

पहिलो परिच्छेद शोध परिचय

१.१ विषय परिचय

साहित्यका विधाहरू आख्यान, कविता, नाटक र निबन्ध विधामध्ये नाटक विधा एक सशक्त साहित्यिक विधा हो । नेपाली साहित्यमा आधुनिक नाटकको प्रारम्भ भने बालकृष्ण समको वि.सं. १९८६ सालमा प्रकाशित 'मुटुको व्यथा' बाट भएको हो । आधुनिक नाटकको विकासका क्रममा विभिन्न नाट्य प्रवृत्तिहरू देखा परेका छन् । आदर्शोन्मुख यथार्थवादी, सामाजिक यथार्थवादी, प्रयोगवादी जस्ता विभिन्न प्रवृत्तिगत धारा-उपधारामा नाटक लेखन तथा अध्ययन विश्लेषण गर्ने गरिएको पाइन्छ । यसै सिलसिलामा प्रयोगवादी कित्तामा उभिएर लेखिएको अविनाश श्रेष्ठको प्रस्तुत 'समय, समय अनि समय' नाटक एक उत्कृष्ट नाट्यकृति हो ।

प्रस्तुत 'समय, समय अनि समय' नाटकको समीक्षा यदाकदा छिटफुट रूपमा भएको त पाइन्छ तथापि गहिरिएर सूक्ष्म अध्ययन विश्लेषण भने भएको छैन । अतः यस शोधमा प्रस्तुत नाटकको विधातात्त्विक अध्ययन विश्लेषण गरिएको छ ।

१.२ समस्याकथन

हिन्दी बंगाली असामी भाषाका साथै नेपाली भाषा र साहित्यको विकासका क्षेत्रमा महत्त्वपूर्ण योगदान पुऱ्याएका अविनाश श्रेष्ठको 'समय, समय अनि समय' नाटकको व्याख्या विश्लेषण सङ्क्षिप्त रूपमा भए पनि कृतिगत रूपमा भने पुरा अध्ययन भएको देखिँदैन । त्यसैले 'समय, समय अनि समय' नाटकको विविध पक्षलाई प्रकाशमा ल्याउनका लागि प्रस्तुत शोधपत्रमा उठान गरिएका शोधसमस्याहरू निम्न अनुसार रहेका छन् :

(क) 'समय, समय अनि समय' नाटकका आधारमा नाटककारको के कस्तो नाट्य प्रवृत्ति रहेको छ ?

(ख) नाट्यतत्त्वहरूका आधारमा प्रस्तुत नाटक कस्तो रहेको छ ?

१.३ शोधकार्यको उद्देश्य

शोधकार्य निश्चित लक्ष्य तथा उद्देश्यमा केन्द्रित हुन्छ । समस्याकथनमा उठाइएका मूलभूत प्रश्नहरूको समाधान गर्नु नै शोधकार्यको उद्देश्य हो । यस शोधकार्यका उद्देश्यहरू निम्नानुसार रहेका छन् :

- (क) प्रस्तुत नाटकका आधारमा नाटककारका नाट्यप्रवृत्ति केलाउन,
 (ख) प्रस्तुत नाट्यतत्त्वहरूका आधारमा प्रस्तुत नाटकको अध्ययन गर्न ।

१.४ पूर्वकार्यको समीक्षा

अविनाश श्रेष्ठको नेपाली साहित्यमा ठूलो भूमिका रहेको छ । उनको चर्चित नाट्यसङ्ग्रह 'अश्वत्थामा हतोहतः' प्रकाशित भए पछि उनी नेपाली नाटक रङ्गमञ्चमा प्रख्यात हुन पुगे । यस्ता थुप्रै प्रख्यात कृतिहरू श्रेष्ठले प्रकाशन गरिसकेका छन् । उनका प्रकाशित कृतिहरूमा यस शोधकार्य पूर्व भएका सामान्य चर्चा एवम् टिप्पणीलाई कालक्रमिक रूपमा निम्न अनुसार प्रस्तुत गरिएको छ :

- (क) अविनाशका प्रमुख नाट्यप्रवृत्ति प्रतीकात्मकता, मिथकीयता र स्वैरकल्पना हो । उनी पौराणिक कथाहरूलाई कतै प्रतीकका रूपमा र कतै स्वैरकल्पनाका रूपमा सजाउँदै नाटकीय कथ्यलाई सघन तुल्याउँछन् । अविनाशका नाटकमा वर्तमान जीवनका वास्तविक घटनाहरूलाई नाटकीकरण गर्ने प्रयत्न गरिएको पाइन्छ र समय जस्तो अमूर्त कुरालाई पनि पात्रत्व प्रदान गरिएको पाइन्छ । उनि मञ्चमा ध्वनी र प्रकाशको प्रयोग बढी गर्दछन् (आचार्य, २०७० : ३१) ।
- (ख) अविनाशको प्रमुख नाट्यशिल्प पनि प्रतीक र स्वैरकल्पनाका माध्यमले सजाउँदछन् र नाटकीय कथ्यलाई सघन तुल्याउँछन् । अविनाशका नाटकमा जीवनका विसङ्गतिहरूलाई नाटकीकरण गर्ने प्रयत्न गरिएको पाइन्छ । समय जस्तो अमूर्त कुरालाई पनि पात्रत्व प्रदान गरिएको छ (आचार्य, २०६५ : ३९) ।
- (घ) 'समय, समय अनि समय' नाटकको विश्लेषणमा भनेका छन् "प्रस्तुत नाटकमा भाषा व्याकरणात्मक छ र निकै सशक्त छ विचारकै प्रधानता भएको यस नाटकको सर्वाधिक महत्त्वपूर्ण पक्ष संवाद हो । संवाद प्रायः वादविवादात्मक र त्यसमा तर्क र युक्तिको यथेष्ट प्रयोग गरिएको छ । संवाद अन्तर्गत द्विपक्षीय वार्तालापका साथै एकालाप, नेपथ्येय, समोहोक्ति र आकाशवाणी सम्मको प्रयोग देखिन्छ" (उपाध्याय, २०६१ : २६४) ।
- (ङ) समसामयिक नेपाली साहित्यमा अविनाश श्रेष्ठ बहुमुखी युवा प्रतिभाका रूपमा चिनिन्छन् । उनले नाटक र एकाङ्की बाहेक अन्य विधाहरूमा पनि सिर्जनाका मनोहर पलहरू पलाएका छन् । उनको उर्वर कलमको प्रखरछाप वर्तमान नेपाली साहित्यको

कथा, कविता र नाटक तिनै विधाहरूमा सार्थक र सफल रचना गर्ने अविनाशमा नवीन सिर्जनशीलताको प्रबल वेग देखिन्छ (शर्मा, २०४७ : १२४) ।

(च अविनाश श्रेष्ठ प्रस्तुतिका क्रममा रोचकता र प्रभावकारिता अँगाल्ने यिनका नाटकमा स्वैरकल्पनात्मक प्रयोगवादीताको यथेष्ट सिलसिलाको तारतम्यता कतै भेटिन्न तर प्रत्येक घटनाको अन्तर्तहमा वर्तमान जीवनका कटुयथार्थको अन्तसमाहिती भने भेटिन्न (आचार्य, २०१२ : २४८) ।

१.५ शोधकार्यको औचित्य, महत्त्व र उपयोगिता

प्रस्तुत शोधपत्रको अध्ययनबाट साहित्यकार अविनाश श्रेष्ठलाई नेपाली साहित्य जगत्मा सबैका सामु चिनाउने प्रयास गरिएको छ । नेपाली साहित्यका विविध विधामा आफ्ना सृजनाहरू प्रस्तुत गरेका श्रेष्ठको 'समय, समय अनि समय' नाटक पनि प्रमुख मानिन्छ । त्यसैले प्रस्तुत नाटकको आजसम्म पूर्ण अध्ययन नभएको तथ्य पूर्वकार्यको समीक्षाबाट पनि पुष्टि भइसकेको छ । एउटा उल्लेख्य नाटककार अविनाश श्रेष्ठलाई नाटकको माध्यमबाट पूर्ण रूपमा चिनाउने कार्य यस शोधपत्रले गर्ने हुँदा प्रथमतः प्रस्तुत अध्ययनको औचित्य र महत्त्वपूर्ण एवम् उपयोगिता स्वतः भल्किएको छ । यस बाहेक प्रस्तुत नाटकको अध्ययन कार्यले आगामि अध्येताहरूलाई नाटक र नाटककारका विषयमा अध्ययन गर्न र नेपाली साहित्य इतिहास लेख्ने क्रममा भरपुर सहयोग पुऱ्याउने कार्य यस शोधपत्रको प्रमुख दायित्व रहेको छ ।

१.६ शोधपत्रको सीमाङ्कन

अविनाश श्रेष्ठले आधुनिक नेपाली नाट्य क्षेत्रमा थुप्रै नाटकहरू लेखेका छन् । तर पनि विशेषतः उनलाई यहाँ 'समय, समय अनि समय' नाट्य कृतिमा मात्र केन्द्रित गरिएको छ । सोही अनुसार प्रस्तुत कृतिलाई नाट्यतत्त्वका आधारमा विधातात्त्विक अध्ययन गर्नुमा नै यो शोधकार्य केन्द्रित रहको छ ।

१.७ सामग्री सङ्कलन विधि

प्रस्तुत शोधपत्रको विधातात्त्विक अध्ययनका लागि विभिन्न स्रोतबाट सामग्री सङ्कलन गरिएको छ । सामग्री सङ्कलनमा नाटककार अविनाश श्रेष्ठका नाट्यकृति र उनका विषयमा लेखिएका समीक्षात्मक टिप्पणीहरू एवम् पुस्तकालयीय अध्ययन विधिलाई सामग्री सङ्कलनको मूल आधार बनाइएको छ । नाट्यकृतिको अध्ययनका लागि नाट्यसिद्धान्तलाई आधार बनाइएको छ ।

१.८ शोधविधि

प्रस्तुत शोधपत्रको तयारीका लागि प्राप्त भएका तथ्य, सूचना र सामग्रीलाई आवश्यकता अनुरूप प्रयोग गरिएको छ । प्रस्तुत नाट्यकृतिको विधातात्त्विक अध्ययनका लागि आवश्यकता अनुसार विज्ञ गुरुजन र स्वयम् नाटककारसँग छलफल गरी सामग्री सङ्कलन गरिएको छ । यसका साथै अध्ययन र विश्लेषणका लागि ऐतिहासिक एवम् वर्णनात्मक र विषयपरक विधिलाई अँगालिएको छ ।

१.९ शोधपत्रको रूपरेखा

प्रस्तुत शोधपत्रको संरचनालाई सङ्गठित र व्यवस्थित रूपमा प्रस्तुत गर्नका लागि निम्न अनुसारका परिच्छेदमा विभाजन गरी अध्ययन गरिएको छ :

पहिलो परिच्छेद	: शोध परिचय
दोस्रो परिच्छेद	: नाटकको सैद्धान्तिक स्वरूप
तेस्रो परिच्छेद	: अविनाश श्रेष्ठको नाट्ययात्रा र प्रवृत्ति
चौथो परिच्छेद	: 'समय,समय अनि समय' नाटकको विधातात्त्विक विश्लेषण
पाँचौ परिच्छेद	: उपसंहार तथा निष्कर्ष
सन्दर्भ सामग्री सूची	

दोस्रो परिच्छेद नाटकको सैद्धान्तिक स्वरूप

२.१ नाटकको स्वरूप र परिभाषा

संस्कृतको 'नट्' (अवश्वपन्दने)का रूपमा रहेको 'नट्' धातुमा 'ण्वुल' प्रत्यय भई त्यसका स्थानमा 'अक्' आदेश भएपछि नाटक शब्द व्युत्पन्न हुन्छ (बराल र अन्य, २०५५ : ३) । अर्थात् नाटकको सम्बन्ध 'नट्' शब्दसँग जोडिएको र 'नट्' को अर्थ अभिनेता हुनाले अभिनेताले गरेको विभिन्न अवस्थाको अनुकरण नै नाटक हो (पोखरेल, २०४० : १५१) ।

नाटक साहित्यको ज्यादै लोकप्रिय विधा हो । विश्व साहित्यका पूर्वीय तथा पश्चिमी दुवै क्षितिजमा नाटकको सिर्जना र तत् सम्बन्धमा चिन्तन प्राचीन कालदेखि हुँदै आएको छ । नाटकको रचना पठनका निमित्त मात्र नभई प्रदर्शनका निमित्त पनि भएको हुन्छ । नाटकलाई अङ्ग्रेजीमा 'ड्रामा' र 'प्ले' भनिन्छ । 'ड्रामा' शब्द ग्रीसेली धातु 'ड्राइन' बाट बनेको छ । यसले केही गर्नु भन्ने जनाउछ । त्यसैले अङ्ग्रेजीमा 'ड्रामा' शब्दको अर्थ 'एक्ट' अभिनय गर्नु र 'एक्सन्' अभिनयसँग निकट देखिन्छ । अङ्ग्रेजीमा 'प्ले' को अर्थ खेल हुन्छ । यसले पनि नाटकलाई अभिनय प्रदान साहित्यका रूपमा प्रष्ट्याउँछ । अङ्ग्रेजीमा नाटकको अर्थमा 'थिएटर' शब्द पनि प्रयोग गरिएको पाइन्छ । यसको मूल अर्थ रङ्गमञ्च हो । रङ्गमञ्चमा प्रदर्शन हुने भएका कारण नाटकलाई 'थिएटर' भनिएको हो । नेपालीमा पनि साहित्यको दृश्य विधालाई जनाउन खेल, ठेटर आदि शब्द प्रचलित देखिन्छन् । साहित्यका श्रव्य र दृश्य दुई स्थूल विधाहरू हुन्छन् । जसमध्ये नाटक दृश्य विधामा पर्दछ । श्रव्य विधा केवल पाठ्य शब्दात्मक हुनाले श्रोताद्वारा श्रोताको र वागिन्द्रियद्वारा वक्ताको सहृदयतापूर्ण अन्तकरणमा भावनाहरू अंकुरित गराएर चेतना शक्तिलाई उद्वुद्ध गराउने हुन्छ । दृश्य काव्यको विषय भने रङ्गमञ्चमा कल्पना गरिएका देश, काल, पात्र, अवस्थाहरूको अनुकरण अभिनयबाट प्रबुद्ध र भावक, दर्शकहरूलाई आत्मविस्मृतिसम्म हुने, समय आनन्दमा मग्न गराउने हुन्छ । श्रव्य काव्यमा प्रस्तुत जीवन बिम्बलाई सुनेको वा पढेको भरमा आफ्नो कल्पना शक्तिले हेरेर रसास्वादन गर्न सकिन्छ वा हृदयाङ्गम गर्नुपर्छ । दृश्यकाव्य वा नाट्यमा प्रस्तुत जीवन बिम्ब नट्-नटीहरूका संवाद र अभिनयका माध्यमबाट प्रत्यक्ष रूपमा देख्न र रसास्वादन गर्न पाइने हुनाले यसमा कल्पनाको मात्र भर पर्दैन । नाटक हेर्नु जीवनको अनुकरण गर्नु जस्तै सजिलो हुन्छ । रोचक तथा आह्लादकारी हुन्छ । यो सर्वसाधारण जनताका लागि सहज ग्राह्य हुन्छ । श्रव्य काव्य केवल भाषाका माध्यमबाट सम्प्रेषित हुने

