मोदनाथ प्रश्रितका नाटकमा वर्गीय चेतना

त्रिभुवन विश्वविद्यालय मानविकी तथा सामाजिक शास्त्र
सङ्कायअन्तर्गत भैरहवा बहुमुखी क्याम्पस
नेपाली विभागमा स्नातकोत्तर तह
दोस्रो वर्षको दसौँ पत्रको
प्रयोजनका लागि
प्रस्तुत

शोधपत्र

शोधकर्ता
विष्णुप्रसाद गजुरेल
त्रि.वि.भैरहवा बहुमुखी क्याम्पस,
सिद्धार्थनगर रूपन्देही
२०७०

शोधनिर्देशक
डा. घनश्याम न्यौपाने
सहप्राध्यापक

मोदनाथ प्रश्रितका नाटकमा वर्गीय चेतना

त्रिभुवन विश्वविद्यालय मानविकी तथा सामाजिक शास्त्र
सङ्कायअन्तर्गत भैरहवा बहुमुखी क्याम्पस
नेपाली विभागमा स्नातकोत्तर तह
दोस्रो वर्षको दसौं पत्रको
प्रयोजनका लागि
प्रस्तुत

शोधपत्र

शोधकर्ता
विष्णुप्रसाद गजुरेल
त्रि.वि.दर्ता नं. : ६-१-९९९-१५५३-२००४
परीक्षा क्रमाङ्क : ५२०००३, शैक्षिक सत्र २०६७/२०६९
त्रि.वि.भैरहवा बहुमुखी क्याम्पस,
सिद्धार्थनगर, रूपन्देही
२०७०

त्रिभुवन विश्वविद्यालय

भैरहवा बहुमुखी क्याम्पस

नेपाली विभाग

सिद्धार्थनगर, भैरहवा, रूपन्देही

मिति:२०७०/४/३२

सन् २०१३/०८/१६

स्वीकृतिपत्र

त्रिभुवन विश्वविद्यालय, मानविकी तथा सामाजिक शास्त्र सङ्कायअन्तर्गत भैरहवा बहुमुखी क्याम्पस, भैरहवाको नेपाली विभागका छात्र विष्णुप्रसाद गजुरेलले स्नातकोत्तर तह दोस्रो वर्षको दसौं पत्रको प्रयोजनका लागि तयार पार्नुभएको "मोदनाथ प्रश्रितको नाटकमा वर्गीय चेतना" शीर्षकको प्रस्तुत शोधपत्र आवश्यक मूल्याङ्कन गरी सोही प्रयोजनका लागि स्वीकृत गरिएको छ ।

मूल्याङ्कन समिति

प्रा.डा. कपिलदेव लामिछाने ....

विभागीय प्रमुख

सहप्राध्यापक डा.घनश्याम न्यौपाने ....

शोधनिर्देशक

सहप्राध्यापक ऋषिराम भुसाल ....

बाह्य परीक्षक

त्रिभुवन विश्वविद्यालय

भैरहवा बहुमुखी क्याम्पस

नेपाली विभाग

सिद्धार्थनगर, भैरहवा, रूपन्देही

भैरहवा बहुमुखी क्याम्पस सिद्धार्थनगर, रूपन्देही, नेपाल

सिफारिसपत्र

"मोदनाथ प्रश्रितका नाटकमा वर्गीय चेतना" शीर्षकको प्रस्तुत शोधपत्र त्रिभुवन विश्वविद्यालय मानविकी तथा सामाजिक शास्त्र सङ्कायअन्तर्गत भैरहवा बहुमुखी क्याम्पस नेपाली स्नातकोत्तर तह दोस्रो वर्षका छात्र विष्णुप्रसाद गजुरेलले मेरो निर्देशनमा तयार पार्नुभएको हो । शोधपत्र तयार पार्ने क्रममा शोधार्थीको प्रशस्त लगन र परिश्रम परेको छ । उहाँले अत्यन्त मिहिनेतपूर्वक तयार पार्नुभएको यस शोधकार्यबाट म सन्तुष्ट छु र यसको आवश्यक मूल्याङ्कनका लागि नेपाली विभाग, भैरहवा बहुमुखी क्याम्पससमक्ष सफारिस गर्दछु ।

मिति: २०७०/४/२५

....

(डा. घनश्याम न्यौपाने)

सहप्राध्यापक

त्रि.वि.,भैरहवा बहुमुखी क्याम्पस

सिद्धार्थनगर, रूपन्देही

कृतज्ञता ज्ञापन

"मोदनाथ प्रश्रितका नाटकमा वर्गीय चेतना" शीर्षकको प्रस्तुत शोधपत्र मैले त्रिभुवन विश्वविद्यालय, भैरहवा बहुमुखी क्याम्पस नेपाली विभागबाट स्नातकोत्तर तह द्वितीय वर्षको दसौं पत्र पूरा गर्नका लागि शोध निर्देशक क्याम्पस प्रमुख सहप्राध्यापक डा. घनश्याम न्यौपानेज्यूको कुशल निर्देशनमा तयार पारेको हुँ । यस शोधकार्यलाई यस रूपमा ल्याइपुऱ्याउन प्रारम्भदेखि अन्तिम क्षणसम्म आफ्नो अति व्यस्त समयबाट पनि फुर्सद निकालेर शोधकार्यको पूर्णताको लागि आवश्यक सल्लाह, सुझाव र निर्देशन प्रदान गर्नु हुने श्रद्धेय गुरुप्रति हार्दिक कृतज्ञाता प्रकट गर्दछु ।

प्रस्तुत शोध शीर्षकमा अनुसन्धान गर्न विभागीय स्वीकृति प्रदान गर्नुका साथै आवश्यक सल्लाह दिनुहुने विभागीय प्रमुख प्रा.डा. कपिलदेव लामिछानेज्यूप्रति पनि म कृतज्ञ छु । त्यसैगरी यो शोधपत्र तयार पार्ने क्रममा मलाई प्रत्यक्ष-अप्रत्यक्ष रूपमा सहयोग गर्ने गुरु सहप्राध्यापक तथा भूतपूर्व क्याम्पस प्रमुख श्री बालकृष्ण भट्टराईज्यू, सहप्राध्यापक डा. दामोदर ढकालज्यू, सहप्राध्यापक श्री डिल्लीराज भट्टराईज्यू, उपप्राध्यापक श्री वनमालीराज शर्माज्यू, उपप्राध्यापक श्री त्रिभुवन बरईज्यू, शिक्षण सहायक श्री कृष्णप्रसाद बस्यालज्यू, शिक्षण सहायक श्री कविता रिजालज्यूप्रति हार्दिक आभार प्रकट गर्दछु ।

शोधकार्यको तयारीको क्रममा सामग्री सङ्कलनमा आवश्यक सहयोग पुऱ्याउन सहयोग गर्नु हुने आदरणीय साथी अरुण सुवेदीज्यू, पृथ्वीनारायण क्याम्पस पोखराका श्रद्धेय गुरु प्रा.डा.पशुपतिनाथ तिमल्सेनाज्यू र लेखा अधिकृत श्री जीवनाथ न्यौपानेज्यूप्रति पनि हार्दिक कृतज्ञता प्रकट गर्दछु ।

मलाई यो अवस्थामा पुऱ्याउनु हुने मेरा स्वर्गवासी हजुरबुबा श्री कृष्णदत्त गजुरेल तथा हजुरआमा श्री दयालक्ष्मी गजुरेल, बुबा श्री ठाकुरप्रसाद गजुरेलज्यू, आमा श्री छायादेवी गजुरेलज्यू, मेरी जीवन सङ्गिनी श्री शान्ति गजुरेल, प्यारो भाइ श्री महेश्वर गजुरेल र प्यारी छोरी श्री विशाका गजुरेलप्रति हार्दिक आभार व्यक्त गर्दछु । साथै मेरो सफलतामा अनवरत रूपमा सहयोग पुऱ्याउने भैरहवा बहुमुखी क्याम्पस पुस्तकालय परिवार लगायत सम्पूर्ण कर्मचारीवृन्द र सम्पूर्ण प्राध्यापक वर्गप्रति कृतज्ञ छु ।

अन्तमा यो शोधपत्र आवश्यक मूल्याङ्कनका लागि भैरहवा बहुमुखी क्याम्पस नेपाली विभाग अनुसन्धान समितिमा प्रस्तुत गर्दछु ।

मिति : २०७०/४/१५

विष्णुप्रसाद गजुरेल

स्नातकोत्तर तह, नेपाली विभाग

त्रि.वि. भैरहवा बहुमुखी क्याम्पस

शैक्षिक सत्र २०६७/२०६९

विषयसूची

शीर्षक

सिफारिस पत्र

स्वीकृति पत्र

कृतज्ञता ज्ञापन क-ख

विषयसूची ग-छ

सङ्क्षिप्त शब्दसूची ज

परिच्छेद एक : शोध परिचय १-८

१.१ शोध शीर्षक १

१.२ शोधको प्रयोजन १

१.३ समस्या कथन १

१.४ शोधको उद्देश्य २

१.५ पूर्वकार्यको समीक्षा २

१.६ शोधकार्यको औचित्य, महत्त्व र उपयोगिता ७

१.७ शोधको सीमाङ्कन ७

१.८ सामग्री सङ्कलनविधि ७

१.९ शोधविधि तथा सैद्धान्तिक आधार ८

१.१० शोधपत्रको रूपरेखा ८

परिच्छेद दुई : नाट्य सिद्धान्त ९-५३

२.१ विषयप्रवेश ९

२.२ 'नाटक' शब्दको व्युत्पत्ति र अर्थ ९

२.३ पूर्वीय नाट्य मान्यता १०

२.४ पाश्चात्य नाट्य मान्यता ११

२.५ नाटकको परिभाषा १२

२.५.१ पूर्वीय विद्वान्हरूका अनुसार नाटकको परिभाषा १२

२.५.२ पाश्चात्य विद्वान्हरूका अनुसार नाटकको परिभाषा १३

२.५.३ नेपाली विद्वान्हरूका अनुसार नाटकको परिभाषा १४

२.६ नाटकको स्वरूप १५
२.७ नाटकका तत्त्वहरू १७
२.७.१ कथावस्तु १८
२.७.१.१ कथावस्तुका स्रोत १८
२.७.१.२ कथावस्तुका भेद १९
२.७.१.३ कथावस्तुका आधार २०
२.७.२ पात्र २१
२.७.२.१ लिङ्गका आधारमा २३
२.७.२.२ कार्यका आधारमा २३
२.७.२.३ प्रवृत्तिका आधारमा २३
२.७.२.४ स्वभावका आधारमा २४
२.७.२.५ जीवन चेतनाका आधारमा २४
२.७.२.६ आसन्नताका आधारमा २४
२.७.२.७ आबद्धताका आधारमा २४
२.७.३ संवाद २५
२.७.४ भाषाशैली २६
२.७.५ द्वन्द्व २७
२.७.६ परिवेश २७
२.७.७ अभिनय २८
२.७.८ उद्देश्य २९
२.७.९ अङ्क र दृश्य ३०
२.८ नाटकको वर्गीकरण ३१
२.८.१ विषयवस्तुका आधारमा ३६
२.८.१.१ ऐतिहासिक नाटक ३६
२.८.१.२ पौराणिक नाटक ३६
२.८.१.३ सामाजिक नाटक ३७
२.८.२ प्रवृत्तिका आधारमा ३७
२.८.२.१ परिष्कारवादी नाटक ३७
२.८.२.२ स्वच्छन्दतावादी नाटक ३८
२ .८.२.३ यथार्थवादी नाटक ३८
२.८.२.४ प्रयोगवादी नाटक ४३
२.८.३ माध्यम भेदका आधारमा ४५
२.८.३.१ रेडियो नाटक ४५
२.८.३.२ पाठ्य नाटक ४६
२.८.३.३ सडक नाटक ४६
२.८.४ अङ्क योजनाका आधारमा ४७

२.८.४.१ पूर्णाङ्की नाटक ४७
२.८.४.२ एकाङ्की ४८
२.८.५ भाषिक भेदका आधारमा ४८
२.८.५.१ पद्य नाटक ४८
२.८.५.२ गद्य नाटक ४९
२.८.५.३ गीति नाटक ४९
२.८.५.४ गद्यपद्य नाटक ५०
२.८.६ परिणतिका आधारमा ५०
२.८.६.१ दुःखान्त नाटक ५०
२.८.६.२ सुखान्त नाटक ५१
२.९ निष्कर्ष ५३

परिच्छेद तीन : शोधको सैद्धान्तिक आधार : प्रगतिवाद ५४-७२

३.१ विषय प्रवेश ५४
३.२ प्रगतिवादको व्युत्पत्ति र परिभाषा ५५
३.३ प्रगतिवादको दार्शनिक एवम् ऐतिहासिक पृष्ठभूमि ५७
३.४ प्रगतिवादका मूलभूत मान्यताहरू ६१
३.५ वर्ग र वर्ग सङ्घर्ष ६९
३.६ निष्कर्ष ७२

परिच्छेद चार : प्रगतिवादी नेपाली नाटकमा वर्गीय चेतना ७३-८५

४.१ विषय प्रवेश ७४
४.२ प्रगतिवादी नेपाली नाटकको पृष्ठभूमि ७४
४.३ प्रगतिवादी नेपाली नाटकमा वर्गीय चेतना ७५
४.४ निष्कर्ष ८५

परिच्छेद पाँच : प्रश्नितका नाट्यकृतिहरूका उद्देश्यमा वर्गीयता ८७-९५

५.१ विषय प्रवेश ८७
५.२ पचास रुपियाँको तमसुक नाटकको उद्देश्यमा वर्गीयता ८७
५.३ आमाको काखमा नाटकको उद्देश्यमा वर्गीयता ९०
५.४ सपनाहरू उपहार देशलाई नाटकको उद्देश्यमा वर्गीयता ९१
५.५ मन्त्रीजी नाटकको उद्देश्यमा वर्गीयता ९३
५.६ बुद्ध र चण्डाल युवती नाटिकाको उद्देश्यमा वर्गीयता ९४

५.७ आम्रपाली गीति नाटकको उद्देश्यमा वर्गीयता ९४
५.८ निष्कर्ष ९५

परिच्छेद छ : प्रथितका नाट्यकृतिहरूका चरित्रमा वर्गीयता **९७-११६**

६.१ विषय प्रवेश ९७
६.२ पचास रुपियाँको तमसुक नाटकको चरित्रमा वर्गीयता ९७
  ६.२.१ मानसिङ् ९७
  ६.२.२ साहिँला ९९
  ६.२.३ कुमार १००
  ६.२.४ बूढा १००
  ६.२.५ वैद्य १०१
  ६.२.६ प्रधानपञ्च १०१
  ६.२.७ नेपथ्य आवाज १०१
  ६.२.८ मुना १०२
  ६.२.९ सानी १०२
६.३ आमाको काखमा नाटकको चरित्रमा वर्गीयता १०३
  ६.३.१ कान्छा र लल्लु १०३
  ६.३.२ सभापति र प्रधान १०४
  ६.३.३ डि.एस.पी. १०४
  ६.३.४ दाहीवाल १०५
  ६.३.५ होटलवाली १०५
  ६.३.६ काइँला १०५
६.४ सपानाहरू उपहार देशलाई नाटकको चरित्रमा वर्गीयता १०६
  ६.४.१ अर्जुन १०६
  ६.४.२ डि.एस.पी. १०७
  ६.४.३ अर्जुनका बावु १०७
  ६.४.४ न्यायाधीश १०८
  ६.५.५ अञ्चलाधीश १०८
  ६.५.६ हवल्दार १०९
६.५ मन्त्रीजी नाटकको पात्र र चरित्रमा वर्गीयता १०९
  ६.५.१ मन्त्रीजी ११०
  ६.५.२ कमला ११०
  ६.५.३ अन्जु १११
६.६ बुद्ध र चण्डाल युवती गीति नाटिकाको चरित्रमा वर्गीयता ११२
  ६.६.१ चण्डाल युवती ११२

६.६.२ ठालु ११३
६.६.३ गौतम बुद्ध ११३
६.७ आम्रपाली नाटकको चरित्रमा वर्गीयता ११४
६.७.१ आम्रपाली ११४
६.७.२ बुद्ध ११५
६.७.३ सेठ ११६
६.८ निष्कर्ष ११६

परिच्छेद सात : प्रश्नितका नाट्यकृतिहरूका संवादमा वर्गीयता ११९-१३०

७.१ विषय प्रवेश ११९
७.२ पचास रुपियाँको तमसुक नाटकको संवादमामा वर्गीयता ११९
७.३ आमाको काखमा नाटकको संवादमा वर्गीयता १२२
७.४ सपनाहरू उपहार देशलाई नाटकको संवादमा वर्गीयता १२४
७.५ मन्त्रीजी नाटकको संवादमा वर्गीयता १२६
७.६ बुद्ध र चण्डाल युवती गीति नाटकको संवादमा वर्गीयता १२७
७.७ आम्रपाली गीति नाटकको संवादमा वर्गीयता १२८
७.८ निष्कर्ष १३०

परिच्छेद आठ : शोधनिष्कर्ष १३१-१३६

८.१ विषय प्रवेश १३१
८.२ सारसङ्क्षेप १३१
८.३ शोध निष्कर्ष १३४
८.४ सम्भावित शोधशीर्षक १३६
सन्दर्भसूची १३७-१४२

सङ्क्षेपीकृत शब्दसूची

अप्र.	-	अप्रकाशित
एम.ए.	-	मास्टर्स अफ आर्ट
डा.	-	डाक्टर
त्रि.वि.	-	त्रिभुवन विश्वविद्यालय
ने.रा.प्रा.प्र.	-	नेपाल राजकीय प्रज्ञा प्रतिष्ठान
प्रा.डा.	-	प्राध्यापक डाक्टर
प्रा.लि.	-	प्राइवेट लिमिटेड
पृ.	-	पृष्ठ
सम्पा.	-	सम्पादक
संस्क.	-	संस्करण

परिच्छेद एक

शोध परिचय

१.१ शोध शीर्षक

प्रस्तुत शोधकार्यको शीर्षक "मोदनाथ प्रश्रितका नाटकमा वर्गीय चेतना" रहको छ ।

१.२ शोधको प्रयोजन

प्रस्तुत शोधकार्य त्रिभुवन विश्वविद्यालय मानविकी तथा सामाजिक शास्त्र सङ्कायअन्तर्गत भैरहवा बहुमुखी क्याम्पस नेपाली विभागको स्नातकोत्तर तह द्वितीय वर्षको दसौं पत्रको प्रयोजनार्थ गरिएको हो ।

१.३ समस्या कथन

बहुमुखी प्रतिभाका धनी साहित्यकार मोदनाथ प्रश्रितले कविता, काव्य, गीत, उपन्यास, कथा, नाटक, इतिहास, संस्कृति र कला सम्वन्धी रचनाहरू सृजना गरेका छन् । उनी लेखक, साहित्यकार, चित्रकार, इतिहासविद्, वैद्य, राजनीतिज्ञ, समाजसेवी, अधिकारकर्मी र विद्वान् प्रतिभा हुन् । उनका कृतिहरूका बारेमा अद्यापि केही शोधार्थीहरूले शोधलेखन कार्य सम्पन्न गरिसके पनि नाट्यकृतिमा केन्द्रित रही शोध लेखन गरिएको छैन । यस्तै उनका नाट्यकृतिहरूका बारेमा दर्जनौं समालोचनात्मक रचनाहरू प्रकाशित भएका छन्, तथापि अद्यावधि वर्गीय चेतनामा केन्द्रित रही अध्ययन गरिएको छैन । यो नै यसको प्रमुख समस्या हो । यसै प्रमुख समस्यामा केन्द्रित रही निम्नानुसारका प्राज्ञिक प्रश्न रहेका छन् -

(क) प्रश्रितका नाट्यकृतिहरूको उद्देश्यमा केकस्तो वर्गीयता छ ?

(ख) प्रश्रितका नाट्यकृतिहरूका पात्र र चरित्र चित्रणमा केकस्तो वर्गीयता छ ?

(ग) प्रश्रितका नाट्यकृतिहरूका संवादमा केकस्तो वर्गीयता छ ?

१.४ शोधको उद्देश्य

प्रस्तुत शोधकार्यका मुख्य उद्देश्य प्रश्रितका नाट्यकृतिहरूमा निहित वर्गीय चेतनाको निरूपण गर्नु रहेको छ, जसलाई निम्नलिखित बुँदाहरूमा प्रस्तुत गरिएको छ -

(क) प्रश्रितका नाट्यकृतिहरूको उद्देश्यमा निहित वर्गीयताको निरूपण गर्ने ।

(ख) प्रश्रितका नाट्यकृतिहरूको पात्र र चरित्रचित्रणमा निहित वर्गीयताको निरूपण गर्ने ।

(ग) प्रश्रितका नाट्यकृतिहरूको संवादमा निहित वर्गीयताको निरूपण गर्ने ।

१.५ पूर्वकार्यको समीक्षा

बहुआयमिक व्यक्तित्वका धनी मोदनाथ प्रश्रित साहित्यिक र साहित्येतर क्षेत्रमा गरी पच्चपन्न कृतिहरू प्रकाशित छन् । २०२३ सालमा मदन पुरस्कार प्राप्त गर्न सफल चर्चित मानवतावादी प्रगतिवादी **मानव** महाकाव्य तत्कालीन सरकारद्वारा प्रतिबन्ध लगाइएको थियो । **देवासुर सङ्ग्राम** उनको अर्को चर्चित महाकाव्य हो । उनका नाट्यकृतिहरू **पचास रुपियाँको तमसुक, बुद्ध र चण्डाल युवती, सपनाहरू उपहार देशलाई, आमाको काखमा** सर्वाधिक मञ्चन भएका सशक्त प्रगतिवादी नाट्यकृतिहरू हुन् । उनका जीवनी, व्यक्तित्व र कृतित्वका बारेमा छजना शोधार्थीहरूद्वारा शोधलेखन कार्य सम्पन्न भइसकेको देखिन्छ । नाटककार मोदनाथ प्रश्रितका बारेमा अद्यावधि जेजति अध्ययन र चर्चापरिचर्चा भएका छन्, तिनीहरूलाई कालक्रमिक रूपमा निम्नानुसार प्रस्तुत गरिएको छ -

तारानाथ शर्माले **नेपाली साहित्यको इतिहास** (२०३९) मा मोदनाथ प्रश्रितमा राम्रो कवितात्मक प्रतिभाका लक्षणहरू देखिएको बताउँदै **मानव** भन्ने प्रगतिशील विवरणात्मक ग्रन्थमा २०२३ सालको मदन पुरस्कार पनि प्राप्त गरे भनी उल्लेख गरेका छन् । यस पुस्तकमा प्रश्रितका नाटक, कथा, उपन्यास, निबन्ध, समीक्षा आदि विधाको अध्ययन गरिएको पाइँदैन ।

घटराज भट्टराईले **नेपाली साहित्यकार परिचयकोश** (२०५१) मा लुम्बिनी सन्देशका सम्पादक, सिद्धार्थ कलेजका प्राध्यापक, प्रगतिशील लेखक सङ्घका महासचिव जस्ता अनेक कार्य गर्दै जेलको यातना भोग्दै, लड्दै भिड्दै आफ्ना अभिव्यक्तिलाई तिखार्दै आएका प्रश्रितका **मानव** महाकाव्य र **देवासुर सङ्ग्राम** महाकाव्य महत्त्वपूर्ण उपलब्धि भएको र उनका रचना परम्परा विरुद्ध प्रगतिशील विचार अँगालेर लेखिएका छन् भनी उल्लेख गरेका छन् । यो परिचयकोश भएको हुँदा प्रश्रितका नाट्यकृतिको समीक्षा नहुनु स्वाभाविक छ ।

श्रीराम न्यौपानेले "मोदनाथ प्रश्रितको महाकाव्यकारिता" शीर्षक नेपाली केन्द्रीय विभाग कीर्तिपुरमा प्रस्तुत गरेको शोधपत्र (२०५४) मा सपनाहरू उपहार देशलाई भन्ने नाटकलाई केही विस्तारित गरेर 'बलिदान' भन्ने नेपाली चलचित्रको निर्माण गरिएको छ, जुन छोटै अवधिमा निकै चर्चित पनि भएको छ भनी उल्लेख गरेका छन् । प्रश्रितको जीवनी, व्यक्तित्व, महाकाव्यको सैद्धान्तिक स्वरूप, महाकाव्य यात्रा र महाकाव्यकारिताको विश्लेषण गरिएको यस शोधपत्रमा प्रश्रितको नाट्यकृतिहरूको वर्गीय चेतनाको अध्ययन भएको छैन ।

डिल्लीराम ढुङ्गेलले "मोदनाथ प्रश्रितका फुटकर कविता तथा गीतहरूको अध्ययन विश्लेषण र मूल्याङ्कन" शीर्षक नेपाली केन्द्रीय विभाग कीर्तिपुरमा प्रस्तुत गरेको शोधपत्र (२०५५) मा सिधासादा जनताहरूलाई ठगी खाने सामन्त शोषकहरूको नाङ्गो रूप र त्यसबाट निम्न वर्गका मान्छेले भोग्नु परेका पीडा, सङ्घर्ष र शोषित वर्गप्रतिको सहानुभूति अनि उच्च कुलीन वर्गका क्षुद्रता निकृष्टता एवम् तिनको खस्कँदै गएको स्थितिको छेडपेचयुक्त प्रस्तुति यिनका नाटकमा भेटिन्छ भनी उल्लेख गरेका छन् । प्रश्रितको जीवनी, व्यक्तित्व, काव्ययात्रा, कवित्वको उपलब्धि र मूल्याङ्कन गरी प्रस्तुत गरिएको यस शोधपत्रमा प्रश्रितको नाट्यकृतिहरूमा वर्गीय चेतनाको अध्ययन नहुनु स्वाभाविक छ ।

राममणि रिसालले 'महाकाव्यकार श्री मोदनाथ प्रश्रित' नामक लेख (नेपाली काव्य र कवि, २०५८) मा चौबीस वर्षको कलिलो उमेरमा नै प्रौढ रचना ठानिने महाकाव्य जस्तो वृहत्तम विधाको सृष्टि गर्ने तन्नेरी जोस र सामाजिक दुर्दशाले ब्युँझेका प्रश्रित काव्य त्रिशूल उचालेर शोषक, दम्भिक र समाजका लुटाहामाथि झ्वाम्मै रोप्छन्, बजार्छन् भनी टिप्पणी गरेका छन् । नेपाली काव्य र कविको बारेमा विश्लेषण गरिएको यस पुस्तकमा प्रश्रितको नाट्य कारिताको अध्ययन भएको छैन ।

मोदनाथ प्रश्रित सङ्कलित रचनाहरू खण्ड चार (२०५८) को प्रकाशकीयमा नेपाली साहित्य, कला र संस्कृतिको क्षेत्रमा सशक्त प्रगतिशील नयाँ चिन्तन र सिर्जनासहित निरन्तर अघि बढिरहेका मोदनाथ प्रश्रित आफ्ना पुस्ताका सबभन्दा सशक्त साहित्यकार हुन् भनिएको छ । यो उक्त पुस्तकको प्रकाशकीय भूमिका भएकोले यसमा उनका नाट्यकृतिहरूको वर्गीयताको बारेमा अध्ययन नहुनु स्वाभाविक देखिन्छ ।

मोदनाथ प्रश्रितले 'नाटक र संस्मरण खण्डबारे' भूमिका खण्ड (मोदनाथ प्रश्रित सङ्कलित रचनाहरू खण्ड चार २०५८) मा पचास रुपियाँको तमसुक दसौं हजार पटक देशका अधिकांश गाउँ सहरहरूमा खेलिएको र शोषित पीडित जनतामा क्रान्तिकारी जागरण ल्याउन यसले ठूलै

भूमिका खेलेको भनी उल्लेख गरेका छन् । यो उक्त पुस्तकको लेखकीय भूमिका भएकाले यसमा उनका नाट्यकृतिहरूको वर्गीयताको बारेमा अध्ययन नहुनु स्वाभाविक छ ।

विनयकुमार शर्मा नेपालले **नेपाली महाकवि र महाकाव्य** (२०५९) नामक पुस्तकमा निबन्ध, काव्य, कविता, समीक्षा र उपन्यासमा सशक्त उभिएका प्रश्रित नेपाली गाउँले जनजीवनको सामाजिक चित्रण र समसामयिक कालखण्डलाई सूक्ष्मरूपमा भित्रैसम्म चियाएर त्यसको परिवेश साहित्यबाट प्रस्तुत गर्न सफल छन् भनी उल्लेख गरेका छन् । बाउन्नजना महाकाव्यकार र त्रियासीवटा महाकाव्यको विश्लेषण गरिएको यस पुस्तकमा प्रश्रितको नाट्यकारिताको विश्लेषण नहुनु स्वाभाविक छ ।

दिल सहानीले 'पश्चिमाञ्चलका केही प्रगतिवादी नाटक' (**यथार्थवादी नेपाली समालोचना**, सम्पा. घनश्याम ढकाल, २०६२, पृ.४२१-४५८) मा पश्चिमाञ्चलमा प्रगतिवादी नाटकको थालनी पचास रुपियाँको तमसुकबाट भएको भनी उल्लेख गरेका छन् । पश्चिमाञ्चलका नौजना प्रगतिवादी नाटककार र एक्काइसवटा नाट्यकृतिहरूको समालोचना गरिए पनि यसमा प्रश्रितका नाट्यकृतिमा वर्गीय चेतनाको अध्ययन गरिएको पाइँदैन ।

कृष्ण शाह यात्रीले 'नेपाली नाटक विगत र आगत' नामक समालोचना (**प्रतिनिधि नेपाली नाटक**, सम्पा. कृष्ण शाह यात्री, २०६४) मा खास गरी गाउँका समस्या, धनी र गरिब बीचको झगडा, भ्रष्टाचार, छुवाछुत, राजनीतिक सङ्घर्षबाट जनताले पहिल्याउन पर्ने दिशा आदि श्रमिक वर्गले ठम्याउन पर्ने विषयलाई प्रश्रिले नाटकको विषय बनाएको देखिन्छ भनी उल्लेख गरेका छन् । चौंतीसजना नाटककारहरूका नाटकहरू प्रतिनिधिमूलक रूपमा उपस्थापन गरिएको यस पुस्तकमा पूर्वीय एवं पाश्चात्य नाट्य चिन्तकहरूका दृष्टिकोण, नेपाली नाटकको विकासक्रमको पृष्ठभूमि र आधुनिक नेपाली नाटकको धारागत वर्गीकरण गरिएको छ । यसमा प्रश्रितका नाट्यकृतिहरूमा निहित वर्गीय चेतनाको उल्लेख नहुनु स्वाभाविक देखिन्छ ।

शालिकराम पौड्यालले **रूपन्देही जिल्लाको कविताको इतिहास: सर्वेक्षण र विश्लेषण** नामक पुस्तकमा कवि मोदनाथ प्रश्रितको काव्यकृतिहरू मार्क्सवादी द्वन्द्वात्मक भौतिकवादी वैचारिक चिन्तनमा आधारित छन् । यिनका सबैजसो काव्यकृतिमा राष्ट्रियता, देशप्रेम, वर्गसङ्घर्ष, समानता, स्वतन्त्रता, भातृता आदिको पक्षधरता तथा शोषण, दमन, अन्याय, अत्याचार, दुराचार आदिप्रतिको विरोध मुखरित भएको देखिन्छ भनी उल्लेख गरेका छन् । मोदनाथ प्रश्रित र उनका काव्यकृतिहरूको विश्लेषण गरिएको यस पुस्तकमा उनको नाट्यकारिताको चर्चा गरिएको छैन । रूपन्देही जिल्लाको कविताको इतिहास र सर्वेक्षण गरिएको यस पुस्तकमा प्रश्रितको नाट्यकारिताको चर्चा नहुनु स्वाभाविक देखन्छ ।

कपिलदेव लामिछानेले 'पचास रुपियाँको तमसुक नाटकको विश्लेषण र मूल्याङ्कन' नामक समालोचना (**मोदनाथ प्रश्रित : केही अध्ययन**, सम्पा. कपिलदेव लामिछाने, २०६८, पृ. १४९-१७९) मा नाट्य शिल्पगत सचेतता र वैचारिक स्पष्टताका साथ सुविचारित रूपमा रचना गरिएको पहिलो प्रगतिवादी नेपाली नाटक **पचास रुपियाँको तमसुक** हो भनी उल्लेख गरेका छन् । प्राक्कथन, उक्त नाटकको संरचनात्मक अध्ययन, कथावस्तु र कथानक, नाटकमा प्रयुक्त प्रत्येक पात्रहरूको चरित्र चित्रण, उद्देश्य र विचार, संवाद, द्वन्द्व, परिवेश, भाषाशैली, अभिनय र रङ्गमञ्च, नाट्य शैली र संरचना, नाटकका सबल पक्ष र दुर्बल पक्ष, मूल्याङ्कन र निष्कर्षमा विभक्त गरी मिहिन रूपमा अध्ययन र विश्लेषण गरिएको यस समालोचनात्मक लेखमा वर्गीय चेतनाको दृष्टिले अध्ययन गरिएको पाइँदैन ।

प्रेमप्रसाद राजभण्डारीले 'नेपाली नाट्य परम्परामा सपनाहरू उपहार देशलाई' (**मोदनाथ प्रश्रित : केही अध्ययन**, सम्पा. कपिलदेव लामिछाने, २०६८, पृ. १८०-१८७) मा प्रश्रितले खासगरी नेपालमा रहेका सामन्ती निरङ्कुश राज्यव्यवस्थाको असमान व्यवहारबाट उत्पन्न परिस्थिति र परिवर्तनका पक्षमा लाग्ने व्यक्तिप्रतिको क्रूर दमन र बहुदल प्राप्तिपछि देशमा देखिएका पदीय मर्यादाको विपरीत भ्रष्ट चरित्रलाई समेटेर नाटक तयार पारेका छन् भनी उल्लेख गरेका छन् । नेपाली नाट्यपरम्पराको सङ्क्षिप्त विवेचना गरी **सपनाहरू उपहार देशलाई** नाटकको नाटकका संरचक तत्त्वका आधारमा विश्लेषण गरिएको छ । यस लेखमा प्रश्रितका नाटकहरूमा वर्गीय चेतनाको अध्ययन गरिएको पाइँदैन ।

एकराज भट्टराईले 'आमाको काखमा नाटकमा क्रान्तिकारी चेतना' नामक समालोचना (जुही, वर्ष ३१, अङ्क १, पूर्णाङ्क ६५, २०६८ असार-साउन-भदौ, पृ.१२६-१३१) मा प्रश्रित सामाजिक भेदभाव र आर्थिक विषमताका विरोधी छन्, उनी स्वतन्त्रताप्रेमी प्रगतिवादी साहित्यकार हुन् भनी उल्लेख गरेका छन् । नाटककारको सङ्क्षिप्त परिचय, नाट्य लेखनको उद्देश्य, पात्र परिचय, कथावस्तु र निष्कर्षमा विभक्त गरी विश्लेषण गरिएको यस आलेखमा प्रश्रितका नाट्यकृतिको वर्गीय चेतनाको आधारमा अध्ययन गरिएको पाइँदैन ।

गङ्गाराम ढुङ्गेलले 'परिवर्तनका संवाहक प्रश्रितको नाट्यकारिता' नामक समालोचना (जुही वर्ष ३१, अङ्क १, पूर्णाङ्क ६५, २०६८ असार-साउन-भदौ, पृ. १९८-२०९) मा प्रश्रितका नाट्यकृतिमा सरल भाषाशैली र स्वाभाविक अभिनयात्मक प्रस्तुति पाइन्छ भनिएको छ । ढुङ्गेलले यस अलेखमा **मन्त्रीजी**, **बुद्ध र चण्डाल युवती** र **सपनाहरू उपहार देशलाई** गरी तीन नाट्यकृतिहरूको सामान्य परिचयबाट प्रश्रितको नाट्यकारिता पहिल्याउने कोसिस गरेका हुँदा यहाँ वर्गीय चेतनाको अध्ययन गरिएको पाइँदैन ।

गीता सापकोटाले 'बुद्ध र चण्डाल युवती नाटिकाको विश्लेषण' नामक समालोचना (जुही वर्ष ३१, अङ्क १, पूर्णाङ्क ६५, २०६८ असार-साउन-भदौ, पृ.२१३-२२१) मा नाटिकामा उपस्थित प्रमुख पात्रहरूमध्ये चण्डाल युवती वर्तमान नेपालको परिप्रेक्ष्यमा दलित र गरिब पिछडिएको वर्गकी प्रतिनिधि पात्रकी रूपमा उपस्थित छ भने ठालु साहु समाजको शोषक सामन्ती र धनको धाक रबाफले समाजमा ठूला कहलिएका सम्पन्न वर्गको प्रतिनिधि पात्रको रूपमा उपस्थित छ भनी उल्लेख गरेका छन् । नाटककार प्रश्रितको सामान्य परिचय, गीति नाटकको विषयवस्तु, पात्रविधान, परिवेश विधान, उद्देश्य, भाषाशैली, अभिनय, शीर्षकीकरण र निष्कर्षमा विभक्त गरी अध्ययन गरिएको यस समालोचनात्मक लेखमा प्रश्रितका नाटकमा वर्गीय चेतनाको अध्ययन गरिएको छैन ।

खगेन्द्रप्रसाद लुइटेलले 'नेपालीका विशिष्ट प्रगतिवादी साहित्यकार मोदनाथ प्रश्रित' नामक समालोचना (शब्द संयोजन, वर्ष ८, अङ्क १२, पूर्णाङ्क ९५, २०६८, पृ.८२-८७) मा मोदनाथ प्रश्रितले साहित्यिक र साहित्येतर विभिन्न विधामा कलम चलाएर ती सबै जसोमा आफ्नो पहिचान बनाई मूलत: प्रगतिवादी कवि तथा निबन्धकारका रूपमा बढी प्रसिद्धि कमाएका प्रश्रित नेपाली साहित्यका प्रगतिवादी फाँटका विशिष्ट साहित्यकार हुन् भनी उल्लेख गरेका छन् । प्रश्रितका बारेमा हालसम्म सम्पन्न भएका शोधपत्रहरूको विवरण र प्रश्रितका विभिन्न साहित्यिक आयामको सङ्क्षिप्त परिचय दिइएको यस समालोचनात्मक आलेखमा प्रश्रितका नाटकमा वर्गीय चेतनाको आधारमा अध्ययन भएको पाइँदैन ।

प्रभात सापकोटाले 'मोदनाथ प्रश्रितका नाट्यकारिता' नामक रचना (शब्द संयोजन, वर्ष ८, अङ्क १२, पूर्णाङ्क ९५, २०६८, पृ.२२७-२३७) मा पञ्चायतकालको सङ्कटापन्न अवस्थामा जागरण नाटक लेख्ने र खेलाउने दुष्कर कार्यको सशक्त थालनी प्रश्रितबाट भयो भनी उल्लेख गरेका छन् । प्रश्रितका समग्र नाट्यकृतिहरूलाई तीन चरणमा विभाजन गरी प्रत्येक कृतिहरूको विश्लेषण गरिएको यस समालोचनात्क लेखमा प्रश्रितका नाटकमा वर्गीय चेतनाको अध्ययन गरिएको छैन ।

यदुनन्दन उपाध्यायले 'मोदनाथ प्रश्रितको जीवन र सिर्जनाका बीचको अन्तर सम्बन्ध' नामक लेख (संस्कृति अङ्क ९, २०६९ पृ.४५५-४७८) मा मोदनाथ प्रश्रितले विशेष गरी नेपाली ग्रामीण समाजका निम्न वर्गीय जनता, सहरिया मजदुर, सुकुमवासीका साथै उपेक्षित एवम् उत्पीडित समूह, नारी जीवनका सामाजिक, आर्थिक आदि समस्या र असमानताहरूलाई नजिकैबाट महसुस गरी तिनको स्थितिमा परिवर्तनको अपेक्षा राखेका छन् भनी उल्लेख गरेका छन् । प्रश्रितको जीवन र सिर्जनामा प्रमुख भूमिका खेल्ने सामाजिक, आर्थिक, शैक्षिक एवम् राजनीतिक पक्षबारे प्रकाश पारिएको यस लेखमा उनको नाट्यकारिताको बारेमा उल्लेख गरिएको छैन ।

उल्लिखित विवरणका आधारमा के स्पष्ट हुन्छ भने विभिन्न विद्वान्हरूले विभिन्न पुस्तक, पत्रपत्रिका तथा शोधमा प्रश्रितको बारेमा जेजति अध्ययन तथा टीकाटिप्पणीहरू गरेका छन् ती पर्याप्त देखिँदैन । बहुआयामिक व्यक्तित्व प्रश्रितलाई विभिन्न कोणबाट अध्ययन गर्न सकिन्छ । उनको महाकाव्यको बारेमा सामान्य चर्चा २०३९ सालतिर गरिएको पाइए पनि नाट्यकृतिको बारेमा समालोचना गर्ने काम २०६२ मा आएर मात्र भएको देखिन्छ । नाट्य शिल्पगत सचेतता र वैचारिक स्पष्टताका साथ नाटक लेखी सयौँपटक मञ्चनसम्म भएका नाट्कृतिको बारेमा जतिसक्दो छिटो अध्ययन हुनु वाञ्छनीय देखिन्छ । प्रश्रितका नाटकमा केन्द्रित रही पूर्वकार्यको समीक्षा गर्ने क्रममा विशेष गरी दिल सहनी, कपिलदेव लामिछाने, प्रेमप्रसाद राजभण्डारी, एकराज भट्टराई, गङ्गाराम ढुङ्गेल, गीता सापकोटा, खगेन्द्रप्रसाद लुइटेल, प्रभात सापकोटा आदिका समालोचना विशेष उल्लेखनीय छन्, तथापि उपर्युक्त समालोचनामा वर्गीय चेतनाको अध्ययन नभएको हुँदा सो हुनु वाञ्छनीय छ ।

१.६ शोधकार्यको औचित्य, महत्त्व र उपयोगिता

नेपाली प्रगतिवादी नाट्य परम्परामा मोदनाथ प्रश्रितको योगदान महत्त्वपूर्ण छ । उनका अधिकांश नाटकहरू जनस्तरमा प्रभाव पार्ने खालका छन् र मञ्चित छन् । यसअघि प्रश्रितका नाट्यकृतिमा वर्गीय चेतनामा केन्द्रित रही अध्ययन भएको पाइँदैन । यसर्थ प्रश्रितका नाट्यकृतिमा वर्गीय चेतनामा केन्द्रित रही अध्ययन हुनु आफैँमा औचित्यपूर्ण छ । प्रस्तुत शोधकार्यबाट प्रश्रितका नाट्यकृतिमा जिज्ञासा राख्ने जोकोहीलाई पनि लाभदायी र उपयोगी हुने छ भने सम्पूर्ण नेपाली साहित्यका अध्ययेताहरूलाई महत्त्वपूर्ण सामग्री हुने छ ।

१.७ शोधको सीमाङ्कन

प्रश्रितका नाट्यकृतिहरूलाई विभिन्न कोणहरूबाट अध्ययन, विश्लेषण र मूल्याङ्कन गर्न सकिन्छ । प्रस्तुत शोध प्रश्रितका नाटकहरूमा वर्गीय चेतनाको अध्ययनमा केन्द्रित रहेको छ ।

१.८ सामग्री सङ्कलनविधि

प्रस्तुत शोधकार्य सम्पन्न गर्न आवश्यक सामग्री सूचना तथा तथ्यहरू मुख्यतया पुस्तकालय विधिबाट सङ्कलन गरिएको छ । आवश्यकता अनुसार सम्बन्धित विज्ञबाट राय सल्लाह लिई शोधकार्य सम्पन्न गरिएको छ ।

१.९ शोधविधि तथा सैद्धान्तिक आधार

प्रस्तुत शोधकार्य सम्पन्न गर्ने क्रममा प्राप्त सामग्री वा तथ्यहरूलाई वर्णनात्मक विधिबाट अध्ययन गरिएको छ भने तथ्यको विश्लेषणका निम्ति नाट्यसिद्धान्त तथा प्रगतिवादलाई सैद्धान्तिक आधार बनाइएको छ ।

१.१० शोधपत्रको रूपरेखा

"मोदनाथ प्रश्रितका नाटकमा वर्गीय चेतना" शीर्षकको प्रस्तुत शोधपत्रको रूपरेखा निम्नानुसार रहेको छ -

परिच्छेद एक : शोध परिचय

परिच्छेद दुई : नाट्य सिद्धान्त

परिच्छेद तीन : सोधको सैद्धान्तिक आधार :प्रगतिवाद

परिच्छेद चार : प्रगतिवादी नेपाली नाटकमा वर्गीय चेतना

परिच्छेद पाँच : प्रश्रितका नाट्यकृतिहरूको उद्देश्यमा वर्गीयता

परिच्छेद छ : प्रश्रितका नाट्यकृतिहरूको पात्र र चरित्र चित्रणमा वर्गीयता

परिच्छेद सात : प्रश्रितका नाट्यकृतिहरूको संवादमा वर्गीयता

परिच्छेद आठ : शोधनिष्कर्ष

सन्दर्भसूची

यी परिच्छेद-शीर्षकलाई पनि आवश्यकताअनुसार विभिन्न शीर्षक र उपशीर्षकहरूमा विभक्त गरी अध्ययन गरएको छ ।

परिच्छेद दुई

नाट्य सिद्धान्त

२.१ विषयप्रवेश

साहित्यका श्रव्य र दृश्य गरी दुई भेद हुन्छन् । श्रव्य-पाठ्य भेद अन्तर्गत कविता, आख्यान र निबन्ध पर्दछन् भने दृश्य भेद अन्तर्गत नाटक पर्दछ । यद्यपि नाटक श्रव्य र पाठ्य भेद पनि हो तथापि यसको वैशिष्ट्य, प्रभावकारिता/जीवन्तता मञ्चबाट झल्कने हुँदा यसलाई दृश्य विधा अन्तर्गत राखिएको हो । अभिनयात्मकता नै यसको मेरुदण्ड हो । यसको इतिहास मानव सभ्यता जति नै पुरानो छ । पूर्वी, पश्चिमी एवम् नेपाली नाट्य साहित्यको इतिहास खोज्दै जाँदा नाटकको विकासक्रम धार्मिक लोकनृत्यबाट भएको देखिन्छ । प्रस्तुत परिच्छेदमा नाटकको व्युत्पत्ति, पूर्वीय एवम् पाश्चात्य नाट्य मान्यता, नाटकको परिभाषा, नाटकको स्वरूप, नाटकका प्रमुख उपकरण, नाटकका भेदहरूको अध्ययन गरिएको छ ।

२.२ 'नाटक' शब्दको व्युत्पत्ति र अर्थ

अत्यन्त प्राचीन एवम् मनोरञ्जनको सर्वोत्कृष्ट विधा 'नाटक' तत्सम शब्द हो । नट् धातुमा ण्वुल् प्रत्यय र अक आदेश भएर नाटक शब्द बनेको हो (पोखरेल, २०६२:६) । नट् धातुको अर्थ अनुकरण, नाच्नेवाला, अभिनेता वा नट भन्ने हुन्छ । नट्को अर्थ अभिनेता हुनाले अभिनेताले गरेको विभिन्न अवस्थाको अनुकरण नै नाटक हो ।

अङ्ग्रेजीमा नाटकको समानार्थी शब्द ड्रामा हो । यसले प्ले, एक्सन (अभिनय), र एक्ट (अभिनय) भन्ने अर्थ जनाउँछ । ड्रामा शब्द ग्रिसेली ड्राम धातुबाट बनेको हो जसले अभिनय, अनुकृति, वा अनुकरण अर्थ दिने भएकाले नाटक वा ड्रामा शब्दले अभिनेय गुण रहेको साहित्यिक रचना विशेषलाई बुझाउने कुरा स्पष्ट हुन्छ ।

यसरी पूर्वीय एवम् पाश्चात्य साहित्यमा नाटक शब्दको व्युत्पत्ति केलाउँदा यो चरित्रहरूको अवस्थानुसारको अभिनय वा अनुकरण गर्ने एक साहित्यिक विधा हो भन्न सकिन्छ । साहित्य स्वयम्मा जीवन र जगत्को अनुकरण भएकोले नाटक पनि जीवन र जगत्को अनुकरण हो तर यसमा अनुकरण विशिष्ट किसिमले हुन्छ । यो समाख्यानात्मक विधा नभई प्रदर्शनात्मक विधा हो ।

२.३ पूर्वीय नाट्य मान्यता

संस्कृत नाट्य साहित्यलाई व्यापकता, मौलिकता, प्रौढता एवम् प्राचीनताका दृष्टिले संसारको सर्वोत्कृष्ट नाट्य साहित्यमा गणना गरिन्छ । पूर्वीय साहित्यमा नाटकको आदि बीज खोज्दै जाँदा वेदहरूको सर्वप्राचीन ग्रन्थ ऋग्वेदसम्म पुग्नु पर्ने हुन्छ । ऋग्वेदमा प्रयुक्त पुरुरवा-उर्वशी संवाद, यम-यमी संवाद, सोम-सूर्या संवाद, इन्द्र-वरुण संवाद, वरुण अग्नि संवाद आदि संवादात्मक अभिव्यक्तिहरूमा नै नाट्यबीज फेला पर्दछ । आफू पूर्वका नाटककारहरूका नाट्यकृतिहरूको मन्थनद्वारा सृजना गरिएको भरतमुनिको **नाट्यशास्त्र** संसारकै प्रथम प्रौढ लक्षणग्रन्थ हो । यसमा नाटकका मूलभूत तत्त्वहरू वस्तु, नेता, रस, रङ्गमञ्च, वेशभूषा, सङ्गीत, अभिनय तथा भाषा आदिको बारेमा विशद् चर्चा गरिएको छ । नाट्यशास्त्रका प्रणेता आचार्य भरतमुनिले आफ्नो लक्षण ग्रन्थमा नाटकको उत्पत्ति दैवी शक्तिबाट भएको हो र यसको सम्बन्ध चारै वटा वेदसँग छ भनी उल्लेख गरेका भए पनि यो मान्यता सर्वोपरि र सर्वस्वीकार्य भने हुन सकेको छैन (पोखरेल, २०६२:८)। भरतकै **नाट्यशास्त्र**को सिद्धान्तबाट प्रभावित भएर परवर्ती विद्वान्हरू धनञ्जयले **दशरूपक**, आचार्य रामचन्द्र- गुणचन्द्रले **नाट्यदर्पण**, विश्वनाथले **साहित्य दर्पण** जस्ता लक्षण ग्रन्थका साथै रस सम्बन्धी सिद्धान्तको प्रतिपादन गरका छन् । उनकै नाट्य सिद्धान्तका आधारमा **अभिज्ञान शकुन्तलम्**, **मृच्छकटिक**, **उतररामचरित**, **मुद्राराक्षस** जस्ता विश्व प्रसिद्ध नाटकको रचना सम्भव भएको हो ।

संस्कृत साहित्यमा नाटकलाई रूपकको एक भेद मानिन्छ । रूपकका नाटक प्रकरण, भाण, व्यायोग, समवाकर, डिम, इहामृग, अङ्क, वीथी र प्रहसन यी दस भेद छन् र यी दस रूपक कहिन्छन् (उपाध्याय, २०५६: १८) । उपर्युक्त प्रकारमध्ये नाटकको प्रभाव र लोकप्रियता व्यापक हुँदै गएकाले हाल आएर सबै रूपकलाई नाटक मानिन्छ ।

समयका बारेमा विद्वान्हरूका बीच मतभेद भए पनि कालिदास भन्दा पूर्वका मानिने भास संस्कृत नाट्य परम्पराका प्रथम नाटककार हुन् । भासपछि कालिदास, शूद्रक, भवभूति, श्रीहर्ष र विशाखदत्त आदि नाटककारहरूले संस्कृत नाटकको विकासमा महत्त्वपूर्ण योगदान पुऱ्याएका छन् । उपर्युक्त नाटककारहरूमध्ये कालिदास विश्व साहित्यमा प्रसिद्ध छन् । पूर्वीय आचार्यहरूले इतिहास प्रसिद्ध वा लोक प्रसिद्ध कथावस्तु भएको, पाँच सन्धिले युक्त विशिष्ट धीरोदात्त, ब्राह्मण, क्षेत्री वा देवता नायक भएको सुख दुःखको चित्रणले भरिएको र अनेकौं रसहरूले भरिएको तर एउटा रस मुख्य भएको अनि बढीमा दससम्म अङ्क भएको चार पाँच जना मुख्य पात्रहरू कार्यरत भएको अभिनेय काव्य कृति नाटक हो (पोखरेल, २०५९:१६४) भनी भनेका छन् । पूर्वीय आचार्यहरूले वीर र शृङ्गार रसलाई अङ्गी रसका रूपमा र अन्य रसलाई अङ्ग रसका रूपमा प्रयोग गरेका छन् । आदर्श समाज र नैतिकताका दृष्टिले गर्दा पूर्वीय आचार्यहरूले नाटक वियोगान्त नभएर सुखान्त हुनुपर्ने धारणा अघि सारेका हुन् ।

दुःखान्त विषयवस्तु र कार्यव्यापार हुँदाहुँदै पनि भासको प्रतिमा, विशाखदत्तको मुद्राराक्षस, शूद्रकको मृच्छकटिक, श्रीहर्षको नागानन्द, भट्टनारायणको वेणीसंहार, भवभूतिको उत्तररामचरित आदि नायकका विजय र सुखान्तमा टुङ्गिएका छन् (उपाध्याय, २०५६: ४३-४४) । पूर्वीय नाट्य मान्यतामा हत्या, युद्ध, विद्रोह, विप्लप, विपत्ति, विवाह भोज, मृत्यु, चुम्बन आदिको रङ्गमञ्चमा प्रदर्शन गर्न वर्जित गरिएको छ ।

नाटक लेखनको समृद्ध परम्परापश्चात् पूर्वमा नाट्य चिन्तन प्रारम्भ भएको हो । लेखनका दृष्टिले संस्कृत नाट्य परम्परा जति उच्च रहेको छ चिन्तनका दृष्टिले पनि त्यतिकै उच्च छ । आचार्य भरतमुनिले आफूपूर्वका उत्कृष्ट नाट्यकृतिहरूको अनुगमनबाट नाट्यशास्त्रको रचना गरी परवर्ती विद्वान्हरू धनञ्जय, रामचन्द्र -गुणचन्द्र, विश्वनाथ र वामन आदिलाई मार्गप्रशस्त गर्ने काम गरेको देखिन्छ ।

२.४ पाश्चात्य नाट्य मान्यता

पश्चिममा सभ्यताको सुरुवात ग्रिसबाट भएको हो । साहित्य कलाको उद्‌गमस्थल पनि ग्रिस भएको हुँदा नाट्य साहित्यको आदिम इतिहासको निरूपण गर्ने क्रममा ग्रिसेली साहित्यको अनुसन्धान गर्नु पर्ने हुन्छ । पाश्चात्य साहित्यमा धार्मिक कारणबाट नाटकको उत्पति भएको देखिन्छ । पूर्वीय नाटककारहरूको 'वियोगान्तम् न नाटकम्' अर्थात् नाटक वियोगान्त हुनुहुँदैन भन्ने मान्यता छ भने पाश्चात्य नाटककारहरूले सुखान्त नाटकको तुलनामा दुःखान्त नाटकलाई नै अत्यधिक महत्त्व दिएका छन् । उच्चकुलीन भद्र नायकको कुनै न कुनै कमजोरीबाट नाटक वियोगान्तमा पुग्नु पर्छ भन्ने धारणा उनीहरूको रहेको छ ।

ग्रिसेली दुःखान्त नाटकको विधिवत आरम्भ नाटककार एस्किलसबाट भएको हो । उनीपछि सोफोक्लिज र युरिपाइडिजले दुःखान्त नाटकको रचना गरी ग्रिसेली नाट्य साहित्यको ढुकुटी भर्ने काम गरे । पाश्चात्य आदि कवि होमरकृत **इलियड** र **ओडिसी** महाकाव्य एवम् एस्किलस, सोफोक्लिज र युरिपाइडिजको नाट्यकृतिहरूको अनुगमनबाट ग्रिसेली महान् दार्शनिक एरिस्टोटलले काव्यशास्त्रको निर्माण गरे । नाटकलाई जीवनको अनुकरण मान्ने दुःखान्त नाटकका प्रख्यात व्याख्याता एरिस्टोटलले त्रासदी -ट्र्याजेडी कुनै गम्भीर स्वयम्मा पूर्ण र निश्चित आयामयुक्त कार्यको अनुकरण हो भनेका छन् (पोखरेल, २०५९:१६४) । उक्त कृतिमा उनले नाटक विरेचनका लागि हुने कुरा औंल्याएका छन् । नाटकको सैद्धान्तिक पक्षलाई अत्यन्त वैज्ञानिक, तर्कसङ्गत एवम् सूक्ष्म विश्लेषण गर्ने एरिस्टोटलका कतिपय मान्यताहरू सर्वयुगीन र सार्वकालिक सिद्ध भएका छन् । पाश्चात्य संसारमा ट्र्याजेडी अर्थात् नाटक नै अरस्तुको पालादेखि रिचर्डस्सम्म सर्वोत्कृष्ट साहित्यिक विधा वा काव्यरूप मानिँदै आइरहेको छ (पोखरेल,२०५९:१६४) । काव्यशास्त्रका प्रणेता एरिस्टोटलले नाटकलाई त्रासदी र

कामदी गरी दुई भागमा वर्गीकरण गरी तिनलाई परिभाषित गर्ने काम गरेका छन् । उनले कामदीलाई भन्दा त्रासदीलाई अत्यधिक महत्त्व दिएका छन् ।

एरिस्टोटलका नाट्य मान्यताहरूले ग्रिसमा र सम्पूर्ण पाश्चात्य सभ्यतामा नै दुःखान्त नाटक सम्बन्धी चिन्तनलाई मार्गप्रशस्त गरेका छ । दुःखान्त नाटकको रचना मानव मनको विरेचनका लागि हुने कुरा उनले औंल्याएका छन् ।

२.५ नाटकको परिभाषा

नाट्यकृतिहरूको सिर्जनपरम्परा उचाइमा पुगेपछि पूर्वीय र पाश्चात्य जगत्मा नाट्य चिन्तन परम्पराको सुरुवात भएको देखिन्छ । पूर्वमा नाटकलाई 'काव्यषु नाटकं रम्यम्' अर्थात् काव्यहरूमा नाटक राम्रो हुन्छ भनी नाटकलाई सर्वाधिक महत्त्व दिए झैं पाश्चात्य जगत्मा पनि नाटकलाई महत्त्वपूर्ण साहित्यिक विधाका रूपमा स्वीकार गरिएको छ । पूर्वमा आचार्य भरत र पश्चिममा एरिस्टोटलले आफना लक्षणग्रन्थहरूमा नाट्य परिभाषा प्रस्तुत गरेपछि परवर्ती नाट्य चिन्तकहरूले पनि नाटकलाई परिभाषित गर्ने काम गरेका छन् । समाज परिवर्तनशील भए जस्तै साहित्यिक विधा नाटकका स्वरूप पनि परिवर्तनशील छ । त्यसैले प्राचीन नाटकका मान्यताहरू वर्तमान युगमा सान्दर्भिक नदेखिन सक्छ तापनि विभिन्न विद्वान्हरूको परिभाषाबाट निष्कर्षमा पुग्न भने सकिन्छ । यहाँ पूर्वीय, पाश्चात्य एवम् नेपाली विद्वान्हरूले दिएका परिभाषाको अध्ययन गर्ने जमर्को गरिन्छ ।

२.५.१ पूर्वीय विद्वान्हरूका अनुसार नाटकको परिभाषा

पूर्वीय साहित्य जगत्का आदि आचार्य प्रथम नाट्य चिन्तक भरतले आफ्नो लक्ष्यणग्रन्थ नाट्यशास्त्रमा प्रख्यात विषयवस्तु भएको राजर्षिकुलमा उत्पन्न र उदात्तगुणी मनुष्य वा देवतालाई नायक बनाइएको अनेक प्रकारका वैभव समृद्धि र विलासका गुणहरूले भरिएको अनि अङ्क र प्रवेशकले युक्त वस्तु नाटक हो (उपाध्याय, २०५०:५४) भनी उल्लेख गरेका छन् ।

रामचन्द्र गुणचन्द्रले नाट्यदर्पणमा अङ्क र सन्धिले युक्त अभिनय काव्यलाई नाटक भनेका छन् (पोखरेल, २०६३:१२) ।

नाट्य चिन्तक धनञ्जयले **दशरूपकमा** अवस्था विशेषको अनुकरण नै नाटक हो भनी भनेका छन् (थापा, २०६६:७१) । विश्वनाथले **साहित्य दर्पणमा** नाटकलाई यसरी परिभाषित गरेका छन् -

> *प्रसिद्ध कथावस्तु भएको, मुख प्रतिमुख आदि सन्धि, विलास, समृद्धि अनेकौं ऐश्वर्य आदि गुण र विभिन्न रसले युक्त पाँचदेखि दस अङ्कहरू भएको, प्रख्यात वंशको धीरोदात्त प्रतापी राजर्षि वा दिव्य देवता वा गुणवान् दिव्या-दिव्य नररूपधारी देवता मध्ये कुनै एक नायक भएको शृङ्गार र वीर रस प्रधान एवम् अन्य सहायक रस भएको, मूल पात्रको रूपमा चार पाँच जना व्यक्तिहरू रहेको गाईको पुच्छर झैं (सानोबाट ठूलो र ठूलोबाट सानो हुँदै गएको) कथावस्तु भएको रचनालाई नाटक भनिन्छ (न्यौपाने, २०३८:२२७-२२८) ।*

विश्वनाथले कथावस्तु, चरित्र रसलाई आधारभूत तत्त्वद्वारा रूपक र उपरूपकको भेद छुट्याउँदै रूपकका दस तथा उपरूपकका अठार प्रकारको चर्चा गरेका छन् । उनले दृश्य काव्य नाटकलाई रूपकको पहिलो भेद मानेका छन् । आचार्य सीताराम चतुर्वेदीले **अभिनव नाट्यशास्त्रमा** नाटकलाई यसरी परिभाषित गरेका छन्-

> *नाटककारद्वारा रचित, प्रसिद्ध वा कल्पित कथानकमा आश्रित, रङ्गमञ्चमा प्रयोक्ताद्वारा शिक्षित नटकृत अभिनय, सङ्गीतादिजनित रसले प्रेक्षकहरूको विनोद गर्ने उपदेशप्रद व्यापार नाटक वा रूपक हो (उपाध्याय, २०५०:५४) ।*

यसरी पूर्वीय आचार्यहरूमा आचार्य भरत र विश्वनाथले प्रख्यात कथावस्तु, उदात्त नायक, अङ्कहरूको विभाजन र रसलाई सर्वोपरि महत्त्व दिएका छन् । विश्वनाथको परिभाषाले नाटकको शैली पक्षलाई विशेष जोड दिएको देखिन्छ । रामचन्द्र गुणचन्द्रले अङ्क र सन्धिका साथै अभिनयलाई, धनञ्जयले अनुकरणलाई र सीतारामको परिभाषाले आख्यान पक्षलाई महत्त्व दिएका छन् । उपर्युक्त नाट्य परिभाषाहरू तद्युगीन सन्दर्भमा सान्दर्भिक देखिए पनि वर्तमान युगमा सान्दर्भिक देखिँदैन ।

२.५.२ पाश्चात्य विद्वान्हरूका अनुसार नाटकको परिभाषा

पाश्चात्य काव्यजगत्का आदि आचार्य एरिस्टोटलले आफ्नो **काव्यशास्त्रमा** नाटकको परिभाषा यसरी दिएका छन् -

> *दु:खान्तक कुनै त्यस्तो गम्भीर स्वयम्मा पूर्ण र निश्चित आयाम युक्त कार्यको त्यस्तो अनुकरण हो जसका विभिन्न भागमा विभिन्न ढङ्गद्वारा सौन्दर्यपूर्ण बनाइएको भाषा प्रयोग गरिन्छ, जुन समाख्यानात्मक नभएर प्रदर्शनात्मक हुन्छ । अनि जसले त्रास र करुणाका माध्यमद्वारा यी मनोभावको विरेचन गर्दछ (ज्ञवाली, २०६६:२८)।*

रोमका विद्वान् होरसले दु:खान्त नाटकलाई यसरी चिनाएका छन् -

> *दु:खान्त नाटककारहरूले यथाशक्ति नियम र परम्पराको अनुवर्तन गर्नुपर्दछ । यदि उनीहरूमा सिर्जनात्मक प्रतिभा छ भने वा मौलिक उद्‌भावनाप्रति विशेष आग्रह छ भने यस्तो नयाँ सिर्जना गर्नुपर्छ, जो परम्परासँग राम्रो सामजस्य कायम गर्न सकियोस् (पोखरेल, २०६२:१३) ।*

नाट्य चिन्तक जोन ड्राइडनका अनुसार नाटक (दु:खान्त) स्वयम्‌मा महान् र सम्भाव्य कार्यव्यापारको त्यस्तो अनुकरण हो जसले अभिनयद्वारा मनका त्रास, करुणा आदि भावहरूको परिष्करण गर्दछ (आचार्य, २०६६:२) ।

एलार्डाइल निकोलले नाटकलाई यसरी परिभाषित गरेका छन्-

> *नाटक अभिनेताहरूको माध्यमबाट जीवनसम्बन्धी विचारहरूलाई त्यस्तो किसिमबाट अभिव्यक्त गर्ने कला हो, जुन व्याख्याका लागि समर्थ अभिव्यति:का रूपमा प्रस्तुत हुन्छ र जुन शब्द सुन्न र कार्यव्यापार हेर्न एकत्रित प्रेक्षकहरूका निम्ति चाखलाग्दो हुन्छ (उपाध्याय, २०५०:५४) ।*

ए.मार्कवर्दीले नाटकलाई यसरी परिभाषित गरेका छन् -

> *नाटक त्यस्तो गद्यात्मक वा पद्यात्मक कृति हो, जुन रङ्गमञ्चमा अभिनयका लागि रचिएको हुन्छ र जसमा संवाद र अभिनयका माध्यमबाट कुनै कथा भनिन्छ, अनि यसलाई वास्तविक जीवनमा झैं हावभाव भेषभूषा र दृश्यले सज्जित पारेर प्रस्तुत गरिन्छ (उपाध्याय,२०५२:४१) ।*

जीवन र जगतको पुन: सिर्जन वा अनुकरण नै साहित्य मान्ने एरिस्टोटलले कथावस्तु, नायक, आलङ्कारिक भाषाशैली, आयामको बारेमा अत्यन्त वैज्ञानिक ढङ्गले नाटकको परिभाषा दिएका छन् । अर्का चिन्तक ड्राइडनले पनि नाटकलाई अनुकरण मान्दै अभिनय र उद्देश्य पक्षलाई जोड दिएका छन् भने मार्कवर्दीले नाटकको कला पक्षलाई विशेष जोड दिएका छन् ।

२.५.३ नेपाली विद्वान्‌हरूका अनुसार नाटकको परिभाषा

पूर्वीय एवम् पाश्चात्य विद्वान्‌हरूका झैं नेपाली विद्वान्‌हरूका नाटक सम्वन्धी लक्षण ग्रन्थहरू त छैनन् तर पनि समीक्षकहरूले नाटकका परिभाषा दिएका छन् ।

हृदयचन्द्रसिंह प्रधानले नाटकलाई यसरी परिभाषित गरेका छन्-

> *समाजको तस्वीर खिची भूल गर्नेलाई नकचराउन र आदर्श स्थापना गर्नेलाई स्यावासी दिई हौसलाउन नाटक सर्वोपरि छ । नाटक समाजको त्यो फोटो हो जसलाई हेरेर समाज विचारेर हिँड्छन् फेरि समाजको नाङ्गो फोटै मात्र होइन त्यसमा माथि चलाउने आदर्शको यथेष्ट आकर्षण शक्ति पनि हुन्छ (न्यौपाने, २०३८:२३३) ।*

अर्का विद्वान् मोहनराज शर्माले आख्यानात्मक कथ्यको अनुसार अनुकार्य प्रधान संवादात्मक रचनालाई नाटक भनेका छन् (पोखरेल, २०६३:१५) । केशवप्रसाद उपाध्यायले देश, काल र वातावरण विशेषसित सम्बन्धित नरनारीको जीवन वार्तालाप र कार्यव्यापारलाई नाटक भनेका छन् (पोखरेल, २०६३:१५) ।

बृहत् नेपाली शब्दकोशमा नाटकको परिभाषा यस्तो रहेको छ-

> *कुनै देश, काल र वातावरणसँग सम्बद्ध नरनारीको चरित्र र कार्यलाई पात्रहरूका अभिनयका माध्यमद्वारा प्रदर्शित गरिने उद्देश्यले लेखिएको संवादात्मक साहित्यिक विधा, दृश्य काव्य २. रङ्गमञ्चमा अभिनय गरेर देखाउन मिल्ने गरी लेखिएको कुनै कथावस्तु ३. पाँचदेखि दस अङ्कसम्म हुने प्रख्यात धीरोदात्त, दिव्य वा आदिव्य नायक हुने, पञ्चसन्धिले युक्त र वीर आदि रसको समावेश भएको रूपकको एक भेद नाटक हो । (पोखरेल र अन्य, २०४०: ७१७)।*

बालचन्द्र शर्माका अनुसार नाटक अभिनेताहरूले भेषभूषामा रही हावभाव र कथोपकथनद्वारा रङ्गमञ्चमा गर्ने चरित्र, घटना आदिको प्रदर्शन हो (उपाध्याय, २०५०:५४) ।

हृयदचन्द्रसिंह प्रधानले नाटकद्वारा समाज परिवर्तन हुने अपेक्षा राखेका छन् अर्थात् उनले नाटकीय उद्देश्यमाथि विशेष जोड दिएका छन् भने मोहनराज शर्मा, केशवप्रसाद उपाध्याय र बालचन्द्र शर्माले अभिनय पक्षलाई विशेष जोड दिएका देखिन्छ । बृहत् नेपाली शब्दकोशको परिभाषा नायकको सम्बन्धमा केही खुकुलोपन देखिए पनि अन्य मान्यता पूर्वीय नाट्यशास्त्रीहरूले निर्दिष्ट गरे अनुसारको छ ।

यसरी नाटकको बारेमा विभिन्न विद्वान्हरूले आ -आफ्नै ढङ्गले परिभाषा दिएका छन् । उपर्युक्त नाट्य परिभाषा सर्वमान्य हुन सकेको छैन । कसैले अभिनय पक्षलाई, कसैले उद्देश्यलाई र कसैले सौन्दर्यलाई महत्त्व दिएका छन् । समग्रमा मानव जीवनका विभिन्न क्रियाकलापहरूलाई संवाद एवम् अभिनयका माध्यमबाट मनोरञ्जन प्रदान गर्ने तथा समाजका विकृति र विसङ्गतिको बारेमा जानकारी दिने उद्देश्यले दर्शकहरू समक्ष रङ्गमञ्चमा प्रस्तुत गरिने एक साहित्यिक विधा नाटक हो भन्न सकिन्छ ।

२.६ नाटकको स्वरूप

माथिका परिभाषाहरूबाट नै नाटकको स्वरूपको बारेमा केही प्रस्ट पारिसकिएको छ । यहाँ नाटकको स्वरूपलाई अझै प्रस्ट्याउने कोसिस गरिन्छ ।

(क) साहित्यका प्रमुख चार विधाहरू (कविता, नाटक, आख्यान र निबन्ध) मध्ये नाटक सर्वप्राचीन विधा हो । साहित्यका अन्य विधाहरू श्रव्य-पाठ्य विधा हुन् भने नाटक अभिनेय अर्थात् दृश्य विधा हो । त्यसो त नाटक पनि श्रव्य - पाठ्य विधा नहुने त होइन तर पनि अभिनेयात्मकता नै नाटकलाई चिनाउने मूल विशेषता भएकाले यसलाई साहित्यको दृश्य भेद अन्तर्गत राखिएको हो ।

