उज्यालो बनाउने विश्वास व्यक्त गर्नु, जनसाधारणले नाराबाजी गर्दै गङ्गालालको शव चितातिर ल्याउँदा जुलुससँगै गङ्गालालका

पिता भक्तलाल, भाइ पुष्पलाल, सुत्केरी अवस्थामा रहेकी पत्नी हसिनादेवी उपस्थित हुनु, गङ्गालालको विचार र उद्देश्य पुरा गर्न नवजात सन्तानको संरक्षणको आवश्यकता ठान्नुजस्ता कुराले शासक र शासितबिचको सङ्घर्ष उत्कर्षतर्फ बढेको देखाइएको छ ।

हसिनादेवीले जवानीमै विधवा हुन परे पनि आफूलाई गौरव महसुस भइरहेको बताउनु, वीरलाई आँसुको श्रद्धाञ्जली चढाउन उचित नहुने भन्दै हर्षको श्रद्धाञ्जली अर्पण गर्नु र आजीवन वीरको स्वास्नी बताउनमा सौभाग्य महसुस गर्नुले उनीहरूमा निराशाको बदला क्रान्तिप्रति उत्साह थपिएको बुझिन्छ । यसैगरी पिता भक्तलालले देशभक्तिका निम्ति वलिदान दिने छोराप्रति गर्वको अनुभूति गर्नु, आफ्नो छोराको मृत्यु देश र जनताको सुख र शान्तिका निम्ति बीज भएको ठान्नुले सत्तापक्ष र जनतापक्षको सङ्घर्ष तीव्र हुने निश्चित देखिएको छ । पुष्पलालले दाजुको उद्देश्य र सिद्धान्तमा आफूलाई होमन नसकेसम्म श्रद्धाञ्जली अपूर्ण हुने बताउनु, सम्पूर्ण नेपालीका निम्ति दाजु गङ्गालालले बगाएको रगत दुध बन्नेछ भन्नु, दाजुको उद्देश्य र सिद्धान्त पुरा नहुँदासम्म नेपालीका आँखामा आँसु नसुक्ने र छातीमा आगो ननिभ्ने कुरा बताउनुले पनि वर्गीय द्वन्द्व चर्किएर जाने बुझिन्छ । यस्तो परिवेशमा श्रद्धाञ्जली कार्यक्रममा पुष्पलालले मन्तव्य दिइरहँदा पुलिसको कप्तानले हस्तक्षेप गर्न खोज्नु, पुष्पलालले आफ्नो भनाइलाई निरन्तरता दिँदै सम्पूर्ण नेपालीको मुक्ति नभएसम्म लडिरहने र शरीरमा प्राण रहेसम्म कहिल्लै धोका नदिने कसम खानुले पनि सङ्घर्षको यात्रा गतिवान् छ भन्ने बुझिन्छ । प्रशासनले कार्यक्रममा अवरोध गर्न खोज्दा पुष्पलालले प्रतिवाद गर्नुले सङ्घर्ष अरु तीव्र बनेको छ । पुष्पलालले भनेका छन् “...देशलाई उठाउन प्राण हत्केलामा लिएर आइरहेको र प्राणको मायामा देशलाई धोका दिन चाहन्न, प्राणको माया गरेर एक करोड नेपालीले रोइरहेको सुनिरहन चाहन्न (१०)।” यसो भन्दा जनताको भीडले तालीको गडगडाहटद्वारा समर्थन जनाउनु, कर्णेल रिसले पुष्पलाललाई भ्रमिन्त जानु, हसिनादेवीले खबरदारी गर्दै हात नलगाउन र गङ्गालालहरूले मर्न सिकाइसकेकाले अब देशघातक शासकहरूसँग नडराउने घोषणा गर्दै “तँजस्ता क्रूरहरूको क्रूरता पनि अबदेखि टिक्न सक्तैन (११) ।” यो वर्गद्वन्द्वको विकसित रूपको दृष्टान्त हो । कर्णेलले हस्तक्षेप गर्न खोज्नु आफ्नो कर्तव्य भएको बताउँदा हसिनादेवीले त्यसको प्रतिवाद गर्दै भनेकी छन्- “देशलाई नाश गरी जनताको रगत निरङ्कुश सरकारलाई चुसाउनु तपाईंको कर्तव्य हो (११) भने प्रतिवाद गर्दा कर्णेल आफूले नुनको सोभोमात्र गरेको लाचारी प्रस्तुत गरेको छ । हसिनादेवी र पुष्पलालका तर्कपूर्ण अभिव्यक्तिका अगाडि कप्तान

नाजवाफ भएर सरकारी नुनको सोभो गर्नुलाई आफ्नो कर्तव्य भएको दोहोर्याएको छ । हसिनादेवीले “लौ गोली हान्, देशका निम्ति मर्न कबूल गरिसकेका छौं, देशको उद्धारका निम्ति सहिद भएका वीरलाई श्रद्धाञ्जली नचढाउन सक्तैनौं (१२) ।” यसो भन्दै सहिदलाई श्रद्धाञ्जली चढाउनु आफ्नो कर्तव्य भएकाले सबै जनसमुदायलाई आह्वान गरेकी छन् । जनसमुदायले “श्रद्धाञ्जली चढाउन मात्र होइन देशका निम्ति गङ्गालालका सिद्धान्तको अनुयायी भएर मर्न र मार्न पनि तयार छौं (१२)” भनेपछि द्वन्द्वले उत्कर्ष प्राप्त गरेको छ । उत्तेजित भीडले कर्णेलको कारमा आगजनी गरेकाले चारजना गिरफ्तार हुनु, उपस्थित जनसमुदायबाट व्यापक विरोध हुनुले स्थिति तनावपूर्ण भएको देखिन्छ । नागरिकहरूले कर्णेललाई दिएको चुनौतीले पनि यसको पुष्टि गर्दछ- “तेरो मोटरमात्र जले के भो, तँलाई पनि हामी जलाएर भष्म पार्ने छौं कर्णेल, गङ्गालालको ज्यान लिएकोमा हामी त्यसै छोड्दैनौं, तेरो अत्याचारी सरकार र तँजस्ता देशद्रोहीहरूलाई खतम नगरीकन हामी चैन गर्ने छैनौं (१२) ।” जनताको यस्तो आक्रोशयुक्त विरोधले हातहतियारले सज्जित पुलिस-प्रशासन पनि उत्तेजित भएको देखाउँदै फायरिङ् तथा लाठी चार्ज गरेको देखाइएको छ । यसबाट शासक र शासितका बिचको द्वन्द्व अभिव्यक्त भएको छ ।

पुष्पलाल भीडलाई शान्त गराउँछन् । नागरिकहरू आजै सामन्ती सरकारलाई समाप्त गर्नुपर्ने आवाज उठाउँछन् भने हसिनादेवीले पनि अगाडि बढ्ने विचार व्यक्त गर्दै भन्छिन्- “उहाँको सिद्धान्तलाई अपनाएर, उहाँको उद्देश्यको पछि लागेर आजै मात्र होइन, अहिले देशघातक सरकारसित लड्न जाऔं । प्रजातन्त्र स्थापन र हाम्रो हकका निम्ति सत्याग्रह गर्न जाऔं । अनि मात्र हामीले उहाँप्रति श्रद्धा गरेको भन्न सुहाउँछ (१५) ।” यसरी हसिनादेवी गङ्गालालका विचारलाई सफल तुल्याउन आफू बलिदान हुनसमेत तयार रहेको व्यक्त गर्नुले राणा शासक र शासित जनता बिचको वर्गीय द्वन्द्व प्रखर रूपमा व्यक्त भएको छ । यो नाटक राणाकालीन शासनसत्ताबाट थोपरिएका शोषण-दमनका विरुद्ध भएको जनक्रान्तिलाई तार्किक निष्कर्षमा पुर्याउन अझ सशक्त भएर उठ्न जरुरी भएको र जनतामा पनि निरङ्कुश शासन व्यवस्थाका विरुद्ध गोलबन्द हुने जागरुकता आएकाले परिवर्तनको बिन्दुतर्फ अभिमुख भएको देखाइएको छ ।

गङ्गालालको चिता नाटकले सामन्तवादी चरित्रको राणाशासनका विरुद्धमा जनमानसमा विद्रोही चेतना सञ्चार गराउँदै उनीहरूलाई देश र जनताको मुक्तिका निम्ति बलिदान हुन तयार भएको देखाउनुका साथै घर-परिवार तथा जनसमुदाय सडकमा उत्रिने

स्थिति बनेको देखाएर क्रान्तिवीरका रगतले कसरी रक्तबीजको काम गर्छ भन्ने तथ्य प्रस्तुत गरेको छ । यसमा शासकहरूका क्रूरतापूर्ण शोषण-दमन बढ्दै जाँदा परिवर्तनको चाहना र सङ्घर्षको आवश्यकता देखाइएको छ । यसले सामन्तवादी चरित्रको राणाशासनको अन्त्य र संसदीय चरित्रको प्रजातन्त्र आगमनको पृष्ठभूमिलाई छर्लङ्ग पारेको छ । यसक्रममा शासक र शासितका बिचको वर्गद्वन्द्व अभिव्यक्त भएको छ ।

हृदयचन्द्रसिंह प्रधानद्वारा लिखित एकाङ्की नाटक *गङ्गालालको चिता* (२००९) ऐतिहासिक तथा राजनीतिक विषयमा आधारित प्रगतिवादी नाटक हो । यस नाटकमा सामन्तवादका मुख्य दुई स्तम्भ मध्येको एउटा पक्ष राणा शासनका विरुद्धमा चल्दै गरेको जनजागरणको यथार्थ चित्रण गरिएको छ । तत्कालीन राज्यसत्ताले सिर्जना गरेका शोषण-उत्पीडनका विरुद्ध जनमानसमा जागेको विद्रोहको भावना र सङ्घर्षका कारण सरकार त्रसित बनेको र गङ्गालालगायतका क्रान्तिकारी युवाहरूलाई फाँसीको सजाय दिइएको सन्दर्भलाई पनि चित्रण गरिएको छ । यस घटनाले गङ्गालालका परिवारका सदस्य तथा सर्वसाधारण जनतामा आएको राणा विरोधी लहरलाई शोभाभगवतीमा तयार गर्दै गरेको चिता र श्रद्धाञ्जली सभाको आयोजनाका माध्यमबाट प्रस्तुत गरिएको छ । यी विषयसन्दर्भहरूका माध्यमबाट र फाँसी दिइनुपूर्व जेलमा गङ्गालालसँग परिवारका सदस्य र प्रशासनका प्रतिनिधिका बिचमा भएका छुट्टाछुट्टै संवादबाट नाटकमा तत्कालीन नेपाली समाजमा विद्यमान वर्गद्वन्द्व अभिव्यक्त भएको छ ।

४.२.३ परिवर्तन

नाटककार भूपेन्द्रमान सर्वहाराद्वारा रचित *परिवर्तन* (२०१०) नाटकको विषयवस्तुबाट वर्गद्वन्द्व अभिव्यक्त भएको पाइन्छ । सामन्तवादी शोषणमा आधारित राणाकालीन समाज र सरकारले जन्माएका शोषण-उत्पीडनलाई मुख्य विषय बनाएर लेखिएको यस नाटकमा सामाजिक-आर्थिक, ऐतिहासिक तथा राजनीतिक, नारी उत्पीडन तथा यौनशोषण जस्ता विषयहरूका माध्यमबाट वर्गद्वन्द्व अभिव्यक्त भएको पाइन्छ ।

(क) सामाजिक-आर्थिक शोषण-उत्पीडन

परिवर्तन (२०१०) प्रजातन्त्रको स्थापनापूर्वको सामन्तवादी समाजमा विद्यमान सामाजिक शोषण-उत्पीडनको चित्रण गरी लेखिएको नाट्य कृति हो । यस नाटकमा नाटककार भूपेन्द्रमान 'सर्वहारा'ले सामाजिक-आर्थिक रूपमा अपहेलित नारीपात्र चन्दा र

अधवैसे महिला, आर्थिक अभावमा पिल्सिएर विदेसिएको नोबल र स्टेसन नजिक भट्टी सञ्चालन गरेको बुढाका जीवनदशाका माध्यमबाट तत्कालीन सामाजिक-आर्थिक शोषण-उत्पीडनको विषय प्रस्तुत गरेका छन् ।

चन्दा आफ्नो प्रेमी नोबलबाट ठगिनु, भोक र प्यासले तड्पिएको अवस्थामा युवाहरूबाट यौन दुर्व्यवहारको त्रासले छटपटाउनु, जीवनबाट थकित भएर आत्महत्या गर्न खोज्दा भट्टी सञ्चालक वृद्धले बचाएर भट्टीतिर लैजादै गर्दा बुढाले भनेका कथनले तत्कालीन नेपाली राज्यव्यवस्थाको चित्र प्रस्तुत भएको छ । निम्नवर्गीय पुरुष र नारीको जीवनदशा बारे बुढाले यसो भनेको छ- “नानी, पुँजीवादी देशमा सुपथ, सुकर्मलाई पनि धनले किन्न पर्दछ... र धन कमाउने सबै साधनबाट वञ्चित हामी गरीबहरूका पास केवल एक साधन छ... त्यो हो, मर्दलाई वेइमानी... र नारीलाई रूप, जवानी ।” यसरी उत्पादनका साधन-स्रोतबाट विमुख भएका सर्वसाधारण श्रमजीवीहरूले बाँच्नका निम्ति सम्मानित अवस्था नभएकाले वेइमानी र वेश्यावृत्तिलाई अवलम्बन गर्नुपर्ने बाध्यता सिर्जना भएको बताएको छ । साथै बुढाले चन्दालाई वेश्यावृत्तिमा लगाएर धन कमाउने घृणित मनोकाङ्क्षा पालेको तथ्य पनि उसका पछिल्ला गतिविधिबाट स्पष्ट हुन्छ । यसले पुँजीवादी व्यवस्थामा श्रमजीवीको यो अवस्था हुनु स्वाभाविक रहेको बताउनुले पुँजीवादको असली चरित्रको चिनारी दिएको छ । यसले सर्वसाधारण जनताका लागि सामन्तवादी मात्र होइन पुँजीवादी समाजमा पनि जीवनयापन सहज छैन र वर्गविभेदको स्थिति विकराल छ भन्ने भाव अभिव्यक्त गरेको छ । यस्तो समाजका सबै पक्षलाई पुँजीले नियन्त्रण गर्ने र पुँजीका निम्ति जसले जे पनि गर्नसक्ने स्थिति हुन्छ भन्ने तथ्यलाई सङ्केत गरिएको छ । यसका माध्यमबाट नाटककार भूपेन्द्रमान सर्वहाराको नेपाली समाज क्रमशः पुँजीवादतर्फ अग्रसर भएको देखाएका छन् ।

(ख) राजनीतिक तथा ऐतिहासिक विषयवस्तु

परिवर्तन (२०१०) नाटक राजनीतिक विषयवस्तुमा आधारित भएर लेखिएको छ । यसका सन्दर्भमा सुकुम शर्माले *सिर्जनाका परिधिमा भूपि शेरचन*मा चर्चा गरेका छन् । उनले यस नाटकले उदाउँदै गरेको साम्यवादी चिन्तन र २००७ सालको क्रान्तिले ल्याएको नयाँ विचार र परिवर्तित समाजका जगमा नयाँ समाज स्थापनार्थ जुटेका युवाहरूमा विकसित नयाँ नेपाल निर्माण गर्ने सङ्कल्पजस्ता कुराहरू रहेको उल्लेख गरेका छन् (९) । तत्कालीन नेपालमा राजशाही र राणाशाहीका दरबारभित्रबाट नेपालको राजनीतिक व्यवस्था सञ्चालित

हुनु, भारतमा अङ्ग्रेज निर्देशित इस्ट इन्डिया कम्पनीले राज्य सञ्चालन गर्नु र यी दुवै देशका राजनीतिक व्यवस्था सामन्ती सोंच र संस्कारमा आधारित हुनुले शोषण व्यप्त रहेको पाइन्छ । यस प्रकारका शासन व्यवस्थामा मुठ्ठीभरका सामन्तहरूलाई खुसी राख्ने र सर्वसाधारण श्रमजीवीमाथि शोषणको साम्राज्य चलाउने चिन्तन पाइन्छ । यसले गर्दा सर्वसाधारण जनतामा जीविकोपार्जनको समस्या विकराल बन्दै जाने भएकाले क्रमशः वर्गद्वन्द्व बढ्दै जानु स्वाभाविक देखिन्छ । यस नाटकले श्रमजीवी नेपालीहरू स्वदेशमा पसिना बगाएर परिवारको भरण-पोषण गर्न असमर्थ भएपछि भारतका विभिन्न ठाउँमा गएर अपमानपूर्ण व्यवहार सहदै कुल्ली, दरवान, भाँडा मभुवा जस्ता काम गर्ने, भट्टी सञ्चालन गरी नेपाली दाजुभाइ दिदीबहिनीहरूलाई नै ठग्ने जस्ता क्रियाकलापमा संलग्न भएको देखाइएको छ । साथै जनतामा शिक्षाको अवसर दिँदा आफ्नो सत्ताको आयु छोटो देख्ने शासकीय दृष्टिदोषका कारण नेपालीलाई शिक्षा सर्वसुलभ नभएकाले रवीन्द्र, प्रदीप, जीवन लगायतका युवाहरू भारत पस्नुपरेको, शिक्षा आर्जनका क्रममा युवाहरूमा आमूल परिवर्तनको क्रान्तिकारी चेतनाको सञ्चार भएको जस्ता यथार्थ नाटकमा चित्रण गरिएको छ । भारतमा खुलेको गोर्खा भर्ती केन्द्रको स्थापना र युवालाई विदेशी भूमिमा रगत पसिना बगाउन पठाउने परम्पराको सन्दर्भ नोबलका माध्यमबाट नाटकमा प्रस्तुत गरिएको छ ।

परिवर्तन नाटककी नायिका चन्दा परिस्थिति, गरिबी र छलकपटले गर्दा पुँजीवादी समाजमा वेश्या वा आवाराहरूकी खेलौना बन्नुपरेको र युवाहरूको सहयोगमा उद्धार गरिएपछि मुक्तियुद्धमा सम्मिलित बनाई नयाँ जीवनशैली रूपान्तरण गराइएको छ (सुकुम शर्मा ९)। नोबल नामको पात्रले गरिबीका कारण मातृभूमि छोडेर भारत पस्नु, सम्पत्तिको लोभमा चन्दासँग प्रेमको जाल बिछ्याएर वेश्यालयमा बिक्री गर्नु, नेपालमा राणाशासनका विरुद्ध चलेको आन्दोलन दबाउन राणा सरकारका पक्षबाट लड्नुजस्ता विषयले देशको राजनीतिक व्यवस्थाले व्यक्तिको चिन्तन र व्यवहारमा परेको प्रभावलाई प्रतिबिम्बित गर्दछ । नाटकको मुख्य पात्र रवीन्द्रले भारतबाट अङ्ग्रेज धपिई गोर्खा भर्तीकेन्द्र बन्द हुनु पर्ने कुरा गर्दै सम्झाएको प्रसङ्गले पनि राजनीतिक विषय अभिव्यक्त भएको छ । उसले वृद्ध पात्रलाई सम्झाउँदै भन्छ-“...हाम्रो देश आज राणाहरू र उनका दलाल पुँजीपतिहरूको फन्दामा नजकडिएको हुँदो हो त, शोषित नहुँदो हो त, उनीहरूद्वारा देशको उद्योगधन्दामा ताला नलाग्दो हो त,- हाम्रो देशका हजारौ युवाहरूलाई अर्काको देशमा अर्काको लागि मुठ्ठीभर रूपियाको लागि ज्यान दिनु पर्ने थिएन बुढावा (३७)।” यस कथनले सामन्तहरू र

पुँजीवादीहरू आफ्नो निजी तथा सत्तास्वार्थका निमित्त महासामन्त र ठुला शक्तिहरूका सामु आत्मसमर्पण गर्दछन् भन्ने प्रस्ट हुन्छ । यसैको परिणति भर्तीकेन्द्रहरूमा स्वदेशी युवा पठाउने, स्वदेशी कलकारखाना बन्द गराएर विदेशी उत्पादनलाई बजार बनाइदिने र अनुदान तथा सहयोगका आडमा राज्य सञ्चालन गर्ने नीति अख्तियार गरेको देखिन्छ ।

विदेश कमाउन जाने विषय सर्वसाधारणले अवसरका रूपमा बुझ्नु, विदेशी अनुदान र सहयोगबिना चलन नसक्ने सोचको विकास गराएर दास मनोवृत्तिलाई प्रेरित गरेको देखिन्छ । विदेशमा गएर भए पनि शिक्षाको अवसर पाएका युवामा चेतनाको विकास हुनलागेको तथ्यलाई रवीन्द्रका अभिव्यक्तिबाट बुझिन्छ । उसका विचारमा अभावले सङ्घर्ष र सङ्घर्षले निम्नवर्गीय जनताको जीवनमा परिवर्तन ल्याउँछ । जब गरिबीले सताउँछ, तब बाँच्नका लागि मुटूठी तान्दै नारा लगाउँदै शोषण र अत्याचारलाई हटाउन सङ्घर्ष गर्दछन् । यसले देशमा उद्योगधन्दाको विकास हुने, युवाहरूले रोजगारी पाउने र उत्पादन बढ्ने भएकाले गरिबी समाप्त हुन्छ । त्यसैले यस्तो अवस्थामा क्रान्ति गरी सामन्त र पुँजीवादको जरो उखेल्नु पर्ने नाटकको नायक रवीन्द्रले उद्घोष गरेको छ (३८) । नेपाली विदेसिन नपाउँदा केही समस्या देखिन सक्ने भए पनि शोषण र अत्याचारका विरुद्ध सङ्घर्ष हुने, उद्योगधन्दाको विकास हुने भएकाले देश र जनता आत्मनिर्भर हुने तर्कले राज्यव्यवस्था परिवर्तन आवश्यक भएको भाव अभिव्यक्त गरेको छ ।

अध्ययनका निमित्त भारतमा बसेका युवाहरूमा राजनीतिक परिवर्तनप्रति चासो जागुनु, स्वदेशमा राणा शासनका विरुद्धमा राजनीतिक गतिविधि अगाडि बढेको देखिनु र राजनीतिक विद्रोहका निमित्त उपयुक्त समय भएको निष्कर्ष निकाली सशस्त्र विद्रोहको तयारीमा लाग्नुले राणाशासन विरुद्धको ऐतिहासिक सत्तासङ्घर्षलाई अभिव्यक्त गरेको प्रस्ट देखिन्छ । रवीन्द्र गाउँबाट फर्केपछि जीवन, प्रदीप लगायतका साथीसंगको बसाइमा देशको राजनीतिक स्थितिको मूल्याङ्कन गर्दै भन्छ- “अब धेरै शोषण भइसक्यो साथी हो !...जबकि देशका कुना कुनामा क्रान्तिको आगो बल्दैछ, तब हामी युवकहरूले डिग्रीको नाममा मुख लाएर चुपचाप बस्नु ठीक होला र (४७) !” तर प्रदीपले जनतामा वर्गीय चेतना नआएसम्म परिवर्तन नआउन र आइहाले पनि टिकाउ नहुने भनेर क्रान्तिका निमित्त परिस्थिति परिपक्व नभइसकेको कुरा गरे पनि क्रान्ति सुरु भएपछि जनतामा जागरण पनि बढ्दै जाने र क्रान्तिलाई सहयोग पुग्ने बताउँदै रवीन्द्रले छिमेकी मुलुक चीनको जनक्रान्तिको उदाहरण दिएर सशस्त्र तालिमका निमित्त चेतनशील युवाहरूलाई तयार गर्नुले (४९) राजनीतिक

वर्गसङ्घर्ष घटित हुने कुराको सङ्केत गरेको छ । चीनमा आएको राजनीतिक परिवर्तनले पनि चेतनशील नेपाली युवाहरूमा सकारात्मक प्रभाव परेको बुझिन्छ । प्रदीपले क्रान्तिको अगुवाइ गर्न तयार रहेको बताउँदै स्वतन्त्रताका सेनानीहरूलाई आवश्यक तालिम भइसकेको बताएको छ । उसले क्रान्तिका निम्ति आजै हिँड्नु परे पनि केही हर्जा नहुने बताएको छ (५२) । यस कथनले राणाशाहीका विरुद्ध जनक्रान्ति सन्निकट रहेको प्रस्ट हुन्छ ।

क्रान्तिका क्रममा घाइते भएको रवीन्द्र अस्पतालमा उपचार गराइरहँदा डाक्टरबाट दिल्लीमा सम्झौता हुनलागेको जानकारीले खिन्न हुनु, नेपाल जान लागेका रवीन्द्र, चन्दा र नवललाई विदा गर्न आएको प्रदीपले विदाइको फूल लगाइदिएँ दिल्ली सम्झौताबाट असन्तुष्ट भएको सन्देश दिनुले स्वतन्त्रता प्राप्तिको क्रान्तिमा अग्रमोर्चामा लडिरहेका व्यक्तिहरूका विचमा पनि द्वन्द्व रहेको र अर्को क्रान्तिको आवश्यकता रहेको विषय यसरी औँल्याएको छ-

कमरेड...यो फूलको माला मैले विजय र कथित आजादीको खुसीमा लगाएको हैन, बरु यसकारण लगाएको हु कि- यो फूलहरूलाई ओइलाएर गएको देख्दा तिमीलाई पनि यो सम्झना होस् कि ..ठीक यसै गरी क्षणभरका लागि हाम्रो नेपाल आमा पनि यस्तै माला भै सम्झेर फेरि ओइलाइरहेकी छिन् ।...फेरि लडाइँको मैदानमा भेला हुने छौं । (७६)

क्रान्तिकारी युवाहरूमा बलिदानपूर्ण सङ्घर्षले विजयोन्मुख भइरहेको जनक्रान्तिलाई नेतृत्वबाट गलत ढङ्गले विसर्जन गरेको भन्ने बुझाइ स्पष्ट रूपमा अभिव्यक्त भएको पाइन्छ । तत्कालीन नेपाली काङ्ग्रेस पार्टीको नेतृत्व तहले गरेको दिल्ली सम्झौताप्रति मार्क्सवादी विचारधारामा प्रतिबद्ध युवाहरूमा तीव्र असन्तुष्टि रहेको देखिन्छ । यस असन्तुष्टिबाट सत्तासङ्घर्ष चलिरहने सङ्केत पाइन्छ । यसबाट राणाशासन विरुद्धको क्रान्तिले सम्झौतामा टुङ्गिदाका असहमति र आशङ्का अभिव्यक्त भएको छ । यसबाट क्रान्तिकारी युवाहरूमा राणा र राजासँग सम्झौता गर्न पुगेको सुवर्ण शमशेर नेतृत्वको नेपाली काङ्ग्रेसले क्रान्तिलाई धोका दिएको बुझाइ रहेको स्पष्ट देखिन्छ । यस परिस्थितिमा नेपाल र नेपालीको मुक्तिका निम्ति पुनः सङ्घर्ष गर्ने विद्रोही मानसिकता अभिव्यक्त भएको छ ।

(ग) नारी उत्पीडन तथा यौनशोषण

नाटककार भुपेन्द्रमान सर्वहाराको *परिवर्तन* (२०१०) नाटकमा पनि नारीमाथिको उत्पीडन तथा यौनशोषणको चित्रण गरिएको छ । सामन्ती तथा पुँजीवादी समाजमा नारीहरू सम्मानपूर्वक बाँच्न पाउँदैनन् र यसबाट मुक्तिका निम्ति क्रान्तिको मार्गमा लाग्नु

पर्ने अनिवार्यता देखाइएको छ । नारीपात्र चन्दा र अधवैसे महिला पात्रले साहुको घरेलु मजदुरका रूपमा भोग्नु परेको उत्पीडनको वर्णन नाटकको पहिलो अङ्कमा प्रस्तुत संवादबाट प्रस्तुत भएको छ । साहुनीबाट प्रताडित चन्दालाई नरुन सम्भाउँदा चन्दाले गरिबको अन्तिम सुख भनेको रुनु, धन आँसु र दुःख-दर्द साथी हो (५) भन्ने विचार व्यक्त गरेकी छ । यस कथनबाट सर्वसाधारण परिवारका नारीहरूका कष्टपूर्ण जीवनदशाको चित्र प्रस्तुत भएको छ । यसबाट उत्पीडनमा परेका नारीहरूले रोएर मन हलुङ्गो बनाउने प्रक्रियालाई सुखका रूपमा, आँखाबाट बग्ने आँसुलाई आफ्नो निजी धन-सम्पत्तिका रूपमा र दुःख-दर्दलाई नजिकको साथीका रूपमा अर्थात् उनले उनीहरू चरम शोषण-उत्पीडनको सिकार भएको देखाउँछ । अधवैसे पात्रले उच्चवर्गबाट पाएको दुःख-कष्टका कारण रोएर मन सानो नबनाउन आग्रह गर्दै प्रत्येक कदममा ठोकर, अन्याय, अत्याचार रहेको र गरिबले दुःख दर्दको पोका बाँधेरै जन्म लिने गरेको बताउनुले समाजमा शोषण-उत्पीडनको दीर्घ परम्परा रहेको तथ्य पनि खुल्दछ (६) । चन्दाले अधवैसेसँग 'के हामी मानिस होइनौं?', 'के हाम्रो केही पनि मूल्य छैन, हामीमा पीडा र वेदनाको अनुभूति हुँदैन (६)' भन्ने जस्ता प्रश्न गर्नुले सामन्तवादी समाजमा निम्नवर्गप्रति न्यूनतम मानवीय संवेदना र अनुभूतिका बारेमा हेक्का नराखिएको सङ्केत गर्दछ । अर्कोतर्फ निम्नवर्गीय नारीमा वर्गबोध र मुक्तिको अभिलाषा श्रमजीवीका मानसपटलमा घुसिसकेको सन्दर्भले सम्भावित वर्गद्वन्द्वको सङ्केत गरेको छ ।

नारीलाई यौनदासी बनाएर शारीरिक आनन्द लुट्ने, यौनकर्मी बनाएर धन आर्जन गर्ने जस्ता घृणित कर्म पनि स्वीकार्य हुने पुँजीवादी चिन्तनको प्रभावलाई नाटकको पात्र बुढाका माध्यमबाट प्रस्तुत गरिएको छ । बुढाले रवीन्द्रलाई पैसावाल जस्तो ठानेर चन्दालाई सफलतापूर्वक ठगीकार्य गर्न सुझाएपछि चन्दा नामक पात्रका कथनबाट उसले भोग्नु परेको उत्पीडन र कुकर्मको पर्दा खुलेको छ । उसले यसरी असन्तुष्टि व्यक्त गरेकी छ- "बा-कति दिनसम्म- म यी कामहरू गरूँ-विचरा सूधा सादा युवकहरूलाई कतिसम्म चुसूँ- बा- यो नारकीय जीवनबाट म कैल्यै मुक्त हुन सक्तिन-? मेरो जीवन छलकपटको निमित्त मात्र हो र ! अफशोस्- म पनि एक दिन आफ्नो घर भएको देख्न पाउँदी हूँ (३९) ।" बाध्यताले गर्नु परेका कुकर्मको कारक समाज नै हो भन्ने निष्कर्षमा पुगेपछि त्यसको बदलामा समाजलाई भ्रष्ट पारिदिने विचारबाट प्रेरित र प्रतिबद्ध हुँदै भन्छे- "जरुर...म त्यो नारी जीवनबाट धेरै तल खसेकी छु । अब त्यो आदर्श जीवन पाउनु...सपनाको कुरा छ...समाज मलाई बेश्या भन्छ...घृणाको दृष्टिले हेर्छ...तब म पनि तेस समाजलाई किन भ्रष्ट नगरूँ...(४०) ।" यसरी

समाजबाट अपहेलित भएकी चन्दा समाजसँग गलत तरिकाले बदला लिन अग्रसर भएर देहव्यापारलाई निरन्तरता दिएकी छे । यसले सामन्तवादी तथा पुँजीवादी व्यवस्थामा समाजको विकृत अनुहारलाई प्रस्तुत गरेको छ ।

सामन्ती तथा पुँजीवादी समाजमा नारीहरूलाई भोग्याका रूपमा, बिक्रीका लागि राखिने वस्तुका रूपमा र धन आर्जनका निम्ति प्रयोग गरिने हतियारका रूपमा देखाइएको छ । यस्तो अवस्था भोग्न विवश नारीहरू समय र परिस्थिति अनुकूल भए विद्रोहका निम्ति तयार हुन्छन् र सिङ्गो व्यवस्था परिवर्तका कार्यमा सहभागी हुन सक्छन् भन्ने देखाइएको छ । यसबाट तत्कालीन समाजमा नेपालभित्र र बाहिर नेपाली चेलीहरूले भोग्नु परेका शोषण र दमनका रूपको नमुना प्रस्तुत गर्दै नेपाली नारीहरूमा रहेको मुक्तिको चाहना र परिवर्तनमा देखाएको सक्रियताले वर्गद्वन्द्वलाई अभिव्यक्त भएको छ ।

(घ) ग्रामीण किसानका जीवनदशाको चित्रण

परिवर्तन नाटकमा नेपालको ग्रामीण समाजका गरिब किसान तथा उत्पीडित नारीहरूको जीवनदशाको चित्र प्रस्तुत गरेको छ । यस नाटककी नारी पात्र चन्दाले रवीन्द्रसँग आफ्नो जीवन-कथा सुनाउने क्रममा ग्रामीण नेपाली समाजको जीवनदशाको सजीव चित्र प्रस्तुत गरेकी छ । चन्दाले नेपाली ग्रामीण समाजमा आफूले देखे-भोगेका उत्पीडनको सङ्क्षिप्त वर्णन गरेकी छ । उसले गाउँले जीवन अत्यन्त सङ्कीर्ण, दरिद्र र अनाकर्षक भएको, जीवनभरि रगत-पसीना बगाउँदा पनि हातमा एक पैसा नहुने, गोठाले जीवन बिताइरहेका युवाहरूका निम्ति मनोरञ्जनको कुनै व्यवस्था नभएको, लाहुरेले दुई महिनाको छुट्टीमा आएका बखत देखाएको चुरोट र रक्सीको रवाफलाई जिन्दगीको सबैभन्दा ठुलो आनन्द ठानेर भाग्दै मुगलान पस्ने गरेको, चेलीबेटीहरू विभिन्न प्रलोभनमा परेर बेचिने गरेको बताएकी छ (६८) । यसबाट सामन्तवादी तथा पुँजीवादी राज्यव्यवस्थाका विकृतिलाई प्रस्तुत गर्ने क्रममा वर्गद्वन्द्व अभिव्यक्त भएको देखाइएको छ । यसमा ग्रामीण नेपाली जीवन शोषण-उत्पीडनबाट ग्रसित तथा अभाव र असुरक्षाका कारण दयनीय अवस्थामा रहेको समेत देखाइएको छ । यसमा ग्रामीण क्षेत्र आधारभूत विकास र अवसरबाट वञ्चित भएको देखाइएको छ । परदेशबाट मुस्किलले बचाएर ल्याएको ज्यान र धनको प्रदर्शनले अरू सिधासाधा गोठाले युवाहरूलाई लोभ्याउने माध्यम बनेको छ । यसरी नाटकमा नेपाली ग्रामीण समाज सधैँ गरिबीको दलदलमा फसिरहेको र सीमित वर्गमात्र सम्पन्नतापूर्ण जीवन बाँचिरहेको सजीव चित्र प्रस्तुत गरिएको छ । यसबाट तत्कालीन

सामन्ती समाजमा विद्यमान वर्गीय असमानता बढ्दै गएका कारण द्वन्द्वको अवस्था विकसित भएको तथ्य उद्घाटित भएको छ ।

(ड) परदेशी जीवनको चित्रण

मानिसले जीवनयापनका सिलसिलामा मूलथलो छोडेर हिड्न पर्ने बाध्यात्मक अवस्था पनि आउन सक्छ । नेपाली समाजमा जीविकोपार्जनका लागि परदेश जाने प्रवृत्ति सदियौं पुरानो हो । नेपाली गरिब किसान, श्रमजीवी मजदुरहरू परदेशमा गएर कडा शारीरिक श्रम गरी परिवारको भरणपोषण गर्ने सन्दर्भको चित्रण प्रगतिवादी नेपाली नाटकहरूमा भएको पाइन्छ । प्रथम चरणका प्रतिनिधिमूलक प्रगतिवादी नेपाली नाटकको विश्लेषण गरिएको छ ।

नाटककार भूपेन्द्रमानले *परिवर्तन* नाटकमा परदेशी जीवनको चित्रण गरेका छन् । यसमा वृद्धले रवीन्द्रलाई लाहुरेहरूका सम्बन्धमा भन्छ-

के बताउँ हजुर- छुट्टीमा आएका सब लाहुरेहरू यही बाटो देश फर्कन्छन्- पेन्सन वालाहरू, नयाँ भर्तिमा आएका नौजवानहरूको दलले त यहाँ सियो राख्ने जमीन पाउन पनि गाह्रो हुन्छ-र अब त अंग्रेज धपिईसके र गोर्खाली भर्ती पनि बन्द हुन्छ रे भन्छन्- यस्तै हो भने त हाम्रो गासबास नै गयो भने पनि भो हजुर । (३६)

वृद्धको यस कथनबाट परदेश जाने र आउने लाहुरेहरूबाट हुने व्यापारका माध्यमबाट जीवन धानेकाहरूलाई त्यही पनि गुम्ने डर रहेको छ । यसले निम्नवर्गमा रहेको वर्गीय चेतनाको अभावलाई देखाएको छ भने यसको फाइदा सामन्तवादी तथा विस्तारवादी शक्तिहरूले उठाइरहेका छन् भन्ने तथ्य प्रस्तुत गरिएको छ ।

भट्टीपसल र देहव्यापारको धन्दा गरेर परदेशमा रगत पसिना बगाएर दुईचार पैसा लिएर फर्किदै गरेका लाहुरेहरूलाई ठग्नेहरू कसरी योजना बनाउँछन् भन्ने कुरा चन्डालाई आत्महत्या गर्नबाट बचाएको बुढाले देहव्यापारमा संलग्न गराएकाबाट बुझ्न सकिन्छ । रवीन्द्रलाई आफ्नामा बास बस्न कर गरेर ल्याएको बुढाले रवीन्द्रलाई ठग्न चन्डालाई यसरी सिकाउँछ-अराउँछ-“हेर-मान्छे त निकै पैसावाल जस्तो छ-आफ्नो काम सफलता पूर्वक गरे- अलिकतामात्र भूल भयो भने पनि-आफ्नै नोक्सान हुन्छ (३९) ।” यसरी नेपालीले नेपालीलाई, सर्वसाधारणले सर्वसाधारणलाई नै ठगेर भए पनि धन कमाउने ध्याउन्नमा

लागेको देखाइएको छ । यसलाई वृद्धका सल्लाहबमोजिम खाना खाएपछि चन्दाले रवीन्द्रसँग यौनधन्दाका लागि गरेको कुकृत्यले स्पष्ट पारेको छ ।

रवीन्द्र दस वर्ष अध्ययन गरी स्वदेश फर्किए गदा चन्दाले काम गर्ने भट्टीमा आइपुग्नु, चन्दाले विदेशको रमाइलो गाउँघरमा कहाँ पाउनु भन्ने जिज्ञासा राख्दा रवीन्द्रको मनमा देशप्रेमको भावना उर्लिएको यस अभिव्यक्तबाट स्पष्ट हुन्छ,-

नाई...आफ्नो जन्मभूमि भएर हो कि केले हो ...यतातिर आउँदा असाध्यै रमाइलो लाग्छ । भन तपाईंहरूको हातबाट यसरी खाना खान पाउँदा त दिलमा लागि रहेछ...मानो आफ्ना दिदी बानीको साथ बसिरहेको छु- दिलमा लाग्छ...आफ्नो देश प्यारै प्यारले भरिएको छ । (४९)

रवीन्द्रको यस कथनबाट प्रदेशमा पढ्न वा रोजगारका निम्ति बसेका मानिसलाई स्वदेशको मायाले छटपटाएका बेला नेपालीहरूसँग भेट हुँदा, उनीहरूसँग बस्न पाउँदा पनि हुरुक्कै हुने अनुभूतिको पक्ष एकातिर रहेको छ भने अर्कातिर तिनै नेपालीलाई नै ठग्ने बाटो हेरेर बस्ने बाध्यात्मक परिस्थिति पनि रहेको देखाइएको छ ।

परिवर्तन नाटकले पनि राणाकालीन समयमा सर्वसाधारणले भोग्नु परेका सामाजिक-आर्थिक उत्पीडनका कारण नेपाली समाजमा मौलाएको चेलीबेटी बेचबिखनको समस्या, राजनीतिक स्वतन्त्रताको सवाल जस्ता विषयमा चेतना अभिवृद्धि हुँदै सशस्त्र सङ्घर्षसम्म पुगेको, क्रान्तिले पूर्ण सफलताको उँचाइ लिँदै गदा राणा र विद्रोही शक्तिको नेतृत्व गरेको नेपाली काङ्ग्रेस पार्टीले दिल्लीमा सम्भौता गरेकामा असन्तुष्टि समेत व्यक्त भएको देखाएर भविष्यमा पुनः सङ्घर्षमा जुट्नु पर्ने सङ्केत गरिएबाट पनि वर्गद्वन्द्व अभिव्यक्त भएको छ ।

परिवर्तन नाटकले राणाशासनको अन्त्यका निम्ति भारतीय भूमिमा रहेर नेपालीहरूले दिएको योगदानलाई मुख्य आधार बनाएको छ । यसमा राणाशासनको अन्त्यका निम्ति सशस्त्र सङ्घर्षको तयारी र सञ्चालनका अवस्थाको चित्रण गरिएको छ । यस नाटकले दिल्ली सम्भौतापछि तत्काल द्वन्द्व थामिए पनि देश र जनताले पूर्ण मुक्तिका निम्ति पुनः वर्ग सङ्घर्ष हुने सम्भावनालाई औल्याएको छ । यसका निम्ति विचार तथा भावनात्मक परिवर्तनको भूमिका महत्त्वपूर्ण हुने देखाइएको छ । यस नाटकले सामन्ती राज्यसंयन्त्रका आडमा मौलाएको गरिबीबाट मुक्त हुन र सुसंस्कृत राज्यको नागरिक भएर जिउन क्रान्तिमा होमिएको देखाएर मुख्य द्वन्द्व सामन्त र सर्वसाधारणका बिचमा रहेको देखाएको छ ।

प्रगतिवादी नेपाली नाटकको पहिलो चरण सामन्तवादी चरित्र बोकेको राणाकालीन राज्यव्यवस्थाको उत्तरार्ध र प्रजातन्त्रिक व्यवस्थाको पूर्वार्द्धका समयावधिसँग सम्बन्धित छ । त्यस समयावधिको नेपाली समाजका आर्थिक, सामाजिक तथा राजनीतिक यथार्थको चित्रण गरी लेखिएका नाटकहरू समावेश छन् । यी नाटकहरूमा सामन्तवादी राज्यसत्ताका व्यावहार, श्रमजीवी गरिब किसानहरूले भोग्नु परेका सामाजिक तथा आर्थिक शोषण-उत्पीडन, यौन शोषणमा परेका नारीहरूका कथा-व्यथा, प्रजातान्त्रिक इतिहासका निर्माताहरूका चरित्र आदि जस्ता विषयलाई केन्द्रीय रूपमा प्रस्तुत गर्दा तत्कालीन नेपाली समाजको वर्गद्वन्द्व अभिव्यक्त भएको छ ।

४.३ दोस्रो चरणका नाटकका विषयगत अन्तर्वस्तुमा अभिव्यक्त वर्गद्वन्द्व

प्रगतिवादी नाटकको दोस्रो चरण निर्दलीय पञ्चायती व्यवस्थाको शासनकालसँग सम्बन्धित छ । यस समयावधिमा लेखिएका प्रगतिवादी नेपाली नाटकले तत्कालीन नेपाली समाजले भोगेका सामाजिक, आर्थिक, राजनीतिक यथार्थलाई प्रतिबिम्बित गरेका छन् । जनताले भोगेका राजनीतिक स्वतन्त्रताको अभाव, मौलिक अधिकारको अभाव, जातीय तथा लैङ्गिक विभेद, आर्थिक तथा सामाजिक शोषण-उत्पीडनलगायतका विसङ्गतिलाई विषयवस्तु चयन गरेका छन् । नाटकमा सर्वसाधारण जनताका समस्या, अपहेलित नारीवर्ग, जीवनयापनका निम्ति विदेशिन बाध्य श्रमजीवी मजदुर, पञ्चायती राज्यव्यवस्था विरुद्ध सङ्घर्षरत सचेतवर्ग विषयका केन्द्रमा परेका छन् । यस चरणका नाटक प्रकाशनको चाहनाभन्दा राजनीतिक चेतनाको जनजागरणको उद्देश्यबाट प्रेरित भएर रचिएका छन् । यी नाटकहरू पञ्चायतकालीन शोषण-उत्पीडन र दमनका विरुद्धको सङ्घर्षलाई उर्जा प्रदान गर्ने उद्देश्यबाट प्रेरित भएर लेखिएका हुनाले नाटकका विषयवस्तुमा वर्गद्वन्द्व अभिव्यक्त भएको पाइन्छ । प्रस्तुत उपशीर्षकमा यसरी अभिव्यक्त वर्गद्वन्द्वको विश्लेषण गरिएको छ ।

४.३.१ पचास रुपियाँको तमसुक नाटक

मोदनाथ प्रश्रितद्वारा लिखित *पचास रुपियाँको तमसुक* नाटक अर्धसामन्ती समाजमा सामाजिक-आर्थिक शोषण-उत्पीडनमा आधारित प्रगतिवादी नाटक हो । यो नाटक २०२४ सालदेखि मञ्चन गरिएको र २०२८मा पहिलो पटक छापिएको हो (लामिछाने ६९) । यसमा सामाजिक-आर्थिक शोषण, नारी उत्पीडन र यौनशोषण तथा तिनको प्रतिवादका साथै

जीविकोपार्जनका निमित्त विदेसिने परम्परा जस्ता विषयवस्तु समेटिएको पाइन्छ । यहाँ यिनै विविध विषयगत सन्दर्भमा अभिव्यक्त वर्गद्वन्द्वको विश्लेषण गरिएको छ ।

(क) सामाजिक-आर्थिक शोषण र सोको प्रतिवाद

पचास रुपियाँको तमसुक नाटकको विषयवस्तुमा नाट्य रचनाको समकालीन नेपाली समाजमा विद्यमान सामाजिक-आर्थिक शोषण-उत्पीडनले प्राथमिकता पाएको छ । नाटकीय घटना सन्दर्भबाट हेर्दा सामाजिक-आर्थिक शोषण तथा उत्पीडनले नै समाजमा वर्गद्वन्द्व सिर्जना गरेको पाइन्छ । यो नाटक पञ्चायती व्यवस्थाका पक्षधरहरूको बोलवाला भएका समयमा गाउँ-सहर सबैतिर सामन्तवादको रजगज भएकाले त्यसको अन्त्यका निमित्त राजनीतिक दलहरू सक्रिय हुन लागेको तत्कालीन सामाजिक-राजनीतिक परिवेशमा उभिएर लेखिएको छ (लामिछाने ६९) । तत्कालीन नेपाली समाजमा सिर्जित वर्गविभेदका कारण उत्पन्न द्वन्द्वजन्य स्थिति, निम्नवर्गमा जागेको प्रतिरोधी भावना र वर्गीय पक्षधरताले निम्त्याएको वर्गद्वन्द्वको अभिव्यक्त भएको पाइन्छ ।

पचास रुपियाँको तमसुक नाटक प्रकाशनपूर्व नै बहुप्रदर्शित एवम् बहुप्रचारित कृति हो । यसको लेखनमा प्रश्रितको मुख्य भूमिका रहेको पाइन्छ भने मञ्चन र परिमार्जनमा अन्यको भूमिका रहेको पाइन्छ (भूमिका) । यस नाटकको विषयवस्तुमा नेपाली समाजको यथार्थलाई ग्रहण गरी प्रस्तुत गरिएको छ । यसमा पञ्चायतकालीन सामन्तवादी नेपाली समाज चित्रित छ । सामन्तवादको नेपाली संस्करणका रूपमा पञ्चायती व्यवस्थाले दसवर्षे अवधिमा सिर्जेका आर्थिक-सामाजिक शोषण-दमन, अन्याय-अत्याचारपूर्ण व्यवहार र किसान तथा मजदुरहरूले भोग्नुपरेका उत्पीडन र त्यसले जन्माएको विद्रोहलाई नाटकको रचना गर्भमा समेटिएको छ ।

पचास रुपियाँको तमसुक नाटकमा मानसिंह साहु मजदुर-किसानहरूप्रति निर्दयी हुनु, गरिबले सानोतिनो घरखर्चका निमित्त लिएका सापटी रकम चर्को ब्याज, स्याज र चक्रवृत्ति हिसाबले पुस्तौपुस्ताको पासो बन्नु, घरखेत साहुलाई सुम्पेर आफू साहुको दास हुन बाध्य पारिनुले निम्नवर्गीय जनतालाई विद्रोहको साहारा लिन बाध्य पारेको स्थिति चित्रण गरिएको छ । नाटकको मुख्य पात्र साइँलाका बाजेले लिएको पचास रुपियाँको साँवा-ब्याजको भुक्तानीका निमित्त तिन पुस्ताले नोकरको रूपमा काम गर्न बाध्य हुनु, बिरामी बाबुको उपचारका निमित्त दस रुपियाँ सापट खोज्दै हिडेको साइँलो मालिक मानसिंहबाट कुटिनु, घर-

गोठा खाली गराउन साहुले धम्की दिनु जस्ता प्रसङ्गले सामाजिक-आर्थिक शोषणको चित्र प्रस्तुत भएको छ । बाबुको उपचारका निम्ति दस रुपियाँको खोजीमा प्रधानको घरमा पुगेको साइँला उल्टै अपमानित भएको छ । प्रधानले अमानवीय तरिकाले “तेरा बाको ज्यान बचाउने ठेक्का मैले लेको छु र (५/८) ?” भन्दै जसको चाकरी गरेको छ, उसैकोमा गएर हात फैलाउन लगाउँछ । यसबाट शोषक-सामन्तलाई गरिब किसानको ज्यान जोगाउने तथा मानवीय संवेदना बुझ्ने चासो हुँदैन । उनीहरू गरिब किसानलाई आफ्नो स्वार्थ पूरा भएपछि कसरी मिल्काउँछन् भन्ने कुरा साइँलालाई हटाउन मानसिंहले सहयोगीसँग गरेको यस संवादबाट प्रष्ट हुन्छ-“...त्यसको बाबु पनि मर्ने हालतमा छ । बाबु मरेपछि त्यो यहाँ बस्ने पनि हैन । त्यसैले अब उसको हिसाब-किताब जोडजाड, थप-थाप पारेर बारी-बुकुरो हात पारिहाल्नु पर्छ ।...अब चाहिएन यस्तो पाजी कमारा (६/९) ।” सामन्तहरू गरिब किसानको रगत-पसिनाले मात्र सन्तुष्ट हुँदैनन् उनीहरूका नाममा रहेको श्रीसम्पत्ति पाटा-बुकुरा जे जति छन् सबै रित्याउने प्रपञ्च गर्छन् भन्ने पनि देखाइएको छ । उनीहरूमा न्यूनतम मानवीय संवेदना पनि नभएको देखाइएको छ । यसरी सामन्तवादी समाजमा हुने अत्यधिक शोषण र उत्पीडनका कारण निम्नवर्गीय श्रमजीवीहरू रातदिन परिश्रम गर्दा पनि भनभन गरिवीको चपेटामा पर्छन् भन्ने दृष्टान्त यस नाटकमा प्रस्तुत गरिएको छ भने यससँगै अन्याय, अत्याचार, शोषण र उत्पीडनले सीमा नाघेपछि निम्नवर्ग प्रतिवादमा उत्रिन बाध्य हुन्छ भन्ने तथ्य पनि नाटकमा प्रस्तुत गरिएको छ ।

(ख) नारी शोषण-उत्पीडन

पचास रुपियाँको तमसुक (२०२७) नाटकमा नारी उत्पीडन र यौन दुराचारको चित्रणका क्रममा पनि वर्गद्वन्द्व अभिव्यक्त भएको छ । औषधि खोज्न हिंडेको साहिंलो बाबुको मृत्यु हुँदासम्म घर नफर्किएपछि बहिनी मुना दाजुलाई खोज्दै साहुकोमा पुग्दा मानसिंहले मुनालाई हातपात र लछारपछार गरेर यौन दुर्व्यवहारको सिकार बनाएको छ । मुनाले प्रतिवाद गर्दै आफ्नो छोरीजस्तालाई यसो गर्न लाज मान्नु पर्ने भनेर जोगिन खोज्दा दुनियाँमा सबै भन्दा ठूलो कुरा पैसा भएकाले जसका हातमा पैसा छ, त्यसलाई कसैले केही गर्न नसक्ने बताउँदै भन्छ,- “हिड् बुद्धि भए, म तँलाई सुनैसुनले छाइदिन्छु । ...तँ मेरी छोरी ? तँ जस्ता कति केटी मैले किनिसकें बुझिस् (१७) ।” यसरी नारीमाथि दुर्व्यवहार गर्नुले सामन्तवादी संस्कार र व्यवहारलाई प्रस्ट पारेको छ । शोषक-सामन्तका व्यवहारले धन-

सम्पत्ति भए जे पनि गर्न पाइन्छ भन्ने अहङ्कारयुक्त सौँच उच्चवर्गमा रहेको पुष्टि हुन्छ । साथै शोषण-दमन यिनीहरूको बानीमा रूपान्तरित भइसकेको हुन्छ भन्ने बुझिन्छ ।

मुना उत्पीडन र यौनहिंसामा परेकी छ । मुनाको जवानीबाट लोभिएको साहु साहिँलालाई फकाएर उत्पीडनका निम्ति वातावरण बनाइरहन चाहेको छ । दसौँ दृश्यमा गरिबहरूको पञ्जामा परेको साहुको स्वीकारोक्तिअनुसार डल्लीलाई बलात्कार गरी गर्भवती बनाएको र पुच्छारे साइँलालाई जालमा पारेको खुलासा गरेको (२३) तथ्यबाट साहुबाट यस्ता यौनजन्य अपराध तथा नारी शोषण, उत्पीडन र दुराचारका घटना पटकपटक भएको पुष्टि भएको छ ।

(ग) विदेसिने परम्पराको चित्रण

यस नाटकमा श्रमजीवीहरू रातदिन पसिना बगाएर पनि जीविका नचलेपछि मुग्लानको बाटो रोज्न बाध्य हुन्छन् तर यो पनि उनीहरूका लागि सहज छैन भन्ने देखाइएको छ । साहिँलाको बाबुको कथन छ- "...के गर्छस् बाबै ? दाजुहरू पनि बेहोर्न पाइन् । न आमा सुमर्न पाइस् । भाइहरू पर्देशमा कता-कता छन्, खै चिठी चपेटासम्म आउँदैनन् । के गर्छस् गरीबको कोखमा जन्मेपछि सबै बेहोर्न पर्दोरहेछ (४/६) ।" परदेश जानेहरू फर्केरसम्म नआएको र असमयमा नै आमा गुमाउनु परेको पीडा पनि साहिँलाले बेहोरेको छ । यस्तो अवस्था साहिँलाको मात्र नभएर तमाम श्रमजीवीहरूको हो ।

पचास रुपियाँको तमसुक नाटकको विषयवस्तु मूलतः सामाजिक-आर्थिक शोषण-दमनमा आधारित छ । यसमा पञ्चायतकालीन सामन्ती समाजमा गरिब किसान-मजदुरले भोग्नु परेका उत्पीडनका साथै नारी उत्पीडन र यौन शोषणका विषयलाई पनि महत्त्व दिएको छ । सामन्तहरू नारीलाई पैसाले किन्ने खेलौनाको रूपमा व्यवहार गर्न चाहन्छन् तर नारीहरू आफ्नो अस्मिता रक्षाका निम्ति प्रतिवाद गर्न तयार रहेने कुरालाई नाटकमा स्थान दिइएको छ । जीवनयापनका सन्दर्भमा स्वदेशमा उपाय नलागेपछि अन्तिम गन्तव्यका रूपमा मुग्लानको बाटो रोज्नु परेको र त्याहाँ पनि गरिबका निम्ति सहज नभएकाले अनेक सास्ती बेहोर्नु परेको सन्दर्भले निम्नवर्गीय किसान-मजदुरलाई विद्रोहको विकल्प रोज्नु परेको विषयले वर्गीय द्वन्द्वलाई उद्घाटित गरेको छ ।

४.३.२ सिम्मा

नाटककार रायन (वास्तविक नाम नारायणभक्त श्रेष्ठ) द्वारा लिखित *सिम्मा* गीतिनाटक राष्ट्रिय तथा अन्तराष्ट्रिय पुँजीवादी शोषण-उत्पीडनलाई केन्द्रीय विषय बनाएर लेखिएको नाट्य कृति हो । यस नाटकमा समेटिएका विषयवस्तुका माध्यमबाट अभिव्यक्त तत्कालीन नेपाली समाजमा विद्यमान वर्गीय द्वन्द्वको विश्लेषण क्रमशः गरिएको छ ।

(क) सामाजिक-आर्थिक शोषण र सोको प्रतिवाद

सिम्मा प्रगतिवादी नेपाली नाटकको दोस्रो चरणमा प्रकाशित भएको अर्को महत्त्वपूर्ण गीतिनाटक हो । यस नाटकमा नेपाली समाजमा विद्यमान सामाजिक-आर्थिक उत्पीडनको चित्रणका सन्दर्भमा वर्गीय द्वन्द्व अभिव्यक्त भएको छ । नेपाली समाजमा विद्यमान वर्गीय शोषण तथा उत्पीडनको चित्रणलाई नै नाटकको चासोको केन्द्र बनाइएको छ ।

पञ्चायती शासन व्यवस्थाले आरम्भदेखि अवलम्बन गरेको निरङ्कुश नीतिका कारण सामाजिक तथा राजनीतिक क्षेत्र क्रमशः द्वन्द्वग्रस्त बनेको देखाइएको छ । २०३५-३६ मा भएको विद्यार्थी आन्दोलनबाट विकसित भएको राजनीतिक परिवेश र ०३७ को जनमत सङ्ग्रहका सन्दर्भले जनमानसमा राजनीतिक प्रभाव र चेतनाको तहमा बृद्धि हुनु स्वभाविक देखिन्छ । यिनै राजनीतिक घटनाक्रमको पृष्ठभूमिमा नेपाली समाजमा द्वन्द्व मुखरित हुँदै गएको अवस्थामा *सिम्मा* गीतिनाटक प्रकाशनमा आएको हो । यसले तत्कालीन नेपाली समाजको यथार्थको चित्रण गरेको छ । यसमा सामन्ती संस्कारमा हुर्किएको चिन्तन र व्यवहारका कारण श्रमजीवी वर्ग शोषण-उत्पीडनमा परेको देखाइएको छ । सामन्तवादको प्रतिनिधि राजतन्त्रका संरक्षकत्वमा पञ्चायती व्यवस्था हुर्किएको देखिन्छ । सामन्तवादी शासन प्रणाली भएको समाज हुनाले यसका आधारमा मात्र नभएर उपरी संरचनामा पनि सामन्ती चिन्तन र व्यवहार नै विकसित भएको हुन्छ भन्ने देखाइएको छ । यसो हुनु स्वाभाविक नै ठहर्दछ । यसर्थ तत्कालीन नेपाली समाजमा सामाजिक-आर्थिक उत्पीडन हुने नै भयो । नाटककार रायनले यसको ज्वलन्त नमुना *सिम्मा* नाटककी मुख्य पात्र सिम्माका माध्यमबाट प्रस्तुत गरेका छन् । सिम्मा कलकलाउँदो उमेरमा डेडसुको प्रेम र दाम्पत्यमा बाँधिनु, एउटा बच्चाको समेत जन्म भइसकेपछि घरको आर्थिक अवस्थाका कारण डेडसु गल्लासँग जाँचिई भर्ती हुन भागेर मुगलान पस्नु, दुई छाक खाना जुटाउन धौ धौ परेको अवस्थामा साहु महाजनले पुख्र्यौली ऋणको हिसाव गरी हाँडाभाँडा र घरगोठ हडपेपछि

सुकुम्बासी हुनपरेको विषय नाटकमा समेटिएको छ । सिम्माले लोग्नेबाट विछोडिएको पीडासँगै साहुबाट उत्पीडित हुनु परेको प्रसङ्गलाई यसरी व्यक्त गरेकी छ-

तीन पुस्ता अधि नि लिएको रिन कहिल्यै कटेन
खेतबारी लग्यो नि घर पनि लग्यो तर रिन घटेन । (१८)

यसले हुनेखाने वर्गका मानिसहरू श्रमजीवी गरिब किसानलाई अप्ठ्यारो परेका समयमा चर्को ब्याजमा ऋण दिन्छन् । त्यही ऋणलाई आधार बनाएर सितैमा काम कजाउने, ब्याजको स्याज गर्दै चक्रवृद्धि हिसाब गरी गरिबका खेतबारी टुकुरा-बुकुरा हडपी उनीहरूको बिल्लीबाँठ गराउँदा पनि ऋण घटाउनुको सट्टा बढाउँदै जाने प्रवृत्तिको चित्रण यसमा गरिएको छ । यसले सामान्य घरखर्चका लागि लिएको सामान्य ऋण पुस्तौं पुस्ताका निम्ति पासो बनिरहने अवस्थाको चित्रणले तत्कालीन नेपाली समाजमा गरिब किसान तथा श्रमजीवीहरूले भोग्नु परेको शोषण उत्पीडनलाई प्रस्तुत गरेको छ । यसले समाजमा शोषक र शोषित दुई वर्ग रहेको र सम्पन्न वर्गले विपन्न वर्गको आर्थिक तथा श्रमको शोषण गरिरहेको कुरा अभिव्यक्त गरेको छ ।

श्रमजीवीहरूका निम्ति रातदिन पसिना बगाएर पनि भोका-नाङ्गा जिउमा बाँच्नु पर्ने अवस्था आउनु, सन्तानको काल बनेर आइदिने रोगव्याधिसँग लड्न नसकेर काख रिक्तो बनाउनु पर्ने बाध्यताको पीडादायक परिस्थिति पनि निम्नवर्गले भोग्नु पर्ने अर्को तितो यथार्थलाई पनि सिम्माका माध्यमबाट प्रस्तुत गरिएको छ । सिम्माले लोग्ने भागेर विदेसिएपछि काखको बच्चा हेरेर जीवन धान्दै गर्दा मुटुको टुक्राको रूपमा रहेको छोरो विरामी भएर उपचारको अभावमा मृत्यु हुनुबाट प्रस्ट हुन्छ । यस्ता हन्डर ठक्कर खाएर बाँच्नु परेको अवस्थामा सिम्माको अन्तर हृदयमा विद्रोहको भाव जागृत हुन लागेको कुरा नाटकमा प्रस्तुत हुनुले समाजमा वर्गीय चेतना र विद्रोहको ज्ञान विस्तारित हुँदै गरेको बुझिन्छ । शोषण-उत्पीडनबाट खारिएकी सिम्माले विदेस फर्किँदै गरेको ठुलेमार्फत गाउँमा व्यक्ति र व्यक्तिगत श्रम तथा सम्पत्तिमात्र शोषण-दमनको सिकार भएको छैन, यहाँ त सामाजिक सम्पत्तिमाथि शोषक-सामन्तहरू धावा बोलिरहेका छन्, कब्जा जमाइरहेका छन् भन्ने पनि देखाइएको छ । यस सन्दर्भमा प्रधान, जिम्वाल, मुखिया जस्ता ठुलाबडाहरूबाट सामाजिक सम्पत्तिमाथि भइरहेको शोषणको चित्र यसरी प्रस्तुत गरिएको छ-

घाँस दाउरा गर्ने त्यो रानीवन पर्धानको भएछ
गाइभैसी चर्ने गौचरन पनि जिम्मालको भएछ

पाटी र पौवा चौतारा समेत मुख्याको भएछ
अब त गाउँमा प्राण धान्न पनि कठिन भएछ । (२९)

यसरी सामाजिक सम्पत्तिलाई उच्चवर्गले जालभेल गरी आ-आफ्नो गराएपछि, श्रमजीवीहरूलाई प्राण धान्न कठिनाई उत्पन्न भएको चित्रण गरिएको छ । स्वदेशमा यस्तो हुँदाहुँदै विदेशमा गएर जीवनलाई निष्क्रिय बनाउनु उचित नभएको भन्दै सिम्माले कटाक्ष गरेकी छ । सिम्माले ठुलेमार्फत डेडसुलाई पठाएको सन्देशले विद्रोहको सङ्केत गरेको छ-

के हेरी बस्छौं के रुङ्गी बस्छौं विदेशमा थन्केर
हुल बाँधी फर्क आफ्नो हक लिन जोस बोकी रन्केर
मर्द हुन भने छ ईख भने घर फर्क भनिदेऊ,
होटेलमा छन् कि दरवानमा छन् कि घर फर्क भनिदेऊ (२५-२६)

सिम्माको यस कथनबाट सिम्मामा उसमा आएको बदलाको भावना विकसित हुनुमा समाजमा विद्यमान शोषण, दमन र उत्पीडन मूल कारक हो भन्ने देखिन्छ । सिम्माले लोग्नेलाई पठाएको यस सन्देशले जहान परिवारलाई विचल्लीमा राखेर विदेशका गल्लीमा दरवान, कुल्ली, चौकिदार वा होटेलको भाँडा मभुवा भएर बसेका अथवा भर्ती भएर विदेशी भूमिमा रगत-पसिना बगाउने लाहुरे नेपाली युवालाई गम्भीर र संवेदनशील हुन आग्रह गरेकी छन् । एकताको बलले नै सदियौं पुरानो दासताको साङ्गो तोड्न सकिनेतर्फ सङ्केत गर्दै घर फर्किन आग्रह गर्नुले वर्गीय द्वन्द्व मुखरित भएको छ ।

(ख) नारी शोषण-उत्पीडन

सिम्मा यौवन र प्रेमको आवरणमा लेखिएको गीतिनाटक भए पनि नेपाली समाजमा व्याप्त नारी उत्पीडनको विषयलाई पनि प्राथमिकताका साथ उठाएको छ । यसको उद्घोषणा नाटककी केन्द्रीय चरित्र सिम्मा र उनका साथीहरूले सामूहिक स्वरमा नाटकको सुरुवात गर्दै गाएका गीतका पङ्क्तिहरूबाट भएको छ-

चेलीको जन्म हारेको कर्म ए माइली फूल फुल्यो पहरैमा
कल्ले पो बुभुछ मुटुको मर्म
एकसरो बर्को शीत मात्रै छल्ने
छोरीको जातलाई काम मात्रै दल्ने (२)

यहाँ छोरी भएर जन्मिनु नै अभिशाप भएको भाव व्यक्त गरिएको छ । नारीको रूपमा जन्मिनु हारेको कर्म भएको र नारीका पीडा-व्यथा कसैले नबुझेको अभिव्यक्ति दिएर नेपाली समाजमा रहेको नारी उत्पीडनको रहस्य खोतलिएको छ । पुरुषप्रधान समाजमा

नारीले भोग्नुपर्ने सकसपूर्ण अवस्थाले नै नारीको जन्मलाई हारेको कर्मका रूपमा अभिव्यक्त गरिएको छ । नारीले भोग्नुपर्ने कठिन परिस्थितिभित्र पनि निम्नवर्गीय नारीको जीवन अरु दर्दनाक भएको कुरालाई प्रस्तुत गर्दै शीत छल्लका निम्ति एउटा बर्कोमात्र हुनुले चरम गरिबीको अवस्था प्रतिबिम्बित भएको पाइन्छ । छोरीहरू जन्मिने-हुकिने क्रमदेखि नै विभेद र शोषणमा पिल्सिएका हुन्छन् भन्ने कुरालाई प्रस्तुत चौथो पङ्क्तिले अभिव्यक्त गरेको छ । यसरी छोरीका रूपमा जन्मनुलाई हारेको कर्मका रूपमा बुझिनु, छोरीको पिरमर्का, पीडाव्यथा बुझिदिने कोही नहुनु, कामको बोझ पनि छोरीलाई नै थोपरिएको देखाइएको छ ।

मातृत्वको जिम्मेवारी नारीका निम्ति अर्को संवेदनशील पक्ष हो । त्यसमा पनि निम्न वर्गीय नारीले भैल्लु पर्ने मातृत्वको पीडा थप सङ्कटपूर्ण छ भन्ने तथ्यलाई सिम्माका माध्यमबाट देखाइएको छ । डेड्सु दोजिया अवस्थाकी सिम्मालाई छोडेर मुग्लान गएपछि उनले भोग्नु परेका कठिन परिस्थितिको चर्चा नाटकमा भएको छ । सिम्माले गर्भको बच्चा काखमा ल्याएपछि एउटा सुत्केरीलाई आवश्यक पर्ने न्यूनतम खाना र नाना प्राप्त गर्न नसकेको, काखको चिचिलो बच्चा लिएर साहुका मेलामा धाउन परेको, बच्चा र आफ्नो भोको पेट भर्न माहुरी भैं दस गाउँ डुल्लु परेको दुर्दान्त यथार्थले वर्गीय र लैङ्गिक उत्पीडन उजागर भएको छ । यस दुःखलाई सिम्मा यसरी प्रकट गर्छे- “दुःखको भरी नि पीरको हुरी वेदना नौ मुरी, हुर्काउँदा खाएँ नि दस गाउँ डुली बनेर माहुरी (१८) ।” यसरी नेपाली समाजमा निम्नवर्गीय नारीले बेसहारा भएर भोग्न परेका कठिन परिस्थितिको वर्णन गरिएको छ । यसबाट यो पीडा व्यथा व्यक्ति विशेष नभएर वर्ग विशेषको भएको बुझिन्छ । नेपाली समाजमा नारी पुरुषबाट मात्र नभएर नारी स्वयम् नारीबाट पनि उत्पीडित छन् भन्ने तथ्य नाटकमा प्रस्तुत गरिएको छ । साहुबाट घर जग्गा सबै कब्जा भएपछि नोकर्नीका रूपमा बसेकी सिम्मालाई साहुनीले गरेको दुर्व्यवहारका माध्यमबाट यो पक्ष प्रस्तुत भएको छ । साहुनीले भाँडा माभिरहेकी सिम्मालाई बसी बसी खान खोजेको, खेतबारीमा जान आलटाल गरेको, काम गरेको देखाउन जुठा भाँडा समातेर बसेको भनी गाली गलौज खोपीमा सजाएर पाल्न नसकिने (१६) भन्दै निर्दयी चरित्र प्रस्तुत गरेकी छ । यसरी नाटकको विषयवस्तुमा नारी उत्पीडनलाई सशक्त रूपमा उतारिएको छ भन्ने प्रस्ट हुन्छ । यसका माध्यमबाट सदियौदेखि नेपाली समाजमा रहेको नारी उत्पीडनको सन्दर्भ लैङ्गिक विभेदका रूपमा मात्र नभएर वर्गीय समस्याका रूपमा रहेको छ भन्ने देखाइएको छ । यस्तै परिवेश र परिस्थितिले नै सिम्मालाका मनमस्तिष्कमा विद्रोहको भाव पैदा भएको छ ।

(ग) विदेसिने परम्पराको चित्रण

सिम्मा नाटकले पनि गरिब तथा श्रमजीवी नेपालीहरूको जीवीकोपार्जनको अन्तिम गन्तव्य विदेश हो भन्ने बुझाइ रहेको कुरा अभिव्यक्त गरेको छ । यसले श्रमजीवी नेपालीहरूले विदेशमा गएर गर्ने कठिन शारीरिक श्रम, चैकिदारी, भाँडा मझुवा, भर्ती भएर विदेशीका निमित्त लड्नुपर्ने जस्ता काम गर्नु पर्दछ भन्ने देखाएको छ । यसमा पारिवारिक जिम्मेवारी बोध गर्दै विदेसिएका युवाहरूले भोग्नु परेका जीवन यथार्थका सन्दर्भको चित्रणका क्रममा पनि वर्गद्वन्द्व अभिव्यक्त भएको छ । यसमा भर्ती भएर विदेसिएका नेपालीको पीडाको सजीव चित्रण गरिएको छ । घर र गाउँका दुःखकष्टबाट मुक्त हुन विदेसिएकाहरू त्यहाँ अरु बढी दुःख भोग्नु परेको दर्दनाक यथार्थ नाटकमा प्रस्तुत भएको छ । सिम्मा गाउँको चौतारोमा थकित र गलित भएर पल्टिरहेका अवस्थामा लाहुरे जीवनमा एउटा खुट्टो गुमाएर गाउँ फर्किन बाध्य भएको भूतपूर्व सैनिक आस्याङ आइपुग्नु र सिम्माले लाहुरेहरू घरपरिवार बिसेर कसरी विदेसमा बस्न सक्छन् भन्ने प्रश्नको जवाफमा नेपालीले भोग्ने सास्तीको वर्णन गर्ने क्रममा आस्याङ आफ्नो अनुभवका आधारमा भन्छ-

सास न बास गरी खाएर सास्ती कोरस गर्दा
बन्दुक बोकी बुट जुता ठोकी जङ्गलमा कुद्दा
मर्ने र बाँच्ने केही ठेगान हुन्न जाहाजबाट हाम्फाल्दा
के चइन हुन्थ्यो रगतको आँसु पिएर बाँच्दा । (२०)

यहाँ परिवार र आफ्नो जीवन सहज बनाउन परदेश पसेकाहरू अरु धेरै दुःखको भुमरीमा परेको सन्दर्भको चर्चा गरिएको छ । एकातिर लडाइँको कठिन परिस्थितिमा गुज्रनुको सङ्घर्षपूर्ण यात्राको पीडा छ भने अर्कोतर्फ आफ्नो हकहितका निमित्त लड्न खोज्ने आफूजस्तै गरिब निमुखा श्रमजीवीहरूमाथि गोली बर्साउनु पर्ने हृदयविदारक स्थिति रहेको वर्णन गरिएको छ । आस्याङले सिम्मालाई विदेशमा भर्ती भएका नेपालीको अवस्था बताउँदै विदेशी भूमिका निम्नवर्गीय जनताका आन्दोलन दबाउन प्रयोग गरिएको कुरा सुनाउँछ । त्यहाँ नेपालीले गास, बास र कपासको माग गर्ने गरिबलाई गोलीले भुट्ने, फौजी र हात्ती लगाएर भोपडी भत्काइदिने जस्ता अमानवीय कार्य गर्नुपरेको बताउनु र त्यहाँका जनता कठिन परिस्थितिमा हतोत्साहित नभएर आफ्नो हकहितका निमित्त लडिरहनुको एउटै उद्देश्य मान्छे मान्छेजस्तो भएर बाँच्न पाउनुपर्छ (२१) भन्ने रहेको रहस्य बुझाएको छ । यसबाट अब नेपालीहरू पनि अरूको आन्दोलन दबाउन होइन आफ्नो भूमिमा फर्केर आफ्नो

अधिकारका लागि लड्नु पर्छ भन्ने सिम्माको बुझाइ अभिव्यक्त भएको छ । आस्याडबाट सिम्माले नेपाली लाहुरेहरूले भोग्नु परेका कठिन परिस्थिति र त्यहाँका जनताले गरेको सङ्घर्षको कथा सुनेपछि विदेश फर्कंदै गरेको ठुलेलाई आफ्नो कुरा जस्ताका तस्तै पुर्याइदिन आग्रह गरी आस्याडले भनेभै विदेशमा अन्याय सहेर र गरिब निमुखाका आन्दोलन दबाउन प्रयोग भएर अर्काका निम्ति विदेशमा रगत पसिना बगाउनु भन्दा स्वदेश फर्केर अन्यायका विरुद्धमा लड्नु उपयुक्त हुने सन्देश पठाएकी छ । सिम्माले अर्काको भूमिमा अर्केका निम्ति ज्यान दिएर लड्ने, निम्नवर्गीय श्रमजीवीहरूप्रति निर्मम दमनमा प्रयोग हुँदा मुग्लानमा बेहिसाब र बेगिन्ती मरेर गएको भन्दै स्वदेश फर्किएर आफ्नै मुलुकमा आफ्नो र आफ्ना वर्गका पक्षमा लड्न आग्रह गरेकी छ-

जहाँ गए पनि लड्नु छ भने देशैमा लड न
गरिबका आडमा उज्यालो घाम ल्याउन अगाडि बढन । (२२)

सिम्माका यस कथनले श्रमजीवीहरू जहाँ भए पनि रगत पसिना बगाएर काम नगरेसम्म दुई छाक जुट्दैन । प्रदेशमा लडेर अरुको सेवा गर्नुभन्दा स्वदेशमा आफू र आफ्नो वर्गका निम्ति लड्न आवश्यक छ । वर्गीय लडाइले निम्नवर्गको जीवनमा उज्यालो ल्याउँछ । सिम्माले आफ्नो पति डेड्सुलाई लड्ने नै हो भने आफ्नै देशका शोषक, सामन्त र दलालहरूसँग लडेर निम्नवर्गका जीवनमा परिवर्तन ल्याउनका निम्ति सङ्घर्ष गर भन्ने सन्देश पठाएकी छ । नेपालीलाई हेला होंचो गर्दै बहादुर कान्छा भन्ने, शारीरिक श्रमका काम गराउने परिपाटीबाट पीडित नेपालीलाई मनमा बिभाउने गरी “मर्द हुन भने छ ईख भने घर फर्क भनिदेऊ, होटेलमा छन् कि दरवानमा छन् कि घर फर्क भनिदेऊ (२६)” भनेर सिम्माले ठुलेमार्फत पठाएको सन्देशको प्रभाव डेड्सु र उसका साथीहरूलाई परेको छ । यस्तो सन्देश सुन्नासाथ डेड्सुले “होला कि भनी मुग्लानमा पस्नु ठुलो भूल भएछ, मुग्लानको निम्ति ज्यूज्यान दिनु गलत वात रहेछ (३१)” भन्ने सन्देशको मर्म बुझी सिम्माले “हुल बाँधी फर्क आफ्नो हक लिन जोस बोकी रन्केर (३१)” भनेजस्तै युवाहरू नेपाल फर्किन तयार देखिनुले नेपाली समाजमा वर्गद्वन्द्व सशक्त भएर जाने देखिन्छ । ठुलेबाट सिम्माको सन्देश सुनेका सबैका मनमा विद्रोह भाव जागृत हुनु, मुग्लानबाट गरिबीबाट मुक्तिको कल्पना नै गलत रहेछ भन्ने टुङ्गोमा पुगी मुग्लान पस्नुपर्ने बाध्यता सिर्जना गर्ने रीतिथिति नै वास्तविक शत्रु भएको निष्कर्ष निकाल्नुले यसलाई पुष्टि गर्छ । यसको सङ्केत ठुलेले यसरी गरेको छ-

मुगलानमा पस्ने अवस्था पार्ने त्यो थितिरीतिलाई
घरबारी खोसिने गरिबलाई चुस्ने त्यो कालो नीतिलाई
सुकुम्बासी बनाई खेदेर बसाइँ मोज मार्नेहरूलाई
फर्केर गई तह नलगाई भएन ती सबलाई । (३२)

यस्तो अभिव्यक्ति दिएर मुगलान पसेका नेपाली नौजवानहरू स्वदेश फर्केर शोषक सामान्तहरूसँग लड्ने निष्कर्षमा पुगरे नाटक टुड्गिएको छ । यसरी नाटकले नेपाली समाजमा विद्यमान आर्थिक असमानता, शोषण, दमन, उत्पीडन आदिले घरबासविहीन बनाएको कुरा, विदेशमा आफूजस्तै गरिबसँग लड्न भाडाको सिपाही बनेर खटिनुपरेको कुरा, अन्ततः सबैको एकमात्र कारण आफ्नै देशको रीतिस्थिति भएको निष्कर्ष प्रस्तुत गरिएकाले यस नाटकको मूल विषय नेपाली समाजको आर्थिक-सामाजिक-सांस्कृतिक शोषण हो । यहाँ उच्चवर्ग र निम्नवर्गका बिचमा द्वन्द्व अप्रकटबाट क्रमशः प्रकट रूपमा विकसित हुँदै अगाडि बढेको चित्रण छ । यसबाट नाटकमा नेपाली समाज वर्गीय रहेको र वर्गीय समाजका सदस्यहरूका वैयक्तिक तथा सामूहिक गतिविधिबाट वर्गद्वन्द्व अभिव्यक्त भएको छ ।

४.३.३ दोस्रो पुस्ता

नाटककार रमेश विकल रचित *दोस्रो पुस्ता* नाटक निर्माण क्षेत्रमा कार्यरत मजदुरहरूका जीवनदशाको चित्रण र सम्भावित परिवर्तनपछिको अवस्थाका सन्दर्भलाई विषयवस्तु बनाएर लेखिएको छ । यसमा श्रमजीवी मजदुरवर्गको अधिल्लो पुस्ताले भोग्नु परेको गरिबी, शोषण, दमन र उत्पीडनको वर्णन गरिएको छ । मूलतः सामाजिक शोषण उत्पीडनबाट उत्पन्न समस्याका विरुद्धमा भएका सङ्घर्षको परिणाम दोस्रो पुस्ताले परिवर्तनको अनुभूति गर्न पाएको अवस्थालाई विषयवस्तु बनाइएको छ । नाटकको शीर्षकले सङ्केत गरे जस्तै नाटकमा पहिलो पुस्ताले सङ्घर्ष गरेको, दुख पाएको र त्यसको परिणाम स्वरूप दोस्रो पुस्ताले अवसर प्राप्त गरेर सफलतापूर्वक काम गरेको, मालिक र मजदुरको विभेद मेटिँदै गएको सुनौलो भविष्यतर्फ अग्रसर भएको बताएर विग्रदो अवस्थाबाट मुक्ति पाउन सङ्घर्ष नै विकल्प रहेछ भन्ने बोधको अभिव्यक्ति प्रस्तुत गरिएको छ ।

नाटकका प्रारम्भमा उद्घोषकले श्रम, सीप र ज्ञानको महत्त्व दर्साउँदै आफ्नो परिचय दिएको छ । उसले ज्ञान, सीप र विद्याको प्रकाशले व्यक्तिलाई सबल तुल्याउने र जीवनवृत्तिका निम्ति कसैसँग भुक्न नपर्ने, वृत्ति स्वयं उसको शरण पर्न आउने कुरा बताएर

आफूलाई सफल व्यक्तिका रूपमा प्रस्तुत गर्दै आफ्नो विगत र पितापुर्खाको जीवन भने कष्टकर भएको बताउनुले सङ्घर्षपूर्ण जीवनयात्रालाई सङ्केत गरेको छ ।

कुल्ली काम गरेर जीविका चलाउने यज्ञबहादुर दुई छाकको गुजारा चलाउन धौधौ परिरहेको अवस्थामा श्रीमती शीलाले लोग्नेलाई छोरा कमलसँग चर्को नबोल्न अनुरोध गर्दै बाबुआमाको गरिबी र असमर्थताको झल्को आउन नदिन अनुरोध गर्दै कमलको चाहना अनुसारका कपडा किनिदिन भनेकी छ । यसबाट यिनीहरूको दयनीय आर्थिक अवस्थाको चित्र स्पष्ट हुन्छ । यज्ञबहादुर आफ्नो यथार्थ अवस्था लुकाउन चहन्न तर श्रीमतीले कुरा नबुझ्नेकामा दोष दिन्छ । श्रीमतीले गरिबीलाई कर्मको दोष भएको बताए पनि यज्ञबहादुर यो मान्न तयार देखिएको छैन । यज्ञबहादुरले इमान्दारीसाथ काम गर्दा पनि आफ्नो अवस्था भनभन बिग्रिँदै गएको तर आफूभन्दा कमसल भए पनि धूर्त मान्छेहरू रातारात मालामाल हुँदै गएको, इमान्दार व्यक्तिहरू पछाडि पर्दै गएको, समय टेढो भएकाले आफ्नो ज्ञान र सीपलाई पनि टेढो तरिकाले बेचन नसक्नेहरूले सफलता प्राप्त गर्न नसकेको निष्कर्ष निकालेको छ । यसबाट समाजमा शासक तथा उच्चवर्ग फट्याइँ तथा टेढोमेढो बाटोमा लागेका र इमान्दारीपूर्वक श्रमका पसिना बगाउनेहरूका बिचमा द्वन्द्व चलेको देखाइएको छ । यज्ञबहादुरले आफू गरिव हुनुको सबै कुरा थाहा नभए पनि भित्र पक्कै केही गडबड भएको आशङ्का व्यक्त गर्नु र रातोदिन मिहिनेत गर्ने मानिस भन् गरिव हुँदै गएको देख्नुले उसको मनमा अशङ्का जन्माएको छ । यसबाट सम्पन्नशाली उच्चवर्ग र श्रमजीवी निम्नवर्गका बिचको द्वन्द्व अभिव्यक्त भएको छ । यसलाई यज्ञबहादुर यसरी व्यक्त गरेको छ-

...नत्र हेर, त्यो ठेकेदार न एउटा ढुङ्गो फुटाउँछ, न एउटा गल हल्लाउँछ, तर ऊ नै हातभरीभरी तर मार्छ । अनि हामी ? ...हामी टण्टलापुर घाममा पुर्पुरो सेकाएर पानीसरह, रगत र पसिना बगाउँछौं, तर हाम्रो भाग्यमा किन यो दरिद्रको आँसु, खाली पेट र रोगको थुप्रो । ...तैं भन् त ...!(८१)

यज्ञबहादुरको यस संवादबाट नमिठो र गहिरो छाप परेको कुरा उद्घोषक कमलले जानकारी गराएको छ । यसबाट उच्चवर्गका मानिसहरू श्रमका पसिना नबगाए पनि भनभन सम्पन्न हुँदै गइरहने तर श्रमजीवीहरू इमान्दारीपूर्वक पसिना बगाउँदा पनि अवस्था भन कमजोर हुँदै गएको दृष्टान्त ठेकेदारका माध्यमबाट प्रस्तुत गरेको छ । यसपछि यज्ञबहादुरमा रक्सी पिउने आदत बढ्दै गएर घर तथा काम गर्ने ठाउँ दुबैतिर सम्बन्ध बिग्रिँदै गएको देखाइएको छ भने ठेकेदारले यज्ञबहादुरलाई सदाका निमित्त पन्छाउने षडयन्त्र गरी

खटबाट खसालेर मृत्यु गराएको देखाइएको छ । यसबाट मजदुरहरूका पाखुरामा बल रहँदासम्म र आफ्ना हितमा प्रयोग हुँदासम्म उपयोग गर्छन् र उपयोगिता सकिएपछि जालभेल तथा षड्यन्त्र गरी हटाउँछन् भन्ने दृष्टान्त प्रस्तुत भएको छ ।

यज्ञबहादुरको मृत्यु ठेकेदारको षड्यन्त्रबाट भएको निष्कर्ष निकालेर मजदुरहरूले देशव्यापी सङ्घर्ष चर्काएको र यसबाट मजदुरहरूका हकहितमा स्थापित हुनुका साथै यज्ञबहादुरको साथी ठाकुरका सहयोगमा कमलको पठनपाठन निरन्तर अगाडि बढ्दै गएको देखाइएको छ । कमलले दोस्रो पुस्ताका रूपमा पढ्ने अवसर पाउनुका साथै पछि गएर एउटा सानो उद्योगको स्थापना गरी आफूले पनि मजदुरहरूसँगै काम गर्दै स्थापित हुन सफल भएको प्रसङ्ग कमल आफैले सुनाएको छ । वर्तमानमा कमल आत्मनिर्भर तथा स्वावलम्बी उद्योगी बनेर साहु तथा मजदुरहरूका लागि उदाहरणीय व्यक्ति बनेको कहानी सुनाउँदै अधिल्लो पुस्ताले पाएका दुःखको स्मरण गर्दै अहिले कसैको दवाबमा बस्न नपर्ने र कसैले नहेप्ने अवस्था आएको सुखद सन्देश सुनाएको छ । यस घटनाक्रमबाट तत्कालीन नेपाली समाज अर्धसामन्ती चरित्रको भएकाले निम्नवर्गको जीवनावस्था कष्टकर भएको देखाइएको छ । उच्चवर्गले सिर्जना गरेका उत्पीडन र दमनले श्रमजीवीहरूलाई मात्र अष्टयारोमा नपारेर आफ्ना कमजोरीले उच्चवर्गलाई पनि अष्टयारोमा पार्छ भन्ने मार्क्सवादी विचार यसमा उत्पन्न भएको मजदुर आन्दोलन र त्यसबाट प्राप्त भएका उपलब्धिबाट पुष्टि भएको छ । यसले राजतन्त्रको मातहतमा रहेको पञ्चायती व्यवस्थाले सिर्जना गरेका उत्पीडन र त्यसका विरुद्धमा चलेका विरोधका सन्दर्भलाई पनि नाटककारले प्रस्तुत गरेका छन् । श्रमजीवीहरू एक भएर अन्यायका विरुद्ध सङ्घर्ष गरे भने दोस्रो पुस्ताको कमलले अगाडि बढ्ने जुन अवसर प्राप्त गर्‍यो, त्यो अवसर वर्तमानका युवावर्गले लिन सक्छन् भन्ने सन्देश दिँदै निम्नवर्गले चलाएका आन्दोलनलाई साथ र समर्थन दिन प्रेरित गरेको पनि प्रस्ट हुन्छ । यसरी *दोस्रो पुस्ता* नाटकले प्रत्यक्ष रूपमा मालिक तथा ठेकेदार र मजदुरका बिचको द्वन्द्वलाई उजागर गरेको छ भने अप्रत्यक्ष रूपमा तत्काली पञ्चायती व्यवस्थाका विरुद्धमा चलेका सङ्घर्षमा साथ दिएर निम्नवर्गीय सर्वसाधारण जनताका पक्षमा उभिन आह्वान समेत गरिएकाले यसका विषयगत अन्तर्वस्तुमा वर्गद्वन्द्व अभिव्यक्त भएको छ ।