हुँदा बढी काव्यमयी हुन्छ भने नाट्य वा दृश्य काव्यले सम्प्रेषणका लागि वस्तुकलादेखि लिएर चित्र, मूर्ती जस्ता विविध कलाहरूलाई माध्यमका तहमा स्विकारेको हुन्छ । रेडियोबाट पनि नाटकको प्रसारण हुने भएकाले यो श्रव्य काव्य पनि हो तर रेडियो नाटकमा पनि ध्वनि र अभिनयका माध्यमले वास्तविक अवस्थामा भ्रम उत्पादनको उद्देश्य रहेकै हुन्छ । त्यसैले वास्तविक रूपमा नाटक भनेको अभिनय काव्य हो । नाटकको पूर्ण परीक्षण गर्नका लागि रङ्गमञ्चको नै आवश्यकता पर्दछ । दृश्यात्मक रूपमा रङ्गमञ्चमा प्रस्तुत गरिएका नै नाटकले आङ्गिक, वाचिक, आहार्य, सात्विक चारैथरि अभिनय देखाई आफ्नो पूर्ण वा समग्र मूल्य प्राप्त गर्न सकिन्छ । संवादलाई नाटकको अनिवार्यता मानिन्छ । साहित्यको दृश्य विधा भएकोले नाटकको निर्मित संवादले गर्छ । यसले एकातिर नाटकलाई ढाँचा दिन्छ भने अर्कातिर त्यसलाई क्रम र गति दिन्छ । फलत नाटकमा अन्य संरचना भन्दा संवादको महत्त्व बढी हुन्छ ।

साहित्यका विभिन्न विधाहरू मध्ये नाटक एक दृश्यात्मक, संवादात्मक, अभिनयात्मक विधा भए पनि यसले अन्य विधा उपन्यास, निबन्ध, कथा आदिसँग पनि उत्तिकै सम्बन्ध राखेको छ । जुन नाटकको आन्तरिक विशेषता पनि हो । अन्य विधासँग भएको नाटकको सम्बन्धलाई कोट्याउँदा सर्वप्रथम उपन्यासलाई अधि सार्न सकिन्छ । नाटक र उपन्यासका केही समान गुणहरू छन् । दुवै गद्यात्मक प्रस्तुतिमा प्रकट हुने विधा हुन् । दुवैमा आख्यानात्मकता रहन सक्छ । उद्देश्य, संवाद, पताक्षेपन, प्रत्यक्ष कथन, अङ्क विभाजन आदिका आधारमा दुवै विधा समान देखिए पनि समाख्यानात्मक प्रस्तुति र अभिनयात्मक प्रस्तुतिका आधारमा नाटकले आफ्नो अलग्गै पहिचान स्थापना गरेको तथ्य प्रस्तुत गर्न सकिन्छ (सुवेदी, २०५३ : २२) । कथा र नाटकमा पनि आख्यान तत्त्वमा समानता रहेको देखिन्छ । जसको मूल आधार नाटक संवादात्मक हुनु हो (कुमार, सन् २००१) ।

नाटक र निबन्धका बीचमा पनि केही समानता रहेको छ । माध्यमका रूपमा प्रयोग गरिने भाषा गद्य हुनु र गठन दुवैको स्थूल रूपमा हुनु उक्त विधाहरूका बीचमा भएको समानता हो । यस बाहेक कतिपय नाटकीय निबन्ध र निबन्धात्मक नाटकले पनि समानताका लक्षणहरू देखाएकै छन् । यति हुँदाहुँदै पनि नाटक र निबन्धमा प्रस्तुति, विषय, वस्तु, शैली, दृष्टिविन्दु जस्ता धेरै तत्त्वहरूमा भने भिन्नता रहेको यथार्थ नै छ । नाटक साहित्यका विधाहरू मध्येको एउटा अनुकरणीय विधा हो । साथै साहित्यका अन्य विधासँग नाटकको सम्बन्ध हुँदा हुँदै पनि यिनै विशेषताहरूले गर्दा नाटकले विश्वभर आफ्नो स्थापत्य

जमाएको छ । साहित्यका अन्य विधासँग नाटकलाई छुट्याउने आधार नाटक त्रिआयामिक हुनु पनि हो । नाटककार रङ्गकर्मी र प्रेषक गरी तिन पक्षसँग उत्तिकै सम्बन्ध हुने हुँदा यसको स्वरूप त्रिआयामिक हुन्छ । यसरी नाटकको स्वरूप त्रिआयामिक हुने हुँदा नै यसको गणना साहित्यको अत्यन्त प्रभावशाली विधामा गरिन्छ ।

यसरी विभिन्न चर्चा परिचर्चाका आधारमा खास नाटकको स्वरूप पहिल्याउँदा निष्कर्षमा के भन्न सकिन्छ भने नाटक साहित्यको दृश्य विधा अन्तर्गत पर्ने अभिनयद्वारा पूर्णता प्राप्त गर्ने, संवाद नभई नहुने, त्रिआयामिक स्वरूप भएको, अनि ड्रामा, प्ले लीला, खेल जस्ता शब्दहरूबाट परिचित एक साहित्यिक विधा हो । समयको गतिशीलतासँगै साहित्य र साहित्यका विधाहरूको स्वरूप र मान्यतामा पनि परिवर्तन आउने हुनाले साहित्यका कुनै पनि विधालाई एउटै नियमभित्र राखी त्यसको स्वरूप पहिल्याउन गाह्रो हुन्छ । त्यसकारण माथि उल्लेखित नाटकको स्वरूपलाई थप पुष्टि गर्नका लागि यहाँ पूर्वीय र पाश्चात्य विद्वान्हरूले दिएका केही परिभाषालाई उल्लेख गरिन्छ :

नाट्याचार्य भरतमुनि

नाटक प्रख्यात कथावस्तु र उदात्तचरित्रमा आधारित एवम् अङ्गहरूमा विभाजित विभिन्न रस र भावहरूले समन्वित रचना हो (आचार्य, २०६६ : २) ।

आचार्य विश्वनाथ

‘नट्’मा राम आदिको स्वरूपको आरोप गरिने हुँदा दृश्यकाव्य नै नाटक हो (आचार्य, २०६६ : २९६) ।

भारतेन्दु हरिश्चन्द्र

नाटकहरूको क्रिया नै नाटक शब्दको अर्थ हो भन्दै विधाका प्रभावले आफ्ना र कुनै वस्तुको स्वभावलाई परिवर्तित गरिदिने व्यक्तिलाई ‘नट्’ भनिएको पाइन्छ । दृश्य काव्यको संज्ञा रूपक हो र रूपकमा नाटक नै प्रमुख छ । त्यसैले रूपक जति सबैलाई नाटक भनिन्छ (पूर्ववत्, २९६) ।

केशवप्रसाद उपाध्याय

वास्तवमा नाटक देश, काल, वातावरण विशेषसित सम्बन्धित नरनारीको जीवनलाई अभिनेता अभिनेत्रीहरूद्वारा वार्तालाप कार्यका भरमा अभिनय गरेर देखाउने कला हो (उपाध्याय, २०५२ : ३५२) ।

नेपाली बृहद् शब्दकोश

कुनै देश, काल, वातावरणसँग, सम्बद्ध नरनारीको चरित्र र कार्यलाई पात्रहरूका अभिनयका माध्यमद्वारा प्रदर्शित गरिने उद्देश्यले लेखिएको संवादात्मक साहित्यिक विधा, दृश्यकाव्य तथा रङ्गमञ्चमा अभिनय गरेर देखाउन मिल्ने गरी लेखिएको कथावस्तु नाटक हो । रूपकको एक भेद जुन पञ्चसन्धिले युक्त र जसमा शृङ्गार, वीर, करुण आदि रसको समावेश हुन्छ (त्रिपाठी र अन्य, २०५२ : ७१७) ।

भानुभक्त पोखरेल

सजीव एवम् सक्रिय कार्यव्यापारहरूको अनुकरणात्मक अभिनयद्वारा सम्पूर्ण जीवन वा जीवनका विस्तृत भागको सरस चित्र प्रस्तुत गर्ने संवादमय रचना नाटक हो (आचार्य, पूर्ववत्) ।

अरस्तु

दुःखान्त नाटकमा गौरवपूर्ण कार्यको अनुकरण हुन्छ । यो विस्तृत र सीमित दुवै हुने हुनाले स्वयम्मा पूर्ण हुन्छ । करुणा र त्रास जस्ता मनोभावको विरेचनका लागि करुणा र त्रासपूर्ण घटनाहरूको समावेश नाटकमा विवरणात्मक नभएर नाटकीय रूपमा हुनुपर्दछ (थापा, २०५० : ६६) ।

विलियम सेक्सपियर

विश्व पहिलो नाटक हो भने विश्वका स्रष्टा पहिला नाटककार हुन् । त्यस्तै संसार एउटा रङ्गशाला हो भने संसारमा जन्मने नरनारी, अभिनेता र अभिनेत्री हुन् (आचार्य, २०६१ : ३९५) ।

यसरी पूर्वीय र पाश्चात्य विद्वान्हरूले दिएका परिभाषालाई समन्वय गरेर वास्तविक नाटकको स्वरूप पहिल्याउदा के भन्न सकिन्छ भने नाटक संसारिक गतिविधिहरूको वा संसारका सुख, दुःख, हर्ष, विषाद अदिको अभिनयका माध्यमबाट रङ्गमञ्चमा प्रदर्शन गरेर दर्शकलाई आनन्दित गराउने एक दृश्यात्मक विधा हो । यसलाई कथानक, पात्र, संवाद, भाषाशैली, परिवेश, अभिनय जस्ता आवश्यक तत्त्वहरूले सुनियोजित रूपमा सफल पारेका हुन्छन् ।

२.२ नाटकका तत्त्व

कुनै पनि वस्तुको निर्माणका लागि विभिन्न उपकरणहरूको आवश्यकता पर्दछ । नाटक पनि एउटा निश्चित आकार प्रकार भएको साहित्यिक ग्रन्थ भएकाले यसको पूर्णताका

लागि विभिन्न अवयवहरूले आ-आफ्नो क्षेत्रमा महत्त्वपूर्ण भूमिका खेलेका हुन्छन् । नाटक साहित्यका विभिन्न विधाहरू मध्ये अलग्गै पहिचान बोकेको विधा भएकाले सिद्धान्त यसको खास स्वरूप पहिल्याउनका लागि यसका आवश्यक तत्वहरूको चर्चा गर्नु पर्ने हुन्छ । नाटकको संरचनाका लागि आवश्यक सहयोग गर्ने अङ्ग वा अवयवहरूलाई नाटकका तत्व भनिन्छ । नाटकका तत्वहरूलाई उपकरण, घटक, तत्व जस्ता नामकरण पनि गरिएको पाइन्छ । उपकरण, घटक, तत्व, अवयव आदि जे भने पनि नाटकको पूर्णताका लागि आवश्यक पर्ने तत्व भने निश्चित र सैद्धान्तिक छन् । नाटकको तत्वका सम्बन्धमा पूर्वीय र पाश्चात्य विद्वानहरूका बीचमा केही मत भिन्नता रहेको पाइन्छ । पूर्वीय नाट्यशास्त्रीहरूले नाटकको रचनामा वस्तु, नेता र रस जस्ता तिन प्रमुख तत्व रहने कुरा अगाडि सार्छन् भने नाटकका अन्य तत्व अन्तर्गत पाठ्य, गीत, वृत्ति, प्रवृत्ति, अलङ्कार, लक्षण, अभिनय र रङ्ग आदि तत्वहरूको चर्चा गरेका छन् । पाश्चात्य काव्यशास्त्री अरस्तुले चाहिँ कथावस्तु, चरित्रचित्रण, विचारतत्व, पदावली, दृश्यविधान र गीत जस्ता तत्वलाई नाटकका प्रमुख तत्व मानेका छन् । साथै कथावस्तुलाई नाटकको प्राणको रूपमा स्विकारेका छन् । यसरी पूर्वीय र पाश्चात्य नाट्यशास्त्रीहरूले चर्चा गरेका कतिपय नाट्यतत्व आधुनिक नाटकका निम्ति उपयोगी नदेखिए पनि धेरै तत्व आज पनि त्यत्तिकै सान्दर्भिक देखिन्छन् ।

यसैले आधुनिक नाटकमा पनि कथावस्तु, चरित्र, सारवस्तु, परिवेश, संवाद जस्ता तत्वलाई नै बढी प्राथमिकता दिइएको हुनाले ती तत्वहरू माथि प्रकाश पार्नु आवश्यक देखिन्छ ।

२.२.१ कथावस्तु

उपर्युक्त विभिन्न तत्वहरूमध्ये कथावस्तु महत्त्वपूर्ण तत्व मानिन्छ । कथावस्तु नाटकीय संरचनामा आबद्ध कार्यव्यापारको अनुकरण हो (आचार्य, २०६६ : ४) । कथावस्तु नाटकीय कार्यव्यापारलाई उत्तरोत्तर अधि बढाउँदै लाने घटनाक्रम हो । कथावस्तुलाई कार्यव्यापारको योजनाबद्ध प्रस्तुति पनि मानिन्छ । साहित्यका अन्य विधा उपन्यास र कथामा हुने, कथावस्तु र नाटकमा हुने, कथावस्तुमा केही आकारप्रकार सम्बन्धी फरक अवश्य रहन्छ तापनि कथावस्तु सम्बन्धी तात्त्विक कुराहरू भने एकै हुन्छन् । नाटकको कथावस्तु ज्यादै सभ्यतापूर्वक ताछतुछ अपेक्षाकृत छोटो हुनपर्छ । बढीमा तिन-चार घण्टाको समयमा सकिने किसिमको सङ्क्षिप्त कथावस्तु नाटकका लागि उपयुक्त हुन्छ । अङ्ग्रेजी 'प्लट' शब्दको पर्यायवाची रूपमा नेपाली भाषामा कथावस्तु वा कथानक शब्द आएको हो । पूर्वीय