(ख) अन्य काव्यहरूको अध्ययन, अवलोकन र अनुभवका लागि एक लेखक, एक कृति र एक पाठक यी तीन थरिको सहभागिता पर्याप्त हुन्छ, तर नाटकको आफ्नो मूल्यको अर्थ र लक्ष्य प्राप्त गर्न लेखक, नाट्यकृति र प्रदर्शनका साथै नट-नटी, सूत्रधार वा निर्देशक र व्यवस्थापकको सहकारिता आवश्यक हुन्छ भने रङ्गमञ्चको आवश्यकता पनि पर्दछ (उपाध्याय,२०५६:१९) । यसरी नाटकले पूर्णता पाउन नाटककार, कलाकार र दर्शकको अहं भूमिका रहन्छ ।

(ग) श्रव्यकाव्य पढेर चक्षुइन्द्रियद्वारा कल्पनाको बलमा आनन्द प्राप्त गरिन्छ भने दृश्य काव्य पढेर मात्र होइन रङ्गमञ्चमा प्रत्यक्ष पात्रको वार्तालाप, भेषभूषा र अभिनय हेरेर वास्तविक सत्य र आनन्द प्राप्त गर्न सकिन्छ (पोखरेल, २०६२:२)। त्यस्तै श्रव्य काव्यको आस्वादनका लागि सहृदयी पाठक अपेक्षित हुन्छ भने दृश्य काव्यको आस्वादन पठित अपठित जोसुकैले पनि गर्न सक्छन् । त्यसैले श्रव्य काव्यको भन्दा दृश्य काव्यको प्रभावकारिता व्यापक हुन्छ ।

(घ) नाटकको स्वरूप समाख्यानात्मक नभई कार्यात्मक वा संवादात्मक हुन्छ । अर्थात् संवादले नै नाटकलाई जीवन्तता प्रदान गर्छ । नाट्येतर विधामा पनि संवाद नहुने त होइन ती समाख्यानात्मक विधा भएकाले तिनमा संवाद ऐच्छिक हुन्छ । नाटकमा कथावस्तुको विकास, चरित्रचित्रण, परिवेश विधान आदि सबै पक्ष पात्रहरूको बीचको संवाद वा कुराकानीबाट स्पष्ट हुन्छ, यसमा नाटककारले हस्तक्षेप गर्न पाउँदैन (आचार्य, २०६६:३) । नाटककारले आफ्ना धाराणा राख्नु परेमा कुनै पात्रको संवादबाट मात्र राख्न सक्दछन् । उपर्युक्त विवरणबाट नाटकमा संवादको महत्त्व कति हुन्छ भन्ने बारेमा प्रस्ट हुन्छ ।

(ङ) साहित्यको सबैभन्दा प्रभावशाली विधा नाटकको प्राण अभिनय हो । यसलाई प्रभावशाली बनाउने काम प्रत्यक्षत: रङ्गमञ्चमा गरिने प्रस्तुतिले गर्छ (लुइटेल, २०६७:१) । नाट्येतर विधाबाट नाटकलाई पृथक् बनाउने काम अभिनयले नै गर्दछ ।

(च) नाटकमा आख्यानतत्त्व, काव्यतत्त्व र नाट्यतत्त्वको संयोजन भएको हुँदा पूर्वीय आचार्यहरूले नाटकलाई **काव्येषु नाटकम् रम्यम्** भनी भनेका छन् (उपाध्याय, २०५६:२०:२१) भने पाश्चात्य विद्वान् एरिस्टोटलले काव्यकलाको सर्वोत्कृष्ट रूप नाटकलाई स्वीकारेका छन् (पोखरेल, २०६२:५)। यसरी पूर्वीय एवम् पाश्चात्य विद्वान्हरूले नाटकलाई सर्वोपरि महत्त्व दिएको देखिन्छ ।

(छ) नाटकलाई अङ्क र दृश्यमा विभाजन गरिन्छ । काव्यको प्रबन्ध विधानलाई सर्गमा विभाजन गरी व्यवस्थित गरे जस्तै नाटकको दृश्य विधानलाई व्यवस्थित गर्न अङ्क र दृश्यमा विभाजन गर्नु आवश्यक हुन्छ । यथार्थवादी युगको प्रारम्भ सँगै नाटकलाई अङ्कमा भन्दा दृश्यमा मात्र विभाजन गर्ने प्रवृत्ति देखा परेको छ ।

(ज) यसमा अन्वितित्रयको अनुपालन गरिनु पर्दछ । अन्वितित्रय भन्नाले स्थान, काल र कार्यको अन्विति हो । यसले नाटकलाई विशृङ्खलित् हुनबाट बचाउँछ । अन्वितित्रयको पालना ग्रिसेली परिष्कारवादी युगमा कट्टरतापूर्वक गरिएको देखिन्छ ।

(झ) नाटक काव्यात्मक भन्दा दृश्यात्मक विधा भएको हुँदा यसमा पद्य भाषाको भन्दा गद्य भाषाको प्रयोग गरिनु उपयुक्त हुन्छ ।

यसरी माथिको विवरणबाट नाटक एक सर्वप्राचीन, सर्वदेशीय, सर्वग्राह्य, प्रदर्शनात्मक, अभिनयात्मक, संवादात्मक, गद्य/पद्यमा लेखिएको सर्वोत्कृष्ट साहित्यिक विधा हो भन्न सकिन्छ ।

२.७ नाटकका तत्त्वहरू

घर निर्माणका लागि इँट्टा, बालुवा, सिमेन्ट, छड र काठ जस्ता तत्त्वको अपरिहार्यता भए जस्तै साहित्यिक विधा नाटकका लागि पनि केही तत्त्वहरूको आवश्यकता पर्दछ । नाटक प्रभावकारी हुन ती तत्त्वहरू भएर मात्र हुन्न तिनीहरूको समुचित विन्यास पनि हुनु पर्दछ । नाटकका तत्त्वहरूका बारेमा पूर्वीय एवम् पाश्चात्य विद्वान्हरूका बीच केही मतभिन्नता देखिन्छ । दुवै परम्पराका नाट्यकृतिहरूमा लगभग उनै तत्त्वहरू हुन्छन् तापनि पूर्वीय परम्परामा रस र पश्चिमी परम्परामा द्वन्द्वलाई विशेष महत्त्व दिइएको पाइन्छ । संस्कृत नाट्यशास्त्रीहरूले वस्तु, नेता, रस, वृत्ति र अभिनयलाई नाटकका प्रमुख तत्त्व मानेका छन् भने पाश्चात्य नाट्यशास्त्री एरिस्टोटलले नाटकका कथानक, चरित्र चित्रण, विचारतत्त्व, पदरचना, दृश्यविधान र गीतलाई प्रमुख तत्त्व मानेका छन् । एरिस्टोटलका विचारमा पदरचना र गीत

अनुकरणका माध्यम हुन्, दृश्यविधान विधि हो अनि कथानक, चरित्र र विचार विषय हुन् (उपाध्याय, २०५०:५८) । नेपाली साहित्यमा कुनै नाट्यशास्त्रको प्रतिपादन नभए पनि समीक्षकहरूले कथावस्तु, पात्र/चरित्र, संवाद, भाषाशैली, द्वन्द्व, देशकाल/वातावरण, अभिनय र उद्देश्य गरी आठ तत्त्वलाई नाटकको उपकरण मानेका छन् । यहाँ उपर्युक्त आठ तत्त्वको बारेमा चर्चा गरिएको छ ।

२.७.१ कथावस्तु

कथावस्तु विना नाटकले आकार प्राप्त गर्न नसक्ने हुँदा यो नाटकको प्रधान र अनिवार्य उपकरण हो । यसलाई पूर्वीय साहित्यमा वस्तु र पाश्चात्य साहित्यिक जगत्मा कथानकका नामले चिनिन्छ । कालक्रमिक रूपमा व्यवस्थित घटनाहरूको वर्णन नै कथावस्तु हो (पोखरेल, २०६२:२०) । कथावस्तु अन्तर्गत नाटकलाई जीवन्तता प्रदान गर्ने काम कार्यव्यापारले गर्दछ । कथावस्तुको विन्यासमा नाटककारले कौतूहलको उचित निर्वाह गर्नु पर्दछ । जसले दर्शकलाई आदिदेखि अन्तसम्म मञ्चमा घटित हुने घटना वा सम्पादन गरिने कार्यव्यापार हेर्न आकर्षित पार्दछ (उपाध्याय, २०५९ (क) :७६-७७) । आख्यान विधामा आख्यानकारले कथावस्तुलाई आवश्यकता अनुसार बढाउन वा घटाउन सक्छ तर नाटक दृश्यात्मक विधा भएकोले अभिनय पक्षलाई दृष्टिगत गरी कम्तीमा तीन चार घण्टामा प्रदर्शन गर्न सकिने किसिमको सङ्क्षिप्त कथावस्तु निर्माण गर्नु वाञ्छनीय हुन्छ ।

पूर्वीय एवम् पाश्चात्य नाट्य चिन्तकहरूले कथावस्तुलाई सर्वाधिक महत्त्व दिएका छन् । पूर्वीय आचार्यहरूले रसलाई नाटकको आत्मा र कथावस्तुलाई शरीरको रूपमा लिएका छन् (पोखरेल, २०६२:२०)। एरिस्टोटलले कथावस्तुविना दु:खान्तक बन्नै नसक्ने र पाठक तथा दर्शकको मनको विरेचन पनि हुन नसक्ने भएकाले यसलाई दु:खान्तकको आत्मा मानेका छन् । उनका विचारमा चरित्र विना पनि दु:खान्त हुन सक्छ तर कथानक विना हुन सक्दैन (उपाध्याय, २०५९ (क) : ७४) । एरिस्टोटलको यो मान्यता अलि सङ्कीर्ण देखिन्छ नाटककारको जीवन दर्शन संवहन गर्ने र नाटकलाई प्रभावकारी बनाउने तत्त्व कथावस्तुलाई उपेक्षा गर्नु उपयुक्त देखिँदैन ।

२.७.१.१ कथावस्तुका स्रोत

पाश्चात्य काव्यशास्त्री एरिस्टोटलले कथावस्तुका स्रोत दन्त्यकथा, कल्पना र इतिहासलाई मानेका छन् । यी तीन आधारमध्ये उनले दन्त्य कथालाई बढी महत्त्व दिएका छन् । पूर्वीय आचार्यहरूले प्रख्यात (ऐतिहासिक र पौराणिक), उत्पाद्य (काल्पनिक) र मिश्रित (ऐतिहासिक /पौराणिक र काल्पनिक) गरी कथावस्तुका तीन स्रोत औंल्याएका छन् । उनीहरूले प्रख्यात कथावस्तुलाई विशेष महत्त्व दिएका छन् । कथावस्तु जुन सुकै स्रोतबाट

लिइएको होस्, त्यो सुगठित, सुसङ्गत र स्वाभाविक हुनुपर्दछ (उपाध्याय, २०५९ (क) :७६) । वर्तमान युगमा ऐतिहासिक, पौराणिक कथावस्तु भन्दा पनि समसामयिक जल्दा बल्दा समस्यामा केन्द्रित भई नाटकको रचना गर्ने प्रचलन छ । ऐतिहासिक पौराणिक कथावस्तुलाई आधार मानी नाटकको सृजना गरे पनि त्यसमा स्वैरकल्पना तथा मिथकको प्रयोग गरी वर्तमान समयमा जोड्ने प्रचलन वर्तमान परिस्थितिमा देखिन्छ ।

२.७.१.२ कथावस्तुका भेद

कथावस्तुलाई फलप्राप्ति, अभिनय, स्वरूप, गठन र लोकवृत्तका आधारमा वर्गीकरण गर्न सकिन्छ । फलप्राप्तिका आधारमा कथावस्तु आधिकारिक र प्रासङ्गिक गरी दुई प्रकारको हुन्छ । नाटकको सुरुदेखि अन्त्यसम्म नायकको जीवनसँग सम्बद्ध रहेर नायकलाई फलप्राप्त गराउने कथावस्तु आधिकारिक कथावस्तु हो । अर्को शब्दमा नाटकको उद्देश्य वा फलका लागि मूल अधिकारी भएको कथासँग सम्बन्धित कथावस्तु नै आधिकारिक कथावस्तु हो (थापा, २०६६:७४) । मुख्य कथावस्तुको सहायक भई प्रसङ्गवस आउने र हराउने कथावस्तु प्रासङ्गिक कथावस्तु हो । यसको सम्बन्ध गौण पात्रहरूसँग हुन्छ । आधिकारिक कथावस्तुलाई गत्यात्मक र प्रभावात्मक तुल्याउनमा प्रासङ्गिक कथावस्तुको महत्त्वपूर्ण भूमिका हुन्छ (थापा, २०६६: ७४) । यो पतका र प्रकरी गरी दुई प्रकारको हुन्छ । कथावस्तुमा प्रसङ्गवश सुरु भई अन्त्यसम्म रहने कथावस्तु पतका हो भने प्रसङ्गवश कथावस्तुको बीचतिर सुरु भई बीचतिर बाट हराउने कथावस्तु प्रकरी हो ।

अभिनयका आधारमा नाटकमा प्रयोग हुने कथावस्तु दृश्य र सूच्य गरी दुई प्रकारको हुन्छ नाटकमा देखाउन मिल्ने कथावस्तु दृश्य हो भने नाटकमा केही दृश्यहरू देखाउदा विस्तृत हुन जाने तथा देखाउन नमिल्ने (नाट्यशास्त्रले वर्जित गरिएका दृश्यहरू जस्तै चुम्बन, बलात्कार, युद्ध, स्नान आदि) कथावस्तुलाई सूच्य कथावस्तु भनिन्छ ।

एरिस्टोटलका अनुसार स्वरूपका आधारमा नाटकका कथावस्तु सरल र जटिल गरी दुई प्रकारको हुन्छ । रैखिक ढाँचामा अगाडि बढेको कथावस्तु सरल हो भने कथावस्तुमा विभिन्न मोडहरू देखा पर्ने अर्थात् स्थिति विपर्यय र अभिज्ञानको प्रयोग भएको कथावस्तु जटिल हो । उनले नाटकमा जटिल कथावस्तुलाई बढी महत्त्व दिएका छन् ।

गठनका दृटिले कथावस्तु विन्यस्त र शिथिल गरी दुई प्रकारका हुन्छन् । नाटकको कथावस्तुमा कुनै पनि अनावश्यक घटनाको प्रयोग नगरी शृङ्खलाबद्ध ढङ्गमा अगाडि बढेको कथावस्तु विन्यस्त हो । यसमा विभिन्न घटनाका बीच शृङ्खलात्मकता, कलात्मकता र उद्देश्योन्मुखता हुन्छ (थापा, २०६६:७५) भने नाटकमा अनावश्यक घटना, प्रसङ्ग र पात्रको

प्रयोग गरिएको कथावस्तु शिथिल हो । नाटकमा शिथिल भन्दा विन्यस्त कथावस्तु उपयुक्त हुन्छ ।

लोकवृत्तका आधारमा कथावस्तु प्रख्यात, उत्पाद्य र मिश्रित गरी तीन प्रकारको हुन्छ । यसको बारेमा माथि २.७.१.१ शीर्षकमा चर्चा गरिसकिएको छ ।

२.७.१.३ कथावस्तुका आधार

संस्कृत नाट्यशास्त्रीहरूले कथावस्तुका मुख्य तीन आधार उल्लेख गरेका छन् ती कार्यावस्था, अर्थप्रकृति र सन्धि हो । यी तीन आधारलाई पञ्चसन्धिले जोड्ने काम गर्दछ । नाट्यवस्तुका पाँच कार्यावस्था आरम्भ, यत्न, प्राप्त्याशा, नियताप्ति र फलागम हुन् । पाँच अर्थप्रकृतिमा बीज, बिन्दु, पतका, प्रकरी र कार्य हुन् भने पञ्चसन्धिमा मुख, प्रतिमुख, गर्भ, विमर्श र निर्वहण हुन् । यी तीन नाट्यतत्त्वको अन्योन्याश्रित सम्बन्ध नाट्यवस्तुको सुसङ्गठन हो (आचार्य, २०६६:५) । यस्ता तत्त्वले नाटकलाई विशृङ्खलित हुनबाट जोगाउँछ । वर्तमान समयमा यस्ता परम्परित शास्त्रीय रूढिको अनुपालन नगरी कथावस्तुलाई सुसङ्गठित, स्वाभाविक र विश्वसनीय बनाउनेतर्फ नाटककारहरूको ध्यान केन्द्रित भएको देखिन्छ । यथार्थवादी चरणका नाटकमा पञ्चसन्धिको अवधारणभन्दा आदि, मध्य र अन्त्यको अवधारणा प्रवल देखिन्छ । फलत: नाटकहरू पनि तीन अङ्कमा सीमित देखिन्छन् । अतिशय नियम बन्धनमा आबद्ध भई नाट्यकृति रचना गर्दा कृतिको मौलिकपन हराई यान्त्रिक तथा शुष्क बन्न सक्छ । अत: यसतर्फ सजग हुन पनि आवश्यक छ ।

एरिस्टोटलले कथावस्तुको बनोटमा अन्वितित्रयको आवश्यकतामा जोड दिएका छन् । जस अन्तर्गत कार्यसङ्कलन, स्थानसङ्कलन र कालसङ्कलन पर्दछन् (पोखरेल, २०६२:२९) । नाटकमा वर्णित घटना एकै कार्यसँग सम्बन्धित हुनु पर्दछ अर्थात् नाटकमा अप्रासङ्गिक कुराहरूलाई स्थान दिनु हुँदैन, प्रासङ्गिक घटनाले पनि मुख्य कथानकको विकासमा सहयोगी भूमिका खेल्नु पर्दछ । नाटकमा घटित घटनाहरू एकै स्थानमा मञ्चन हुनु पर्दछ अर्थात् जहाँबाट नाटक सुरु गरेको हो त्यही अन्त हुनुपर्दछ र नाटक एकै दिनमा पूर्ण हुनुपर्दछ भन्ने मान्यता ग्रिसेली आचार्यहरूको रहेको छ । यस्ता अन्वितित्रयले नाटकलाई विशृङ्खलित हुनबाट जोगाउँछ । अन्वितित्रयको अवधारणालाई पुनर्जागरणकालीन नाटकहरूमा त्यति महत्त्व नदिइएको भए पनि शास्त्रीयतावादी चरणका नाटकमा यसलाई पूर्ण रूपमा अनुपालना गरिएको देखिन्छ र यथार्थवादी चरणका नाटकमा पनि यसले महत्त्व पाएको देखिन्छ । एरिस्टोटलले नाटकीय कार्यव्यापारका आरम्भ, कार्यविकास, सङ्घर्ष र समाप्ति जस्ता चार अवस्था निर्धारण गरेका छन् (पोखरेल, २०६२:२९) । पश्चिमी विद्वान्हरू सङ्घर्षलाई नै प्राण ठान्दछन्, उनीहरू सङ्घर्ष विना नाटकीय कथावस्तु सर्वथा अनुपयुक्त मात्र होइन अपितु निष्प्राण पनि भएको

ठान्छन् । पूर्वीय विद्वान्हरूले पनि सङ्घर्षको आवश्यकता महसुस गरे पनि उनीहरूले रसमा बढी जोड दिएका छन् । एरिस्टोटलले कथावस्तुमा कार्यान्विति, पूर्णता, सम्भाव्यता, सहज स्वाभाविक विकास, जिज्ञासा वा कुतूहलता र साधरणीकरण जस्ता विशेषता निहित रहनु पर्ने कुरामा जोड दिएका छन् ।

कथावस्तु सम्बन्धी उपर्युक्त धारणा शास्त्रीय मान्यता हो । समाज गतिशील भए झैं नाट्यविधा पनि गतिशील छ । त्यसैले कथावस्तु सम्बन्धी उपर्युक्त धारणा क्षीण हुँदै गइरहेको छ । ऐतिहासिक, पौराणिक स्रोतका कथावस्तु भन्दा पनि वर्तमान समयमा सामाजिक जीवनका विकृति, विसङ्गति एवम् पात्रका अचेतन मनभित्रका कुण्ठा केलाउनेतर्फ आधुनिक नाटककारहरूको ध्यान आकृष्ट भएको देखिन्छ । अझ एउटा समाजका समस्यामा मात्र सङ्केन्द्रित नभएर वैश्विक परिवेशका समस्यामा आजका नाट्यकृतिहरू केन्द्रित भएका छन् । अन्वितित्रयको मान्यता पनि केही फितलो हुँदै गएको छ । अङ्कमा भन्दा पनि दृश्यमा मात्र विभाजित भएका लघु आकारका नाट्यकृतिहरू देखा परेका छन् । अवान्तर घटनाहरूको विन्यास फितलो हुँदै गएको छ । जे होस् नाटकको सर्वाधिक महत्त्वपूर्ण तत्त्व कथावस्तु छोटो छरितो, सुसङ्गठित र स्वाभाविक हुनु आवश्यक छ । यो वर्तमान समयको माग पनि हो ।

२.७.२ पात्र

नाटकका तत्त्वहरू मध्ये कथावस्तु पछिको सबैभन्दा महत्त्वपूर्ण तत्त्व पात्र हो । पात्रलाई सहभागी पनि भनिन्छ । नाटकमा कार्यव्यापार गर्दै त्यसलाई लक्ष्य वा फलप्राप्तिसम्म पुऱ्याउने काम गर्ने व्यक्तित्वलाई पात्र भनिन्छ (उपाध्याय, २०५२:४९)। पाश्चात्य साहित्यमा पात्र र चरित्रलाई जनाउन 'क्यारेक्टर' शब्दको प्रयोग गरिएको पाइन्छ तर पात्र र चरित्रले अलग अलग अर्थको द्योतन गर्दछ । कथानकमा भाग लिने मानवीय/मानवेतर वस्तुलाई पात्र भनिन्छ भने पात्रहरूको गुण, दोष, विशेषता, बानी आदिलाई केलाउने कामलाई चरित्र भनिन्छ । कथा, उपन्यास आदि विधामा मानवीय र मानवेतर प्राणीलाई पात्र मान्न सकिन्छ तर नाटकमा निर्देशकको निर्देशनलाई मानवेतर प्राणीले अनुपालन गर्न नसक्ने हुँदा पात्र मान्न सकिन्न । मानिसको शरीरमा रक्तसञ्चारको जति महत्त्वपूर्ण भूमिका छ त्यस्तै भूमिका नाटकमा पात्रको हुन्छ । नाटकमा प्रयुक्त पात्रले कथानकलाई अगाडि बढाउने, जीवन्त बनाउने, द्वन्द्व सृजना गर्ने काम गर्दछ । कृतिमा सहभागीहरूको सहभागिता वक्ता -श्रोता, सम्बोधक-सम्बोधित, प्रेक्षक-प्रापकको रूपमा रहन्छ, सहभागीहरूले यीमध्ये कुनै एकका रूपमा निर्दिष्ट भूमिका निर्वाह गर्दछन् र परिस्थिति अनुसार यिनको भूमिकामा परिवर्तन आउन पनि सक्छ (लुइटेल, २०६७:१०) । पात्रको चरित्रचित्रणलाई वर्णनात्मक/प्रत्यक्ष र संवादात्मक/परोक्ष गरी दुई भागमा वर्गीकरण गरी अध्ययन गर्न सकिन्छ । आख्यानात्मक

विधामा विशेषतः वर्णनात्मक विधिको प्रयोग गरिन्छ भने नाटक संवादात्मक विधा भएकोले यसमा नाटकीय/संवादात्मक विधि नै प्रयुक्त हुन्छ ।

नाटकमा नायक, नायिका, सहनायक, सहनायिका, प्रतिनायक र स्थिति हेरेर अन्य पात्रहरूको पनि उपस्थिति रहन्छ । कथानकलाई सशक्त रूपमा अगाडि बढाउने काम नायकले गर्दछ । पूर्वमा नायकको सम्बन्धमा कुलीन, त्यागी, वीर, धनी, रूपवान, युवा, उत्साही, कार्यकुशल, तेजस्वी, विदग्ध र चरित्रवान् चरित्र हुनुपर्छ (उपाध्याय, २०५२:४९) भनिएको छ । नायकको स्वभावका आधारमा पूर्वीय नाट्यशास्त्री भरतमुनिले धीरोदात्त (आदर्श), धीरललित (रसिक), धीरप्रशान्त (शान्त) र धीरोद्धत (उद्दण्ड) गरी चार वर्गमा विभाजन गरेका छन् । पाश्चात्य विद्वान् एरिस्टोटलले युगजीवनको भव्यताको चित्रण दुःखान्त नाटकमा हुँने हुँदा चरित्र पनि भव्य (उच्चकोटीको) हुनुपर्दछ भन्ने धारणा छ (पोखरेल, २०६२:३१) । पूर्वीय मान्यतामा नायकलाई सहयोग गर्ने सहायक पात्रहरूलाई पीठमर्द, विट तथा विदूषक आदि भनिन्छ । नायककी प्रिया तथा पत्नीलाई नायिका मान्ने परम्परा पूर्वीय विद्वान्हरूको रहे पनि पाश्चात्य विद्वान्हरूका अनुसार नायिका हुन नायकको प्रेमिका वा पत्नी नै हुनु पर्ने आवश्यकता छैन । सकेसम्म नाटकमा कम पात्रको उपस्थिति राम्रो मानिन्छ । आधुनिक पाश्चात्य, हिन्दी र नेपाली नाटककारहरूले कथावस्तुको बिस्तारमा प्रमुख स्थान ओगट्ने स्त्री चरित्रलाई नायिकाको रूपमा प्रयोग गरेका छन् (पोखरेल, २०६२:३७)। पूर्वीय नाट्यशास्त्रमा नायिकाका स्वकीया, परकीया, र सामान्या गरी तीन भेद छन् ।

पात्र सम्बन्धी उपर्युक्त मान्यता शास्त्रीय धारणा हो । वर्तमान युगमा बाह्य यथार्थलाई भन्दा आन्तरिक यथार्थलाई अत्यधिक महत्त्व दिने हुँदा कथावस्तुलाई भन्दा पात्रलाई बढी जोड दिई चरित्र प्रधान नाट्यकृतिहरू रचना गर्ने परम्परा छ । पूर्वीय एवम् पाश्चात्य नाट्य मान्यतामा नायकको बारेमा जे उल्लेख भए पनि यस युगमा समाजका निम्न वर्गका पात्रहरूले पनि नायकीय कार्यव्यापार सम्पन्न गरेका दृष्टान्तहरू छन् । नाटकको कथावस्तुलाई हाक्न सक्ने सक्रिय एवम् क्रियाशील जोसुकै व्यक्ति पनि यस युगमा नाटकको नायक हुन सक्दछ । सर्वसुलभ पात्रहरूको प्रयोगले साधरणीकरण पनि सहज हुन्छ । आजको वैज्ञानिक युगमा अलौकिक पात्रहरूको प्रयोग भन्दा पनि लौकिक पात्रको प्रयोग नै उत्तम हुन्छ । नाटकलाई फलप्राप्तिको लक्ष्यसम्म पुऱ्याउन महत्त्वपूर्ण भूमिका निर्वाह गर्ने पात्रको अभावमा नाटकको कल्पना पनि गर्न सकिँदैन त्यसैले नाटकमा कथावस्तुपछिको सशक्त तत्त्व पात्र हो भन्न सकिन्छ ।

पात्रविधानका विभिन्न सैद्धान्तिक आधारहरू भएपनि लिङ्ग, कार्य, प्रवृत्ति, स्वभाव, जीवनचेतना, आसन्नता र आबद्धताका आधार (शर्मा, २०५९:११५:११६) बढी प्रचलित छ । यहाँ तिनको सामान्य चर्चा यहाँ गरिएको छ -

२.७.२.१ लिङ्गका आधारमा

लिङ्गले पात्रको प्राकृतिक जात छुट्याउने काम गर्दछ । यसको आधारमा पुरुष पात्र/ स्त्री पात्र, नायक/ नायिका, सहनायक/ सहनायिका आदि छुट्याइन्छ । पात्रको वाह्य वर्णन तथा शरीर, नामकरण र तिनका लागि प्रयुक्त क्रियापदका आधारमा स्त्री र पुरुष पात्र छुट्याउन सकिन्छ (बराल र एटम, २०६६:२९) । स्त्री र पुरुष दुवै पात्रको महत्त्वपूर्ण भूमिका नाटकमा रहनु उपयुक्त हुन्छ ।

२.७.२.२ कार्यका आधारमा

नाटकमा प्रयुक्त सबै पात्रले उत्तिकै महत्त्वपूर्ण भूमिका निर्वाह्र गरेका हुँदैनन् । कुनै पात्रले नाटकको आदि, मध्य र अन्त्यसम्म भूमिका निर्वाह गरेका हुन्छन् भने कुनै पात्र नाटकको मध्य भागतिर देखा परी बीचतिरै हराउँछन् भने केहीको नाम मात्र उच्चारण गरिएको हुन्छ । यसरी नाटकको सुरुदेखि अन्तिमसम्म भूमिका खेल्ने पात्र प्रमुख हुन्छ यसमा नायक/नायिका, प्रतिनायक/प्रतिनायिका तथा अन्य केही प्रमुख भूमिका भएका पात्रहरू पर्दछन् । त्यस्तै नाटकको मध्यभागतिर देखिई मुख्य पात्रलाई सहयोग गर्ने पात्र सहायक हुन्छ भने नाटककारले नाम मात्र उल्लेख गरेमा गौण पात्र हुन्छ । प्रमुख पात्रको अभावमा कथानक अगाडि बढन सक्दैन, सहायक पात्रको अभावमा कथा अपाङ्ग बन्दछ भने गौण पात्रलाई कथानकबाट हटाएमा खासै फरक पर्दैन ।

२.७.२.३ प्रवृत्तिका आधारमा

नाटकमा प्रयुक्त सबै पात्रहरूले सकारात्मक भूमिका नै निर्वाह गर्दछन् भन्ने हुँदैन । कुनै पात्रले सकारात्मक भूमिका निर्वाह गर्दछन् भने कुनै पात्रले नकारात्मक भूमिका निर्वाह गर्दछन् । अर्थात् कुनै पात्रले समाज सापेक्ष भूमिका निर्वाह गर्दछन् भने कुनै पात्रले समाज निरपेक्ष । यसरी समाज सापेक्ष भूमिका निर्वाह गर्ने पात्र अनुकूल/सत् पात्र हुन् भने समाज निरपेक्ष भूमिका गर्ने पात्र प्रतिकूल/असत् पात्र हुन् । अनुकूल पात्रले दर्शकक/पाठकको सहानुभूति प्राप्त गर्दछन् भने प्रतिकूल पात्रलाई घृणा प्रकट गर्दछन् । अनुकूल पात्रले नाटकको फल प्राप्तिको लक्ष्यमा लागिरहन्छ भने प्रतिकूल पात्रले अनुकूल पात्रको फलप्राप्तिको लक्ष्यलाई विफल पार्ने ध्येयमा लागिरहेका हुन्छन् । यसरी अनुकूल पात्र र प्रतीकूल पात्रको बीचको द्वन्द्वले नै नाटकलाई कौतूहल बनाउँछ ।

२.७.२.४ स्वभावका आधारमा

नाटकमा प्रयुक्त पात्रहरूले नाटकको आरम्भदेखि अन्तिम अवस्थासम्म आफ्नो विचार, दृष्टिकोण, अभिमत, स्वभाव, परिवर्तन नगरी कार्यव्यापार गर्दछ भने त्यस्तो पात्रलाई स्थिर पात्र भनिन्छ भने परिस्थिति अनुसार आफ्ना विचार, अभिमत, धारणा बदल्ने पात्रलाई गतिशील पात्र भनिन्छ (बराल र एटम २०६६:३०)। यसरी स्वभावका आधारमा स्थिर र गतिशील गरी पात्रका दुई भेद हुन्छ भन्न सकिन्छ ।

२.७.२.५ जीवन चेतनाका आधारमा

नाटकमा प्रयुक्त पात्रहरू मध्ये केहीले वर्गविशेषको प्रतिनिधित्व गर्दछन् भने केहीले व्यक्ति विशेषको मात्र प्रतिनिधित्व गरेका हुन्छन् । वर्ग विशेषको प्रतिनिधित्व गर्ने वर्गीय पात्र अन्तर्गत समाजका निम्नवर्ग, गरिब, निमुखा, शोषित, पीडित, किसान मजदुर वा सामन्त शोषक, धनी, परपीडक, पर्दछन् भने व्यक्तिगत पात्र अन्तर्गत कुनै पनि वर्गको प्रतिनिधित्व नगरी आफ्नै मात्र प्रतिनिधित्व गर्ने पात्रलाई व्यक्तिगत पात्र भनिन्छ । उपर्युक्त वर्गविशेषका बीच नाटकमा द्वन्द्वको सृजना भई कौतूहलपूर्ण बन्दछ ।

२.७.२.६ आसन्नताका आधारमा

कथानक वा मञ्चमा प्रत्यक्ष उपस्थित भई संवाद वा कार्यव्यापार प्रस्तुत गर्ने पात्र मञ्चीय पात्र हो भने नाटककारले या कुनै पात्रले नामोच्चारण मात्र गरेमा त्यो पात्र नेपथ्य हो (बराल र एटम, २०६६:३०)। यो छुट्याउने प्रमुख आधार संवाद हो ।

२.७.२.७ आबद्धताका आधारमा

पात्र र कथानकको बीचको सम्बन्धलाई आबद्धता भनिन्छ । यस आधारमा पात्रहरू बद्ध र मुक्त गरी दुई प्रकारको हुन्छ । नाटकमा प्रयुक्त केही पात्रको भूमिका महत्त्वपूर्ण हुन्छ र उसलाई नाटकको कथानकबाट हटाउनै मिल्दैन हटाएमा नाटकको संरचना नै बिर्गन्छ वा फल प्राप्तिमा बाधा पुग्दछ । त्यस्तो पात्रलाई बद्ध पात्र भनिन्छ । मुक्त पात्र भनेको कथानकबाट हटाए पनि फल प्राप्तिमा खासै असर नपर्ने किसिमको पात्र हो ।

पात्रविधानका उपर्युक्त पद्धतिहरू बाहेक गतिशील र गतिहीन, यथार्थ र आदर्श, अन्तर्मुखी र बहिर्मुखी, गोला र च्याप्टा, सार्वभौम र आञ्चलिक, पारम्परिक र मौलिक आदि भेद पनि छन् । कुनै परिस्थितिले वा घटनाले पात्रको विचारमा परिवर्तन आएर परिवर्तन भएमा त्यस्तो पात्रलाई गतिशील र परिवर्तन नभएमा त्यस्ता पात्रलाई स्थिर पात्र भनिन्छ । वास्तविक जीवनको प्रतिनिधित्व गर्ने पात्र यथार्थ र आदर्श जीवनको प्रतिनिधित्व गर्ने पात्र

आदर्श हुन्छ । स्रष्टाले आदर्श समाजको निर्माण गर्ने अभिप्रायले आदर्श पात्रको प्रयोग गरेको हुन्छ । आफ्ना मनका भावना, विचार, सुख दुःख आदि अन्य पात्रहरूसँग व्यक्त गर्ने पात्रहरू बहिर्मुखी र व्यक्त नगर्ने पात्र अन्तर्मुखी हुन् । पात्रविधानका उपर्युक्त प्रकारमध्ये लिङ्ग, कार्य, प्रवृत्ति, स्वभाव, जीवन चेतना, आसन्नता र आबद्धताका आधार नै विशेष उल्लेखनीय छन् ।

२.७.३ संवाद

कथावस्तु र पात्र पछिको अर्को महत्त्वपूर्ण नाट्यतत्त्व संवाद हो । पात्रहरूको बीचमा हुने वार्तालाप वा कुराकानीलाई संवाद वा कथोपकथन भनिन्छ । यो नाटकको अनिवार्य तत्त्व हो । नाटकलाई साहित्यको अन्य विधाबाट अलग गराउने एक विशिष्ट तत्त्व संवाद हो । यद्यपि नाट्येतर विधामा पनि संवाद नहुने त होइन तिनमा संवाद ऐच्छिक हुन्छ । नाटक प्रदर्शनात्मक विधा हो त्यसैले यसमा अन्य समाख्यानात्मक विधामा झैं आफ्ना विचार, चिन्तन र दर्शन नाटककारले व्यक्त गर्न सक्दैन ती प्रस्तुत गर्न उसले पात्रहरूको माध्यमबाट मात्र सम्भव हुन्छ । त्यति मात्र होइन यही संवादको माध्यमबाट कथावस्तु, देशकाल, भाषाशैली, उद्देश्य र द्वन्द्व बुझ्नु पर्ने हुँदा नाटकमा संवादको महत्त्व स्वतःप्रस्ट हुन्छ । नाटककारले संवादको माध्यमबाट पात्रको स्वाभावको दिग्दर्शन, कथावस्तु र चरित्रको विकास, उद्देश्यप्राप्ति, देशकाल वातावरणको बोध गराउँछन् र आफ्नो कुशल नाट्यकलाको परिचय दिन्छन् (पोखरेल, २०६२:३९) । नाटक प्रदर्शनात्मक विधा भएकाले सकेसम्म औचित्यपूर्ण र कौतूहलपूर्ण सरल एवम् छोटा छोटा संवादको प्रयोग नाटकमा हुनु वाञ्छनीय हुन्छ । लामालामा एवम् पाण्डित्यपूर्ण संवादको प्रयोगले दर्शक एवम् पाठकमा निरसरता ल्याउँछ । नाट्य संवाद पात्रअनुकूल हुनुपर्दछ, यसमा नाटकीयता, सर्वसुलभता र रोचकता जस्ता विशेषता अन्तर्निहित रहनु पर्दछ ।

पूर्वीय आचार्यहरूले संवादका सर्वश्राव्य, नियतश्राव्य र अश्राव्य गरी तीन भेद उल्लेख गरेका छन् । रङ्गमञ्चमा उपस्थित नटनटीद्वारा सम्पूर्ण प्रेक्षकले सुन्ने गरी प्रस्तुत गरेको संवाद सर्वश्राव्य संवाद हो । रङ्गमञ्च सम्मुख उपस्थित केही दर्शकले मात्र सुन्ने गरी नटनटीले प्रस्तुत गरेको संवाद नियतस्राव्य संवाद हो भने नटनटीले कसैले पनि नसुन्ने गरी मनमनै सोचेको संवाद अश्राव्य संवाद हो । यसलाई स्वगत कथन पनि भनिन्छ । संस्कृत शास्त्रीय नाट्य परम्परामा यस्ता संवाद देखिए पनि यथार्थवादी युगमा यस्ता संवादको प्रयोग नाटकमा उपयुक्त हुँदैन । नाटक संवादात्मक साहित्यिक विधा भएकोले संवादको महत्त्वपूर्ण भूमिका नाटकमा हुन्छ, सरल, सहज गद्य भाषाको प्रयोग गरिएको र स्वाभाविक संवाद आजको आवश्यकता हो ।

२.७.४ भाषाशैली

साहित्य भाषाको माध्यमबाट व्यक्त हुने कला हो । भाव अभिव्यक्त गर्ने विभिन्न माध्यम मध्ये भाषा पनि एक प्रमुख माध्यम हो । भाषाको अभावमा कुनै पनि कृतिले आफ्नो स्वरूप ग्रहण गर्न सक्दैन । प्रकट रूपमा कुनै पनि विचार या भाव अभिव्यक्त गर्ने एउटा सबल माध्यम भाषा नै हो (थापा, २०६६:९१) । भाषा प्रकट गर्ने पद्धति वा तरिका नै शैली हो यसलाई नाट्यशिल्प पनि भनिन्छ । भाषा र शैलीको घनिष्ठ सम्बन्ध छ । नाटकको भाषा आलङ्कारिक हुनु वाञ्छनीय छ । भाषाअन्तर्गत शब्दयोजना र वाक्यविन्यास पर्दछन् । शब्द र वाक्यको बनावट जति सहज, स्वाभाविक, सार्थक र सुगठित बन्छ, नाटकको भावपक्ष त्यति सजीव बन्दछ (पोखरेल,२०६२:४३) । भावको आरोह-अवरोहअनुसार नाटकमा कतै स्वाभाविक र व्यावहारिक भाषाशैली, कतै ललित मधुर र काव्यात्मक भाषाशैली उपयुक्त बन्दछ भने कतै प्रौढ, गम्भीर र विचारप्रधान भाषाशैली स्वाभाविक बन्छ (पोखरेल,२०६२: ४३) । नाटक अभिनयात्मक विधा भएको हुँदा यसमा सकेसम्म बोलीचालीको भाषा प्रयोग हुनु उपयुक्त हुन्छ ।

पूर्वीय आचार्यहरूले नाटकमा विभिन्न स्तरका पात्र अनुसारका भाषाको वर्गीकरण गरेका छन् । प्राञ्जल आलङ्कारिक भाषाको प्रयोगले गर्दा नै कालिदासकृत **अभिज्ञानशाकुन्तलम्** विश्वको उत्कृष्ट नाटक बन्न सफल भएको हो । पाश्चात्य विद्वान् एरिस्टोटलले दु:खान्त नाटक जीवन जगत्भन्दा भव्यताको पुनर्सृजन भएको हुँदा नाटकको भाषा स्तरीय र काव्यात्मक हुनुपर्दछ भन्दै त्रासदीको माध्यम अलङ्कृत भाषा हो, जसमा लय, सामजस्य र गीतको समावेश रहन्छ भनेका छन् (पोखरेल, २०६२:४३) । पूर्वमा पात्रहरूको स्तर अनुसार भाषाको वर्गीकरण गरिए पनि पश्चिममा यस्तो व्यवस्था देखिँदैन ।

भाषा अभिव्यक्तिको माध्यम हो भने शैली अभिव्यक्तिको तरिका हो । नाट्यशैलीअन्तर्गत नाटकको संरचनापक्ष आउँछ र यो आन्तरिक र बाह्य गरी दुई प्रकारको हुन्छ । आन्तरिक संरचनाअन्तर्गत कथावस्तुको विकासक्रम, द्वन्द्वविधान, भाव वा विचारको सङ्गठन अनि कौतूहलको निर्वाह जस्ता सूक्ष्म कुराहरू पर्दछन् भने वाह्य संरचना अन्तर्गत अङ्क वा दृश्यविभाजन, अभिनय निर्देशन जस्ता स्थूल कुरा पर्दछन् (उपाध्याय, २०५०:६४) । भाषाप्रयोगका दृष्टिले शैलीलाई सरल शैली र जटिल शैली, वाक्यगठनका दृष्टिले सरल शैली र गुम्फित शैली, वर्णन शैलीका आधारमा समासशैली र व्यास शैली गरी वर्गीकरण गरिएको छ (थापा, २०६६:९३) । उपर्युक्त विभिन्न शैली देखिए पनि नाटक अभिनयात्मक विधा भएकाले सरल शैली नै उपयुक्त हुन्छ ।

CamScanner

नाटककारहरूका भाषाशैलीको छनोटका सम्बन्धमा आ-आफ्ना शैली हुन्छन् । प्राचीन नाटकमा गीत एवम् पद्यात्मक भाषाको प्रयोग हुन्थ्यो यथार्थवादी युगको सुरुवात सँगसँगै कथ्य भाषाको प्रयोग अत्यधिक मात्रामा हुने गरेको छ । अभिव्यक्तिको माध्यम भाषा र अभिव्यक्तिको तरिका शैली नाटककारका अलगअलग हुन्छ । प्रदर्शनात्मक विधा नाटक भएकोले प्रस्तुतीकरणका लागि सहज र सरल हुने भाषाशैलीको प्रयोग नाटकमा हुनु वाञ्छनीय हुन्छ ।

२.७.५ द्वन्द्व

द्वन्द्व नाटकको अनिवार्य तत्त्व हो । द्वन्द्व विनाको नाटक निष्प्राण शरीर झैं हुन्छ । नाटकीय चरित्रहरूका बीचमा आ-आफ्नो उद्देश्य वा लक्ष्यका प्राप्तिका लागि हुने सङ्घर्षलाई नै द्वन्द भनिन्छ (उपाध्याय, २०५९ (क) :७७) । पात्रहरू प्रति प्रेक्षक/पाठकको सकारात्मक/नकारात्मक भावनाको सृजना यही द्वन्द्वका कारणले हुन्छ । द्वन्द्व व्यक्ति व्यक्तिका बीचमा, व्यक्ति र समाजका बीचमा, व्यक्ति र परिस्थितिका बीचमा तथा एउटै व्यक्तिका विपरीत भाव वा विचारका बीचमा हुन्छ । यस आधारमा द्वन्द्व आन्तरिक र बाह्य गरी दुई प्रकारको हुन्छ । आन्तरिक द्वन्द्व पात्रको मनभित्रको ऊहापोह हो यो विशेषत: मनोविश्लेषणात्मक नाट्यकृतिहरूमा प्रयुक्त हुन्छ भने बाह्य द्वन्द्व पात्रहरूका बीचको वाक् युद्ध वा शारीरिक युद्ध हो यो विशेषत: नायक र खलनायक, नायिका र खलनायक वा सत् पात्र र असत् पात्रहरूका बीच हुने गर्दछ । नाटकमा वाह्य द्वन्द्व भन्दा आन्तरिक द्वन्द्व प्रभावोत्पादक र महत्त्वपूर्ण हुन्छ (पोखरेल, २०६२:४६) । यही द्वन्द्वका कारणले नै प्रेक्षक वा भावकको मनमा कुतूहलता सिर्जना गर्दछ । पाश्चात्य विद्वान् विलियम हेनरी हड्सनले नाटकमा द्वन्द्व आवश्यक छ, तर यो यान्त्रिक र अकलात्मक हुनु हुँदैन अर्थात् द्वन्द्व द्वन्द्वका लागि नभएर कुनै अर्थपूर्ण उद्देश्यका लागि हुनुपर्दछ भनेका छन् (उपाध्याय, २०५९ (क) :७७)। नाटकको प्रारम्भिक भागमा द्वन्द्वको सुरुवात हुन्छ भने नाटकको समाप्ति सँगसँगै द्वन्द्वको समापन हुन्छ । द्वन्द्वहीन नाटक नाममात्रको नाटक हो र यस्तो नाटक प्रभावकारी हुँदैन, तसर्थ द्वन्द्व नाटकको अनिवार्य तत्त्व हो भन्न सकिन्छ ।

२.७.६ परिवेश

साहित्य शून्यमा सृजना हुन सक्दैन । कृतिमा प्रयुक्त सहभागीहरूले कार्यव्यापार सम्पन्न गर्ने तथा घटनाहरू घटित हुने ठाउँ, समय र वातावरणलाई परिवेश भनिन्छ (लुइटेल, २०६७:११) । देशले कार्यवयापार सम्पन्न हुने स्थान, कालले कार्यव्यापार सम्पन्न गर्ने समय एवम् कार्यव्यापारबाट उत्पन्न पाठकीय प्रभावलाई जनाउँछ । साहित्यकारले देश, काल र वातावरण अर्थात् कुनै स्थानको रहन सहन, चालचलन भेषभूषा र प्राकृतिक पृष्ठभूमि आदिबाट प्रभाव ग्रहण गरी आफ्ना सृजनात्मक रचना सृजना गर्दछ । नाटकमा निश्चित रूपमा कुनै एक

देश, समय र परिस्थिति मूर्त रूपमा व्यक्त हुन्छ । यो मूर्त रूपमा व्यक्त भएको देश, समय र परिस्थिति नाटकको देश, काल र वातावरण हो (पोखरेल, २०६२:४८)। कृतिको पठन अर्थात् मञ्चनबाट पाठक/प्रेक्षकले उक्त कृतिको देश, काल र वातावरण औंल्याउन सक्छ । नाटकलाई जीवन्त, प्रभावकारी र विश्वसनीय बनाउने काम देश, काल र वातावरण/परिवेशले गर्दछ । ऐतिहासिक वा पौराणिक र आञ्चलिक विषयवस्तुमा आधारित नाटकको सृजना गर्नु पर्दा सम्बन्धित स्रष्टाले उक्त समयको वस्तु स्थिति, रहनसहन, इतिहास, मूल्य, मान्यता, भेषभूषा, बोलीचाली आदि समग्र पक्षको अध्ययन गर्नु पर्दछ र उपर्युक्त कुरा झल्कने गरी नाटकको सृजना गर्नु पर्दछ अनि मात्र नाटक जीवन्त र प्रभावकारी हुन्छ । वर्तमान युगमा समसामयिक घटनामा आधारित नाट्यकृतिको रचना गर्ने प्रचलन अत्यधिक मात्रामा छ । समसामयिक घटनामा केन्द्रित भए पनि उक्त समाज र परिवेश नाटकमा झल्कनु पर्दछ । परिवेश आन्तरिक र बाह्य गरी दुई प्रकारको हुन्छ । आन्तरिक परिवेश अन्तर्गत भौतिक परिवेश र बाह्य परिवेश अन्तर्गत मानसिक परिवेश पर्दछ । नाटकलाई जीवन्त र विश्वसनीय बनाउने काम परिवेशले गर्ने हुँदा यसको महत्त्वपूर्ण भूमिका नाटकमा हुन्छ ।

देश, काल र वातावरणका सन्दर्भमा पाश्चात्य काव्यशास्त्री एरिस्टोटलले सङ्कलनत्रयको अवधारणालाई अगाडि सारेका छन्, जस अन्तर्गत स्थान, काल र कार्यको अन्विति पर्दछ । पूर्वीय परम्परामा स्थानन्विति र कालान्वितिको परिपालन गरिएको देखिँदैन केवल कार्यान्वितिको अनुपालन गरेको देखिन्छ । पश्चिमी परम्परामा पुनर्जागरणकालमा अन्वितित्रयको पालना गरेको दखिँदैन भने परिष्कारवादी, नवपरिष्कारवादी र यथार्थवादी चरणमा अन्वितित्रयको पालना गरेको देखिन्छ । जे होस् नाटकलाई विशृङ्खलित हुनबाट बचाउन अन्वितित्रयको अहं भूमिका नाटकमा हुन्छ ।

२.७.७ अभिनय

नाटक विधा नाट्येतर अन्य विधाभन्दा प्रभावकारी हुनाको मूल कारण नै यो रङ्गमञ्चमा अभिनयका साथ प्रदर्शन हुनु हो । अभिनय पक्ष नहुने हो भने दृश्य वा नाट्यकाव्य र श्रव्य वा पाठ्य काव्यमा केही अन्तर रहँदैन, यो भेदक तत्त्व भएकाले यसको सर्वोपरि महत्त्व भरतमुनिले काव्यशास्त्रमा उल्लेख गरेका छन् (उपाध्याय, २०५२:५५) । अन्य विधामा साहित्यकारले भाषाका माध्यमबाट पाठक वर्गलाई रोमाञ्चित पार्ने कोसिस गर्दछ । ऊसँग कलात्मक भाषा भन्दा पाठकलाई आनान्दानुभूति प्रदान गर्ने अरू कुनै माध्यम हुँदैन । नाटकमा भाषाशैली पक्ष भन्दा पनि अभिनय पक्ष सशक्त हुनु आवश्यक छ । अभिनय पक्ष जति सशक्त भयो नाटक पनि त्यति प्रभावकारी हुन्छ । नाटकको अस्तित्व र सही मूल्याङ्कन रङ्गमञ्चमा गरिने अभिनयले गर्ने हुँदा नाटककारले अभिनय पक्षमा ध्यान दिनु जरुरी छ ।

प्राणहीन शरीरको कुनै अस्तित्व नभए झैं रङ्गमञ्च र अभिनयहीन नाटकको कुनै अस्तित्व रहँदैन ।

आचार्य भरतमुनिले नाट्यशास्त्रमा अभिनयका आङ्गिक, वाचिक, सात्विक र आहार्य गरी चार भेद उल्लेख गरेका छन् । केशवप्रसाद उपाध्यायले आफ्नो नाटक र रङ्गमञ्चमा यिनको सङ्क्षिप्त परिचय यसरी दिएका छन् -

आङ्गिक- शरीरका अङ्ग:प्रत्यङ्गहरूको उचित रूपले सञ्चालन गर्नु ।

वाचिक- उचित र उपयुक्त किसिमबाट शब्दको उच्चारण तथा छन्दहरूको पाठ गर्नु ।

आहार्य- देश, काल र पात्र सुहाउँदो भेषभूषा धारण गर्नु ।

सात्विक- हर्ष -विषाद आदि मनोभावहरूलाई आकृतिमा प्रतिविम्वित पार्नु ।

पूर्वीय जगत्मा भरतमुनिको उपर्युक्त अभिनयका प्रकार प्रचलित छ । उपर्युक्त अभिनयमा औचित्य र स्वाभाविकता हुनु वाञ्छनीय छ । वाचिक अभिनय अप्रासङ्गिक एवम् अति विस्तृत हुनु हुँदैन । पात्रहरूको स्तर अनुसारको वाचिक अभिनय उपयुक्त हुन्छ । पूर्वीय आचार्यहरूले कथोपकथनलाई सर्वाधिक महत्त्वपूर्ण तत्त्व नमानी कथोपकथनलाई वाचिक अभिनय अन्तर्गत राखेका छन् । नाटक एक साहित्यिक विधा भएको हुँदा अभिनयपक्षको अतिरिक्त यसको कलात्मक पक्ष पनि सबल हुनु पर्दछ । अभिनयपक्ष र कलात्मक पक्षको संयोजनबाट मात्र नाटक प्रभावकारी बन्न सक्दछ ।

२.७.८ उद्देश्य

उद्देश्यलाई प्रयोजन पनि भनिन्छ । विना उद्देश्य कुनै पनि कृति रचिँदैन र रचना गरिएमा त्यो सार्थक नभई निरर्थक हुन्छ । यसरी साहित्यको सशक्त विधा नाटक रचिनुका पछाडि पनि प्रत्यक्ष वा परोक्ष रूपमा कुनै न कुनै उद्देश्य हुन्छ भन्न सकिन्छ । नाटककारले आफ्ना नाट्यकृति मार्फत जीवन, दर्शन सन्देश दिनुका साथै समाजका विकृति विसङ्गति देखाउँदै समाजलाई अग्रगामी परिवर्तनका लागि प्रेक्षक/पाठकको अपेक्षा गरेको हुन्छ । ऐतिहासिक, पौराणिक र सामाजिक विषय अनुसार नाटकको उद्देश्य फरक फरक हुन्छ । ऐतिहासिक नाटकका माध्यमबाट ऐतिहासिक गौरव गाथा व्यक्त गरी त्यस्तै ऐतिहासिक व्यक्तित्वको अपेक्षा राखिएको हुन्छ, पौराणिक नाटकका माध्यमबाट आदर्श समाज र आदर्श चरित्रको अपेक्षा राखिएको हुन्छ भने सामाजिक नाटकको माध्यमबाट समाजका विकृति र विसङ्गतिको उन्मूलन पाठकले/प्रेक्षकले गर्ने अपेक्षा राखिएको हुन्छ ।

पूर्वीय आचार्यहरूले रसलाई सर्वोपरि महत्त्व दिई नाटकको उद्देश्य नैतिक उपदेश र मनोरञ्जन प्रदान गर्नु हो भनेका छन् भने पाश्चात्य विद्वान् एरिस्टोटलले ट्रेजेडीको मुख्य उद्देश्य दर्शक /पाठक वर्गलाई शिक्षा दिनु नरहेर करुणा र भयप्रद भाव सञ्चार गरी दर्शक वा पाठक वर्गको मनोभावना विरेचित गर्नु हो भनेका छन् (पोखरेल, २०६२:५०) । पूर्वीय आचार्यहरूले साहित्यिक कृतिको मूल प्रयोजन रसानुभूतिका साथै पुरुषार्थ चतुष्टयको सिद्धि वा कुनै एक पुरुषार्थको सिद्धि गराउनुलाई मानेका छन् ।

आख्यान विधामा आख्यानकारले प्रत्यक्ष वा परोक्ष रूपमा आफ्ना जीवनदृष्टि प्रस्तुत गर्न सक्छन्, तर नाट्यविधामा नाटककारले पात्रहरूका बीचमा संवादको माध्यमबाट मात्रै आफ्ना जीवनदृष्टि व्यक्त गर्न सक्दछ । यसो गर्दा कुनै नाटककारले मुख पात्रको प्रयोग गर्न सक्छन् भने कुनै नाटककारले मुख पात्रको प्रयोग नगर्न सक्छन् । परम्परित नाटकको उद्देश्य मनोरञ्जन/आनन्द प्राप्त गर्नु र शिक्षा/उपदेश दिनु भए पनि आधुनिक नाटकको प्रमुख प्रयोजन यथार्थको प्रकटीकरण गर्नु हो ।

२.७.९ अङ्क र दृश्य

कुनै पनि साहित्यिक कृति रचना गर्न त्यसको प्रबन्ध विधानलाई पनि ध्यान दिनु पर्ने हुन्छ । उपन्यासमा कथावस्तुलाई व्यवस्थित गर्न परिच्छेदको व्यवस्था गरिन्छ । खण्डकाव्य र महाकाव्यमा प्रबन्ध विधानलाई व्यवस्थित गर्न सर्गमा विभाजन गरिन्छ भने नाटकमा कथावस्तुलाई व्यवस्थित रूपमा विन्यास गर्न अङ्क र दृश्यको विभाजन गरिन्छ । पर्दा खोल्ने र बन्द गर्ने नगरी नाटकको कथावस्तुलाई रङ्गमञ्चमा प्रस्तुत गर्न सकिँदैन । नाटकलाई रङ्गमञ्चयुक्त बनाउन कथावस्तुलाई आवश्यक अङ्क र दृश्यमा विभाजन गर्नु पर्दछ (पोखरेल, २०६२:४७) । पूर्वीय आचार्य धनञ्जयले सामान्य नाटकमा पाँच अङ्क र महान् नाटकमा दस अङ्क हुन्छन् भनेका छन भने रामचन्द्र गुणचन्द्रले पनि नाटकमा पाँच अङ्कदेखि दस अङ्कसम्म रहन्छन् भनेका छन् (पोखरेल, २०६२:४७) । नाटकमा पाँच कार्यावस्था हुन्छन् र यिनलाई बेग्ला बेग्लै पाँच अङ्कमा विभाजन गरी राखिन्छ । पूर्वीय एवम् पाश्चात्य नाटकको अध्ययन गरी हेर्दा सामान्यतया नाटक पाँच अङ्कदेखि दस अङ्कसम्म लेखिएको पाइन्छ । वर्तमान युगमा नाटक अङ्कमा भन्दा पनि दृश्यमा मात्र विभाजन गर्ने प्रचलन अत्यधिक छ ।

नाटकका उपर्युक्त तत्त्वमध्ये समूहगान वा कोरस पनि एक हो । नर्तकहरू भेला भई सामूहिक रूपमा गाउने गीतलाई समूहगान वा कोरस भनिन्छ । ग्रिसेली नाटकको जन्म नै समूहगानबाट भएको देखिन्छ । यसले दृश्य रूपमा व्यक्त गर्न नसकिने घटनाहरूलाई वर्णन गर्ने काम गर्दछ । मोदनाथ प्रश्रितका **पचास रुपियाँको तमसुक** नाटकमा पनि सामूहिक गीतको

प्रयोग गरिएको पाइन्छ । नाटकको परिष्कृत रूप सिनेमामा पनि गीति तत्त्वको प्रधानता पाइन्छ । यो समूहगानको विकसित रूप हो ।

नाटकका तत्त्वहरूका बारेमा पूर्वीय र पाश्चात्य विद्वान्हरूका बीचमा केही मत भिन्नता भए पनि नाटकका विभिन्न उपकरणहरूको पारस्परिक संयोजन र मेलबाट नै नाट्यकृतिको सिङ्गो संरचना तयार भई स्पष्ट स्वरूप प्राप्त गर्ने हुँदा तत्त्वहरूको महत्त्वपूर्ण भूमिका हुन्छ भन्न सकिन्छ । कथानक वा कथावस्तु नाटकको शरीर हो, चरित्र/ पात्र त्यस शरीरको सञ्चालन गर्ने जीवन शक्ति हो, संवाद पात्रको स्वभावको दिग्दर्शन, कथावस्तु र चरित्रको विकास र देशकालको वातावरण वोध गराउने तत्त्व हो, भाषा अभिव्यक्तिको माध्यम र शैली अभिव्यक्तिको तरिका हो, द्वन्द्व त्यसको प्राण हो, अभिनय दृश्यकाव्य र श्रव्यकाव्यको भेदक तत्त्व हो र अङ्क र दृश्य नाटकलाई रङ्गमञ्चयुक्त बनाउन गरिने प्रबन्ध विधान हो भन्न सकिन्छ ।

२.८ नाटकको वर्गीकरण

संस्कृत साहित्यमा नाटकको मूल स्वरूपलाई रूपक भनिन्छ । 'रूप्' धातुमा 'अ' प्रत्यय लागेर बनेको 'रूप' मा 'क' प्रत्यय हुँदा 'रूपक' शब्द सिद्ध हुन्छ (उपाध्याय, २०५९ (क) :६१) । भरतमुनि, धनञ्जय, र विश्वनाथले पनि आफ्नो लक्षणग्रन्थमा 'रूपक' शब्दको प्रयोग गरेका छन् । विश्वनाथले रूपकलाई 'तद्रूपारोपात्तु रूपकम्' अर्थात् नटहरूमा वास्तविक पात्रको आरोप भनी परिभाषित गरेका छन् ।

रूपकमा प्रयुक्त नाट्यतत्त्व (वस्तु, नेता र रस) लाई आधार मानी पूर्वीय आचार्यहरूले रूपकका दस भेद र उपरूपकका अठार भेद उल्लेख गरेका छन् । संस्कृत रूपकका भेदहरू- नाटक, प्रकरण, भाण, प्रहसन, डिम, व्यायोग, समवकार, वीथी, अङ्क र इहामृग हुन् (पोखरेल, २०६२:५४) । यहाँ यिनको सङ्क्षिप्त विश्लेषण गर्ने जमर्को गरिन्छ ।

रूपकका भेदमध्ये नाटक प्रमुख भेद हो । यसमा प्रख्यात कथानक र धीरोदात्त नायकको प्रयोग गरिएको हुन्छ । वीर अथवा शृङ्गार रस अङ्गी रसका रूपमा र अन्य रस अङ्ग रसको रूपमा प्रयोग गरिएको हुन्छ । पञ्चसन्धिको प्रयोग गरिएको हुन्छ र नाटक सुखान्तमा टुङ्गिन्छ । यसमा चार पाँच जना मुख्य पात्रहरू हुन्छन् । सहज, सरल र प्रसाद गुणले युक्त भाषाशैलीको प्रयोग हुन्छ । यो पाँच अङ्कदेखि दस अङ्कसम्ममा संरचित हुन्छ । दस अङ्कसम्मको रूपकको भेदलाई महानाटकको संज्ञा दिइएको छ । हत्या, युद्ध, स्नान, चुम्बन आदि दृश्य प्रदर्शन गर्न वर्जित छ ।

रूपकको दोस्रो भेद प्रकरण हो । यसमा उत्पाद्य विषयको प्रयोग हुन्छ । सामाजिक विषयको चित्रण हुने हुँदा शृङ्गार रस मुख्य रसका रूपमा रहन्छ । धीरप्रशान्त गुणले युक्त ब्राह्मण, मन्त्री वा व्यापारी यसको नायक हुन्छ । यसको नायिका कुलीन युवती वेश्यालाई बनाइएको हुन्छ, कुनैमा दुवै प्रकारको नायिका हुन्छन् (उपाध्याय, २०५९ (क) :६३)। यसमा पाँच अङ्कदेखि दस अङ्कसम्म हुन्छन् ।

रूपकको तेस्रो भेद भाण हो । यसमा कुनै धूर्त व्यक्तिको चरित्रको अभिनय हुन्छ (उपाध्याय, २०५९ (क) : ६४) । यसमा एउटा अङ्क र एउटा मात्र कथानकको प्रयोग हुन्छ । कथानक कल्पित हुन्छ, गीत, सङ्गीत र नृत्यको समावेश रहन्छ । यो शृङ्गाररस प्रधान हुन्छ । सामान्य वर्गको आनन्दको लागि भाणको रचना भएको हो भन्ने धारणा पूर्वीय आचार्यहरूको रहेको छ (पोखरेल, २०६२:५५)। यसमा मुख र निर्वहण सन्धिको प्रयोग गरिएको हुन्छ । अङ्ग्रेजीको 'फार्स' सँग यो निकै मिल्दो जुल्दो हुन्छ ।

रूपकको चौथो भेद व्यायोग हो । व्यायोगमा प्रख्यात कथावस्तु र धीरोदात्त नायक हुन्छ । यो एकाङ्की नाटक हो । मुख प्रतिमुख र निर्वहण सन्धिले युक्त व्यायोगमा अङ्गी रसका रूपमा वीर रस प्रयोग हुन्छ र युद्धसँग सम्वन्धित घटना रहन्छ (पोखरेल, २०६२:५६) । यसमा नारी पात्रको सङ्ख्या अत्यल्प हुन्छ र पुरुष पात्र धेरै हुन्छन्, स्त्रीसम्वन्धी कारण छाडी अन्य कारणले युद्ध भएको देखाइन्छ (उपाध्याय, २०५९ (क) :६४) । यसमा प्राय: एक दिनको घटनालाई समेटिएको हुन्छ र यो एक अङ्कमा संरचित हुन्छ ।

रूपकको पाँचौं भेद समवकार हो । तीन अङ्के यस रूपकको भेदमा देवासुरको प्रसिद्ध कथानक हुन्छ । पौराणिक कथावस्तुमा आधारित हुने यसमा धेरै नायिकाहरू एकैसाथ जुट्ने भएकाले यसको नाम समवकार भएको हो (अधिकारी, सन् १९७७ :२९) । बहुनायकको प्रयोग गरिने यस नाटकमा अङ्गी रसको रूपमा वीर रसको प्रयोग हुन्छ । समवकारमा विरोध बिद्रोह, युद्ध, सङ्घर्ष, आक्रमण जस्ता घटनाहरू प्रदर्शित हुन्छन् (पोखरेल, २०६२:५६) ।

रूपकको छैटौं भेद डिम हो । 'डिम'को शाब्दिक अर्थ घात प्रतिघात हो (अधिकारी, सन् १९७७ :२९) । यसमा छल, कपट, सङ्ग्राम, उद्भान्त चेष्टाहरू भएको प्रसिद्ध कथानक हुन्छ र देव, गन्धर्व, यक्ष, राक्षस, नाग, भूत, प्रेत , पिशाचहरू अति उद्धत सोह्र वटा नायक हुन्छन् (सिग्द्याल, २०१६:१६४) । प्रधान रस रौद्र र शान्त, हास्य र शृङ्गार छाडी अन्य रसहरू यथास्थानमा व्यक्त हुन्छन् (उपाध्याय, २०५९ (क) :६४) ।

रूपकको सातौं भेद ईहामृग हो । 'ईहामृग' को शाब्दिक अर्थ वनकुकुर वा ब्वासो हो । अत: यस प्रकारको रूपकमा पनि छल, कपट, र धुर्त्याईंकै धेरै वर्णन पाइने हुनाले नै ब्वासोको स्वभाव अनुरूप नै यसको नामाकरण गरिएको हो (अधिकारी, सन् १९७७ :२९) ।

चार अङ्कमा आधारित ईहामृगमा मिश्रित कथावस्तु, नायक, प्रतिनायकको सक्रिय भूमिका रहन्छ दैवी र मानवीय प्रवृत्तिका चरित्रहरू पात्रको रूपमा प्रयोग हुन्छ (पोखरेल, २०६२:५६) । नायक नायिका प्राप्तिका लागि क्रियाशील रहन्छ तापनि उद्देश्यमा सफल हुँदैन । यसमा मुख, प्रतिमुख र निर्वहण सन्धिको प्रयोग हुन्छ (पोखरेल, २०६२:५६)।

रूपकको आठौं भेद वीथी हो । वीथीको शाव्दिक अर्थ मार्ग वा पङ्क्ति हुन्छ (अधिकारी, सन् १९७७:२८) । एक अङ्कमा आधारित वीथीमा आकाश भाषित अभिव्यक्तिको महत्त्वपूर्ण भूमिका रहन्छ र यसमा उत्तम, मध्यम र अधम प्रकृतिका पात्रहरूको प्रयोग हुन्छन् (पोखरेल, २०६२:५६) । यसमा एक कल्पित व्यक्ति नायक, मुख र निर्वहण दुई सन्धि सबै अर्थप्रकृति, धेरै शृङ्गार रस र केही अन्य रसको प्रयोग हुन्छ (सिग्द्याल, २०१६:१६४) ।

रूपकको नवौं भेद प्रहसन हो । यो हास्यप्रधान एकाङ्की हो । यसमा कल्पित कथावस्तु, पहिलो र अन्तिम सन्धि र एक अङ्कको प्रयोग हुन्छ । यसमा व्यङ्ग्यको महत्त्वपूर्ण भूमिका रहन्छ (पोखरेल, २०६२:५६) । अधम वर्गको विभिन्न पात्रको धूर्तता र झगडाको वर्णन भएको प्रहसनमा हास्य रस प्रधान रसको रूपमा प्रयोग हुन्छ । यसमा एक वा एकभन्दा बढी पात्रहरू हुन्छन् र जसको विषयमा धज्जी उडाउनु छ त्यसको बोली, भेषभूषा, हिँडाइ, उठाइ-बसाइको अनुकरण गरी एकातिर दर्शकलाई हँसाइन्छ भने अर्कातिर तिनलाई शिक्षा र उपदेश दिने उद्देश्य पनि रहन्छ (अधिकारी, सन् १९७७:२८) ।

रूपकको दसौं भेद अङ्क हो । अङ्कमा प्रख्यात कथावस्तु, मुख र निर्वहण सन्धि, सामान्य चरित्र नायक र अङ्गी रसको रूपमा करुण रसको प्रयोग हुन्छ (पोखरेल, २०६२:५६) । यसमा एउटा मात्र अङ्क हुन्छ, धेरै स्त्रीपात्र हुन्छन् र विलाप ज्यादा हुन्छ । अभिनयको नभई युद्धको वर्णन गरिन्छ ।

माथि भनिएका रूपकका दस भेद बाहेक उपरूपकका अठार भेदहरूको व्याख्या सहित उल्लेख **भावप्रकाशम्, नाट्यदर्पण** र **साहित्यदर्पण**मा पाइन्छ तर यस्ता भेदहरूको छनक भरतमुनिको **नाट्यशास्त्र** र धनञ्जयको **दसरूपकम्**मा भने पाइँदैन (अधिकारी, सन् १९७७: २९) । उपरूपकका लक्षणका बरेमा आचार्य विश्वनाथकृत **साहित्यदर्पण**को मान्यतालाई पूर्वीय आचार्यहरूले अनुसरण गरेका छन् । वास्तवमा उपरूपकमा अभिनय पक्ष भन्दा नृत्यको प्रधानता रहने र कहींकहीं भने यी उपरूपकको पनि रूपकसितै अति घनिष्ठ सम्बन्ध रहेकाले एक अर्कालाई छुटचाउन पनि निकै गाहारो पर्दछ (अधिकारी, सन् १९७७:२९) । त्यसैले यहाँ यिनको नाम मात्र उल्लेख गर्ने जमर्को गरिन्छ । उपरूपक अठार भेद यी हुन् - नाटिका, त्रोटक, गोष्ठी, नाट्यरासक, सदृक, प्रस्थानक, उल्लाप्य, काव्य, प्रेङ्खवण, रासक, संलापक,

श्रीगदित, शिल्पक, विलासिका, दुर्मल्लिका, प्रकरणिका, हल्लीस र भाणिका (उपाध्याय, २०५२:९९) ।