४.३.४ ज्याला

ज्याला मालिक र मजदुरका बिचको द्वन्द्वमा आधारित नाटक हो । यसमा राजतन्त्रको प्रत्यक्ष नियन्त्रणमा रहेको सामन्तवादी शासन व्यवस्थामा नेपाली तथा भारतीय समाजमा

मजदुरवर्गले भोग्नु परेका आर्थिक तथा सामाजिक शोषण-दमन, लैङ्गिक उत्पीडन तथा यौनशोषण जस्ता विषय र तिनबाट सिर्जना भएका द्वन्द्वजन्य अवस्थालाई विषयवस्तु बनाइएको छ ।

(क) सामाजिक-आर्थिक शोषण

नाटककार दिल साहनी रचित *ज्याला* नाटक कारखाना मालिक र मजदुरहरूका बिचको द्वन्द्वमा आधारित छ । यस नाटकमा भारतीय सेठको काठ मिलमा काम गर्ने मजदुर बिरेलाई बिरामी आमाका बारेमा चिन्तित देखाइएको छ । बिरे पनि खोकीबाट ग्रसित देखिन्छ । आरामको आवश्यकता भए पनि बिरे काममा गएको छ । उसले दुई महिनादेखि पारिश्रमिक नपाएको र गतवर्ष पनि यसैगरी अन्त्यमा पैसा नदिएको, आमा बिरामी परेकाले औषधोपचारका निमित्त सेठसँग पैसा माग्नेपर्ने स्थिति भएको जस्ता विषय सहकर्मी सिंहसँगको संवादबाट खुल्न गएको छ । सिंहले मजदुरहरू एकताबद्ध नभएका कारण यसरी हेपिनु परेको हो भन्दै एकजुट भएर हडताल गरेमा सबै ठेगानमा आउने कुरा गरेको छ । यसबाट वर्गद्वन्द्व चर्किएर जाने सम्भावना देखाइएको छ ।

नाटककार दिल साहनीले साम्राज्यवादी राज्यव्यवस्था क्रमशः पुँजीवादतर्फ सङ्क्रमण हुँदै गरेको अवस्थामा उद्योगपति तथा मिलमालिकहरूबाट श्रमजीवी मजदुरहरू शोषितपीडित हुनु परेको यथार्थको चित्रण गरी *ज्याला* नाटकको रचना गरेका छन् । यस नाटकको विषयवस्तु कलकारखानाभित्र हुने शोषण-उत्पीडनमा आधारित छ । यस नाटकमा एउटा काठ-मिलका मजदुर र मिलमालिकका बिचमा ज्याला लिनेदिने विषय र त्यससँग सम्बन्धित शोषणले निम्त्याएको सङ्घर्षमा केन्द्रित छ । नाटककार साहनीले यसको रचनासन्दर्भ सिलाइमा रहँदा सांस्कृतिक कार्यक्रम देखाउनु पर्दा सन् १९७५-७६ तिर लेखिएको उल्लेख गरेका छन् (नाटकबारे केही कुरा) । उनले यो नाटक पुँजीपतिहरूले मजदुरमाथि चलाउने अनेक प्रकारका निर्मम तरिकाका शोषण र उत्पीडनको एउटा दृष्टान्त भएको बताएका छन् । उनका अनुसार थिचोमिचोका विरुद्धमा हुने सचेत-असचेत, सङ्गठित-असङ्गठित रूपमा आन्दोलन हुन्छन् । यस्ता आन्दोलन योजनाबद्ध ढङ्गले कुनै खास राजनीतिक लक्ष्य प्राप्त गर्न प्रतिरोधी सङ्घर्षका रूपमा चलेका हुन्छन् भन्ने उनको धारणा रहेको छ । यस नाटकमा पनि त्यस्तै किसिमको क्रमिक रूपमा विकसित भएको सङ्घर्षको चर्चा गरिएको छ । यस सन्दर्भले नाटकको विषयवस्तु मालिक-मजदुर बिचको शोषण र सङ्घर्षमा आधारित छ भन्ने प्रस्ट हुन्छ ।

प्रस्तुत नाटकमा मालिक र मजदुरका बिचमा चलने ज्याला सम्बन्धी विवादले जन्माएको द्वन्द्वको चित्रण गरिएको छ । नाटक काठमिलमा काम भइरहेको अवस्थाबाट सुरु भई उक्त मिलमा काम गर्ने वीरेकी आमा बिरामी भएको, पैसाको अभावमा उपचार सम्भव नभएको, साहुसँगबाट रोइकराइ गर्दा पनि आफूले पाउनुपर्ने रकम माग्दा नपाएको, चिन्ताग्रस्त वीरबहादुर आफैँ पनि खोकीले थलिने अवस्था देखाएर निम्नवर्गीय पुँजीवादी समाजको अमानवीयता एवम् कठोरता प्रस्तुत गरिएको छ । वीरबहादुर अन्यायमा पित्सिरहे पनि व्यक्त गर्न सकेको छैन । सहकर्मी मजदुर सिंह (ज्ञान सिंह)को संवादबाट मिल मालिकले वीरबहादुरप्रति गरेका दुर्व्यवहारको चित्रण भएको छ । वीरेले मालिकबाट निरन्तर ठगिँदै आएको बताउँदै दुई महिनादेखि ज्याला रोकिएको, गत वर्ष पनि यसैगरी रोकिएको पैसा सेठले खाइदिएको र यस पटक पनि खाइदिने आशङ्का व्यक्त गरेको छ (२) । यसबाट मजदुरहरू भोको पेट र रुग्ण शरीरमा काम गरिरहे पनि मालिकबाट समयमा ज्याला नपाउने मात्र होइन ठगिएको रहस्य उद्घाटित गरेको छ । यसबाट मालिकले निर्धा मजदुरको ज्यालामा पनि र्याल चुहाउँछन् भन्ने प्रस्ट हुन्छ । शोषणको स्थिति निरन्तर चलिरहेको प्रसङ्गले मालिक र मजदुर वर्गका बिच शोषणमा आधारित वर्गीय सम्बन्ध रहेको बुझिन्छ । ज्ञान सिंहले कारखानामा यस्तो अवस्था हुनु मजदुर वर्गमा एकताको अभावले हो भन्ने निष्कर्ष निकालेको छ । वीरेका कुरा सुनेपछि ज्ञान सिंहले मजदुरहरूमा मेल नभएका कारण शोषण भोग्न परेकाले दुई तिन हप्ता काम बन्द गरेर सेठलाई ठेगान लगाउन सकिने उपाय सिकाउँदा सबै उत्साहित भएको देखाइएको छ (२) । यसले मजदुरहरूले आफ्ना हकहितका निम्ति सङ्घर्ष गर्नुपर्ने आवश्यकता रहेको तर मजदुरका बिचको अनेकताले मालिक वर्गलाई शोषणको जालो फैलाउन सजिलो भएको रहस्य खोलिदिएको छ ।

नाटकमा तत्कालीन नेपाली समाजको शोषणको अवस्थालाई गीतका माध्यमबाट पनि प्रस्तुत गरिएको छ-

पसिना बगाई कामगर्ने भाइको भत्केको घरबार छ
 बसेर खाने मालिकको हेर आकाश छुने दरवार छ
 छाप्रोभिन्न फैलिएको आज अघोर अंधकार छ ।
 गरिबलाई आज बाँच्नका निम्ति साह्रै नै हाहाकार छ । (४)

यसले समाजमा परिश्रमका पसिना बगाएर जीविकोपार्जन गर्ने मजदुरहरूको जीवनावस्था अत्यन्त कष्टकर र हाहाकारपूर्ण भएको, उनीहरूका भोपडीभिन्न अन्धकार भरिएको र दुई छाक टार्न नसकेर जीवन अत्यन्त कष्टकर भएको छ भने अरूलाई कज्याएर

खाने उच्चवर्ग, पुँजीपति मालिकहरूका गगनचुम्बी दरवार ठडिएका छन्, मोजमस्तीपूर्ण जीवन व्यतीत गरिरहेका छन् भन्दै नेपाली समाजमा रहेको उच्चवर्ग र निम्नवर्गका बिचको जीवनावस्था र जीवनशैलीको यथार्थता प्रस्तुत गरिएको छ । यस्तो विभेदपूर्ण अवस्थाले निम्त्याउने द्वन्द्वजन्य भविष्यतर्फ यसले सङ्केत गरेको प्रस्ट देखिन्छ ।

मजदुर वर्गको एकतामा नै अथाह शक्ति लुकेको बोध गराउँदै ज्ञानसिंहले एकताबिना केही गर्न नसकिने कुरा बताएको छ । मजदुरमा सङ्घर्षमा उत्रिने साहसको अभाव हुन र साहुले अरू मजदुर खोजी काम गरायो भने रोजगारी गुम्ने डर हुनुले उनीहरूलाई सताएको पाइन्छ । यसरी सङ्घर्ष उठ्न नसकेको यथार्थ बुझेको ज्ञानसिंहले दुनियामा कुनै काम कठिन नभएको बताउँदै मजदुरहरूमा मेल भएमा दुनियाको तस्वीर बदल्न सकिन्छ भनेर आश्वस्त पारेको छ (३) । यसरी एकातिर ज्ञानसिंह जस्ता मजदुरले सङ्घर्षका निम्ति उत्प्रेरित गरेको देखाइएको छ भने अर्कातर्फ मालिकको चाकरीमा विश्वास गर्ने माखनजस्ता पात्रहरू पनि काठमिलमा रहेकाले सङ्घर्ष सङ्कटमा पर्ने गरेको यथार्थता पनि नाटकमा प्रस्तुत गरिएको छ । मेनेजरको भूमिकामा रहेर मालिकको सेवामा जुटेको माखनले मजदुरहरूलाई कामबाट निकालिदिने धम्की दिई मालिकको सेवक बनेर भूमिका निर्वाह गरेको छ । यस्तो स्थितिमा सिंहले भने मजदुर एकताको आवश्यकता औँल्याएर सम्भावित वर्गसङ्घर्षको सङ्केत गरेको छ ।

बिरामी आमालाई कुरेर घरमा बसेकी बहिनी दाजु बिरेले पैसा लिएर आएपछि बिरामी आमाको उपचार गराउन सकिने आशामा बसेकी छ तर साहुले ज्याला नदिएका कारण रिक्त हात घर फर्किन बाध्य भएको बिरेले उपचारका अभावमा आमाको देहान्त भएको घटनाले बिरेलगायत उसका सहकर्मी मजदुरहरू सेठ गोविन्द नै आमाको हत्या भएकी निष्कर्ष निकालेका छन् र यसका विरुद्ध सङ्घर्षको आवश्यकता औँल्याएका छन् । यसले घटनाले वर्गीय सङ्घर्षका निम्ति वातावरण निर्माण भएको छ । यसबाट सामन्तवादी तथा पुँजीवादी राज्यसत्ता आफैँले सिर्जना गरेका विसङ्गति विकृतिका कारण आफैँ समाप्त हुन्छन् भन्ने मार्क्सवादी मान्यताका आधारमा नाटकमा यो सन्दर्भ समावेश भएको छ ।

(ख) नारी उत्पीडन र यौन शोषणको चित्रण

ज्याला नाटकमा नारी उत्पीडन र यौन शोषणको चित्रण गरिएको छ । यस क्रममा शोषक-सामन्त र मजदुरका बिचको द्वन्द्व अभिव्यक्त भएको छ । नाटकको तेस्रो दृश्यमा सेठ

गोविन्दले कारिन्दा माखनलाई धेरै आम्दानीका निम्ति उपाय निकाल्न भन्दा सस्तो ज्यालामा मजदुर कजाएर फर्निचर बनाई महङ्गोमा बेचेर राम्रो नाफा कमाउन सकिने आधार बताएपछि ऊ खुसीले रमाउँदै रक्सी पिउन थालेको र रक्सीको नसा चढ्दै गएपछि माखनसँग मनोरञ्जनका निम्ति युवती खोज्न लगाएको र एउटा केटीको दुई हजार रकम कमिसन चाहिने कुरा गरेर शोषक सामन्तहरू र तिनका कारिन्दाहरूको चरित्र उदाङ्गो भएको छ । यसै गरी गोविन्दले काम खोज्दै आएकी महिलालाई हातपात गरी इज्जत लुट्न खोजेको प्रसङ्गमा पनि उच्चवर्गको चरित्रिक कमजोरी र निम्नवर्गीय महिलामा रहेको चारित्रिक तथा नैतिक शक्ति बढी हुने तथ्य पनि प्रस्तुत गरिएको छ । उच्चवर्ग निम्नवर्गका रगतपसिना चुसेर आर्जित रकम कसरी यौनशोषणमा प्रयोग गरी मोजमस्तीमा उडाउँछन् भन्ने देखाइएको छ । यसबाट उच्चवर्गले आफ्नो खुसीका रूपमा यौनशोषणलाई प्राथमिकतामा राखेका हुन्छन् भन्ने तथ्यलाई नाटकमा प्रस्तुत गरिएको छ ।

(ग) शोषण-उत्पीडनका विरुद्ध मजदुर सङ्घर्षको चित्रण

शोषक सामन्तहरू अतिरिक्त नाफाका निम्ति श्रमजीवी मजदुरलाई न्यून ज्याला दिई श्रमिकका रगतपसिना चुसेर आर्जित रकमलाई भोगविलासमा लगाउने तथ्यलाई प्रस्तुत गरिएको । सामन्तवादी तथा पुँजीवादी प्रवृत्तिले मालिक र मजदुरका बिचको आर्थिक असमानता बढ्दै जाने र अन्ततः सङ्घर्षपूर्ण स्थिति पैदा हुन्छ भन्ने मार्क्सवादी मान्यतालाई यस नाटकमा सत्य सावित गर्न खोजिएको छ । यसका निम्ति नाटकमा सेठ र माखनका बिचमा स्वार्थ प्रेरित संवाद चल्दै गर्दा वीरे, धने, सेती, सिंहलगायतका मजदुरहरू सेठको घरमा पुग्नु, वीरे सेठको कोठामा प्रवेश गरेर क्रोधित हुँदै हजारौँ मजदुरका बाबुआमाको हत्या गरेको, मजदुरको रगतपसिना चुसेर धनसम्पत्ति उच्चवर्गीय शोषक-सामन्तले थुपारेको निम्नवर्गले आरोप लगाउनुले सङ्घर्षको विकास भई नाटकीय द्वन्द्व उत्कर्षतिर उन्मुख भएको देखाइएको छ । यस्तो अवस्थामा वीरेले सेठमाथि जाइलाग्न अगाडि बढ्नु, प्रतिवादमा सेठका तर्फबाट भीमले गोली चलाउँदा वीरेको मृत्यु हुनुले सङ्घर्ष जटिल मोडमा पुगेको छ ।

वीरेको हत्यापछि उत्पन्न जटिल परिस्थितिमा ज्ञान सिंहले शोकाकुल बहिनी सेतीलाई सङ्घर्षतर्फ अग्रसर हुन अभिप्रेरित गरेको छ । ज्ञानसिंहद्वारा सेतीलाई दिवङ्गत आमा र दाइलाई माया गर्ने भए हिम्मत गरेर सेठसँग लड्न कसम खाएर लाग्नुपर्ने र ज्यानको बाजी लगाएर अन्यायका विरुद्ध सङ्घर्ष गर्न प्रतिबद्ध बनाएर वर्गसङ्घर्ष भन

सशक्त भएर जाने सङ्केत प्रस्तुत गरिएको छ । यसबाट अन्यायका विरुद्ध लड्ने मुक्तिको एउटै मात्र बाटो सुरक्षित भएको निष्कर्ष निकालिएको छ । आफ्नो र आफ्ना लागि नभए पनि आफ्ना अन्य मजदुर भाइसाथी, उनीहरूका आमाबाबु र बच्चा कसैले यस्तो दुर्दशामा भोग्न नपरोस् भन्दै रगतको कसम खाएर अन्याय र अत्याचारका विरुद्ध अन्तिम समयसम्म लड्न तयार हुनुपर्छ भनेर सङ्घर्षका निम्ति उत्प्रेरित गरिएको छ (१८)। सिंहका यस्ता सुभवुभूपूर्ण कथनबाट वर्गीय पक्षधरता र वर्गीय प्रेम अभिव्यक्त भएको छ । साथै वीरेजस्ता मजदुरहरू र उनका आफन्तको अन्यायपूर्ण तरिकाबाट हुने मृत्यु हत्याको एउटा रूप हो भनिएको छ । यसले मजदुर र उनका आफन्तमा प्रतिशोधको भावना जगृत गराएको छ र यस्ता घटनाले सङ्घर्षलाई सङ्गठित गरी सशक्त विद्रोहको निर्माणमा रक्तबीज बन्नसक्ने सम्भावना नाटकमा प्रस्तुत गरिएको छ । यसबाट वर्गद्वन्द्वको विकासका निम्ति आवश्यक जनाधार र सङ्गठन निर्माणका निम्ति कार्यकर्ता तयार हुने स्थिति बनेको छ । सेतीले मजदुरका शत्रुसँग बदला लिन दाजुका रगतको कसम खानु र मजदुरको हक अधिकारका निम्ति एकजुट भएर लड्ने अठोट गर्नुले निम्नवर्गका मजदुरमा जागरण आउन लागेको प्रस्ट हुन्छ । यसलाई सेतीको सङ्कल्पपूर्ण अभिव्यक्तिले स्पष्ट गरेको छ-

म अब यसै बस्दिन । म यस रगतको कसम खाएर भन्दछु कि हाम्रो घर भत्काई दिने शत्रुसित, हाम्रो रगत पसिना चुस्ने शत्रुसित, हाम्रो हाँड मासु लुछ्ने शत्रुसित हाम्रो सर्वस्व लुट्ने शत्रुसित अन्तिम बेलासम्म लड्ने छु, मुटुमा एक मुठी सास छउन्जेल लड्ने छु, नसामा एक थोपा रगत रहुन्जेल लड्ने छु । जुन आँखाबाट आज आँसु बगेको छ, त्यस आँखाबाट अब आगाको ज्वाला निस्कने छ । जसले आज बाँच्ने अधिकार खोसिदिएको छ त्यसको चिता भई दन्किने छ । (१९)

सेतीले नाटकका अन्त्यमा शोषण र दमनका विरुद्धमा आजीवन लड्ने प्रतिबद्धता व्यक्त गरेको प्रसङ्गले मजदुरहरूका अधिकारका निम्ति वलिदान भावले लड्नुपर्ने विषयमा जोड दिएको छ । यस नाटकको आरम्भदेखि अन्त्यसम्म समाजमा विद्यमान वर्गद्वन्द्वलाई देखाएर मजदुर र मालिक, पुँजीपति र गरिब जनता, हुनेखाने र हुँदाखानेका बिचको सङ्घर्षलाई मुख्य विषयवस्तुका रूपमा प्रस्तुत गरिएको छ ।

४.३.५ फागुन २४ गते

मोहनविक्रम सिंहद्वारा लिखित फागुन २४ गते नाटक २०१० साल फागुन २४ गते प्युठानको नारीकोटमा चलेको किसान आन्दोलनसित सम्बन्धित छ । यसमा तत्कालीन

नेपाली समाजमा विद्यमान सामाजिक-आर्थिक शोषण-उत्पीडन र सोका विरुद्ध सञ्चालन गरिएको प्रतिरोधी सङ्घर्ष र त्यसले प्राप्त गरेको सफलतालाई मुख्य विषय बनाइएको छ । यस नाटकमा २०१० सालको कार्तिकदेखि पौषसम्म प्युठानको ओखरकोट, मच्छीमा गठन भएको प्रगतिशील अध्ययन सङ्गठनको पहलमा सञ्चालन गरिएको आवासीय जनता प्रशिक्षण शिविर र उक्त शिविरको पहलमा प्युठानमा चलाइएको किसान आन्दोलन, शोषक सामन्तहरूलाई गरिएको जनकारवाही र सिधासोफा किसानहरूलाई जालभेल गरी बनाइएका तमसुक च्यातिएका प्रसङ्ग समेटिएको छ । यही किसान आन्दोलनलाई विषयवस्तुको केन्द्र बनाएर मोहनविक्रम सिंहले *फागुन २४ गते* शीर्षकको नाटक लेखेका छन् (भूमिका) । सुकुम शर्माले मोहनविक्रमको नाट्यकारिताको विवेचना गर्ने क्रममा *फागुन २४ गते* लाई स्वदेशभित्रको सङ्घर्ष र ऐतिहासिक किसान आन्दोलनको चित्रण गरिएको कृतिका रूपमा उल्लेख गर्दै यो जनताको सङ्गठित आन्दोलनको एउटा नमुना रूप भएको उल्लेख गरेका छन् (९१) । खेमबन्धु कोइरालाले यो नाटक ऐतिहासिक किसान आन्दोलनलाई समेटेर लेखिएको र प्रदर्शनमा जनप्रियता हासिल गरेको कुरा उल्लेख गरेका छन् (प्रथम संस्करणको भूमिका) । यी सबै तथ्यबाट यो नाटक तत्कालीन नेपाली समाजमा विद्यमान शोषण-दमन र सोका विरुद्ध गरिएको प्रतिवादको सजीव चित्रण गर्ने क्रममा वर्गद्वन्द्व अभिव्यक्त भएको पुष्टि हुन्छ ।

(क) शोषक-सामन्तको शोषण-उत्पीडनको चित्रण

फागुन २४ गते नाटकमा नायक हर्केको कवितात्मक अभिव्यक्ति प्राक्कथनका रूपमा प्रस्तुत गरिएको छ । यसमा हर्केका माध्यमबाट नेपाली समाजमा निम्नवर्गीय किसानहरूले भोग्नु परेका शोषण-उत्पीडन र त्यसका विरुद्ध सङ्घर्ष गर्न वर्गीय चेतना र वर्गीय पक्षधरताको आवश्यकता औँल्याएको छ । विगतमा आफू साहुहरूसँग डराउनाले लुटिनु-ठगिनु परेको तर अब आफूमा नडराउने तागत आएको बताएर उसमा वर्गीय चेतना तथा वर्गीय शक्ति उपार्जन भएको सन्दर्भ प्रस्तुत गरिएको छ । हर्केका माध्यमबाट पहिलो लडाइ आफैँ विरुद्ध लडेर क्रान्तिकारी हर्केलाई जन्माउनु परेको र यसका सक्रियतामा नयाँ युग र नयाँ सूर्योदयको परिकल्पना गरिएको छ (१९) । यसबाट हर्केलाई वर्गद्वन्द्व वा सङ्घर्षको संज्ञान प्राप्त भइसकेको देखाइएको छ । यस्तो परिकल्पनाबाट नेपाली समाजमा मौलाएको उच्चवर्गीय शोषण-उत्पीडनका विरुद्ध निम्नवर्गीय किसानहरू वर्गीय मुक्तिका लागि तयार हुन्छन् र यस्ता प्रतिरोधी सङ्घर्षले सफलता प्राप्त गर्न सक्छन् भन्ने दृष्टान्त प्रस्तुत

गरिएको छ । वर्गीय सङ्घर्षमा सफलताका निम्ति सामाजिक जीवनमा व्याप्त दासताका जन्जिर तोड्ने लडाइ लड्नुभन्दा अगाडि निम्नवर्गीय व्यक्तिमनमा गाँजिएर रहेको दासतापूर्ण विचारका विरुद्ध लडेर मात्र नयाँ युगको आमन्त्रण गर्न र त्यसका निम्ति लड्न सकिन्छ भन्ने विचार अभिव्यक्त गरिएको छ ।

नाटकको पहिलो दृश्यमा वनमा घाँसदाउरा गर्ने क्रममा उजेलीले पार्वतीसँग 'हर्के अर्के मान्छे' भएको, सर्वस्व नै गरेर गाउँबाट निकालिसकेपछि अब केको डर भन्दै हिँडेको र आफूले पनि हर्केलाई नडराउन सल्लाह दिएको बताएकी छ (३१) । यसबाट हर्के वर्गीय शोषण-उत्पीडनका कारण घरबार साहुले जफत गरी गाउँ निकाला गरिएको पात्र हो भन्ने स्पष्ट देखाइएको छ । यही कारणले ऊ सङ्घर्षमा होमिन बाध्य भएको छ । उजेली पनि उत्पीडनको सिकार भएकी पात्र हो र उसलाई पनि वर्गद्वन्द्वको प्रभाव परिसकेको देखाइएको छ । मुखियाले आफ्नो नातिनीलाई खुसी पार्न जालभेल गरी बाच्छी लगीदिएको विषयले शोषक-सामन्तहरू आफ्नो परिवारको खुसीका निम्ति गरिबका वस्तुभाउ उठाउन कुनै अप्ठ्यारो मान्दैनन् तर यही विषयले उजेलीलाई मुखियाप्रति आक्रोशित बनाएको छ । यसबाट नाटकमा सङ्घर्षको वीजारोपण भइसकेको सङ्केत पाइन्छ । पार्वती र उजेलीका बिचमा 'यस्तो संवाद चल्दै गर्दा शिविरका कार्यकर्ता विष्णु र जीतबहादुरले शिविरबाट आएको बताउनु, नारीकोट साहुको घरमा जाने बाटो सोध्नु, हर्केलाई सङ्गठन गर्न गाउँमा पठाएको बताउनुले वर्गद्वन्द्व तीव्र हुने सङ्केत मिल्दछ । उजेलीले हर्के लुटिएको सन्दर्भमा उसको घरजग्गा, गाई-भैंसी सबै साहुले खाइदिएको, बाबुले सबै घरजग्गा राजिनामा लेखेर दिएको भनी साहुले खाली गर्न लगाएको, आमा टिमुरचौर माइतमा बसी ज्याला मजुरी गरिरहेकी बहिनी बेपत्ता भएको बताएकी छे (२३) । यसले गाउँमा शोषक-सामन्तको शोषण, दमन, अन्याय, अत्याचारले सीमा नाघेको स्पष्ट हुन्छ । उनीहरूले आफ्नो इच्छापूर्तिका लागि जेजसो गर्न सक्ने अवस्था रहेकाले चरम शोषण दमन मौलाएको पुष्टि हुन्छ भने शिविरका सम्पर्कबाट गरिब किसानहरू भित्री रूपमा आफ्नो मुक्तिका निम्ति सङ्गठित हुन लागेको देखाइनुले वर्गद्वन्द्वको आधार निर्माण भएकाले द्वन्द्व चर्किएर जाने सङ्केत मिल्दछ ।

दोस्रो दृश्यमा गाउँमा शिविरको गतिविधि बढेको, आफूलाई धर्मराज ठानेका साहुको मुटुमा कम्पन बढाइदिएको, साहुले घरजग्गा हडपेपछि मुगलान भासिए होला भन्ने अनुमान गरेको हर्के शिविरमा बसेर तालिम गरेको, आफ्नो इन्साफ शिविरले गरिदिन्छ भन्दै हिँडेको जस्ता प्रसङ्गले नाटकमा सामाजिक-आर्थिक शोषण-दमनका प्रतिरोधमा अभ्यास हुन

लागेको देखिन्छ । हर्केले गरिबको राज्य कायम गराउने कुरा गर्दै गाउँभरि हिँडेको भन्ने सुन्दा साहु रिसाएर 'के ठानेको छ त्यो हर्केले मलाई ? अब त्यसलाई ठिक नगरीकन भएन, कहाँ छ त्यो डोला बोक्नेको छोरो हर्केलाई जुत्ता नलगाइकन भएन, त्यसलाई पक्रेर जुत्तै जुत्ताले गोदेर ठीक गर्छु (२८) भन्नुले साहुमा रहेको उच्चवर्गीय अहङ्कार अभिव्यक्त भएको छ । मुखियाले हर्के एकलै नभएको, दुई जना मानिस शिविरको सूचना लिएर आएको, पछि अरु पनि आउने योजना रहेको भन्ने सुन्दा साहुले 'त्यसो भए फसाद पर्यो' भन्नुले सहमा डर पैदा भएको बुझिए पनि मुखियाले दिएको 'अब चुप लागेर बस्न नहुने, सारा दाजुभइ, इष्टमित्र र खड्का ठकुरीहरूलाई पनि बोलाउनु पर्ने' भन्ने सल्लाह साहुले स्वीकार गर्नु, शिविरका मान्छेलाई गाउँमा पस्न नदिनु, शिविरमा भेट गर्नेलाई अन्न नदिने घोषणा गर्नु, सावाँब्याज गरेर घरबास उजाड गरिदिने घोषणा गर्नु जस्ता सन्दर्भबाट वर्गद्वन्द्व चरम उत्कर्षमा पुग्ने परिस्थिति निर्माण भएको देखिन्छ ।

तेस्रो दृश्यमा साहुले जासुसी गर्न शिविरमा पठाएको च्यान्टे साहुका गोप्य सूचना शिविरलाई बताउने दूतमा परिणत हुनु, साहुले आफ्ना सुरक्षाका निम्ति लाठी चलाउन सिपालु खुड्गका ठकुरीहरूलाई बोलाउन पठाएको गोप्य सूचना शिविरमा दिनु, स्थिति क्रमशः गम्भीर हुँदै गएको निष्कर्ष निकालिनु, शिविरका मानिस एकमतले परिवर्तनप्रति प्रतिबद्ध हुँदै वर्गसङ्घर्षको सिद्धान्त शिविरमा सिकेको र त्यसलाई व्यवहारमा उतार्ने बेला आएको निष्कर्ष निकालेको देखाइनुले वर्गद्वन्द्व निर्णायक बिन्दुमा पुग्न लागेको देखाइएको छ ।

(ख) गरिब किसानहरूको प्रतिरोधी सङ्घर्षको चित्रण

फागुन २४ गते नाटकमा शोषक-सामन्तका विरुद्धमा गरिब किसानहरूले प्रतिरोधी सङ्घर्ष चलाएका छन् । नाटककारले वैचारिक शिविरमा सिकेका सैद्धान्तिक ज्ञानलाई व्यवहारमा उतार्नुपर्ने उद्देश्यअनुरूप घटनाको विकास गराएका छन् । नाटकको चौथो दृश्यमा तीन दिनपछि नारीकोटको ठाँटीमा छलफलका निम्ति जुटेका साहु, मुखे, हरिबहादुर, कटुवाल, एउटा किसान र शिविरका सदस्य जीतबहादुर, विष्णु, उजेली, उर्मिला, हर्के, श्यामकृष्ण आदिका बिचमा हर्के र उजेलीहरूमाथि साहुले गरेका अन्याय र अत्याचारका बारेमा छलफल हुँदा साहुहरूले आफ्ना अपराध अस्वीकार गरेको, हर्के र उजेलीले आफ्ना लुटिएका घरजग्गा, वस्तुभाउ फिर्ता माग्दा हर्के र साहुको सहयोगी हरिबहादुरका बिचमा हातपात भएको, हर्केले हरिबहादुरलाई लडाएर दुई टुक्रा पारिदिने धम्की दिँदा मुखियाहरू हच्किएको देखाएर सङ्घर्ष विजयोन्मुख भएको देखाइएको छ ।

यसबाट निम्नवर्गको प्रतिरोध सुरु भएको तथ्य उद्घाटित भएको छ । साथै, नाटकमा शिविरभित्र सदस्यका बिचमा द्विविधा, मतभेद र अन्तर्विरोधको विकास हुन लागेको सङ्केत पनि गरिएको छ । क्रान्तिकारी कुरा गर्ने विष्णु लडाइँका क्रममा भाग्न खोजेको विषयले उजेलीमा आशङ्का उत्पन्न गराएर सङ्घर्षभित्र पलायनको संशय पैदा गरिदिएको देखिन्छ ।

नाटकको पाँचौँ दृश्यमा राति नारीकोटका ठाँटीमा शिविरका मानिसहरूका गतिविधि र दिउँसो साहुहरूसँग भएको झडपको समीक्षा गर्दै आगामी कार्यसम्पादनका बारेमा छलफल गर्न आकस्मिक बैठक बोलाइनु, साहुहरूलाई किसानहरूले समेत साथ दिएका हुनाले किसानहरूका बिचमा गएर प्रशिक्षित गर्नुपर्ने निष्कर्ष निकालिनु, साहुहरूलाई सघाउन खुडका ठकुरीहरू हातहतियार सहित आउन लागेको सूचना पाउनु, शिविरभित्र कार्यकर्ताका बिचमा आलोचना, आत्मालोचना गर्दै सङ्घर्ष समिति गठन गरिनु, विष्णु दिउँसो भागेकाले पलायन हुन खोजेको निष्कर्ष निकालिनु, विष्णु र उजेलीका बिचमा प्रेम प्रसङ्ग चलेकाले उनीहरूलाई समितिमा नराखिनु, हर्केलाई सङ्घर्षको कमान्डर र नरेन्द्रलाई सेक्रेटरी तोकिनु जस्ता विषयले नाटकमा वर्गद्वन्द्व सङ्गठित र सशक्त हुँदै गएको देखिएको छ ।

नाटकको छैठौँ दृश्यमा साहु, मुख्खे, कटुवाल आदिले उजेलीसँग शिविरले केही गर्न नसकेको र हर्के साहुको शरणमा परेको कुरा बताउँदा उजेली हर्केसँग रिसाए पनि हर्केले साहुहरूको शक्ति क्षीण बनाउनका निकालेको तर क्रान्तिकारीहरूको शक्ति सशक्त पाउँदा शिविरमा थप सहयोग मगाइएको कुराले आश्वस्त पारेको देखाइएको छ । साहुहरूलाई पक्राउ गरी मच्छी लैजान रामखोलाका किसानहरू साहुहरूका विरोधी भएकाले उनीहरूबाट लिने योजना बनेको भनेकाले वर्गद्वन्द्वले साकार रूप ग्रहण गरिरहेको देखाइएको छ । योजनाबमोजिम साहु, मुखिया, जिम्वाल सबैलाई शिविरका मानिसहरूले पक्राउ गरेको कुरा च्यान्टेले सुनाएपछि उजेली पनि घटनास्थलतिर जान लाग्दा जनताको जुलुसले नारावाजी गरेको सुनाएर वर्गद्वन्द्वले सार्थक रूप ग्रहण गरिरहेको देखाइएको छ ।

नाटकको सातौँ दृश्यमा मच्छी ओखरकोटमा पक्राउ परेका साहु, मुख्खे, जिम्वालको पहरा दिइरहेको कुरा संवादबाट जानकारी गराइएको छ भने ड्युटीमा रहेकी उजेलीलाई च्यान्टेले कमाण्डर नरेन्द्र साहुपक्षसँग मिलेर उनीहरूलाई भगाउने योजनामा रहेको सुनाउनुले आशङ्का उत्पन्न गरिदिएको छ । उजेलीले हर्केलाई बोलाएर नरेन्द्रका बारेमा बुझ्दा नरेन्द्रका भाइसँग साहुकी नातिनीको विवाह गराइदिने र १० मुरी धान फल्ने खेत दाइजो लिने सल्लाह भएको जानकारी गराउनु तर साहुहरूलाई भगाउन खोजेको कुरा थाहा

नपाएको बताउँदै तत्काल नेतृत्व परिवर्तन गरी उर्मिलालाई कमाण्डर बनाउने निर्णय हुनुले वर्गीय सङ्घर्षलाई सफल बनाउन शिविरको नेतृत्व प्रयत्नरत देखाइएको छ । अर्कोतिर नरेन्द्र र विष्णुका बिचमा साहुहरूलाई भगाउने योजना साथीहरूले थाहा पाएकाले पारिवारिक अवस्थाका कारण अहिले क्रान्तिमा ज्यान फाल्न नसकिने कुरा गर्दै लामो समय क्रान्तिलाई योगदान दिन अहिले ज्यान जोगाउन भाग्नु उपयुक्त हुने निष्कर्ष निकाली भाग्न खोजेको, विष्णुले प्रेमिका उजेलीलाई पनि भाग्न सल्लाह दिँदा चप्पलले प्रहार गरी साथमा बन्दुक भए गोलीले उडाइदिने धम्की दिनुले प्रतिरोधी शक्ति कमजोर नभएको दृश्यसमेत देखाइएको छ (७४) । यता विष्णु भाग्नु, उजेलीले सबै कुरा उर्मिलालाई बताउनु, यही क्रममा हर्केले साहुका सय जना जति सहयोगी आउँदै गरेको बताउनु तर उर्मिलाले आत्तिनु पर्ने अवस्था नभएको बताउनु (७५) जस्ता घटना सन्दर्भले वर्गद्वन्द्व निर्णायक बिन्दुमा पुग्ने सङ्केत देखिएको छ भने विष्णु र नरेन्द्रजस्ता क्रान्तिकारीको पलायनले वर्गद्वन्द्वको गतिमा शिथिलता ल्याउन सक्ने खतराको सङ्केत पनि गरिएको छ । यसबाट समाजमा वर्गद्वन्द्व चर्किँदै जाँदा स्वार्थ, शङ्का र दृष्टिकोणमा आउने भिन्नताले कतिपय व्यक्ति वा समूह पलायन हुने यथार्थलाई समेत प्रस्तुत भएको छ ।

नाटकको आठौँ दृश्य मच्छी, ओखरकोटमा शिविरभित्रका संवादबाट शिविरले आफ्नो कब्जामा लिएका साहुहरूलाई सुरक्षित स्थलमा पुर्याउने व्यवस्थापन र उनीहरूलाई छुटाउन आउँदै गरेका खुडका ठकुरीहरूलाई रोक्नमा दल विभाजन गरी गौँडागौँडामा खटाइनु, शत्रुको प्रतिकार र नेतृत्वको संरक्षण गर्ने कुरा गर्नुले वर्गद्वन्द्व चर्किँदै चरम अवस्थामा आइपुगेको देखाएको छ ।

नाटकको नवौँ दृश्य २०१० साल, फागुन २३ गते मच्छी, ओखरकोट, प्युठानमा हर्केको साभापतित्व र उर्मिलाको सञ्चालनमा सभा हुनु, सभामा शिविरका सदस्यहरू, किसानहरू र साहु, मुख्वे, जिम्वालहरूको उपस्थिति देखाएर सङ्घर्ष निर्णायक मोडमा पुगेको सङ्केत गरिएको छ । सभापतिको आसन ग्रहण गर्दै हर्केले यस्तो उद्घोष गरेको छ-

...यो सभा हामीहरूले गाउँका शोषक र जाली फटाहाहरू विरुद्ध सङ्घर्ष गरेर भएको सभा हो । एक हप्ता पहिले गाउँमा उनीहरू साँढे भै डुक्रन्थे । कुराकुरामा हामीलाई लात्ती र जुत्ताले गोँदने कुरा गर्दथे । तर आज किसानहरू डुक्रिरहेका छन् । जाली फटाहा र साहुहरू नुन खाएका कुखुराभै भोक्रेका छन् । (८३)

यसले वर्गद्वन्द्वमा निम्नवर्गले उच्चवर्गमाथि सफलता प्राप्त गरी वर्गद्वन्द्व उत्कर्षबाट अपकर्षतर्फ लाग्न थालेको बुझिन्छ। शिविरको अर्को कार्यकर्ता जीतबहादुरले साहु सामन्त वर्गको जमिनमा गरिब किसानहरूको स्वामित्व स्थापित गर्नु आजको किसान आन्दोलनको मुख्य उद्देश्य भएकाले नयाँ जनवादी क्रान्ति सफल पार्नुपर्ने बताउँदै नयाँ जनवादी क्रान्तिले नै जमिनमाथि जोत्नेको वास्तविक स्वामित्व कायम गर्ने उद्घोष गरेको छ (८४)। यसबाट प्रस्तुत सङ्घर्षमा भएको विजयले सीमित क्षेत्रमा आंशिक रूपले मात्र सफलता प्राप्त गरे पनि समाजमा वर्गद्वन्द्व निरन्तर अगाडि बढ्ने अवस्था रहेकाले सङ्घर्षको व्यापक आयामलाई अभिव्यक्त गरेको छ। सभामा किसानहरूले ठगिएका अनेकौं घटना सुनउनुले गाउँमा किसानहरू सदियौंदेखि शोषित पीडित हुँदै आएको यथार्थलाई उजागर गरेको देखिन्छ।

शिविरको कब्जामा परेका साहुहरू आफन्तहरू छुटाउन आउने कुरामा आश्वस्त हुँदै अड्डा-अदालतको सहयोगमा बदला लिने चुनौती दिइरहेका अवस्थामा खुडका ठकुरीहरू सभामा आक्रमण गर्न आउँदै गरेको सूचना च्यान्टेले दिएपछि जीतबहादुरले प्रतिरोधको प्रबन्ध मिलाउन लागेको देखाइएको छ भने हर्केले साहुहरूलाई बन्दुक देखाउँदै उनीहरूको सहयोगका लागि आउँदै गरेका मान्छेहरू रोक्न दबाव दिँदै गर्दा उजेलीले साहुलाई लात्ताले हानेर भुइँमा लडाएपछि साहु डराएर माफी माग्दै आउँदै गरेका आफ्ना सहयोगीहरूलाई रोक्न मान्छे पठाउन र सबैका माग पुरा गर्दै लुटिएका, ठगिएका सम्पत्ति फिर्ता गर्न र भरपाई समेत गरिदिन साहु, मुख्खे तयार भएको देखाएर गरिब किसानहरूले गरेको सानो जीतलाई स्थायित्व प्रदान गर्ने दायित्वको नयाँ यात्रा फागुन २४ गते विहानबाट सुरु हुने निष्कर्ष निकालिएको छ। यसरी फागुन २४ गते विहान विजय दिवस र किसान दिवसका रूपमा मनाउनु पर्ने प्रस्ताव गर्दै हर्केको जोसिलो मन्तव्यबाट सभासँगै नाटक पनि टुङ्गिएको छ। अन्त्यमा गीतसङ्गीतका गुञ्जनमा हर्के, उजेलीका स्वर सुनिनुले नाटकमा वर्गद्वन्द्वको चित्रण स्पष्ट रूपमा प्रस्तुत भएको छ।

४.३.६ फूलबारीको कथा हवाईको व्यथा

उदय शर्माले रचना गरेको फूलबारीको कथा हवाईको व्यथा (२०४३) नेपाली सामाजिक आर्थिक विषमतामा आधारित भएर लेखिएको गीतिनाटक हो। यो नौवटा दृश्य र ४८ पृष्ठमा फैलिएको छ भने यस नाटकका १-४ र ९ दृश्य स्वदेशी भूमिमा संयोजन गरिएको छ। त्यस्तै यसको ५-८ दृश्यहरू विदेशी परिवेशमा घटित घटनामा आधारित

रहेका छन् । यो नाटक प्राकृतिक रूपले फूलबारी जस्तो देशमा सर्वसाधारण श्रमजीवीहरू स्वदेशमा परिश्रम गर्दागर्दै पनि शोषण र उत्पीडनका कारण विदेश पस्नुपर्ने बाध्यता र विदेशमा पनि शोषण र दमन सहेर साम्राज्यवादी तथा विस्तारवादीका निमित्त श्रमजीवीका विरुद्ध लड्नुपर्ने परिस्थितिमा विद्रोह गर्नु परेका घटनामा आधारित भएर लेखिएको छ ।

(क) सामाजिक-आर्थिक शोषण-उत्पीडनको चित्रण

फूलबारीको कथा हवाईको व्यथा नाटकमा समेटिएका स्वदेशी तथा विदेशी दुवै परिवेशमा विद्यमान पञ्चायती व्यवस्थाकालीन सामन्तवादी आर्थिक असमानता, शोषण-उत्पीडन र दमनको चित्रण गरिएको छ । यस नाटकले तत्कालीन अर्धसामन्ती नेपाली समाजमा भएका उत्पादनका साधनहरूमा उच्चवर्गले कब्जा जमाएका कारण निम्नवर्गीय मजदुर-किसानहरू आर्थिक विपन्नता र त्यसले निम्त्याएका समस्याका कारण विदेसिन बाध्य भएका समस्यालाई विषयवस्तुका रूपमा लिएको छ । साथै, विदेशी भूमिमा नेपाली युवाहरूले साम्राज्यवादी तथा विस्तारवादीका दासत्वलाई स्वीकार गर्दै श्रमजीवीहरूका विरुद्ध लड्नु परेका पीडा-व्यथा र शोषण-उत्पीडनलाई नाटकको विषयवस्तुमा जोडिएको छ । यस नाटकमा राजतन्त्रात्मक पञ्चायती शासन व्यवस्थामा मौलाएको शोषण, दमन, अन्याय, अत्याचारबाट पिल्सिएका नेपालीहरू आजीविकाका लागि जन्मभूमि छोडेर विदेशी शासकको गुलामी गर्न र उनीहरूका स्वार्थपूर्तिका निमित्त विदेशी भूमिमा रगत पसिना बगाउने बाध्यतामा रहेको जीवनयथार्थको सजीव चित्र कलात्मक रूपमा प्रस्तुत गरिएको छ । यस नाटकको विषयवस्तु सामाजिक-आर्थिक शोषणको पृष्ठभूमिमा आधारित छ । यसमा एकातिर मुलुकभित्रको आर्थिक-सामाजिक शोषण-उत्पीडनको चित्रण गरिइएको छ भने अर्कातिर अङ्ग्रेजहरू सभ्य, शिष्ट र न्यायका हिमायती हुन्छन् भन्ने भ्रममा परी नेपाली युवाहरू विदेशमा पनि शोषण-उत्पीडनमा परेको दृष्टान्त प्रस्तुत गरिएको छ (लामिछाने, सोपान ४७)। यसरी श्रमजीवीहरूले स्वदेशमा ज्यालादारी काम गरी जीवन धान्ने क्रममा भोगेका समस्या र सुन्दर भविष्यको कल्पना गरी विदेसिएका नेपाली युवाले भोग्नुपरेका शोषण-उत्पीडनका कारण विद्रोह गरेर स्वदेश फर्किन परेका घटनाको चित्रण गरिएको छ ।

आशा र रूपेले वगैँचामा काम गरिरहेका अवस्थाबाट नाटक प्रारम्भ भएको छ । समाजको वर्गीय चित्रका रूपमा फूलबारी र यसमा काम गर्ने श्रमजीवीका कथा प्रस्तुत गरिएको छ । फूलबारीलाई नेपालको प्रतिबिम्बका रूपमा र श्रमजीवी नेपालीलाई मालीका

रूपमा चित्रण गर्दै रातोदिन जोतिएर काम गर्दा पनि दुई छाक खान र एकसरो लगाउन नपुगेका निम्नवर्गीय जीवन यथार्थतालाई आशाले यसरी अभिव्यक्त गरेकी छे-

गुराँस फुल्यो, गुलाफ फुल्यो, फुल्यो नि चमेली
रुदैछन् भुप्रा अँध्यारोभिन्न, हाँस्दैछन् हवेली
यी भुप्राभिन्न बल्ला कि बत्ति आउला कि सुदिन
भन्देउन मलाई कालेका बाउ टुट्ला कि कुदिन । (१)

अधिकांश नेपालीहरूको बसोबास भुपडीमा र सीमित मानिसहरूको हवेलीमा रहेको छ । बसाइको तरिकाले हेर्दा पनि नेपाली समाज दुई वर्गका मान्छेमा बाँडिएको छ । यहाँका भोपडीहरू अँध्यारा र हवेली उज्याला छन् भन्नुले भोपडीभिन्नको जीवन दयनीय र कष्टप्रद छ भने हवेलीभिन्नको जीवन हँसिलो र सुखमय रहेको छ भन्ने बुझिन्छ । मानिस मानिसमा रहेको असमानताका पछाडि वर्गीय विभेद र आर्थिक असमानता मूल कारकका रूपमा रहेको छ । यस स्थितिमा परिवर्तन ल्याउन चेतनाको बत्ती बल्न आवश्यक छ । आशाले भोपडीभिन्न बत्ति बल्यो भने सुदिन आउने नभए अँध्यारो कायम रहने कुरा गर्नुले गरिबी, अन्याय, अत्याचार, शोषण, दमनका विरुद्धमा प्रतिरोधी सङ्घर्ष चला कि नचला भनेर लोग्नेलाई जिज्ञासा राखेकी छ । श्रमजीवीहरूमा वर्गीय चेतनाको स्तर उठ्न बाँकी छ । यस तथ्यलाई रूपको यस अभिव्यक्तिले पुष्टि गर्छ-

दैवको लिला सबैले भन्छन् यो दुख पाउन
सहनै पर्छ हुँदैन क्यैले विलौना गाउन
मालिकको सेवा गर्नु नै हाम्रो मालीको धर्म हो
पण्डित भन्छन् पूर्व जन्मको यै हाम्रो कर्म हो । (२)

सामन्तवादी राज्यसत्ताको छत्रछायाँमा बाँचिरहेको समाजमा अशिक्षा, अभाव, गरिबी आदिले थिलथिलिएको दिमागमा भाग्यवादी चिन्तनको बीज रोपिएको छ । शासक तथा शोषकवर्गले धनी-गरिब हुनु भाग्य वा कर्मको खेल हो भन्ने विचारलाई समाजमा स्थापित गराएका हुन्छन् । विपन्नहरू आफ्नो भाग्यलाई दोषी सम्झउन र कहिल्यै सत्तातिर फर्केर नहेरुन भन्ने चहन्छन् । यसरी आफ्नो शासनसत्ता टिकाइरहन धर्म, दैव, पूर्वजन्म जस्ता विषय श्रमजीवीका मनमस्तिष्कमा भरिदिएका हुन्छन् र त्यसैलाई साँचो ठानेर उनीहरू बाँचिरहेका हुन्छन् भन्ने कुरा पनि यसमा देखाइएको छ । यसो गर्नमा पण्डितजस्ता गाउँका जान्नेसुन्नेहरूले भूमिका खेलेका हुन्छन् भन्ने देखाइएको छ । सदियौँदेखि समाजमा प्रचलित भएका रूढि विचारले निम्नवर्गका मनमस्तिष्कमा जरा गाडेर बसेको हुन्छ । यसले शासक

वा उच्चवर्गलाई शोषणको साम्राज्य फैलाउन र स्थापित गर्न सहयोग पुर्याउँछ, जसले गर्दा निम्नवर्गीय श्रमजीवीहरू मालिकहरूको सेवा गर्नु, गरिबीलाई आफ्नो नियति सम्झनु र पुस्तौं पुस्ता भोको पेट र नाङ्गो शरीरमा जोतिँदा पनि भाग्यलाई दोष दिएर बस्ने अवस्था आउँछ । यहाँ कालेको बाबु रूपको नियति पनि यस्तै भएको देखिन्छ, तर आशाको मनमा रहेको सम्भावनाले वर्गद्वन्द्व निकट भविष्यमा प्रकट हुनसक्ने देखिन्छ । आशाले सहेर बसे एक दिन ईश्वर दाहिने हुनेछन् र सुदिन आउँछन् भन्ने बाबुआमाको भनाइमा पनि विश्वास लाग्न छोडेको छ । आशाले जति मेहनत गर्दा पनि पेटभरि खान र राम्रो लागान नपाएको तर जालीफटाहाका घरमा सम्पत्ति थुप्रिँदै गएको देखेर आशङ्का व्यक्त गरेकी छे । हजारौं मालीलाई रुवाएर मालिक हाँस्ने, श्रमजीवीहरू भोकै हुने तर जालीको घरमा अन्न थुप्रिने, यस्तो परिपाटी देखेर आशालाई ईश्वरप्रतिको विश्वास टुटेको देखाइएको छ । ईश्वर गरिबलाई दुःखमा पारेर मालिकको भोजमा उर्वशीसँग रम्दै छ वा मालिकको रमभ्रम देखेर गरिबलाई बिसरियो वा भोपडीमा पस्न घिन मानेर महलमा डुल्दै छ (३) भनेर आशङ्का व्यक्त गर्दा आशाको मनमा विद्रोहको विकास हुँदै आएको स्पष्ट देखिन्छ । यसबाट जनमानसमा रहेको ईश्वरप्रतिको भरोसा तथा विश्वास टुटिसकेको विषयले आफूलाई ईश्वरको अवतार ठान्ने शोषक-सामन्तप्रति पनि अविश्वास जागृत भएको देखाइएको छ ।

स्वदेशको माटोलाई उर्वर बनाउने र विदेशीको हस्तक्षेपबाट जोगाउने श्रमजीवीहरूको जीवनदशा भने निकै दयनीय भएको तथ्य रूपले नाटकमा प्रस्तुत गरेको छ । गरिब निमुखाहरूले अनिकालबाट प्राण जोगाउन खाने गरेका गिठा-भ्याकुर पनि पाइन छोडेको, जमिनदारले खेत-खलामा भैंसीका निमित्त अन्न रोज्ने गरेको, दुध र भात कुकुरलाई दिने तर गरिबका बाल-बच्चालाई घृणा गरी आँखा तर्ने गरेको देखाएको छ (१२)। यसबाट निम्नवर्गीय जीवन अत्यन्त जर्जर एवम् कष्टकर भएको पुष्टि हुन्छ ।

(ख) नारी उत्पीडन र यौन शोषण

फूलवारीको कथा हवाईको व्यथा नाटकमा पनि नारी उत्पीडनको चित्रण भएको छ । यस सन्दर्भमा गरिब परिवारका लोग्नेहरू भागेर परदेश लागेपछि भोगनुपर्ने पीडा एकातिर हुन्छ भने अर्कोतिर समाजले हाँसोको पात्र बनाउने, मौका पाए उनीहरूको सतीत्वमा रमाउने गर्छन् भन्ने विषयलाई प्रस्तुत गरिएको छ । लोग्ने भागेर परदेश लागेपछि एकलो जीवन बिताउँदाको अवस्थालाई आशा यसरी अभिव्यक्त गर्छे-

यो सानो छोरो काखकी छोरी म एकली नारीले
के गरी पाल्ने उडाउँछन् हाँसो जोरी र पारीले । (१५)

पितृसत्तात्मक समाजमा एउटी नारीले आर्थिक तथा सामाजिक उत्पीडन भोग्नु परेको व्यथा व्यक्त भएको छ । उनीहरू कसरी उत्पीडन भोगिरहेका छन् भन्ने सन्दर्भलाई यसबाट स्पष्ट बुझ्न सकिन्छ । एकातिर बालबच्चा हुर्काउने पीडा आफैभित्र छ भने एकलो अवस्थामा रहँदा यौनपिपासु पुरुषका घोचपेच र भद्दा हाँसो-मजाकले सताउने गरेको तथ्यलाई प्रस्तुत गरिएको छ । यस नाटकमा मानवतावादी विचार पनि प्रकट भएको छ । लोग्ने थाहा नदिई परदेश हिडेको चाल पाएपछि आशाले यस्तो विचार व्यक्त गरेकी छ-

छोडी हिँड्यो निष्पूर भै कस्तो रैछ मन
मान्छेभन्दा ठूलो कहाँ हुन्छ कालो धन । (१५)

यसमा समाजमा निम्नवर्गीय श्रमजीवीहरूलाई जीवन धान्न पनि मुस्किल भएपछि लालाबाला र आफन्तजनलाई छोडेर हिड्ने बाध्यात्मक स्थिति प्रस्तुत गरिएको छ । साथै, पुरुषहरू पैसाका निम्ति परिवारिक प्रेम र दायित्वलाई नै बिसेर परदेश हिँड्ने गरेको तथ्य पनि प्रस्तुत गरिएको छ । यसमा निम्नवर्गीय पुरुष पात्रको नियत असल भए पनि विवेक पुर्याउन नसक्दा नारीहरू उत्पीडनमा परेको यथार्थता प्रस्तुत गरिएको छ ।

(ग) विदेसिने परम्पराको चित्रण

फूलबारीको कथा हवाईको व्यथा नाटकमा जीवनयापनको सङ्कट टार्न विदेसिने नेपाली प्रवृत्तिको चित्रण गरिएको छ । वर्णित फूलबारी कुनै व्यक्ति विशेष वा स्थान विशेषको नभएर मातृभूमि नेपाल हो । यसै फूलबारीमा काम गर्ने श्रमजीवीहरू नै यसका पात्र हुन् । यिनीहरूले वर्गीय प्रतिनिधित्व गरेका छन् । मीना र सुरजीतको संवाद पनि पहिलो दृश्यमा जोडिएको छ । मीनाको गीतले भावुक बनेको सुरजीत दुःखले ओठमुख सुकेको कुरा गर्दै आजीविकाका लागि प्रदेश जानुको विकल्प नरहेको बताउँदा मीनाले यहाँ सबैको बेहाल भएको तर विदेश उपयुक्त विकल्प नभएको बताउँछे । उसले यहाँ सबै गाउँलेको स्थिति बेहाल भइसकेकाले एकलै डेरा सार्नुको कुनै अर्थ नरहने, जताततै सामन्ती शोषणको घेराबन्दी रहेका हुनाले परदेशमा भन्ने बेहाल हुनसक्ने खतराको सङ्केत गरेकी छ (४) । यसबाट नेपालीहरू जसरी सजिलो मानेर विदेश जान्छन्, त्यहाँ त्यस्तो नभएको, त्यहाँ पनि शोषणको जालो विद्यमान भएकाले स्वदेशमा नै सम्भावना खोज्नु पर्ने बताउँदै भन्छे-

हुन्न मन यसरी तोडेर, सबै मिली फूलवारी गोडेर
बाले दियो हट्ने छ अँधेरो, नजाउ विदेश बिन्ती छ मेरो (५)

यस अभिव्यक्तिबाट बहुसङ्ख्यक जनता गरिबीको दुश्चक्रमा फसेका भए पनि विचलित भएर विदेश जान नहुने बताइएको छ । श्रमजीवीहरू मिलेर परिवर्तनका निम्ति क्रान्तिकारी चेतनाको विकास र सङ्घर्षका माध्यमबाट जीवनको अँध्यारो हटाउन सकिन्छ भन्ने दृष्टिकोण प्रस्तुत गरिएको छ । वर्गीय एकता र मुक्तिका निम्ति सङ्घर्ष नै गरिब निमुखाका भोपडीमा उज्याले ल्याउने माध्यम हो भन्ने कुरामा आशा र मीना विश्वस्त रहेको देखिनुले वर्गद्वन्द्वको विकास र परिवर्तनको सम्भावना देखाएको छ ।

आशा र मीनाका विचारमा सामाजिक तथा आर्थिक उत्पीडन व्याप्त रहेको बुझिन्छ । यसबाट छुटकारा पाउन चेतनाको दियो बाल्न जरुरी रहेको विचार व्यक्त भएको छ । मीनाले घर छोड्न नहुने भन्दै एक दिन मालीका दिन फिर्ने, जालीका दिन हट्ने कुरा गरेकी छ । रुपेले भने रमाइलो लागे पनि देशको रीतिस्थिति सबै डलरमा बिक्री भइसकेको बताउनु, सबै सम्पत्ति साहुले लिएका कारण सुरजीत विदेसिए जस्तै आफू पनि विदेसिने इच्छा व्यक्त गर्नुले निराशा व्याप्त भएको देखाइएको छ । मीना भने अझै लाखौंलाख सोभ्रा र चोखा मनहरू अब कसो गर्ने होला भनी सोचिरहेका छन् भन्नुले असन्तुष्टि जागृदै छ, परिवर्तनको खोजीमा मानिसहरू छन् भन्ने कुराको सङ्केत गरेको छ र यसबाट समाजमा भित्रभित्रै वर्गद्वन्द्वको आगो सल्किने सङ्केत देखिएको छ । नाटकमा देशको बिग्रिँदो अवस्था देखेर विदेश भाग्नु भन्नु ठुलो भूल हुने कुरामा जोड दिइएको छ । प्रदेश जानेहरूका बाहाना अनेक भए पनि मुख्य कारण गरिबी हो । यसको अनुचित फाइदा शोषक-सामन्तले लिएका छन् । यस क्रममा शोषण र दमनले सीमा नाघेको दृष्टान्त मीनाले यसरी प्रकट गरेकी छ-

कसरी गयो परदेश मीठे त्यो सार्के मगर,
बेपत्ता भयो कसरी हर्जे कुरा नै नगर
जोत्तामा हलो गुमेको इज्जत कसरी लुटियो,
लगाई फतुर चतुरेलाई कसरी कुटियो
यहाँको रिती यहाँको स्थिति यहाँको चलन,
नफेरेसम्म ए रुपे दाइ हुँदैन चयन । (१४)

यसरी मीनाले साहुको अन्याय अत्याचारका परिणामस्वरूप नै श्रमजीवीहरू परदेश जानुपरेको, बेपत्ता भएको, इज्जत लुटिएका, कुटिएका कुरा दृष्टान्तका रूपमा प्रस्तुत गरेको छ । यस्ता अन्याय अत्याचारबाट मुक्ति पाउन यहाँको रीतिस्थिति फेरनुपर्छ भन्दै सङ्घर्षको

आवश्यकता औँल्याइएको छ । यसले पञ्चायतकालीन नेपाली समाजमा निम्नवर्गीय जनताले भोग्नुपरेका समस्या र त्यसले उत्पन्न गरेको वर्गीय द्वन्द्वलाई स्पष्ट पारेको छ ।

(घ) देश तथा जातिप्रेम

नाटकमा गरिबीले पि्लिसएको रुपे बाँचनका निम्ति विदेसिने मनस्थितिमा पुगेको देखाइएको छ । गरिबहरू आफ्नो गरिबी र यसले सिर्जना गरेको बाध्यताले देशभित्र बसेर जीवन धान्न खोज्दा पनि सम्भव नभएपछि रुपे जस्ता पात्र विदेश पस्ने स्थितिमा पुगेको देखाइएको छ । रुपेले देशको अर्थ खोज्दै सेतो हिमाल, खोलानाला, ढुङ्गामाटो देश भएको, मनभरि भोक-रोग-शोकको बेला कतै ओत लाग्ने थातथलो नभएकाले निम्नवर्गीय श्रमजीवीका निम्ति देशको अर्थ नभएको अनुभूति अभिव्यक्त गरेको छ । मीनाले यसको प्रतिवाद गर्दै पुर्खाका रगतले देशको संरक्षण गरेकाले पुर्खाको सपना बिर्सेर परदेश जान नहुने भन्दै राष्ट्रिय स्वाभिमान र नेपाली जातिको पहिचानलाई नै आफ्नो स्वत्व बुझ्नुपर्ने बताएकी छ । यसले निम्नवर्गीय जनतामा देश तथा जाति प्रेम प्रगाढ छ भन्ने बुझिन्छ । मीनाका निम्नलिखित भनाइले यस कुराको पुष्टि गर्दछ-

नरहे मान्छे ए रुपे दाइ रहन्न देश नै
के हुन्छ मान्छे नरहे देश फेसने भेषनै । (११)

यसमा देश भनेको भूगोल मात्र नभएर त्यसमा बाँच्ने मानवीय जीवन हो, जहाँ मानिस र तिनका भेषभुषा छन् त्यहाँ नै देश हुन्छ भन्ने भाव अभिव्यक्त भएको छ । पुर्खाले भूगोलसँगै नेपाली संस्कृतिको संरक्षणका निम्ति आफूलाई बलिदान गरेको इतिहासको स्मरण गराउँदै टिस्टा र काँगडाजस्ता किल्लाहरूमा अङ्ग्रेजहरूलाई पराजित गर्दा बगेको नेपाली रगतलाई बिर्सेर परदेश जान हुँदैन भनिएको छ । यसले रुपेजस्ता श्रमजीवीहरूलाई देशका बारेमा गम्भीर भएर साँच्च आग्रह गरिएको छ । मीनाले अगाडि भनेकी छ-

पुर्खाको कथा सुनेथेँ मैले काँगडा किल्लाको
भुकेथ्यो शीर वीरको सामु अङ्ग्रेजी बिल्लाको
पुर्खाको रगत बगेर टिष्टा रक्ताम्मै भएथ्यो
देशको निम्ति तन्नेरी छोरा गोलीले ढलेथ्यो
हुँदैन भुल्लु चटककै क्यैले पुर्खाको सपना
ए रुपे दाइ प्रदेश जाने नगर कल्पना (१२) ।

यसरी मीनाका माध्यमबाट पुर्खाको सम्मान र देशभक्तिको भावना अभिव्यक्त भएको छ । यहाँ अङ्ग्रेज अन्तर्राष्ट्रिय प्रभुत्वशाली वर्ग हो भने यसका विरुद्ध लड्ने नेपाल र नेपाली

स्वाधीनता र स्वाभिमानका पक्षपाती हुन् भन्ने कुरा बताउँदै स्वदेशको रक्षार्थ बलिबेदीमा चढ्ने श्रमजीवीको हालत भने दयनीय भएको तथ्य प्रस्तुत गरिएको छ ।

मीनाले रुपेलाई साथीसंगी तथा परिवारलाई एकलै छोडेर जाँदा पछुतो हुनसक्छ भन्दै सम्झाए पनि रुपेले मन बुझाउन सकेको देखिदैन । हाम्रा पितापुर्खाले यही दुःखमा जीवन बिताए पनि यथास्थितिमा श्रमजीविका पसिनामा मालिकहरूले भतेर लगाउने हुनाले निम्नवर्गका स्थितिमा परिवर्तन हुन नसकेको बुझाइ रुपेले व्यक्त गरेको छ । यस कारण विदेश जाने कुरा रुपेले मात्र नभएर सार्के, मिठे, भैरे, डम्बरे, भुण्टी, अम्बरे र लाटीहरू सबै परदेश गएको कोही उतै बेपत्ता भएको जस्ता विषयले नेपालमा निम्नवर्गको दयनीय अवस्थालाई देखाएको छ । यही प्रसङ्गमा मीनाले रुपेलाई सम्झाउँदै भन्छे,- “यहाँको रीति यहाँको स्थिति यहाँको चलन, नफेरेसम्म ए रुपे दाइ हुँदैन चयन (१४)।” यसबाट सामन्तवादी तथा पुँजीवादोन्मुख समाजमा जनताको जीवनावस्थाको यथार्थ चित्र प्रस्तुत गर्दै यस अवस्थामा परिवर्तन ल्याउन व्यवस्था परिवर्तन आवश्यक हुने तथ्य उद्घाटित भएको छ भने यिनै समस्याका गर्भभित्रबाट वर्गद्वन्द्व विकसित भइरहेको तथ्य पनि स्पष्ट भएको छ ।

४.४ निष्कर्ष

प्रगतिवादी नेपाली नाटकमा विषयगत अन्तर्वस्तुका माध्यमबाट वर्गद्वन्द्व महत्त्वका साथ अभिव्यक्त भएको छ । विश्लेषित नाटकमा तत्कालीन सामन्तवादी नेपाली समाजमा सामाजिक-आर्थिक शोषण-उत्पीडनको यथार्थलाई चित्रण गर्दा तत्कालीन नेपाली समाजमा विद्यमान वर्गद्वन्द्व अभिव्यक्त भएको छ । पहिलो चरणका नाटकमा मूलतः जमिनदार र गरिब किसानका बिचका द्वन्द्वलाई तथा सामन्ती राज्यसंयन्त्र र सर्वसाधारणका बिचको द्वन्द्वलाई विषयको केन्द्र बनाइएको छ । यस चरणका नाटकमा उच्चवर्गीय जमिनदार, शोषक-सामन्त तथा शासकवर्ग र निम्नवर्गीय श्रमजीवी किसान, मजदुर तथा सर्वसाधारण जनताका बिचको वर्गद्वन्द्वलाई अभिव्यक्त गराइएको छ । विश्लेषित नाटकमा उच्चवर्गले गरिबका छोरी-बुहारी-श्रीमतीलाई दासीका रूपमा व्यवहार गर्ने र यौनजन्य दुर्व्यवहार गर्ने जस्ता विषय समेटिएको छ । नाटकका यी विषयवस्तुमा उच्चवर्गका शोषण-उत्पीडनबाट निम्नवर्गीय जनतालाई चिढाउने, आक्रोशित बनाउने र सङ्घर्षमा उत्रिन बाध्यात्मक परिस्थिति सिर्जना गरिदिने अवस्थालाई प्रस्तुत गरिएको छ । यस्ता विषयको चित्रणबाट नेपाली समाजका ग्रामीण तथा सहरी क्षेत्रमा विद्यमान वर्गीय द्वन्द्व अभिव्यक्त भएको छ ।

पहिलो चरणका नाटकमा सामन्तवादी राज्यव्यवस्थाले अङ्गीकार गरेका आर्थिक-सामाजिक नीतिका कारण खेतीयोग्य जग्गा-जमिन सीमित व्यक्ति र परिवारमा थुप्रिएको, श्रमजीवीहरूले चर्को कुत, तिरो र कारण बहुसङ्ख्यक मजदुर तथा भूमिहीन किसानहरू शोषण-उत्पीडनमा पिल्सिएर जीविकोपार्जनको अन्तिम विकल्पका रूपमा परदेश पस्नु परेको, कडा शारीरिक श्रममा पसिना बगाउन परेका जस्ता विषयका माध्यमबाट वर्गद्वन्द्व अभिव्यक्त भएको छ । सामन्तवादी चरित्रलाई बल पुग्ने भट्टी-पसल चलाउने र दिदीबहिनीहरूलाई देहव्यापारमा संलग्न गराउने जस्ता विषयबाट पनि वर्गद्वन्द्व अभिव्यक्त भएको छ । साथै, राणा शासनकालबाट सामन्तवाद, साम्रज्यवाद र विस्तारवादको सेवामा खोलिएको गोर्खा भर्ती केन्द्रका माध्यमबाट नेपाली युवा विदेशी फौजमा भर्ती भई विदेशीका निमित्त रगत-पसिना बगाउन लगाउने तर स्वदेशमा शिक्षाको विकासका निमित्त विद्यालय-महाविद्यालय नखोलेर शिक्षा आर्जन गर्न चहनेहरूलाई परदेश जान बाध्य पारिएका सन्दर्भभित्रबाट पनि वर्गद्वन्द्व अभिव्यक्त भएको छ । परदेश पुगेका युवायुवतीहरू त्यहाँका शैक्षिक, सांस्कृतिक तथा राजनीतिक गतिविधिलाई नजिकैबाट अवलोकन गरिरहेकाले स्वदेशमा पनि राजनीतिक स्वतन्त्रताका लागि लड्ने वातावरण बनेको, राणाशासनका विरुद्धको सङ्घर्षमा होमिएका प्रसङ्गहरू नाटकका विषयगत अन्तर्वस्तुमा समेटिएका छन् र यिनै स्वदेशी तथा परदेशी सामाजिक जीवनका यथार्थको चित्रणबाट वर्गद्वन्द्व अभिव्यक्त भएको छ ।

प्रगतिवादी नेपाली नाटकको दोस्रो चरणका नाट्यकृतिमा सामाजिक-आर्थिक शोषण तथा त्यसप्रति जनतामा जागेको प्रतिरोधी भावना र त्यसले जन्माएका सङ्घर्षलाई मुख्य विषयका रूपमा समेटिएको छ । यस क्रममा राणा शासनको अन्त्यपछि पनि राजतन्त्रात्मक राज्यव्यवस्थाका कारण मौलिक हक तथा स्वतन्त्रता कुण्ठित हुन पुगेको तत्कालीन अवस्थामा पञ्चायती शासनकालभित्र नेपाली जनताले भोगेका सामाजिक-आर्थिक शोषण-उत्पीडन र त्यसले सिर्जना गरेको सङ्घर्षपूर्ण वस्तुस्थितिको यथार्थपरक चित्रणका माध्यमबाट प्रगतिवादी नाटकमा वर्गद्वन्द्व अभिव्यक्त भएको छ । नाटकमा तत्कालीन सामाजिक-आर्थिक शोषण तथा उत्पीडनका कारण निम्नवर्गीय मजदुर, किसान तथा बेरोजगार युवाशक्ति स्वदेशभित्र जीवनयापनका अभाव र शोषक-सामन्तका चर्को ब्याजका कारण घरखर्चका निमित्त लिएको ऋणमा तिन पुस्ताले श्रमदान गर्दा पनि चुक्ता नभएर घरखेत साहुले हडपेका विषयहरूको कलात्मक चित्रण गर्ने क्रममा वर्गद्वन्द्व अभिव्यक्त भएको छ । समाजमा विद्यमान वर्गीय विभेदबाट मुक्तिका निमित्त विदेशिएका युवाहरूमा स्वदेश

फर्किएर वर्गीय हितका निम्ति लड्नु पर्ने अनिवार्यताको बोध गराएर स्वदेश फर्काउने क्रममा सङ्घर्षपूर्ण वातावरण सिर्जना भएको छ । नाटकमा शोषक-सामन्तले धन-दौलतको आडमा नारीको सतीत्व लुट्ने, नारीलाई यौनइच्छापूर्तिका साधन मात्र बनाउने र नारी अस्तित्वको अवमूल्यन गर्ने सामन्तवादी प्रवृत्तिलाई पनि विषयवस्तुका रूपमा महत्त्वका साथ स्थान दिइएको छ । नाटकमा प्रेम, यौन र दाइजोका विषयबाट समाजमा जमिनदार तथा पुँजीपति वर्गका दमन तथा उत्पीडनयुक्त व्यावहारलाई पनि विषयवस्तुका रूपमा प्रस्तुत गर्दा वर्गद्वन्द्व अभिव्यक्त भएको छ ।

दोस्रो चरणका नाटकमा कारखाना तथा निर्माण क्षेत्रमा कार्यरत मजदुरका जीवनदशालाई विषयवस्तु बनाइएको छ । नेपाली समाज सामन्तवादबाट पुँजीवादतर्फ सङ्क्रमण भइरहेको अवस्थाको चित्रण *ज्याला* र *दोस्रो पुस्ता* नाटकमा स्पष्ट देखिएको छ । यी नाटकहरूमा पुँजीपति र मजदुर वर्गका पात्रहरूका बिचको अभिव्यक्त भएको छ । यसले समाजमा उद्योग तथा कलकारखानाको विकाससँगै मालिक-मजदुरका बिचमा ज्यालाका सन्दर्भले बढ्ने अन्तरविरोधका साथै ठेकेदार र निर्माण मजदुरहरूका बिचका अन्तरविरोधले जन्माएका सङ्घर्षको चित्रणका क्रममा वर्गद्वन्द्व अभिव्यक्त भएको छ । यसरी प्रगतिवादी नेपाली नाटकमा समेटिएका विषयगत अन्तर्वस्तुभिन्नका विषयले नेपाली समाजको विकास प्रक्रिया र त्यसमा विद्यमान वर्गद्वन्द्वलाई अभिव्यक्त गरेको स्पष्ट हुन्छ ।

प्रगतिवादी नेपाली नाटकमा पात्रका कार्यव्यापारबाट अभिव्यक्त वर्गद्वन्द्व

५.१ विषयपरिचय

नाटकमा वर्गद्वन्द्व अभिव्यक्त हुने एउटा महत्त्वपूर्ण माध्यम पात्रको कार्यव्यापार पनि हो । यस परिच्छेदमा प्रगतिवादी नेपाली नाटकमा पात्रका कार्यव्यापारका माध्यमबाट अभिव्यक्त वर्गद्वन्द्वको विश्लेषण गरिएको छ । यसको सैद्धान्तिक अवधारणाबारे दोस्रो परिच्छेदमा उल्लेख गरिएको छ । उक्त अवधारणाअनुरूप नाटकमा प्रयुक्त शासक तथा शोषक र शासित तथा शोषित वर्गका पात्रको वर्गीय प्रतिनिधित्वको पहिचान र प्रारूपीकरणको विश्लेषण गरिएको छ भने वर्गीय प्रतिनिधि पात्रका विचमा भएका द्वन्द्वजन्य संवादक्रिया (वाचिक/शाब्दिक) र द्वन्द्वजन्य भौतिकक्रिया (अहिंसात्मक र हिंसात्मक)का आधारमा अभिव्यक्त वर्गद्वन्द्वको विश्लेषण गरिएको छ । कृतिमा वर्गद्वन्द्वको विश्लेषण चरणगत रूपमा गरिएको छ ।

५.२ पहिलो चरणका नाटकमा पात्रका कार्यव्यापारबाट अभिव्यक्त वर्गद्वन्द्व

प्रगतिवादी नेपाली नाटकको पहिलो चरणमा लेखिएका नाटकहरू मध्ये वासु पासाको *किसान हो !*, हृदयचन्द्रसिंह प्रधानको *गङ्गालालको चिता* र भूपेन्द्रमान सर्वहारा (भूपी शेरचन)को *परिवर्तन* विश्लेषणका निम्ति छनोट गरिएको छ । यी नाटकहरूमा पात्रका कार्यव्यापारबाट अभिव्यक्त वर्गद्वन्द्वको विश्लेषण कृतिगत रूपमा क्रमशः गरिएको छ ।

५.२.१ *किसान हो !*

वासु पासा रचित *किसान हो !* नाटकमा शोषक र शोषित वर्गका प्रतिनिधि पात्रका कार्यव्यापारका माध्यमबाट वर्गद्वन्द्व अभिव्यक्त भएको छ । यी पात्रले नाटकमा गरेका संवाद क्रियाका साथै तिनका अहिंसात्मक र हिंसात्मक कार्यव्यापारका माध्यमबाट अभिव्यक्त वर्गद्वन्द्वको विश्लेषण गरिएको छ ।

(क) पात्रको वर्गीय पहिचान र प्रारूपीकरण

प्रस्तुत नाटकमा वर्गीय प्रतिनिधित्वका आधारमा पात्र चयन गरिएको छ । यसमा शोषक र शोषित दुवै वर्गबाट पात्रको प्रतिनिधित्व गराइएको छ । नाटकमा शोषक वर्गको प्रतिनिधित्व मोहन, सूर्य र बहादुरले गरेका छन् भने शोषित वर्गका जयदेव, जीवन, प्रेमनाथ,

गाउँले किसान र श्रीकुमारी जस्ता पात्रले प्रतिनिधित्व गरेका छन् । यस नाटकमा शोषक वर्गको मुख्य प्रतिनिधि पात्र मोहन हो । ऊ आर्थिक रूपले सम्पन्न, प्रशस्त जग्गाजमिन भएको, नोकरचाकर राखेको, प्रहरी प्रशासनलाई आफ्नो अनुकूल प्रयोग गर्न सक्ने र निम्नवर्गीय किसानहरूप्रति निर्दयी एवम् क्रूर स्वभाव भएको पात्र हो । अर्को पात्र सूर्य आर्थिक रूपले सम्पन्न, नैतिक रूपले भ्रष्ट, नारीलाई खेलौना ठान्ने निर्दयी तथा धनको अहङ्कार भएको पात्र हो । बहादुर आर्थिक रूपले निम्नवर्गीय भए पनि चरित्रका हिसाबले उच्चवर्गका हितमा र निम्नवर्गका विरुद्ध क्रियाशील पात्र हो । यसैगरी जयदेव निम्नवर्गीय प्रतिनिधि पात्र हो । यो साहुको कारिन्दा भए पनि गरिब किसान जीवनप्रति साहुले गरेका अमानवीय व्यवहारका कारण विद्रोह गरी जागिर छोडेर किसानहरूलाई गोलबन्द गरी साहुका विरुद्ध र गरिब किसान जीवनका पक्षमा आन्दोलन गर्ने सशक्त पात्र हो । जीवन गरिब किसान, गरिबीका कारण श्रीमतीबाट परित्याग गरिएको, बालक छोराको उपचार गर्न नसकेर पुत्रशोकमा परेको, साहुको कुत तिर्न नसकेर घरगोठ लुटिएको निरीह पात्र हो । श्रीकुमारी गरिब किसान जीवनकी विवाहिता श्रीमती भए पनि आर्थिक लालचमा परी धनाढ्य सूर्यसँग गएकी छ । ऊ सूर्यसँग यौनदासी जस्तै भएर बस्नु परेकाले असन्तुष्ट भएर बसेकी भए पनि अन्त्यमा सूर्यका अमानवीय व्यवहारको विरोध गर्दै विद्रोह गरेकी नारी पात्र हो । प्रेमनाथ गरिब परिवारमा जन्मिएर आमाको माया र उपचार पाउन नसकी अकालमा ज्यान गुमाउन बाध्य बाल पात्र हो । यसरी वर्गीय प्रतिनिधि पात्रको प्रारूप निर्माण गरिएको छ । यस्ता वर्गीय पक्षधरतायुक्त पात्रका आ-आफ्ना वर्गीय प्रवृत्तिअनुरूपका कार्यव्यापार गराइएको छ । उच्चवर्गीय जमिनदार तथा पुँजीपति पात्रले अन्याय, अत्याचार, शोषण र दमन जस्ता व्यवहार गरेको देखाई मानवताविहीन असत् पात्रका रूपमा चिनाइएको छ भने निम्नवर्गीय प्रतिनिधि पात्रले सङ्घर्षका माध्यमबाट सफलता प्राप्त गरेको देखाइएको छ । यसबाट निम्नवर्गप्रति सकारात्मक धारणा, समर्थन र सहानुभूति प्राप्त गर्ने सत् पात्रका रूपमा निम्नवर्गलाई प्रस्तुत गरिएको छ । यस किसिमका पात्रीय प्रारूपबाट नेपाली समाजमा रहेको वर्गद्वन्द्व अभिव्यक्त भएको छ ।

(ख) जमिनदार र भूमिहीन किसान पात्रका कार्यव्यापारबाट अभिव्यक्त वर्गद्वन्द्व

यस नाटकमा जमिनदार वर्ग र शोषित-पीडित भूमिहीन निम्नवर्गीय किसान पात्रका कार्यव्यापारका माध्यमबाट तत्कालीन समाजमा विकसित वर्गद्वन्द्वको प्रस्तुति गरिएको छ । यसमा द्वन्द्वजन्य सामान्य (मौनता, संवाद, तर्कवितर्क, वादविवाद, भगडा, जुलुस, नाराबाजी,

धर्ना आदि) कार्यव्यापारका माध्यमबाट वर्गद्वन्द्व अभिव्यक्त भएको देखाइएको छ । यस नाटकका आरम्भमा जमिनदार मोहनले शोषक-सामन्तको मुख्य भूमिका खेलेको छ । उसले जीवनलाई रूखो तथा पानी नलाग्ने जमिन कुतमा दिनु, प्रतिकूल मौसमका कारण कुत बुझाउन नसकेपछि, घर-गोठ खाली गराउन लगाउनु, जयदेवले जीवनको बचाउ गर्न खोज्दा उसलाई नै हपार्नु जस्ता कार्यव्यापारले सामन्ती चरित्रलाई प्रस्ट पारेको छ । जयदेवले शोषक-सामन्तहरूको चरित्र र गरिब किसानहरू शोषित तथा पीडित हुने कारण बुझेको छ । उसले उत्पादनका साधनहरू मोहन जस्ता शोषक-सामन्त जमिनदारहरूमा केन्द्रित भएका कारण जीवन जस्ता निम्नवर्गीय श्रमजीवीहरू प्राण धान्नका लागि जस्तोसुकै सर्तबन्देज स्वीकार गर्न बाध्य हुन्छन् । यही नै समस्याको मूल जड हो भन्ने जयदेवले ठानेको छ । यसमा श्रमजीवीहरू आधा पेट खाएर रातदिन श्रम गर्ने बाध्य हुने र भोकै मर्नुपर्ने तर जमिनदारहरू जग्गा अधियाँ लगाएर बसीबसी खाने र कुत तिर्न नसकेका किसानको घरबास उठाइदिने गरेको यथार्थलाई जीवनको घर-गोठ खाली गराएको सन्दर्भबाट प्रस्तुत गरिएको छ (२) । जयदेवका कथनबाट नेपाली समाजको सामन्तवादी एवम् जमिनदारी चरित्रलाई प्रकाशित गरेको छ । यस्तो समाजमा उत्पादनका साधनको असमान वितरण हुने भएकाले र भूमि उपयोग सम्बन्धी उपयुक्त नीतिको अभावका कारण जग्गा-जमिन धेरै हुने व्यक्ति सम्पन्न र भूमिहीन किसान सबैभन्दा विपन्न हुने देखाइएको छ । यसमा जमिन्दारहरू आफ्ना जमिनमा गरिबको श्रम लगाएर सम्पन्न हुँदै जाने तर गरिब किसानहरू भने कुत समेत तिर्न नसकेका कारण भन कङ्गाल हुँदै गएको देखाइएको छ । यसबाट जमिन्दार वा भूमिपति र श्रमजीवीका बिचमा आर्थिक असमानताको दुरी बढ्दै गएको यथार्थलाई देखाइएको छ । अन्ततः भूमिपति र भूमिहीनका बिचमा द्वन्द्व उत्पन्न भएको छ । यसको मूल कारण आर्थिक असमानता, स्रोतसाधनको असमान वितरण र श्रम-शोषण हो । यसरी शोषणका कारण निम्नवर्ग गरिबीको चरम अवस्थाले वर्गीय द्वन्द्वको बीजारोपण हुन्छ भन्ने मान्यतालाई यस नाटकमा प्रस्तुत गरिएको छ ।

यस नाटकमा जमिन्दारले निम्नवर्गमाथि गरेका अन्याय, अत्याचारलगायतका कुकृत्यले जयदेव जस्ता सचेत व्यक्तिलाई आन्दोलित बनाएको छ । जयदेवका मनमा घृणा एवम् असन्तुष्टि भरिनु, जयदेवले शिष्टतापूर्वक जीवनको पक्षमा अभिव्यक्ति दिँदा जमिन्दार मोहनले रिसाउँदै किसान दुब्लायो भन्दैमा आफू दुब्लाउन नसक्ने प्रतिक्रिया दिनु र जयदेवलाई नुनको सोभो गर्न कडा निर्देशन दिनु जस्ता कार्यव्यापारले तत्कालीन नेपाली

समाजमा शोषणको चरम अवस्था रहेको दृष्टान्त प्रस्तुत गरिएको छ । जयदेवले शोषणको प्रतिवादस्वरूप जमिन्दारसँग विद्रोह गर्दै जागिर छोडेर जीवनको पक्षमा लाग्ने घोषणा गर्नुले नाटकमा सम्भावित वर्गसङ्घर्षको सङ्केत गरेको छ ।

किसान हो ! नाटकमा शोषण-दमनको मात्रा बढ्दै जाँदा प्रतिरोधको प्रक्रिया पनि विकसित हुँदै जान्छ, भन्ने मान्यतालाई जयदेव र जमिनदारका संवाद तथा व्यवहारबाट अभिव्यक्त भएको छ । जमिनदारको आदेशलाई जयदेवले लत्याउँदा कुटाइ खाएपछि त्यसको प्रतिवाद गर्दै यस्तो प्रतिक्रिया दिएको छ-

तेरो यो सेतो दरवार, दरवार होइन पापको महल हो, तँ मानव होइनस्, दानव होस् । यो जमिन्दारी कामोद होइन, अत्याचारी गोलघर हो । म यस गाउँबाट बाहिर गएर पनि तेरो अत्याचारी शासन र गोलघर तोड्न चाहन्छु । (३)

यसरी समाजमा एकलौटी शासन गरिरहेका साहुमहाजन तथा जमिनदारहरूले श्रमजीवीहरूमाथि निर्बाध रूपमा शोषण-दमन गरिरहेको चाल पाएपछि चेतनशील व्यक्तिले प्रतिवाद गर्छन् भन्ने दृष्टान्त प्रस्तुत गरिएको छ । यहाँ जयदेवले जमिनदारलाई निन्दा र घृणा गर्दै उसको जमिनदारी समाप्त नगरेसम्म विश्राम नलिने भन्दै आफू कसैसित नदबने, धनीको धनभन्दा गरीवको इमानको मूल्य बढी हुने उद्घोष गरेको छ (३) । यसबाट वर्गीय द्वन्द्वले दीर्घरूप लिने सम्भावना देखिन्छ, भने यसबाट निम्नवर्गीय श्रमजीवी किसानवर्ग आर्थिक रूपमा कमजोर भए पनि नैतिक हिसाबले बलिया हुन्छन् भन्ने देखाइएको छ । जयदेवले श्रमजीवी किसानहरूलाई समेटेर सङ्घर्षलाई सशक्त बनाउने प्रतिबद्धता व्यक्त गर्नुले वर्गीय चेतना र परिवर्तनप्रति श्रमजीवीहरूलाई सहभागी गराउँदै लैजाने रणनीतिमा रहेको देखिन्छ । यसरी मोहनसँग प्रतिरोधी अभिव्यक्ति दिएर निस्कदै गर्दा उसले गाएको गीतले पनि वर्गीय सङ्घर्ष चर्किदै जाने सङ्केत गरेको छ-