नाट्यशास्त्रीहरूले कथावस्तुको विकासमा पाँच कार्यावस्था मानेका छन् । ती कार्यावस्थालाई पाँच अर्थप्रकृति र पाँच सन्धिसँग जोडेका छन् । पूर्वीय समीक्षाशास्त्रमा वस्तु, नेता र रसलाई नाटकका आवश्यक तत्त्व मानेका छन् । यी मध्ये वस्तुलाई आधुनिक सन्दर्भमा कथावस्तु भन्न सकिन्छ । पश्चिमी साहित्यमा पनि प्राचीन कालदेखि नै कथावस्तुलाई सर्वोपरि स्थान दिएका छन् । अरिस्टोटलले आफ्ना काव्यशास्त्रमा 'ट्रेजेडी' का सन्दर्भमा कथावस्तुलाई अनिवार्य तत्त्व जीवन र आत्मा भनेको पाइन्छ (सिंह, २०४० :१८४) ।

संस्कृत साहित्यामा दण्डीले कथावस्तुका प्रख्यात, उत्पाद्य र मिश्र गरी तिन स्रोत देखाएका छन् (धिरेन्द्र र अन्य, २०२० : २७३) । प्रख्यात अन्तर्गत पुराण, इतिहास र दन्त्यकथा पर्दछन् भने उत्पाद्य अन्तर्गत लेखकका मनमा उब्जिएको काल्पनिक विषय पर्दछन् । उक्त ख्यात र उत्पाद्य विषयको मिश्रण हुँदा मिश्रित कथावस्तु बन्छ । पाश्चात्य विद्वान् अरस्तुले दुःखान्त नाटकका सन्दर्भमा कथावस्तु सम्बन्धी आफ्ना धारणा स्पष्ट पार्दै भनेका छन् दन्त्यकथा इतिहास र काल्पनिक कथा नै कथावस्तुका स्रोत हुन् (त्रिपाठी, २०५० : ५८) । यिनी दन्त्यकथाका पक्षमा रहेकाले प्रख्यात कथावस्तुतिर नै बढी भुकाव रहेको पाइन्छ । सम्भाव्यताको नियम अन्तर्गत इतिहास र काल्पनिक कथा पनि सफल हुने कुरामा अरस्तु विश्वस्त छन् (त्रिपाठी, पूर्ववत्) । त्यसका साथै कथानकमा कार्यकारण श्रृङ्खला र आदि, मध्य र अन्त्यको उचित संयोजन समेत हुन पर्ने धारणा व्यक्त गरेका छन् ।

नाटकीय कथावस्तुका दुई भेद मानिएका छन् - आधिकारिक र प्रासाङ्गिक । आधिकारिक कथावस्तु सुरुदेखि अन्त्यसम्म चल्ने कथावस्तु हो । यसले प्रत्यक्ष रूपमा नायकसँग सम्बन्ध राख्दछ । साथै यसले नाटकको मुख्य उद्देश्य वा फलसँग पनि प्रत्यक्ष सम्बन्ध राख्दछ । प्रसङ्ग अनुसार बीचमा आउने उपकथालाई प्रासाङ्गिक कथावस्तु भनिन्छ । प्रासाङ्गिक कथाको सम्बन्ध गौण पात्रसँग हुन्छ । यसको उद्देश्य मुख्य कथाको विकास गराउनु हो । यसका पनि पताका र प्रकरी गरी दुई भेद देखापर्छन् । पताका नाटकको अन्त्यसम्म रहने कथावस्तु हो भने प्रकरी चाहिँ बीचबाट सुरु भएर बीचमै टुङ्गिने कथावस्तु हो (आचार्य, २०६६ :५) ।

नाटकको कथावस्तुको अवस्थाका सन्दर्भमा पूर्वीय र पाश्चात्य दुवै विद्वान्हरूका केही सामान्य अवधारणाहरू रहेका छन् । पूर्वीय आचार्यहरूका अनुसार नाटकीय कथावस्तुका पाँच अवस्था हुन्छन्,- आरम्भ, यत्न, प्राप्त्यासा, नियताप्ति, फलागम । त्यस्तै पाश्चात्य विद्वान्हरूले पनि कथावस्तुका पाँच अवस्थाको उल्लेख गरेका छन् - प्रारम्भ,

विकास, चरमसीमा, अवरोह र समाप्ति । कथावस्तुलाई मुख्य फल प्राप्ति बीज, बिन्दु, पताका, प्रकरी र कार्यजस्ता अर्थप्रकृतिले अधि बढाउन सहयोग गरेका हुन्छन् । त्यस्तै मुख, प्रतिमुख, गर्भ, विमर्श र निर्वहण समेत पाँच सन्धिले कथावस्तुका अवस्था र अर्थप्रकृति दुवैमा तालमेल गराउने काम गर्छन् । उक्त पाँच अवस्था पाँच अर्थप्रकृति र पाँच सन्धिको उचित संयोजन भएमा नै नाटकको कथावस्तु सुव्यवस्थित बन्न सक्छ । कार्यव्यापारका दृष्टिबाट पनि नाटकको कथावस्तुलाई दुई वर्गमा विभाजन गरिन्छ- दृश्य र सूच्य । दृश्य रङ्गमञ्चमा अभिनयका माध्यमले प्रस्तुत हुने कार्यव्यापार हो भने सूच्य संवादहरूका माध्यमबाट प्रस्तुत हुने कार्यव्यापार हो । दोस्रो प्रकारको कार्यव्यापारलाई पूर्वीय नाट्यशास्त्रीहरूले 'अर्थोपक्षेपक' संज्ञा दिएका छन् र यस अन्तर्गत विष्कम्भक, चूलिका, अंकमुख, अंकावतार र प्रवेशकको चर्चा गरेका छन् । पात्रहरूका संवादबाट पूर्वदीप्ति शैलीमा घटनाहरूलाई प्रस्तुत गर्नु विष्कम्भक हो भने पर्दा भित्रबाट घटनाहरूको जानकारी दिनु चूलिका हो । यसैगरि पर्दा भित्रबाटै जानकारी दिने कथ्यांश, अङ्कावतार र दुई अङ्कका बीचको उपदृश्य प्रवेशक हो (आचार्य, पूर्ववत्) ।

अरस्तुले कथावस्तुको बनोटमा अन्वितित्रयको आवश्यकतामा पनि जोड दिएका छन् । यसको अभिप्राय हो कथावस्तुका रूपमा रहेको घटनाहरूको समय सीमा निश्चित हुनुपर्छ । घटना घट्ने स्थान सुनिश्चित हुनुपर्छ र कार्यव्यापार पनि एउटै दिशामा उन्मुख हुनुपर्छ (आचार्य, पूर्ववत्) ।

यसरी पूर्वीय आचार्य र पाश्चात्य विद्वान्हरूले राखेका धारणाहरू शास्त्रीय नियमभित्र पर्दछन् तर हिजो आजका नाटकमा अरु दुवै नियमहरूको पालना भएको पाइँदैन । नाटकीय कथावस्तुको विकास शास्त्रीय नियम भित्र नरही स्वतन्त्र रूपमा हुने गरेको पाइन्छ । हिजोआजका नाटकमा आकार प्रकारमा पनि सङ्क्षिप्ततालाई पनि उपयोगी ठान्न थालिएको छ । समसामयिक र सामाजिक समस्यामा नाटककारहरूको ध्यान केन्द्रित हुँदै गएको छ । कथावस्तुका भेद भने नाटकमा प्रतिपादित भए अनुसार ऐतिहासिक, पौराणिक, सामाजिक, राजनैतिक आदि जे भए पनि हुन सक्दछन् ।

निष्कर्षमा भन्दा कथावस्तु सम्बन्धी पूर्व र पश्चिम दुवैतिर चर्चा गरिएका शास्त्रीय नियमलाई हिजोआजका नाटकहरूले अक्षरशः पालना नगरे पनि कथावस्तु नाटकको अनिवार्य तत्त्व भएको कुरा निर्विवाद छ । कथावस्तुमा छोटो, कसिला र स्वभाविक घटना हुनुपर्छ जसले गर्दा कथावस्तु प्रभावकारी र रोचक हुन्छ ।

२.२.२ चरित्रचित्रण

नाटकका विभिन्न तत्त्वहरूमध्ये एक नितान्त आवश्यक तत्त्वका रूपमा चरित्रलाई लिइन्छ । चरित्र नाटकको कथावस्तुसँग सम्बन्धित व्यक्ति वा पात्र विशेष हुन् । नाटकीय कार्यव्यापार गर्दै त्यसलाई लक्ष्य वा फल प्राप्तिसम्म पुऱ्याउने कार्यमा लाग्ने व्यक्तित्वलाई पात्र भनिन्छ र पात्र नै चरित्र कहलाउँछन् (उपाध्याय, २०५२ : ४९) । कथावस्तु र पात्रका बीच अन्योन्याश्रित सम्बन्ध हुन्छ । कथावस्तु प्रबल भएका नाटकमा चरित्रहरूको भूमिका कमजोर हुनसक्छ र चरित्रहरूको भूमिका प्रबल भएका नाटकमा कथावस्तुको भूमिका कमजोर हुनसक्छ (आचार्य, २०६६ : ६) । नाटकमा रहेको चरित्रलाई लिएर गरिएको टीकाटिप्पणी चाहिँ चरित्र चित्रण हो । अङ्ग्रेजी (क्यारेक्टर) शब्दको पर्यायवाचीका रूपमा नेपाली भाषामा चरित्रचित्रण वा पात्रविधान शब्द आएको हो । पूर्वीय आचार्यहरूले चर्चा गरेका तीन तत्त्व वस्तु, नेता, र रसमध्ये नेतालाई चरित्रका रूपमा लिन सकिन्छ । पश्चिमी साहित्यमा पनि प्राचीन कालदेखि नै चरित्रचित्रणलाई महत्त्वपूर्ण स्थान दिएको पाइन्छ । पाश्चात्य विद्वान् एरिस्टोटलका विचारमा दुःखान्तका संरचनामा वा सङ्गठनमा कथावस्तुको प्रथम स्थान छ भने दोस्रो स्थान चरित्रचित्रणको रहेको छ (त्रिपाठी, २०५० : ६९) । चरित्रले कथावस्तुलाई गति प्रदान गर्ने काम गर्छ । कथावस्तुका सम्पूर्ण घटनाहरू पात्रमा निहित हुन्छन् । एरिस्टोटलका अनुसार चरित्र त्यसलाई भनिन्छ जसले कुनै व्यक्तिका रुचि, अभिरुचिको प्रदर्शन गर्नुका साथै कुनै नैतिक प्रयोजनलाई व्यक्त गर्दछ । यिनले चरित्र वा पात्रमा हुनुपर्ने केही गुणहरू देखाएका छन् । यिनका अनुसार चरित्र वा पात्रमा निम्नलिखित गुणहरू हुनुपर्दछ । भद्रता, औचित्य जीवनानुरूपता, एकरूपता, सम्भाव्यता र अनुकृतिमूलक वैशिष्ट्य एरिस्टोटलले देखाएका छन् र उनीहरूमा आकस्मिक परिवर्तन गर्नु हुँदैन भन्ने दृष्टिकोण रहेको छ (त्रिपाठी, पूर्ववत्) । पूर्वीय नाट्यशास्त्रीहरूले नायकलाई धीरोदात्त, धीरललित, धीरप्रशान्त र धीरोदत्त गरी चार वर्गमा विभाजन गरेका छन् भने नायिकालाई मुग्धा, मध्या, प्रोढा, प्रगल्भा गरी तिन वर्गमा विभाजन गरेका छन् । पाश्चात्य नाट्यशास्त्री अरस्तुले पनि नाटक दुःखान्तमा उच्च कोटीको हुनुपर्ने, चरित्रमा भद्रता, एकरूपता, औचित्य जस्ता गुणहरू हुनुपर्ने कुरामा जोड दिएका छन् (आचार्य, २०६६ : ७) । नाटकमा रहेका चरित्रहरूको चित्रण गर्ने प्रणालीका विभिन्न ढाँगाहरू विकसित भएका छन् । जसमध्ये आदर्शवादी चरित्र, यथार्थवादी चरित्र, प्रकृतिवादी चरित्र, मनोवैज्ञानिक चरित्र पर्दछन् । आदर्शवादी चरित्रलाई निर्दोष, असल र कहीं कतै खोट नभएको देखाइन्छ भने

यथार्थवादी चरित्रलाई गुण र दोषले युक्त सामान्य चरित्रका रूपमा देखाइन्छ । प्रकृतिवादमा मनुष्यलाई पशुका रूपमा चित्रण गरिन्छ । त्यस्तै मनोवैज्ञानिक चरित्रचित्रणमा चरित्रका मानसिक यथार्थको चित्रण गरिन्छ । वर्तमान नाटककारहरूले आदर्शवादी चरित्रलाई ग्रहण नगरी यथार्थवादी प्रकृतिवादी मनोवैज्ञानिक चरित्रचित्रण विधि अपनाउने गरेका छन् । यथार्थवादीका अनुसार कुनै पनि व्यक्ति पूर्ण रूपमा निर्दोष हुन सक्दैन । कुनै भोगबाट व्यक्ति दोषी हुने भएकाले आदर्शवादीहरूले ग्रहण गर्ने चरित्रले सम्पूर्ण मनुष्य पात्रको प्रतिनिधित्व गर्न सक्दैन । त्यसकारण पात्रमा गुण दोष दुवै पक्षको चित्रण भएको हुनपर्छ । कुनै पनि असल व्यक्ति चरित्र खराब र खराब चरित्र असल हुनसक्ने भएकाले यथार्थवादीहरूले गुण, दोष, युक्त पात्र चयन गर्न रुचाउँछन् ।

मोहनराज शर्माले चरित्रहरूको वैज्ञानिक ढङ्गबाट सूक्ष्म अध्ययन विश्लेषण गरेका छन् । उनको नयाँ शैली वैज्ञानिक पद्धति अनुसार पात्रहरूको वर्गीकरण गर्ने आधारहरूलाई निम्न अनुसार प्रस्तुत गरेका छन् :

लिङ्गका आधारमा	- पुरुष र स्त्री
कार्यका आधारमा	- प्रमुख र सहायक
प्रवृत्तिका आधारमा	- अनुकूल र प्रतिकूल
स्वभावका आधारमा	- गतिशील र गतिहीन
नवीन चेतनाका आधारमा	- व्यक्तिगत र वर्गगत
आसन्नताका आधारमा	- मञ्चीय र नेपथ्य
आवद्धताका आधारमा	- बद्ध र मुक्त (शर्मा, २०४८ : ७२) ।

त्यसैगरी प्रा.डा. ब्रतराज आचार्यले नाटकका पात्रहरूलाई निम्न आधारमा वर्गीकरण गरेका छन् :