रूपकका उपर्युक्त सबै भेदहरूको उदाहरण पूर्वीय काव्यशास्त्रमा पाउन मुस्किल छ । तिनको प्रचलन पनि क्षीण हुँदै गएको छ । केवल तिनको अस्तित्व नाट्यशास्त्रमा सीमित छ । नेपाली नाटक पनि पूर्वीय नाट्यशास्त्रद्वारा अनुप्राणित भएको हुँदा तिनको अध्ययन गरिनु स्वाभाविक छ । रूपकका उपर्युक्त भेदहरू मध्ये नाटक नै उत्कृष्ट र बहुप्रचलित भेद भएको हुँदा नेपाली नाट्य समीक्षकहरूले साहित्यको दृश्य विधाको निम्ति 'रूपक' शब्दको प्रयोग नगरी नाटक शब्दको नै प्रयोग गरिआएका छन् ।

पश्चिमी नाट्य परम्पराको सुरुवात ग्रिसबाट भएको हो । पश्चिमी नाट्य चिन्तनका अधिष्ठाता एरिस्टोटलले नाटकलाई परिणतिका आधारमा दु:खान्त र सुखान्त गरी दुई भागमा वर्गीकरण गरेका छन् । नाटक गत्यात्मक साहित्यिक विधा भएकाले विभिन्न समयमा विभिन्न प्रकारका नाटकहरू देखिँदै आएका छन् । नाटकका यति नै प्रकार हुन्छन् भनी ठोकुवा गर्न सक्ने अवस्था त छैन तथापि यहाँ विभिन्न समीक्षकहरूले बताएका वर्गीकरणलाई आधार मानी वर्गीकरण गर्ने जमर्को गरिन्छ । पाश्चात्य नाटकको वर्गीकरण निम्नानुसार गर्न सकिन्छ- दु:खान्त नाटक, सुखान्त नाटक, मेलो ड्रामा, हिरोइक प्ले र सटायर नाटक । यहाँ यिनको सङ्क्षिप्त विश्लेषण गर्ने जमर्को गरिन्छ ।

पश्चिमी नाट्य चिन्तकहरूले दु:खान्त वा त्रासदीलाई अत्यधिक महत्त्व दिएका छन् । ग्रिसेली दु:खान्त नाटकको विधिवत आरम्भ एस्किलसबाट भएको हो । त्यसपछि सोफोक्लिज र युरिपाइडिजले दु:खान्त नाटकलाई अगाडि बढाउने काम गरेका हुन् । उपर्युक्त नाटककारहरूको नाट्यकृतिको अनुगमनबाट नै एरिस्टोटलले दु:खान्त नाट्य सिद्धान्तको प्रतिपादन गर्न सफल भएका हुन् । उनका दु:खान्त नाट्य स्थापनाले ग्रिसमा मात्र होइन सम्पूर्ण पाश्चात्य जगत्मा दु:खान्त नाटक सम्बन्धी चिन्तनलाई मार्गप्रशस्त गर्ने काम भएको छ । उनले नाटकलाई दु:खान्त र सुखान्त गरी वर्गीकरण गरेका भए पनि उनले सुखान्तलाई भन्दा दु:खान्तलाई अत्यधिक महत्त्व दिएका छन् । उनले सदोष नायकको कुनै न कुनै कमजोरीका कारणले नाटक दु:खान्तमा पुगेर अन्त हुनुपर्दछ भन्ने मान्यतालाई जोड दिएका छन् । यसबाट भावकमा करुणा र त्रासको भाव सञ्चार भई भावको उद्बोधन भएर विरेचन हुन्छ भनी चर्चा गरेका छन् ।

नायक र नायिकाको सुखद मिलन भई अन्त्य भएको नाटक सुखान्त नाटक हो । एरिस्टोटलले आफ्नो सुप्रसिद्ध ग्रन्थ काव्यशास्त्रमा प्रजननसम्बन्धी गीतको मुख्य गायकद्वारा कमेडीको जन्म भएको हो र यो परम्परा आजसम्म पनि प्रचलित रहेको धारणा व्यक्त गरेका

छन् (पोखरेल, २०६२:६९) । एरिस्टोटलले त्रासदी र कमेडीको भिन्नता यसरी प्रस्ट्याएका छन्- कमेडीको लक्ष्य यथार्थ जीवनको अपेक्षा मानवको हीनतर पक्षको चित्रण गर्नु हो भने त्रासदीको लक्ष्य मानव जीवनको भव्यताको चित्रण गर्नु हो । उनले दुःखान्तमा झैँ सुखान्तमा पनि एकान्विति, पूर्णता, सम्भाव्यता र कुतूहलता जस्ता गुणहरू रहनु पर्ने कुरा आफ्नो काव्यशास्त्रमा उल्लेख गरेका छन् । उनले कमेडीको मूलभूत उद्देश्य प्रहसनात्मक मात्र नभई प्रेक्षकलाई नाटकको हास्य पात्र झैँ नहुन सचेत पनि गर्दछ भनी उल्लेख गरेका छन् । अङ्ग्रेजी साहित्यमा यसका केही उपभेद पनि छन् जस्तो कमेडी अफ इररर्स, कमेडी अफ म्यानर्स, सेन्टिमेन्टल कमेडी, कमेडी अफ क्यारेक्टर अर ह्युमर्स, फार्स आदि (अधिकारी, सन् १९७७:४) । यहाँ यिनको चर्चा गर्न उपयुक्त र सम्भव नभएको हुँदा यिनको चर्चा गरिएको छैन ।

पश्चिमी परम्परामा प्रचलित मेलो ड्रामालाई त्रासदीकै एउटा भेद भने पनि हुन्छ तथापि यसमा घटनाको अन्त दुःखपूर्ण भने हुँदैन (अधिकारी, सन् १९७७:४) । सामान्य जीवन भोगाइको राम्रो नराम्रो पक्ष, पात्रको पागलपन, उच्छृङ्खलतायुक्त घटनावलीको बहुलता रहेको मेलोड्रामामा कथावस्तु, पात्रविधान, पात्रको क्रियाकलाप र व्यवहार असामान्य र उत्तेजनापूर्ण रहन्छ (पोखरेल, २०६२:७७) ।

पश्चिमी परम्परामा प्रचलित हिरोइक प्ले वीररस प्रधान नाटक हो । यो इङ्ल्यान्डको पुनः स्थापनाकालमा लोकप्रिय रहेको प्रेम र प्रतिष्ठाको बीच द्वन्द्व रहने, दुःखान्त मात्र नभएर सुखान्त पनि हुन सक्ने एक थरी नाटक हो (उपाध्याय, २०५२:११२) । यसमा आडम्बर एवम् अलङ्कृत भाषाशैलीको प्रयोग हुन्छ र यसको प्रासङ्गिक कथावस्तु अश्लील हुन्छ । आधुनिक युगमा नाटककारले हिरोइक नाटक लेखनतर्फ विशेष चासो राखेको पाइँदैन ।

सटायर नाटक प्राचीन ग्रिसेली नाटकको एक भेद हो । आधा मान्छे र आधा बाख्राको स्वरूपमा प्रस्तुत हुने यो नाटक डायोनिससको सम्मानमा गरिने लिङ्गपूजनोत्सवबाट विकसित भएको हो भनिन्छ । ग्रिसेली दुःखान्त नाट्यका महान् युगमा सटायर नाटक नाट्य प्रतियोगितामा प्रस्तुत गरिने नाट्यचतुष्टयीअन्तर्गतको चौथो नाटक हुने गर्दथ्यो (उपाध्याय, २०५२:११३) । यस्ता नाटकको दृश्यावलोकन पश्चात् प्रेक्षकहरू त्रासमय वातावरणमा नभई प्रफुल्लित मुद्रामा बाहिर निस्कन्थे । समाजमा रहेका विकृति र विसङ्गतिहरूलाई यस्ता नाटकहरूले औँल्याउने काम गर्दछ ।

पश्चिमी नाट्य परम्परामा उपर्युक्त नाट्यभेदका अतिरिक्त ऐतिहासिक नाटक, प्रतीकात्मक नाटक, विसङ्गतिवादी नाटक, समस्यामूलक नाटक, रेडियो नाटक, गीति नाटक, कोठे नाटक, एकाङ्की र अनाटक आदि नाटकका अन्य भेदहरू पनि प्रचलित छन् । नेपाली नाटक पूर्वीय नाट्य परम्पराका अतिरिक्त पाश्चात्य नाट्य परम्पराबाट पनि अनुप्राणित भएको

हुँदा उपर्युक्त नाट्यभेद नेपाली नाट्य परम्परामा पनि देखिन्छ । त्यसैले यहाँ समग्र नाट्यभेदलाई विभिन्न आधारमा समेटी अध्ययन गर्ने जमर्को गरिएको छ ।

२.८.१ विषयवस्तुका आधारमा

विषयवस्तुका आधारमा नाटकलाई ऐतिहासिक, पौराणिक र सामाजिक गरी विभाजन गर्न सकिन्छ । तिनको सामान्य परिचय यस प्रकार छ-

२.८.१.१ ऐतिहासिक नाटक

इतिहासको गर्भमा लुकेर रहेका महत्त्वपूर्ण रहस्य, घटना, परिवेश र पात्र आदिमा आधारित भई आंशिक कल्पनाको प्रयोग गरी लेखिएका नाटकलाई ऐतिहासिक नाटक भनिन्छ । यसबाट इतिहासको सत्य तथ्य पत्ता लाग्दछ । यस्ता नाटक सुखान्त वा दुःखान्त दुवै हुन सक्छन् । यस्ता नाटकहरू प्रेक्षकले सजिलै बुझ्न सक्ने हुन्छन् । पुर्खाहरूको जातीय जागरण र राष्ट्रिय चेतनालाई व्यक्त गर्ने यस्ता नाटकको उद्देश्य प्रेक्षक वर्गलाई मनोरञ्जन प्रदान गर्नुका साथै राष्ट्रको गौरवपूर्ण गाथाको उद्घाटन गर्नु हो (पोखरेल, २०६२:७८) । समको **भक्त भानुभक्त** (२०००), **अमरसिंह** (२०१०), **भीमसेनको अन्त्य** (२०१२-१३), **मोतीराम** (२०३३), भीमनिधि तिवारीको **सिद्धार्थ गौतम** (२०१३), **शिलान्यास** (२०२३), **चौतारा लक्ष्मीनारायण** (२०२४) र **माटोको माया** (२०२७) सत्यमोहन जोशीको **सिपाही र रैती** (२०२७) चूडानाथ भट्टरायको **श्री ५ वडामहाराज पृथ्वीनारायण शाह** (२०३३) रमेश विकलको **सरदार भक्ति थापा** (२०४०) सरुभक्तको **एस धम्मो सनन्तनो** (२०४६) आदि नेपाली ऐतिहासिक नाटकका उदाहरण हुन् । उपर्युक्त नाटककारहरूमध्ये समको ऐतिहासिक नाटक विशेष उल्लेखनीय छ । इतिहासको व्यापक र गहन अध्ययन-विश्लेषण गर्नु पर्ने, इतिहासमा चर्चित घटना प्रसङ्गहरूको सत्यासत्यको परीक्षण गर्नुपर्ने र कतिपय सन्दर्भमा ऐतिहासिक सामग्रीहरूको अन्वेषणसमेत गर्नु पर्ने समस्या हुनाले ऐतिहासिक नाटक लेख्न ज्यादै कम नाटककारहरू संलग्न देखिन्छन् (उपाध्याय, २०५९ (ख) :११८) । इतिहासप्रति जिज्ञासु पाठकका लागि यस्ता नाटक उपयुक्त हुन्छ । यो एक प्रकारको ऐतिहासिक दस्तावेज पनि हो । यसले पनि ऐतिहासिक नाटकको महत्ता प्रस्ट पार्दछ ।

२.८.१.२ पौराणिक नाटक

पौराणिक घटना, परिवेश र पात्रमा आधारित घटनालाई आधार मानी लेखिएका नाटक पौराणिक नाटक हुन् । पौराणिक नाटकमा प्राचीन युगको समाज र त्यसको जीवनशैली एवम् जीवनदृष्टि प्रतिविम्बित हुन्छ तापनि आधुनिक युगचेतना सम्पन्न नाटककारहरूले त्यसमा समकालीन जीवनको प्रतिच्छाया पार्न खोजेको हुन्छ (उपाध्याय, २०५९ (ख) :११६) । यस्ता

नाटकहरूले आदर्शोन्मुख समाजको निर्माण गर्ने लक्ष्य राखेको हुन्छ । समका **ध्रुव** (१९८६) र **प्रह्लाद** (१९९४) भीमनिधि तिवारीका **सत्य हरिश्चन्द्र** (२०१३) तथा माधव घिमिरेका **शाकुन्तला** (२०३८) र **अश्वत्थामा** (२०५१) जस्ता प्रख्यात नाटकहरू यसका उदाहरण हुन् ।

२.८.१.३ सामाजिक नाटक

कुनै पनि समाजको समस्या, मानसिकता, जीवनभोगाइ, संस्कृति र सभ्यता आदिको चित्रण गरी लेखिएका नाटक सामाजिक नाटक हुन् । अर्थात् समाजको सुधार गर्ने अथवा त्यसमा क्रान्तिकारी परिवर्तन ल्याउने भावनाबाट समकालीन सामाजिक जीवनमा आधारित उत्पाद्य कथावस्तु लिएर लेखिएको नाटक सामाजिक नाटक हो (उपाध्याय, २०५९ (ख) :१११)। यस्ता नाटकहरू वास्तविकता र यथार्थका नजिक हुन्छन् । समका **मुटुको व्यथा** (१९८६), **मुकुन्द इन्दिरा** (१९९४), **अन्धवेग** (१९९६), **प्रेमपिण्ड** (२००९) भीमनिधि तिवारीको **सहनशीला सुशीला** (१९९५), **पुतली** (१९९९) गोपालप्रसाद रिमालका **मसान** (२००३) र **यो प्रेम** । (२०१५) गोविन्दबहादुर गोठालेको **भूसको आगो** (२०१३), **च्यातिएको पर्दा** (२०१६) र **दोष कसैको छैन** (२०२७) विजय मल्लको **कोही किन बर्बाद होस्** (२०१६), **जिउँदो लास** (२०१७) र **बौलाहा काजीको सपना** (२०२८) वासु पासाको **किसान हो !** (२००८) मोदनाथ प्रश्रितको **पचास रुपियाँको तमसुक** (२०२८) र **आमाको काखमा** (२०३२) आदि सामाजिक नाटकका उदाहरण हुन् । समाजमा जनचेतना फैल्याउने काम यस्ता नाटकहरूले गर्ने हुँदा वर्तमान समयमा यस्ता नाटक अत्यधिक मात्रामा लेखिएका छन् ।

२.८.२ प्रवृत्तिका आधारमा

प्रवृत्तिका आधारमा नाटकलाई परिष्कारवादी, स्वच्छन्दतावादी, यथार्थवादी, प्रयोगवादी, विसङ्गतिवादी गरी विभाजन गर्न सकिन्छ । तिनको सामान्य परिचय यसप्रकार छ-

२.८.२.१ परिष्कारवादी नाटक

परिष्कारवाद पाश्चात्य साहित्यको देन हो । यसको समानार्थी शब्द ‘क्लासिसिज्म’ हो । यसको मूल मान्यता भनेको शास्त्रीय मान्यतामा आधारित भई साहित्य सृजना गर्नु हो । परिष्कारवादी नाट्य मान्यता पाश्चात्यजगत्मा एरिस्टोटलको **काव्यशास्त्र**मा प्रस्तुत विचारहरूमा प्रतिविम्बित छ । युरोपेली पुर्नजागरण कालपछि स्वच्छन्दतावादी काव्यलेखनको विरुद्ध परिष्कारवादी चेतको पुनरुदय भयो र त्यो नवपरिष्कारवादी मान्यताका रूपमा चर्चित र प्रतिष्ठित रह्यो (उपाध्याय, २०५९ (ख) : ११९:१२०) । परिष्कारवाद र परिष्कारवादी नाट्य मान्यता र त्यसको चर्चा परिचर्चा पाश्चात्य जगत्मा देखिए पनि पूर्वीय जगत् पनि यो मान्यताबाट विमुख भने छैन । आचार्य भरतको **नाट्यशास्त्र**, धनञ्जयको **दशरूपक** र

विश्वनाथको **साहित्यदर्पण**मा निर्दिष्ट नाट्य मान्यता नै परिष्कारवादी नाट्य मान्यता हुन् । प्रारम्भमा नेपाली परिष्कारवादी नाटक संस्कृत नाट्य मान्यताबाट अनुप्राणित भएको हुँदा संस्कृत नाटकहरूकै अनुवाद परम्पराबाट विकसित भएको देखिन्छ । मोतीरामद्वारा अनूदित **प्रियदर्शिका** (२०१६), शम्भुप्रसाद ढुङ्गेलद्वारा अनूदित **शकुन्तल** (१९७२) लेखनाथ पौड्यालद्वारा अनूदित **भर्तृहरिनिर्वेद** (१९७४) तथा बालकृष्ण समकृत **प्राणदान** (ले.१९८८) र **अमलेख** (२०४०) (अप्रकाशित तर भरत नाट्यशैलीको केही अनुसरण गरिएको) तथा **भीमसेनको अन्त्य** (२०१२-२०१३) (पाश्चात्य नाट्य मान्यताको अनुसरण गरिएको) नाटक हुन् ।

२.८.२.२ स्वच्छन्दतावादी नाटक

विश्वसाहित्यमा सत्रौं शताब्दीको अन्त्यतिर स्वच्छन्दतावाद जन्मेको हो । यसको आरम्भ र विकास गर्ने काम वर्डस्वर्थ, कलरिज, लेसिङ र गेटे आदिले गरेका हुन् । स्वच्छन्दतावाद पाश्चात्य साहित्यको क्षेत्रमा नवपरिष्कारवादका विरुद्ध देखापरेको एक आन्दोलन मानिन्छ । यो आन्दोलनका रूपमा इस्वी अठारौं शताब्दीमा देखिएको भए पनि नाटकको सन्दर्भमा यो पुनर्जागरणकालमा नै देखा परेको हो (उपाध्याय, २०५९ (ख) :१२३) । अङ्ग्रेजी नाट्यक्षेत्रमा सेक्सपियर तथा स्पेनिस नाट्यक्षेत्रमा लोपे डे भेगा जस्ता नाटककारहरू र अन्य समकालीन युरोपेली नाटककारहरूले यस नाट्यधाराको प्रवर्तनमा अग्रगामी भूमिका खेलेका छन् (उपाध्याय, २०५९ (ख) :१२३) । यस नाट्य मान्यताका मूलभूत प्रवृत्तिहरू निम्न छन्- अन्वितित्रयको उपेक्षा गर्ने, यथार्थपक्ष भन्दा कल्पनिकतालाई प्रश्रय दिने, वस्तुपरकतालाई भन्दा आत्मपरकतामा जोड लिने, गद्य वा पद्य जे जस्तो भाषा भए पनि काव्यात्मक र आलङ्कारिक भाषालाई प्राथमिकता दिने, विशेषत: उच्चवर्गीय जीवनशैलीको चित्रण गर्ने, क्षुद्रता र महत्ता, उदारता र अनुदारता, सत् र असत्, ग्रामसभ्यता र नगर सभ्यता, समाजका नीति नियम र नैसर्गिकता आदिको द्वन्द्व देखाउने आदि । नेपाली नाट्य परम्परामा पहलमानसिंह स्वाँरले सेक्सपियरको **ह्यामलेट**बाट प्रभावित भई **अटलबहादुर** (१९६२) नाटक लेखेका छन् । सेक्सपियरको जस्तो काव्यात्मक भाषाको प्रयोग नभए पनि अन्वितित्रयको उपेक्षा र हास्य रसको प्रयोग गरी लेखिएको यो स्वच्छन्दतावादी प्रथम नेपाली नाटक हो । त्यसपछि नाट्यसम्राट समको **मुटुको व्यथा** (१९८६), **ध्रुव** (१९८६), **प्रह्लाद** (१९९४), **अन्धवेग** (१९९६), **तानसेनको झरी** (२०२७), तथा लक्ष्मीप्रसाद देवकोटाको **सावित्री सत्यावान्** आदि स्वच्छन्दतावादी नाटकका उदाहरण हुन् ।

२.८.२.३ यथार्थवादी नाटक

यथार्थवाद 'यथार्थ' र 'वाद' मिलेर बनेको तत्सम शब्द हो । जसमा 'यथार्थ' को अर्थ वास्तविक वा साँचो र 'वाद'को अर्थ निश्चित मत वा सिद्धान्त भन्ने हुन्छ । जसले वस्तुजगत्

जस्तो छ त्यस्तै चित्रण गर्ने सिद्धान्त भन्ने जनाउँछ । यथार्थवाद अङ्ग्रेजीको रियल्जिमको नेपाली रूपान्तर हो । ल्याटिनको रेस (res) धातुबाट व्युत्पन्न रियल (real) शब्दमा इज्म (ism) प्रत्यय गाँसिएर रियलिज्म (realism) शब्दको निर्माण भएको हो (शर्मा र लुइटेल, २०६३:२९४) । जसको अर्थ वस्तुलाई जस्ताको तस्तै ग्रहण गर्नु भन्ने हुन्छ । खास गरेर कला-साहित्यका सन्दर्भमा यथार्थ जीवन र खसोखास तथ्यलाई निष्पक्ष र निडर भै पूरा इमान्दारीका साथ ठीक-ठीक तरिकाले/वस्तुगत ढङ्गले तिनका कटु, नराम्रा र वेदनादायी कुराहरूलाई समेत कति पनि तलमाथि नपारीकन र तिनको आदर्शीकरण नगरिकन चित्रण अङ्कन गर्नुपर्छ भन्ने मान्यता नै 'रियल्जिम' वा 'यथार्थवाद' हो (जोशी, २०५१:४०) । यसरी यथार्थवाद भन्नाले वस्तुजगतको साङ्गोपाङ्गो रूपमा गरिएको चित्रण हो भन्न सकिन्छ ।

यथार्थवाद उन्नाइसौं शताब्दीको उत्तरार्धमा परिष्कारवाद, स्वच्छन्दतावाद, आदर्शवाद, कलावाद आदिको विरुद्ध फ्रान्स, बेलायत र अमेरिकामा देखिएको साहित्यिक मान्यता हो । यसको विकासमा समाजशास्त्रका जन्मदाता अगस्ट कोम्तेको भाववादी चिन्तन, टेनको जाति, क्षण र युगसम्वन्धी विचार, डार्विनको जैविक विकाससम्वन्धी सिद्धान्त, फ्रायडको मनोविश्लेषणको सिद्धान्त, कार्लमार्क्सको द्वन्द्वात्मक भौतिकवादी दर्शनको प्रभाव परेको छ । फ्रान्सेली साहित्यमा उपन्यासकार बाल्जाक, गुस्ताभ फ्लुवर्ट र गुँकोर्ट बेलायती साहित्यमा उपन्यासकार जर्ज एलियट रसियाली साहित्यमा इभान तुर्गनेभ, फ्योडोर दोस्तोएभ्स्की, लियो टल्स्टाय, गोगोल, गोर्की नर्वेली साहित्यमा नाटककार हेनरिक इब्सेन, स्वीडेनी साहित्यमा स्ट्रिन्डवर्ग आदिले यथार्थवादको उन्नयनमा अहं भूमिका खेलेको देखिन्छ । नेपाली साहित्यमा यथार्थवादी प्रवृत्तिको खास प्रारम्भ त विशेषत: अङ्ग्रेजी, बङ्गला र हिन्दी भाषासाहित्यको अध्ययन, मनन तथा प्रभाव-प्रेरणाको फलस्वरूप विक्रमको बीसौं शताब्दीको अन्तिम चरणमा/आधुनिक कालदेखि मात्र भएको हो (जोशी, २०५१:५१-५२) ।

यथार्थवादले असम्भाव्य र अद्‌भुत कुरालाई प्रकृतिको विरोध ठान्छ र यसलाई साहित्यमा कुनै स्थान दिँदैन (पोखरेल, २०६२:१६५) । वस्तुजगत्मा यथार्थ वा सत्य जे जस्तो छ, समाजको वास्तविक स्थिति जे जस्तो छ त्यसैको सक्कल चित्रण गर्ने कृति वा कृतिकारलाई यथार्थवादी भनिन्छ (शर्मा र लुइटेल, २०६३:२९५) । यसको झुकाव शिवम् र सुन्दरम्प्रति भन्दा पनि सत्यम्प्रति हुन्छ । यसमा जीवनलाई भौतिकवादी जीवनदृष्टिले हेर्ने र व्याख्या गर्ने काम गरिनुका साथै समकालीन समाजका विपन्न वर्गका समस्यालाई रङ्गमञ्चमा प्रस्तुत गरिन्छ । नाट्यक्षेत्रमा यथार्थवाद एक आन्दोलन वा अभियानका रूपमा इस्वी उन्नाइसौं शताब्दीको उत्तरार्धमा आरम्भ भई इस्वी बीसौं शताब्दीको आरम्भ (इ.१८५०:१९१५) सम्म व्याप्त रहेको देखिन्छ (उपाध्याय, २०५९ (ख) :१२६) । केशवप्रसाद उपाध्यायले यथार्थवादका प्रवृत्तिहरू यसरी केलाएका छन्-

सामान्यतया मध्यम र निम्नवर्गको सामाजिक, राजनैतिक, आर्थिक, सास्कृतिक समस्याको चित्रणका साथै व्यक्ति पात्रका मानसिक समस्याको चित्रण गर्नु, सरल र सामान्य किसिमको रङ्गमञ्चको व्यवस्था गर्नु, सामान्य भाषाको प्रयोग गर्नु, परम्परागत नाट्य मान्यताको भञ्जन गर्नु, परम्परासँग विद्रोह गर्नु, नारी समस्याको चित्रण गर्नु, नाटकलाई मनोरञ्जनको साधनमात्र नभएर कटुभन्दा कटु सत्यको साक्षात्कार गराई सामाजिक परिवर्तनका लागि आवश्यक मनोदशाको निर्माण गर्ने तथा नाटकीय द्वन्द्वमा अवाञ्छनीय र नकरात्मक पक्षलाई नभएर वाञ्छनीय सकरात्मक पक्षलाई विजयी गराउनु आदि रहेका छन् (२०५९:१२६) ।

समकालीन समाजका रूढि र असमनता र विभेदका आदिका विरुद्ध समाजमा परिवर्तन वा सुधार ल्याउने उद्देश्यले यथार्थवादी नाट्य लेखनको प्रारम्भ भएको हो । यथार्थवादी नाटकलाई आदर्शोन्मुख यथार्थवादी नाटक, सामाजिक यथार्थवादी नाटक, मनोवैज्ञानिक यथार्थवादी नाटक र समाजवादी यथार्थवादी नाटक गरी चार उपधारामा विभाजन गरी अध्ययन गर्न सकिन्छ ।

(क) आदर्शोन्मुख यथार्थवादी नाटक

यथार्थवादी विषयवस्तु हुँदाहुँदै पनि त्यसको समापन आदर्शमा गएर हुने नाटक आदर्शोन्मुख नाटक हो । यस प्रकारको नाटकको प्रारम्भमा सत् पक्ष र असत् पक्षको द्वन्द्व हुन्छ र नाटकको अन्त्यमा असत् पक्षको कुनै कारणवश हृदय परिवर्तन भई सत् पक्षतर्फ झुकाव राख्दछ र नाटक सुखान्तमा टुङ्गिन्छ । समाजलाई नैतिकताको पाठ सिकाउने काम यस्ता नाटकहरूले गर्दछन् । समको **मुकुन्द इन्दिरा** (१९९४) (मुकुन्द इन्दिरा भाषागत दृष्टिले पद्यात्मक हुनाले यथार्थपरक नदेखिए पनि विषयवस्तुका दृष्टिले यथार्थपरक देखिन्छ) म (२००२) तिवारीको **सहनशीला सुशीला** (१९९५), लेखनाथको **लक्ष्मीपूजा** (१९९४) आदि यसका दृष्टान्त हुन् ।

(ख) सामाजिक यथार्थवादी नाटक

सामन्यतया यथार्थवाद भनेकै सामाजिक यथार्थवाद हो । यो मूलत: स्वच्छन्दातवादको विरोधमा उन्नाइसौं शताव्दीको पूर्वाद्धमा देखापरेको साहित्य सिद्धान्त हो । जर्मन कवि हाइनरिख हाइनेका कवितामा देखा परी फ्रान्सेली उपन्यासकार बाल्जाक लगायतका उपन्यास र नाट्कबाट पूर्णत: विकसित भएको यो वाद आज विश्व साहित्यमा अत्यन्त प्रभावशाली साहित्यक सिद्धान्तका रूपमा स्थापित छ (पौडेल, २०६९:३९७) । यसमा यथार्थको नाममा वस्तुसत्यको फोटोग्रापिक चित्रण मात्र नगरी स्रष्टाको काल्पनिकता र सृजनात्मकताले पनि सृजनालाई जीवन्त बनाउने प्रयास गरेको पाइन्छ तर रहस्यमय उडन्ते कल्पनालाई यसले कुनै स्थान दिंदैन ।

यसले पात्रको रूपमा खासगरी निम्नवर्गीय चरित्रलाई र विषयवस्तुका रूपमा समाजका सामान्य वा विशिष्ट घटना, स्थिति, परिवेश आदिलाई ग्रहण गरी मुख्यतः साधारण जनजीवनको प्रतिनिधित्व हुने खालको अभिव्यक्ति गर्छ (शर्मा र लुइटेल, २०६३: ३००) । यसले समाजका अन्धविश्वास, कुरीति आदिको विरोध गर्दछ । यसले जीवन जगत्का कुरूप पक्षको मात्र होइन सुन्दर पक्षको पनि चित्रण गर्दछ । यसको भाषाशैली सरल, सहज वा वोधगम्य हुन्छ । नेपाली नाट्य परम्परामा गोपालप्रसाद रिमालको **मसान** (२००३) र **यो प्रेम** । (२०१५) उल्लेखनीय नाट्यकृति हुन् ।

(ग) **मनोवैज्ञानिक यथार्थवादी नाटक**

मनोविज्ञान मनको वैज्ञानिक ढङ्गले अध्ययन गर्ने साहित्य सिद्धान्त हो । यसका अधिष्ठाता सिग्मन्ड फ्रायड हुन् । यसलाई विकसित गर्ने काम अल्फ्रेड एडलर र कार्ल गुस्ताभ युङ्गले गरेका हुन् । यसले मानव मनको अवचेतन तहको अध्ययन र विश्लेषण गर्दछ । यस्ता नाटकमा मनोविज्ञानले ग्रस्त, अस्वस्थ नरनारीको चित्रण प्रस्तुत गरिन्छ । कुनै पनि रोगको उपचार बाह्य उपायद्वारा मात्र हुन सक्दैन त्यसको लागि मनोग्रन्थिहरू केलाउनु पर्दछ भन्ने मान्यता यसले मान्दछ । २००३ सालमा गोपालप्रसाद रिमालले नारीसमस्यामूलक र जागरणमूलक नाटक **मसान** (२००३) प्रकाशन पश्चात् मनोवैज्ञानिक यथार्थवादी नाटकको सुरुवात भएको हो । मध्यमवर्गीय सामाजिक पृष्ठभूमिमा लेखिएको यस नाटकमा वस्तुगत यथार्थको प्रस्तुतिको साथै मानवीय मनको अध्ययन र विश्लेषण गरिएको छ (उपाध्याय, २०५९ (ख) :१३०) । उनको अर्को चर्चित नाटक **यो प्रेम** । (२०१५) हो । रिमालपछि गोविन्दबहादुर मल्ल 'गोठाले' र विजय मल्लले यस नाट्य मान्यतालाई समृद्ध पार्ने काम गरे । गोठालेका **भूसको आगो** (२०१३), **च्यातिएको पर्दा** (२०१६) र **दोष कसैको छैन** (२०२७) तथा विजय मल्लका **बौलाहा काजीको सपना** (२०२८), **जिउँदो लास** (२०१७), **स्मृतिको पर्खालभित्र** (२०४०) र **मानिस र मुखुण्डो** (२०४०) प्रख्यात मनोवैज्ञानिक नाट्यकृति हुन् । विजय मल्ललाई असामान्य मनोविज्ञानमा विशेष अभिरुचि भएकाले उनले सामाजिक समस्याका जीवन्त प्रस्तुति गर्नुका साथै पात्रहरूको मनोविश्लेषण पनि गहन रूपले गरेका छन् र मनोद्वन्द्व प्रभावकारी ढङ्गले देखाएका छन् भने गोठालेले मनोविश्लेषणात्मकता मै विशेष जोड दिएका छन् (उपाध्याय, २०५९ (ख) :१३०-१३१) । अन्तमा नेपाली नाट्य परम्परामा मनोवैज्ञानिक नाटकका सफल प्रयोक्ताका रूपमा मल्ल दाजुभाइको स्थान अग्रपङ्क्तिमा छ भन्न सकिन्छ ।

(घ) **समाजवादी यथार्थवादी नाटक**

सामान्यतया मार्क्सवादप्रति प्रतिबद्ध भई लेखिएको नाटकलाई प्रगतिवादी/समाजवादी यथार्थवादी नाटक भनिन्छ । यसमा दर्शनका तहमा द्वन्द्वात्मक भौतिकवाद ताथा राजनीति र

अर्थनीतिका तहमा साम्यवादी आदर्शप्रति आस्था देखाइन्छ (उपाध्याय, २०५९ (ख) : ११३) । विशेषतः सन् १९१७ को रयिाली अक्टुबर क्रान्तिपछि यथार्थवादभित्र नवीन सोचका रूपमा समाजवादी यथार्थवाद देखा परेको हो । राजनीतिक क्षेत्रमा साम्यवाद, सामाजिक क्षेत्रमा समाजवाद र दर्शनका क्षेत्रमा द्वन्द्वात्मक तथा ऐतिहासिक भौतिकवाद नै साहित्यका क्षेत्रमा समाजवादी यथार्थवाद वा प्रगतिवाद भएकोले यो समाज वैज्ञानिक साहित्यिक सिद्धान्त हो (पौडेल, २०६९:३९९) । यसले ब्रह्माण्डको पहिलो सत्य चेतनालाई नभई पदार्थलाई मान्दछ ।

भौतिक साधनको असमान वितरणका कारणले समाजमा वर्ग द्वन्द्व हुन्छ भन्ने मान्यता यसको रहेको छ । यसमा समाजका सम्पन्न वर्गले जहिले पनि विपन्न वर्गलाई शोषण गर्दछ । वर्गीय चेतनाको विकास भएपछि विपन्न वर्गले सामन्त वर्गको विरुद्ध जाइलाग्ने काम गर्दछ र अन्तत्तोगत्वा सामन्त वर्गले घुँडा टेकेको अवस्था दर्शाइन्छ । समाजमा उत्पादकका रूपमा रहेका श्रमजीवीहरूको यथार्थलाई प्रकट गर्ने यस सिद्धान्तले सर्वहारावर्ग र सामाजिक क्रान्तिकारी परिवर्तनको पक्षधरता देखाउँछ (शर्मा र लुइटेल, २०६३:३०२) । यसमा आर्थिक सामाजिक एवम् राजनैतिक विषमता तथा भेदभावप्रति विद्रोही दृष्टि राखिन्छ र क्रान्ति एवम् परिवर्तनका लागि जनचेतना जगाउने उद्देश्य राखिन्छ (उपाध्याय, २०५९ (ख) :११३) । सामान्यतया निम्नवर्गीय किसान, मजदुर र नोकरचाकरका समस्या प्रस्तुत गरिन्छ र तिनैलाई नायकत्व प्रदान गर्ने काम यस्ता नाट्यकृतिहरूमा गरिन्छ । यस्ता नाटकले मानवमा मानवीय संवेदना, सौन्दर्यबोध, कर्मशक्ति, चेतना र तर्कबुद्धि जागृत गराई अन्याय अत्याचारलाई सहेर बस्नु कायरता हो, त्यसले हरेक मानव विद्रोही हुनुपर्दछ तथा परिवर्तनका लागि सक्रिय हुनुपर्दछ भन्ने सन्देश मानवजातिलाई दिएको छ (पोखरेल, २०६२:८६) । विद्रोहमा आस्था राख्ने यस सिद्धान्तले सामन्त वर्गको विरुद्ध वर्गसङ्घर्षको माध्यमबाट आमूल परिवर्तन हुन्छ भन्ने आशावादी जीवनदृष्टिमा विश्वास राख्दछ । व्यक्तिलाईभन्दा बढी समाजलाई महत्त्व दिनुपर्दछ भन्ने यसको मान्यता रहेको छ । विश्वसाहित्यमा मेक्सिम गोर्की, मिखाइल सोलोखोभ आदि समाजवादी यथार्थवादी धाराका चर्चित साहित्यकार हुन् । नेपाली नाट्य परम्परामा प्रगतिवादी नाटक लेखनको प्रारम्भ २००७ सालको राजनैतिक परिवर्तनपछि मात्र भएको हो ।

प्रगतिवादी नाटकका प्रथम नाटककार वासु पासा हुन् । उनको **किसान हो** (२००८), **म हेरेर फर्के** (२०३९) र **श्रद्धा** (२०४०) प्रकाशित भएका छन् । त्यस्तै भूपि शेरचनको **परिवर्तन** (२०११) मोदनाथ प्रश्रितको **पचास रुपियाँको तमसुक** (२०२८), **आमाको काखमा** (२०३२), **मन्त्रीजी** (२०५१), **बुद्ध र चण्डाल युवती** (२०५८) मोदनाथ शास्त्रीको **हाम्रो लक्ष्य** (२०३०) दिल सहानीको **जनताको सत्रु** (२०३९), **यमको अदालत** (२०४८) अग्निशिखाको **इज्जत** (२०४३) रमेश विकलको **दोस्रो पुस्ता** (२०३९) रायनको **सिम्मा** आदि उल्लेखनीय नाट्यकृति हुन् ।

यथार्थवादका उपर्युक्त प्रकारका अतिरिक्त ऐतिहासिक यथार्थवाद र आलोचनात्मक यथार्थवाद पनि प्रचलित छ । ऐतिहासिक घटना पात्र आदिमा केन्द्रित भई सृजनात्मक रूपमा लेखिएको नाटकलाई ऐतिहासिक नाटक भनिन्छ । यसले इतिहासका गर्भमा लुकेका ऐतिहासिक तथ्यहरूलाई उजागर गरी पाठकलाई पस्कने काम गर्दछ । आलोचनात्मक यथार्थवाद भनेको पुँजीवादी समाजका अन्याय, अत्याचार, शोषण, दमन, विकृति र विसङ्गतिप्रति तीव्र व्यङ्ग्य आलोचना गर्ने साहित्यिक सिद्धान्त हो । यसले यथास्थितिको आलोचना मात्र गर्दछ त्यसबाट उन्मुक्ति कसरी प्राप्त गर्न सकिन्छ भन्ने कुराको स्पष्ट दिशाबोध गरेको हुँदैन । बाल्जाक, गोगोल, फ्लुवर्ट, डिकेन्स, टाल्स्टाय, दोस्तोब्स्की, पुष्किन आदि विश्वप्रसिद्ध आलोचनात्मक यथार्थवादी साहित्यकार हुन् ।

२.८.२.४ प्रयोगवादी नाटक

विश्व नाट्य साहित्यमा उन्नाइसौं शताब्दीको उत्तरार्धदेखि लिएर बीसौं शताब्दीको पूर्वाद्धसम्ममा देखापरेको प्रयोगधर्मी आधुनिक नाटकलाई प्रयोगवादी नाटक भनिन्छ । यो स्वच्छन्दतावादी र यथार्थवादी नाट्य मान्यताको विरुद्ध देखा परेको मान्यता हो । विश्व नाट्य साहित्यमा प्रयोगवादी नाट्य मान्यतालाई आधार मानेर नाटक लेख्ने नाटककारहरू ज्याँपाल सात्र, बेकेट, कामु र क्रिकेगार्ड आदि हुन् । उपर्युक्त कालावधिमा पाश्चात्य नाट्य साहित्यमा प्रतीकवादी नाट्यधारा, अभिव्यञ्जनावादी नाट्यधारा, दादावादी नाट्यधारा, अधियथार्थवादी नाट्यधारा, महाकाव्यात्मक नाट्यधारा तथा विसङ्गत नाट्यधारा देखापरेका थिए (उपाध्याय, २०५९ (ख) :१३२) । यी नै प्रयोगवादी नाटक हुन् । बीसौं शताब्दीमा विकसित नवीनतम ज्ञान, विज्ञान, आर्थिक, राजनीतिक अनुभवले प्रयोगवादी नाट्यलेखनमा गहिरो प्रभाव पारेको छ र बीसौं शताब्दीपछि नाटककारहरूले काल्पनिक रङ्गमञ्चलाई भन्दा पनि वास्तविक रङ्गमञ्चलाई आधार मानी नाटक लेख्न थालेका छन् (पोखरेल, २०६२:८६) । प्रयोगवादी नाटकमा साम्राज्यवादी एवम् पुँजीवादी मान्यताको विरोध, साम्प्रदायिकता, विखण्डनवादी चेतना र वर्गभेदलाई अन्त्य गर्नु पर्ने विचार राजनीतिक, धार्मिक, सामाजिक क्षेत्रमा व्याप्त भ्रष्टचारको अन्त्य गर्न मानव चेतनशील र सचेत रहनुपर्दछ भन्ने मान्यता राखेका छन् (पोखरेल, २०६२:८६:८७) । यस्ता नाटकहरूमा शृङ्खलाहीनता अमूर्त कथानक, स्वैरकल्पना र मिथकको प्रयोग गरिन्छ ।

समको **स्वास्नीमान्छे** (२०३३) र **उ मरेकी छैन** (२०३५) विजय मल्लको **कङ्काल** (२०१८), **भोलि के हुन्छ ?** (२०२८), **मानिस र मुखुण्डो** (२०४१) तथा **पहाड चिच्याइरहेछ** (२०४१) धुवचन्द्र गौतमको **त्यो एउटा कुरा** (२०३०) र **भस्मासुरको नलीहाड** (२०३७) मोहनराज शर्माको **जेमन्त /यमा** (२०४१) र **वैकुण्ठ एक्सप्रेस** (२०४२) सरुभक्त श्रेष्ठको **युद्धः**

उही ग्यासच्याम्बरभित्र (२०३९) र **निमावीय** (२०५५) अविनाश श्रेष्ठको **समय समय अनि समय** (२०५०) र **अश्वोत्थामा हतोहत:** (२०५०) आदि प्रयोगवादी नाटक हुन् ।

पाश्चात्य नाट्य परम्परामा अनाटक, विसङ्गतिवादी नाटक र समस्यानाटक पनि चर्चित छन् । उपर्युक्त नाट्यभेदबाट नेपाली नाट्य परम्परा पनि प्रभावित छ त्यसैले यहाँ यिनको चर्चा गर्ने जमर्को गरिएको छ ।

पाश्चात्य परम्परामा प्रयोगवादको रूपमा अनाटक देखिएको छ । शास्त्रीय नाट्य मान्यताको भञ्जन गरी रचिएको नाटक नै अनाटक हो । परम्परित नाटकहरूमा नटनटीको अभिनय हेर्दै जाँदा प्रेक्षकले नाटकमा प्रयुक्त पात्रपात्रासित तादात्म्य स्थापना गर्दछन् र नाटकका चरित्रसित आफूलाई एकाकार गर्दछन् भने अनाटकमा यही भ्रमबाट दर्शकलाई जोगाउने प्रयास गरिन्छ (अधिकारी, सन् १९७७:७) । अनाटकमा प्रेक्षकहरू आफैं रङ्गमञ्चमा उक्लिएर अभिनय गर्दछन् । यसमा दृश्य परिवर्तन गर्दा पर्दा वन्द गर्ने र खोल्ने प्रावधान हुँदैन दर्शकका सामुन्ने नै खुल्ला पर्दामा नै दृश्य परिवर्तन गरिन्छ ।

दोस्रो विश्वयुद्धको विभीषिकाबाट मानिसहरूमा एक प्रकारको सन्त्रास, शून्यता र निराशको वातावरणले घेऱ्यो । विसङ्गतिवाद दोस्रो विश्वयुद्धको विभीषिकाबाट जन्मेको एउटा आन्दोलन हो । अङ्ग्रेजी एब्जर्ड शब्दबाट विसङ्गत, एब्जर्डडिटी शब्दबाट विसङ्गति र थिएटर अफ द एब्जर्ड बाट विसङ्गत नाट्य आदि शब्दहरू बनेका छन् (शर्मा र लुइटेल, २०६३:३४७) । सन् १९५० र १९६० को दशकमा विशेषगरी युरोप र अमेरिकाका नाटककार तथा नाट्यकर्मीहरूलाई यसले अत्यधिक प्रभाव पारेको देखिन्छ । विसङ्गतिवादको अस्तित्ववादसँग घनिष्ठ सम्वन्ध छ । यसलाई अस्तित्ववादसँगै विकसित साहित्य सिद्धान्त मानिन्छ । यस चिन्तनको प्रतर्वन गर्ने काम सर्वप्रथम जाँ पाल सात्रले गरेका हुन् भने यस वादलाई व्याख्या विवेचना गरी विस्तार गर्ने काम अल्वर्ट कामुले गरेका हुन् । यो वाद फ्रेडरिक नित्सेको ईश्वरको मृत्युको घोषणाबाट प्रभावित छ । यस धारामा आवद्ध भई नाटक लेख्ने प्रमुख नाटककारहरूमा अल्वर्ट कामु, स्यामुअल बेकेट र जेम्स ज्वायस आदि हुन् । अल्वर्ट कामुको **सिसिफसको पुराकथा** र स्यामुअल बेकेटको **गोदतको प्रतिक्षामा** जस्ता कृतिहरू विसङ्गतिवादका प्रयोगका दृष्टिले अत्यन्त सशक्त मानिन्छन् । बीसौं शताब्दीको मानव सभ्यताको विरूपता, विसङ्गतता, विडम्वना र पाखण्डलाई सशक्त रूपमा कलात्मक अभिव्यक्ति प्रदान गर्ने हेतुले यस नाट्यधाराको आविर्भाव भएको हो (उपाध्याय, २०५२:१८१) । नेपाली नाट्य परम्परामा ध्रुवचन्द्र गौतमका **त्यो एउटा कुरा** (२०३०), **भस्मासुरको नलीहाड** (२०३७), सरुभक्तको **युद्ध:उही ग्यासच्याम्वरभित्र** (२०३९) र **इथर** (२०४४) मोहनराज शर्माको **जेमन्त/यमा** (२०४१) र **बैकुण्ठ एक्सप्रेस** (२०४२) आदि विसङ्गतिवादी नाटकका उदाहरण हुन् ।

कुनै व्यक्ति र समाजमा रहेका यावत् समस्याहरूलाई यथार्थपरक ढङ्गले प्रस्तुत गर्ने र केही मात्रामा समाधानको सङ्केत गर्ने नाटकहरू नै समस्यामूलक नाटक हुन् । राजनीतिक, सामाजिक, आर्थिक, धार्मिक समस्यामा केन्द्रित भई लेखिएको यस्तो नाटकमा घटना तथा चरित्रको स्थूल चित्रणलाई भन्दा ती विषयको आलोचनालाई प्रमुखता दिई सूक्ष्म मनोवैज्ञानिक विश्लेषण गरिएको नाटकलाई समस्यामूलक नाटक भनिन्छ (उपाध्याय, २०५२:१२२) । यस्ता नाटकहरूमा समस्याहरूको प्रस्तुति गरिन्छ र समाधान खोज्ने जिम्मा प्रेक्षकलाई दिइन्छ । समस्यामूलक नाटकमा यथार्थमूलक कथावस्तु, पात्र, भाषाशैली, भौतिकवादी चिन्तन, द्वन्द्व र अन्वितित्रयको अनुपालन गरिएको हुन्छ । बीसौं शताब्दीको आरम्भमा लेखिन थालेको समस्यामूलक नाटक यस शताब्दीको चौथो दशकसम्म विश्व जनमानसमा निकै लोकप्रिय रह्यो र यस्ता नाट्य लेखनले एकछत्र राज गऱ्यो (पोखरेल, २०६२:७९) । यस्तो नाटकको प्रारम्भ नर्वेली नाटककार हेनरिक इब्सेनले गरेका हुन् र यसलाई अग्रगति दिने काम जर्ज बर्नार्ड सा गाल्सबर्दी आदिले गरका छन् । नेपाली नाट्परम्परामा गोपालप्रसाद रिमालको आगमनसँगै समस्यामूलक नाटकको पार्दुभाव भएको हो । उनको **मसान** (२००३) र **यो प्रेम !** (२०१५) उल्लेखनीय कृति हो । समस्यामूलक नाटकलाई अग्रगति दिने काम नेपाली नाट्य परम्परामा रिमालपछि गोविन्दबहादुर मल्ल र विजय मल्लले गरेको देखिन्छ ।

२.८.३ माध्यम भेदका आधारमा

माध्यम भेदका आधारमा नाटकलाई रेडियो नाटक, पाठ्य नाटक र सडक नाटक गरी विभाजन गर्न सकिन्छ । तिनको सामान्य परिचय यसप्रकार छ -

२.८.३.१ रेडियो नाटक

रेडियोबाट प्रसारित हुने नाटक रेडियो नाटक हो । यसको आरम्भ र विकासमा विज्ञानको महत्त्वपूर्ण योगदान रहेको छ । प्रविधिले गर्दा दृश्य काव्य नाटक आज श्रव्य काव्यमा परिणत भएको छ । रेडियो नाटकको आरम्भले नाटकका दर्शक वर्ग श्रोतावर्ग भएका छन् र सम्पन्न विपन्न सबै व्यक्तिको घरआँगन नाटकको प्रेक्षागृह भएको छ (पोखरेल, २०६२:९०) । केशवप्रसाद उपाध्यायले (२०५२:११९-१२०) रेडियो नाटकका रेडियो रूपक, रेडियो फिचर, ध्वनिनाटक र स्वक्ति (एकालाप) गरी चार भागमा वर्गीकरण गरेका छन् । वाचिक अभिनय हुने र कथोपकथनको प्रधानता रहने ध्वनिनाटक नै वर्तमान युगमा अत्यधिक प्रचलित छ । रेडियो नाटक प्रदर्शन गर्नका निम्ति रङ्गमञ्च, भेषभूषा र प्रेक्षागृहको आवश्यकतथा पर्दैन । साथै यसमा अङ्क र दृश्यमा विभाजन गर्ने र अन्वितित्रयको अनुपालन गर्नु पर्ने झन्झट पनि रहँदैन । माइक्रोफोनको सहायताले स्टुडियोमा बसेर पात्रहरूले गरेको अभिनय हजारौं कोस टाढाका श्रोतावर्गले सजिलै सुन्न सक्छन् । नेपाली नाट्य साहित्यमा

रेडियो नाटकको प्रभाव पश्चिमी मुलुकबाट भित्रिएको हो । २००८ सालमा रेडियो नेपालको स्थापना भएपछि रेडियो नेपालबाट रेडियो नाटकको प्रशासरण गर्न थालिएको हो । बालकृष्ण सम, भीमनिधि तिवारी, गोपालप्रसाद रिमाल, रुद्रराज पाण्डे, श्यामदास वैष्णव, गोविन्दबहादुर मल्ल, विजय मल्ल, फणिन्द्रराज खेताला, रमेश विकल, सरुभक्त र ध्रुवचन्द्र गौतमजस्ता नाटककारहरूका नाटक रेडियो नाटकका रूपमा प्रस्तुत भएका छन् ।

२.८.३.२ पाठ्य नाटक

नाटक अभिनयात्मक साहित्यिक विधा हो । यसको प्रभावकारिता मञ्चमार्फत प्रेक्षकमा प्रस्तुत गरेपछि मात्रै हुन्छ तथापि यसले कहिँलेकाहीँ मञ्चनका दृष्टिले लेखिँदा लेखिँदै पनि पाठ्य रूप धारण गर्दछ भने त्यस्तो नाटकलाई पाठ्य नाटक भनिन्छ । यसलाई कोठे नाटक पनि भन्ने गरेको पाइन्छ । मञ्चनको प्रयोजनले नलेखी पठनका दृष्टिले लेखिएका नाटक कोठे नाटक हो (उपाध्याय, २०५२:१११) । यसमा संवाद, परिवेश, मञ्चनिर्देश आदि पनि हुन्छन् तर काव्यात्मकता र प्रतीकात्मकताले ती भरिपूर्ण रहन्छन् (एटम, २०६७:१३८) । नेपाली नाट्य परम्परामा कतिपय नाटककारहरूले प्रयोगका विविध पद्धति उपयोग गर्न खोज्दा तिनले पाठ्य नाटकको स्वरूप धारण गरेका छन् । गोपाल पराजुलीको **गोलार्द्धका दुई छेउ** (२०३७) मा सङ्गृहीत छ वटै नाटकहरू, मोहनराज शर्माको **वैकुण्ठ एक्सप्रेस** (२०४२), ध्रुवचन्द्र गौतमको **त्यो एउटा कुरा** (२०३०) सरुभक्तको **इथर** (२०४४) र **निमावीय** (२०५५) आदि पाठ्य नाटकका दृष्टान्त हुन् ।

२.८.३.३ सडक नाटक

नाटक/कलाकौशलको प्रस्तुतीकरणका लागि विशेष किसिमले बनाइएको निश्चित रङ्गमञ्चमा नभई गाउँ/सहरका चोक, आँगन, चौर, भन्ज्याङ, चौतारी अर्थात् खुला ठाउँमा प्रस्तुतीकरण गरिने नाटकलाई नै सडक नाटक भनिन्छ । यसलाई अङ्ग्रेजीमा 'स्ट्रिट प्ले' र हिन्दीमा 'नुक्कड नाटक' भन्ने गरिन्छ । दैनिक भेषभूषामा अनौपचारिकरूपमा संवाद र अभिनयका भरमा रङ्गमञ्चविना पनि नाट्य प्रदर्शन गर्न सकिन्छ र आफ्नो सन्देश प्रभावकारी रूपमा प्रेक्षकसम्म पुऱ्याउन सकिन्छ भन्ने धारणाबाट सडक नाटकको आविष्कार भएको हो (उपाध्याय, २०५९ (ख) :२५८)। खुल्ला रङ्गमञ्चको परम्परा ग्रिसबाट सुरु भएपनि उन्नाइसौं शताब्दीको तीसको दशकको प्रारम्भमा रुसमा 'राउन्ड थिएटर' अर्थात् चारैतिर दर्शक राखी बीचमा खुल्ला ठाउँमा नाटक मञ्चन गर्ने कार्यसँगै सडक नाटकको स्वरूप विकास भएको हो (यात्री, २०६५:१४५)। नेपालमा २०३६ को जनमत सङ्ग्रह पश्चात् सडक नाटक परम्पराले चर्चा पाएको छ । यसै क्रममा युवा रङ्गकर्मीहरूको समूह सर्वनामले पहिलोपल्ट २०३९ भाद्र २० गते अशेष मल्लको लेखन तथा निर्देशनमा कीर्तिपुरको कोरेनेसन गार्डेनको खुल्ला चौरमा

हामी वसन्त खोजिरहेछौं र समाप्त असमाप्त नाटक प्रदर्शित गरी नेपाली नाटक र रङ्गमञ्चको क्षेत्रमा सडक नाटकको आरम्भ गरे । रङ्गमञ्चबाट वञ्चित गराइएको र रङ्गमञ्चको चर्को भाडा तिर्न पनि असमर्थ रहेको सर्वनामले छिमेकी भारतमा त्यतिखेर प्रचलित रहेको नुक्कड नाटकबाट प्रेरणा लिएको देखिन्छ । २०३९ भाद्र २० गतेदेखि सप्ताहव्यापी रूपमा सडक नाटक गर्ने परम्परा पनि बसालेको छ । अशेष मल्ल, किशोर पहाडी, गोविन्दसिंह रावत, रवीन्द्र खड्का, बद्री अधिकारी, रमेश बूढाथोकी, सुनिल पोखरेल, ओममणि शर्मा, कृष्ण कँडेलजस्ता रङ्गकर्मीहरूको महत्त्वपूर्ण भूमिका सडक नाटकमा रहेको छ (पोखरेल, २०६२:१७५) । रङ्गमञ्चको प्रयाप्त सुविधा नभएको र रङ्गमञ्च भएको ठाउँमा पनि चर्को भाडा तिरेर नि:शुल्क नाट्य प्रदर्शन गर्न सम्भव नभएको हाम्रो राष्ट्रिय परिवेशमा यसको अत्यन्त महत्त्व रहेको छ । सडक नाटकमा सडकमा रहेका जोकोही पनि प्रेक्षक बन्न सक्नु, खुल्ला ठाउँलाई रङ्गमञ्चका रूपमा उपयोग गरिनु, दर्शक र कलाकार बीचको दुरी नजिकिनु, छोटो समयमा देशका कुना कन्दरामा पनि मितव्ययी ढङ्गले प्रस्तुति गर्न सक्नु, सम्प्रेषणीय र प्रभावकारी हुनु आदि यसका विशेषता हुन् ।

२.८.४ अङ्क योजनाका आधारमा

अङ्क योजनाका आधारमा नाटकलाई एकाङ्की र पूर्णाङ्की नाटक गरी २ भागमा विभाजन गर्न सकिन्छ । तिनको सामान्य परिचय यसप्रकार छ -

२.८.४.१ पूर्णाङ्की नाटक

एक अङ्कभन्दा बढी अङ्कमा संरचित नाटक पूर्णाङ्की नाटक हो । यसलाई नेपाली साहित्यमा 'नाटक' र पाश्चात्य साहित्यमा 'ड्रामा' वा 'प्ले' भनिन्छ । 'नाटक' संस्कृत तत्सम शब्दका रूपमा नेपाली भाषामा प्रचलित छ । संस्कृतमा रूपकका दस भेदमध्ये नाटकलाई प्रमुख भेद मानिन्छ । पूर्वीय आचार्य धनञ्जयले सामान्य नाटकमा पाँच अङ्क र महान् नाटकमा दस अङ्क हुन्छन् भनेका छन् । पश्चिममा पनि शास्त्रीयतावादी मान्यता अनुसार नाटक पाँच अङ्कमा संरचित हुनु पर्दछ भन्ने मान्यता छ । यथार्थवादी युगको आरम्भसँगै नाटक तीन अङ्कमा मात्र संरचित भई रचिएका छन् । नेपाली नाट्य परम्परामा समले तीन अङ्कदेखि दस अङ्कसम्मका पूर्णाङ्की नाटक रचना गरेका छन् । रिमालका मसान (२००३) र यो प्रेम ! (२०१५) नाटक तीन अङ्कमा संरचित छ । वर्तमान युगमा पूर्णाङ्की नाटक विशेषत: तीन अङ्कमा संरचित भई रचिएका देखिन्छन् । यसरी पूर्णाङ्की नाटक कम्तिमा तीन अङ्कदेखि बढीमा दस अङ्कसम्म संरचित हुन्छ भन्न सकिन्छ । नेपाली नाट्य परम्परामा अटलबहादुर (१९६२), मुकुन्द -इन्दिरा (१९९४), अमरसिंह (२०१०), मसान (२००३) र जिउँदो लास (२०१७) आदि पूर्णाङ्की नाटकका उदाहरण हुन् ।

२.८.४.२ एकाङ्की

स्थान, समय र कालको अन्विति रहने, जीवनको कुनै एक पक्षलाई मात्र चित्रण गरिने, एक अङ्कमा संरचित नाट्यभेदलाई एकाङ्की भनिन्छ । व्युत्पतिगत रूप केलाउँदा पनि 'एक+अङ्की' =एकाङ्की हुन्छ । जसको अर्थ एक अङ्कमा संरचित नाट्यविधा हुन्छ । यसलाई पाश्चात्य साहित्यमा 'वन एक्ट प्ले' भनिन्छ । पश्चिममा उन्नाइसौं शताब्दीको अन्त्यतिर देखि एकाङ्की शब्द प्रचलित देखिन्छ (उपाध्याय, २०५२:११९) । पूर्वमा भासको समयदेखि नै एकाङ्कीको प्रचलन रहेको देखिन्छ । रूपक अन्तर्गतका अङ्क, भाण, व्यायोग, बीथी, प्रहसन र इहामृग एकाङ्की हुन् (उपाध्याय, २०५२:११९) । पश्चिममा आधुनिक कालमा स्ट्रिन्डवर्ग, जर्ज बर्नार्ड सा र बेकेट आदिले एकाङ्की लेखनमा उल्लेखनीय योगदान पुऱ्याएका छन् । एकाङ्की स्वतन्त्र अस्तित्व भएको विधा हो । नाटकलाई छोट्याएर एकाङ्की र एकाङ्कीलाई लम्ब्याएर नाटक बन्दैन । आजको व्यस्त जटिल जनजीवनले गर्दा र मञ्चनका निम्ति सुगम भएर पनि होला नाटकको तुलनामा एकाङ्कीको विकास तीव्र रूपमा भइरहेको छ । नेपाली एकाङ्की परम्परामा पुष्कर शमशेरको **लक्ष्यहीन** (१९९९) बालकृष्ण समको **बोक्सी** (१९९९), **भतेर** (२०१०), **तपोभूमि** (२०१४) हृदयचन्द्रसिंह प्रधानको **गङ्गालालको चिता** (२०११) गोपालप्रसाद रिमालको **माया** (२०११) गोविन्दबहादुर मल्ल गोठालेको **भोको घर** (२०३४) आदि उल्लेखनीय एकाङ्की हुन् ।

अङ्कका आधारमा नाटकलाई पूर्णाङ्की र एकाङ्की गरी विभाजन गरे पनि नेपाली नाट्य परम्परामा मोतीराम भट्टको **प्रियदर्शिका** (२०१६) (चार अङ्कमा संरचित) नाटिका उपलब्ध छ ।

२.८.५ भाषिक भेदका आधारमा

भाषिक भेदका आधारमा नाटकलाई पद्य नाटक, गद्यनाटक र गीति नाटक आदिका आधारमा वर्गीकरण गर्न सकिन्छ । तिनीहरूको सामान्य परिचय यसप्रकार छ -

२.८.५.१ पद्य नाटक

पद्य भाषामा लेखिएको नाटकलाई पद्य नाटक भनिन्छ । शास्त्रीय नाटकहरू पद्य भाषामा लेखिएको देखिन्छ । पद्य भनेको छन्दोबद्ध रचना हो । पद्य नाटकमा आदिदेखि अन्तसम्म पद्य भाषाको प्रयोग हुन्छ भने बीच बीचमा गद्य भाषाको पनि प्रयोग हुन्छ । अर्थात् पद्यको प्रधानता भई गद्यको मिश्रण भएमा त्यसलाई पद्य नाटक भनिन्छ । ग्रिसेली नाट्य परम्परामा नाटकहरू पद्यात्मक भाषामा लेखिएको देखिन्छ । एरिस्टोटलले दु:खान्तको भाषा अलङ्कृत, काव्यात्मक हुनुपर्ने र त्यसमा गीत, लय र सामजस्य हुनुपर्ने कुरा औंल्याएबाट पनि प्राचीन ग्रिसेली नाट्य परम्परा पद्यमय थिए भन्न सकिन्छ । पुनर्जागरण कालमा सेक्सपिएरको

आगमन सँगै ब्लयाङ्क भर्स शैलीका नाटकहरू देखा परे । यथार्थवादी चरणमा आएपछि पद्य नाटकको स्थान गद्य नाटकले लिएको देखिन्छ । पुन:आधुनिक युगमा टि. एस इलियड आदिले यथार्थवादी नाट्य पद्धतिका विरुद्ध काव्यगुण सम्पन्न पद्य नाटकको पार्दुभाव गरे । अङ्ग्रेजी साहित्यमा ड्रामेटिक पोयट्री (नाटकीय काव्य) र भर्स ड्रामा (छन्द नाटक/ काव्यात्मक नाटक) जस्ता काव्य भेद चर्चित छन् (उपाध्याय, २०५२:१२८) । काव्यात्मक नाटकमा पनि नाट्यगुण रहनुपर्दछ । काव्य तत्त्व र नाट्यतत्त्वको सन्तुलित समन्वयले मात्र नाटक प्रभावकारी हुन्छ ।

संस्कृत नाट्य परम्परामा नाट्यकृति मूलत: गद्यमा लेखिने र यत्रतत्र पद्यको पनि प्रयोग गर्ने गरेको देखिन्छ । नाटकमा धेरै पद्यहरूको समावेश नगर्नु भन्ने शास्त्रीय निर्देशन रहेकाले संस्कृत नाटक पद्यमय वा पद्यप्रधान नभएर गद्यप्रधान छन् (उपाध्याय, २०५२:१२७) । नेपाली नाट्य परम्परामा माध्यमिक कालमा गद्य र पद्य मिश्रित नाट्यकृतिहरू देखा परे । सेक्सपियरका अन्त्यानुप्रासहीन पद्यप्रधान नाटकबाट अनुप्रेरित नाट्यसम्राट बालकृष्ण समको आगमन सँगै नेपाली नाट्य परम्परामा पद्य नाटकको पार्दुभाव भएको हो । समको **ध्रुव** (१९८६), **प्रह्लाद** (१९९४), **मुकुन्द-इन्दिरा** (१९९४) **अन्धवेग** (१९९६) **रणदुल्लभ** (२०२०) **तानसेनको झरी** (२०२७) तथा महाकवि लक्ष्मीप्रसाद देवकोटाको **सावित्री सत्यवान्** (१९९७) आदि पद्य नाटकका दृष्टान्त हुन् ।

२.८.५.२ गद्य नाटक

गद्य भाषामा लेखिएको नाटकलाई गद्यनाटक भनिन्छ । नेपाली नाट्य परम्परामा यथार्थवादी युगको आरम्भ सँगै गद्य भाषामा लेखिएका नाटकको प्रचलन बढन गएको देखिन्छ । यथार्थवादले स्वाभाविकता र वास्तविकतामाथि विश्वास राख्दछ । स्वभावैले मानिसहरूले बोली चालीका क्रममा कथ्य भाषाको/गद्य भाषाको प्रयोग गर्दछन् । यो वर्तमान युगको माग पनि हो । गद्य भाषामा पनि अलङ्कार, बिम्ब, प्रतीक, स्वैरकल्पना र मिथक आदिको प्रयोग गरी नाटकलाई प्रभावकारी बनाउन सकिन्छ । पहलमान सिंह स्वाँरको **अटलबहादुर** (१९६२), बालकृष्ण समको **प्रेमपिण्ड** (२००९), भीमनिधि तिवारीको **चैतारा लक्ष्मीनारायण** (२०२४), गोपालप्रसाद रिमालको **मसान** (२००३) र **यो प्रेम ।** (२०१५) आदि गद्य नाटकका उदाहरण हुन् ।

२.८.५.३ गीति नाटक

पूर्वीय परम्परामा गीति तत्त्वको खोजी गर्दै जाँदा ऋग्वेदसम्म पुग्नु पर्ने हुन्छ । 'ऋक्' को अर्थ स्तुतिपरक मन्त्र हो र ऋग्वेद ऋचाहरूको सङ्ग्रह हो (उपाध्याय, २०५२:१२०)। ऋग्वेदमा देवताका स्तुतिपरक गीतहरू छन् । त्यस्तै यम-यमी संवाद, पुरुरवा-उर्वशी आदिको संवादमा पनि संवाद गीत पाइन्छ । यो नै पूर्वीय काव्यजगत्को नाट्यबीज हो । पश्चिममा

भने ग्रिसेली परिष्कारवादी युगका एस्किलस, सोफोक्लिज र युरिपाइडिजका दु:खात्मक नाटकमा गीति तत्वको प्रबलता छ । नेपाली साहित्यमा गीति नाटकको आदि बीज घाटु, सोरठी र बालुन जस्ता लोकनाटकहरूमा पाइन्छ । गीतिनाटकलाई 'साहित्यको स्वर्ग' भन्ने गीतिनाटककार माधव घिमिरेको विचारमा नेपाली गीतिनाटकको आदिम रूप जुहारी हो ।

गीत, सङ्गीत र अभिनयका साथ रङ्गमञ्चमा प्रस्तुत गरिने नाटकलाई गीति नाटक भनिन्छ । यसमा गीतकै माध्यमबाट संवाद गरिन्छ । सामान्यतया गीतिनाटकमा नृत्यको पनि प्रयोग गर्न सकिन्छ तर नृत्य यसको आवश्यक तत्त्व भने होइन (उपाध्याय, २०५९ (ख) :१०६) । २००८ सालमा प्रकाशित मोहनबहादुर मल्लकृत पागल दुनिया नेपाली गीति नाटकका प्रथमकृति हो तत्पश्चात् २०२० सालमा प्रकाशित समको नालापानी र २०२१ सालमा प्रकशित लक्ष्मीप्रसाद देवकोटाको कृषिवाला देखापर्दछ । नेपाली नाट्य साहित्यमा कविवर माधवप्रसाद घिमिरेले गीति नाटकको क्षेत्रमा ठूलो योगदान दिएका छन् । उनका शकुन्तला (२०३८), मालती मङ्गले (२०३९), विषकन्या (२०५०), अश्वत्थामा (२०५१) र हिमालवारि हिमालपारि (२०५४) र देउकी (२०५५) गीतिनाटक प्रकाशित छन् । शाकुन्तला (२०३८) र मालती मङ्गले (२०३९) दुवै मञ्चित नाट्यकृति हुन् । यिनमा गीत, कवित्व र नाट्य तीनै तत्त्वको उचित संयोजन छ । यी दुईमा मालती मङ्गले सर्वाधिक मञ्चित नाट्यकृति हो ।

२.८.५.४ गद्यपद्य नाटक

गद्य र पद्य भाषाको मिश्रित रूपमा संरचित नाटकलाई गद्यपद्य नाटक भनिन्छ । नेपाली नाट्य परम्परामा बालकृष्ण समका मुकुन्द इन्दिरा यस पकारको नाटक हो ।

२.८.६ परिणतिका आधारमा

परिणतिका आधारमा नाटकलाई दु:खान्त र सुखान्त गरी दुई भागमा वर्गीकरण गर्न सकिन्छ । यहाँ यिनको सङ्क्षिप्त परिचय दिइएको छ ।

२.८.६.१ दु:खान्त नाटक

नायक र नायिकाको मिलन हुन नसकी दु:खद अन्त्य भएको नाटक दु:खान्त नाटक हो । यसलाई अङ्ग्रेजीमा ट्रेजेडी भनिन्छ । यो शब्द ग्रिसेली 'त्रागोइदिया' शब्दबाट विकसित भएको हो । पाश्चात्य आदि नाट्य चिन्तक एरिस्टोटलले नाटकलाई दु:खान्त र सुखान्त गरी दुई भागमा वर्गीकरण गर्ने काम परिष्कारवादी युगमा गरेका हुन् । उनले दु:खान्तलाई

भने ग्रिसेली परिष्कारवादी युगका एस्किलस, सोफोक्लिज र युरिपाइडिजका दुःखात्मक नाटकमा गीति तत्त्वको प्रबलता छ । नेपाली साहित्यमा गीति नाटकको आदि बीज घाटु, सोरठी र बालुन जस्ता लोकनाटकहरूमा पाइन्छ । गीतिनाटकलाई 'साहित्यको स्वर्ग' भन्ने गीतिनाटककार माधव घिमिरेको विचारमा नेपाली गीतिनाटकको आदिम रूप जुहारी हो ।

गीत, सङ्गीत र अभिनयका साथ रङ्गमञ्चमा प्रस्तुत गरिने नाटकलाई गीति नाटक भनिन्छ । यसमा गीतकै माध्यमबाट संवाद गरिन्छ । सामान्यतया गीतिनाटकमा नृत्यको पनि प्रयोग गर्न सकिन्छ तर नृत्य यसको आवश्यक तत्त्व भने होइन (उपाध्याय, २०५९ (ख) :१०६) । २००८ सालमा प्रकाशित मोहनबहादुर मल्लकृत **पागल दुनिया** नेपाली गीति नाटकका प्रथमकृति हो तत्पश्चात् २०२० सालमा प्रकाशित समको **नालापानी** र २०२१ सालमा प्रकशित लक्ष्मीप्रसाद देवकोटाको **कृषिवाला** देखापर्दछ । नेपाली नाट्य साहित्यमा कविवर माधवप्रसाद घिमिरेले गीति नाटकको क्षेत्रमा ठूलो योगदान दिएका छन् । उनका **शकुन्तला** (२०३८), **मालती मङ्गले** (२०३९), **विषकन्या** (२०५०), **अश्वत्थामा** (२०५१) र **हिमालवारि हिमालपारि** (२०५४) र **देउकी** (२०५५) गीतिनाटक प्रकाशित छन् । **शाकुन्तला** (२०३८) र **मालती मङ्गले** (२०३९) दुवै मञ्चित नाट्यकृति हुन् । यिनमा गीत, कवित्व र नाट्य तीनै तत्त्वको उचित संयोजन छ । यी दुईमा **मालती मङ्गले** सर्वाधिक मञ्चित नाट्यकृति हो ।