अत्याचार विषमता फैलाउन दिन्न
प्यारो जीवन मेरो ढल्न अवश्य दिन्न ॥(३)

जयदेवको यस अभिव्यक्तिले समाजमा वर्गीय विभेद व्यक्त रहेको, उच्चवर्गले निम्नवर्गप्रति अन्याय, अत्याचार, शोषण, दमन र विषमता फैलिएको पुष्टि गरेको छ । उसले यस्ता विसङ्गतिलाई समूल नष्ट नगरेसम्म निम्नवर्गीय श्रमजीवीका आँखाको आँसु नपुछिने र मुहारमा हाँसो नआउने कुरामा प्रस्ट पारेको छ । उसले श्रमजीवीहरूको जीवनमा खुसी

ल्याउन जस्तोसुकै जोखिम मोल्न तयार रहेको सङ्कल्प गर्नुले वर्गसङ्घर्षको विकासमा जयदेव सक्रिय भएर लाग्ने देखिएको छ ।

जमिनदार मोहनले जयदेवको ठाउँमा बहादुरलाई नियुक्त गरी गरिब मुसहरहरूलाई डर-धम्की देखाएर उनीहरूको सहयोगमा जीवनको घरगोठ खाली गराउनु, औषधिको अभावमा मृत्युवरण गरेको छोरो प्रेमनाथको लासलाई जलाउन लैजाँदै गर्दा बाटोबाट नै जीवनलाई घिच्याउँदै मोहनका घरमा पुर्याउनु र जीवनलाई सेफ फोरेको आरोप लगाएर पुलिसका जिम्मा लगाउनु जस्ता घटनाक्रमले सामन्ती शोषण र दमनले सीमा नाघेको देखाइएको छ । यसले सामन्तवाद तथा पुँजीवादको विघटनका निम्ति आफैले सिर्जना गरेका विभेदजन्य र अमानवीय व्यवहारबाट वर्गद्वन्द्व उत्पन्न हुने परिस्थिति निर्माण हुन्छ भन्ने मार्क्सवादी मान्यतालाई पछ्याएको छ ।

यस नाटकको उच्चवर्गीय प्रतिनिधि पात्र सूर्यले गरिब किसान पात्र जीवनकी श्रीमती तथा प्रेमनाथकी आमा श्रीकुमारीलाई धन-सम्पत्तिको प्रलोभन देखाएर भगाएर लैजानु, श्रीकुमारीलाई यौन दासीका रूपमा राखेर भोग-विलासमा लिप्त हुनु, आफ्नो सन्तानलाई समेत सम्भन निषेध गर्नु र नारीलाई धन-सम्पत्तिले किन्न सकिने वस्तुका रूपमा व्यवहार गर्नुले शोषक-सामन्तहरूको पुँजीप्रतिको आशक्ति र नारीप्रतिको हेयपूर्ण व्यवहारबाट पनि वर्गद्वन्द्वलाई बलियो बनाएको छ ।

जयदेवले प्रेमनाथको लासको अन्तिम संस्कार गरेर फर्किँदै गर्दा जीवनको समस्याका बारेमा गाउँलेहरूसँग छलफल गर्नु, जीवनप्रति अन्याय भएको निष्कर्ष निकाल्नु र जमिन्दारसँग प्रतिवाद गर्न तन, मन, धनले जुट्न र लड्न सङ्कल्प गर्नुले वर्गद्वन्द्व सशक्त हुने सम्भावना देखाइएको छ । यसका लागि जयदेवले किसानहरूलाई अन्याय-अत्याचारका निम्ति सङ्घर्षमा जुट्न आवाहन गर्दै चीन, भारतलगायतका मुलुकहरूमा आएका परिवर्तनका उदाहरण दिइरहेका बेलामा अदालतबाट जीवनको घरगोठ खाली गराउन अग्रसर हुने पात्र बहादुर र जमिन्दार मोहनलाई भिक्काइनु, उनीहरूको खोजीमा गएका कर्मचारीलाई गाउँलेले सहयोग गरी पक्राउनु, सिपाहीहरूले गाउँलेलाई सँगसँगै जान आग्रह गरेपछि नारा लगाउँदै अदालततिर लाग्नुले किसान र जमिन्दार बिचको द्वन्द्व टकरावको दिशातर्फ उन्मुख भएको देखिएको छ । यस समयमा जयदेव र त्यहाँ उपस्थित किसानहरूले शोषक, सामन्त विरोधी र किसान-मजदुर एकताका पक्षमा नारा लगाएका छन् । त्यहाँ लगाइएका नारामा पनि

उच्च वर्गीय जमिनदार र मजदुर-किसान वर्गका बिचमा भएको द्वन्द्वलाई यसरी प्रस्तुत गरिएको छ-

जयदेव- जमिन्दार !
गाउँलेहरू- मुर्दावाद !
जयदेव- सामन्तवाद !
गाउँलेहरू- मुर्दावाद !
जयदेव- शोषण नीति !
गाउँलेहरू- नाश होस् ! (२२)

सर्वसाधारण किसानहरूले लगाएका यस्ता नाराले जमिनदार मोहनको मात्र विरोध नगरेर समग्र राज्यव्यवस्था र उसले अङ्गीकार गरेका नीतिनियमको समेत विरोध गरेको देखाइएको छ । यसले श्रमजीवीहरूमा शोषण-दमनका विरुद्ध सङ्गठित भएर लड्नुपर्छ भन्ने वर्गीय चेतना र वर्गद्वन्द्वको भाव तीब्र रूपले सञ्चारित गरेको छ । अदालत बाहिर उपस्थित किसानहरूको नाराबाजीबाट उत्पन्न जनदवावलाई न्यायाधीशले सम्मान गर्दै किसानको प्रतिनिधिका रूपमा जयदेवलाई भित्र बोलाउनु, जीवनका बारेमा सत्य तथ्य बुझ्नु र जमिन्दार मोहन र बहादुरलाई जेल सजाय तोकिनु जस्ता कार्यव्यापारले वर्गद्वन्द्वलाई सफलतामा पुगेको देखाइएको छ । यसले पाठक तथा दर्शकमा वर्गसङ्घर्षको महत्त्वलाई अभिव्यञ्जित गर्दै समाजिक जीवनमा भएका शोषण-दमनको मात्रा बढेपछि प्रतिरोधको विकास हुन्छ भन्ने मार्क्सवादी मान्यतालाई प्रमाणित गरेको छ । साथै, यसबाट श्रमजीवीहरूको एक्यबद्धताले राज्यसत्ताका अङ्गहरू जनपक्षीय निर्णय गर्न बाध्य हुन्छन् भन्ने सन्देश पाइन्छ । यसरी नाटकमा सामन्तवादी शासन प्रणालीभित्र हुर्किएको जमिनदारी प्रथाले सिर्जना गरेको भूमिपति र भूमिहीनका बिचको वर्गद्वन्द्व अभिव्यक्त भएको छ ।

५.२.२ गङ्गालालको चिता

हृदयचन्द्रसिंह प्रधानद्वारा लिखित *गङ्गालालको चिता* नाटक राणाशासन विरुद्ध सञ्चालन भएको सङ्घर्षको पृष्ठभूमिमा घटेका ऐतिहासिक घटनामा आधारित छ । यस नाटकमा तत्कालीन नेपाली शासक तथा तिनका प्रतिनिधि र त्यसको विरोध गर्दा फाँसीको सजाय पाएका गङ्गालालप्रति श्रद्धाञ्जली अर्पण गर्न जम्मा भएका उनका पारिवारिक सदस्य तथा समर्थक र स्वस्फूर्त आएका जनसाधारणका कार्यव्यापारबाट अभिव्यक्त वर्गद्वन्द्वको विश्लेषण गरिएको छ ।

(क) पात्रको वर्गीय पहिचान र प्रारूपीकरण

गङ्गालालको चिता (२००९) नाटकमा वर्गीय प्रतिनिधि पात्रका कार्यव्यापारबाट वर्गद्वन्द्व अभिव्यक्त भएको छ । यस नाटकमा शासित वर्गका पात्रहरूमा गङ्गालाल, गङ्गालालकी धर्मपत्नी हसिनादेवी, पिता भक्तलाल, भाइ पुष्पलाल, साथी कान्ताप्रसाद र राणा शासनको अन्त्यका निमित्त लड्ने उद्घोष गरेका राजनीतिक तथा वैचारिक सुभबुझ भएका पात्रहरू तथा सर्वसाधारण जनताको भीडलाई देखाइएको छ । यसैगरी तत्कालीन सिङ्गो राज्यसत्ताद्वारा संरक्षित प्रशासन, सेनाका कर्णेल, कप्तान र पुलिसहरू शासकवर्गका प्रतिनिधिका रूपमा क्रियाशील भएका भएका छन् भने विक्रमसिंह पनि शासक पक्षमा उभिएर गङ्गालालले माफी मागेर यौवनको जीवन बिताउनतिर लागेको भए उचित हुने विचार व्यक्त गर्दै सत्ताका विरुद्धमा लागेर ज्यान गुमाउने कार्यलाई गलत देखाउन खोजेको छ । यिनै दुई वर्गका पात्रहरूका बिचमा भएका द्वन्द्वजन्य कार्यव्यापारबाट नाटकमा वर्गद्वन्द्व अभिव्यक्त भएको छ । यस नाटकमा प्रयुक्त उच्चवर्गीय पात्रहरू सत्ताका पक्षधर छन् । यिनीहरू आफ्नो नुनको सोभो गर्दै आफ्ना मालिकहरूप्रति बफादार बन्न खोज्ने किसिमका छन् भने निम्नवर्गीय पात्रहरू गङ्गालालका परिवारका सदस्यलगायतका शासित जनसमुदाय हुन् । यिनीहरू अन्याय, अत्याचार र दमनका विरुद्ध आन्दोलित भएका पात्रहरू हुन् । यिनै वर्गका पात्रहरूका बिचमा भएका कार्यव्यापारबाट तत्कालीन शासक र शासित वर्गका बिचको द्वन्द्व अभिव्यक्त भएको छ ।

(ख) शासक र शासित वर्गका पात्रका कार्यव्यापार

गङ्गालालको चिता नाटक शासक र शासित वर्गका बिचको द्वन्द्वमा आधारित भएर लेखिएको छ । यस नाटकमा अहिंसात्मक तथा हिंसात्मक दुवै खाले कार्यव्यापारको प्रयोग भएको छ । नाटकको पृष्ठभूमिमा राणाशासनका विरुद्धमा सञ्चालित शान्तिपूर्ण अभियानलाई राज्यसत्ताले हिंसात्मक रूप दिएको छ । अभियानकर्ताहरूलाई प्रहरी-प्रशासनले गिरफ्तार गरी निहत्था गङ्गालाललाई फाँसी दिइएको छ । गङ्गालाललाई फाँसी दिइनुपूर्व सत्ताका प्रतिनिधिहरूसँग भएका तर्कवितर्क कान्ताप्रसादका माध्यमबाट जानकारी गराइएको छ । नाटकको मञ्चमा गङ्गालालको पार्थिव शरीरमा फूलमालासहित श्रद्धाञ्जली चढाउन उपस्थित भएका उनका निशस्त्र परिवारजन तथा जनताको आक्रोशित भीड रहेको छ भने त्यसलाई दमन गरी अन्तिम श्रद्धाञ्जली कार्यक्रम विथोल्न अग्रसर भएका सशस्त्र सेना तथा प्रहरी-प्रशासनका प्रतिनिधिहरू रहेका छन् । नाटकमा श्रद्धाञ्जी दिन उपस्थित

निहत्था मानिसहरूप्रति सशस्त्र सेना-प्रहरी लगाएर दमन गर्न खोज्दा राज्यसत्ताले पुनः हिंसात्मक रूप दिन खोजेको देखाइएको छ । यसरी विश्लेषित नाटकमा अहिंसात्मक तथा हिंसात्मक दुबै खाले कार्यव्यापारका माध्यमबाट वर्गद्वन्द्व अभिव्यक्त भएको छ ।

यस नाटकमा राणा शासनका विरुद्ध सङ्घर्ष चलाएका युवाहरूलाई तत्कालीन राज्यसत्ताले गिरफ्तार गरी फाँसी दिएको घटनालाई पृष्ठभूमि बनाइएको छ । सामाजिक तथा राजनीतिक परिवर्तनका निम्ति समर्पित गङ्गालाल जस्ता क्रान्तिकारीहरूलाई फाँसीमा चढाएर विरोधको आवाज बन्द गराउन खोजे पनि क्रान्तिकारीका सम्मान र समर्थनमा जुटेका पात्रहरूका दबावका कारण शासकवर्ग पराजित हुन परेको तथ्यलाई यहाँ प्रस्तुत गरिएको छ । कान्ताप्रसादले विक्रमसिंहलाई दिएको प्रतिउत्तरबाट पनि यो तथ्य खुलेको छ । कान्ताप्रसादबाट गङ्गालालको विचारलाई उद्धृत गराउँदै जन्म र मृत्युलाई राम्रोसँग बुझेका गङ्गालालले क्रान्तिको कदमलाई गल्ती स्वीकार गरेर बाँच्नु भन्दा हाँसीहाँसी मृत्युवरण गर्नु उपयुक्त हुने ठानेर शासकका प्रतिनिधिहरूलाई उल्टो मुखभरिको जवाफ दिएको कुरा बताइएको छ । यही सन्दर्भमा गङ्गालाललाई माफी माग्न दबाव दिनेलाई दिएको जवाफलाई कान्ताप्रसादले यसरी उद्धृत गरेका छन्-

जल्लाद, वीरको अगाडि यस्तो माफीसाफीको कायर, नीच शब्द नसुना, मृत्युको डर छैन, छाती तानेर खडाभइरहेको छ, प्राणको माया हुनेले यस्तो टाउकोमा आपत्ति आउने काम गर्दैन भन्ने तँलाई थाहा छैन जल्लाद । (५)

देश र जनताको मुक्तिका निम्ति मृत्युवरण गर्न विचलित नहुने गङ्गालालका सन्दर्भमा कान्ताप्रसादको धारणा यसरी प्रस्तुत गरिएको छ,- “रोएर होइन, हाँसेर बाँच्न जान्नुपर्छ, रोएर बाँचिरहनेले त जीवनभित्रै हज्जारौ पटक मर्नुपर्छ, त्यसैले गङ्गालालले आफू मरेर नेपाललाई जिन्दगी दिइरहेका छन् (५) ।” यसरी गङ्गालालले निरङ्कुश शासकका अगाडि भुकेर देश र जनताप्रति गद्दारी गर्नुभन्दा आफू मरेर पनि नेपाल र नेपालीलाई स्वतन्त्र जीवन दिने निर्णय गरेको बताइएको छ ।

नेपाली जनतामाथि राणा शासनले थोपरेको निरङ्कुशता सामन्तवादी चरित्रको एउटा नमुना हो । सामन्तवादी राज्यसत्ताका आडमा सिर्जना भएका शोषण, दमन र दरवारिया भोगविलासले सर्वसाधारण जनता त्रसित र आतङ्कित भएको तत्कालीन अवस्थामा सीमित चेतनशील युवावर्गले सुरू गरेको विद्रोहले अन्ततः राणाशासनलाई समाप्त गरेको मानिन्छ । यसको नेतृत्व गर्ने मध्येका एकजना गङ्गालाल रहेको र उनलाई

फाँसीमा चढाइएको विषयमा प्रस्तुत नाटक लेखिएको छ । उनलाई देशद्रोहको आरोप लगाई फाँसी दिइसकेपछि शोभाभगवतीमा जलाउनका लागि चिता बनाउने, श्रद्धाञ्जली चढाउने र जलाउने उपक्रममा घटित घटनाहरू उनिएका छन् । स्वतन्त्रताका पक्षमा अभियान सञ्चालन गरेको आरोपमा गङ्गालालले फाँसीको सजाय पाइसकेको अवस्थाबाट राज्यसत्ताको निरङ्कुश चरित्र प्रस्ट भएको छ । साथै श्रद्धाञ्जलीका निमित्त निषेध गर्नु, ठुलो भीडभाड तथा भाषणबाजी नगर्न, चर्को नबोल्न र सरकारका विरुद्धमा आरोप प्रत्यारोप गर्नेलाई गिरफ्तार गर्न, भीड नियन्त्रणका नाममा लाठीचार्ज तथा गोली चलाउने कार्यमा संलग्न हुने कर्णेल, कप्तान र प्रहरी जवानहरूबाट भएका कार्यव्यापार हुन् । नाटकमा श्रद्धाञ्जली दिन अवरोध गर्नेहरूका विरुद्ध प्रतिरोध गर्दै अगाडि बढेको जनसमुदायबाट राज्यआतङ्कको विरोध गर्दै गङ्गालालको उद्देश्य र सिद्धान्तको समर्थनमा बलिदानी भावनाले मर्न र मार्न तयार देखिएको अवस्थाका कार्यव्यापारबाट पनि वर्गद्वन्द्व अभिव्यक्त भएको छ ।

मुक्तिको चाहना राख्दै उपस्थित भएका जनताको नेतृत्व गर्दै गङ्गालालप्रति श्रद्धाञ्जली अर्पण गर्न पुगेका पुष्पलालले श्रद्धाञ्जलीका क्रममा जोसिलो भाषण दिइरहँदा जनतालाई दमन गरी सत्ताको संरक्षण गर्न पुगेका कर्णेलले सरकार विरोधी भाषण बन्द गराउन र जबर्जस्ती गरे लाठीचार्ज गर्न, त्यसले पनि नमाने गोली चलाउन प्रहरीलाई निर्देशन दिनुले शासकवर्गका प्रतिनिधिहरू कठोर रूपमा प्रस्तुत भएको देखाइएको छ । यसले जनसाधारणलाई अरु उत्तेजित गराएको छ । यसैगरी शासित वर्गको व्यापक उपस्थिति हुनु, पुष्पलाललाई मन्तव्यका क्रममा अवरोध गर्न खोज्दा पुष्पलाल र जनसाधारणले प्रतिवाद गर्नु, प्रहरीले पुष्पलाललाई भूमिँदा हसिनादेवीले खबरदारी गरेर बचाउनु जस्ता कार्यव्यापारले वर्गद्वन्द्वलाई उत्कर्षमा पुर्याएको छ ।

५.२.३ परिवर्तन

भूपेन्द्रमान (भूपि शेरचन) द्वारा लिखित *परिवर्तन* राणाशासनका विरुद्ध सञ्चालित निर्णायक सङ्घर्षका सन्दर्भमा लेखिएको नाटक हो । यसमा तत्कालीन नेपाली समाजको सामाजिक-आर्थिक तथा राजनीतिक पक्षहरूलाई प्रकाशित गर्दै राणाशासनको अन्त्यका निमित्त भएको सशस्त्र सङ्घर्षले उत्कर्ष प्राप्त गर्दै गर्दा जनभावना विपरीत गरिएको दिल्ली सम्झौतासम्मका सन्दर्भलाई समेटिएको यस नाटकमा प्रत्यक्ष रूपमा निम्नवर्गीय पात्रहरूकै सक्रियतामा लेखिएको छ । यहाँ निम्नवर्गीय पात्रलाई केन्द्रमा राखी लेखिएको यस नाटकमा पात्रका कार्यव्यापारबाट अभिव्यक्त वर्गद्वन्द्वको विश्लेषण गरिएको छ ।

(क) पात्रको वर्गीय पहिचान र प्रारूपीकरण

परिवर्तन (२०१०) नाटकमा आर्थिक दृष्टिले मूलतः निम्नवर्गीय पात्रको प्रयोग गरिएको छ । यस नाटकमा प्रयोग गरिएका नारी पात्र चन्दा र अधवैसे महिला, पुरुष पात्र नवल बहादुर, भट्टी सञ्चालक बुढा, रविन्द्र र उसका सहपाठी साथीहरू, जनमुक्ति सेनामा सामेल हुन तालिम लिने योद्धाहरू र क्रान्तिमा सामेल भएका व्यक्तिहरू सबै पात्रहरू निम्नवर्गीय रहेका छन् । उच्चवर्गीय पात्रहरू मञ्चीय भूमिकामा नदेखिए पनि चन्दालाई भाँडा मझाउने र गाली गर्ने साउनी, चन्दाको सतीत्वहरण गर्न खोज्ने युवाहरू, राज्यसत्ता सञ्चालक राजा र राणाशासकहरू, सत्ताका पक्षमा लड्ने सैन्यशक्ति सबै उच्चवर्गीय प्रतिनिधिका रूपमा आएका छन् । यस नाटकले राणाशासन हटेर प्रजातन्त्रिक व्यवस्था आएको विषय र व्यक्तिगत चरित्रका हिसाबले चन्दा, नवल र भट्टी सञ्चालक बुढामा आएको परिवर्तनलाई शीर्षकले पछ्याएको छ । नाटकमा निम्नवर्गका पात्रहरू उच्चवर्गका व्यवहार तथा उत्पीडनबाट प्रताडित भएर सडकमा आएको देखाइएको छ । सबै पात्रहरू मुलुकको राज्य-व्यवस्थाको उत्पीडनमा परेका र मुक्तिको अपेक्षामा सङ्घर्षरत छन् ।

रविन्द्र *परिवर्तन* नाटकमा विचार प्रवाह गर्ने मुख्य पात्र हो । ऊ पेसाले विद्यार्थी हो । नेपालको राजनीतिक अवस्था बुझेर क्रान्तिलाई सहयोग गर्न समर्पित भएको, राणा शासनको अन्त्यका लागि प्रवासमा बसेर प्रजातान्त्रिक आन्दोलनमा नेतृत्वदायी भूमिका खेलेको, सैन्यतालिम लिएर क्रान्तिमा सामेल भई घाइते भएको, दिल्ली सम्झौता गरी क्रान्तिलाई धोका दिएको निष्कर्ष निकालेर पूर्ण प्रजातन्त्र प्राप्तिका निमित्त पुनः क्रान्ति गर्न आवश्यक ठानेर नेपाल फर्किदै गरेको देखाइएको क्रान्तिकारी चरित्र हो । यो दया, माया, क्षमा, विनयशीलता जस्ता गुणसमेत भएको नाटककारको मुखपात्र र व्यक्तिगत स्वार्थबाट माथि उठेको सङ्घर्षशील आदर्श चरित्र हो ।

चन्दा यस नाटककी केन्द्रीय नारी चरित्र हो । चन्दा नाटकको आरम्भमा साहु महाजनहरूका घरमा जुठाभाँडा माभ्नेर बस्ने घरेलु मजदुरका रूपमा रहेकी निम्नवर्गीय प्रतिनिधि नारी पात्र हो । नाटकको मध्य भागमा देहव्यापारमा लागेकी पात्र हो भने उत्तरार्द्धमा क्रान्तिलाई सघाएर देशभक्तिपूर्ण कर्म गर्ने, घाइते योद्धाहरूको घाउमा मलमपट्टी

लगाएर क्रान्ति तथा मानव सेवा गर्ने नारी पात्र हो । आफ्नो जीवन बर्बाद गरिदिने नवलबहादुरलाई माफी दिएर जीनवदान दिने मानवतावादी पात्र हो ।

बुढा यस नाटकको मध्यतिर आत्महत्या गर्न लागेकी चन्दालाई बँचाएर मानवतावादी चरित्र देखाएको, चन्दालाई देहव्यापारमा लगाई धन कमाउन खोज्ने भारतमा भट्टी सञ्चालन गरी बसेको निम्नवर्गीय नेपाली नागरिक हो । यसले नेपाली दाजुभाइ तथा दिदीबहिनीलाई जालझेल गरेर भए पनि धन कमाउनु पर्छ भन्ने अभिलाषा बोकेको छ र नेपाललाई भारतीय सेनाको भर्तीकेन्द्र बनाउन हुँदैन भन्नेहरूको विरोध गरेको छ । यस पात्रले नाटकको अन्त्यमा आइपुग्दा पूर्वकर्मप्रति प्रायश्चित्त गरी सत्कर्ममा फर्किएर देश र जनताको सेवा गर्न चाहेको भाव व्यक्त गरेको पात्र हो । यसैगरी नवलबहादुर अर्को सक्रिय पात्र हो । नाटकको प्रारम्भमा चन्दालाई प्रेमको नाटक गरी फसाएर भारतको होटलमा बसालेर गरगहना लुटपाट गरी अलपत्र छोडेको, क्रान्तिका बेला सरकारी सेनालाई सहयोग गरी क्रान्तिकारीहरूको हत्यामा संलग्न भएको तर अन्त्यमा प्रायश्चित्त गरी चन्द्रासँग माफ मागी नेपालको मुक्ति अभियानमा समर्पित भई नेपाल फर्किएको निम्नवर्गीय पात्र हो ।

माथि उल्लिखित पात्रले नाटकमा सक्रिय भूमिका खेलेका छन् । यी बाहेक क्रान्तिलाई प्रत्यक्ष योगदान पुर्याउने रवीन्द्रका साथीहरू, जनसेनाका योद्धालगायतका पात्र रहेका छन् भने अप्रत्यक्ष रूपमा क्रान्तिलाई विसर्जन गरी विजयोन्मुख क्रान्तिलाई धोका दिएको भनिएका पात्रका कार्यव्यापारले पनि नाटकमा वर्गद्वन्द्व अभिव्यक्त गर्न योगदान पुर्याएका छन् । यसरी नाटकमा तत्कालीन नेपाली समाजको सामाजिक, राजनीतिक तथा आर्थिक चित्र प्रस्तुत गर्न वर्गीय पात्रको प्रारूपीकरण गरिएको छ । यिनै वर्गीय पात्रका सक्रियतामा *परिवर्तन* नाटक निर्माण गरिएको छ ।

(ख) शोषक र शोषित वर्गका द्वन्द्वजन्य कार्यव्यापार

यस नाटकमा अहिंसात्मक कार्यव्यापारका माध्यमबाट नेपाली समाजको वर्गीय अवस्थाको चित्रण गरिएको छ । अहिंसात्मक कार्यव्यापारका जगमा हिंसात्मक क्रान्ति दिल्ली सम्झौतासम्म पुगेर टुडुगिएको देखाइएको छ । नाटकका आरम्भमा रुँदै भाँडा माफिरहेकी घरेलु कामदार चन्दा र अधवैसे महिलाका संवादबाट ग्रामीण शोषक-सामन्तको उत्पीडनलाई देखाइएको छ । निर्दोष चन्दालाई साहुनीले गाली गर्दा आफूलाई हेपिएको महसुस गर्नु, गरिबको सुख रुनुमा भएको बताउनु, अधवैसे आइमाईले आँसु बगाएर

दुनियाँमा बाँच्न नसकिने र क्षणक्षणमा अवरोध, अन्याय र पीडा भएको बताउँदै गरिबले जन्मिँदै दुःख र दर्दको पोका बाँधेर जन्मिने हुँदा रुनु व्यर्थ भएको बताउनु र गरिब भएर जन्मे पछि अर्काको नोकरीमा अत्याचार सहनु सिवाय अरू गर्न नसकिने बताउनुले (५-६) गरिब किसानहरू परम्परित शोषण-उत्पीडनमा परिरहेको देखाइएको छ । यस अभिव्यक्तिले गरिबले अन्याय अत्याचार सहनुबाहेक अर्को विकल्प नरहेको, गरिब निमुखाहरू सदियौँ अत्याचारमा पिल्सिरहन परेकाले समाजको अवस्था अत्यन्त जर्जर भएको चित्र प्रस्तुत गरिएको छ । चन्दाका मनमस्तिष्कमा परिवर्तनप्रतिको तीव्र आकाङ्क्षा रहेको कुरा उसले अधवैसेसँगको यो संवादले देखाउँछ- “गरीबको जीवन धनीको जुत्ता खान मात्र होइन, गरिब पनि मानिस हुन्, श्रमजीवीका पसिना, पीडा र वेदनाको मूल्य र अनुभूति हुन्छ (६) ।” चन्दाको यस अभिव्यक्तिबाट वर्गीय उत्पीडनप्रतिको आक्रोश, मानवीय मूल्य र मानवीय संवेदनाको खोजी गर्ने चेतना अभिव्यक्त भएको छ । चन्दाको यस कथनबाट निम्नवर्गीय चेतना र वर्गीय पक्षधरता वर्गद्वन्द्व उन्मुख भएको देखाइएको छ ।

सहपाठी नवलको वाक्जालमा परेर हिंडेकी चन्दा प्रेमीबाट लुटिएको पाएपछि बेसहारा महसुस गर्नु, भोको पेट भर्न हात फैलाउँदा जवानी बेच्ने बहानाको आरोप लाग्नु जस्ता प्रसङ्गले गरिब दुखी नारीप्रतिको दृष्टिकोण प्रतिबिम्बित भएको छ । आत्महत्याको बाटोतर्फ प्रवृत्त चन्दा बुढो पात्रका फन्दामा परेर देहव्यापारको कर्म गर्न विवश भएको देखाउनुले सामन्ती समाजमा नारीको दयनीय जीवनावस्था प्रस्तुत भएको छ । रवीन्द्रसँगको भेट र तिरष्कारले चन्दाको आँखा खुलेको र मानसिकतामा परिवर्तन आएको देखाइएको छ । उसले आफ्ना कुकर्मको मूल्याङ्कन गर्दै भनेकी छ- “...मलाई लाग्यो कि म कस्तो नीच, घृणित रहेछु (६९) !” यसबाट उसको चिन्तन र व्यवहारमा परिवर्तन आएको देखाइएको छ ।

एकदिन जनसेनाका कुरा सुनेर उत्साहित भई आफ्ना नीच कर्मको प्रायश्चित्त गर्दै देश र जनताको मुक्तिको क्रान्तिमा योगदान दिने विचारले राणशासन विरोधी सङ्घर्षमा जोडिन आएको कुरा रवीन्द्रसँगको संवादबाट प्रस्ट पारिएको छ । आफूले गरेका गलत कर्मको प्रायश्चित्त गर्न क्रान्तिको अग्रमोर्चामा लड्नेहरूलाई सहयोग गरेर देश र जनताको मुक्तिमा योगदान दिन सामन्तवादी सत्ताका विरुद्धको अभियानमा एकाकार भएर लागेकी छ । यसरी प्रारम्भमा घरेलु कामदारमा सीमित चन्दा नोबल र बुढा पात्रको षड्यन्त्रमा परेर यौनकर्ममा लागेर जीवन व्यतीत गरेको देखाइएको छ र समय-परिस्थितिका चुनौती चिर्दै परिवर्तनप्रतिको आकाङ्क्षा पूरा गर्ने अवस्थासम्म आफ्नो चिन्तन र चरित्रमा परिवर्तन

ल्याएको देखाइएको छ । यसरी चन्दाको चिन्तनमा क्रान्तिकारी परिवर्तन आउनु, क्रान्तिको मार्गमा जोडिएर योगदान पुर्याउनुले नाटकको प्रारम्भमा देखिएको वर्गीय चेतना र वर्गबोधले जुर्मुराउन खोजेकी चन्दा उत्तरार्द्धमा आएर साँचो अर्थमा क्रान्तिमार्गमा समर्पित भएको देखाइएको छ । ऊ आफूमात्र मुक्त भएर सन्तुष्ट नहुनु, ऊजस्ता तमाम शोषित-पीडित नारीहरूको मुक्तिको अभिलाषा मनभरि भएको कुरा रवीन्द्रसँग व्यक्त गर्नुले पनि वर्गीय द्वन्द्व अभिव्यक्त भएको छ ।

प्रजातन्त्रको आगमनपछि बनेको सरकारले निम्नवर्गीय नारीपुरुषले भोग्दै आएका शोषण र उत्पीडनका समस्याबाट मुक्ति पाउन सक्छन् सक्दैनन् भन्ने जिज्ञासाले त्यस द्वन्द्वलाई अझ मुखरित गरेको छ । चन्दाले रवीन्द्रसँग यसो भनेकी छ-

...के हाम्रो नयाँ सरकारले ती सबै परिस्थितिहरूलाई खतम् गर्ला...जस्लेगर्दा मजस्तै अनेकौं दिदी बहिनीहरू भट्टीहरूमा इज्जत बेचेर बस्न बाध्य छन् ! के अब हजारौं दाजुभाइलाई विदेशी फौजमा भर्ती हुन पर्दैन ! हजारौं नेपालीहरूलाई विदेशी मील, बैंक आदिमा-कान्छा, बहादुर र पहाडी भुच्चडको उपनाम राखेर बस्न पर्दैन ! (७०)

चन्दाको यस कथनले लाखौं गरिब तथा श्रमजीवी नेपालीहरू रोजीरोटीका सन्दर्भमा परदेशका विभिन्न ठाउँमा कष्टकर जीवन बिताउन बाध्य भएको वास्तविकता प्रस्तुत गरेको छ । यसले निम्नवर्गीय नेपाली चेलीहरूले गरिबीका कारण विभिन्न प्रलोभन, जालझेल र षड्यन्त्रमा परेर नारकीय जीवन बिताइरहेको तितो यथार्थ र त्यसप्रतिको असन्तुष्टि पनि अभिव्यक्त भएको छ । चन्दाले ग्रामीण नेपाली समाजका बहुसङ्ख्यक जनताको जीवनदशाको सजीव वर्णन गरेकी छ । गाउँ-सहर, देश-विदेश जताततैको उत्पीडन देखे-भोगेकी चन्दा आफ्नो जीवन कथा सुनाउने क्रममा गरिबीको दारुण चित्र वर्णन गरेकी छ । उसले गाउँले जीवन सङ्कीर्ण, दरिद्र र अनाकर्षक रहेको, जीवन भरी हड्डी घोट्टे, पसिना बगाउँदा पनि हातमा एक पैसा नहुने, अभावमा बाँचेका युवाहरू राम्रो चुरोट र मिठो रक्सीमा लोभिदै विदेश पस्ने गरेका, दुईचार पैसाका निम्ति ज्यान अङ्ग्रेजका हातमा सुम्पिने गरेको .र गाउँमा फैलिएका घृणित व्याँसाहरूले रुपैयाँद्वारा अर्कालाई किन्ने, भट्टीमा बेच्ने गरिबका छोरीचेलीको इज्जत बिकाउने काम गर्छन् (६८) । चन्दाको यस वर्णनले ग्रामीण नेपाली जीवनको आर्थिक-सामाजिक चित्र प्रस्तुत गरेको छ । यसले शोषण र उत्पीडनका कारण ग्रामीण जीवन कष्टकर र नारकीय बनेकाले जीविकोपार्जनका निम्ति पस्ने गरेको

तथ्य यसमा प्रस्तुत भएको छ । यस वर्णनभित्र चन्दाका मनोजगत्मा रहेको वर्गीय बोध र वर्गीय मुक्तिको तीव्र आकाङ्क्षा पनि अभिव्यक्त भएको छ ।

यस नाटकको अर्को गतिशील पात्र नवल बहादुर हो । नवल गरिबीका कारण भारतीय सेनामा भर्ती हुनु, चन्दासँग प्रेमको जाल रचेर लुटपाट गरी अलपत्र पार्नु, राणाशासनका विरुद्धमा चलेको क्रान्तिमा राणासरकारको पक्षमा लागेर क्रान्तिको विरुद्धमा काम गर्नु, क्रान्तिकारी योद्धा जीवनलाई कन्चटमा गोली हानेर ढलाइदिनु, जनसेनाबाट पक्राउ परी बन्दीजीवन व्यतीत गर्दैगर्दा भित्रभित्रै पश्चातापले जलेर क्षमायाचना गर्दै चन्दालाई पत्र लेखी विष सेवन गर्न लागेको देखाउनु, रवीन्द्र र चन्दाको सम्पर्कमा आएर पुनर्जीवन प्राप्त गरेको र क्रान्तिको पक्षमा लागेर जीवन बिताउने चाहना व्यक्त गर्नुले उसको विचारमा परिवर्तन आएको देखाइएको छ । नवलका कार्यव्यापारले सामन्तवादी तथा पुँजीवादी व्यवस्थाभित्रका श्रमजीवी नेपालीहरूको चरित्रलाई प्रकाशित गरेको छ । नवलमा विकसित भएको प्रवृत्तिले पनि सामन्तवादी-पुँजीवादी व्यवस्थाका यिनै विसङ्गतिको दृष्टान्त प्रस्तुत गरेको छ । अन्ततः नवलले चन्दा र रवीन्द्रसँग आफ्नो अपराध स्वीकार गर्दै क्षमायाचना तथा प्रायश्चित्त गरी क्रान्तिकारी धारमा जोडिन चाहेकाले उसमा पनि परिवर्तन आएको देखाइएको छ । नवलले आफ्नो अपराध बोध र प्रायश्चित्त गर्दै भनेको छ-

.. .मेरो इतिहास मानिसको इतिहास हैन कुक्कुरको इतिहास हो...बचपनको साथी चन्दालाई...एक गन्दा टालो भैं मलखातमा फ्याके । ...अनि यहाँ आजादीका प्रेमीहरूमाथि गोली चलाएँ...मेरो जीवन बेकार हो...म मरेर आफ्नो प्रायश्चित्त गर्छु..अनि म जीवनभर आफ्नो कालो अनुहार कसैलाई देखाउने छैन । (७२-७३)

नवलको यस कथनले समाज र राष्ट्रको आर्थिक तथा राजनीतिक आधार ठिक भएन भने समाजका सदस्यहरू यस्तो अवस्था भोग्न विवश हुन्छन् भन्ने देखाइएको छ । राज्यव्यवस्थाको जीवनदृष्टिले राष्ट्र र नागरिकको जीवन निर्धारण गर्दछ भन्ने मार्क्सवादी मान्यताका आधारमा नवलको स्थिति यस्तो हुनुमा राज्यव्यवस्था, राज्य सञ्चालन नीतिको कमजोरीका कारण समाजमा वर्गीय विषमता र द्वन्द्व विकसित हुन्छ भन्ने देखाइएको छ ।

नाटकमा प्रयुक्त बुढा पात्रले बाँच्नका निम्ति गरेका कुकर्मप्रति पश्चाताप गर्दै शुद्धीकरणको बाटोमा आएको देखाइनुको कारण पनि यही हो । उसले आफ्ना कुकर्मको आफैले भण्डाफोर गरेको छ र नयाँ जीवनको आरम्भ गरेको कुरा यसरी बताएको छ-

मलाई माफ गर्नुस् रवि बाबु...तपाईंले मलाई लत्याएर जानु भो तेस दिन पनि मलाई दुख भएको थिएन, तर...जुन दिन चन्दा भागिनु तेस दिन मलाई आफ्नो अस्तित्वहिन व्यक्तित्व माथि गलानी भो...चारैतर्फबाट निराश हुँदा मलाई लाग्यो कि- म पापी रहेछु...देशको लागि गद्दार रहेछु...ओह ! (७१)

बुढा पात्रको यस अभिव्यक्तिबाट आफूलाई गलत मार्ग परित्याग गरी सत्मार्गमा प्रवृत्त भएको देखाइएको छ । यसरी रवीन्द्र, चन्दा र नवल रेल स्टेसनमा पुग्दा कुल्ली काम गरिरहेको बुढाका माध्यमबाट सामाजिक अवस्था, सम्पर्क र सम्बन्धले मानिसलाई असल र खराब बनाउँछ । अन्ततः यस नाटकमा प्रयुक्त अधिकांश पात्रहरू राज्यव्यवस्था र सामाजिक परिपाटीका कारण गलत मार्गमा प्रवृत्त भएको तर असल विचार बोकेर हिँडेका रवीन्द्र जस्ता व्यक्तिका सम्बन्धका कारण सचिवालय परिवर्तनको पक्षमा लाग्ने परिवर्तित मनस्थितिमा पुर्‍याएर नाटकको शीर्षकलाई सार्थक तुल्याएका छन् ।

रवीन्द्र *परिवर्तन* नाटकमा विचार प्रवाह गर्ने मुख्य पात्र हो । यसले नाटकमा राणा शासनको अन्त्यका लागि प्रवासमा बसेर अध्ययनका साथै प्रजातान्त्रिक आन्दोलनमा नेतृत्वदायी भूमिका खेलेको छ । रवीन्द्र नाटककारको आदर्श एवम् मुखपात्रका भूमिकामा रहेको छ । ऊ नेपाल फर्किने क्रममा रेल-स्टेशनमा भेटिएको बुढो पात्र र उसको भट्टीमा बसेकी चन्दासँग भेट भएपछि उनीहरूका गलत क्रियाकलापबाट जोगिएर उनीहरूलाई जीवनको महिमा सिकाउने गरी गाली गरेर निस्कनु, गाउँबाट फर्केपछि साथीहरूसँग देशको परिस्थितिको वर्णन गर्दै क्रान्तिमा होमिनुको विकल्प नरहेको कुरा व्यक्त गरेको छ । नेपाली समाजमा शोषणले सीमा नाघेको भन्दै देशका कुना-कुनामा क्रान्तिको आगो बल्दै गरेकाले युवकहरूले डिग्रीको नाममा मुख लाएर चुपचाप बस्नु ठीक नहुने धारणा अभिव्यक्त गरेको छ (४७) ! यसबाट युवावर्गमा जागृता गरेको परिवर्तको चाहना र क्रान्तिप्रतिको लगावले अब शासक र शासितका बिचमा हिंसात्मक द्वन्द्व निकट रहेको विचार प्रस्तुत गरिएको छ ।

(ग) शासक र शासित वर्गका हिंसात्मक कार्यव्यापार

रवीन्द्र *परिवर्तन* नाटकमा क्रान्तिकारी विचार प्रवाह गर्ने मुख्य पात्र हो । यसले नाटकमा राणाशासनको अन्त्यका लागि प्रवासमा बसेर अध्ययनका साथै प्रजातान्त्रिक आन्दोलनमा नेतृत्वदायी भूमिका खेल्न साथीहरूसँग आग्रह गरी क्रान्तिप्रतिको लगाव देखाएको छ । जनक्रान्तिका निम्ति वातावरण नबनेको धारणाको प्रतिवाद गर्दै रवीन्द्रले क्रान्तिमा हरियो दुबोमा भैँ जति काटे पनि फैलिइरहने गुण हुने भएकाले क्रान्ति सत्यतर्फ

अगाडि बढ्ने क्रान्तिको अभियानमा जनता क्रमशः शिक्षित हुने र वर्गीय चेतना आफै पैदा हुन्छ भन्दै चीनको जनक्रान्ति र लालसेनाको उदाहरण दिएको छ (४८) । उसका कथनमा मात्र क्रान्तिकारी नदेखिएर क्रान्तिका निम्ति सञ्चालित तालिममा समेत नेतृत्वदायी भूमिका निर्वाह गरेको देखाइएको छ । यसले क्रान्तिका क्रममा एउटा मोर्चाको नेतृत्व समाल्दै गर्दा घाइते भई उपचारमा रहँदा पनि क्रान्ति र क्रान्तिकारी साथीहरूको अवस्थाका बारेमा चासो राखिरहेको सन्दर्भले शासक शासित हिंसात्मक कार्यव्यापार भएको देखिएको छ । यसलाई नोवलको कार्यव्यापारले पनि पुष्टि गरेको छ । पहिले भारतीय सेनामा भर्ती भएको भनिएको नोवल जनक्रान्ति दबाउन राणाशाहीका सेनाको तर्फबाट सक्रिय रहेको, क्रान्तिकारी जीवनलाई कन्चटमा गोली प्रहार गरी मारेको, जनसेनाबाट समातिएर बन्दी जीवन बिताउँदै गरेका प्रसङ्गबाट शासक शासितका बिचमा हिंसात्मक द्वन्द्व भएको पुष्टि हुन्छ ।

रवीन्द्रका विचारमा पुँजीवादीहरूबाट क्रान्तिको नेतृत्व र सफलता प्राप्त हुन नसक्ने कुरा यसरी साथीहरूसँगको छलफलमा व्यक्त गरेको छ- “...म पनि मान्दछु कि-यस क्रान्तिमा सुवर्ण महावीर जस्ता जनसेनाको मुकुण्डो लगाएका ठूला पुँजीपतिहरूद्वारा ...हाम्रा शोषित जनताको उद्धार हुन सक्दैन (४८) ।” यो अनुमान अन्ततः दिल्ली सम्झौतामा पुगेर प्रमाणित भएको देखाइएको छ भने सम्झौताको यसरी प्रतिवाद गरेको छ-“...सम्झौता ! कस्तो सम्झौता, सफलता पाइसकेर पनि सम्झौता (६४) ?” रवीन्द्रका यी कथनबाट राणा शासन जनविद्रोहका अगाडि परास्त भइसकेका अवस्थामा दिल्ली सम्झौता गरी सामन्ती सत्ता जोगाउन नेपाली काङ्ग्रेसले जनविरोधी तथा क्रान्ति विरोधी काम गरेको बताएको छ ।

समग्रमा राणाकालीन सामाजिक-राजनीतिक विभेदजन्य व्यवहार, शोषण-उत्पीडनका कारण व्यवस्था विरोधी अभियानले क्रान्तिको रूप लिँदै गएको, समाजका विभिन्न पक्षमा आर्थिक विषमता चर्कदो अवस्थामा रहेको, क्रान्तिले तीव्र गति लिइरहेका अवस्थामा राणा, राजा र काङ्ग्रेसका बिचमा सम्झौता गरिएको विषयलाई क्रान्तिप्रतिको धोकाको रूपमा बुझ्ने क्रान्तिकारीहरू असन्तुष्ट रहेको देखाइएको छ । नेपालले दिल्लीमा गरिएको सम्झौताका कारण समग्र सामन्ती राज्यव्यवस्थाबाट उन्मुक्तिको अवसरलाई गुमाउन परेको निष्कर्ष नाटकमा प्रस्तुत गरिएको छ । यसरी ऐतिहासिक रूपमा नेपाली जनताले मुक्तिको अवसरबाट वञ्चित हुनुपरेको कुरा नाटकमा उल्लेख गरिएको छ । यसकारण क्रान्तिकारीहरूले पूर्ण विश्राम लिने नहुने भन्दै पुनः क्रान्तिको मोर्चामा भेट्ने प्रसङ्गले शासक र शासित बिच पुनः द्वन्द्व हुने सङ्केत गरिएको छ ।

५.३ दोस्रो चरणका नाटकमा पात्रका कार्यव्यापारबाट अभिव्यक्त वर्गद्वन्द्व

प्रगतिवादी नेपाली नाटकको दोस्रो चरण पञ्चायती व्यवस्थाको आरम्भसँगै सुरु भएको छ । यस चरणको बहुचर्चित एवम् मञ्चित नाटक मोदनाथ प्रश्रितसहितको *पचास रुपियाँको तमसुक* (२०२७) हो । यस चरणमा प्रकाशित भएका नाटक-एकाङ्कीमध्ये प्रश्रित र अन्यको *पचास रुपियाँको तमसुक*, रायनको *सिम्मा* उदय शर्माको *फूलबारीको कथा* *हवाइको व्यथा*, दिल साहनीको *ज्याला*, मोहनविक्रम सिंहको *फागुन २४गते* र रमेश विकलको *दोस्रो पुस्ता* नाटक पात्रका कार्यव्यापारका माध्यमबाट अभिव्यक्त वर्गद्वन्द्व विश्लेषणका निम्ति लिइएको छ । पात्रका कार्यव्यापारका आधारमा विश्लेषण गर्दा पात्रको वर्गीय पहिचान र प्रारूपीकरण, शोषक र शोषितका द्वन्द्वजन्य कार्यव्यापारलाई आधार मानी वर्गद्वन्द्वको क्रमशः विश्लेषण गरिएको छ ।

५.३.१ *पचास रुपियाँको तमसुक*

प्रगतिवादी नेपाली नाटकको विकास क्रममा सामुहिक क्रियाशीलताबाट लेखिएको *पचास रुपियाँको तमसुक* महत्त्वपूर्ण कृति हो । यसमा वर्गीय प्रतिनिधिमूलक पात्रको प्रयोग गरिएको छ, र तिनका द्वन्द्वजन्य कार्यव्यापारबाट नाटकमा वर्गद्वन्द्व अभिव्यक्त भएको छ । यस नाटकका पात्रका कार्यव्यापारबाट अभिव्यक्त वर्गद्वन्द्वको विश्लेषण गरिएको छ-

(क) पात्रको वर्गीय पहिचान र प्रारूपीकरण

पचास रुपियाँको तमसुक (२०२७) नाटकमा पात्रको व्यवस्थापन वर्गीय प्रतिनिधित्वका आधारमा भएको छ । साहु मानसिंहले सामन्ती सत्ता र शोषक-सामन्त वर्गको प्रतिनिधित्व गरेको छ । मानसिंहले मजदुरहरूको श्रमशोषण गर्ने, ऋण सापटी दिएको रकम बढाइचढाइ गर्ने, तिरेको रकम नघटाउने, छोरीचेलीको सतीत्व लुट्ने, गुण्डा परिचालन गरी गरिब किसानहरूलाई दबाउन खोज्ने खलनायक हो । उसका सहयोगी वीरबहादुर र गुण्डा आर्थिक दृष्टिले निम्नवर्गीय भए पनि चिन्तन, व्यवहार र चरित्रका हिसाबले उच्चवर्गको पक्षपोषण गरेका पात्र हुन् । प्रधानपञ्च आफ्नो चाकरी नगर्नेलाई सहयोग गर्नुहुन्न भन्ने धारणा बोकेको उच्चवर्गीय पात्र हो ।

यस नाटकमा प्रयोग भएका निम्नवर्गीय पात्रहरूमध्ये साहिँला, साहिँलाको बाबु, कुमार, कुले, गोरे, मुना, सानी, नाच्ने केटाकेटीहरू, गाउँलेहरू क्रियाशील रहेका छन् । साहिँलो साहु मानसिंहका घरमा बाबुबाजेका पालादेखि गरिआएको काम गर्ने, सिधासाधा

सरल, अशिक्षित, परिश्रमी, आफ्ना विचार सजिलै राख्न नसक्ने तर आवेगमा आएपछि कुटपिट गर्न, मर्न र मार्न तयार हुने हिम्मतिलो इमान्दार पात्र हो । मुना साहिँलाकी छोरी हो भने साहिँलाका बाबु शरीरमा तागत हुँदासम्म साहुको सेवा गरेको र बिरामी परेर उपचार विहीन भएर मृत्युवरण गरेको पात्र हो । कुमार वर्गीय चेतना भएको साहसी, निडर न्यायप्रेमी युवापात्र हो । यस नाटकमा यिनै वर्गीय प्रतिनिधि पात्रहरूका कार्यकलापका माध्यमबाट शोषित, पीडित सर्वसाधारण मजदुर-किसानका अवस्था-स्थिति अभिव्यक्त गराइएको छ (लामिछाने ७३) । यी निम्नवर्गीय पात्रका क्रियाकलाप शोषक-सामन्तका प्रतिनिधिबाट भएका क्रियाकलापका प्रतिक्रिया स्वरूप अभिव्यक्त भएका छन् । शोषक-सामन्तहरू थोरै लगानीमा गरिब निमुखा मजदुर किसानलाई सधैँभरि शोषण गरिरहेको पाइन्छ । बाजे-बराजुले लिएको घरखर्च बापतको सानो रकमलाई जालभेल गरी खेतबारी, घरगोठ हडप्ने माध्यम बनाएका र मजदुर-किसानलाई उपचार तथा दैनिक गुजारा चलाउने विषयमा समेत अनदेखा गरेका कारण एकआपसमा द्वन्द्व सिर्जना भएको छ । मजदुर-किसानहरू निश्चित अवधिसम्म धैर्य रहन सक्छन् तर अन्याय, अत्याचार, शोषण, दमनले सीमा नाघेपछि धैर्यताको बाँध टुट्छ र त्यसले सङ्घर्षको रूप लिन्छ भन्ने यथार्थ प्रस्तुत गर्ने क्रममा शोषक र शोषित वर्गका द्वन्द्वजन्य कार्यव्यापार नाटकमा प्रस्तुत भएका छन् ।

(ख) शोषक र शोषित वर्गका द्वन्द्वजन्य कार्यव्यापार

यस नाटकमा आरम्भदेखि अधिकांश भागमा अहिंसात्मक द्वन्द्वजन्य कार्यव्यापार मूल रूपमा प्रस्तुत गरिएको छ । नाटकका पूर्वार्द्धमा बिरामी बाबुको उपचारका निम्ति पैसा माग्न गएको साहिँलामाथि गरिएको कुटपिट, बाबुलाई खोज्दै साहुको घरमा पुगेकी मुनामाथि साहुद्वारा गरिएको हातपात र साहिँला र छोरी मुना मिलेर साहुलाई गरिएको कुटपिट, गाउँलेका कब्जामा परेको अवस्थामा कागजपत्र निकाल्न गएका बखत बन्दुक भिकेर मान्छे मार्न खोजेका सन्दर्भमा देखाइएका हिंसात्मक कार्यव्यापारबाट वर्गद्वन्द्व अभिव्यक्त भएको छ ।

नाटकको पहिलो अङ्कमा साहु मानसिंहले साहिँलालाई आफ्नो काम सिध्याएपछि पनि घर जान छुट्टी दिन आनाकानी गर्नु, साहिँलाले साहुलाई प्रत्येक पटक चाकरीपूर्ण सम्बोधन गर्ने क्रममा हात मोल्नु, टाउको कन्याउनु, सिर भुकाउनु जस्ता कार्यव्यापार देखाएको छ भने यही क्रममा साहु मानसिंह आँखा तरेर, कर्कस स्वरमा भर्केर बोलेको छ । यी दुवै कार्यव्यापारबाट वर्गीय पहिचान प्रस्तुत भएको छ । साहिँलाको बिरामी बाबुको उपचारका निम्ति वैद्यले दस रुपियाँको औषधि पनि उधारो नपत्याउनु, प्रधानपञ्चले पैसा

दिनुको सट्टा अपमान गरी निकालिदिनु, साहु मानसिंहले पैसा माग्दा साहिँलालाई बाजेले लगेको पचास रुपियाँको ब्याज-स्याज गरी पच्चीस सय भएकाले हिसाब मिलान नगरी थप रकम दिन अस्वीकार गर्नु जस्ता कार्यव्यापारबाट उच्चवर्गीय शोषण, दमन र अत्याचार प्रस्तुत गरिएको छ । उच्चवर्गका यस्ता कार्यव्यापारबाट साहिँलाका अन्तर्मनमा दबेर बसेको अत्याचारप्रतिको आक्रोश बिष्फोट भएको देखाइएको छ । साहिँलाले प्रतिवाद गर्दै बाजे र बाबुले साहुकै घरमा जीवनभर कमारो भएर गरेको मूल्यको खोजी गर्दै साहुलाई लाटाले पनि नपत्याउने हिसाब नगर्न भन्नुले नाटकीय द्वन्द्वसँगै वर्गीय द्वन्द्व अभिव्यक्त भएको छ । साहिँलाका कुराले आवेशमा आएको मानसिंहले तत्कालै रकम नतिरे घरगोठ खाली गर्ने भनेपछि साहिँला आक्रोशित हुँदै पैसा पनि नतिर्ने र काममा पनि नआउने चुनौती दिएको छ भने साहु र विरबहादुर मिलेर साहिँलालाई कुटेर बेहोस पार्नुले साहु महाजनहरूको अत्याचारी चरित्र प्रस्ट भएको छ । यसबाट नाटकमा वर्गद्वन्द्व अप्रकट र अहिंसात्मक रूपबाट क्रमशः प्रकट र हिंसात्मक रूपमा विकसित भएको देखाइएको छ ।

साहिँलो साहु र वीरबहादुरको कुटाइबाट बेहोस भएर लडिरहनु, विरामी बाबु सिकिस्त हुँदै जानु, बुढाले कुमारलाई दासता विरुद्ध नलडी मुक्ति नपाइने कुरा बताउँदै प्राण त्याग्नु, साहिँलालाई बोलाउन गएकी छोरी मुनालाई साहुले हातपात गर्नु, मुना चिच्याउँदा साहिँला होसमा आई बाबुछोरी मिलेर साहु मानसिंहलाई कुटेर बेहोस बनाएर हिंड्नु जस्ता कार्यव्यपारले वर्गद्वन्द्वलाई उचाइमा पुर्याएको छ । यसबाट शोषक-सामन्त मानवता विहीन र कामुकताले भरिएका हुन्छन् । यिनीहरूले छोरीचेलीमाथि हातपात गर्न र स्वार्थपूर्तिका निमित्त निर्लज्ज हुन पछाडि पर्देनन् भन्ने देखाइएको छ । यसैगरी निम्नवर्गीय पात्रहरू पनि शोषण-उत्पीडनबाट जागेको आक्रोशका कारण प्रतिवादका निमित्त अहिंसात्मक तथा हिंसात्मक कार्यव्यापार गर्न पुग्छ भन्ने देखाइएको छ । यसले नाटकमा वर्गद्वन्द्व द्वन्द्वजन्य भौतिक क्रियाका रूपमा अगाडि बढेको देखाइएको छ ।

साहिँला र मुना घर पुग्दा बाबुको निधन भइसकेकाले चिन्तित हुँदा कुमारले साहिँलालाई साहु महाजनहरूको शोषणका कारणले यस्तो अवस्था आएको बताएको छ भने साहिँलाले साहु मानसिंह नै आफ्ना बाबुको हत्यारा भएको निष्कर्ष निकालेको छ । यही समयमा साहु सहयोगी वीरबहादुर र दुईजना लठैत गुण्डाहरू लिएर साहिँलाको घरमा पुग्दा स्थिति तनावपूर्ण बनेको देखाइएको छ । साहिँला साहुसँग आक्रोशित हुँदै तीन पुस्ताको रगत पसिना खाएर पनि नपुगेर मरेका बाबुको मासु लुछ्न आएको आरोप लगाउनु र साहुले

साहिँलालाई कुटपिट गर्न सहयोगीहरूलाई आदेश दिनुले वातावरण अशान्त बन्न पुगेको छ । साहिँला, कुमारलगायतका युवाहरू मिलेर गुण्डाहरूलाई लखेटेपछि साहु किसानहरूको कब्जामा परेको देखाइएको छ । यसले वर्गद्वन्द्व उच्च स्तरमा पुगेर उच्चवर्ग पतनोन्मुख र निम्नवर्ग विजयोन्मुख भएको देखाइएको छ ।

किसानहरूले साहु मानसिंहलाई उसैका घरमा लगेर नक्कली तमसुकलगायतका कागजपत्र च्यात्न र कब्जा गरेका सम्पत्ति फिर्ता गर्न दबाव दिएपछि कागजपत्र निकाल्न घरभित्र पसेको साहु बन्दुक सोभ्याउँदै बाहिर निस्केर साहिँलाको छातीमा ताकेर गोली चलाउन खोजेकाले द्वन्द्व रक्तपातपूर्ण हुने अवस्थामा पुगे पनि साहिँलाले पाखुराको बलले बन्दुकको नाल माथि फर्काइदिँदा गोली दलिनमा लाग्न गई साहिँला बाँचेको देखाइएको छ । यसपछि साहु पुनः किसानहरूका कब्जामा परेर जालभेल गरी किसानहरूबाट हडपेका सम्पत्ति फिर्ता गर्न लगाएको र साहुलाई आफुले गरेका सम्पूर्ण कर्तुतहरू बक्न लगाई माफी मगाएर विजय जुलुस निकाली उत्सव मनाएको देखाइएको छ । यसरी नाटकको प्रारम्भमा दमित अवस्थामा रहेको निम्नवर्ग वर्गीय एकताका कारण अन्त्यसम्म आइपुग्दा उच्चवर्गलाई दबाउँदै आफ्ना हकअधिकार फिर्ता लिने स्थितिमा आइपुगेको देखाउँदा नाटकमा वर्गद्वन्द्व अभिव्यक्त भएको छ ।

५.३.२ सिम्मा

रायनद्वारा रचित *सिम्मा* गीतिनाटकमा वर्गीय प्रतिनिधि पात्रका कार्यव्यापारका माध्यमबाट वर्गद्वन्द्व अभिव्यक्त भएको छ । यस नाटकमा प्रत्यक्ष क्रियाशील भएका सबै पात्र निम्नवर्गीय पृष्ठभूमिबाट लिइएका छन् । अप्रत्यक्ष रूपमा उच्चवर्गीय पात्रका कार्यव्यापारको चर्चा पनि नाटकमा भएको छ । यस नाटकमा भएका वर्गीय प्रतिनिधि पात्रको पहिचान र प्रारूपीकरण तथा शोषक-सामन्त र गरिब किसानका विचका द्वन्द्वजन्य कार्यव्यापारका माध्यमबाट अभिव्यक्त वर्गद्वन्द्वको विश्लेषण गरिएको छ ।

(क) पात्रको वर्गीय पहिचान र प्रारूपीकरण

सिम्मा नाटकमा सिम्मालाई केन्द्रीय नारी पात्रका रूपमा प्रस्तुत गरिएको छ । यस नाटकमा प्रयुक्त सिम्मालगायत डेडसु, आस्याड, ठूले, गोर्जा, खाम्बे, गान्वा, जोरवीरे जस्ता पात्रहरू निम्नवर्गीय प्रतिनिधि हुन् । यो नाटक शोषणमा आधारित राज्यव्यवस्थाका विरुद्धको भावनालाई पृष्ठभूमिमा राखेर लेखिएको हुनाले राज्यसत्ताका सबै संयन्त्र यसका विरोधी वर्ग

हुन् भने नाटकमा अप्रत्यक्ष चर्चामा आएका मुखिनी, साहुनी, प्रधान, जिम्वाल, मुखिया जस्ता पात्रहरू उच्चवर्गीय प्रतिनिधि हुन् । यसले परम्परित पितृसत्तालाई पनि दोषी देखाएको छ ।

गरिब परिवारका सदस्य सिम्मा र देडसु प्रेमीप्रेमिकाबाट पतिपत्नीमा रूपान्तरित भएपछि परिवारको भरणपोषणका निम्ति देडसु विदेसिन बाध्य नेपाली युवाहरूको प्रतिनिधि पात्रको रूपमा प्रस्तुत भएको छ भने सिम्मा यौवनमा पतिसँग विछोडिएर बस्न बाध्य निम्नवर्गीय प्रतिनिधि नारी पात्र हो । यी दुवै पात्र चाहेर पनि स्वदेशमा सँगसगै बस्ने अवस्था नरहेको देखाइएको छ । देडसुसँगको प्रेममा बाँधिएकी सिम्मा वैवाहिक जीवनका रोमाञ्चकारी दिन राम्रोसँग बिताउन नपाउँदै गर्भवती सिम्मालाई एकलै छोडेर भर्ती हुन जानु, लोग्नेसँगको विछोडको पीडामा द्रवीभूत भएकी छ । ऊ एकलै भएको मौकामा पुख्र्यौली ऋणको ब्याज-स्याज हिसाब गरी घरबार विहीन बनाई साहुको घरमा काम गर्न राखिएको छ । काम गर्दा जस नपाउँनु, साहुनीबाट अनेक ताडना सहन बाध्य हुनु, एकलो अवस्थामा सुत्केरी हुनु र बच्चा हुर्काउँदै साहुका घरमेलाका काम भ्याउनु पर्ने अवस्था भैल्लु परेको देखाइएको छ । नाटकको आदि भागमा सिम्माले मुटुको भक्कानो फोरेर गाएका गीतमा पाइने संवेदनाको तीब्रता र घातप्रतिघातबाट सिम्माले सबै नेपाली चेलीहरूको प्रतिनिधित्व गरेकी छे (आचार्य ४२) । यसबाट उसको वर्गीय पहिचान स्पष्ट भएको छ ।

डेडसु परिवारको भरणपोषणका निम्ति साथीहरूसँग भागेर भारतीय फौजमा भर्ती हुन पुगेको पात्र हो । आम गरिब नेपाली युवाहरूको प्रतिनिधित्व डेडसुले गरेको छ । यसै गरी आस्याङ भारतीय फौजमा भर्ती भएर लड्दालड्दै एउटा खुट्टो गुमाएर गाउँमा बस्न बाध्य भएको पात्र हो । ठूले, गोर्जा, खाम्बे, गान्चा, जोरवीरेजस्ता पात्रहरू डेडसुका साथीहरू हुन् जो ऊ जस्तै सुखी जीवनको सपना बोकेर मुगलान पसेका छन् । यसरी निम्नवर्गीय प्रतिनिधि पात्रहरूका माध्यमबाट नेपाली समाजमा मजदुर तथा किसान परिवारका सदस्यहरूले भोग्नु परेका कष्टपूर्ण जीवनदशाको जीवन्त चित्र प्रस्तुत भएको छ । यसैगरी राज्यव्यवस्थाका आडभरोसामा हुर्किएका मुखेनी साहुनीले सिम्मालाई दिएको सास्ती, मुखिया, जिमुवाल, प्रधानहरूले सर्वसाधारण जनताका घरजग्गा हड्प्ने, श्रम शोषण गर्ने, यौन शोषण गर्ने, सार्वजनिक सम्पत्तिलाई व्यक्तिगत सम्पत्तिमा रूपान्तरण गर्ने जस्ता कार्यव्यापारमा क्रियाशील भएका उच्चवर्गीय शोषक तथा सामन्तवादी चरित्र बोकेका पात्रहरू नाटकमा प्रयोग भएका छन् । यिनै वर्गीय पात्रका कार्यव्यारका माध्यमबाट नाटकमा वर्गद्वन्द्व अभिव्यक्त भएको छ ।

(ख) निम्नवर्गीय पात्रका द्वन्द्वजन्य कार्यव्यापार

डेडसु पारिवारिक सुखको खोजीमा प्रिय पत्नी सिम्मालाई एकलै छोडेरे विदेशी सेनामा भर्ती भए पनि आस्याडबाट सिम्माले नेपाली लाहुरेहरूले भोग्न पर्ने कठिन परिस्थिति र त्यहाँका जनताले गरेको सङ्घर्षको कथा सुनेपछि विदेश फर्कदै गरेको ठुलेका हात पतिलाई सन्देश पठाउँदै जस्ताका तस्तै पुर्याइदिन आग्रह गरेकी छे । सिम्माले आस्याडले भने भैं विदेशमा अन्याय सहेर र गरिब निमुखाका आन्दोलन दबाउन प्रयोग भएर अर्काका निम्ति विदेशमा रगत पसिना बगाउनुभन्दा स्वदेश फर्केर अन्यायका विरुद्धमा लड्नु उपयुक्त हुन्छ भन्दै यस्तो सन्देश पठाएकी छ-

जहाँ गए पनि लड्नु छ भने देशैमा लड न

गरिबका आडमा उज्यालो घाम ल्याउन अगाडि बढन । (२२)

सिम्मालाई समाजको रीतिथिति नबदलेसम्म केही नहुने कुराको बोध हुनु, ठुलेका हात सबै मिलेर गाउँमा फर्की सबै गरिबका ज्यूज्यानमा घाम लाग्ने स्थिति बनाउन आवश्यक भएको भनी लाहुरेहरूलाई घरफर्की आउन अग्रह गरेकी सिम्मा निम्नवर्गीय सङ्घर्षशील नारी चरित्रका रूपमा प्रस्तुत भएकी छे । उसका यी पेचिला कथनका प्रहारले विदेशिएका युवाहरूलाई स्वदेश फर्कन प्रेरित गरेको देखाइएको छ-

के हेरी बस्छौ के रुङ्गी बस्छौ विदेशमा थन्केर

हुल बाँधी फर्क आफ्नो हक लिन जोस बोकी रन्केर

मर्द हुन भने छ ईख भने घर फर्क भनिदेऊ,

होटेलमा छन् कि दरवानमा छन् कि घर फर्क भनिदेऊ । (२५-२६)

सिम्माले यस कथनमा विदेशिएका नेपाली युवाहरूले कुनै सम्मानित काम नपाउने, उनीहरू बाध्यताले होटलमा जुठा भाँडा माभ्ने र चौकिदारी गर्ने यथार्थको उजागर गरेकी छ । सिम्माका अभिव्यक्तिले नेपाली समाजमा रहेका वर्गीय चरित्रका व्यवहारलाई प्रकाशित गर्दै मुग्लानमा गएका आफ्नो लोग्ने र उसका साथीहरूलाई स्वदेश फर्काउन सफल भएकी छ । सिम्माका विचारमा यस्ता तुच्छ काममा थन्किएर जीवन बर्बाद गर्नु भन्दा स्वदेशमा आफ्नो हक लिनका लागि सङ्गठित रूपमा स्वदेश फर्किन आग्रह गरेकी छ । सिम्माका माध्यमबाट युवाहरूलाई हृदय छुने गरी पुरुषत्व र ईखको प्रसङ्ग उठाएर वर्गीय सङ्घर्षका निम्ति नैतिक दबाव सिर्जना गरिदिएकी छ । ठुलेले सिम्माद्वारा प्रेषित पेचिला सन्देश सुनएपछि डेडसुलगायतका नेपाली युवाहरूमा गम्भीर प्रभाव परेको देखाइएको छ । सिम्माका

तर्कपूर्ण विचारले उनीहरूको मन परिवर्तन भएको छ । उसले सबै नेपाली युवाहरूलाई स्वदेश फर्काएर श्रमजीवी जनताको मुक्तिका निम्ति लड्नु नै श्रेयष्कर हुने टुङ्गोमा पुगेर सिम्मालाई आश्वस्त पाउँ परदेश फर्कने विषयले सार्थकता पाएको छ (२६) । यस कार्यव्यापारबाट नेपाली समाजमा विद्यमान वर्गद्वन्द्व उजागर भएको छ । ठुलेमार्फत सिम्माका सन्देश सुनेपछि डेडसु, गोर्जा, खाम्बे, गान्वा, जोरवीरे सबै प्रभावित भएको देखाइएको छ । अन्त्यमा उनीहरूले यस्तो निष्कर्ष निकालेका छन्-

हुँदैन अब अकेला गाउँमा हामी छौं साथमा
आँधी भै आउँछौं बेरी भै आउँछौं, जोश बोकी साथमा
के सोच्यौ भाइ हो ? के गुन्यौ भाइ हो ? उठौं लौ कसम खाई
कम्मर कसी लौ फर्कौ भाइ हो छाडेर विदेशलाई । (३३)

यसरी विदेशमा भौँतारिएका युवाहरू हुल बाँधेर स्वदेश फर्कने र शोषण-उत्पीडनका विरुद्ध लड्ने सङ्कल्प गरेका छन् । यसले तत्कालीन नेपाली समाजमा धनी र गरिबका बिचको आर्थिक विभेदलाई उजागर गर्दै विपन्न परिवार जीविकोपार्जनका निम्ति परदेश जान बाध्य हुनुपरेको यथार्थको चित्रण गरेको छ । यस्तो विषमताभिन्न विपन्नमाथि सम्पन्न परिवारका सदस्यहरूबाट हुने अमानवीय व्यवहारले वर्गीय सङ्घर्षलाई चर्काएको दृष्टान्त यस नाटकमा प्रस्तुत गरिएको छ । यसबाट वर्गद्वन्द्वको विकास समाजका सदस्यहरूबाट हुने व्यवहारबाट हुन्छ, भन्ने मार्क्सवादी अवधारणा सत्य सावित भएको छ ।

(ग) उच्चवर्गीय पात्रका द्वन्द्वजन्य कार्यव्यापार

सिम्मा नाटकमा मूल रूपमा निम्नवर्गीय चरित्रको भूमिका देखाइएको छ । यसमा उच्चवर्गको भूमिका पनि प्रबल देखिएको छ । घरबारी सबै साहुले हडपेर पनि नपुगेपछि उसैका घरमा काम गर्न बाध्य भएकी सिम्माले बेहोर्न परेको टोकसो नै यसको उच्चवर्गीय चरित्रको पाटो हो । नाटकमा यसका निम्ति मुखिनी साहुनीको प्रयोग गरिएको छ । ऊ सिम्मालाई यसरी गाली गर्छे-

तेरा बाउको सम्पत्ति छ कि यहाँ बसीबसी खानलाई
किन आलेटाले गरिरहन्छेस् नकच्चरी खेतबारीमा जानलाई । (१६)

मुखिनीका यस किसिमका कठोर अभिव्यक्तिले तीव्र वर्गीय विभेद र वर्गीय घृणा देखाउँछ । यसले तत्कालीन समाजमा निम्नवर्गीय श्रमजीवीहरूप्रतिको चर्को उत्पीडनलाई देखाइएको छ । सम्पन्नहरू बसीबसी खाने र विपन्नहरू एक क्षण पनि सुस्ताउन नपाउने

विभेदपूर्ण अवस्थामा रहेको तथ्य सिम्मामाथि गरिएको अमानवीय व्यवहारबाट देखाइएको छ । यस प्रकारको उत्पीडन सदियौंदेखि चलिआएको तथ्यलाई मुखनीले सिम्मालाई गाली गर्ने क्रममा यसरी प्रकट गर्छे-

.तीन पुस्ताअघि घिचेको रुपियाँ साउँ त कता हो कता
ब्याजको ब्याजसम्म पनि बुभाको होइन केही अलिकता
तेरा बाबुबाजे सासुससुरा बभिस् के यै घरमा
काम गरी हुर्कीबढी अनि मरे बुभिस् हाम्रै भरमा । (१७)

मुखनीले व्यक्त गरेका यी अभिव्यक्तिबाट सिम्माले रातदिन सहनु परेको उत्पीडनलाई उच्चवर्गको थिचोमिचोको दृष्टान्तका रूपमा लिन सकिन्छ । उच्चवर्गकी प्रतिनिधि पात्र साहुनीले सिम्मालाई दिएको सास्ती र त्यहाँ वर्णन गरिएको पुस्तैनी ऋणले शोषण-उत्पीडनको परम्परालाई अभिव्यक्त गरेको छ । यस प्रकारको नेपालको समाजिक, आर्थिक र राजनीतिक परिपाटीले शासकवर्गको परिचय दिइएको छ । यसरी बहुसङ्ख्यक श्रमजीवीहरूलाई अल्पसङ्ख्यक उच्चवर्गबाट पिल्सिएका छन् भन्ने प्रस्ट पारिएको छ । यो पिल्स्याइबाट क्रमशः निम्नवर्गमा वर्गीय चेतना बढ्दै गएको र यसले वर्गद्वन्द्व र वर्गसङ्घर्षलाई आमन्त्रण गरेको कुरा सहज रूपमा बुझिन्छ ।

गाउँका टाठाबाठा प्रधान, जिम्वाल, मुखियाले गरिबका घरखेत मात्र होइन सार्वजनिक सम्पत्ति समेत आफ्नो बनाएका छन् । गरिब किसानका दैनिक जीवनका आधारका रूपमा रहेका वनजङ्गल, गौचरन, पाटीपौवा जस्ता सार्वजनिक सम्पत्ति लुटिएको कुरालाई समेत नाटकमा प्रस्तुत गरिएको छ-

घाँस दाउरा गर्ने त्यो रानीवन पर्धानको भएछ
गाईभैसी चर्ने गौचरन पनि जिम्वालको भएछ
पाटी र पौवा चौतारासमेत मुख्याको भएछ
अब ता गाउँमा प्राण धान्न पनि कठिन भएछ । (२९)

प्रस्तुत कथनमा सत्ताका आडमा शोषक-सामन्तले पुँजीवृद्धिका निम्ति जस्तासुकै तुच्छ व्यवहार गर्न पछाडि पर्दैन् भन्ने देखाइएको छ । यसबाट तत्कालीन समयमा स्थानीय शासकका रूपमा रहेका प्रधान, जिम्वाल, मुखियाहरू सामन्ती शोषणको सञ्जाल फिँजाई निम्नवर्गीय जनतामा रवाफ देखाउन प्रयोग भइरहेको देखाइएको छ । यस्ता सामन्तवादी तथा दलाल पुँजीवादी चरित्रका व्यक्तिहरूलाई नाटकमा प्रतिनिधि पात्रका रूपमा प्रस्तुत गरिएको छ । यिनीहरू जनताको मात्र होइन राज्यको सम्पत्ति समेत लुट्न प्रयत्न गर्दछन् ।

यसरी अनेक जालभेल गरी सार्वजनिक सम्पत्तिमाथि अधिकार जमाउँदा निम्नवर्गीय श्रमजीवीहरूले दाउरा-घाँस गर्ने वन-जङ्गल, थकान मेट्न सुस्ताउने पाटी-पौवासमेत गुमाउन पर्दा प्राण धान्न समस्या भएको गुनासो गर्ने अवस्थामा पुर्याएको देखाइएको छ । यसबाट उच्चवर्गका पात्रहरू नाटकमा प्रत्यक्ष रूपमा उपस्थित नभए पनि तत्कालीन नेपाली समाजका सत्ताधारी प्रधान, जिम्वाल, मुखियाहरूले गरेका अन्याय, अत्याचार, शोषण र दमन जस्ता कार्यव्यापारबाट वर्गद्वन्द्व अभिव्यक्त भएको छ ।

(घ) शासित वर्गका द्वन्द्वजन्य कार्यव्यापार

सिम्मा नाटकमा प्रयोग गरिएका वर्गीय प्रतिनिधि पात्रका अहिंसात्मक कार्यव्यापारका माध्यमबाट वर्गद्वन्द्व अभिव्यक्त भएको छ । यद्यपि यसका पृष्ठभूमिमा हिंसात्मक वर्गद्वन्द्वको प्रयोग पनि भएको छ । नेपाली युवाहरू आर्थिक उपार्जनका निम्ति विदेशी भूमिमा विदेशीहरूको सेवाका लागि सेनामा भर्ती भएर तालिम गर्ने सन्दर्भमा हुने कष्टलाई आस्याङले वर्णन गरेको छ । उसका अनुसार तालिमका समयमा खान र बस्नको ठेगान नहुने, बुटजुत्ता ठोकेर जङ्गलमा कुद्दा र हवाइजहाजबाट हामफाल्दा मर्नेबाँच्ने ठेगान नहुने त्यस्तो अवस्थामा रगतको आँसु पिएर बाँच्नुपर्ने हुन्छ (२०) । यस्तो कष्टपूर्ण तालिम लिएर विदेशी भूमिमा त्यहाँका जनसाधारणले आफ्नो स्वतन्त्रता र मानवाधिकारका लागि गरेका आन्दोलन दबाउन प्रयोग हुनुपर्ने प्रसङ्गले राज्यसत्ता र सर्वसाधारण जनताका बिचको द्वन्द्वलाई प्रस्तुत गरेको छ । यसलाई आस्याङले लडाइमा खुट्टा गुमाउन परेको सन्दर्भबाट पनि पुष्टि गरेको छ भने यी सबै कुरा आस्याङले आफ्नो अनुभवका आधारमा व्यक्त गरेको देखाइएको छ । यसरी स्वदेशमा सामन्ती शोषणमा आधारित राज्यव्यवस्था र अन्तर्राष्ट्रिय रूपमा साम्राज्यवादी राज्यसत्ता नै उत्पीडकका रूपमा देखाइएको छ । स्वदेशी सामन्ती समाजका प्रतिनिधि पात्रका रूपमा साहु महाजनहरूलाई देखाइएको छ ।

निम्नवर्गीय पात्रहरू सामन्ती शोषणको दुश्चक्रमा परेपछि त्यसको निकास पहिल्याउन लालायित हुन्छन् भन्ने पनि नाटकमा देखाइएको छ । सिम्माले स्वदेशमा शोषण र उत्पीडनको भार एकलै खेप्न नसकेपछि त्यसबाट मुक्त हुनका लागि सबै शोषितपीडित एकजुट भएर शोषक-सामन्तहरूसँग लड्न जरुरी भएको महसुस गरी आफ्नो लोग्नेलगायत परदेशी युवाहरूलाई स्वदेश फर्किन आह्वान गरेकी छ । उसले भनेकी छ-

फर्केर आऊ दुईचार कुरा साहुसँग बसेर
नगरी भैन एक गठ भई कम्मर कसेर, (२५)

सिम्माको यस कथनले उच्चवर्गबाट भएका थिचोमिचो, अन्याय, अत्याचारले समाजमा बिस्तारै वर्गचेतना र वर्गबोध बढ्दै वर्गसङ्घर्षको दिशातर्फ अभिमुख भएको देखाएको छ । सिम्माका विचारमा सधैँ सहेर बस्नु हुँदैन, साहुहरूसँग बसेर छलफल गर्न जरूरी भएको र एकगठ भएर लड्नुपर्ने अवस्था आएको विचार व्यक्त गरेकी छ । सिम्माले पठाएको सन्देश सुनिसकेपछि ठुले, डेडसुलगायतका युवाहरूका विचारमा आएको परिवर्तनले वर्गद्वन्द्वलाई तीब्रतर बनाएको पाइन्छ । युवाहरूले सिम्माको सन्देशलाई स्वीकार गर्दै सामूहिक रूपमा स्वदेश फर्किने निर्णय यसरी सुनाएका छन्-

.कम्मर कसी लौ फर्कौँ भाइ हो छाडेर विदेशलाई । (३३)

यसबाट निम्नवर्गीय युवाहरू गाउँघरको शोषण दमनका विरुद्धमा सङ्घर्ष गर्न उत्साहित भएको देखाइएकाले वर्गद्वन्द्व चर्किएर जाने सङ्केत पाइन्छ । मुग्लान पसेर विदेशीको थिचोमिचो सहन बाध्य भएका नेपाली युवाहरू आफ्नै गाउँघरमा आफैँलाई उठिबास लगाउने घरेलु शत्रुलाई नै मुख्य निसाना लगाउँदै गाउँ फर्किने निष्कर्षमा पुग्न नै वर्गद्वन्द्वलाई चर्काउन खोजेको बलियो प्रमाण हो । यसरी नाटकमा प्रयुक्त शासक र शासित वर्गका आआफ्नै बुझाइ र कार्यव्यापारका माध्यमबाट वर्गद्वन्द्व अभिव्यक्त भएको छ ।

प्रस्तुत नाटकमा पात्रको चयन र प्रारूपीकरणमा वर्गीय प्रतिनिधित्वलाई विशेष महत्त्व दिइएको छ । विशिष्टीकृत चरित्रका कार्यव्यापारका माध्यमबाट वर्गद्वन्द्व अभिव्यक्त भएको छ । यसका निम्ति निम्नवर्गीय गरिब किसान तथा विदेसिएका युवाहरूको प्रयोग गरिएको छ । यसै गरी उच्चवर्गीय शोषक-सामन्तहरूका कार्यव्यापारका माध्यमबाट पनि तत्कालीन नेपाली समाजमा विद्यमान वर्गद्वन्द्वलाई अभिव्यक्त गरिएको छ । यस नाटकमा स्वदेशी तथा विदेशी विस्तारवादी, सामन्ती एवम् साम्राज्यवादी राज्यव्यवस्था विरोधी भावना सञ्चारका निम्ति नेपाली निम्नवर्गीय पात्रका कार्यव्यापारको प्रयोग गरिएको छ ।

५.३.३ दोस्रो पुस्ता

नाटककार रमेश विकल रचित दोस्रो पुस्ता एकाङ्की नाटकका पात्रका कार्यव्यापारबाट पनि वर्गद्वन्द्व अभिव्यक्त भएको छ । यस नाटकमासामन्तवादी राज्यसत्ताको नेतृत्व गरिरहेको राजतन्त्रका मातहतमा रहेको पञ्चायती व्यवस्थाको उत्तरार्द्धतिरका समयवधिमा नेपाली समाजले भोगेका शोषण-दमन-उत्पीडन र जनतामा आएको वर्गीय चेतनाले ल्याएको सङ्घर्षपूर्ण अवस्थाको चित्रण गरिएको छ । यसबाट जनतामा आएको

जागरण र निम्नवर्गबाट सञ्चालन गरिएका प्रतिरोधी कदमबाट प्राप्त भएका सफलता तथा उपलब्धिबाट भावी पुस्ताले सुनौलो जीवन प्राप्त गर्नसक्ने अवस्था बन्न सक्दो रहेछ भन्ने देखाइएको छ । यस क्रममा वर्गीय प्रतिनिधि पात्रका कार्यका माध्यमबाट नाटकमा वर्गद्वन्द्व अभिव्यक्त भएको छ । यसको विश्लेषण क्रमशः पात्रको वर्गीय पहिचान र प्रारूपीकरण तथा वर्गीय प्रतिनिधि पात्रका द्वन्द्वजन्य कार्यव्यापारका माध्यमबाट गरिएको छ ।

(क) पात्रको वर्गीय पहिचान र प्रारूपीकरण

दोस्रो पुस्ता यस नाटकमा उद्घोषकले वर्तमानमा उभिएर विगतका घटनाक्रमको प्रस्तुति दिइएको छ । यसका माध्यमबाट भविष्यको सम्भावना र उज्ज्वल भविष्यको रेखाङ्कन गरिएको छ । यस नाटकमा मञ्चीय पात्रहरू निम्न वर्गीय श्रमजीवीहरू रहेका छन् । उद्घोषकको भूमिकामा रहेको कमल निम्नवर्गीय परिवारमा जन्मी हुर्की प्रगति गर्न सफल युवा हो । उसले वर्तमानमा उभिएर विगतको घटनालाई नाटकका रूपमा प्रस्तुत गरेको छ । यसमा आठ-नौ वर्षको कमल, उसको बाबु यज्ञबहादुर, आमा शीला र मजदुर नेता ठाकुर सबै निम्नवर्गीय पात्र हुन् । यज्ञबहादुर निम्नवर्गीय श्रमजीवी निर्माण ठेकेदारको मातहतमा कामगर्ने मजदुर हो र यो चाकरी, चप्लुसी नरुचाउने, गलत तरिकाले धन कमाउन नचाहने, स्वाभिमानी, निडर पात्र हो । यो पात्र समस्यासँग जुध्न नसकेर, मन बहलाउनका लागि मादक पदार्थ सेवन गर्ने, घरपरिवारसँग भर्किके तर सोभो, सरल, इमान्दार भए पनि ठेकेदारको षड्यन्त्रमा परेर ज्यान गुमाएको पात्र हो । यज्ञबहादुरकी श्रीमती शीला लोग्नेको अत्यधिक सोभोपना र इमान्दारिताप्रति असन्तुष्टि जनाउने, समयअनुसार बाङ्गोटेढो पनि हुन सक्नुपर्छ भन्ने र सन्तानको अगाडि गरिबी देखाउन हुँदैन भन्दै सन्तानको माया र मागलाई अस्वीकार गर्न नसक्ने नारी पात्र हो । उद्घोषक कमल वर्तमानमा निम्नमध्यम वर्गीय श्रमजीविको अवस्थामा रहेको ऊ निर्माण मजदुर यज्ञबहादुर र श्रीमती शीलाको एकलो सन्तान हो । उसले आफ्नो परिवारको परिचय यसरी दिएको छ-

अहिले त्यस जीर्ण कन्थामा एउटा छ-सातवर्षे केटो आफ्नो निर्दोष सपनामा सुतेको र त्यसको एक छेउँमा शीला- गरिबीको सम्पूर्ण चिन्हभित्र लुकेको सौन्दर्य प्रतिमाजस्ती तीस-बत्तीसकी एउटी आइमाई र एउटा त्यस्तै असमयमै बूढो भएजस्तो सम्पूर्ण आँखामा पानी सोसिएभैं देखिने रूखो अनुहार, भल्लरी कमिजका चिराबाट आडका भाटा गन्न सकिने यज्ञबहादुर-

एउटा अति निम्न कोटिको कामदार ज्यामी बसेको छ । उनीहरू दुबैका अनुहार शोक, भोक र चिन्ताका पीडाले मलिन र उदास । (५९-६०)

कमलले प्रस्तुत गरेको यो पात्र परिचय वर्तमान अवस्थामा फेरिएको छ । आज कमलको अवस्था त्यस्तो छैन । अहिले ऊ सहकारीका रूपमा सञ्चालित कारखानाको सञ्चालक भएर काम गरिरहेको कुरा स्वयमूले यसरी प्रकट गरेको छ-

आज मलाई कसैका सामु जीवन-वृत्तिका लागि दाहा डिच्याउन जानु पर्दैन- वृत्ति स्वयं मेरो सीप र ज्ञानको शरण पर्न आउँछ । ...म पनि आज यस्तै एउटा कारखाना सञ्चालन गरिरहेको छु । ...कारखानामा म आफै काम गर्छु र मेरा मातहतमा सयौं-हजारौं कालिगढ काम गर्छन् । (५७-५८)