भूमिकाका आधारमा	- नायक वा नायिका र प्रतिनायक
विकासका आधारमा	- स्थिरचरित्र र गतिशील चरित्र
प्रतिनिधित्वका आधारमा	- व्यक्तिचरित्र र वर्गीय चरित्र
स्वभावका आधारमा	- सरलचरित्र र जटिल चरित्र
प्रवृत्तिका आधारमा	- अनुकूलचरित्र र प्रतिकूल चरित्र
कार्यव्यापारका आधारमा	- दृश्य र सूच्य आदि (आचार्य, २०६६ : ६) ।

यस शोधकार्यमा मूलतः दुवै विज्ञहरूको पात्र वर्गीकरणको आधारहरूलाई समेटेर यथोचित रूपमा पात्रहरूको वर्गीकरण गरिएको छ ।

नाटकका चरित्रलाई प्रस्तुत गर्ने विधिलाई चरित्रचित्रण भनिन्छ । यो विधि दुई प्रकारको हुन्छ, प्रत्यक्ष र अप्रत्यक्ष । प्रत्यक्ष विधिमा चरित्रहरूका बारेमा नाटककारले आफैँ टिप्पणी गर्छ, अथवा अरू पात्रहरूका संवादबाट चरित्रको स्वभावलाई स्पष्ट्याउँछ, भने अप्रत्यक्ष विधिमा चरित्रहरू उनीहरूकै कार्यव्यापारबाट स्पष्टिदै जान्छन् । नाटकमा पहिलो विधि भन्दा दोस्रो विधि प्रभावकारी मानिन्छ । किनभने यस विधिद्वारा चरित्रचित्रण गरिदा चरित्रहरू विश्वसनीय हुन्छन् र वास्तविक जीवनमा देखिन्छन् । साथै दर्शक वा पाठकहरू चरित्रहरूका बारेमा स्वतन्त्र रूपमा दृष्टिकोण निर्माण गर्न पनि सक्छन् । वर्तमान सन्दर्भमा कथाहरूको भन्दा चरित्रको महत्त्व बढेको छ । मनोविज्ञान र मनोविश्लेषणको विकास अनि यसको अभिरुचिले गर्दा कथावस्तु भन्दा पात्रका अन्तर्लोकको उहापोह र संवेदनको उद्घाटनप्रति अचेलका नाटककारहरू बढी प्रभावित भएका छन् । वर्तमान नाटककारहरूले पहिलेको जस्तो देवता, राक्षस, पशुपंक्षी जस्ता अतिमानवीय पात्रलाई ग्रहण गरेका छैनन् ।

वास्तवमा उपन्यास र कथामा भैँ नाटकमा पनि अचेल पात्रलाई बढी महत्त्व दिइन्छ । बाह्य तथा आन्तरिक दुवै पक्षबाट राम्ररी चरित्रको विश्लेषण नगरिएको कुनै पनि साहित्यिक विधालाई महत्त्वहीन भन्न थालिएको छ । नाटकमा पनि मनोवैज्ञानिक दृष्टिले पात्रका मानसिक एवम् भावात्मक परिस्थितिहरूको राम्रो चित्रण गर्दै विभिन्न कोणबाट चरित्रको उद्घाटन गरिएको हुनुपर्छ । चारित्रिक उत्थान, पतन, मानसिक आरोह, अवरोह, आदि तमाम कुराको विश्लेषण गरिएको हुनपर्दछ । उपन्यासमा भैँ नाटकमा लेखकले धेरै स्वतन्त्रता नपाउने भएकाले सीमित स्वतन्त्रता र निश्चित घेरामा बसेर चरित्रको चित्रण गर्नुपर्छ । नाटककारले आफ्ना तर्फबाट टिप्पणी गर्न सक्दैन । यसर्थ उसले कार्यकलाप, कथोपथन, घटनाक्रम, अभिनय र चेष्टा आदिद्वारा प्रत्यक्ष रूपले चरित्रचित्रण गर्नुपर्छ । चरित्रचित्रणको उत्कृष्टतामा नै नाटकको अधिकांश सफलता निर्भर हुन्छ ।

निष्कर्षमा भन्दा चरित्रचित्रण कुनै पनि कृतिको आवश्यक तत्त्व हो । नाटकमा पनि यसको आवश्यकता पर्दछ । पूर्वीय र पाश्चात्य दुवैतिर चरित्रचित्रण सम्बन्धी भिन्न-भिन्न मत प्रकट भएका छन् । प्राचीन परम्परादेखि अहिले सम्मका नाटकहरूमा हेर्दा चरित्रचित्रण सम्बन्धी धेरै परिवर्तन आइसकेको छ । धीरोदात्त नायक हुनुपर्ने मान्यता पनि यथावत् नरहेको देखिन्छ । यसरी चरित्रचित्रण सम्बन्धी परिवर्तन र विकासका सम्भावनाहरू देखिए

पनि यो नाटकको अत्यावश्यक तत्त्व हो । जसले नाटक र नाटककारको समेत सफलता र असफलताको सीमाङ्कन गर्दछ ।

नाटकमा द्वन्द्वको पनि महत्त्वपूर्ण स्थान रहेको छ । सफल द्वन्द्व विधानबाट नै पात्रलाई क्रियाकलापसग आबद्ध गराएर अभिव्यक्ति दिने तत्त्व नै द्वन्द्व हो । द्वन्द्वलाई कतिपय विद्वान्हरू सघर्ष भन्न पनि रुचाउँछन् । मनस्तत्त्वको सङ्घातबाट अन्तर्द्वन्द्व पनि जन्मिने हुनाले सङ्घर्ष भन्दा द्वन्द्व नै बढी उपयुक्त हुन्छ (सुवेदी, २०५३ : १८) । समाजका प्रत्येक व्यक्तिको उद्देश्य भिन्ना-भिन्नै हुने र साहित्यिक कृतिका पात्रले तिनै व्यक्तिको प्रतिनिधित्व गर्ने हुँदा प्रत्येक पात्रको पनि उद्देश्य भिन्ना भिन्नै हुन्छ । प्रत्येक पात्रले आ-आफ्नो उद्देश्य लिएर अघि बढ्ने क्रममा एक आपसमा द्वन्द्व सुरु हुन्छ । त्यसैगरी प्रत्येक मान्छेका मनमा के गरौं, के नगरौं भन्ने संशय हुने हुदा उक्त व्यक्तिहरूको प्रतिनिधित्व गर्ने पात्र पनि त्यसबाट अछुत रहन सक्दैनन् । जसको फलस्वरूप पात्र आफैमा द्वन्द्व सुरु हुन्छ । यस आधारमा द्वन्द्व बाह्य र आन्तरिक दुई प्रकारको हुने कुरा निर्विवाद देखिन्छ ।

आन्तरिक द्वन्द्व भनेको चाहिँ एउटै पात्रका मनमा उचित अनुचित यो गरौं कि त्यो गरौं जस्ता विषयलाई लिएर बन्ने र चल्ने द्वन्द्व हो । नाटकमा जब द्वन्द्वको आरम्भ हुन्छ तब नाटक पनि प्रारम्भ हुन्छ । जसै जसै नाटकको अन्त्य नजिकिँदै जान्छ, द्वन्द्वको पनि तीव्रता बढ्दै जान्छ । द्वन्द्वको समाप्ति त्यतिबेला हुन्छ, जतिबेला एक पक्षको सफलता वा विफलता हुन्छ । नाटक सुखान्त र दुःखान्त हुनुमा पनि द्वन्द्वको नै भूमिका रहेको हुन्छ । अनुकूल पात्र वा पक्ष सफल भयो र प्रतिकूल पात्र वा पक्ष असफल भयो भने नाटक सुखान्त हुन्छ, अनि ठीक यसको विपरीत भयो भने नाटक पनि दुःखान्त बन्न पुग्छ । पात्र पात्रका बीचमा हुने सङ्घर्ष बेमेल वा हिंसात्मक वादविवाद हो ।

निष्कर्षमा के भन्न सकिन्छ भने नाटकलाई पूर्ण रूपमा सफल बनाउने तत्त्व द्वन्द्व हो जुन अर्थपूर्ण हुन्छ । द्वन्द्वले कतै सिद्धान्त स्थापनाका लागि कतै नैतिक उपदेशका लागि त कतै नाटकीय प्रभावलाई तिखार्नका लागि महत्त्वपूर्ण भूमिका खेलेको हुन्छ । एक प्रकारले भन्ने हो भने द्वन्द्व कथावस्तुको आधारशीला नै हो ।

२.२.३ परिवेश विधान

परिवेश घटना घटेको स्थान र समय हो । यो नाटकीय कार्यव्यापारसँग सम्बन्धित हुन्छ । परिवेश भनेको देश, काल र वातावरण वा परिस्थिति हो । परिवेशविधान भनेको कथावस्तुको घटना एवम् पात्रसँग सम्बन्धित देश, काल र परिस्थितिको चित्रण हो । यसैले

परिवेशलाई कार्यपीठिका पनि भनिन्छ । पात्रको व्यक्तित्व, परिवार पारिवारिक पृष्ठभूमि, समाज, समाजिक परम्परा, प्रकृति, रीत र अन्य भौगोलिक विशेषतादेखि लिएर पात्रका क्रियाकलाप भाषा, भाषिका र व्यक्तिबोली आदि सबैकुरा परिवेशद्वारा प्रमाणित हुन्छन् (सिंह, २०२२ : १४९) । वस्तुका भविता र समय स्थिति सबै घटनाको बिघटनका लागि चाहिने भाँडो परिवेश हो । यसले वस्तु वा घटनालाई घेरेर बस्ने मूर्त, अमूर्त तत्त्वलाई समेट्दछ । घटना कुन कालको र कुन ठाउँको हो, कस्तो सामाजिक वातावरण, रहनसहनमा घटित छ, त्यस घटनासँग सम्बन्धित पात्रको व्यक्तित्व र चरित्रमा स्पष्टता र स्वभाविकता ल्याउनका लागि घटना तथा पात्रका चारैतर्फको परिस्थिति वातावरण तथा देश, कालको विधान वा चित्रण परिवेश विधानमा रहनुपर्दछ ।

नाटकमा परिवेशको सृजना पात्रहरूको वेषभुषा र रङ्गमञ्चको सजावटबाट गरिने हुँदा परिवेशलाई जनाउन (सेटिङ) शब्द प्रयोग गरिन्छ । नाटकमा रङ्गमञ्चको सजावटको निम्ति नाटककारले निर्देशहरू दिन सक्दछ तर त्यसको वास्तविक प्रयोग नाट्यनिर्देशकले मात्र गर्न सक्दछ । त्यसैले नाटकको सफल प्रदर्शनका लागि नाटकको रचना मात्र पर्याप्त हुँदैन कुशल निर्देशकको सहयोग पनि त्यत्तिकै आवश्यक हुन्छ । कुशल निर्देशकले नै रङ्गमञ्चको शक्ति र सीमाभित्र रही आफ्ना कल्पनाशीलताद्वारा नाटकलाई सफल रूपमा दर्शकका सामु प्रस्तुत गर्न सक्दछ । नाटकमा कथातत्त्वको उपस्थिति हुने भएकाले यसलाई जीवन्त बनाउन परिवेशविधान आवश्यक पर्छ । नाटकमा युग जीवनको चित्रण सङ्क्षिप्त र सारगर्भित रूपमा गरिनु पर्दछ । युगजीवनको चित्रण नगर्दा नाटक असफल र अकालिक बन्न पुग्छ । यसकारण पात्र पात्रका बीचमा मानसिक द्वन्द्व तथा आरोह अवरोह को चित्रण गरेमा नाटक बढी प्रभावकारी र हृदयस्पर्शी बन्न पुग्दछ । नाटकमा कथावस्तु र पात्रले अपेक्षा गरे अनुरूप नै परिवेशको चित्रण गरिनु पर्दछ । समय र स्थानको चित्रण गरी कथावस्तु र पात्रका बीचमा सम्बन्ध स्थापित गर्नु आवश्यक भएकाले नाटकको लागि परिवेश अभिन्न अङ्ग हो ।

नाटकमा देश, काल र वातावरणको चित्रण विपरीत भयो भने कथानकमा अस्वभाविकता आइदिन्छ र नाटकमै उपहास्य भइदिन्छ । उपन्यासमा भैंँ नाटकमा देश, काल र वातावरण परिस्थितिको चित्रण हुनुपर्छ तापनि नाटक अभिनेय भएकाले रङ्गमञ्चमा उतार्न सम्भव हुने कुराकै वर्णनमा बढी केन्द्रित हुनुपर्छ । नाटक खास रूपमा दृश्यात्मक हुने हुँदा यसमा स्रष्टाले देश, काल र वातावरण अनुरूप वेषभुषा र बोली वचनको प्रयोग गर्नु

औधी वाञ्छनीय हुन्छ । सो नभएमा नाटकीय प्रभावमा बाधा पर्छ । प्राचीन ग्रीक आचार्यहरूले जुन (त्रय) सङ्कलन भनेर नाटकमा स्थान, समय र कार्यको एकता हुनुपर्छ भनेका थिए । ती पनि स्वभाविकताकै निम्ति उल्लेख गरेका हुन् । हिजोआजका नाटकमा भने अन्वितत्रयको पालना आंशिक रूपमा मात्र भएको देखिन्छ । वातावरणको निर्माणमा प्रकृतिको महत्त्वपूर्ण भूमिका हुन्छ । प्रकृतिले पनि मानिसको अन्तर्भावनामा ठूलो प्रभाव पारेको हुन्छ । मानिसको सुख, दुःख, आशा, निराशा, घात, प्रतिघात आदि प्रतिविम्बको रूपमा पनि प्रकृतिको चित्रण र विश्लेषण भएको हुन्छ । अर्को शब्दमा भन्नुपर्दा पात्र कुन मानसिक अवस्थामा गुञ्जिरहेछ त्यस अनुसार पनि प्रकृतिको चित्रण गरिएको हुन्छ ।

समग्रमा नाटकमा कथावस्तुको उचित संयोजन र त्यसलाई जीवन्त बनाउन परिवेशविधानको खाँचो पर्छ र माथि उल्लेखित विभिन्न तथ्यहरूका आधारमा पनि नाटकमा समयसापेक्ष परिवेशविधान हुनु पर्ने कुरा स्पष्ट हुन्छ ।