२.८.५.४ गद्यपद्य नाटक

गद्य र पद्य भाषाको मिश्रित रूपमा संरचित नाटकलाई गद्यपद्य नाटक भनिन्छ । नेपाली नाट्य परम्परामा बालकृष्ण समका मुकुन्द इन्दिरा यस पकारको नाटक हो ।

२.८.६ परिणतिका आधारमा

परिणतिका आधारमा नाटकलाई दुःखान्त र सुखान्त गरी दुई भागमा वर्गीकरण गर्न सकिन्छ । यहाँ यिनको सङ्क्षिप्त परिचय दिइएको छ ।

२.८.६.१ दुःखान्त नाटक

नायक र नायिकाको मिलन हुन नसकी दुःखद अन्त्य भएको नाटक दुःखान्त नाटक हो । यसलाई अङ्ग्रेजीमा ट्रेजेडी भनिन्छ । यो शब्द ग्रिसेली 'त्रागोइदिया' शब्दबाट विकसित भएको हो । पाश्चात्य आदि नाट्य चिन्तक एरिस्टोटलले नाटकलाई दुःखान्त र सुखान्त गरी दुई भागमा वर्गीकरण गर्ने काम परिष्कारवादी युगमा गरेका हुन् । उनले दुःखान्तलाई

अत्यधिक महत्त्व दिएका छन् । उनका अनुसार जीवनको उच्चतर पक्षको चित्रण दुःखान्तमा र हीन पक्षको चित्रण सुखान्तमा हुन्छ । दुःखान्तको स्वरूप निर्धारण गर्नमा र नाट्य रचना गर्नमा एस्किलस, सोफोक्लिज र युरिपाइडिजको विशेष देन छ । उपर्युक्त नाटककारहरूको नाट्य कृतिको अनुगमनबाट नै एरिस्टोटलले दुःखान्त सिद्धान्तको प्रतिपादन गरेका हुन् । एरिस्टोटलले दुःखान्तको मुख्य उद्देश्य शिक्षा दिनु नभई करुणा एवम् त्रासको सञ्चार गरेर भावहरूलाई विरेचन गर्नु हो भनेका छन् । यसमा महिमाशाली व्यक्तिको दुर्भाग्यको चित्रण हुन्छ । उनका अनुसार दुःखान्तकका तत्त्वहरू कथावस्तु, चरित्रचित्रण, विचरतत्त्व, भाषाशैली, गीत र दृश्यविधान हुन् (ज्ञवाली, २०६६:३०) । उनले दुःखान्तको कथानकका स्रोत दन्त्यकथा, कल्पना वा इतिहासलाई मानेका छन् । उनले दुःखान्तको नायक उच्चकुलीन, प्रख्यात र भद्रपुरुष हुनुपर्दछ तर उसमा कुनै न कुनै दोष हुनुपर्दछ, दुःखान्तको भाषा पद्यात्मक हुनुपर्दछ र यो सजिलै सम्झन सकिने हुनुपर्दछ अर्थात् यसको आयाम अति विस्तृत र अति सङ्क्षिप्त हुनु हुँदैन भनी आफ्नो **काव्यशास्त्र**मा उल्लेख गरेका छन् । उनले दुःखान्तकको कथावस्तुमा एकान्विति, पूर्णता, सम्भाव्यता, सहज आङ्गिक विकास, कुतूहलता र सामान्यीकरण जस्ता विशेषता निहित रहनु पर्ने कुरा उल्लेख गरेका छन् ।

पूर्वीय आचार्यहरूको 'वियोगान्तम् न नाटकम्' अर्थात् वियोगान्त नाटक हुँदैन भन्ने नाट्य मान्यतामा रहेको हुँदा दुःखान्त नाटकको बारेमा चर्चा गरेको पाइँदैन । नेपाली नाट्य परम्परामा दुःखान्त र वियोगान्त शब्द अङ्ग्रेजी नाटकमा प्रचलित ट्रेजेडी शब्दको पर्यायको रूपमा प्रयोग गरिएको छ (थापा, २०६६:१००) । उद्भव कालमा पहलमानसिंह स्वाँरको **अटलबहादुर** (१९६२) नाटकबाट प्रारम्भ भएको दुःखान्त नाट्य परम्परा बालकृष्ण समको आगमनसँगै सुदृढ र समृद्ध भएको छ । समको **मुटुको व्यथा** (१९८६), **अन्धवेग** (१९९६), **प्रेमपिण्ड** (२००९), **अमरसिंह** (२०१०), **भीमसेनको अन्त्य** (२०१२-१३), **तानसेनको झरी** (२०२७) तथा भीमनिधि तिवारीको **चौतारा** **लक्ष्मीनारायण** (२०२४) उल्लेखनीय दुःखान्त नाट्यकृति हुन् ।

२.८.६.२ सुखान्त नाटक

नायक र नायिकाको सुखद मिलन भई अन्त्य भएको नाटक सुखान्त हो । अर्थात् सुखद अन्त्य हुने वा अन्तमा सुखानुभूति गराउने नाटक सुखान्त नाटक हो । सुखान्त वा संयोगान्तमा आरम्भदेखि उत्कर्ष विन्दुसम्म दुःखद त्रासद घटना हुन्छन्, एकपक्ष (सत्पक्ष) को विजय पछि त्यो सुखान्त वा आनन्दप्रद स्थितिमा पुगेर टुङ्गिन्छ (उपाध्याय, २०५९ (ख) :९९) । पूर्वीय मान्यतामा सुखान्तलाई संयोगान्त भनिन्छ । सुखान्त र संयोगान्त पर्यायवाची शब्द हुन् तथापि तिनमा केही तात्विक भिन्नता छ । सुखान्त व्यापक अर्थ दिने शब्द हो । यसमा प्रेमका अलवा प्रेमेतर विषयवस्तु पनि समाविष्ट हुन्छ भने संयोगान्तमा नायक नायिकाको मिलनमा टुङ्गिने हुँदा

यसमा प्रेम सम्बन्धी नाटक मात्र समाविष्ट हुन्छ । पूर्वीय आचार्यहरूले 'दुःखान्तम् न नाटकम्' अर्थात् दुःखान्त नाटक हुँदैन भन्ने मान्यता रहेको हुँदा उनीहरूले दुःखान्त विषयवस्तु हुँदा हुँदै पनि सुखान्तमा नाटक टुङ्ग्याएका छन् ।

पश्चिममा सुखान्तको समानार्थी शब्द कमेडी हो । यो शब्द ग्रिसेली 'कामस' बाट निर्माण भएको हो । एरिस्टोटलले हीन विषयवस्तुको चित्रण सुखान्तमा हुन्छ भनी उल्लेख गरेका छन् । यसको कथावस्तु कल्पित वा उत्पाद्य हुन्छ । पश्चिमीहरूको धारणा अनुसार यो दुःखान्त भन्दा कम गुणस्तरको हुन्छ । कमेडीको मूल लक्ष्य मानवका दुर्वलताहरूलाई बोध गराएर उनीहरूलाई निरन्तर सुधारतर्फ प्रवृत्त गराउनु हो (पोखरेल, २०६२:७१) । एरिस्टोफेनिज, मोलायर, जर्ज बनार्ड सा आदि विश्वका चर्चित सुखान्त नाटककार हुन् । एरिस्टोटलले सुखान्तमा पनि दुःखान्तमा झैं आदि मध्य र अन्त्यले युक्त हुनुपर्ने, कथानकमा पूर्णता, एकान्विति, कुतूहलता र सम्भाव्यता जस्ता विशेषता निहीत रहनुपर्ने धारणा व्यक्त गरेका छन् । सुखान्त वा कमेडी नाटकका अनेक भेद उपभेद पाश्चात्य नाट्य साहित्यमा प्रचलित छन् जस्तै-कमेडी अफ म्यानर्स, क्रोनिजकल नाटक, हाई कमेडी, रोमान्टिक कमेडी, न्यु कमेडी, लो कमेडी, माइम, फार्स, कमेडी अफ ह्युमर्स, सटायर नाटक र सेन्टिमेन्टल कमेडी आदि (उपाध्याय, २०५२:११०-११४) । यद्यपि पश्चिमी परम्परामा सुखान्त नाटक भन्दा दुःखान्त नाटक बढी चर्चित छन् । नेपाली नाट्य परम्परामा पहलमानसिंह स्वाँरको **अटलबहादुर** (१९६२) र बालकृष्ण समका केही दुःखान्त नाटक देखिए पनि सङ्ख्यात्मक रूपमा सुखान्त नाटक नै बढी लेखिएका र प्रकाशनमा आएका छन् । माध्यमिक काल (उद्भवकाल) मा भरतपरम्परा तथा पारसी रङ्गपरम्पराका नाटक अनूदित वा लिखित देखिन्छन भने आधुनिक काल (विकासकाल) मा भरतपरम्परा र पाश्चात्य परम्पराका सुखान्त लेखिएका छन् (उपाध्याय, २०५९ (ख) :९९) । समको **ध्रुव** (१९८६), **मुकुन्द-इन्दिरा** (१९९४), **प्रह्लाद** (१९९४), म (२००२), तलमाथि (२०२२) तथा भीमनिधि तिवारीको **सहनशीला सुशीला** (१९९५), **किसान** (२००३), नोकर (२०१४) आदि सुखान्त नाटकका उदाहरण हुन् ।

माध्यमिक कालका नाट्यकृतिहरू र आधुनिक कालमा आएर बालकृष्ण सम, भीमनिधि तिवारी आदिका नाट्यकृतिहरू दुःखान्त या सुखान्तमा टुङ्गिएका भए पनि सबै नाटक कि त दुःखान्तमा र कि त सुखान्तमा नै टुङ्गिन्छ भनेर ठोकुवा गर्न सक्ने अवस्था भने अब देखिँदैन । गोपालप्रसाद रिमाल, गोविन्दबहादुर मल्ल, विजय मल्ल, मोदनाथ प्रश्रित आदिका नाट्यकृतिलाई दुःखान्त र सुखान्तको कोटीमा राखेर मूल्याङ्कन गर्न सकिँदैन । उनीहरूका नाट्यकृतिहरू न दुःखान्त हुन् न त सुखान्त ।

२.९ निष्कर्ष

'नाटक' संस्कृत तत्सम शब्द हो । 'नट्' धातुमा 'अक' प्रत्यय लागी बनेको नाटक शब्दको अर्थ अभिनेताहरूको कार्य वा अभिनय भन्ने हुन्छ । अङ्ग्रेजीमा यसको समानार्थी शब्द 'ड्रामा' वा 'प्ले' हो । उपर्युक्त शब्दले नाटकलाई अभिनय प्रधान साहित्यको रूपमा स्पस्ट्याउँछ ।

पूर्वीय आदि आचार्य भरतले पूववर्ती नाट्यकृतिहरूको अनुगमनबाट नाट्यशास्त्रको निर्माण गरका हुन् । उनको उक्त लक्ष्यण ग्रन्थ पछि धनञ्जय, रामचन्द्र-गुणचन्द्र, विश्वनाथ र वामन आदि आचार्यहरूले नाटकका लक्ष्यण ग्रन्थहरूको रचना गरको देखिन्छ । प्रख्यात कथावस्तु, धीरोदात्त नायक, पञ्चसन्धिको प्रयोग र सुखान्तता आदि पूर्वीय आचार्यहरूले निर्धारण गरेका नाट्य मान्यताहरू हुन् ।

पश्चिममा ग्रिसेली महान् दार्शनिक एरिस्टोटलले होमरका इलिएड र ओडिसी तथा एस्किलज, सोफोक्लिज र युरिपाइडिज आदिका नाट्यकृतिको अनुगमनबाट काव्यशास्त्रको रचना गरे । उनले स्थापना गरेका नाट्यमान्यताहरू ग्रिसमा मात्र नभएर पाश्चात्य जगत्भरि रिचर्डस्का पालासम्म उल्लेखनीय रह्यो । उनले नाटकमा प्रख्यात कथावस्तु र उच्चकुलीन सदोष नायक हुनुपर्ने, यो समाख्यानात्मक नभएर प्रदर्शनात्मक हुने र यसले त्रास र करुणाका माध्यमले मनोभावको विरेचन हुने कुरा औंल्याएका छन् ।

पूर्वीय एवम् पाश्चात्य विद्वान्हरूले नाटकको परिभाषा विभिन्न ढङ्गले दिएका छन् । समग्रमा जीवन र जगत्को पुनसृजन गरिएको अङ्क र दृश्यमा विभाजित प्रदर्शनात्मक, दृश्यात्मक, अभिनयात्मक र साहित्यिक विधा नै नाटक हो भन्न सकिन्छ ।

नाटकलाई पूर्वीय नाट्यशास्त्रीहरूले सूक्ष्म ढङ्गले वर्गीकरण गरेका छन् । उनीहरूले रूपकलाई दस र उपरूपकलाई अठार भेदमा वर्गीकरण गरेका छन् । रूपकका दस भेद मध्ये नाटक नै प्रचलित छ । पश्चिममा एरिस्टोटलले नाटकलाई त्रासदी र कामदी गरी दुई भागमा वर्गीकरण गरेका छन् । उनले त्रासदीमा गम्भीर विषयवस्तु हुने र कामदीमा हीन विषयवस्तु हुने कुरा औंलयाएका छन् । उनले कामदीलाई भन्दा त्रासदीलाई बढी महत्त्व दिएका छन् । पाश्चात्य जगत्मा आधुनिक कालमा यथार्थवादी, प्रकृतवादी, अभिव्यञ्जनावादी, प्रतीकवादी, अस्तित्ववादी, विसङ्गतिवादी जस्ता नवीन प्रवृत्तिका अनेक थरी नाटकहरू देखा परेका छन् ।

नेपाली नाट्य परम्परा प्राथमिक कालमा संस्कृत नाट्य मान्यतार माध्यमिक कालमा विशेषत: संस्कृत र फारसी नाट्मान्यताबाट अनुप्राणित छ भने आधुनिक काल पश्चात् पाश्चात्य रङ्गमञ्चमा देखिएका विविध नाट्य प्रवृत्तिबाट अनुप्राणित छ । यसले पाश्चात्य नाट्य परम्परामा देखिएका नवीन प्रवृत्तिहरूलाई आत्मसात् गर्दै अघि बढिरहेको छ । रेडियो नाटक, समस्यामूलक नाटक, अनाटक, गीति नाटक, विसङ्गतिवादी नाटक आदि यसका उदाहरण हुन् ।

परिच्छेद तीन

शोधको सैद्धान्तिक आधार :प्रगतिवाद

३.१ विषय प्रवेश

'प्रगतिवाद' उन्नाइसौं शताव्दीको उत्तरार्धमा देखिएको चर्चित साहित्यिक सिद्धान्त हो । यसले जीवन र जगत्‌लाई भौतिकवादी दृष्टिबाट हेर्ने काम गर्दछ । यसको सैद्धान्तिक आधार कार्ल मार्क्सद्वारा प्रतिपादित द्वन्द्वात्मक भौतिकवाद तथा ऐतिहासिक भौतिकवाद हो । यसलाई विश्वसाहित्यमा मार्क्सवाद, समाजवादी यथार्थवाद, क्रान्तिकारी स्वच्छन्दतावाद र प्रगतिवाद जस्ता नामले पनि चिन्न सकिन्छ । दक्षिण एसियाली मुलुक एवम् युरोपेली मुलुकमा प्रगतिवाद शब्द नै बढी प्रचलित छ । यहाँ प्रगतिवादको व्युत्पत्ति र परिभाषा, यसका मूलभूत मान्यता, वर्ग र वर्गसङ्घर्षको अध्ययन गरिएको छ ।

३.२ प्रगतिवादको व्युत्पत्ति र परिभाषा

'प्रगतिवाद' 'प्रगति' र 'वाद' जस्ता दुई नामिक पदबाट बनेको शब्द हो । 'प्रगति'को अर्थ उन्नति, प्रगति, उत्थान, विकास, अगाडि बढने प्रक्रिया हो भने 'वाद' भनेको कुनै कुराको निचोड वा सार पत्ता लगाउनका निमित्त तत्त्वविद्‌हरूले गरेको तर्क वितर्क, सिद्धान्त/विचार/दर्शन वा दृष्टिकोण हो । यो शब्द अङ्ग्रेजी भाषाको 'प्रोगेसिज्म' बाट नेपालीमा रूपान्तरित भएको हो ।

नेपाल प्रज्ञा प्रतिष्ठानबाट प्रकाशित **बृहत् नेपाली शब्दकोश**का अनुसार साहित्यलाई समाजको उपज मान्दै सामाजिक यथार्थको अभिव्यक्तिमा जोड दिने, वैयक्तिक आनन्दलाई भन्दा समाजको भौतिक विकासलाई बढी महत्त्व दिने, मार्क्सवादबाट प्रभावित साहित्य सिद्धान्त नै प्रगतिवाद हो (पोखरेल र अन्य, २०४०:८६४) ।

बृहत् हिन्दी कोशमा प्रगतिवाद भन्नाले समाज, साहित्य आदिको निरन्तर उन्नतिमा जोड दिने एक आधुनिक सिद्धान्त हो जसको लक्ष्य जनवादी शक्तिलाई सङ्गठित गरी मार्क्सवाद तथा भौतिक यथार्थवादको ध्येयको पूर्ति गर्नु हो भनिएको छ (कालिकाप्रसाद र अन्य, सन् १९९८:७२०) ।

सामान्यतया 'प्रगति' शब्दले यथास्थितिबाट अगाडि बढेको विकास वा उन्नति भन्ने जनाउँछ भने यसमा 'वाद' जोडिएपछिको 'प्रगतिवाद' शब्दले समाजलाई अगाडि बढाउने वा सामाजिक उत्थान गर्ने लक्ष्य लिएको विशिष्ट सिद्धान्तलाई बुझाउँछ (पौडेल, २०६९ (ख):२४४) ।

अति सङ्क्षिप्त र सरल रूपमा भन्नुपर्दा मार्क्सवादी सौन्दर्य चिन्तनका आलोकमा गरिने साहित्य सिर्जना प्रगतिवाद हो (अधिकारी, २०६९:४१९) ।

प्रगतिवाद भन्नाले यथार्थवादको उच्च, उन्नत र परिष्कृत मान्यता हो (पोखरेल, २०६९:२७४) । यथार्थवादले मार्क्स र एङ्गेल्सको द्वन्द्वात्मक भौतिकवादी मान्यता प्राप्त गरपछि समाजवादी यथार्थवादमा परिणत भएको हो । राजनीतिक क्षेत्रमा साम्यवाद, सामाजिक क्षेत्रमा समाजवाद र दर्शनका क्षेत्रमा समाजवादी यथार्थवाद नै साहित्यको क्षेत्रमा प्रगतिवाद हो ।

यसरी प्रगतिवादको शाब्दिक अर्थ कार्ल मार्क्स र एङ्गेल्सले प्रतिपादन गरेका ऐतिहासिक द्वन्द्वात्मक भौतिकवादलाई अवलम्बन गरी समाजलाई अग्रगमनतर्फ बढाउने, समाजको उन्नति प्रगति गर्ने वा रूपान्तरण गर्ने साहित्यिक सिद्धान्त हो भन्न सकिन्छ । यसले व्यष्टिको हित भन्दा पनि समष्टिको हित चिताउँछ र त्यसैतर्फ उन्मुख हुन्छ ।

'प्रगतिवाद' को समानान्तर शब्दको रूपमा 'प्रगतिशील' शब्दलाई पनि लिने गरेको पाइन्छ । सामान्यतया: यी दुवैको अर्थ एउटै लगाउने र एउटै अभिप्रायमा प्रयोग गर्ने गरिए तापनि यी दुवै शब्दहरूमा केही तात्त्विक भिन्नता छ । 'प्रगतिवाद' कार्ल मार्क्सद्वारा प्रतिपादित द्वन्द्वात्मक भौतिकवाद तथा ऐतिहासिक भौतिकवादद्वारा अनुप्राणित भई लेखिएको साहित्य सिद्धान्त हो भने 'प्रगतिशील' समाजका असमानता, रूढिवादी मान्यता, विकृति, विसङ्गति आदिका विरुद्ध आवाज उठाउने साहित्यिक सिद्धान्त हो । सबै प्रगतिशील साहित्यकारहरू मार्क्सवादप्रति प्रतिबद्ध हुँदैनन् । प्रगतिवादी साहित्यले सामन्तवाद, साम्राज्यवाद र विस्तारवादका विरुद्धमा आवाज उठाउँछ भने प्रगतिशील साहित्यले सामन्तवाद, साम्राज्यवाद र विस्तारवादका विरुद्धभन्दा पनि विकृति र विसङ्गतिको मात्र चित्रण गर्दछ (भण्डारी, २०६९: १५०) । 'प्रगतिवाद'ले सङ्घर्षको माध्यमले नै समाजलाई रूपान्तरण गर्न सकिन्छ भन्ने मान्यता राख्छ र यसको अन्तिम अभीष्ट भनेको साम्यवादी समाजको निर्माण गर्नु हो भने 'प्रगतीशील'ले शोषणरहित समतामूलक समाजको निर्माण गर्ने अभीष्ट मात्र राखेको हुन्छ, यसले सङ्घर्षप्रति आस्था राख्दैन । जनेश्वर वर्माले प्रगतिशीलको तात्पर्य यसरी औंल्याएका छन् -मार्क्सवादी दर्शन ग्रहण नगरेका भए पनि मार्क्सवादका मूलभूत कुराको विरोध नगरी यथार्थ धरातलमा रहेर मानव कल्याण र सामाजिक विकासको पक्षमा चिन्तन गर्ने साहित्यकार प्रगतिशील हो

(तिमल्सेना, २०६४:२) । रामजी तिवारीका अनुसार मार्क्सवादी विचार ग्रहण नगरेकै भए पनि समाजमा विद्यमान कुरीति, धार्मिक आडम्बर, अन्याय, रूढिवाद, साम्प्रदायिक सङ्कीर्णता, पुरोहितवाद, सामन्तवाद, साम्राज्यवाद आदिको विरोध गर्दै तत्कालीन समाजमा जागरणमुखी चेतना पैदा गराउनु नै प्रगतिशीलता हो (तिमल्सेना, २०६९:८८) । प्रगतिशील विचारमा आस्था राख्ने व्यक्तिहरू अध्यात्मवादी तथा भौतिकवादी मध्ये कुनै एक हुन सक्छन् भने प्रगतिवादले अध्यात्मवादमा पटक्कै विश्वास गर्दैन । मार्क्सवाद अङ्गिकार नगरे पनि अग्रगति र मानवमुक्तिको पक्षमा आवाज उठाउने साहित्यकारहरू प्रगतिशील हुन् भन्न सकिन्छ । यसरी प्रगतिवादी हुन मार्क्सवादप्रति प्रतिबद्ध हुनै पर्ने र प्रगतिशील हुनका लागि मार्क्सवादप्रति प्रतिवद्ध नभए पनि हुने हुँदा यी दुईमा तात्त्विक भिन्नता रहने कुरा स्पष्ट छ ।

३.३ प्रगतिवादको दार्शनिक एवम् ऐतिहासिक पृष्ठभूमि

प्रगतिवादी साहित्यको मूल दार्शनिक आधार मार्क्सवाद भएकाले प्रगतिवादलाई बुझ्न मार्क्सवादको सैद्धान्तिक ज्ञान हुनु वाञ्छनीय छ । कलासाहित्यको विश्लेषण र मूल्याङ्कनमा मार्क्सवादले समस्त सृष्टिजगत्, मानव समाजका विकासप्रक्रिया र घटनाहरूको जसरी व्याख्या गरेको छ, प्रगतिवादले पनि त्यसै दृष्टिअनुरूप व्याख्या गर्दै आएको छ (गौतम, २०४९:२८) । त्यसैले यहाँ मार्क्सवादको सङ्क्षिप्त चर्चा गर्ने जमर्को गरिएको छ ।

कार्ल मार्क्स (सन् १८१८-१८८३) ले आफ्ना घनिष्ट मित्र फ्रेडरिक एङ्गेल्स (सन् १८२०-१८९५) सँग मिलेर मार्क्सवादको प्रतिपादन गरेका हुन् । यी दुईलाई मार्क्सवादी साहित्य चिन्तनको प्रतिपादक मानिन्छ । यो अप्रत्याशित रूपमा देखा परेको चिन्तन भने होइन । आफूपूर्वका विभिन्न विद्वान्हरूका दार्शनिक, राजनीतिक, आर्थिक विचारहरूबाट प्रभावित भई तिनका अत्यावश्यक तत्त्वहरूलाई ग्रहण गरी यी दुई दार्शनिकले मार्क्सवादको प्रतिपादन गरेका हुन् । क्लासिककल जर्मन दर्शन, क्लासिकल अङ्ग्रेजी अर्थशास्त्र र फ्रेन्च क्रान्ति समन्वित फ्रेन्च समाजवाद यो दर्शन प्रतिपादनका लागि आधार बनाइएका दर्शन हुन् (अधिकारी, २०४४:२) । विशेषत: हेगेलको द्वन्द्ववाद र फायरवाखको भौतिकवादबाट प्रभावित भई यो सिद्धान्तको प्रतिपादन गरिएको हो । उपर्युक्त दार्शनिक चिन्तकहरूको सिद्धान्तलाई जस्ताको तस्तै नलिई त्यसको आदर्श पक्षका आवरणलाई हटाई सारतत्त्व मात्र ग्रहण गरी सुसङ्गठित दार्शनिक चिन्तन मार्क्स-एङ्गेल्सले प्रतिपादन गरेको देखिन्छ । मार्क्स - एङ्गेल्सद्वारा प्रतिपादन गरिएको मार्क्सवादलाई विशिष्ट व्याख्या गरी व्यवहारमा उतार्ने काम भ्लादिमिर एलिच लेनिनले गरेका हुन् । खास गरी रुसी अक्टोबर क्रान्तिपछि यसले समृद्ध परम्परा र पृष्ठभूमि प्राप्त गरेर सैद्धान्तिक तथा सिर्जनात्मक दुवै क्षेत्रमा मूल्यको स्थापना गरेको हो (बराल, २०५६:९७) । मार्क्सवादी विचारकहरूमा लेनिन, स्टालिन, ट्राटस्की, जदानोव, खुस्चेभ, माओत्सेतुङ् आदि देखिन्छन् (शर्मा र लुइटेल, २०६३:१२७-१२८) भने मार्क्सवादी साहित्य

चिन्तक तथा रचनाकारका रूपमा प्लेखानोभ, म्याक्सिम गोर्की, सोलोखोभ, लुनाचार्स्की, जर्ज लुकाज, क्रिस्टोफर कडवेल, राल्फ फक्स, लु स्युन आदि प्रसिद्ध छन् । मार्क्सवादी दार्शनिक दृष्टिकोण अन्तर्गत द्वन्द्वात्मक भौतिकवाद र ऐतिहासिक भौतिकवाद पर्दछ ।

द्वन्द्वात्मक भौतिकवादले खास सृष्टिको मूल तत्त्व पदार्थ हो र यो नै परम सत्य हो, तथा बुद्धि, विचार, चेतना, आत्म आदि कुराहरू त पदार्थका उपज हुन भन्ने मान्यता राख्दछ (लामिछाने, २०६८:३५) । साथै यसले भौतिक तत्त्व परिवर्तनशील तथा गतिशील छ र संसारका हरेक वस्तुमा द्वन्द्व भइरहन्छ भन्ने मान्यता राख्दछ । द्वन्द्वात्मक भैतिकवादले जुनसुकै वस्तुलाई द्वन्द्वात्मक रूपमा हेर्दछ । यो अध्यात्मवादको ठीक विपरीत चिन्तन हो । द्वन्द्वात्मक भौतिकवादी दृष्टिअनुसार यथार्थजगत् गतिशील छ, परिवर्तनशील छ, यो कुनै परम सत्ताद्वारा निर्मित नभएर स्वसत्तासम्पन्न छ अनि मानव चेतनादेखि यसको स्वतन्त्र आफ्नै अस्तित्व छ भन्ने मान्यता राख्दछ (गौतम, २०४९: २९) । यथार्थत: द्वन्द्वात्मक भौतिकवाद साहित्यिक सिद्धान्त नभएर मानवका सारा सिर्जनात्मक कार्यहरूका नियम सङ्गतिहरूलाई बुझ्ने दार्शनिक दृष्टिकोण हो, यस दृष्टिकोणलाई केन्द्र मानेर सिर्जना/समालोचना गरिने सिद्धान्त तथा पद्धतिहरूको सम्बन्ध मार्क्सवादी सिद्धान्तसित छ (बराल, २०५६:९७) । दैवी इच्छाका कारण नभई हरेक वस्तुमा गति र परिवर्तनशील अवस्था निरन्तर रहेको हुन्छ र तिनैको क्रिया प्रतिक्रियाको रूपमा नयाँ कुराको उदय र विकासहुने तथा पुराना वा कमजोर पक्षको विनाश हुन्छ भन्ने चिन्तन द्वन्द्वात्मक भौतिकवादको रहेको छ । द्वन्द्वात्मक भौतिकवाद अन्तर्गत निषेधको निषेधसम्बन्धी अवधारणा एक महत्त्वपूर्ण अवधारणा हो । यसले प्रकृति र समाज जहिले पनि पुरानो वस्तुलाई निषेध वा विस्थापन गरेर मात्र विकास हुन्छ भन्ने मान्यता राख्दछ । यसले पुरानो वस्तुको विस्थापन गरे पनि परिवर्तनका क्रममा त्यसमा अन्तर्निहित राम्रा पक्षलाई समाहित गर्ने काम गरेको हुन्छ । यसरी द्वन्द्वात्मक भौतिकवाद वैज्ञानिक दृष्टिकोण हो यसले कुनै वस्तु, घटना आदिलाई रहस्यमयी, अव्याख्येय नठानी प्रकृतिका प्रत्येक कण यहाँसम्म कि बगरका बालुवादेखि लिएर सूर्यपिण्ड पनि गतिशील छन् र परिवर्तन भइरहन्छन् भन्ने मान्यता राख्दछ । अर्थात् यसले पदार्थलाई निष्क्रिय होइन सक्रिय तत्त्व मानी तिनीहरूको आफ्नै आवश्यकताको कारणले गति हुन्छ भन्ने कुरामा विश्वास राख्दछ ।

ऐतिहासिक भौतिकवादले मानव समाजको विकास क्रमलाई आर्थिक तथा भौतिक कारणबाट भएको हो भन्ने मान्दछ । मानव समाजको विकासका क्रमलाई द्वन्द्वात्मक भौतिकवादका दृष्टिकोणले व्याख्या र विश्लेषण गर्ने सिद्धान्त नै ऐतिहासिक भौतिकवाद हो (ज्ञवाली, २०६९:२६९)। यो समाज विकासको मूलतत्त्वको गहिराइसम्म पुगेर सामाजिक जीवनको अध्ययन विश्लेषण गर्ने विज्ञान हो । यसले द्वन्द्वात्मक भौतिकवादले अगाडि सारेका नियम र सिद्धान्तहरूलाई समाजको विकासक्रममा लागू गर्दछ (तिमल्सेना, २०६४: २१) । यसले अध्यात्मवादी वा भाववादी विचारको सट्टा भौतिकवादी जीवनदृष्टिलाई अवलम्वन गर्दछ ।

जसरी प्रकृति विकासको नियममा भौतिक पक्षको सशक्तता छ त्यसरी नै समाज विकासको नियममा पनि भौतिक पक्ष प्रबल छ, त्यसैले समाज विकास कुनै अदृश्य अधिभूतवादी चेतनाबाट नभई भौतिक चेतनाका आधारमा व्याख्येय रहेको धारणा ऐतिहासिक भौतिकवादको छ (भट्टराई, २०६९:३२७) । यसलाई हेर्ने मूल आधार सामाजिक उत्पादन हो र उत्पादन व्यवस्थामा परिवर्तन हुनासाथ सामाजिक व्यवस्थामा पनि परिवर्तन आउँछ भन्ने मान्यतामा यसले विश्वास राख्दछ । पशुपतिनाथ तिमल्सेनाले यसलाई यसरी प्रस्ट्याएका छन्-

> *यसले समाजको विकास कुनै देशको भौगोलिक र जनसाङ्ख्यिक पक्षले नभई विद्यमान समाजमा चलेका उत्पादन व्यवस्था, उत्पादन प्रणाली र उत्पादक शक्तिबीचको सम्बन्ध द्वारा हुन्छ भन्दै यसले पनि द्वन्द्वात्मक भौतिकवादले जस्तो समाजको विकास स्थीर नभएर निरन्तर गतिशील हुन्छ तथा हरेक घटना एक अर्कासित सम्बन्धित हुन्छ भन्ने कुरा स्वीकार गर्दछ (२०६४:२२)।*

ऐतिहासिक भौतिकवादी सिद्धान्तको प्रतिपादन पश्चात् मानव समाज र इतिहासको अध्ययन र विश्लेषणमा वैज्ञानिक दृष्टिकोणको सुरुवात भएको देखिन्छ । यसमा मानवको आदिम जीवनदेखि आजसम्म हुँदै आएको विकास प्रक्रियालाई रेखाङ्कित गरिएको छ । यसले सामाजिक इतिहासलाई आदिम साम्यवादी युग, दास युग, सामन्ती युग, पुँजीवादी युग, समाजवादी युग र साम्यवादी युग गरी ६ चरणमा विभाजन गरी अध्ययन गरेको छ । द्वन्द्वात्मक भौतिकवाद र ऐतिहासिक भौतिकवाद मार्क्सवादका एक अर्काका परिपुरक अभिन्न शाखा हुन् (तिमल्सेना, २०६४:२२) । अन्तमा मानवको इतिहासलाई आर्थिक र भौतिकवादी दृष्टिले विवेचना गर्ने दर्शन नै ऐतिहासिक भौतिकवाद हो भन्न सकिन्छ ।

मार्क्सवाद जीवन र जगत्‌को वैज्ञानिक किसिमले व्याख्या गर्ने र जीवन र जगत्‌लाई बदल्न चाहने, जीवन र जगत्‌का परम्परागत नराम्रा स्वरूपलाई बदलेर नयाँ रूप दिन चाहने दर्शन हो (गौतम, २०४९:२८) । यसरी मार्क्सवाद प्रकृति र समाजलाई द्वन्द्वात्मक भौतिकवादी दृष्टिले विश्लेषण गर्दछ भने अर्कोतिर समाजको स्वरूपलाई बदल्न चाहन्छ । यसका अभीष्ट भनेको पुँजीवादी समाजको निर्मूल गरी साम्यवादी समाजको निर्माण गर्नु हो । मार्क्सवादको प्रभाव कला, साहित्य, दर्शन, राजनीति र समाजशास्त्र/मानवशास्त्र र अर्थशास्त्र जस्ता ज्ञानविज्ञानका अनेक क्षेत्रमा प्रभाव परेको देखिन्छ ।

यसरी मार्क्सवादी दर्शनद्वारा अनुप्राणित/आधारित भई रचना गरिएको साहित्य सिद्धान्तलाई प्रगतिवाद भनिन्छ । यसलाई समाजवादी यथार्थवाद वा मार्क्सवादका नामले पनि चिनिन्छ । प्रगतिवाद यथार्थवादको उच्च र परिष्कृत रूप हो । यो शास्त्रीयतावाद र स्वच्छन्दतावादका विरुद्धमा आएको साहित्यिक सिद्धान्त हो । आत्मिक उर्जालाई नै अभिव्यक्तिको लक्ष्य मानी जीवनको यथार्थदेखि टाढा कल्पनालोकमा हराउने स्वच्छन्दतावादी

प्रवृत्ति, सौन्दर्यलाई नै सर्वस्व मान्ने रूपवादी प्रवृत्ति र कलात्मक सौन्दर्यमा नै कलाको सार्थकता देख्ने 'कला कलाका लागि' सिद्धान्तसँग प्रगतियादले कुनै सरोकार राख्दैन । वस्तुतः यथार्थवादी साहित्य चिन्तनले मार्क्सवादी साहित्य चिन्तनको जन्म र विकासको निम्ति आधार प्रदान गऱ्यो र मार्क्सवादी साहित्य सिद्धान्त अगाडि आयो (गिरी, २०६९:१९) । यथार्थवादमा मार्क्स र एङ्गेल्सको द्वन्द्वात्मक भौतिकवाद सिद्धान्तको प्रवेश भएपछि प्रगतिवादमा रूपान्तरण भएको हो । यसरी मार्क्सवादी साहित्य सिद्धान्तको विकासमा पृष्ठभूमिका रूपमा यथार्थवादी कलासाहित्य चिन्तनले काम गरे पनि यसको सैद्धान्तिक आधारका रूपमा मार्क्सवाद रहेको छ ।

साहित्यमा प्रगतिवादको प्रारम्भ सर्वप्रथम जर्मनीमा सन् १८९२ मा गहार्ट हाउप्टम्यान (सन् १८६२-१९४९) को 'जुलाहा' (द वीभर्स) नामक नाटकबाट भएको मानिन्छ (जोशी, २०५१:६८) । यसको रचना उनले मार्क्सवादको प्रभाव र प्रेरणाबाट गरेका हुन् । जर्मन नाट्य साहित्यबाट प्रगतिवादको जन्म भए पनि यसले फस्टाउने वातावरण चाहिँ रुसी साहित्यबाट प्राप्त गऱ्यो । रुसमा समाजवादी व्यवस्था स्थापना भएपछि प्रगतिवादी चिन्तनको परम्परा आरम्भ भएको पाइन्छ । रुसमा प्रगतिवादी साहित्यको प्रारम्भ विश्वसाहित्यमा प्रसिद्ध साहित्यकार म्याक्सिम गोर्की (सन् १८६९-१९३९) का रचनाहरूबाट भएको पाइन्छ । गोर्कीपछि रसियन प्रगतिवादी साहित्यलाई समृद्ध पार्ने काम भ्लादिमिर मायाकोव्सी, टल्सटाय, मिखाइल सोलोखोभ आदि साहित्यकारहरूले गरेका हुन् । सन् १९३५ मा फ्रान्सको पेरिसमा 'प्रगतिशील लेखक सङ्घ'को स्थापना भएपछि र सन् १९६२ मा बेलायतमा 'नयाँ हस्ताक्षर अभियान'का रूपमा अडेन, स्पेन्डर प्रभृतिद्वारा प्रगतिवादी कविताको प्रयोग प्रगतिवादले अन्तराष्ट्रिय स्वरूप प्राप्त गर्न थालेको देखिन्छ (जोशी, २०५१:७०) । इसाको बीसौं शताब्दीको तेस्रोदेखि छैटौं दशकसम्ममा यो वाद सम्पूर्ण पाश्चात्य साहित्यमा निकै प्रभावशाली रह्यो । भारतमा सन् १९३६ मा 'प्रगतिशील लेखक सङ्घ'को स्थापना भएपछि 'प्रगतिशील' र 'प्रगतिवादी' शब्द प्रचलनमा आएका हुन् (पोखरेल, २०६९:१०४) । भारतीय साहित्यमा यसले प्रवेश पाएपछि यसको प्रभाव नेपाली साहित्यमा परेको हो । प्रगतिवादलाई स्वच्छन्दतावादी प्रगतिवाद र विशुद्ध प्रगतिवाद गरी दुई भागमा विभाजन गरी अध्ययन गर्न सकिन्छ । स्वच्छन्दतावादी हुँदाहुँदै पनि त्यस प्रवृत्तिभित्र मार्क्सवादी क्रान्तिकारी दृष्टिकोणलाई आत्मसात् गर्ने साहित्यकारहरू स्वच्छन्दतावादी प्रगतिवादी हुन भने स्वच्छन्दतावादलाई नअँगाली विशुद्ध मार्क्सवादी दृष्टिकोणलाई अँगाल्ने साहित्यकारहरू विशुद्ध प्रगतिवादी हुन् ।

नेपाली साहित्यमा २००७ सालको राजनीतिक परिवर्तनपछि प्रगतिवादी साहित्यको प्रारम्भ भएको हो । कृष्णचन्द्रसिंह प्रधानद्वारा लिखित **भन्ज्याङनिरै** नामक कविता सङ्ग्रह (२००८) को भूमिकाबाटै प्रगतिवादको थालनी भई श्यामप्रसाद शर्माको नेतृत्वमा २००९ सालमा 'प्रगतिशील लेखक सङ्घ'को स्थापना भएपछि सिर्जना र समीक्षा दुवै क्षेत्रमा यसको

निरन्तर विकास भएको देखिन्छ । यस सिद्धान्तमा आबद्ध भई कलम चलाउने नेपाली स्रष्टाहरूमा श्यामप्रसाद शर्मा, कृष्णचन्द्रसिंह प्रधान, हृदयचन्द्रसिंह प्रधान, पारिजात, केयलपुरे किसान, गोकुल जोशी, भूपि शेरचन, आनन्ददेव भट्ट, भवानी घिमिरे, खगेन्द्र सङ्ग्रौला, रामचन्द्र भट्टराई, मोदनाथ प्रश्रित, ऋषिराज बराल, सञ्जय थापा, प्रदीप ज्ञवाली, सुधा त्रिपाठी, डि.पि. अधिकारी, कृष्णसेन इच्छुक, मञ्जुल, रामेश, रायन, रामप्रसाद ज्ञवाली, शार्दूल भट्टराई आदि छन् ।

३.४ प्रगतिवादका मूलभूत मान्यताहरू

मार्क्सवादी दर्शनको प्रतिपादन भएपछि नै साहित्य चिन्तन आरम्भ भएको हो र प्रगतिवादी साहित्यले मार्क्सवादी दर्शनलाई नै कलासाहित्यसम्वन्धी मान्यता बनाएको छ । मार्क्स र एङ्गेल्सका साहित्य कलासम्वन्धी मान्यताहरू पछिका परवर्ती चिन्तकहरूका निम्ति आधार र प्रेरणा स्रोत बनेका छन् । साहित्य र कलासम्वन्धी मार्क्स-एङ्गेलल्सका धारणाहरू दार्शनिक तथा सैद्धान्तिक तहमा 'राजनीतिक अर्थशास्त्रको भूमिकाको प्रयास', 'जर्मन विचारधारा' र 'कम्युनिस्ट पार्टीको घोषणापत्र' आदिमा उल्लेख गरिएको पाइन्छ भने यसको व्यवहारिक चिन्तन मार्क्स-एङ्गेल्सका साहित्यिक टिपोट तथा चिठीपत्र आदिमा पाइन्छ (बराल, २०५६:९९) । खास गरी मार्क्सवादका प्रवर्तक एवम् व्याख्याता कार्ल मार्क्स, एङ्गेल्स तथा लेनिनद्वारा दर्शनशास्त्र, समाजशास्त्र, अर्थशास्त्र एवम् राजनीतिशास्त्र क्षेत्रका विषयहरूको व्याख्या विश्लेषण गर्दा गरिएका कलासाहित्य सम्वन्धी टिप्पणीहरू र समकालीन वा पूर्ववर्ती साहित्यकार तथा कलाकारहरूका कृतिहरूप्रति गरिएका समीक्षात्मक दृष्टिकोणहरू नै कलासाहित्यसम्वन्धी मार्क्सवादी दृष्टिकोणहरू हुन् । यहाँ प्रगतिवादका मूलभूत मान्यताहरू सङ्क्षिप्त रूपमा केलाउने जमर्को गरिएको छ ।

(क) साहित्य कला समाजको आर्थिक -भौतिक जीवनबाट उत्पन्न हुन्छ र त्यसैमा आश्रित हुन्छ । कलासाहित्य र आर्थिक भौतिक जीवनका वीचमा पारस्परिक द्वन्द्वात्मक प्रतिक्रिया हुन्छ भन्ने मान्यता प्रगतिवादको छ । आर्थिक र भौतिक धरातलमा परिवर्तन आउनासाथ त्यसको प्रभाव केही न केही रूपमा साहित्य र कलामा पनि पर्दछ । मार्क्सले अर्थ व्यवस्थालाई सर्वाधिक महत्त्व दिएका छन् । उनले सिद्धान्तको आधार आर्थिक विकासलाई लिएका छन् भने उद्देश्य चाहिँ सामाजिक समतालाई मानेको देखिन्छ । मार्क्स र एङ्गेलसले राजनैतिक, धार्मिक, साहित्यिक र कलात्मक विकास आर्थिक विकासमा नै निर्भर पर्दछ भनेका छन् (रामप्रकाश, सन् १९९४: १३६) । आर्थिक आधारमा परिवर्तन आएपछि त्यसमा रहेको आधेयमा परिवर्तन आउँछ भन्ने कुराको विश्लेषण उत्पादनको आर्थिक परिस्थितिको भौतिक रूपान्तरणबाट गर्नु

पर्दछ भन्ने धारणा मार्क्सको छ (भण्डारी, २०५५:१०) । यसरी साहित्य कला सामाजको आर्थिक भौतिक जीवनबाट उत्पन्न हुन्छ भन्न सकिन्छ ।

(ख) मार्क्सवाद एक गतिशील सिद्धान्त भएकोले मार्क्सवादी साहित्य सिद्धान्त पनि गतिशील छ । यसले समाजमा आर्थिक र भौतिक स्थितिमा परिवर्तन आउनासाथ साहित्य र कलामा पनि परिवर्तन आउँछ भन्ने मान्यता राख्दछ ।

(ग) साहित्यको उद्भवको सम्वन्धमा पूर्वीय एवम् पाश्चात्य जगत्मा अलौकिक/दैवी शक्तिलाई मान्ने परम्परित/आदर्शवादी मान्यताका विपरीत कला एवम् साहित्य श्रमद्वारा सिर्जित भएको हो भन्ने मान्यता प्रगतिवादको रहेको छ । यसले श्रम र सृजनालाई महत्त्व दिन्छ । मानिसहरू आफ्ना आवश्यकताहरू पूर्ति गर्ने सिलसिलामा नै एक पुस्तापछि अर्को पुस्तामा श्रमका जटिल र विविध उत्पादन प्रणालीमा आवद्ध हुँदै आएका छन् (तिमल्सेना, २०६४:३४) । मार्क्सले कलालाई जोड्ने महत्त्वपूर्ण पक्ष श्रम हो भनेका छन् । ऐङ्गेल्सले साहित्यको उत्पत्तिमा श्रमको भूमिकालाई अझ बढी जोड दिएका छन् । श्रमद्वारा नै साहित्य र कलाको निर्माण गर्ने हातहरूमा शक्ति र क्षमता आउँछ साथै श्रमबाट नै जीवनमा अनुभव प्राप्त हुन्छ र त्यसै अनुभवबाट साहित्यको सृजना गरिन्छ भन्ने मान्यता प्रगतिवादको रहेको छ (शर्मा र लुइटेल, २०६३:१३१) । समाजमा अरूमाथि शासन गरेर श्रमको शोषण गर्नेहरूका विरुद्ध श्रमिक वर्गहरू सङ्गठित भई वर्गसङ्घर्ष गर्ने सिद्धान्त भएकाले यसले कलासाहित्यको सृजनामा श्रमको भूमिकालाई सर्वोपरि महत्त्व दिन्छ । अन्तमा प्रगतिवादी साहित्यको स्रोतको रूपमा सर्जकको समाज, उसले बाँचेको परिवेशका साथै श्रमलाई मान्न सकिन्छ ।

(घ) आजसम्मको सम्पूर्ण इतिहास वर्गसङ्घर्षबाट भएको हो भन्ने मार्क्सवादको धारणाबाटै वर्गसङ्घर्षलाई महत्त्व दिइएको देखिन्छ । प्रगतिवादले साहित्य वर्गनिरपेक्ष नभएर कुनै न कुनै वर्गसँग जोडिन्छ वा वर्गीय समाजको साहित्य वर्गीय नै हुन्छ भन्ने मान्यतामा विश्वास राख्दछ । यसले पक्षधरतामा जोड दिन्छ र यसको पक्षधरता श्रम सौन्दर्यसित सम्बद्ध छ, मार्क्सवादी साहित्य सिद्धान्तले श्रमजीवि वर्गको पक्षलिँदै समाजमा भएका सम्पूर्ण आर्थिक, सामाजिक तथा सांस्कृतिक विसङ्गतिको विरोध गर्छ र सुन्दर समाज निर्माणको लागि सङ्घर्षमा सहभागी हुन उत्साहित र उत्प्रेरित गर्दछ (बराल, २०५६:९५) । सामाजिक जीवनमा जुन वर्गको आधिपत्य रहन्छ, साहित्य कला पनि त्यसैको अधीनमा रहन्छ । समाजको सत्ताधारी बौद्धिक शक्तिसँग भौतिक उत्पादनका साधनहरू पनि हुने भएकाले बौद्धिक उत्पादनमाथि तिनीहरूको हस्तक्षेप र नियन्त्रण पनि हुने गर्दछ, त्यसका विपरीत बहुसङ्ख्यक व्यक्तिहरूको वा जनताहरूको साहित्य अग्रगामी शक्तिको हितको निम्ति अग्रसर भएको हुन्छ (भण्डारी, २०५५:१४) ।

प्रगतिवादले सामन्तवाद, विस्तारवाद र साम्राज्यवादको विरोध गर्दछ र शोषित, पीडित जनताको मुक्तिका लागि उठ्न आग्रह गर्दछ । अर्थात् शोषक वर्गप्रति घृणाभाव व्यक्त गर्दछ र शोषित वर्गप्रति सहानुभूति दर्शाउँछ । वर्गविहीन साहित्यको सम्भावना साम्यवादमा मात्र हुन्छ भन्ने दृष्टिकोण यसको रहेको छ । वर्ग र वर्गसङ्घर्षसम्बन्धी विस्तृत विवेचना यसै परिच्छेदको ३.५ नम्बरको शीर्षकमा गरिएको छ ।

(ङ) प्रगतिवादको दृष्टिमा साहित्य 'कला कलाका लागि' भन्ने मान्यताभन्दा पनि 'कला जीवनका लागि' भन्ने मान्यताको निकट छ । यसले उपयोगितावादमा विश्वास राख्दछ । यसले आनन्दवादी मूल्यका ठाउँमा भौतिक उपयोगितावादी मूल्यलाई महत्त्व दिन्छ र यसैलाई साहित्यको सार्थकता मान्दछ (पोखरेल, २०६९:८४) । यसले समाजको सार्थक एवम् आमूल परिवर्तनको अपेक्षा राख्दछ । यसले वर्गीय हतियार भएर शोषित, पीडित वर्गका लागि फाइदा पुऱ्याउने काम गर्दछ । भौतिकवादीहरू सामान्य उपयोगितावादको विरोध गर्दैनन्, तर सामन्ती, पुँजीवादी र निम्न पुँजीवादी वर्गहरू उपयोगितावादको विरोधी छन्, उनीहरू आफनो भनाइमा त्यसलाई अस्वीकार गरे पनि गराइमा अत्यन्त स्वार्थी र दूरदर्शी भएर अपनाउँछन् (अधिकारी, २०४४: १०) । यसमा रचनाकारको स्वान्त सुखायको सवाल रहँदैन । प्राणी जगत्ले आफू र आफ्ना सन्ततिको लागि काम गर्दछ भने मानिसले आफू र आफ्ना सन्ततिका लागि मात्र नभई सम्पूर्ण समुदायका लागि काम गर्नुपर्दछ भन्ने यसको मान्यता छ । मार्क्स-एङ्गेल्सले कलाको उद्देश्यमाथि जोड दिँदै वर्गसङ्घर्षको चित्रण गरेर जनमानसलाई सङ्घर्षको लागि तयार गर्नु कलाको लक्ष्य हो, यसो गर्दा कला साहित्यले स्पष्ट रूपमा शोषित वर्गको पक्ष लिनु पर्दछ भनेका छन् (जैन र बाठिया, सन् १९९०:१७२) । लेनिनले त साहित्य सर्वहारा वर्गको हतियार हो र यसले कम्युनिस्ट सिद्धान्तको प्रचार गर्नु पर्छसम्म भनेका छन् (रामप्रकाश, सन् १९९४: १३५) । लोकमङ्गल र मानवतावादी पक्षको वकालत गर्ने मार्क्सवाद सर्वजन हिताय बहुजन सुखायको लागि हो भन्न सकिन्छ ।

(च) कुनै वस्तु/कृतिलाई उपयोगिताको दृष्टिले मात्र नहेरी सुन्दरताको दृष्टिले पनि हेर्नु पर्दछ भन्ने यसको मान्यता रहेको छ । कलावादी, नीतिवादी, अध्यात्मवादी र स्वच्छन्दतावादीहरूका मान्यताका विपरीत प्रगतिवादले सौन्दर्य वस्तुजगत्भन्दा पर छैन र सौन्दर्य श्रमबाट सृजना हुन्छ भन्ने मान्यता राख्दछ । वस्तुजगत्, उत्पादनशक्ति, तथा उत्पादन-सम्बन्ध र श्रमकार्यहरूको बीचबाट मार्क्सवादले सौन्दर्यको खोजी र मूल्याङ्कन गर्दछ (बराल, २०५६:९५) । कुनै व्यक्तिको चेतनाको प्रकृति वा स्तर अनुसार सौन्दर्यको अनुभूतिको प्रकृति वा स्तर बेग्लाबेग्लै हुन्छ (सिंह, २०६९:३०८) । कुनै एउटा कृति, दृश्य, परिवेश र कलाले सबैलाई उत्तिकै प्रभाव पार्छ भन्न चाहिँ

सकिँदैन । कुनै वृहत् आयामको पुस्तकमा सौन्दर्य छैन भने त्यसले कसैलाई प्रभाव पार्न सकिरहेको हुँदैन तर सौन्दर्य भएमा एउटा सानो सूक्तिले पनि सबैको मनमुटु छुन सफल हुन्छ । कुनै साहित्यिक कृति प्रगतिवादी चिन्तनमा आधारित भई रचना गरे पनि शैली र कलाका दृष्टिले कमजोर भएमा त्यो कृतिले सफलता प्राप्त गर्न सक्दैन । विचार, सामाजिक यथार्थताका चित्रण वा कला र सौन्दर्य कुनै साहित्यिक कृतिका आवश्यक अङ्ग हुन् (सिंह, २०६९:३११) । सौन्दर्य युगको विकासक्रम अनुसार परिवर्तन भइरहने तत्त्व हो । जसरी मानिस पुरानो वस्तु वा रूपदेखि सन्तुष्ट रहन्न र नयाँ कुराको खोजी गरिरहन्छ त्यसरी नै साहित्यले नवीन वस्तुको खोजी गर्दछ । त्यसैले साहित्यिक कृतिमा सौन्दर्य वाञ्छनीय हुन्छ तर यो अध्यात्मवादी, स्वच्छन्दतावादीहरूले भने झैं नभएर वस्तुजगत्मा नै निहित हुन्छ ।

(छ) प्रगतिवादी साहित्य सिद्धान्तले आदर्शवादी दृष्टिकोणहरूको उपेक्षा गरी यथार्थवादी जीवनदृष्टिमा विश्वास राख्दछ । मार्क्सवादी दर्शनको निर्माण हुनमा हेगेलको द्वन्द्ववाद र फायरवाखको भौतिकवादका मान्यताले दार्शनिक आधार तयार पारेको भए पनि कला-साहित्यको क्षेत्रमा देखा परेको यथार्थवादले पनि आधार प्रदान गर्ने काम गरेको छ । कला -साहित्य सामाजिक जीवनको प्रतिविम्बन नै भएकाले सामाजिक जीवनका वास्तविक कुराहरू टिपी यथार्थपरक अभिव्यक्ति दिएर बहुसङ्ख्य जनताको हितमा कला साहित्यको उपयोग गर्नुपर्ने भए पनि यथार्थको नाममा यान्त्रिक यथार्थको उपयोग गर्ने कुरामा लेलिनको असहमति छ (तिमल्सेना, २०६४:३५) । जनमानसका सुख दुख, आँसु र हाँसोलाई नजिकबाट नियाँलेको स्रष्टाले मात्र वास्तविक यथार्थ साहित्यको रचना गर्न सक्छ नत्र त्यो साहित्य यान्त्रिक हुन्छ । एउटा साहित्यकारको कर्तव्य खालि समाजलाई जस्ताको तस्तै चित्रण गर्नु मात्र नभएर दिशानिर्देश पनि गर्न सक्नुपर्दछ ।

(ज) प्रगतिवादले अन्तर्वस्तु र रूपलाई साहित्यमा महत्त्वपूर्ण स्थान दिएको छ । अन्तर्वस्तु भन्नाले कुनै कृतिको भावपक्ष/कथ्य/विचार/चिन्तन हो भने रूपपक्ष भन्नाले कलापक्ष/शैली वा कृतिको वहिरङ्ग पक्ष भन्ने बुझिन्छ । रूपको रचना अन्तर्वस्तुलाई उद्घाटित गर्न र त्यसलाई मूर्त रूप दिनका लागि विशिष्ट आलङ्कारिक, अभिव्यञ्जनात्मक साधनहरूको सहयोगबाट गरिन्छ (चापागाईं, २०६९:२२३) । अन्तर्वस्तुले नै रूपपक्षलाई अस्तित्व प्रदान गर्ने हुँदा रूपपक्ष अन्तर्वस्तुभन्दा पछि देखा पर्दछ । यी दुवैको अत्यन्त निकट सम्बन्ध छ यिनलाई अलग गरेर हेर्न सकिन्न । मार्क्सवादी सिद्धान्तले अन्तर्वस्तुको महत्त्वलाई सर्वोपरि स्थान दिँदादिँदै पनि रूपको पनि उतिकै आवश्यकता देख्दछ (बराल, २०५६:१०१) । साहित्यमा रूपपक्षमा बढी ध्यान दिनाले त्यसको अन्तर्वस्तुमा विकृति आउँछ र अन्तर्वस्तुमा मात्र ध्यान दिँदा साहित्य बढी विचारधारा केन्द्री हुन्छ र यसले पाठकीय प्रभाव दिन सक्दैन (भट्टराई,

२०६९:३४१) त्यसैले यी दुईको अन्योन्याश्रित सम्बन्ध हुन आवश्यक छ । लुनाचस्कीले रूपतत्त्व वस्तुतत्त्व अनुरूप हुनुपर्दछ भनेका छन् उनले रूप-तत्त्व, वस्तु-तत्त्व र विचार- तत्त्वको एक अर्काका बीच घुलमिल भएर एक भएमात्र कला/साहित्यले सार्थकता पाउँछ भनेका छन् (मिश्र, सन् २००५:९१) । राजनीतिक दृष्टिले जतिसुकै प्रगतिशील कृति रचिए पनि कलात्मक प्रतिभाको अभाव भएमा सो कृति मूल्यहीन हुने कुरा माओले औंल्याएका छन् (बराल, २०५६:१०१) । श्रेष्ठ कृतिको महत्ता अन्तर्वस्तुले नै निर्धारण गर्ने र त्यसलाई सम्प्रेषणीय र लोकप्रिय बनाउने काम रूपपक्षले गर्ने हुँदा यी दुईको सम्बन्ध नङमासुको जस्तै छ भन्न सकिन्छ । गैरप्रगतिवादीहरूको आरोपबाट जोगिन पनि प्रगतिवादी साहित्यकाररूले सजग हुनै पर्दछ । अभिव्यक्तिमा मात्र कलात्मकताको आवश्यकता नभई जीवनको निम्ति पनि कलाको आवश्यकता हुन्छ भन्ने कुरा स्वीकार्य छ ।

(झ) प्रगतिवाद जीवनप्रति आशावादी हुन्छ । श्यामप्रसाद शर्माले सामाजिक आर्थिक यथार्थको चित्रण गर्ने क्रममा जनताको शोषक फटाहाको शक्तिलाई देखाउँदा उत्पीडित वर्गलाई निराश र हतास पार्ने किसिमबाट देखाउनु हुँदैन, जनतालाई उत्साहित पार्ने र साङ्गठनिक सङ्घर्षतर्फ उत्प्रेरित र सङ्घर्षप्रति आस्तावान् बनाउने तरिकाबाट सामाजिक यथार्थको चित्रण गनुपर्दछ भनेका छन् (भण्डारी, २०५५:२६) । यसरी प्रगतिवादी साहित्य विसङ्गतिवादी साहित्य जस्तो निराशावादी नभएर आशावादी हुन्छ भन्न सकिन्छ ।

(ञ) प्रगतिवादी साहित्य सर्वहारा वर्गका लागि हुने हुँदा यसको भाषाशैली पनि सरल, सहज अर्थात् बोधगम्य हुनुपर्दछ भन्ने यसको मान्यता छ । जनतालाई शिक्षित गर्ने खालको साहित्य रचनामा जोड दिनु पर्छ भन्ने मान्यता राख्ने माओत्सेतुङले जनताको भावनाको प्रतिनिधित्व हुने जीवन्त भाषाको प्रयोग गर्न आग्रह गरेका छन् । गोर्कीले भाषाको निर्माता जनता हुन् त्यसैले सर्जकको भाषा जनताको हुनुपर्दछ र यसलाई कच्चा मालको रूपमा स्वीकार गरी परिष्कार पनि गर्नु पर्दछ भनेका छन् (भट्टराई, २०६९: ३३६) । गोर्कीले जनस्तरको भाषाको अपेक्षा गरे पनि त्यो कलात्मक हुनुपर्ने धारणा व्यक्त गरेका छन् ।

(ट) गैरप्रगतिवादी समालोचकहरूले मार्क्सवादीहरू प्रगतिवादप्रति प्रतिबद्ध हुने हुँदा उनीहरूको रचनात्मक साहित्य सृजनाको स्वतन्त्रतामा अङ्कुश लगाइएको हुन्छ भन्ने मान्यताको प्रगतिवादी समीक्षकहरूले खण्डन गरेका छन् । मार्क्सवाद जीवन र जगत्लाई वैज्ञानिक दृष्टिकोणबाट हेर्ने मात्र नभई वर्गीय असामानता, अन्याय, अत्याचार, शोषणको अन्त्य गरी समतामूलक समाजको स्थापना गर्ने लक्ष्यमा अघि

बढ्दछ । त्यसैले मान्छेको स्वतन्त्र-चेतनाको बहिष्कार गर्दैन, अपितु त्यसको संरक्षण गर्दछ भन्ने प्रगतिवादीहरूको तर्क पाइन्छ (गौतम, २०४९:९७) । सर्वहारा वर्ग र वर्ग-सङ्घर्षका पक्षमा विचार अभिव्यक्त गर्न पाउने स्वतन्त्रतालाई मार्क्सवादले स्वीकार गर्दछ (भट्टराई, २०६९:३४५) । यसले लेखक-कलाकारको स्वतन्त्रतालाई उच्च महत्त्व दिए पनि त्यो सिर्जनात्मक स्वतन्त्रता सर्वहारा वर्गीय हित चिन्तनबाट अलग चाहिँ हुन सक्दैन (लामिछाने, २०६८:३५) । कृष्णचन्द्रसिंह प्रधानले कुनै पनि साहित्यकार तटस्थ हुन नसक्ने वास्तविकतालाई औंल्याउँदै उनीहरूका सामु शोषक वर्गको या शोषित वर्गको पक्ष पोषण गर्ने दुई बाटो देखा पर्दछन् । उनले शोषित वर्गको पक्षपोषण गर्ने साहित्य नै प्रगतिवादी हुने तथा शोषक वर्गको पक्ष पोषण गर्ने साहित्य प्रतिगामी या प्रतिक्रियावादी साहित्य हुने भनी भन्ज्याङनिरै (२००८) कविता सङ्ग्रहको भूमिकामा उल्लेख गरेका छन् । पुँजीवादले व्यक्तिगत स्वतन्त्रता र समानताको नारा दिए पनि यथार्थमा त्यसले प्रदान गर्ने स्वतन्त्रता र समानताले सर्वहारा वर्गको कल्याण नगरी पुँजीपतिहरूको कल्याण वा हित गरेको हुन्छ । यसले स्वतन्त्रताको नाममा स्वच्छन्दतावाद वा छाडावादलाई निरुत्साहित गर्दछ । प्रगतिवादीहरू साहित्यमा स्वतन्त्रतासँग सँगै प्रतिबद्धतालाई पनि अघि सार्छन् । मार्क्सवादीहरू साहित्यलाई व्यक्तिगत अनुभूतिको अभिव्यक्ति मात्र नमानी वर्गसङ्घर्षमार्फत् समाजको आमूल रूपान्तरणतर्फ प्रतिबद्ध हुने हुँदा उनीहरूको स्वतन्त्रतासम्बन्धी धारणा गैरप्रगतिवादीको भन्दा पृथक् देखिन्छ । अन्तमा प्रगतिवादी लेखकहरू वैचारिक स्पष्टता र प्रतिबद्धतामा कटिबद्ध हुनै पर्दछ भन्न सकिन्छ ।

(ठ) समाजको सबैभन्दा क्रान्तिकारी शक्ति सर्वहारा वर्ग हो भन्ने मान्यता यसको रहेको छ । यसले क्रान्तिबाट मात्रै समाजलाई आमूल परिवर्तन गर्न सकिन्छ भन्ने विश्वास गर्दछ । क्रान्तिकारीहरूले सपना देख्नुपर्दछ भन्ने लेनिनको आशयलाई गोर्की लेखकहरूले सुनौलो भविष्यको कल्पना गर्नुपर्दछ र कल्पित प्रतिनिधि चरित्रद्वारा क्रान्तिलाई सहयोग पुऱ्याउनुपर्दछ भन्ने अर्थ निकाल्छन् (तिमल्सेना, २०६४:३९) । समाजमा आमूल परिवर्तन ल्याउन यही वर्गकै अहम् भूमिका हुन्छ । त्यसैले समाजका अल्पसङ्ख्यक सामन्तको विरुद्ध बहुसङ्ख्यक सर्वहारा वर्गको हितमा हुने गरी साहित्यिक रचना सृजना गर्नु पर्दछ भन्ने यसको मान्यता रहेको छ ।

(ड) कलासाहित्य सामाजिक जीवनभन्दा निरपेक्ष हुन सक्दैन कलासाहित्य र सामाजिक जनजीवनका बीच घनिष्ट तथा द्वन्द्वात्मक सम्बन्ध हुन्छ भन्ने मान्यता प्रगतिवादीहरूको रहेको छ । कडवेल के ठान्छन् भने सामाजिक जनजीवन जस्तो हुन्छ, कृतिको प्रकृति पनि सोही अनुरूप हुन्छ (गौतम, २०४९:८६) । राल्फ फक्सले आदिम समाज र आदिम महाकाव्य, पुँजीवादी समाज र उपन्यास तथा साम्यवादी समाज र महाकाव्य

आदिका बीचमा घनिष्ट सम्बन्ध हुन्छ भन्ने कुरा स्वीकार गरेका छन् । कलाकारले समाज, परिवेश र वातावरणबाट प्रभावित भएर नै साहित्यका माध्यमबाट आफ्नो अभिव्यक्ति व्यक्त गर्दछ । यसै कारणले प्लेखानोवले साहित्य र समाजका बीच घनिष्ट सम्बन्ध हुन्छ भनेका छन् (मिश्र, सन् २००७: १८०) । होमरको **इलियड** र **ओडिसी** तथा वाल्मीकिको **रामायण** र व्यासको **महाभारत**को अध्ययनबाट तत्कालीन समाजको उत्पादन प्रणाली र वर्गसङ्घर्षको बारेमा ज्ञात हुन्छ । लेनिनले भौतिक जगत्को दृश्यमान रूपमा मात्र नभई त्यसको पुनःसृजनमा पनि जोड दिएका छन् । वस्तुजगत्को पुनःसृजनमा आत्मपरक कल्पना तत्त्वको पनि द्वन्द्वात्मक सम्बन्ध रहन्छ भन्ने धारणा उनको छ ।

(ढ) मार्क्स -एङ्गेल्सका दृष्टिमा काव्य कला सिर्जनाको आधार आर्थिक संरचना नै भए पनि यिनीहरूको एक अर्कामाथि अन्योन्याश्रित सम्बन्ध र प्रतिक्रिया पनि हुने हुनाले काव्य कलाको सन्दर्भमा आर्थिक तत्त्वलाई मात्र सक्रिय र अरूलाई गलत मान्नु गलत नै हुन्छ (तिमल्सेना, २०६४:८१) । अर्थात् केवल आर्थिक आधारबाट मात्र कलासाहित्यलाई हेर्नु हुन्न भन्ने मान्यता प्रगतिवादीहरूको रहेको छ ।

(ण) प्रगतिवादी साहित्यकारहरूले इतिहास वा विगतप्रति सचेत र निष्ठावान् भई इतिहासका राम्रा पक्षलाई ग्रहण गर्दै भविष्यप्रति आशावादी हुनुपर्दछ भन्ने मान्यता रहेको छ । मार्क्स - एङ्गेल्सले आफूपूर्वका साहित्य, दर्शन, कला, संस्कृति आदिको अध्ययन मनन गरी तिनका आदर्श पक्षलाई ग्रहण गरी आफ्ना दर्शन प्रस्तुत गरेको देखिन्छ । गोर्की साहित्यकारले वर्तमानको यथार्थको सीमाभित्र मात्र नबाँधिई यथार्थको विस्तार पनि गर्नु पर्ने हुनाले अतीत वा परम्पराको अध्ययन गर्नुपर्ने ठान्दछन् (तिमल्सेना, २०६४:६३) । प्रगतिवाद यथार्थवादमा विश्वास राख्ने दर्शन भएको हुँदा यसले वर्तमान समयमा देखिएका यथार्थ मात्र सत्य हुन् भन्ने भावनाबाट माथि उठी ऐतिहासिक भौतिकवादी दृष्टिअनुसार हरेक घटनाको विगत वर्तमान र भविष्यमा पूर्वापर सम्बन्ध हुन्छ भन्ने विश्वास गर्दछ । मार्क्सवादी साहित्य सिद्धान्तले अतितको क्रान्तिकारी परम्परालाई पुँजीको रूपमा स्वीकार गर्दै वर्तमानको धरातलमा उभिएर सुदूर भविष्यसम्म चिहाउन आह्वान गर्दछ (बराल, २०५६:९६) । साहित्य वा कलालाई बुझ्न खोज्दा वस्तुजगत्को यथार्थलाई आत्मसात् गर्नुपर्दछ र विगत वा वर्तमान युगको यथार्थतालाई निरीक्षण गर्नुपर्दछ त्यसो गर्न सकियो भने मात्र यथार्थ चित्रण गर्न सकिन्छ भन्ने मान्यता मार्क्स र एङ्गेल्सले प्रकट गरेका छन् (भण्डारी, २०५५:१३) । यसले यथार्थका नाममा व्यक्तिगत कुण्ठा, आक्रोश, नैराश्य र पलायनलाई स्थान दिँदैन ।

(त) यो आदर्शवादी विचारधाराको ठीक विपरीत छ अर्थात् यसले भौतिकवादी जीवनदृष्टिमा विश्वास राख्दछ । यसले काल्पनिकता, भावुकता, आध्यात्मिकता तथा धार्मिक अन्धता र अदृश्य शक्तिमा विश्वास राख्दैन । धर्म, ईश्वर, स्वर्ग, नर्कजस्ता अस्तित्वहीन कुराहरू मानिसका अन्धविश्वासका कारण सिर्जना गरिएका कुरा हुन् र यी तत्वहरू सामन्तवादका पृष्ठपोषक हुन् भन्ने मान्यता राख्दछ । यसले धार्मिक आडम्बर, अन्धविश्वास, पाखण्डी भाग्यवाद र ईश्वरमा होइन, श्रम र चेतना तथा भौतिक जगत्प्रति विश्वास राख्दछ (बराल, २०५६:९५) । कम्युनिस्ट पार्टीको घोषणापत्र, नित्सेको ईश्वरको मृत्युको घोषणा र मार्क्सले धर्मलाई अफिम मान्नु जस्ता अवधारणा अगाडि आएपछि मात्र मानिसका मनमा रहेका धर्म र ईश्वरप्रतिको परम्परित अवधारणामा परिवर्तन आएको हो ।