कमलले यसरी आफ्नो वर्तमान सुदृढ अवस्थामा रहे पनि विगत भने निकै दयनीय रहेको बताउँछ । उसले बाल्यकालमा बाबाआमाले भोगेका उत्पीडन, कष्ट र नारकीय स्थिति सम्झदा रौंहरू आज पनि ठाडा ठाडा हुने, सम्पूर्ण चेतनामा हिउँको पानी खन्याइदिएभै जडताको अनुभव हुने र आफ्नो मुटुमा कसैले तातो सुइले रोपिदिएभै अनन्त पीडाको अनुभव हुने कुरा बताउँदै आफ्नो विगतको स्मरण हुने गरेको छ । यसबाट उनीहरूको वर्गीय पहिचान खुल्दछ । यस नाटकमा जोडिन आएको अर्को पात्र ठाकुर हो । वर्गीय चेतनाको बोध भएको, निम्नवर्गीय सदस्यप्रति श्रद्धा र सहयोगी भावना राख्ने यो पात्र ठेकेदारको षड्यन्त्रमा परेर मारिएपछि कमलको पढाइलेखाइको जिम्मा लिएको, यज्ञबहादुरको परिवारलाई आर्थिक सहयोगका निम्ति आन्दोलन हाँक्ने क्रान्तिकारी व्यक्तिका रूपमा प्रस्तुत भएको छ । आज कमल जुन अवस्थामा रहेको छ त्यसको पूर्ण श्रेय पाउने पात्र ठाकुर हो । ऊ श्रमजीवीहरूको एउटा कुशल नेताका रूपमा प्रस्तुत भएको छ । यिनै पात्रका कार्यव्यापारबाट नाटकमा वर्गद्वन्द्व अभिव्यक्त भएको छ ।

(ख) निम्नवर्गीय प्रतिनिधि पात्रका द्वन्द्वजन्य कार्यव्यापार

कमलले प्रस्तुत गरेको परिचयबाट दोस्रो पुस्ता नाटकका पात्र र यज्ञबहादुरका परिवारका सदस्य र उनीहरूको आर्थिक अवस्थाको चित्र खुलेको छ । यज्ञबहादुरकी श्रीमती शीलालाई भरपेट खान दिन नसकेर, एकलो छोरो कमललाई एक जोर कपडा सिलाइदिन नसकेर छटपटाएको छ । निम्नकोटिको ज्यामीका रूपमा रहेको यज्ञबहादुर शोक, भोक र चिन्ताले सधैं मलिन र उदास देखिने पात्र हो । उसको अवस्थाले तत्कालीन गरिब नेपाली परिवारको सजीव चित्र देखाउँछ । यस्ता श्रमजीवीहरू अति निम्नस्तर र कडा शारीरिक श्रम

हुने काममा दलिन बाध्य छन् तर जीवनस्तर भने अत्यन्त दयनीय रहेको छ । यज्ञबहादुर श्रीमती शीलालाई सम्झाउँदै विवशता र परिस्थिति बुझाउन खोज्छ- “तँ कुरै बुझ्दिनस् कमलेकी आमा,...हामी गरिब छौं, भनेजस्तो पुर्याउन सक्दैनौं, यो हाम्रो दोष होइन (६०) ।” ठेकेदारका छोरोले लगाए जस्तो निलो कट्टुका निमित्त भगडा गरेर सुतेको कमलको माग पूरा गरिदिन नसकेकामा अभिभावक चिन्तित देखिएका छन् ।

यज्ञबहादुर आफ्नो दुरवस्थाको दोष कर्मलाई दिँदैन । उसले आफ्नो हातमा इलम र सीप लिएर इमान्दार भएर काम गर्दा पनि अवस्था भनभन दयनीय हुँदै जाने तर जालझेल, चाकरी गर्नेहरूले रातारात प्रगति गर्नुको पछाडि गडबडीको आशङ्का व्यक्त गरेको छ । शीला भने समयानुसार आफ्नो सीप र इलमलाई बेचन नजानेको कुरा बताउँदै समाजमा सिधासोभा श्रमजीविहरू सहजै जिउने वातावरण नभएको निष्कर्ष निकालेकी छ । यसरी सामन्तवादी तथा पुँजीवादी समाजमा गरिब श्रमजीवीहरू न्यायपूर्ण रूपले बाँच्न सक्ने अवस्था नभएको यथार्थले वर्गीय द्वन्द्वको अवस्थालाई देखाइएको छ ।

अभाव र अपमानले यज्ञबहादुरको स्वभावमा परिवर्तन आउनु र जतिबेला पनि हान्ने साँढेभै डुक्रिनुलाई उसभित्रको असन्तुष्टिको प्रकटीकरणका रूपमा देखाइएको छ । कमलले राजारानीको सवारीमा विद्यालयको पोशाक अनिवार्य गरिएको विषयमा तीब्र असन्तुष्टि व्यक्त गरेको छ । उसले पोशाक धनीका लागि सहज भए पनि गरिबका लागि असम्भव छ भन्दै राजारानीले गरिबको पीरमर्का नबुझेको कुरा व्यक्त गरेको छ (६२) । यसबाट समाजमा सामन्ती राज्यसत्ता कायम भएकाले सत्ताको चाकरी गर्ने प्रचलनका कारण राम्रो बनिदिनु पर्ने विषय गरिबका निमित्त ठूलो समस्या बनेको देखाइएको छ । यसबाट उच्चवर्ग निम्नवर्गका समस्याप्रति बेखबर हुनाले निम्नवर्गमा विद्रोही भाव जगेको देखाइएको छ ।

नाटकमा उत्पीडन र अपमानको ज्वाला थेंगन नसकेर यज्ञबहादुरले रक्सीको साहारा लिनु, श्रीमती र छोरासँग निहुँ भिकेर कुटपिट गर्नु, जतिबेला पनि आक्रोशित देखिनु र चर्को बोल्ने गर्नाले घरभित्र तथा बाहिर अपहेलित भई षड्यन्त्रको सिकार हुन परेकाले श्रीमती शीला र छोरो कमलको विचल्ली हुने अवस्था आउनुमा शोषण, अन्याय र अत्याचार नै मुख्य कारकका रूपमा प्रस्तुत गरिएको छ । यज्ञबहादुरको मृत्यु अस्वाभाविक र ठेकेदारको षड्यन्त्रबाट भएको भनी मजदुरहरूबाट आन्दोलन चर्काइएको र मजदुरको हक स्थापित हुन लागेको विषय ठाकुरबाट जानकारी हुनुले वर्गद्वन्द्वले साकार र सार्थक रूप लिएको स्पष्ट हुन्छ । यसबाट एउटा मजदुरको अवसानले जन्माएको क्रान्तिको आँधीले सिङ्गो मजदुर

जगत्लाई मुक्तिको बाटो देखाउँदो रहेछ भन्ने देखाइएको छ । निर्माण क्षेत्रमा कार्यरत श्रमिकहरूको सङ्ख्यात्मक उपस्थिति ठुलो भए पनि सङ्गठनका अभावमा ठगिँदै र लुटिँदै आएको दृष्टान्त *दोस्रो पुस्ता* नाटकको यज्ञबहादुरका प्रसङ्गबाट देखाइएको छ ।

दोस्रो पुस्ता नाटकको उद्घोषक यज्ञबहादुरको छोरा कमल बाबुको मृत्युपश्चात् पढाइ छोडेर बस्ने अवस्थामा पुग्दा मजदुर नेता ठाकुरको सहयोगमा पुनः विद्यालय जाने वातावरण आउनु, ठाकुरले यज्ञबहादुरकी श्रीमती शीलालाई सम्झाउँदै हौसला दिँदै हिम्मत नहार्न, हातखुट्टा दह्रो गराउन आग्रह गरेर वर्गीय प्रेम देखाएको छ । उसले सङ्घर्षका लागि प्रेरित गरेको छ- भाउजू ! ...योजस्ता हाम्रा कुल्लीका छोराहरूको भविष्य कसले बनाउँछ ? ...धन्दा नमान ! यज्ञबहादुर दाइको रगत त्यसै खेर कहाँ जाला (६९) ?” यसबाट वर्गद्वन्द्व मुखरित हुँदै गएको र मजदुरका पनि दिन फर्किने आशा देखाइएको छ । मन कमजोर बनाइरहेकी शीलालाई थप सम्झाउँदै ठाकुरले भनेको छ-“...आज अब कसैको रगत बगाएर, त्यसको दाग मेटाउन, कसैको मिहिनेतको पसिना पिएर, त्यसलाई सजिलै पचाउन कुनै पनि मालिकको तगत छैन ! ...ती दिन गए । ...यज्ञबहादुरको मृत्युलाई हामीले खेलाँची मानेका छैनौं (७०)।” यसबाट समाजमा मजदुरवर्गले भोग्नुपरेका अन्याय-अत्याचार सँगसगै प्रतिरोधी सङ्गठनहरूको सक्रियता पनि बढेकाले मजदुरको रगतपसिना खान र मजदुरका आन्दोलन दबाउन सजिलो छैन भन्ने देखाइएको छ । यसले वर्गद्वन्द्वको अवस्थालाई स्पष्ट पारेको छ ।

ठाकुरका माध्यमबाट निम्नवर्गीय श्रमजीवी मजदुर साङ्गठित बनेको देखाउनु, उनीहरूमा वर्गीय चेतना आएका कारण शोषक-सामन्तहरूले पहिलेजस्तो रगत-पसिना लुटिरहने स्थिति नहुनु र श्रमजीवीहरूमा प्रतिरोधी क्षमताको विकास भएको देखाइनुले *दोस्रो पुस्ता*को निम्नवर्ग बलियो बनेको देखाइएको छ । यसबाट वर्गद्वन्द्व सबल बन्दै गएको तथ्य अभिव्यक्त भएको छ । ठाकुरले वर्गद्वन्द्वको विकासलाई व्यवस्थित गर्न, बलियो सङ्गठन बनाउँदै वर्गीय द्वन्द्वलाई सशक्त ढङ्गले अगाडि बढाउन चेतनाको आवश्यकता हुने तथ्यलाई बुझेको हुनाले कमलको पढाइलाई निरन्तरता दिन सहयोग गरेको छ । यसकारण कमललाई पढाउने जिम्मेवारी लिँदै भन्छ- “...हिँड कमल, ...म आफ्नो पेट काटेर पनि तँलाई सचेत बनाउँछु- आफ्नो हक चिन्ने- मजदुरको सचेत वारिस । ...हिँड कमल (७०) ।” यसरी तत्कालीन नेपाली समाजमा विद्यमान सामन्ती सत्ताले सिर्जना गरेको शोषण, दमन, अन्याय-अत्याचारलाई समाप्त पार्न नयाँ पुस्ताका सचेत युवाहरू तयार गर्नुलाई नाटकमा अर्थपूर्ण रूपमा देखाइएको छ । यस नाटकमा समाज परिवर्तनका निम्ति आजको पुस्ता लडेर

मात्र नहुने भएकाले भोलिका लागि सचेत नयाँ पुस्ताको निर्माण आवश्यक हुने तथ्यलाई अगाडि सारिएको छ । यही कमल दोस्रो पुस्ताको सचेत नागरिक भएर नाटकको उद्घोषण गरिरहेको छ । यसरी नाटकमा ठाकुरका माध्यमबाट मजदुरवर्ग सङ्गठित र सचेत भएर अगाडि बढ्ने हो भने सुनौलो भविष्य सुरक्षित भएको देखाइएको छ ।

(ग) उच्चवर्गीय पात्रका द्वन्द्वजन्य कार्यव्यापार

प्रस्तुत नाटकमा उच्चवर्गका प्रतिनिधि पात्र प्रत्यक्ष रूपमा उपस्थित भएका छैनन् । निर्माण ठेकेदार नै उच्चवर्गीय प्रतिनिधि पात्र हो । उसका मातहतमा काम गरिआएको यज्ञबहादुर उचित ज्याला नपाएर, इमान्दरिताको कदर नभएर, समयमा ज्याला नपाएर, चाकरी र चप्लुसीले प्राथमिकता पाएका यज्ञबहादुर आफू, समाज र परिवारप्रति असन्तुष्ट बनेको देखाइएको छ । यज्ञबहादुरका उत्पीडनका पछाडि ठेकेदारको भूमिका रहेको छ भने उसले रक्सी पिउनु, आक्रोशित व्यवहार देखाउनुका पछाडि ठेकेदारका शोषण गरेको शोषण, दमन, उत्पीडन, अपहेलना, अभाव आदि कुराको हात छ भन्ने नाटकमा प्रस्तुत गरिएको छ । भोग्न विवश बनाउने नेपाली समाज र यसका नेतृत्वदायी निकायमा बसेका प्रतिनिधिहरूनै जिम्मेवार छन् भन्ने देखाइएको हुनाले यस नाटकमा प्रत्यक्ष मञ्चीय रूपमा उच्चवर्गको उपस्थिति नरहे पनि समग्रमा राज्यव्यवस्था नै श्रमजीवी गरिबहरूका निम्ति बाधक बनेको देखाइएको हुनाले यी सावै कार्यव्यापारका पछाडि उच्चवर्गको हात भएको स्पष्ट देखिन्छ । तत्कालीन सामन्तवादी तथा पुँजीवादोन्मुख नेपाली समाजमा राजतन्त्रको प्रत्यक्ष शासन चलिरहेको अवस्थामा राजाको जन्मोत्सव मनाउँदा तथा सवारीका समयमा नयाँ पोसाक अनिवार्य गरिएको विषयले समस्या सिर्जना गरेको देखाइएको छ । यस विषयलाई यज्ञबहादुरले यसरी व्यक्त गरेको छ- “के गरिबका छोराले धनी देखिएर हिँड्नु त ? ...के राजाका प्रजा धनीका छोरा मात्रै ? ...गरिब प्रजा नै छैनन् यो देशमा (६२) ?” यसबाट राजसंस्था, राजपरिवार, पञ्चायती व्यवस्थाको नेतृत्व, विद्यालयको नेतृत्व, ठेकेदार आदिका निर्णय तथा कार्यव्यापारका कारण नै समाजमा वर्गद्वन्द्व विकसित भएको देखाइएको छ ।

५.३.४ ज्याला

दिल साहनीद्वारा लिखित *ज्याला* नाटकमा पात्रका कार्यव्यापारका माध्यमबाट नेपाली समाजको वर्गीय द्वन्द्व अभिव्यक्त भएको छ । यस नाटकमा प्रयोग गरिएका वर्गीय प्रतिनिधि

पात्रको पहिचान र प्रारूपीकरण, निम्नवर्गीय तथा उच्चवर्गीय पात्रका द्वन्द्वजन्य कार्यव्यापार आदिका माध्यमबाट अभिव्यक्त वर्गद्वन्द्वको विश्लेषण गरिएको छ ।

(क) पात्रको वर्गीय पहिचान र प्रारूपीकरण

प्रस्तुत ज्याला नाटकमा वर्गीय प्रतिनिधित्व हुने गरी पात्रहरूको चयन गरिएको छ । वर्गीय द्वन्द्वको अभिव्यक्तिका निम्ति यस नाटकमा निम्नवर्गीय प्रतिनिधिका रूपमा काठमिलमा काम गर्ने बिरे (वीरबहादुर), धने (धनबहादुर), सिंह (ज्ञान सिंह), माया (वीरबहादुरकी आमा मायादेवी), सेती (वीरबहादुरकी बहिनी), हर्के धामी आदि निम्नवर्गीय श्रमजीवी पात्रहरूलाई प्रस्तुत गरिएको छ । उच्चवर्गीय प्रतिनिधिका रूपमा कारखानाको मालिक सेठ गोविन्द रहेको छ भने मेनेजर माखनलाल र गुन्डा भीम आर्थिक दृष्टिले निम्नवर्गीय भए पनि चरित्र, विचार र व्यावहारका हिसाबले उच्चवर्गका सेवामा सक्रिय पात्र हुन् । काठमिलमा काम गर्ने बिरे गरिब नेपाली ज्यामी हो । ऊ न्यून वेतनभोगी मजदुर भए पनि विरामी आमा, बहिनी र परिवारको भरणपोषण गर्नुपर्ने जिम्मेवारीमा रहेको पात्र हो तर यो पात्र साहुद्वारा अपहेलित, उचित ज्याला नपाउने र पाउनु पर्ने हिसाब पनि समयमा नपाउने समस्याले पिरोलिएको छ । साहुसँग दृढतापूर्वक कुरा गर्न नसक्ने यो पात्र आफै पनि अस्वस्थ रहेको देखिन्छ । यस नाटकको अर्को पात्र ज्ञान सिंह वर्गीय चेतना भएको, वर्गीय मायामा विश्वास गर्ने, सहयोगी स्वभाव भएको क्रान्तिकारी पात्र हो । यसले अन्यायका विरुद्ध सङ्घर्ष नै उपयुक्त विकल्प हो भन्ने धारणा अभिव्यक्त गरेको छ । यस नाटकको नारी पात्र सेती दाजु वीरे र आमाको मृत्युपछि निम्नवर्गीय मजदुरका हक अधिकारका निम्ति मजदुरहरूलाई सङ्गठित गर्दै लड्ने सङ्कल्प गरेकी निम्नवर्गीय पात्र हो । यसै गरी मिल मालिक सेठ गोविन्द साधन-स्रोत सम्पन्न, अतिरिक्त मुनाफाभोगी, मजदुरहरूलाई उचित ज्याला नदिने, हिसाबमा ठग्ने, परस्त्री लम्पट उच्चवर्गीय प्रतिनिधि पात्र हो र यसले निम्नवर्गप्रति शोषण-दमन गर्ने र आफ्नो सुरक्षाका निम्ति गुन्डा पाल्ने तथा मजदुरको ज्यान लिन पनि पछाडि नपर्ने पात्र हो भन्ने उसका कार्यव्यापारबाट पुष्टि भएको छ । मेनेजर माखनलाल साहुको इसारामा चल्ने, कमिसन खाएर साहुको सेवा गर्ने, साहुलाई अतिरिक्त नाफाका उपाय सिकाउने, भोग विलासका निम्ति रक्सी र परस्त्री जुटाइदिने खलपात्र हो । यिनै प्रारूपीकृत वर्गीय प्रतिनिधि पात्रले आफ्नो वर्गीय स्वार्थका निम्ति गरेका भौतिक तथा भाषिक द्वन्द्वजन्य कार्यव्यापारका माध्यमबाट नाटकमा अभिव्यक्त वर्गद्वन्द्वको विश्लेषण गरिएको छ ।

(ख) मालिक र मजदुरका द्वन्द्वजन्य कार्यव्यापार

ज्याला नाटकमा काठ कारखानामा काम गर्ने मजदुरहरू रातदिन काम गर्दा पनि राम्रोसँग दुई छाक खान र एकसरो कपडा लगाउन नपाएका अवस्थामा रहेको देखाइएको छ र बिरामी परिवारका सदस्यको उपचार गराउन समेत नसक्ने स्थिति आउँदा पनि आफूले काम गरेबापतको ज्याला समयमा नपाएर तड्पिनु परेको तथा हिसाबमा ठगिनु परेको यथार्थता प्रस्तुत गरिएको छ । नाटकमा अन्याय-अत्याचारबाट आन्दोलित मजदुरहरू र शोषण-दमन गरी खान पल्केका सेठ गोविन्द, मेनेजर माखनलाल र उनीहरूबाट परिचालित गुण्डाहरूका द्वन्द्वजन्य कार्यव्यापारबाट वर्गद्वन्द्व अभिव्यक्त भएको छ ।

नाटकमा प्रयुक्त निम्नवर्गीय पात्र सबै असचेत छैनन् । ज्ञान सिंह यस नाटकको सचेत र वर्गीय चेतना भएको मजदुर हो । उसले मजदुरहरूमा एकताको आवश्यकता महसुस गरेको छ । त्यसैले साहुबाट मजदुरलाई समयमा पैसा नदिएर सताइन्छ भने एकजुट भएर हडताल गरी दुईतीन हप्ता कारखाना बन्द गरिदिएर मालिक आफै ठेगानमा आउँछ भन्ने बुझाइ प्रस्तुत गरेको छ । उसले मजदुरहरू आफ्नो हकहितका लागि एकजुट भएर लड्न आवश्यक भएको बताएको छ । ऊ मालिकले आफ्नो स्वार्थमा केन्द्रित भएर शोषण र दमनको नीति अँगाल्दा मजदुरहरू पनि एकताबद्ध भएर शक्ति आर्जन गरी सही ठाउँमा ल्याएर आफ्ना माग पूरा गराउन सक्नु पर्ने सल्लाह दिएर सङ्घर्षका लागि प्रेरित गरेको छ । ज्ञान सिंहका कुराले मजदुरहरूमा वर्गीय भावना जगृत भएको छ ।

समयमा उपचार गराउन नपाएर आमाको मृत्यु सहन बाध्य वीरे सेठ गोविन्दप्रसादलाई आमाको हत्या ठहर गर्नु, धने बदलाको भावनाले उत्तेजित हुनु, साथीहरू लिएर सेठको घरमा जानु र सेठलाई अपराधी घोषित गर्नु जस्ता कार्यव्यापारले आफ्नो वर्गशत्रुको पहिचान गरी बदलाका निम्ति अग्रसर भएको देखाएको छ । यसबाट ज्ञान सिंहका माध्यमबाट विरेलगायतका पात्रमा वर्गबोध र वर्गीय चेतनाको विकास भएको स्पष्ट भएको छ । यसको दृष्टान्तका रूपमा वीरेको यस अभिव्यक्तिलाई लिन सकिन्छ-

सेठ ! तँ ज्यान मारा होस् ज्यान मारा ! हजारौं बाबा आमाको ज्यान मारा ।
छोराछोरीको ज्यान मारा । मजदुरको रगत पसिना चुसेर महल बनाएको
छस्, पैसा थुपारेको छस्, तर हामीलाई भोक, रोग र शोकको सिकार
बनाएको छस् । (१२)

यसबाट सेठका मजदुर विरोधी कार्यप्रतिको आक्रोश एकमुष्ट रूपमा व्यक्त भएको छ । धनेले विरेकी बहिनी सेतीलाई सम्झाउने क्रममा व्यक्त विचारबाट पनि वर्गीय द्वन्द्व अभिव्यक्त भएको छ । उसले सेतीलाई भनेको छ- “तिमी आमालाई मार्ने सेठ हो, तिम्रो दाइलाई मार्ने पनि सेठ हो (१३) ।” यसरी मजदुरहरूले आफ्नो वर्गीय शत्रु र मजदुरहरूको हत्यारा चिनिसकेको कुरा बताउनुले वर्गीय द्वन्द्व चर्किदै जाने सङ्केत गरिएको छ । यसरी उच्चवर्गका मालिक तथा पुँजीपतिहरू आफ्नो स्वार्थ पूरा गर्न श्रमिकका रगत-पसिना चुस्छन् र आफ्नो स्वार्थमा अवरोध पुर्याउनेहरूलाई गोलीको निशाना बनाउन र ज्यान लिन कुनै कसर बाँकी राख्दैनन् भन्ने देखाइएको छ । यसबाट उच्चवर्गका निर्दयी व्यवहारको दृष्टान्त मिल्दछ । ज्ञानसिंहले आमा र दाजुलाई गुमाउन पुगेकी सेतीलाई सार्थक जीवन बाँच्नका निम्ति सङ्गठित भएर हत्याको बदला लिन र श्रमजीवीहरूको मुक्तिका निम्ति लड्न जरुरी भएको बताएर सेतीमा वलिदानी भावना जागृत गराउने काम गरेको छ । सिंहले सेतीलाई सम्झाउँदै अन्यायका विरुद्ध संघर्षको एउटै मात्र बाटो बाँकी रहेकाले अन्य मजदुर र उनीहरूका सन्तानको मुक्तिका निम्ति भए पनि लड्न आवश्यक भएको भनेको छ । साथै आफूले पनि अन्याय र अत्याचारका विरुद्धमा आजीवन लड्ने कसम खाएको छ (१८) । यसबाट मजदुर-मालिकका बिचको लडाइँले सार्थक रूप लिन स्थिति देखाइएको छ । यहाँ सेतीलाई सङ्गठित सङ्घर्ष गर्नका निम्ति उत्प्रेरित गर्नुका साथै आफू पनि उक्त सङ्घर्षको अग्रपङ्क्तिमा रहेर आजीवन लड्न तयार रहेको विचार व्यक्त गर्नुले वर्गीय द्वन्द्व अभिव्यक्त भएको छ । यस अभिव्यक्तिबाट प्रभावित र प्रशिक्षित भएकी सेतीले वर्गसङ्घर्षको लडाइँमा आफैलाई होम्ने प्रतिबद्धता यसरी व्यक्त गरेकी छ-

म अब यसै बस्दिनं । म यस रगतको कसम खाएर भन्दछु कि हाम्रो घर भत्काई दिने शत्रुसित, हाम्रो रगत-पसिना चुस्ने शत्रुसित, हाम्रो हाँडमासु लुछ्ने शत्रुसित हाम्रो सर्वस्व लुट्ने शत्रुसित अन्तिम बेलासम्म लड्ने छु, मुटुमा एक मुठी सास छउन्जेल लड्ने छु, नसामा एक थोपा रगत रहुन्जेल लड्ने छु । जुन आँखाबाट आज आँसु बगेको छ, त्यस आँखाबाट अब आगाको ज्वाला निस्कने छ । जसले आज बाँच्ने अधिकार खोसिदिएको छ, त्यसको चिता भई दन्किने छ । (१८)

सेतीका अभिव्यक्तिबाट शोषक-सामन्त तथा पुँजीपतिहरूबाट श्रमजीवीहरू निरन्तर ठगिँदै लुटिँदै आएको स्पष्ट हुन्छ । नाटकमा श्रमजीवीहरूको श्रमको शोषण मात्र नभएर जीवनको समेत असुरक्षा हुनु र अभिभावकहरूलाई गुमाउनुको पीडाले सेती जस्ता

पात्रहरूमा प्रतिशोध र प्रतिरोधको भावना जगृत भएको देखाइएको छ । यसबाट दर्शक दीर्घामा समेत क्रान्तिकारी तथा निम्नवर्गीय पक्षधरताको विकास हुने देखिन्छ । यसरी नाटकमा निम्नवर्गीय पात्रले गरेका उल्लिखित कार्यव्यापारबाट वर्गद्वन्द्व अभिव्यक्त भएको छ । नाटकमा यस वर्गद्वन्द्वका निम्ति शासक वा उच्चवर्गको प्रतिनिधिका रूपमा रहेको मिल मालिक सेठ गोविन्दप्रसाद, मेनेजर माखन र गुण्डा भीमका कार्यव्यापारले महत्त्वपूर्ण भूमिका निर्वाह गरेको देखाइएको छ । सेठले मजदुरहरूलाई समयमा ज्याला नदिनु, मेनेजरका माध्यमबाट मजदुरहरूलाई सताउनु, सेठलाई धेरै नाफा कमाउन कम ज्याला दिएर सामान उत्पादन गराई महङ्गोमा बेच्न सल्लाह दिनु तथा रक्सी र युवतीको प्रबन्ध मिलाइदिने नाममा आफूले अतिरिक्त रकम लिनु, गुण्डा भीमले वीरेमाथि गोली चलाउनुजस्ता हिंसात्मक कार्यव्यापारका कारण नाटकमा वर्गद्वन्द्व बढ्दै गएको देखाइएको छ । यसरी ज्याला नाटकमा प्रयुक्त वर्गीय प्रतिनिधि पात्रका कार्यव्यापारका माध्यमबाट वर्गद्वन्द्व अभिव्यक्त भएको छ ।

५.३.५ फागुन २४ गते

मोहनविक्रम सिंहद्वारा २०१० सालमा प्युठानमा सञ्चालित किसान आन्दोलनमा आधारित भएर लेखिएको फागुन २४ गते नाटकमा वर्गीय प्रतिनिधि पात्रका कार्यव्यापारबाट वर्गद्वन्द्व अभिव्यक्त भएको छ । यसमा प्रयुक्त पात्रको वर्गीय पहिचान र प्रारूपीकरण तथा पात्रका द्वन्द्वजन्य कार्यव्यापारका माध्यमबाट अभिव्यक्त वर्गद्वन्द्वको विश्लेषण गरिएको छ ।

(क) पात्रको वर्गीय पहिचान र प्रारूपीकरण

फागुन २४ गते नाटकको नायक हर्केलाई साहुको शोषण, दमन र उत्पीडनले गाउँबाट लखेटिएको पात्रका रूपमा देखाइएको छ । सबैले परदेशतिर धपिएको अनुमान गरिएको यो पात्र क्रान्तिकारीहरूद्वारा सञ्चालित शिविरको सम्पर्कमा पुगेर विचारले खारिएर परिपक्व क्रान्तिकारी पात्रमा रूपान्तरित भएको छ । विष्णु र जीतबहादुर शिविरमा किसान तथा युवाहरूलाई क्रान्तिकारी विचारले प्रशिक्षित गर्दै गाउँलाई शोषणमुक्त समाजमा रूपान्तरण गर्न लागिपरेका पात्रका रूपमा प्रस्तुत भएका छन् । यस बाहेक शिविरका विचार र व्यवहारबाट प्रभावित भएर सङ्घर्षको पक्षमा लागेका उजेली, गरिबीले थलिएकी उर्मिला, च्यान्टेजस्ता निम्नवर्गीय पात्रहरू प्रयोग भएका छन् । गाउँका साहु, मुखिया र उनीहरूको सहयोगका निम्ति आएका सहयोगीहरू उच्चवर्गका प्रतिनिधिका रूपमा प्रस्तुत छन् । यी उच्चवर्गीय प्रतिनिधि पात्र समाजमा परम्परित शोषण, दमन र उत्पीडन आधारित

शासनलाई निरन्तरता दिन चाहन्छन् । यसरी दुबै वर्गका पात्रले चलाएका कार्यव्यव्यापारका माध्यमबाट नाटकमा वर्गद्वन्द्व अभिव्यक्त भएको देखाइएको छ ।

(ख) उच्चवर्गीय शोषक-सामन्तका द्वन्द्वजन्य कार्यव्यापार

नाटकको पहिलो दृश्यमा नै वर्गद्वन्द्व विष्फोटक अवस्थामा आएको देखाइएको छ । सामन्तवादी तथा पुँजीवादी सामाजिक संरचनामा हुने शोषण, दमन, अन्याय, अत्याचारलाई विद्रोहका निम्ति आधार बन्ने देखाइएको छ । नाटकमा राज्यव्यवस्था स्वयम्ले आफ्नो समाप्तिका निम्ति आफैले आधार निर्माण गर्दछ भन्ने मार्क्सवादी अवधारणाअनुरूपको वातावरण सिर्जना भएको देखाइएको छ ।

यस नाटकले गाउँमा शोषक-सामन्तको बोलवाला रहेको तथा उनीहरूले आफ्नो इच्छापूर्तिका लागि जेजसो गर्न पनि सक्ने अवस्था रहेको हुनाले चरम शोषण-दमन मौलाएको पुष्टि गरेको छ । यसको पहिलो अङ्कमा उजेली र पार्वतीका संवादबाट हर्के लुटिएको सूचना प्रस्तुत गरिएको छ (२३) । यस सन्दर्भमा हर्केको घरजग्गा, गाई-भैंसी सबै साहुले खाइदिएको, हर्केको बाबुले मृत्यु अघि सबै घरजग्गा राजिनामा लेखेर दिएको भनी जाली कुरा गरेर सबै सम्पत्ति साहुले हडपेको, हर्केकी आमालाई टिमुरचौर माइतमा बसी ज्याला मजुरी गर्न बाध्य पारिएको र हर्केकी बहिनीलाई बेपत्ता पारिएको जानकारी गराइएको छ । यसमा मुखियाले आफ्नो नातिनीलाई खुसी पार्न जालभेल गरी उजेलीको बाच्छी लगिदिएको विषयले गाउँका साहु तथा मुखिया गरिब किसानलाई शोषण-दमन गरी हैरानीमा पारेको र यस्ता कार्यले सङ्घर्षको वीजारोपण भइसकेको सङ्केत पाइन्छ । यसरी ग्रामीण शोषक-सामन्तका कार्यव्यापारले वर्गीय द्वन्द्व सिर्जना भएको देखाइएको छ ।

नाटकको दोस्रो अङ्कमा हर्केले शिविरका आडभरोसामा गरिबको राज्य कायम गराउने कुरा गर्दै गाउँभरि हिडेको भन्ने सुनेपछि साहुको रिस यसरी व्यक्त भएको छ- 'के ठानेको छ त्यो हर्केले मलाई ? अब त्यसलाई ठिक नगरीकन भएन, कहाँ छ त्यो डोला बोक्नेको छोरो, हर्केलाई जुत्ता नलगाइकन भएन, त्यसलाई पक्रेर जुत्तै जुत्ताले गोदेर ठीक गर्छु'(२८) । यसबाट शोषक-सामन्तहरूको प्रवृत्ति स्पष्ट भएको छ । यसै प्रसङ्गमा मुखियाले हर्केसँग समूह रहेको कुरा गर्दा साहु हच्चिए पनि मुखियाले अब चुप लागेर बस्न नहुने, सारा दाजुभइ, इष्टमित्र र खड्का ठकुरीहरूलाई पनि बोलाउने, शिविरका मान्छेलाई गाउँमा पस्न नदिने, शिविरमा भेट गर्नेलाई अन्न नदिने, सावाँब्याज गरेर घरबास उजाड गरिदिने

विषयमा एकमत हुनुले वर्गद्वन्द्व चरम उत्कर्षमा पुग्ने देखाइएको छ । यस्ता अभिव्यक्तिले गाउँका साहु-मुखियाहरूका व्यवहार शोषण-दमन उन्मुख भएको, गरिब किसानप्रति कठोर बन्दै गएको र सर्वसाधारणको जीवनशैली भन्भन् कष्टकर बन्दै गएको देखाइएको छ । यसले गाउँमा साहुका उच्चवर्गीय अहङ्कारका कारण वर्गद्वन्द्व बढ्ने सङ्केत गरेको छ ।

तेस्रो दृश्यमा साहुले शिविरको जासुसी गर्न च्यान्टेलाई दूतका रूपमा पठाउनु, साहुले आफ्ना सुरक्षाका निम्ति लाठी चलाउन सिपालु खुङ्गाका ठकुरीहरूलाई बोलाउन पठाउनु, चौथो दृश्यमा नारीकोटको ठाँटीमा साहु पक्षधर र हर्के पक्षधरका बिचमा छलफल हुँदा हर्के र उजेलीहरूमाथि गरेका अन्याय अत्याचार अस्वीकार गर्नु, हर्के र साहुको सहयोगी हरिबहादुरका बिचमा हातपात हुनु जस्ता कार्यव्यापारले वर्गद्वन्द्व सशक्त बन्दै गएको देखाइएको छ ।

नाटकको पाँचौँ दृश्यमा च्यान्टेले साहुहरूलाई सघाउन खुडका ठकुरीहरू लाठी, तरवार, बन्दुक लिएर जम्मा भएको सूचना दिनु, छैठौँ दृश्यमा साहु, मुख्वे, कटुवालले उजेलीसँग शिविरले आफूहरूलाई केही गर्न नसक्ने बताउनु, सातौँ दृश्यमा मच्छी ओखरकोटमा पक्राउ परेका साहु, मुख्वे र जिमुवालसँग शिविरको कमान्डर नरेन्द्रको मिलोमतो देखिनु, नरेन्द्र साहु पक्षसँग मिलेर उनीहरूलाई भगाउने योजनामा रहेको रहस्य खुल्नु, नरेन्द्रका भाइसँग साहुकी नातिनीको विवाह गराइदिने र दस मुरी धान फल्ने खेत दाइजो लिने सल्लाह भएको खुल्नु, नरेन्द्र र विष्णुका बिचमा साहुहरूलाई भगाउने योजना बन्नु (७४) जस्ता कार्यव्यापारबाट वर्गद्वन्द्व उचाइतर्फ बढेको देखाइएको छ । यसबाट सत्ताका व्यवहारले वर्गद्वन्द्व सिर्जना गर्दछ भन्ने मार्क्सवादी मान्यतालाई पुष्टि गरेको छ ।

(ग) निम्नवर्गीय पात्रका कार्यव्यापार

नाटकको प्रमुख पात्र हर्केले पृष्ठभूमिमा कवितात्मक अभिव्यक्ति दिँदै सामाजिक परिवर्तनका निम्ति आफूमा परिवर्तन ल्याउन जरुरी भएकाले आफूले नयाँ हर्केको रूपमा जन्म लिएको बताउनु, वर्गीय लडाइँका निम्ति पहिले आफैलाई मानसिक रूपमा तयार बनाउन आवश्यक हुने अनुभूति अभिव्यक्त छ (९९) । यसबाट निम्नवर्गीय युवाहरूमा वर्गीय चेतना आउन थालेको सङ्केत पाइन्छ ।

नाटकमा अन्याय-अत्याचार, शोषण-दमनले चरमसीमा नाघेका समयमा गाउँबाट निकालिएको हर्के क्रान्तिकारीहरूबाट सञ्चालित राजनीतिक शिविरमा तालिम लिई फर्किएर

आउनु, साहुसँग आफ्नो गुमेको सम्पत्ति र अधिकार फिर्ता लिनखोज्नु, विष्णु र जीतबहादुरबाट प्रशिक्षित हर्के सङ्गठन निर्माणका निम्ति गाउँमा सक्रिय हुनु जस्ता कार्यव्यापारले समाजमा रहेको वर्गद्वन्द्वलाई प्रतिबिम्बित गरिएको छ ।

नाटकको दोस्रो दृश्यमा शिविरमा बसेको हर्केले शिविरबाट इन्साफ पाइने कुरा गर्दै हिँडेको चर्चा हुनुले शोषित वर्गले शोषक सामन्तहरूसँग प्रत्यक्ष सङ्घर्षको वातावरण बनाउँदै गएको स्पष्ट भएको छ । नाटकमा साहुले जासुसका रूपमा प्रयोग गरेको च्यान्टे उल्टै साहुका विरुद्धमा प्रयोग हुनु र उजेली, उर्मिला, विष्णु, जीतबहादुर, श्यामकृष्ण लगायतका निम्नवर्गीय सचेत युवाहरू साहुहरूलाई आक्रमण गर्ने तयारीमा लाग्नु जस्ता कार्यकलापले वर्गीय सङ्घर्ष योजनाबद्ध रूपमा अगाडि बढेको देखिएको छ । नाटकको चौथो दृश्यमा हर्के पक्षधरहरू साहुहरूको प्रतिवादमा उभिनुले दुई वर्गको प्रत्यक्ष सङ्घर्ष प्रस्तुत भएको छ । आठौँ दृश्यमा क्रान्तिमा लागेको हर्केले “वास्तविक परीक्षा सङ्घर्षको मैदानमा नै हुन्छ भनेको यही हो (८१)” भन्नुले क्रान्तिकारी नेता कार्यकर्ताका क्रान्तिप्रतिको दृष्टिकोण, वस्तु तथा परिस्थितिको विश्लेषण र मूल्याङ्कन तथ्यमा आधारित र यथार्थपरक हुनुपर्छ भन्ने मार्क्सवादी अवधारणाको ज्ञान र उक्त ज्ञानको प्रयोग गर्ने चासो देखाइनुले नेपाली मार्क्सवादीहरू सैद्धान्तिक ज्ञानलाई व्यवहारमा जाँचन पनि अभ्यस्त छन् भन्ने देखाइएको छ ।

कार्यक्रमको समीक्षा र आगामी कार्यक्रमको योजनाका सन्दर्भमा विष्णुमा पलायनवादी सौँच र उजेलीसँगको प्रेम प्रसङ्ग बढ्दै गएका कारण दुबैजनालाई सङ्घर्ष समितिमा नराखिएको र च्यान्टेले गोप्य रूपमा साहुका गतिविधिको सूचना शिविरमा उपलब्ध गराएर वर्गीय स्वार्थको निर्वाह गरेको देखाइएको छ । साहुले आफ्नो रक्षाका निम्ति हतियार सहितका मानिसहरू जम्मा गरेर आफ्नो पक्षलाई बलियो पार्ने अभ्यासमा लाग्दा शिविरका हर्के, नरेन्द्र, सुरवीर, नरेन्द्र, उर्मिलालगायतका पात्रहरू सङ्घर्ष समितिको गठन गरी वर्गद्वन्द्वलाई अरू सशक्त बनाउने कार्यमा लाग्ने निर्णय गरेकाले वर्गद्वन्द्व भनै सशक्त भएर जाने परिस्थिति बनेको देखिएको छ । छैठौँ दृश्यमा हर्केले साहुको शक्ति क्षीण बनाउन गोप्य चाल चलेर साहुको सहयोगका लागि आएका खुडका ठकुरीहरूलाई फिर्ता पठाउन सफल हुनुले किसानहरूको विजयलाई सुनिश्चित गरेको छ भने यसबाट वर्गद्वन्द्वमा भौतिक शक्ति मात्र होइन बौद्धिक शक्तिको भूमिका पनि उल्लेखनीय हुन्छ भन्ने देखाइएको छ ।

साहुले उजेलीलाई शिविरले आफूलाई केहीगर्न नसक्ने बताएर हतोत्साहित बनाउन खोजे पनि ऊ टसमस नभई शिविर आओस् कि बसोस्, म कसैसँग डराउन्न,...मेरो

बाच्छो लुटेर लगेको दुनियाँलाई थाहा छ (५८) भनेर शोषणको प्रतिवादमा प्रतिबद्धता व्यक्त गरेकाले सङ्घर्ष अगाडि बढ्ने देखिएको छ भने विष्णु बाहिर क्रान्तिकारी र भित्र पलायनवादी बन्दै गएको देखिनु वर्गद्वन्द्व सङ्कटमा पर्न सक्ने संशय उत्पन्न गराएको छ । यस घटनाक्रमले नेपाली कम्युनिस्ट आन्दोलनमा पटक पटक देखापरेका सङ्घर्ष, पलायन र विभाजनका विभिन्न घटनासन्दर्भलाई पुष्टि गरेको छ । यस्ता षड्यन्त्र र पलायनवादी चरित्रलाई चिर्दै नरेन्द्र र विष्णुलाई जिम्मेवारीबाट हटाई नयाँ नेतृत्व चयन गरी सङ्घर्षलाई अगाडि बढाउनु जस्ता कार्यव्यापारले श्रमजीवी किसान र शोषक-सामन्तका विचको द्वन्द्व चर्किंदो अवस्थामा अगाडि बढेको देखाइएको छ । मच्छीको ओखरकोटबाट साहुहरूलाई अन्यत्र सार्ने क्रममा हर्केलाई खुडबाट आउँदै गरेका साहुका सहयोगीलाई रोक्न दिएको जिम्मेवारी सफलतापूर्वक सम्पन्न गर्नु र त्यसमा उर्मिला समेत लडाइको मोर्चामा खटिन तयार देखिनु र साहुलाई कुटपिट गरेर सहयोगीहरू रोकाउन तथा आत्मसमर्पण गराउन सफल देखिनुले सङ्घर्षलाई सफल बिन्दुमा पुर्याएको छ ।

नाटकको नवौँ तथा अन्तिम दृश्यमा हर्केले सभाको नेतृत्व गर्दै दिएको मन्तव्यमा सङ्घर्षका माध्यमबाट सानो ठाउँको भए पनि परिस्थिति बदलिएको र किसानहरूले साहुहरू विरुद्धको सङ्घर्षमा विजय प्राप्त गरेको अभिव्यक्ति दिएको छ । यसले श्रमजीवी किसानहरू र साहु, मुखियाजस्ता उच्चवर्गका विचमा भएको द्वन्द्व र सङ्घर्षका बारेमा स्पष्ट पारेको छ । नाटकमा निम्नवर्ग सङ्गठित हुँदै उच्चवर्गका जालझेल र षड्यन्त्रलाई असफल पारेको तथ्य प्रस्तुत भएको छ । यस नाटकमा किसानहरूले दृढतापूर्वक सङ्घर्ष गरेर नै सफलता प्राप्त हुन्छ भन्ने कुरालाई पुष्टि गरेको छ । उच्चवर्ग अन्तिम अवस्थासम्म पनि प्रयासरत रहनुले सङ्घर्ष थप लम्बिएर जाने देखिए पनि साहुका सहयोगीहरूको प्रतिरोध गर्न जीतबहादुरको नेतृत्वमा समूह परिचालित हुनु, हर्केले साहु र मुखेलाई बन्दुक सोभ्याउँदै आउन लागेका मान्छे रोक्न दबाव दिनु, उजेलीले साहुलाई लात्ताले हानेर लडाउनु आदि नाटकीय कार्यव्यापारका माध्यमबाट वर्गद्वन्द्व उत्कर्षमा पुगी सफलता प्राप्त गरेको देखाइएको छ ।

५.३.६ फूलबारीको कथा हवाईको व्यथा

उदय शर्माको फूलबारीको कथा हवाईको व्यथा (२०४३) प्रगतिवादी नाटक हो । राष्ट्रिय र अन्तर्राष्ट्रिय वर्गद्वन्द्वको चित्रण गरिएको यस नाटकमा नेपाललाई फूलबारी र श्रमजीवी जनतालाई मालीका रूपमा प्रस्तुत गरिएको छ । पञ्चायतकालीन समाजमा श्रमजीवीहरू परिवारको भरणपोषणका निम्ति मुगलान पस्नुपरेको यथार्थ प्रस्तुत गर्ने क्रममा

नाटकमा वर्गद्वन्द्व अभिव्यक्त भएको छ । यस नाटकमा प्रयुक्त वर्गीय पात्रको पहिचान र प्रारूपीकरण तथा द्वन्द्वजन्य कार्यव्यापारबाट अभिव्यक्त वर्गद्वन्द्वको विश्लेषण गरिएको छ ।

(क) पात्रको वर्गीय पहिचान र प्रारूपीकरण

फूलबारीको कथा हवाइको व्यथा नाटकमा नाटककारले मातृभूमि नेपाललाई फूलबारी र सम्पूर्ण श्रमजीवी नेपालीलाई माली ठानेर तिनका प्रतिनिधिका रूपमा आशा र मीना दुईजना नारी र रूपे, सुरजीत, साइला, दोर्जे, अन्तरे, चन्द्रे, पियरस आदि पुरुष पात्रको प्रयोग गरेका छन् । रूपेकी श्रीमती आशा आफ्नो लोग्नेलाई विदेश पठाउन नचाहेकाले स्वदेशमा नै उपाय खोज्न जोड दिन्छे र उसलाई राज्यव्यवस्थाप्रति आशङ्का छ भने ईश्वर पनि विभेदकारी भएको अशङ्का गरे पनि ऊ जीवनप्रति आशावादी रहेकी नारी पात्र हो । मीना निम्नवर्गीय चेतना र परिवर्तनप्रति आशावादी जीवनदृष्टि भएकी नारी पात्र हो । ऊ विदेश पलायन भएर होइन स्वदेशमा एकजुट भई शोषण र दमनका विरुद्ध लडेर आमूल परिवर्तन गर्न सकिन्छ भन्ने दृष्टिकोण भएकी नारी पात्र हो । यस नाटकमा पियरसमात्र उच्चवर्गीय र विदेशी मूलको पात्र हो । ऊबाहेक सबै निम्नवर्गीय आर्थिक पृष्ठभूमिका पात्रहरू प्रयोग भएका छन् । यी पात्रहरू स्वदेशमा जीवनयापन कष्टकर भएपछि विदेशी सेनामा भर्ती भएका हुन् । यीमध्ये सुरजीत मिनाले सम्झाउँदा सम्झाउँदै पनि स्वदेशमा उज्ज्वल भविष्य नदेखेर विदेशी सेनामा भर्ती भएको पात्र हो । रूपे नाटकको आरम्भमा अन्धविश्वासी, भाग्यवादी जीवनदृष्टि बोकेको भए पनि उत्तरार्द्धमा अन्याय, अत्याचार, शोषण, दमनको विरोध गर्ने, नेपाली जाति र स्वदेशको अपमान सहन नसक्ने, निडर तथा विद्रोही स्वभाव भएको पात्रका रूपमा रूपान्तरित भएको छ । साइला अमेरिकी सेनामा भर्ती भएर हवाइमा लडिरहेको, रसदपानीमा ठगिएको नेपाली युवा हो । यस नाटकमा प्रयोग भएको पियरस अङ्ग्रेज सैनिक अधिकृत हो र उसले नेपाली युवाहरूप्रति अमानवीय व्यवहार गर्ने, रासन तथा तलबमा कमिसन खाने खलपात्र हो । पियरसलाई सघाएर नेपालीलाई दमनगर्न सघाउने पात्र चन्द्रे निम्नवर्गीय भए पनि कार्य र विचारले उच्चवर्गको सेवा गरेको छ । यिनै पात्रका कार्यव्यापारबाट राष्ट्रिय-अन्तर्राष्ट्रिय क्षेत्रको वर्गद्वन्द्व अभिव्यक्त भएको छ ।

(ख) स्वदेशी भूमिमा भएका द्वन्द्वजन्य कार्यव्यापार

निम्नवर्गीय पात्रहरूबाट मूलतः अहिंसात्मक द्वन्द्वजन्य कार्यव्यापार भएको देखाइएको छ भने उनीहरू उच्चवर्गीय स्वदेशी तथा विदेशी शासकवर्गका हिंसात्मक तथा अहिंसात्मक

कार्यव्यापारको मारमा परेको देखाइएको छ । फूलबारीमा काम गरिरहेका आशा र रूपे तथा मीना र सुरजीतका संवादबाट तत्कालीन श्रमजीवी नेपालीहरू शासक तथा उच्चवर्गका अन्याय, अत्याचार, शोषण र दमन जस्ता विसङ्गतिबाट जोगिएर जीवन धान्न असमर्थ भएर विदेसिएका, बेपत्ता पारिएका र लखेटिएको जानकारी गराइएको छ । नाटकमा नेपाली धर्ती गुराँस, गुलाफ, चमेली जस्ता थरीथरीका फूल फुलेर सुन्दर भए पनि समाजमा विद्यमान आर्थिक असमानताले जन्माएको कुरूपताले ढाकेको भन्दै विभेद र शोषणका कारण शोषक सामन्तहरू हाँसिरहेको तर निम्नवर्गीय श्रमजीवीका भोपडी भने सधैं अँध्यारामा रहेको बताइएको छ । आशाले भोपडीमा चेतनाको बत्ती बलेर सुदिन आउने अपेक्षा गरेर सम्भावित वर्गद्वन्द्वको सङ्केत गरेकी छ तर उसको लोग्ने रूपमा वर्गीय चेतनाको स्तर उठ्न बाँकी रहेकाले ऊ धनी र गरिब हुनु पूर्वजन्मको लेखा भएको मान्दछ । उसका विचारमा धनीगरिब हुनु दैवको खटन भएकाले यसलाई सहनुको विकल्प छैन । नाटकको प्रारम्भमा आएका आशा र रूपेका अभिव्यक्तिमा सत्ताका पालितपोषित पण्डितहरूबाट पढाइएका अन्धविश्वासका कारण श्रमजीवीहरूको चेतनास्तर माथि उठ्न नसकेको तथ्य पनि रूपेका अभिव्यक्तिबाट स्पष्ट भएको पाइन्छ । यो निम्नवर्गले भोगेको मनोवैज्ञानिक हिंसा हो ।

यसमा नेपालीले राष्ट्रियता र नेपाली जातिको रक्षार्थ वीरतापूर्वक लडेको इतिहासको स्मरण गरिएको छ । यसले नेपालीलाई अन्याय, अत्याचार, शोषण र दमनका विरुद्ध लड्न आत्मबल प्रदान गरेको देखाइएको छ । विदेशी स्वार्थका निम्ति निर्दोष विदेशी नागरिकमाथि जाइलाग्नु पर्ने स्थितिमा पुर्खाको इतिहास सम्भेर पछाडि हट्नु परेको स्थिति नाटकमा देखाइएको छ । रूपेका मनमा पुर्खाले टिस्टा र काँगडामा देशको रक्षार्थ गौरवशाली लडाइँ लडेको इतिहास स्मरण हुनुले देशप्रेम र जातिप्रेमको भावलाई प्रबल बनाएको छ-

आफ्नै लागि नेपाली रगत टिस्टामा बगेथ्यो
काङ्गडा भित्र तन्नेरी छोरा गोलीले ढलेथ्यो ॥
आफ्नै निम्ति बगेथ्यो रगत कागडा किल्लामा
हजारौँ छोरा बेचिए आज अङ्ग्रेजी विल्लामा ।(२९)

रूपेका प्रस्तुत अभिव्यक्तिबाट साम्राज्यवादी तथा विस्तारवादी अङ्ग्रेजका विरुद्ध राष्ट्रियताको रक्षार्थ नेपाली पुर्खाले लडेको वीरतापूर्ण इतिहासलाई स्मरण गराउँदै विद्रोह गर्नुपर्ने निर्णयमा पुगेको देखाएर विदेशी भूमिमा हुर्कदै गरेको वर्गद्वन्द्वलाई उजागर गरिएको छ । यसबाट नाटकमा पनि वर्गद्वन्द्व उचाइमा पुगेको देखाइएको छ ।

(ग) विदेशी भूमिमा भएका द्वन्द्वजन्य कार्यव्यापार

नेपाली युवाहरू पारिवारिक भरणपोषणका निम्ति मूलतः भारतका विभिन्न स्थानमा शारीरिक श्रमकार्यका साथै सेनामा भर्ती भएर विदेशीहरूका निम्ति लड्ने प्रचलन रहिआएको पाइन्छ । अङ्ग्रेज सेनामा भर्ती हुने र खटाइएका ठाउँमा अङ्ग्रेजका तर्फबाट लड्ने गरेको इतिहास पनि छ । जहाँ गए पनि श्रमजीजीलाई सुख नभएको कुरा रूपले दोर्जेसँग यसरी व्यक्त गरेको छ-

घरको दुख टार्नलाई भनी देश छोडी हिंडियो
नभनी ज्यान हातमा प्राण राखेर लडियो (२५)

दोर्जेका यस कथनमा श्रमजीवीले परिवारको भरणपोषणका निम्ति प्राणको बाजी लगाएर विदेशीका स्वार्थका लागि लड्नुपरेको यथार्थ अभिव्यक्त गरेको छ । आर्थिक अभावका कारण विश्व साम्राज्यवादका चङ्गुलमा परेका मुलुक मात्र होइन प्रत्यक्ष हस्तक्षेपबाट जोगिएका नेपाल जस्ता गरिब देशका जनता जीविकोपार्जनका लागि उनीहरूको सेवक बन्ने बाध्यात्मक परिस्थितिको चित्रण यस नाटकमा गरिएको छ । यसरी लड्दा पनि गरिब तथा श्रमजीवीहरूका विपक्षमा लड्नुपरेको पीडाले पनि नेपाली युवाको मन पिरोलिएको अवस्था एकातिर छ भने अर्कोतिर शोषण-दमनको चपेटामा पर्नुपरेको दृष्टान्त प्रस्तुत गरिएको छ । दोर्जेले नेपाली युवाले विदेशी सेनामा भर्ती भएर गरिबका छोरालाई गोलीले भुटेर तिनका श्रीमती र बालबच्चाको विचल्ली बनाइदिनु आत्मघाती विषय मानेको देखाइएको छ । अङ्ग्रेजले लडाइँका समयमा मासु-रक्सीले फकाउने र पछाडि बुटले ढाडमा हान्नेजस्तो अन्यायपूर्ण व्यवहार गरेको तथ्यलाई पनि नाटकमा प्रस्तुत गरिएको छ । यसै गरी अर्जेन्टिनाको भूभागमा पर्ने फोक्ल्यान्डमाथि अङ्ग्रेजले हस्तक्षेप गरेको, उक्त स्थानमा लड्नुका निम्ति नेपालीहरूलाई लैजाने थाहा पाएपछि रूपले उक्त लडाइँमा नजाने निधो गरेको छ । यस विषयले साम्राज्यवादीहरू तथा विस्तारवादीहरू अरूको भूभाग हडप्न गरिब देशका युवाहरूलाई लडाएर आफ्नो स्वार्थपूर्ति गर्न खोज्छन् भन्ने प्रवृत्तिलाई नाटकमा प्रस्ट पारिएको छ । यसमा साम्राज्यवादीहरूको वास्तविकता बुझेर र शोषण-दमनको व्यथा भोगेर रूपको मनमा विद्रोही भावना जागृत भएको देखाइएको छ । साम्राज्यवादी तथा विस्तारवादीका विरुद्धमा विद्रोह गर्नु जोखिमपूर्ण भए पनि रूपले हिम्मत गर्दै आफूजस्ता गरिब मान्ने लडाइँमा सामेल भएर नारीहरूलाई अधमरो बनाउने काम गर्नुभन्दा फोक्ल्यान्ड नजानु नै श्रेयष्कर ठानेर विद्रोह गरेको छ । उसले साम्राज्यवादीका सेवामा लाग्नु भनेको

गरिबको रगत पिउनु हो भन्दै यसमा कहिल्यै नलाग्ने निधो गरेर जोखिमपूर्ण विद्रोह गरेको देखाइएको छ । यसबाट नाटकमा अन्तर्राष्ट्रिय स्तरमा भएको वर्गद्वन्द्व अभिव्यक्त भएको छ ।

विदेशी भूमिमा नेपालीले भोग्नु परेको उत्पीडनलाई अङ्ग्रेज सैनिक कमान्डर पियरसले रुपेलाई कोर्टमार्शलको धम्की दिनु र केही समयपछि रुपे दाहिने खुट्टा गुमाएको अवस्थामा देखापर्नुले रुपेका न्यायोचित निर्णय विरुद्ध साम्राज्यवादीहरूले दिएको अमानवीय दण्डसजायका रूपमा प्रस्तुत गरिएको छ । यसबाट साम्राज्यवादीहरूको असली चरित्रलाई उद्घाटित गरिदिएको छ । यस्तै अत्याचारी व्यवहार हवाइ द्वीपका अमेरिकन आर्मी हेडक्वाटरमा साइँला लगायतका सैनिक जवानलाई रासनपानीमा हेराफेरी गरिएको, अमेरिकी फौजसरह सुविधा दिने भनिए पनि खानपानमा विभेद गरिएको, नेपाली जवानहरूले पाउने भत्ताबाट चन्द्रे र पियरसले कमिसन खाइदिएको जस्ता विषयले नेपाली सैनिक जवानमा विद्रोही भावना जागृत भएको देखाइएको छ । अन्याय, अत्याचार, शोषण, दमन एक ठाउँमा मात्र नभएर जताततै व्याप्त भएको कुरा अन्तरेको यस अभिव्यक्तिबाट प्रस्ट हुन्छ-

यै हालत हाम्रो फोकल्याण्डमा पारे यस्तै छ हवैमा
उस्तै छ हालत मलाया भित्र उस्तै छ हडकडमा
किन हो आज गोर्खाली माथि अन्याय हुँदैछ
लाहुरमै पनि किन हो उस्को मन यो रुँदैछ
मेजर पियरस हाम्रो नै भत्ता काटेर खाँदैछ । (३८)

सैनिक क्याम्पमा गरिएका विभेदपूर्ण व्यवहारले गर्दा नेपाली युवाहरू अनेक रोगव्याधिको सिकार बन्दै गएको सन्दर्भमा दोर्जेले अङ्ग्रेजहरूका बारेमा दिएको अभिव्यक्तिले शोषक, सामन्त तथा साम्राज्यवादी-विस्तारवादीहरूका बोली र व्यवहारमा एकरूपता नभएको जानकारी गराएको छ ।

धनसम्पत्तिका निम्ति आफन्त, साथीसङ्गी कसैलाई बाँकी नराख्ने पुँजीवादी विकृतिको प्रभाव चन्द्रे जस्तामा पनि पर्दै गएको यथार्थ नाटकमा प्रस्तुत छ । उच्चतहका हाकिमहरूले तल्लातहका सिपाही तथा कर्मचारीका सुविधाहरू कटौती गरी लुट्ने गरेको चाल पाएपछि नेपाली युवाहरूमा उच्चवर्गप्रति घृणा र विद्रोह जगाएको पाइन्छ । नेपालीलाई लुट्न साथदिने चन्द्रेजस्ता पात्रहरू पनि समाजका निम्नवर्गमा भएको देखाइएको छ । यसले चन्द्रेको जस्तो चरित्र निम्नवर्गका निम्ति घातक हुने देखाइएको छ । स्वदेशमा भोग्नु परेका दुःखपीडालाई बुझेको चन्द्रेले दलाली गरेर फाइदा लिएको छ । नेपालीले नेपालीलाई ठग्ने-

लुट्ने अनि विदेशीलाई पोस्ने परिपाटीबाट आक्रोशित बनेका अन्तरेलगायतका नेपाली जवानहरू चन्द्रेको कडा विरोध र निन्दा गरेका छन् । चन्द्रेले नेपाली जवानहरूलाई जागिरबाट निकाला गर्ने धम्की दिए पनि उल्टै विद्रोहको हाँक दिँदै भनेका छन्-

गोलीले छेडी यो छाती हाम्रो लडाइँ मै मारिएला
भोकै ज्यान सुकेर जाला त्यो बरु सहिएला
सक्तैन सुन्न कानले हाम्रो देशको बेइजत
अमर छ आज संसार सामु नेपाली इज्जत । (३८)

यसबाट नेपालीहरू जुनसुकै सजायँ भोग्न तयार हुने तर नेपाल देश र नेपाली जातिप्रतिको अपमान सहन सक्दैनन् भन्ने भाव अभिव्यक्त भएको छ भने नालापानीमा अङ्ग्रेजसँग लडेर उँचो बनाएको नेपाल र नेपालीको गौरवपूर्ण इतिहासले उनीहरूको स्वाभिमानलाई भुक्त नदिएको तथ्य पनि नाटकमा प्रस्तुत भएको छ । उनीहरूमाथि गरिएको विभेद र शोषणका विरुद्धमा आवाज उठाउँदा कोर्टमार्शलको धम्की दिँदा पनि न्यायका निमित्त सशक्त आवाज उठाएपछि उक्त कम्पनी नै खारेज गरेर उनीहरूलाई रिक्तो हात फर्किन बाध्य बनाइएको विषयले राष्ट्रिय अन्तर्राष्ट्रिय उत्पीडकहरूका विरुद्धमा विद्रोह गर्नु परेको देखाइएको छ । यसरी यस नाटकका प्रतिनिधि पात्रका कार्यव्यापारबाट राष्ट्रिय र अन्तर्राष्ट्रिय स्तरको वर्गद्वन्द्व अभिव्यक्त भएको पुष्टि हुन्छ ।

५.४ निष्कर्ष

प्रगतिवादी नेपाली नाटकको दुबै चरणमा लेखिएका कृतिहरूमा पात्रका कार्यव्यापारबाट वर्गद्वन्द्व अभिव्यक्त भएको छ । यी दुबै चरणमा प्रकाशित नाटकहरूमा उच्चवर्गीय पात्रहरू सामाजिक रूपले प्रतिष्ठा कमाएका, आर्थिक दृष्टिले सम्पन्न र प्रशस्त जग्गा-जमिन भएका छन् । यी पात्रहरू चारित्रिक रूपले सामन्तवादी प्रवृत्ति भएका अन्याय, अत्यचार र क्रूर व्यवहार गर्ने, नारीप्रति नीच व्यवहार गर्ने र यौनदुराचारमा उद्यत् हुने जस्ता कार्यव्यापार देखाएका छन् । यिनै कार्यव्यापारबाट भूमिहीन किसान, घरेलु मजदुर, न्यून वेतनभोगी हली-गोठालाजस्ता निम्नवर्गका प्रतिनिधि पात्रहरूमा आक्रोश र आवेगको विकाससँगै चेतनाको विस्तार भएको देखाइएको छ । यसबाट प्रतिवाद र प्रतिरोधका निमित्त सङ्गठन निर्माण, तालिम तथा प्रशिक्षण सञ्चालन, विरोध जुलुस, धर्ना, भौतिक आक्रमण जस्ता द्वन्द्वजन्य कार्यव्यापार गरेको देखाइएको छ । यिनै कार्यव्यापारका माध्यमबाट नाटकमा वर्गद्वन्द्व अभिव्यक्त भएको छ ।

दुबै चरणका नाटकमा मूलतः सामन्तवादी शासक, जमिनदार र शोषकका दमनपूर्ण व्यावहार र निम्नवर्गीय भूमिहीन किसान, मजदुर जस्ता शासित-शोषित वर्गका पात्रहरूका बिचमा भएका द्वन्द्वजन्य संवादक्रिया र द्वन्द्वजन्य भौतिक क्रियाका माध्यमबाट वर्गद्वन्द्व अभिव्यक्त भएको छ । यस चरणका नाटकमा शासक वर्ग र जमिनदार, साहु, मुखिया, उद्योगी, ठेकेदारजस्ता उच्चवर्गका पात्रहरूद्वारा सर्वसाधारण किसान, घरेलु तथा कारखाना मजदुरमाथि गरिएका शोषण, दमन र अत्याचारपूर्ण व्यवहारका माध्यमबाट वर्गद्वन्द्व अभिव्यक्त भएको छ । यी नाटकहरूमा लैङ्गिक विभेद तथा यौनशोषणका सन्दर्भमबाट पनि वर्गद्वन्द्व अभिव्यक्त भएको छ, भने सामन्तवादी तथा पुँजीवादीहरू नारीलाई भोग-विलासको साधनका रूपमा व्यावहार गरेको तथ्य प्रस्तुत गर्ने क्रममा वर्गद्वन्द्व अभिव्यक्त भएको छ ।

पहिलो चरणका नाटकमा सामन्तवादी चरित्र बोकेका शासकवर्गले आफ्नो सत्ता जोगाउन गरेका हत्या-हिंसाजन्य कार्यव्यापार, सामन्त तथा शोषकवर्गबाट गरिएका शोषण-दमन, जालझेल र शक्तिको दुरुपयोगजस्ता कार्यव्यापारबाट वर्गद्वन्द्व अभिव्यक्त भएको छ । प्रगतिवादी नाटकहरूमा निम्नवर्गीय पात्रहरूले सत्ताका विरुद्ध नारा-जुलुस, प्रतिवाद, धर्ना, घेराबन्दी, आक्रमणजस्ता कार्यव्यापारबाट वर्गद्वन्द्व अभिव्यक्त भएको छ । दोस्रो चरणका नाटकमा उच्चवर्गका पात्रले निम्नवर्गका पात्रलाई होच्याएर बोल्ने, हिसाब गोलमाल गर्ने, कुटपिट गर्ने, चर्को ब्याज लिने, घरगोठ-पशुधन-जग्गाजमिन हडप्ने, गाउँनिकाला गर्ने, परदेश लखेट्ने, निर्दोषलाई दोषी ठहर गराउने, श्रमशोषण गर्ने र नारीलाई दुर्व्यवहार गर्ने जस्ता कार्यव्यापार गरी निम्नवर्गको जीवन कष्टकर बनाइदिएको छ । नाटकको प्रारम्भमा कमजोर तथा निरीह देखिएका र जीविकोपार्जनका निम्ति परदेश जान बाध्य भएका निम्नवर्गीय पात्रहरू उच्चवर्गका कार्यव्यापारका कारण विस्तारै सङ्गठित र प्रशिक्षित हुने, आक्रोश व्यक्त गर्दै प्रतिवाद गर्ने तथा भौतिक आक्रमण गर्ने, तमसुक, च्यात्ने, लुटिएका वस्तुहरू फिर्ता लिने, प्रवासीहरू आफ्नै वर्गको मुक्तिका निम्ति सङ्घर्ष गर्न स्वदेश फिर्ता हुने जस्ता कार्यव्यापारबाट वर्गद्वन्द्व अभिव्यक्त भएको छ । यसरी नाटकमा विस्तारवादी तथा साम्राज्यवादी शक्तिका अन्यायपूर्ण व्यावहारबाट उत्पन्न द्वन्द्व र त्यसको प्रतिवाद तथा प्रतिरोधपूर्ण संवादक्रिया र द्वन्द्वजन्य भौतिक क्रियाका माध्यमबाट वर्गद्वन्द्व अभिव्यक्त भएको छ । विश्लेषित नाटकका कार्यव्यापारबाट मूलतः पहिलो चरणका नाटकमा राणा शासनकालीन तथा पञ्चायती व्यवस्थाको स्थापनापूर्वको सामन्तवादी उत्पादन सम्बन्ध, सामाजिक संरचना तथा राजनीतिक प्रणालीभित्र विकसित वर्गद्वन्द्व अभिव्यक्त भएको छ ।

छैठौँ परिच्छेद

प्रगतिवादी नेपाली नाटकका वैचारिक अन्तर्वस्तुमा अभिव्यक्त वर्गद्वन्द्व

६.१ विषयप्रवेश

प्रस्तुत परिच्छेदमा प्रगतिवादी नेपाली नाटकमा वैचारिक अन्तर्वस्तुमा अभिव्यक्त वर्गद्वन्द्वको विश्लेषण गरिएको छ । साहित्यिक कृतिमा विचारपक्ष महत्त्वपूर्ण रूपमा आएको हुन्छ । समाज वर्गीय हुने भएकाले समाजका सदस्य वर्गीय स्वार्थबाट परिचालित हुन्छन् । यसकारण वर्गीय समाजका सदस्यले गर्ने प्रत्येक क्रियाकलापमा उनीहरूमा रहेको वर्गीय पक्षधरता विचारका रूपमा प्रकट भएको हुन्छ । प्रगतिवादी नेपाली नाटकमा पनि विचारका माध्यमबाट वर्गीय पक्षधरता र वर्गद्वन्द्व अभिव्यक्त भएको पाइन्छ । प्रगतिवादी नेपाली नाटकमा वैचारिक अन्तर्वस्तुका माध्यमबाट अभिव्यक्त वर्गद्वन्द्वको विश्लेषणका निम्ति पहलो र दोस्रो चरण (२००८-२०१७ र २०१८-२०४५) का नाट्यकृति विश्लेष्य सामग्रीका रूपमा लिइएको छ । यस क्रममा विश्लेषणका निम्ति छनोट गरिएका नौ ओटा नाट्यकृतिमा वैचारिक अन्तर्वस्तुमा अभिव्यक्त वर्गद्वन्द्वको विश्लेषण गरिएको छ ।

नाटकमा वर्गद्वन्द्व अभिव्यक्त हुने एउटा महत्त्वपूर्ण माध्यम वैचारिक अन्तर्वस्तु हो । मार्क्सवादी कलासाहित्य चिन्तकहरूले लेखक-कलाकारहरू मार्क्सवादी विचारधाराबाट प्रशिक्षित भएर मात्र प्रगतिवादी कलासाहित्यको रचना गर्छन् भन्ने मान्यता राख्दछन् । लेनिनका अनुसार कलासाहित्यको प्रयोजन लाखौँ-करोडौँ जनताको सेवा गर्नुपर्ने वैचारिक मान्यता रहेको छ (भुसाल ५९) । माओत्सेतुडले कलासाहित्यले शोषित-उत्पीडित जनताको सेवा गर्नुपर्छ भनेका छन् (८३-८४) । प्रगतिवादी कलासाहित्यका साथै नाटक उद्देश्यपूर्ण ढङ्गले रचना गरिएको हुनुपर्छ । त्यसैले प्रगतिवादी नाट्यकृतिमा विचारका माध्यमबाट वर्गद्वन्द्व अभिव्यक्त भएको हुन्छ भन्ने मानिन्छ । यही मान्यताका आधारमा यहाँ प्रगतिवादी नेपाली नाटकमा अभिव्यक्त वर्गद्वन्द्वको विश्लेषण गरिएको छ ।

यस परिच्छेदमा विश्लेषित नाटकमा विचारका रूपमा अभिव्यक्त भएको उत्पीडित वर्गीय वैचारिक पक्षधरता, सम्पूर्णखाले शोषण-उत्पीडन तथा विभेदप्रतिको विरोध एवम् उत्पीडकप्रति घृणाभावलाई आधार बनाइएको छ । साथै, नाटकमा अभिव्यक्त आमूल परिवर्तनका निम्ति वर्गसङ्घर्षको आवश्यकताबोधको अभिव्यक्ति, समाजवादी समाज

निर्माणको चाहना र साम्यवादी भविष्यदृष्टि तथा द्वन्द्वात्मक भौतिकवादी चेतनाको सञ्चारलाई आधारका रूपमा लिइएको छ ।

६.२ पहिलो चरणका नाटकमा वैचारिक अन्तर्वस्तुबाट अभिव्यक्त वर्गद्वन्द्व

प्रगतिवादी नेपाली नाटकको पहिलो चरणका नाटककार वासु पासाको *किसान हो !*, हृदयचन्द्रसिंह प्रधानको *गङ्गालालको चिता* र भूपेन्द्रमान सर्वहारा (भूपी सेरचन)को *परिवर्तन* नाटकका वैचारिक अन्तर्वस्तुमा पनि वर्गद्वन्द्व अभिव्यक्त भएको छ । यस परिच्छेदमा यिनै तीन वटा नाटकका विचारपक्षमा अभिव्यक्त वर्गद्वन्द्वको विश्लेषण क्रमशः गरिएको छ ।

६.२.१ *किसान हो !*

वासु पासाद्वारा लिखित *किसान हो !* विचार प्रधान नाटक हो । यस नाटकको रचनागर्भमा राजनीतिक विचार प्रधान रूपमा रहेको कुरा लेखक स्वयम्ले र समीक्षकहरूले उल्लेख गरेका छन् । यस नाटकको पृष्ठभूमिमा राणाशासनका विरुद्धमा गरिएको क्रान्तिले पूर्णता प्राप्त नगर्दै सम्झौतामा टुङ्ग्याइएको असन्तुष्टि, नाटककारमा रहेको वर्गबोध तथा वर्गीय पक्षधरता, शोषण-उत्पीडनको विरोध, उत्पीडकप्रति घृणा, समाजवादी समाज निर्माणको चाहना, द्वन्द्वात्मक भौतिकवादी चेतना जस्ता विचार यस नाटकको वैचारिक अन्तर्वस्तुमा अभिव्यक्त भएका छन् । यिनै वैचारिक पक्षबाट वर्गद्वन्द्व अभिव्यक्त भएको छ ।

(क) वर्गीय पक्षधरता

किसान हो ! नाटकमा वर्गीय पक्षधरता र वर्ग सङ्घर्षको आवश्यकता बोध अभिव्यक्त भएको कृति हो । यस नाटकमा निम्नवर्गीय किसान तथा गरिब मजदुरहरूका समस्यालाई विषयवस्तुका रूपमा लिइएको छ । यसमा तत्कालीन नेपाली समाजमा निम्नवर्गले भोग्नुपरेका शोषण-उत्पीडनलाई विषयवस्तु बनाइएको हुनाले निम्नवर्गीय पक्षधरता अभिव्यक्त भएको छ । यस नाटकमा निम्नवर्गीय प्रतिनिधि पात्रलाई महत्त्वका साथ स्थान दिइएको छ । नाटकमा निम्नवर्गीय पात्रको बाहुल्यता रहेको छ । यसमा जयदेव, जीवन, श्रीकुमारी, प्रेमनाथ तथा मुसहरहरूलाई निम्नवर्गीय प्रतिनिधि पात्रका रूपमा प्रयोग गरिएको छ । निम्नवर्गका समस्यालाई नाटकको विषयको केन्द्र बनाउनु, निम्नवर्गीय पात्रलाई केन्द्रीय चरित्रका रूपमा चयन गर्नु र सङ्घर्षमा निम्नवर्गलाई विजयी देखाउनुले निम्नवर्गीय पक्षधरता अभिव्यक्त भएको छ । यसै गरी नाटकमा प्रयोग गरेका उच्चवर्गीय पात्रका चरित्रलाई कमजोर देखाई खलपात्रका रूपमा प्रस्तुत गर्नुले पनि वर्गीय पक्षधरतालाई

पुष्टि गर्दछ । जमिनदार मोहनले गरिब किसानप्रति गरेका अमानवीय व्यावहार र पुँजीपति सूर्यले श्रीकुमारी प्रति गरेका अमानवीय व्यावहारले उनीहरूलाई खलपात्रका रूपमा प्रस्तुत गरिएको छ । यसरी उच्चवर्ग आफ्नै कार्यले बद्नाम हुँदै अन्त्यमा पराजित भएको र जेलसजाय भोग्न बाध्य भएको देखाइएको छ । यसका विपरीत निम्नवर्गीय मजदुर तथा किसानवर्ग नाटकको प्रारम्भमा कमजोर देखिए पनि एकता र सङ्घर्षबाट विजय प्राप्तिको अवस्थासम्म पुगेको देखाइएको छ । यी प्रसङ्गबाट नाटकमा वर्गीय पक्षधरता र वर्गसङ्घर्षको आवश्यकता बोध भएको र यिनीहरूका अवस्था-स्थितिमा मात्र होइन वैचारिक चिन्तन र दृष्टिकोणमा पनि भिन्नता रहेको पाइन्छ । रातदिन मेहनत गरेर रगतपसिना बगाउने किसानले मौसमको प्रतिकूलताका कारण कबुल गरेको कुत बुझाउन नसकेका कारण जीवनजस्ता किसानलाई बदमास आरोपित गरी घरगोठ खाली गराउन आफ्नो कारिन्दा जयदेवलाई दिइएको आदेशको पालना गर्नुको बदला उल्टै जीवनको बचाउ गर्नुले जयदेवमा वर्गीय पक्षधरता र वर्गीय प्रेमको भाव प्रबल भएको देखाइएको छ ।

(ख) उत्पीडनको विरोध र उत्पीडकप्रति घृणा

नाटकमा जयदेवका अभिव्यक्तिमा मार्क्सवादी विचार प्रवाहित भएको पाइन्छ । यसका विपरीत जमिनदार मोहनका अभिव्यक्तिबाट सामन्तवादी विचारको भाव अभिव्यक्त भएको पाइन्छ । मोहनलाई जे जसरी पनि कबोल गरेअनुरूपको धनमाल चाहिन्छ । उसले समयमा पानी पर्नु नपर्नुसँग, किसानको अवस्थासँग कुनै सरोकार नभएको र किसान दुब्लाउने र कङ्गाल हुने कुरासँग कुनै मतलब नभएको बताएको छ (२) । यसबाट उच्चवर्गले श्रमजीवीहरूको अवस्थाका बारेमा कुनै सरोकार नराखी आफ्नो स्वार्थमा केन्द्रित हुन्छन् भन्ने देखाइएको छ । यसले दर्शकमा उच्चवर्गप्रति तीव्र घृणा भाव उत्पन्न गराउन सफल देखिएको छ । आफ्नै कारिन्दा जयदेवले जीवनको पक्ष लिएर आफ्ना आदेशको पालना गर्न नमानेपछि मोहनलाई गाली गर्दै हुँक्काको नलीले खुट्टामा प्रहार गर्दा जयदेवको मनमा उत्पन्न घृणाले पनि यसलाई पुष्टि गरेको छ । जयदेवले भनेको छ- “यो सेतो दरवार दरवार होइन पापको महल हो, तँ मानव होइनस्, दानव होस् । यो जमिनदारी कामोद होइन, अत्याचारी गोलघर हो (३) ।” यस कथनले उच्चवर्गीय उत्पीडनका विरुद्ध चेतनशील श्रमजीवीहरूमा क्रमशः विद्रोही भावना जागृत हुँदै उत्पीडकप्रति घृणा जगाइदिएको छ ।

(ग) वर्गसङ्घर्षको आवश्यकता बोध

गरिब किसान जीवनप्रति साहुले गर्न खोजेको अन्यायका विरुद्ध प्रतिवाद गर्दा काम छोड्ने धम्की दिंदा जमिनदारलाई नै यसरी चुनौति दिएको छ- “धनीको धनभन्दा गरिबको इमानको मोल बढ्ता हुन्छ । हेर् गरीबका बच्चाको तागत ! जोशू !! होस् (३) !!!” जयदेवको यस्तो चुनौतीले वर्गसङ्घर्षलाई सङ्केत गरिएको छ । उसले जमिनदारको सहयोगीका रूपमा गरिआएको काम छोडेर निस्कनुले अन्याय-अत्याचारका विरुद्धमा लड्न सक्ने वैचारिक सबलता गरिब किसानहरूमा आइसकेको बुझिन्छ । यसमा राणाशासकहरूसँग लडेर प्राप्त गरेको आंशिक विजयले पनि निम्नवर्गको चेतना र मनोबलमा सकारात्मक प्रभाव परेको पाइन्छ । जयदेवले जमिनदारसँग प्रतिवाद गर्दै चुनौती दिएर हिड्नुले निकट भविष्यमा वर्गद्वन्द्वले चर्को रूप लिनसक्ने अवस्थाको आँकलन गर्न सकिन्छ । जयदेवमा देखिएको वैचारिक सुझबुझले ऊ यसै चुप लागेर बस्दैन, उसले जीवनजस्ता गरिब किसानहरूको मुक्तिका निम्ति योजनाबद्ध रूपमा लाग्न सक्ने तथ्यलाई जमिनदारको घरबाट निस्कदै गर्दा उसले गाएका गीतका यी पङ्तिले सङ्केत गरेका छन्-

अत्याचार विषमता फैलाउन दिन्न

प्यारो जीवन मेरो ढल्न अवश्य दिन्न । (३)

यस नाटकमा वर्गीय मित्र नै सहयोगी हुन्छन् भन्दै वर्गीय प्रेमबिना एकता र सङ्घर्ष भरपर्दो हुन सक्दैन भन्ने कुराबाट जयदेव सचेत भएको देखाइएको छ । मोहनसँग विद्रोह गरी निस्किएको जयदेव जीवनको घरमा गएर सहयोगका निम्ति आश्वस्त पाउँ भनेको छ-

...म पनि तिमी जस्तै गरिब हूँ, ...गरिबको मद्दत गरिबले नै गर्नेछ, ...मेरो यो प्रतिज्ञा हो जुन प्रतिज्ञाबाट मेरो शरीरमा यसको निम्ति एक थोपा रगत भएसम्म मद्दत गरिरहने छु । (६)

जीवनको यस कथनले गरिब किसानका निम्ति गरिबहरू नै सहयोगी र शोषण-उत्पीडनबाट मुक्तिका संवाहक बन्छन् र परिवर्तनका निम्ति समर्पण चाहिन्छ भन्ने विचार अभिव्यक्त भएको छ । यसले वर्गीय एकता र वर्गसङ्घर्षबाट परिवर्तन सम्भव छ भन्ने देखाइएको छ भने जयदेवले किसानहरूलाई साहुका विरुद्धमा लड्न प्रेरित गरेका प्रसङ्गबाट पनि वर्गसङ्घर्षको आवश्यकताबोध भएको देखाइएको छ । यसबाट भविष्यमा जमिनदार र किसानका बिचमा वर्गद्वन्द्व अरू सशक्त भएर अगाडि बढ्न सक्ने देखाइएको छ ।

(घ) समाजवादी समाज निर्माणको चाहना र साम्यवादी भविष्यदृष्टि

किसान हो ! नाटकमा नाटककारको समाजवादी समाज निर्माण गर्ने चाहना र साम्यवादी भविष्यतर्फको विश्वास अभिव्यक्त भएको पाइन्छ । वर्गीय एकताका माध्यमबाट समाजमा विद्यमान शोषण-उत्पीडनको अन्त्य गर्ने र गास, बास तथा कपास जस्ता जीवनका आधारभूत आवश्यकता पूरा गर्ने चाहना नाटकमा अभिव्यक्त भएको छ । जयदेवले जीवन जस्ता निम्नवर्गीय जनताका पक्षमा सङ्घर्ष गरी समुन्नत समाज निर्माण गर्ने घोषणाले समाजवादी समाज निर्माण र साम्यवादी भविष्यदृष्टि अभिव्यक्त गरेको छ-

सपुत्र मांको पुत्रमा आँसु पुछ्छुदै हाँसो दिन्छु
उच्च नीच भेद-भाव निर्मूल पारी दिन्छु ।
दाना रोटी नाना सबलाई दिलाई छोड्छु
खान नपाई भोकै मर्न कसैलाई दिन्न । (३)

जयदेवले प्रस्तुत गरेका यी पङ्तिबाट समानताका पक्षमा सङ्घर्षलाई चर्काउने अभिव्यक्ति दिएको छ । ऊ अन्याय-अत्याचार, शोषण-दमनको अन्त्य गरी छाड्ने अठोट गर्नु, उच्च-निचको भेदभाव निर्मूल पारी कसैलाई भोकै मर्न नदिने सङ्कल्प गर्नुले तत्कालीन समाजमा गरिब-किसानको अवस्था-स्थितिलाई देखाइएको छ भने त्यसका विरुद्ध सङ्घर्ष गरी समाजवादी समाजको निर्माण र साम्यवादी भविष्यदृष्टि अभिव्यक्त भएको छ ।

प्रस्तुत नाटकले समाजमा वर्गीय चरित्र रहेसम्म शोषण, अन्याय, अत्याचार रहन्छ र यसबाट मुक्ति पाउने एकमात्र उपाय क्रान्ति हो भन्ने सन्देश दिइएको छ । नाटककार पासाले जयदेवका माध्यमबाट तत्कालीन समाजमा वर्गीय विभेद विष्फोटको अवस्थामा रहेको दृश्य प्रस्तुत गरेका छन् । जयदेवले प्रेमनाथको लास जलाउँदै गर्दा गाएका यी पङ्तिबाट वर्गीय चेतना तथा वर्गबोधले द्वन्द्वलाई यसरी अभिव्यक्त गरेको छ-

...जबतक चम्की रहन्छ शोषण सारा,
तबतक गरीबको हुन्छ हेर यही चाला,
सुन्दैन, हाम्रो करुण चित्कार नारा,
तब विप्लव नगरी को हुन्छ हाम्रो सहारा ?
कोही जल्दछ, दनदन कपुर, सुगन्ध लिएर
यहाँ गरीब जल्दछ हेर पोलिएको मुढा भएर । (१६)

जयदेवका उल्लिखित कथनबाट निम्नवर्गीय किसानहरूले भोग्न परेका उत्पीडन र तत्कालीन नेपाली समाजको यथार्थ तस्वीर प्रस्तुत भएको छ । जयदेवले सामन्तवादी

राज्यव्यवस्था भएको यस समाजमा शोषणका कारण गरिबहरूको अवस्थामा परिवर्तन आउन नसक्ने र गरिबका चित्कारपूर्ण रोदन, अनुनय-विनय र अनुरोधको भाषा राज्यसत्ताले नसुन्ने भएकाले मुक्तिका निम्ति विद्रोह/क्रान्ति एकमात्र सहारा हो भन्ने भाव व्यक्त गरेको छ । उसले परिवर्तनप्रति आश्वस्त पाउँदै भनेको छ- “तिमी सहँदै जाऊ । एकदिन अवश्य प्रतिकार गरिजानेछौं (१६) ।” यस अभिव्यक्तिले तत्कालीन समाजमा विद्यमान वर्गविभेदको चित्र र वर्गद्वन्द्वको सम्भावना व्यक्त गरेको छ । यसका लागि जयदेवले गाउँलेलाई जमिनदारका विरुद्ध लाग्न प्रेरित गर्दै भनेको छ- “...जबसम्म यस्ता शोषकलाई खतम गर्न सकिन्न तबसम्म केही सुधार हुन सक्दैन, यस्तालाई खतम गर्नु नै परोपकार हो (१७)।” यसरी गाउँलेहरूलाई वर्गसङ्घर्षका निम्ति तन, मन, धन दिएर लड्न तयार गराउनु र सङ्घर्षलाई सङ्गठित गर्नुले क्रमशः वर्गद्वन्द्व मूर्त र साकार बन्दै गएको प्रष्ट हुन्छ । यसबाट समाजमा सचेतनता र साङ्गठानिक रूपले वर्गद्वन्द्वको विकास भएको देखाइएको छ ।

जयदेवले दुनियाँमा मजदूर-किसानहरूको सहारा गरिब नै भएकाले सङ्घर्षमा जुट्नुको विकल्प नभएको र छातीपिटी रोएको कसैले नसुन्ने भएकाले मजदूर-किसानहरू एकताबद्ध हुन आवश्यक भएको बताएको छ । उसले मुक्तिका निम्ति शोषक-सामन्तका विरुद्ध एकजुट भएर उठ्नै पर्ने बताउँदै कवितात्मक शैलीमा भनेको छ-

बन्छन् गरीब ज्वाला देखेर शासकको भीषण चाला ।
 एक दिन उठ्नेछन् गरीब प्यारा धनवान् ढलाएर सारा ।
 जीवन श्रमीको श्रममा मज्जा उडाई हाँसी हिड्ने ।
 करोडौं जनको रक्त पिएर आफू एक धनवान् भइ रहने,
 कस्तो ढोङ्गी धनवान् ? त्यस्तालाई बेसरी चुस्ने
 भविश्य के हुन्छ विचार, भूखा नाङ्गाकै हुन्छ राज । (१७-१८)

जयदेवबाट गाउँलेहरूलाई जुटाएर जमिनदारका शोषण, दमन, अन्याय र अत्याचारका विरुद्धमा परिवर्तन र समाजवादी समाज निर्माणको चाहना अभिव्यक्त भएको छ । यसले विश्वभरिका श्रमजीवी मजदुरहरूलाई शासकवर्गका अत्याचारपूर्ण व्यावहारका विरुद्धमा एकताबद्ध विद्रोह गरी ढाँगी र आडम्बरी सत्ता समाप्त पार्नुपर्ने उद्घोष गरेको छ ।