२.२.४ भाषाशैली

भाषाशैली नाटकको प्रस्तुति ढाँचा हो । भाषाशैली अन्तर्गत भाषा र शैली दुई ओटा शब्दहरू रहेका छन् । प्रकट रूपमा कुनैपनि विचार वा भावाभिव्यक्ति गर्ने एउटा सबल माध्यम भाषा नै हो । शैली भन्नाले चाहिँ नाट्यरचनाको पद्धति भन्ने बुझिन्छ । शैलीलाई नाट्यशिल्प पनि भनिन्छ । शैलीको सम्बन्ध लेखकको स्वभावसँग हुन्छ । कतिपय विद्वान्हरू भाषाशैलीलाई शैली मात्र भन्न रुचाउँछन् । शैली कथानक, पात्र र वातावरण जस्तो मूर्त नहुने भएकाले भाषाशैली भन्न बढी उपयुक्त हुन्छ । नाटकलाई साहित्यिक कृतिका रूपमा स्थापित गर्न रूपविन्यास अनिवार्य हुन्छ । यसको अभावमा नाटकले साहित्यिक मान्यता प्राप्त गर्न सक्दैन । यस अन्तर्गत नाटकका साहित्यिक उपकरणहरू पर्दछन् । ती उपकरणहरू हुन् । भाषा, अलङ्कार, विम्ब, प्रतीक, स्वैरकल्पना, व्यङ्ग्य आदि । भाषा साहित्यिक अभिव्यक्तिको प्राथमिक माध्यम हो । भाषाविना कुनै पनि साहित्यिक कृति सिर्जना हुन सक्दैन । शैली अन्तर्गत अरिष्टोटलले देखाएको पदरचना वा पदावली पर्छ अनि भाषिक स्वरूप नाट्यतत्त्वको सङ्गठन वा नाट्यको सरचना पक्ष पनि पर्छ । नाटकको भाषाशैली कस्तो हुनुपर्छ भनेर व्यापक रूपमा चर्चा भएको पाइन्छ । नाटकमा सर्वसाधारणले बुझ्ने सुबोध वा सरल शैलीको प्रयोग हुनुपर्छ । त्यस्तै प्रसङ्ग हेरी भावात्मक शैली, विचारात्मक शैली, तार्किक शैली आदि विभिन्न शैलीको प्रयोग गर्न सकिन्छ । नाटकमा जटिल र क्लिष्ट

शैलीको प्रयोग गर्न नहुने कुरा चाहिँ पूर्वीय आचार्यहरूले भनेका छन् अर्थात् समासपूर्ण शैली नाटकबाट पन्छाउनुपर्छ भनेर स्पष्ट बताएका छन् ।

पूर्वीय आचार्यहरू नाटकको शैली राम्ररी अर्थ बुझिने गरी प्रसाद, गुण, युक्त, हुनुपर्छ भन्ने कुरामा सहमत छन् । नाटकको शैली र सरचना एक आपसमा ज्यादै सुसम्बद्ध र एकान्वित हुनुपर्ने विचार आचार्यहरूको छ । भाषाशैली देश, काल, वातावरण, अनुकूल सहज, स्वभाविक र सम्प्रेषणीय हुनुपर्छ । विचार र परिस्थितिका बीच सङ्गति मिलाउनु रचनाको सफलताको कसौटी हो । भाषाशैली अन्तर्गत गद्यात्मक पद्यात्मक भाषा पदयोजना, शब्दविन्यास, वाक्यगठन र तत्सम्बन्धी तत्त्वहरू पर्दछन् । त्यसैगरी तत्सम, तद्भव र आगन्तुक जस्ता विभिन्न स्रोतका भाषिक शब्दरचनाको प्रक्रियालाई पनि नाटकमा अवलम्बन गर्नुपर्छ । नाटकलाई प्रभावकारी आकर्षक र सुन्दर बनाउन विचारको गम्भीरता, भावको रोचकता र अर्थको स्पष्टता हुनुपर्छ । त्यसैले भाषा विचार र भावको बाह्य आवरण हो भने शैली भाषाको व्यक्तित्व र अस्तित्व हो । नाटकमा भाषाको सामान्य रूप मात्र प्रयोग हुँदैन आलङ्कारिक स्वरूप पनि प्रयोग हुन्छ । यस्तो प्रयोगबाट भाषाले कलात्मक स्वरूप प्राप्त गर्दछ । भाषाको कलात्मक प्रयोगलाई पूर्वीय काव्यशास्त्रीहरूले शब्दालङ्कार र अर्थालङ्कार को रूपमा चर्चा गरेका छन् भने आधुनिक समालोचकहरूले चयन विचलन र समानान्तरता जस्ता प्रयोगहरूका आधारमा स्पष्ट पारेका छन् । भाषाको यही विशिष्ट प्रकृतिले नै नाटकलाई सामान्य गद्य सङ्कथनहरूबाट अलग्याउँछ र कलात्मक मूल्य बोधतर्फ उन्मुख गराउँछ । विम्ब भनेको पनि भाषाको अलङ्कार नै हो । यसले वस्तुको रूप, गुण वा आकृतिलाई मानसिक तस्वीरका रूपमा प्रस्तुत गर्दछ । फलतः यो भाषिक चित्रकला समान हुन्छ । पात्रले बोल्ने भाषामा आफ्ना, जातीयता र स्थानीयताको प्रभाव पारेको हुनुपर्छ । जसले स्वभाविकताको बोध गराउँछ । यस्तै नाटकमा उखान, टुक्का र हास्य व्यङ्ग्यको प्रयोगले जीवन्तता र सशक्तता प्रदान गर्छ (थापा, पूर्ववत् : ९०) । कुसल नाटककारको भाषाशैलीमा आफ्नोपन हुन्छ । अनि लेखकको व्यक्तित्वको परिचय हुन्छ । कथावस्तुको विन्यास सङ्गठन कौशल चरित्रचित्रणको पद्धति विचार प्रतिपादनको समता र अभिव्यक्तिमा भाषाको कलात्मक सौन्दर्य जस्ता पक्षहरू शैली अन्तर्गत पर्दछन् । यी कुराहरू प्रत्येक नाटककारले आफ्नै प्रकारको ढङ्गबाट, कौशलबाट र पद्धतिबाट व्यक्त गरेका हुन्छन् । जसबाट अनुभवी र दक्षपाठकले रचनाकार पत्ता लगाउन सक्छ ।

निष्कर्षमा भन्दा कुनैपनि रचनाकारले केन्द्रीय भावको संवाहक यही भाषिक चयन वा भाषाशैली भएकाले नाटकका लागि यो अपरिहार्य तत्त्व हो ।

संवाद नाटकलाई सहित्यका अन्य विधाबाट छुट्याउने प्रमुख तत्त्व पनि संवाद नै हो । नाटकमा नाटककारले आफ्ना तर्फबाट केही कुरा भन्न पाउँदैन । उसले जे भन्न चाहन्छ त्यो कुरा पात्रहरूका संवादबाट मात्र भन्न पाउछ । नाटककारको लागि संवाद कथावस्तु स्थापना गर्ने आधार, चरित्रचित्रण गर्ने माध्यम र विचार प्रस्तुति गर्ने साधन हो । संवादको प्रयोग विभिन्न विधामा गरिन्छ तर यो नाटकको अनिवार्य संरचना हो । संवाद नभएको अरु जे पनि हुनसक्छ तर नाटक हुन सक्दैन । त्यसैले संवाद नै नाटक हो भन्दा अत्युक्ति हुँदैन । नाटकमा संवादको त्यही महत्त्व छ जुन शरीरमा प्राणको हुन्छ । संवादद्वारा नाटकीय कथावस्तुको विकास, पात्रका स्वभावको उद्घाटन अनि भाव र कार्यव्यापारको अभिव्यक्ति हुने भएकाले पनि शरीरमा प्राणले गर्ने काम नाटकमा संवादले गर्छ भन्न सकिन्छ ।

पूर्वीय नाट्यशास्त्रीहरूले नाटकको संवादलाई चार वर्गमा विभाजन गरेका छन् प्रकाश, स्वगत, अपवारित, जनान्त्विक । प्रकाश सबैले सुन्ने संवाद हो भने स्वगत पात्रहरूले आफूले मात्र सुन्ने गरी बोलिने संवाद हो । यसैगरि अपवारित रङ्गमञ्चका कुनै पात्रले सुन्ने र कुनै पात्रले नसुन्ने संवाद हो । जनान्त्विक चाहिँ दुई पात्रहरू बीचमा हुने साउती हो । संवादका यी चार प्रकारका अतिरिक्त पूर्वीय नाटकमा नेपथ्यभाषित र आकाशवाणी जस्ता संवादहरू पनि प्रयोग गरिएको पाइन्छ । पूर्वीय साहित्यमा नाट्योक्तिलाई संवादको मूल बीजका रूपमा स्विकारिएको पाइन्छ । भाषाका माध्यमबाट दुई वा दुईभन्दा बढी व्यक्तिहरूका बीच हुने वार्ता वा भाव र विचारको आदान प्रदानलाई कथोपकथन भनिन्छ । नाट्योक्तिको प्रयोग पनि भाव र विचारको प्रकाशनका लागि गरिने हुनाले पश्चिमी सन्दर्भमा जुन नाटकीय तत्त्व संवाद वा कथोपकथन शब्दद्वारा अभिहित हुन्छ । संस्कृत नाट्य सन्दर्भमा यो नाट्योक्ति अन्तर्भूत छ । संवाद योजनामा भाषाको अभिव्यक्ति ढाँचाले महत्त्वपूर्ण प्रभाव पारेको हुन्छ । यस आधारमा संवादलाई चार प्रमुख वर्गमा विभाजन गर्न सकिन्छ । गद्यसंवाद, पद्यसंवाद, गीतिसंवाद र मिश्रित संवाद । पूर्वीय नाट्य परम्परामा प्रायः गद्य-पद्य मिश्रित संवादको प्रयोग गरिएको पाइन्छ भने पाश्चात्य नाट्य परम्परामा पद्यसंवादको प्रधानता रहेको पाइन्छ । यसैगरी गीतिसंवादले गीतिनाटकको विशिष्ट स्वरूप निर्माण गर्दछ । नेपालीमा भने यस्तो कुनै खास नियम छैन । समका नाटकमा पद्यसंवादको,

भीमनिधि तिवारीका नाटकमा स्वभाविक तर अतिसरल संवादको प्रयोग पाइन्छ भने गोपाल प्रसाद रिमालका नाटकमा सरलता, कलात्मकता, सार्थकता र परिमित्रताको सङ्गम पाइन्छ थापा, पूर्ववत्) ।

यसरी नेपाली नाटकको परिप्रेक्ष्यमा नेपाली संवादको प्रयोग र विकास वास्तविक यथार्थिक र व्यवहारिक रूपमा भएको देखिन्छ ।

समग्रमा संवादबाट नाटकीय वस्तुको विकास हुन्छ । त्यसकारण संवाद प्रसङ्ग र परिस्थिति अनुकूल हुनुपर्छ । यस्तै संवादद्वारा पात्रको शील, स्वभावको उद्घाटन हुने भएकाले संवाद पात्र सुहाउँदो हुनुपर्छ । संवाद अप्रासङ्गिक एवम् अतिविस्तृत हुनु हुँदैन । पात्रहरूको स्तर एवम् स्वभाव अनुसार कुराकानी गराइनु पर्दछ । कुनै अनपढ पात्रलाई आलङ्कारिक संवाद र शिक्षित पात्रलाई निम्न स्तरको संवाद गराइनु हुँदैन । यदि यस्तो भयो भने पात्रको वास्तविकता बुझ्न सकिँदैन र संवादमा सहजता हुँदैन । संवाद पात्रको उमेर र वर्ण अनुसार वाञ्छनीय हुन्छ । संवाद भाषण जस्तो लामो भयो भने दर्शकलाई पट्यार लाग्दो र खल्लो लाग्ने खालको हुन्छ । त्यसैले छोटो मीठो र सटिक हुनुपर्छ । सफल नाटकका लागि सरस, सरल, आकर्षक, चाखलाग्दो, परिस्थिति सुहाउँदो संवाद हुनु आवश्यक छ अर्थात् वाकपटुता हुनुपर्दछ । जुन नाटकको आवश्यक तत्त्व हो ।

२.२.५ उद्देश्य

नाटक जीवन र जगतको सोद्देश्य अनुकरण भएकाले यसको रचनाको केही न केही अभिप्राय हुन्छ । कुनै न कुनै प्रयोजनका लागि लेखिएको हुन्छ । साहित्यका विभिन्न विधाहरू मध्ये नाटक पनि एक प्रमुख विधा भएकाले नाटककारले एक न एक उद्देश्य लिएर नाटकको रचना गरेका हुन्छन् । चाहे त्यो सामाजिक, अर्थिक, राजनैतिक, धार्मिक, ऐतिहासिक, पौराणिक, किंवदन्ती नै किन नहोस् । प्रत्येक रचना कुनै न कुनै लक्ष्य सिद्धीका लागि गरिने हुनाले लेखकका सामु आफ्ना उद्देश्य स्पष्ट रहनुपर्छ । नाटक हेर्दा वा पढ्दा यो अमुक प्रयोजन वा उद्देश्यका लागि रचिएको रहेछ भन्ने बोध प्रेक्षक वा पाठकलाई नाटककारले गराउन सक्नुपर्छ । जुन नाटककारको कुनै लक्ष्य हुँदैन र कुनै उद्देश्य पनि हुँदैन । उसले प्रेक्षक वा पाठकलाई त्यसको बोध गराउन पनि सक्दैन । वास्तवमा लेखकले कुनै पनि कृति लेख्दा जीवनको कुन लक्ष्यलाई सङ्केत गरी आफ्ना मनका भावना विचार प्रकट गरेको हुन्छ । त्यही नै सम्बन्धित कृतिको उद्देश्य ठहर्छ । उद्देश्य पूर्तिको लागि प्रत्येक साहित्यिक कृतिमा लेखकले निश्चित जीवन दर्शन प्रस्तुत गरेको हुन्छ । उद्देश्यलाई अन्तर्वस्तुका रूपमा

लेखकका चिन्तनको केन्द्रीय पक्ष ठान्दै ऋषिराज बराल कृतिका माध्यमबाट लेखकले आफ्ना विचारको विन्यास र सम्प्रेषण गरेको हुन्छ भन्दछन् ।

कतिपय विद्वान्हरूले कुनै पनि परिस्थितिको यथार्थ चित्रण नै नाटकको उद्देश्य भएको कुरा उल्लेख गरेका छन् । कसैका विचारमा साहित्यमा अन्य विधा भन्ना नाटकको उद्देश्य पनि जीवनको व्याख्या वा आलोचना गर्नु हो । जीवनका बाह्यान्तर अनुभूति, घात, प्रतिघात तथा मानवीय सम, विसम समस्याहरूलाई अभिव्यक्त गर्नु चाहिँ नाटकको उद्देश्य हो । हिजोआज भने मानवीय चरित्रको मनोवैज्ञानिक विश्लेषण गर्नु नै नाटकको उद्देश्य हो भन्ने धारणा पनि बलियो हुँदै आइरहेको छ । त्यस्तै यथार्थ समस्याको नग्न चित्रण नै नाटकको उद्देश्य हो भन्ने धारणा पनि प्रबल भइरहेको छ ।