(थ) प्रगतिवादले व्यक्तिवादी प्रवृत्तिको विरोध गर्दछ । स्वतन्त्रता र लोकतन्त्र भनिए पनि पुँजीवादी व्यवस्था व्यक्तिवादी, उपभोक्तावादी तथा विभेदकारी हुन्छ भने समाजवाद समूहवादी, कम्युनीकृत र समतापरक हुन्छ भन्ने मान्यता मार्क्सवादको छ (भट्टराई, २०६९:३३०) । प्लेखानोवले साहित्यमा व्यक्तिवादलाई अस्वीकार गरेका छन् (जैन र बाठिया, सन् १९९०:१७३) । माओत्सेतुङले साहित्यको रचना श्रमिक, किसान, सिपाही आदिलाई ध्यानमा राखेर गर्नु पर्दछ भनेका छन् (जैन र बाठिया, सन् १९९०:१७३) । यसरी प्रगतिवादले व्यक्ति विशेषलाई भन्दा समूह विशेष, त्यसमा पनि सीमित शोषक वर्गको हितमाभन्दा पनि करोडौं शोषित, पीडित वर्गको पक्षपोषण हुने किसिमले साहित्यको रचना गर्न आह्वान गर्दछ भन्न सकिन्छ ।

(द) यसले सर्वहारा मानवतावादी भावनाको उत्थानमा विशेष जोड दिन्छ । यस दर्शनको लक्ष्य पूजीवादी समाजव्यवस्थाका समग्र विकृति र विषमताहरूको अन्त गरी मान्छेबाट मान्छेमाथि गरिने सबै प्रकारका शोषणबाट मानव समुदायलाई नै मुक्त गर्नु र जाति, वर्ग, वर्ण, आदिका रूपमा विभक्त सामाजिक परम्पराको अन्त गरी 'सर्वहारा मानवतावाद' को स्थापना गर्नु हो (गौतम, २०४९:९७) । यसले मान्छेमाथि मान्छेद्वारा हुने सबै प्रकारको शोषणको विरोध गर्दै सुन्दर समाजको निर्माणका लागि क्रियाशील हुन आग्रह गर्दछ । यसरी प्रगतिवाद मानवमुक्तिको निम्ति लड्ने सिद्धान्त हो भन्न सकिन्छ ।

निष्कर्षमा साहित्यकला समाजको आर्थिक भैतिक जीवनबाट निष्पन्न हुने, मार्क्सवाद गतिशील सिद्धान्त भएकोले कलासाहित्य पनि गतिशील हुने, साहित्य दैवी/अलौकिक शक्तिबाट नभई श्रमद्वारा सिर्जना हुने, साहित्य वर्ग निरपेक्ष नहुने, साहित्यलाई उपयोगिताको दृष्टिले हेरिने, सौन्दर्य निहित हुनुपर्ने, यथार्थवादी जीवनदृष्टि हुनुपर्ने, अन्तर्वस्तु र रूपको अन्योन्याश्रित

सम्बन्ध रहनु पर्ने, जीवनप्रति निराशावादी नभई आशावादी जीवनदृष्टि रहनु पर्ने, सर्वहारा वर्गको निम्ति साहित्यिक कृति रचिने हुँदा भाषाशैली सरल र सहज हुनु पर्ने, सर्वहारा वर्ग र वर्गसङ्घर्षका पक्षमा विचार अभिव्यक्त गर्ने स्वतन्त्रता साहित्यकारले पाउनु पर्ने, समाजको क्रान्तिकारी शक्ति सर्वहारा वर्गलाई मान्ने र क्रान्तिमा विश्वास राख्ने, साहित्य समाज निरपेक्ष हुन नसक्ने, इतिहासका सबल पक्षलाई अवलम्बन गर्नु पर्ने, भौतिकवादी जीवनदृष्टिमा आस्था राख्ने, व्यक्तिवादी भावनाको विरोध गर्ने र सर्वहारा वर्गको मानवतावादी भावमाको उत्थान गर्ने आदि यसका मूलभूत मान्यता हुन् भन्न सकिन्छ ।

३.५ वर्ग र वर्गसङ्घर्ष

वर्ग शब्द फ्रेन्चको क्लास (Classe) र ल्याटिनको क्लासिक (Classic) बाट अङ्ग्रेजी भाषाको क्लास (Class) को नेपाली रूपान्तरण हो (ज्ञवाली, २०६९:२६४) । नेपालीमा वर्ग शब्द संस्कृत भाषाबाट तत्सम हुँदै आएको हो । सामान्य अर्थमा वर्ग समान वा एकै उद्देश्य वा चाहना भएका व्यक्तिहरूको समूह हो । मानवशास्त्रको शब्दकोशमा इ.बि. टेलरले उल्लेख गरे अनुसार -सामाजिक वर्ग भनेको समाजमा रहेको एउटा यस्तो वर्ग हो, जो समाजमै रहेका अन्य वर्गहरूभन्दा सामाजिक र आर्थिक स्तरको कारणले फरक हुने गर्दछ (क्षेत्री र रायमाझी,२०६१:४११) । कार्ल मार्क्सका अनुसार आर्थिक उत्पादनका साधनहरूमा समान सम्बन्ध राख्ने मानिसहरूको समूह नै वर्ग हो (सटन, सन् २०१०:४३९) । नवराज पाठकले वर्गलाई यसरी परिभाषित गरेका छन्-वर्ग व्यक्तिहरूको त्यस्तो समूहलाई भनिन्छ जुन उत्पादनको कुनै विशेष प्रक्रियासँग सम्बन्धित हुन्छ र जसको साधारण हित एकै किसिमको हुन्छ (सन् २०१०:३०१) । यसरी वर्ग भन्नाले भिन्न आर्थिक हैसियत भएका मानिसको समूह हो भन्न सकिन्छ । तर केही समाजशास्त्रीहरूले उत्पादनको साधनको आधारमा मात्र नभई धर्म, उमेर, लिङ्ग, जन्म, व्यवसाय, संस्कृति, विचार आदिको आधारमा पनि वर्ग निर्धारण गर्न सकिन्छ भन्ने तर्क पेश गरेका छन् । समाजमा वर्गको उदय हुनका केही कारणहरू देवकोटा र ओझा (२०६७:१६९) ले यसरी व्यक्त गरेका छन्-

क. उत्पादनका साधनको रूपमा निजी सम्पत्तिको उदय
ख. उत्पादनको साधनबाट वञ्चित समूहको उदय र
ग. अतिरिक्त उत्पादनको उत्पति

मार्क्सवादको उदय हुनु अघि पनि वर्ग र वर्गसङ्घर्षको अस्तित्व नभएको भने होइन । समाज विकासको निकै लामो समयसम्म मानिसहरू सिकार गरेर र कन्दमुल सङ्कलन गरेर जीवन यापन गरेको देखिन्छ । जब सामन्तवादी समाजको विकास भयो तबदेखि नै समाजमा आर्थिक आधारमा भूमिपति वा सामन्त र दास वर्गको उत्पत्ति भएको देखिन्छ । वर्गीयताको

मूल आधार उत्पादनको साधनको असमान वितरण हो भन्ने ज्ञान तत्कालीन समयमा नभएको देखिन्छ । यस शब्दको विशिष्ट प्रयोग कार्ल मार्क्सले गरेका हुन् ।

वर्गको बारेमा अध्ययन गर्ने विद्वान्हरूमा मिल्स, पेरेटो, म्याक्स वेबर तथा कार्लमार्क्स मुख्य देखिन्छन् (क्षेत्री र रायमाझी, २०६१:४०८) । मार्क्सका विचारमा समाजमा प्रमुख रूपले दुई वर्ग हुन्छन् । एउटा त्यो वर्ग जोसँग उत्पादनका साधनहरू (भूमि, पुँजी आदि) हुन्छन् र अर्को त्यो वर्ग जोसँग शारीरिक श्रममात्र हुन्छ । उपर्युल्लिखित पहिलो वर्गमा मालिक, जमिनदार, सामन्त वा पुँजीपति पर्दछ भने दोस्रो वर्गलाई दास, कृषक, श्रमजीवी वा मजदुर पर्दछ । मार्क्सले समाजमा जम्मा दुई वर्ग मात्र हुन्छन् भनी वर्गीकरण गरे पनि समाजशास्त्रीहरूले समष्टिमा तीन फरक वर्गहरूमा वर्गीकरण गरेका छन् । उनीहरूका अनुसार सबैभन्दा माथि उच्च वर्ग, बीचमा मध्यम वर्ग र सबैभन्दा तल निम्न वर्ग प्रत्येक समाजमा हुने गर्दछ । उच्च वर्गको मानिस बढी पुँजी भएका, स्रोतमाथि नियन्त्रण भएका र राष्ट्रिय राजनीतिसित धेरथोर सम्बन्ध भएका हुन्छन् भने निम्न वर्ग कामदार वर्ग हुन् । यिनीहरू शारीरिक श्रमलाई आधार मानेर बाँचेका हुन्छन् । मध्यम वर्ग पेसागत समूहहरूमा आबद्ध भएको वर्ग हो । निम्न वर्गप्रति सहानुभूति दर्शाउने यस वर्गले राज्यको सुविधा लिनखोज्ने र राज्यको वा उपल्लो वर्गको शोषणबाट त्यसको विरोध पनि गर्ने दोहोरो भूमिका निर्वाह गरेको हुन्छ (आचार्य, २०६३:२०६) । समाजशास्त्रीहरूले उपर्युक्त तीन वर्गको विश्लेषण गरे पनि यस शोधको शीर्षक अनुसार मार्क्सले गरेको वर्गीय विभाजनलाई नै आधार मानी अध्ययन गरिएको छ ।

कार्ल मार्क्सको वर्गसङ्घर्ष वा वर्गद्वन्द्व सम्बन्धी मान्यतालाई एउटा महत्त्वपूर्ण सिद्धान्त मानिन्छ । वर्गसङ्घर्षको खास तात्पर्य वर्गको सङ्घर्ष वा वर्गीय सङ्घर्ष हो । समाजमा रहेका दुई विपरीत वर्गका बीचमा हुने सङ्घर्ष, द्वन्द्व र अन्तर्विरोध नै वर्गसङ्घर्ष हो । सङ्घर्षको अर्थ केवल लडाईं मात्र नभएर असन्तोष, रोष र आंशिक असहयोग हो (पाठक, सन् २०१०:३०१) । कार्ल मार्क्स र एङ्गेल्सले आजसम्मको सम्पूर्ण समाजको इतिहास भनेको नै वर्गसङ्घर्षको इतिहास हो भनी साम्यवादको घोषणापत्रमा उल्लेख गरेका छन् । मार्क्सको विचारमा आदिम साम्यवादी युग पश्चात्को इतिहासमा समाजमा दुई परस्पर विरोधी वर्गका बीचमा वर्गसङ्घर्ष भएको देखिन्छ । उनका अनुसार हरेक पुरानो युगको समाप्ति र नयाँ युगको थालनी वर्गसङ्घर्षबाट नै भएको हो । मार्क्सले वर्गसङ्घर्षसम्बन्धी धारणा अगस्टिन थोरेबाट लिएका हुन् तर उनले यसको सर्वथा मौलिक र नवीन विवेचना गरेका छन् (शर्मा र लुइटेल, २०६३:१४७) । उनले वर्गसङ्घर्षको सिद्धान्त तत्कालीन समयमा पुँजीपति वर्गले श्रमिकहरूमाथि गरिएको दमन र शोषणको विश्लेषण गर्ने क्रममा गरेका हुन् । पुँजीपतिहरूले सर्वहारा वर्गको श्रमको शोषण गरी प्रशस्त लाभ उठाउँछ र उसले उद्योगधन्दामा लगानी गर्दै जान्छ जसबाट मध्यमवर्गका मानिसहरू पनि श्रमिक वर्गमा परिणत हुन्छ । उक्त उद्योगबाट

उत्पादित सामानहरू श्रमिक वर्गले खपत गर्न सक्दैनन र उक्त वर्गले अन्तर्राष्ट्रिय बजारमा प्रभाव जमाउन खोज्छ । नयाँ नयाँ प्रविधिले जनशक्तिको स्थान ओगट्छ र श्रमिक वर्ग झन् झन् कङ्गाल हुन्छ । त्यसले गर्दा उक्त वर्ग आफ्नो पेसाप्रति असन्तुष्ट हुन्छ । यस्तो असन्तुष्टि उसले समय समयमा विभिन्न रूपबाट प्रकट गर्दछ । यही असन्तुष्टिकै कारणले उसमा वर्गीय चेतनाको विकास हुन्छ । वर्गचेतनाका आधारमा नै कुनै एउटा वर्गका सदस्यहरू परस्परमा एकताबद्ध र सहयोगी हुन्छन् भने वर्गचेतनाकै आधारमा एउटा वर्गले अर्को वर्गसित प्रतिस्पर्धा पनि गर्दछ (क्षेत्री र रायमाझी, २०६१:४११) । यसैको फलस्वरूप मजदुर वर्ग सङ्गठित भई प्रारम्भिक चरणमा असहयोग गर्ने, हड्ताल गर्ने काम गर्दछन् । त्यतिहुँदा पनि उनीहरूको माग पूरा नभएमा सशक्त सङ्घर्ष गर्दछन् । जसद्वारा शोषित वर्गको विजय अवश्य हुन्छ र शोषक वर्गको पतन हुन्छ भन्ने मान्यता मार्क्सको रहेको छ ।

द्वन्द्ववादअन्तर्गत समाजमा पहिलो वर्ग अर्थात् शोषक र दोस्रो वर्ग अर्थात् शोषितको अस्तित्व सदैव रहन्छ र तिनमा परस्पर सङ्घर्ष भई वर्गद्वन्द्व चलिरहन्छ (शर्मा र लुइटेल, २०६३:१४७) । आदिम साम्यवादी युगमा उत्पादनको साधनमाथि सबैको स्वामित्व बराबर भएकोले त्यसमा वर्गसङ्घर्ष थिएन । दास युगमा दास र मालिकका बीच, सामन्ती युगमा सामन्त र किसान/भूदासका बीच, पुँजीवादी युगमा पुँजीपति र मजदुरका बीच वर्गसङ्घर्ष हुँदै आएको कुरा सर्वविदितै छ । मार्क्सका अनुसार समाजको विकास वर्गको आपसी तालमेल, सहयोग तथा शान्तिपूर्ण सहअस्तित्वबाट नभई वर्गको आपसी सङ्घर्षको परिणाम स्वरूप हुन्छ (पाठक, सन् २०१०:३०१-३०२) । उनका अनुसार पुँजीपति र श्रमिक दुवैलाई एक अर्काको जरुरत भए पनि यिनीहरू परस्पर विपरीत हितमा हुन्छन् । पुँजीपति वर्ग मजदुर वर्गलाई सकेसम्म थोरैभन्दा थोरै पारिश्रमिकमा लदाउन चाहन्छ भने मजदुर वर्ग सकेसम्म धेरैभन्दा धेरै पारिश्रमिकको अपेक्षा राख्दछ । यसरी परस्पर विपरीत हितका कारणले वर्गसङ्घर्षको आरम्भ हुन्छ । यसरी वर्गीय शोषणका कारणले नै वर्गसङ्घर्ष हुन्छ भन्न सकिन्छ ।

इतिहासको कालखण्डमा भएका वर्गसङ्र्षका कारण प्रत्येक पटक या त समाजको ढाँचामा क्रान्तिकारी परिवर्तन आएको छ या परस्पर विरोधी वर्ग नष्ट भएर गएका छन् । जबसम्म यस धर्तीमा वर्ग रहन्छ तबसम्म वर्गसङ्घर्ष भइरहन्छ । त्यसकारण वर्गसङ्घर्ष नै इतिहासलाई डोऱ्याउने वा परिवर्तनको खाका कोर्ने शक्ति हो भन्न सकिन्छ । मार्क्सका अनुसार आजसम्मको इतिहास धनी र गरिब बीचको सङ्घर्षबाट अगाडि बढेको नभई शोषक र शोषितहरू बीचको युद्धको उपजले अघि बढेको हो । सर्वहाराको अधिनायकत्व कायम भई अवशिष्ट पुँजीपति वर्गको समूल विनाश गरिएपछि मात्र समाज वर्गहीनताको स्थितिमा पुग्छ र वर्गसङ्घर्ष समाप्त हुन्छ (शर्मा र लुइटेल, २०६३: १४८) । यसरी वर्गविहीन समाजको परिकल्पना वर्ग रहेसम्म गर्न सकिँदैन भन्न सकिन्छ ।

समाजको सीमित र अल्पसङ्ख्यक वर्गले सर्वहारा वर्गको शोषण गर्ने गरी उत्पादनका साधनमाथि एकाधिकार स्थापना गर्ने कुराको विरुद्ध मार्क्सले वर्गसङ्घर्षको सिद्धान्त प्रतिपादन गरेका हुन् । समाजवादी व्यवस्थाको अन्त्य भई पुँजीवादी व्यवस्था देखा परे पनि यस व्यवस्थामा पनि अतिरिक्त मूल्यको सिद्धान्त लागु भई श्रमिक वर्गमाथि झन्भन्दा झन् शोषण भएको देखिन्छ । पुँजीवादी व्यवस्थाले पुरानोको ठाउँमा नयाँ वर्गहरू, नयाँ उत्पीडक, नयाँ तरिका र सङ्घर्षका नयाँ रूप मात्र खडा गरेको छ । वर्गसङ्घर्षको माध्यमबाट समाजवादी व्यवस्थाको पादुर्भाव नभएसम्म समाजमा वर्गसङ्घर्ष रही नै रहन्छ । समाज रूपान्तरणको माध्यम कलासाहित्य भएको हुँदा वर्गसङ्घर्षका माध्यमबाट शोषित, पीडित जनताको हित हुने गरी कलाकार/साहित्यकारहरूले भूमिका खेल्नुपर्ने देखिन्छ । यसरी मार्क्सवाद जीवन जगत्लाई वैज्ञानिक दृष्टिकोणले हेर्ने र यसलाई रूपान्तरण गर्न चाहने दर्शन हो र रूपान्तरणको आधार भनेको नै वर्गसङ्घर्ष हो भन्ने मान्यतामा यसले विश्वास राख्दछ ।

३.६ निष्कर्ष

'प्रगति' र 'वाद' जस्ता दुई नामिक पदको संयोजनबाट बनेको प्रगतिवाद शब्दले समाजलाई अग्रगमनतर्फ बढाउने मार्क्सवादद्वारा अनुप्राणित एक साहित्यिक सिद्धान्त हो भन्न सकिन्छ । उन्नाइसौं शताब्दीको उत्तरार्धमा देखापरेको यस साहित्य सिद्धान्तले विश्वसाहित्यमा प्रभाव जमाएको छ । प्रगतिवादको समानान्तर शब्दको रूपमा प्रगतिशीललाई लिने गरेको पाइए पनि प्रगतिवादी हुन मार्क्सवादप्रति प्रतिबद्ध हुनै पर्ने र प्रगतिशील हुन मार्क्सवादप्रति प्रतिबद्ध हुन आवश्यक नपर्ने तथा प्रगतिवादले सङ्घर्षका माध्यामबाट नै समाजका समाजका विकृति र विसङ्गति हटाउन सकिन्छ भन्ने मान्यतामा विश्वास राख्दछ र यसको अन्तिम अभीष्ट भनेको साम्यवाद हो भने प्रगतिशीलले समाजका विकृति र विसङ्गतिको विरोध मात्र गर्दछ तसर्थ: यी दुईमा केही तात्त्विक भिन्नता छ ।

प्रगतिवाद/मार्क्सवादका प्रवर्तक कार्ल मार्क्स (सन् १८१८-१८८३) र फ्रेडरिक एङ्गेल्स (सन् १८२०-१८९५) हुन् । यो सिद्धान्त कार्लमार्क्सले प्रतिवादन गर्दा विशेषत: हेगेलको द्वन्द्ववाद र फायरबाखको भौतिकवादबाट प्रभावित भएर गरेको देखिन्छ । यद्यपि उपर्युक्त दार्शनिकहरूको सिद्धान्तको अक्षरश: पालन नगरी त्यसको आदर्शको आवरणलाई हटाएर सारतत्त्वमात्र ग्रहण गरेको देखिन्छ । मार्क्स-एङ्गेल्सले प्रतिपादन गरेको मार्क्सवादलाई विशिष्ट व्याख्या गरी व्यवहारमा उतार्ने काम भ्यादिमिर एलिच लेनिनले गरेका हुन् ।

मार्क्सवादी दार्शनिक विचार अन्तर्गत द्वन्द्वात्मक भौतिकवाद र ऐतिहासिक भौतिकवाद पर्दछ । द्वन्द्वात्मक भौतिकवादले खास सृष्टिको मूल तत्त्व पदार्थ र चेतनालाई पदार्थको उपज मान्दछ । यसले संसारका हरेक कुरा गतिशील छन् र तिनमा द्वन्द्व भइरहन्छ भन्ने मान्यतामा

विश्वास राख्दछ भने ऐतिहासिक भौतिकवादले मानव समाजको विकासक्रमलाई आर्थिक तथा भौतिक करणबाट भएको हो भन्ने मान्दछ । यसरी मार्क्सवाद जीवन र जगत्लाई वैज्ञानिक दृष्टिकोणबाट व्याख्या र विश्लेषण गर्ने चिन्तन हो भन्न सकिन्छ । यसको मूल आत्मा पुँजीवादी समाजको उन्मुलन गरी साम्यवादी समाजको निर्माण गर्नु हो । मार्क्सवादको दार्शनिक आधार भनेको द्वन्द्व द्वन्द्वात्मक भौतिकवाद र ऐतिहासिक भौतिकवादको बीचमा अन्योन्याश्रित सम्बन्ध छ । यी दुईमा एक विना अर्कोको कल्पना पनि गर्न सकिँदैन । यसरी मार्क्सवादी दर्शनद्वारा अनुप्राणित भई रचना गरिएको साहित्यिक सिद्धान्तलाई प्रगतिवादी साहित्य सिद्धान्त भनिन्छ । यो यथार्थवादको उच्च परिष्कृत रूप हो । यसलाई समाजवादी यथार्थवादका नामले पनि चिनिन्छ । यो स्वच्छन्दतावादको विरोधमा देखा परेको साहित्य चिन्तन हो ।

साहित्यमा प्रगतिवादको प्रारम्भ जर्मनीका गहार्ट हाउप्टम्यानको **जुलाहा** नामक नाटकबाट भएको देखिन्छ । जर्मन नाट्य साहित्यबाट प्रगतिवादको सुरुवात भए पनि यसले मौलाउने अवसर रुसी साहित्यबाट प्राप्त गर्‍यो । सन् १९३५ मा फ्रान्सको पेरिसमा 'प्रगतिशील लेखक सङ्घ' को स्थापना र सन् १९६२ मा बेलायतमा 'नयाँ हस्ताक्षर अभियान' चलेपछि यसले अन्तर्राष्ट्रिय स्वरूप प्राप्त गरेको हो । यस सिद्धान्तका राजनीतिक दार्शनिक विचारकहरूमा कार्ल मार्क्स, लेनिन, स्टालिन, ट्राटस्की, खुच्चेभ, माओत्सेतुङ आदि देखिन्छन् भने साहित्य चिन्तक तथा विचारकहरूमा जी.वी. प्लेखानोव, लूनाचार्स्की, मैक्सिम गोर्की, सोलोखोव, क्रिस्टोफर कडवेल, राल्फ फक्स र चाऊ याङ्ग आदि देखिन्छन् । भारतीय साहित्यमा प्रगतिवादी साहित्यले प्रवेश गरेपछि यसको प्रभाव नेपाली साहित्यमा परेको हो । नेपाली साहित्यमा २००७ सालको राजनीतिक परिवर्तन पश्चात् २००८ सालमा कृष्णचन्द्रसिंह प्रधानद्वारा रचित भञ्ज्याङ्गनिरै नामक कविता सङ्ग्रहको भूमिकाबाट प्रगतिवादको प्रारम्भ भएको हो । अद्य पर्यन्त प्रगतिवादी नेपाली साहित्यले निकै उतारचढाव पार गरिसकेको छ ।

परिच्छेद चार

प्रगतिवादी नेपाली नाटकमा वर्गीय चेतना

४.१ विषय प्रवेश

नेपालमा प्रगतिवादी नाटक लेखनको प्रारम्भ २००७ सालको क्रान्ति पश्चात् मात्र भएको हो । यस समयभन्दा अगाडि जति पनि नाट्य कृतिहरू लेखिए तिनमा वर्गीय चेतनाको झिल्को समेत पाईंदैन । तिनले केवल पृष्ठभूमिको काम मात्र गरेका छन् । यस परिच्छेदमा प्रगतिवादी नेपाली नाटकको पृष्ठभूमि र प्रगतिवादी नेपाली नाटकमा वर्गीय चेतनाको अध्ययन गरिएको छ ।

४.२ प्रगतिवादी नेपाली नाटकको पृष्ठभूमि

नेपालमा नाटक लेखन र मञ्चनको परम्परा निकै पुरानो भए पनि नेपाली भाषामा लेखिएको प्रथम नाट्यकृति शक्तिवल्लभ अर्ज्यालद्वारा आफैंले संस्कृतमा लेखी नेपालीमा अनुवाद गरेको **हास्यकदम्ब** (१८५५) हो । **हास्यकदम्ब** नाटक नेपालीमा रूपान्तर हुँदा नाटककै संरचनामा नरहेर आख्यानको संरचनामा परिवर्तन भएको हुँदा यो कृति दृश्यबाट श्रव्य वा पाठ्य हुन गएको छ (श्रेष्ठ र शर्मा, २०६४:१३४) । भीमसेन थापाका निकट मानिने भवानीदत्त पाण्डेले संस्कृत साहित्यका प्रसिद्ध नाटककार विशाखदत्तको सुप्रसिद्ध यथार्थपरक र कुटनीतिमूलक नाटक मुद्राराक्षसलाई १८९० मा नेपालीमा रूपान्तर गरेको देखिन्छ । यस अनूदित कृतिमा पनि नाटकीय संरचनाका झिल्काहरू न्यूनतम र वर्णनात्मकताको नै प्रधानता पाइन्छ (श्रेष्ठ र शर्मा, २०६४:१३४-१३५) । उपर्युक्त दुवै कृति गद्याख्यान हुन् । उपर्युक्त दुवै कृतिहरू दरवारिया प्रयोजनका दृष्टिले लेखिएका हुँदा तिनमा वर्गीय चेतना नपाइनु स्वाभाविक छ । नेपाली साहित्यिमा साहित्यिक नेपाली नाटकको प्रार्दुभाव माध्यमिक कालीन युवाकवि मोतीराम भट्टको शकुन्तला (१९४४-१९४८) बाट सुरु हुन्छ । नेपाली रङ्गमञ्चको इतिहासमा अभिनीत र प्रदर्शित यो पहिलो नाटक हो र यसले तत्कालीन शासकहरूको रुचिलाई अकस्मात् नेपाली नाटकतिर फर्काएको थियो (पराजुली, २०५६:१५५)। उनीद्वारा अनूदित र मञ्चित उक्त कृति न प्रकाशित छ र न त्यसको पाण्डुलिपि नै अहिले उपलब्ध छ (उपाध्याय, २०५९:८) । उनी पश्चात् पहलमानसिंह स्वाँर, शम्भुप्रसाद ढुङ्गेल, केदार शमशेर थापा, लेखनाथ पौड्याल आदिले नाट्यकृतिहरूको रचना गरे पनि तिनले दरवारिया विलासी प्रवृत्तिलाई तुष्टि दिने,

धार्मिक, नैतिक र औपदेशिक सन्देश दिने प्रयोजनले लेखेको देखिन्छ । यद्यपि उपर्युक्त नाटककारहरूका नाट्यकृतिले आधुनिक नेपाली नाटकको पृष्ठभूमि निर्माण गर्ने काम गरेका छन् । आधुनिक नेपाली नाटकको प्रारम्भ नाट्य सम्राट् बालकृष्ण समकृत मुटुको व्यथा (१९८६) बाट भएको हो । यस नाटकमा पनि वर्गीय चेतनाको अभाव देखिन्छ । उनले विविध प्रवृत्तिले युक्त सङ्ख्यात्मक र गुणात्मक नाट्यकृतिहरू लेखी नेपाली नाट्य भण्डार भर्ने काम गरेका भए पनि वर्गीयताका दृष्टिले उनका नाट्यकृतिको अध्ययन गर्न सकिँदैन । उनी पश्चात् नेपाली नाटकलाई अगाडि बढाउने नाटककारहरू भीमनिधि तिवारी, लक्ष्मीप्रसाद देवकोटा, गोपालप्रसाद रिमाल, गोविन्दबहादुर मल्ल 'गोठाले', विजय मल्ल, रमेश विकल, वासु शशी, मोहनराज शर्मा, ध्रुवचन्द्र गौतम, अशेष मल्ल, सरुभक्त, गोपाल पराजुली, अविनाश श्रेष्ठ आदि हुन् ।

प्रगतिवादी नेपाली नाटकको प्रारम्भ २००७ सालको क्रान्तिपछि मात्र भएको देखिन्छ । २००७ सालभन्दा अघि आधुनिक नेपाली यथार्थवादी नाट्यधाराका प्रवर्तक गोपालप्रसाद रिमालका मसान (२००३) र यो प्रेम ! (२०१५) जस्ता नाट्यकृतिहरूले पितृसतात्मक समाजमा पुरुषहरूले नारीलाई हेर्ने दृष्टिकोण यथार्थपरक ढङ्गमा प्रस्तुत गरेर प्रगतिवादी नेपाली नाटक लेखनको पृष्ठभूमि निर्माण गरेको देखिन्छ । यसरी नेपाली नाट्यपरम्परालाई हेर्दा नेपाली लोक नाट्यपरम्परादेखि आधुनिक नेपाली नाटकको दोस्रो चरणसम्म प्रगतिवादी नाटक लेखनको अभाव रहेको देखिन्छ । रिमालको नाटकमा सरल भाषाशैलीको प्रयोग, मञ्चनपक्षमा सहजता र यथार्थपक्षको चित्रण जस्ता विशेषताले परवर्ती नाटककारहरूका लागि प्रेरणा दिने काम गरेको देखिन्छ ।

४.३ प्रगतिवादी नेपाली नाटकमा वर्गीय चेतना

२००७ सालको क्रान्तिपश्चात् वैचारिक स्वतन्त्रता प्राप्त भए पनि सामन्तवादको धङ्धडी व्याप्त थियो । यसै परिवेशमा २००८ सालमा वासु पासाको किसान हो । नामक नाट्य कृति देखा पर्दछ । जमिनदारको शोषणको विरुद्ध किसानको विद्रोह देखाउने यो नाटक प्रगतिवादी धारको पहिलो पूर्णाङ्की नाटकको रूपमा रहेको छ (उपाध्याय, २०६७:२४) । जमिनदारको अत्याचारले पराकाष्ठा नाघ्न लागेपछि यस नाटकको प्रमुख पात्र जयदेवले किसानहरूलाई एकताबद्ध भएर लागेमा किसानहरूको जित हुने र सामन्तवर्गले घुँडा टेक्ने कुरा गरी वर्गीय चेतना फैलाउने काम गर्दछन् । किसानहरू अत्यन्त छिट्टै सङ्गठित भएको देखाउनु, सामन्ती न्यायालय छिट्टै आम जनताको पक्षमा फर्कनु, कृषकको पक्षमा सङ्घर्षको नेतृत्व गर्ने जयदेवलाई न्यायधीशमा नियुक्ति गर्नु र भिन्दा भिन्दै दृश्यहरूका घटनाहरूलाई पनि दृश्य परिवर्तन नै नगरी नाटकको रचना गर्नु जस्ता प्रसङ्ग यस नाटकका कमजोर पक्ष हुन् । वैचारिक अस्पष्टता र नाट्यशिल्पगत जतिसुकै त्रुटि रहे पनि २००८ मै शोषक -सामन्त र जमिनदारका विरुद्ध किसान सङ्घर्षलाई देखाइएको, सङ्घर्षमा न्यायप्रेमी किसानहरूकै विजय

भएको देखाइएको हुँदा यस नाटकको ऐतिहासिक महत्त्व रहेको छ (लामिछाने, २०६८:३८)। पासाको समाज (२०३९), म हेरेर फर्के (२०३९) र श्रद्धा (२०४०) यी तीन नाटक प्रकाशित छन् । उनको तीन अङ्कमा संरचित समाजमा छुवाछुत जस्तो सामाजिक भेदभावको विषयलाई अघि सारी अन्तर्जातीय विवाह गरेर सामाजिक क्रान्ति गरेका छन् । पासाका नाटक साधारण छन् र तिनमा नाटकीय दृष्टिले किसान हो नै श्रेष्ठ छ (उपाध्याय, २०५९:११४) ।

एकाङ्कीकार हृदयचन्द्रसिंह प्रधानको २००९ सालमा प्रकाशित गङ्गालालको चितामित्र सङ्कलित गङ्गालालको चिता एकाङ्की २००७ माघमा रचना भएको देखिन्छ (लामिछाने, २०६८:३८)। जहाँनिया एकतन्त्री शासनका विरुद्ध आवाज उठाउँदा सहिद गङ्गालाल जस्ता देशभक्त व्यक्तित्वबाट त्रसित भई क्रूर राणा शासकहरूले मृत्युदण्ड दिई लास जलाउने क्रममा राणाका सुरक्षाकर्मीहरूले गरेको ज्यादति विरुद्ध गङ्गालालका परिवारजन एवम् जनसमुदायले गरेको प्रतिरोध यसको कथ्य विषय हो । शासकहरू जहिले पनि आफ्नो निहित स्वार्थ पूरा गर्ने लक्ष्यमा हुन्छन् र त्यसमा व्यवधान खडा हुन खोजेमा साम, दाम, दण्ड र भेद प्रयोग गर्दछन् भने शोषित वर्गले पनि अन्याय र अत्याचारको पराकाष्ठा नाघ्न थालेपछि चुप लागेर बस्दैनन् त्यस्ता सामन्तहरूलाई सर्वसाधारण सङ्गिठत भई घुँडा टेकाइ छाड्छन् भन्ने चेतना यस नाटकले दिन्छ । वास्तविक अवस्था र स्थितिसँग मेल नखाने ऐतिहासिक सन्दर्भलाई प्रस्तुत गरी इतिहासको अवास्तविक चित्रण गरिएका कारण यस एकाङ्कीको आलोचना गरिए पनि प्रधानको प्रगतिवादी चेतना यस एकाङ्कीमा सशक्त रूपमा उत्रिएको छ (भट्टराई, २०५९:१२) । उनको अर्को नाट्यकृति उनको मुराद (गङ्गालालको चितामा सङ्कलित, लेखन २००८) २००७ सालको जनआन्दोलन सम्झौतामा टुङ्गिएको हुँदा धेरै आन्दोलनकारी असन्तुष्ट भएको ऐतिहासिक विषयवस्तुमा केन्द्रित छ । प्रगतिवादी साहित्यमा उज्ज्वल भविष्यको कामना गरिएको हुन्छ तर विवेच्य एकाङ्कीमा सङ्घर्षको मैदानमा बाँकी नेताहरू पनि मारिसकिएका छन् र नेतृत्व गर्ने मानिसको अभाव देखाएर पाठकलाई निराश तुल्याइएको छ जो यस एकाङ्कीको सीमा हो (पोखरेल, २०६९:२८१) । प्रधानका छेउ लागेर (२००६), गङ्गालालको चिता (२०११) र उनी देवता हुन् (२०१५) शीर्षकका तीन एकाङ्की सङ्ग्रह प्रकाशित छन् (आचार्य, २०६६:२६) ।

प्रख्यात कवि भूपि शेरचन (भूपेन्द्रमान शेरचन) सर्वहाराले २०१० मा परिवर्तन नामक नाटक प्रकाशित गरेको पाइन्छ । २००७ सालले नेपालको राजनीतिक तथा सामाजिक जीवनमा ल्याएको परिवर्तनलाई दर्साउने यस नाटकमा प्रगतिवादी भाव र विचार व्यक्त छन् ।

महाकवि लक्ष्मीप्रसाद देवकोटाले नाट्य क्षेत्रमा पनि आफ्नो प्रतिभा प्रदर्शन गरेका छन् उनको कृषिवाला (लेखन २०१२, प्रकाशन २०२१) नाटकले प्रगतिवादी नाट्य धाराको प्रतिनिधित्व गरेको छ (उपाध्याय, २०५९:४०) । सामन्ती उत्पीडन, शोषण, सामन्ती यौनलिप्सा, जालझेल आदिको मनग्गे चित्रण गरिएको यस नाटकमा शोषित-पीडितहरूको मुख्य साहारा एकता र वर्गसङ्घर्ष तथा शोषक सामन्तको आहारा शोषण-उत्पीडन र फट्याइँ हो

भन्ने देखाइएको छ (लामिछाने, २०६८:३९)। स्वच्छन्दतावादी नाटककार देवकोटाले उक्त नाटकमा तपस्वी र वनदेवी आदिको प्रसङ्ग उल्लेख गरेका छन् जुन यथार्थवादका दृष्टिले अनुपयुक्त हुन्छ । देवकोटाका नाटकहरूको काव्यात्मक महत्त्व छ र तिनका आफ्नै विशेषता छन् तर तिनमा काव्यतत्त्व र नाट्यतत्त्वको उचित सन्तुलन नहुनाले दृश्यगुणभन्दा पाठ्यगुणको आधिक्य छ (उपाध्याय, २०५९:४०) । स्वच्छन्दतावादी भावधारामा लेखिए पनि यस नाटकमा सामन्तद्वारा किसानहरूमाथि गरिएको थिचोमिचो र किसानहरूले त्यसको विद्रोहमा चालेको कदमलाई लोकलयमा ढालेर रचना गरिनुले प्रगतिवादी गीतिनाट्यपरम्परामा यसको महत्त्व छ ।

२०२७ मा मोदनाथ प्रश्रित, बुद्धिबहादुर थकाली र रामप्रसाद प्रदीपको सहलेखनमा तयार भएको **पचास रुपियाँको तमसुक** प्रगतिवादी धाराको सर्वाधिक मञ्चित र सर्वाधिक लोकप्रिय नाटक हो। यो किसान समस्यामा केन्द्रित नाटक हो । यस नाटकको खलपात्र मानसिङ् साहुको अत्यधिक धनलिप्सा, यौनलिप्सा, निमुखा जनतामाथिको छलकपट र शोषणका विरुद्ध कुमारको नेतृत्वमा गरिएको जनकारवाही नै यसको कथ्य विषय हो । आफ्नो भाग्यलाई दोष दिएर बसेको साहिँलालाई वर्गीय चेतना फिँजाउने काम कुमारले गरी मानसिङ् साहुमाथि यथोचित कारबाही गरिएको छ । घटनाक्रमको यान्त्रिकता र पात्रको चेतनामा अस्वाभाविक विकास हुनु, नेपथ्यको आवाजको बाहुल्यता हुनु, नाटकमा समावेश गीतहरूको चेतना र नाटकका पात्र पात्राहरूका चेतनामा धेरै फरक हुनु अदि यसका सीमा हुन् (साहनी, २०६२:४२५-४२६) । केही कमी कमजोरी भए तापनि तत्कालीन समयमा जागरण ल्याउन यस नाटकले महत्त्वपूर्ण भूमिका खेलेको देखिन्छ । दस दृश्यमा प्रस्तुत गरिएको, प्रतिनिधिमूलक पात्रको उपस्थिति रहेको र मञ्चनमा स्वाभाविकता रहेको कारण यो नाटक अत्यन्त लोकप्रिय मात्र रहेन सामन्तविरोधी चेतनाको विकासमा सहायक पनि बन्यो (भट्टराई, २०५९ :१३) । प्रश्रितले यही नाटकको आधारभूमिमा केन्द्रित भई अन्य नाटक लेखेका हुनाले यसको महत्ता अझै देखिन्छ ।

दिल साहनीको पहिलो प्रकाशित तथा मञ्चित सात दृश्यको एकाङ्की नाटक **चेतना** २०२९ मा प्रकाशित भएको हो । भारतीय नेपालीहरूले भारतीय भूमिको निम्ति जीवन उत्सर्ग गरे पनि भारत सरकारले उनीहरूलाई उनीहरूको हक अधिकार प्रदान गरिरहेको छैन त्यसैले त्यसको निम्ति उनीहरूले सङ्घर्ष गर्नु पर्छ भन्ने मूल कथ्य यसको रहेको छ । प्रवासी नेपालीहरूको बस्तीलाई हटाएर शरणार्थी क्याम्प बनाउन लागेको विरोधमा नेपालीहरूले आवाज उठाउँदा पुलिसको गोलीबाट प्रवासी नेपालीले ज्यान गुमाउनु परेको दर्दनाक घटना यसमा प्रतिविम्बित छ । प्रस्तुत नाटकमा अर्काको भूमिका निम्ति लडनु पर्ने नेपालीहरूलाई उनीहरूकै उठीबास लगाउने भारतीय विस्तारवादका अत्याचारका विरुद्ध नेपालीहरू सङ्गिठत भई लडनु पर्ने वर्गीय चेतनाको विकास भएको देखिन्छ ।

मुख्यत: गजलकारका रूपमा परिचित साहित्यकार बूँद रानाले नाट्य विधामा पनि कलम चलाएको देखिन्छ । उनीद्वारा रचित जुनु (२०२९) एकाङ्की नाटक हो । प्रश्रितको पचास रुपियाँको तमसुकसँग यसको कथावस्तु धेरै हदसम्म मिल्दछ । यस नाटकमा धर्माधर नाम गरेको साहुले गाउँका निमुखा जनताका चेलीबेटीमाथि हातपात गर्नु, कसैले आवश्यकता पर्दा लिएको पैसाको सावाँ व्याज दोब्बर तेब्बर गरी असुल्न खोज्नु आदि घटनाक्रम प्रतिबिम्बित छ । अन्याय र अत्याचारले सीमा नाघ्न थालेपछि उक्त साहुलाई गरिब किसानहरूले कारबाही गर्नुका साथै जाली तमसुक आगो लगाउने काम गर्दछन् । शोषकले गरेको अन्याय र अत्याचारको चेतना शोषित वर्गमा भएपछि तिनीहरू सङ्गठित भएर लागेमा जस्तै सामन्तले पनि घुँडा टेक्नु पर्दछ भन्ने सन्देश यस नाटकले दिएको छ । यस नाटककी नायिक जुनु दलित त्यसमाथि पनि महिला पात्रलाई नायिकाको रूपमा खडा गरेर रानाले परम्परित मूल्यप्रति विद्रोह गरेका छन् । ओच्छ्यानमा थला परेको बाबु गोपाल उठेर साहुकहाँ विरोध गर्न जानु, द्वन्द्वको चरम विकास नहुनु र नाटकमा अवान्तर प्रसङ्ग उपस्थापन गर्नु रानाको शिल्पगत कमजोर पक्ष देखिन्छ । धर्माधरले मुठो पारेर राखेको तमसुक जम्मा गरी माचिस कोरेर जलाएको दृश्य सानो जस्तो भए पनि यसलाई ठूलै विद्रोहको प्रतीक ठान्न सकिन्छ (साहनी, २०६२:४४९) ।

महाकाव्यकार मोदनाथ शास्त्रीको हाम्रो लक्ष्य (२०३०) नामक नाट्यकृति १२ दृश्य र तीन अङ्कमा संरचित छ । यस नाटकमा गाउँका निमुखा जनतामाथि शोषण गर्ने, जाली तमसुक बनाउने, चेलीबेटी बेचबिखन गर्न खोज्ने सामन्त वर्गको नियत पर्दाफास भएपछि निम्न वर्गका युवा समुदायमा वर्गीय चेतना जागृत भई जनस्तरबाट वीरध्वज नामक सामन्त पात्रलाई जनकारबाही गरी जागरण गीत गाइएको छ । नाटकको उद्देश्य स्पष्ट र दिशा सही भए पनि यसको प्रारम्भ त्यति सुसङ्ठित तथा प्रभावकारी हुन सकेको छैन जति यसको अन्त्य हुन सकेको छ (साहनी, २०६२:४४६)। पात्रपात्राको नाम वर्गीय अवस्था अनुसारको नहुनु, सामान्य पात्र पात्राले पनि अस्वाभाविक ढङ्गले संस्कृत प्रधान नेपाली बोल्नु, राजनैतिक चेतना र वर्गीय जागरुकता अस्वाभाविक ढङ्गले विकसित हुनु आदि यस नाटकका सीमा हुन् (साहनी, २०६२:४४७) । चेलीबेटी बेचबिखन जस्तो घोर अपराधिक क्रियाकलापमा सामन्त वर्गले निम्नवर्गका नारीलाई हात पार्न कति जाल फिँजाउँछन् भन्ने नवीन कुरा शास्त्रीले आफ्ना नाट्यकृति मार्फत व्यक्त गरेका छन् । शोषण छ भने त्यसको अन्त्य पनि छ भन्ने प्रगतिशील सन्देशको संवाहकका रूपमा हाम्रो लक्ष्य नाटकलाई लिन सकिन्छ (लामिछाने, २०६८:४४) ।

नाटककार रामप्रसाद प्रदीपको एक मात्र प्रकाशित नाटक मुलुकभित्र (२०३०) हो । यो नाटक मञ्चित पनि भएको छ (साहनी, २०६२:४४०) । यस नाटकमा पञ्चायतकालीन परिवेशमा सुकुम्बासीहरूमाथि पुनर्वास कम्पनीका हाकिमहरू, प्रधानपञ्च र प्रहरी प्रशासनको मिलेमतोमा कतिसम्म शोषण हुँदोरहेछ भन्ने कुराको ज्वलन्त उदाहरण प्रस्तुत गरिएको छ । प्रदीपले उनीहरूको मिलेमतोमा सुकुम्बासीको जग्गा हुकुमवासीको पोल्टामा पार्ने मात्र होइन

वास्तविक सुकुमवासीमाथि चर्को दमन चलाउने, सुकुम्बासीले आफ्नो अधिकार खोज्दा लाठी, बुट र जेल नेल मात्र नभई गोली समेत खानु परेको यथार्थ चित्रण गरेका छन् (साहनी, २०६२:४४०) । सुकुम्बासी र प्रवासी नेपाली सङ्गठित भई सङ्घर्ष नगरेसम्म उनीहरूले आफ्नो अधिकार प्राप्त गर्न सक्दैन भन्ने सन्देश यस नाटकले दिएको छ ।

मोदनाथ प्रश्रितले एक्लै लेखेको नाटक आमाको काखमा २०३२ मा प्रकाशित भएको हो । यसको मूल कथ्य प्रतिक्रियावादीहरूले जहिले पनि आफ्नो अभीष्ट पूरा गर्नका निम्ति निमुखा जनतालाई साम्प्रदायिक रूपमा भड्काउने/फुटाउने र राज गर्ने गर्दछन् तथा शोषक र शोषित वर्गको कुनै जात हुँदैन, पहाडिया सामन्त वर्गले पहाडिया विपन्न वर्गलाई र मधेसी सामन्त वर्गले मधेसी विपन्न वर्गको शोषण गर्दछ भन्ने रहेको छ । त्यस्तै निम्नवर्गका सर्वसाधारण जनता प्रवासमा मात्र होइन आफ्नै मुलुकमा आफ्नो अधिकार माग्दा पनि जनप्रतिनिधि र सुरक्षाकर्मीबाट प्रताडित हुनुपर्छ भन्ने देखाइएको छ । पहाडिया र मधेसीका बीचमा फाटो ल्याई वर्गीय स्वार्थ पूरा गर्न खोजेका सभापति र प्रधानको षडयन्त्र जेलमा परेपछि दाह्रीवालले लल्लु र कान्छालाई बताएपछि उनीहरूमा वर्गीय चेतनाको विकास हुन्छ र तिनीहरूलाई जनकारबाही गरिन्छ ।

प्रसिद्ध गीतकार -सङ्गीतकार रायनको अत्यन्त चर्चित गीतिनाटक सिम्मा २०३८ मा प्रकाशित भएको हो । लोकलयमा रचित प्रगतिवादी धाराको यस गीतिनाटकले पनि त्यतिखेर रङ्गमञ्चमा आफ्नो कीर्तिमान कायम गरेको थियो (उपाध्याय, २०६७:४९) । आर्थिक अभावले गर्दा विदेसिएको डेडुसुले ठूलेबाट ग्रामीण समाजमा रहेको गरिबी, शोषण अत्याचार आदिका बारेमा खबर पाएपछि विदेशमा पाउने तक्मा र धनप्रति घृणा गर्दै स्वदेश फर्की दुस्मनका विरुद्ध सङ्घर्ष गर्ने प्रण गर्दछ ।

दिल साहनीको जनताको सत्रु (२०३९) पञ्चायतकालीन पृष्ठभूमि र परिवेशमा लेखिएको नाटक हो । नाटकले जनताको सङ्गठित शक्तिका अगाडि कुनै जाली फटाहा शोषक सामन्तको अत्याचार टिक्न सक्दैन भन्ने विचार प्रतिविम्बित गरेको छ (साहनी, २०६२: ४४२) । यस नाटकमा श्रमको महत्तालाई औंल्याउँदै श्रमिकहरूलाई श्रम अनुसारको पारिश्रमिक नदिने, जालझेल र षडयन्त्र गर्ने वर्गप्रति घृणाभाव र शोषित जनताप्रति सहानुभूति प्रकट गरिएको छ । यस नाटकमा कथ्य वा विषयवस्तुको परिपाक नै नभई कथ्य सम्प्रेषण गर्ने हतार गरिएको हुँदा कला पक्ष कमजोर हुन पुगेको छ (लामिछाने, २०६८:४८) । साहनीको सिलाङ एवम् नेपालका विभिन्न भूभागमा मञ्चित एकाङ्की नाटक ज्याला (२०४०) ले संसारका मजदुरहरू हो सब एक हौं भन्ने भावना र विचारको प्रतिनिधित्व गर्दछ (साहनी, २०६२: ४४४) । यस नाटकमा पनि श्रमिक वर्गमाथि सामन्त वर्गले गर्ने श्रमशोषणको चित्रण गरिएको छ । यो नाटक पचास रुपियाँको तमसुकबाट प्रभावित छ, तर यसले पचास रुपियाँको तमसुकको उचाइ र उत्कृष्टतालाई प्राप्त गर्न भने सकेको छैन (लामिछाने, २०६८:४९) ।

नाटककार उदय शर्माको मामा (२०३९) नामक नाटकमा पञ्चायतकालीन नेपाली समाजको चित्रण, घरमुली विदेसिँदा घरपरिवारले पाएका हन्डर, साहुले दिएका मानसिक तनाव र स्कुलका मास्टरले विद्यार्थीहरूमा दिएको क्रान्तिकारी चेतना र छोराले वर्गीय मुक्तिका लागि घर छोडेका प्रसङ्ग उल्लेख छन् । मञ्चनभन्दा पाठ्य नाटकका रूपमा प्रचलित यो नाटक विचारधाराको तहमा महत्त्वपूर्ण रहेपनि रूप र नाटकीय शिल्पका दृष्टिले नाटक कमजोर देखिन्छ (भट्टराई, २०५९:२८) । यद्यपि विभिन्न लोकलयमा संरचित यो नाटकले २०३९ सालतिरको परिवेशमा वर्गीय चेतना फैलाउन महत्त्वपूर्ण भूमिका खेलेको देखिन्छ । उनको फूलबारीको कथा हवाइको व्यथा २०४३ मा प्रकाशित भएको देखिन्छ । यसको कथावस्तु लिम्बातिंग मिल्दोजुल्दो छ । साहुको ऋणका कारण विदेसिन बाध्य हुनु, भाडाका सिपाहीको रूपमा काम गर्दा पनि आफ्ना समस्या जहाँको तहीँ रहनु र स्वदेसिन बाध्य हुनु र अन्याय र अत्याचारका विरुद्ध सङ्घर्ष गर्नु जस्ता घटना प्रतिविम्बित छ । अन्ततः प्रस्तुत गीतिनाटकले मुलुकभित्रको आर्थिक -सामाजिक शोषणलाई भन्दा अङ्ग्रेजी साम्राज्यवादीको असभ्यपना, क्रुर अत्याचार र भ्रष्टचारलाई छर्लङ्ग्याउने कामलाई आफ्नो अभीष्ट बनाएको देखिन्छ (लामिछाने, २०६८: ४८) । यसरी उनका उपर्युक्त नाटकको कथावस्तु पञ्चायतकालीन परिवेशमा आधारित र साहुको ऋणका कारण विदेसिन बाध्य नेपालीहरूको नियतिलाई चित्रण गरिएको पाइन्छ ।

प्रसिद्ध साहित्यकार रमेश विकलको सप्तरङ्ग २०३९ भित्र सङ्कलित 'दोब्रो पुत्ता' सुन्दर प्रगतिवादी एकाङ्की नाटक हो (लामिछाने, २०६८:४८) । यस नाटकको सुन्दर सीप भएको, उच्च विचार र स्वच्छ विवेक भएको तर अत्यधिक शोषणका कारण असफल भइरहेको विद्रोही मजदुर यन्त्रबहादुरलाई कारखानाका मालिक, म्यानेजर र इन्जिनियर समेतको षड्यन्त्रमा परी मृत्यु भएपछि मजदुरहरूमा वर्गीय चेतना र आक्रोश बढ्न गई आन्दोलन हुन्छ र अन्ततः मजदुरको हितमा नियम बन्दछ । यसरी यस एकाङ्कीमा वर्ग, वर्गसङ्घर्षमा निम्न वर्गीय मजदुरको बलिदान र त्यस बलिदानले ल्याएको आर्थिक रूपान्तरणको सानो झलक दिइएको छ (लामिछाने, २०६८:४९) ।

खगेन्द्र सङ्ग्रौलाका भविष्यको खोजीमा (२०४२), समयको स्पन्दन (२०५१) र फाटेको लगौँटी र टालेको दिमाग (२०४३) जस्ता तीन नाटक प्रकाशित छन् । भविष्यको खोजीमा नाटक पञ्चायतकालीन परिवेशमा कुनै एक क्याम्पसभित्रको विद्यार्थी राजनीतिको विषयमा केन्द्रित छ । यसमा पञ्चायती व्यवस्थाको पक्षपोषण गर्ने राष्ट्रवादी विद्यार्थी मण्डल र अखिलका विद्यार्थीहरूका राजनीतिक गतिविधिलाई प्रस्तुत गरिएको छ । मण्डलेहरूको कुकृत्य र त्यसका विरुद्धको सङ्घर्षमा अखिलको विजयलाई देखाएर सत्य, न्याय र असल पक्षको विजय तथा खराब पक्षको पराजय निश्चित हुने सन्देश यस नाटकले प्रस्तुत गरेको छ (भट्टराई, २०५९:२०) । समयको स्पन्दनमा कम्युनिस्ट नेता तथा संसदहरूमा बढ्दै गएको सुखसयल, उत्तरदायित्व विमुख प्रवृत्ति र व्यक्तिगत स्वार्थलाई चित्रण गरिएको छ । फाटेको लगौँटी

टालेको दिमाग प्रगतिवादी नाट्यपरम्पराको एकमात्र हास्य व्यङ्ग्य नाटक हो । पञ्चायतीहरूको राष्ट्रवाद, तिनको विकास, तिनले गरेका प्रगतिको भाषण टालेको लगौंटी र फाटेको दिमाग बाहेक केही होइन भन्ने सन्देश यस नाटकमा प्रस्तुत गरिएको छ (भट्टराई, २०५९:२०-२१) । क्याम्पसका विकृति, विसङ्गति, पञ्चायती शासन व्यवस्थाका विकृति, नेताहरूको अकर्मण्यता आदि विषयवस्तुहरूमा व्यङ्ग्य गर्नु सङ्ग्रौलाको नाटकीय प्रवृत्ति हो ।

अग्निशिखाको **इज्जत** (२०४३) नामक नाटकले सामन्ती र पुँजीवादी समाज व्यवस्थामा नारीहरूमाथि हुने शोषण, दमन र व्यापारको चित्रण गरिएको छ । यस नाटकमा नारी व्यापारमा नारीहरू नै संलग्न हुने यथार्थलाई देखाइएको छ । यस्ता कुकृत्यहरूको अन्त हुने सामन्ती समाजको अन्त्य हुनुपर्दछ भन्ने ठहर नाटककारको रहेको छ ।

शार्दूल भट्टराईको **जीतलालको आमसभा** (२०४५) शीर्षकको प्रयोगमूलक सडक नाटकले पञ्चायतकालीन नेताको खिल्ली उडाएको देखिन्छ । हास्य र व्यङ्ग्यको भरपुर प्रयोग गरिएको यस नाटकमा नाटकको प्रमुख पात्र जीतलालका आफ्नै भान्जीलाई बम्बईमा लगेर बेच्ने कार्यको प्रसङ्ग, उद्घोषकले आमसभामा केटाकेटीलाई चक्लेट खुवाएर भाषण सुन्न राखेको प्रसङ्ग, मञ्चको वरिपरि चिच्याईचिच्याई पत्रिका बेच्न हिँडेको हकरमथि स्वयम्सेवकले घाँटी अठ्ठ्याएको प्रसङ्ग, जीतलालाले मूर्ति बेचेको आरोपको खण्डन गरेको प्रसङ्ग, जीतलालले भाषण गरिरहँदा दर्शकवर्गले एकएक गरेर मञ्च छोड्दै गरेको प्रसङ्ग अत्यन्तै व्यङ्ग्यात्मक छन् । पञ्चायत कालमा शोषक सामन्त किसान नेता हुने, जनविरोधी व्यक्ति पञ्चनेता हुने, भ्रष्टहरूलाई इमान्दार मानिने र असल व्यक्तिलाई जेलमा कोच्ने प्रवृत्तिलाई प्रस्ट्याउने काम भट्टराईले गरेका छन् । यस्ता कुराहरूप्रति यस नाटकका वृद्ध नामक पात्र तथा युवकवर्गमा चेतना आएको देखाइएको छ । उनको **आयाराम -गयाराममा** बहुदल कालमा नेताहरूको पार्टी परिवर्तन गरिरहने अवसरवादी प्रवृत्तिको चित्रण गरिएको छ ।

सुधा त्रिपाठीको **अबेर नगरौं** (२०४५) एकाङ्की नाटकले रिमरिम राजनीतिक पृष्ठभूमिमा नारीमाथि भइरहेको उपेक्षा, भेदभाव र असमान व्यवहारलाई प्रस्ट पारेएको छ (लामिछाने, २०६८:४९) । यस नाटकमा राजधानीमा अध्ययन गर्न आउने निम्नवर्गीय पात्रलाई मध्यम वर्गीय पात्रहरूले गर्ने गरेको अमानवीय व्यवहार र एकल महिलामाथि समाजले हेर्ने दृष्टिकोणलाई चित्रण गरिएको छ ।

मोहनविक्रम सिंहको **बाह्र मई** (२०४६) मा पञ्चायतकालीन निरङ्कुशताका विरुद्ध छिमेकी मुलुक भारतमा सङ्गठित भएका नेपालीहरू र तिनको एकतालाई भाँड्न खोज्ने पञ्चायतका गुप्तचरहरूको कथावस्तुमा केन्द्रित छ । नेपालीहरू कसरी भारत पस्न विवश छन्, तिनीहरूमाथि कस्तो शोषण र अन्याय हुने गरेको छ र प्रवासी नेपालीहरू कसरी आफ्नो सङ्गठन र सङ्घर्षलाई निरन्तर अघि बढाइरहेका छन् भन्ने कुरा यस नाटकमा सजीव रूपमा

उत्रेको छ (भट्टराई, २०५९:१७) । परम्परित पुरुषवादी सोचबाट माथि उठ्दै उनले पुरुष र नारीको सहकार्यबाट नै सङ्गठनलाई सङ्गठित बनाउन सकिने र प्रतिक्रियावादीलाई परास्त पार्न सकिने कुरा उल्लेख गरिएको छ । उनले **युग बोल्छ** (२०३४)र **क्रान्ति किन हुन्न** (२०४६) जस्ता नाट्यकृति पनि लेखेको देखिन्छ ।

दिल साहनीको चौथो प्रकाशित एकाङ्की नाटक **यमको अदालत** (२०४८) मा पञ्चायती शासन तथा पञ्चायती न्यायप्रणालीप्रति व्यङ्ग्य गरिएको छ । यस नाटकले भन्न खोजेको मुख्य कुरा पञ्चायती शासन व्यवस्था र न्यायप्रणाली भन्दा यमराजको शासन तथा न्याय व्यवस्था हजार गुणा राम्रो छ (साहनी, २०६२:४४४) । थोरै हास्यप्रधान र थोरै स्वैरकल्पनाको प्रयोग गरिएको यस लघुनाटकमा राजबन्दी, यमराज, यमदूत, चित्रगुप्त र प्रधानपञ्चका बीचमा भएका संवादबाट पञ्चायतकालीन नेपालको वस्तुस्थितिलाई छर्लङ्ग पार्ने काम भएको छ (लामिछाने, २०६८:५१) ।

मोदनाथ प्रश्रितको **सपनाहरू उपहार देशलाई** (२०४९) नामक नाटक प्रश्रित सहित ऋषि भुषाल, रामप्रसाद प्रदीप र विजय पौडेलको सामूहिक प्रयासमा तयार पारिएको देखिन्छ । यद्यपि यस नाटकका मूल लेखक भने मोदनाथ प्रश्रितलाई नै मानिन्छ (पोखरेल, २०६९:२८५) । चर्चित चलचित्र 'बलिदान' यसै नाटकमा आधारित छ । यस नाटकले पञ्चायत काल राणाकाल भन्दा झन् क्रूर थियो भन्ने देखाएको छ । पञ्चायतकालीन राजनीतिक पृष्ठभूमिमा लेखिएको यस नाटकको मुख्य पात्र अर्जुनले सर्वसाधारण जनतामा जागरण फैलाउन खोज्दा राजद्रोहको आरोप लगाई प्रशासनद्वारा कठोर सजाय दिइन्छ र उसका सङ्गठनका गोप्य कुरा बताउन लगाइन्छ । उसका आमा बाबु, श्रीमती र बहिनीलाई समेत हातमा लिएर आत्मसमर्पण गर्न लगाइन्छ । तथापि उसले देश र जनताको निम्ति आफ्नो जीवन हाँसी हाँसी अर्पण गरेको छ । यसरी यो नाटक देशको स्वतन्त्रता र जनताको मुक्तिका लागि आत्मबलिदान हुनु परे पनि पछि हटनु हुँदैन, सङ्गठनको गोपनीयता जस्तै हालतमा पनि खोल्नु हुँदैन भन्ने विचारसूत्रलाई लिएर लेखिएको देखिन्छ (लामिछाने, २०६८:५२) । निरङ्कुश शासन व्यवस्थाका कठिन दिनहरूमा क्रान्तिकारीहरूले देश र जनताका निम्ति जीवन उत्सर्ग गरेर देखाएको यो नाटकको स्थान नेपाली नाट्य परम्परामा उल्लेख्य छ ।

प्रश्रितको **मन्त्रीजी** (२०५०) एक लघु नाटक हो । खास गरी यस नाटकमा नेपालको प्रगतिशील शक्ति एमालेबाट विस्तारवादी र साम्राज्यवादीहरू त्रसित भएको र त्यस वामशक्तिलाई नेपाली काङ्ग्रेसका माध्यमबाट कमजोर तुल्याउन चाहेको यथार्थलाई नाटकमा चर्चा गरिएको छ (पोखरेल, २०६९:२८५) । यस नाटकले प्रजातन्त्रको पुर्न: वहाली पश्चात्का सुरुका दशकमा सत्तासीन नेपाली काङ्ग्रेसले कम्युनिस्ट शक्तिलाई कमजोर तुल्याउने निहुँमा विदेसी शक्तिहरूसँग साँठगाँठ गरी कसरी राष्ट्रिय अस्मिताको धज्जी उडाइरहेका छन् तथा

अन्याय, अत्याचार, भ्रष्टचार र अनैतिक क्रियाकलाप कसरी मौलाउँदै गएको छ भन्ने कुरा देखाई आम नेपाली जनतालाई त्यसप्रति सचेत हुन आव्हान गरिएको छ ।

प्रभावशाली प्रगतिशील गीतकार जीवन शर्माले नाट्यविधामा पनि कलम चलाएका छन् । उनको गीति नाटक **ठूली** (२०५१) बहुचर्चित र बहुप्रदर्शित मानिन्छ (साहनी, २०६२:४५४) । पञ्चायतकालीन परिवेशबाट सुरु भएर बहुदलीय कालको चारपाँच वर्षको अवधिलाई समेटेको **ठूली** गिती नाटकले मुलुकमा बहुदल भए पनि त्यसको शोषण दमनकारी चरित्रमा कुनै हेरफेर आउन नसकेको कुरा प्रस्ट पारेका छन् (साहनी, २०६२:४५५) । हिजोको महापञ्चहरू बहुदलको आगमन लगत्तै बहुदलवादी बनेर देश र जनतामाथि उही पुरानै ढर्रामा शोषण र अत्याचार गरिराखेका छन् भन्ने कुरा देखाइएको छ । यस गीति नाटकमा राजनैतिक क्रियाकलाप र त्यस क्रियाकलापमा रोक लगाउन खोज्ने सामन्ती सरकारको चित्रण छ भने जातपात र छुवाछुत प्रथाप्रति विद्रोह पनि गरिएको छ (लामिछाने, २०६८:५३) । सामन्ती उत्पीडन र थिचोमिचोको निम्ति सङ्गठित रूपमा विद्रोह नगरेसम्म मुक्ति नपाइने कुरा यस नाटकले देखाउन खोजेको छ । **नालापानीदेखि कालापानी** उनको अर्को राष्ट्रिय भावनाले ओतप्रोत भएको नाटक हो । यसमा नालापानी र कालापानी गरी दुई भाग छन् । पूर्वभागमा साम्राज्यवादका विरुद्ध नेपाली वीरहरूले देखाएको वीरताको चित्रण छ भने उत्तर भागमा मिचिएको नेपाली भूभाग फिर्ता पाउन नेपालीहरूले अझै सङ्घर्ष गर्नु पर्ने सन्देश दिइएको छ ।

देवी पन्थीको **जनताको अदालत** (२०५२) कारखाना मालिक र मजदुरको सङ्घर्षमा केन्द्रित एउटा सानो एकाङ्की नाटक हो । यस नाटकमा कारखानाको मालिकको आर्थिक शोषण, श्रमशोषण र यौनशोषण विरुद्ध मजदुरहरू सङ्गठित भई जनकारवाही गरिएको छ । यस नाटकको मुख्य कमजोरी भनेको यसको द्वन्द्वको विकासमा रहेको स्वाभाविकता भन्दा पनि यान्त्रिकता हो (साहनी, २०६२:४५७) ।

बुद्धिवहादुर थकालीको **लाहुर जाने धोको** (२०५४) मा नेपाली समाजको यथार्थ पक्ष चित्रण गरिएको छ । नाटककारले यस नाटकमा लाहुर गएका व्यक्तिको घरबार गाउँका सामन्तहरूले कसरी जालसाँची गरेर हडप्छन् र प्रहरी प्रशासन र अड्डा अदालतले पनि त्यस्तै सामन्त वर्गको पक्ष पोषण गर्दछन् भन्ने कुरा देखाउन खोजेका छन् । नेपाली युवाले अर्काको मुलुकमा गएर रगत बगाउनु भन्दा गाउँका निमुखा जनताको उठीबास लगाउने सामन्तहरूसँग मुकाबिला गरी पसिना बगाउनु उपयुक्त हुन्छ भन्ने कुरा यस नाटकको मूल सन्देश रहेको छ । केही कमी कमजोरी भए पनि विषयवस्तुका दृष्टिले र द्वन्द्वका दृष्टिले यो नाटक निकै सशक्त छ (साहनी, २०६२:४३९) ।

मोदनाथ प्रश्रितको **बुद्ध र चण्डाल युवती** (२०५७) सानो गीति नाटक हो । बुद्धकालीन समाजको चित्रण गरिएको यस नाटिकाले छुवाछुतको विरोध गर्दै मानिसले मानिसप्रति मानवीय व्यवहार गर्नुपर्ने प्रगतिशील विचारलाई अभिव्यक्त गर्दछ (साहनी, २०६२:४३७) ।

महाकाव्यकार मोदनाथ शास्त्रीको **राजसत्ता** (२०५८) नाटकमा राज्य, राज्यको उत्पत्ति, राजसत्ता, राजसत्ताको प्रारम्भ, शासक, शासित, राज्यका अङ्गप्रत्यङ्ग र तिनको पोषण प्रक्रिया आदिको उल्लेख गर्दै सामन्तवादी, पुँजीवादी समाजको राज्यव्यवस्थाको चरित्रहरूलाई प्रश्नोत्तर शैलीमा छर्लङ्ग्याइएको छ (लामिछाने, २०६८:५६) । कथानक झिनो हुनु, चरित्रचित्रण नहुनु, द्वन्द्वको प्रयोग नहुनु र मञ्चनका दृष्टिले कमजोर हुनु आदि यस नाटकका सीमा भए पनि मार्क्सवादको बारेमा जान्न उत्सुक सामान्य पाठकले पनि सहजै बुझ्न सक्ने गरी लेखिनु यस नाटकको उपलब्धि हो भन्न सकिन्छ ।

मोदनाथ प्रश्रितको **आम्रपाली** (२०६७) बुद्धकालीन समाजको कथावस्तुमा आधारित गीति नाटक हो । यस नाटकले कुनै पनि नारीलाई हेप्ने, आरोपित गर्ने र समाजमा बहिष्कृत गर्ने पक्षमा बुद्ध नरहेकाले उनका विचारहरूलाई मनन गरेर नारीप्रति सद्भाव र सम्मान प्रकट गर्नु पर्ने सन्देश प्रवाहित गरेको छ ।

उपर्युक्त नाटकका अतिरिक्त कमानसिंह लामाको **हामी गाउँ छोड्दैनौं** (२०३४), श्याम तमोटको **महिला मुक्ति** (२०३६) र **झगडा** (२०४१), नरनाथ लुइँटेलको **तुँवालो फाट्दैछ** (२०४०), अग्निशिखाको **ऊ फेरि आउनेछ** (सहलेखन २०४३), **सहिदकी आमा** (२०४५), शरद पौडेलको **भोका लाशहरू** (२०३८), **सिन्दुर जलेपछि** (२०४०), **भूमिका** (२०४२), **मेची महाकाली एक्सप्रेस** (२०५३) शार्दूल भट्टराईको **आँधी** (२०४३), **आहुति** (२०४३), **जिउँदो पराजित मान्छे** (२०४४), **रातो झन्डा: रातो घाम** (२०४७) खगेन्द्र सिटौलाको **बौलाही दिदीको अधुरो तिहार** (२०४७), **रातो तारा चम्किएपछि** (२०४७), **आधा क्षितिज उचाल्ने हातहरू** (२०४८) डम्बर पहाडीको **नझुकेको स्वाभिमान** (२०५०) केशव नेपालको **जेल तोडियो** मणि थापाको **फोकल्यान्डको युद्धमा**, **मुर्दावादमा लेखिएका पर्खालहरू**आदि नाटक एकाङ्कीहरू देखिएका छन् । उपर्युक्त नाट्यकृतिका अतिरिक्त पनि कयौं प्रगतिवादी नाट्यकृतिहरू लेखिएका छन् । यहाँ केही प्रतिनिधिमूलक नाट्यकृतिको मात्र सर्वेक्षण गरिएको छ ।