जयदेवका अभिव्यक्तिमा मार्क्सवादी अवधारणा अभिव्यक्त भएको छ । उसका अभिव्यक्तिबाट वर्गद्वन्द्वले वैचारिक बल र विस्तार हुने अवसर प्राप्त गरेको छ । उसले किसानका समस्या, जमिन्दारी-सामन्ती प्रथाका शोषणका कुरा र परिवर्तनका सम्भावना र उपलब्धिका बारेमा किसानहरूलाई प्रशिक्षित गर्दै सङ्घर्षका निम्ति प्रेरित गरेको छ । उसले

करोडौं भोका-नाङ्गाको भाग्यलाई चूर्णचूर्ण पारी रगत चुस्ने, छाला लुछ्ने शोषकलाई खतम गर्नाका निम्ति जोश र होसले तयार भई उत्साहका साथ अगाडि बढेको बताएको छ । उसका विचारमा क्रान्तिको चिराग बलिरहेछ । यसबाट निम्नवर्गको जीत र शोषक वर्गको हार हुने कुरामा निश्चित रहेको भाव व्यक्त गरेको छ । उसले सरकार या व्यक्ति कोही पनि समाजबाट अलग भएर बाँच्न नसक्ने र करोडौं जनसाधारणको भेला, सङ्गठन र आवाजलाई रोक्न नसक्ने भन्दै सत्ताका विरुद्ध एकताबद्ध हुन आह्वान गरेको छ । उसले एकताबद्ध सङ्घर्षबाट नै निम्नवर्गको मुक्ति सम्भव भएको कुरालाई स्पष्ट पारेको छ ।

श्रमजीवीहरू एक माना नूनको निम्ति रातदिन नभनी डाँडा, काँडा, उकालो, ओरालो कैयौं खोला-नाला पार गरेर सहरमा आउनु परेको, कष्ट सहेर पनि जीवनमा परिवर्तन नआएको यथार्थता प्रस्तुत गरेको छ । उसले समाजको विकासमा मजदुर वर्गको योगदानको चर्चा गर्दै श्रमजीवीका कमाइ र परिश्रमले रेल, मोटर, हवाईजहाज, विजुली, स्कूल, कलेज इत्यदि चलिरहेका भए पनि शोषकहरूको चालबाजीले तिनबाट निम्नवर्गले लाभान्वित हुन नपाएकामा आपत्ति प्रकट गर्दै यस्तो अवस्थाबाट मुक्तिका निम्ति सङ्घर्ष अपरिहार्य भएको विचार अभिव्यक्त गरेको छ । उसले किसानहरूलाई उत्साहित गर्न विदेशी मुलुकमा भएका परिवर्तनको चर्चा गर्दै छोटो समयमा उन्नति-प्रगति गरेका बारेमा यसरी बताएको छ-

बहुसङ्ख्यक जनता किसान भएको चीनले आज अमेरिकनको हस्तक्षेपलाई खतम पारेर भूमि-वितरण गरी दिइसके । ...चीनका किसान मालिक भइसके तर नेपाल-भारतका जनता अन्धकारमा छन् । ... जबसम्म नयाँ चीन जस्तै नयाँ नेपाल बन्दैन र हरेक नेपालीको दुःख दूर हुँदैन । (२२)।

जयदेवले यसरी गाउँले किसानहरूलाई चीनमा आएको परिवर्तन, किसानको पक्षमा भएको हुनाले नेपाली किसानहरूले पनि एकताबद्ध भएर नयाँ नेपालको निर्माणका निम्ति नयाँ व्यवस्था स्थापना गर्न आवश्यक भएको बताएको छ । यसरी जयदेवले अप्रत्यक्ष रूपमा कम्युनिस्ट शासन व्यवस्थाको स्थापनार्थ सङ्गठन र सङ्घर्षको निर्माणमा भूमिका खेलेको छ । उसको नेतृत्वमा गाउँले किसानहरूले नारा लगाउँदै भनेका छन्- “शोषण नीति ! - नाश होस् !, जमीन कसको ?- जोत्नेको !, किसान-मजदुर !- जिन्दावाद (२२-२३) ! ” यस्ता अभिव्यक्तिबाट यस नाटकको वैचारिक पक्ष स्पष्ट भएको छ । यसरी जमिनदारका विरुद्ध किसान तथा मजदुरहरूलाई सङ्घर्षमा उत्रिएको देखाउनुले निम्नवर्गलाई वर्गीय मुक्तिका निम्ति एकताबद्ध हुन र सङ्घर्षमा लाग्न प्रेरित गरेकाले वर्गद्वन्द्व सशक्त बन्दै गएको छ । यसबाट विचारका माध्यमबाट वर्गद्वन्द्वलाई सशक्त बनाउने कार्य भएको छ । यस

सङ्घर्षमा मजदुर किसानलाई एकताबद्ध गरी निम्नवर्गीय मुक्तिसँग जोड्ने अभिप्राय रहेको स्पष्ट छ । यसमा विचारको तहबाट सङ्गठित गरी उच्चवर्गका विरुद्ध सङ्घर्ष किसानहरूलाई परिचालन गरिएकाले वर्गद्वन्द्व सशक्त बनेको छ ।

समाजमा कस्तो प्रथा रहने र नरहने भन्ने कुरा गाउँलेहरूको एकता र इच्छामा भरपर्ने कुरा भन्दै न्यायाधीशले गाउँलेको मनसाय बुझ्न खोजेपछि जयदेवले गाउँलेहरूलाई सम्बोधन गर्दै 'जमिन्दारी प्रथा' भन्दा किसानहरूले 'हटाइ दे' भन्नु, 'जमिन्दारको जग्गा !' भन्दा 'बाँडिदे (२४) !' भन्नुले समाजमा जमिन्दार र गाउँले किसानका बिचमा वर्गद्वन्द्व नै मुख्य समस्या रहेको र जनबलबाट सबै कुराको टुङ्गो लाग्ने स्थिति बनेको देखाउनुले वर्गीय एकता नै मुक्तिको आधार भएको तथ्यलाई नाटकका विचार पक्षबाट पुष्टि गरिएको छ ।

अन्त्यमा अदालतबाट फैसला भएपछि जयदेव र गाउँलेहरू खुसीले गीत गाएर स्वतन्त्रता प्राप्त भएको अनुभूति अभिव्यक्त गरेका छन् । यो स्वतन्त्रताले सबै नेपालीले रमाउँन पाउने अवसरको ढोका खुलेको भन्ने सन्देश यसरी अभिव्यक्त गरिएको छ-

स्वतन्त्रताको ढोका खुल्यो आऊ आऊ नेपाली,
हिमालय आजै हाँसे, स्वागत छ नेपाली ।
एकै देश, एकै धर्म, एकै छन् दिवालय
परम्पराको मेल यो हाम्रो नछुटोस् है नेपाली ।
जाऔं, घुम्दै उड्दै फिर्दै आकाशमा अकास्सी
जाग्रत गरौं, स्वर्ग बनाऔं आफ्नो देश नेपाली ।
गोली खाई, सुली पाई ल्याएको यो आजादी
सत्ययुगको सत्य सन्देश चाँडै ल्याऔं नेपाली । (२५)

यसरी राणाशासनका विरुद्धको क्रान्तिबाट पूर्ण प्रजातन्त्र प्राप्त नभएको, शोषक सामन्तहरूको उत्पीडन कायमै रहेको, आर्थिक असमानता, असुरक्षा, अभाव आदि यथावत रहेकाले किसानहरू एकताबद्ध हुनपरेको विचार नाटकमा अभिव्यक्त भएको छ । यो सफलता आरम्भ मात्र भएकाले स्वतन्त्रताको ढोका मात्र खुलेको बताउँदै वर्गीय द्वन्द्वको विकास क्रमिक रूपमा अगाडि बढिरहने सङ्केत गरिएको छ । यसले समाजका सबै क्षेत्रका निम्नवर्गीय जनतालाई सङ्गठित भई सङ्घर्षमा जोडिन प्रेरित गरेको छ ।

६.२.२ गङ्गालालको चिता

गङ्गालालको चिता नाटक विषयवस्तु र विचारका हिसाबले सबैभन्दा जेठो प्रगतिवादी नेपाली नाटक हो । यो नाटक प्रजातन्त्रको आकाङ्क्षा बोकेर विद्रोहको उद्घोष

गर्ने गङ्गालाल, दशरथ, धर्मभक्त र शुक्रराज जस्ता नागरिकहरूलाई हत्या गर्ने राणाशासक र सरकारका विरुद्धमा उठेका आवाजलाई समेटेर लेखिएको छ । यसमा शोषण-उत्पीडनको विरोध र शासक-शासितका बिचको द्वन्द्व, प्रजातन्त्र र स्वतन्त्रताप्रतिको समर्पणलाई विशेष महत्त्व दिइएको छ । यसका वैचारिक अन्तर्वस्तुमा अभिव्यक्त वर्गद्वन्द्वको विश्लेषण क्रमशः गरिएको छ ।

(क) शोषण-उत्पीडनको विरोध र उत्पीडकप्रति घृणा

गङ्गालालको चिता नाटक राणाशासनका विरुद्ध सञ्चालित अभियानको नेतृत्व गरेका गङ्गालाललाई फाँसी दिइएको घटनासँग सम्बन्धित छ । यसमा तत्कालीन नेपाली समाजमा व्याप्त रहेको शोषण-उत्पीडनप्रति विरोध र उत्पीडक वर्गप्रति घृणाभाव व्यक्त गरिएको छ । नाटकको आरम्भमा राखेको गीतिअंशका माध्यमबाट समाजका उत्पीडनको उजागर गरिएको छ- “जन्मिदै छन् जनहरू नित्यै छन् पनि निशिदिनै, जीवन बित्ने पसीना बहाई भोकै रहीं दिन-दिनै (३) ।” यसमा नेपाली जनता अहोरात्र खटेर पसिना बगाउँदा पनि भोकभोकै बस्नु पर्ने अवस्थामा रहेको बताइएको छ । यो नाटक तिनै विसङ्गतिका विरुद्धमा जनताको एकताबद्ध सङ्घर्ष आवश्यक भएको सन्देश दिँदै राज्यसत्ताको विरोध र शासक वर्गप्रति घृणाभाव जगाउँदै लेखिएको छ । यसमा गङ्गालालले शासनसत्ताका विरुद्धको अभियानप्रतिको दृढता, प्रजातान्त्रिक परिवर्तन प्रतिको दृढ विश्वास र स्वाभिमानलाई माफी माग्ने प्रस्ताव विपरीत यसरी प्रस्तुत भएको सूचित गरिएको छ- “जल्लाद, वीरको अगाडि यस्तो माफीसाफीको कायर, नीच शब्द नसुना, मृत्युको डर छैन, छाती तानेर खडा भइरहेको छु, प्राणको माया हुनेले यस्तो टाउकोमा आपत्ति आउने काम गर्दैन भन्ने तँलाई थाहा छैन जल्लाद (५) ।” यसबाट देश र जनताका पक्षमा सङ्घर्ष गर्नेहरू व्यक्तिगत स्वार्थ नराखी मृत्युलाई हाँसीहाँसी रोज्ने तर सत्ताका प्रलोभनमा नपर्ने देखाइएको छ । यसबाट निम्नवर्गका पक्षमा लड्नेप्रति श्रद्धा तथा सत्ता र शासकवर्गप्रति घृणा जगाइदिएको छ ।

(ख) वर्गीय पक्षधरता

गङ्गालालले राष्ट्रिय स्वतन्त्रताको विचार बोकेर हिँड्दा फाँसीको सजाय पाए पनि, उनको विचारलाई परिवार र आफन्तले पछ्याउनु, उनको अन्त्येष्टिमा ठूलो सङ्ख्यामा जनसाधारणको उपस्थिति हुनु र गङ्गालालका विचारलाई साकार नपारेसम्म विश्राम नलिने सङ्कल्प गर्नु जस्ता सन्दर्भबाट शासित वर्गीय पक्षधरता र शासकवर्गको विरोधलाई स्पष्ट

रूपमा प्रस्तुत गरिएको छ । नाटकमा गङ्गालालका विचारको अभिव्यक्तिका निम्ति कान्ताप्रसादलाई प्रयोग गरिएको छ । गङ्गालालको चिन्ता तयार गरिरहेका बेला विक्रमसिंहले कान्ताप्रसादलाई निन्दा गर्दै गङ्गालालले माफी मागेर यौवनको जीवन नबाँचेर परिवारको समेत विचल्ली गराउनु उचित नभएको तर्क गरेका छन् भने कान्ताप्रसादले त्यसको खण्डन गर्दै गङ्गालालले देश र जनताको निम्ति काम गरेर अहिले मात्र होइन जीवनपर्यन्त बाँचिरहने काम गरेको बताएका छन् । यसक्रममा गङ्गालालले आफ्नो विवेक, बुद्धि, विचार र जीवनलाई कसरी निःस्वार्थ भावले देश र जनताको नाममा समर्पित गरे भन्ने कुरालाई यसरी अभिव्यक्त गरेका छन्-“...गङ्गालाल नेपालका सबै जाति र व्यक्तिका साक्षात् आत्मा हुन्, उनका असङ्ख्य परिवार भएकाले टाउको फोडेर आज मैले यो सेवा गर्न मौका पाइरहेको छु (५) ।” गङ्गालालको चिन्ता बनाउन पाउने कुरालाई आफ्नो सौभाग्य बताएका छन् । यसबाट गङ्गालालले लिएको विचार र गरेको योगदानबाट प्रभावित हुने र त्यस कर्ममा प्रवृत्त हुने व्यक्तिको सङ्ख्या बढेको देखिएकाले पनि वर्गीय पक्षधरता स्पष्ट भएको छ ।

प्रहरी प्रशासनले श्रद्धाञ्जली सभालाई हस्तक्षेप गर्दै परिवारजनलाई समेत मन्तव्य प्रकट गर्न रोक्नुका पछाडि वैचारिक पक्षले भूमिका खेलेको छ । गङ्गालालका विचार र कामबाट प्रभावित-प्रेरित भएर यो नाटक लेखिएको भए पनि उनलाई पृष्ठभूमिमा राखिएको छ । यसैगरी विक्रमसिंहले गङ्गालाललाई बाँच्न नजानेको भन्ने कुराको कान्ताप्रसादले यसरी प्रतिवाद गरेका छन्- “रोएर होइन, हाँसेर बाँच्न जान्नुपर्छ, रोएर बाँचिरहनेले त जीवनभित्रै हज्जारौं पटक मर्नुपर्छ, त्यसैले गङ्गालालले आफू मरेर नेपाललाई जिन्दगी दिइरहेका छन् (५)।” यसरी गङ्गालालले जीवन र मृत्युलाई चिनेर नै हाँसीहाँसी मृत्यु रोजेकाले नेपाली जनताको हृदयमा जीवन्त रहने छन् । यसबाट देश र जनताको मुक्तिका निम्ति समर्पित हुनेहरूप्रति जनताको सधैं सम्मान रहने कुरा गर्नुले वर्गीय पक्षधरता अभिव्यक्त भएको छ ।

(ग) निरङ्कुशताप्रतिको विद्रोह र प्रजातन्त्रप्रतिको समर्पण

प्रजातान्त्रिक आन्दोलन र गङ्गालाललाई फाँसी दिइएको सन्दर्भलाई पृष्ठभूमिमा राखेर लेखिएको यस नाटकले नेपाली जनतामा विकसित भइरहेको स्वतन्त्रताको चाहना र निरङ्कुश राज्यसत्ताले यथास्थितिमा सत्ता चलाइरहनका लागि जनचाहनालाई दबाएर राख्नु पर्छ भन्ने मान्यताका बिचमा देखिएको द्वन्द्वलाई नाटकमा प्रस्तुत गरिएको छ । यसरी नाटकको रचनागर्भमा र विषयवस्तुको चयनमा विचारपक्षले भूमिका खेलेको छ ।

गङ्गालाल पारिवारिक सुख समृद्धिलाई त्यागदै देश र जनताको काममा कसरी लागे भन्ने कुरालाई फाँसी हुनु पूर्व अन्तिम भेटका निम्ति बोलाइएका परिवारका सदस्यहरूलाई सम्झाउने क्रममा उनले यसो भनेका छन्-

तिमीहरूको अनुहारमा आँसु खसेको हेर्नलाई मैले तिमीहरूलाई भेट्न चाहेको होइन, अनुहारमा आँसु खसाउनेहरू गौरव र जीवन पनि खसाउँछन् भन्ने मलाई विश्वास लाग्छ । राष्ट्रका निम्ति देशको हावापानी माटोले हुर्केको शरीरबाट जन्मभूमिको ऋण चुकाउनका निम्ति मानिसले के गर्नुपर्छ, उसका निम्ति जीवन र मृत्यु के हो, यो सबैको लागि मात्र मैले मेरो अन्तिम समयमा भेट्न चाहेको हुँ । (६)

यसरी कान्ताप्रसादका माध्यमबाट आएका गङ्गालालका अभिव्यक्तिमा सामन्तवादी राज्यसत्ताका विरुद्ध लड्ने विषय देशभक्तिको विषय भएकाले देश र जनताका निम्ति मर्ने र मार्ने कुरा गौरवको विषय भएको बताउँदै देश र जनताको नाममा सहादत प्राप्त गर्नुलाई गरिमामय अवसर भएको बताएका छन् । यसरी राणा सरकारका विरुद्ध सङ्घर्ष गर्न परिवारजन र जनसाधारणलाई अभिप्रेरित गर्ने विचार अभिव्यक्त गरिएको छ । यही कुरालाई बुझेर पुष्पलाल दाजुलाई श्रद्धाञ्जली चढाउँदै भन्छन्-

दाज्यू, म प्रतिज्ञा गर्दछु, एक करोड नेपालीको स्वतन्त्रता र सुखका निम्ति तिमीले प्राण दियो, त्यसैले एक करोड नेपालीमा स्वतन्त्र प्रसन्नता ल्याउनका निम्ति सबै नेपालीकहाँ जोश र जागृतिको सन्देश पुर्याउँछु,, सबैलाई जगाउँछु, उठाउँछु, दगुराउँछु । ...नेपालीमा नभएको शक्ति जगाएर दुश्मनलाई सिध्याउँछु । (१०)

पुष्पलालले सबै नेपालीलाई जगाएर सामन्ती राज्यसत्तालाई समाप्त पार्ने सङ्कल्प लिएको विचार व्यक्त गरेको विषयबाट पाठक-दर्शकमा क्रान्तिचेतको सञ्चार गराएको छ । यही कार्यमा हसिनादेवीको खबरदारीले पनि उर्जा दिएको छ । नाटकमा प्रयुक्त पात्रका संवाद र कार्यव्यापारबाट विचारतत्त्व अभिव्यक्त भएको छ । यसले पाठक-दर्शकमा वैचारिक पक्षधरता सशक्त बनाउँदै राज्यसत्ता र जनताका बिचको द्वन्द्वलाई प्रकाशित गरेको छ ।

६.२.३ परिवर्तन

परिवर्तन नाटक राज्यव्यवस्था र नागरिकको चरित्रसँग सम्बन्धित छ । यसले सामन्ती राज्यसत्ताको अन्त्य गरी प्रजातन्त्र स्थापनालाई मुख्य वैचारिक लक्ष्य बनाएको छ । यसका निम्ति शिक्षित तथा श्रमजीवीहरूका आचरण, व्यवहार र चिन्तनमा पनि परिवर्तन

आउन आवश्यक छ भन्ने धारणा नाटकमा अभिव्यक्त भएको छ । यसमा ०७ सालको जनक्रान्तिले पूर्णताको नजिक पुगेर पनि दिल्ली सम्झौतामा रोकिनु परेको र यसले देश र जनतालाई धोका भएको निष्कर्ष निकाल्दै पुनः जनक्रान्ति गर्नु पर्ने विचार प्रसारित गरिएको छ । यहाँ नाटकको वैचारिक अन्तर्वस्तुबाट अभिव्यक्त वर्गद्वन्द्वको विश्लेषण गरिएको छ ।

(क) वर्गीय पक्षधरता, शोषण-उत्पीडनको विरोध र उत्पीडकप्रतिको घृणा

यस नाटकमा जनताका पक्षमा परिवर्तनको आकाङ्क्षालाई विषयवस्तुका रूपमा चयन गरिनु, निम्नवर्गीय पात्रको केन्द्रियतामा नाटकको रचना गरिनु र नारी पात्रलाई उल्लेख्य भूमिका दिएर सर्वसाधारण नारी पात्रलाई क्रान्तिको सेवामा समर्पित गराउनुबाट यसको वर्गीय पक्षधरता स्पष्ट भएको छ । नाटकको प्रारम्भमा रुँदै भाँडा माफिरहेकी चन्दालाई अधवैसे महिलाले नरुन आग्रह गर्दै आँसु नै गरिबको सुख र धन हो भनेकी छन् (५) । चन्दाले यस्ता निराशावादी विचारको खण्डन गर्दै गरिबको जीवन धनीको जुत्ता मात्र नभएको भन्दै गरिब भए पनि मिहिनेत गर्नेमाथि सधैं अत्याचार गरिएको, गरिबको अस्तित्व वा मूल्य, पीडा र वेदनाको बेवास्ता गरिएको बताएकी छन् (६) । यस अभिव्यक्तिबाट निम्नवर्ग र महिलावर्गप्रति गरिने विभेदले जगाएको मानवीय संवेदना र आक्रोश अभिव्यक्त भएको छ । यसमा वर्गीय उत्पीडन र त्यसका विरुद्ध आत्मसम्मानको खोजी गरिएको छ । यसले तत्कालीन समाजमा उच्चवर्गको मिचाइका कारण सडकटमा परेको निम्नवर्गीय जनताको मानवीय मूल्य र अस्तित्व रक्षाको विषय उठाइएको छ । यसै गरी स्वदेशमा चलिरहेको राणाविरोधी अभियानलाई सफल पार्नु शिक्षित वर्गको दायित्व भएको भन्दै साथीहरूसँग युवाहरूको सक्रिय सहभागिता र समर्थनको आवश्यकता दर्शाउनुबाट पनि वर्गीय पक्षधरता अभिव्यक्त भएको छ । चन्दाले आफूलाई सच्याउँदै क्रान्तिको सेवामा समर्पित गर्नु, नोबल र बुढो पात्रले प्रायश्चित गर्दै क्रान्तिमार्गमा आउनुले वर्गीय पक्षधरतालाई अभिव्यक्त गरेको छ । यी सन्दर्भहरूबाट शोषक तथा उत्पीडक वर्गको विरोध र निम्नवर्गीय पक्षधरता अभिव्यक्त भएको छ ।

(ख) जनविरोधी शासन प्रणालीप्रतिको विरोध

नाटकको नवौं दृश्यमा वृद्ध पात्रले चन्दालाई आत्महत्या गर्नबाट बचाएर देहव्यापारमा लगाउन खोजेको तर चन्दाले यस्तो गर्नुलाई कुकर्मको संज्ञा दिएर विरोध गरेको देखाइएको छ । यहीँनेर वृद्धले भनेका यी कुरा विचारणीय छन्- "...पूँजीवादी देशमा

सुपथ, सुकर्मलाई पनि धनले किन्त पर्दछ...र धन कमाउने सबै साधनबाट बंचित हामी गरीबहरूका पास केवल एक साधन छ...त्यो हो, मर्दलाई बेइमानी...र स्त्री रूप, जवानी !” यसबाट पुँजीवादी व्यवस्थाको चरित्र उदाङ्गो पारिएको छ । समाजमा सुमार्ग र नैतिकता पुँजीमा बिक्री हुने गरेको र पुँजीबाट वञ्चित गरिब पुरुषहरूसँग बेइमानी र नारीसँग रूप सौन्दर्य नै अन्तिम पुँजी भएको बताइएको छ । उत्पादनका साधनको असमान वितरणले गर्दा पुँजीको पहुँचबाट विमुख हुनेहरूले बाँच्नका निम्ति इमान र शरीर सबै बेच्नु पर्ने अवस्था रहेको बताइएको छ । यसले साम्रज्यवादी तथा पुँजीवादी व्यवस्था श्रमजीवी जनताका निम्ति उपयुक्त नभएकाले यसको अन्त्यको आवश्यकता औँल्याइएको छ ।

(ग) समाजवादी समाज निर्माण र साम्यवादप्रतिको भविष्यदृष्टि

वृद्धको भट्टीमा बास बस्न आइपुगेका रवीन्द्रले देशको राजनीतिक तथा आर्थिक दुरावस्थाको बारेमा छलफल चलाएको छ । यस क्रममा उसले भनेका कुराबाट पनि समाजको वर्गीय चित्र अभिव्यक्त भएको छ । उसले वृद्धलाई आफू र आफ्ना सन्तान दरसन्तानमाथि घट्ने र घटिरहेका अत्याचार, शोषण आदिलाई बुझ्न किताबी कीरो बनेर मात्र नसकिने, सुखसयलमा हुर्किएको व्यक्तिले निम्नवर्गीय जनताको दर्द जान्न नसक्ने तर तेही दुःख र शोषणको जाँतोमा पिसिएको एक मजदुरले त्यसको विश्लेषण, दिग्दर्शन गर्नसक्ने, त्यस विषयमा त्यो वर्ग नै पक्का दार्शनिक हुने भन्दै सम्झाएको छ (३८)। यसबाट नेपाली समाजमा शोषण-दमनको परम्परा सदियौं पुरानो हो भन्ने पनि स्पष्ट हुन्छ । यसमा वर्गीय उत्पीडनको बोध पढेका भन्दा परे-भोगेकालाई हुन्छ भन्ने व्यवहारजन्य वस्तुसादृश्य ज्ञान सिद्धान्तलाई अभिव्यक्त गरिएको छ ।

रवीन्द्रले साथीहरूसँगको छलफलमा जनक्रान्ति सफल हुन नेतृत्व पनि सही हुनु पर्ने अन्यथा क्रान्ति सही निष्कर्षमा पुग्न नसक्ने भन्दै जनसेनाको मुकुण्डो लगाएका ठुला पुँजीपतिहरूद्वारा शोषित जनताको उद्धार हुन नसक्ने बताएको छ (४८)। सबैले आफ्नो वर्गीय हितको रक्षा गर्ने भएकाले बोली र देखावटी गतिविधिले मात्र वर्गद्वन्द्व गन्तव्यमा पुग्दैन, यसका लागि निम्नवर्गीय श्रमजीवीको नेतृत्व आवश्यक पर्ने कुरालाई औँल्याएको छ । जनक्रान्ति दिल्लीसम्भौतामा पुगेर टुङ्गिनु र असन्तुष्टहरूले पुनः लडाइको मोर्चामा भेट्ने बाचा गर्नुले रवीन्द्रको बुझाइलाई पुष्टि गरेको छ । रवीन्द्र अप्रेसनपछि होसमा आउँदा दिल्ली सम्भौता भइसकेको सुनेपछि उसलाई काङ्ग्रेसले गद्दारी गरेको र ‘खाल्टाबाट निस्केर

कुवामा पसेको' निष्कर्ष सुनाएको छ (७१) । यसले लेखकमा रहेको समाजवादी समाज निर्माणको चाहना र साम्यवादी भविष्यदृष्टि झल्काएको छ ।

चन्दाले दिल्ली सम्झौतापछि रवीन्द्रसँग निम्नवर्गको जीवनमा परिवर्तन आउनेबारे जिज्ञाशा राख्दा त्यसैका निम्ति क्रान्तिमा होमिएको तर दिल्ली सम्झौताले संशय जन्माएको बताउनुबाट वर्गद्वन्द्व शासक र शासितका बिचमा मात्र नभएर शासितभित्रै पनि अन्तर्विरोध रहेको तर्फ रवीन्द्रले औल्याएको छ । दिल्लीसम्झौता धोका हो भन्ने बुझाइ प्रदीपको पनि रहेको छ । नाटकको अन्त्यमा काठमाडौंका लागि हिँडेका रवीन्द्र, चन्दा र नवललाई विदा गर्न आएको प्रदीपले सम्झौतामा धोका भएकाले फेरि युद्धको मैदानमा भेट हुने अपेक्षा व्यक्त गर्दै रवीन्द्रलाई माला लगाइदिएको छ । यस क्रममा नवललाई माला लगाइदिँदा आर्थिक विषमताको कारण नै गलत काम भएको भन्दै वर्तमानमा देश र जनताका निम्ति अगाडि बढ्ने प्रगतिशील युवाहरूसँग विश्वास जगाउनु पर्ने कुरा गरेको छ भने चन्दालाई माला लगाइदिँदा वैयक्तिक परिवर्तन र त्यागले वर्गीय परिवर्तनको पक्षमा आएको कुरा स्वागतयोग्य भएको स्मरण गराई 'दुखिनी नेपाल आमालाई नबिसनु नि' भन्दै चन्दालाई आदर्श व्यक्तिका रूपमा चित्रित गरेको छ । यसरी वर्गद्वन्द्व खारिदै अगाडि बढ्ने कुराले समाजवादी समाज निर्माणसम्मको लेखकीय चाहना अभिव्यक्त भएको स्पष्ट भएको छ ।

नाटकको उपसंहारमा रेलवे स्टेसनमा बुढाले रवीन्द्र र चन्दासँग माफी माग्दै विगतमा घृणित काम गरेकामा पश्चातप गर्दै पवित्र कुल्ली काममा लागेको बताएको छ । चन्दाले बुढालाई विगतका गलत कर्मलाई दुस्वप्नका रूपमा लिनुपर्छ भन्नु र रवीन्द्रले चन्दा, नवल र वृद्धमा परिवर्तन आउनु गर्वको कुरा भएको बताउनुले निम्नवर्गीय चेतनाको विकासलाई सङ्केत गरेको छ । रवीन्द्रले उनीहरूलाई देशको मुटु मानी मुक्तिको दिन टाढा नभएको बताउनु र अब नेपालमा मेहनत गर्ने श्रमजीवीको इज्जत हुने दिन आउँदै गरेको कुरा उसले यसरी अभिव्यक्त गरेको छ- अब देशको जनवादीकरण हुने छ...लाल धरतीको सृजन हुनेछ...विदा...लाल बस्ती...खेताला, गोठालाहरूको राज...गरीबहरूको मान...समान अवसर ...जनवादी... युग परिवर्तन... आह...रवि...बस् (८०) । यही अभिव्यक्तिसँगै नाटक समापन गरिएको छ । यसबाट तत्कालीन नेपाली समाजमा विद्यमान वर्गीयताको प्रस्तुति मात्र दिइएको छैन, यसमा सुन्दर भविष्यको परिकल्पित चित्र पनि प्रस्तुत गरिएको छ । यसरी *परिवर्तन* नाटकमा वर्गद्वन्द्वको चित्रणसँगै वर्गीय पक्षधरता र सामन्तवादी एवम्

पूँजीवादी कुरूपताका विपरीत समाजवादी समाजको सौन्दर्यका निमित्त निम्नवर्गीय ऐक्यबद्धताबाट त्यसतर्फ अभिमुख हुने विचार कलात्मक रूपमा प्रस्तुत गरिएको छ ।

६.३ दोस्रो चरणका नाटकमा वैचारिक अन्तर्वस्तुमा अभिव्यक्त वर्गद्वन्द्व

दोस्रो चरणका प्रगतिवादी नाटककार मोदनाथ प्रश्रित र अन्यको *पचास रुपियाँको तमसुक*, दिल साहनीको *ज्याला*, उदय शर्माको *फूलबारीको कथा हवाइको व्यथा*, मोहनविक्रम सिंहको *फागुन २४ गते* र रमेश विकलको *दोस्रो पुस्ता* नाटकका वैचारिक अन्तर्वस्तुमा अभिव्यक्त वर्गद्वन्द्वको विश्लेषण क्रमशः गरिएको छ ।

६.३.१ *पचास रुपियाँको तमसुक*

पचास रुपियाँको तमसुक नाटक मार्क्सवादी जीवनदृष्टिबाट प्रेरित भएर लेखिएको कृति हो । यस नाटकमा नेपाली समाजमा विद्यमान सामन्ती शोषण, अन्याय, अत्याचार, दमन आदिबाट मुक्ति पाउन निम्नवर्गमा चेतना आउन र एकताबद्ध भई सङ्घर्ष गर्न आवश्यक छ भन्ने बोध नाटककारमा रहेको छ । समाज परिवर्तन सम्बन्धी यही ज्ञानलाई नाटकका माध्यमबाट सर्वसाधारण जनतासमक्ष पुर्याउने उद्देश्य यस नाटकमा रहेको छ । यस नाटकको वैचारिक अन्तर्वस्तुमा अभिव्यक्त वर्गद्वन्द्वको विश्लेषण क्रमशः गरिएको छ ।

(क) वर्गीय वैचारिक पक्षधरता

पचास रुपियाँको तमसुक वर्गीय पक्षधरताका दृष्टिले महत्वपूर्ण नाटक हो । नाटककारले नाटकमा गरिब किसानले भोगेका शोषण, अन्याय, अत्याचार आदिलाई विषयवस्तु छनोट गर्नुबाट वैचारिक पक्षधरता देखिएको छ । यसमा निम्नवर्गीय पात्रको केन्द्रीयतामा शोषक-सामन्तले घरखर्चका निमित्त हजुरवाले लिएको रकम तीन पुस्तासम्म दासका रूपमा काम गर्दा पनि ऋण घट्नु भन्दा बढेर पच्चीस सय पुगेको देखाएर शोषण-उत्पीडनको सजीव चित्र प्रस्तुत गर्नुले पनि वैचारिक पक्षधरता झल्किएको छ ।

नाटकमा पात्र प्रयोगका सन्दर्भबाट पनि वैचारिक पक्षधरता अभिव्यक्त भएको पाइन्छ । नाटकमा मुख्य पात्र लगायत अन्न सहायक पात्रहरूमा निम्नवर्गीय पात्रको छनोट गरी अनेक किसिमबाट उत्पीडित भएको देखाउनु र जमिनदार मोहन जस्ता पात्रलाई दुष्ट प्रवृत्तिको रूपमा प्रस्तुत गरेर उसप्रति नकारात्मक वैचारिक प्रभाव पार्नुका पछाडि वैचारिक पक्षधरताले काम गरेको छ । यस नाटकका आरम्भमा निम्नवर्गीय पात्र अत्यन्त दयनीय अवस्थामा देखाइएको र साहुका अगाडि डराएर प्रस्तुत भएको देखाइएको छ भने उच्चवर्गका

उत्पीडनका विपरीत निम्नवर्गले सङ्घर्ष गरी विजय प्राप्त गरेको देखाइएबाट यस नाटकमा वर्गीय वैचारिक पक्षधरतालाई महत्त्वका साथ प्रस्तुत गरिएको स्पष्ट हुन्छ ।

(ख) शोषण-उत्पीडनको विरोध र उत्पीडकप्रति घृणा

पचास रुपियाँको तमसुक नाटकमा पञ्चायतकालीन नेपाली समाजको चित्रण गरिएको छ । यस नाटकको मुख्य उद्देश्य तत्कालीन समाजमा व्याप्त अन्याय, अत्याचार, शोषण, दमन र उत्पीडनको चित्रण गर्दै शोषण-उत्पीडन मुक्त सुन्दर, स्वस्थ, समतामूलक समाजको स्थापना गर्न सहयोग पुर्याउनु हो (लामिछाने ७७) । यो नाटक उद्देश्यमूलक ढङ्गले रचना गरिएको छ । नाटक लेखनको उद्देश्यबमोजिम सामन्ती शोषण, उत्पीडन र थिचोमिचोले ग्रस्त नेपाली समाजका साहिँलाजस्ता श्रमजीवीहरू कसरी उत्पीडनको सिकार भएका छन् भन्ने देखाइएको छ । नाटकमा बाजेले लिएको पचास रुपियाँ ऋण बापत तेस्रो पुस्ताको साहिँलाले साहुकहाँ रातोदिन काममा जोतिइरहँदा, बेलामौकामा आफ्नो घर जनसमेत डराइडराइ अनुमति माग्दा साहुले आनाकानी गर्नु, बाबुको उपचारको निमित्त दस रुपियाँ माग्दा बाजेले लिएको पचास रुपियाँ पच्चीस सय पुगेको र सो रकम चुक्ता नगरेसम्म अरू ऋण दिन अस्वीकार गर्नु जस्ता कुराले सामन्ती शोषणले समाजमा बलियो गरी जरा गाडेको कुरा पुष्टि गर्दछ । साहिँलाले साहुलाई लाटाले पनि नपत्याउने हिसाब सुनाएको भन्दै उसका मनमा विद्रोहको आगो सल्किएको देखाएर नाटकमा क्रमशः द्वन्द्वको विकास गराइएको छ । यसमा बुढाको अनुभव र कुमार जस्ता युवाहरूमा आएको जागृतिका कारण श्रमजीवी किसान सचेत हुँदै एकजुट भएर विद्रोहमा उत्रिनुको परिणति अन्त्यमा साहुसँग मुठभेड गरी लुटिएको सम्पत्ति फिर्ता गराउन सफल भएको दृश्य प्रस्तुत गरिनुले सर्वसाधारण पाठक-दर्शकलाई सामन्ती शोषणबाट मुक्तिको पाठ पढाउने चाहना अभिव्यक्त भएको छ । नाटककारको वैचारिक सचेतता र जनतामा जागरण फैलाउने योजनाबद्ध उद्देश्य रहेको छ । यसै उद्देश्यमा आधारित भएर नाटकका घटनाक्रम, पात्र चयन तथा कार्यव्यापारको संयोजन गरी नाटकको रचना गरिएको छ । यसरी नाटक प्रारम्भमा सामन्तको दबदबाबाट सुरु भएर बिचमा दोहोरो सङ्घर्षको अवस्था हुँदै अन्त्यमा सामन्तवर्ग पराजित र श्रमिकवर्ग विजयी भएको अवस्थामा पुगी टुङ्गिएकाले यसको सोद्देश्यता प्रस्ट हुन्छ भने वैचारिक सन्देश प्रवाहित गर्न सफल भएको पनि स्पष्ट हुन्छ ।

नाटकको पहिलो दृश्यमा साहुसँग डरले लत्रेर बोल्ने साहिँलो छैठौँ दृश्यमा बाबुको उपचारका निमित्त दस रुपियाँ माग्दा पच्चीस सयको हिसाब सुनेपछि दमित अवस्थामा रहेको

आक्रोश व्यक्त गर्ने अवस्थामा पुगेको छ । साहुको हिसाब गराइप्रति व्यङ्ग्य गर्दै 'लाटाले पनि नपत्याउने हिसाब' भनेर असन्तुष्टि प्रकट गर्छ भने पुरानो हिसाब तत्कालै तिर्न वा घरबारी खाली गर्न साहुले धम्की दिँदा 'पैसा पनि नतिर्ने र अबदेखि काममा पनि नआउने' निर्णय सुनाएर विद्रोहको सङ्केत गरेको देखाइएको छ । सातौँ दृश्यमा बुढाले औषधिको अभावमा मर्ने स्थितिमा पुगपछि, कुमारसँग आफ्नो अनुभवको निष्कर्ष यसरी सुनाउँछ-

...हामी पचास रुपियाँको निम्ति तिन पुस्तासम्म साहुकोमा बाँधा भयौं । हाम्रा कति भाइ छोराहरूले कहाँ कहाँ पुगेर विदेशीको पनि चाकरी गरे तर हाम्रो दुख कहिल्लै गएन । जबसम्म गरीबलाई पिसेर खाने शोषकहरू रहन्छन् तबसम्म गरीबलाई के सुख हुन्थ्यो ? यिनै शोषकहरूसित लडेर यिनलाई मास्ने मेरो धोको थियो । तर अब तिमीहरू छौ, तिमीहरूले त कुरा पनि धेरै बुझिसकेका छौ, काम पनि गर्दै छौ । यिनका सामु शिर झुकाएर नबसे है बाबु हो । अझै कतिसम्म यिनका कमारा हुने हामी ? सबै मिलेर यिनलाई माटोमा नपुरी गरीबको दिन फर्कन् । (१२-१३)

साहिँलाका बाबुले उपयुक्त कथनका माध्यमबाट नेपाली समाज शोषण-उत्पीडनले ग्रस्त रहेको र यसका विरुद्ध निम्नवर्गीय समाजमा भित्रभित्रै विद्रोही चेतना जागृत गराई युवावर्गलाई सङ्गठित गरेर अगाडि बढ्न आवश्यक छ भन्ने आग्रह गरेको छ । यसबाट युवावर्गले उत्साहित हुनुपर्ने सन्देश दिइएको छ । यसलाई पुष्टि गर्न उनका कुरा सुनिरहेको युवापात्र कुमार वृद्धले प्राण त्यागेपछिको यो भनाइलाई लिन सकिन्छ- "अब हामी अन्याय सहेर बस्ने छैनौं बाजे ! अब हामी हेपिएका गरीब-गुरुवाहरू एकजुट भएर उठ्छौं । हाम्रा दुश्मन खतम नगरी छोड्दैनौं अब हामी । हामी तपाईंको अधुरो धोको पुरा गरेरै छोड्छौं बाजे (१३) !" कुमारको यो सङ्कल्पले चेतनाको जागृति आई परिवर्तनको ढोका खोल्ने सङ्केत गरेको छ । यही क्रममा साहिँलाले साहुको रिन तिर्न विदेश पलायन हुने विचार मनमा लिइरहँदा सन्देशमूलक आकाशवाणिका रूपमा नेपाल आमा यसो भन्छिन्-

आफ्नो हकको निम्ति आफ्नै देशमा बसेर लड्नु पर्छ । आफ्नै देशको सेवा गर्नुपर्छ । अझ मर्न लागेको बाबुलाई यो हालतमा छोडेर विदेश जान तँलाई दुःख लाग्दैन ? दासताबाट छुट्न यहीं लड्नुपर्छ साहिँला ! औषधिमुलोका निम्ति यहीं लड्नुपर्छ साहिँला !!! (१४-१५)

नेपाल आमाको सन्देश भनेर नाटककारले आफूमा रहेको परिवर्तनप्रतिको दृष्टिकोण प्रवाहित गरेका छन् । यसबाट अन्याय-अत्याचारबाट भागेर वा मुग्लान पसेर होइन स्वदेशमा बसेर सङ्घर्ष गर्न अनिवार्य छ भन्ने सन्देश सञ्चारित गराएका छन् ।

(ख) समाजवादी समाज निर्माणको चाहना र साम्यवादी भविष्यदृष्टि

यस नाटकमा सामन्तवादी तथा पुँजीवादी समाजमा धन-सम्पत्तिका निमित्त मानवीय मूल्य-मान्यताप्रति बेखबर रहने प्रवृत्ति हावी भएको पाइन्छ भने समाजवादी समाजमा मूल्य, मान्यता, सामाजिक भावना र इमान्दारिता जस्ता कुराप्रति संवेदनशील रहेको पाइन्छ । यस नाटकमा उच्चवर्ग धन-सम्पत्ति प्राप्तिका निमित्त बेइमान भए पनि गरिब तथा श्रमजीवीहरू इमान्दार भएको तथ्य साहु मानसिंह र साहिँलाका व्यवहारबाट पुष्टि गरिएको छ । साहु मानसिंह पचास रुपियाँमा तिन पुस्ताको श्रम शोषण गरेर पनि बाँकी हिसाब पच्चीस सय पुर्याउँदा र कुटपिट गर्दा समेत साहिँलाले विदेश गएर भए पनि ऋण चुक्ता गरिछाड्ने अठोट लिएको छ (१४) । मानसिंह साहुले साहिँलामाथि मात्र होइन तल्लाबारी लुरीको पोइले लाहुर जाँदा दुई सय लिएको भनी भुक्याएको, आफूले पेट बोकाएर पुच्छारे माइलालाई जालमा पारी एक हजारको तमसुक गराएको, च्यान्टेको बाबुको लाश चिहानबाट उधिनेर ल्याप्चे लगाई घरबारीको राजिनामा गराएको, सेते सार्कीकी स्वास्नी छवेसित पोइल जाँदा छवेले सेतेलाई तिर्नुपर्ने जारीको हजार रुपियाँ भुक्याएर आफ्नै नाममा गराएको जस्ता कर्तुत साहुको मुखबाट ओकल्ल लगाएर फट्याउँ, जालभेल र बेइमानीको प्रतिरूप बनाएर प्रस्तुत गरिएको छ । यसबाट सर्वसाधारण श्रमजीवीलाई सामन्तहरूबाट सचेत रहन र उनीहरूका विरुद्ध एकजुट हुनसमेत आह्वान गरिएको छ । यसका माध्यमबाट शोषण-उत्पीडनबाट मुक्तिका निमित्त सङ्गठित भएर लड्नुपर्ने र शोषण-उत्पीडनमुक्त समाजवादी समाज निर्माण गरी साम्यवादी भविष्यतर्फ अग्रसर हुनुपर्ने सन्देश प्रवाहित गरिएको छ ।

६.३.२ सिम्मा

नाटककार रायनको *सिम्मा* गीतिनाटक विचारका माध्यमबाट पनि महत्त्वपूर्ण मानिन्छ । निम्नवर्गीय ग्रामीण जीवनलाई आधार बनाई लेखिएको यस नाटकमा जनचेतना फैलाउने, निम्नवर्गीय जनशक्तिलाई गोलबन्द हुन प्रेरित गर्ने, वर्गदुश्मनप्रति घृणाभाव जगाइदिने जस्ता वैचारिक पक्षबाट वर्गद्वन्द्व जगाउने काम गरिएको छ । यहाँ नाटकको वैचारिक अन्तर्वस्तुका माध्यमबाट अभिव्यक्त वर्गद्वन्द्वको विश्लेषण गरिएको छ ।

(क) शोषण-उत्पीडनको विरोध र उत्पीडक वर्गप्रति घृणा

सिम्मा गीतिनाटक सामाजिक-आर्थिक उत्पीडनमा आधारित छ । यस नाटकमा नेपाली समाजमा विद्यमान लैङ्गिक तथा वर्गीय उत्पीडनलाई मुख्य रूपमा उठाइएको छ । नाटकको पहिलो अङ्कको पहिलो संवादबाट नै यसको उठान यसरी गरिएको छ-

चेलीको जन्म हारेको कर्म
कल्ले पो बुझ्छ मुटुको मर्म
एकसरो बर्को शीत मात्रै छल्ले
छोरीको जातलाई काम मात्रै दल्ले । (२)

सिम्मा र साथीहरूको सामूहिक स्वरको यस गीतमा सामाजिक उत्पीडनका रूपमा पितृसत्तत्मक संस्कृतिले थोपरेको छोरीप्रतिको दृष्टिकोणलाई प्रस्तुत गरेको छ । यसका माध्यमबाट नारीवर्गले भोगेका उत्पीडनको मर्म समाजले बुझ्न नसकेको आरोप लगाइएको छ । पुरुषवर्गले नारीलाई केवल कामको उपयोगी वस्तुका रूपमा लिएर कज्याउँने र सताउने विभेदजन्य व्यवहार गरेको प्रति असन्तुष्टपूर्ण अभिव्यक्ति दिइएको छ । यसै गरी पारिवारिक भरणपोषणका निमित्त विदेश गएर रगत पसिना बगाइरहेका युवावर्गलाई स्वदेशभित्रको उत्पीडनलाई पहिलो प्राथमिकता दिएर लड्न आवश्यक भएको कुरा यसरी सिम्मामार्फत व्यक्त भएको छ-

जहाँ गए पनि लड्नु छ भने देशैमा लड न
गरिबका आडमा उज्यालो घाम ल्याउन अगाडि बढन । (२२)

आर्थिक अभावका कारण विदेशी गुलाम हुन बाध्य नेपाली युवावर्ग स्वदेशमा भइरहेको उत्पीडनका विरुद्ध सङ्घर्ष गर्न हौस्याउँदै स्वदेश आमन्त्रण गर्ने यस कथनले परिवर्तनका निमित्त सङ्घर्ष गर्न प्रेरित गरेको छ ।

सिम्माले डेडसुलाई खबर पठाउने क्रममा गाउँको अवस्था यसरी बताएकी छ-

अति भो थिचाइ अति भो मिचाइ अति भो व्यभिचार
कतिन्जेल अड्ने कतिन्जेल बस्ने सहेर अत्याचार । (२५)

सिम्माका यस कथनले ग्रामीण क्षेत्रमा मौलाएको शोषणको जालालाई स्पष्ट पारेको छ । उसका कथनमा उच्चवर्गले गरेको अत्याचारले सीमा नाघेको हुनाले अब सहेर बस्न हुँदैन, परिवर्तनका निमित्त सङ्घर्षको विकल्प नरहेको विचार व्यक्त गरिएको छ ।

(ख) वर्गीय पक्षधरता र समाजवादी समाज निर्माणको चाहना

सिम्मा नाटकमा विश्वव्यापी वर्गीय पक्षधरता प्रस्तुत गरिएको छ । सिम्मामा आएको वर्गीय चेतना र उनले देखाएको वर्गीय पक्षधरताले राष्ट्रिय तथा अन्तर्राष्ट्रिय जुनसुकै

भूगोलमा भएका निम्नवर्गका समस्या एउटै हुन् भन्ने विचार प्रस्तुत गरिएको छ । यसको वर्गीय चेतना र पक्षधरता राष्ट्रिय जनचेतनामा सीमित नरहेर अन्तर्राष्ट्रिय वर्गचेतनामा समेत फड्को मारेको छ (चैतन्य १४८) । निम्नवर्गीय श्रमजीवी मजदुर-किसानले चलाएका आन्दोलन दबाउन शासकका पक्षबाट लडेर शासकवर्गको सेवा नेपाली युवाले गर्न उपयुक्त नहुने विचार नाटकमा सम्प्रेषित गरिएको छ । सिम्माको यस किसिमको वर्गीय पक्षधरता अभिव्यक्त भएको उदाहरणका रूपमा निम्नलिखित पङ्क्तिलाई लिन सकिन्छ-

जहाँका हुन् गरिब, जाँका हुन् दुखी उस्तै हुन् सबका पीर
सम्भरेर आफ्ना लालाबालालाई नताक तिन्लाई तीर । (२७)

सिम्माका यस्ता अभिव्यक्तिबाट अन्तर्राष्ट्रिय वर्गीय पक्षधरता र मानवतावादी संवेदना अभिव्यक्त भएको छ । यस नाटकमा नेपाली समाजमा भाँगिएर रहेको शोषण, दमन, उत्पीडनजस्ता विसङ्गतिका विरुद्ध एकताबद्ध भएर अगाडि बढ्न आवश्यक भएको विषयलाई पनि नाटकमा महत्त्वका साथ उठाइएको छ । यसका लागि विदेसिएका युवावर्ग एकजुट भएर स्वदेश फर्किन आवश्यक भएको कुरा सिम्माले अरू जोड दिएर भनेकी छ-

के हेरी बस्छौं के रुङ्गी बस्छौं विदेशमा थन्केर
हुल बाँधी फर्क आफ्नो हक लिन जोस बोकी रन्केर
फर्केर आऊ दुईचार कुरा साहुसँग बसेर
नगरी भैन एक गठ भई कम्मर कसेर, (२५)

सिम्माले विदेशमा नेपालीको अवस्थास्थितिका राम्रो नभएको आस्याडबाट थाहा पाएपछि विदेशमा दुखकष्ट भोग्नु भन्दा स्वदेशी शोषण दमनका विरुद्धमा लड्न उचित भएको विचार अभिव्यक्त गरेकी छन् । नेपालीहरू विदेशमा गएर आफ्नै वर्गका विरुद्ध लड्ने काम केवल विदेशी मालिकको अर्थहीन सेवा ठहर्छ भन्ने कुरा आस्याड यसरी व्यक्त गर्छ -

जोसँग लड्छौं विदेशमा हाम्रा ती दुस्मन थिएन
जहाँ हामी लड्छौं त्यो जमिन पनि नेपालको थिएन
अङ्ग्रेजी सापको भारती सापको खाएर बनाइ
के पायौं र खोइ ? आफ्नो जहानलाई विधवा बनाई । (२१)

आस्याडको यस भनाइले नेपालीहरू भाडाका सिपाहीको रूपमा विदेशी भूमिमा विदेशी स्वार्थका निम्ति लडिरहेका छन् भन्ने अनुभूतिलाई यसरी अभिव्यक्त गर्दछ-

दुस्मन त हाम्रो विदेशमा हैन यहीं नै रहेछ
लड्नु त हाम्ले विदेशमा हैन यहीं नै रहेछ । (२१)

यसरी आस्याडले आफ्नो देखाइ, भोगाइ र बुझाइ अभिव्यक्त गरेपछि विदेशका बारेमा सिम्माका मनमा रहेको भ्रमको जालो च्यातिन्छ । अनि त उसले विदेश फर्कंदै गरेको ठूले मार्फत डेडसुलाई यस्तो खबर पठाउँछे-

...हुल बाँधी फर्क आफ्नो हक लिन जोस बोकी रन्केर । (२५-२६)

सिम्माले विदेसिएका युवाहरूलाई स्वदेश फर्किन आह्वान गर्नुको मुख्य कारण निम्नवर्गको हकअधिकारका लागि सङ्घर्ष गर्न हो । यसलाई अझ स्पष्ट पाउँदाँ ग्रामीण क्षेत्रमा शासन गरिरहेका प्रधान, जिम्वाल, मुखियाहरू गरिब निमुखा किसान श्रमजीविहरूलाई शोषण-दमन गर्ने, सार्वजनिक वनजङ्गल, गौचरन, पाटीपौवा आदि सार्वजनिक सम्पत्ति आफ्ना नाममा दर्ता गर्ने र यस्ता काममा कसैले अवरोध गर्न खोजे अनेक जालझेल गरेर जेलमा कोचिदिने जस्ता दुष्ट्याइँ भइरहेको कुरालाई ठूलेले यसरी अभिव्यक्त गरेको छ-

गरिबलाई थिच्ने, गरिबलाई मिच्ने गरिबलाई चुसने
त्यतिले मात्र नपुगी तिन्लाई जेलमा ठुँसने । (३०)

यसरी समाजको वर्गीय अवस्थितिमा उच्चवर्गका प्रतिनिधिहरूले निम्नवर्गप्रति गर्ने दुर्व्यवहारबाट निम्नवर्ग पनि वर्गशत्रुको पहिचान गर्न सक्ने भएकोले उनीहरूमा वर्गबोधको विकास भएको बुझिन्छ । त्यसको अभिव्यक्ति सामुहिक रूपमा यसरी प्रकट गरेका छन्-

उदास छन् गाउँ उदास छन् पाखा उदास छन् ती वस्ती
ढली र मली ठूला बडाका साहुकै छ मस्ती
छोइनसक्नु भएछ गाउँमा फटाहाहरूलाई
सबैले मिली लुछ्छदा रैछन् गाउँले हरुलाई । (३०)

यसैकारण जनता जुरमुराउन थालेको कुरा नाटकमा यसरी अभिव्यक्त भएको छ-

गरिब दुःखी निर्धन जनता जुरमुराइसकेछन्
कत्ति सहने भनेर देशका जनता सब उठेछन् । (३०)

यसरी सर्वसाधारण जनता जाग्न थालेपछि मुगलान पसेका युवाहरूलाई पनि शोषण दमनका विरुद्ध सङ्गठित भएर उठ्नलाई प्रेरित गरेको देखिन्छ । गाउँको स्थितिले मनस्थिति बदलिएको कुरा ठूले साथीहरूसँग यसरी अभिव्यक्त गर्दछ-

फर्किने निधो कसेर आको मैलेत गाउँमा
फर्केर म त सुम्पिन्छु ज्यानलाई गाउँलेको नाउँमा (३०)

नेपाली युवाहरूलाई मुगलान पस्नपर्ने बाध्यात्मक स्थिति सिर्जना गर्ने मूल कारकतत्त्व सामाजिक रीतिस्थिति र नीतिनियम भएकाले यसको उन्मूलनका निम्ति लाग्नुपर्ने निष्कर्षमा ठूले पुगेको कुरा यसरी सुनाउँछ-

मुगलानमा पस्ने अवस्था पार्ने त्यो थितिरीतिलाई
घरबारी खोसने गरिबलाई चुस्ने त्यो कालो नीतिलाई
सुकुम्बासी बनाई खेदेर बसाईं मोज मानेहरूलाई
फर्केर गई तह नलगाई भएन ती सबलाई (३०)

ठूलेका विचारले डेडसुलगायतका युवाहरूमा पनि उत्साह जागृत भएर आउँछ । डेडसु साथीहरूको विचार जान्न खाज्दै आफ्नो निर्णय सुनउँदै भन्छ- “के सोच्यौ भाइ हो ? के गुन्यौ भाइ हो ? उठौं लौ कसम खाई ।” डेडसुको सोधाइमा सबैले सामुहिक रूपमा आफ्नो विचार यसरी अभिव्यक्त गर्दछन्- “कम्मर कसी लौ फकौं भाइ हो छाडेर विदेशलाई (३२)।” यसरी सबैलाई एकजुट हुन अभिप्रेरित गर्ने किसिमबाट मुगलानमा बसेका युवाहरू स्वदेशका समस्या समाधान गर्दै आफ्नो हकअधिकार लिनका निम्ति स्वदेश फर्किने निर्णयमा पुगेको कुराले वर्गद्वन्द्वका निम्ति आवश्यक हुने जनआधार र सङ्गठन निर्माण हुने स्थिति बनेको देखाइएको छ । यस परिवेशले लेखकमा रहेको समाजवादी समाज निर्माणप्रतिको अभिरुचि अभिव्यक्त भएको छ ।

६.३.३ दोस्रो पुस्ता

दोस्रो पुस्ता नाटक वैचारिक अन्तर्वस्तुमा वर्गद्वन्द्व अभिव्यक्त भएको अर्को महत्त्वपूर्ण कृति हो । यस नाटकमा बालक कमल र उसका बाबुआमाले देखेभोगेको गरिबी, अन्याय, अत्याचार र त्यस दलदलबाट निस्कन गरेका प्रयत्नलाई देखाइएको छ । नाटककारले यस नाटकको वैचारिक अन्तर्वस्तुका माध्यमबाट उत्पीडित वर्गीय वैचारिक पक्षधरता देखाएका छन् । यसमा मजदुर वर्गले भोग्न परेका शोषण, उत्पीडन र विभेदको विरोध गर्दै उत्पीडकप्रति घृणाभाव व्यक्त गरेका छन् । यी सबैखाले शोषण-उत्पीडनबाट मुक्ति पाउन आमूल परिवर्तनका निम्ति वर्गसङ्घर्ष आवश्यकता बोधको अभिव्यक्ति प्रकट गरेका छन् । यसमा समाजवादी समाज निर्माणको चाहना र साम्यवादी भविष्यदृष्टि प्रस्तुत गर्दै द्वन्द्वात्मक भौतिकवादी चेतनाको सञ्चार गर्ने उद्देश्य लिएका छन् । यिनै उद्देश्यपूर्तिका माध्यमबाट नाटकमा वर्गद्वन्द्व अभिव्यक्त भएकाले क्रमशः विश्लेषण गरिएको छ ।

(क) उत्पीडित वर्गीय वैचारिक पक्षधरता

दोस्रो पुस्ता नाटकमा निम्नवर्गीय वैचारिक पक्षधरता प्रस्तुत भएको छ । नाटककारले यस नाटकको विषयवस्तुमा निर्माण क्षेत्रका मजदुरहरूले भोग्न परेका शोषण-उत्पीडन, षड्यन्त्र र त्यसका विरुद्ध गरिएका सङ्घर्षबाट प्राप्त भएको उपलब्धिलाई प्रस्तुत गरिएको छ । निम्नवर्गका समस्या र जीवनदशालाई नाटकको मूल विषय बनाएर नाटककारले निम्नवर्गीय पक्षधरता देखाएका छन् । यसमा पात्रको चयन, प्रारूपीकरण र नायकत्व प्रदान गर्ने सन्दर्भमा पनि निम्नवर्गीय पक्षधरता अँगालिएको छ । नाटकमा पञ्चायती व्यवस्था, राजतन्त्र र ठेकोदारका शोषणजन्य कार्यव्यापारलाई पृष्ठभूमिमा राखेर मजदुर यज्ञबहादुर, श्रीमती शीला र छोरो कमल, मजदुर नेता ठाकुर आदि निम्नवर्गका पात्रलाई प्रत्यक्ष मञ्चमा क्रियाशील बनाइएको छ ।

यज्ञबहादुरले बेइमानहरू कसरी फाइदा लिइरहेका छन् र इमान्दारहरू कसरी अन्यायमा परिरहेका छन् भन्ने बुझेको छ । यही कारण यज्ञबहादुर असन्तुष्ट बन्दै गएको देखाइएको छ र उसलाई षड्यन्त्रपूर्वक दुर्घटना गराई मारिएको छ । यसपछि आन्दोलन चर्किएर गएको छ भन मजदुर नेता ठाकुरको सहयोगमा कमलले पढेर सक्षम नागरिक बन्ने अवसर पाएको देखाइएको छ । वर्तमानमा कमल सहकारीका माध्यमबाट कारखाना सञ्चालन गरी सयौं मजदुरलाई रोजगारी दिने अवस्थामा पुगेको देखाइएको छ । यसबाट मजदुरहरूको सङ्घर्षबाट प्राप्त उपलब्धिबाट निम्नवर्गको जीवनावस्थामा परिवर्तन आएको देखाइएको छ । यस घटना क्रमबाट नाटकमा निम्नवर्गीय पात्र र कार्यव्यापारलाई प्राथमिकता दिइएको छ । यसमा नायक कमल निम्नवर्गीय मजदुर परिवारमा हुर्केको, सङ्घर्षले खारिएर विकसित भएको पात्रलाई देखाइएको छ । यसरी नाटकमा नाटककारले विषयवस्तुको चयन, पात्रको प्रारूपीकरण र नायकत्व प्रदान गरी वर्गीय वैचारिक पक्षधरता प्रस्तुत गर्ने क्रममा वर्गद्वन्द्व अभिव्यक्त भएको छ ।

(ख) शोषण-उत्पीडनको विरोध र उत्पीडकप्रति घृणा

नाटकमा उच्चवर्गबाट गरिएका विभेद, अन्याय, अत्याचार, शोषण, दमन, षड्यन्त्र आदिका कारण निम्नवर्गको जीवन कष्टकर बन्दै गएको देखाइएको छ । यसका निम्ति यज्ञबहादुरले प्राप्त गर्ने न्यून पारिश्रमिकबाट घर-परिवार चलाउँदाको समस्या, उसले भोगेका विभेदपूर्ण व्यवहारको चित्रण गरिएको छ । साथै, श्रीमती शीला आफ्नो परिवार

सम्पन्न हुन नसकेको फट्याइँ गर्न नजानेर हो भन्दै आफ्नो लोग्नेलाई इलम र सीप बटुले पनि त्यसलाई बेच्ने ढङ्ग नभएका कारण आफूहरू गरिब भएको र टेढो दुनियाँमा टेढै बनेर कमाउन जान्नुपर्दोरहेछ भन्ने धारणा राखेककी छ (६०) ।” यसबाट सामन्तवादी तथा पुँजीवादी समाजमा फट्याइँ गर्न नजान्नेलाई बाँच्न पनि कठिन भएको देखाइएको छ । उद्घोषक कमल आफ्नो पारिवारिक विगतलाई सम्झदै भन्छ- “मेरा बाजस्ता करोडौँ ज्यामी मजदुरका जीवन-आकाशमा त दुःख, पीडा, निराशा र व्यथाको बादल यति बाक्लिएर रहेको हुन्छ, त्यसबाट साँच्चैको त के कल्पनाको घामले पनि चियाउने आँटै गर्न सक्दैन (६३) ।” यसबाट समग्र मजदुरवर्गको दयनीय यथार्थ चित्रित भएको छ । यसरी नाटकमा सामाजिक परिपाटी र राज्यव्यवस्था यही रूपमा रहेसम्म मजदुरहरूको जीवनमा न्यायको तातो आउन नसक्ने र जीवनवृत्ति सहज नहुने कुरा अभिव्यक्त गरिएको छ । यही कुरा शीलालाई सम्झाउने क्रममा यज्ञबहादुर भन्छ- “...त्यो खास कुरा के हो म राम्ररी बुझ्न त सकिदैन, तर मलाई कतै भित्र लाग्छ, यहाँ कुनै ठुलो गडबड छ, ठुलो जालसाजी (६९) ! यसबाट श्रमजीवीहरूको जीवनदशा विग्रनुमा जालभेलले काम गरेका प्रस्ट हुन्छ ।

राजाको जन्मोत्सवमा विद्यालयले विद्यार्थीलाई पोशाक अनिवार्य गर्नु तर छोराका लागि व्यवस्था गर्न नसक्नु, यज्ञबहादुर आक्रोसित हुँदै जानु, उसका स्वभावबाट त्रसित ठेकेदारबाट गरिएको षड्यन्त्रबाट हत्या हुनुले मजदुरवर्गलाई आन्दोलित बनाएको छ । यसलाई मजदुर नेता ठाकुरले श्रीमती शीलालाई यसरी सम्झाएको छ- “यज्ञबहादुरको रगतमा आगोको सोला छ, त्यो उठ्न थालिसकेको छ- त्यो ज्वाला राँकिकइसकेको छ । त्यसले अब थोरै दिनमा डढेलोको रूप लिँदैछ । अनि त्यही डढेलोले यी अत्याचारी शोषकको संसारमा आगो लगाएर ...कमलजस्ताको संसारलाई जन्माउने छ (७०) ।” यस आक्रोशबाट मजदुरहरूको सङ्गठित अभियानले कमलजस्ता अन्धकारमा बाँच्न विवश हुने दोस्रो पुस्ताको सुनौलो भविष्य निर्माण गर्ने कुरालाई अभिव्यक्त गरेको छ । यज्ञबहादुरको छोरा कमलको पठन-पाठनको जिम्मा लिई मजदुरका पक्षमा बोल्न सक्ने मान्छे बनाउने इच्छा व्यक्त गर्नु र यज्ञबहादुरको रगत खेर जान नदिने सङ्कल्प गर्नुले समाजका शोषण-उत्पीडनबाट मुक्तिका निम्ति वर्गसङ्घर्षको आवश्यकता बोध अभिव्यक्त भएको छ ।

(ग) समाजवादी समाज निर्माण र साम्यवादी भविष्यदृष्टि

नाटकमा यज्ञबहादुरको हत्यापछि मजदुरहरूमा आक्रोश बढ्दै जानु, देशभर आन्दोलन फैलिनु, मजदुर आन्दोलनका अगाडि मालिकहरू भुक्त बाध्य हुनु, मजदुरहरूले

उठाएका माग पूरा गर्न मालिकहरू सकारात्मक भएको प्रसङ्गलाई कमलले यसरी व्यक्त गरेको छ- त्यस आन्दोलनको सफलताले कमलजस्ता दोस्रो पुस्ताका जीवनमा परिवर्तन ल्याइदिएको देखाएर वर्गीय सङ्घर्षको सफलता र त्यसको औचित्य साबित गर्न खोजिएको छ । नाटककारको यो अभीष्ट कमलको उद्घोषणबाट यसरी व्यक्त गरेको छ-

“...अनि एकपल्ट पुरै अधिराज्यकै काम बन्द भए, ठेकेदारका नाफा, कर्मचारीका घुसका बगली सबै सुके । ...आखिर मालिकवर्गले श्रमसँग भुक्नुपर्यो- यज्ञबहादुरको रगतले दोस्रो पुस्तालाई सुन्दर बाटोको रेखाचित्र कोरिदियो । मालिकको कानुनमा अब थपियो- कुल्लीका छोराछारी पढाउने जिम्मा- मालिकको । ...काम गर्दा एक परिवारको सम्पूर्ण व्यवहार चल्ने हिसाबले ज्याला दिने कर्तव्य- मालिकको । ...औषधि खर्च, अरू अपभर्त खर्च व्यहोर्ने अभिरा- मालिकको । ... अनि काम गर्दागर्दै कुनै मजदुर मरे त्यसका परिवारको कुनै सदस्य समर्थ नभएसम्म उनीहरूको भरणपोषणको जिम्मा- मालिकको । यसरी यो विजय हाम्रो देशको उद्योगको इतिहासमा मालिक वर्गमाथिको मजदुरको पहिलो विजय । (७१)

कमलको यस कथनले मजदुर आन्दोलनले निम्नवर्गको जीवनमा परिवर्तन ल्याई खुसी सञ्चार गरिदिन सक्छ भन्ने मार्क्सवादी मान्यतालाई सामाजिक जीवनमा सफलीभूत पार्न सकिने दृष्टान्त प्रस्तुत गरेको छ । यसले सयौं श्रमजीवीहरूको संलग्नता र आफ्नो नेतृत्वमा कारखान सञ्चालन गरेको कमलले बताएको छ । यसबाट लेखकको समाजवादी समाज निर्माणको चाहना अभिव्यक्त भएको छ । मजदुर वर्गको सङ्घर्षले सफलता प्राप्त गरी कानुनी व्यवस्थामा परिवर्तनबाट कमलजस्ता पात्र पढीलेखी आफै मालिक र मजदुर बनेको, सहकारी कारखाना सञ्चालन गरी वर्गीय विभेद र शोषण समाप्त गरी समानता र सद्भावबाट काम गर्ने-गराउने परिपाटी स्थापित गरेको देखाइएको छ । यसबाट समाजवादी समाज निर्माणको चाहना र साम्यवादी भविष्यदृष्टि समेत अभिव्यक्त भएको छ ।

६.३.४ ज्याला

दिल साहनीद्वारा लिखित *ज्याला* वैचारिक अन्तर्वस्तुमा वर्गद्वन्द्व अभिव्यक्त भएको नाटक हो । यसको शीर्षकबाट नै मार्क्सवादी विचारको सङ्केत पाइन्छ । यसको शीर्षक 'ज्याला' दैनिक मजदुरी गरेर खाने मजदुरहरूको पारिश्रमिक हो, उनीहरूका परिवारको भरणपोषणको आधार हो । यसको अर्को पक्ष मालिकवर्ग हो । समाजमा ज्याला दिने मालिक वर्ग र ज्याला लिने मजदुर वर्गका बिचमा प्रकट अप्रकट रूपमा द्वन्द्व रहिरहेको हुन्छ । यसबाट श्रमजीवी मजदुरहरू बहुसङ्ख्यक भए पनि अल्पसङ्ख्यक मालिकहरूबाट शोषित र

पीडित भएका हुन्छन् । यो नाटक समाजमा रहेका यिनै दुई वर्गका बिचमा सधै चलिरहने सङ्घर्षमा आधारित छ । यस नाटकले आधारभूत रूपमा मार्क्सवादी विचार तथा वर्गीय पक्षधरता अवलम्बन गर्दै वर्गीय द्वन्द्वलाई अभिव्यक्त गरेको हुन्छ ।

(क) शोषण-उत्पीडनको विरोध र उत्पीडकप्रति घृणा

नाटकको पहिलो दृश्यमा वीरे र ज्ञानसिंहका संवादबाट वीरे ज्याला नपाएर आमाको उपचार गर्न नपाएको र गतवर्ष पनि सेठले यसैगरी ज्याला समयमा नदिर पछि दिन्छु भनी दिदै नदिएको कुरा गर्नुले सेठ गोविन्द सिधासाधा मजदुरलाई ठगी खान पल्केको देखाइएको छ । वीरेजस्ता मजदुर भने खाई नखाई विरामी अवस्थामा पनि काममा जोतिएका छन् तर श्रमअनुसार र सोभो हिसाबले पारिश्रमिक पाइने सम्भावना नरहेको देखाइनुले शोषणको अवस्था गम्भीर भएको देखाइएको छ ।

ज्ञानसिंहले मजदुरमा एकता नभएका कारण सेठले यसरी शोषण गरिरहेको भन्दै मजदुरमा एकता नहुनुको फाइदा शोषक-सामन्तहरूले उठाइरहेको जानकारी गराएको छ । यसबाट मुक्त हुन सङ्घर्ष आवश्यक छ भन्दै एकजुट भएर आफ्ना माग पूरा गराउन सकिन्छ भन्ने सन्देश पनि दिइएको छ । यसबाट समाजमा भएका मालिक र मजदुरहरूका बिचमा चलने वर्गीय द्वन्द्वलाई अभिव्यक्त गरेको छ । नाटकमा ज्ञान सिंहले भनेजस्तो मजदुरहरूले सङ्घर्ष गर्न नसकेका कारण समयमा ज्याला नपाएको र समयमा उपचार नपाएर विरेकी आमाको मृत्यु भएपछि मात्र मजदुर वर्गमा वर्गीय चेतना जागृत भएको देखाइएको छ । वीरेले सेठ नै मजदुरका बाबुआमा छोराछोरीको हत्यारा भएको निष्कर्ष निकालेको छ भने वीरेको हत्यापछि धनेले सेतीसँग आमा र वीरेको हत्यारा सेठ भएकाले हत्याराको पहिचान खुलेको बताएको छ । ज्ञानसिंहले हत्याराहरूसँग बदला लिन मजदुरहरूलाई एकताबद्ध गरी सङ्घर्ष गर्नुपर्ने कुरा गरेपछि सेतीले बदलाको सङ्कल्प लिएकी छ । उसले मजदुरहरू एकजुट भएर सङ्घर्षमा नउत्रिएसम्म अन्याय अत्याचार शोषण दमन चलिरहने हुनाले सङ्घर्ष एकमात्र विकल्प भएको ठहर गर्नुले नाटकको वैचारिक अन्तर्वस्तुका माध्यमबाट वर्गद्वन्द्व अभिव्यक्त भएको छ ।

(ख) वर्गीय पक्षधरता र वर्ग सङ्घर्षको आवश्यकता बोध

ज्याला नाटकमा निम्नवर्गीय पक्षधरता र वर्ग सङ्घर्षको आवश्यकता बोध अभिव्यक्त भएको छ । यस नाटकको उच्चवर्गीय प्रतिनिधि पात्र सेठ गोविन्द र मेनेजर

माखनका बिचका संवादले मालिकहरू अतिरिक्त आम्दानीका निम्ति कसरी शोषणका उपाय भिक्छन् र आर्थिक रूपमा निम्नवर्गका स्वार्थी मानिसहरू क्षणीक लाभका निम्ति कसरी लोभिन्छन् भन्ने विषय पनि देखाइएको छ । गोविन्दले मेनेजरलाई व्यवसायमा अधिकतम नाफा गर्नुपर्ने भन्दै एक लाख लगानी हुँदा कमभन्दा कम पचास हजार नाफा निकाल्न पर्ने बताउँछ (१०) । यसबाट उच्चवर्गको नाफामुखी मनोवृत्ति तथा आर्थिक मोह स्पष्ट भएको छ । सेठ कम लगानीमा अधिकतम नाफा कमाउने विचारबाट प्रेरित भएको छ । मेनेजर माखनले सेठलाई अधिकतम मुनाफाका निम्ति कम मूल्यमा कच्चापदार्थ खरिद गर्ने, मजदुरलाई थोरै ज्यालामा काम लगाएर धेरै सामग्री उत्पादन गरी बढी मूल्यमा बिक्री गर्नुपर्ने सल्लाह दिएको छ (११) । यस प्रस्तावले सेठ खुसी भएको छ भने यसबाट उच्चवर्गले अतिरिक्त आम्दानीका निम्ति श्रमजीवीप्रति निर्मम ढङ्गले शोषण गर्दछन् भन्ने पनि प्रस्ट भएको छ । यो उनीहरूको वर्गीय चिन्तन हो भने यसले वर्गीय दुरी बढाई सङ्घर्षको वातावरण सिर्जना गर्दछ भन्ने मार्क्सवादी अवधारणालाई पुष्टि गरेको छ ।

उच्चवर्गमा अकुत धन सम्पत्ति जोड्ने अभिलाषा तीव्र हुन्छ तर मजदुरको भोकप्याससँग कुनै मतलब हुँदैन । उनीहरू सधैं सस्तो कच्चा पदार्थ, मजदुरलाई कम पारिश्रमिक र अधिकतम नाफा कमाउने उद्देश्यबाट प्रेरित हुन्छन् भन्ने देखाइएको छ । यस्तो विचारले उनीहरूलाई शोषण, दमन, जालभेल र कुकर्मतर्फ अग्रसर गराउँछ । अन्ततः मालिकवर्ग दिनदिनै फड्को मार्दछन् भने श्रमजीवी मजदुर गरिबीको दलदलमा भासिंदै जान्छन् । दुई छाक खान, एकसरो लगाउँन, विरामी हुँदा औषधि गर्न मुस्किल पर्छ र अकालमा ज्यान गुमाउँन बाध्य हुन्छन् । गरिबीको यस्तो दुश्चक्रभित्र आफू ठगिदै गएको, लुटिदै गएको र मालिकहरू दिनदिनै मोटाउँदै फस्टाउँदै गएको थाहा पाएपछि मजदुरहरूमा बदलाको भावना उत्पन्न हुन्छ र एकताबद्ध भई सङ्गठनका माध्यमबाट विद्रोह गर्नुपर्ने आवश्यकताबोध गर्दछन् । यसरी अप्रकट रूपबाट सुरु भएको द्वन्द्व विस्तारै प्रकट र सशक्त रूपमा अगाडि बढ्छ भन्ने कुरा यस नाटकमा अभिव्यक्त भएको छ । वीरेले समयमा ज्याला नपाउनु, आमाको उपचार नपाएर मृत्यु हुनु, वीरेले सेठलाई अपराधी घोषणा गर्दै आवेगमा आउनु, सेठको पालित गुण्डा भीमले चलाएको गोली लागेर वीरेको मृत्यु हुनु र सेतीले हत्याको बदला नलिएसम्म नरोकिने सङ्कल्प गर्नुले अन्ततः शोषण दमनका विरुद्ध एकजुट हुन र सङ्घर्ष गर्न प्रेरित गरेको छ ।

(ग) समाजवादी समाज निर्माणको चाहना र साम्यवादी भविष्यदृष्टि

ज्याला नाटकमा वीरेको हत्या भएपछि सेतीले दाजुको रगतको कसम खाएर योजनाबद्ध विद्रोहका निम्ति अगाडि बढ्ने सङ्कल्प गरेको देखाइएकाले मजदुरहरू सम्पूर्ण शोषण-उत्पीडनका विरुद्ध सङ्घर्षमा उठ्ने सम्भावनालाई प्रकाशित गरेको छ । यसका निम्ति वर्गशत्रुको पहिचान भइसकेकाले उनीहरूका विरुद्ध सङ्गठित हुन र विद्रोहमा निस्कन श्रमिक वर्गलाई वैचारिक रूपले तयार गर्न आवश्यक भएको बोध समेत मजदुरहरूले गरेको देखाइएको छ । यसरी श्रमजीवीहरू विचारले प्रशिक्षित भएर सङ्गठित हुँदा श्रमबापतको आफूले पाउनुपर्ने ज्यालालगायतका अन्य अधिकार प्राप्त हुने सन्देश दिइएको छ । यसरी ज्याला नाटकका माध्यमबाट नाटककारमा रहेको समाजवादी समाज निर्माणको चाहना र साम्यवादी भविष्यदृष्टि स्पष्ट रूपमा नाटकमा अभिव्यक्त भएको छ ।

(घ) द्वन्द्वात्मक भौतिकवादप्रति विश्वासको सञ्चार

ज्याला नाटक पाठक तथा दर्शकमा द्वन्द्वात्मक भौतिकवादप्रति विश्वासको सञ्चार गराउने उद्देश्यले लेखिएको छ । नाटककारले नाटकको विषयवस्तुको चयन, पात्रको प्रारूपीकरण तथा घटनाको संयोजन जस्ता विषयका माध्यमबाट द्वन्द्वात्मक भौतिकवादप्रतिको विश्वासलाई पाठक-दर्शकसम्म सञ्चारित गराएका छन् । नाटकको विषयवस्तुका रूपमा निम्नवर्गीय वैचारिक पक्षधरता देखाउनु, पात्र चयनमा निम्नवर्गीय नायकत्व र वर्गसङ्घर्षको निर्माण गराउनु जस्ता पक्षका माध्यमबाट द्वन्द्वात्मक भौतिकवादप्रतिको विश्वासको सञ्चारित भएको छ । यस नाटकले प्रारम्भदेखि नै मालिक र मजदुर दुई वर्गलाई प्रस्तुत गर्नु, मालिकले अतिरिक्त नाफाका निम्ति मजदुरलाई न्यून पारिश्रमिक दिनु, कमसल उत्पादनलाई महङ्गोमा बेच्ने नीति लिनु, हिसाबमा मजदुरलाई ठगनु, शोषण, उत्पीडन र दमनलाई उच्चवर्गको अधिकारका रूपमा बुझ्नु जस्ता विषय प्रसङ्गले मालिक र मजदुरका बिचमा द्वन्द्व बढ्दै गएको देखाउनु र प्रतिवादका निम्ति मजदुरहरू सङ्गठित भएर अधिकारका निम्ति सङ्घर्ष गर्न तयार भएको देखाएर विकासको द्वन्द्ववादी नियमलाई नाटकमा प्रयोग गरिएकाले यसबाट पाठक तथा दर्शकमा द्वन्द्वात्मक भौतिकवादप्रतिको विश्वासलाई सञ्चारित गरेको छ ।

६.३.५ फागुन २४ गते

नाटककार मोहनविक्रम सिंहद्वारा लिखित फागुन २४ गते वैचारिक अन्तर्वस्तुमा

सशक्त वर्गद्वन्द्व अभिव्यक्त भएको नाटक हो । नाटककार सिंहले यस नाटकमा आफ्नो सामाजिक तथा राजनीतिक जीवनको अनुभव र २०१० सालमा प्युठान जिल्लाको नारीकोटमा घटित यथार्थ घटनालाई विषयवस्तुका रूपमा ग्रहण गरेका छन् । यस नाटकका माध्यमबाट किसान वर्गमा क्रान्तिको जागरण ल्याउने उद्देश्य राखिएको हुनाले यसको विचारपक्षमा वर्गीय द्वन्द्व अभिव्यक्त हुनु स्वाभाविक देखिन्छ । नाटककार स्वयम् किसान जागरणका अभियान्ता मध्येका एकजना भएकाले पनि नाटकमा त्यसको प्रभावलाई उद्देश्यमूलक रूपमा प्रस्तुत गरिएको छ । यस नाटकको वैचारिक अन्तर्वस्तुमा अभिव्यक्त वर्गद्वन्द्वको विश्लेषण निम्नानुसार गरिएको छ ।

(क) शोषण-उत्पीडनको विरोध र उत्पीडकप्रति घृणा

यस नाटकको पृष्ठभूमिका बारेमा नाटककार सिंहले एक अन्तर्वार्तामा भनेका छन्-
 फागुन २४ गते नाटक वास्तविक घटनामाथि आधारित छ र त्यसका पात्रहरू पनि महिला पात्रहरूलाई छोडेर करिब करिब सबैजसो पात्रहरू वास्तविक हुन् । खालि उनीहरूको नाम बदलिएको छ । नाटककारका अनुसार २०१० फागुन २४ गतेको प्युठानको किसान आन्दोलन रातामाटामा चलेको जनता प्रशिक्षण शिविरले दिएको सैद्धान्तिक प्रशिक्षणबाट प्राप्त ज्ञानलाई व्यावहारिक रूप दिन गरिएको किसान आन्दोलनमा आधारित भई यो नाटक लेखिएको हो (शब्द-संयोजन २२) । यसबाट शोषण-उत्पीडनका विरोधमा गरिएको सङ्घर्षमा आधारित भएर लेखिएको यस नाटकमा शोषक-उत्पीडकप्रति घृणा व्यक्त गरिएको छ ।

नाटकको पृष्ठभूमिमा रहेको प्राक्कथनबाट नै वर्गद्वन्द्वको विचार प्रवाहित भएको जानकारी पाइन्छ । हर्केको एकल अभिव्यक्तिका रूपमा आएको उक्त प्राक्कथनमा उच्चवर्गप्रति निम्नवर्गको आक्रोश प्रकट गरिएको छ । हर्केले शोषकहरूलाई जाली फटाहा सम्बोधन गर्दै नयाँ युग ल्याउन, नयाँ सूर्य उदाउन नयाँ हर्केलाई जन्माउन उद्घोष गरेको छ (१९)। हर्केको यस कथनबाट समाजमा रहेका शोषक-सामन्तका विरुद्ध सङ्घर्ष गर्न आवश्यक भएको उद्घोष गरिएको छ । हर्केले सामाजिक जीवनमा भोगेका शोषण-दमनका चापका कारण विद्रोह गर्न बाध्य भएको देखाइएको छ । यसमा सामाजिक परिवर्तनका निम्ति व्यक्ति आफ्नै मनमा रहेका पुराना विचारसँग लड्न आवश्यक भएको र नयाँ विचारले नयाँ युग ल्याउन सकिने भएको हुनाले हर्के क्रान्तिको मार्गमा अग्रसर भएको भन्ने अभिव्यक्तिले वर्गद्वन्द्वको वैचारिक धारा प्रवाहित भएको छ ।

(ख) वर्गीय वैचारिक पक्षधरता र वर्गद्वन्द्वको अभिव्यक्ति

नाटककार सिंहले फागुन २४ गते नाटकको विषयवस्तु शोषण, दमन, अन्याय, अत्याचारजस्ता विकृतिका विरुद्ध सञ्चालित किसान आन्दोलनलाई बनाएका छन् । नाटककारले गाउँका साहु, मुखिया लगायतका उच्चवर्गीय पात्र र प्रवृत्तिका विरुद्ध शोषित-पीडित किसान पात्र हर्के, उजेली, पार्वती आदिको नेतृत्वमा सङ्घर्ष गराएर निम्नवर्गको विजय भएको देखाउने गरी नाटकको रचना गरेकाले यस नाटकमा निम्नवर्गीय वैचारिक पक्षधरता देखिएको छ । यस नाटकमा हर्केको नेतृत्व र शिविरको सहयोगमा प्युठानको २०१० को किसान आन्दोलन समेटिएको छ । नाटकको पहिलो अङ्कमा जीतबहादुरले विष्णु, उजेली र पार्वतीसँगको संवादमा 'मुख्य कुरा वर्गीय दृष्टिकोण हो' भन्दै जसका हृदयमा वर्ग सङ्घर्षको आगो जति बढी प्रज्वलित छ, दुश्मन वर्गहरूप्रति जति बढी घृणा र शत्रुताको भाव भरिएको छ, उनीहरूका अगाडि सबै कुरा त्यति नै बढी प्रष्ट हुन्छ (२४)' भन्ने अभिव्यक्तिबाट वर्गद्वन्द्वको सैद्धान्तिक अवधारणा अभिव्यक्त भएको छ । यसले व्यक्तिमा वर्गीय चेतना, वर्गबोध र वर्गीय पक्षधरता जति तीव्र छ, सोही रूपमा ऊ वर्गसङ्घर्षमा अग्रसर हुनसक्छ भन्ने विचार प्रस्तुत भएको छ । यसैगरी उजेलीले शिविरका कुरा सुनेपछि आँखा उघ्रने, मुटु सुरु हुने, कसैको डर नलाग्ने, अन्याय, अत्याचार र जालभेल गर्ने फटाहाहरूलाई खाऊँ कि जस्तो लाग्ने रहेछ भनेकी छ (२५) । उजेलीका यस कथनले गाउँमा वर्गीय जागरणका निम्ति शिविर सञ्चालन गरिएको र यसले निम्नवर्गीय जनतालाई वर्गीय चेतना जगाइ शोषणबाट मुक्ति दिलाउन वैचारिक अभियान चलाएको स्पष्ट हुन्छ ।

तेस्रो दृश्यमा उर्मिलाले सङ्घर्षको प्रारम्भलाई एउटा महान् यात्राको प्रारम्भ भएकाले सङ्घर्षका सहभागीहरू व्यक्तिगत हित र पारिवारिक सुखलाई क्रान्तिको वेदीमा बलिदान गर्न तयार भएको भन्दै शिविरले क्रान्तिकारीहरूलाई यही शिक्षा सिकाएकाले क्रान्तिको महान् पथमा लागेको उद्घोष गरेकी छ (३६) । यसबाट निम्नवर्गप्रतिको वैचारिक पक्षधरता र क्रान्तिप्रतिको समर्पण भाव र प्रतिबद्धता अभिव्यक्त भएको छ ।

चौथो दृश्यमा शोषक र शोषितका बिचमा शोषण-उत्पीडन विरुद्ध छलफल चलाउँदै हर्केलगायत निम्नवर्गीय किसानहरूसँगबाट साहु र मुखेहरूले हडपेका घरजग्गा, वस्तुभाउ फिर्ता माग्ने र फिर्ता नपाए खोसेर लिने तथा सजायसमेत दिने निर्णय गरेका छन् । साहु, मुखे र कटुवालको प्रतिवाद गर्दै उर्मिलाले हर्के एकलै नभएको, सिङ्गो शिविर उसका साथमा भएको, गाउँका सबै शोषित जनता, अनि संसारभरिका क्रान्तिकारी जनताको शिविर