पूर्वीय नाट्यशास्त्रीहरूले रसलाई नाटकको सारवस्तु मानेका छन् । यो नाटकबाट प्राप्त हुने विलक्षण आनन्द हो । पाश्चात्य नाट्यशास्त्री अरिष्टोटलले नाटकमा दुःखान्त तत्त्व प्रधान रहने र त्यसले मानवीय मनका त्रास र करुणा जन्य अनुभूति जगाएर मानव मनका विकारहरूको विरेचन गर्ने उद्देश्य नाटकमा रहने बताएका छन् । नाटकमा रसलाई प्राणतत्त्वका रूपमा स्विकारिन्छ । नाटकको अनुस्वादनले धर्म, अर्थ, काम, मोक्ष, हित, बुद्धि, यश, आय आदिको विकास हुन्छ भन्ने धारणा पूर्वीय मान्यतामा रहेको छ । त्यतिमात्र नभएर नाटकले लोकलाई मनोरञ्जन दिनु, लोकमङ्गलको कामना गर्नु, लोकलाई उपदेश दिनु पनि नाटकको उद्देश्य रहेको पाइन्छ ।

संस्कृत नाट्य परम्परामा नाटकको रचना आदर्शवादी धरातलमा भएको देखिन्छ तर पाश्चात्य परम्परामा भने नाट्यरचनाको आधार वस्तुवादी भएको पाइन्छ । आदर्शवादी धरातल अनुरूप संस्कृत नाटकमा आदर्श वस्तु, नेता र अभीष्ट रसको प्रतिष्ठापन भयो । वस्तुवादी नाट्य रचना अनुसार द्वन्द्वात्मक स्थितिको सिर्जना नै नाटकको मूल उद्देश्य रह्यो । पछिल्लो चरणका विभिन्न प्रकृतिका नाटकहरूले सामाजिक समस्या मानवजीवनको चित्रण आदिलाई उद्देश्य बनाएको देखिन्छ ।

निष्कर्षमा भन्दा नाटक साहित्यिक विधामध्येको एक दृश्यात्मक विधा हो र यसले चाहे अभिनयका माध्यमबाट होस्, चाहे पाठ्य रूपमा होस्, दर्शक र पाठकलाई प्रत्यक्ष रूपमा आनन्द गराउनु पर्छ । साथै कुनै आदर्शको, यथार्थको, धर्मको, राजनीतिको मनोविज्ञानको र नैतिकताको सन्देश दिने उद्देश्य लिएको हुनुपर्छ । हिजोआजका नाटकले भने प्रत्यक्ष रूपमा कुनै सन्देश नदिई समाजमा विद्यमान विकृति विसङ्गति र आर्थिक

राजनैतिक, सामाजिक, सांस्कृतिक समस्याको उद्घाटन गरी अप्रत्यक्ष रूपमा सुधारको भावना राखी त्यसलाई पनि उद्देश्य बनाएका हुन्छन् । जे होस् कुनै पनि नाटककारले कुनै न कुनै उद्देश्य लिएर नाटक लेखेका हुन्छन् र यो सार्वभौम पनि हुन्छ ।

२.२.६ शीर्षक

प्रत्येक साहित्यिक कृतिको शीर्षक हुने गर्दछ । शीर्षक बिना कृतिले पूर्णता पाउन सक्दैन । संसारमा भएका हरेक मान्छेको आ-आफ्ना नाम भए भैं साहित्यका हरेक कृतिहरूको नामकरण गरिएको हुन्छ । नाटक पनि साहित्यका विभिन्न विधाहरूमध्ये एक प्रमुख विधा भएकाले नाटकको पनि शीर्षक हुनु आवश्यक छ । नाटकको शीर्षक सम्बन्धित नाटकका पात्रसँग, कथावस्तुसँग, घटनासँग, परिवेशसँग वा सम्बन्धित कृतिको अर्थविशेषसँग सम्बन्धित हुनुपर्छ । नाटकले प्रतीकात्मक रूपमा बुझाउने विभिन्न अर्थसँग सम्बन्धित प्रतीकहरूको आधारमा पनि नाटकको शीर्षक राख्न सकिन्छ ।

नाटकका अन्य तत्त्व भैं शीर्षक अनिवार्य नभए पनि नाटकको समाप्ति भएपछि सम्बन्धित कृतिलाई अन्य कृतिबाट अलग्याउनका लागि शीर्षकको आवश्यकता पर्दछ । शीर्षक रोचक र सवै दर्शकले पढौं-पढौं, हेरौं- हेरौं जस्तो खालको हुनुपर्छ ।

नाटकलाई अन्य विधाबाट पृथक बनाउने भनेको अभिनयले हो । अभिनय शब्द 'णीञ्ज' धातुमा 'अभि' उपसर्ग लागी 'अच्' प्रत्यय लागेर बनेको हो । जसबाट भावहरूको अभिमुखीकरण हुन्छ, त्यसैलाई अभिनय भनिन्छ । अर्थात् जसबाट प्रयोगका माध्यमले अनेक भावहरूको विभाजन हुन्छ, र जुन शाखा अङ्ग तथा उपाङ्गहरूले सयुक्त हुन्छ, त्यो अभिनय हो । नाटकलाई अन्य साहित्यिक विधाबाट अलग्याउने तत्त्व नै अभिनय हो । नाटकको मूल लक्ष्य नै अभिनयद्वारा प्रेक्षकलाई आनन्दित तुल्याउनु हो । यदि नाटकमा अभिनय नहुने हो भने श्रव्यकाव्य र दृश्यकाव्यमा फरक हुने थिएन । यही अभिनय पक्ष नै पाठ्य र दृश्यकाव्यको भेदक तत्त्वका रूपमा रहेको छ । यस आधारमा नाटकका लागि अभिनय नभई नहुने तत्त्व भएको कुरा स्पष्ट हुन्छ ।

संस्कृत साहित्यका पछिल्ला आचार्यहरूले अभिनय र अनुकरणलाई एक मानेको देखिन्छ । आचार्य भट्टलोल्लट आदिले 'राम' आदि विभाव वा नायकलाई अनुकार्य भनेका छन् । भने काव्यप्रकाशको नागेश्वरी टीकामा अनुकार्यको अर्थ अभिनय हो भनेर लेखिएको छ । आचार्य विश्वनाथले त अवस्थाको अनुकरण नै अभिनय हो भनेका छन् । संस्कृत काव्य

मन्दारमन्दमा सहृदयका मानसमा निरन्तर रस, ज्ञान उत्पन्न गराउने र अनुकर्ता (नट) मा रहने भावविशेष नै अभिनय हो भनिएको छ ।

पूर्वीय आचार्य भरतमुनिले अभिनयका विभिन्न प्रकार छुट्याएर त्यसका कार्यको समेत उल्लेख गरेका छन् । जस अनुसार,- आङ्गिक, वाचिक, आहार्य र सात्विक । आङ्गिक अभिनय शरीरका अङ्ग प्रत्यङ्गलाई उचित रूपले सञ्चालन गरी गरिने अभिनयलाई आङ्गिक अभिनय भनिन्छ । वाचिक अभिनय समुचित रूपले शब्दोच्चारण गरी गरिने अभिनयलाई वाचिक अभिनय भनिन्छ । आहार्य अभिनय देश, काल, वातावरण, रीति, परम्परा सुहाउँदो गरी अभिनेता तथा अभिनेत्री वेषभुषा धारण गर्नु आहार्य अभिनय हो । सात्विक अभिनय सुख, दुःख, हर्ष, उत्साह, ग्लानि आदि मनका भावहरूलाई आकृतिमा परिणत गर्नु सात्विक अभिनय हो ।

यसरी आचार्य भरतमुनिले उल्लेख गरेका चारै प्रकारका अभिनयको सङ्गमबाट नै नाटकको मूर्तता पाउने कुरा स्पष्ट हुन्छ । अभिनयलाई सफल पार्न पात्रको सबैभन्दा ठूलो भूमिका हुन्छ । त्यसका लागि पात्र, सम्भाषण मात्र जान्ने भएर हुँदैन । नाटकका पात्रले त अवसर र मनोभाव अनुसार शरीरका बाह्य चेष्टा प्रदर्शित गर्न, हाँसो, रोदन एवम दर्द, विषाद आदि भावहरूको प्रकाशन गर्न पनि सक्नुपर्छ । पात्रले समय र परिस्थितिसँग हिड्दै क्षण-क्षणमा भाव परिवर्तन गर्दै अभिनय गर्न सक्नुपर्दछ । समग्रमा अभिनय साहित्यका विभिन्न विधाहरूबाट नाटकलाई छुट्याउने एउटा कसौटी हो । पात्रले जुन कुरा सहज रूपमा प्रस्तुत गर्न सक्नुपर्छ । दर्शकलाई कृत्रिमताको आभाष हुन दिनु हुँदैन । अभिनय सफल हुनु भनेको समग्र नाटक नै सफल र रोचक हुनु हो ।

२.२.७ निष्कर्ष

साहित्यका श्रव्य र दृश्य दुई स्थूल भेदमध्ये नाटक दृश्य भेदमा पर्दछ । नाटकको अन्तिम लक्ष्य पनि रङ्गमञ्चमा अभिनय गरेर दर्शकलाई आनन्दित पार्नु हो । यति हुँदा हुँदै पनि हिजोआज नाटकको विकास हुँदै जाने क्रममा रेडियोबाट पनि ध्वनि नाटकको प्रसारण गर्न थालिएकाले नाटक दृश्य विधा मात्रै हो भन्ने कुरा आकाट्य रहन सकेको छैन । त्यही कारण नाटकलाई पाठ्य विधा पनि भनिन्छ । नाटक पढेर वा सुनेर आनन्द लिन सकिने पाठ्य श्रव्य विधा भए पनि नाटक भन्ने बित्तिकै मान्छेको ध्यान रङ्गमञ्चतर्फ आकर्षित हुने हुँदा धेरै मात्रामा नाटक दृश्य विधा नै हो भन्न सकिन्छ । नाटकलाई अन्य विधाबाट छुट्याएर सफल बनाउनमा अभिनय पक्षको महत्त्वपूर्ण भूमिका रहेको पाइन्छ । वास्तवमा

नाटकको अन्तिम अभीष्ट पनि सफल अभिनय नै हो । नाटकलाई सफल बनाउन नाटकका सबै तत्व अनिवार्य मानिन्छन् । त्यसकारण उक्त सबै तत्वका सङ्गमबाट नै नाटकको वास्तविक स्वरूप देखिने हुँदा सफल नाटकमा उक्त सबै तत्वको आवश्यकता पर्दछ । यस बाहेक नाटकलाई अभूत स्थतरीय र प्रभावकारी बनाउन विभिन्न प्रतीक विम्ब व्यङ्ग्य, अलङ्कार आदि कुरालाई पनि सहायक तत्वका रूपमा लिन सकिन्छ ।

२.३ नाटक र एकाङ्कीबिच समानता र भिन्नता

नाटक साहित्यको ज्यादै लोकप्रिय विधा हो । नाटकलाई अङ्ग्रेजीमा 'डामा' र 'प्ले' भनिन्छ । नाटक र एकाङ्की दुवै दृश्य विधा हुन् र दुवै विधाको सफलता अभिनयमा आधारित हुन्छ भन्ने मानिएको छ । दुवै विधाका तत्वहरू पनि समान प्रकारका छन् । दुवै रङ्गमञ्चमा प्रदर्शन गरिन्छन् तर यति धेरै समानता भए पनि नाटक एकाङ्की होइन र एकाङ्की पनि पूर्ण नाटक होइन तर दुवै नाट्य विधा हुन् । नाटक महाकाव्य र उपन्यासको हैसियत राख्छ भने एकाङ्कीले खण्डकाव्य र कथाको हैसियत राख्छ । नाटकमा समग्र जीवनको कुनै एक विशेष परिस्थितिको एक क्षण उपस्थित हुन्छ भन्न सकिन्छ । पूर्णाङ्की नाटकमा जीवन जगतको व्यापक र विस्तार पूर्वक वर्णन गर्ने अवसर रहन्छ भने एकाङ्की नाटकमा जीवन जगतको एक क्षणको चित्रण गरिन्छ ।

नाटक र एकाङ्की नाटक बीचको भिन्नतालाई यसरी देखाउन सकिन्छ :

१. सानो आकार र एक अङ्क मात्र ।	१. ठूलो आकार र एकभन्दा बढी अङ्क
२. जीवन जगतको एक पक्ष वा क्षणको चित्रण	२. जीवनजगतको अनेक पक्ष वा क्षणको चित्रण
३. पात्रगत अल्पता र चरित्रचित्रण तिब्रता क्षिप्रता सशक्तता र सङ्क्षिप्तता	३. पात्रगत बहुलता र चरित्रचित्रणमा व्यापकता विस्तृतता विविधता र दीर्घता
४. सङ्क्षिप्त कथावस्तु र प्रारम्भमै कौतूहलताको सुनिश्चित स्थिति	४. विस्तृत कथावस्तु र कौतूहलताको अनिश्चित स्थिति
५. द्वन्द्वगत सबलता र एकान्वितिको पूर्ण पालना	५. द्वन्द्वगत विस्तृतता र एकान्वितिको प्राय उपेक्षा
६. तीब्र गतिमा विकसित कथावस्तु र व्यञ्जनात्मकताको अधिकता र प्रभावकारिता	६. विस्तार साथ विकसित कथावस्तु र वर्णनात्मकता र आख्यानात्मकताको अधिकता

<p>७. पाश्चात्य साहित्यको नविनतम विधा र कम्तिमा आधा घण्टादेखि पौने घण्टा मञ्चन समय रहेको ।</p> <p>८. एकै प्रकारको रस हुने</p> <p>९. मुख्य घटनाको बाहुल्यता रहने</p>	<p>७. पूर्वीय पाश्चात्य साहित्यको प्राचीन विधा र कम्तिमा तीनदेखि चारघण्टाको मञ्चन समय रहेको</p> <p>८. विविध प्रकारका रस हुने</p> <p>९. आवान्तर घटनाको प्रस्तुति गरिने</p>
---	---

उपर्युक्त भनाइ अनुसार नाटक र एकाङ्कीबिच धेरै कुरामा समानता भए पनि आकार प्रकार र पात्रका माध्यमबाट भिन्नता रहेको पाइन्छ ।