उपर्युक्त नाट्यकृतिहरूको सर्वेक्षणबाट नेपाली प्रगतिवादी नाटकका मूलभूत प्रवृत्तिहरू केलाउँदा नेपालजस्तो अर्धसामन्ती र अर्धऔपनिवेशिक मुलुकमा सामन्तहरूले निमुखा जनताहरूमाथि अन्याय, अत्याचार र शोषण गर्नु, नेपालका अधिकांश युवा जमात आर्थिक अभावले गर्दा विदेसिन पर्नु, विदेसिँदा गाउँका सामन्तहरूले ऋण लिएको निहुँमा घरपरिवारमाथि शारीरिक तथा मानसिक तनाव पैदा गर्नु, विदेशमा पनि भने जस्तो उपलब्धि हात नपरेपछि स्वदेश फर्की सामन्तको विरुद्ध जाइलाग्नु, सामाजिक असमानताको चित्रण गर्नु,

सुकुम्बासी समस्याको चित्रण गर्नु, छुवाछुत प्रथाको विरोध गर्नु, गरिबका चेलीबेटीमाथि सामन्तीहरूले गर्ने यौनदुर्व्यवहारको चित्रण गर्नु, नेतृत्वतहको भ्रष्टाचारी प्रवृत्ति, अकर्मण्यता, राष्ट्रघाती क्रियाकलापको चित्रण गर्नु र कम्युनिस्टहरूमा देखापर्ने वैचारिक विचलन र कर्तव्यप्रति विमुख प्रवृत्तिको चित्रण गर्नु आदि देखिन्छ ।

प्रगतिवादी नेपाली नाटक विचारधारात्मक रूपमा सुधारवादी प्रवृत्ति र क्रान्तिकारी प्रवृत्ति गरी दुई किसिमको प्रवृत्तिमा आधारित भएर लेखिएको देखिन्छ । सुधारवादी प्रवृत्तिमा समाजका कुरीति र अन्धविश्वासलाई हटाउन चेतना भर्ने काम गरिएको हुन्छ भने क्रान्तिकारी प्रवृत्तिमा क्रान्ति मार्फत् मात्रै पुराना संरचनालाई भत्काउन सकिन्छ र समाजलाई अग्रगमनतर्फ उन्मुख गराउन सकिन्छ भन्ने विश्वास राखिएको देखिन्छ ।

प्रगतिवादी नेपाली नाटक लेखनका केही खट्किने कुराहरूमा नाटककारहरूमा रङ्गमञ्च सम्बन्धी ज्ञानको कमी हुनु, कतिपय नाटक रहरका रूपमा लेखिनु, रूपपक्ष र वस्तुपक्षको समुचित समन्वय हुन नसक्नु, प्रदर्शन गरिएका सबै नाट्कृतिहरू प्रकाशित नहुनु, समीक्षकहरूले प्रकाशित नाटकहरूको समीक्षा गर्न हेलक्ष्याइँ गर्नु, विचारलाई बढी जोड् दिन खोज्दा नाटक नारा जस्तो हुनु र नाटक सिर्जना गरी त्यसको प्रभावकारिताको बारेमा छलफल हुन नसक्नु आदि रहेका छन् ।

४.४ निष्कर्ष

नेपालमा नाटक लेखन र मञ्चनको परम्परा निकै लामो भए पनि अहिलेसम्म प्राप्त तथ्यका आधारमा नेपाली भाषामा लेखिएको प्रथम नाट्यकृति शक्तिवल्लभ अर्ज्यालद्वारा रचित **हास्यकदम्ब** (१८५५) नै मानिएको छ । त्यसपछि भवानीदत्त पाण्डेको **मुद्राराक्षस** (१८९०) लाई अर्को नाट्यकृति मानिएको छ । यद्यपि यी दुबै कृति मौलिक नभई संस्कृत भाषाबाट अनुदित कृति हुन् । संवादात्मक भन्दा पनि वर्णनात्मक तत्त्वको आधिक्य रहेकाले यी गद्याख्यान हुन् । दरवारिया प्रयोजनका दृष्टिले यी कृति रचना गरिएकाले यिनमा वर्गीयता नपाइनु स्वाभाविक छ । नेपाली साहित्यिक नाटकको पार्दुभाव माध्यमिक कालका शीर्ष पुरुष मोतीराम भट्टद्वारा अनूदित **शकुन्तला**बाट प्रारम्भ भएको हो । उनीद्वारा अनूदित र मञ्चित उक्त कृति न प्रकाशित छ र न त्यसको पाण्डुलिपि नै अहिले उपलब्ध छ । उनी पश्चात् पहलमानसिंह स्वाँर, शम्भुप्रसाद ढुङ्गेल, केदारशमशेर थापा, लेखनाथ पौड्याल आदिले नाट्यकृतिहरूको रचना गरे पनि तिनले दरबारिया विलासी प्रवृत्तिलाई तुष्टि दिने, धार्मिक, नैतिक र औपदेशिक सन्देश दिने प्रयोजनले लेखिएको देखिन्छ । यद्यपि उपर्युक्त नाटककारहरूका नाट्यकृतिले आधुनिक नेपाली नाटकको पृष्ठभूमि निर्माण गर्ने काम गरेका छन् । आधुनिक नेपाली नाटकको प्रारम्भ नाट्य सम्राट बालकृष्ण समकृत **मुदुको व्यथा** (१९८६) बाट भएको हो । यस नाटकमा पनि वर्गीय चेतनाको अभाव देखिन्छ । उनले विविध प्रवृत्तिले युक्त सङ्ख्यात्मक र

गुणात्मक नाट्यकृतिहरू लेखी नेपाली नाट्य भण्डार भर्ने काम गरेका भए पनि वर्गीयताका दृष्टिले उनका नाट्यकृतिको अध्ययन गर्न सकिँदैन । उनी पश्चात् नेपाली नाटकलाई अगाडि बढाउने नाटककारहरू भीमनिधि तिवारी, लक्ष्मीप्रसाद देवकोटा, गोपालप्रसाद रिमाल, गोविन्दबहादुर मल्ल 'गोठाले', विजय मल्ल, रमेश विकल, वासु शशी, मोहनराज शर्मा, ध्रुवचन्द्र गौतम, अशेष मल्ल, सरुभक्त, गोपाल पराजुली, अविनाश श्रेष्ठ आदि हुन् । प्रगतिवादी नेपाली नाटकको प्रारम्भ २००७ सालको क्रान्तिपछि मात्र भएको देखिन्छ । २००७ सालभन्दा अघि आधुनिक नेपाली यथार्थवादी नाट्यधाराका प्रवर्तक गोपालप्रसाद रिमालका **मसान** (२००३) **र यो प्रेम** । (२०१५) जस्ता नाट्यकृतिहरूले पितृसतात्मक समाजमा पुरुषहरूले नारीलाई हेर्ने दृष्टिकोण यथार्थपरक ढङ्गमा प्रस्तुत गरेर प्रगतिवादी नेपाली नाटक लेखनको पृष्ठभूमि निर्माण गरेको देखिन्छ । यसरी नेपाली नाट्यपरम्परालाई हेर्दा नेपाली लोक नाट्यपरम्परादेखि आधुनिक नेपाली नाटकको दोस्रो चरणसम्म प्रगतिवादी नाटक लेखनको अभाव रहेको देखिन्छ । रिमालको नाटकमा सरल भाषशैलीको प्रयोग, मञ्चनपक्षमा सहजता र यथार्थपक्षको चित्रण जस्ता विशेषताले परवर्ती नाटककारहरूका लागि प्रेरणा दिने काम गरेको देखिन्छ । प्रगतिवादी नेपाली नाटकको प्रारम्भ वासु पासाको **किसान हो** । (२००८) बाट भएको हो । त्यसपछि हृदयचन्द्र सिंह प्रधान, भूपि शेरचन, लक्ष्मीप्रसाद देवकोटा, मोदनाथ प्रश्रित, बुद्धिबहादुर थकाली र रामप्रसाद प्रदीप, दिल साहनी, बूँद राना, मोदनाथ शास्त्री, रायन, उदय शर्मा, रमेश विकल, खगेन्द्र सङ्ग्रौला, अग्निशिखा, शार्दूल भट्टराई, सुधा त्रिपाठी, मोहन विक्रम सिंह, जीवन शर्मा, देवी पन्थी आदि स्रष्टाहरूले यस धारालाई संवर्द्धन र प्रवर्द्धनमा अहं भूमिका खेलेको देखिन्छ । प्रगतिवादी नेपाली नाट्यपरम्परामा सङ्ख्यात्मक रूपमा उल्लेखनीय नाट्यकृति देखिए पनि गुणात्मक रूपमा केही नाटक चर्चित छन् । मोदनाथ प्रश्रितको **पचास रुपियाँको तमसुक**, **सपनाहरू उपहार देशलाई**, **बुद्ध र चण्डाल युवती**, रायनको **सिम्मा** र जीवन शर्माको **ठूली** जस्ता कयौं पटक प्रदर्शित र जनताको मनमुटु छुन सफल नाट्यकृतिले वर्गीय चेतना फैलाउन अहम् भूमिका खेलेको देखिन्छ । नेपाल जस्तो अर्ध सामन्ती र अर्धऔपनिवेशिक मुलुकका जनताहरू माथि शोषकहरूले गर्ने शोषण, दमन, अन्याय, अत्याचार, विभेद, चेलीबेटीमाथिको यौन शोषण, नेतृत्व तहको अकर्मण्यता, भ्रष्टचारी प्रवृत्ति, राष्टघाती क्रियाकलाप आदिको विरुद्ध सर्वसाधरण जनतामा वर्गीय चेत फैल्याउनु प्रगतिवादी नेपाली नाटकको अभीष्ट रहेको देखिन्छ । नेपाली प्रगतिवादी नाटकमा गद्य र पद्य गरी दुई भेद छन् । गद्य नाटकको तुलनामा पद्य नाटकले जनस्तरमा प्रभाव पार्नसकेको देखिन्छ । प्रयोगवादी युगमा नवीन नवीन प्रवृत्तिका नाटकहरू लेखिँदै छन् । ती नाटकहरूसँग प्रतिस्पर्धामा खरो उत्रन पर्ने चुनौती पनि प्रगतिवादी नाट्यधारालाई छँदै छ । समय र परिस्थिति अनुसार सशक्त नाट्यकृतिहरू लेखी श्रमजीवी शोषित, पीडित जनतालाई सुसूचित बनाउनु आजको आवश्यकता पनि हो ।

परिच्छेद पाँच

प्रश्रितका नाट्यकृतिहरूका उद्देश्यमा वर्गीयता

५.१ विषय प्रवेश

कुनै पनि साहित्यिक कृतिको कुनै न कुनै उद्देश्य हुन्छ । यसलाई प्रयोजन वा हेतु पनि भनिन्छ । विना प्रयोजन कुनै पनि साहित्यिक कृति रचिँदैन । साहित्यको रचना गर्ने प्रयोजनमा पूर्वीय आचार्यहरूले धर्म, अर्थ, काम र मोक्षलाई मानेका छन् भने पश्चिमी विद्वान्हरू होमर, वर्डस्वर्थ, कलरिज, सेली, टि.एस. इलियट र एडगर एलेन पोले आनान्दानुभूतिलाई, अरस्तु, ड्राइडन, मैथ्यू आर्नोल्ड र हड्सनले नीति तथा सन्देशलाई प्लेटो, टल्सटाय, आइ.ए. रिचर्डस र कार्ल मार्क्सले लोकमङ्गललाई मानेका छन् । प्रगतिवादी साहित्यकारहरूको अनुसार साहित्यको उद्देश्य जीवन र जगत्का विकृति विसङ्गतिलाई औँल्याउँदै समाजलाई रूपान्तरण गर्नु तथा अग्रगमनतर्फ लैजानु अर्थात् लोकमङ्गलको भावनाले प्रेरित गर्नु रहेको छ । प्रगतिवादी मान्यता अनुसार साहित्य वर्गनिरपेक्ष हुन सक्दैन । यसले सर्वहारा वर्गको वा सामन्त वर्गमध्ये कुनै न कुनैको पक्षपोषण गर्दछ । प्रगतिवादी साहित्यले समाजका उपेक्षित, शोषित, पीडित, पिछडिएका वर्गको पक्षपोषण गर्दछ । प्रस्तुत परिच्छेदमा मोदनाथ प्रश्रितका **पचास रुपियाँको तमसुक** (२०२८), **आमाको काखमा** (२०३२), **सपनाहरू उपहार देशलाई** (२०४९), **मन्त्रीजी** (२०५१), **बुद्ध र चण्डाल युवती** (२०५८), र **आम्रपाली** (२०६७) नाटकको उद्देश्यमा वर्गीयता पहिल्याउने जमर्को गरिएको छ ।

५.२ पचास रुपियाँको तमसुक नाटकको उद्देश्यमा वर्गीयता

प्रश्रितका उपर्युक्त नाटकहरूमध्ये सर्वाधिक मञ्चित र लोकप्रिय नाटक **पचास रुपियाँको तमसुक** नै हो । प्रगतिवादी जीवन दृष्टिबाट पनि यो नाटक उत्कृष्ट छ । अन्याय, अत्याचार, शोषण, दमन र उत्पीडनबाट ग्रस्त नेपाली समाजलाई त्यसबाट मुक्त पार्दै सुन्दर, स्वस्थ, समतामूलक समाजको स्थापना गर्न सहयोग पुऱ्याउनु नै प्रस्तुत नाटकको मुख्य उद्देश्य रहेको छ (लामिछाने, २०६८:७७) । पञ्चायतकालीन परिवेशमा तत्कालीन समाजका सामन्ती तथा शोषकहरूद्वारा गरिएका अन्याय अत्याचारका विरुद्ध शोषित तथा पीडित जनतालाई वर्गीय चेतना फैलाई त्यसका विरुद्ध लड्न जागरुक बनाउनु पनि यसको मुख्य उद्देश्य देखिन्छ । गाउँ समाजका

सामन्तहरूका अन्याय, अत्याचार, शोषण र दमनलाई नजिकबाट नियाँलेका प्रश्रितले सो प्रयोजन पूरा गर्नका निम्ति सर्वप्रथम सामन्ती शोषण, दमन र थिचोमिचोलाई देखाइएको छ र अन्तमा शोषित वर्ग एकजुट भई सामन्तलाई यथोचित कारवाही गरिएको छ । यस कथ्यलाई पूर्णता दिन सर्वप्रथम मानसिङ् साहु र साहिँलाको वार्तालापबाट अगाडि बढाई वैद्य, प्रधानपञ्च, वीरबहादुर, बूढा, कुमार, कुले, गोरे, मुना र सानीका क्रियाकलापका माध्यमबाट शोषक र शोषित वर्गको वर्गद्वन्द्वलाई प्रस्ट्याउने काम गरिएको छ । यस नाटकको प्रमुख खलपात्र मानसिङ्का शोषक र सामन्तको प्रतिनिधि पात्र हो । साहिँलाको वयोवृद्ध बाबु जीवन र मरणको दोसाँधमा छटपटाइरहँदा साहिँलाले एक पटक आफ्ना बाबुलाई भेट्न जानका निम्ति मानसिङ्सँग अनुनय गर्दा भाले बास्नु पूर्व घरमा नआए निको चाल नहुने चेतावनी दिँदै बिदा दिनु, आफ्नो बाबुको उपचारार्थ सर्वस्व त्यागन पनि तल्लिन रहेको साहिँलो वैद्य र प्रधानको व्यवहारले मर्माहत हुनु, बाबुको उपचारार्थ दस रुपियाँ माग्दा मानसिङ्ले तथानाम गाली गर्नु, बाजेको पालामा लगेको पचास रुपियाँको साावाँ व्याज गरेर पच्चीस सय तिर्न मानसिङ्ले उर्दी जारी गर्नु, अन्यथा बारी र बुकुरो हडप्ने धम्की दिनु, साहिँलाले हिसाब किताब चित्त नबुझेर प्रतिक्रिया जनाउँदा मानसिङ् र उसको कारिन्दाले मरणासन्न हुने गरी पिटेर सादा कागजमा ल्याप्चे लगाउनु, साहिँलाको छोरी मुनामाथि मानसिङ्ले गिद्धे नजर लगाउनु, हातपात गर्नु इत्यादि घटनाक्रमले शोषक वर्गप्रति शोषित वर्गले घृणा भाव व्यक्त गरेका छन् । यस्ता क्रियाकलापको विरुद्ध कुमार जस्ता सचेत युवा वर्गको एक जमात सङ्गठित भई जनकारवाही गरिएको छ ।

यसरी सामन्ती शोषण र उत्पीडनबाट आजित भएका शोषित जनता सङ्गठित भएर सामन्तहरूको प्रतिकार गरेमा जस्तै तानाशाहीले पनि घुँडा टेक्न सक्छ भन्ने दृष्टान्त यस नाटकले दिएको छ । नाटकमा वर्गीय शोषणबाट उन्मुक्ति पाउन पर्ने विचारहरू बूढा, कुमार र नेपाल आमा (नेपथ्य आवाज) को संवादबाट अभिव्यक्त भएको छ ।

कुमारसँगको संवादमा बूढाले व्यक्त गरेको यी भनाइमा वर्गीय शोषणबाट मुक्तिपाउनु पर्ने विचार अभिव्यक्त भएको प्रस्ट हुन्छ

> *...जेहोस् बाबू म त मर्छु, उमेर पनि त पुग्यो नि । तर जीवनको ठूलो धोको मेरा पालाँ धोकै रह्यो । हामी पचास रुपियाँको निम्ति तीन पुस्तासम्म साहुको बाँधा भयौँ । हाम्रा कति भाइ छोराहरूले कहाँकहाँ पुगेर विदेशीको पनि चाकरी गरे, तर हाम्रो दुःख कहिल्यै गएन । जबसम्म गरिबलाई पिसेर खाने शोषकहरू रहन्छन् तबसम्म गरिबलाई के सुख मिल्दथ्यो ? तर अब तिमीहरू छौ, तिमीहरूले त कुरा पनि धेरै बुझिसकेका छौ, काम पनि गर्दैछौ । यिनका सामु शिर झुकाएर नबसे है बाबु हो । अझै कतिसम्म यिनका कमरा हुने हामी ? सबै मिलेर यिनलाई नपुरी गरिबको दिन फर्कन्न (पृ. १२-१३) ।*

त्यस्तै कुमारले सामन्तहरूको अन्याय र अत्याचारले सीमा नाँघेकाले वर्गीय शोषणका विरुद्ध सङ्घर्ष गर्नु पर्ने विचार यसरी अभिव्यक्त गरेको छ-*यो दिउँसै अँध्यारो हेरेर अझ कतिसम्म सहेर बस्ने हो ? (लासतिर फर्केर मुठ्ठी कस्दै) अब हामी अन्याय सहेर बस्नेछैनौं बाजे । अब हामी हेपिएका गरिब -गुरुबाहरू एकजुट भएर उठ्छौं । हाम्रा दुस्मन खत्तम नगरी छोड्दैनौं अब हामी । हामी तपाईंको अधुरो सपना पुरा गरेर छाड्छौ बाजे । (पृ.१३) ।*

यस नाटकमा सामन्तहरूको डर र त्रासबाट विदेश पलायन हुने होइन आफ्नो हक र अधिकारका निम्ति स्वदेशमा नै बसेर मुकाबिला गर्नु पर्दछ भन्ने जीवनवादी विचार नेपाल आमा (नेपथ्य आवाज) को निम्न लिखित अभिव्यक्तिले प्रस्ट पारेको छ -*अब विदेश पसेर काम बन्दैन साहिँला । आफ्नो हकको निम्ति आफ्नै देशमा बसेर लड्नुपर्छ । आफ्नै देशको सेवा गर्नुपर्छ । अझ मर्न लागेको बाबुलाई यो हालतमा छोडेर विदेश जान तलाई दुःख लाग्दैन ? दासताबाट छुटन यहीं लड्नुपर्छ साहिँला । गास-बासको निम्ति यहीं लड्नुपर्छ साहिँला* (पृ.१४-१५)। उपर्युक्त अभिव्यक्तिले विदेश गएर साहुको ऋण तिर्ने महत्त्वाकाङ्क्षा राख्ने साहिँलाको चेतनामा परिवर्तन ल्याएको छ । कुमारले थाप्लो कसैको भाग्यमानी र अभागी नहुने विचार साहिँलालाई बताउनु, नेपथ्यबाट आएको आवाजले हटेर होइन डटेर शोषकहरूको मुकाबिला गर्नु पर्ने विचार तथा कुमार र साथीहरूले नाटकको अन्तमा गाएका सामूहिक गीतले प्रगतिवादी मान्यता- अनुरूप जीवनवादी दृष्टिकोणलाई अवलम्बन गर्ने विचार आदि यसमा प्रतिविम्वित छन् ।

यस नाटकमा शोषित वर्ग जतिसुकै अन्याय र अत्याचारको भुङ्ग्रोमा होमिए पनि आफ्नो पेसाप्रति इमान्दारी नै हुन्छन् भन्ने दृष्टान्त बाजेको पालामा लगेको पचास रुपियाँको सावाँ व्याज गरी पच्चीस सय रुपैया तिर्न मानसिङ्ले दिएको धम्कीलाई सहजै रूपमा स्वीकार्नुले पुष्टि गर्दछ भने सामन्त वर्ग जहिले पनि षडयन्त्रकारी नै हुन्छ भन्ने दृष्टान्त कुमार र साहिँलाको पन्जामा पर्दा बिरालोको हातमा परेको मुसो झैं भएको मानसिङ् उनीहरूको पन्जाबाट फुत्कने बित्तिकै गोली तेर्साउन तम्तयार हुनेले पुष्टि गर्दछ ।

यस नाटकको प्रमुख उद्देश्य भनेको वर्गीय पक्षपोषण पनि हो । यस नाटकमा मानसिङ्, प्रधान र वैद्य आदिको व्यवहारप्रति घृणाभाव व्यक्त गरिएको छ भने साहिँला, बूढा र कुमार जस्ता शोषित, पीडित र परिवर्तनकामी व्यक्तिहरूप्रति सहानुभूति वा पक्षपोषण गरिएको छ ।

यसरी यस नाटकको उद्देश्य भनेको समतामूलक स्वस्थ समाजको परिकल्पना गर्नु, सङ्गठित शक्तिद्वारा नै जस्तासुकै शोषक र सामन्तलाई परास्त गर्न सकिन्छ भन्ने सन्देश दिनु, भाग्यवादमा होइन कर्मवादमा विश्वास गर्नु, शोषित वर्ग पेसाप्रति इमान्दार र शोषक वर्ग जहिले

पनि बेइमानी हुन्छ तथा तिनका चिल्ला कुराको विश्वास कहिल्यै गर्नु हुन्न भन्ने सन्देश दिनु, शोषक वर्गप्रति घृणाभाव व्यक्त गर्नु र शोषित वर्गप्रति सहानुभूति प्रकट गर्नु आदि रहेको छ ।

५.३ आमाको काखमा नाटकको उद्देश्यमा वर्गीयता

मोदनाथ प्रश्रितद्वारा रचित प्रस्तुत नाटक पञ्चायतकालीन राजनीतिक तथा सामाजिक परिवेशलाई आधार मानी रचना गरिएको देखिन्छ । आफ्नो देशमा रोजगारी नपाई विदेशमा गएर विभिन्न हन्डर र ठक्कर खाएर बसेका प्रतिनिधिमूलक पात्रहरूलाई उपस्थापन गरी नेपालीहरूको जीवनस्तरलाई देखाउनु, विदेशमा पसिना चुहाउनुको सट्टा आफ्नै मातृभूमिमा आएर केही गरौं भन्ने भावना भएका शोषित, पीडित र गरिब जनतारूप्रति पञ्चायतकालमा जनताको आँखामा छारो हाल्न गठित भूमिसुधार कार्यालय र पुनर्वासका कर्मचारीहरूले गरेका अमानवीय व्यवहार, दादागिरी र भ्रष्टचारी प्रवृत्तिलाई सर्वसाधारणका सामु पेस गर्नु र समाजका सरकारी दलाल, पञ्च र सामन्त वर्गले सर्वहारा वर्गले गरेका उन्नति र प्रगतिलाई हात पार्न गरिएको कुटनैतिक षड्यन्त्रलाई देखाउनु यसका प्रमुख उद्देश्य रहेका छन् । **आमाको काखमा** नाटकले भन्न खोजेका कुरा थुप्रै भए पनि यसले मूलत: प्रतिक्रियावादी शासकको हतियार 'जनतालाई फुटाउ र राज गर' लाई उद्घाटित गर्न खोजेको छ (साहनी, २०६२:४२६) । यस नाटकमा सामन्त वर्गको प्रतिनिधित्व सभापति र प्रधानले गरेको छ भने शोषित वर्गको प्रतिनिधित्व कान्छा, लल्लु र काइँलाले गरेको छ ।

प्रस्तुत नाटकमा वर्गीय स्वार्थ पूरा गर्न गरेको षडयन्त्रलाई सभापतिले प्रधानसँग व्यक्त गरेको संवादले यसरी पुष्टि गर्दछ-

> *फूट नपारी लूट गर्न सकिन्न बुझ्नु भो । आजको स्थितिमा हामीले आफ्नो स्वार्थको कुनै पनि काम गर्दा जनतामा फूट पार्नुपर्छ र उनीहरूलाई आपसमा लडाउनुपर्छ । हेर्नुस् यहाँ हिन्दू र मुसलमानको साम्प्रदायिक दङ्गा गराउने कुरा सोचौं भने यहाँ मुसलमान चौपट्टै थोरै छन्, काम बन्दैन । तल्लो जात र उपल्लो जात भनेर लडाउने जमाना गैसक्यो । यहाँ चाहिँ पहाडी र मदिसे गराएर फुटाली दङ्गा मच्चाउन सक्ने हो भने बल्ल काम बन्न सक्ला नत्र बिल्कुल मुस्किल । अनि यो साम्प्रदायिक दङ्गाको आगो निभाउन सरकारले पनि हामीलाई नै गुहार्नुपर्छ (पृ. ३८)* ।

यसरी उपर्युक्त संवादलाई हेर्दा शोषकहरू जहिले पनि सर्वसाधारणहरूले गरेका उन्नति र प्रगतिलाई हात पार्न अनेकौं किसिमका षडयन्त्रका पासाहरू फ्याकिरहन्छन् भन्ने कुरा प्रस्ट हुन्छ । तत्कालीन समयमा पुलिस प्रशासनले वस्तुस्थितिको अध्ययन अनुसन्धान विना नै सर्वसाधारण जनतालाई देशद्रोहीको आरोप लगाई कठोर यातना दिने गरेको तथा पुलिस प्रशासन देशद्रोहीसँग मिल्ने गरेको तितो यथार्थलाई जनसमक्ष पस्कने काम प्रश्रितले प्रस्तुत नाटक मार्फत गरेका छन् । डि.एस. पी. ले प्रधान र सभापतिबाट पैसाको बिटो बुझेपछि गरेको संवादको यो नमुनाले यसलाई

अझै पुष्टि गर्दछ-*धन्धै नमान्नुस् अब, साम्प्रदायिक दङ्गा शान्त गराएको भनी तक्मा समेत दिलाउने प्रयास गर्छु । म भएपछि तपाईंहरूलाई के पीर ? अँ...त्यो जग्गा मेरो लागि पनि चाँजो-पाँचो होस् है (पृ.४८)* । उक्त समयको प्रशासनिक व्यवस्थाको झलक यस संवादले प्रस्ट पारेको छ ।

जेलमा परेपछि डि.एस.पी. ले कसको बहकाउमा लागेर यस्तो काम गरेको भनी सोध्दा लल्लुले प्रधान र कान्छाले सभापतिको निर्देशनमा यस्तो काम गरेको हो भनी यथार्थकुरा बताउँदा उसले त्यो कुरा स्वीकार गर्दैन र उनीहरूलाई देशद्रोही, राजद्रोही, डाँका र पार्टीद्वारा सञ्चालित व्यक्ति हौ भनी कठोर सजायँ दिएपछि उनीहरूमा प्रधान र सभापतिको कर्तुतको आभास हुन्छ । जेलमा उनीहरूलाई दाह्रीवालले पहाडी र मदिसे शत्रु शत्रु नभई सामन्तहरूले आफ्नो दुनो सोझाउन गरेको कुचक्र मात्र हो भनी सम्झाउँछन् । उनले जनताको सुरक्षा, बल जे भनेपनि आपसी एकता, विश्वास र बलियो सङ्गठन नै मुख्य कुरा हो जनता फुटेमा परचक्रीले फाइदा लुट्छ भनी सम्झाउँछन् । नेपाली जनतालाई जात, धर्म, पेसाको आधारमा फुटाएर राज गर्ने र स्वार्थपूर्ति गर्ने सामन्ती राज्य व्यवस्थाका विरुद्धमा जनतालाई जागरुक बनाउनु पर्ने उद्देश्य नाटकमा रहेको छ (भट्टराई, २०६८:१२६) । जेलबाट छुटेपछि वर्गीय हितमा काम गर्ने मुख्य पात्रहरू काइँला, लल्लु र कान्छाले शोषित, पीडित जनतालाई एकतावद्ध गरी सङ्घर्षको यात्रामा अघि बढेका छन् । सभापति र प्रधानलाई यथोचित सजाय दिएर उनीहरूले कब्जा गरेको जमिन फिर्ता लिन सफल भएको देखाइएको छ ।

यसरी प्रस्तुत नाटकले राष्ट्रिय भावना जगाउनु, शोषक र सामन्तहरूको गुलिया /मिठा कुरामा विश्वास गर्नाले धोका हुने, जातीय एकता भएमात्र समुन्नत समाजको निर्माण हुन सक्ने, संसारमा गरिब र धनी बाहेक अर्को वर्ग नहुने, श्रम र शक्तिमा विश्वास राख्नुपर्ने, जीवनप्रति आशावादी हुनुपर्ने जस्ता कुरा देखाउनु यस नाटकको प्रमुख उद्देश्य रहेको छ । यसले भाग्यको लेखा भन्ने कुरा शोषकहरूको जाल मात्र हो भन्ने सन्देश दिनुका साथै नेपाली जनताको सुख र समृद्धिको लागि वर्गसङ्घर्ष अपरिहार्य हुने, सङ्गठित शक्तिको अगाडि जस्ता सुकै शोषक र सामन्तले पनि घुँडा टेक्छ भन्ने सन्देश दिएको छ ।

५.४ सपनाहरू उपहार देशलाई नाटकको उद्देश्यमा वर्गीयता

प्रत्येक नाटकमा नवीन विषयवस्तुको प्रस्तुत गर्ने नाटककार प्रश्रितको यो नाटकमा देशभक्ति, प्रजातन्त्र र समाजवादमा आस्था राख्ने एक क्रान्तिकारी चरित्रको क्रियाकलापबाट त्रसित भएको क्रूर तानाशाही शासकका मतियारहरूले आफ्नो शासन सत्ता बचाउन साम, दाम, दण्ड र भेदको नीति अवलम्बन गर्दा पनि आफ्नो सङ्गठनको गुह्य भेद नखोली हाँसी हाँसी जीवन उत्सर्ग गरेको घटनालाई यस नाटकको कथ्य विषय बनाइएको छ । भूपिको 'बन्दैन मुलुक दुई चार

सपुत मरेर नगए' को पृष्ठभूमिमा यस नाटकको गरिमालाई अझ बढी आत्मसात् गर्न सकिन्छ (साहनी, २०६२:४३०) । क्रूर तानाशाही व्यवस्थामा देश र जनताका लागि समर्पित भई केही गरौं भन्ने भावना भएका क्रान्तिकारी व्यक्तिलाई राजद्रोहको अभियोग लगाई कतिसम्म अमानवीय व्यवहार गर्दारहेछन् भन्ने कुरा देखाउनु यस नाटकको प्रमुख उद्देश्य हो । नाटककारले प्रस्तुत नाटकबाट राणाकाल र पञ्चायतकालीन समयमा देश र जनताको मुक्तिका निम्ति लडेका ज्ञात अज्ञात साहिदहरूको बलिदानलाई जनसमक्ष पस्की त्यसलाई प्रस्ट पार्ने उद्देश्य राखेको देखिन्छ । यस नाटकमा नायकीय कार्यव्यापार अर्जुनले गरेका छन् भने अन्य प्रमुख खलपात्रहरूको भूमिका डि.एस.पी. र अञ्चलाधीशले निभाएका छन् ।

यहाँ यस नाटकको प्रमुख पात्र अर्जुनले तत्कालीन समाज व्यवस्थाका बारेमा जनसमूहमा व्यक्त गरेका धारणा राख्नु उपयुक्त हुन्छ-*अपराधी, भ्रष्टचारी, तस्कर र हत्याराहरू पुरस्कृत र प्रोत्साहित हुन्छन्, न्यायप्रेमीहरूमाथि कानुनको डण्डा बर्सन्छ, निमुखाहरूलाई न्याय दिने कोही छैन यहाँ (पृ.६८)* । प्रश्रितले अर्जुनका माध्यमबाट पञ्चायतकालीन शासन व्यवस्थामा भएका विकृति र विसङ्गति जनसमक्ष पस्की उक्त व्यवस्थालाई प्रस्ट्याउने काम गरेका छन् ।

यस नाटकमा नाटककारले तत्कालीन प्रहरी प्रशासनका विकृति, विसङ्गति र अमानवीय व्यवहारको चित्रण गर्नु, सरकारी वकिल र न्यायधीशले न्यायोचित रूपमा काम नगर्नु, डि.एस. पी. र अञ्चलाधीशले सामन्ती शासनप्रणालीलाई टिकाउन सक्दो प्रयास गर्नु जस्ता क्रियाकलाप प्रति घृणाभाव व्यक्त गरेका छन् भने अर्जुन र उनका परिवारप्रति सहानुभूति व्यक्त गरेका छन् । यसरी वर्गीय घृणा र सहानुभूति व्यक्त गर्नु पनि प्रश्रितको यस नाटकको एक उद्देश्य हो ।

प्रस्तुत नाटकको सातौं दृश्यमा अर्जुनसँग आफ्नी आमाले ममताको भिख माग्दा जीवनवादी वा आशावादी गीत गाएर जीवनप्रति आशावादी हुन अर्जुनले यसरी आह्वान गर्दछन् -

रगत्को तेल हालेर मुटुको दियो बालेर
म मर्न पाऊँ देशको थोरै अँध्यारो फालेर ।

टुट्दैन त्यसै आमालाई बाध्ने नेल र हतकडी
डटेर वीर सपूत हाँसी फाँसीमा नचढी । (पृ.८४)

उक्त पङ्क्तिहरूको माध्यमले अर्जुनले आफ्नो आमालाई भूपिको 'बन्दैन मुलुक दुई चार सपुत मरेर नगए' भन्ने पद्यांश स्मरण गराएको भान हुन्छ । सबै आमाहरूले आफ्ना छोराहरूलाई अन्याय र अत्याचारका विरुद्ध लड्न रोकेमा अन्याय र अत्याचारको हत्कडी कसले फोड्छ भन्ने

सन्देश उक्त पङ्क्तिले प्रस्ट पार्दछ छ । त्यस्तै राष्ट्रप्रति समर्पित एक निर्भीक सपुतले घर परिवारको माया र मोहमा भन्दा पनि आवश्यक पर्दा राष्ट्रको निम्ति आफ्नो ज्यान हाँसीहाँसी अर्पण गर्न तयार हुन्छ भन्ने कुरा विवेच्य नाट्यकृतिले देखाएको छ ।

वीर सहिदको योगदानलाई मूल्याङ्कन गर्नु, पञ्चायतकालीन शासन व्यवस्थाको शासन प्रणालीको चित्रण गर्नु, पञ्चायतकालीन शासन व्यवस्थाका हिमायतीहरूप्रति वर्गीय घृणा र सहिद र उनका परिवारप्रति सहानुभूति प्रकट गर्नु र आशावादी जीवनदृष्टिमा विश्वास राख्नु यस नाटकका प्रमुख उद्देश्य हुन् ।

५.५ मन्त्रीजी नाटकको उद्देश्यमा वर्गीयता

मोदनाथ प्रश्रितको **मन्त्रीजी नाटक** २०४६ सालको राजनीतिक परिवर्तनपछि देखा परेको संसदीय व्यवस्थाका विकृति र विसङ्गतिलाई उदाङ्गो पारी सर्वसाधारणलाई सुसूचित गराउने उद्देश्यले लेखेको देखिन्छ । यस नाटकको प्रमुख पात्र धनीराम हो भने अन्य सहायक पात्रहरूमा कमला, पियन, अन्जु, गुन्डाहरू, केही भारतीय र अमेरिकी प्रतिनिधि आदि रहेका छन् । यस नाटकको प्रमुख पात्र धनीरामको भाषण गराइमा र काम गराइमा आकाश र जमिनको अन्तर रहेको कुरा धनीरामले कमलासँग गरेको यस संवादले प्रस्ट पार्दछ- *भाषण र आफ्नो भित्री कुरा एउटै हुन्छ त लाटी ! सिद्धान्त र भाषण जनताका लागि हुन्, धन-सम्पत्ति आफ्नालागि । आखिर मन्त्री भएको बेला नकमाए ढाक्रे भएको बेला कमाउने त ? (पृ.११)* । यस नाटकमा खल पात्रको भूमिका धनीरामले गरेको छ भने आम नेपालीको प्रतिनिधित्व कमलाले गरेकी छ ।

शान्तिपूर्ण आन्दोलनमा गुन्डाहरू पठाएर उतेजित पार्ने, गुन्डाहरूलाई देशको ढुकुटी रित्याएर पाल्ने, आस्थाका आधारमा कर्मचारीहरूलाई सरुवा गर्ने तथा दुःख दिने, तस्करीहरूलाई जेलबाट छुटाएर अकुत सम्पत्ति कमाउने, सुरा सुन्दरीसँग अनैतिक सम्वन्ध राख्ने, भारतीय र अमेरिकी प्रतिनिधिहरूको इसारामा चल्ने जस्ता अत्यन्तै निकृष्ट काम गरेर जनताको भावनामाथि कुठाराघात गर्ने जनप्रतिनिधिको क्रियापलाप देखाई सर्वसाधारणलाई यसप्रति सचेत गराउनु यस नाटकको प्रमुख उद्देश्य रहेको छ । यस नाटकमा धनीरामका क्रियाकलापप्रति घृणाभाव जगाइएको छ ।

यसरी २०४६ सालपछिको सत्तासीन जनप्रतिनिधिहरूको अन्याय, अत्याचार, भ्रष्टचार र अनैतिक प्रवृत्तिको पर्दाफास गरी सर्वसाधारणलाई चेतना जगाउनु प्रस्तुत नाटकको उद्देश्य रहेको छ भन्न सकिन्छ ।

५.६ बुद्ध र चण्डाल युवती नाटिकाको उद्देश्यमा वर्गीयता

बुद्ध र चण्डाल युवती प्रश्रितको लघु आकारको गीति नाटिका हो । यस नाटकमा बुद्धकालीन घटना प्रतिविम्बित भएको हुँदा यसलाई ऐतिहासिक नाटक पनि भन्न सकिन्छ । बुद्धको जीवन दर्शनलाई प्रतिविम्बित गर्नु यस नाटकको प्रमुख उद्देश्य हो । यसमा गौतम बुद्ध, चण्डाल युवती, धनाढ्य साहु, केही पधेर्नीहरू बौद्ध भिक्षु, भरिया र छाते आदिलाई पात्रका रूपमा उपस्थापन गरिएको छ ।

यहाँ एक जना धनाढ्य ठालू साहु कतै टाढा यात्रा गर्न जानलागेका बेलामा चण्डाल युवतीले रितो गाग्री लिई पानी लिन जान लाग्दा साइत बिगारेको भनी युवतीलाई टाउको फुटालिदिने, डाँडो कटाइदिने, आँखा फुटालिदिने जस्ता गालीगलौज गर्ने क्रियाकलापले ऊ एक सामन्ती समाजको प्रतिनिधि पात्र हो भन्न सकिन्छ । बुद्धकालीन समाजको चित्रणद्वारा नेपाली समाजमा जरा गाडेर रहेको जात, पात र छुवाछुतको भावनाको अन्त्य एक्काइसौं शताब्दीको यस वैज्ञानिक युगमा पनि हट्न सकेको छैन भन्ने कुरा विवेच्य नाटकले देखाएको छ । यसले एकातिर ऐतिहासिक प्रसङ्ग पहिल्याउने प्रयास गरेको छ भने अर्कोतिर समाजमा रहेको जातीय भेदभाव र छुवाछुत जस्तो अमानवीय पक्षको विरोध र भन्डाफोर नयाँ ढङ्गले गर्न खोजेको छ (ढुङ्गेल, २०६८:२०५) ।

श्रम र सिर्जनामा विश्वास गर्नु प्रगतिवादीहरूको एक प्रवृत्ति हो । प्रस्तुत नाटिकामा चण्डाल युवतीले 'जवानी र पाखुरी हो गरिबको धन' भन्ने पङ्क्तिको गीत गुनगुनाउनुले उसमा श्रममा विश्वास रहेको कुरा देखाइएको छ ।

जातपात र छुवाछुत भन्ने कुरा सामन्तहरूले श्रमशोषण गर्न गरिएको वर्गीकरण हो । बुद्धले छुत र अछुत भन्दा पनि मानिसले मानिसलाई मानवीय व्यवहार गर्नु ठूलो कुरा हो भन्ने धारणा चण्डाल युवतीलाई अभिव्यक्त गरी उसैको हातबाट पानी पिउनुले उनमा समतामूलक भाव रहेको देखिन्छ । जातीय भेदभावका सम्पूर्ण पर्खालहरू भत्काएपछि मात्रै समतामूलक स्वस्थ समाजको निर्माण गर्न सम्भव हुन्छ भन्ने कुरा यस नाटकको प्रमुख उद्देश्य रहेको छ ।

५.७ आम्रपाली गीति नाटकको उद्देश्यमा वर्गीयता

बुद्धकालीन लिच्छवी समाजको कथावस्तुलाई आधारमानी रचना गरिएको आम्रपाली एक गीति नाटक हो । यसमा बुद्ध, आम्रपाली, लिच्छवी राजकुमार र आगन्तुक आदि पात्रहरू छन् । प्रस्तुत नाटिकामा समाजमा अपहेलित रूपमा हेरिएको पतिता, वेश्या र अछुत नारी आम्रपालीलाई नायिककाको रूपमा, बुद्धलाई नायकको रूपमा र आगन्तुक, लिच्छिवी राजकुमार, अधवैंशे पण्डित

आदिलाई खलपात्रको रूपमा उपस्थापन गरिएको छ । समाजमा हेयका दृष्टिले हेरिएका नारीहरूलाई हेर्ने दृष्टिकोणमा परिवर्तन आउनु पर्दछ भन्ने उद्देश्य प्रस्तुत नाटकको रहेको देखिन्छ ।

यस नाटकमा आम्रपालीका मनमा विभिन्न मनोद्वन्द्व भए पनि उसमा जीवनप्रति आशावादी जीवनदृष्टि रहेको कुरा प्रस्तुत गीतले जनाउँछ -

अब कालो जीवन बाँच्ने मन छैन कत्ति
बुद्ध नै हुन् मेरो लागि भविष्यको बत्ती । (पृ. १२१)

नारीलाई वेश्या बनाउने पुरुषहरूलाई समाजमा वेश्या/पतिता/अछुत भनेर नारीमाथि छिः छिः दुरदुर गर्ने पुरुषहरूप्रति पतिता नारीसँग रात विताउने पुरुष चाहिँ कसरी चोखो हुन्छ भनी पुरुषप्रधान समाजको सङ्कीर्ण सोचाइमा प्रश्न चिह्न लगाई यस्तो सोचाइमा परिवर्तन आउनु पर्दछ भन्ने उद्देश्य यस नाटकको रहेको देखिन्छ । यस कृतिमा समतामूलक भाव भए मात्र स्वच्छ र सुन्दर समाजको परिकल्पना गर्न सकिन्छ भन्ने विचार प्रस्तुत पङ्क्तिका माध्यमबाट यसरी व्यक्त गरिएको छ -

सती, वेश्या, शूद्र बाहुन उस्तै हाम्रा निम्ति
कसैप्रति घृणाद्वेष भेद छैन कत्ति । (पृ.१२०)

आम्रपालीले बुद्धलाई भोजनका निम्ति निम्त्याउँदा आगन्तुक, लिच्छिवी राजकुमार र भीडले बुद्धलाई रोक्न अनेकौं प्रयत्न गरे पनि उनले आम्रपालीको घरमा गएर भोजन गर्नु, उसलाई भिक्षु सङ्घमा सहर्ष रूपमा प्रवेश गराउनु आदि क्रियाकलापले बुद्धमा समाजका सबै वर्गप्रति समभाव रहेको देखिन्छ । अन्तमा प्रस्तुत नाटकमा बुद्धले समाजका अवहेलित नारीहरूमाथि ससम्मान व्यवहार गरेका हुँदा उनका विचारहरूलाई अवलम्बन गर्न सकेमा स्वस्थ र समतामूलक समाजको परिकल्पना गर्न सकिन्छ भन्ने विचार यस नाटकमा अभिव्यक्त भएको छ ।

५.८ निष्कर्ष

प्रश्रितका उपर्युक्त छ वटा नाट्यकृतिहरूको उद्देश्यमा वर्गीयताको निरूपण गर्दा सामन्तहरूसँग हटेर होइन सङ्गठित रूपमा डटेर सामना गर्नु पर्ने, श्रमलाई सम्मान गर्नु पर्ने, जातीय एकता भए मात्र स्वस्थ समाजको परिकल्पना गर्न सकिने, सपुतहरूको जीवनीबाट केही कुरा सिक्नु पर्ने, मानिस जन्मको आधारमा नभई कर्मका आधारमा ठूलो र सानो हुने र समाजका उपेक्षित महिलाहरूलाई पनि ससम्मान बाँच्न र आत्मनिर्णयको अधिकार गर्न दिनु पर्ने जस्ता

उद्देश्य निहित रहेको देखिन्छ । उनका उपर्युक्त नाट्य कृतिहरूमा वर्गीय चेतनाको आधारमा अध्ययन गर्दा सवैभन्दा उत्कृष्ट नाटक पचास रुपियाँको तमसुक रहेको देखिन्छ । त्यसपछि क्रमश: आमाको काखमा, सपनाहरू उपहार देशलाई, बुद्ध र चण्डाल युवती, आम्रपाली र मन्त्रीजी वर्गीयताको आधारमा मूल्याङ्कन गर्न सकिन्छ ।

परिच्छेद छ

प्रश्रितका नाट्यकृतिहरूका चरित्रमा वर्गीयता

६.१ विषय प्रवेश

नाटकमा कार्यव्यापार गरी फलप्राप्तिको लक्ष्यतर्फ उन्मुख गराउन भूमिका खेल्ने व्यक्तिलाई पात्र भनिन्छ र ती पात्रहरूको गुण, दोष, बानी, व्यहोरा र विशेषता आदि केलाउने कामलाई चरित्र भनिन्छ । चरित्रको चित्रण गर्नु नै चरित्र चित्रण हो । यस परिच्छेदमा पात्रको नामकरण, उसका क्रियाकलाप, भेषभूषा, बानी, व्यहोरा र विशेषताको आधारमा **पचास रुपियाँको तमसुक** (२०२८), **आमाको काखमा** (२०३२), **सपनाहरू उपहार देशलाई** (२०४९), **मन्त्रीजी** (२०५१) र **आम्रपाली** (२०६७) जस्ता नाट्यकृतिहरूका वर्गीयताको निरूपण गर्ने जमर्को गरिएको छ ।

६.२ पचास रुपियाँको तमसुक नाटकको चरित्रमा वर्गीयता

प्रस्तुत नाटकमा साहिँला, बूढा, कुमार, कुले, गोरे र मुना शोषित, पीडित/निम्न वर्गका रूपमा मानसिङ्, वैद्य, प्रधानपञ्च शोषक वर्गका रूपमा र साहुका दुई लठैतहरू र वीरबहादुर निम्न वर्गका पात्र हुँदा हुँदै पनि शोषक वर्गका पृष्ठपोषकका रूपमा देखिन्छन् ।

यहाँ उपर्युक्त चरित्रहरूको चरित्र चित्रणमा वर्गीयताको निरूपण गर्ने प्रयत्न गरिएको छ ।

६.२.१ मानसिङ्

यस नाटकको प्रमुख पात्र मानसिङ्ले शोषक वर्गको भूमिका खेली नाटकलाई कौतूहलपूर्ण र जीवन्त बनाउने काम गरेको छ । पहिलो दृश्यमा वर्णित मानसिङ्को कोठाको सजावट हेर्दा ऊ सम्पन्न वर्गको परिवार देखिन्छ । ठूलो कुर्सीमा बसेर टाउको हल्लाउँदै केही कागज पत्र हेर्दै छ भन्ने सङ्केत नाटककारले दिएको हुँदा ऊ पक्कै पनि जाली तमसुकहरू हेर्दै गरेको आभास पाठक वर्गलाई हुन्छ ।

बिरामी बाबुलाई भेट्न जानका लागि बिदा माग्न आएको साहिँलोले मालिक । भन्दा के मालिक ? *(झोक्किएर आँखा तर्दै) एक-एक जना आएर सताइरहन्छन् । आफूलाई के को रन्को छ, कुन काममा लागिएको छ, आयो मालिक भन्यो । भन् के भन्न आइस् ?* (पृ. ९) भन्ने अभिव्यक्ति प्रस्तुत गर्नुले ऊ सामन्त वर्गको पात्र हो भनेर सहजै अनुमान लगाउन सकिन्छ । उसले साहिँलोलाई बिदा गर्नु पूर्व भोलि बिहान कुखुराको डाँकोभन्दा पूर्व आउन आदेश दिनु तथा नआएमा निको चाला नहुने धम्की दिनुले ऊ एक सामन्त वर्गको पात्र हो भन्न सकिन्छ ।

साहिँलो उसले भनेको समयमा उपस्थित हुन नसकेपछि आफ्नो कारिन्दालाई साहिँलोको बाबुको मर्ने अवस्था भएको, उसले पनि अब चाकरी नगर्ने लक्षण देखिएकोले मानसिङ्ले आफ्नो कारिन्दालाई हिसाब किताब गर्न लगाउनु, साहिँलो मानसिङ्को घर आइपुग्ने बित्तिकै पाउलागी गर्नु, मानसिङ्ले आँखा तर्नु, साहिँलाले बाबु बिरामी भएर विलम्ब भएको व्यहोरा बताउँदै उपचारको लागि दस रुपियाँ माग्दा मानसिङ् रिसले चुर भएर *तेरिमाका बजिया । पुरानो हिसाब के-कति भैसक्यो बुझ्नुछैन, अझ फेरि बालाई औषधि गर्न दस रुपियाँ । लाज -सरम नभएका साहुमारा । थाह छ, तेरा बाजेले लगेको पचास रुपियाँको सामाब्याज जोड्दा कति भैसक्यो ?* (पृ. १०) भनी आफ्नो कारिन्दालाई उसको तमसुक लिएर आउन लगाउनु, साहिँलाले हिसाब किताब गर्दै गरौंला पहिला उपचारको निम्ति दस रुपियाँ दिन खुट्टामा छाँद हालेर अनुनय गर्दा *(जबरजस्ती खुट्टा थुतेर धक्याउँदै) तेरो बाबु बाँचोस् या मरोस् मलाई के मतलब ? मतलब छ मलाई पैसाको* (पृ. १०) भनी धम्क्याउनु, साहिँलाले *मालिक । तपाईंलाई मेरो बाबु मरे-बाँचेको मतलब नभए पनि गरिबलाई त आफ्ना बाबु -आमाको माया लाग्छ नि* (पृ.१०) भन्दा मानसिङ्ले कसको अगाडि मुख लागेर बोलेको भन्दा साहिँलाले *उसकै अगाडि बोल्दैछु, जसकहाँ खाली पचास रुपियाँमा तीन पुस्तादेखि कमारो भएर बसेको छु* (पृ.११) भन्नु, मानसिङ्ले यसले साँच्चै मसँग जोरी खोज्यो भन्दै वीरबहादुरसँग साहिँलाको हिसाब किताब माग्नु, वीरबहादुरले सावाँ, ब्याज, ठेकी-बेठी आदि सबै जोड्दा पच्चीस सय रुपियाँ पुग्यो भन्नु, साहिँलाले तीन पुस्तादेखि कमारा भएर बसेका छौं कसरी पचास रुपियाँ सावाँको पच्चीस सय पुग्यो भनी प्रतिप्रश्न गर्दा *(साहिँलालाई मन्द्याएर झ्याक्दै) इः यसरी पुग्यो पच्चीस सय । देखिस् कसरी पुग्छ पच्चीस सय ? लौ, पच्चीस सय कि अहिल्यै टकार । कि बुकुरो र पाटो तुरुन्तै छोडिदे* (पृ.११) भन्नु, साहिँलाले तीन पुस्ता खाएर पनि पुगेन अझै बारी र बुकुरो पनि खाने भनेर एउटा लाटालाई पनि चित्त नबुझ्ने हिसाब गरेको भनी आक्रोशित भई आजदेखि काम पनि नगर्ने र पैसा पनि नतिर्ने निर्णय सुनाउनु, मानसिङ्ले उसकै सामुन्ने यत्रो प्रतिवाद गर्ने भैसकिस् भनी उसलाई कारिन्दा सहित मिलेर मूर्छित हुने गरी पिट्नु र अन्तमा खाली कागजमा ल्याप्चे लगाउनु जस्ता घटनाक्रमले मानसिङ्को सामन्ती र शोषक चरित्र स्पष्ट हुन्छ ।

छैटौं दृश्यमा बूढाको उपचारको लागि साहिँलाले अनुनय गर्दा उल्टै हकारेको मानसिङ्ले आठौं दृश्यमा मुनालाई देख्ने वितिकै साहिँलालाई दस रुपियाँको नोट थमाउनु, मुनालाई जबरजस्ती गर्न खोज्नु, मुनाले गुहार माग्दा अचेत भएर लडेको साहिँलाको होस खुलेपछि मानसिङ्लाई वेस्सरी पिट्नु र अन्तमा उसको कोट फुकालेर आफ्नो वावुको कात्रो बनाउन लैजानु, मानसिङ्को होस खुलेपछि तीन पुस्तादेखि आफूले कज्याएको नोकरको त्यो हिक्मतदेखि लठैतहरू लिएर साहिँलाको घर जानु, मानसिङ्ले कुमार र साहिँलाको खोपडी फुटाल्न आफ्ना लठैतहरूलाई अह्राउनु, ऊ कुमार र साहिँलाको पन्जामा परेपछि साहिँलको खुट्टा समातेर माफी माग्नु, आफ्नो घर गएपछि तमसुक ल्याउने बहानामा भित्रवाट गोली ल्याई जनसमूहलाई हान्न खोज्नु जस्ता क्रियाकलाप मानसिङ्का देखिन्छ । उपर्युक्त घटनाक्रमले ऊ एक सामन्ती, शोषक, जाली, हृदयहीन र यौनपिपासु प्रवृत्तिको वर्गीय चरित्र हो भन्न सकिन्छ ।

६.२.२ साहिँला

प्रस्तुत नाटकको प्रमुख पात्र साहिँलो शोषित वर्गको प्रतिनिधित्व गर्ने वर्गीय चरित्र हो । ऊ एक गतिशील चरित्रको रूपमा देखिन्छ । नाटकको आरम्भमा अत्यन्तै निरीह, इमान्दार र सहनशील पात्र नाटकको उत्तरार्द्धमा क्रान्तिकारी पात्रको रूपमा देखा पर्दछ ।

नाटककारले पहिलो दृश्यको नाट्य निर्देशनमा थाङ्ग्रे लुगा लगाएको साहिँलो आइपुग्छ भनी नाटकको प्रारम्भ गरेका छन् । उसको लवाइवाट नै ऊ एक गरिव परिवारको विपन्न पात्र हो भन्ने जनाउँछ । वयोवृद्ध विरामी वावुलाई भेट्न जानका लागि विदा माग्न आउँदा *(डराई डराई हात मल्दै) मालिक !* भनेर सम्वोधन गर्नु तथा घर जान लाग्दा *हस् हजुर, म आइहाल्छु नि । मालिक, म गएँ है त ? (निहुरेर अभिवादन गरी हिँड्छ)* भनेर घर जानु (पृ.१) जस्ता संवाद र क्रियाकलाप हेर्दा ऊ एक निरीह नोकर हो भन्ने प्रष्ट हुन्छ । आफ्नो वावुको उपचार गर्नका निम्ति जग्गा जमिन बेचेर पनि उपचार गर्न खोज्नु, वैद्य, प्रधान र मानसिङ्सँग उपचारको लागि गिडगिडाउनु, वावु मरिसकेपछि आफूले वावुको लागि केही गर्न नसकेको भनी धिकार्नु जस्ता घटनाक्रमले ऊ एक कर्तव्यनिष्ठ पुत्रको रूपमा रहेको देखिन्छ ।

मानसिङ्को घर पैसा माग्न जाँदा मानसिङ्ले गरेको र भनेको व्यवहारले ऊ मर्माहत हुन पुग्छ र ऊभित्र क्रान्तिकारी विद्रोही भाव देखा पर्दछ । पहिलो दृश्यमा मालिकको अगाडि अत्यन्तै निरीह देखिएको साहिँलो छैटौं दृश्यमा आइपुग्दा मालिकप्रति आक्रामक रूपमा प्रस्तुत हुन्छ, आठौं दृश्यमा मालिकलाई लात्ताले हान्छ र नवौं दृश्यमा त उधिन्दुझो नै उज्याउँछ । यसरी साहिँलो यस नाटकको एक शोषित वर्गको गतिशील सचेत पात्र हो भन्न सकिन्छ ।

६.२.३ कुमार

यस नाटकमा सहनायकको भूमिका खेल्ने एक सचेत विवेकी पात्रको रूपमा कुमारलाई चित्रण गरिएको छ । साहिँलाको बाबुको मृत्यु भइसकेपछि साहिँलाको खोजी कार्य तीव्र रूपमा हुन्छ । त्यसै समयमा कुले र गोरेले कुमारलाई बाबुको उपचारको निम्ति पैसाको जोहो गर्न कति जनासँग हात फैलाउँदा पनि साहिँलाले पैसाको जोहो गर्न नसकेकाले मानसिङ्कहाँ पैसा माग्न जाँदा साहिँलालाई मूर्छित हुने गरी पिटिएको कुरा बताएपछि कुमारले दिउँसै अँध्यारो सहेर नबस्ने, अन्याय र अत्याचार नसहने र हेपिएका गरिब गुरुवाहरू सङ्गठित भई दुश्मनहरूलाई सिध्याउने प्रण गर्दछ । नवौं दृश्यमा साहिँलो मानसिङ्को घरबाट आफ्नो घर आएपछि बाबुको लासमाथि घोप्टिएर अलाप विलाप गर्न लाग्दा साहिँलालाई सम्झाउने बुझाउने, साहिँलाले बाबुको लागि केही गर्न नसकेकोमा आफ्नो थाप्लोलाई दोष दिंदा सर्वसाधारणलाई लुट्नका लागि सामन्तहरूले भाग्य र अभाग्यको जाल बुनेका हुन्, यो देशका गरिबमाराहरू खतम भएपछि यहाँ कोही पनि अभागी रहने छैनन् भनी सम्झाउने, मानसिङ्लाई साहिँलाले उधिन्दुङ्गोले हान्न लाग्दा उसले गरेका काला कर्तुतको भण्डाफोर गरेर, उसले लुटेका सारा सम्पत्ति फिर्ता गरेर र उसलाई यथोचित कारबाही गर्न पर्ने हुँदा अहिल्यै मार्न नहुने भनी रोक्ने काम गर्ने, मानसिङ् साहिँलाको खुट्टामा छाद हालेर माफी माग्दा सामन्तहरूको चापलुसी मात्र हो भनी जनसमुदायलाई सचेत बनाउने, त्यस्तै जालसाजीका कागजपत्र र आफ्ना कालाकर्तुत जनसमूदायको अगाडि राख्न मानसिङ्लाई लगाउने जस्ता क्रियाकलापहरू कुमारको नेतृत्वमा नै सम्भव भएको हो । यसरी उपर्युक्त क्रियाकलापका आधारमा कुमारलाई एक सचेत युवा वर्गको प्रतिनिधित्व गर्ने जुझारु पात्रको रूपमा लिन सकिन्छ । उसका विचारलाई मनन गर्दा ऊ यस नाटकको नाटककारको मुख पात्र हो भन्ने आभास हुन्छ ।

६.२.४ बूढा

बाबुको पालामा लिएको पचास रुपियाँको ऋण तिर्नका निम्ति मानसिङ्का घरमा काम गरेर जीविका निर्वाह गर्ने बूढा साहिँलाका बाबु हुन् । उनले जीवनको अन्तिम घडीमा कुमारलाई आफूले सामन्तहरूका विरुद्ध गर्न नसकेका सङ्घर्षका अपूरा कामहरू पूरा गर्न आव्हान गरेका छन् । कुमारलाई सचेत बनाउने काम बूढाले गरेको हुँदा उनको स्थान यस नाटकमा महत्त्वपूर्ण छ ।

६.२.५ वैद्य

तेस्रो दृश्यमा साहिँलो आफ्नो बाबुको उपचारार्थ वैद्यलाई घर लिएर जानको लागि अनुनय गर्दा खासै पैसा झार्न सकिँदैन भन्ठानेर आलटाल गर्नु, सानीले वर्गीय विभेद नगरी आफ्नो पेसाप्रति प्रतिबद्ध हुनुपर्ने धारणा राखी वैद्यलाई साहिँलाको घर लिएर गई छाडनु, चौथो दृश्यमा वैद्यले बूढाको उपचारार्थ दस रुपियाँ खर्च आवश्यक पर्ने, उक्त रकम हात नपरेसम्म उधारोमा कुनै हालतमा काम नगर्ने धारणा व्यक्त गर्नु, सानीले वैद्यलाई त्यति सारै निष्ठुरी नहुन आग्रह गर्दा वैद्यले सानीलाई *नकरा धेरै, तैंले व्यवहार बुझेकी छैनस् । तैले भनेको एक थोक त मानें । जे जे भन्छेस् सबथोक मान्ने हो भने त भोलि नै झोली-तुम्बा भिरेर हिंडे हुन्छ* (पृ.६) भनी झपार्नु जस्ता अभिव्यक्तिले वैद्य कठोर हृदय भएको, सेवाको भाव पटक्कै नभएको प्रतिकूल पात्रको रूपमा देखिन्छ ।

६.२.६ प्रधानपञ्च

यस नाटकमा प्रधानपञ्चको भूमिका एक सामन्ती पात्रको रूपमा चित्रण गरिएको छ । पाँचौं दृश्यमा प्रधानसँग अचानक भेट हुँदा साहिँलालाई ढुङ्गो खोज्दा देउता मिलेझैं अनुभूति भएको थियो । तर त्यो खुशी धेरै बेर रहेन । साहिँलाले बाबुको उपचारको लागि दस रुपियाँ माग्दा *जुनी फाल्छस् एउटाको चाकरीमा, पैसा माग्छस् हामीसित । कुन मूर्खसित पैसा धेरै भएको छ र दिन्छ तँलाई* (पृ.७) भनी भन्दछ साहिँलाले *पाटो बेचेर पनि तिर्छु नि हजुर । त्यसो भन्न त भएन । बाको ज्यान जसरी भए पनि बचाइदिनै पर्‍यो ।घरका साहुले दिने भए अन्त किन रुन्थे र हजुर* (पृ. ७) भनी बाबुको प्राण रक्षाको लागि गिड्गिडाउँदा पनि प्रधानले *आः पाजी ! नचाहिँदो कुरा पो गर्दोरहेछ । तेरो बाको ज्यान बचाउने ठेक्का मैले लिएको छु र ?* (पृ.८) भनी भन्दछ । उपर्युक्त संवादलाई हेर्दा प्रधानपञ्च दया, माया र सेवाको भाव पटक्कै नभएको सामन्त वर्गको प्रतिनिधि पात्र हो भन्न सकिन्छ ।

६.२.७ नेपथ्य आवाज

आठौं दृश्यमा नेपथ्य आवाज /महिला आवाजले साहिँलालाई अन्यायले हद नाघेकाले यसको बदला लिनको निम्ति उपाय अपनाउन पर्ने, हक, अधिकार र दासताबाट छुट्नको लागि स्वदेशमा नै सङ्घर्ष गर्नु पर्ने धारण व्यक्त गर्दछ । शास्त्रीय नाट्य मान्यता अनुसार नेपथ्य आवाजलाई मान्यता नदिए पनि यस नाटकमा उक्त आवाजले शोषित पीडित पक्षको पक्षपोषण गरी

साहिँलाको सोचाइमा नै परिवर्तन गर्ने काम गरेको छ । त्यसैले वर्गीय चेतना फैलाउनको निम्ति यस नाटकमा नेपथ्य आवाजको महत्त्वपूर्ण भूमिका रहेको छ ।

६.२.८ मुना

मुना साहिँलाकी छोरी हो उसले आफ्नो हजुरबुवाको हेरचाह कुशल ढङ्गले गरेकी छ । ऊ मानसिङ्को यौनशोषणको सिकार भएकी पात्र हो । उसलाई मानसिङ्ले अनेकौं प्रलोभवन देखाउँदा पनि त्यसमा नफसी उसको प्रतिकार गरेकी छ । उसलाई जगल्टयाउने र थुक्ने काम गरेकी छ । यसरी ऊ एक सचेत शोषित वर्गको पात्र हो भन्न सकिन्छ ।

६.२.९ सानी

वैद्यको छोरी सानी एक सचेत नारी पात्र हो भन्ने कुराको दृष्टान्त साहिँलो आफ्नो बाबुको उपचारको लागि वैद्यलाई लिन आउँदा आलटाल गरिरहेको क्रममा उसको यो संवादले स्पष्ट पार्दछ -*बुबा ! तपाईंले हेरेर यदि कुनै बिरामी निको हुन्छभने र उसको जिन्दगी रहन्छ भने, के रात के दिन जुनसुकै बेला होस् तपाईं जानु राम्रो हुन्छ । के यो वैद्यको कर्तव्य होइन र ? सायद अहिले साहिँला काकाको ठाउँमा अर्को कुनै धनी मान्छे आएको भए तपाईंले भोलि भन्न सक्नु हुने थिएन होला । तर अहिले एउटा गरिब आएको हुनाले भोलि भन्नु ठीक होला र ?* (पृ.४) भनी आफ्नो बाबुसित प्रश्न गर्दछे । उसैको करले मात्र वैद्य साहिँलाको घर जान्छ । दस रुपियाँ नभई म उपचार गर्दिन भनी बसेको आफ्नो बाबुलाई छिमेकीको दायित्व निर्वाह गरेर सहयोग गर्न अपिल गर्दछे । यसरी सानी शोषित वर्गको पक्षपोषण गर्ने सचेत नारीको रूपमा यस नाटकमा देखा परेकी छ ।

यस नाटकमा उपर्युक्त पात्रहरूका अलवा कुले, गोरे, वीरबहादुर र साहुका दुई लठैतहरूको पनि महत्त्वपूर्ण भूमिका देखिन्छ । कुले र गोरेले मानसिङ्को विरुद्धमा जाइलाग्ने काम गरेका छन् त्यसैले ती शोषित वर्गका पात्र हुन् भन्न सकिन्छ । आर्थिक अवस्थाले विपन्न वर्गको देखिए पनि सामन्तको पक्षपोषण गर्ने काम वीरबहादुर र साहुका दुईजना लठैतले गरेका छन् । कुलेको पन्जामा परेपछि वीरबहादुरले माफी माग्ने काम गरेको देखिन्छ । त्यसैले ऊ एक अवसरवादी पात्रको रूपमा देखा परेको छ ।

यसरी प्रस्तुत नाटकका मानसिङ्ले निमुखा जनतालाई केही सहयोग गरे झैं गरेर जाली तमसुक बनाउने र सम्पति हडप्ने, गरिबका चेलीबेटीलाई बलात्कार गर्ने, तीन पुस्ता अघि लगेको पचास रुपियाँको निम्ति तीन पुस्तासम्म बाँधा बस्दा पनि साहिँलालाई सावाँ ब्याज जोडेर पच्चीस

सय रुपियाँ तिर्न या त बारी र बुकुरो छोड्नु पर्ने अन्यथा बूढाको लासलाई डगाउन नदिने धम्की दिने जस्ता क्रियाकलापले ऊ एक चरित्रहीन, हृदयहीन र सामन्ती चरित्रको रूपमा रहेको देखिन्छ । त्यस्तै वैद्य, प्रधान, वीरबहादुर र दुईजना साहुका लठैतहरू मानसिङ् जस्ता सामन्तका पृष्ठपोषक हुन् । सानी, कुमार, कुले र गोरेका क्रियाकलापको सर्वेक्षण गर्दा उनीहरूले शोषित वर्गको पक्षपोषण गरेको देखिन्छ । नाटकको आरम्भमा पेसाप्रति इमान्दार र मालिकको अनन्य भक्त साहिँला नाटकको विकास अवस्थामा विद्रोही बनेको छ । यसरी प्रस्तुत नाटकको चरित्र चित्रणमा वर्गीयताको निरूपण गर्न सकिन्छ ।

६.३ आमाको काखमा नाटकको चरित्रमा वर्गीयता

प्रस्तुत नाटकमा कान्छा, लल्लु, सभापति, प्रधानपञ्च, डि.एस.पी., काइँला, दाह्रीवाल मुख्य पात्रका रूपमा देखा परेका छन् । कान्छा, लल्लु, काइँला र दाह्रीवाल शोषित वर्गका रूपमा र सभापति, प्रधानपञ्च र डि.एस.पी. शोषक वर्गका रूपमा देखा परेका छन् । यहाँ यिनीहरूको चरित्र चित्रणमा वर्गीयताको निरूपण गर्ने जमर्को गरिएको छ ।

६.३.१ कान्छा र लल्लु

बीस वर्षे पहाडी युवक कान्छा र उन्नाईस वर्षे थारु युवक लल्लु गोरखपुरको एक होटलमा भाँडा माझ्ने काम गर्दा मालिक्नीको अनेकौं यातना सहेर बसेका हुन्छन् । उनीहरू रेडियो नेपालको विज्ञापनमा विदेशबाट फर्कने नेपालीको निम्ति पुर्नवास कम्पनीले बसोबासको व्यवस्था गर्ने खबर सुनी नेपाल फर्के पनि भूमिसुधार र पुर्नवास कम्पनीमा धाउँदा धाउँदा घुसखोर कर्मचारीहरूको व्यवहारले आजित भएपछि जङ्गल फडानी गरेर उब्जनी योग्य जमिनको निर्माण गरी बसेका हुन्छन् । भालुको कन्पड जस्तो जमिनलाई उर्वरभूमिको रूपमा रूपान्तरण गरेको देखी प्रधानपञ्च र सभापतिले उक्त जग्गा हड्प्नको लागि फुटाऊ र राज गरको नीति अपनाई पहाडी र मदिसेको नाममा लडाउने, भिडाउने र फुटाउने काम गर्दछन् । अन्तमा कान्छा र लल्लुलाई जेलको चिसो छिँडीमा कोचिन्छ । जेलमा पुगेपछि कान्छा र लल्लुले प्रधानको र सभापतिको षडयन्त्र थाहा पाउँछन् । त्यहाँ एक जना दाह्रीवालसँग उनीहरूको भेट हुन्छ । त्यस दाह्रीवालले शोषित वर्ग एकजुट नभएसम्म सामन्तीहरूले जात र धर्म जस्ता कुराहरूमा लडाउने र भिडाउने काम गरी शोषित जनातालाई चुसिरहन्छन् भनी भन्दछ । त्यसपछि उनीहरूको आँखा खुल्दछ र शोषित वर्ग सङ्गठित भई सामन्तको विरुद्ध लड्ने काम गर्दछन् र उनीहरूलाई जनअदालतमा पेस गर्दछन् । साम्प्रदायिक भावनामा होइन आत्मीय भावनामा आस्था राख्ने श्रमका पुजारी उपर्युक्त दुई पात्रले आमनेपाली सोझासाजा कृषक वर्गको प्रतिनिधित्व गरेका छन् ।

६.३.२ सभापति र प्रधान

यस नाटकको प्रमुख प्रतिकूल पात्रहरू सभापति जिल्ला पञ्चायतको सभापति हो, उसले यस नाटकमा पहाडी साहुको प्रतिनिधित्व गरेको छ भने प्रधानपञ्च तराईको जमिनदार हो उसले तराईको जमिनदारको प्रतिनिधित्व गरेको छ । जनताको सेवा गर्न चुनिएको जनप्रतिनिधि सभापतिले पहाडी र मदिसेको नाममा साम्प्रदायिक दङ्गा गराउने षडयन्त्रको योजना प्रधानसँग मिलेर बनाएको हुन्छ । सोही योजना मुताविक प्रधानले मदिसेहरूलाई भड्काउने र सभापतिले पहाडियालाई भड्काउने काम गर्दछन् । लल्लु र कान्छालाई जेलमा कोचेपछि कुरा मिलाउनका लागि पैसाको बिटो सभापतिले डि.एस.पी. लाई दिन्छ र उर्वर भूमिमा बस्ती बसाई बस्दछन् । पञ्चायतकालीन परिवेशमा सामन्तहरूले पुलिस प्रशासनसँग मिलेर सर्वसाधारणलाई कतिसम्म शोषण गर्दा रहेछन् भन्ने कुराको उदाहरण सभापति र प्रधानको क्रियाकलापले देखाउँछ । यिनीहरू पञ्चायतकालीन शासन व्यवस्थाका हिमायतीहरू हुन् र यसैको नाजायज फाइदा सर्वसाधारण निमुखा जनतावाट लुटिरहेको देखिन्छ । निमुखा जनतालाई लडाएर भिडाएर र जेलको चिसो छिँडीमा सडाएर पदक थाप्ने यी पात्रहरू प्रतिकूल, सामन्त र शोषक पात्र हुन् भन्न सकिन्छ ।

६.३.३ डि.एस.पी.