न्यायका पक्षमा रहेको बताएकी छ । यस किसिमका अभिव्यक्तिमा निम्नवर्गीय वैचारिक पक्षधरता अभिव्यक्त भएको छ । पाचौँ दृश्यमा बैठकमा उर्मिलाले किसानहरूमा वर्गचेतना ल्याउन उनीहरूलाई सङ्गठित पार्न र सङ्घर्षमा उतार्न योजनाबद्ध किसिमले काम गर्नुपर्ने र यसो भए उनीहरूले साहुलाई साथ नदिएर सङ्घर्षलाई सघाउने छन् भन्ने निष्कर्ष निकाल्नु, सङ्घर्षलाई शिविर र साहुका बिचको सङ्घर्षबाट किसान र साहुहरूका बीचको सङ्घर्षमा बदल्ने प्रयत्न गर्नुपर्ने भन्ने विचार व्यक्त गरेकी छ । यसबाट पनि वर्गीय पक्षधरता र वर्गद्वन्द्व विकासको रणनीति अभिव्यक्त भएको छ ।

नाटकको नवौँ दृश्यमा २०१० साल, फागुन २३ गते मच्छी, ओखरकोट, प्युठानमा हर्केको साभापतित्व र उर्मिलाको सञ्चालनमा सभा सम्पन्न भएको देखाइएको छ । सभामा शिविरका मानिसहरू, किसानहरू र पक्राउ परेका साहु, मुख्खे, जिम्वालहरूको उपस्थिति भएको देखाइएको छ । यसलाई गाउँमा शिविर सञ्चालन भएपछिको निर्णायक सङ्घर्षको परिणतिका रूपमा प्रस्तुत गरिएको छ । सभापतिको आसन ग्रहण गर्दै हर्केले भनेको कुराहरू नाटककारको विचार र सिङ्गो नाटकको भावका रूपमा अभिव्यक्त भएको छ । उसले भनेको छ-“...पहिले गाउँमा उनीहरू साँढे भै डुक्रन्थे, ...तर आज किसानहरू डुक्रिरहेका छन् । जाली फटाहा र साहुहरू नुन खाएका कुखुराभै भोक्रेका छन् (८३) ।” हर्केको यस कथनबाट नाटकमा वर्गद्वन्द्वले जन्माएको सङ्घर्षमा गरिब किसानवर्ग साहुवर्गमाथि विजयी भएको र साहुवर्ग पराजयको अवस्थामा पुगेको देखाइएको छ । गरिब किसानको वैचारिक सुभ्रवुभ्रका साथ सञ्चालन गरिएको सङ्घर्षले सफलता प्राप्त गरी वर्गद्वन्द्व चरमोत्कर्षमा पुगेर सफलता प्राप्त गरेको देखाइएको छ ।

(ग) समाजवादी समाजको निर्माण र साम्यवादी भविष्यदृष्टि

फागुन २४ गते नाटक राजनीतिक उद्देश्यबाट प्रेरित छ । सुकुम शर्माले यिनका नाटकमा समाजवादी यथार्थवादी चिन्तन र त्यससँग जोडिएको राजनीतिक घटनाक्रमको साहित्यिक अभिलेखनका रूपमा नाटकीय विषयवस्तु आएको उल्लेख गरेका छन् । यिनले नाटकका माध्यमबाट राजनीतिक सहभागिता वा राजनीतिक सन्दर्भ र राजनीतिक गतिलाई तीव्रता दिन खोजेको पाइन्छ । नाटककार सिंह क्रान्ति गाथाको नाटकीय स्वरूप निर्माणमा उनको लेखन स्मरणीय भएको मूल्याङ्कन प्रस्तुत गरेका छन् (साहित्यमा मोहनविक्रम १००)। यस नाटकमा नाटककारको राजनीतिक उद्देश्य नेपालमा समाजवादी समाज निर्माण गर्नु रहेको कुरालाई नाटकबाट पनि पुष्टि हुन्छ । यस नाटकमा शिविरको अर्को कार्यकर्ता

जीतबहादुरले साहु-सामन्तवर्गको जमिनमा गरिब किसानहरूको स्वामित्व स्थापित गर्नु किसान आन्दोलनको मुख्य उद्देश्य भएको र त्यसका लागि नयाँ जनवादी क्रान्ति सफल पारी जमिनमाथि जोत्नेको वास्तविक स्वामित्व कायम गर्ने कुरा बताएको छ (८४) । यस कथनबाट सङ्घर्षको यो सफलता आंशिक मात्र भएको स्पष्ट हुन्छ । यसमा निम्नवर्गको वास्तविक सफलता र सामाजिक परिवर्तनका निम्ति नयाँ जनवादी क्रान्ति गर्नुपर्ने सन्दर्भ उठाएर गरिब किसानहरूलाई अर्को सशक्त क्रान्तिका निम्ति आग्रह गर्नुले राष्ट्रिय स्तरको सङ्घर्षको आवश्यकता बोध अभिव्यक्त भएको छ ।

नाटकको अन्त्यमा साहु डराएर माफी माग्नु, आउँदै गरेका आफ्ना सहयोगीहरूलाई रोक्न मान्छे पठाउनु, सबै गरिब किसानहरूका माग पूरा गर्दै लुटिएका, ठगिएका सम्पत्ति फिर्ता गर्न र भरपाई समेत गरिदिन साहुहरू तयार हुनु र यसलाई सानो जीत भन्दै यसलाई स्थायित्व प्रदान गर्ने दायित्वको नयाँ यात्रा फागुन २४ को विहानबाट सुरु हुने विजयको विहान किसान दिवस, विजय दिवसका रूपमा मनाउनुपर्ने प्रस्ताव गर्दै हर्केको जोसिलो मन्तव्यबाट सभासँगै नाटक सकिएको छ । यसबाट नाटककारको समाजवादी समाज निर्माणको चाहना नाटकका वैचारिक अन्तर्वस्तुबाट अभिव्यक्त भएको छ ।

(घ) द्वन्द्वात्मक भौतिकवादप्रतिको विश्वासको सञ्चरण

नाटककार सिंह नेपालमा मार्क्सवादी विचारधारा अनुरूपको व्यवस्था स्थापित गर्न सङ्घर्षरत व्यक्तित्व हुन् । उनले लेखेको *फागुन २४ गते* नाटक द्वन्द्वात्मक भौतिकवादप्रतिको विश्वास सञ्चार गर्ने कृति हो । यो नाटक प्युठानमा २०१० मा सञ्चालित सैद्धान्तिक शिविर र त्यसका आडमा सञ्चालन भएको किसान आन्दोलनमा आधारित छ । यो आन्दोलन मार्क्सवादी सिद्धान्तलाई व्यवहारमा ल्याउन गरिएको अभ्यास हो भने यसका माध्यमबाट जनतामा द्वन्द्वात्मक भौतिकवादीप्रतिको विश्वास जगाउन र समाजवादी आन्दोलन विस्तार गर्ने उद्देश्य राखिएको छ । यसमा घटनाको संयोजन र द्वन्द्वको विकासमा पनि द्वन्द्ववादी नियमलाई अवलम्बन गरिएको छ । यस नाटकमा हर्केको नेतृत्वमा शिविरले सञ्चालन गरेको सङ्घर्ष र त्यसले प्राप्त गरेको सफलताका माध्यमबाट पाठक तथा दर्शकमा द्वन्द्वात्मक भौतिकवादप्रतिको विश्वास पनि सञ्चारित भएको छ ।

६.३.६ फूलबारीको कथा हवाईको व्यथा

उदय शर्माद्वारा लिखित फूलबारीको कथा हवाईका व्यथा विचार प्रधान नाटक हो । यसमा नेपाललाई प्राकृतिक सौन्दर्यको अनुपम नमुना फूलबारीका रूपमा लिइएको छ भने श्रमजीवी नेपालीलाई मालीका रूपमा अर्थात्इएको छ । यसमा प्रकृतिले नेपाललाई यति सुन्दर बनाए पनि राज्यव्यवस्थाका कारण श्रमजीवी नेपालीहरू जीविकोपार्जनका लागि विदेसिनु पर्ने बाध्यता रहेको दृष्टान्त प्रस्तुत गरिएको छ । यसले पञ्चायतकालीन शोषण-दमनका कारण स्वदेश बस्न नपाएका र शासक वर्गका जालझेलमा परी विदेसिन बाध्य पारिएका नेपालीहरूको अवस्थाको चित्रण गरिएको छ । यस नाटकका वैचारिक अन्तर्वस्तुमा अभिव्यक्त वर्गद्वन्द्वको विश्लेषण गरिएको छ ।

(क) शोषण-उत्पीडनको विरोध र उत्पीडक वर्गप्रति घृणा

फूलबारीको कथा हवाईको व्याथा नाटकमा नेपाली समाज प्राकृतिक रूपले जति समुन्नत छ, आर्थिक-सामाजिक उत्पीडनले उत्तिकै आक्रान्त भएको सजीव चित्रण गरिएको छ । नाटककारले यस नाटकका माध्यमबाट समाजलाई मुक्ति दिलाउन शोषण-उत्पीडनको विरोध र उत्पीडकप्रति घृणा व्यक्त गर्दै निम्नवर्गीय पक्षधरता देखाउन अग्रसर भएका छन् । यसलाई नाटककार आशाका माध्यमबाट आफ्नो विचार यसरी अभिव्यक्त गरेका छन्-

गुराँस फुल्यो, गुलाफ फुल्यो, फुल्यो नि चमेली

रुदैछन् भुप्रा अँध्यारोभिन्न, हाँस्दैछन् हवेली ॥ (१)

आशाको यस अभिव्यक्तिले प्रकृतिको सुन्दरताभिन्न शासन व्यवस्थाले सिर्जना गरेको कुरूपतालाई अभिव्यक्त गरेको छ । यसबाट धनीहरू भनभन धनी बन्दै गइरहेका छन् भने गरिबहरू अभावग्रस्त जीवन बिताउन बाध्य भएको बताइएको छ । यस विभेदभिन्न अज्ञान र अन्धविश्वासले जरा गाडेको यथार्थलाई रूपका माध्यमबाट प्रस्तुत गरिएको छ । उसले मालिकको सेवा गर्नु आफ्नो धर्म सम्भेको छ र दुःख पाउनु पूर्व जन्मको कर्मको परिणाम हो भन्ने पण्डितका भनाइप्रति उसले गहिरो विश्वास जनाएको छ (२) । यसबाट शोषक तथा शासकवर्ग सिधासाधा गरिबहरूलाई ईश्वर, धर्म, पूर्वजन्म, कर्म, भाग्य आदिका पाठ पढाएर आफ्नो भविष्य सुनिश्चित गर्न चाहन्छन् भन्ने देखाइएको छ । यसबाट स्वदेशमा केही उपाय नलागेर विदेसिन खोजेको रूपलाई मीनाले परदेश पसेका मिठे, सार्के मगर वेपत्ता भएको, हलो जोत्ने हर्जेको इज्यत लुटिएको, निर्धो चतुरेलाई निर्घात कुटिएको स्मरण गराउँदै

यहाँको रीतिस्थिति, चालचलन नफेरेसम्म जहाँ गए पनि सुख पाइदैन भन्ने विचार व्यक्त गरिएको छ (१४) । यसका साथै स्वदेशमा बसी बेथिति विरुद्ध लड्न आग्रह गरिएकाले समाजमा वर्गीय चेतना अङ्कुरण हुनलागेको बुझिन्छ । यसै क्रममा मीनाले “सबै विदेश पस्यो भने स्वदेशको अस्तित्व नै रहदैन” भन्दै पुर्खाको योगदानलाई यसरी स्मरण गरेकी छ-

पुर्खाको रगत बगेर टिष्टा रक्ताम्मै भएथ्यो

देशको निम्ति तन्नेरी छोरा गोलीले ढलेथ्यो ॥ (१२)

स्वदेशका समस्याले विदेश पसेको भए नेपाल अस्तित्व समाप्त हुने थियो । हिजो पुर्खाले रगत बगाएका कारण आज नेपाली भएर बाँच्न पाएको स्मरण गराएर पुर्खाप्रति सम्मान र देशप्रति भक्तिभाव व्यक्त गरिएको छ र धनको लोभमा विदेसिएका नेपाली युवा त्यहाँ विस्तारवादीहरूका आदेशमा रगत पसिना बगाउँदै हिँड्दा पनि दलालका फन्दामा परेर ठगिएको दर्दनाक अवस्था देखाइएको छ । नेपाली स्वाभिमानलाई हवाइ, मलाया, फोक्याण्डलगायतका ठाउँहरूमा अपमानपूर्वक लड्नुपरेको पीडाले छटपटाउँदै विद्रोहको स्वर निकाल्ने रुपे घाइते अवस्थामा स्वदेश फर्किन बाध्य भएको देखाएर विदेसमा होइन स्वदेशमा नेपालीहरूको मुक्तिका निम्ति लड्नुपर्ने वैचारिक सन्देश अभिव्यक्त गरिएको छ ।

(ख) वर्गीय पक्षधरता र वर्गसङ्घर्षको आवश्यकता बोध

फूलवारीको कथा हवाइको व्यथा नाटक निम्नवर्गीय पक्षधरता अँगालेर लेखिएको छ । यस नाटकमा नेपाली समाजमा निम्नवर्गले भोग्नु परेका स्वदेशी तथा विदेशी शोषण-उत्पीडनलाई विषयवस्तु बनाइएको छ । यसमा निम्नवर्गले भोग्नुपरेका समस्यालाई प्राथमिकतामा राखिएको छ । यो नाटक निम्नवर्गीय जीवनका यथार्थ पात्रलाई केन्द्रीय चरित्रका रूपमा लिइएको छ । साथै, निम्नवर्गको मुक्तिका निम्ति एकता र सङ्घर्ष नै एक मात्र विकल्प हो भन्ने सन्देश प्रवाहित गरिएको छ । नाटकमा यो विषय पहिलो दृश्यमा मीना र सुरजीतका संवादबाट पनि प्रस्तुत भएको छ । सुरजीतले देशमा शोषण, अन्याय, अत्याचारका कारण जीवन कष्टकर भएकाले विदेश गएर अवस्था सुधार्न चाहेको बताएको छ । सुरजीत रातोदिन दुःख गरेर ओठमुख सुकाउँदा पनि जीवन सामान्य ढङ्गले नचलेका कारण परदेशको विकल्प खोज्न बाध्य भएको बताउँदा मीनाले यहाँ सबैको बेहाल भए पनि विदेश जाने कुरा उपयुक्त नभएको बताउँदै यहाँ सबै गाउँलेको समस्या उस्तै भएको, गरिव जनताको स्थिति बेहाल भइसकाले एकलै डेरा सारेर विदेश जानुको कुनै अर्थ नरहने,

जताततै सामन्ती शोषणको घेराबन्दी रहेका हुनाले परदेशमा भन् जटिल हुनसक्ने सङ्केत गरेकी छ (४) । यसबाट नेपालीहरू स्वदेशमा भोग्नुपरेका विसङ्गतिबाट बच्न र परिवारलाई बचाउन विदेश जान सजिलो मान्छन् भन्ने देखिन्छ । मीनाले यथार्थ त्यस्तो नभएको बताउँदै स्वदेशमा सङ्घर्ष गरी अवस्थामा परिवर्तन ल्याउन सकिने सम्भावनालाई यसरी बताउँछे-

हुन्न मन यसरी तोडेर, सबै मिली फूलबारी गोडेर

बाले दियो हट्ने छ अँधेरो, नजाउ विदेश बिन्ती छ मेरो (५)

मीनाका विचारमा निम्नवर्गीय जनता सामाजिक विसङ्गतिबाट अविचलित रूपमा मुक्तिका निम्ति चेतना जगाउने कार्यमा लाग्नुपर्ने र परिवर्तनका निम्ति क्रान्तिको दियो बालेर वर्गीय सङ्घर्ष गर्नुपर्ने आवश्यकता रहेको छ । त्यसका निम्ति विदेश नजान आग्रह गरेकी छ । यसले वर्गीय पक्षधरताका निम्ति चेतनाको जागृति, एकताबद्ध सङ्घर्ष र शोषणरहित समाज निर्माणको अपेक्षा अभिव्यक्त गरेको छ ।

(ग) द्वन्द्वात्मक भौतिकवादप्रति विश्वासको सञ्चार

प्रस्तुत नाटकका पात्र रूपे र सुरजीतका संवादबाट नेपाली समाज अन्धविश्वास, रूढिवादी चिन्तन, शोषण-उत्पीडनबाट आक्रान्त भएको बताइएको छ भने आशा र मीनाका संवादबाट द्वन्द्वात्मक भौतिकवादप्रतिको विश्वास अभिव्यक्त भएको पाइन्छ । आशाले समाजमा विद्यमान शोषण-उत्पीडनबाट वर्ग विभाजनको खाडल फराकिलो हुँदै गएको बोध गरेकी छ । उसले यस तथ्यलाई बिम्बात्मक रूपमा भूपडीमा बस्नेहरू अँध्यारोमा बाँचिरहेका तर महलमा बस्नेहरू भने उज्यालोमा खुसी मनाइरहेका छन् भनेर स्पष्ट पारेकी छ (१) । आशाका यिनै अभिव्यक्तिबाट नाटकमा नेपाली समाजमा वर्ग विभाजनको अवस्था जटिल बनिरहेको र यसले द्वन्द्वको विकास अनिवार्य भएको सङ्केत गरेको छ । यस्तो सम्भावनालाई मीनाका संवादले पुष्टि गरेका छन् । स्वदेशमा बाँच्न कठिन भएको बोध भएपछि विदेश जान खोजेको सुरजीतलाई मन कमजोर बनाएर विदेश जान नहुने, सबै मिलीजुली स्वदेशमा नै राम्रो गर्न सकिने र अन्धकारयुक्त जीवनलाई उज्यालो पार्न सकिने आशावादी सल्लाह दिएकी छ (५) । यसबाट समाजमा निम्नवर्गीय एकता, सङ्घर्ष र परिवर्तनको सम्भावना देखाइएको छ । मीनाले समाजमा वर्गविभेद र वर्गविभाजनको खाडल निर्माण गर्ने कारकतत्त्वलाई नफेरेसम्म निम्नवर्गलाई चयन हुन सक्दैन भनेर रूपेलाई सम्झाएकी छ (१४) । यसरी नेपाली समाजको वस्तुगत यथार्थलाई नाटकका माध्यमबाट

प्रस्तुत गरी समाज परिवर्तनका निम्ति क्रान्तिको आवश्यकता देखाइएको छ र नेपाली समाजमा यसको सम्भावन रहेको छ । यो सम्भावना मार्क्सवादले आधारभूत रूपमा अङ्गीकार गरेको द्वन्द्वात्मक ऐतिहासिक भौतिकवादमा आधारित छ । यसर्थ यस नाटकले द्वन्द्वात्मक भौतिकवादी विश्वासलाई सञ्चार गरेको स्पष्ट हुन्छ ।

६.४ निष्कर्ष

प्रगतिवादी नेपाली नाटकका वैचारिक अन्तर्वस्तुमा नेपाली समाजमा विद्यमान वर्गीय द्वन्द्वको अभिव्यक्त भएको पाइन्छ । प्रगतिवादी साहित्यलेखनको प्रयोजन सामाजिक यथार्थको कलात्मक चित्रण गरी वर्गीय पक्षधरता देखाउनु हो । पहिलो चरणमा लेखिएका प्रगतिवादी नेपाली नाटकका वैचारिक अन्तर्वस्तुमा मूलतः राणाकालीन सामाजिक यथार्थको चित्रण गर्नु, सत्ताका विरुद्ध चलेका सङ्घर्षको चित्रण गर्नु, प्रजातन्त्रको स्थापनाका लागि सञ्चालित अभियानको चित्रण गर्नु, शासक र नेतृत्व वर्गका कार्यव्यापारप्रतिको असन्तुष्टि अभिव्यक्त गर्नु, शासक वर्गका जनविरोधी कामको विरोध र शासकप्रतिको घृणाभाव व्यक्त गर्नु जस्ता उद्देश्यले रचिएका छन् । यसैगरी विश्लेषित नाटकमा निम्नवर्गीय पक्षधरता देखाउने उद्देश्यलाई सर्वोपरि रूपमा लिइएको छ । यसै गरी नाटककारले वर्गीय सङ्घर्षका माध्यमबाट निम्नवर्गीय पात्रलाई विजयी देखाएर आफूमा रहेको समाजवादी समाज निर्माणको चाहनालाई अभिव्यक्त गरेका छन् । यस चरणका नाटकमा नाटककारमा रहेको द्वन्द्वात्मक भौतिकवादप्रतिको ज्ञान र विश्वासलाई सामाजिक तथा राजनीतिक घटनाका वस्तुगत सन्दर्भबाट तथा द्वन्द्वात्मक विश्लेषणका माध्यमबाट पाठकदर्शकमा सञ्चार गर्ने उद्देश्य रहेको छ । यसरी प्रथम चरणका प्रगतिवादी नाटकका मूलभूत प्रवृत्तिका माध्यमबाट तत्कालीन नेपाली समाजमा विद्यमान वर्गद्वन्द्व अभिव्यक्त भएको छ ।

प्रगतिवादी नेपाली नाट्ययात्राको दोस्रो चरणमा लेखिएका कृतिहरूमा पनि वर्गद्वन्द्व अभिव्यक्त भएको छ । दोस्रो चरणका विश्लेषित नाटकमा निम्नवर्गीय वैचारिक पक्षधरतामा आधारित विषयवस्तुको चयन तथा निम्नवर्गीय पात्रका केन्द्रीयतामा नाटकहरू रचिएका छन् । यी नाटकहरूमा शोषक-सामन्तहरूले गरेका शोषण-उत्पीडनजन्य अमानवीय कार्यव्यापारको विरोध र उत्पीडकप्रति घृणाभाव अभिव्यक्त गरिएको छ । यस क्रममा नाटकमा शोषक, सामन्त तथा उच्चवर्गीय पात्रबाट गरिएका श्रमशोषण, आर्थिक शोषण तथा यौनशोषणका कृत्यबाट निम्नवर्गमा उच्चवर्गप्रति घृणा र शोषण-उत्पीडनप्रति विरोधी भावना जगाउँदै सामूहिक सङ्घर्षका माध्यमबाट विजय हासिल गर्न सकिन्छ भन्ने विचार

प्रवाहित भएको छ । विश्लेषित नाटकमा पाठक तथा दर्शकमा शासक तथा उच्चवर्गप्रति घृणाभाव जगाउँदै निम्नवर्गीय किसान-मजदुरहरूप्रति लेखकीय समर्थन र सहानुभूति व्यक्त भएको छ । यी नाटकमा विषयवस्तुको छनोट, पात्रको प्रारूपीकरण तथा नायकत्व निर्माण र निम्नवर्गीय पात्रको विजय वा विजयको सम्भावना देखाएर वैचारिक पक्षधरता प्रस्तुत गरिएको छ । यस चरणका नाटकमा कलकारखानामा काम गर्ने मजदुरहरूमाथि हुने शोषण-उत्पीडन र उत्पीडकका रूपमा रहेका मिलमालिकको विरोध गर्दै मजदुर एकता नै परिवर्तनको उपाय भएको सन्देश दिइएको छ । यसै गरी निर्माण क्षेत्रका मजदुरहरूले भोग्ने अन्याय-अत्याचारका माध्यमबाट समग्र निम्नवर्गीय जीवनदशाको चित्रण गर्दै शासक तथा उच्चवर्गीय पात्रका शोषण-उत्पीडनका विरुद्ध एकताबद्ध मजदुर आन्दोलनले शोषणमुक्त समाजको निर्माण हुन सक्ने सन्देश प्रवाहित गरिएको छ । विश्लेषित नाटकहरूमा नाटककारबाट वर्गीय सङ्घर्षका माध्यमबाट समाजवादी समाजको निर्माण गर्न सकिने आधारसमेत प्रस्तुत गरिएको छ । यी समग्र प्रगतिवादी नेपाली नाटकका प्रवृत्तिहरूका माध्यमबाट पाठक तथा दर्शकमा द्वन्द्वात्मक भौतिकवादप्रतिको विश्वासको सञ्चार गर्दै तत्कालीन नेपाली समाजमा विद्यमान वर्गीय द्वन्द्व अभिव्यक्त गर्न प्रगतिवादी नाटक सफल भएका छन् । विश्लेषित नाटकहरूबाट नेपाली समाजमा वर्गीय चेतनाको क्रमिक विकासलाई पनि प्रस्तुत गरेका छन् । पहिलो चरणका नाटकमा वर्गीय चेतनाको विकासको गतिलाई हेर्दा राणा शासनका अवधिको विषयसन्दर्भमा रचिएका *गङ्गालालको चिता* र *परिवर्तन* नाटकमा मार्क्सवादी सिद्धान्तको प्रभाव प्रारम्भिक र सुषुप्त अवस्थामा रहेको देखिन्छ भने राणाकालको अन्त्यपछिको विषयसन्दर्भमा लेखिएको *किसान हो !* र दोस्रो चरणमा लेखिएको भए पनि विषयवस्तु पहिलो चरणकै रहेको *फागुनको २४ गते* नाटकमा मार्क्सवादी सिद्धान्तको प्रभाव र वर्गद्वन्द्वको प्रयोग भएको देखाइएको छ । दोस्रो चरणमा लेखिएका नाटकमा वर्गीय चेतना परिपक्व भएको देखाइएको छ । यस चरणका नाटकमा वर्गीय प्रारूपीकृत पात्रका माध्यमबाट सचेत रूपमा वर्गद्वन्द्व अभिव्यक्त गराइएको छ ।

प्रगतिवादी नाटकका भाषाशैलीबाट अभिव्यक्त वर्गद्वन्द्व

७.१ विषयप्रवेश

साहित्यका सबै विधामा रूपतत्त्वान्तर्गत पर्ने भाषाशैलीको महत्त्वपूर्ण भूमिका हुन्छ । यस परिच्छेदमा प्रगतिवादी नेपाली नाटकमा प्रयुक्त भाषाशैलीका माध्यमबाट अभिव्यक्त वर्गद्वन्द्वको विश्लेषण गरिएको छ । संवादात्मक रचना भएकाले नाटकमा संवाद तथा भाषाशैलीको विशेष भूमिका हुन्छ । नाटकमा संवाद तथा भाषाशैलीका माध्यमबाट द्वन्द्व सशक्त रूपमा अभिव्यक्त हुन्छ । नाटकमा प्रयोग भएका वर्गीय प्रतिनिधि पात्रहरूले आफ्नो वर्गीय हित र पक्षधरता देखाउने महत्त्वपूर्ण माध्यम संवाद भएकाले वर्गद्वन्द्वको अभिव्यक्तिमा संवाद तथा भाषाशैलीको भूमिका उल्लेखनीय हुन्छ । नाटकमा अन्तर्वस्तुलाई प्रभावकारी ढङ्गले प्रस्तुत गर्ने सशक्त माध्यम भाषाशैली हो । प्रगतिवादी नाटकमा वर्गीय प्रतिनिधि पात्रको प्रयोग हुने भएकाले उनीहरूका संवादमा स्वाभाविक रूपले वर्गीय पहिचान, वर्गीय पक्षधरता र दुई विपरीत वर्गका बिचमा हुने सङ्घर्ष अभिव्यक्त हुन्छ । यस परिच्छेदमा पहिलो र दोस्रो चरणमा प्रकाशित प्रगतिवादी नेपाली नाटकमा भाषाशैलीका माध्यमबाट अभिव्यक्त वर्गद्वन्द्वको विश्लेषण गरिएको छ । यसका निम्ति नाटकमा प्रयुक्त वर्गीय प्रतिनिधि पात्रद्वारा प्रयुक्त संवादका भाषाशैलीबाट अभिव्यक्त वर्गद्वन्द्वको विश्लेषण गरिएको छ ।

जनक्रान्तिबाट प्राप्त २००७ सालको परिवर्तनपछि प्रगतिवादी नेपाली नाटकमा उच्चवर्गका शासक, दरबारिया भाइभारदार, जमिनदार, साहु, महाजन, मुखिया, मिल तथा कारखाना मालिक, ठेकेदार जस्ता पात्रहरूको प्रयोग गरिएको र तिनीहरूले निम्नवर्गीय पात्रप्रति गरिएको दमन तथा अहङ्कारपूर्ण भाषिक व्यवहार र निम्नवर्गको आक्रोशका चपेटामा परेका बखत गरेका निरीह संवाद तथा भाषाशैलीमा वर्गीय पहिचान र वर्गद्वन्द्व अभिव्यक्त भएको पाइन्छ । यसैगरी निम्नवर्गीय श्रमजीवी किसान, मजदुर तथा सर्वसाधारण जनताका दमित अवस्थाका बोली-व्यवहार र प्रतिवाद तथा प्रतिरोधका क्रममा प्रयुक्त भाषिक व्यवहारमा वर्गीय पहिचान र वर्गद्वन्द्व अभिव्यक्त भएको पाइन्छ । नाटकमा उच्च तथा निम्नवर्गका पात्रहरूले संवादका क्रममा प्रयोग गरेका शब्द, पद-पदावली, वाक्यमा तिनका वर्गीय पहिचान, स्वार्थ र सङ्घर्षको प्रभाव अभिव्यक्त भएको हुन्छ । यसबाट नाटकमा पात्रका संवाद र यसका भाषाशैलीका माध्यमबाट पात्रका वर्गीय पहिचानसँगै

समाजमा विद्यमान वर्गीय द्वन्द्वको अभिव्यक्ति प्रकट भएको हुन्छ । यस परिच्छेदमा प्रयुक्त वर्गीय प्रतिनिधि पात्रका संवाद तथा यसको भाषाशैलीका माध्यमबाट अभिव्यक्त वर्गद्वन्द्वको विश्लेषण चरणगत क्रमिकताका आधारमा गरिएको छ ।

७.२ पहिलो चरणका नाटकका भाषाशैलीबाट अभिव्यक्त वर्गद्वन्द्व

प्रगतिवादी नेपाली नाटकको आरम्भ वासु पासाको *किसान हो !* नाटकबाट भएको हो । पहिलो चरणमा प्रकाशित भएका नाटक-एकाङ्कीहरू मध्ये वासु पासाको *किसान हो !*, हृदयचन्द्रसिंह प्रधानको *गङ्गालालको चिता* र भूपेन्द्रमान सर्वहारा (भूपी सेरचन)को *परिवर्तन* नाटकलाई विश्लेषणका निम्ति छनोट गरिएको छ । यहाँ तिनै नाट्यकृतिहरूका संवाद तथा भाषाशैलीका माध्यमबाट अभिव्यक्त वर्गद्वन्द्वको विश्लेषण गरिएको छ ।

७.२.१ *किसान हो !*

किसान हो ! नाटक राणाकालको अन्त्यपछिको नेपाली किसानहरूको सङ्कटग्रस्त एवम् सङ्घर्षशील अवस्थाको चित्रणमा आधारित छ । यस नाटकमा तत्कालीन जमिनदार तथा पुँजीपति र भूमिहीन श्रमजीवी किसानका बिचको द्वन्द्वलाई प्रस्तुत गरिएको छ । यसमा शोषण-उत्पीडन र त्यसले सिर्जना गरेका सङ्घर्षलाई प्रस्तुत गर्ने क्रममा श्रमजीवी किसान र जमिनदारका बिचमा भएका संवाद र ती संवादमा प्रयोग गरिएका भाषाशैलीका माध्यमबाट तत्कालीन नेपाली समाजमा विद्यमान वर्गीय द्वन्द्व अभिव्यक्त भएको छ ।

(क) उच्चवर्गीय पात्रका संवाद तथा भाषाशैली

नाटकको उच्चवर्गीय पात्र जमिनदार मोहनका संवादमा सामन्ती आडम्बर र शोषकीय प्रवृत्ति झल्किएको छ । मोहनले आफ्नो कारिन्दा जयदेवलाई समयमा कुत बुझाउन नसक्ने गरिब किसान जीवनबाट अन्न बाली असुल गर्न पठाउँदा उसले दिएको आदेशमा उसको अहङ्कार यसरी प्रकट भएको छ- 'जा घोक्र्याएर ले', ... 'सुखा होस् या भुखा कबुलियत गरेबमोजिम त्यसले मेरो धान बुझाउनै पर्छ' (१)। यसबाट तत्कालीन समयमा राम्रा र उत्पादकत्व भएका जग्गा-जमिन सामन्त तथा जमिनदारहरूका कब्जामा रहेको अवस्था भएकाले गरिब किसानहरू निरीह भएर जमिनदारका रुखासुखा जग्गा कमाउन बाध्य भएको तथ्यलाई यसले प्रस्तुत गरेको छ । यसले गर्दा मोहनजस्ता सामन्तवादी चरित्र भएका उच्चवर्गीय पात्रहरू निम्नवर्गप्रति कठोर भएर बोली-व्यावहार गर्छन भन्ने देखाइएको छ । जमिनदार मोहनको आदेशको पालना गर्न आनाकानी गरेको

जयदेवलाई यसरी दिएको हुकुमबाट पनि त्यही स्थिति देखाइएको छ- 'यो मेरो हुकुम हो, तैले पूरा गर्नु नै पर्छ (२) ।' जयदेवले जीवनको घरगोठ खाली गराउनुको सट्टा उसैको पक्ष लिएर जोगाउन खोजेकाले मोहन यसरी गाली गर्छ- 'जुन थालमा खायो उही थालमा हग्ने जा, यो घरबाट (२) !' यसरी जयदेवलाई कामबाट निस्कन धम्की दिनुले शोषक-सामन्तहरूको अहङ्कारलाई देखाउँछ । यसबाट उच्चवर्गले निम्नवर्गीय पात्रलाई आफ्नो स्वार्थअनुकूल प्रयोग गर्ने वस्तुका रूपमा लिन्छन् र आफ्नो स्वार्थ विपरीत भए अपमानजनक व्यवहार गरी घरबाट समेत निकाल्न पछ्याडि पार्ने भन्ने देखाइएको छ । उच्चवर्गले यस्तो व्यवहार नारीहरूप्रति पनि गरेको देखाइएको छ । यस प्रवृत्तिलाई पुष्टि गर्ने यस नाटकको पुँजीपति पात्र सूर्यले धनको रवाफ देखाउँदै श्रीमती श्रीकुमारीलाई घरबाट निस्केर जान धम्की दिँदै भनेको छ- "जा...जा...होका खुला छ मेरो, धन भए तँ जस्ता कठपुतली हजारौं भुल्छन्, जस्तो कमलमा मौरी । (ठूलो आवाजले) जा...जा.....(दाह किटेर) निकली...(१३)।" यसबाट शोषक-सामन्तहरू निम्नवर्गीय नारीको रूप-सौन्दर्यलाई पैसाका बलमा आफूखुसी प्रयोग गर्न मिल्ने वस्तुका रूपमा व्यावहार गर्छन् भन्ने स्पष्ट भएको छ । यी तथ्यहरूबाट सामन्तवादी चरित्रले सामाजिक-आर्थिक शासन चलाएको समाजमा जमिनदार तथा उच्चवर्गका मानिसले निम्नवर्गमाथि प्रयोग गर्ने भाषा र शैलीबाट वर्गीय विभेद, उपेक्षा र उत्पीडन तथा सामन्त वर्गीय चरित्र अभिव्यक्त भएको छ ।

(ख) निम्नवर्गीय पात्रका संवाद तथा भाषाशैली

नाटकमा निम्नवर्गीय प्रतिनिधि पात्रहरू प्रारम्भमा उच्चवर्गप्रति सम्मानजनक भाषिक व्यवहार गरेका छन् । जब उच्चवर्गले सम्मानका बदलामा अपमान गर्न थाल्छन् तब निम्नवर्गले प्रतिवादात्मक तथा प्रतिकारात्मक भाषा प्रयोग गर्न थाल्छन् । यो स्थिति *किसान हो !* नाटकमा पनि पाइन्छ । नाटकको पात्र जयदेवले जमिनदार मोहनलाई नाटकको सुरुमा 'सरकार' संवोधन गरी उच्च सम्मान प्रकट गरेको छ तर गरिब किसान जीवनप्रति मोहन कठोर हुँदै गएको पाएपछि र आफूलाई पनि दबाउन खोजेपछि धिक्काउँ भनेको छ- "शर्म, धर्म नभएपछि के लाग्छ ! ...यस्तो घाममा आफ्नो निर्बलियो रगत रगडेर खाएको छु । के कामबिना माम दिएको छ र ? के गरीब चुस्नलाई मात्र जन्म लिएको ? धिक्कार छ (२-३) !" यस अभिव्यक्तिले जयदेवमा विकसित भएको प्रतिरोधी भावनाको सङ्केत गरेको छ । जयदेवको यस्तो भनाइले मोहन आक्रोशित भएर आफ्नो हातमा भएको हुक्काको नलीले उसको खुट्टामा प्रहार गरेपछि जयदेव आक्रोशित हुँदै भन्छ- "अघिसम्म सरकार भनी

आएको थिएँ, अब तँ भन्छु तँ । तेरो यो सेतो दरवार दरवार होइन पापको महल हो, तँ मानव होइनस्, दानव होस्,...धनीको धनभन्दा गरिबको इमानको मोल बढ्ता हुन्छ । हेर् गरिबका बच्चाको तागत ! जोशु !! होस् !!! (३)” यस अभिव्यक्तिबाट उच्चवर्गीय अहङ्कारका विरुद्ध निम्नवर्गीय पात्र कसरी प्रतिरोधमा उत्रिन्छन् भन्ने देखाएर वर्गीय द्वन्द्व सशक्त हुने सम्भावना देखाइएको छ ।

गरिब मुसहरहरूले जमिनदारलाई मात्र होइन उनका कारिन्दालाई समेत ‘सरकार’, ‘मालिक’ जस्ता शब्द प्रयोग गर्नुले उच्चवर्गको दबदबालाई प्रस्ट पारेको छ भने ‘मालिक शरीरमा केही तागत छैन’, ‘सरकारको आज्ञा मान्नु पर्छ’ ! जस्ता वाक्यात्मक अभिव्यक्तिले निम्नवर्गको निरीहतालाई प्रकट गरेको छ । यसमा निम्नवर्गका किसान-मजदुरहरू शोषक-सामन्तका अगाडि निरीह भएर बोल्न बाध्य भएको देखाइएको छ । यसबाट वर्गीय विभेद चरम अवस्थामा रहेकाले द्वन्द्वको विकासका निम्ति पृष्ठभूमि बनेको देखाइएको छ । यस कुरालाई नाटकको पछिल्लो घटनाक्रमले पुष्टि गरेको छ ।

जयदेवद्वारा किसानहरू जुटाएर जमिनदारका विरुद्ध नारा लगाइएको छ । त्यहाँ जयदेवले भनेको छ- जमिनदार भन्दा किसानहरूले मुर्दावाद ! भनेका छन् । यसै गरी शोषण नीति नाश होस् !, जमिन जोत्नेको हुनुपर्छ र किसान-मजदुर एकताबद्ध हुनुपर्छ भन्ने जस्ता नारा लगाउँदा किसानहरूले एक स्वरले साथ दिएका छन् (२२-२३) । यहाँ प्रयोग गरिएका प्रत्येक शब्द र शैलीबाट समाजमा विद्यमान उत्पादन प्रणाली र उत्पादनका साधनमाथिको स्वामित्वका कारण विकसित द्वन्द्वजन्य परिस्थिति र जागरणबाट द्वन्द्व अगाडि बढेको भाव अभिव्यक्त भएको छ ।

यस प्रकारको संवादबाट राणाकाल र त्यसपछिको सङ्क्रमणकालीन नेपाली समाजमा मौलाएको जमिनदारी प्रथा र हुर्कदै गरेको वर्गद्वन्द्व प्रस्ट रूपमा देखिएको छ । यसले सामन्तवादी राज्यसत्ता भएका मुलुकमा खेतीयोग्य जमिनमा शासक तथा उच्चवर्गका वा उनीहरूद्वारा हुर्काइएका जमिनदारहरूका हातमा हुने र मुख्य पेसा कृषि भए पनि बहुसङ्ख्यक श्रमजीवी मजदुर किसान भूमिहीन अवस्थामा रहेका कारण दुई छाक खान र एकसरो लगाउन पनि कठिन हुने अवस्थामा हुन्छन् भन्ने मार्क्सवादी दृष्टिकोणलाई यस नाटकले पुष्टि गरेको छ । यसमा साम्राज्यवादी तथा पुँजीवादी राज्यव्यवस्थाले सिर्जना गरेका शोषण दमनका विरुद्ध किसान-मजदुर एकताबद्ध भएर उठे मात्र यसबाट मुक्ति सम्भव छ भन्ने मार्क्सवादी मान्यतालाई पनि यसले आत्मसात् गरेको छ । यसलाई नाटकमा लगाइएका नारामा प्रयुक्त शब्दहरूले स्पष्ट पारेका छन् । नाटकमा किसानहरूले नारामा

“जमिनदार-मुर्दावाद, शोषण नीति- नाश होस्, जमिन- जोत्नेको हुनुपर्छ (२२)” भन्दै सम्पूर्ण किसान-मजदुर एक हुनुपर्ने विचार अगाडि सारेका छन् ।

यस नाटकको आरम्भ र अन्त्य किसानहरूको सामूहिक गानबाट गराइएको छ । नाटकमा प्रयोग गरिएका आठओटा गीतमध्ये सातओटा गीतबाट वर्गद्वन्द्व अभिव्यक्त भएको पाइन्छ । जीवनका छोराको लास जलाउन दाउरासम्म किन्न नसकेको अवस्थामा बगरमा फालिएका ठुटा बटुलेर जलाएपछि जयदेवले गुनगुनाएका यी पङ्तिबाट पनि वर्गद्वन्द्व अभिव्यक्त भएको पाइन्छ-

कोही जल्दछ, दनदन कपुर, सुगन्ध लिएर
यहाँ गरीब जल्दछ हेर पोलिएको मुढा भएर । (१६)

जयदेवले गुनगुनाएका यी पङ्तिबाट वर्गीय विभेद बाँच्दासम्म मात्र नभएर मृत्युपछि पनि भोग्नुपर्ने विवशता उल्लेखित पङ्तिबाट व्यक्त भएको छ । उच्चवर्गका राजा-महाराजाहरू, शोषक-सामन्तहरू मृत्युपछि कपुर तथ श्रीखण्ड मिश्रित अग्निमा जल्ने अवसर प्राप्त गर्ने तर निम्नवर्गका मानिसहरू आफन्तजन गुमाउँदा राम्रोसँग अन्त्येष्टि कर्म गर्न समेत नपाउने निम्नवर्गको दयनीय अवस्था देखाइएको छ । यस किसिमका अभिव्यक्तिबाट समाजमा विद्यमान विभेद र त्यसले सिर्जना गरेको द्वन्द्व अभिव्यक्त भएको छ ।

नाटकमा उच्चवर्गले निम्नवर्गलाई र निम्नवर्गले उच्चवर्गलाई प्रयोग गरेका पद, पदावली, टुक्का, उखान आदिबाट पनि वर्गद्वन्द्व अभिव्यक्त भएको पाइन्छ । जमिनदार मोहनले जयदेव र जीवनका निमित्त प्रयोग गरेका ‘नुनको सोभो’ (२), ‘जा घोक्र्याएर ले’, ‘सुखा होस् या भुखा, ‘जुन थालमा खायो उही थालमा हग्ने (२) जा, यो घरबाट (२) !’ जस्ता पद-पदावलीबाट उच्चवर्गीय व्यवहार अभिव्यक्त भएको छ ।

निम्नवर्गीय पात्रहरूले उच्चवर्गका पात्रसँगका संवादमा प्रयुक्त पदपदावलीमा समाजमा चलिरहेको वर्गद्वन्द्वलाई सङ्केत गरेको देखिन्छ । यस्तो भाषा/संवादले समाजमा मानिसहरू एकअर्कासँग वैयक्तिक/वर्गीय सङ्घर्षमा छन् भन्ने तथ्यलाई सङ्केत गर्दछ । जमिनदारले जीवनको घरगोठ खाली गराउन जयदेवलाई दबाव दिएपछि भनेका पापको महल (३), दानव (३), धनीको धनभन्दा गरीवको ईमानको मोल बढ्ता हुन्छ (३), हेर गरीवको बच्चाको तागत ! जोशु !! होशु !!! (३) भन्ने भनाइबाट निम्नवर्गीय आक्रोश अभिव्यक्त भएको छ । जमिनदारको सहयोगीले मुसहरहरूलाई जीवनको घरगोठ खाली गराउन दबाव दिएपछि मुसहरहरूले भनेका ‘मालिक शरीरमा केही तागत छैन’, केही खान

पाएको छैन, 'सरकारको आज्ञा मान्ने पर्छ' ! उल्लिखित दृष्टान्तहरूबाट निम्नवर्गीय दारुण अवस्था प्रस्तुत भएको छ । यसरी नाटकमा पात्रले प्रयोग गरेका संवाद तथा तिनका भाषाशैलीबाट सम्बद्ध समाजमा वर्गीय द्वन्द्व विद्यमान छ भन्ने तथ्य स्पष्ट भएको छ ।

७.२.२ गङ्गालालको चिता

गङ्गालालको चिता गद्य भाषामा लेखिएको र आरम्भ, मध्य र अन्त्यमा कविताको प्रयोग गरिएको नाटक हो । यो नाटक विषयवस्तुले ओगटेको समयावधिका हिसाबले पहिलो प्रगतिवादी नाटक हो । यस नाटकमा वर्गीय प्रतिनिधित्वका आधारमा शासक वर्ग र शासित वर्गका पात्रको प्रयोग गरिएको छ । यिनका संवादमा पात्रले आ-आफ्नो वर्गबोध र वर्गस्वार्थ अनुरूपको अभिव्यक्ति दिएका छन् । यहाँ संवादत्मक अभिव्यक्तिका माध्यमबाट अभिव्यक्त वर्गद्वन्द्वको विश्लेषण गरिएको छ ।

(क) निम्नवर्गीय पात्रका संवाद तथा भाषाशैली

यस नाटकमा मुख्य रूपमा निम्नवर्गीय पात्रका संवाद तथा भाषाको प्रयोग गरिएको छ । यस नाटकमा प्रयोग भएका जनसाधारण, गङ्गालालका पिता, दाजु, श्रीमती, साथी कान्ताप्रसाद आदि पात्रहरू प्रयोग भएका छन् । यिनैका संवादमा तत्कालीन नेपाली समाजको द्वन्द्वगत अवस्था प्रतिबिम्बित भएको छ । तत्कालीन सत्तापक्षबाट पक्राउ परेका गङ्गालाललाई शासकहरू माफी माग्नुभन्दा उनले दिएको अभिव्यक्ति कान्ताप्रसादका माध्यमबाट यसरी सूचित गरिएको छ- “जल्लाद, वीरको अगाडि यस्तो माफीसाफीको कायर, नीच शब्द नसुना, मृत्युको डर छैन, छाती तानेर खडा भइरहेको छु, प्राणको माया हुनेले यस्तो टाउकोमा आपत्ति आउने काम गर्दैन भन्ने तँलाई थाहा छैन जल्लाद (५) ।” यसरी जवाफमा गङ्गालालले सेनालाई जल्लाद र आफूलाई वीर भनेका छन् । गङ्गालालले आफूलाई जनताको मुक्तिका निम्ति मृत्युवरण गर्न तयार भएको घोषणा गरेका छन् । यस्ता कथनले गङ्गालाललाई फाँसीमा चढाउने अवस्था आएको देखाइएको छ ।

गङ्गालाललाई श्रद्धाञ्जली अर्पण गर्न गएका पिता भक्तलालका संवादमा प्रयुक्त शब्दका माध्यमबाट पनि वर्गद्वन्द्व अभिव्यक्त भएको छ । चिन्ताग्रस्त भक्तलाल बुहारी हसिनादेवीका विचार सुनेपछि व्यक्त गरिएका भनाइमा पनि वर्गद्वन्द्व अभिव्यक्त भएको छ । उनीले बुहारीलाई यसो भनेका छन्- “स्यावास बुहारी, म तिमीदेखि बहुत खुसी छु । छोरा सुहाउँदो मैले तिमीलाई पाएँ । तिम्रो गर्भबाट निस्केको सन्तान त भन् वीर र देशभक्त

होला (८)।” यस भनाइले वीर र देशभक्तको कमी नहुने र गङ्गालालका विचार र सिद्धान्तको उत्तराधिकारी अरू सशक्त भएर निस्कने सम्भावना अभिव्यक्त भएको छ । त्यसैगरी पुष्पलालले दाजुलाई श्रद्धाञ्जली दिने क्रममा व्यक्त गरेका भनाइबाट पनि वर्गद्वन्द्व अभिव्यक्त भएको छ । उनले दाजुको शव अगाडि उभिएर प्रतिज्ञा गर्दै एक करोड नेपालीको स्वतन्त्रता र सुखका निम्ति दाजुले आफ्नो प्राण दिएको हुनाले सबै नेपालीकहाँ जोश र जागृतिको सन्देश पुर्याउन, सबैलाई जगाउन, उठाउन, दौडाउन लागि रहने घोषणा गर्दै आफ्नो शक्तिलाई जगाएर दुश्मनलाई सिध्याउने कसम खाएका छन् (१०) । यस अभिव्यक्तिमा प्रतिज्ञा गर्ने, जोश र जागृतिको सन्देश पुर्याउने, जगाउने, उठाउने, दौडाउने जस्ता पद पदावलीले सामन्ती सत्ताको समाप्तिका लागि बलिदानीपूर्ण सङ्घर्ष गर्ने सङ्कल्पका माध्यमबाट जनमानसमा शासकवर्गप्रति तीव्र घृणाभाव जागृत गराउँदै सङ्घर्ष उच्चतर बनाउने काम गरेको देखाइएको छ ।

हसिनादेवीका संवादमा पनि सशक्त वर्गद्वन्द्व अभिव्यक्त भएको छ । हसिनादेवीले श्रद्धाञ्जलीका क्रममा शासक वर्गका प्रतिनिधिहरूलाई औँल्याउँदै भनेकी छन्- “खबरदार, हात नलगाएस् ! गङ्गालालहरूले मर्न सिकाइसकेका छन्, ...तँ जस्ता देशघातक राक्षसदेखि डराउने छैन, तँ जस्ता क्रूरहरूको क्रूरता पनि अबदेखि टिक्न सक्तैन (११) ।” हसिनादेवीको यस संवादमा प्रयुक्त शब्द-शब्दमा वर्गद्वन्द्व अभिव्यञ्जित भएको छ । यहाँ शत्रुपक्ष शासकवर्गलाई चुनौती दिँदै मर्न र मार्न तयार भएको कुरा गर्नु र अब जनताको तागतलाई सत्ताले दबाइरहन नसक्ने भन्दै ज्यानको बाजी लगाएर स्वतन्त्रताका निम्ति बलिदान दिन तयार भएको घोषणा गर्नुले समाजमा विद्यमान शासक र शासित वर्गका बिचको द्वन्द्वलाई अभिव्यक्त गरेको छ । श्रद्धाञ्जली सभामा सत्तापक्षले हस्तक्षेप गर्न खोज्नु आफ्नो कर्तव्य हो भन्दै गर्दा प्रतिवादमा हसिनादेवीले जनसमुदायलाई आह्वान गर्दै भनेकी छन्- “शहीदमा श्रदा भएका सबै आउनुहोस्, श्रद्धाञ्जली चढाउनुहोस्, हाम्रो पनि कर्तव्य यही हो (१२) ।” यसरी प्रहरी प्रशासनले रोक्न खोजेको तर हसिनादेवीले श्रद्धाञ्जली सभा गर्नुलाई जनताको कर्तव्य ठान्दै ज्यानको बाजी लगाएर शासक वर्गलाई चुनौती दिँदै अगाडि बढेको देखाएर सत्तापक्ष र सर्वसाधारण जनतापक्षका बीचको द्वन्द्वलाई अभिव्यक्त गराइएको छ । सभाको भीडबाट नागरिकहरूले समेत “मर्न र मार्न तयार छौं (१२)” भनेका छन् । यस कथनले जनसाधारण पनि प्रजातन्त्र प्राप्तिको सङ्घर्षमा होमिएको देखाइएको छ । यसबाट

सर्वसाधारणमा पनि शासक वर्गका विरुद्ध निम्नवर्गीय पक्षधरता र परिवर्तनप्रतिको चाहना अभिव्यक्त भएको प्रस्ट हुन्छ ।

(ख) उच्चवर्गीय पात्रका संवाद तथा भाषाशैली

यस नाटकमा राणाकालीन समयको राज्यसत्ताका प्रतिनिधि शासक र तिनका द्वन्द्वजन्य कार्यव्यापार चित्रण गरिएको छ । यस क्रममा सत्तापक्षीय प्रतिनिधिबाट प्रयोग भएका संवाद तथा भाषाशैलीका माध्यमबाट वर्गद्वन्द्व अभिव्यक्त भएको छ । राणाशासनका विरुद्धमा चलेको सत्तासङ्घर्षले निम्त्याएको घटनाका रूपमा गङ्गालालले फाँसी पाएको विषयमा आधारित भएर लेखिएको हुनाले तत्कालीन शासनव्यवस्था नै जनविरोधी भएको देखाइएको छ । प्रजातन्त्रको माग गर्दा गङ्गालाल लगायतलाई फाँसीमा चढाइएको प्रसङ्गले नै वर्गद्वन्द्व अभिव्यक्त गरेको छ । फाँसीमा चढाइएका गङ्गालालप्रति श्रद्धाञ्जली अर्पण गर्न उपस्थित जनसमुदायलाई सत्तापक्षले निषेध गर्दागर्दै पनि पुष्पलालले भाषण गर्न थालेपछि कर्णेल यसरी प्रस्तुत भएको छ- “को हो त्यो लेक्चर गरिरहने ? मुन्ट्याउँदै ल्या”, “...आफू कर्तव्य पालना गर्न नचुक्ने”, “...यहाँ कसैलाई लेक्चर गराउन नदिनू, जबर्जस्ती गरे लाठीचार्ज गर्नु, त्यसले पनि मानेनन् भने गोली चलाउनु (१२) ।” यसरी कर्णेलले आदेशात्मक अभिव्यक्ति दिएर शासकवर्ग जनसाधारणप्रति दमनपूर्ण व्यवहार गर्न अग्रसर भएको देखाइएको छ । यसका माध्यमबाट नाटककारले तत्कालीन राज्यसत्ताको निरङ्कुश तथा दमनकारी चरित्रलाई उदाङ्गो पारिदिएका छन् । यसबाट वर्गद्वन्द्वको अवस्था पनि प्रतिबिम्बित भएको छ । यसरी यस नाटकमा जनताका पक्षधर र सत्तापक्षधरले प्रयोग गरेका संवादले तत्कालीन नेपाली समाजमा सञ्चालित वर्गद्वन्द्वलाई उद्घाटित गरेका छन् ।

७.२.३ परिवर्तन

परिवर्तन भाषाको गद्य रूपमा लेखिएको नाटक हो । यस नाटकमा प्रयुक्त वर्गीय प्रतिनिधि पात्र र तिनका संवाद तथा भाषाशैलीका माध्यमबाट वर्गद्वन्द्व अभिव्यक्त भएको छ । यो नाटक राणाशासनबाट उत्पीडित नेपाली समाजमा विकसित भएको सत्तापक्ष र जनसाधारणविचका राजनीतिक तथा सामाजिक द्वन्द्वलाई प्रकाशित गर्ने गरी लेखिएको कृति हो । तत्कालीन समयमा नेपाली समाजले भोग्नुपरेका उत्पीडन र त्यसबाट मुक्तिका निम्ति गरिएका सङ्घर्षका आधारमा यो नाटक लेखिएको छ । नाटकमा क्रियाशील पात्रले प्रयोग गरेका संवाद तथा भाषाशैलीका माध्यमबाट अभिव्यक्त वर्गद्वन्द्वको विश्लेषण गरिएको छ ।

यस नाटकमा निम्नवर्गीय पात्रका संवाद तथा भाषाशैलीको मात्र प्रयोग गरिएको छ । नाटकमा मञ्चीय रूपमा निम्नवर्गीय पात्र मात्र प्रयोग गरिएकाले संवाद तथा भाषाशैलीमा निम्नवर्गीय पात्रको मात्र सहभागिता रहेको छ । यस नाटकमा प्रयुक्त भाषाशैलीमा सामाजिक शोषण-उत्पीडनका विरुद्धको अभिव्यक्तिका रूपमा र उच्चवर्गीय शासकवर्गका विरुद्धको अभिव्यक्तिका रूपमा प्रयोग भएका संवाद तथा भाषाशैली पाइन्छ ।

(क) निम्नवर्गका भाषाशैलीमा शोषण-उत्पीडनको विरोध

प्रस्तुत नाटकमा छोटो तथा मझौला आयामका संवादको प्रयोग गरिएको छ । नाटककी नारीपात्र चन्दा र अधवैशे महिलाका बिचको संवाद, लाहुरबाट फर्किएको अविवाहित तन्नेरी नवल र चन्दाका बिचमा भएका संवाद, रेलवे स्टेसन नजिक भट्टी चलाएर बस्ने वृद्ध र चन्दाका बिचको संवाद तथा रवीन्द्र र वृद्धका बिचको संवाद, रवीन्द्र र साथीहरूसँग भएका संवादमा समाजमा हुनेखाने र हुँदा खानेका बिचमा धेरै असमानता रहेको र यसलाई तोड्न जरुरी भएको भाव अभिव्यक्त भएको छ ।

साहुनीका गालीका कारण रुँदै भाँडा माभिरहेकी चन्दालाई सम्झाउने अधवैसे महिलासँग चन्दाले यसो भनेकी छ- “गरिबको जीवन के धनीको जुत्ता खान मात्र हो त दिदी ? के हामी मानिस होइनौ र ? मेहनत गरौं तेसमाथि पनि यो हंडर...आखिर के हाम्रो मूल्य छैन ? हामीमा पीडा र वेदनाको अनुभूति हुँदैन र (५) ?” यस प्रश्नात्मक अभिव्यक्तिबाट समाजमा उच्चवर्ग र निम्नवर्गमा रहेको विभेद, उच्चवर्गले निम्नलाई सधैं जुत्ता प्रहार गर्दै आएको, चरम शोषण, दमनको सिकार हुनु परेको भाव अभिव्यक्त गरिएको छ । यसमा अन्याय-अत्याचार, मालिकका व्यवहारले जन्माएको आक्रोश व्यक्त भएको छ । प्रतीकात्मक रूपमा ‘जुत्ता खाने’ पदावलीले उच्चवर्गको उत्पीडनलाई अभिव्यक्त गरेको छ । निम्न वर्गलाई मानिसको दर्जामा समेत नराखिएको, जति मेहनत गरे पनि त्यसको कुनै मूल्य नरहेको भन्दै वर्गीय अस्तित्वको सवाल उठाउनु, समूहिक मूल्यको खोजी गर्दै मानवीय अनुभूति तथा संवेदनाको प्रश्न उठाउनुले वर्गीय द्वन्द्वलाई उजागर गरेको छ ।

नोबलले चन्दालाई बेहोस बनाई भाग्ने बेलामा बोलेका कुराले गरिब नेपाली किन र कसरी बिदेसिन बाध्य हुन्छन् र उनीहरूको आत्मा कसरी विकृत बनेको हुन्छ भन्ने थाहा पाइन्छ । नोबलले चन्दाका गरगहना पोको पारेपछि भन्छ-

गाउँमा नोकरीको कमी, ठूलाठालाको अत्याचारदेखि घबडाएर, जबदेखि विदेशमा भाग्नु पर्यो, तबदेखिन् म गाँउको होइन, चन्दाको होइन, म हुँ केवल रक्सीको ।...विदेशी फौजको कैम्पमा बसी रोटी र लडाइँमा गोली खाने कमारो...। (१२)

नोवलका यस कथनबाट गाउँमा विद्यमान शोषण, अन्याय, अभाव आदिले गर्दा नै नेपाली युवाहरू विदेशी भूमिमा विदेशीका लागि रगत बगाउन बाध्य बनाइएको दृष्टान्त प्रस्तुत भएको छ । युवाहरू विदेशीका कमारा भएर रोजीरोटीका लागि गोली खान तयार भएर बसेका छन् । नोवलका यस्ता अभिव्यक्तिबाट तत्कालीन नेपाली समाजको वर्गीय स्वरूपको चित्र प्रस्तुत भएको छ । स्वदेशमा भोकै मर्नुभन्दा विदेशीको कमारो बन्न उचित ठानेर लडाइँमा लाग्न परेकाले आफ्ना लागि स्वदेशमा कोही र केही नभएको, केवल पैसाका निम्ति सम्पूर्ण बिसर्ने अवस्थामा पुर्‍याएको तथ्य सार्वजनिक गरिएको छ । यस प्रकारले गरिब तथा श्रमजीवी नेपाली युवाहरू विदेशी कमारो भएर बाँचेको र बाँच्नका लागि गलत मार्ग अपनाएको तथ्यसमेत यस अभिव्यक्तिबाट प्रस्ट भएको छ ।

नाटकको वृद्ध पात्र र चन्दाका संवादमा पनि वर्गीय द्वन्द्वको अभिव्यक्ति पाइन्छ । चन्दा आफ्नै प्रेमीबाट ठगिएपछि हप्ता दिनसम्म भोकभोकै भएपछि आत्महत्या गर्न लागेको अवस्थामा वृद्धले बचाएपछि बाँच्न र बदला लिन प्रेरित गरेको कुरा उनीहरूका संवादमा पाइन्छ । यस क्रममा वृद्धले चन्दालाई ठग्नेसँग बदला लिन उत्प्रेरित गर्दै भनेका छन्-

...उनीहरूसित एक घातक खेल खेल, ...एक एक पैसा चुसेर भोकले तड्पाएर मजा चखाऊ, ..तिम्रो इज्जत रूपी ऐना जस्लाई उनीहरूले फुटाले, ...तेसैले उनीहरूको सर्वांग शरीर छियाछिया पार, ...समाजको शरीरमा कोढ बनेर हाँस, चम्क, आफ्नो रूपको पसल थापेर यस पूँजीवादी दुनियालाई देखाइ देऊ- तिम्रो संसारमा रूपियाँ नै आमा हो, आमा त केवल रूपियाले किन्ने खिलौना मात्र हो । (२९)

नाटकमा बुढा पात्रले चन्दालाई देहव्यापारमा लाग्न उक्साउँदै आफूप्रति अन्याय गर्ने व्यक्ति, समाज र वर्गसँग लड्नुपर्ने आवश्यकता देखाएको छ । यस क्रममा चन्दालाई सम्झाउँदै भनेको छ- “जुन वर्गले, जुन समाजले यो हालत बनाइदिएको छ, जसले पलपलमा ठोकर दिएको छ, तड्पाएको छ, एउटा गन्दा टालो भैं मलखातमा फ्याँकेको छ, तिनीहरूसँगको बदलाका निम्ति गलत धन्दामा लागेर भए पनि तिनीहरूलाई समाप्त गर्नु पछ” भन्ने संवादले विकसित हुँदै गएको वर्गसङ्घर्षको चेतनालाई अभिव्यक्त गरेको छ ।

पुँजीवादी समाजमा पुँजीलाई सर्वस्व ठान्ने, धनपैसाका निम्ति आमालाई समेत किनबेच गर्न सकिने वस्तु-खेलौना मान्ने पुँजीवादी अर्थव्यवस्थाका लागि जुनसुकै धन्दा पनि स्वीकार्य हुन्छ भन्दै निन्दा गरिएको छ । यसले तत्कालीन नेपाली समाजमा पुँजीवादी व्यवस्थाका विकृति व्याप्त रहेको र यसका विरुद्धमा निम्नवर्गीय जनतामा सचेतना आउन लागेका सङ्केतहरू पाइन्छन् । यहाँ 'बदला' शब्दले चन्दाको मनमा उर्जा भरिदिएको छ । आफूलाई धोका दिने नोवल र अन्याय, अत्याचार र कलङ्कको टीका लगाइदिने समाजसँग बदला लिन सकिन्छ भन्ने आशामा पनि चन्दा गलत कार्यमा लाग्न विवश भएको देखाइएको छ । यसबाट पनि वर्गद्वन्द्वको अभिव्यक्तिलाई सहजै ठम्याउन सकिन्छ ।

(ख) निम्नवर्गका भाषाशैलीमा शासक तथा राज्यसत्ताको विरोध

रवीन्द्र र वृद्धका संवादमा पनि वर्गद्वन्द्वको अभिव्यक्ति पाइन्छ । वृद्धले आफ्नो क्षणिक स्वार्थका निम्ति भर्तीकेन्द्र बन्द हुनुहुँदैन भन्ने धारणा राखेको छ । उसको सोभो हिसाबले गरिब नेपाली आजीविकाको लागि मुग्लान जाने आउने क्रममा हुने व्यापारबाट आफ्नो दैनिकी चलेको हुनाले यस्तो धारणा बनाएको छ । बुढाका विचारमा नेपालीहरू विदेश जान पाएर विदेशी धन स्वदेश भित्रिएको हुनाले मुग्लान पस्ने परिपाटी रोकिनु हुँदैन । यसको जवाफमा रवीन्द्रले वृद्धलाई सम्झाउँदै भनेको छ- ...देशमा उद्योग धन्दाको विकास भए, ती युवकहरूको श्रम त्यसमा लगाउन पाए उत्पादन कति बढ्न सक्थ्यो...अब भन्नुस् यस्तो हालतमा हामी किन क्रान्ति नगरौं, किन समन्ती र पुँजीवादको जरा नउखेलौं (३७-३८) ।” यस कथनले राणाकालीन समयमा सत्ताका विरुद्धमा उठ्दै गरेको जागरण, विदेसिने परिपाटी र देश तथा जनताको मुक्तिको आवश्यकताबोधलाई अभिव्यक्त गर्ने क्रममा संवाद तथा भाषाशैलीका माध्यमबाट वर्गीय द्वन्द्वलाई अभिव्यक्त भएको छ ।

रवीन्द्र गाउँ पुगेर फर्किएपछि साथीहरूसँगको छलफलमा सहभागी भएको छ । नेपालको राजनीतिक तथा आर्थिक अवस्थाको विश्लेषण गर्दै उसले साथीहरूलाई क्रान्तिमा योगदान पुर्याउन उत्प्रेरित गरेको छ । उसले साथीहरूलाई सम्झाउँदै भनेको छ- अब धेरै शोषण भइसक्यो साथी हो...जबकि देशका कुनाकुनामा क्रान्तिको आगो बल्दै छ, तब हामी युवकहरूले डिग्रीको नाममा मुख लाएर चुपचाप बस्नु ठीक होला र ४७) ?” रवीन्द्रको यस कथनले देशमा राज्यसत्ता र सर्वसाधारण जनताका बिचमा असमानताको खाडल धेरै फराकिलो भइसकेको छ । यसलाई मेटाउन क्रान्तिको विकल्प नभएको बताएर वर्गद्वन्द्वको चरम अवस्था आएको सङ्केत गरेको छ ।

प्रदीपले क्रान्तिको अगुवाइ गर्न तयार रहेको बताउँदै स्वतन्त्रताका सेनानीहरूलाई आवश्यक तालिम भइसकेको बताउँदै क्रान्तिका निमित्त आजै हिँड्न तयार भएको (५२) बताएको छ। यस कथनले राणाशाहीका विरुद्धको जनक्रान्ति सन्निकट रहेको बुझिन्छ।

क्रान्तिका क्रममा घाइते भएको रवीन्द्र अस्पतालमा उपचार गराइरहँदा डाक्टरबाट दिल्लीमा सम्झौता हुन लागेको जानकारी पाउँदा खिन्न हुनु, काठमाडौं जान लागेका रवीन्द्र, चन्दा र नवललाई विदा गर्न आएको प्रदीपले विदाइको फूल लगाइदिँदै दिल्ली सम्झौताबाट असन्तुष्ट भएको सन्देश दिनुले प्रजातन्त्र प्राप्तिको क्रान्तिमा अग्रमोर्चामा लडिरहेका बिचमा पनि द्वन्द्व रहेको र अर्को क्रान्तिको आवश्यकता रहेको विषय यसरी औल्याएको छ-

कमरेड...यो फूलको माला मैले विजय र कथित आजादीको खुसीमा लगाएको हैन, बरु यसकारण लगाएको हु कि- यो फूलहरूलाई ओइलाएर गएको देख्दा तिमीलाई पनि यो सम्झना होस् कि ..ठीक यसै गरी क्षणभरका लागि हाम्रो नेपाल आमा पनि यस्तै माला भै सम्भेर फेरि ओइलाइरहेकी छिन् ।...फेरि लडाइँको मैदानमा भेला हुने छौं । (७६)

क्रान्तिकारी युवाहरूमा बलिदानीपूर्ण सङ्घर्षले विजयोन्मुख भइरहेको जनक्रान्तिलाई नेतृत्वले गलत ढङ्गले विसर्जन गरेको बुझाइ रहेको पाइन्छ। नेपाली काङ्ग्रेसको तत्कालीन नेतृत्वले गरेको दिल्ली सम्झौताप्रति मार्क्सवादी विचारधारामा प्रतिबद्ध युवाहरूमा तीव्र असन्तुष्टि रहेको देखिन्छ। यसले वर्गद्वन्द्व बढेर जाने सङ्केत गरेको छ।

७.३ दोस्रो चरणका नाटकका भाषाशैलीबाट अभिव्यक्त वर्गद्वन्द्व

प्रगतिवादी नेपाली नाटकको दोस्रो चरणमा प्रकाशित भएका नाटकका संवाद तथा तिनका भाषाशैलीका माध्यमबाट पनि वर्गद्वन्द्व अभिव्यक्त भएको छ। यसको अध्ययनका निमित्त छनोट गरिएका *पचास रुपियाँको तमसुक*, *सिम्मा*, *दोस्रो पुस्ता*, *ज्याला*, *फगुन २४ गते* र *फूलवारीको कथा हवाइको व्यथा* नाटकमा प्रयुक्त संवाद तथा भाषाशैलीलाई आधार बनाइएको छ। यहाँ उल्लिखित नाटकका भाषाशैली तथा संवादका माध्यमबाट अभिव्यक्त वर्गद्वन्द्वको अध्ययन गरिएको छ।

७.३.१ पचास रुपियाँको तमसुक

पचास रुपियाँको तमसुक वर्गीय प्रतिनिधित्व गरेका पात्रहरूका संवादबाट संरचित नाटक हो। यसमा प्रयुक्त वर्गीय पात्रका संवाद तथा तिनका भाषाशैलीका माध्यमबाट पनि वर्गद्वन्द्व अभिव्यक्त भएको छ। कपिल लामिछानेका अनुसार यो नाटक छापिनुभन्दा पहिले

धेरै पटक खेलिएको हुनाले र पटकपटक परिष्कार र परिमार्जन भएको हुनाले यसको शैली बोधगम्य र प्रभावकारी रहनुका साथै लोकनाटक जस्तै सरल र सरस बन्न पुगेको छ (८५)। यसबाट यसको शैलीगत लोकप्रियता र परिष्कारलाई ठम्याउन सकिन्छ।

(क) उच्चवर्गीय पात्रका भाषाशैली

संवादकै माध्यमबाट नाटकको कथानक अगाडि बढ्ने भएकाले यस नाटकको पहिलो दृश्यदेखि नै वर्गद्वन्द्वका सङ्केत पाइन्छन्। शोषक वर्गको नाइके मानसिंह र शोषित वर्गको प्रतिनिधि साहिँलाका बिचमा संवाद चलेको छ। आफ्नो काम सकेर घर जान खोजेको साहिँलाको प्रस्तुतिमा प्रकट भएको निरीहपना र साहु मानसिंहको प्रस्तुतिमा रहेको अहङ्कारपूर्ण दम्भ र निम्न वर्गप्रतिको दमनपूर्ण व्यवहार यसरी व्यक्त भएको छ :

साहिँला - (डराई डराई निहुरेर हात मल्दै) मालिक।

साहु - के मालिक ? (भोक्किएर आँखा तर्दै)...भन् के भन्न आइस् ?

साहिँला - हजुर, माफी पाऊँ । ... मालिकलाई नसोधी जाऊँ भने भएन।

साहु - (कर्कश स्वरमा) कहाँ जाने, कहाँ...?

साहिँला - घर जाऊँ कि भनेर मालिक ! धेरै दिन भयो, बूढा बाबु र सानी छोरीले के के गरे ? यसो हेरेर आऊँ कि भनेर हजुर ... !

साहु- (केही छिन घोरिएर) लौ हुन्छ, जाने भए जा, तर अहिल्यै फर्केर आउनु पर्छ नि ।...

साहिँला- हस् हजुर, म आइहाल्छु नि । मालिक, म गएँ है त, निहुरेर अभिवादन गरी हिँड्छु । (१)

यस संवादमा शोषक र शोषित बिचको भिन्नता प्रस्ट देखिन्छ। शोषितहरू दमित अवस्थामा छन्। उनीहरूको बोलीमा सदियौँदेखिको दासता अभिव्यक्त भएको छ। यसलाई साहिँलाका संवादमा प्रतिबिम्बित निरीहता र दासताले स्पष्ट पारेको छ। आफ्नो काम सकेर घर गएर फिर्ता आउनका लागि पनि यसरी लत्रेर प्रस्तुत भएको छ भने साहु मानसिंह अनाहकमा रुखो, खस्रो, ठर्रो अहङ्कारले भरिपूर्ण भएर रवाफका साथ प्रस्तुत भएको छ। पहिलो दृश्यको यस संवादले नेपाली समाजमा आर्थिक असमानताको खाडल ठूलो छ भन्ने देखिएको छ तर द्वन्द्व चर्किएको अवस्थामा छैन। यहाँ शोषक वर्गबाट शोषित वर्ग दमित अवस्थामा रहेको छ भन्ने मात्र देखिएको छ। साहिँलाले साहुलाई प्रत्येक पटक मालिक, हजुर भनेर संबोधन गरेको छ। उसले डराईडराई हात मोलेको, टाउको कन्याएको र सिर भुकाएको दृश्यले उसको दमित तथा निरीह अवस्था अभिव्यक्त गरेको छ। यसैगरी साहुले साहिँलालाई 'तँ' सम्बोधन गर्नु, भर्केर प्रस्तुत हुनु, "अहिले पुगेर आइज, भोलि कुखुराको

पहिलो डाँकसँगै आइपुगनु, फेरि आइनस् भने त निको चाल हुनेछैन नि” भन्दै चेतावनी दिनुले उसको शोषितप्रतिको कठोर व्यवहार प्रस्तुत भएको छ । बाबुको उपचारका निम्ति सापटी माग्न प्रधानका घरमा पुगेको साहिँलालाई “जसको सेवा गरेको हो उसैसँग पैसा माग” भनी ज्यान बचाउने ठेक्का आफूले नलिएको भनेर गाली गरी फर्काएको संवादले पनि उच्चवर्गीय अहङ्कारलाई प्रस्तुत गरेको छ । यस किसिमको व्यवहारले निम्नवर्गका मनमा विद्रोही भाव जगाइदिएको छ ।

छैठौं दृश्यमा साहिँला घरबाट ढिलो गरी आएपछि मानसिंहले उसलाई कामबाट निकाल्ने चाँजोपाँजो मिलाइसकेर भन्छ,-

अब चाहिएन यस्ता पाजी कमारा । ...कहिले स्वास्नी मर्छे, कहिले छोरी थला पर्छे, कहिले बाबु सिकिस्त हुन्छ । ठगाहा पाजी । तेरीमाका बजिया । ... लाज सरम नभएका साहुमारा ।...तेरो बाबु बाँचोस् या मरोस् मलाई के मतलब ? मतलब छ मलाई पैसाको । (९-१०)

मानसिंहको यस कथनमा प्रयुक्त पद-पदावलीबाट उच्चवर्गले निम्नवर्गप्रति गर्ने विभेदपूर्ण व्यवहार र दृष्टिकोण प्रस्ट देखिन्छ । यसबाट उच्चवर्गले अप्ठ्यारोमा परेका निम्नवर्गका पात्रलाई सहयोग गर्नुको सट्टा भ्रन समस्या सिर्जना गर्ने गरेको देखाइएको छ । यसमा प्रयोग भएका संवादले उच्चवर्गले आफ्नो स्वार्गपूर्तिका निम्ति अमानवीय व्यवहार गर्न पनि अग्रसर हुनेहेछन् भन्ने तथ्य प्रस्तुत गरिएको छ ।

पचास रुपियाँको तमसुक नाटकमा प्रयुक्त उच्चवर्गीय पात्र साहु र प्रधान हुन् भने उनको सेवामा जुटेको वीरबहादुर पनि यिनीहरूका कित्तामा रहेको छ । यिनीहरूले निम्नवर्गीय पात्रका निम्ति प्रयोग गरेका शब्द, पद, पदावली, वाक्य आदिबाट उच्चवर्गीय अहङ्कार, आडम्बर, सम्पत्तिको रवाफ, शक्तिको दम्भ प्रकट भएको देखाइएको छ । नाटकको अन्त्यमा भने निम्नवर्गमा आएको वर्गीय चेतना र एकताबद्ध भएर गरिएका प्रतिवादका कारण उच्चवर्गले निम्नवर्गको पाउमा पर्नुपर्ने अवस्था सिर्जना भएको देखाइएको छ ।

(ख) निम्नवर्गीय पात्रका भाषाशैली

यस नाटकको चौथो दृश्यमा बाबुको उपचारका निम्ति अनेक बिन्ती गरेपछि आएका वैद्यले उधारो औषधि दिन नमानेपछि चिन्तित भएको साहिँलालाई बाले सम्झाउँदै भन्छन्-

दाजुहरू पनि बेहोर्न पाइनस् । न आमा सुमर्न पाइस् । भाइहरू पर्देशमा कता-कता छन्, खै चिठी-चपेटासम्म आउँदैन । के गर्छस् गरीबको कोखमा जन्मेपछि सबै बेहोर्ने पदोरहेछ (६) ।

सातौं दृश्यमा साहिँलाको बाबुले आफूलाई रँगेर बसेका युवाहरूलाई सम्झाउँदै व्यक्त गरेका संवादमा पनि वर्गद्वन्द्व प्रतिध्वनित भएको छ । बुढाले भनेका छन्-

भो बाबु, अब दुख नगर । हामी पचास रुपियाँका निम्ति तिन पुस्तासम्म साहूकोमा बाँधा भयो, जिउले आश मारिसकेको छ । जे होस् बाबु म त मर्छु, उमेर पनि त पुग्यो नि । तर जीवनको ठूलो धोको मेरा पालाँ धोकै रह्यो । ...तर अब तिमीहरू छौ, तिमीहरूले त कुरा पनि धेरै बुझिसकेका छौ, काम पनि गर्दैछौ । यिनका सामु शिर झुकाएर नबसे है बाबु हो । अभै कतिसम्म यिनका कमारा हुने हामी ? सबै मिलेर यिनलाई माटोमा नपुरी गरीबको दिन फर्कन् ।...एक भएर ...। (१२-१३)

साहिँलाका बाबुको यस कथनले समाजमा विद्यमान वर्गविभेद र वर्गद्वन्द्वको विकसित अवस्थाका बारेमा जानकारी दिएको छ । सर्वसाधारणले शोषणको रहस्य बुझिसकेका छन् । निम्नवर्गका मानिसमा चेतना फैलिंदो अवस्थामा छ । शोषित-पीडित वर्गका मानिसहरूको एकताले उज्यालो भविष्य नजिकै आउँदै गरेको सङ्केत उल्लेखित संवादबाट बुझिन्छ ।

नाटकको आठौं दृश्यमा साहको कुटाइबाट बेहोस भएको साहिँला होसमा आएपछि मनमनै सङ्कल्प गर्दै यसो भन्छ-

बस्दिन अब अन्याय सहेर । यसको साटो फेर्न अब मैले कुनै न कुनै उपाय गर्ने पर्छ । जुन साहुको घरमा दास भएर हाम्रो तिन पुस्ता बित्यो आज उसैसँग मनै लागेका बाबुको औषधि गर्न खालि दश रुपियाँ माग्दा मेरो यो हालत ? हिसाब किताबचाहिँ पचासबाट बढेर पच्चीस सय पुग्यो रे ? कसरी ? मेरा बाजे, बाबु र मैले गरेको चाकरी कहाँ गयो ? के गरीबका तिन-तिन पुस्ताको मोल पच्चीस रुपियाँ पनि हुँदैन ? (१४)

साहिँलाको यस भनाइबाट उसमा वर्गीय चेतना आएको स्पष्ट देखिन्छ । आफू ठगिएको, अन्यायमा परेको कुरालाई उसले बुझिसकेको छ । उसले वर्गसङ्घर्ष गरेर यसबाट मुक्ति पाउन सकिन्छ भन्ने चेतना भने नआइसकेको देखाइएको छ । गाउँले युवक कुमारमा भने वर्गीय सङ्घर्षको चेतना आइसकेको छ र उसले अरूलाई पनि सचेत बनाउने काममा लागेको कुरा नवौं दृश्यमा साहिँलाई सम्झाउने व्यक्त गरेका कथनबाट पुष्टि हुन्छ-

थाप्लो कसैको पनि अभागी हुँदैन साहिँल्दाइ ! हाम्रो देशका यिनै शोषकहरूले गर्दा नै हामी सबले दुःख पाएका हौं । हामीलाई लुट्नलाई नै यिनीहरूलाई

भाग्य र अभग्य भन्ने जाल बुनेका हुन् । पर्खनोस्, त्यो दिन पनि आउनेछ, जब यस देशका सारा गरीबमाराहरू खत्तम हुनेछन् । त्यस दिन यहाँ कोही पनि अभागी रहने छैनन् । त्यसपछि कुनै साहूले असामीलाई यो हालतमा पुर्याउन सक्ने छैनन् । त्यसको निम्ति सब गरीब जनता मिलेर एकगठ भई लड्नु पर्छ साहिंल्दाइ । (१९)

कुमारको यस कथनबाट नाटकको मूलभाव व्यक्त भएको छ । कुमारका यस कथनले नाटककारको पेटबोली अभिव्यक्त गर्ने मुखपात्र कुमार नै हो भन्ने पनि बुझिन्छ । यसले नेपाली समाजमा रहेको शोषण, दमन, अन्धविश्वास आदि सबैको कारक सामाजिक-आर्थिक व्यवस्था हो र यसका विरुद्धमा सङ्घर्ष गरी परिवर्तन ल्याउन सकिन्छ । यसपछि निम्नवर्गीय जनताको उज्यालो भविष्य निश्चित आउँछ भन्ने अभिव्यक्तिले आशावादी जीवनदृष्टि र वर्गद्वन्द्वको चर्किदो सम्भावनालाई सङ्केत गरेको छ ।

यस नाटकका पात्रले संवादका क्रममा उच्चवर्गले निम्नवर्गलाई तुच्छ, हेय र निन्दायुक्त शब्द प्रयोग गरेका छन् । साहूले 'तेरीमाका बजिया', 'तेरा बाजे', 'गाधा' (१०) 'तेरा बाबु' (१७), 'सुँगुरका पाठा', 'तेरीमाका गास्से', 'गिद्ध', 'सालेहरूको खोपडी' (२०) जस्ता गालीजन्य शब्द प्रयोग गरेर शोषित वर्गलाई अपहेलित गरेको छ । यसैगरी साहूलाई मुनाले 'थुक्क नान्जात्' (१७), 'शैतान (२१) भनेकी छ भने कुमारले 'साइँधुवा', कुलेले 'हरामी डाँका' (२१), 'पाजी', 'ठगाहा', 'फटाहा' जस्ता शब्द प्रयोग गरी वर्गीय घृणा र प्रतिरोधी भाव व्यक्त गरेको छ । यी साक्ष्यबाट पचास रुपियाँको तमसुक नाटकमा भाषाशैलीका माध्यमबाट वर्गद्वन्द्व अभिव्यक्त भएको पुष्टि हुन्छ । निम्नवर्गीय पात्रहरू नाटकको आरम्भमा अत्यन्त कमजोर, निरीह र दासत्वपूर्ण अवस्थामा रहेको कुरा उनीहरूका अभिव्यक्तिमा पाइन्छ । यिनै निम्नवर्गीय पात्रहरू एकताबद्ध भएर प्रस्तुत हुँदा उच्चवर्गलाई आफ्नो नियन्त्रणमा लिन र आफ्नो गुमेको सम्पत्ति र अधिकार लिन सफल भएको देखाइएको छ ।

७.३.२ सिम्मा

सिम्मा गीतिनाटक भएको हुनाले यसका पात्र गीत्यात्मक शैलीमा संवाद गरेका छन् । गीतिलयको प्रयोग गरिएको यस नाटकमा एक पङ्क्तिदेखि बहुपङ्क्ति गीति संरचनाको प्रयोग गरिएको छ । सबै किसिमका पात्र गीति संरचनायुक्त संवादको प्रयोग गरेका छन् । सरल र सम्प्रेष्य शब्द संयोजन गरी नाटकको रचना गरिएको छ । चैतन्यका अनुसार यस

गीतिनाटकमा विद्यमान नेपाली समाजको यथार्थ जीवनधारा सङ्गीतको स्वरमा कलकलाउने खोलो बनेर बगेको छ (१३५) । यो नाटक निम्नवर्गको केन्द्रीयता र बहुलतामा सिर्जना गरिएको छ । यसमा स्वदेशी तथा विदेशी भूमिलाई परिवेशका रूपमा समेटिएको र प्रत्यक्ष रूपमा निम्नवर्गका पात्रका संवादको बहुलता रहेको छ ।

(क) निम्नवर्गीय पात्रका भाषाशैली

निम्नवर्गीय पात्रको बाहुल्यता रहेको यस नाटकमा सबैका कथनमा साधारण शब्दको प्रयोग पाइन्छ । यस नाटकमा वर्गीय बोध तथा पक्षधरता अनुरूपका शब्दको प्रयोग पाइन्छ । सिम्मा र उसका साथीहरूका सामूहिक स्वरबाट सुरु भएको यस नाटकमा पहिलो पङ्क्तिगुच्छाबाट नै वर्गीय बोधको सङ्केत पाइन्छ :

एकसरो बर्को शीत मात्रै छल्ने
छोरीको जातलाई काम मात्रै दल्ने । (२)

यस कथनबाट निम्नवर्गीय गरिब परिवारका छोरीचेलीले भोगेको उत्पीडन र लैङ्गिक विभेद सजिलै बुझ्न सकिन्छ । यसले गरिबहरू चर्को जाडो छल्नका लागि आवश्यक कपडा लगाउन पाउँदैनन् र केवल एउटा बर्कोले जाडोको गुजारा गर्नुपर्ने बाध्यतामा छन् भन्ने यथार्थलाई प्रस्तुत पहिलो पङ्कितिले अभिव्यक्त गरेको छ । दोस्रो पङ्कितिले नेपाली समाजको पितृसत्तात्मक सांस्कृतिक संरचनाको विभेदलाई देखाएको छ । नेपाली समाजमा विद्यमान लैङ्गिक विभेदलाई यस पङ्कितिले अभिव्यक्त गरेको छ ।

गरिबीबाट मुक्ति पाउने आशामा परदेश गएका नेपालीहरूले त्यहाँ भोग्नुपर्ने दुःखकष्टबारे आस्याडले बताएपछि त्यसलाई संश्लेषण गरी सिम्मा भन्छे-

तावाको तापले उफ्रेको माछा आगोको भुङ्गोमा
परेभै होला अर्कको देशमा बमैको थुप्रोमा । (२२)

यसरी स्वदेशमा भोग्नुपरेका समस्याबाट उन्मुक्ति पाउने आशामा विदेशी भूमिमा गएर कमाउने आशा राखेका युवाहरूको अवस्थाको चित्रणको अभिव्यक्तिमा पनि वर्गीय उत्पीडन अभिव्यक्त भएको छ । सिम्माले ठुलेमार्फत डेडसुलाई पठाएको सन्देशले विद्रोहको आवश्यकता र अनिवार्यताको सङ्केत गरेको छ । उसले विदेश पसेका युवाहरूलाई विदेशमा त्यसै थन्किएर बस्नुभन्दा हुल बाँधेर नेपाल फर्कन र एकजुट भएर आफ्नो हक लिन जोस बोकेर फर्किन आग्रह गरेकी छ (२५-२६) । यसरी निम्नवर्गीय पात्रले आफूले भोग्नुपरेका उत्पीडन

स्वदेश वा विदेश जहाँ भए पनि उस्तै रहेको बताएका छन् । उनीहरूले प्रयोग गरेका भाषाले नेपाली समाजले भोगेको वर्गीय उत्पीडनलाई अभिव्यक्त गरेको छ ।

(ख) उच्चवर्गीय पात्रका भाषाशैली

साहुको ऋणका कारण घरबारी गुमाएर सुकुम्बासी हुन पुगेकी सिम्माको जीवनदशा कष्टकर भएको देखाइएको छ । सिम्मालाई जीविकोपार्जनका निम्ति घरेलु मजदुरका रूपमा काम गर्नुपरेको र उसको अवस्था दयनीय देखाइएको छ । सिम्मालाई घरेलु मजदुरका रूपमा कजाउने साहुनीका अभिव्यक्तिबाट उच्चवर्गले निम्नवर्गमाथि गरिने व्यवहारको द्योतन गरेको छ । साहुनीका निम्नलिखित कथनलाई साक्ष्यका रूपमा लिन सकिन्छ-