तेस्रो परिच्छेद साहित्यकार अविनाश श्रेष्ठको नाट्ययात्रा र प्रवृत्ति

३.१ अविनाश श्रेष्ठको नाट्ययात्रा

अविनाश श्रेष्ठको जन्म वि.सं. २०१२ मा भारतको असम (गुवहाटी) को नेपाली बस्ती उलुबारे गाउँमा भएको थियो । हिन्दी भाषाबाट लेखन प्रारम्भ गरेका श्रेष्ठले नेपाली साहित्यका विभिन्न विधामा कलम चलाएका छन् । ‘यहाँ जीन्दगी यस्तै छ’ (१९७१/७२) नामक एकाङ्कीबाट साहित्यमा प्रवेश गरेका श्रेष्ठले छोटो कविता सङ्ग्रह, ‘गुडवाई रोनीता’ नामक लघु उपन्यास, ‘तान्या इन्द्रकमल र अन्धकार’ नामक कथा सङ्ग्रह प्रकाशन गरेका छन् । बहुआयामिक व्यक्तित्वका धनी श्रेष्ठको कलम यी विधाहरूमा मात्र सीमित नरहेर नाट्य विधामा भन् सशक्त भएको पाइन्छ । यिनका प्रकाशित नाटकहरूमा ‘मजदुर’, ‘प्रतिरक्षा’, ‘भानुको खोजीमा’, ‘पर्खाल भत्किने छ’ जस्ता फुटकर कविता पनि प्रकाशन गरेका छन् । ‘समय, समय अनि समय’, ‘अश्वत्थामा हतोहतः’, र ‘डाइनोसरको मुद्रा’ (अप्रकाशित) आदि रहेका छन् ।

यिनै नाटकहरूका आधारमा अविनाश श्रेष्ठको नाट्ययात्रालाई दुई भागमा बाँडेर हेर्न सकिन्छ :

- १) पूर्वार्ध चरण सन् १९७१ देखि सन् १९८३ सम्म
- २) उत्तरार्ध चरण सन् १९८४ देखि हालसम्म

पूर्वार्ध चरण

अविनाश श्रेष्ठको प्रारम्भ हिन्दी भाषाबाट भएको पाइन्छ । हिन्दी भाषामा लेखिएको ‘मजदुर’ (सन् १९७१) सँगसगै नेपाली भाषामा पनि थुप्रै नाटकहरूको रचना गरेका छन् । श्रेष्ठको ‘यहाँ जिन्दगी यस्तै छ’ (सन् १९७१/७२), ‘प्रतिरक्षा’ (सन् १९७३), ‘भानुको खोजीमा’ (सन् १९७३), ‘पर्खाल भत्किने छ’ (सन् १९७३), ‘मादकता अनि मादकता’ (सन् १९८१), ‘रजहाँस’ आदि रहेका छन् ।

सर्वप्रथम हिन्दी भाषामा छापिएको पहिलो नाटक ‘मजदुर’ (१९७१) मा चारैतिर हडताल तालाबन्दी भइरहने भारतीय परिवेशको चित्रण भएको पाइन्छ । विभिन्न राजनीतिक पार्टीका कारणले गर्दा र त्यसको परिणाम आम मजदुरहरूले खेप्नुपरेको यथार्थतालाई प्रष्ट्याइएको छ । मालिकहरूले दिने दुःख भोग हडतालले गर्दा मजदुरहरूको मृत्यु हुने आदि

विषयलाई लिएर लेखिएको नाटक हो । भानुजयन्तीको अवसरमा 'भानुको खोजीमा' आदिकविको उपाधि ग्रहण गरेका कवि भानुभक्तलाई आधार बनाएर रचिएको नाटक हो । प्रस्तुत नाटकमा भानुभक्तले आम मानिसलाई दिएर गएको शिक्षा दीक्षाका साथै आशिर्वाद र उनले नेपाली साहित्यमा दिएको योगदानको विषयलाई लिएर रचिएको नाटक हो ।

'यहाँ जिन्दगी यस्तै छ' नाटकमा पनि पीडित मजदुरहरूलाई नै मध्यनजर गर्दै मजदुरहरू समयमा घर फर्कन नपाउने समयमा गरेको कामको वेतन नपाउने जस्ता दुःख याचना प्रकट गरेर नाटक रचिएको छ ।

'मादकता अनि मादकता' नाटकमा खाएर मात्तिएका जड्याहा फटाह व्यक्तिहरूको चरित्रलाई प्रस्तुत गरिएको छ । 'सिद्धार्थ' र 'रजहास' जस्ता बालनाटक पनि रचना गरेका छन् । प्रस्तुत नाटकहरूमा बालबालिकाका समस्यालाई प्रस्तुत गरिएको छ ।

यस चरणका मुख्य प्रवृत्तिलाई निम्न बुँदामा देखाउन सकिन्छ :

- प्रयोग धर्मिता प्रयोग प्रेमी नाटककार
- असमिया रङ्गमञ्चबाट प्रभावित
- विद्रोही नाटककार (परम्परावादी नाट्यलेखन शैलीको विरुद्धमा) आदि ।

उत्तरार्ध चरण

पूर्वार्ध चरणका नाटक यर्थाथपरक आदर्शोन्मुख प्रवृत्ति रहे पनि उत्तरार्ध चरणमा प्रवेश गरेपछि अविनाश श्रेष्ठले नवप्रयोगवादी प्रवृत्ति अँगालेका छन् । वर्तमान जीवनका विवशता, बाध्यता, व्यस्तता सङ्कटग्रस्तता, निस्सारता आवश्यकता, अभाव, छटपटी, जीउनु र मर्नुको अवस्थाको राम्रो प्रस्तुति पाइन्छ भने वैज्ञानिक उन्नति र प्रगतिले समाजको स्वरूपमा ल्याएको परिवर्तनको रेखा पनि उतारिएको पाइन्छ । जे र जसरी हुन्छ आजको वर्तमान मानव जीवनले भोगेका र भोग्नु पर्ने स्थितिलाई स्वैरकल्पना चमत्कृत संरचना चेतनप्रवाहशैली सूक्ष्म कथानक र विचित्रको असम्भव तर श्रेष्ठको नाट्य सङ्ग्रह 'अश्वत्थामा हतोहतः' (वि.सं. २०५०) यस चरणको प्रमुख कृति मानिन्छ । यसै सङ्ग्रह भित्रको पहिलो नाटक हो 'समय, समय अनि समय' यसमा मानिसको प्रतिनिधित्व गर्ने पात्र सनातन पुरुष समय नामक पात्रहरूसित अविरल सङ्घर्ष गरेको र समयलाई नराम्रो दृष्टिकोणबाट हेरेको छ ।

'अश्वत्थामा हतोहतः' नाटकमा आध्यात्मवादी कृष्ण र सामान्य पात्र अश्वत्थामा बीचको द्वन्द्व देखाइएको छ । (नरो वा कुञ्जरो वा अश्वत्थामा हतोहतः) अविनाशको अर्को

नाटक (डाइनोसरको मुद्रा (सन् २०६४) मा लिखित तर प्रकाशित भने भएको छैन । यस समयमा अविनाश श्रेष्ठले तिन ओटा प्रमुख नाटक लेख्नुका साथै दुई ओटा प्रकाशनमा पनि ल्याएका छन् । यसरी उत्तरार्ध चरणमा अविनाशले प्रमुख र चर्चित नाटक दिएर नेपाली साहित्यमा साथै आधुनिक नेपाली नाट्यधारामा प्रयोगवादी धाराका साथै नवआधुनिकतावादी धारालाई निरन्तरता र विकास गर्ने काम गरेका छन् ।

३.२ अविनाश श्रेष्ठका नाट्य प्रवृत्तिहरू

प्रयोगप्रेमी नवआधुनिकतावादी प्रगतिवादी अविनाश श्रेष्ठका नाटकमा नवीन प्रयोग वस्तु र शिल्पको नवीनता स्वैरकल्पनात्मक शिल्पशैली कालिक चेतना विसङ्गतिवादी, अस्तित्ववादी जीवन दर्शनले मुख्य स्थान पाएको छ । यस धाराका नाटककारका नाट्यप्रवृत्तिहरूमा बाह्ययथार्थको अतिक्रमण गरिएको पाइन्छ । रङ्गमञ्चमा समेत प्रयोगशीलता ल्याउने प्रयत्न गरेको पाइन्छ । यसरी समष्टिरूपमा अविनाश श्रेष्ठका नाट्यप्रवृत्तिलाई केलाउने प्रयास गरिएको :

जीवनका बहुआयामिक पक्षलाई केलाउँदै परम्परामुखी जीनपद्धति सामाजिक, आर्थिक, राजनैतिक स्थिति र आधुनिक वैज्ञानिक आविष्कार आणविक शास्त्रको, विस्तार, दुर्नियति र युगीन जीवनलाई प्रस्तुत गर्न वर्तमान मानिसले भोगेको जीवन भोगाइ र त्यसको परिणति आफ्ना नाटकमा कथावस्तुका रूपमा प्रयोग गर्न र कथावस्तुको बाह्यपक्ष त्रास, भयावह, कोलाहल, विवृत्ति र व्यङ्ग्यले युक्त हुनु । जडवत् पात्रको माध्मबाट पनि मानव अन्तर्मनका व्यथा, कथा, दुःखेसे, छटपटी, अन्योल, निराशा, शून्य र दिग्दारीभाव व्यक्त गर्न सक्नु । प्रयोगवादी नाटककारहरू नाटकमा संवाद बहुअर्थी सबल र सशक्त अनि तुकबन्दी, पुनरावृत्ति, ठट्ट्याला, गम्भीर, सामान्य बौद्धिक र तार्किक, उटपट्याङ्ग लगायत विभिन्न संवादात्मक शैलीको प्रयोग गरी सामाजिक विकृति विसङ्गति मानवीय कुप्रवृत्तिप्रति नजानिदो पाराले घुमाउरो र तीखो मर्मान्तक व्यङ्ग्य वाण प्रहार गर्ने नाटककार हुन् । यिनका नाटकमा अङ्क, दृश्य, पात्र, संवाद, भाषा, संरचना र कथानकमा खासै कुनै शृङ्खलात्मक संरचना नभई नाटकको परिवेश र वातावरण पनि अत्यन्त त्रासमय विसङ्गतिमय र विकृतिले छोएको छ । समाजमा बाह्य प्रशासनिक कमजोरी प्रशासनिक अकर्मण्यता, शोषण अत्याचार र भ्रष्टाचार राजनीतिक उथलपुथल र अराजनैतिक चरित्र विसङ्गतिपूर्ण उदासिनता प्रजातन्त्र प्राप्तिपछिको दुर्दशा अन्धविश्वासी संस्कार दास मनोवृत्ति आदि कुरालाई नाटककारले कतै स्वैरकल्पनात्मक ढङ्गले कतै प्रकृतिपरक मनस्थितिले कतै

प्रयोगपरक शैलीले कतै भाषिक संरचनाको चमत्कारीपनले कतै प्रतीक प्रयोग र व्यङ्ग्यात्मक पाराले चित्रण गरेका छन् । मानव जातिकै सर्वकालीन प्रवृत्ति नियति र स्वभावको बौद्धिक विश्लेषण गर्दै समय र मानिस बीचको अनन्त अन्तः द्वन्द्वको चित्रण गरेका छन् । नाटकहरूमा देखा पर्ने संवाद सारगर्भित तर्कपूर्ण बौद्धिक सङ्गठित व्यञ्जनात्मक मनोरञ्जन हास्यत्मक जटिल र अजटिल विशृङ्खलित दुवै प्रकारको देखिन्छ । अविनाश श्रेष्ठका नाटक अकथात्मक तर रोचकताले र कौतूहल पक्षले भरिएका छन् । अकथात्मक खालको रचना क्षीण कथात्मकताले गर्दा प्रायः जसो कम रोचक हुन्छ । तर अविनाशले दुवै 'अश्वत्थामा हतोहतः' र 'समय, समय अनि समय' नाटकमा अविरल र अटुट कौतूहलको विस्फोट गरेर अकथात्मकताको मरुभूमिमा रोचकताको मोहक हरियोपरियो उमारेका छन् । यो कार्य चुनौतिले भरिएको जोखिम जस्तै हो तर अविनाशले यो जोखिम उठाएका छन् । आफ्ना नाटकहरू मार्फत् आफ्ना सर्जक, प्रतिभा र विशिष्ट प्रयोग एवम् प्रविधिको सशक्त परिचय दिएका छन् । रङ्गमञ्चको राम्रो ज्ञान र कुशल प्रयोग गर्न सक्ने नाटककार हुन् । कथ्य र नवीन शैली एवम् प्रविधिका आधुनिक नाटककार हुन् । उनमा विषयगत र शैलीगत दुवै प्रकारको नवीनता पाइन्छ । मानवीय जीवनका विसङ्गत अँध्यारा पाटालाई अधि सारी अन्ततः मानवीय जीवनका उज्याला पाटालाई सङ्केत पनि गरेका छन् ।

चौथो पच्छेद

‘समय, समय अनि समय’ नाटकको विधातात्त्विक अध्ययन विश्लेषण

४.१ ‘समय, समय अनि समय’ नाटकको पृष्ठभूमि

कुनै पनि साहित्यिक विधाका कृतिको निर्माणका निम्ति केही निश्चित घटकहरूको आवश्यकता पर्दछ । कृतिको समष्टि संरचना त्यसका बनोटका मेलबाट मात्रै निर्मित हुन पुग्दछ । संरचनावादीहरू कृतिका यी सङ्गठनात्मक अङ्गहरूलाई एक एक घटक मान्दछन् भने ती अङ्गहरूको पूर्णयोगलाई एक सिङ्गो संरचना मान्दछन् । त्यसैले नाटकको निर्माण हुन आवश्यक पर्ने अङ्गहरू वा उपकरणहरू नै नाटकका संरचक घटक हुन् । यी घटकहरूको उपस्थितिले नै नाट्य कृतिको आकार निर्माण हुन्छ । जसलाई कृतिको संरचना भनिन्छ । प्रत्येक साहित्यिक कृति आफैमा स्वयम् एउटा संरचना हो । जसको निर्माण विभिन्न तत्वहरूको एक आपसी सम्बन्ध र संयोगबाट पूर्ण हुन पुग्छ । साहित्यका हरेक विधाका कृतिको आकृतिलाई प्रकट गर्ने र साकार रूप दिने काममा सम्मेलन अवयवहरू नै साहित्यिक कृतिका संरचक घटक हुन् ।