पञ्चायतकालीन परिवेशमा सत्य तथ्य घटना नबुझी हचुवाको भरमा सर्वसाधारण जनतालाई देशद्रोही, ज्यानमारा र राजद्रोही जस्ता आरोप लगाई पिट्ने र चरम यातना दिने गरिन्थ्यो भन्ने कुराको उदाहरण यसै पात्रले गरेका क्रियाकलापबाट प्रस्ट हुन्छ । सभापतिले दिएको रकम कम लागेपछि उसले अभिव्यक्त गरेको संवादले ऊ एक घुसखोर कर्मचारी हो भन्न सकिन्छ । उसले अभिव्यक्त गरेको अभिव्यक्ति यस्तो छ-*(नोटको बिटो यसो खोलेर हेरी ओंठ लेब्राउँदै) यतिले हुन्छ यत्रो काम ? बुझ्नुभो, कुरो कहाँ कहाँ पुग्दछ ? माथिबाट जाँच आयोग आउँदा उसको पनि मुख टालिदिनुपर्‍यो । यहीँ पनि त हामीभन्दा माथिल्लो तह छ र सानोतिनो लुकाउन सकिने कुरा छैन यो* (पृ.४७) भनी घुस रकम बुझाउनु पर्ने कर्मचारीको सोपान देखाउनुले ऊ एक भ्रष्ट कर्मचारी हो भन्ने प्रमाणित हुन्छ । सभापति र प्रधानलाई हुलदङ्गा शान्त गराएको भनेर सिफारिस गर्ने जस्तो निकृष्ट काम उसले गरेको छ । पञ्चायतकालीन परिवेशमा उक्त व्यवस्था टिकाउनका लागि गरिने कर्मचारीतन्त्रका मनपरितन्त्रको दृष्टान्तको प्रतिनिधि पात्रको रूपमा डि.एस.पी. लाई चित्रित गरिएको छ । यसरी अन्तमा ऊ एक हृदयहीन, अविवेकी र तत्कालीन शासन व्यवस्थाको प्रतिकूल प्रतिनिधि पात्र हो भन्न सकिन्छ

६.३.४ दाढीवाल

चालीस वर्ष जति उमेरको एक जन्मकैदी दाढीवाल परिवर्तनकामी, सचेत राजनीतिकर्मी हो । उसले लल्लु र कान्छालाई यसरी सचेत बनाउने काम गर्दछ -

> जबसम्म नेपालका गरिब र मिहिनेती सारा जनता एकमठ हुने छैनन् तबसम्म यी जाल्लीहरू कहिले कीर्ते कागज गरेर, कहिले हिन्दु -मुसलमान लडाएर, कहिले पूर्वेली र पश्चिमेली भन्ने बहकाउना पारेर, कहिले तल्लो जात र उपल्लो जात भनेर कहिले यस्तै पहाडी र मदिसे भन्ने हावा चलाएर एक न एक तिक्डम र बखेडा गरीगरी गरिबलाई चुसेको चुस्यै गर्नेछन् (पृ.५३) ।

यस्ता कुरामा निमुखा जनताहरू सधैं सचेत रहनु पर्दछ भन्ने कुरा यस अभिव्यक्तिले प्रष्ट पार्दछ । उसले उनीहरूलाई जातपात, धर्म, छुत-अछूत र भाग्य भन्ने कुरा सबै सामन्तहरूको षडयन्त्र मात्र हो भन्ने बताउँछ । त्यस्तै समाजमा आमूल परिवर्तनका निम्ति सर्वहारा वर्ग एकजुट हुनै पर्ने आवश्यकता औल्याउँछ । जेलमा उसले दिएको प्रशिक्षणबाट कान्छा र लल्लुको चेतनामा परिवर्तन आई नाटकले अर्को नयाँ मोड नै सृजना गरेको हुँदा दाढीवाल एक मुख्य अनुकूल पात्रको रूपमा रहेको छ । एक किसिमले भन्ने हो भने यस पात्रले यस नाटकमा नाटककारको मुख पात्रको भूमिका निभाएको छ भन्न सकिन्छ ।

६.३.५ होटलवाली

यस नाटकमा ३४ वर्ष जति उमेरकी होटलवालीले कान्छा र लल्लुमाथि गरेकी शोषण र दमनलाई हेर्दा ऊ एक सामन्ती चरित्रको पात्र हो भन्न सकिन्छ । उसले घरमा पालेको कुकुरलाई भन्दा पनि हेयका दृष्टिले उपर्युक्त दुई पात्रमाथि अमानवीय व्यवहार गरेकी छ । अत्यन्त तल्लो स्तरको गाली गर्ने, पिट्ने र चौवीसै घण्टा काममा जोताइरहने प्रवृत्तिलाई हेर्दा ऊ एक शोषक, सामन्त र हृदयहीन पात्र हो भन्न सकिन्छ ।

६.३.६ काईंला

यस नाटकमा काईंलाको पनि छोटो भूमिका रहेको छ । ऊ पनि एक शोषित वर्गको पात्र हो । कान्छा र लल्लु जेलबाट छुटेपछि भेट हुँदा उनीहरूलाई जेलमा लगेपछिका घटनाहरूको बेलीबिस्तार लगाउने काम उसले गरेको छ ।

यसरी प्रस्तुत नाटकमा प्रधान, सभापति, होटलवाली र डि.एस.पी. नकारात्मक भूमिका खेल्ने शोषक /बसेर खाने /चुसाहा वर्गको प्रतिनिधित्व गर्ने पात्र हुन् यिनीहरूप्रति पाठक वर्गले घृणाभाव व्यक्त गर्दछन् भने लल्लु, कान्छा र काइँला शोषित /गरेर खाने वर्ग हुन् । यिनीहरू पाठक/दर्शकको सहानुभूति प्राप्त गर्ने पात्र हुन् ।

६.४ सपानाहरू उपहार देशलाई नाटकको चरित्रमा वर्गीयता

यस नाटकमा अर्जुन, अञ्चलाधीश, डि.एस.पी., हवल्दार, अर्जुनका बाबु, आमा, श्रीमती सङ्गीता, बहिनी सरिता र भाषण गर्दा मञ्चमा देखिने श्रोता समुदाय आदिले भूमिका खेलेको देखिए पनि मुख्य भूमिका खेल्ने प्रमुख पात्रहरूमा अर्जुन र डि.एस.पी. प्रमुख देखिन्छन् । यहाँ अर्जुन लगायत उसका सम्पूर्ण घर परिवारका पात्रहरू सत् पात्रका रूपमा र डि.एस.पी.र अञ्चलाधीशलाई खलपात्रका रूपमा चित्रण गरिएको छ । यहाँ यस नाटकका प्रमुख पात्रहरूको चरित्र चित्रणमा वर्गीयताको निरूपण गर्ने जमर्को गरिएको छ ।

६.४.१ अर्जुन

अन्याय, अत्याचार, शोषण र दमनका विरुद्ध आवाज उठाउने एक सचेत क्रान्तिकारी २४ वर्षे अर्जुन यस नाटकका प्रमुख पात्र हुन् । अत्याचारको सीमा नाघिसकेकोले जनतालाई एक जुट भएर नउठेसम्म कसैले आफैँ टिठाएर अधिकार नदिने हुँदा सङ्घर्षमा उत्रन जनसमुदायलाई आव्हान गरिरहेकै अवस्थामा तानाशाही सरकारको पक्षपोषण गर्ने सुरक्षाकर्मीको कब्जामा परेपछि बाँसको सिम्किनाले पैतालामा पिट्ने, सिस्नुको मुठो पानीमा चोबलेर सिस्नुपानी लगाउँने, बीसवटै नङ्मा आलपिन रोप्ने र गुदद्वारमा खुर्सानी ठोस्ने, करेन्ट लगाउने, मूर्छा हुने गरी पिटेर सादा कागजमा ल्याप्चे लगाइदिने जस्ता अत्यन्त अमानवीय र क्रूर सजाय भोग्दा पनि पार्टीभित्रका आन्तरिक कुरा नखोली देश र जनताको निम्ति आफ्नो ज्यान समेत अर्पण गर्न सक्ने खुबी अर्जुनमो देखिन्छ ।

अर्जुन अत्याचारी शासनका हिमायतीहरूले साम, दाम, दण्ड र भेदका कयौँ नीति अपनाए पनि उनीहरूको सामु आफ्नो शिर ननिहुराइकन व्यक्तिगत स्वार्थभन्दा माथि उठेर सम्पूर्ण जनहितका लागि आफ्नो देह हाँसी हाँसी अर्पण गर्न सक्ने सपुत हुन् । माफी मागेदेखि उसको ज्यान जोगिन सक्ने हुँदा हुँदै मरेर के पाइन्छ भन्ने डि.एस.पी. को प्रश्नमा अर्जुनले *हुनसक्दैन । कुनै ...बरू सूर्य पश्चिमबाट उदाउन सक्ला तर मबाट माफी माग्ने जस्तो नीच काम हुनसक्दैन । कुनै गल्ती नै नगरी मैले किन माफी मागने ? त्यो पनि जनतालाई थिचेर बसेका प्रतिक्रियावादका*

नायकसँग । (पृ.७८) भनी प्रतिप्रश्न गर्दछन् । उनले आफ्नो ज्यानको मायाँभन्दा देश र जनताप्रतिको मायाँ कयौं गुणा ठूलो छ र एक दिन तानाशाही शासन व्यवस्था अवश्य नै ढल्नेछ भन्ने आशावादी जीवनदृष्टि डि.एस.पी. सामु व्यक्त गर्दछन् । उनले आफ्ना बाबु, आमा, बहिनी र श्रीमतीलाई पनि आफूलाई विचलित नबनाउन र लक्ष्यपूरा गर्नका लागि व्यवधान खडा नगरिदिन आग्रह गरेका छन् । डि.एस.पी.ले अन्तिम घडीमा आफ्नो आफन्तलाई केही भन्न या चिठीपत्र लेख्न सक्छस् भनी भन्दा अर्जुनले *डि.एस.पी. तँ मेरो चिठी त के पुऱ्याउलास्, यदि सक्छस्भने सोध्नेहरूलाई ऊ मर्ने बेलासम्म पनि व्यक्तिगत स्वार्थका निम्ति कुनै पनि प्रलोभनमा फँसेन र देश र जनताप्रति गद्दारी गरेन भनिदिएस् । हाँसी हाँसी मऱ्यो तर झुकेन भनिदिएस्* (पृ.९०) भनी जवाफ दिन्छन् । विवेच्य नाटकमा सामन्तहरूको अगाडि झुक्दै नझुक्ने एक स्वाभिमानी, निर्भीक र सच्चा देशभक्त पात्रका रूपमा अर्जुनलाई चित्रण गरिएको छ ।

६.४.२ डि.एस.पी.

तानाशाही शासन व्यवस्थाको पक्षपोषण गर्ने, मानवीयता र संवेदनशीलता भन्ने कुरा पटक्कै नभएको एक क्रूर व्यक्तिको रूपमा डि.एस.पी. लाई चित्रण गर्न सकिन्छ । अर्जुनमाथि जति पनि कारबाही गरिएको छ त्यसको योजनाकार डि.एस.पी. नै भएको हुँदा ऊ एक राक्षसी प्रवृत्ति भएको व्यक्ति हो भन्न सकिन्छ । सङ्गठनका गोप्य कुरा पत्ता लगाउनका निम्ति साम, दाम, दण्ड र भेदको नीति अपनाउँदा पनि उसले आफ्नो लक्ष्य पूरा गर्न सकेको छैन । उसले अर्जुनको परिवारलाई सान्त्वना दिएको जस्तो नाटक गरे पनि अर्जुनको बाबुले यो सब षडयन्त्रकारीहरूको जाल हो भन्ने कुरा बुझेका हुन्छन् र उसलाई मुखभरिको जवाफ दिएर पठाउँछन् । यसरी डि.एस.पी. तानाशाही सरकारको पक्षपोषण गर्ने भ्रष्ट चरित्रको पात्र हो भन्न सकिन्छ ।

६.४.३ अर्जुनका बाबु

५० वर्ष जति उमेरका अर्जुनका बाबु एक सचेत व्यक्तित्वका रूपमा देखिन्छन् । घरमा आमा छोरी चिन्तित भएर बसेको बेलामा देशभक्त र सच्चा क्रान्तिकारीको परिवारले शोकमा डुबेर बस्ने होइन बरू गर्वले शिर ठाडो पार्नु पर्दछ भन्दछन् । दाजुलाई बचाउन पाएहुन्थ्यो एक जना मर्दैमा क्रान्ति सम्पन्न हुँदैन होला नि भन्ने सरिताको जिज्ञासामा बाबुले *हो, एकजना मर्दैमा यति महान् उद्देश्य पूरा त हुँदैन परन्तु कोही पनि आत्म बलिदाननिम्ति तयार नभैकन पनि त लक्ष्य नजिक आउँदैन* (पृ.८०) भन्ने जवाफ दिन्छन् । डि.एस.पी. ले अर्जुनको परिवारसँग अर्जुनलाई माफ माग्न लगाउनुहोस्, यदि माफ मागेमा हामी श्री ५ मा जाहेर गरी उसको ज्यान

बचाउने कोसिस गर्दछौं भन्दा षडयन्त्रकारी डि.एस.पी. लाई अर्जुनको बाबुले यस्तो अभिव्यक्ति दिन्छन् -

डि.एस्.पि. साहब । एउटा क्रान्तिकारीको हिमाल जस्तो आस्था र स्वाभिमानलाई नुगाउनु सजिलो छैन । त्यसमा पनि म आफ्नो छोरालाई राम्ररी चिन्दछु । यदि तपाईमा उसप्रति, हामीप्रति र यस्ता अबोध बालकहरूप्रति ममता भएको भए यही प्रस्ताव पनि फैसला नगर्दै ल्याउन सक्नुहुन्थ्यो । तर पहिला यस्तो कठोर फैसाला गरिसकेपछि हाम्रो मनमा भय-त्रास र प्रलोभन जगाएर बाध्य तुल्याउन खोज्नुलाई म तपाईको हार्दिक सदाशयता भनेर कसरी सम्झुँ ? यो हामीलाई छक्काउने हथकण्डा सिवाय अरू केही हैन डि.एस.पि साहब । (पृ.८२)

उपर्युक्त अभिव्यक्तिलाई हेर्दा उनी एक सचेत र स्वाभिमानी व्यक्ति हुन् भन्न सकिन्छ । अर्जुनका बाबुले एक परिवर्तनकामी व्यक्तित्वले चालेको कदमलाई होस्टेमा हैंसे गर्नमा प्रेरणा दिने भूमिका निभाउने काम गरेका छन् ।

६.४.४ न्यायाधीश

यस नाटकमा पञ्चायतकालीन परिवेशमा न्यायप्रणाली कस्तो थियो भन्ने कुरालाई प्रष्ट पार्ने काम न्यायधीशको चरित्र चित्रणबाट गरिएको छ । प्रत्येक प्रतिवादी पक्षले कानुनी सल्लाहकार राख्ने, आफ्नो पक्षमा बहस गर्ने मौका पाउँछ । यहाँ अर्जुनलाई यो सुविधाबाट बन्चित गरिएको देखिन्छ । वैज्ञानिक ढङ्गले कुनै पनि घटनालाई ननिहालीकन मूर्छित अवस्थामा प्रहरीले खाली कागजमा ल्याप्चे लगाई तयार पारिएको कागजपत्रका आधारमा अदालती कारवाही गरेकोले निज न्यायधीश उक्त शासन व्यवस्थाको पक्षपोषण गर्ने भ्रष्ट चरित्रको पात्रको रूपमा चित्रण गर्न सकिन्छ ।

६.५.५ अन्चलाधीश

डि.एस.पी. को सल्लाहकार अञ्चलाधीशको सानो भूमिका भए पनि उसको सरसल्लाहमा डि.एस.पी.ले कदम चालेको हुँदा ऊ पनि एक महत्वपूर्ण पात्र हो भन्न सकिन्छ । डि.एस.पी. ले अर्जुनमाथि साम, दाम, दण्ड, भेद जुन नीति अपनाउँदा पनि केही सीप लागेन, मृत्युदण्डको सूचना सुनाउँदा पनि झन् चुनौति दिन्छ के गर्ने होला भनी गरेको प्रश्नमा हाम्रो व्यवस्थाको अमनचैन र महाराजधिराज सरकारको निर्विघ्न शासनका लागि यस्ता एक दुई सय जनालाई सिध्याउनु पर्दछ भनी भन्दछ । अन्तिम पटक केही गोप्य कुरा खुस्काउने कोसिस गर्छु भनी डि.एस्.पि. ले भन्दा एउटालाई मारेर भन्दा ग्याङ नै पत्ता लगाउन सकियो भने राम्रो हुने हुँदा उसको घरमा गएर उसलाई आत्मसमर्पण गराउनका लागि परिवारलाई भड्काउन निर्देश दिन्छ । यसरी उसका

उपर्युक्त विचार हेर्दा ऊ पञ्चायती शासन व्यवस्थाको पक्षपोषण गर्ने प्रतिनिधि पात्र हो भन्न सकिन्छ ।

६.५.६ हवल्दार

३० वर्ष जति उमेरको हवल्दार यस नाटकमा अनुकूल पात्रको रूपमा देखा परेको छ । अर्जुनलाई मूर्छित हुने गरी पिटेर खाली कागजमा ल्याप्चे लगाएपछि डि.एस्.पी. ले लैजाओ अब सालेलाई भनी निर्देश दिंदा हवल्दारले *(लामो सास तानेर सिपाहीहरूतिर हेर्दै) के खानु साला यस्तो जागिर । हामी गरिबका छोराले गरिब जनताकै हितको काममा लागेका कार्यकर्तालाई यसरी अमानवीय यातना दिनु पर्ने । कस्तो दिउँसै अध्यारो । आफैंले पिटेर बेहोस पारेका मान्छेको ल्याप्चे लगाएर पनि कुनै बयान हुन्छ ?* (पृ.७१) भन्ने अभिव्यक्ति हेर्दा तथा डि.एस्.पी. ले अर्जुनलाई गोली ठोक्न आदेश दिंदा हातमा पेस्तोल समाएको हवल्दार थरथर काम्नु, प्रमोसन र गोर्खा दक्षिणबाहु पुरस्कारको लागि सिफारिस गरिदिने, जसले गर्दा उसको भविष्य उज्ज्वल हुने आश्वासन डि.एस.पी.ले दिंदा पनि हात लरबराउनु, अन्तिम अवस्थामा लुकेर अर्जुनको लासलाई सलाम गर्नु जस्ता क्रियाकलापले उसमा वर्गीय प्रेमको भावना रहेको देखिन्छ ।

यसका अतिरिक्त यस नाटकमा अर्जुनको आमा, उनको श्रीमती सङ्गीता, बहिनी सरिता पनि देखा परेका छन् । उनीहरूको भूमिका अत्यन्त न्यून रहेको छ । डि.एस.पी. अर्जुनको घर गएर उनले आममाफी माग्न चाहेमा केही गर्न सकिन्छ भन्ने आश्वासन दिए पश्चात् उनीहरू जेलमा भेट्न जान्छन् र सकेसम्म माफी मागिदिए हुन्थ्यो भन्ने मनस्थिति देखाउँछन् ।

यसरी प्रस्तुत नाटकमा डि.एस.पी. अञ्चलाधीश, प्रधानन्यायधीश आदि असत् पात्रका रूपमा वा सामन्ती शासन सत्ताको पक्षपोषण गर्ने वर्गका रूपमा देखा परेका छन् भने अर्जुन र अर्जुनको बाबु परिवर्तनकामी पात्रका रूपमा चित्रित छन् । अर्जुनको आमा र श्रीमती आम नेपाली अशिक्षित नेपाली महिलाको प्रतिनिधित्व गर्ने पात्रका रूपमा देखा पर्दछन् भने अर्जुनकी बहिनीमा केही राजनीतिक सचेतता देखिन्छ ।

६.५ मन्त्रीजी नाटकको पात्र र चरित्रमा वर्गीयता

यस नाटकमा मन्त्री, पियन, कमला, पि.ए. मुस्तन्डहरू, आगन्तुक, अन्जु, भारतीय प्रतिनिधि र अमेरिकी प्रतिनिधि आदि पात्रहरू रहेका छन् । उपर्युक्त पात्रहरूमध्ये मन्त्री, कमला, अन्जु, भारतीय र अमेरिकी प्रतिनिधिको भूमिका महत्त्वपूर्ण रहेको छ । यहाँ कमलाले आमसर्वसाधारण जनताको प्रतिनिधित्व गरेकी छ भने मन्त्री, भारतीय र अमेरिकी प्रतिनिधिले सर्वसाधारण जनताको

विश्वासमाथि कुठाराघात गर्ने काम गरेको देखिन्छ । यहाँ केही महत्वपूर्ण पात्रहरूको चरित्र चित्रणमा वर्गीयताको निरूपण गर्ने जमर्को गरिएको छ ।

६.५.१ मन्त्रीजी

देखावटी रूपमा अत्यन्तै आदर्श भाषण गर्ने र व्यवहारमा अत्यन्त निकृष्ठ काम गर्ने मन्त्रीजीको खास नाम धनीराम हो । भाषणमा त्याग र तपस्याका कुरा गर्नुहुन्छ, लोभ, लालच र व्यक्तिगत स्वार्थभन्दा माथि उठ्ने कुरा गर्नुहुन्छ तर व्यवहारमा त्यस्तो देखिन्न नि भन्ने कमलाको प्रश्नको उत्तरमा मन्त्रीले *(गलल्ल हाँस्दै) अँ कुराको छाँट त ल्यायौ तिमीले । तर भाषण र आफ्नो भित्री कुरा एउटै हुन्छ त लाटी । सिद्धान्त र भाषण जनताका लागि हुन्, धनसम्पत्ति आफ्नालागि । आखिर मन्त्री भएको बेला सक्दो नकमाए ढाक्रे भएको बेला कमाउने त ?* (पृ.९९) भन्ने अभिव्यक्तिले ऊ कत्तिको भ्रष्ट चरित्रको रहेछ भन्ने प्रष्ट हुन्छ । कमलाको कुरा भने समाजवाद काम चाहिँ कमाउवादको भएपछि अरूले के भन्लान नि ? भन्ने प्रश्नमा *कस्तो कुरा नबुझेकी । हात्तीका देखाउने दाँत र चपाउने दाँत छुट्टाछुट्टै हुन्छन् नि । समाजवादको माला जपेर जोगी जस्तै भई हिँडेको भए तीन वर्षमै हाम्रो यस्तो चञ्चलासिरी हुनसक्थयो र ?* (पृ. १००) भन्ने मन्त्रीको अभिव्यक्तिले उसको भ्रष्ट चरित्रलाई अझ उदाङ्गो पारेको छ । बाम आन्दोलनलाई भड्काउन गुण्डाहरूलाई राज्यकोषबाट रकम दिनु, तस्करहरूसँग मोटो रकम असुलेर प्रहरी प्रशासनलाई खरिद गर्नु र तस्करहरूलाई उन्मुक्ति दिनु, आफ्नो श्रीमतीको लागि एयर कन्डिसनवाला जापनी कार र हीराको हारको फर्माइस तस्कर/आगन्तुकसँग गर्नु, जिल्लाबाट भेट्न आएका प्रतिनिधि मण्डललाई प्रवेशमा रोक लगाउनु, तर पि.ए.ले सर एक जना मैया साहब भेट्न आउनु भएको छ भन्ने बित्तिकै भित्र पठाइदिन र मन्त्रीनी साहेब भित्र आउन लागे पनि गोप्य बैठक छ भनी प्रवेशमा रोक लगाउन पि.ए.लाई निर्देश गर्नु, अन्जुको भविष्यमाथि खेलवाड गर्नु, कमलाले वास्तविकता बुझेपछि पत्रकारसामु प्रचार गर्ने धम्कीदिँदा कमलाको खुट्टामा नै निहुरेर माफी माग्नु, भारतीय प्रतिनिधिलाई भारतको हितको लागि जे गर्न पनि तयार छु भन्नु जस्ता अभिव्यक्ति दिनुले उसलाई एक जनभावना विपरीत काम गर्ने भ्रष्ट, चरित्रहीन र राष्ट्रघाती चरित्रको रूपमा चित्रण गर्न सकिन्छ ।

६.५.२ कमला

प्रस्तुत नाटकमा धनीराम मन्त्रीकी पत्नी कमला एक आदर्श पत्नीको रूपमा देखापरेकी छ । उसले एकाबिहानै रक्सीको चुस्की लिने आफ्नो पतिलाई रक्सी छोड्नलाई अनुरोध गर्दछे । आफ्नो पतिको काम गराइ र भाषण गराइसँग राम्ररी परिचित उसले *भाषणमा त्याग-तपस्याका*

कुरा छन्, लोभ, लालच र व्यक्तिगत स्वार्थभन्दा माथि उठने कुरा छन् । तर अहिले हामी त अरू सबथोक बिर्सेर सकेसम्म बढी धनसम्पत्ति कसरी जोर्ने भन्ने धुनमा लागेका छौं, हैन र ? (पृ.९९) भन्ने प्रश्न तेर्स्याउँछे । मन्त्रीले मन्त्री भएको बेलामा नकमाए ढाक्रे भएको बेलामा कमाउने त भन्दा कुरा चाहिँ समाजवादको अनि काम चाहिँ कमाउवादको गर्न थाले जनताहरूले के भन्लान् नि भन्ने जवाफ दिन्छे । समाजवादको नारामात्र जपेर बसेको भए अहिले सात पुस्तालाई सुतेर खान पुग्ने सम्पत्ति कहाँबाट हुन्थ्यो भन्ने मन्त्रीको अभिव्यक्तिमा कमलाले कार्यकर्तामा असन्तोषको भावना बढ्दै गएको, ठूलठूला घुस र कमिसनसित हाम्रो नाम जोडेर जुलुस र आमसभामा जनता कुर्लन थालेको, पत्रपत्रिकामा चर्चा परिचर्चा हुन थालेको, मन्त्रीहरूले नदी बेचे, उद्योग बेचे भनेर आलोचना गर्न थालेकोले गर्दा केही होला कि भन्ने डर लागेको अभिव्यक्ति दिन्छे । अन्जुसँगको मन्त्रीको हिमचिम पराकाष्ठामा पुग्दासम्म पत्तो नपाएकी कमलाले अन्तिम अवस्थामा थाहा पाउँछे र अन्जुलाई जगल्ट्याउँछे, नाति नातिना भैसक्दा पनि यो उमेरमा यस्तो काम गर्ने भन्दै पार्टीमा सिकायत गर्ने धम्की दिन्छे, मन्त्रीले उसको खुट्टामा झुकेर इज्जत माटोमा मिलाउने काम नगर भनी भन्दछ अनि उसले किताब छुवाएर अन्जुलाई घरमा घुस्न दिने छैन भन्ने कसम खुवाउँछे । उसले एक आदर्श मन्त्राणीको भूमिका यस नाटकमा खेलेको देखिन्छ । नेपाली माटोमा अधिकांश उच्चपदस्थ व्यक्तित्वहरूका पत्नीहरूले मौकामा चौका हान्न आफ्ना पतिलाई उक्साइरहेका हुन्छन् । यस नाटकमा कमलाले मन्त्रीको हरेक कदममा शङ्का उत्पन्न गरिरहेको देखिन्छ जुन अविश्वसनीय छ । लामो समय जेल जीवन व्यतित गरेका र उच्चपदस्थ व्यक्तित्वको परिवारसँग राम्रो हिमचिम नभएका कारण प्रश्रितमा यस विषयको अनुभव नभएको हुनसक्छ भन्ने अनुमान गर्न सकिन्छ ।

६.५.३ अन्जु

यस नाटकमा द्वन्द्व र कुतूहलताको सिर्जना गर्ने काम अन्जुले गरेकी छ । ऊ यस नाटकमा एक शोषित नारीको रूपमा रहेको देखिन्छ । मन्त्रीसँगको लसपसले गर्दा ऊ एक बच्चाकी आमा बन्नेवाली छ । उसले मन्त्रीलाई वैधानिक रूपमा श्रीमतीको दर्जा दिएर आफूलाई भित्र्याउन आग्रह गर्दछे । उसले आफ्नो महिनावारी रोकिएको दुई माहिना भइसक्यो भन्दा मन्त्रीले गुप्त रूपले तुरुन्त एभरसन नगरे आफ्नो नाक काटिन्छ भन्दा अन्जुले *ए.... गर्भपात ? कस्तो मजाको कुरा । पहिले त्यत्रो आश्वासन दिएर मेरो कुमारित्व लुट्दा लाज लागेन अब जिम्बेवारी बोक्दा नाक काटिन्छ ? म त ज्यान गए पनि पेटको बच्चालाई केही हुन दिन्न बुझ्नु भो ?* (पृ.१०६) भनी जवाफ दिन्छे । बिहा नगरेको मान्छेको गर्भबारे समाजले के भन्ला भन्ने मन्त्रीको जिज्ञासामा इजेतको डर हुनेले *पहिले नै सोच्नुपर्छ । मैले बिहे नगर्दै यस्तो काम नगरौं भन्दा आकाश खसे पनि थाम्छु भन्नु*

भएको होइन ? मतलबी । अब तुरुन्तै यै साताभित्र बिहेको घोषणा गर्नुस् नत्र म बाहिर प्रचार गर्दछु (पृ.१०६) भनी अन्जुले भन्दछे । बाहिर प्रचार भएमा बर्बाद भैहाल्छ भन्दै उसलाई सुन र गहना दिँदा सुन र नोटको खोस्टामा आफ्नू जीवनलाई मूल्याङ्कन नगर्न आग्रह गर्दछे । यसरी उसले भौतिक रूपमा नभई आत्मिक रूपमा मन्त्रीसँग प्रेम गरेको देखिन्छ । नाटकको सुरुमा सचेतता अपनाउँदा अपनाउँदा पनि यौनपिपासु मन्त्रीको जालमा फस्न पुगेकी अन्जुले अन्तिम अवस्थामा पनि आफ्नो हक र अधिकारको लागि लड्दा लड्दै पनि हार्नु परेको छ । नारीका प्रेमिका, पत्नी र आमा तीन रूप हुन्छन् । यहाँ अन्जुले पत्नी बन्ने र वैधानिक रूपमा आमा बन्ने अवसर पाउनबाट बन्चित छ । ऊ पत्नी र आमा बन्नका लागि नै मन्त्रीसँग वादविवाद गर्दैछे । यस नाटकमा ऊ एक सचेत नारीको रूपमा देखा परेकी छ ।

प्रस्तुत नाटकमा उपर्युक्त पात्रहरूका अतिरिक्त भारतीय र अमेरिकी प्रतिनिधिहरू पनि देखा पर्दछन् । उपर्युक्त दुवै पात्रहरूले नेपाल र नेपालीको हितभन्दा पनि अहित चिताएको देखिन्छ र यहाँको शान्ति र सद्भाव भड्काउने, विशेषत: बामपार्टीहरूलाई तह लगाउने, नेपाल र नेपालीको हितभन्दा पनि उनीहरूको नै स्वार्थमा विशेष जोड दिने काम गरेकाले पाठकले उपर्युक्त दुवै पात्रलाई वर्गीय घृणा व्यक्त गर्दछन् । यसरी प्रस्तुत नाटकमा मन्त्रीजी जनभावना विपरीत कार्य गर्ने भ्रष्ट र अनैतिक वर्गको जनप्रतिनिधिका रूपमा चित्रण गरिएको छ । भारतीय र अमेरिकी प्रतिनिधि आ-आफ्ना राष्ट्रिय स्वार्थको परिपूर्तिको निम्ति कुटनैतिक चाल रच्ने पात्रका रूपमा देखा परेका छन् भने कमला, अन्जु र पि.ए. आम नेपाली जनताको प्रतिनिधित्व गर्ने पात्रका रूपमा देखा परेका छन् ।

६.६ बुद्ध र चण्डाल युवती गीति नाटिकाको चरित्रमा वर्गीयता

प्रस्तुत नाटकमा चण्डाल युवती, धनाढ्य ठालुसाहु, गौतमबुद्ध, केही पँदेर्नीहरू र भरियाहरूले भूमिका खेलेको देखिए पनि महत्त्वपूर्ण भूमिका खेल्ने पात्रहरूमा चण्डाल युवती, धनाढ्य साहु र गौतमबुद्ध नै प्रमुख देखिन्छन् । यहाँ उपर्युक्त पात्रहरूको चरित्रचित्रणमा वर्गीयताको निरूपण गर्ने जमर्को गरिएको छ ।

६.६.१ चण्डाल युवती

परम्परित जातपात र छुवाछुत सम्बन्धी धारणाले ग्रस्त अविवाहित चण्डाल युवती जवानीमा भरखर भरखभर प्रवेश गर्न लागेको देखिन्छ । पानी लिन पँधेरामा जाँदा अचानक

ठालुसँग भेट हुँदा उसको साइत विगारेकोले तथानाम गाली गर्दा पनि उसलाई विनम्र भएर ढोग्दै उसले यस्तो अभिव्यक्ति दिएकी छ-

जदो मालिक ! जदो हजुर । के बिराम भो मेरो ?
पानी लिन हिँडेकी म पानी लिन हिँडेकी । (पृ.११६)

यसरी विना कारण गाली खानु परे पनि उसले ठालु साहुसँग माफी माग्दै स्पष्टिकरण दिएकीले ऊ एक शोषित पात्र हो भन्न सकिन्छ । उसले पानी लिएर फर्कदा अचानक बुद्धसँग भेट हुन्छ त्यस अवस्थामा बुद्धले आफू साह्रै तिर्खाएकोले पानी पिँउन माग्दा पनि चण्डाल युवतीले आफू चण्डाल परिवारको भएकोले राजपुत्र बुद्धलाई पानी पिलाउँदा अर्को जुनीमा झन् तल खस्दछु भन्ने रूढिवादी धारणा व्यक्त गर्दछे । बुद्धका ज्ञानवर्द्धक कुरा ग्रहण गरेपछि उसको चेतनामा परिवर्तन आउँछ । नेपाल जस्तो जातपात र धार्मिक जड्तामा जकडिएको देशमा शोषित पात्रको प्रतिनिधित्व चण्डाल युवतीले गरेकी छ । ऊ एक प्रतिनिधिमूलक शोषित पात्र हो भन्न सकिन्छ ।

६.६.२ ठालु

धनाढ्य ठालु साहु एक सामन्तको रूपमा यस नाटकमा देखिन्छ । एक जनाले ठूलो झल्लरी छाता ओढाउनु, अर्कोले भारी बोकी पछ्याउनु, रित्तो गाग्री लिएर पँधेरामा जानलागेकी चण्डाल युवतीलाई साइत बिगारेको भनेर टाउको फुटालिदिने, नेटो कटाइदिने र आँखा फोरिदिने जस्ता धम्की दिनु र साइत बिग्रियो भनेर घर फर्किनु जस्ता क्रियाकलापले ऊ एक अन्धविश्वासी र सामन्ती सोचाइको व्यक्ति हो भन्ने प्रष्ट हुन्छ । बुद्धले चण्डाल युवतीप्रति गरेको व्यवहारबाट प्रभावित भएपछि उसको वर्गीय चेतनामा परिवर्तन आउँछ ।

६.६.३ गौतम बुद्ध

जातपात र छुवाछुत जस्ता धारणाबाट माथि उठी समतामूलक भावनामा विश्वास राख्ने गौतम बुद्ध मानवताका प्रतिमूर्तिका रूपमा देखिन्छन् । बुद्धले चण्डाल युवतीसँग पानी पिउन माग्दा अछुत जातले बुद्धजस्ता राजपुत्रलाई कसरी पानी ख्वाउन सक्छु भनी चण्डाल युवतीले भन्दा बुद्धले भित्री मन चङ्गा भए त्यो नै गङ्गा हुने, मानिस कहिल्यै अछुत नहुने, यो जुनी र त्यो जुनी भन्ने मानिस अज्ञानी हुने, मान्छेले मान्छेलाई आफ्नै जस्तो ठानी दया, माया र सेवा गर्ने मानिस ज्ञानी हुँने जस्ता तर्क पेस गर्दछन् । यसरी गौतम बुद्धमा समतामूलक समाजको स्थापनाका निम्ति परम्परित रूढिवादी मान्यतालाई भञ्जन गरेमा मात्र सम्भव हुन्छ भन्ने धारणा रहेको देखिन्छ ।

यसरी प्रस्तुत नाटकमा चण्डाल युवती एक शोषित पात्रका रूपमा, ठालु साहु एक सामन्तका रूपमा र गौतम बुद्ध एक समतामूलक समाजको अपेक्षा राख्ने आदर्श पात्रको रूपमा रहेको देखिन्छ ।

६.७ आम्रपाली नाटकको चरित्रमा वर्गीयता

प्रस्तुत नाटकमा आम्रपाली, बुद्ध, आगन्तुक, राजकुमार र पण्डित नाटकमा भूमिका खेल्ने पात्रहरू हुन् । यद्यपि प्रमुख भूमिका खेल्ने पात्रहरूमा आम्रपाली र बुद्ध नै देखिन्छन् । यहाँ उपर्युक्त पात्रहरूको चरित्र चित्रणमा वर्गीयताको निरूपण गर्ने जमर्को गरिएको छ ।

६.७.१ आम्रपाली

वैशाली भरिकी सर्वसुन्दरी आम्रपालीलाई जन्मदैं आफ्नी आमाले आँपको घारीमा मिल्काएर फालेकोले उसको नाम आम्रपाली रहन गएको देखिन्छ । उसको जात र कुल छुट्टिन सकेको छैन । उसलाई एक मालीले पालन पोषण गरेको देखिन्छ । उसको रूप र सौन्दर्यलाई देखेर लिच्छिवी युवाहरू विवाहको लागि झगडा गरे पनि पञ्चले उसलाई विवाह बन्धनमा बाँधिन बन्धन लगाएको छ, उसलाई सबैकी साझा गणिका बनाइएको छ । एउटा गणिकाको रूपमा जीवन यापन गर्नुपर्दा ऊ एक गङ्गाकी नाली हो कि फोहोरकी नाली हो भन्ने द्विविधामा रहेकी छ । त्यसै क्रममा उसको बगैंचामा गौतम बुद्ध आएको जानकारी पाउँदछे । उसमा यो खबरले आशावादी जीवनदृष्टिको विकास हुन्छ । उसलाई एक जाना सेठ आएर आजको रात रमझम पारिदेऊ सुन, चाँदी, हीरा र मोती चाहिने जति दिन्छु भन्दा आम्रपालीले बडो खिन्नता र आक्रोशसाथ यस्तो अभिव्यक्ति दिन्छे -

> असर्फी सुनका खन्याई मेरो यो ज्यानै पुरे नि
> हीरा र मोती ल्याएर मेरो महलै भरे नि
> अघाएँ अब कसैलाई पनि यो ज्यान म दिन्न
> बुद्धमा जीवन अर्पण गर्छु पैसामा बेचिन्न । (पृ. १२२)

उसमा भौतिक सम्पत्तिमा भन्दा पनि अध्यात्मतर्फ आकर्षण बढेको देखिन्छ । सेठले यही पेसामा मान र सम्मान पाइने हुँदा बुद्धको पछि लागेर दुःख पाइन्छ भन्दा उसले बुद्धको निन्दा सुन्न चाहन्न र उसलाई त्यहाँबाट तुरुन्त जान भन्दछे । आँपको बगैंचामा बुद्धसँग भेट गरेपछि उसले बुद्धलाई भोजनको निम्ति निमन्त्रणा दिन्छे । बुद्धलाई आम्रपालीले भोजन गराउने निम्ताले वैशाली भरि खैलाबैला मचिन्छ । राजकुमारले आएर बुद्ध जस्ता माहात्मालाई गणिकाले भोजनको व्यवस्था गर्नु राम्रो नहुने, समाजले पनि कुरा काट्ने र यस्तो झन्झट काममा लाग्नु भन्दा त्यस्तो जिम्वेवारी

उसलाई दिएमा एक लाख रुपियाँ दिने प्रस्ताव राख्दा पनि ऊ बुद्धलाई भोजन गराएरै छाड्ने जिद्दी गर्दछे । समाजका बुर्जुकहरूले उसकहाँ भोजन गर्न जाँदा अनेकौं अवरोध खडा गर्ने, मालाको थाली मिल्काइदिने जस्ता क्रियाकलाप गरे पनि ऊ आफ्नो उद्देश्य पूरा गरेर छाड्छे । उसले अन्तमा आफ्ना श्रीसम्पत्ति सबै भिक्षु सङ्घलाई अर्पण गरेर भिक्षु सङ्घमा बस्न पाउन बुद्धसँग अनुरोध गर्दछे । यसरी समाजले अत्यन्त हेयका दृष्टिले हेरिएकी आम्रपाली एक शोषित, पीडित, सहनशील, लगनशील र पाठकको सहानुभूति प्राप्त गर्न सफल पात्र हो भन्न सकिन्छ ।

६.७.२ बुद्ध

यस नाटकमा महत्त्वपूर्ण भूमिका खेल्ने काम गौतम बुद्धले गरेका हुँदा उनी यस नाटकका प्रमुख पात्र हुन् । आम्रपालीको बगैंचामा बसिराखेका बुद्धले आम्रपाली भेटेपछि सन्चो बिसन्चो सोध्नु, तत्पश्चात् आम्रपालीले भोजनको निम्ति बुद्धलाई निमन्त्रणा गर्नु र निमन्त्रणालाई सहर्ष स्वीकार्नु, एकजना आगन्तुकले बुद्ध जस्ता तपसीले आम्रपाली जस्तो वेश्याको घरमा भोजन गर्दा लाज सरम हुने, लिच्छवी राजकुमारले लिच्छवीको यति ठूलो गण हुँदाहुँदै श्रद्धा गर्ने भद्रकुल राजकुल छँदाछँदै गणिकाको हातबाट भोजन गर्दा दुनियाँको सामु मुख देखाउन गाह्रो हुने हुँदा आफ्नै राजकुलमा आउन आग्रह गर्दा बुद्धले उनका नजरमा समाजका जात, कुल र पेसा अपनाउने सबै बराबर छन् भन्ने भाव यसरी अभिव्यक्त गर्दछन् -

भिक्षा दिँदा निम्ता गर्दा जसले जे जे दिन्छ खान्छौ
जात, कुल, पेसा, थर हामी बराबर ठान्छौ (पृ.१२३)

त्यस्तै बुद्ध आम्रपालीको घर भोजनका निम्ति जान लाग्दा एक जना अधवैंसे पण्डितले वेश्याको घरमा बुद्धले भोजन गर्दा वदनामी हुने हुँदा आम्रपालीलाई आफैंले राम्ररी सम्झाउने वचन दिन्छ । भिडले आम्रपालीलाई अघि बढन नदिने, मालाको थाली मिल्काइदिने र बुद्धलाई अगाडि बढ्न नदिने जस्ता क्रियाकलाप गर्दा बुद्धले भिडलाई यसरी सम्बोधन गर्दछन्- जुन नारीलाई हामी वेश्या भन्दछौ पतिता र अछुत झैं गन्दछौ त्यो वेश्या बनाउने काम पुरुषले गरेको हुँदा नारीलाई मात्र दोष थोपरेर पुरुष चाहिँ पानी माथिको ओभानो हुन सक्दैन त्यतातर्फ पनि दृष्टि पुऱ्याउन आग्रह गर्दछन् । उनले भिक्षु, जोगी र सन्यासी जस्ता भिक्षा मागी जीवन यापन गर्नेहरूका निम्ति चारै वर्णको भात चल्दछ भनी भन्दछन् र अन्तमा आम्रपालीलाई भिक्षु सङ्घमा प्रवेश गराउँछन् । यसरी बुद्धले स्वस्थ र समतामूलक समाजको स्थापनाका निम्ति जात, पात र छुवाछुतको पर्खाललाई भत्काउनै पर्ने विचार अभिव्यक्त गरेकाले उनी एक आदर्श पुरुषका रूपमा देखिन्छन् ।

६.७.३ सेठ

यस नाटकमा सहायक भूमिका खेल्ने अन्य पात्रहरूमा एक जना सेठ पनि एक महत्त्वपूर्ण पात्र हो । उसले आम्रपालीलाई आजको रात रमझम पारिदिए चाहिने जति बहुमूल्य गरगहना दिन्छु भनी फकाउँछ । आम्रपालीले गरगहनाप्रति आफ्नो मोह नभएको र अब कसैलाई यो ज्यान नसुम्पने बरू बुद्धमा नै जीवन अर्पण गर्ने तर्क दिँदा उसले यही पेसामा मान र सान भएकोले यो पेसा नछोड जोगीको पछि लागेमा दु:ख पाइन्छ भन्छ । यसरी उसका उपर्युक्त विचार मनन गर्दा ऊ आत्मीक प्रेमको लागि भन्दा शारीरिक प्रेमको लागि तड्पिने व्यक्ति हो भन्न सकिन्छ ।

आगन्तुक, लिच्छवी राजकुमार र अधवैंसे पण्डितले बुद्ध जस्ता तपस्वीले समाजमा हेयका दृष्टिले हेरिएकी एक नारीको घरमा गएर भोजन गर्नु शोभनीय काम होइन । समाजमा यसले नाक मुख देखाएर हिँड्नै अप्ठ्यारो हुने नकारात्मक असर पर्छ । आम्रपालीको घर गएर भोजन गर्नुभन्दा महाविहारमा जाँदा उपयुक्त हुने तर्क बुद्धसँग राख्दछन् । यसरी उपर्युक्त पात्रहरूमा सामन्ती र अन्धविश्वासी सोचले जरागाडेर बसेको हुँदा उनीहरू सामन्ती शासन व्यवस्थाका पक्षपाती हुन् भन्न सकिन्छ ।

त्यस्तै बुद्धलाई भेट गर्नुभन्दा पूर्व म गङ्गा हुँ कि फोहोरको नाली हुँ भन्ने द्विविधा आम्रपालीमा रहेको देखिए पनि बुद्धसँगको भेट पछि उसमा आशावादी जीवनदृष्टि देखा पर्दछ र ऊ भिक्षु सङ्घमा प्रवेश गर्दछे । बुद्धमा जातपात र छुवाछुतभन्दा माथि उठे पछि मात्र नारीले उचित सम्मान पाउने, नारीलाई वेश्या बनाउने काम पुरुषको नै हुने हुँदा पुरुषहरू पानीमाथिको ओभानो बन्न नपाउने विचार अभिव्यक्त गर्दछन् । यस नाटकमा आम्रपाली एक शोषित पीडित वर्गकी नारी पात्र हो भने सेठ, आगन्तुक, लिच्छिवी राजकुमार र अधवैंसे पण्डित आदिले सामन्ती समाजको सामन्ती पात्रको प्रतिनिधित्व गरेका छन् ।

६.८ निष्कर्ष

प्रश्रितका **पचास रुपियाँको तमसुक** (२०२८), **आमाको काखमा** (२०३२), **सपनाहरू उपहार देशलाई** (२०४९), **मन्त्रीजी** (२०५१) र **आम्रपाली** (२०६७) जस्ता नाट्यकृतिहरूका चरित्रमा वर्गीयताको निरूपण गर्दा उनको **पचास रुपियाँको तमसुकमा** मानसिङ, वैद्य र प्रधानपञ्चले सामन्ती वर्गको प्रतिनिधित्व गरेको छ भने साहिँला, बुढा, सानी, कुमार, कुले, गोरे र मुनाले शोषित वर्गको प्रतिनिधित्व गरेका छन् । साहुका दुई लठैतहरू र वीरबहादुर निम्न वर्गका पात्र हुँदा हुँदै पनि शोषक वर्गका पृष्ठपोषकका रूपमा देखिन्छन् ।

उनको **आमाको काखमा** नाटकमा सभापति, प्रधानपञ्च, डि.एस.पी.र कार्यालयका हाकिमहरूले पञ्चायती शासन व्यवस्थाका अन्याय, अत्याचार, शोषण, दमन र घुसखोरी प्रवृत्तिको पक्षपोषण गर्ने काम गरेका छन्, उनीहरूमा सामन्ती प्रवृत्ति देखा पर्दछ भने कान्छा, लल्लु, काइँला र डाँका (दाह्रीवाल) उक्त शासन व्यवस्थाका कोपभाजनमा परेका पात्र हुन् उनीहरूले शोषित वर्गको प्रतिनिधित्व गरेका छन् ।

प्रश्रितको **सपनाहरू उपहार देशमा** नामक नाटकमा डि.एस.पी. र अञ्चलाधीशले पञ्चायती शासन व्यवस्थालाई आँच पुऱ्याउने व्यक्ति र क्रियाकलापलाई अराष्ट्रिय तत्त्व मानी त्यस्ता क्रियाकलाप र तत्त्वलाई जरैदेखि उन्मुलन गर्न कटिबद्ध भएर लागिपरेका छन् । उनीहरूले लाखौं सर्वसाधारण जनताका हितमा काम गर्नुभन्दा सीमित सामन्तीहरूको वर्गीय स्वार्थमा कटिबद्ध भएर लागिपरेकाले यी सामन्त वर्गका रूपमा देखा परेका छन् भने अर्जुन र उसको परिवार, हवल्दार, भाषणका श्रोता आदि उक्त शासन व्यवस्थामा पिल्सिएका लाखौं जनताका प्रतिनिधिमूलक पात्रहरू हुन् ।

प्रश्रितको **मन्त्रीजी** नाटक प्रजातन्त्रको पुनर्वहाली पश्चात्को सुरुका दशकमा सत्तासीन मन्त्रीहरूको अन्याय, अत्याचार, भ्रष्टचार, वेश्यावृत्ति र राष्ट्रघाती क्रियाकलापको चित्रण गरिएको नाटक हो । यस नाटकमा उपर्युक्त प्रवृत्तिको व्यवहार धनीराम नामक मन्त्रीले गरेको हुँदा ऊ एक भ्रष्ट प्रवृत्तिको चरित्रको रूपमा देखिन्छ । यस नाटकमा कमलाले आम नेपालीको प्रतिनिधित्व गरेकी छ भने भारतीय र अमेरिकी प्रतिनिधिले नेपालमा हुने विदेशी शक्तिको चलखेलको प्रतिनिधित्व गरेको छ ।

उनको **बुद्ध र चण्डाल युवती** नाटकमा एक धनाढ्य साहुले जातपात र अन्धविश्वासमा विश्वास गर्ने, आफूभन्दा तल्लो जातको केटीलाई तथानाम गाली गर्ने जस्ता क्रियाकलाप गरेकोले ऊ एक सामन्ती वर्गको प्रतिनिधित्व गर्ने पात्रका रूपमा देखा पर्दछ भने चण्डाल युवती उक्त व्यवस्थाको सिकार बन्न पुगेकी एक शोषित वर्गको प्रतिनिधि पात्रका रूपमा देखा परेकी छ । गौतम बुद्ध भने जातपात र छुवाछुतको विपक्षमा आफ्ना धारणा अभिव्यक्त गर्ने र समतामूलक समाजको परिकल्पना गर्ने एक आदर्श पात्रको रूपमा देखिन्छन् ।

प्रश्रितको **आम्रपालीमा** समाजमा गणिका वा वेश्याका रूपमा रहेका नारीहरूमाथि एक जना सेठ, एक जना आगन्तुक, लिच्छवी राजकुमार, अधवैंसे पण्डित आदिले अत्यन्तै उपेक्षाका दृष्टिले हेर्ने काम गरेकाले तिनीहरू पितृसत्तात्मक समाजका सामन्ती सोच भएका पात्रहरूका रूपमा देखिन्छन् भने आम्रपाली उक्त शासन व्यवस्थाको शोषित नारी हो । भने बुद्ध परम्परित

पितृसतात्मक शासन व्यवस्थाका दृष्टिले नारीलाई हेर्न हुन्न नारीलाई वेश्या बनाउने काम पुरुषले गरेको हुँदा त्यतातिर पनि ध्यान दिन आग्रह गर्दछन् त्यसैले यहाँ उनी एक आदर्श पात्रका रूपमा देखिएका छन् । अन्तमा उपर्युक्त नाटकहरूलाई हेर्दा **पचास रुपियाँको तमसुक, आमाको कामना , सपनाहरू उपहार देशलाई** नाटकमा चरित्रमा वर्गीयताको स्पष्ट प्रयोग भएको देखिन्छ । त्यसमा पनि **पचास रुपियाँको तमसुक** अझ उत्कृष्ट छ भने अन्य नाटकहरूमा वर्गीयताको त्यति सशक्त प्रयोग भएको देखिँदैन ।

परिच्छेद सात

प्रश्रितका नाट्यकृतिहरूका संवादमा वर्गीयता

७.१ विषय प्रवेश

नाटकमा संवादको महत्त्वपूर्ण भूमिका हुन्छ । प्रयोगका रूपमा संवाद विहीन नाटकहरू मञ्चित भएको पाइए पनि संवाद नाटकको प्राण हो भन्ने कुरामा विद्वान्हरू बीच एकमत पाइन्छ । प्रगतिवादी मान्यता अनुसार साहित्य सर्वहारा वर्गको निम्ति लेखिने हुँदा यसको भाषाशैली अर्थात् संवाद सर्वसाधारणले सहजै बुझ्न सक्ने किसिमको हुनुपर्दछ । एउटा समाजको एउटै साझा भाषामा पनि लिङ्ग, उमेर, जात, धर्म र वर्ग अनुसार भाषिक अभिव्यक्तिमा विविधता देखिन्छ । समाजमा निम्न वर्ग, मध्यम वर्ग र उच्च वर्गका मानिसहरूले बोल्ने भाषामा विविधता पाइन्छ । त्यस्तै निम्न वर्गका मानिसले उच्च वर्गका मानिससँग बोल्ने भाषामा र उच्च वर्गका मानिसले निम्न वर्गका मानिससँग बोल्ने भाषामा वर्गीयता पाइन्छ । यस परिच्छेदमा प्रश्रितको नाट्यकृतिहरूमा प्रयुक्त संवादमा वर्गीयताको निरूपण गर्ने जमर्को गरिएको छ ।

७.२ पचास रुपियाँको तमसुक नाटकको संवादमामा वर्गीयता

प्रश्रितका **पचास रुपियाँको तमसुक** सामाजिक विषयवस्तुमा आधारित र नेपालका विभिन्न भूभागमा कैयौं पटक मञ्चित चर्चित नाटक हो । यस नाटकमा साहिँलो र वीरबहादुर मानसिङ्को घरमा काम गर्ने मानिसहरू हुन् भने मानसिङ् साहिँलो र वीरबहादुरको मालिक हो । प्रस्तुत नाटकमा मानसिङ् र साहिँला प्रमुख पात्र भएकोले उनीहरू बीच अत्यधिक संवाद भएको छ भने वीरबहादुर यस नाटकको गौण पात्र भएकोले मानसिङ र उसको बीच खासै संवाद भएको छैन । समाजको उच्च वर्गको मानिस मानसिङ्ले साहिँला, वीरबहादुर, कुमार र मुनासँग संवाद गर्दा अनादरार्थी पद वा वाक्यको प्रयोग गरेको छ भने समाजको निम्न वर्गको मानिस साहिँलाले मानसिङ्सँग संवाद गर्दा पहिलो दृश्यदेखि आठौं दृश्यको अन्तिम चरणसम्म उच्च आदरार्थी पद वा वाक्यको प्रयोग गरेको छ । यहाँ साहिँला र मानसिङ्सँगको संवादमा प्रयोग गरिएका पद तथा पदावलीको उदाहरण यसप्रकार छ-

साहिँला - (डराई डराई निहुरेर हात मल्दै) मालिक ! (पृ.१)

साहु - के मालिक !, भन्, के भन्न आइस् ? (पृ.१)

साहिँला - हजुर, माफी पाऊँ । के गरौं, मालिकलाई नसोधी जाऊँ भने पनि भएन । (पृ.१)

साहु - (कर्कश स्वरमा) कहाँ जाने, कहाँ .....? (पृ.१)

साहिँलो- हस् हजुर, म आइहाल्छु नि । मालिक, म गए है त ? (पृ.१)

उपर्युक्त नाट्य संवादमा साहिँलाले डराई डराई साहुको अगाडि गएर मालिक !, हजुर, माफी पाउँ जस्ता आदरार्थी शब्द प्रयोग गरी संवाद गरेको छ भने साहुले के भन्न आइस् भनी अनादरार्थी वाक्यको प्रयोग गरेको छ । यसरी सामन्त वर्ग र सर्वहारा वर्गको बीचको भाषिक अभिव्यक्तिमा वर्गीयता छ भन्न सकिन्छ । त्यस्तै छैटौं दृश्यमा बाबुको मुख हेरेर कुखुराको डाँकोभन्दा पूर्व घर फर्कने वाचा सहित घर गएको साहिँलो बिहानको दस बजेतिर पनि नफर्किएपछिका अवस्थामा मानसिङ् र वीरबहादुर, वीरबहादुर र मानसिङ, मानसिङ् र साहिँला र साहिँला र मानसिङका बीचको भाषिक अभिव्यक्ति हेरौं-

वीरबहादुर -(हात मल्दै) मालिक, किन बोलाइबक्स्यो, आज्ञा होस् ! (पृ.९)

वीरबहादुर -हस् मालिक, (पृ.९)

मानसिङ् -(साहिँलासँग) अब चाहिएन यस्ता पाजी कमारा ! (पृ.९)

मानसिङ् -(साहिँलालाई) ठगाहा पाजी ! (पृ. १०)

साहिँला-(काँपेको स्वरमा) मालिक बा....लाई ! (पृ.१०)

उपर्युक्त नाट्य संवादमा वीरबहादुरले मानसिङ्सँग संवाद गर्दा उच्च आदरार्थी पदको प्रयोग गरेको छ भने मानसिङ्ले साहिँलासँग संवाद गर्दा पाजी कमारा र ठगाहा पाजी जस्ता तुच्छ अनादरार्थी पदावलीको प्रयोग गरी गाली गरेको छ । यसरी सामन्तले प्रयोग गर्ने भाषामा र शोषित/पीडितले प्रयोग गर्ने भाषामा वर्गीयता छ भन्न सकिन्छ । यस्ता सामन्त र श्रमजीवीका बीचका संवाद अद्यपि हाम्रा समाजमा सुन्न पाइन्छ । उपर्युक्त माथिका सुरुका दुई संवाद मानसिङ्ले जाली तमसुक बनाउन वीरबहादुरलाई निर्देश गर्दाको अवस्थाको हो भने तल्ला दुई संवाद मानसिङ्ले साहिँलाको बारी र बुकुरो हड्प्ने मनस्थितिलाई सङ्केत गर्ने अवस्थाको हो । त्यस्तै साहिँलाले प्रधानपन्चलाई भेट्ने बित्तिकै पाउलागी गर्नु, बाबुको उपचारार्थ दस रुपियाँको आवश्यकता दर्साउँदा प्रधानले *आ: पाजी । नचाहिँदो कुरा पो गर्दोरहेछ । तेरो बाको ज्यान बचाउने ठेक्का मैले लेको छु ?* भन्नु (पृ.८) कुमारलाई मानसिङ्ले बाटामुनिको कोप्चीको छोरा भनी हियाएर बोल्नु आदि दृष्टान्त हेर्दा सामन्त वर्गद्वारा प्रयुक्त भाषा र शोषित/पीडितद्वारा प्रयुक्त भाषिक अभिव्यक्तिमा वर्गीयता स्पष्ट रूपमा देखिएको छ ।

आठौं दृश्यमा जब मानसिङ्ले मुनामाथि हातपात गर्दछ र मुनाले गुहार माग्दछे तब साहिँलाले मानसिङ्को घोक्रो अठ्याउँछ, गोद्छ र गाली गर्दछ । नवौं दृश्यमा साहुले साहिँलालाई *ए सुँगुरका पाठा । साच्चै नै जोरी खोजिस् हैन तैंले ? तेरिमाका गास्से । मेरो एक एक कौडी हिसाब नबुझाइ ढ्गलास् अब ।* (पृ. २०) भनी भन्दछ तब साहिँलाले (अत्यन्त घृणासाथ) *हाम्रो तीन पुस्ता र गाउँका हजारौं जनताको रगत् खाएर पुगेन र अझ मरेका बाबुको मासु पनि खान आइपुगेको होस् ? अब यहाँभन्दा अरू के गर्लास् ए गिद्ध । खा, लौ खा मासु ॥* (पृ.२०) भनी भन्दछ । यहाँ पहिलो उपवाक्यमा साहुले साहिँलालाई सुँगुरका पाठा । र तेरिमाका गास्से जस्ता तुच्छ शब्दावली प्रयोग गरेर गाली गरी आफ्नो वर्गीयता प्रदर्शन गरेको छ भने दोस्रो उपवाक्यमा साहिँलाले मानसिङ्लाई खानै नपाएको गिद्ध भनी गाली गरेको छ । नाटकको प्रारम्भमा मालिकको अगाडि अत्यन्तै निरीह रहेको साहिँलाले अन्याय र अत्याचारको पराकाष्ठा नाँघेपछि जब उसमा वर्गीय चेतना जागृत हुन्छ तब अनादरार्थी पद र वाक्यको प्रयोग गरी गाली गर्ने मात्र होइन आँगनको उधिन्ढुङ्गो समेत उचालेर मार्न जाइलाग्दछ ।

मानसिङ् साहु यस नाटकमा गतिशील पात्रको रूपमा देखापरेको छ । जब ऊ कुमार र साहिँलाहरूको फन्दामा पर्दछ तब अत्यन्तै लाचार भएर साहिँलाको खुट्टामा छाँद हाल्दै दयाको भीख माग्दछ अनि जब ऊ सक्कली कागजपत्र ल्याउने निहुँमा भित्र पस्दछ तब बन्दुक झिकेर ल्याई रबाफ देखाउँछ ।

प्रस्तुत नाटकमा आ'को हूँ, जोरो राँकिएको छ (पृ.३), आको थें, हुनुभाको रैछ (पृ.७), चाँदो (पृ.८), पाजी (पृ.९), गास्से (पृ.१८) र सदै (पृ.२०) जस्ता पद तथा पदावली खुकुरी भन्दा कर्द लाग्ने (पृ.४) मरेका बाघको जुँघा उखेल्नु (पृ.२२) जस्ता उखान, हात हाल्नु (पृ.१), आँखा तर्नु (पृ.१) र पाउ कष्ट गर्नु (पृ.३) जस्ता टुक्का तथा तेरिमाका बजिया (पृ.१०), गधा (पृ.१०), गिद्ध (पृ.२०) जस्ता गालीगलौज र अनादरबोधक शब्दहरूको पनि प्रयोग गरिएको छ । यसरी यस नाटकमा सरल, सहज र कथ्य भाषाको प्रयोग गरिएको छ भन्न सकिन्छ । यस नाटकमा मानसिङ् र प्रधानले साहिँलासँग वार्तालाप गर्दा अनादरार्थी संवादको प्रयोग गरेको छ भने साहिँलाले मानसिङ् र प्रधानसँग वार्तालाप गर्दा आदरार्थी संवादको प्रयोग गरेको छ । यसरी प्रस्तुत नटकको संवादमा वर्गीयता छ भन्न सकिन्छ ।

७.३ आमाको काखमा नाटकको संवादमा वर्गीयता

आमाको काखमा नाटक सामाजिक विषयवस्तुमा आधारित छ । यस नाटकमा प्रवासी मुलुकमा नेपालीहरूले भोग्नु परेको पीडा र आफ्नै मुलुकमा निमुखा जनताले माथिल्ला तहका सरकारी कर्मचारीबाट गरिएको अमानवीय व्यवहार प्रतिविम्बित छ । यस नाटकको पहिलो दृश्यमा कान्छा र लल्लु भारतीय भूमिमा नोकरीका लागि गएको र त्यहाँ मालिक्नीले अत्यन्तै दुःख दिएको अभिव्यक्ति कान्छा र लल्लु तथा मालिक्नी र कान्छाका बीचमा भएका संवादले प्रस्ट पारेको छ । कान्छा र लल्लु शोषित वर्गका पात्र हुन् भने मालिक्नी शोषक वर्गको पात्र हो । लल्लुले कान्छासँग मालिक्नीले कान्छालाई दिएको यातनालाई देखेर बूढी राच्छेस्नी छ भनी गाली गर्दछ । लल्लुले हामीले कुकुरको भन्दा पनि तुच्छ जीवन जीउँन परेको छ भन्ने अभिव्यक्तिलाई कान्छाले समर्थन गर्दै *हग्दा गुहु सोहोरिदेऊ, नुहाइदेऊ, पाउडर घसिदेऊ । त्यो डङ्गिनी चाहिँ त्यसैलाई काँख लिएर सुत्छे* (पृ.३०) भनी भन्दछ । मालिक्नीले उनीहरूलाई गरेको व्यवहार र भाषिक अभिव्यक्तिबाट वर्गीयता यसरी प्रस्ट छुट्टिन्छ -

(जङ्गिदै बाहिर आएर) साले, राँडीका बाहानहरू । तिम्रा हात कोरले झार्ने कुत्ता हो, यतिबेरसम्म अझै भाँडा माझी सिध्याएको छैन ? घिच्दाभने कुकुरले गुहु घिचे झैं तीन तीन माना घिच्दछन् (पृ.३०) भनेर काम अह्राउँदछे । यहाँ लल्लु र कान्छा तथा कान्छा र लल्लुका बीचमा भएका संवाद सर्वहारा वर्गीय हित अनुकूल छ भने मालिक्नीले कान्छा र लल्लुसँग गरेको व्यवहार शोषकको हीत अनुकूल छ र शोषितको हित प्रतिकूल छ । प्रगतिवादी मान्यता अनुरूप साहित्यमा कथ्य भाषाको प्रयोग स्वाभाविक मानिन्छ । यसमा समाजका अति तल्लास्तरका अश्लील गाली गलौज पनि जस्ताको तस्तै प्रयोग गरिएको छ । शोषकहरूले निम्नस्तरका मानिसहरूलाई

कुकुरलाई भन्दा पनि अत्यन्तै तल्लो दर्जाको रूपमा व्यवहार गर्ने गरेको कुरा नाटककारले यस नाटकका संवादका माध्यमबाट देखाउन खोजेका छन् ।

यस नाटकको दोस्रो अङ्कमा कान्छा र लल्लु पुनर्वास कम्पनीको हाकिमलाई भेट्न तीन महिनादेखि धाइरहँदा पनि भेट्न सकिरहेका हुँदैनन् । पियनलाई अनुरोध गरे पनि साहेबलाई फुर्सद छैन भनी आलटाल गर्दछ । मुस्किलले एक पटक हाकिमलाई उनीहरूले भेटेपछि कान्छाले *(विनम्रतापूर्वक) तीन महिना भैसक्यो हजुर, हामीले जमिन पाउँ भनेर दरखास्त पारेको, त्यसपछि धाएकोधायै छौं । जमिन त कहाँ हो कहाँ ? भेट्नै पनि मुस्किल रहेछ हजुर ।* (पृ.३२) भनेर अनुरोध गर्दा हाकिमले यस साल यहाँबाट जग्गा बाँडिन्न भूमिसुधार जाओ भनी कड्किन्छ । लल्लुले धेरथोर जत्ति हुन्छ निगाह गर्नुस् हजुर ! भनी हाकिमलाई अनुरोध गर्दा जहिलेसुकै र जोकोहीलाई जग्गा बाँड्न तिम्रो बाबुको सम्पत्ति थुपारेको छ र भनी भन्दछ । कान्छाले बाबुको सम्पत्ति भएको भए यहाँ किन आइन्थ्यो र बाबुको नभएपनि नेपाल आमाको सम्पत्ति त छ नि भनेर भन्दछ । त्यसपछि हाकिमले यी सालेहरू सुकुम्बासी भएर जग्गा चाहिएर यहाँ आएको होइन कुनै नेताहरूले हुलदङ्गा मच्चाउन पठाएको हो भनी भन्दछ । तब लल्लुले निर्भीक भएर *हामी दुःखी गरिब जति अरूले पठाएका भयौ क्यारे, सेता लुगा लगाउने धनी भए, माथिबाट सिफारिस लिएर आएको भए पो बल्ल पाइन्थ्यो होला* (पृ.३३) भनी भन्दछ । त्यसपछि हाकिमले (दाह्रा किट्दै) साले घोरमुखा, डाँकाहरू हो मेरै अफिसमा आएर मलाई चुनौती दिन्छौ तिमीलाई गुन्डा हो भनी पियन समेत मिलेर लात्ताले भुकुर्दछ । यसरी पञ्चायतकालीन परिवेशमा पुनर्वास कम्पनीमा जग्गा पाइन्छ कि भन्ने आशले गएका निमुखा जनताले उक्त कम्पनीका हाकिमसँग गरेको भाषिक अभिव्यक्ति र पुनर्वास कम्पनीका हाकिमले सोझासाजा जनतामाथि गरेको व्यवहार र भाषिक अभिव्यक्तिमा वर्गीयता देखिन्छ । लल्लु र कान्छाले अत्यन्तै नम्र भएर आफ्ना गुनासा राख्दा पनि गुनासो सुन्न नचाहने पुनर्वास कम्पनीका हाकिम अत्यन्तै कठोररूपमा प्रस्तुत भएको छ । त्यसपछि निर्भीक रूपमा कान्छा र लल्लु प्रस्तुत हुँदा उनीहरूलाई नेताहरूद्वारा सञ्चालित, गुन्डाहरू र डाँकाहरूको पगरी गुँथाइन्छ र पिटाइन्छ । यो पञ्चायतकालीन निरङ्कुश शासन पद्धतिको पराकाष्ठा हो ।