तेरा बाउको सम्पत्ति छ कि यहाँ बसीबसी खानलाई
किन आलेटाले गरिरहन्छेस् नकच्चरी खेतबारीमा जानलाई
ऐलेदेखिन् त हैन त्यो जुठो भाँडा समाई बसेको त्यहाँ
काम गरी खाने मन छैन भने तँलाई भैगो नबस् त यहाँ । (१६)

यहाँ साहुनीले सिम्माले जुठा भाँडा माफिरहेकी छ । उक्त काम नभ्याउँदै खेतबारीको मेलामा जान ढिला भएको भनेर तुच्छ बोली व्यवहार गरिरहेकी छ । वर्गीय समाजमा उच्चवर्गले निम्नवर्गका सदस्यहरूलाई गाली गलौज गर्नु, निम्नस्तरका शब्द प्रयोग गर्नु सामान्य मानिन्छ । जब असह्य हुन्छ तब त्यसै स्वरूपको प्रतिक्रिया आउँछ । साहुनीका कर्कश आवाजले रन्थनिएकी सिम्मा यसरी प्रतिक्रिया जनाउँन खोज्दा मुखमुखै लागेको आरोप लगाउँदै साहुनी अरू कराउँछे-

अझ बढता कराउँछेस् बजिनी मुख च्याती माग्लास् ऐले
सवाल जवाफ गर्छेस् भने मसँग घोक्र्याई माग्लास् ऐले । (१७)

साहुनीले प्रयोग गरेका यी अभिव्यक्तिमा उच्चवर्गको अहङ्कार, घमण्ड र शक्तिको प्रदर्शन भएको छ । साथै निम्नवर्गप्रतिको अपहेलना, अमानवीय व्यवहार, तिरष्कारको अभिव्यक्ति पनि प्रतिबिम्बित भएको छ । यस्ता अभिव्यक्तिले वर्गीय द्वन्द्व चर्काउन सहयोग गर्ने कुरालाई पनि जोड दिएको छ । माथि उल्लेख गरिएका निम्न तथा उच्चवर्गीय प्रतिनिधि पात्रका संवाद तथा भाषाशैलीले तत्तत् वर्गका पहिचान, स्वार्थ र चरित्रलाई अभिव्यक्त गर्ने सन्दर्भमा वर्गद्वन्द्व पनि प्रतिबिम्बित भएको छ ।

सिम्मा गीतिनाटकमा वस्तुपक्षअनुरूप कलापक्ष संयोजित छ । यसले जनताका निम्ति मङ्गलमय कामना सरल शैलीमा अभिव्यक्त गरेको छ (चैतन्य १५१) । यस नाटकमा

प्रयुक्त सबै पात्रका सबै संवेग गीतिसंवादबाट अभिव्यक्त हुनु, पात्रका स्तरभन्दा उच्च वैचारिक सुभबुभयुक्त शब्द चयन हुनुले स्वभाविकतामा कमी ल्याएको मान्न सकिन्छ ।

७.३.३ दोस्रो पुस्ता

रमेश विकलद्वारा लिखित *दोस्रो पुस्ता* नाटक शासक, मालिक, ठेकेदार र निर्माण मजदुरबिचको द्वन्द्वमा आधारित छ । यसमा प्रयुक्त वर्गीय प्रतिनिधि पात्रका संवाद तथा भाषाशैलीका माध्यमबाट पनि वर्गद्वन्द्व अभिव्यक्त भएको छ ।

दोस्रो पुस्ता नाटकको प्रस्तुतिगत शैली फरक किसिमको छ । नाटकमा उद्घोषक कमलले आफ्नो वर्तमान अवस्था बताउँदै विगतमा बाबुआमा र आफूले भोगेका समस्या, निम्नवर्गीय मजदुरका दिनदशा, उच्चवर्गीय उत्पीडन तथा त्यसबाट उत्पन्न सङ्घर्षले ल्याएका परिवर्तनका सन्दर्भलाई नाटकीय ढङ्गले प्रस्तुत गरिएको छ । यस क्रममा पात्रका संवाद तथा भाषाशैलीका माध्यमबाट वर्गद्वन्द्व अभिव्यक्त भएको छ ।

गरिबीमा पिल्सिएर छटपटाएको निर्माण क्षेत्रमा कार्यरत न्यून वेतनभोगी मजदुर यज्ञबहादुरको स्वभावमा आएको परिवर्तन, बोली-व्यावहारमा प्रकट आक्रोश देखेर शीला लोग्नेलाई सम्झाउँदै भन्छे- “तपाईं अलि बिस्तारो बोल्नुस् न ! ...किन जुन बेला पनि हान्ने साँढेभैँ डुक्रनु मात्रै हुन्छ तपाईं (६०) ?” यहाँ यज्ञबहादुर हान्ने साँढेभैँ डुक्रनु अन्याय, अत्याचार र अभावका कारण सिर्जित परिस्थिति विरुद्धको अभिव्यक्तिका रूपमा आएको छ । शीलाले गरिब हुनुलाई कर्मको दोष भनेपछि यज्ञबहादुरले यसरी प्रतिवाद गरेको छ- “यही त तेरो मुख्याईं हो (६०) ।” यसबाट यज्ञबहादुर भाग्यवादी, अन्धविश्वासी नभएर कर्मयोगी र वस्तुवादी भएको स्पष्ट हुन्छ । यसै क्रममा उसले सामन्ती सत्ताले थोपरिदिएका विचारलाई खण्डित गर्न खोजेको छ । उसले चाकडी र चाप्लुसीका बलमा आफूभन्दा काम नलाग्ने पाङ्दुरे, ढङ्ग न सीपका खोइराँतेहरू रातरातैमा सम्पन्न बन्दै गएको तर आफूले इमान्दार भएर हाड घोट्टे काम गर्दा पनि एक छाक राम्रो जुटाउन नसक्नुमा शोषण नै मुख्य कारण हो भन्ने निष्कर्ष निकालेको छ । यस विषयमा ऊ श्रीमती शीलालाई सम्झाउँदै भन्छ-

नत्र हेर, त्यो ठेकेदार न एउटा ढुङ्गो फुटाउँछ, न एउटा गल हल्लाउँछ, तर ऊ नै हातभरीभरी तर मार्छ । अनि हामी ? ...टन्टलापुर घाममा पुर्पुरो सेकाएर पानीसरह रगत र पसिना बगाउँछौं, तर हाम्रो भग्यमा किन यो दरिद्रको आँसु, खाली पेट र रोगको थुप्रो । ...तै भन् त ...। (६१)

यज्ञबहादुरको यस कथनले वर्गविभेदको जरो कोट्याएको छ । उसले सामन्तवादी तथा पुँजीवादी समाजमा श्रम गर्नेहरू दिन प्रतिदिन गरिब हुँदै जाने र धनीहरू भनभन धनी हुँदै जान्छन् भन्ने मान्यतालाई सत्यसावित गर्दै यसो हुनुमा उच्चवर्गको षड्यन्त्र भएको आशङ्का गरेको छ । समाजमा श्रमको मूल्य नभएको, चाकडी र लुट प्रकरणबाट नै धनी र गरिबका बिचमा खाडल बढ्दै गएको स्पष्ट पारेको छ । यसबाट उच्च र निम्नवर्गका बिचको द्वन्द्व भड्किंदो रूपमा छ भन्ने भाव अभिव्यक्त भएको छ ।

समाजमा हुनेखाने र हुँदाखानेका बिचको अन्तरालले सानासाना विषयमा अफ्ट्यारो पारिरहेको हुन्छ र यसमा शासक तथा शासन व्यवस्थाको समेत हात रहेको हुन्छ भन्ने विषयलाई राजारानीको सवारी हुने सन्दर्भसँग जोडिएको छ । राजारानीका सवारीमा विद्यालयका विद्यार्थीलाई पोशाक अनिवार्य गरिएको कुरा यज्ञबहादुर जस्ता निम्नवर्गीय परिवारका निम्न समस्या बनेको कुरा उसले यसरी व्यक्त गर्छ- “...के राजाका प्रजा धनीका छोरा मात्रै ? ...गरिब प्रजा नै छैनन् रे यो देशमा (६२) ?” यसबाट तत्कालीन सामन्ती राज्यसत्ताको चाकरीमा लागेकाहरू गरिब जनतालाई जबर्जस्ती सम्पन्नताको स्वाड पार्न लगाएको विषयले शासक र शासितका बिचमा विभेदको खाडल बढिरहेको देखाएको छ । यज्ञबहादुर चारैतिरका असन्तुष्टिबाट उत्पन्न आक्रोश श्रीमती र छोरासँग यसरी व्यक्त गर्छ- “सबलाई काटीदिन्छु, नाइकेलाई पनि काटी दिन्छु (६५) ।” यसबाट यज्ञबहादुर भित्रभित्रै वर्गीय विभेद, अन्याय, अत्याचारले गर्दा विक्षिप्त हुँदै गइरहेको देखिन्छ । उसले सहज स्थितिमा मनको व्यथा यसरी पोखेको छ- “...मजस्तो कुल्लीको आम्रदानी कति हुन्छ ? ...त्यसमाथि नाइके बारबार मेरो कमाइबाट हिस्सा माग्छ । हिस्सा नदिए कामबाट भिकिदिने हाऊ देखाउँछ । उसको यो अन्याय र बेइमानी देखेर रगत उम्लन्छ... (६६) ।” यसरी भित्रभित्रै जलिरहेको यज्ञबहादुरको बोली-व्यवहारमा आक्रोशको मात्रा दिन प्रतिदिन बढ्दै गइरहेको छ । यसको आवेग र आक्रोश बढेको देखेर घरका सदस्य मात्र होइन ठेकेदार, नाइके, सारकारी मानिसहरू समेत डराउन थालेको र उसका विरुद्ध षड्यन्त्र हुनथालेको जानकारी उद्घोषकको वर्णनबाट सूचित गरिएको छ ।

यज्ञबहादुर खटबाट खसेर मृत्यु भएपछि घरमा उपस्थित मजदुरहरूका हल्लामा यज्ञबहादुरको उद्धार गर्ने कुरासँगै सुनिएका यस्ता अभिव्यक्तिबाट पनि वर्गद्वन्द्व चर्किदै जाने सङ्केत गरिएको छ-“...मार मार अपराधीलाई, ...ठेकेदार खोइ ? ...इन्जिनियर भाग्यो ? ...नाइकेलाई समाऊ । ...अनि त्यो ज्यानमारा उपरसेठलाई भाग्न नदेऊ ! ...त्यसले जवाफ

दिनुपर्छ ! ...मान्छेको ज्यानसँग खेलाँची गर्ने बेइमान (६७) !” यस्ता अभिव्यक्तिबाट यज्ञबहादुर षड्यन्त्रको सिकार भएको, मजदुर वर्गमा षड्यन्त्रको आभास भएको, उच्चवर्गका प्रतिनिधिहरूप्रति प्रक्षेपण गरिएका पद-पदावलीले आरोपी किटान गरिएको, बदलाका स्वर निस्करहेको र आशङ्कित व्यक्तिहरू भागेकाले वर्गद्वन्द्व चर्किने सङ्केत देखाइएको छ । यस घटनापछि कमलको घरमा उत्पन्न भएको असहज परिस्थिति र छुट्न लागेको उसको पढाइमा यज्ञबहादुरको साथी ठाकुरले वर्गीय प्रेमभाव प्रकट गर्नुका साथै वर्गद्वन्द्व र भावी परिवर्तनको सङ्केत यसरी गरेको छ-

हिम्मत नहार भाउजू ! ...तिमीले यसरी हातखुट्टा छोडिदिए...यो ...योजस्ता हाम्रा कुल्लीका छोराहरूको भविष्य कसले बनाउँछ ? ...धन्दा नमान ! यज्ञबहादुर दाइको रगत त्यसै खेर कहाँ जाला ?, ...आज अब कसैको रगत बगाएर, त्यसको दाग मेटाउन, कसैको मिहिनेतको पसिना पिएर, त्यसलाई सजिलै पचाउन कुनै पनि मालिकको तागत छैन ! ...ती दिन गए । ...यज्ञबहादुरको मृत्युलाई हामीले खेलाँची मानेका छैनौं । ...हिँड कमल, ...म आफ्नो पेट काटेर पनि तँलाई सचेत बनाउँछु- आफ्नो हक चिन्ने- मजदुरको सचेत वारिस । ...हिँड कमल (६९-७०) ।”

यी माथिका संवादबाट उच्चवर्ग पर्दा पछाडि रहेको छ र तिनका शोषण, दमन, अन्याय, अत्याचार व्यवहारले गरिब, किसान, मजदुरहरू अन्यायमा परिरहेको विषयले उनीहरूलाई आक्रामक बनाएको छ । यसको परिणामले अन्ततः समाजमा परिवर्तन ल्याउने तथ्य माथि प्रस्तुत संवाद र तिनमा प्रयोग भएका पद-पदावलीबाट अभिव्यक्त भएको छ ।

७.३.४ ज्याला

ज्याला मिलमालिक र मजदुरहरूका बिचका द्वन्द्वमा आधारित नाटक हो । यसमा वर्गीय प्रतिनिधित्वका आधारमा पात्रहरूको चयन गरिएको छ । यसमा उच्चवर्गीय पुँजीपति वर्ग र कलकारखानामा कार्यरत श्रमजीवीहरूका बिचमा पारिश्रमिक र सेवासुविधा नै यसमा द्वन्द्वको मुख्य विषय बनेको छ । यो नाटक नेपालको तराई क्षेत्र र परदेश (भारत)मा गएका नेपाली र भारतीयहरूलाई लक्षित गरी लेखिएको हुनाले यसमा नेपाली तथा हिन्दी भाषी पात्र र भाषाको प्रयोग गरिएको छ । यसमा प्रयोग भएका संवादमा नेपाली र हिन्दी भाषाको

प्रयोग भएको छ । यसमा प्रयुक्त वर्गीय प्रतिनिधि पात्रहरूका संवाद तथा भाषाशैलीबाट वर्गीय पक्षधरता र वर्गीय द्वन्द्व अभिव्यक्त भएको छ ।

(क) निम्नवर्गीय पात्रका भाषाशैली

ज्याला नाटकमा मजदुर र मालिकका बिचका संवादमा वर्गीय पक्षधरता र वर्गद्वन्द्व झल्किएको छ । यस क्रममा उच्चवर्गीय पात्रका अभिव्यक्तिले वर्गद्वन्द्व बढाउनका लागि विशेष भूमिका खेलेको हुन्छ । आमाको उपचार गराउन नसकिरहेको वीरे आफैँ पनि विरामी अवस्थामा नै काममा आएको कुरा बताउनुले वर्गीय अवस्था सङ्केत गरेको छ । मालिक आफ्नो स्वार्थलाई प्राथमिकता दिँदा निम्नवर्गलाई वेवास्ता गर्ने परिपाटीले वर्गद्वन्द्व बढेको पाइन्छ । यसको दृष्टान्तका निम्ति वीरेले सिंहसँग गरेका यी दुई संवादलाई लिन सकिन्छ-

क्या करे भैया ! मां विमार है, उनका इलाज कराना है । लेकिन पैसा नहीं ।
मालिक बोलता है कारखानाको नोक्सान है । पैसा पिछे मिलेगा ।
...हाम्रो ज्याला त दुई महिना देखि रोकिएको छ । पोहोर साल रोकिएको पैसा खाइदियो । यसपल्ट पनि खाइदिने नै होला । (२)

ज्ञान सिंहले वीरेबाट यस्तो अन्यायपूर्ण व्यवहार मालिकले गरेको सुनेपछि, यसको मूल कारण मजदुर एकताको अभाव हो भन्ने निष्कर्ष निकालेको छ । उसले मजदुरहरू कमजोर भएकाले नै मालिकहरूले यसरी थिचोमिचो गर्न सकेका हुन् भन्ने बताएको छ । उसले मजदुरहरू एकजुट भएर दुई तीन साता कारखाना बन्द गराइदिने हो भने साहुको होस् खुल्ने विचार व्यक्त गरेको छ । साहुको चम्चागिरी गर्ने मेनेजर वर्गीय हिसाबले निम्नवर्गको भए पनि उसले मालिकको हितलाई प्राथमिकता दिएको छ । उसले वीरेलाई कामसँग मात्र मतलब भएको कुरा गर्दै विरामी भए आराम गर भन्ने गैरजिम्मेवार रूपमा अभिव्यक्ति दिएको सुनेपछि ज्ञानसिंह यसरी आफ्नो आक्रोश व्यक्त गर्दछ -“साला खुब बडी वात करता है । उसके दिलमे जरा भी दया नहीं । साले को खतम करके खून पी लूँ तो भी मेरा गुस्सा शान्त नही होगा (४) ।” सिंहले मेनेजरका बारेमा अभिव्यक्त भावका निम्ति प्रयुक्त शब्दहरूले वर्गीय घृणा र आक्रोशलाई प्रतिबिम्बित गरेका छन् । सिंहमा प्रतिशोधको भावना व्याप्त छ । उसले माखनलाई गाली गरेको कुरा प्रस्ट हुन्छ ।

यस नाटकका अन्त्यमा सेतीद्वारा व्यक्त संवादमा पनि वर्गद्वन्द्वको अभिव्यक्ति पाइन्छ । सेतीले आफ्नी आमा उपचार नपाएर मृत्युवरण गर्नुपरेको कारण र दाजुको हत्याको कारकतत्त्व सेठ गोविन्दप्रसाद नै भएको ठहर गरी ऊसँग बदला लिन र

मजदुरहरूको शोषणबाट मुक्तिका निम्ति आफ्नो जीवनको बलिदान दिनसमेत तयार रहेको बताएकी छ । सेतीका अभिव्यक्तिबाट नाटकमा द्वन्द्वले उत्कर्ष प्राप्त गरेको छ । साथै यस नाटकमा प्रयुक्त संवाद तथा भाषाशैलीका माध्यमबाट समेत वर्गद्वन्द्व अभिव्यक्त भएको छ ।

(ख) उच्चवर्गीय पात्रका भाषाशैली

ज्याला नाटकमा उच्चवर्गीय पात्रका रूपमा मिल मालिक गोविन्द र उसको मेनेजर माखन प्रयोग भएका छन् । नाटकको तेस्रो दृश्यमा सेठ गोविन्द र माखनसँग संवाद चल्दा सेठले आफूलाई नाफा धेरै चाहिने कुरा गर्नु, माखनले सस्तो ज्यालामा मजदुर कजाएर फर्निचर निर्माण गरी चर्को मूल्यमा बेची धेरै नाफा कमाउन सकिने आधार बताउँदा सेठ खुसीले रमाउँदै रक्सी पिउनु, रक्सीको नसामा भोगविलासका निम्ति युवती खोज्न लगाउनु, माखनले केटी खोजीदिने तर आफूलाई कमिसन चाहिने कुरा गर्नु र साहुले खुसीसाथ दिनु जस्ता सन्दर्भमा प्रयोग भएका संवाद तथा भाषाशैलीमा उच्चवर्गीय पहिचान र प्रवृत्ति स्पष्ट रूपमा आएको छ । शोषक सामन्तहरू अतिरिक्त नाफाका निम्ति श्रमजीवी मजदुरलाई न्यून ज्याला दिई श्रमिकका रगतपसिना चुसेर आर्जित रकमले भोगविलास र मोजमस्ती गर्नेमा खर्च गर्छन् भन्ने देखाइएको छ । उच्च वर्गका यस्ता प्रवृत्तिले वर्गीय द्वन्द्व बढाएको छ ।

ज्याला नाटकमा हिन्दी भाषाको प्रयोग अधिक मात्रामा भएको छ । प्रथमतः यो नाटक लेखकले भारतको सिलाडमा बस्दा त्यहाँ प्रदर्शन गर्ने उद्देश्यबाट लेखिएको र नेपाली तथा भारतीय मजदुरहरूले समेत बुझ्नु भन्ने विचार रहेको कुरा लेखकले 'नाटकबारे केही कुरा' अन्तर्गत उल्लेख गरेका छन् । नेपालीहरूले हिन्दी सजिलै बुझ्ने र हिन्दी मिश्रित भाषाका कारण भारतीय मजदुरहरूको ठूलो हिस्साले यसबाट आनन्द र प्रेरणा दुबै लिनसक्ने भएकाले यसो गरिएको भन्ने लेखकीय स्वीकारोक्तिले हिन्दी भाषाको मिश्रणमा लेखिए पनि वर्गीय स्वार्थ वा पक्षधरता अभिव्यक्त भएको छ ।

७.३.५ फागुन २४ गते

फागुन २४ गते उच्चवर्गीय साहु, मुखिया, जिमुवालसँग निम्नवर्गीय किसानका बिचमा भएका द्वन्द्वमा आधारित नाटक हो । पृष्ठभूमि र अन्त्यमा कविता प्रयोग गरिएको गद्य नाटक हो । यस नाटकले समाजका टाठावाठा साहु, मुखिया, जिमुवालबाट ठगिएका श्रमजीवी किसानले गरेका सङ्घर्ष प्रस्तुत गरेको छ । यस क्रममा वर्गीय प्रतिनिधि पात्रका बिचमा भएका संवाद तथा भाषाशैलीका माध्यमबाट पनि वर्गद्वन्द्व अभिव्यक्त भएको छ ।

यहाँ नाटकका वर्गीय प्रतिनिधि पात्रका संवाद तथा भाषाशैलीबाट अभिव्यक्त भएको वर्गद्वन्द्वको विश्लेषण गरिएको छ ।

(क) निम्नवर्गीय पात्रका भाषाशैली

यस नाटकमा प्रयोग भएका निम्नवर्गीय प्रतिनिधि पात्रका संवाद तथा भाषाशैलीमा वर्गद्वन्द्व अभिव्यक्त भएको छ । नाटकको आरम्भ हर्केको कवितात्मक अभिव्यक्तिबाट भएको छ । यो अभिव्यक्तिबाट नै वर्गद्वन्द्वको उठान भएको छ । यसमा हर्केले नयाँ समाजको निर्माणका निम्ति सर्वप्रथम आफूभित्रको दासतालाई जितेर परिवर्तनका निम्ति अगाडि बढ्न आवश्यक भएको भन्दै काव्यात्मक शैलीमा जाली फटाहाहरूलाई यसरी चुनौती दिएको छ-

ए जाली फटाहाहरू हो ।
ए साहु सामन्त र दलाल पूँजीपतिहरू हो ।
...तिम्रो धर्म,
तिम्रो संस्कृति,
...तिम्रो जाल,भेल र भ्रष्टाचार
सब ध्वस्त गरी
एउटा नयाँ समाजको जग हाल्ने छु । (१६)

हर्केको यस अभिव्यक्तिबाट यो नाटक समाजमा शासन गरिरहेका शोषक-सामन्तहरूका विरुद्ध श्रमजीवीहरूका पक्षबाट गरिएको उद्घोष हो । यसका मुक्तछन्दमा लेखिएका उपर्युक्त पङ्क्तिहरूका पद-पदावलीबाट वर्गीय द्वन्द्व अभिव्यक्त भएको छ । यहाँ मार्क्सवादी विचारधारा अङ्गीकार गर्ने क्रान्तिकारीहरूले बोलीचाली, बहस तथा भाषणहरूमा प्रयोग गर्ने कडा प्रतिवादात्मक तथा क्रान्तिकारी पद-पदावलीको प्रयोग गरिएको छ । यहाँ उच्चवर्गका शासक, शोषक, सामन्तहरूलाई जाली, फटाहा, साहु, सामन्त र दलाल पूँजीपतिहरू भनी सम्बोधन गरिएको छ । यसमा किसान तथा श्रमजीवी मजदुरहरूलाई एकत्रित गर्दै वर्गीय दुश्मनहरूलाई चेतावनी दिने क्रान्तिकारी शैलीको प्रयोग गरिएको छ । यसमा उच्चवर्गले समाजमा आफ्नो शासनसत्ता टिकाउन विचारधारात्मक हतियारका रूपमा धर्म-संस्कृतिको प्रयोग गरिरहेको भन्दै यिनै हतियारका सहयोगमा उच्चवर्गले समाजमा जालभेल र भ्रष्टाचारको जालो फैलाएका हुन्छन् भन्ने अवधारणा प्रस्तुत गरिएको छ । यसै अवधारणाबाट प्रेरित भएर हर्केले उल्लिखित सबै प्रपञ्च ध्वस्त गरी नयाँ समाजको जग हाल्ने उद्घोष गरेको छ । यसैका निम्ति हर्केले साहु-सामन्तलाई सम्बोधन गर्दै

उनीहरूका धर्म, संस्कृति, जाल, भेल र भ्रष्टाचारका विरुद्धमा सङ्घर्ष गर्ने उद्घोष गरेको हो । यस क्रममा प्रयोग भएका पद-पदावलीका माध्यमबाट वर्गद्वन्द्व अभिव्यक्त भएको छ ।

यस नाटकमा आवश्यकताअनुसार विभिन्न स्थानमा गीत तथा कविताको प्रयोग गरिएको छ । नाटकको प्रारम्भमा 'फाटिदेउन मायालु बादल, हेछु फेरि इन्द्रेणी रमाइलो' (२०) भन्ने पङ्तिले स्वतन्त्रताको चाहना प्रकट गरेको छ भने यस दृश्यको अन्त्यमा उजेली र पार्वतीलै गाएका पङ्तिले क्रान्तियात्रा आरम्भ भएको सङ्केत यसरी गरेका छन्-

पंख खोली डाँफे चरी हिमालको चुलीमा...

डाँडा काँडा फाँट मैदान वसन्तको उत्सवमा

नाचिरहेछन् भुमी-भुमी क्रान्ति बीणाका झङ्कारमा' (२५)।

नाटकमा विभिन्न विम्ब र प्रतीकको प्रयोग गरी वर्गद्वन्द्व अभिव्यक्त गरिएको छ । यस नाटकको तेस्रो दृश्यमा प्रयोग भएका संवादहरूमा प्रयोग भएका निम्नानुसारका विम्ब र प्रतीकलाई उदाहरणका रूपमा लिन सकिन्छ-

यसमा जीतबहादुरले हर्केको हाँकलाई 'कुखुराको डाँको'सँग तुलना गर्नु, उर्मिलाले 'कुखुराको डाँको'ले मिर्मिरे उज्यालको सङ्केत गरेको बताउनु, जीतबहादुरले 'पूर्वमा सूर्य उदाउँछ र नयाँ ज्योति फैलिन्छ' भन्नु, नरेन्द्रले 'उजेलो नहुँदै अँधेरामा हामफाल्न हुँदैन भन्नु र विष्णुले क्रान्तिका लागि कदम बढाएपछि अधिपछि, दायाँबायाँ तलमाथि कतै पनि हेर्ने होइन, अँधेरो होस् वा उज्यालो होस्- लड्न तयार हुनुपर्छ' भनेका यी अभिव्यक्तिबाट वर्गीय द्वन्द्व विकसित भइरहेको अर्थ बुझिन्छ । यी संवादमा प्रयुक्त कुखुराको डाँक, सुतेकालाई जगाउने, उज्यालो, अँध्यारो, सूर्य उदाउने, ज्योति फैलिने जस्ता पद-पदावलीबाट समाजमा विद्यमान शोषण-उत्पीडन, अन्याय-अत्याचारका विरुद्धमा विद्रोह हुन लागेको सङ्केत गरिएको छ भने यसमा होसियारीको आवश्यकता पनि औँल्याइएको छ । यसले गाउँमा प्रशिक्षण सञ्चालन गरी किसानहरूलाई क्रान्तिका निमित्त तयार गरिरहेको देखाउनुले वर्गद्वन्द्व चर्किने प्रस्ट सङ्केत मिल्दछ । तेस्रो दृश्यमा देखाइएको विद्रोहको सम्भावना चौथो दृश्यमा हर्के, साहु र मुख्वेका यी संवादबाट पनि पुष्टि हुन्छ-

साहु- भन हर्के ! के अन्याय गर्ने मैले ? किन शिविर बोलाएर ल्याइस् ?...

हर्के- ...मलाई तपाईंको अरु दया चाहिन्न । मलाई मेरो घर फर्कादिए पुग्छ । मेरो जग्गा फर्काइदिनुस् । (३९)

हर्केको यस भनाइले आफू अन्यायमा परेकाले शिविरबाट सहयोग मागेको कुरा र ऊ साहुबाट लुटिएको आफ्नो घरजग्गा फिर्ता लिन चाहन्छ । यसले द्वन्द्वको चर्किदो अवस्थालाई देखाएको छ । समाजमा एकलौटी गरिरहेका साहुसामन्तहरूको अत्याचारबाट मुक्ति पाउन गाउँमा शिविरले गतिविधि गरिरहेको बुझिन्छ । शिविरका आडमा निम्नवर्गीय श्रमजीवीहरू साहुहरूसँग ठाडो शिर गरेर बोल्न सक्ने भएका छन् भने यसबाट साहुसामन्त डराउन थालेको स्पष्ट हुन्छ । उच्चवर्गका मानिसहरू गरिबले न्याय मागेको कुरा उल्टो र बदमासी देख्छन् र हर्के यस्ता फटाहा कुरा गर्ने भएको शिविरको सङ्गतले हो र शिविरले हर्केको बुद्धि विगारिदिएको भन्ने अभिव्यक्तिबाट यो प्रस्ट हुन्छ । यहाँ हर्केका दृष्टिमा साहु र साहुका दृष्टिमा हर्के फटाहा देखिएका छन् । साहु सामन्त सजिलै न्याय दिन चाहन्छन् भन्ने कुरा साहुको भनाइबाट बुझिन्छ तर हर्केले पनि सजिलै छोड्ने स्थिति नभएको कुरा यसरी व्यक्त गरेको छ- “खुसीले नदिए हामीले सङ्घर्ष गरेर आफ्नो हक लिने छौं । ... अब आँधी आउने छ ... (४१)।” यस्ता संवादबाट गरिब किसान तथा श्रमजीवीहरू सङ्गठित भएकाले उनीहरू कमजोर स्थितिमा छैनन् भन्ने बुझिन्छ । यहाँ हर्के र साहुका बिचको लडाइँ व्यक्तिगत नभएर वर्गीय भएकाले यत्तिकै साम्य हुने अवस्था नभएको देखाइएको छ । उजेलीले साहुको शोषण गर्ने प्रवृत्तिप्रति औला ठड्याउँदै साहुलाई यसो भनेकी छ- “साउनको त्रास देखाई, कोदाको धाक देखाई तैले कहिलेसम्म दिनलाई रात पार्लास् (४४)?” यस कथनमा पनि शोषक-सामन्तहरू गरिबलाई आइपर्ने अप्ठ्यारोको त्रास देखाएर उनीहरूलाई लुट्ने गर्छन् भन्ने कुराले उच्चवर्गले निम्नवर्गमाथि गर्ने शोषणको रूपलाई सङ्केत गरेको छ ।

यस नाटकमा सन्दर्भअनुसार लामा छोटा संवादको प्रयोग गरिएको छ । कतैकतै भूमिगत व्यक्तिहरूका बिचमा साङ्केतिक (कोड) शब्दको प्रयोग गरिएको छ । यसरी नाटकमा क्रान्तिकारीहरूले क्रान्तिको विकासका निम्ति अपनाउने संवाद-शैलीलाई प्रयोग गरिएको छ । यसले क्रान्तिकारीहरूको यथार्थतालाई अभिव्यक्त गरे पनि सामान्य पाठक तथा दर्शकलाई भने कठिन हुने देखिन्छ ।

विष्णु : हेल्लो, को हो ?

विष्णु : प्यारोल

नेपथ्यबाट गुराँसको फूल । (४८)

भूमिगत रूपमा काम गरिरहेका क्रान्तिकारीहरूले प्रयोग गर्ने यस्ता संवादले सङ्घर्ष अगाडि बढाउन सतर्कता अपनाइएको सन्दर्भलाई बुझ्न सकिन्छ ।

छैठौं दृश्यमा उजेलीले निम्नवर्गीय जीवनावस्थाको चित्रण गरेकी छ ।

धुरु धुरु रुँदैछन् गर्जरहेछ बादल
हृदयभिन्न सुल्का हान्दै, बज्दै छ मादल । (५८)

यस कथनको पहिलो पङ्तिले प्रकृतिका माध्यमबाट निम्नवर्गीय जीवनदशाको चित्रण गरिएको छ भने दोस्रो पङ्तिका माध्यमबाट उच्चवर्गप्रति निम्नवर्गका मन-मस्तिष्कमा जागेको विद्रोहको सङ्केत गरिएको छ । हर्केले कुटिलतापूर्वक साहुको सहयोगका निम्ति आएका व्यक्तिहरूलाई फर्काउन सफल भएको सुनेपछि उजेलीका मनमा क्रान्तिले सफलता प्राप्त गर्ने सम्भावना बढेको खुसीलाई यसरी अभिव्यक्त गरेकी छ-

खोलापारी डाँडैमा पहाडका चुलीमा
आकाश होइन जमिनमा अन्धकारमा
आशा पुष्प फुलिसक्यो हाम्रो मनैमा । (६३)

यसरी नाटकमा क्रमशः बढ्दै गरेको द्वन्द्वले समाजमा चुलिदै गरेको वर्गद्वन्द्वलाई प्रतिबिम्बित भएको देखाएको छ । नाटकको छैठौं दृश्यको अन्त्यतिर पुग्दा क्रान्तिकारी जनसमुदायको जुलुसले साहुहरूलाई पक्रिएपछि जुलुसले नाराबाजी गर्दछ । जुलुसले लगाएका नाराबाट पनि वर्गद्वन्द्व अभिव्यक्त भएको छ । जुलुस किसानका पक्षमा र साहु-सामन्तका विपक्षमा केन्द्रित छ । जुलुसले किसान एकता जीवन्त रहनुपर्ने र सामन्त-साम्राज्यवाद समाप्त हुनुपर्नेमा जोड दिइएको छ । समाजमा विद्यमान अन्याय-अत्याचार खतम होस् भन्ने चाहना अभिव्यक्त भएको छ । श्रमजीवी किसानहरूलाई ठग्न बनाइएका बेठ-बेगार, रै-रकम, सुदखोरीको समाप्तीको पक्षमा नारा लगाइएको छ । जुलुसले जमिन जोत्नेको हुनुपर्छ भन्दै कृषि क्रान्ति र मजदुर एकता जिन्दावाद भन्दै शक्ति प्रदर्शन गरिएको छ । यसबाट उच्चवर्ग ओरालो लाग्ने अवस्थामा र निम्नवर्ग सफलताउन्मुख भएको तथ्य प्रस्तुत गरिएको छ । यसले वर्गद्वन्द्व उत्कर्षमा पुगेको तथ्य नवौं दृश्यमा भएका घटनाक्रमले पुष्टि गरेको छ । अधिल्लो दृश्यमा निम्नवर्गले उच्चवर्गबाट कब्जा गरिएका साहुहरूलाई साथमा राखेर हर्केको अध्यक्षतामा जनसभा सञ्चालन गरिएको छ । सभामा हर्के, उर्मिला, जीतबहादुरका सङ्क्षिप्त भाषणहरू समावेश गरिएका छन् । यस्ता भाषण सामान्य बोलचालका संवादभन्दा लामा भए पनि क्रान्तिकारी विचारधारात्मक अभिव्यक्तिका रूपमा आएका आवेगात्मक अभिव्यक्ति भएकाले पट्यारलाग्दा नभएर रुचिकर नै छन् । उपसंहारमा हर्के र उजेलीले क्रान्तिकारी गीत गाइरहेको सुनिन्छ (८९-९३) । यसरी

निम्नवर्गीय पात्रले प्रयोग गरेका संवाद तथा भाषाशैलीबाट निम्नवर्गीय उत्पीडन र त्यसप्रतिको विरोध अभिव्यक्त भएको छ ।

(ख) उच्चवर्गीय पात्रका भाषाशैली

नाटकको दोस्रो दृश्यमा साहु महाजनहरूले श्रमजीवीहरूलाई हेप्ने दबाउने प्रवृत्तिको चित्रणगरी तत्कालीन नेपाली समाजमा विद्यमान शोषण-दमनको दृष्टान्त प्रस्तुत गरिएको छ । साहुले कटुवाललाई गरेको सम्बोधनबाट सामन्ती अहङ्कार र दमनात्मक प्रवृत्ति देखाउँदै भन्छ-“कहाँ मरिस् कटुवाल ? भन् गाउँमा के हालखबर छ (२६)?” यस अभिव्यक्तिबाट शोषक-सामन्त सर्वसाधारणलाई दमन गर्ने, हौँच्याएर बोल्ने प्रवृत्तिको सङ्केतका रूपमा साहुले कटुवाललाई ‘कहाँ मरिस्’ जस्तो कटु वचन प्रयोग गरेको छ । यहाँ उच्चवर्गले निम्नवर्गप्रति गरेको बोली-व्यवहार र अपमानजनक गालीगलौजयुक्त पद-पदावलीबाट पनि तत्कालीन समाजमा विद्यमान वर्गद्वन्द्व अभिव्यक्त भएको छ ।

७.३.६ फूलबारीको कथा हवाईको व्यथा

उदय शर्माद्वारा लिखित *फूलबारीको कथा हवाईको व्यथा* (२०४३) संवाद तथा भाषाशैलीमा वर्गद्वन्द्व अभिव्यक्त भएको नाटक हो । यसमा राष्ट्रिय तथा अन्तर्राष्ट्रिय द्वन्द्वको अभिव्यक्ति दिइएको छ । यस नाटकका संवाद तथा भाषाशैलीबाट अभिव्यक्त भएको वर्गद्वन्द्वको विश्लेषण क्रमशः गरिएको छ ।

(क) निम्नवर्गीय पात्रका भाषाशैली

फूलबारीको कथा हवाईको व्यथा नाटकमा निम्नवर्गीय पात्रको बाहुल्यता रहेको छ । यसमा सबै पात्रले गीतिसंवादको प्रयोग गरेका छन् । नेपालको प्राकृतिक सौन्दर्यलाई प्रतिबिम्बित गर्न नाटकको शीर्षकमा ‘फूलबारी’ शब्दको प्रयोग गरिएको छ । स्वदेशी सुन्दर प्रकृतिमा सबै प्रकारका फूल फुल्ने र हाँस्ने अवसर पाएका छन् तर यही माटोमा पसिना बगाउने श्रमजीवीहरू हाँस्न नपाएको र श्रमजीवीहरू विभेदको सिकार भएको भाव व्यक्त गरिएको छ । नाटकमा निम्नवर्गीय प्रतिनिधि नारीपात्र आशाले आफ्नो लोग्नेसँग राखेको जिज्ञासाबाट वर्गीय विभेद, अभाव र शोषणको साम्राज्यको चित्र प्रस्तुत भएको छ ।

गुराँस फुल्यो, गुलाफ फुल्यो, फुल्यो नि चमेली
रुदैछन् भुप्रा अँध्यारोभिन्न, हाँस्दैछन् हवेली
यी भुप्राभिन्न बल्ला कि बत्ति आउला कि सुदिन

भन्देउन मलाई कालेका बाउ टुट्ला कि कुदिन । (१)

प्रस्तुत पङ्क्तिमा प्रयुक्त भुप्रा र हवेली, हाँस्ने र रुने, सुदिन र कुदिन जस्ता शब्दहरू प्रयोग भएका छन् । यी शब्दहरू विपरीतार्थक छन् । यस्ता शब्दका माध्यमबाट नेपाली समाज विद्यमान उच्च र निम्नवर्गका विपरीत अवस्थाको चित्र प्रस्तुत भएको छ । यहाँको वर्गीय समाजमा रहेको असमानपूर्ण आर्थिक अवस्थाको सजीव चित्र यसमा पाइन्छ । यहाँ शोषक, सामन्त, सम्पन्न, शासक वर्गका मानिसका हवेलीका सुखसयलपूर्ण बसोबास हुन्छ । यी हवेली सम्पन्नताका प्रतीक हुन् भने यहीं अँध्यारा भोपडीहरू छन्, जसमा श्रमजीवीहरू कहर काट्ने गरेको जीवन पद्धतिको चित्रण भएको छ । आशाका मनमा यी अँध्यारा भोपडीमा सम्पन्नताको प्रतीक बत्ती बाल्ने र सुदिन देख्ने कल्पना रहेको सन्दर्भ पनि यसमा अभिव्यक्त भएको छ । नेपाली समाजमा रहेको असमान आर्थिक-सामाजिक अवस्थितिले निम्त्याउने द्वन्द्वको प्रतीक्षामा समाजले गरिरहेको छ भन्ने स्पष्ट सङ्केत यहाँ पाइन्छ । यहाँ चेतनाको दियो बाल्ने सम्भावनामा आशा रहे पनि उसको लोग्ने अन्धविश्वासमा रुमलिएको देखाइएको छ । उसले दुःख पाउनु दैवको देन हो, कतै गुनासो गर्नु हुदैन, खुरुखुरु मालिकको सेवा गर्नु नै श्रमजीवीको धर्म हो भन्ने जस्ता पाठ पढाउने पण्डितहरू समाजमा छन् । यसले अन्धविश्वास र चेतनाका बिचमा पनि द्वन्द्व रहेको देखाइएको छ ।

आशालाई शासकवर्गले सिर्जना गरेका ईश्वर, भगवान, दैव, भाग्य जस्ता कुरामा विश्वास हराउँदै गएको छ । अशिक्षित तथा गरिब श्रमजीवीहरू चेतनाको अभावमा आफू ठगिएका, लुटिएका, शोषण तथा दमनमा परेका वर्गका मानिस उच्चवर्गलाई भाग्यमानी र निम्नवर्गलाई अभागी बुझिरहेका हुन्छन् । समाजमा क्रमशः भएको शिक्षाको विकास, वर्गीय मित्रजनसँगका सम्पर्क, संवाद तथा छलफलबाट प्राप्त गरेको वर्गबोधको चेतनाले समाजमा वर्गद्वन्द्वलाई सशक्त बनाउँदै लैजान्छ भन्ने मान्यता यसमा स्थापित गरिएको छ । यस नाटकमा आशाका भनाइ तथा उसले प्रयोग गरेका भाषिक अभिव्यक्तिबाट वर्गद्वन्द्वको विकास हुँदै गरेको प्रमाण मिल्दछ । दैवले समान व्यवहार नगरेको, गरिब तथा श्रमजीवीलाई दुःख परेका बेलामा नदेखिनुले मालिकले दिने भोजमा उर्वर्शीको नृत्यमा रमाउँछ वा रमभ्रमको मोहनीमा भोका-नाङ्गालाई भुलिरहेको वा गरिबको भोपडीमा पस्न घिन मानेर महलमा डुल्दैछ भन्ने प्रश्न र आशङ्का व्यक्त गर्नुले वर्गद्वन्द्वको भाव प्रबल रूपमा अभिव्यक्त भएको छ । आशाले रुपेसँग ईश्वर वा दैवप्रतिको दृष्टिकोण यसरी अभिव्यक्त गरेकी छ- “मालिकको रमभ्रम देखेर त्यसले कि हामीलाई भुल्दैछ, घिन मानी कि त

भोपडीदेखि महलमा डुल्दैछ (३) । यसरी वर्गीय समाजमा उच्चवर्गले स्थापित गरेका ईश्वरबाट पनि गरिबका निम्ति सहयोगी हुन नसकेको, गरिबका भोपडीमा घिन मानेर साहुहरूका महलका रमभ्रममा भुले-डुलेको छ, कि भन्ने आशङ्का आशाले गरेकी छ । त्यस्तो नभएको भए यति धेरै विभेदको सिकार हुँदा किन दैवले चासो राख्दैन भन्ने प्रश्न आशाको मनमा उत्पन्न भएको छ । यसबाट दैव वा ईश्वर भन्ने कुरा उच्चवर्गको श्रमजीवी ठग्ने चालमात्र हो भन्ने बुझाइ रहेको भाव अभिव्यक्त गर्न यस्ता गीति पङ्क्तिको प्रयोग गरिएको छ । यस्ता पङ्क्तिबाट अध्यात्मवादी चिन्तनका विरुद्ध भौतिकवादी विचारको विकास भइरहेको सन्दर्भ बताइएको छ ।

नाटकमा श्रमजीवीका रगत-पसिनाले सिञ्चन गरेर जतिसुकै अन्न उत्पादन गरे पनि साहुलाई बुझाउँदैन ठक्क हुन्छ । उनीहरूका निम्ति वनका गिठा-भ्याकुरको भर पर्नुपर्ने हुन्छ । श्रमको सही मूल्य नपाउँदा र पुँजीको असमान वितरणले गर्दा शोषक-सामन्तका भकारी अन्नले भरिने, उनीहरूका गाईभैंसीका लागि खेतका खलाबाट अन्न उठाइने सन्दर्भले शोषण र विभेदले श्रमजीवीहरूको जीवन पशुतूल्य पनि हुन नसकेको बुझिन्छ । यसबाट निम्नवर्गले पलायन वा विद्रोह मध्ये कुनै एउटा बाटो रोज्नु पर्ने अवस्था सिर्जना भएको देखाइएको छ । यस्तै अवस्थाको प्रस्तुति रूपलाई परदेश जानबाट रोक्न खोज्ने मिनालाई प्रतिउत्तर दिँदै रूपले यसरी आफ्नो बाध्यात्मक अवस्थाको वर्णन गरेको छ-

गोरुको निम्ति खाना र दाना मालिकले खोज्दछ
 भैंसीको निम्ति खलामै अन्न गएर रोज्दछ
 लिएर हातमा दूध र भात कुकुर बोलाउँछ
 गरिबका नानी देखेमा आँखा घृणाले डोलाउँछ । (१२)

साहुका वस्तुभाउका निम्ति रोजीरोजी अन्न बटुल्ने अवस्था एकातिर छ भने अर्कोतर्फ गरिबहरूका निम्ति वनजङ्गलका गिठा-भ्याकुर पनि सकिँदै गएको अवस्था रहेको देखाइएको छ । उच्चवर्गले सौखका निम्ति पालेका कुकुरलाई दुधभात खुवाउँछन् तर गरिबका केटाकेटी देखे भने घृणायुक्त दृष्टिले हेर्दछन् भन्ने रूपको भनाइबाट शोषण र विभेदको चरम अवस्था रहेको देखिनुले पनि वर्गद्वन्द्वको परिस्थिति चुलिँदै गएको बुझिन्छ ।

मीनाले साथीसंगी बिसेर आशा भाउजूलाई एकलै छोड्नु पश्चातापको विषय हुने बताउँदा रूपले आफूमात्र जानलागेको नभई आफूजस्ता धेरै साथीभाइहरू परदेश गएको भन्ने सन्दर्भमा आएका व्यक्तिका नामले पनि वर्गीयता झल्किएको पाइन्छ । गरिब

किसानहरू कसरी स्वदेशको माटो र मायालाई छाडेर गएका छन् भन्ने कुराबाट पनि वर्गीय द्वन्द्व अभिव्यक्त भएको छ । मीनाको यस उद्घोषबाट पनि नाटकमा निम्नवर्गीय पात्र र श्रमजीवीका कार्यकलाप र शोषणको पराकाष्ठा अभिव्यक्त भएको बुझिन्छ-

कसरी गयो परदेश मीठे त्यो सार्के मगर,
वेपत्ता भयो कसरी हर्जे कुरा नै नगर
जोत्दामा हलो गुमेको इज्जत कसरी लुटियो,
लगाई फतुर चतुरेलाई कसरी कुटियो । (१४)

निम्नवर्गीय श्रमजीवीहरूका नामलाई सकेसम्म बिगारेर वा 'ए' मात्रा जोडेर प्रयोग गर्ने प्रचलन पाइन्छ । यहाँ मिठे, सार्के, हर्जे, चतुरेजस्ता किसानहरूका नाम लिइएको छ । यी सबै पात्रहरू सामन्ती उत्पीडन सहन नसकेर परदेश हिडेको तथ्य मिनाबाट खुलेको छ । उसले श्रमजीवीहरू वेपत्ता पारिएको, इज्जत गुमाउन परेको, फतुर लगाएर कुटिएको सन्दर्भ जोडेर स्पष्ट पारेकी छ । यस्तो अत्याचारको प्रक्रिया सदियौंदेखि चल्दै आएको र यसबाट श्रमजीवीका भावनामा चोट लागेकाले यसको के उपचार हुनसक्छ भन्ने रूपको प्रश्नमा आशाले दिएको उत्तरबाट वर्गसङ्घर्षको विकल्प नरहेको भाव रूपले यसरी व्यक्त गर्छ-

भन्दैमा यस्तै वितेर गए पिता र पुख्यौली
कति दिन बाँच्ने कालेका बाउ दिलमा घाउ ली
सकिन्छ विरुवा बढाउन छिट्टै सारेर कलम
दिलको घाउ सितल पार्ने कहाँ छ मलम । (१५)

यो उत्पीडन व्यक्तिगत नभएर वर्गीय भएको र यसको विकास मनमनै सबैले चाहेकाले पनि वर्गीय द्वन्द्व विष्फोट हुने कुरालाई यसरी व्यक्त गरेको छ रूपले-

...तिम्रो नै जस्तो म भित्र पनि दिलमा घाउछ
खोज्दै छु बाटो घाउ निको पार्ने त्यो ठाउँ कहाँ छ । (१७)

प्रस्तुत नाटकमा प्रयुक्त रूपेका भनाइबाट पनि वर्गद्वन्द्व अभिव्यक्त भएको पाइन्छ । अङ्ग्रेजी सेनामा भर्ती भएर विदेशीको गुलाम भई विदेशीका लागि लड्ने प्रचलन, लडाइका बेला हौस्याउन मासु र रक्सी उपलब्ध गराउने तर लडाइ सकिएपछि बुटले ढाडमा हान्ने सामन्ती व्यवहार प्रस्तुत गरिएको छ । यस अभिव्यक्तिबाट निम्नवर्गीय गरिब गुरुवाहरूलाई खानेलगाउने लोभमा जे पनि गराउन सकिन्छ भन्ने सामन्तवादी सोंचलाई अङ्ग्रेज सेनाले पनि प्रयोगमा ल्याएको कुरा युवाहरूले बुझ्न नसकेर अभै भर्ती हुँदैछन् भन्ने भाव यसरी व्यक्त गरेको छ-

गाई त पाले वनको बाघलाई
भाइ त पाले अङ्ग्रेजी राजालाई, भन्थे घरबासमा
साँच्चै रैछ, यो कुरा हो रैछ
मन सबको धर्धरी रोइरैछ, आज परवासमा । (२७)

राम्रो जीवन व्यतीत गर्ने लोभमा परदेश पसेका रुपेजस्ता निम्नवर्गीय पात्रहरूको जीवनकथा यसबाट व्यक्त भएको छ । यो प्रचलन परापूर्वदेखि चल्दै आएको समाजमा यस सम्बन्धी किम्बदन्ती नै बनेको कुरा यसबाट बुझ्न सकिन्छ । गाउँघरमा युवकहरू हुर्काएर अङ्ग्रेजको सेनामा पठाउने प्रचलन र युवाहरू लडाइमा सामेल गराएर पारिवारिक भरणपोषणको सम्भावना देख्ने परम्पराले पछुताउने र रुवाउने स्थिति सिर्जना गरेको विषय बुझेर युवावर्ग ब्युक्तिन लागेको सन्दर्भबाट पनि वर्गद्वन्द्वको परिवेश विकसित हुन थालेको यथार्थ अभिव्यक्त भएको छ ।

(ख) उच्चवर्गीय पात्रका भाषाशैली

फूलबारीको कथा हवाइको व्यथा नाटकमा परदेसिएका नेपाली र विदेशीका बिचमा भएका द्वन्द्वजन्य संवाद प्रयोग भएका छन् । यसमा नेपाली युवा घरपरिवारको भरणपोषणको लोभमा अङ्ग्रेज सेनामा लागेको, विदेशमा नेपालीले स्वाभिमान गुमाउनु परेको, अपमानित हुनु परेको जस्ता अवस्था देखेबुझेपछि रुपेको मनमा आक्रोश जागेको देखाइएको छ । यसै सन्दर्भमा अङ्ग्रेज अफिसरका व्यवहारलाई स्पष्ट पार्ने यो दृष्टान्तलाई लिन सकिन्छ-

ए गोर्खे बुद्ध, के हेर्छस् माठी(माथि) आकासको बाडल(बादल)
चारो खर नट्र खर्ने छु मैले टरो कोट मार्शल
(चाडो गर नत्र गर्ने छु मैले तेरो कोर्ट मार्सल) (३०)

यहाँ प्रयोग भएका गोर्खे, बुद्ध, तेरो, कोट मार्सल जस्ता शब्दबाट अपमानपूर्ण धम्की दिइएको प्रष्ट देखिएको छ । यसबाट साम्राज्यवादी विस्तरवादी हाकिमहरूले गरिब देशका सिपाहीप्रति कति तुच्छ व्यावहार गर्छन् भन्ने स्पष्ट भएको छ । यसले गरिब तथा श्रमजीवी स्वदेशी शोषक, सामन्त तथा विदेशीबाट सताइएका हुन्छन् भन्ने देखाइएको छ । विपन्न राष्ट्रका नागरिकलाई सम्पन्न राष्ट्रका नागरिकले गर्ने विभेद व्यक्तिगत मात्र नभएर अन्तरदेशीय प्रकृतिको छ भन्ने देखिन्छ । यसका माध्यमबाट नेपाली युवालाई अङ्ग्रेजले गरेका अपमानपूर्ण व्यवहार देखाएर गरिब राष्ट्रका युवा विदेशमा गएर अपमानित हुनु परेको तथ्य यहाँ प्रस्तुत भएको छ । यसबाट नेपाली युवाहरूमा उच्चवर्गप्रति घृणा भाव जगाउनुका साथै सङ्घर्षमा अगाडि बढ्ने परिवेश निर्माण भएको छ ।

परदेश जाँदाका युवाहरू मनभरि अनगिन्ती सपना बोकेर जाने तर त्यहाँ पुगेपछि क्रमशः उनका भावनामा चोट पुग्ने क्रियाकलाप देख्नभोग्न बाध्य हुने, परदेश गएर धन कमाउने, साहुको ऋण तिर्ने, घरखेत जोड्ने र सुखसँग बाँच्ने सपना साँचेका परदेशी भूमिमा बेसहारा हुने बाध्यतामा परेका, विदेशीका निमित्त लड्दालड्दै अपाङ्ग भएका युवाको प्रतिनिधित्व रुपेबाट भएको छ । उसको स्मृतिमा अबै पनि धेरै कुरा ताजा छन्-“घर छोडी हिड्दा लाहुरे बन्दा बोकेथेँ रहर, हराए रहर बोकेर बस्छु दुःखका कहर(३१)। रुपे जस्ता युवाहरू परदेशमा बेसहारा बनेर बस्नु परेको अवस्थामा उसलाई अङ्ग्रेजका बारेमा आफूले सुनेका कुराभन्दा आज भोगेर फर्किँदै गर्दाको अवस्थामा धेरै भिन्नता पाएको छ । ऊ भन्छ-

सुनेथेँ हल्ला संसारमा सभ्य अंग्रेज हुन्छ रे
 दुःख र सुख अर्काको सुन्छन् न्यायीक हुन्छन् रे
 रहेछ हल्ला भर्खरै हाम्रो यो आँखा खुल्दैछ
 अंग्रेजको भुठो हल्लामा अबै गोर्खाली भुल्दैछ । (३२)

अङ्ग्रेज र अङ्ग्रेजी सेनाप्रति नेपाली जनसाधारणको धारणा अत्यन्त सकारात्मक भए पनि वास्तविक रूपमा उनीहरू असभ्य, अन्यायी र दुष्ट रहेको खुलासा गरेको छ । रुपेका दृष्टिमा नेपालीहरू भुठो हल्लामा फसेको निष्कर्ष निकालेको र अब आँखा खुलेको बताउनुले वर्गद्वन्द्वलाई सङ्केत गरेको छ । यसबाट सामन्तवाद एउटा व्यक्ति मात्र नभएर प्रवृत्ति हो भन्ने देखाइएको छ । यो राज्य र शासन प्रणालीका रूपमा रहेको हुन्छ भन्ने कुरा उपयुक्त सन्दर्भबाट बुझिन्छ । उच्चवर्गले फैलाएका जालभेल र भ्रमपूर्ण प्रचारबाजीको पर्दा च्यातिएर यथार्थ बाहिर आउन लागेको तथ्यलाई यसले प्रस्तुत गरेको छ । यसले निम्नवर्गमा चेतना आउनलागेको बताएर भावी विद्रोहको सङ्केत पनि गरेको छ ।

७.४ निष्कर्ष

प्रगतिवादी नाटकमा प्रयुक्त भाषाशैलीका माध्यमबाट समाजमा विकसित भएको वा हुन लागेको वर्गद्वन्द्व अभिव्यक्त हुन्छ । प्रगतिवादी नाटकमा वर्गीय प्रतिनिधित्व गर्ने पात्रका संवाद तथा तिनले प्रयोग गरेका वर्गीय स्वार्थ र चरित्र अनुकूलका संवाद तथा भाषाशैलीका माध्यमबाट वर्गद्वन्द्व अभिव्यक्त भएको छ । यो तथ्य विश्लेषित नाट्यकृतिबाट पनि पुष्टि भएको छ । नाटकमा उच्चवर्गको प्रतिनिधित्व गर्ने शासक, जमिनदार, शोषक, कारखाना मालिक, ठेकेदार लगायतका पात्रले आफ्ना स्वार्थका लागि निम्नवर्गका किसान, मजदुर, महिलालगायतका शोषित-शासित पात्रलाई प्रयोग गरेका संवादमा द्वन्द्वजन्य भाव अभिव्यक्त भएको छ । त्यस्ता संवादमा शोषण, दमन, अन्याय, अत्याचारको भाव अभिव्यक्त हुँदा

त्यसका विरुद्ध निम्नवर्गले प्रयोग गरेका प्रतिवादयुक्त संवादमा वर्गद्वन्द्व अभिव्यक्त भएको छ । निम्नवर्गले बाँच्नका निम्ति बाध्य भएर गरेका सङ्घर्षबाट समाज अगाडि बढिरहेको छ भन्ने तथ्य प्रगतिवादी नेपाली नाटकका संवाद तथा भाषाशैलीबाट अभिव्यक्त भएको छ ।

पहिलो चरणका नाटकमा मूलतः जमिनदार, शोषक, सामन्त र श्रमजीवी किसान तथा मजदुरवर्गका विचमा चलेका संवादमा वर्गीय घृणा तथा आक्रोश विकसित हुँदै सङ्घर्षको स्थिति निर्माण भएको छ । उच्चवर्गीय प्रतिनिधि पात्रले निम्नवर्गीय गरिब किसान र उसका पक्षधरसँग गरेका भाषिक व्यवहारबाट वर्गीय द्वन्द्व अभिव्यक्त भएको छ । गरिब किसानले आफ्ना अवस्था-स्थितिको वर्णन गर्ने क्रममा वर्गीयता झल्किएको पाइन्छ, भने जमिनदार तथा साहुले आफ्नो स्वार्थपूर्तिको निम्ति किसानलाई प्रयोग गर्दाका संवादमा वर्गद्वन्द्व अभिव्यक्त भएको छ । शासक र शासितका विचका संवाद यस चरणका नाटकमा शासक र शासितका विचका संवादमा वर्गद्वन्द्व अभिव्यक्त भएको छ । राज्यसत्ताका विरुद्ध जनसाधारणले आवाज उठाएका सन्दर्भ र त्यसका परिणतिसँग सम्बन्धित भएर लेखिएका नाटकका संवादमा वर्गद्वन्द्व अभिव्यक्त भएको छ । संवादमा शासक वर्ग र तिनका प्रतिनिधि पात्रका विरुद्ध शासित वर्गका पात्रले व्यक्त गरेका आक्रोशजन्य अभिव्यक्तिमा वर्गद्वन्द्व प्रकट भएको छ । शासक पक्षका पात्रका संवादमा सत्ता र शक्तिको आडम्बर प्रकट हुँदा वर्गीय द्वन्द्व सशक्त रूपमा अभिव्यक्त भएको छ । प्रगतिवादी नेपाली नाटकमा प्रेम-प्रणय र उत्पीडनका सन्दर्भमा भएका संवादमा पनि वर्गद्वन्द्व अभिव्यक्त भएको छ । उच्चवर्गका पात्रबाट नारी पात्रप्रति गरिएका विभेदपूर्ण व्यवहार र त्यसका प्रतिवादका क्रममा भएका संवादमा वर्गद्वन्द्व अभिव्यक्त भएको छ । परदेशमा गएका नेपाली युवा विद्यार्थीहरू राष्ट्रिय राजनीतिको मूलधारसँग जोडिएर परिवर्तनका विद्रोहमा सामेल हुँदाका सन्दर्भगत संवादहरूमा वर्गद्वन्द्व अभिव्यक्त भएको छ । तत्कालीन नेपाली समाजमा उत्पन्न शासक र शासित विचको द्वन्द्व पनि प्रस्तुत गरिएको छ ।

प्रगतिवादी नाटकमा मिलमालिक र मजदुरका विचमा चलेका संवादमा वर्गद्वन्द्व अभिव्यक्त भएको छ । यस नाटकमा भारतीय मिलमालिक र नेपाली कामदारका विचको द्वन्द्वपूर्ण चित्र प्रस्तुत भएको छ । श्रमजीवीहरूले समयमा शुद्ध हिसाबले आफ्नो पारिश्रमिक नपाएर हडताल गर्नु, मालिक श्रमको मूल्यको सट्टा ज्यान लिन उद्यत हुनु र यसका प्रतिवादमा मजदुरवर्गको मुक्ति र मालिकवर्गप्रति बदलाको भाव व्यक्त गर्दा वर्गद्वन्द्व अभिव्यक्त भएको छ । निम्नवर्गीय श्रमिक शोषक-सामन्तका उत्पीडन सहन नसकेर

विदेसिएको, श्रमजीवीहरू विभिन्न आशा, विश्वास र कल्पना बोकेर विदेशी भूमिमा ज्यानको बाजी लगाएको, आफ्नै देशमा मुक्तिका निम्ति लड्न आवश्यक भएको सन्दर्भ संवादका तथा भाषाशैलीबाट व्यक्त भएको छ । प्रगतिवादी नाटकमा प्रयुक्त भाषाशैली तथा संवादमा वर्गद्वन्द्व अभिव्यक्त भएको छ । नाटकमा उच्चवर्गका पात्रलाई जाली, फटाहा, दलाल जस्ता शब्दले संवोधन गरिएबाट उच्चवर्गप्रति घृणा तथा आक्रोश अभिव्यक्त भएको छ भने यसैबाट वर्गद्वन्द्व विकसित भएको तथ्य प्रस्तुत भएको छ । प्रगतिवादी नाटकमा राजनीतिक पक्ष पनि प्रभावकारी हुने भएकाले नाटकमा नारा, बिम्ब, प्रतिक, अलङ्कार आदिको प्रयोग भएको पाइन्छ । यिनका माध्यमबाट नाटकमा वर्गद्वन्द्व सशक्त ढङ्गले अभिव्यक्ति भएको छ । *दोस्रो पुस्ता* नाटक संरचनात्मक शिल्प, संवाद तथा भाषाशैलीका कोणबाट महत्त्वपूर्ण रचना हो । यस नाटकमा औद्योगिक मजदुरका समस्याको विषयलाई उद्घोषकका माध्यमबाट नाटकीकरण गरी विगतको समस्या र वर्तमानको समाधानलाई प्रस्तुत गरिएको छ । यसमा छोटो-छरितो आयाम, निम्नवर्गीय पात्र अनुकूलका संवाद तथा उभिएर विगतका कथालाई नाटकीय रूप प्रदान गरिएको यस नाटकमा उत्पीडन र सङ्घर्षका कथा सुनाउने क्रममा व्यक्त गरेका पदपदावलीबाट वर्गद्वन्द्व अभिव्यक्त भएको छ ।

आठौँ परिच्छेद सारांश तथा निष्कर्ष

८.१ सारांश

नेपाली प्रगतिवादी साहित्यका विकासमा विधागत दृष्टिले नाटकको भूमिका पनि महत्त्वपूर्ण रहेको छ । मोतीराम भट्टद्वारा आरम्भ भएको मानिने नेपाली नाटकको लेखनपरम्परामा वासु पासा रचित *किसान हो !* (२००८) नाटकबाट प्रगतिवादी नाट्य धाराको प्रारम्भ भएको पाइन्छ । प्रगतिवादी नेपाली नाट्ययात्रामा जोडिएका नाटककारहरूले नेपाली समाजमा आर्थिक-सामाजिक रूपले पछाडि पारिएका किसान तथा मजदुरले जीवनयापनका क्रममा भोगेका शोषण, दमन, उत्पीडन, अभाव, अशिक्षा, असुरक्षा र अपहेलना जस्ता पक्षबाट सिर्जित समस्यालाई विषयवस्तु बनाएका छन् । यसरी निम्नवर्गीय जनताले भोग्नु परेका सबैखाले उत्पीडनबाट उन्मुक्तिका लागि चेतना अभिवृद्धि र वर्गीय पक्षधरता अनुरूप लेखिएका नाटकले प्रगतिवादी धारालाई समृद्ध बनाएका छन् । प्रस्तुत शोधमा यही प्रगतिवादी धाराका नाटकमा अभिव्यक्त वर्गद्वन्द्वको अध्ययन गरिएको छ ।

मार्क्सवादी साहित्यसिद्धान्तअनुसार वर्गीय समाजमा सिर्जना गरिएको कला-साहित्य पनि वर्गीय हुने मान्यता छ । यस मान्यताअनुसार समाजमा सिर्जना गरिएका कविता, नाटक, आख्यान आदि सबै वर्गीय हुन्छन् । अभिजात वर्गीय सामन्तवादी चिन्तन अँगाल्ने साहित्यकारबाट उच्चवर्गीय पक्षधरताको भाव अभिव्यक्त हुने गरी कृतिको रचना हुन्छ भने निम्नवर्गीय लेखक-कलाकारले आफ्ना सिर्जनामा निम्नवर्गीय पक्षधरता र जीवन भोगाइलाई महत्त्व दिएका हुन्छन् । यो मान्यता प्रगतिवादी नेपाली नाटकले पनि अङ्गीकार गरेका छन् । मार्क्सवादले समाजको ऐतिहासिक विकासक्रममा समाजमा विद्यमान मुख्य दुई वर्गका बिचमा हुने द्वन्द्वले विशिष्ट भूमिका खेल्ने मान्दछ र साहित्यले त्यसको कलात्मक प्रतिबिम्बन गर्दछ भन्ने मान्दछ । प्रगतिवादी नेपाली नाटककारले पनि नेपाली समाजमा विद्यमान वर्गीय द्वन्द्वको चित्रणलाई महत्त्व दिएका छन् । यसै महत्त्वलाई दृष्टिगत गरी प्रस्तुत शोधमा प्रगतिवादी नेपाली नाटक लेखनको आरम्भ भएको समय २००८ देखि २०४६ सम्म लेखिएका नाट्यकृतिमा के-कसरी वर्गद्वन्द्व अभिव्यक्त भएको छ भन्ने प्राज्ञिक जिज्ञासामा केन्द्रित रही नौ ओटा प्रतिनिधि नाटकको विश्लेषण गरिएको छ ।

प्रस्तुत शोधप्रबन्धको पहिलो परिच्छेदमा परिचय प्रस्तुत गरिएको छ । यसमा शोधकार्यका निम्ति चयन गरिएको शीर्षक र यसले ग्रहण गरेका विषयवस्तुको ऐतिहासिक पृष्ठभूमि, महत्त्व र आवश्यकतामाथि प्रकाश पारिएको छ । शोधकार्यको समस्याका रूपमा प्रगतिवादी नेपाली नाटकमा अभिव्यक्त वर्गद्वन्द्वलाई लिइएको छ र अनुसन्धानलाई निष्कर्षमा पुर्याउन विषयगत अन्तर्वस्तु, पात्रका कार्यव्यापार, वैचारिक अन्तर्वस्तु तथा भाषाशैलीलाई वर्गद्वन्द्व अभिव्यक्त हुने मुख्य माध्यमका रूपमा लिइएको हुनाले तिनका बारेमा स्पष्ट पारिएको छ । अध्ययनलाई ठोस निष्कर्षमा पुर्याउन सैद्धान्तिक र व्यावहारिक कोणबाट पूर्वकार्यको समीक्षा गरी अनुसन्धान रिक्तताको पहिचान गरिएको छ । शोधविधिअन्तर्गत सामग्री सङ्कलन, सैद्धान्तिक पर्याधार र अर्थापनको विधि र ढाँचा प्रस्तुत गरिएको छ र अन्त्यमा शोधप्रबन्धको रूपरेखा प्रस्तुत गरिएको छ ।

दोस्रो परिच्छेदमा वर्गद्वन्द्वको प्रगतिवादी अवधारणा र नाटकमा वर्गद्वन्द्वका बारेमा विश्लेषण गरिएको छ । यसमा मूल शीर्षकमा प्रयुक्त वर्गद्वन्द्वका बारेमा विभिन्न विद्वान्का अभिमत प्रस्तुत गर्दै वर्गद्वन्द्व सम्बन्धी प्रगतिवादी मान्यताको निष्कर्ष निकालिएको छ । वर्गद्वन्द्वको प्रगतिवादी अवधारणाअन्तर्गत वर्गचेतना, वर्गबोध तथा वर्गीय पक्षधरता र वर्गद्वन्द्वबारे विश्लेषण गरी साहित्यमा वर्गद्वन्द्वको अभिव्यक्तिको माध्यमका बारेमा समेत स्पष्ट पारिएको छ । यसअन्तर्गत विचारधारात्मक अधिरचनाका रूपमा साहित्य र यसको उद्भव, साहित्यमा आर्थिक-सामाजिक जीवन, वर्गीय आधार र पक्षधरता, प्रयोजन र उपयोगिता तथा साहित्य र यथार्थका आधारमा वर्गद्वन्द्वको अभिव्यक्तिको अध्ययन प्रस्तुत गरिएको छ । यसै क्रममा विषयगत अन्तर्वस्तु, पात्रका कार्यव्यापार, वैचारिक अन्तर्वस्तु र भाषाशैलीका माध्यमबाट वर्गद्वन्द्वको अभिव्यक्तिका आधारबारे विश्लेषण गरिएको छ । यिनै विषयगत अन्तर्वस्तु, पात्रका कार्यव्यापार, वैचारिक अन्तर्वस्तु र भाषाशैलीलाई प्रगतिवादी नेपाली नाटकमा अभिव्यक्त वर्गद्वन्द्व विश्लेषणको आधार बनाइएको छ ।

शोधप्रबन्धको तेस्रो परिच्छेदमा प्रगतिवादी नेपाली नाटकको पृष्ठभूमि, परम्परा र प्रवृत्तिका बारेमा विश्लेषण गरिएको छ । यसमा नेपाली साहित्यमा नाट्य विधाको विकासयात्रामा प्रगतिवादी धाराको उद्भव र विकासको अवस्थाबारे सर्वेक्षण गरिएको छ । यस क्रममा प्रगतिवादी नाटकको विकासका आधार आर्थिक, राजनीतिक, सामाजिक-सांस्कृतिक र साहित्यिक पृष्ठभूमिको अनुशीलन गरिएको छ । यसपछि प्रगतिवादी नेपाली नाटकको आरम्भ र विकासका बारेमा अध्ययन प्रस्तुत गरिएको छ । यस क्रममा प्रगतिवादी

नेपाली नाटकको विकासयात्रालाई चरण विभाजन गरी प्रवृत्तिहरू औल्याउनुका साथै प्रतिनिधि नाटक छनोटका आधारबारे पनि स्पष्ट पारिएको छ ।

शोधप्रबन्धको चौथो परिच्छेदमा प्रगतिवादी नेपाली नाटकका विषयगत अन्तर्वस्तुमा अभिव्यक्त वर्गद्वन्द्वको विश्लेषण गरिएको छ । यसका लागि पहिलो चरणबाट *किसान हो !*, *गङ्गालालको चिता र परिवर्तन* अनि दोस्रो चरणबाट *पचास रुपियाँको तमसुक*, *सिम्मा*, *दोस्रो पुस्ता*, *ज्याला*, *फागुन २४ गते* र *फूलबारीको कथा हवाइको व्यथा* नाटक छनोट गरिएकाले तिनका विषयगत अन्तर्वस्तुमा अभिव्यक्त वर्गद्वन्द्वको विश्लेषण गरिएको छ । यी नाटकमा सामाजिक-आर्थिक शोषण-उत्पीडन, राजनीतिक तथा ऐतिहासिक विषयसन्दर्भ, नारी उत्पीडन तथा यौन-शोषण, प्रेम-प्रणय, ग्रामीण किसानका जीवनदशा, परदेशी जीवनावस्था, कारखाना तथा निर्माण क्षेत्रका मजदुरका जीवनदशा आदिको चित्रणका क्रममा नेपाली समाजमा विद्यमान वर्गबोध, वर्गीय पक्षधरता र वर्गद्वन्द्व अभिव्यक्त भएको निष्कर्ष निकालिएको छ । नेपाली समाजका विविध क्षेत्रमा नेतृत्वदायी भूमिकामा रहेका उच्चवर्गीय शोषक, शासक, सामन्त, प्रशासक आदिबाट निम्नवर्गीय किसान तथा मजदुरप्रति गरिएका शोषण, दमन, अन्याय, अत्याचार आदिका सन्दर्भमा उत्पन्न द्वन्द्वजन्य अवस्थाको चित्रणका क्रममा वर्गद्वन्द्व अभिव्यक्त भएको तथ्य प्राप्त भएको छ ।

शोधप्रबन्धको पाँचौँ परिच्छेदमा प्रगतिवादी नेपाली नाटकमा प्रयुक्त पात्रका कार्यव्यापारका माध्यमबाट अभिव्यक्त वर्गद्वन्द्वको विश्लेषण गरिएको छ । विश्लेषणका निम्ति छनोट गरिएका नौ ओटा नाटकका पात्रका कार्यव्यापारका माध्यमबाट अभिव्यक्त वर्गद्वन्द्वको विश्लेषण गरिएको छ । यस परिच्छेदमा नाटकको विश्लेषण गर्दा कृतिमा प्रयुक्त पात्रको वर्गीय पहिचान र प्रारूपीकरणका माध्यमबाट र पात्रका अहिंसात्मक तथा हिंसात्मक कार्यव्यापारका माध्यमबाट नाटकमा अभिव्यक्त वर्गद्वन्द्वको विश्लेषण गरिएको छ । विश्लेषित नाटकमा मूलतः दुई वर्गका प्रतिनिधि पात्रको प्रयोग गरिएको छ । यी नाटकमा उच्चवर्गीय प्रतिनिधि पात्रका रूपमा जमिनदार, पुँजीपति, मुखिया, जिम्वाल, प्रधान, मिलमालिक, ठेकेदार, सैनिक तथा प्रहरी, कर्मचारी आदिको प्रयोग गरिएको छ । यिनै पात्रलाई जनविरोधी कार्यका माध्यमबाट खलपात्रका रूपमा प्रस्तुत गरिएको छ । यस्ता पात्र आर्थिक, सामाजिक तथा राजनीतिक रूपले शक्तिमा रहेका कारण निम्नवर्गमाथि अमानवीय व्यावहार गर्न उद्दत भएको देखाइएको र यही कारणले निम्नवर्गीय जनसाधारण उच्चवर्गका विरुद्धमा सङ्घर्ष गर्न तत्पर भएको देखाइएको छ ।

पहिलो चरणको *किसान हो !* नाटकमा जमिनदार तथा पुँजीपति र निम्नवर्गीय श्रमजीवी किसान, मजदुर तथा नारी पात्रका कार्यव्यापारमा वर्गद्वन्द्व अभिव्यक्त भएको छ । यस प्रकृतिका नाटकमा सामन्तवादी प्रवृत्तिका जमिनदार तथा पुँजीपतिहरू गरिब किसानमाथि अमानवीय ढङ्गबाट गरिएका शोषण-दमनपूर्ण कार्यव्यापारका कारण निम्नवर्ग सङ्घर्ष गर्न बाध्य भएको देखाइएको छ । दोस्रो चरणका यस्तै प्रवृत्तिका नाटक *पचास रुपियाँको तमसुक* र *फागुन २४* गते हुन् । *पचास रुपियाँको तमसुक* नाटकमा शोषक-सामन्तले आफ्ना घरेलु मजदुरमाथि गरेका शोषण, जालझेल र नारीमाथि गरेका उत्पीडनजन्य कार्यव्यापार र शोषित-पीडित जनताको ऐक्यबद्धताबाट गरिएको प्रतिकार तथा प्रतिरोधबाट वर्गद्वन्द्व अभिव्यक्त भएको छ । *फागुन २४* गते नाटकमा कम्युनिस्ट पार्टीद्वारा सञ्चालित शिविर र शोषित-पीडित किसानहरूको एकताबद्ध प्रतिरोधी कार्यव्यापार र साहु-मुखिया र उनीहरूका सहयोगीका कार्यव्यापारबाट वर्गद्वन्द्व अभिव्यक्त भएको छ । यसैगरी राज्यसत्ता र सर्वसाधारण जनताका कार्यव्यापारबाट वर्गद्वन्द्व अभिव्यक्त भएका *गङ्गालालको चिता* र *परिवर्तन* नाटक हुन् । *गङ्गालालको चिता* नाटकमा राणाशासनका विरुद्धमा सङ्घर्ष विकसित हुँदाको शासक र शासित वर्गका बिचको द्वन्द्वलाई प्रस्तुत गरिएको छ । यसै गरी *ज्याला* र *दोस्रो पुस्ता* नाटकमा समाजमा पुँजीवादको विकाससँगै पुँजीपति, उद्योगपति तथा ठेकेदारहरूबाट शोषित-पीडित मजदुरमाथि गरिएका अमानवीय कार्यव्यापारका प्रतिरोधमा गरिएका कार्यव्यापारबाट वर्गद्वन्द्व अभिव्यक्त भएको देखाइएको छ । यसै गरी स्वदेशभित्रको शोषण-उत्पीडनका कारण विदेश पस्न बाध्य भएका नेपाली युवाहरू विदेशी भूमिमा विदेशीकै स्वार्थका निमित्त साम्राज्यवादी तथा विस्तारवादीका सेवामा लड्न परेको र त्यहाँ पनि शोषण उत्पीडनमा पर्नुपरेका कारण तिनले गरेको विद्रोहका माध्यमबाट वर्गद्वन्द्व घटित भएको अवस्थालाई *सिम्मा* र *फूलवारीको कथा हवाइको व्यथा* नाटकमा प्रस्तुत गरिएको छ । यसरी प्रगतिवादी नेपाली नाटकमा प्रयुक्त पात्रका कार्यव्यापारका माध्यमबाट अभिव्यक्त वर्गद्वन्द्वको विश्लेषण पाँचौँ परिच्छेदमा गरिएको छ ।

प्रस्तुत शोधप्रबन्धको छैठौँ परिच्छेदमा प्रगतिवादी नेपाली नाटकमा वैचारिक अन्तर्वस्तुका माध्यमबाट अभिव्यक्त वर्गद्वन्द्वको विश्लेषण गरिएको छ । यस परिच्छेदमा छनोट गरिएका नौ ओटा नाटकमा वैचारिक अन्तर्वस्तुका माध्यमबाट अभिव्यक्त वर्गद्वन्द्वको विश्लेषण गरिएको छ । *किसान हो !* नाटकमा जमिनदार तथा पुँजीपति र गरिब किसानका बिचको द्वन्द्व देखाउँदै निम्नवर्गको विजयमा टुङ्ग्याइएको छ । यस नाटकमा निम्नवर्गका

मानिसका चिन्तनमा आएको परिवर्तनले निम्नवर्गको जीवनावस्थामा परिवर्तन आउने दृष्टान्त प्रस्तुत गरिएको छ । साथै, यस नाटकमा वर्गीय सङ्घर्षमा किसानहरू विजयी हुनुमा वैचारिक अन्तर्वस्तुको मुख्य भूमिका भएको देखाएर वर्गीय चेतना र वर्गीय एकताबाट समाजमा परिवर्तन र मुक्ति सम्भव भएको देखाइएको छ । यसले पाठक तथा दर्शकमा मार्क्सवादी विचार सञ्चारित गरी समाजवादी समाज निर्माणको चाहना प्रस्तुत भएको छ, भने उच्चवर्गले सिर्जना गरेका शोषण, अन्याय र अत्याचारले जन्माएको विद्रोहका जगबाट नै समाजवादी समाज निर्माण हुन्छ, भन्ने मार्क्सवादी सिद्धान्तलाई पुष्टि गर्नुका साथै द्वन्द्वात्मक भौतिकवादी दर्शनप्रतिको विश्वास पनि सञ्चारित भएको छ ।

गङ्गालालको चिता नाटकमा शासक-शासित द्वन्द्वलाई अभिव्यक्त गर्ने मुख्य ध्येय रहेको छ । यसमा शासकहरू जनचेतना र परिवर्तनका विषयले भयग्रस्त हुन्छन् भन्ने देखाएर यसैका परिणामका रूपमा गङ्गालालको हत्या भएको देखाइएको छ । यही घटनाबाट उत्पन्न द्वन्द्वलाई नै नाटकले विषयको केन्द्र बनाएको छ । दमनकारी शासकका विरुद्ध गङ्गालालका विचार, त्याग, समर्पणलाई आदर्श बनाएर श्रद्धाञ्जली दिन उपस्थित जनसाधारणका बिचको द्वन्द्व वैचारिक आधारमा अगाडि बढेको छ । यसरी निरङ्कुशताका विरुद्ध परिवर्तनकारी चेतनशील शक्ति बलियो हुने वैचारिक सन्देश दिने सन्दर्भमा वर्गद्वन्द्व प्रखर रूपमा अभिव्यक्त भएको छ ।

परिवर्तन नाटक पनि राणा शासनका विरुद्धमा उठेको जनक्रान्ति, दिल्ली सम्झौता र सोही समयावधिको सामाजिक-आर्थिक विषयसमेत समेटिएको कृति हो । यसमा नाटकारले परिवर्तनका निमित्त विचार र व्यावहारमा परिवर्तन आवश्यक भएको सन्देश दिने उद्देश्य लिएका छन् । यसले जनविरोधी राज्यसत्ताका विरुद्ध जनक्रान्तिको अपरिहार्यता देखाइएको छ । यस नाटकमा सामन्तवादी सामाजिक प्रवृत्तिबाट पिल्सिएका जनताको मुक्तिको चाहनाबाट अभिप्रेरित भएर क्रान्ति अगाडि बढेको भए पनि पूर्ण निष्कर्षमा पुग्न नपाएको हुनाले द्वन्द्वको अवस्था कयमै रहेको देखाइएको छ । यसबाट मुक्तिका निमित्त क्रान्तिलाई अन्तिम निष्कर्षमा पुर्याउन अनिवार्य भएको वैचारिक सन्देश समेत प्रस्तुत गरिएको छ । यसमा पाइने वर्गीय प्रेम तथा वर्गीय पक्षधरता र सङ्घर्षमा देखाएको ऐक्यबद्धता तथा उच्चवर्गप्रतिको अविश्वास तथा घृणा यसको मुख्य सौन्दर्यका रूपमा प्रस्तुत गरिएको छ । यस नाटकले सामाजिक-आर्थिक उत्पीडनबाट विद्रोहको अनिवार्य जन्म हुने मार्क्सवादी अवधारणालाई पुष्टि गरेको छ । यसले निम्नवर्गमा आएको चेतनाको अभिवृद्धिले वर्गीय प्रेम,

पक्षधरता, एकता र वर्गद्वन्द्वमा परिष्कार ल्याउने तथ्यलाई पनि प्रस्तुत गरेको छ । यसरी पहिलो चरणमा प्रकाशित भएका प्रगतिवादी नेपाली नाटकमा मूलतः उच्चवर्गीय शोषक-सामन्त-जमिनदार र निम्नवर्गीय किसान तथा मजदुरका बिचको द्वन्द्व प्रस्तुत भएको छ ।

दोस्रो चरणमा प्रकाशित *पचास रुपियाँको तमसुक* नाटकले नेपाली समाजमा आएको राजनीतिक, आर्थिक र समाजिक परिवर्तलाई पछ्याउँदै समाजमा विद्यमान शोषण-उत्पीडनको चित्रण गरेको छ । यसमा वर्गीय द्वन्द्वको चित्रण र वैचारिक सन्देशको सम्प्रेषण सघन रूपमा आएको छ । यो नाटक प्रदर्शनपछि प्रकाशनमा आएकाले यसमा आएको कलात्मक परिष्कार उल्लेखनीय छ । यस नाटकको पूर्वार्द्धमा निम्नवर्ग उच्चवर्गबाट प्रताडित भएको भए पनि उत्तरार्द्धमा उच्चवर्ग निम्नवर्गका नियन्त्रणमा आएको देखाइएको छ । यसले द्वन्द्वका कारण नै वर्गसङ्घर्षको विकास भई परिवर्तन सम्भव भएको देखाइएको छ । यस नाटकमा निम्नवर्गीय किसानहरूमा वर्गीय चेतना र वर्गबोधको विकाससँगै प्रतिवाद र सङ्घर्षमा उत्रिएर विजय हासिल गरेको देखाई निम्नवर्गीय पाठक-दर्शकमा क्रान्तिकारी वैचारिक सन्देश सम्प्रेषण गरिएको छ ।

सिम्रा गीतिनाटक स्वदेशी तथा विदेशी शोषक-सामन्तको चेपुवामा बाँचिरहेका युवापिँढी सङ्घर्ष र विद्रोहतर्फ अभिमुख हुन प्रेरित गर्ने उद्देश्यले लेखिएको छ । यस नाटकमा सामाजिक तथा आर्थिक उत्पीडनमा परेका निम्नवर्गीय परिवारका नारीले भोग्नु परेको कहलीलाग्दो जीवनदशाको चित्रण गरी परिवर्तनका निम्ति एकता र सङ्घर्षको आवश्यकता औँल्याइएको छ । यसले नेपाली युवाहरू पारिवारिक भरण-पोषणका लागि विदेसिने र विस्तारवादी तथा साम्राज्यवादीको स्वार्थपूर्तिका निम्ति लड्नुपर्ने प्रचलनलाई नतोडेसम्म परिवर्तन नहुने सन्देश प्रवाहित गर्दै शोषक-सामन्तका विरुद्ध लड्न प्रेरित गरेको छ । यसमा शोषक-सामन्त वर्गका उत्पीडनका कारण विदेसिएका युवाहरूलाई स्वदेशी दुश्मनसँग लडेर आफ्नो हक-अधिकार र गुमेको सम्पत्ति फिर्ता लिन स्वदेश फर्कन आह्वान गर्दै विदेशीको इच्छापूर्तिका निम्ति ज्यान अर्पित गर्नुभन्दा स्वदेश फर्कन दबावपूर्ण आग्रह गरेको देखाइएको छ । यसरी दुई वर्गका बिचको वैचारिक द्वन्द्वमा निम्नवर्गीय पक्षधरतालाई प्राथमिकता दिइएको छ ।

दोस्रो पुस्ता नाटक निर्माण मजदुर र ठेकेदारका बिचको द्वन्द्वमा आधारित छ । यस नाटकमा उच्चवर्गले शोषित-पीडित मजदुरका न्यूनतम आवश्यकता पूरा गराइदिनेबारे बेवास्ता गरेको र शोषण-दमन एवम् षडयन्त्रबाट निम्नवर्गीय श्रमजीवी वर्ग आक्रान्त

भएको देखाउँदै यसबाट चर्किएको सङ्घर्षका कारण श्रमिक वर्गका मागहरू पूरा गर्न मालिक तथा ठेकेदारहरू बाध्य भएको देखाएर वर्गीय हितका निम्ति एकता र सङ्घर्ष अपरिहार्य भएको दृष्टान्त प्रस्तुत गरिएको छ । यसले वर्गीय सङ्घर्षका कारण प्रजातन्त्रिक हक, अधिकार र स्वतन्त्रता उपलब्ध भएकाले दोस्रो पुस्ताको कमल सक्षम र सबल नागरिक बन्न सकेको देखाएर वैचारिक प्रतिबद्धताले सङ्घर्षको विकास हुने, यस्तो सङ्घर्षबाट सामाजिक-आर्थिक यथास्थितिमा परिवर्तन आउने यथार्थलाई सम्प्रेषण गरिएको छ । साथै यस नाटकमा समाजवादी समाज निर्माण गर्ने चाहना सशक्त रूपमा अभिव्यक्त भएको छ र यसबाट तत्कालीन नेपाली समाजको वर्गीय द्वन्द्व समेत अभिव्यक्त भएको छ ।

ज्याला नाटकमा उद्योगपति र औद्योगिक मजदुरका बिचको द्वन्द्वलाई विषय र वैचारिक सन्देशको आधार बनाइएको छ । यस नाटकमा उच्चवर्गका रूपमा रहेका मालिक तथा पुँजीपतिहरू अनुचित ढङ्गले पुँजी कमाउन र भोग-विलासमा खर्च गर्न चहन्छन् तर श्रमजीवी वर्ग छाक टार्न र औषधोपचारको अभावमा जीवन गुमाउने अवस्थामा पुगेपछि विद्रोहको विकल्प नरहेको दृष्टान्त प्रस्तुत गरिएको छ । यसबाट उच्चवर्गका प्रतिनिधि पात्रले निम्नवर्गको अस्तित्व नदेख्ने र नारीको अस्मितालाई खेलौना ठान्ने प्रवृत्तिले वर्गद्वन्द्वको विकास हुने भएकाले मजदुरहरू सङ्गठित हुने र सङ्गठनका आधारमा आमूल परिवर्तन सम्भव हुने सन्देश दिइएको छ । यसबाट सामन्तवाद तथा पुँजीवादीका व्यवहारले नै परिवर्तनका निम्ति विद्रोहको वातावरण बनाउँछ भन्ने मार्क्सवादी अवधारणालाई वैचारिक सन्देशका रूपमा प्रस्तुत गरिएको छ ।

फागुन २४ गते सामन्तवादका विरुद्ध श्रमजीवी किसानले गरेका विद्रोहमा आधारित नाटक हो । यसमा नाटककारले तत्कालीन सामाजिक-आर्थिक उत्पीडन र त्यसका विरुद्ध सञ्चालन भएको किसानहरूको वर्गीय सचेतनापूर्वक चलाएको सङ्घर्षको चित्रण गरिएको छ । यसभित्र तत्कालीन राजनीतिक परिवर्तन र मार्क्सवादी सिद्धान्तको प्रभाव जस्ता विषय पनि समेटिएका छन् । यस नाटकमा ग्रामीण क्षेत्रमा शोषण-दमन यथावत रहेको अवस्थामा वर्गीय चेतनाको विस्तार भएको, कम्युनिस्ट पार्टीका सक्रियतामा युवावर्ग तथा किसान लक्षित वैचारिक प्रशिक्षण सञ्चालन गरिएको र यसकै आधारमा किसानलाई सङ्घर्षमा उतारी आफ्ना गुमेका हक, अधिकार र सम्पत्ति फिर्ता लिन सम्भव भएको देखाएर निम्नवर्गीय पाठक-दर्शकमा क्रान्तिकारी सन्देश सम्प्रेषण गरिएको छ । नाटकमा शोषणलाई श्रीवृद्धिको माध्यम बनाएका शोषक-सामन्तलाई किसानका योजनाबद्ध सङ्घर्षका

बलमा आत्मसमर्पण गर्न बाध्य गराइएको छ । यसरी उच्चवर्गले गरेका व्यवहार नै वर्गद्वन्द्वका निम्ति मुख्य कारक बनेको र वैचारिक एकताबाट गरिएको सङ्घर्षले परिवर्तन सम्भव भएको देखाइएर निम्नवर्गमा क्रान्तिकारी विचार सम्प्रेषण गरिएको छ ।

फूलबारीको कथा हवाइको व्यथा स्वदेशी र विदेशी भूमिमा नेपाली निम्नवर्गका मानिसहरूले भोग्नुपरेका शोषण, दमन तथा उत्पीडनमा आधारित नाटक हो । यसमा नेपाल प्राकृतिको सुन्दर फूलबारी भए पनि सामन्तवादी सत्ताका शोषण-उत्पीडनले निम्नवर्गीय जनता स्वदेशमा जीविकोपार्जनका कुनै सम्भावना नदेखी विदेशी भूमिमा रगतपसिना बगाउन बाध्य भएको दृष्टान्त प्रस्तुत गरिएको छ । यसले नेपाली समाजमा परिवर्तनका निम्ति क्रान्तिको आवश्यकता देखाइएको छ । यसमा वर्गीय चेतना, वर्गीय पक्षधरता र एकताबद्ध सङ्घर्षबाट शोषणरहित समाजको निर्माण गर्न सकिन्छ भन्ने सन्देश दिएको छ ।

सातौँ परिच्छेदमा प्रगतिवादी नेपाली नाटकका भाषाशैलीमा अभिव्यक्त वर्गद्वन्द्वको विश्लेषण गरिएको छ । यस परिच्छेदमा पनि माथि उल्लेख गरिएका नौ ओटा नाटकमा प्रयुक्त संवाद तथा भाषाशैलीको विश्लेषण गरिएको छ । विश्लेषित नाटकहरू *किसान हो !*, *गङ्गालालको चिता*, *परिवर्तन*, *पचास रुपियाँको तमसुक*, *ज्याला*, *फागुन २४ गते* र *दोस्रो पुस्ता* नाटकमा नेपाली भाषाको गद्य रूपको प्रयोग गरिएको छ, भने *सिम्मा* र *फूलबारीको कथा हवाइको व्यथा* नाटकमा गीत्यात्मक शैलीको प्रयोग गरिएको छ । गद्यमा लेखिएका नाटकमा पनि आवश्यकताअनुसार गीत तथा कवितात्मक रूपको प्रयोग गरिएको छ । वर्गीय प्रतिनिधित्व गराइएका यी नाटकमध्ये *किसान हो !* नाटकको आरम्भदेखिका संवादमा जमिनदार र निम्नवर्गीय किसानका बिचमा द्वन्द्व देखाउँदै अन्त्यमा उच्चवर्गले अदालतबाट दण्डित भएको देखाइएको छ । यस नाटकमा प्रेम-प्रणयभिन्न पनि निम्नवर्गीय पक्षधरता र उच्चवर्गीय अमानवीय प्रवृत्तिलाई संवादका माध्यमबाट प्रस्तुत गरिएको छ । उच्चवर्गीय शोषण र दमनले निम्नवर्गलाई एकत्रित हुने वातावरण सिर्जना गरेको र अन्ततः निम्नवर्गीय किसानको सङ्घर्ष सफल भएको तथ्यलाई संवादका माध्यमबाट प्रस्तुत गरिएको छ ।

दोस्रो चरणमा प्रकाशित *पचास रुपियाँको तमसुक* नाटकमा उच्चवर्गीय सामन्ती शोषण र उत्पीडन तथा निम्नवर्गको निरीहपनालाई प्रारम्भिक संवादबाट देखाइएको छ । क्रमशः दमनका विरुद्ध प्रतिवाद र प्रतिरोधी भावना विकसित हुँदै सङ्घर्ष र सफलतासम्म पुग्ने स्थितिमा प्रयुक्त संवाद तथा भाषाशैलीका माध्यमबाट वर्गद्वन्द्व अभिव्यक्त भएको छ । साहिँलाका संवादबाट निरीहता, मानसिक उकुसमुकुस, विद्रोह, बाका संवादमा लामो अनुभव

तथा सङ्घर्षविना गरिब जनताको मुक्ति नहुने निष्कर्ष र कुमारका संवादमा मार्क्सवादी सैद्धान्तिक ज्ञान, वर्गीय प्रेम, सङ्घर्षप्रतिको सुभ्रबुभ्र र क्रियाशक्ति अभिव्यक्त भएको छ ।

सिम्मा गीतिनाटकमा सिम्माका संवादबाट पञ्चायतकालीन नेपाली समाजका निम्नवर्गका श्रमजीवी तथा नारीवर्गले भोगेका सामन्ती शोषण तथा उत्पीडनलाई गीतिसंवादका माध्यमबाट प्रस्तुत गरिएको छ । यौवनावस्थामा पति परदेश जाँदाको एक्लोपनमा समाजले हेर्ने बक्रदृष्टिबाट घाइते बन्न परेका नारीको अवस्था सिम्माका संवादबाट वर्णन गराई उच्चवर्गीय उत्पीडन प्रस्तुत गरिएको छ भने नाटकका उत्तरार्द्धका सिम्माका संवादमा आफ्नो लोग्ने डेडसुलगायत सम्पूर्ण युवालाई स्वदेश फर्की निम्नवर्गका हक-अधिकार स्थापित गर्न एकजुट भएर लड्नु पर्ने आवश्यकता औल्याउँदै स्वदेश फर्किन पठाइएको दवाबमूलक सन्देशभित्रका संवाद र सोबाट युवाहरूमा जागृत सङ्घर्षको अभिव्यक्तिबाट वर्गीय द्वन्द्व उच्च रूपमा व्यक्त भएको छ ।

दोस्रो पुस्ता नाटकमा उच्चवर्गको प्रतिनिधि पात्र ठेकेदार र निम्नवर्गीय प्रतिनिधि पात्र निर्माण मजदुर, उसका परिवार, उद्घोषक र मजदुर नेताका संवादबाट वर्गद्वन्द्व अभिव्यक्त भएको छ । नाटककारले यस नाटकका माध्यमबाट मालिक र मजदुर वर्गका बिचको द्वन्द्वलाई प्रत्यक्ष रूपमा निम्नवर्गीय पात्रका संवादका माध्यमबाट प्रस्तुत गरेका छन् । यस द्वन्द्वका निम्ति मजदुरका घरमा श्रीमान र श्रीमती बिचका संवादका माध्यमबाट गरिवीका कारण बच्चाका सामान्य आवश्यकता पुरा गर्न नसकेको देखाइएको छ भने यसले उत्पन्न गरेका समस्याका कारण यज्ञबहादुरमा आएको परिवर्तन, उसका विद्रोही अभिव्यक्ति र व्यावहारका कारण गरिएको षड्यन्त्र तथा मृत्युले सिर्जना गरेको मजदुर सङ्घर्षका बारेमा उद्घोषक कमलका संवादबाट वर्गद्वन्द्व अभिव्यक्त भएको छ ।

ज्याला नाटकका प्रारम्भिक संवादमा नेपाली तथा भारतीय शोषक-सामन्त मिल मालिकबाट ठगिएका, हेपिएका, उत्पीडनमा परेका निम्नवर्गका नेपाली श्रमजीवी मजदुरका अवस्था-स्थिति प्रस्तुत भएको छ । यस क्रममा वर्गीय प्रतिनिधि पात्रहरूका बिचमा संवाद तथा भाषाशैलीमा प्रयुक्त पद-पदावलीका माध्यमबाट वर्गद्वन्द्व अभिव्यक्त भएको छ । नाटकमा मालिक वर्गका संवादबाट पुँजीप्रतिको आशक्ति, श्रमशोषण र हिसाबकिताबमा बेइमानीलाई पुँजीवृद्धिको माध्यम बनाइएको, पुँजीलाई भोगविलास तथा यौनशोषणमा खर्च गरिएको र विरोधी आवाजलाई रोक्न दमनको नीति अख्तियार गरेको देखाइएको छ । यसै गरी नाटकमा प्रयुक्त निम्नवर्गीय प्रतिनिधि पात्रहरूका संवादबाट मजदुरहरूका निरीहत,

एकताका अभावमा अन्यायमा पर्नुपरेको बोधको अभिव्यक्ति र सङ्गठित भई सङ्घर्ष गर्ने प्रतिबद्धताका सन्दर्भमा व्यक्त गरिएका संवादबाट वर्गद्वन्द्व अभिव्यक्त भएको छ ।

फागुन २४ गते नाटकमा मार्क्सवादी विचारबाट प्रशिक्षित निम्नवर्गीय मजदुर-किसान र गाउँघरमा निम्नवर्गमाथि शोषण-दमनको शासन चलाइरहेका गाउँले शासक साहु तथा मुखिया र तिनीहरूका सहयोगीहरूका संवादबाट वर्गद्वन्द्व अभिव्यक्त भएको छ । यस नाटकमा गाउँमा चलाइएको शिविरका सम्पर्कमा आएका निम्नवर्गीय पात्र हर्केका प्रारम्भिक अभिव्यक्तिबाट नै वर्गद्वन्द्व अभिव्यक्त भएको छ । साहु तथा मुखियाका संवादमा जालभेल, सम्पत्ति र शक्तिको अहङ्कार र बडप्पन अभिव्यक्त भएको छ । निम्नवर्गीय प्रतिनिधि पात्रका संवादबाट नाटकको पृष्ठभूमिमा गाउँमा रहेको शोषण, दमन, जालभेलपूर्ण व्यावहारको वर्णन र त्यसले सिर्जना गरेका द्वन्द्वपूर्ण अवस्थामा शिविरको सहयोगमा किसानहरू सङ्घर्षमा उत्रिदाका क्रममा दुवै पक्षबाट प्रयुक्त संवादबाट वर्गद्वन्द्व अभिव्यक्त भएको छ ।

फूलवारीको कथा हवाइको व्यथा नाटकको आधाआधी भागसम्मका मिना, आशा र रुपेका संवादबाट स्वदेशभित्रको आर्थिक विषमता, सामाजिक विभेद र शोषण-उत्पीडन तथा निम्नवर्गको दमित अवस्था मुख्य रूपमा अभिव्यक्त भएको छ भने नाटकका उत्तरार्द्धका संवादमा विदेशी भूमिमा नेपालीले भोग्नुपरेको जीवनदशा अभिव्यक्त भएको छ । यस नाटकको उत्तरार्द्धका संवादमा नेपाली युवा दोस्रो विश्वयुद्धमा हवाइ टापुलगायत अन्य भूभागमा अमेरिकी तथा बेलायती साम्राज्यवादीका पक्षमा ज्यानको बाजी लगाएर लडिरहँदा पनि ठगिन परेकाले विद्रोह गर्नुपरेको र सोही कारणले अङ्गभङ्ग हुन पुगेको विषयलाई संवादका माध्यमबाट प्रस्तुत गरिएको छ । यसबाट स्वदेशी तथा विदेशी भूमिमा निम्नवर्गमाथि भएका उत्पीडनलाई प्रस्तुत गर्ने क्रममा प्रयुक्त संवाद तथा त्यसका भाषाशैलीबाट वर्गद्वन्द्व अभिव्यक्त भएको छ ।

आठौँ परिच्छेदमा शोधकार्यको सारांश तथा निष्कर्ष प्रस्तुत गरिएको छ । यसको सारांश उपशीर्षकअन्तर्गत शोधका पहिलोदेखि सातौँ परिच्छेदसम्मका शीर्षकका अध्ययनको निष्कर्षलाई परिच्छेदगत रूपमा प्रस्तुत गरिएको छ । यस परिच्छेदको दोस्रो उपशीर्षकमा शोधसमस्याका प्रस्तुत प्रश्नहरूका आधारमा निष्कर्षलाई बुँदागत प्रस्तुत गरिएको छ । यसमा शोधको समग्र निष्कर्ष र प्रगतिवादी नेपाली नाटकले नेपालको ऐतिहासिक विकासको प्रतिबिम्बन र सामाजिक विकासमा पुर्याएको योगदानको निष्कर्ष प्रस्तुत गरिएको छ ।

८.२ निष्कर्ष

प्रस्तुत शोधका चौथो, पाँचौं, छैंठौं र सातौं परिच्छेदमा समस्याकथनमा उल्लेख गरिएका चार ओटा शोधप्रश्नका आधारमा विश्लेषित नौ ओटा नाटकमा अभिव्यक्त वर्गद्वन्द्वको विश्लेषण मार्क्सवादी सैद्धान्तिक अवधारणा र प्रगतिवादी मान्यताका आधारमा गरिएको छ । शोधप्रबन्धको दोस्रो परिच्छेदमा वर्गद्वन्द्व विश्लेषणको सैद्धान्तिक अवधारणा प्रस्तुत गरिएको छ भने तेस्रो परिच्छेदमा प्रगतिवादी नेपाली नाटकको सर्वेक्षण प्रस्तुत गरिएको छ । यसबाट नेपाली साहित्यमा मार्क्सवादी साहित्यसिद्धान्तमा आधारित भई लेखिएका र सघन रूपमा वर्गद्वन्द्व अभिव्यक्त भएका प्रगतिवादी नाटकको इतिहास प्राप्त भएको छ । सर्वेक्षणबाट प्राप्त तथ्यका आधारमा प्रगतिवादी नेपाली नाटकको इतिहासलाई पहिलो चरण २००८ देखि २०१७ सम्म र दोस्रो चरण २०१८ देखि २०४६ सम्म गरी दुई चरणमा विभाजन गरिएको छ । यिनै दुई चरणमा प्रकाशित भएका प्रगतिवादी नाटकहरूबाट नौ ओटा कृतिहरूको छनोट गरी वर्गद्वन्द्व विश्लेषण गरिएको छ । विषयगत विविधता, निम्नवर्गीय पक्षधरता, पीडकप्रतिको घृणाभाव, समाजवादी समाज निर्माणको चहना, मार्क्सवादी साहित्यसिद्धान्तको पालना, वर्गद्वन्द्वको सघनता, कलात्मक सचेतता र सोदेश्यता जस्ता मापदण्डका आधारमा चयन गरिएका कृतिको विश्लेषणबाट प्रस्तुत अनुसन्धानका शोधप्रश्नको प्राज्ञिक समाधान गरिएको छ । सम्बद्ध प्रगतिवादी नेपाली नाटकको सूक्ष्म पठन तथा विश्लेषणबाट प्राप्त शोधप्रश्नगत मूल निष्कर्षका बुँदा यसप्रकार छन् :

(१) प्रगतिवादी नेपाली नाटकका विषयगत अन्तर्वस्तुका माध्यमबाट अभिव्यक्त वर्गद्वन्द्वसँग सम्बन्धित पहिलो शोधप्रश्नको समाधानका लागि पहिलो चरणबाट *किसान हो !*, *गङ्गालालको चिता* र *परिवर्तन* तथा दोस्रो चरणबाट *पचास रुपियाँको तमसुक*, *सिम्मा*, *दोस्रो पुस्ता*, *ज्याला*, *फागुन २४ गते* र *फूलबारीको कथा हवाइको व्यथा* गरी नौ ओटा नाटकको विश्लेषण गर्दा निम्नानुसार निष्कर्ष प्राप्त भएको छ-

(क) पहिलो चरण (२००८-२०१७) का विश्लेषित नाटकका विषयगत अन्तर्वस्तुमा राणाकालीन सामन्तवादी राज्यसत्ता र जनसाधारणका बिचको द्वन्द्व अनि जमिनदार तथा शोषक-सामन्तहरू र निम्नवर्गीय किसानहरूका बिचको द्वन्द्वको प्रस्तुति प्रखर रूपमा भएको छ । यसमा राणाशासनको अन्त्यका निम्ति सङ्घर्षको उठानका अवधिमा देखा परेको द्वन्द्वलाई *गङ्गालालको चिता*मा प्रस्तुत गरिएको छ । यसै गरी *परिवर्तन* नाटकमा राणाशासनको अन्त्यका निम्ति सञ्चालित जनक्रान्ति र दिल्ली सम्झौतासम्म

आइपुग्दा विकसित भएको शासक र शासित बिचको सङ्घर्षलाई विषयवस्तु बनाइएको छ । *किसान हो !* नाटकमा राणाकालको अन्त्यपछि पनि समाजमा कायमै रहेको जमिनदारी प्रथा र त्यसले सिर्जना गरेका समस्या र त्यसको प्रतिवादका क्रममा देखापरेका द्वन्द्वलाई विषयवस्तु बनाइएको छ । *किसान हो !* नाटकमा राणाशासनको अन्त्यपछि प्राप्त सीमित प्रजातान्त्रिक अधिकारबाट उत्साहित जनता र किसानका सामाजिक तथा आर्थिक अधिकारप्रतिको चासो, वर्गीय पक्षधरता र सङ्घर्षप्रति बढेको अभिरुचिका सन्दर्भमा देखापरेका द्वन्द्वलाई विषय बनाइएको छ ।

(ख) दोस्रो चरण (२०१८-२०४६) मा प्रकाशित *पचास रुपियाँको तमसुक* र *फागुन २४* गते नाटकमा नेपाली समाजमा परम्परादेखि कायम रहेको सामन्तवादी शोषण-उत्पीडन र त्यसका विरुद्ध किसानवर्गमा आएको जागरणका कारण उत्पन्न प्रतिवादपूर्ण सङ्घर्ष र त्यसबाट प्राप्त उपलब्धिलाई विषय बनाइएको छ । २०१० सालमा प्युठानमा भएको किसान सङ्घर्षमा आधारित भएर लेखिएको *फागुन २४* गते नाटकमा तत्कालीन ग्रामीण क्षेत्रमा भएका सामन्ती शोषण, उत्पीडन र त्यसका विरुद्ध सञ्चालन गरिएको योजनाबद्ध किसान आन्दोलनलाई विषयवस्तु बनाइएको छ । उक्त दुवै नाटक निम्नवर्गीय किसानका समस्या र मुक्तिका विषयमा केन्द्रित रहेका छन् । यसै गरी *सिम्मा* र *फूलबारीको कथा हवाइको व्यथा* नाटकमा २०३६ सालको आन्दोलन र जनमत सङ्ग्रहपछि लेखिएका नाटक हुन् । यिनमा तत्कालीन नेपालभित्र र प्रवासमा निम्नवर्गीय नेपाली जनताले भोग्नुपरेका शोषण, उत्पीडन तथा दमन र त्यसका विरुद्ध जागेको चेतनाले सिर्जना गरेका सङ्घर्षको चित्रणका क्रममा वर्गद्वन्द्व अभिव्यक्त भएको छ । नेपाली समाज अर्धसामन्तवादी अवस्थाबाट क्रमशः पुँजीवादतर्फ सङ्क्रमण हुन थालेका लक्षणहरूलाई विषयका रूपमा समेटेर लेखिएका *ज्याला* तथा *दोस्रो पुस्ता* नाटकमा मिलमालिक, उद्योगी, ठेकेदार जस्ता पुँजीपति वर्ग र मजदुरहरूका बिचमा भएका सङ्घर्षले उत्पन्न गरेका द्वन्द्वलाई प्रस्तुत गरिएको छ ।

(ग) पहिलो र दोस्रो चरणबाट लिइएका कृतिहरू मध्ये पहिलो चरणका नाटकमा सामन्तवादी राज्यसत्ता र जमिनदारहरूका विरुद्धको सङ्घर्षले निम्त्याएको द्वन्द्व मुख्य रूपमा प्रस्तुत भएको छ भने दोस्रो चरणका नाटकमा समाजमा बढ्दै गएका शोषण-उत्पीडन, दमनका रूपहरू र तिनका विरुद्धमा क्रमशः सचेत ढङ्गले सञ्चालन गरिएका सचेतनाका कार्यक्रम र सङ्घर्ष, जीविकोपार्जनका निम्ति कलकारखाना तथा वैदेशिक

रोजगारतर्फको बढ्दो आकर्षण र त्यसले निम्त्याएका समस्याका सन्दर्भमा सिर्जित द्वन्द्वलाई विषयवस्तुका रूपमा प्रस्तुत गरिएको छ । यसै गरी *गङ्गालालको चिता* बाहेकका अन्य सबै नाटकमा नारीमाथिको शोषण-उत्पीडन र जीविकोपार्जनका लागि परदेश जाने परम्परालाई विषयका रूपमा प्रस्तुत गर्दा वर्गद्वन्द्व अभिव्यक्त भएको छ ।

- (घ) पहिलो चरणका तुलनामा दोस्रो चरणमा नारी शोषण-उत्पीडनका विरुद्धको सङ्घर्ष, मजदुर र मालिकका बिचको सङ्घर्ष, विदेशी भूमिमा भोग्नुपरेका उत्पीडनका विरुद्धको सङ्घर्ष र सैद्धान्तिक सचेतना तथा योजनाबद्ध सङ्घर्षका सन्दर्भमा उत्पन्न द्वन्द्वलाई विषयका रूपमा समेटिनुले नेपाली समाजमा व्याप्त अन्तर्विरोध र सङ्घर्षको गति पनि प्रतिबिम्बित भएको छ । यसबाट राणाशासनका अवधिसम्मका विषयवस्तुमा आधारित नाटकमा सामन्तवादी सत्ता र जनसाधारणको स्वतःस्फूर्त सङ्घर्षको अवस्था रहेको छ भने २००७ सालपछिका विषयमा केन्द्रित नाटकमा मार्क्सवादी सचेतना र सङ्गठित सङ्घर्षको अभ्यास क्रमशः सशक्त र प्रभावकारी हुँदै आएको तथ्य प्रस्तुत भएको स्पष्ट हुन्छ । यसरी प्रगतिवादी नेपाली नाटकहरूमा मूलतः सामन्तवादी नेपाली समाजका राजनीतिक तथा सामाजिक-आर्थिक उत्पीडनका विषयसँग सम्बन्धित छन् भने नाटकहरूमा नारी-उत्पीडन तथा यौन-शोषण, ग्रामीण किसान तथा मजदुरका जीवनदशा, परदेश पस्ने बाध्यता र त्यहाँ भोग्नुपरेका उत्पीडनका साथै देश तथा जातिप्रेम, उद्योग तथा निर्माण क्षेत्रका मजदुरका समस्या तथा तिनबाट उत्पन्न सङ्घर्षलाई विषयवस्तु बनाई प्रस्तुत गर्दा वर्गद्वन्द्व प्रखर रूपमा अभिव्यक्त भएको छ ।
- (२) शोधप्रश्न दुईमा उल्लिखित प्रगतिवादी नेपाली नाटकका पात्रका कार्यव्यापार र विचारबाट अभिव्यक्त वर्गद्वन्द्वको अध्ययनसँग सम्बद्ध रही गरिएको नाटकको विश्लेषण गरिएको छ । यस क्रममा पात्रका कार्यव्यापार र वैचारिक अन्तर्वस्तुका माध्यमबाट अभिव्यक्त वर्गद्वन्द्वको विश्लेषण गर्दा निम्नानुसारका निष्कर्ष प्राप्त भएका छन्-

अ. पात्रका कार्यव्यापारका माध्यमबाट अभिव्यक्त वर्गद्वन्द्वको विश्लेषणबाट प्राप्त निष्कर्ष-

- (क) पहिलो चरणका नाटकमा मूल रूपमा उच्चवर्गीय शोषक-सामन्त, जमिनदार तथा शासक-प्रशासक र गरिब किसान तथा घरेलु मजदुरका कार्यव्यापारका माध्यमबाट वर्गद्वन्द्व अभिव्यक्त भएको छ । *किसान हो !* नाटकमा उच्चवर्गका जमिनदार तथा पुँजीपति पात्रले निम्नवर्गका दुःखकष्टप्रति बेवास्ता गर्दै अमानवीय व्यवहार गर्ने, धनको

आडमा नारी अस्मितामाथि खेलवाड गर्ने, अड्डा-अदालत र प्रहरीप्रशासनलाई आफ्नो इसारामा चलाउन खोज्ने जस्ता कार्यव्यापारबाट समाजमा द्वन्द्व बढ्दै गएको देखाइएको छ भने निम्नवर्गमा आएको सचेतनाका कारण उनीहरूले गोलबन्द हुँदै गरेका छलफल, जुलुस, नाराबाजी र घेराउ जस्ता कार्यव्यापारबाट वर्गद्वन्द्व अभिव्यक्त भएको छ । यसै गरी *गङ्गालालको चिता* नाटकमा राणा शासनका निरङ्कुशताका विरुद्ध आवाज उठाएका कारण फाँसीको सजाय पाएका गङ्गालालप्रति श्रद्धाञ्जली अर्पण गर्न जम्मा भएका पारिवारिक सदस्य तथा त्यहाँ उपस्थित भएका जनसाधारण र श्रद्धाञ्जली सभा रोक्न खटिएका सेना-प्रहरीका अधिकृत तथा जवानहरूका बिचमा एक पक्षले श्रद्धाञ्जली सभा गरेरै छाड्ने अडानमा रहँदा भएका धकेलाधकेल, भनाभन, चेतावनी, लाठीचार्ज र गोली चलाउने धम्की जस्ता द्वन्द्वजन्य भौतिकक्रियाका माध्यमबाट शासक र शासितका बिचको वर्गद्वन्द्व अभिव्यक्त भएको छ । *परिवर्तन* नाटकमा राणाशासनका अन्त्यतिरको आर्थिक-सामाजिक वस्तुस्थिति र राजनीतिक सङ्घर्षको चित्रणका क्रममा शासक र शासित तथा शोषक र शोषितका बिचमा भएका सशस्त्र सङ्घर्षको विकास र निर्णायक सङ्घर्षका क्रममा भएका आक्रमण, दोहोरो भिडन्त, गिरफ्तारी जस्ता कार्यव्यापारबाट तत्कालीन समाजको वर्गद्वन्द्व अभिव्यक्त भएको छ ।

(ख) दोस्रो चरणका नाटकहरू मध्ये जमिनदार, शोषक तथा सामन्तहरू र गरिब किसानका कार्यव्यापारबाट वर्गद्वन्द्व अभिव्यक्त भएका नाटक *पचास रुपियाँको तमसुक, सिम्मा, फागुन २४ गते* र *फूलबारीको कथा हवाइको व्यथा* हुन् । यी नाटकहरूमा उच्चवर्गीय जमिनदार तथा शोषक-सामन्तहरूले निम्नवर्गीय सर्वसाधारण किसानहरूमाथि चर्को कुत र ब्याज लगाउने, ठग्ने, जग्गाजमिन हडप्ने, छोरीबुहारीप्रति दुर्व्यवहार गर्ने, श्रमशोषण गर्ने, निर्दोषलाई दोषी सावित गराउने, गाउँनिकाला गर्ने जस्ता कार्यव्यापारका कारण निम्नवर्गीय किसानहरू एकताबद्ध हुने, वर्गीय पहिचान र वर्गीयस्वार्थलाई ख्याल गर्ने, सङ्गठित हुने, विद्रोह गर्ने, नाराबाजी, जुलुस तथा धर्ना जस्ता कार्यव्यापारका माध्यमबाट वर्गद्वन्द्व अभिव्यक्त भएको छ भने *ज्याला* नाटकमा मालिकबाट मजदुरहरू ठगिएको, उपचारको अभावमा आमा गुमाएको, मजदुरहरू उत्तेजित भएर नाराबाजी गर्दै मालिकको घर घेरेको र आवेशमा आएको मालिकले मजदुरको हत्या गरेको र सशक्त मजदुर सङ्गठनको निर्माण गरी मजदुरहरूको मुक्तिका निम्ति सङ्घर्ष गर्ने प्रण गरेको जस्ता कार्यव्यापारबाट मालिक र मजदुरका

बिचको सङ्घर्षलाई प्रस्तुत गरिएको छ । यसैगरी *दोस्रो पुस्ता* नाटकमा मालिक तथा ठेकेदार र निर्माण क्षेत्रका मजदुरहरूका द्वन्द्वजन्य कार्यव्यापारबाट वर्गद्वन्द्व अभिव्यक्त भएको छ । मालिक र ठेकेदारबाट सधैं ठगिएको महसुस गर्ने मजदुर आक्रोशित भएको, षड्यन्त्रपूर्वक विद्रोही मजदुरको हत्या गरिएको, देशभरिका मजदुरहरूले आन्दोलन चर्काएको जस्ता कार्यव्यापारबाट मजदुरहरूका माग पूरा भएको र यसैको परिणाम दोस्रो पुस्ता सहज तरिकाले बाँचन पाएको जस्ता कार्यव्यापारका माध्यमबाट तत्कालीन नेपाली समाजमा विद्यमान वर्गीय द्वन्द्व स्पष्ट रूपमा प्रस्तुत भएको छ । विश्लेषित नाटकमध्ये निम्नवर्गीय किसान र जमिनदार तथा सामन्तहरूका बिचका गालीगलौज, कुटपिट, वैयक्तिक तथा सामुहिक आक्रमण, घेराउ, कब्जा, बन्दुक ताक्ने, गोली चलाउने, माफी मगाउने, तमसुक च्यात्ने, ठगिएका सम्पत्ति फिर्ता लिने र ऋण मिनाहा भएको घोषणा गराउने जस्ता द्वन्द्वजन्य भौतिक कार्यव्यापारबाट वर्गद्वन्द्व उच्च रूपमा अभिव्यक्त भएका नाटकहरू *पचास रुपियाँको तमसुक* र *फागुन २४* गते हुन् ।

- (ग) पहिलो र दोस्रो चरणका नाटकमा वर्गीय प्रतिनिधिमूलक पात्रहरूको प्रयोग भएकाले सबै नाटकमा भएका कार्यव्यापारहरू वर्गीय स्वार्थानुरूपका छन् । विश्लेषित नाटकहरूमा निम्नवर्गीय पात्रको नायकत्व र बाहुल्यता रहेकाले उच्चवर्गका पात्रका कार्यव्यापारले सङ्घर्षका लागि पृष्ठभूमि तयार गरेका छन् । नाटकका प्रारम्भमा निम्नवर्गका कार्यव्यापार शिथिल, कमजोर र निरीह देखापरे पनि मध्य भागतिरबाट सचेत, सङ्गठित र सङ्घर्षशील देखिई उच्चवर्गप्रति आक्रोशित, विद्रोही र आक्रामक बनी लक्ष्यमा सफल भएको वा लक्ष्यतर्फ अभिमुख देखिएका छन् । पहिलो चरणका *गङ्गालालको चिता* र *परिवर्तन* नाटकमा सत्तापक्षीय र सर्वसाधारणका विरोधी कार्यव्यापारका कारण शासक र शासितका बिचको द्वन्द्वजन्य भौतिक क्रियाले सङ्घर्ष प्रधान रूपमा अभिव्यक्त भएको छ । दुबै चरणका नाटकमा जमिनदार, शोषक, सामन्त र भूमिहीन तथा गरिब किसान र मजदुरबिचका विरोधी कार्यव्यापारबाट वर्गद्वन्द्व अभिव्यक्त भएका मुख्य नाटकहरू *किसान हो !*, *पचास रुपियाँको तमसुक* र *फागुन २४* गते हुन् । यसै गरी स्वदेशी तथा विदेशी भूमिमा भएका कार्यव्यापारको प्रयोग गरी वर्गद्वन्द्व अभिव्यक्त भएका मुख्य नाटकहरू *सिम्मा* र *फूलबारीको कथा हवाइको व्यथा* हुन् । यसरी नै नारी अस्मिता र यौनशोषण तथा विविध कारणले परदेश जानुपर्ने बाध्यताको निरन्तरता *गङ्गालालको चिता* बाहेकका सबै नाटकमा प्रस्तुत भएको छ

भने परदेशबाट विद्रोही भावना बोकी वर्गीय मुक्तिका निम्ति सङ्घर्ष गर्न नेपाली युवाहरूलाई स्वदेश फर्काउने कार्यव्यापारका माध्यमबाट वर्गद्वन्द्व अभिव्यक्त गर्ने नाटक *सिम्मा* र *फूलवारीको कथा हवाइको व्यथा* हुन् । यसरी विश्लेषित सबै नाटकका आ-आफ्नै किसिमका विषयगत विशिष्टता रहेकाले सोहीअनुरूप कार्यव्यापारको प्रयोग नाटकहरूमा गरिएको भए पनि वर्गद्वन्द्वको प्रखरता र निम्नवर्गले द्वन्द्वजन्य भौतिकक्रियाका माध्यमबाट प्राप्त गरेको सफलताका दृष्टिले *फागुन २४ गते* र *पचास रुपियाँको तमसुक* नाटक तुलनात्मक रूपमा उच्च रहेका छन् ।

आ. वैचारिक अन्तर्वस्तुका माध्यमबाट अभिव्यक्त वर्गद्वन्द्वको विश्लेषणबाट प्राप्त निष्कर्ष-

(क) पहिलो चरणका विश्लेषित नाटकहरूमध्ये *किसान हो !* नाटकले जमिनदार र गरिब किसानका बिचका सङ्घर्षलाई आधार बनाई किसानहरूमा आएको वर्गीय चेतनाका कारण एकताबद्ध भएर साहु-महाजन तथा जमिनदारका विरुद्धमा सङ्घर्ष गर्दा परिवर्तन सम्भव छ भन्ने वैचारिक सन्देश दिएको छ । यसले सामाजिक तथा राजनीतिक परिवर्तनका लागि वैचारिक चेतना, वर्गीय पक्षधरता र सङ्गठित सङ्घर्ष आवश्यक हुन्छ भन्ने मार्क्सवादी अवधारणालाई सञ्चारित गराई समाजवादी समाज निर्माणको चाहना प्रस्तुत गरिएको छ र त्यसका पृष्ठभूमिमा वर्गद्वन्द्वले तीव्रता प्राप्त गरेको छ । यसै गरी *गङ्गालालको चिता* र *परिवर्तन* शासक र शासितका बिचको सङ्घर्षमा आधारित नाटक हुन् । देश र जनताका निम्ति सङ्घर्षमा लाग्नेहरू मृत्युबाट डराउँदैनन्, यसबाट जनतालाई सङ्घर्षमा उतार्न र शासक वर्गलाई भुकाउन सकिन्छ भन्ने तथ्यलाई ऐतिहासिक सन्दर्भका आडमा प्रस्तुत गरिएको छ । यिनमा अल्पसङ्ख्यक शासकहरू बहुसङ्ख्यक जनतालाई आफ्नो नियन्त्रणमा राखेर निरङ्कुश सत्ता चलाउन चाहेका भए पनि जनबलका अगाडि अन्य कुनै सत्ता र शक्ति टिक्न नसक्ने मार्क्सवादी वैचारिक सन्देश प्रस्तुत गरिएको छ । राणाशासनका विरोधको आरम्भ र अन्त्यसँग सम्बन्धी यी दुई नाटकले समाजमा वर्गीय द्वन्द्व छ र सत्ता तथा शक्ति परिवर्तनशील विषय हुन् भन्ने कुरालाई स्थापित गरेका छन् ।

(ख) दोस्रो चरणका नाटकहरूमध्ये *पचास रुपियाँको तमसुक* र *फागुन २४ गते* नाटक जमिनदार, शोषक-सामन्त र मुखियाहरूका शोषण-उत्पीडनबाट मुक्तिका निम्ति वर्गीय सङ्घर्षको आवश्यकताबोध गराउने गरी लेखिएका छन् । यी दुवै नाटकमा समयसन्दर्भ र सङ्घर्षको स्वरूप भिन्न भए पनि वर्गीय पक्षधरता र समाजवादी समाज निर्माणको

वैचारिक पक्षमा एकरूपता रहेको छ । यी नाटकले समाजिक द्वन्द्वका जगमा निम्नवर्गीय किसानहरूमा आएको वर्गीय चेतना, सङ्गठन र सङ्घर्षका माध्यमबाट परिवर्तन सम्भव हुने तथ्य स्थापित गर्दा नाटकमा वर्गद्वन्द्व अभिव्यक्त भएको छ । यस्तै *सिम्मा* र *फूलबारीको कथा हवाइको व्यथा* गीतिनाटकले शोषणले थलिएको नेपाली समाजका युवाहरू पारिवारिक भरण-पोषण, सामन्ती जालझेल आदिका कारण विदेसिन बाध्य भएका र विस्तारवादी तथा साम्राज्यवादीहरूका प्रतिनिधिहरूबाट समेत उत्पीडित बन्न परेका अवस्थाबाट मुक्ति पाउन तथा आफ्नो हक-अधिकार स्थापित गर्न स्वदेशमै लड्नु पर्ने सन्देश दिएका छन् । यही क्रममा *दोस्रो पुस्ता* र *ज्याला* नाटकले मजदुर र ठेकेदार तथा मालिकका बिचका सङ्घर्षलाई प्रस्तुत गरेका छन् । यी नाटकले नेपाली समाजमा पुँजीवादी अभिलक्षण देखापर्न थालेको सङ्केत गरेका छन् । नाटकमा मालिक, ठेकेदार, मेनेजर जस्ता पात्रहरू आफ्नो आर्थिक उन्नतिका निम्ति मजदुरहरूमाथि शोषण, दमन, षड्यन्त्र र हत्या जस्ता कुकृत्य गर्न पनि पछाडि पर्दैनन् भन्दै मजदुरहरूको एकताबद्ध सङ्घर्षबाट नै परिवर्तन सम्भव छ र समाजवादी प्रणालीमा मात्र मजदुरहरू श्रमजीवी हुनुका साथै मालिक पनि बन्ने अवस्था आउँछ भन्ने मार्क्सवादी वैचारिक सन्देश प्रवाहित गरेका छन् ।

- (ग) दुबै चरणका नाटकहरू वर्गीय पक्षधरता, सम्पूर्णखाले शोषण, उत्पीडन र विभेदप्रतिको विरोध र उत्पीडकप्रति घृणाभाव अभिव्यक्त हुने गरी लेखिएका र आमूल परिवर्तनका निम्ति वर्गसङ्घर्षको आवश्यकताबोध, सङ्घर्षका माध्यमबाट समाजवादी समाज निर्माणको चाहना राखी साम्यवादी भविष्यदृष्टि प्रस्तुत गर्दै द्वन्द्वात्मक भौतिकवादी चेतनाको सञ्चार गर्ने उद्देश्यबाट रचिएका छन् । यी नाटकहरूबाट प्राप्त हुने वैचारिक सन्देशलाई निम्नानुसारका बुँदामा प्रस्तुत गरिएको छ-
- (अ) निम्नवर्गीय शोषित-पीडित किसान तथा मजदुरहरूलाई गोलबन्द गर्दै वर्गीय चेतना, वर्गीय पक्षधरता र सामुहिक तथा योजनाबद्ध सङ्घर्षबाट नै मुक्ति सम्भव छ भन्ने सन्देश *किसान हो !, पचास रुपियाँको तमसुक, फागुन २४ गते, ज्याला, दोस्रो पुस्ता* नाटकले दिएका छन् ।
- (आ) देश र जनताका निम्ति सङ्घर्ष गर्नेहरू त्याग र बलिदानी भावनाले ओतप्रोत हुन्छन् र यस्ता सपुतहरू वैयक्तिक स्वार्थमा अलमलिदैनन् बरु हाँसीहाँसी मृत्युवरण गर्न तयार हुन्छन् भन्ने वैचारिक सन्देश दिने नाटक *गङ्गालालको चिता* हो ।

(इ) व्यक्तिका चरित्र र व्यवहारमा परिवर्तन नआएसम्म समाजमा परिवर्तन आउँदैन तसर्थ व्यक्तिलाई सचेत तुल्याउँदै सामुहिक र इमान्दार नेतृत्वबाट गरिएको क्रान्तिले मात्र आमूल परिवर्तन ल्याउन सक्छ, भन्ने सन्देश *परिवर्तन* नाटकले दिएको छ ।

(ई) स्वदेशका समस्याबाट भागेर परदेशमा गएर परदेशीहरूका निम्ति लड्नु भन्दा स्वदेश फर्किएर वर्गीय मुक्तिका निम्ति लड्नु नै उत्तम विकल्प हो भन्ने सन्देश *सिम्मा* र *फूलबारीको कथा हवाइको व्यथा* नाटकले दिएका छन् ।

(उ) निजी उद्योग, कलकारखाना तथा व्यवसायले निजी सम्पत्तिको विकासका निम्ति वर्गका बिचको दुरी बढाई सङ्घर्षलाई निम्त्याउँछ भन्ने सन्देश *ज्याला* नाटकले दिएको छ भने सहकारिताका माध्यमबाट उद्योग-व्यावसाय चलाउँदा श्रमजीवी पनि मालिक बन्न गई शोषण-उत्पीडनबाट मुक्त हुन सक्छ भन्ने सन्देश *दोस्रो पुस्ता* नाटकले दिएको छ ।

विश्लेषित नाटकहरूले मार्क्सवादी वैचारिक मान्यताअनुरूप अन्तर्वस्तुका माध्यमबाट समाजमा विद्यमान वर्गद्वन्द्व अभिव्यक्त गर्न सफल भएका छन् भने समाजवादी समाज निर्माणका लागि वैचारिक सचेतनाको अभियानबाट समाज परिवर्तन गर्न सकिन्छ भन्ने सन्देश प्रवाहित गर्ने दृष्टिले *फागुन २४ गते* र *पचास रुपियाँको तमसुक* नाटक तुलनात्मक रूपले उच्च रहेका छन् ।

(४) समस्याकथनमा उल्लिखित प्रगतिवादी नेपाली नाटकमा वर्गद्वन्द्वको अभिव्यक्तिका लागि रूपतत्त्वको संयोजनसँग सम्बन्धित चौथो शोधप्रश्नको समाधानका लागि नाटकको विश्लेषण गर्दा निम्नानुसार निष्कर्ष प्राप्त भएको छ-

(क) पहिलो चरणका विश्लेषित नाट्य रचनाहरूका आधारमा प्रगतिवादी नाटकमा प्रयोग गरिएका भाषाशैलीका माध्यमबाट वर्गद्वन्द्व प्रभावकारी रूपमा अभिव्यक्त भएको छ । यस चरणका नाटकमा शासक र शासित अनि जमिनदार र गरिब किसान वर्गका प्रतिनिधि पात्रका बिचमा भएका संवादमा प्रयुक्त भाषाशैलीबाट वर्गद्वन्द्व अभिव्यक्त भएको छ । यस चरणका *गङ्गालालको चिता* र *परिवर्तन* नाटकमा गद्य भाषिक रूपको प्रयोग गरिएको छ भने *किसान हो !* नाटकमा गद्य भाषिक रूप र गीतिरूपको प्रयोग गरिएको छ । यी नाटकहरूमध्ये *गङ्गालालको चिता* र *परिवर्तन* नाटकमा उच्चवर्गीय शासक र शासितका बिचको सङ्घर्षका सन्दर्भमा भएका संवादले तिनीहरूका बिचमा वर्गद्वन्द्व चर्किएको स्थितिलाई प्रस्तुत गरेका छन् । यसैगरी *किसान हो !* नाटकमा

जमिनदार र तिनका प्रतिनिधिहरूका संवादमा अभिव्यक्त भएको सत्ता निकटता र शक्तिको अहङ्कार, धनसम्पत्तिको दम्भ र हुकुमी प्रवृत्तिले वर्गद्वन्द्वको विकासको कारणलाई सङ्केत गरेका छन् । यसमा किसानहरूले अदालतबाहिर नाराबाजी गरेका कारण साहु र उसको सहयोगीलाई जेल सजायँ तोकिनु र किसानको प्रतिनिधि जयदेवलाई न्यायाधीशको कुर्चीमा बस्न न्यायाधीशले आग्रह गर्दाका संवाद र घटनाको विकास अस्वभाविक देखिन्छ ।

(ख) दोस्रो चरणका पचास रुपियाँको तमसुक र फागुन २४ गते नाटकमा मूलतः शोषक-सामन्त र गरिब किसान तथा मजदुरहरूका बिचमा भएका वाद-प्रतिवाद, गाली-गलौज तथा कुटपिटका क्रममा प्रयोग भएका संवादले वर्गद्वन्द्व प्रस्तुत गरेका छन् । यसैगरी सिम्मा र फूलबारीको कथा हवाइको व्यथा नाटकमा परिवारका सदस्य तथा साथीसङ्गीले स्वदेशको वस्तुस्थिति बताउँदा, परदेशका अनुभव र अनुभूति प्रकट गर्दा र परदेशमा उत्पीडनमा पर्दा गरेका प्रतिवाद, कुटपिट तथा विद्रोहका क्रममा बोलेका संवादबाट वर्गद्वन्द्व अभिव्यक्त भएको छ । यसरी नै दोस्रो पुस्ता र ज्याला नाटकमा मजदुरनेताका क्रान्तिकारी अभिव्यक्तिमा, मालिक-मजदुरका गालीगलौज तथा मजदुरको हत्याका सन्दर्भ र मजदुरलाई सङ्घर्षमा उतार्न गरिएका प्रयत्नका क्रममा गरिएका संवादमा वर्गद्वन्द्व अभिव्यक्त भएको छ । भाषिक रूपको प्रयोगका दृष्टिले हेर्दा दोस्रो चरणका छ वटा नाटकमध्ये दोस्रो पुस्ता नाटक गद्यमा लेखिएको भए पनि यसमा उद्घोषकका माध्यमबाट सिङ्गो नाटकको घटनाक्रम प्रस्तुत गराएर नाट्य रचनाको नयाँ शैली प्रयोग गरिएको छ । ज्याला नाटकमा भाषाको गद्य रूपको प्रयोग गरिएको भए पनि नाटककारको मुखपात्रलाई सुरुदेखि अन्तसम्म हिन्दी भाषामा संवाद गराइनुले नाटकको सरलता र सौन्दर्यमा कमी ल्याएको छ । यसै गरी सिम्मा र फूलबारीको कथा हवाइको व्यथा नाटकमा गीतशैलीको प्रयोग गरिएको छ । यसै गरी पचास रुपियाँको तमसुक र फागुन २४ गते नाटक मूलतः गद्यमा लेखिएका भए पनि विभिन्न स्थानमा गीत तथा कविताको प्रयोग गरिएको छ । फागुन २४ गते नाटकमा लामो गद्य कविता र भाषणको प्रयोगले नाटकीय सौन्दर्यमा कमी ल्याएको छ । विश्लेषित नाटकहरूमा यस्ता भाषिक कमजोरी रहे पनि वर्गद्वन्द्वको अभिव्यक्तमा कुनै कमी नआउनु भने नाटककार र नाटकको सबल पक्ष मान्नु पर्दछ ।

(ग) दुबै चरणका नाटकहरूमध्ये शासक र शासितका बिचको द्वन्द्वलाई प्रस्तुत गर्ने नाटक *गङ्गालालको चिता* र *परिवर्तन* हुन् । *गङ्गालालको चिता* नाटकमा जेलभित्र माफी माग्ने नमाग्ने र श्रद्धाञ्जली सभा गर्ने र गर्न नदिने सन्दर्भका संवादबाट वर्गद्वन्द्व अभिव्यक्त भएको छ भने *परिवर्तन* नाटकमा क्रान्तिको आवश्यकताका सन्दर्भमा गरिएका संवाद र दिल्ली सम्झौतापछि असन्तुष्ट क्रान्तिकारीहरूका बिचमा व्यक्त भएका संवादबाट वर्गद्वन्द्व अभिव्यक्त भएको छ । *किसान हो !* नाटकमा साहुसँग किसानहरूको प्रतिवाद, जुलुस, अदालतको घेराउ र नाराबाजीका क्रममा वर्गद्वन्द्व अभिव्यक्त भएको छ । *पचास रुपियाँको तमसुक* र *फागुन २४ गते* नाटकमा जमिनदार, शोषक तथा सामन्त र गरिब किसानहरूका बिचमा भएका छलफल, साहुसँगको भगडा र कुटपिट, साहुलाई कब्जामा लिई माफी मगाउने र तमसुक च्यात्ने क्रममा भएका संवादबाट वर्गद्वन्द्व अभिव्यक्त भएको छ । यसै गरी *सिम्मा* र *फूलबारीको कथा हवाइको व्यथा* नाटकमा प्रयुक्त संवादमा स्वदेशी तथा विदेशी भूमिमा नेपालीले भोग्न बाध्य भएका शोषण-उत्पीडन र मुक्तिका निम्ति स्वदेश फर्किने सन्दर्भमा भएका संवादबाट वर्गद्वन्द्व अभिव्यक्त भएको छ । यसरी नै *दोस्रो पुस्ता* र *ज्याला* नाटकमा मालिकवर्ग र मजदुरवर्गका बिचमा पारिश्रमिक र अन्याय-अत्याचारका सन्दर्भमा भएका संवाद र मालिक तथा ठेकेदारबाट भएको मजदुरहो हत्यापछि उत्पन्न सङ्घर्षका सन्दर्भका मजदुर नेताहरूका संवादमा वर्गद्वन्द्व अभिव्यक्त भएको छ ।

समग्रमा माथि प्रस्तुत गरिएका निष्कर्षका व्यष्टि बुँदाहरूलाई समष्टिमा हेर्दा विश्लेषित कृतिहरूमा नाटककारहरूले मार्क्सवादी कलासाहित्यका सैद्धान्तिक मूल्यमान्यताका आधारमा तत्कालीन नेपाली जनजीवनबाट विषयवस्तु ग्रहण गरेको स्पष्ट छ । यस क्रममा *गङ्गालालको चिता* र *परिवर्तन* नाटकले राणाकालीन समयका राजनीतिक तथा सामाजिक जीवनसन्दर्भलाई विषयवस्तु बनाई शासक-शासित तथा शोषक-शोषित वर्गका बिचको द्वन्द्वलाई अभिव्यक्त गरेका छन् भने *किसान हो !* र *फागुन २४ गते* नाटकले राणाशासनको अन्त्यपछिको सामाजिक-आर्थिक जनजीवनलाई विषयवस्तु बनाई जमिनदार तथा पुँजीपति वर्ग र गरिब किसानहरूका बिचको सङ्घर्षको चित्रण गरेका छन् । *पचास रुपियाँको तमसुक* नाटकमा पञ्चायतकालीन सामाजिक-आर्थिक जनजीवनबाट विषयवस्तु लिई शोषक-सामन्त तथा पुँजीपति वर्ग र गरिब किसानहरूका बिच उत्पन्न वर्गद्वन्द्वलाई प्रस्तुत गरिएको छ भने *सिम्मा* र *फूलबारीको कथा हवाइको व्यथा* नाटकमा पञ्चायतकालीन स्वदेशी र विदेशी

परिवेशमा निम्नवर्गीय नेपालीले भोग्नुपरेका सामाजिक-आर्थिक उत्पीडन र साम्रज्यवादी-विस्तारवादीहरूले गरेका शोषण-दमन र उत्पीडनलाई विषयवस्तु बनाई शासक-शासित तथा शोषक-शोषित वर्गद्वन्द्व अभिव्यक्त भएको छ । *ज्याला* र *दोस्रो पुस्ता* नाटकमा पञ्चायतकालीन नेपाली समाजमा विकसित हुँदै गरेको उद्योगी, व्यवसायी जस्ता पुँजीपतिवर्गले श्रमजीवीलाई गरेका शोषण-दमनले सिर्जेका विद्रोहको चित्रणबाट वर्गद्वन्द्व अभिव्यक्त भएको छ । विश्लेषित नाटकहरूमा नारी-उत्पीडन तथा यौन-शोषणको विषय प्रस्तुतका सन्दर्भबाट पनि वर्गद्वन्द्व अभिव्यक्त भएको छ ।

प्रगतिवादी नेपाली नाटककारहरूले समाजमा विद्यमान वर्गीय द्वन्द्व अभिव्यक्त गर्न वर्गीय पात्रका विचार, कार्यव्यापार र भाषाशैलीलाई प्रभावकारी रूपमा प्रयोग गरेका छन् । राजनीतिक तथा वर्गीय चेतनाको जागरणले जनविद्रोह सिर्जना गरे आमूल परिवर्तन सम्भव छ भन्ने विचार प्रवाहित गर्न प्रगतिवादी नाटकहरू सफल भएका छन् भन्ने तथ्य नाटकबाट प्रस्तुत भएको छ । जनबलका माध्यमबाट राज्यसत्ता परिवर्तन हुनसक्छ भन्ने सन्देश *गङ्गालालको चिता* र *परिवर्तन* नाटकले प्रवाहित गरेका छन् भने *किसान हो !*, *पचास रुपियाँको तमसुक* र *फागुन २४* गते नाटकले श्रमजीवी किसानको एकताले शोषक-सामन्तहरूलाई पराजित गरी मुक्ति प्राप्त गर्न सकिने वैचारिक सन्देश दिएका छन् । यसैगरी *सिम्मा*, *फूलबारीको कथा* *हवाइको व्यथा* नाटकले जीवनयापनका निमित्त विदेसिन बाध्य भएका श्रमजीवी देशभक्त युवाहरूलाई स्वदेशमा आफ्ना वर्गीय शत्रुसँग नलडी मुक्ति सम्भव नभएकाले स्वदेशमै सङ्घर्ष गर्न सचेत गराएका छन् भने *ज्याला* र *दोस्रो पुस्ता* नाटकले निम्नवर्गीय मजदुरहरूको सङ्घर्षले उद्योगी-व्यावसायीहरूबाट हुने विभेदपूर्ण व्यवहारबाट मुक्ति पाउन सकिन्छ भन्ने सन्देश दिएका छन् । *दोस्रो पुस्ता* नाटकले वर्गीय समस्याबाट मुक्तिको बाटो सङ्घर्ष र समृद्धिको बाटो सहकारिता हो र यसबाट समाजवादी समाजतर्फको यात्रा सम्भव छ भन्ने सन्देश दिएको छ । यस्ता वैचारिक सन्देशहरू दिन विश्लेषित कृतिहरूमा उच्चवर्गीय प्रतिनिधि पात्रका विभेदपूर्ण कार्यव्यापार र निन्दायुक्त भाषाशैलीले निम्नवर्गीय गरिब, किसान तथा मजदुरहरू प्रतिवाद र प्रतिरोधको स्थितिसम्म पुगेर सफलता प्राप्त गरेको वा सफलताउन्मुख गराइएको छ । यिनै पक्षका योगबाट पाठक-दर्शकमा वर्गीय चेतना र वर्गसङ्घर्षप्रतिको जागरण विस्तार गरी समाजमा विद्यमान वर्गीय लगायत सबै प्रकारका शोषण-उत्पीडनको अन्त्य सम्भव छ भन्ने मुख्य विचार सम्प्रेषण गर्न प्रगतिवादी नाटक सफल भएका छन् । यसबाट वर्गबोध र वर्गीय पक्षधरताका पृष्ठभूमिमा

समाजमा विद्यमान वर्गद्वन्द्वको यथार्थ अभिव्यक्त गर्नु प्रगतिवादी नाटककारको मूल प्रवृत्ति देखिएको छ भने प्रगतिवादी साहित्यिक मापदण्डका आधारमा यही निष्कर्ष विश्लेष्य नाटकको प्राप्तिसूचकका रूपमा रहेको कुरा पनि यस विश्लेषणबाट स्पष्ट भएको छ ।

प्रगतिवादी नेपाली नाटकमा अभिव्यक्त वर्गद्वन्द्वको विश्लेषण गर्दा विश्लेषित नाटकले ऐतिहासिक चेतनाको अभिलेखन तथा प्रतिबिम्बनमा समेत योगदान दिएका छन् । यस सन्दर्भमा पहिलो चरणमा लेखिएका नाटकबाट सामन्तवादी राज्यसत्ताका विरुद्ध नेपाली जनताले प्राप्त गरेको ऐतिहासिक विजय र शासकवर्गको पराजयलाई प्रस्तुत गरेका छन् । विश्लेषित नाटकबाट तत्कालीन राज्यसत्ता तथा सामाजिक-आर्थिक संरचना र त्यसमा देखापरेका अन्तर्विरोधको यथार्थ चित्र प्रस्तुत भएको छ भने जनचेतना र जनबलका माध्यमबाट राज्यसत्ता र व्यवस्था परिवर्तन गर्न सम्भव छ भन्ने वैचारिक सन्देश पनि स्थापित भएको छ । यसरी पहिलो चरणमा लेखिएका नाटकले नेपाली समाजको ऐतिहासिक विकासमा देखापरेका द्वन्द्वजन्य अवस्थाको प्रस्तुतिका माध्यमबाट वैचारिक जागरणको सञ्चार गरी सामन्तवादी उत्पीडनबाट मुक्तिका निम्ति अग्रसर हुन प्रेरित गरेका छन् ।

प्रगतिवादी नाटकहरूमा राजतन्त्रात्मक पञ्चायती शासनप्रणालीभित्र संरक्षित सामन्तवादी आर्थिक-सामाजिक संरचनाका कारण उत्पन्न समस्या र तिनको समाधान गर्न विद्रोह गर्ने वा विदेश गएर विदेशीका स्वार्थका लागि लड्नुपर्ने बाध्यात्मक परिस्थितिको चित्रण मूल रूपमा आएको छ । नेपाली समाजमा बढ्दो चेतनाको विकासका कारण शोषक-सामन्तसँग लडेर आफ्नो हक-अधिकार स्थापित गर्नु नै निम्नवर्गको मुख्य कार्यभार हो भन्ने देखाई नेपाली जनताको गौरवपूर्ण इतिहासको स्मरण गराउँदै विदेशमा साम्रज्यवादी तथा विस्तारवादी शक्तिका स्वार्थका निम्ति त्यहाँका शोषित-पीडितका विरोधमा लड्नुभन्दा स्वदेशी भूमिमा आफ्नो हकअधिकारका लागि सङ्घर्ष गर्नु उपयुक्त हुने विचारको सञ्चार गर्ने काममा प्रगतिवादी नाटकले सहयोगी भूमिका खेलेका छन् । यस सन्दर्भमा २०३५-०३६ को आन्दोलनमा राज्यस्ता विरुद्ध जागरण ल्याउन प्रगतिवादी नाटकले खेलेको भूमिका महत्त्वपूर्ण रहेको छ । यस अवधिमा प्रगतिवादी नाटकले जनतामा राजनीतिक विचार प्रवाह र सङ्गठन विस्तारमा पनि महत्त्वपूर्ण भूमिका खेलेका र वर्गीय चेतना अभिवृद्धिका निम्ति प्रभावकारी बनेकाले प्रगतिवादी आन्दोलनभित्र नाटक लेखन, मञ्चन र प्रकाशनमा अभिरुचि बढेको देखिन्छ । यी नाटकले मुलुकमा औद्योगिक विकासले निम्त्याएको पुँजीपति वर्ग र मजदुर वर्गका समस्या, सङ्घर्ष र उपलब्धिलाई पनि प्रस्तुत गरेका छन् । यसले क्रमशः

देशमा शिक्षा र सहकारिताबाट समाजवादी समाज निर्माण हुन सक्ने अवधारणाको पनि उठान गरेको छ । साथै, यस चरणका नाटकले विभिन्न जातजाति र नारीवर्गमा आएको चेतना र नेतृत्वको विकासले सङ्घर्षमा बढ्दो सहभागिताका माध्यमबाट प्राप्त हुने उपलब्धिको सङ्केत गरेका छन् । यसले समग्र समाज परिवर्तनको बाटोमा अग्रसर हुने वातावरण सिर्जनामा सहयोग पुगेको छ । यसरी वर्गीय चेतना, सङ्गठन, नेतृत्व र योजनाबद्ध सङ्घर्षको विषयलाई जनजनमा पुर्याउन प्रगतिवादी नेपाली नाटकले सहयोग पुर्याएका छन् । यसबाट नेपालमा भएका योजनाबद्ध सङ्घर्ष र परिवर्तनमा समेत प्रगतिवादी नाटकहरूबाट महत्त्वपूर्ण योगदान पुगेको स्पष्ट भएको छ । यसरी प्रगतिवादी नेपाली नाटकले नेपाली समाजको ऐतिहासिक विकास र त्यसको प्रतिबिम्बनमा महत्त्वपूर्ण योगदान पुर्याएको पुष्टि हुन्छ ।

भावी शोधका लागि सम्भावित शोधशीर्षकहरू

- (क) प्रगतिवादी नेपाली नाटकमा वर्गद्वन्द्व (२०४७ देखि पछिका)
- (ख) प्रगतिवादी नेपाली नाटकमा विद्रोह चेतना
- (ग) नेपाली नाटकमा वर्गीय पक्षधारता

सन्दर्भ सामग्रीसूची

- अधिकारी, रविलाल. *प्रगतिवादी नेपाली समालोचना*, पोखरा : लेकाली प्रकाशन, २०५६ ।
- आचार्य, मिरा. *रायनको नाट्यकारिता*, अप्र. स्नातकोत्तर शोधपत्र, नेपाली केन्द्रीय विभाग त्रिवि., कीर्तिपुर, २०६६ ।
- आफानास्येभ, भिक्टर. *दर्शनशास्त्रको प्रारम्भिक ज्ञान*, दोस्रो संस्क., अनु. राजेन्द्र मास्के, काठमाडौं : सहभागी प्रकाशन, २०५४ ।
- उपाध्याय, केशवप्रसाद. *नाटक र रङ्गमञ्च*, काठमाडौं : नेपाल राजकीय प्रज्ञा-प्रतिष्ठान, २०५२ ।
- - -. *रिमाल : व्यक्ति र कृति*, ललितपुर : साभा प्रकाशन, २०४० ।
- - -. *विचार र व्याख्या*, तेस्रो संस्क., काठमाडौं : साभा प्रकाशन, २०६७ ।
- उपाध्याय, गोपीरमण. “लुम्बिनी अञ्चलको नाट्य लेखन र मञ्चनको परम्परा.” *प्रज्ञा*, ११३/२०७३, पृ. ३९-५० ।
- उप्रेती, विष्णुराज. *द्वन्द्व व्यवस्थापन*, काठमाडौं : भृकुटी एकेडेमिक पब्लिकेसन, २०६० ।
- एङ्गोल्स, फ्रेडरिक. *परिवार, निजी सम्पत्ति और राज्यकी उत्पत्ति*, मस्को : प्रगति प्रकाशन, सन् १९७८ ।
- कँडेल, घनश्याम उपाध्याय. *पाश्चात्य यथार्थवादी नाटक*, काठमाडौं : श्रीमती सुभद्रा उपाध्याय कँडेल, २०४६ ।
- कड्वेल, क्रिस्टोफर. *विभ्रम और यथार्थ*, नयी दिल्ली : राजकमल प्रकाशन, १९९८ ।
- कारचेदी, गागलिल्लो. *वर्ग विश्लेषण और सामाजिक अनुसन्धान*. अनु. कृष्णकान्त मिश्र, दिल्ली : ग्रन्थ शिल्पी प्रकाशन, सन् १९९९ ।
- केसी, सुरेन्द्र. *आधुनिक नेपाल*, काठमाडौं : पैरवी प्रकाशन, २०५९ ।
- कोइराला, कुमारप्रसाद. *समका दुःखान्त नाटकमा द्वन्द्वविधान*, अप्र. विद्यावारिधि शोधप्रबन्ध, त्रिवि., कीर्तिपुर, २०६६ ।
- खनाल, अजित. *नेपाली साहित्यमा रूपन्देही जिल्लाको योगदान* अप्र. स्नातकोत्तर शोधपत्र, नेपाली केन्द्रीय विभाग त्रिवि., कीर्तिपुर, २०५५ ।
- गिरी, अमर. *प्रगतिवादी नेपाली कवितामा वर्गद्वन्द्व*, अप्र. विद्यावारिधि शोधप्रबन्ध, त्रिवि., कीर्तिपुर, २०७२ ।
- - -. “माक्सवादी साहित्य सिद्धान्त.” *भृकुटी*, काठमाडौं : भृकुटी एकेडेमिक पब्लिकेसन,

- १५/२०६९, पृ. १३-४९ ।
- गिरी, जीवेन्द्रदेव. *नेपाली प्रगतिवादी साहित्यका विशिष्ट आयाम*, काठमाडौं : मध्यपश्चिमाञ्चल साहित्य परिषद, २०६९ ।
- - -. "मार्क्सवाद र भाषा." *भृकुटी*, काठमाडौं : भृकुटी एकेडेमिक पब्लिकेसन, १५/२०६९, पृ. १७७-८२ ।
- गोर्की, मक्सिम. "सोभियत साहित्य", अनु. विकास बस्नेत, *मार्क्सवादी साहित्यचिन्तन*, सम्पा. निनु चापागाईं, ललितपुर : साभा प्रकाशन, २०६७ ।
- गौतम, देवीप्रसाद. *प्रगतिवाद : परम्परा र मान्यता*, काठमाडौं : मुना गौतम, २०४९ ।
- चापागाईं, निनु. "अन्तर्वस्तु र रूपको अन्तःसम्बन्ध र द्वन्द्वात्मकता." *भृकुटी*, काठमाडौं : भृकुटी एकेडेमिक पब्लिकेसन, १५/२०६९, पृ. २२१-२४४ ।
- - -. *मार्क्सवादी चिन्तनमा सौन्दर्य*, ललितपुर : मृदुल चापागाईं र महिम चापागाईं, २०५४ ।
- - -. *यथार्थवादी रचना दृष्टि र विवेचना*, काठमाडौं : दिल वरदान र महिम चापागाईं, २०५१ ।
- चेर्निसेव्स्की (सम्पा.). *दर्शन, साहित्य और आलोचना*, लखनउ : परिकल्पना प्रकाशन, सन् २००४ ।
- चैतन्य. *मार्क्सवादी कलादृष्टि र समीक्षा*, दोस्रो. संस्क., काठमाडौं : ऐरावती प्रकाशन, २०६४, पृ. १३५-१५५ ।
- - -. *मार्क्सवादी सौन्दर्यचिन्तन*. ललितपुर : साभा प्रकाशन, २०६९ ।
- - -. "मार्क्सवादी सौन्दर्यशास्त्र : विषयवस्तु र प्रणाली," *भृकुटी*, काठमाडौं : भृकुटी एकेडेमिक पब्लिकेसन, १५/२०६९, पृ. १२२-१४५ ।
- - -. *समीक्षा र सौन्दर्यचिन्तन*, काठमाडौं : साभा प्रकाशन, २०६५ ।
- - -. "सौन्दर्यचिन्तनका मूल तत्त्वहरू." *मार्क्सवादी साहित्य चिन्तन*, सम्पा. निनु चापागाईं, ललितपुर : साभा प्रकाशन, २०६७, पृ. ३२६-३५९ ।
- जिस, अभ्नेर. "कलामा पार्टी र जनप्रतिबद्धता." *मार्क्सवादी साहित्यचिन्तन*, सम्पा/अनु., निनु चापागाईं, काठमाडौं : साभा प्रकाशन, २०६७, पृ. २२७-३७ ।
- जोशी, चन्द्रदेव. *मार्क्सवाद र विश्व-कम्युनिष्ट आन्दोलन*, काठमाडौं : इन्डिगो इन्क प्रा. लि, २०७८ ।

- जोशी, रत्नध्वज. *आधुनिक नेपाली साहित्यको भूलक*, चौथो संस्क., साभा प्रकाशन : ललितपुर, २०५० ।
- ज्ञवाली, भगवानचन्द्र. “वर्ग सङ्घर्ष र प्रगतिवाद.”, *भृकुटी*, काठमाडौं : भृकुटी एकेडेमिक पब्लिकेसन, १५/२०६९, पृ. २६३-७१ ।
- ज्ञवाली, रामप्रसाद. *नेपाली महाकाव्यमा वर्गीयता र वर्गद्वन्द्व*, अप्र. विद्यावारिधि शोधप्रबन्ध, त्रिवि., कीर्तिपुर, २०६७ ।
- - -. “*साहित्यमा वर्गीयता र वर्गद्वन्द्वको अभिव्यक्ति प्रक्रिया*.” जुगल सैद्धान्तिक नेपाली समालोचना, काठमाडौं : जुगल पब्लिकेसन, २०७१, पृ. ३५८-७६ ।
- ढकाल, घनश्याम. *मार्क्सवादी सौन्दर्यशास्त्रको विवेचना*, पोखरा : विजय ढकाल, २०५४ ।
- ढकाल, घनश्याम र अन्य (सम्पा.). *मार्क्सवादी साहित्य र जनयुद्धको सौन्दर्य*, काठमाडौं : अखिल नेपाल लेखक सङ्घ, २०६७ ।
- तामाङ. सीताराम. *नेपाल*, काठमाडौं : निरन्तर प्रकाशन, २०६३ ।
- त्रिपाठी, वासुदेव. “कविता : विधागत चिनारी”. *नेपाली कविता* भाग ४, वासुदेव त्रिपाठी तथा अन्य. सम्पा. चौथो संस्क, काठमाडौं, २०६०, पृ. १-९६ ।
- - -. *पाश्चात्य समालोचनाको सैद्धान्तिक परम्परा*, भाग दुई, पाचौं संस्क., काठमाडौं : साभा प्रकाशन, २०६५ ।
- थपलिया, खेम. “नयाँ यथार्थपरक नाटक : प्रवृत्ति र प्राप्ति.” *मार्क्सवादी समालोचना : सिर्जना र सङ्घर्ष*, काठमाडौं : अर्को मोर्चा, २०७५, पृ. १११-१५५ ।
- - -. *प्रगतिवादी एकाङ्की नाटक*, ललितपुर : साभा प्रकाशन, २०७० ।
- नेपाल, घनश्याम. *आख्यानका कुरा*, दोस्रो संस्क., पश्चिम बङ्गाल : एकता बुक हाउस प्रा.लि, सन् २०११ ।
- नेपाल, देवी. *नेपाली प्रगतिवादी खण्डकाव्यमा द्वन्द्व विधान*, अप्र. विद्यावारिधि शोधप्रबन्ध, त्रि.वि, कीर्तिपुर, २०७२ ।
- पाण्डेय, ताराकान्त. *प्रगतिवाद र कविता*, काठमाडौं : शिला योगी २०५६ ।
- - -. *प्रगतिवादी नेपाली कवितामा अभिव्यञ्जित यथार्थ*, अप्र. विद्यावारिधि शोधप्रबन्ध, त्रि.वि, कीर्तिपुर २०५५
- पाण्डेय, मैनेजर. *शब्द और कर्म*, नयाँ दिल्ली : राजकमल प्रकाशन, सन् १९७७ ।
- पासा, वासु. *किसान हो !*, तेस्रो संस्क., काठमाडौं : पासा प्रकाशन, २०५७ ।
- - -. *समाज*, काठमाडौं : नेपाल हरिजन सुधार सङ्घ, २०१५ ।

- पुष्पलाल. *प्रमुख पाँच कृतिहरू*, काठमाडौँ : नेपाल कम्युनिष्ट पार्टी (माक्सवादी), २०६७ ।
- पौडेल, गोपीन्द्र. “कथामा पात्रको स्थान, प्रारूपीकरण र चारित्रीकरण”, *वाङ्मय*, पूर्णाङ्क १४, २०६७, पृ ५६-६७ ।
- - -. “रिमालको मसान नाटकमा विद्रोह-चेतना.” *गरिमा*, १२/५, २०५१ ।
- पौडेल, गोपीन्द्र र धनप्रसाद सुवेदी (सम्पा.), *प्रज्ञा समकालीन नेपाली समालोचना*, काठमाडौँ : नेपाल प्रज्ञा-प्रतिष्ठान, २०७७ ।
- पौडेल, गोपीन्द्र र विष्णु ज्ञवाली (सम्पा.). *माक्सवादी सौन्दर्यचिन्तन*, काठमाडौँ : नेपाल प्रज्ञा-प्रतिष्ठान, २०७८ ।
- पौडेल, हेमनाथ. “प्रगतिवादका सन्दर्भमा यथार्थवाद र यसका प्रमुख भेदहरू.” *भृकुटी*, काठमाडौँ : भृकुटी एकेडेमिक पब्लिकेसन, १५/२०६९, पृ. ३९०-४०४ ।
- प्रधान, कृष्णचन्द्रसिंह. *भन्ज्याङनिरै*, काठमाडौँ : कृष्णचन्द्रसिंह प्रधान, २००८ ।
- प्रधान, हृदयचन्द्रसिंह. *गङ्गालालको चिता*, नवौँ संस्क., काठमाडौँ : साभा प्रकाशन, २०६४ ।
- प्रभात, विष्णु. *चिन्तन र सौन्दर्य*, काठमाडौँ : कल्पवृक्ष प्रकाशन, सन् १९९१ ।
- प्रश्रित, मोदनाथ. *मोदनाथ प्रश्रित सङ्कलित रचनाहरू*, खण्ड ४, काठमाडौँ : पैरवी बुक्स एन्ड स्टेसनरी सेन्टर, २०५९ ।
- प्रसाद, विश्वनाथ. *कला एवम् साहित्य : प्रवृत्ति और परम्परा*, पटना : बिहार हिन्दी ग्रन्थ अकादेमी, सन् १९७३ ।
- प्लेखानोभ, जर्जी. “कला र सामाजिक जीवन”, *माक्सवादी साहित्य चिन्तन*. सम्पा. तथा अनु. निनु चापागाई, काठमाडौँ : साभा प्रकाशन, सन् १९९३/२०६७, पृ. ४९९-८४ ।
- प्लेखानोभ, गिओग्री. *कला के सामाजिक उद्गम*, नयी दिल्ली : राजकमल प्रकाशन, २००३ ।
- फक्स, राल्फ. “माक्सवाद, साहित्य र वास्तविकता.” *माक्सवादी साहित्य चिन्तन*, सम्पा./अनु. निनु चापागाई, काठमाडौँ : साभा प्रकाशन, २०६७, पृ. ३९-४९ ।
- फॉक्स, रैल. *उपन्यास और लोकजीवन*, तेस्रो संस्क., नई दिल्ली : पिपुल्स पब्लिसिंग हाउस (प्रा.) लि., सन् १९८० ।
- फॉर्स्टर, ई.एम. *उपन्यास के पक्ष*, अनु. राजुल मार्गल, जयपुर : राजस्थान हिन्दी ग्रन्थ अकादमी, सन् १९८२ ।
- फास्ट, हावर्ड. *साहित्य र यथार्थ*, अनु. जगदीशचन्द्र भण्डारी र संजीवदास श्रेष्ठ, काठमाडौँ : जन साहित्य प्रकाशन केन्द्र, २०५६ ।

- बन्धु, चूडामणि. *नेपाली साहित्यको इतिहास*, प्रथम खण्ड, काठमाडौं : नेपाल राजकीय प्रज्ञा-प्रतिष्ठान, २०६० ।
- बराल, ईश्वर. “नेपाली साहित्य.” *नेपाली साहित्यकोश*, ईश्वर बराल र अन्य (सम्पा.) .काठमाडौं : नेपाल राजकीय प्रज्ञा-प्रतिष्ठान : २०५५, पृ. ३९९-४३० ।
- बराल, ऋषिराज. *उपन्यासको सौन्दर्यशास्त्र*, ललितपुर : साभा प्रकाशन, २०५६ ।
- - -. *मार्क्सवाद र उत्तरआधुनिकतावाद*, दोस्रो सं., ललितपुर : साभा प्रकाशन, २०६७ ।
- - -. *मार्क्सवाद र सबाल्टर्न अध्ययन*, ललितपुर : साभा प्रकाशन, २०७३ ।
- - -. *साहित्य र समाज*, ललितपुर : साभा प्रकाशन, २०६४ ।
- भट्ट, आनन्ददेव. *जनताको साहित्य*, काठमाडौं : सुशिला भट्ट, २०४८ ।
- भट्ट, गोविन्द. *गोविन्द भट्टका समालोचना*, सम्पा. रविलाल अधिकारी, काठमाडौं : बगर फाउण्डेसन, २०५५ ।
- भट्टराई, गोविन्दप्रसाद (अनु. तथा सम्पा.). *भरतमुनिको नाट्यशास्त्र*, दोस्रो संस्क., काठमाडौं : नेपाल प्रज्ञा-प्रतिष्ठान, २०७७ ।
- भट्टराई, डिजन. *नेपाली मार्क्सवादी उपन्यासका मूल प्रवृत्तिहरू*, अप्र. विद्यावारिधि शोधप्रबन्ध, त्रिवि, कीर्तिपुर, २०६८ ।
- भट्टराई, रमेशप्रसाद. “नेपाली प्रगतिवादी नाटक : परम्परा विकास र सम्भावना.” *नेपाली साहित्य पहिचान र प्रतिनिधित्व*, काठमाडौं : विवेक सिर्जनशील प्रकाशन प्रा.लि, २०७० ।
- - -. *सांस्कृतिक अध्ययनको सिद्धान्त र नेपाली सन्दर्भ*, काठमाडौं : भुँडीपुराण प्रकाशन, २०७७ ।
- भण्डारी, जगदीशचन्द्र. *प्रगतिवादी नेपाली कविता : रेखाङ्कन र विश्लेषण*, काठमाण्डौ : मुन्ती भण्डारी, २०५५ ।
- - -. *सौन्दर्यको अन्वीक्षण*, काठमाडौं : मुन्ती भण्डारी, २०७५ ।
- भण्डारी, जगदीश र ताराकान्त पाण्डेय (सम्पा.). *प्रतिनिधि नेपाली समालोचना*, काठमाडौं : विवेक सिर्जनशील प्रकाशन, २०६८ ।
- भुसाल, ऋषिराम. “लेनिनको दृष्टिमा कला-साहित्य.” *भृकुटी*, काठमाडौं : भृकुटी एकेडेमिक पब्लिकेसन, १५/२०६९, पृ. ५७-७० ।
- भुसाल, घनश्याम. *आजको मार्क्सवाद र नेपाली क्रान्ति*, काठमाडौं : नेपाली अध्ययन केन्द्र, २०६४ ।

- मल्ल, विजय. *नाटक : एक चर्चा*, काठमाडौं : नेपाल राजकीय प्रज्ञा-प्रतिष्ठान, २०३६ ।
- माओ, त्सेतुङ. *दर्शन सम्बन्धी पाँच कृतिहरू*, काठमाडौं : निरञ्जन गोविन्द वैद्य, २०४१ ।
- - -. “येनान गोष्ठीमा साहित्य र कलाबारे प्रवचन.” *चुनिएका रचनाहरू*, भाग-३, काठमाडौं : निरञ्जन गोविन्द वैद्य, २०४१ ।
- मार्क्स एङ्गल्स. “ऐतिहासिक विकासको गतिशील पात्र र कलाको पात्र.” अनु. कृष्णचन्द्र शर्मा, *मार्क्सवादी साहित्यसिद्धान्तका प्रतिनिधिमूलक विचारहरू*, सम्पा. कृष्णचन्द्र शर्मा, काठमाडौं : नेपाल प्रज्ञा-प्रतिष्ठान, २०७२, पृ. १५-१९ ।
- - -. “सामाजिक अस्तित्व र सामाजिक चेतना.” अनु. कृष्णचन्द्र शर्मा. *मार्क्सवादी साहित्यसिद्धान्तका प्रतिनिधिमूलक विचारहरू*, सम्पा. कृष्णचन्द्र शर्मा, काठमाडौं : नेपाल प्रज्ञा-प्रतिष्ठान, २०७२, पृ. १-१४ ।
- - -. *साहित्य तथा कला*. मस्को : प्रगति प्रकाशन, सन् १९८१ ।
- - -. *साहित्य र कला*. अनु. राजेन्द्र मास्के र सूर्यप्रकाश पौडेल, काठमाडौं : विवेक सिर्जनशील प्रकाशन, २०६३ ।
- मिश्र, शिवकुमार. “मार्क्सवादी कलाचिन्तन र साहित्यसमीक्षाको विकास.” *मार्क्सवादी साहित्यचिन्तन*, सम्पा. निनु चापागाई, काठमाडौं : साभा प्रकाशन, २०६७, पृ. १०९-३० ।
- - -. *साहित्य और सामाजिक सन्दर्भ*, दिल्ली : कला प्रकाशन, सन् १९७७ ।
- मिश्र, श्याम सुन्दर. *मार्क्सवादी कला चिन्तक और चिन्तन*, नयी दिल्ली : नेशनल पब्लिसिङ हाउस, सन् १९९१ ।
- रायन. *सिम्मा*, काठमाडौं : साभा प्रकाशन, २०६६ ।
- रावल, भीम. *नेपालमा साम्यवादी आन्दोलन*, काठमाडौं : सामना प्रकाशन, २०४४ ।
- लम्साल, शक्ति. *मार्क्सवाद, समाज र साहित्य*, दोस्रो. संस्क., काठमाडौं : ऐरावती प्रकाशन, २०६२ ।
- लामिछाने, कपिल. “नेपाली भाषाको प्रगतिशील नाटकको इतिहास.” *प्रगतिशील साहित्यको इतिहास*, काठमाडौं : प्रगतिशील लेखक सङ्घ, २०७८ ।
- - -. “पचास रुपियाँको तमसुक नाटकको विश्लेषण र मूल्याङ्कन.” *मोदनाथ प्रश्रित* : *केही अध्ययन*, भापा : जुही प्रकाशन, २०६८ ।
- - -. *समालोचनाको सोपान*, भापा : जुही प्रकाशन, २०६८ ।
- लुकाच, जर्ज. *इतिहास और वर्ग चेतना*, अनु. नरेश नदीम, नयाँ दिल्ली : प्रकाशन संस्थान,

सन् २००५ ।

- - -. “सौन्दर्यशास्त्रका बारेमा मार्क्स र एङ्गोल्सका विचारहरू.” *मार्क्सवादी साहित्य चिन्तन*, सम्पा. निनु चापागाई, काठमाडौं : साभा प्रकाशन, २०६७, पृ. २०-२९ ।
- लुकास, जर्ज. *लुकासको साहित्यिक सिद्धान्त*, काठमाडौं : नेपाल राजकीय प्रज्ञा-प्रतिष्ठान, २०३६ ।
- लुनाचास्की, अनातोली, “समाजवादी यथार्थवाद.” *मार्क्सवादी साहित्य चिन्तन*, सम्पा. निनु चापागाई, काठमाडौं : साभा प्रकाशन, २०६७, पृ. १९९-१८ ।
- वर्मा, जनेश्वर. *मार्क्सवादको मूल सिद्धान्त*, अनु. चन्द्रनरसिंह राजभण्डारी, बागलुङ : ज्योति साहित्य गृह, २०४९ ।
- विकल, रमेश. *सप्तरङ्ग*, दोस्रो संस्क., काठमाडौं : साभा प्रकाशन, २०६३ ।
- वैद्य, मोहन किरण. *मार्क्सवादी दर्शन*, काठमाडौं : प्रगतिशील अध्ययन केन्द्र, २०६७ ।
- - -. “विचारधारात्मक अन्तर्वस्तु र मार्क्सवादी समालोचना.” *मार्क्सवादी समालोचना*, काठमाडौं : शमी साहित्य प्रतिष्ठान, २०७७, पृ. ४१-७० ।
- - -. *हिमाली दर्शन*, दोस्रो संस्क., काठमाडौं : शमी साहित्य प्रतिष्ठान, २०७६ ।
- शर्मा, उदय. *फूलबारीको कथा हवाईको व्यथा*, प्रकाशक उल्लेख नभएको, २०४३ ।
- शर्मा, देवीप्रसाद. *आधुनिक नेपालको इतिहास*, काठमाडौं : रत्नपुस्तक भण्डार, २०४७ ।
- शर्मा, बिन्दु. “समकालीन नेपाली गीतिनाटकको रूपरेखा” *मिमिरे*, ३६/११, २०६४ ।
- शर्मा, मोहनराज. *समकालीन समालोचना : सिद्धान्त र प्रयोग*, काठमाडौं : नेपाल राजकीय प्रज्ञाप्रतिष्ठान, २०५५ ।
- शर्मा, सुकुम. *नेपाली निबन्धमा समाजवादी यथार्थवाद*, काठमाडौं : नेपाल प्रज्ञाप्रतिष्ठान, २०७८ ।
- - -. *साहित्यमा मोहनविक्रम सिंह*, काठमाडौं : जनशिक्षा गृह, २०७७ ।
- - -. *सिर्जनाका परिधिमा भूपि शेरचन*, काठमाडौं : सनलाइट पब्लिकेसन, २०६६ ।
- शाह, कृष्ण यात्री (सम्पा.). *प्रतिनिधि नेपाली नाटक*, काठमाडौं : विवेक सिर्जनशील प्रकाशन प्रा.लि. २०६४ ।
- शेरचन्द्र, भूपेन्द्रमान सर्वहारा. *परिवर्तन*, स्थान र प्रकाशक नखुलेको, २०१० ।
- श्रेष्ठ, कृष्णदास. *भौतिकवादी द्वन्द्ववादका प्रवर्गहरू*, काठमाडौं : टी.आर. तुलाधर, २०४५ ।
- श्रेष्ठ, दयाराम. *यथार्थवाद*, काठमाडौं : शिखा बुक्स, २०७८ ।

- - -. साहित्यको इतिहास : सिद्धान्त र सन्दर्भ, द्वितीय संस्क., काठमाडौं : त्रिकोण प्रकाशन, २०६१ ।
- श्रेष्ठ, दयाराम सम्भव र मोहनराज शर्मा. नेपाली साहित्यको संक्षिप्त इतिहास, चतुर्थ संस्क, ललितपुर : साभा प्रकाशन, २०४९ ।
- श्रेष्ठ, पुष्पलाल. नयाँ जनवादी संस्कृति, वाराणसी : नेपाली साहित्य केन्द्र, सन् २००८ ।
- सापकोटा, प्रभात. “वर्तमान नेपाली नाटक.” साहित्यिक अभियान विगतदेखि वर्तमान, काठमाडौं : अभियान साहित्य प्रतिष्ठान, ९/४, २०६३ ।
- साहनी, दिल. ज्याला, गोरखपुर : नयाँ चेतना प्रकाशन, २०४० ।
- - -. “पश्चिमाञ्चलका केही प्रगतिवादी नाटक.” यथार्थवादी नेपाली समालोचना, सम्पा. घनश्याम ढकाल, पोखरा : गण्डकी साहित्य सङ्गम, २०६२ ।
- सिंह, मोहनविक्रम. “प्रगतिवादी साहित्य र सौन्दर्य.” भृकुटी, काठमाडौं : भृकुटी एकेडेमिक पब्लिकेसन, १५/२०६९, पृ. ३०५-१२ ।
- - -. फागुन २४ गते र १२ मई, दोस्रो संस्क., काठमाडौं : दुर्गा पौडेल, २०७१ ।
- - -. साहित्य, जीवन र सौन्दर्य, ललितपुर : साभा प्रकाशन, २०६९ ।
- - -. “साहित्य र राजनीति दुबैले समाजको सेवा गर्नुपर्दछ.” शब्द-संयोजन, १५/३, पृ. १७०, २०७५, असार, पृ. १२-२७ ।
- सुवेदी, देवीप्रसाद. नाट्यसिद्धान्त, काठमाडौं : एकता बुक्स डिस्ट्रिब्युटर्स प्रा.लि, २०७० ।
- सुवेदी, राजाराम. नेपालको तथ्य इतिहास, ललितपुर : साभा प्रकाशन, २०६१ ।