कान्छा र लल्लु लगायत गाउँलेहरू मिलेर नयाँ बस्तीको निर्माण गरेपछि प्रधान र सभापतिले षड्यन्त्रपूर्वक पहाडिया र मधिसेको नाममा फुट गराएर द्वन्द्व सिर्जना गराउँछन् फलस्वरूप उनीहरूलाई जेलमा कोचिन्छ । वास्तविकता बाहिर ल्याउने नाममा डि.एस.पी.ले निर्मम यातना दिन्छ । डि.एस.पी.ले कान्छालाई अभिव्यक्त गरेको यो संवाद हेरौं -*तेरिमा गधा । मधिसेसँग मिलेर जङ्गल मास्ने, पछिबाट पार्टीको बहकाउमा लागेर यत्रो काण्ड मच्चाउने ? तैं*

देशद्रोही होस्, डाँका होस्, ज्यानमारा होस्, राजद्रोही होस् अझै पनि सही कुरा भन्छस् कि भन्दैनस् ? (पृ.४५) भनी निमुखा जनतामाथि अनावश्यक आरोप लगाउने र अमानवीय तरिकाले यातना दिने काम गर्दछ । उसको संवादमा पञ्चायतकालीन सामन्ती शासनका हुङ्कार देखिन्छ । कान्छा र लल्लु स्पस्टीकरण दिँदा दिँदै थाक्छन् ।

प्रस्तुत नाटकमा चाँदोमा (पृ.२९), हग्दा, गुहु, डङ्किनी, साले, राँडीका बाहानहरू, घिच्दा, (पृ.३०), यत्रैसिती (पृ.३१,) तिकडम (पृ.३६), साइँदुवा (पृ.३७), निच्छिम (पृ.४१), खाँचैसिती (पृ.४२), सुठ्ठ (पृ.५९), जस्ता पद तथा पदावली तथा चोक्टा खान गएकी बूढी झोलमा डुबेर मरी (पृ.३३), सर्प पनि नमरोस् लौरो पनि नभाँचियोस् (पृ.३७) र जति जोगी आए पनि कानै चिरेका (पृ.४६) जस्ता उखानको प्रयोग गरिएको छ । अत्यन्तै सरल, सहज र कथ्य भाषाको प्रयोग गरिएको यस नाटकमा सामन्त/शोषकहरूले शोषित पीडितसँग प्रयोग गर्ने संवादमा र शोषित पीडितहरूले सामन्तहरूसँग प्रयोग गर्ने संवादमा वर्गीयता स्पष्ट रूपमा रहेको देखिन्छ । यसरी यसको संवादमा वर्गीयता छ भन्न सकिन्छ ।

७.४ सपनाहरू उपहार देशलाई नाटकको संवादमा वर्गीयता

महान् सहिदहरूको बलिदानलाई विषयवस्तु बनाएर सृजना गरिएको यस नाटकमा अर्जुन, अर्जुनका बाबु, आमा, बहिनी र श्रीमती तथा अञ्चलाधीश, डि.एस.पी. र हवल्दार मुख्य पात्रका रूपमा रहेका छन् । यसमा अर्जुन र अर्जुनको परिवारद्वारा प्रयुक्त संवादमा आम नेपालीले अभिव्यक्त गर्ने संवादको प्रयोग गरेका छन् भने अञ्चलाधीश र डि.एस.पी. द्वारा प्रयुक्त संवादमा पञ्चायतकालीन शासन व्यवस्थाका हिमायतीहरूले प्रयोग गर्ने भाषा अभिव्यक्त भएको छ । यस नाटकको प्रमुख पात्र अर्जुनको ओजपूर्ण भाषणमा तत्कालीन समाज व्यवस्थाका कारण असङ्ख्य नेपाली जनता भोका, नाङ्गा, अशिक्षित रहेका तथा हक र अधिकार माग्दा कोर्रा बर्साउने, काम माग्दा मुखमा लठ्ठी कोचर्ने, बास माग्दा जेलका काला कोठरीमा कोचिदिने, चेलीबेटीमाथि बलात्कार गर्ने, गुन्डा गर्दीको राज चल्ने, चाकरी चाप्लुसी मौलाउने, भ्रष्टचारी, तस्करी र हत्याराहरू पुरस्कृत हुने र न्यायप्रेमीहरूमाथि कानुनको डण्डा बर्सने कुरा अभिव्यक्त भएको छ । ज्यानै लिने गरी जतिसुकै अमानवीय क्रियाकलाप गरे पनि र जतिसुकै लोभ र मोहको चास्नीमा भुलाउने जमर्को षड्यन्त्रकारीहरूले गरे पनि आफ्ना पार्टीका गोप्य सूचना चुहाउनु हुन्न र स्वाभिमानी मानिसले षड्यन्त्रकारीहरूको सामु घुँडा टेक्नु हुन्न भन्ने भाषिक अभिव्यक्ति अर्जुनले यसरी दिएको छ -*अरू कुरा बारे मलाई तिमीले केही सम्झाउनु पनि बेकार छ । तर याद गर, बरू सूर्य पश्चिमबाट उदाउन सक्ला तर मबाट माफी माग्ने जस्तो नीच काम हुनसक्दैन । कुनै*

गल्ती नै नगरी मैले किन माफी माग्ने ? त्यो पनि जनतालाई थिचेर बसेका प्रतिक्रियावादका नायकसँग / (पृ.७८) ।

यस नाटकमा डि.एस. पी. र अञ्चलाधीशले अर्जुनलाई साम, दाम, दण्ड र भेदको नीति अपनाएर कारबाही गरेको छ । दण्डको नीति अपनाउँदा अत्यन्तै तल्ला स्तरका तुच्छ गाली र गलौचको प्रयोग गरिएको छ भने भेदको नीति अपनाउँदा अत्यन्तै नरम भएर अर्जुनका बाबु, आमा तथा परिवारलाई हात लिने कोसिस गरिएको छ । बाँसको सिम्किनाले पिट्ने, हातखुट्टाका नङमा आलपिन घुसार्ने, गुप्ताङ्गमा खुर्सानी ठोस्ने र टाउकामा करेन्ट लगाउने जस्ता क्रियाकलाप गरेर पनि अर्जुनबाट गोप्य कुरा नखुस्के पछि डि.एस.पी.ले अर्जुनलाई गाली गरेको यो अभिव्यक्ति हेरौं- *कुन धातुले बनेका हुन्छन् कुन्नि यी गधाहरू ? जति तताए पनि ठ्याम्मै नगल्ने ? ... कति साह्रो जब्बर हुँदारहेछन् क्रान्तिकारी भनिने यी राँडीका बाहानहरू । पक्कै पनि यो कम्युनिस्ट नै हुनुपर्दछ, नत्र त यति गर्दासम्म टिक्नसक्ने थिएन* (पृ.७१) । एक जनालाई सिध्याउनुभन्दा ग्याङ नै पत्ता लगाउनु प्रतिक्रियावादीहरूको लागि उपलब्धिमूलक हुने हुँदा अर्जुनको बाबु आमालाई हात लिएर अर्जुनलाई माफी मगाउनको लागि उसको बाबु आमाको अगाडि डि.एस.पी.ले अभिव्यक्त गरेको यो संवादको नमुना हेरौं-*मैले उनलाई तिमी यस्तो जिद्दी नगर, मान्छौ भने अझ पनि बाँच्ने उपाए गर्न सकिन्छ । 'आफू भलो त जगत भलो' भन्ने उखानै छ, तिमी माफ माग, हामी श्री ५ मा बिन्ती चढाउँला भने तर के गर्नु, जति भने पनि उनी पटक्कै मान्ने हैनन् । त्यसैले एक पटक बुबाहरूलाई भेटौं भनेर आएको* (पृ.८१) । यसरी प्रतिक्रियावादीहरू कहिले अत्यन्तै विद्रोहात्मक रूपमा र कहिले अत्यन्तै नम्र भएर प्रस्तुत हुन्छन् ।

डि.एस.पी.ले अर्जुनको बाबुलाई अर्जुनलाई सम्झाइदिन गरेको अनुरोधमा अर्जुनको बाबुले डि.एस.पी.लाई यस्तो जवाफ दिन्छन् -*एउटा क्रान्तिकारीको हिमाल जस्तो आस्था र स्वाभिमानलाई तुगाउनु सजिलो छैन ।...यदि तपाईंहरूमा उसप्रति, हामीप्रति र यस्ता बालकहरूप्रति ममता भएको भए यही प्रस्ताव पनि फैसला नगर्दै ल्याउन सक्नुहुन्थ्यो* (पृ.८२) । उनको उक्त कथनबाट उनी एक सचेत राष्ट्रभक्त नागरिक हुन् भन्न सकिन्छ । यस नाटकमा डि.एस.पी. र अञ्चलाधीशद्वारा प्रयुक्त संवादमा पञ्चायतकालीन सामन्ती प्रवृत्तिको हुँङ्कार पाइन्छ, अर्जुन र अर्जुनको बाबुको संवादमा राष्ट्रियताप्रति सचेतता र क्रान्तिकारी भाव पाइन्छ, अर्जुनकी आमाको संवादमा बात्सल्यता र उसको श्रीमतीको संवादमा प्रणयता पाइन्छ ।

७.५ मन्त्रीजी नाटकको संवादमा वर्गीयता

मन्त्रीजी नाटक २०४६ सालको राजनीतिक परिवर्तन पश्चात् नेतृत्व तहमा पुगेका जनप्रतिनिधिहरूका अन्याय, अत्याचार, शोषण, दमन र विकृति विसङ्गतिलाई नङ्ग्याउने प्रयोजनार्थ लेखिएको नाटक भएकाले यहाँ सत्तासीन राजनैतिक व्यक्तित्व र तिनका आसेपासेहरूले प्रयोग गर्ने संवादमा वर्गीयताको निरूपण गर्ने जमर्को गरिएको छ । यस नाटकमा धनीराम मन्त्री, कमला, अन्जु, भारतीय र अमेरिकी प्रतिनिधि आदि प्रमुख पात्रका रूपमा रहेका छन् । कमलाले धनीरामसँग गरेको संवादमा नवधनाढ्यहरूले बोल्ने लबज यसरी प्रस्टिन्छ-*नरिसाइस्सिने भए आफूलाई लागेको कुरा भन्छु* (पृ.९९) । उसले आम नेपाली जनताले गर्ने प्रश्न धनीराम मन्त्रीसँग यसरी गरेकी छ -*ठुल्ठुला घूस र कमिसनसित हाम्रो नाम जोडेर मान्छेहरू जुलुस र आमसभाहरूमा कराउनथाले । संसद पनि थर्केको थर्क्यै छ । पत्र -पत्रिकाले पनि लेखेको लेख्यैछन्...* (पृ.१००) । मन्त्रीले व्यापारीसँग एयर कन्डिसनवाला जापनी कार फर्माइस गर्ने अभिव्यक्तिमा, आगन्तुकहरूले मन्त्रीसँग तस्करहरू छुटाउन गरेको अभिव्यक्तिमा, मन्त्रीले कर्मचारीलाई तस्करहरू छुटाउन दिएको निर्देशनमा, मन्त्रीले अन्जुलाई विभिन्न आश्वासन दिने अभिव्यक्तिमा र अमेरिकी र भारतीय प्रतिनिधिको इसारामा चल्ने अभिव्यक्तिमा वर्गीयता रहेको छ । यस नाटकमा भारतीय प्रतिनिधिले हिन्दी भाषामा र अमेरिकी प्रतिनिधिले नेपाली लवजमा नेपाली बोलेका छ । जुन त्यति स्वाभाविक देखिँदैन । तस्कर छुटाउन आएको आगन्तुकले मन्त्रीसँग गरेको संवाद यहाँ जोड्नु सान्दर्भिक हुन्छ जुन यसप्रकार छ-*उसलाई तस्कर भन्न त भएन मन्त्रीज्यू, । त्यो त हाम्रो पार्टीको मान्छे, इमान्दार र राम्रो मान्छे हो । आफ्नो व्यापारबाट पार्टीलाई सघाइ पनि रहेको छ । यस्ता मान्छे थुनामा परेपछि पार्टीको नोक्सान पनि हुन्छ, बेइजेत पनि हुन्छ* (पृ.१०३) । उक्त संवादको माध्यमबाट नेपालमा तस्करहरूले जनताको सेवा गर्न नेतृत्व तहमा पुगेका जनप्रतिनिधिहरूलाई कसरी खरिद बिक्री गर्दछन् र जनप्रतिनिधिहरू कतिसम्म गिर्दछन् भन्ने कुरा प्रदर्शित गर्दछ । सरल, सहज र कथ्य भाषाशैलीको प्रयोग गरिएको यस नाटकमा मन्त्रीले आफ्नो श्रीमती, अन्जु, पियन, आगन्तुक र मातहतका कर्मचारीसँग वार्तालाप गर्दा प्रयुक्त संवादमा र मन्त्री पत्नी कमला, अन्जु, पियन, आगन्तुक र मातहतका कर्मचारीले मन्त्रीसँग वार्तालाप गर्दा प्रयुक्त संवादमा वर्गीयता देखिन्छ । यसरी यसको संवादमा वर्गीयता छ भन्न सकिन्छ ।

७.६ बुद्ध र चण्डाल युवती गीति नाटकको संवादमा वर्गीयता

बुद्धकालीन घटनालाई आधार मानी रचना गरिएको यो गीति नाटकमा नाट्य निर्देशन बाहेक सम्पूर्ण संवाद गीतकै माध्यमले नै अभिव्यक्त गरिएको छ । यस नाटकमा गौतम बुद्ध, चण्डाल युवती र एउटा धनाढ्य साहु मुख्य पात्रका रूपमा रहेका छन् । रित्तो गाग्री लिएर पानी लिन जानलागेकी चण्डाल युवतीलाई ठालु साहुले अचानक बाटामा भेटेपछि रिसले चूर भएर अभिव्यक्त गरेको भाषिक अभिव्यक्ति यस्तो छ-

यस्तो राम्रो साइतमा कहाँ पुगुँ भन्थें
मनमनै सुन-चाँदी हीरा-मोती गन्थे ।

यै बेलामा अलच्छिनी चण्डालकी छोरी
त्यसैमाथि रित्तो गाग्री हल्लाउँदै मोरी । (पृ.११६)

यसरी संयोगले बाटामा अचानक भेट भएकी चण्डाल युवतीलाई साइत बिगारेकोले टाउको फुटालिदिन्छु, नेटो कटाइदिन्छु र आँखा फोरिदिन्छु भन्ने जस्ता तथानाम गाली गर्दै आफ्नो साथमा सँगै ल्याएको छाते र भरियालाई घर फर्कौं भनी भन्दछ । तर चण्डाल युवती आफू पूर्वजुनीको पापले गर्दा अछुत भएकाले हीन भावनाले ग्रस्त छे । ऊ कुनै गल्ती नगर्दा पनि साहुसँग यसरी नम्र भएर ढोग्दै माफी माग्दछे-

जदो मालिक ! जदो हजुर ! के बिराम भो मेरो ?
पानी लिन हिँडेकी म पानी लिन हिँडेकी । (पृ.११६)

चण्डाल युवती आफू छुद्र जातको हुँ भन्ने हीनभावनाबाट ग्रसित भएकीले आफूभन्दा कथित उच्च कुलका मानिससँग बोल्दा नम्र भएर बोल्नु पर्दछ भन्ने संस्कारबाट शिक्षित भएको हुँदा कुनै गल्ती नै नगरीकन पनि ऊ नम्रभएर साहुको सामु प्रस्तुत भएकी छ भने साहुमा सामन्ती र शोषक प्रवृत्ति हावी भएको हुँदा समाजका निम्नस्तरका मानिससँग संवाद गर्दा उसको भाषामा सामन्ती प्रवृत्ति देखिन्छ । यसरी यस नाटकमा प्रयुक्त ठालु साहु र चण्डाल युवतीको संवादमा प्रस्ट रूपमा वर्गीयता देखिन्छ । टन्टलापुर घाममा लामो यात्रा गरेर आएका गौतमबुद्धले अचानक चण्डाल युवतीलाई भेटेपछि पानी खान माग्दा उक्त युवतीले तल्लो जातको नारीले राजपुत्र बुद्धलाई कसरी पानी ख्वाउन सक्छु भनी प्रश्न गर्दछे । उसले पूर्व जुनीको पापले गर्दा अछुत हुन गएका छौं अहिले पानी पिलाएमा झन् अर्को जुनीमा तल खस्न पुगिन्छ भन्ने भाव अभिव्यक्त गर्दछे । तब बुद्धले

मानिसको मन चङ्गा हुनुपर्दछ त्यो नै ठूलो कुरा हो मानिस कहिल्यै सानो र ठूलो हुँदैन मान्छेले मान्छेलाई आफैं जस्तो ठानी दया, माया र सेवा गरेमा त्यो नै ज्ञानी हुन्छ भनी सम्झाउँछन् । यसरी उनको भाषिक अभिव्यक्तिमा समतामूलक भाव रहेको देखिन्छ । उनको व्यवहारबाट साहु र युवतीको चेतनामा नै परिवर्तन पनि आउँछ । नेपालका विभिन्न भूभागमा दर्जनौ पटक प्रदर्शित यस नाटकले अन्तर्राष्ट्रिय स्तरको पुरस्कार पनि प्राप्त गरेको देखिन्छ । यस नाटकमा साहुको भाषिक अभिव्यक्तिमा सामन्ती प्रवृत्ति, चण्डाल युवतीमा शोषित प्रवृत्ति र गौतम बुद्धको भाषिक अभिव्यक्तिमा समतामूलक प्रवृत्ति देखा पर्दछ । यसरी यस नाटकको संवादमा वर्गीयता छ भन्न सकिन्छ ।

७.७ आम्रपाली गीति नाटकको संवादमा वर्गीयता

यस नाटिकामा **बुद्ध र चण्डाल युवती** नाटिकामा झैं बुद्धकालीन समाजको घटनामा आधारित छ । यसमा पनि उक्त नाटकमा झैं नाट्य निर्देशनमा बाहेक गीति संवादको नै प्रयोग गरिएको छ । कुनै अज्ञात आमाले बच्चा जन्माएर आँपको घारीमा फालिएकी र मालीको पालन पोषणमा हुर्किएकी वैशालीभरिकी सुन्दरी युवतीको नाम आम्रपाली हो । उसको वैवाहिक स्वतन्त्रताको हक तत्कालीन पञ्चले रोकेको छ र ऊ सबैकी साझा गणिका बनेर बस्न बाध्य भएकी छ । दुई तीन जना युवकले एकदिन उसको बगैँचामा बुद्ध आएर बसेको कुरा सुनाए पछि बुद्धको शरणमा पर्ने र आफूलाई सत्मार्गमा लैजान बिन्ती गर्ने प्रण गरेर बुद्ध भएको ठाउँमा जान्छे । उसले बुद्धलाई भोजनका निम्ति यसरी प्रस्ताव राख्दछे-

अभागिनी गणिका यो एउटा बिन्ती गर्छे
निमन्त्रणा स्वीकार होस् पाउमा शरण पर्छे
भोलि आर्य भिक्षुसहित भोजन चढाउँछु
पाउ पुज्छु आँगनलाई तीर्थ बनाउँछु । (पृ. १२२)

आम्रपालीले तत्कालीन समाज व्यवस्थाले गर्दा आफू अभागिनी गणिका भएर बस्नुपरेको हीन भावना अभिव्यक्त गरेकी छ । उसले बुद्धको पाउमा शरण परी भोजनको निमन्त्रणा गर्ने क्रममा अभिव्यक्त धारणा हेर्दा उसमा दासमनोवृत्ति रहेको देखिन्छ । अत्यन्त आदर र सत्कारका साथ उसले गरेको निमन्त्रणालाई बुद्धले सहर्ष स्वीकार गर्दछन् । तर समाजका कथित माथिल्ला जात भन्नेहरूले बुद्धको यो योजनालाई हर तरहले व्यवधान खडा गर्ने काम गरिरहन्छन् । एक जना आगन्तुकले यस्तो अभिव्यक्ति प्रस्तुत गर्दछन् -

हजुर जस्ता तपसीले यो वेश्याको घरमा
भोजन गर्दा सबैलाई हुन्छ लाज -सर्म
हजुरको अपवाद फैलिने पो हो कि ?
फोहोरलाई छुँदा मुखमा छिटा पर्ने हो कि ? (पृ.१२३)

उक्त आगन्तुकको अभिव्यक्ति हेर्दा ऊ परम्परित सङ्कीर्ण मानसिकताले ग्रस्त व्यक्ति हो भनी सहजै अनुमान लगाउन सकिन्छ । उसले बुद्धलाई आम्रपालीको घर गएर भोजन गर्दा लोकापवाद फैलने डर देखाउँछ । एक जना लिच्छवी राजकुमारले पनि लिच्छवीको यति ठूलो गणसङ्घ र श्रद्धा गर्ने भद्रकुल हुँदा हुँदै बुद्धले गणिकाको हातको भोजन लिँदा दुनियाँको सामु मुख देखाउनै नहुने हुन्छ भनी भन्दछ । उसले आम्रपालीलाई स्वागत सत्कार गर्ने झन्झट छाडी यस्तो कामको जिम्मेबारी उसलाई दिएमा एक लाख रुपियाँ दिने आश्वासन दिन्छ । एकजना अधवैंसे पण्डितले पनि बुद्धलाई आम्रपालीको घरमा गएर भोजन गर्दा लोकापवाद आउने कुरा गौतम बुद्धलाई बताउँछ । अन्तमा गौतम बुद्ध वैशालीमा आउँदा आम्रपालीले स्वागत गर्ने क्रममा उसको थालीलाई नै मिल्काइदिन्छन् । बुद्धले उक्त भीड तथा समूहलाई जुन नारीलाई हामी अछुत र पतिता/वेश्या हो भनी नामकरण गर्दछौं नारीलाई वेश्या बनाउने काम गर्ने मानिस अरू कोही नभएर पुरुष नै हुन् त्यसले पुरुषले उसको उक्त गल्ती बिर्सी पानीमाथिको ओभानो बन्न नहुने तर्क गर्दछन् । उनले भिक्षु, जोगी र सन्यासीको कुनै जात नहुने उनीहरूको लागि सती, वेश्या, शुद्र बराबर हुने धारणा व्यक्त गर्दछन् । यसरी अन्तमा आम्रपालीको भाषिक अभिव्यक्तिमा आफूलाई बुद्धमा समर्पण गर्ने कुरा अभिव्यक्त भएको छ, एकजना आगन्तुकको भाषिक अभिव्यक्ति, एक जना लिच्छवी राजकुमार र एक जना पण्डितको भाषिक अभिव्यक्तिमा बुद्ध जस्ता तपसीले समाजको एक अछुत नारीको हातको खाना खाएमा आफ्नो समाजमा नराम्रो प्रभाव पर्ने छ भन्ने पुरातनवादी, सङ्कीर्ण र अन्धविश्वासी सामन्ती सोचको अभिव्यक्ति दिएको पाइन्छ भने गौतम बुद्धले सबै मानिस बराबर भएकाले सबैको हातको पानी चल्ने अभिव्यक्ति व्यक्त गर्दछन् । यस अभिव्यक्तिमा समतामूलक भाव रहेको देखिन्छ । प्रस्तुत नाटकमा गौतम बुद्ध, आम्रपाली, एक जना आगन्तुक, एक जना लिच्छिवी राजकुमार र एक जना अधवैंसे पण्डितको भाषिक अभिव्यक्तिमा वर्गीयता पाइन्छ । यसरी यसको संवादमा वर्गीयता छ भन्न सकिन्छ ।

७.८ निष्कर्ष

प्रगतिवादी मान्यता अनुसार साहित्य सर्वहारा वर्गका निम्ति रचिने हुँदा यसको भाषा सर्वहारा वर्गलाई मध्यनजर राखेर लेखिनु पर्दछ । प्रश्रितका नाट्यकृतिमा प्रयुक्त संवाद यसै अनुरूपका छन् । उनका नाट्यकृतिहरूमा समाजका शोषक सामन्तहरूले सर्वसाधारण वर्गसँग वार्तालाप गर्दा अभिव्यक्त गर्ने भाषिक अभिव्यक्तिमा र सर्वसाधारण जनताले शोषक सामन्तहरूसँग वार्तालाप गर्दा अभिव्यक्त गर्ने भाषिक अभिव्यक्तिमा वर्गीयता रहेको छ । सर्वहारा वर्गलाई समाजमा रहेका अन्याय, अत्याचार, शोषण, दमन र विभेदका विरुद्ध सङ्गठित बनाउन उनका नाटकमा प्रयुक्त संवाद सबल देखिन्छ । **पचास रुपियाँको तमसुक** नाटकमा मानसिङ्ले साहिँलासँग वार्तालाप गर्दा अभिव्यक्त गरेको भाषिक अभिव्यक्तिमा र साहिँलाले मानसिङ्सँग वार्तालाप गर्दा अभिव्यक्त गरेको भाषिक अभिव्यक्तिमा वर्गीयता देखिन्छ । **आमाको काखमा** नाटकमा लल्लु र कान्छासँग होटल मालिक्नीले वार्तालाप गर्दा प्रयुक्त संवादमा वर्गीयता देखिन्छ । त्यस्तै पुनर्वास कम्पनीका हाकिमसँग लल्लु र कान्छाले वार्तालाप गर्दा प्रयुक्त संवादमा र उक्त हाकिमद्वारा लल्लु र कान्छासँग वार्तालाप गर्दा प्रयुक्त संवादमा वर्गीयता पाइन्छ । **सपनाहरू उपहार देशलाई** नाटकमा डि.एस.पी. र अञ्चलाधीशले अर्जुनसँग वार्तालाप गर्दा प्रयुक्त संवादमा वर्गीयता पाइन्छ । **मन्त्रीजीमा** मन्त्रीले आफ्ना सम्पर्कमा रहने व्यक्तिसँग वार्तालाप गर्दा प्रयुक्त संवादमा र ऊसँग सम्पर्क गर्न आउने व्यक्तिले वार्तालाप गर्दा प्रयुक्त संवादमा वर्गीयता पाइन्छ । **बुद्ध र चण्डालिकामा** चण्डालिकाले ठालु साहुसँग वार्तालाप गर्दा प्रयुक्त संवादमा र साहुले चण्डालिकासँग वार्तालाप गर्दा प्रयुक्त संवादमा वर्गीयता पाइन्छ । **आम्रपालीमा** आम्रपालीलाई वैशालीवासीले प्रयोग गर्ने संवादमा वर्गीयता पाइन्छ । यसरी उनका सबै नाटकको संवादमा वर्गीयता रहेको पाइए पनि **पचास रुपियाँको तमसुक, आमाको काखमा** र **बुद्ध र चण्डाल युवतीमा** प्रयुक्त संवाद वर्गीयताका दृष्टिले अत्यन्त सबल देखिन्छन् । **प्रश्रितका पचास रुपियाँको तमसुक, आमाको काखमा, सपनाहरू उपहार देशलाई** र **मन्त्रीजी** नाटकमा आंशिक रूपमा गीति संवादको प्रयोग गरिएको छ भने **बुद्ध र चण्डाल युवती** र **आम्रपालीमा** गीति संवादको प्रधानता रहेको छ । गीति संवादको प्रयोग गरिए पनि उनका नाटकमा प्रयुक्त भाषा सरल, सहज र सम्प्रेष्य नै छन् । यसरी उनका उपर्युक्त नाट्यकृतिहरूमा प्रयुक्त संवाद सरल, सहज र सम्प्रेष्य छन् भन्न सकिन्छ ।

परिच्छेद आठ

शोधनिष्कर्ष

८.१ विषय प्रवेश

प्रस्तुत परिच्छेदमा परिच्छेद एकदेखि सातसम्मका मुख्य सारवस्तुलाई समेट्दै सम्पूर्ण शोधपत्रको परिच्छेदगत सारसङ्क्षेप र शोधनिष्कर्ष प्रस्तुत गरिएको छ ।

८.२ सारसङ्क्षेप

प्रस्तुत शोधपत्रको परिच्छेद एकमा शोधको परिचय प्रस्तुत गरिएको छ । यसअन्तर्गत शोध शीर्षक, शोधको प्रयोजन, समस्या कथन, शोधको उद्देश्य, पूर्वकार्यको समस्या, शोधकार्यको औचित्य, महत्त्व र उपयोगिता, शोधको सीमाङ्कन, सामग्री सङ्कलन विधि, शोधविधि तथा सैद्धान्तिक आधार र शोधको रूपरेखा उल्लेख गरिएको छ । प्रश्रितका कृतिहरूका बारेमा विभिन्न शोधार्थीहरूले विविध विषयमा शोध/सर्वेक्षण कार्य सम्पन्न गरिसके पनि उनका नाटकमा वर्गीय चेतनाका बारेमा अद्यापि शोधकार्य नगरिएको र सो हुन आवश्यक भएको हुँदा यो शोधकार्य सम्पन्न गरिएको हो भन्ने जानकारी पूर्वकार्यको समीक्षामा दिइएको छ । यो शोधकार्य सम्पन्न गर्ने क्रममा आवश्यक सामग्री सूचना तथा तथ्यहरू पुस्तकालय विधिबाट सङ्कलन गरिएको छ र आवश्यकता अनुसार सम्बन्धित विज्ञहरूबाट राय सल्लाह पनि लिइएको छ ।

परिच्छेद दुईमा नाटकको सैद्धान्तिक अध्ययन शीर्षक प्रस्तुत गरिएको छ । जसअन्तर्गत 'नाटक' शब्दको व्युत्पत्ति र अर्थ, पूर्वीय एवम् पाश्चात्य नाट्य मान्यता, नाटकको परिभाषा, नाटकको स्वरूप, नाटकका तत्त्वहरू र नाटकको वर्गीकरण जस्ता उपशीर्षकमा वर्गीकरण गरी अध्ययन गरिएको छ । नाटकलाई अभिनेयात्मक, प्रदर्शनात्मक, संवादात्मक/कार्यात्मक, अन्वितित्रयले युक्त, गद्य/पद्य भाषामा सिर्जित, अङ्क/दृश्यमा विभाजित सर्वग्राह्य र सर्वदेशीय जस्ता साहित्यिक विधा नै नाटक हो भनेर प्रस्तुत गरिएको छ । नाटकका तत्त्वहरूलाई समग्रमा कथावस्तु, पात्र/चरित्र, संवाद, भाषाशैली, द्वन्द्व, देशकाल/वातावरण, अभिनय र उद्देश्य गरी आठ भागमा वर्गीकरण गरिएको छ । कथावस्तु, पात्र/चरित्र र भाषाशैली उदात्त हुनुपर्दछ भन्ने मान्यतामा पूर्वीय एवम् पाश्चात्य दुवैतिरका विद्वान्हरू सहमत छन् । पूर्वमा रसलाई र पश्चिममा

द्वन्द्वलाई सर्वोपरि महत्त्व दिइएको छ । पूर्वमा रूपकका नाटक, प्रकरण, भाण, प्रहसन, डिम, व्यायोग, समवकार, वीथी, अङ्क र इहामृग जस्ता नाटकका दस भेदको सङ्क्षिप्त परिचय दिई अठार उपभेदको नाम उल्लेख गरिएको छ । पश्चिममा एरिस्टोटलले मूलत: नाटकलाई ट्रेजेडी र कामदी गरी दुई भागमा वर्गीकरण गरी ट्रेजेडीलाई अत्यधिक महत्त्व दिएको कुरा प्रस्तुत गरिएको छ । समग्रमा नाटकको वर्गीकरणलाई विषयवस्तुका आधारमा, प्रवृत्तिका आधारमा, माध्यम भेदका आधारमा, अङ्क योजनाका आधारमा, भाषिक भेदका आधारमा, परिणतिका आधारमा वर्गीकरण गरी अध्ययन गरिएको छ ।

परिच्छेद तीनमा शोधको सैद्धान्तिक आधार : प्रगतिवाद शीर्षक प्रस्तुत गरिएको छ । यस अन्तर्गत प्रगतिवादको व्युत्पत्ति र परिभाषा, प्रगतिवादको दार्शनिक एवम् ऐतिहासिक पृष्ठभूमि, मूलभूत मान्यताहरू र वर्ग र वर्गसङ्घर्षको उल्लेख गरिएको छ । यस परिच्छेदमा 'प्रगतिवाद' र 'प्रगतिशील' शब्दका बीच तात्त्विक भिन्नता, प्रगतिवादका प्रवर्तक र यसका विश्लेषकहरूको चर्चा गर्नुका साथै ऐतिहासिक र द्वन्द्वात्मक भौतिकवादको सङ्क्षिप्त विश्लेषण गरी साहित्यमा प्रगतिवादको थालनी जर्मनी साहित्यबाट भई यसले ग्रिसेली साहित्य हुँदै पाश्चात्य साहित्यबाट भारतीय र नेपाली साहित्यमा कसरी मौलाउने अवसर प्राप्त गऱ्यो भन्ने कुराको सङ्क्षिप्त चर्चा गरिएको छ ।

परिच्छेद चारमा प्रगतिवादी नेपाली नाटकमा वर्गीय चेतना शीर्षक प्रस्तुत गरिएको छ । यस अन्तर्गत प्रगतिवादी नेपाली नाटकको पृष्ठभूमि र प्रगतिवादी नेपाली नाटकमा वर्गचेतनाको चर्चा गरिएको छ । यस परिच्छेदमा शक्तिवल्लभ अर्ज्यालको **हास्यकदम्ब** (१८५५) बाट नेपाली लेख्य नाटकको पार्दुभाव भए पनि वर्गीयताको दृष्टिले २००७ पूर्वको समय शून्यप्राय रहेको, २००८ पश्चात् मात्र वर्गीयताका दृष्टिले नाट्यकृतिहरू लेखिएको र मोदनाथ प्रश्रितको आगमन पश्चात् मात्र विधागत सचेतता र वैचारिक स्पष्टताका साथ नाट्यकृति लेखिएको कुरा चर्चा गरिएको छ । साथै प्रतिनिधिमूलक रूपमा केही नाटककार र तिनका नाट्यकृतिमा अन्तर्निहित वर्गीयताको निरूपण गरी तिनका शक्ति र सीमाको निरूपण गर्दै प्रगतिवादी नेपाली नाटकका मूलभूत प्रवृत्तिको सङ्क्षिप्त चर्चा गरिएको छ ।

परिच्छेद पाँचमा प्रश्रितको नाट्यकृतिहरूको उद्देश्यमा वर्गीयता शीर्षक प्रस्तुत गरिएको छ । साहित्यको उद्देश्यका बारेमा विभिन्न साहित्यकारहरूले विभिन्न धारणाको चर्चा गर्दै प्रश्रितका **पचास रुपियाँको तमसुक** (२०२८), **आमाको काखमा** (२०३२), **सपनाहरू उपहार देशलाई** (२०४९), **मन्त्रीजी** (२०५१), **बुद्ध र चण्डाल युवती** (२०५८) र **आम्रपाली** (२०६७) नाटकको उद्देश्यमा वर्गीयताको निरूपण गरिएको छ । उनका नाट्यकृतिहरूमा मूलभूत रूपमा

सामन्तहरूसँग हटेर होइन सङ्गठित रूपमा डटेर सामना गर्नु पर्ने अर्थात् सङ्घर्षले नै अन्यायबाट मुक्ति पाइन्छ भन्ने सन्देश दिने, श्रमलाई सम्मान गर्नु पर्ने, जातीय एकता भए मात्र स्वस्थ समाजको परिकल्पना गर्न सकिने, जात, धर्म र पेसाका आधारमा निमुखा जनतालाई फुटाएर राज गर्न खोज्ने सामन्ती राज्य व्यवस्थाका विरुद्ध सर्वसाधारण जनतालाई सचेत बनाउनु पर्ने, सपुतहरूको जीवनीबाट केही कुरा सिक्नु पर्ने, मानिस जन्मको आधारमा नभई कर्मका आधारमा ठूलो र सानो हुने र समाजका उपेक्षित महिलाहरूलाई पनि ससम्मान बाँच्न र आत्मनिर्णयको अधिकार गर्न दिनु पर्ने जस्ता वर्गीय उद्देश्य निहित रहेको देखिन्छ ।

परिच्छेद छमा प्रश्रितका नाट्यकृतिहरूको चरित्रमा वर्गीयता शीर्षक प्रस्तुत गरिएको छ । प्रस्तुत परिच्छेदमा प्रश्रितका **पचास रुपियाँको तमसुक** (२०२८), **आमाको काखमा** (२०३२), **सपनाहरू उपहार देशलाई** (२०४९), **मन्त्रीजी** (२०५१), **बुद्ध र चण्डाल युवती** (२०५८) र **आम्रपाली** (२०६७) जस्ता नाट्यकृतिहरूको चरित्रमा वर्गीयताको निरूपण गरिएको छ । यसमा प्रतिनिधिमूलक रूपमा समाजका शोषक/सामन्त वर्ग, पञ्चायतकालीन/सामन्ती र पुँजीवादी शासन व्यवस्थाका पृष्ठपोषकहरू र उक्त व्यवस्थाको विरुद्ध लाग्ने सर्वसाधारण जनता/ उक्त व्यवस्थाका कारण पिल्सिएका निमुखा जनता वा शोषित/पीडित वर्गका पात्रहरूलाई उपस्थापन गरिएको कुरा चर्चा गरिएको छ । अर्थात् सङ्क्षेपमा भन्नु पर्दा उनका नाट्यकृतिहरूमा शोषक सामन्त र शोषित पीडित गरी दुई किसिमका वर्गीय पात्रहरूको प्रतिनिधित्व गरिएको कुराको चर्चा गरिएको छ ।

परिच्छेद सातमा प्रश्रितको नाट्यकृतिहरूको संवादमा वर्गीयता शीर्षक प्रस्तुत गरिएको छ । प्रस्तुत परिच्छेदमा उनका **पचास रुपियाँको तमसुक** (२०२८), **आमाको काखमा** (२०३२), **सपनाहरू उपहार देशलाई** (२०४९), **मन्त्रीजी** (२०५१), **बुद्ध र चण्डाल युवती** (२०५८) र **आम्रपाली** (२०६७) नाटकका संवादको निरूपण गरिएको छ । उनका नाट्यकृतिहरूमा समाजका शोषक सामन्तहरूले सर्वसाधारण वर्गसँग बोल्ने भाषिक अभिव्यक्तिमा र सर्वसाधारण जनताले शोषक सामन्तहरूसँग बोल्ने भाषिक अभिव्यक्तिमा वर्गीयता रहेको, प्रगतिवादी मान्यता अनुरूप साहित्य सर्वहारा वर्गको लागि लेखिने हुँदा यसको भाषा पनि सर्वहारा वर्गले सहजै बुझ्न सक्ने किसिमको हुनुपर्दछ भन्ने मान्यतालाई प्रश्रितले राम्रैसँग आत्मसात् गरेको र उनका उपर्युक्त छ वटै नाट्यकृतिहरूमा प्रयुक्त संवाद सरल, सहज र सम्प्रेष्य छन् भन्ने कुरालाई प्रस्तुत गरिएको छ ।

परिच्छेद आठमा परिच्छेद एकदेखि परिच्छेद सातसम्मको सार सङ्क्षेप उल्लेख गरी शोधनिष्कर्ष प्रस्तुत गरिएको छ ।

८.३ शोध निष्कर्ष

१९९९ साल असार ६ गते लुम्बिनी अञ्चल अर्घाखाँची जिल्लाको खिदिम गाविस वार्ड नं. ६ हर्राबोटमा पिता पं. घनश्याम पौडेल र माता बालिकादेवी पौडेलको जेष्ठ सुपुत्रका रूपमा बहुआयामिक व्यक्तित्व मोदनाथ प्रश्रितको जन्म भएको हो । थिनी मावली हजुरबुबा दधिराम मरासिनीको प्रभाव र प्रेरणाले साहित्य सिर्जनातर्फ आकर्षित भएको देखिन्छ । संस्कृत साहित्य र आयुर्वेद विषयमा आचार्य र नेपालीमा स्नातकोत्तरसम्मको अध्ययन पूरा गरेका प्रश्रितले दसौं वर्षको उमेरदेखि कलम चलाउन थालेको देखिन्छ । २००९ सालमा 'दशअवतार स्तुति' बाट लेखन आरम्भ गरेका प्रश्रितले २०१५ सालमा अर्घाखाँची स्थित हरिहर संस्कृत पाठशालाको 'किरण' पत्रिकामा 'छात्रजीवन' कविता प्रकाशन गरी औपचारिक साहित्य यात्रा प्रारम्भ गरेको देखिन्छ । पटक पटक गरेर नौ वर्षसम्म जेल जीवन व्यतित गरेका प्रश्रितले अध्यापक, चित्रकार, सम्पादक (लुम्बिनी सन्देश र गुँरास), प्रगतिशील लेखक सङ्घ नेपालका महासचिव, राष्ट्रिय जनसांस्कृतिक मञ्चका अध्यक्ष र नेपालको शिक्षा, संस्कृति तथा समाज कल्याण मन्त्री (२०५१ सालमा) जस्तो जिम्मेवारी संवहन गरेर पनि कविता, गीत, काव्य, महाकाव्य, कथा, उपन्यास, नाटक, निबन्ध, संस्मरण, समालोचना जस्ता साहित्यिक कृतिका साथै साहित्येतर ज्ञान, विज्ञान, मनोविज्ञान, इतिहास, दर्शन, राजनीति, समाजशास्त्र, धर्मशास्त्र आदि अनेकौं विषयका पचपन्न कृतिहरू प्रकाशित गरेर नेपाली वाङ्मयको भण्डार भर्ने काम गरेका छन् । उनका **मानव** (२०२३) र **देवासुर सङ्ग्राम** (२०३०) महाकाव्य अत्यधिक चर्चित कृति हुन् । उनको योगदानको कदर गर्दै मदन पुरस्कार (२०२३), भवानी भिक्षु पुरस्कार (२०५२), देवकोटा पुरस्कार र मधुपर्क सम्मान (२०६४), पृथ्वी प्रज्ञा पुरस्कार (२०७०) र रुस स्थित अल्माआता ओपन इन्टरनेसनल युनिभर्सिटीबाट योग र प्राकृतिक चिकित्सामा मानार्थ विद्यावारिधिको उपाधि जस्ता पदक, सम्मान र पुरस्कारले विभूषित गरिएको छ ।

प्रश्रितका साहित्यिक र साहित्येतर गरी जीवनका दुई पाटा छन् । साहित्यिक पाटोअन्तर्गत उनी स्रष्टा र द्रष्टा व्यक्तित्व हुन् । स्रष्टा व्यक्तित्व अन्तर्गत उनले गद्य र पद्य दुवै विधामा सफलता प्राप्त गरेको देखिन्छ । बहुआयमिक व्यक्तित्व प्रश्रितलाई विभिन्न कोणबाट अध्ययन गर्न सकिन्छ । यहाँ उनको साहित्यिक पाटो अन्तर्गतको नाट्यविधाको मात्र अध्ययन गरिएको छ । उनले **पचास रुपियाँको तमसुक** (सहलेखन)(२०२८), **आमाको काखमा** (२०३२), **सपनाहरू उपहार देशलाई** (२०४९), **मन्त्रीजी** (२०५१), **बुद्ध र चण्डाल युवती** (२०५८) र **आम्रपाली** (२०६७) जस्ता नाट्यकृतिहरू लेखी प्रगतिवादी नाट्य परम्परालाई सुदृढ पार्ने काम गरेका छन् । यिनका **पचास रुपियाँको तमसुक** (दसौं हजार पटक देशका अधिकांश गाउँ र सहरमा प्रदर्शित भएको कुरा

नाटककारको स्वीकारोक्ति) **सपनाहरू उपहार देशलाई र बुद्ध र चण्डाल युवती** (स्कुल, विभिन्न जिल्ला र विदेशमा समेत गरी ३३ पटक) सर्वाधिक मञ्चित नाट्यकृति हुन् । **पचास रुपियाँको तमसुक** नाटकको प्रदर्शन पश्चात् तत्कालीन समयमा सामन्तहरू त्रसित भएको र शोषित पीडित जनतामा विद्रोही भाव प्रकट भएका कुराको उल्लेख प्रश्रित स्वयम्ले नाटकको भूमिकामा उल्लेख गरेका छन् । उनको **बुद्ध र चण्डाल युवती** नाटिकाले अन्तर्राष्ट्रिय स्तरको पुरस्कार पनि प्राप्त गर्न सफल भएको देखिन्छ । **सपनाहरू उपहार देशलाई** नाटकमा केही अंश थपेर चर्चित चलचित्र 'बलिदान' बनेको हो । ऋषिराम भुसालका अनुसार **सपनाहरू उपहार देशलाई** नाटक ३९ पटक प्रदर्शित भएको छ ।

प्रश्रितको **पचास रुपियाँको तमसुक** नाटकमा साहिँलाले आफ्नो बाबुको उपचारार्थ दस रुपियाँ प्रधानपञ्चसँग माग्दा नपाएपछि मानसिङ् साहु कहाँ गई माग्दा दस रुपियाँ दिनुको सट्टा बाजेको पालामा लगेको पचास रुपियाँको सावाँ-ब्याज, ठेकी-बेठी, घ्यु खाने सबै गरी पच्चीस सय रुपियाँ पुगेकाले सो रकम तिर्न या बुकुरो र पाटो तुरुन्तै छाड्न धम्की दिएपछि सोही परिस्थितिबाट उसमा वर्गीय चेतना जागृत भएको देखिन्छ । उनको **आमाको काखमा** नाटकमा श्रमजीवी वर्गले सिर्जना गरेको नयाँ बस्ती देखेर सभापति र प्रधानले षडयन्त्रपूर्वक उक्त बस्ती हात पार्ने दाउमा लागेको पाइन्छ । फुटाऊ र राज गरको नीति अनुरूप उनीहरूले साम्प्रदायिक दङ्गा गराई कान्छा र लल्लुलाई जेलको चिसो छिँडीमा थुनेपछि संसारमा गरिब र धनी बाहेक अर्को वर्ग नहुने, लोग्नेमानिस र स्वस्नीमानिस बाहेक अर्को जात नहुने, जातपात, धर्म र छुतअछुत भन्ने कुरा सामन्तहरूले शोषण गर्न रचेका जाल मात्र हुन् भन्ने कुरा दाह्रविलबाट प्रशिक्षित भएपछि उनीहरूमा वर्गीय चेतना जागृत भएको देखिन्छ । उनको **बुद्ध र चण्डाल युवती** नामक गीति नाटकमा बुद्धले चण्डाल युवतीसँग पानी खान माग्दा चण्डाल युवतीले जातपात, छुवाछुत र पूर्वजन्मको प्रसङ्ग कोट्याउँदा बुद्धले यस्ता कुरा गर्ने मानिस अज्ञानी भएको तर्क पेस गर्दै मान्छेले मान्छेलाई मानवतावादी दृष्टिले हेर्ने मानिस नै ज्ञानी हुने तर्क गर्दै उसैको हातबाट पानी ग्रहण गरेपछि ठालु साहुको वर्गीय चेतनामा परिवर्तन आएको देखिन्छ । उनको **आम्रपाली** नाटकमा बुद्धले वैशालीबासीसित पितृसतात्मक समाजमा नारीमाथि गरिने शोषण र दमनका विरुद्ध तार्किक जबाफ पेस गरनु, समाजले एक पतिता, वेश्या भनेर तिरस्कार गरिएकी नारीको हातबाट भोजन ग्रहण गरेर उसलाई सहर्ष भिक्षु सङ्घमा प्रवेश गराउनुले वैशालीबासीमा वर्गीय चेतना जागृत भएको देखिन्छ । यसरी प्रश्रितको **पचास रुपियाँको तमसुक, आमाको काखमा, बुद्ध र चण्डाल युवती** र **आम्रपाली** नाटकका पात्रहरूमा वर्गीय चेतनाका दृष्टिले स्वाभाविकता पाइन्छ ।

उनको नाटक सिर्जनाको वैचारिक आधार मूलभूत रूपमा मार्क्सवादद्वारा निर्देशित ऐतिहासिक तथा द्वन्द्वात्मक भौतिकवादी मान्यता रहेको छ । पञ्चायतकालको सङ्कटापन्न अवस्थामा पनि जनचेतनामूलक नाटकहरू लेखी मञ्चन गर्ने साहस गर्नु चुनौतीपूर्ण काम हो, जुन काम प्रश्रितले गरेका छन् । केही कसर मसर देखिए पनि उनका नाट्यकृतिहरूले जनताको चेतना निर्माण र सामाजिक रूपान्तरणमा अहं भूमिका खेलेको देखिन्छ । उनका नाट्यकृतिहरूले नेपाली समाजका निम्न वर्गीय गरिब, किसान र सुकुम्बासीका समस्यालाई उजागर गर्ने, उच्च वर्गीय शोषक र सामन्तको विरुद्ध सङ्घर्ष गर्न उक्साउने, सामन्तवादी र पुँजीवादी अर्थव्यवस्थाका विकृति र विसङ्गति तथा विदेशी शक्तिहरूको चलखेललाई औँल्याउने र सामन्तवादी सामाजिक व्यवस्थाका कारण समाजमा हुने छुवाछुत र जातपातका कारण सृजित समस्यालाई औँल्याई तिनको निराकरण गर्न पाठक वर्गलाई आव्हान गर्ने काम गरेका छन् ।

पूर्वीय एवम् पाश्चात्य दर्शनको गहन अध्येता प्रश्रितले पूर्वीय वाङ्मयको भौतिकवादी दृष्टिकोणबाट विश्लेषण गर्ने काम गरेको देखिन्छ । वैचारिक रूपमा मूलतः मार्क्सवादी र रचनात्मक दृष्टिले प्रगतिवादी चिन्तक, सामाजिक यथार्थवादी, प्रगतिवादी, राष्ट्रवादी र मानवतावादी नाटककार प्रश्रितका नाट्यकृतिहरूमा लघु आयाम, न्यून पात्रको प्रयोग, एकान्वितिको पूर्ण निर्वाह, न्यून व्यय र अल्प अवधिमा साधारण साजसज्जामा प्रदर्शन गर्न सकिने प्रवृत्तिलाई दृष्टिगत गर्दा उनका कतिपय नाट्यकृतिहरू एकाङ्की नाटकका समकक्षी देखिन्छ । विज्ञान र प्रविधिको कारण बेफुर्सदिलो बन्न गएको आजको युगमा यस्ता नाट्यकृति रचिनु उपयुक्त देखिन्छ । यद्यपि उनले यस्ता लघु आयामका नाटक देशका विभिन्न भूभागका श्रमजीवी वर्गलाई जनचेतना फैलाउनका निम्ति लेखेको देखिन्छ । उनले मूलतः सामाजिक, राजनैतिक र ऐतिहासिक विषयवस्तुमा केन्द्रित भएर नाट्यकृति रचेको देखिन्छ । जुनसुकै विषयवस्तुमा आधारित भए पनि उनका नाट्यकृतिहरूमा शोषण, उत्पीडन, अन्याय, अत्याचार, जातीय विभेद, नेपाली समाजमा विद्यमान रूढि, अन्धविश्वास जस्ता पक्षहरूलाई प्रस्तुत गरी तिनको विरोध गर्दै समतामूलक स्वस्थ समाजको निर्माण गर्न जोड दिनु नाट्य लेखनको प्रमुख उद्देश्य रहेको छ ।

२००८ सालमा वासु पासाको **किसान हो !** बाट थालिएको प्रगतिवादी नेपाली नाट्य परम्परामा उनको आगमन पश्चात्मात्र विधागत सचेतता र वैचारिक स्पष्टताका साथ नाट्यकृति लेखिनुले नेपाली नाट्य परम्परामा उनको ऐतिहासिक योगदान रहेको छ । ऐतिहासिक योगदानका साथसाथै उनले प्रगतिवादी नाट्य परम्परामा गुणात्मक र परिमाणात्मक योगदान दिएर अतुलनीय योगदान दिएको देखिन्छ । विगत एक डेढ दशक यता प्रश्रित क्रान्तिकारी लेखकका रूपमा भन्दा पनि शान्तिपूर्ण रूपमा सामाजिक एवम् वैचारिक रूपान्तरणको पक्षमा कलम चलाइरहेका

देखिन्छन् । उनको सृजनाले अझै नेपाली नाट्य परम्परालाई समृद्ध पार्ने छ भन्ने आशा गर्न सकिन्छ । साहित्यका सबै विधामा सशक्त रूपमा कलम चलाएका प्रश्रितले प्रगतिवादी नेपाली नाट्य परम्परामा पनि विशिष्ट आयाम थपेको देखिन्छ ।

८.४ सम्भावित शोध शीर्षकहरू

प्रस्तुत शोध प्रश्रितको नाटकमा वर्गीय चेतनाको अध्ययनमा केन्द्रित रहेको छ । उनका नाट्यकृतिका बारेमा अन्य विविध कोणबाट पनि अध्ययन गर्न सकिन्छ । त्यस्ता केही शोधशीर्षक निम्नानुसार छन् -

(क) मोदनाथ प्रश्रितका नाटकमा प्रगतिवाद

(ख) मोदनाथ प्रश्रितका नाट्य प्रवृत्तिहरू

(ग) प्रश्रितका नाटकमा पात्र विधान

(घ) प्रश्रितको नाट्यकृतिहरूको कृतिपरक अध्ययन

सन्दर्भसूची

अधिकारी, धर्मराज, (२०६९), 'प्रगतिवादी नेपाली साहित्यको परम्परा' (**भृकुटी, पूर्णाङ्क १५, वैशाख-जेठ-असार**) पृ.२०८-२२० ।

अधिकारी, रविलाल, (२०४४), **प्रगतिवादी नेपाली कविता**, पोखरा : लेकाली प्रकाशन ।

__________ , (सम्पा.) (२०५५), 'प्रगतिवाद र मानवतावाद' **गोविन्द भट्टका समालोचना**, पोखरा बगर फाउन्डेसन, नेपाल ।

__________ , (२०५६), **प्रगतिवादी नेपाली समालोचना**, पोखरा: लेकाली प्रकाशन ।

अधिकारी, रामलाल, (सन् १९७७), **नेपाली एकाङ्की यात्रा**, दार्जिलिङ : नेपाली साहित्य संचयिका ।

अधिकारी, शैलेन्द्र, (२०६९), 'युवा गजलकारहरूमा प्रगतिवादी चेतना' (**संस्कृति**, अङ्क९) पृ. ४१९-४२८ ।

आचार्य, बलराम, (२०६३), **नेपालमा समाजशास्त्र तथा मानवशास्त्र**, काठमाडौँ : अक्सफोर्ड इन्टरनेसनल पब्लिकेसन ।

आचार्य, व्रतराज, (२०६६), **आधुनिक नेपाली नाटक**, ललितपुर : साझा प्रकाशन ।

उपाध्याय, केशवप्रसाद, (२०५२), **नाटक र रङ्गमञ्च**, काठमाडौँ :रुमु प्रकाशन ।

__________ , (२०५६), **नाटकको अध्ययन**, ललितपुर : साझा प्रकाशन ।

__________ , (२०५९ क), **साहित्य प्रकाश**, छैटौँ संस्क., ललितपुर :साझा प्रकाशन ।

__________ , (२०५९ ख), **नेपाली नाटक तथा रङ्गमञ्च उद्भव र विकास**, काठमाडौँ : विद्यार्थी पुस्तक भण्डार ।

__________ , (२०६७), **नेपाली नाटक र नाटककार**, दोस्रो संस्क., ललितपुर :साझा प्रकाशन ।

उपाध्याय, यदुनन्दन, (२०६८), 'प्रश्रितको बहुमुखी साहित्यिक व्यक्तित्व र योगदान' (**शब्द संयोजन**, वर्ष ८, अङ्क १२, पूर्णाङ्क ९५) पृ.२९-३५ ।

__________ , (२०६९), 'मोदनाथ प्रश्रितको जीवन र सिर्जनाको बीचको अन्तर सम्बन्ध', (**संस्कृति**, अङ्क ९) पृ.४५५-४७८ ।

उप्रेती रामप्रसाद र जागेश्वर गौतम (सम्पा.) (२०४५), **केही प्रगतिशील प्रतिभाहरू**, वाराणसी : महाभारत छापाखाना ।

एटम, नेत्र, (२०६७), 'समसामयिक नेपाली नाटकका प्रवृत्तिहरू' **नेपाली डायस्पोरा र अन्य समालोचना**, काठमाडौँ : एकता बुक्स डिस्ट्रिब्युटर्स प्रा. लि. पृ.१२८-१४८ ।

कालिकाप्रसाद र अन्य (सन् १९७२) **बृहत् हिन्दी कोश**, सातौं संस्क., वारणसी : ज्ञानमण्डल लिमिटेड ।

क्षेत्री गणेश र रामचन्द्र रायमाझी, (२०६१), **मानवशास्त्र र समाजशास्त्रको परिचय**, काठमाडौं : एसिया पब्लिकेसन्स ।

गिरी, अमर, (२०६९), 'मार्क्सवादी साहित्य सिद्धान्त' (**भृकुटी**, पूर्णाङ्क १५, वैशाख-जेठ-असार), पृ.१३-४९ ।

गिरी, गितु, (२०६९), 'सास्कृतिक रूपान्तरणमा बुद्ध र मार्क्स' (**संस्कृति**, अङ्क ९) पृ.१२६-१३० ।

गिरी, जीवेन्द्रदेव, (२०६९), 'मार्क्सवाद र भाषा' (**भृकुटी**, पूर्णाङ्क १५, वैशाख-जेठ-असार), पृ.१७६-१८२ ।

गौतम, कृष्ण, (२०६९), 'उत्तर प्रगतिवाद' (**भृकुटी**, पूर्णाङ्क १५, वैशाख-जेठ-असार), पृ.७१-७८ ।

गौतम, देवीप्रसाद, (२०४९), **प्रगतिवाद : परम्परा र मान्यता**, काठमाडौं : श्रीमतीमुना गौतम ।

चैतन्य, (२०६४), **मार्क्सवादी कलादृष्टि र समीक्षा**, दोस्रो संस्क., काठमाडौं : ऐरावती प्रकाशन ।

__________ , (२०६५), **समीक्षा र सौन्दर्य**, काठमाडौं : पाठ्यसामग्री पसल ।

जैन निर्मला र कुसुम बाठिया, (सन् १९९०), **पाश्चात्य साहित्य चिन्तन**, दिल्ली : राधाकृष्ण प्रकाशन प्रा.लि. ।

जोशी, कुमारबहादुर, (२०५१), **पाश्चात्य साहित्यका प्रमुख वाद**, दोस्रो संस्क. काठमाडौं : साझा प्रकाशन ।

ज्ञवाली, भगवानचन्द्र, (२०६९), 'वर्ग सङ्घर्ष र प्रगतिवाद' (**भृकुटी**, पूर्णाङ्क १५, वैशाख-जेठ-असार), पृ. २६३-२७१ ।

ज्ञवाली, रामप्रसाद, (२०६६), **पाश्चात्य साहित्य सिद्धान्तको सरल व्याख्या**, दोस्रो संस्क., काठमाडौं : हजुरको प्रकाशन ।

ढुङ्गेल, गङ्गाराम, (२०६८), 'परिवर्तनका संवाहक प्रश्रितको नाट्यकारिता' (**जुही**, वर्ष ३१, अङ्क १, पूर्णाङ्क ६५, असार-साउन-भदौ) पृ.१९८-२०९ ।

ढुङ्गेल, डिल्लीराम, (२०५५), "मोदनाथ प्रश्रितका फुटकर कविता तथा गीतहरूको अध्ययन विश्लेषण र मूल्याङ्कन" त्रि.वि. नेपाली केन्द्रीय विभाग, कीर्तिपुरमा प्रस्तुत नेपाली स्नातकोत्तर शोधपत्र (अप्र.) ।

तिमल्सेना, पशुपतिनाथ, (२०६४), **प्रगतिवादी कविता : मान्यता र प्रवृत्ति**, पोखरा : ओजन बुक्स एन्ड स्टेस्नर्स ।

_________, (२०६९), 'प्रगतिशील साहित्य लेखनका विद्यमान समस्या र चुनौति' (**संस्कृति**, अङ्क ९) पृ.८५-१०३ ।

तिवारी, रामचन्द्र, (सन् २०१०), **भारतीय एवं पाश्चात्य काव्यशास्त्रकी रूपरेखा**, तृतीय संस्क., इलाहाबाद : लोकभारती ।

थापा, मोहनहिमांशु, (२०६६), **साहित्य परिचय**, पाचौं संस्क., ललितपुर :साझा प्रकाशन ।

त्यौपाने, टङ्कप्रसाद, (२०३८), **साहित्यको रूपरेखा**, काठमाडौं :विद्यार्थी पुस्तक भन्डार ।

त्यौपाने, देवीप्रसाद, (२०६८), 'पचास रुपियाँको नाटक पढेपछि' (**जुही** वर्ष ३१, अङ्क १, पूर्णाङ्क ६५, असार-साउन-भदौ) पृ.३३९-३४८ ।

त्यौपाने, श्रीराम, (२०५४), "मोदनाथ प्रश्रितको महाकाव्यकारिता" त्रि.वि. नेपाली केन्द्रीय विभाग, कीर्तिपुरमा प्रस्तुत नेाली स्नातकोत्तर शोधपत्र (अप्र.) ।

पराजुली, ठाकुर, (२०५६), 'नेपाली नाट्यपरम्परा र मोतीराम भट्टको नाट्यचेतना' **नेपाली साहित्यको परिक्रमा**, दोस्रो संस्क., ललितपुर :साझा प्रकाशन ।

पाठक, नवराज, (सन् २०१०), **पाश्चात्य राजनीतिक विचारक**, भाग -२, नयाँ दिल्ली : विश्वभारती पब्लिकेशन ।

पोखरेल, कृष्ण, (२०६५), **विश्वका प्रमुख राजनीतिक विचारक र वादहरू**, काठमाडौं : एम.के. पब्लिशर्श ।

पोखरेल, गुरुप्रसाद, (२०६९), 'परिचयात्मक सन्दर्भमा प्रगतिवाद' (**भृकुटी**, पूर्णाङ्क १५, वैशाख-जेठ-असार), पृ. ७९-८५ ।

पोखरेल, बालकृष्ण र अन्य (सम्पा.) (२०४०) **नेपाली बृहत् शब्दकोश**, काठमाडौं :ने.रा.प्र.प्र.।

पोखरेल, भानुभक्त, (२०५९), **सिद्धान्त र साहित्य**, दोस्रो संस्क. काठमाडौं :साझा प्रकाशन ।

पोखरेल, भोलानाथ, (२०६९), 'नेपाली प्रगतिवादी साहित्य' (**भृकुटी**, पूर्णाङ्क १५, वैशाख-जेठ-असार), पृ. २७२-२८८ ।

पोखरेल, रामचन्द्र, (२०६२), **नेपाली नाटक : सिद्धान्त र सिद्धान्त र समीक्षा**, काठमाण्डौ : विद्यार्थी पुस्तक भण्डार ।

पौड्याल, शालिकराम, (२०६५), **रूपन्देही जिल्लाको कविताको इतिहास : सर्वेक्षण र विश्लेषण**, बुटवल : लेखक स्वयम् ।

पौडेल, हेमनाथ, (२०६९ क), 'प्रगतिवादका सन्दर्भमा यथार्थवाद र यसका प्रमुख भेदहरू' (**भृकुटी**, पूर्णाङ्क १५, वैशाख-जेठ-असार), पृ.३८९-४०४ ।

_________,(२०६९ ख) 'समकालीन नेपाली प्रगतिवादी कविताका प्रवृत्तिहरू' (**संस्कृति**, अङ्क ९) पृ. २४९-२६९ ।

प्रश्रित, मोदनाथ, (२०५८), **प्रश्रित सङ्कलित रचनाहरू खण्ड चार**, काठमाडौं : पैरवी बुक्स एन्ड स्टेसनरी ।

प्रश्रित,मोदनाथ, (२०६८), आम्रपाली, (**भृकुटी**, पूर्णाङ्क ११, वैशाख-जेठ-असार) पृ. १२०-१२६ ।

बराल, ऋषिराज, (२०५६), **उपन्यासको सौन्दर्यशास्त्र**, ललितपुर : साझा प्रकाशन ।

बराल, कृष्णहरि र नेत्र एटम, (२०६६), उपन्यास सिद्धान्त र नेपाली उपन्यास, तेस्रो संस्क., ललितपुर : साझा प्रकाशन ।

भट्टराई, एकराज, (२०६८), 'आमाको काखमा नाटकमा क्रान्तिकारी चेतना', (**जुही** वर्ष ३१, अङ्क १, पूर्णाङ्क ६५, असार-साउन-भदौ) पृ.१२६-१३१ ।

भट्टराई, घटराज, (२०५८), **नेपाली साहित्यकार परिचयकोश**, काठमाडौं : नेसनल रिसर्च एसोसियटस ।

भट्टराई, रमेशप्रसाद, (२०५९), 'नेपाली प्रगतिवादी नाटक : परम्परा, विकास र सम्भावना' (**प्रलेस** ७:१३ फागुन) पृ.७-४१ ।

__________, (२०६९), 'मार्क्सवाद र साहित्य सिद्धान्त' (**भृकुटी**, पूर्णाङ्क १५, वैशाख-जेठ-असार), पृ.३१९-३४९ ।

भण्डारी, जगदीशचन्द्र, (२०५५), **प्रगतिवादी नेपाली कविता :रेखाङ्कन र विश्लेषण**, काठमाडौं : मुन्नी भण्डारी ।

भण्डारी, जगदीशचन्द्र र ताराकान्त पाण्डेय, (२०६८), **प्रतिनिधि नेपाली समालोचना**, काठमाडौं : विवेक सिर्जनशील प्रकाशन प्रा.लि. ।

भण्डारी, जगदीशचन्द्र, (२०६९), 'प्रगतिशीलता र प्रगतिवाद' (**भृकुटी**, पूर्णाङ्क १५, वैशाख-जेठ-असार), पृ. १४६-१५१ ।

भुसाल, वेदुराम, (२०६९), 'प्रगतिवाद र भूमण्डलीकरण' (**भृकुटी**, पूर्णाङ्क १५, वैशाख-जेठ-असार), पृ.२५८-२६२ ।

मल्ल, विजयबहादुर, (२०३६), **नाटक एक चर्चा**, काठमाडौं : ने. रा.प्र.प्र.।

मार्क्स र एङ्गेल्स, (२०६३), **मार्क्स र एङ्गेल्स साहित्य र कला**, दोस्रो संस्क., अनुवादक राजेन्द्र मास्के र सूर्यप्रकाश पौड्याल, काठमाडौं :विवेक सिर्जनशील प्रकाशन प्रा.लि. ।

मिश्र, भगीरथ, (सन् २००५), **पाश्चात्य काव्यशास्त्रका इतिहास सिद्धान्त और वाद**, वाराणसी :विश्वविद्यालय प्रकाशन ।

मिश्र, शिवकुमार, (१९७३), **मार्क्सवादी साहित्य चिन्तन इतिहास तथा सिद्धान्त**, भोपाल :मध्यप्रदेश हिन्दी ग्रन्थ अकादमी ।

यात्री, कृष्ण शाह, (२०६४), **प्रतिनिधि नेपाली नाटक**, सम्पा. कृष्ण शाह यात्री, काठमाडौं : विवेक सिर्जनशील प्रकाशन प्रा.लि. ।

__________, (२०६५), '२०४६ सालपछिको नेपाली रङ्गमञ्च' (**भृकुटी**, वर्ष १, अङ्क ३, असार-साउन-भदौ), पृ.१३९-१८० ।

रामप्रकाश, (सन् १९७४), **भारतीय एवं पाश्चात्य काव्यशास्त्र**, कानपुर : विद्याविहार ।

रिसाल, राममणि, (२०५८), 'महाकाव्यकार श्री मोदनाथ प्रश्रित', **नेपाली काव्य र कवि**, पाचौं संस्क., ललितपुर : साझा प्रकाशन ।

लामिछाने, कपिलदेव, (२०६८), 'पचास रुपियाँ तमसुक नाटकको विश्लेषण र मूल्याङ्कन' **मोदनाथ प्रश्रित : केही अध्ययन**, सम्पा. कपिलदेव लामिछाने, झापा : जुही प्रकाशन पृ.१४९-१७९ ।

__________ ,(२०६८), 'प्रगतिवादी नेपाली नाटक :परम्परा र प्रवृत्ति' **समालोचनाको सोपान**, सम्पा. कपिलदेव लामिछाने, झापा :जुही प्रकाशन ।

लुइटेल, खगेन्द्रप्रसाद, (२०६७), **नेपाली नाट्य समालोचना**, काठमाडौं :पैरवी प्रकाशन ।

लुइटेल, खगेन्द्रप्रसाद, (२०६८), 'नेपालीका विशिष्ट प्रगतिवादी साहित्यकार मोदनाथ प्रश्रित' (**शब्द संयोजन**, वर्ष ८, अङ्क १२, पूर्णाङ्क ९५) पृ. २२७-२३७ ।

वर्मा, धीरेन्द्र र अन्य, (सम्पा.) (सन् १९८५), **हिन्दी साहित्य कोश**, भाग -१,द्वितीय संस्क., वारणसी :ज्ञानमण्डल लिमिटेड ।

शर्मा, तारानाथ, (२०३९), **नेपाली साहित्यको इतिहास**, दोस्रो सस्क., काठमाडौं : सङ्कल्प प्रकाशन ।

शर्मा, मोहनराज, (२०५९), **शैली विज्ञान**, द्वितीय संस्क.,काठमाडौं :ने.रा.प्र.प्र. ।

शर्मा मोहनराज र खगेन्द्रप्रसाद लुइटेल, (२०६३), **पूर्वीय र पाश्चात्य साहित्य सिद्धान्त**, दोस्रो संस्क., काठमाडौं :विद्यार्थी पुस्तक भण्डार ।

शर्मा, विनयकुमार, (२०५९), **नेपाली महाकवी र महाकाव्य**, काठमाडौं : भाभा पुस्तक भण्डार ।

शर्मा, श्यामप्रसाद, (२०६९), 'प्रगतिवादी साहित्यको प्रगतिको सनदर्भमा' (**भृकुटी**, पूर्णाङ्क १५, वैशाख-जेठ-असार), पृ.३७४-३७८ ।

श्रेष्ठ, ईश्वरकुमार, (२०६२), **पूर्वीय एवम् पाश्चात्य साहित्य समालोचना :प्रमुख वाद र प्रणाली**, चौथो संस्क. ललितपुर :साझा प्रकाशन ।

श्रेष्ठ दयाराम र मोहनराज शर्मा, (२०६४), **नेपाली साहित्यको सङ्क्षिप्त इतिहास**, नवौं सस्क., ललितपुर :साझा प्रकाशन ।

सटन, पिलिप डब्लु, (सन् २०१०), **एन्थोनी गिडेन्स सोसियोलोजी**, छैटौं संस्क. नयाँ दिल्ली :विले इन्डिया प्रा. लि. ।

सापकोटा, गीता, 'बुद्ध र चण्डाल युवती नाटिकाको विश्लेषण', (**जुही**, वर्ष ३१, अङ्क १, पूर्णाङ्क ६५, २०६८ असार-साउन-भदौ), पृ.२१३-२२१ ।

सापकोटा, प्रभात, (२०६८), मोदनाथ प्रश्रितको नाट्यकारिता (**शब्द संयोजन**, वर्ष ८, अङ्क १२, पूर्णाङ्क ९५), पृ.२२७-२३७ ।

साहनी, दिल, (२०६२), 'पश्चिमाञ्चलका केही प्रगतिवादी नाटक', **यथार्थवादी नेपाली समालोचना**, सम्पा. घनश्याम ढकाल, पोखरा : गण्डकी साहित्य सङ्गम, पृ.४२१-४५८ ।

सिग्द्याल, सोमनाथ, (२०२८), **साहित्य प्रदीप**, दोस्रो संस्क., काठमाडौं :हजुरको प्रकाशन ।

सिंह, मोहनविक्रम, (२०६९), 'प्रगतिवादी साहित्य र सौन्दर्य' (**भृकुटी**, पूर्णाङ्क १५, वैशाख-जेठ-असार), पृ.३०५-३१२ ।

सिंह, वच्चन, (सन् १९९४), **भारतीय एवं पाश्चात्य काव्यशास्त्रका तुलनात्मक अध्ययन**, द्वितीय संस्क., चण्डिगढ : हरियाणा साहित्य आकदमी ।