साहित्यका विभिन्न विधाहरू मध्ये नाटक एक प्रमुख विधा हो । जसको आफ्नै विशिष्ट र मौलिक संरचना छ । नाटकका संरचक घटकहरू त्यस्ता कारकहरू हुन् । जसबाट नाटकको स्वरूप तथा आकार निर्माण हुन्छ । नाटकको विधागत तत्व विश्लेषणका लागि पूर्वीय र पाश्चात्य नाट्यविद्हरूकै आधारमा गर्नु उचित देखिन्छ । पूर्वीय नाट्यशास्त्रीहरूले नाटकको रचनामा वस्तु, नेता र रस जस्ता तिन प्रमुख तत्व रहने कुरामा जोड दिएका छन् भने नाटकका अन्य तत्व अन्तर्गत पाठ्य, नाट्योक्ति, गीत, वृत्ति, प्रवृत्ति अलङ्कार, लक्षण, अभिनय र रङ्ग आदि तत्वहरूको चर्चा गरेका छन् । पाश्चात्य काव्यशास्त्री अरस्तुले कथावस्तु, चरित्रचित्रण, विचारतत्व, पदावली, दृश्यविधान र गीत जस्ता तत्वहरूलाई नाटकका प्रमुख तत्व मानेका छन् । पूर्वीय र पाश्चात्य नाट्यशास्त्रीहरूले चर्चा गरेका कतिपय नाट्यतत्व आधुनिक नाटकका निम्त उपयोगी नदेखिए पनि धेरै तत्व आज पनि त्यत्तिकै सान्दर्भिक देखिन्छन् । नेपाली समालोचक वासुदेव त्रिपाठीले पनि पूर्वीय र पाश्चात्य मान्यतालाई नै अनुसरण गरेका छन् ।

आधुनिक नेपाली नाटकमा पनि कथावस्तु, चरित्रचित्रण, सारवस्तु, नाट्योक्ति, भाषाशैली आदि तत्वलाई नै आधिकारिक मानिएको छ । यसैका आधारमा ‘समय, समय अनि समय’ नाटकको विधातात्त्विक अध्ययन विश्लेषण गर्ने प्रयास गरिएको छ ।

४.२ लेखन, मञ्चन र प्रकाशन

‘अश्वत्थामा हतोहत’ (वि.सं. २०५०) नाट्य सङ्ग्रहभित्रको ‘अश्वत्थामा हतोहत’ नामक शीर्ष नाटक नेपाली साहित्यकै महत्त्वपूर्ण र चर्चित नाटक हो । श्रेष्ठ पर्वतका गाउँमा बुढापाकाहरूसँग बस्दा उनीहरूले प्राचीन महाभारत कालीन अश्वत्थामाको कथा भन्ने गरेको र सो कथा सुने अनुसार अश्वत्थामा एक कोढले खाएको व्यक्ति भएको र उसको टाउकोमा कीरा परेको गाउँघरमा सरसोको तेल माग्ने गर्थ्यो । गाउँकाले पनि तेल दिने गर्दथे । त्यो तेल अश्वत्थामा आफ्ना टाउकोमा घाउ भएको ठाउँमा हाल्ने गर्थ्यो अनि घाउमा तेल खन्याउँदा कीराहरू लसलस्ती भूईँमा खस्ने गर्थे जस्ता किंवदन्ति सुनेपछि अविनाशको मनमा पनि अश्वत्थामाप्रति हृदय विभोर भएर अश्वत्थामाका बारेमा केही लेख्ने प्रयास गरे र सफल पनि भए । प्रस्तुत (नाट्य सङ्ग्रह) भित्रको पहिलो नाटक हो ‘समय, समय अनि समय’ जसको विस्तृत रूपमा अध्ययन भइरहेको छ । प्रस्तुत नाटक पूर्णाङ्गी हो । राष्ट्रिय युवा महोत्सव समितिद्वारा वि.सं. २०४३ मा राष्ट्रिय नाँचघरमा पहिलो पटक मञ्चन भएको हो । सन् १९८२ (वि.सं. २०३९) मा गुहावटी (असाम) मा रचिएको र वि.सं. २०४३ असोज-कार्तिकमा परिमार्जन गरिएको अनि ३० दिसेम्बर १९८६ (वि.सं. २०४३ पुस १५) गते राष्ट्रिय नाचघर (जमल) काठमाडौँमा पहिलो चोटि मञ्चित भएको हो । यो मञ्चन राष्ट्रिय युवा महोत्सव समितिद्वारा आयोजित नाट्य प्रतियोगिताका सन्दर्भमा भएको थियो । त्यसमा यसलाई सर्वश्रेष्ठ ठहर्‍याइनुका साथै पुरस्कार पनि प्रदान गरिएको थियो ।

‘समय, समय अनि समय’ समसामयिक नेपाली साहित्यको एक चर्चित नाटक हो । अविनाश श्रेष्ठले भारतको असम (गुवाहाटी) मा वि.सं. २०३९ सालमा प्रस्तुत कृतिको रचना गरेको देखिन्छ । वि.सं. २०४३ असोज-कार्तिकमा पुनः परिमार्जित गरिएको यो नाटक वि.सं. २०५० माघमा नेपाल राजकीय प्रज्ञा-प्रतिष्ठानबाट प्रकाशित भएको देखिन्छ । यद्यपि प्रकाशन पूर्व नै यस नाटकले तीन पटकसम्म रङ्गमञ्चमा पुग्ने अवसर प्राप्त गरिसकेको थियो । वि.सं. २०४३ पुस १५ गते काठमाडौँको राष्ट्रिय नाचघरमा जमलमा यस नाटकको पहिलो मञ्चन भएको थियो । वि.सं. २०४५ चैत्र २१ गते राष्ट्रिय नाटक मेलाको अवसरमा दोस्रो पटक मञ्चन हुन पुग्यो । वि.सं. २०४६ मा बुढानिलकण्ठ हाईस्कूल काठमाडौँको आयोजनामा तेस्रो पटक नाटकले मञ्चन हुने अवसर प्राप्त गर्‍यो । अविनाश श्रेष्ठले प्रस्तुत नाटक नेपाली भाषामा असममा छँदा लेखे पनि यसले रङ्गमञ्चबाट जुन हौसला प्राप्त गर्‍यो त्यसकै फलस्वरूप यो नाटक अन्य भाषामा समेत अनूदित हुन पुग्यो । ‘समकालीन

भारतीय साहित्य' नामक पत्रिकामा पदम क्षेत्रीले सन् १९९० मा यस नाटकलाई हिन्दी भाषामा अनुवाद गरी कृति प्रकाशित गरेर हिन्दी साहित्यमा पनि महत्त्वपूर्ण योगदान पुऱ्याए । सन् १९९१ मा श्रीमती सरस्वती रमनाथनले यसलाई तमिल भाषामा अनुवाद गरे भने सन् १९९२ मा श्री विलास गावडेद्वारा यही नाटक मराठी भाषामा अनुवाद भई मराठी साहित्यमा पनि आफ्नो महत्त्वपूर्ण योगदान पुऱ्याए । 'समय, समय अनि समय' नाटकले जसरी चर्चा बटुल्दै गयो त्यसरी नै नेपाली नाट्य अध्येताहरूले पनि यसलाई विभिन्न वाद, सम्प्रदाय वा धाराको गन्धमा घोल्ने प्रयास गर्दै गए यसै सन्दर्भमा प्रा.डा. मोहनराज शर्माले यसलाई प्रयोगवादी नाटकको कित्तामा राखेका छन् । प्रा.डा. ब्रतराज आचार्यले यसलाई नवआधुनिकतावादी नाटक भनेका छन् । डा. केशवप्रसाद उपाध्यायले पनि प्रयोगवादी नाटक नै भनेका छन् भने डा. कृष्णप्रसाद आचार्य र ईश्वरी प्रसाद गैरेले पनि प्रयोगवादी कित्तामा नै राखेका छन् । जे होस् यी विभिन्न विद्वान्हरूका मतलाई आधार बनाएर हेर्दा प्रस्तुत नाटकलाई नव प्रयोगवादी नाटक भन्न सकिन्छ ।

४.३ नाट्य तत्त्व

कुनै पनि कृतिको पूर्णताका लागि केही घटकहरूको आवश्यकता पर्दछ । जसका माध्यमले सिङ्गो कृतिको निर्माण हुन्छ । तिनै घटक वा तत्त्वहरू नै नाटकका तत्त्व मानिन्छन् जुन निम्न प्रकार छन् :

४.३.१ कथानक

'समय, समय अनि समय' नाटकको रचना मान्छेको समयसँगको सनातन सङ्घर्ष तथा प्राप्ति र अप्राप्तिको एवम् जय-पराजयको द्वन्द्वात्मक इतिहासको वस्तुपरक अध्ययन विश्लेषण गरी स्वतन्त्र र मौलिक निष्कर्ष प्रदान गर्ने प्रयोजनबाट भएको देखिन्छ । कुनै पनि कृतिको रचनाका लागि विभिन्न स्रोतबाट कथावस्तु समेटेर सिङ्गो कृतिको निर्माण गरिन्छ । त्यसैले प्रस्तुत कृतिको नाट्यवस्तुका लागि नाटककारले पनि धार्मिक ग्रन्थहरू वेद, पुराण, उपनिषद र गीता, इतिहासबाट समेत सामग्री लिएर सिङ्गो कृतिको संरचना गरिएको छ । यसमा मानव तत्त्व र कालतत्त्वको गम्भीर दार्शनिक मीमांसा गरिएको छ । परम्पराले दिएको भन्दा भिन्न निष्कर्ष दिने प्रयास नाटककारको रहेको छ ।

प्रस्तुत नाटक कुनै एक देश र कुनै एक कालखण्डको, कुनै एक कथा वा घटना विशेषलाई नभएर विभिन्न देशका विभिन्न कालका पौराणिक, ऐतिहासिक तथा समकालीन, सामाजिक घटना र प्रसङ्गलाई लिएर रचना गरिएको छ । त्यसैले यो मानव सभ्यताको

त्यस्तो नाटक हुन पुगेको छ जसमा महाकालको भूत, वर्तमान र भविष्यको लीला एउटै संरचनामा प्रस्तुत देखिन्छ । विश्व रङ्गमञ्चमा घटित महाकालको यो लीला समयसापेक्ष रूपमा उज्यालो र अँध्यारो तथा राम्रो र नराम्रो देखिन्छ भने ज्यादै दुःखद र त्रासद पनि देखिन्छ ।

४.३.२ कथावस्तु

कथावस्तु नाटकीय संरचनामा आवद्ध कार्यव्यापारको अनुकरण हो । यसलाई कार्यव्यापारको योजनावद्ध प्रस्तुति पनि भनिन्छ । पूर्वीय नाट्यशास्त्रीहरूले कथावस्तुको विकासमा पाँच कार्यावस्था मानेका छन् भने ती कार्यावस्थालाई पाँच अर्थप्रकृति र पाँच सन्धिसँग जोडेका छन् । नाट्यवस्तुका पाँच कार्यावस्था बीज, बिन्दु, पताका, प्रकरी र कार्य रहेका छन् । पाँच अर्थप्रकृति आरम्भ, यत्न, प्राप्यासा, निताप्ति, फलागम रहेका छन् भने पाँच सन्धि, मुख, प्रतिमुख, गर्भ, विमर्श र निर्वहण रहेका छन् । यिनै तीन तत्त्वको अन्योन्याश्रित सम्बन्ध नाट्यवस्तुको सुसङ्गठन हो । पाश्चात्य नाट्यशास्त्रीले नाटकको कथावस्तुमा कार्यव्यापार र द्वन्द्वको भूमिका अन्योन्याश्रित रहने कुरामा जोड दिएका छन् । नेपाली नाट्यशास्त्रीहरूले पनि पूर्वीय र पाश्चात्य नाट्यशास्त्रीहरूकै मान्यतालाई अगाडि सारेका छन् । त्यसैले उपर्युक्त मान्यतालाई आधार मानी कथावस्तुको विकासलाई प्रारम्भिक अवस्था, सङ्घर्ष अवस्था, विकास, चरम सङ्घर्ष, सङ्घर्षको ह्रास र परिणति गरी पाँच अवस्थामा विभाजन गरेका छन् । नाटकमा खासगरी कथावस्तुको स्वरूप दुई प्रकारको हुने बताएका छन् १) आधिकारिक कथावस्तु २) प्रासङ्गिक कथावस्तु ।

आधिकारिक कथावस्तु नाटकको मूल कथावस्तु हो यसको विस्तार नाटकमा आदि देखि अन्त्यसम्म एकहोरो रूपमा रहेको हुन्छ भने प्रासङ्गिक कथावस्तु नाटकको बीच भागबाट प्रारम्भ भई बीचमै समाप्त हुन्छ । अथवा आदिदेखि अन्त्यसम्म रहे पनि त्यसले मूल कथानकलाई सघाउने मात्र गर्दछ । पूर्वीय नाट्यशास्त्रीहरूले यस्तो कथावस्तु भएको नाटकलाई 'पताका' भनेका छन् । कार्यव्यापारका दृष्टिबाट पनि नाटकको कथावस्तुलाई दुई भागमा विभाजन गरेका छन् दृश्य र सूच्य । दृश्य रङ्गमञ्चमा अभिनयका माध्यमले प्रस्तुत हुने कार्यव्यापार हो भने सूच्य संवादहरूका माध्यमहरूबाट प्रस्तुत हुने कार्यव्यापार हो । यस्तो प्रकारको कार्यव्यापारलाई पूर्वीय नाट्यशास्त्रीहरूले 'अर्थोपक्षेपक' भनेका छन् । यस अन्तर्गत विष्कम्भक, चूलिका, अङ्कमुख, अङ्कावतार र प्रवेशकको चर्चा गरेका छन् । अरस्तुले कथावस्तुको बनोटमा अन्वितित्रयको आवश्यकतामा जोड दिएका छन् ।

उपर्युक्त भनाइका आधारमा प्रस्तुत नाटकको कथावस्तुबारे चर्चा गरिएको छ । घसमय, समय अनि समय' नाटकमा परम्परावादी नाटकहरूमा जस्तै आधिकारिक र प्रासङ्गिक कथावस्तुको प्रयोग भने देखिँदैन । कथानकका दृष्टिबाट यो नाटक अकथात्मक छ । अकथात्मक भनेको कथानकहीन हो कथानकको शृङ्खला नमिल्नु हो तर प्रस्तुत नाटक अकथात्मक भएर पनि बीच बीचमा आएका पौराणिक तथा ऐतिहासिक भिना कथावस्तुले नाटकमा रोचकता भने उमारेका छन् । यस नाटकको आधिकारिक कथावस्तु समय र सनातन पुरुषको द्वन्द्व हो तर पनि नाटकको आदि भागमा सनातन पुरुषको आर्तनाद र समयप्रतिको क्रोधी स्वभाव नाटकको अन्त्यतिर गएर पनि टुङ्गिएको छैन । न कथानकको अन्त्यमा समय र सनातन पुरुषको जय-पराजयको द्वन्द्वलाई नै टुङ्ग्याइएको छ, न मेलमिलाप गराएर नै कथानकलाई समाप्त पारिएको छ । खाली सनातन पुरुषद्वारा समयलाई ढल्नबाट रोकथाम एवम् उभ्याएर टेको दिएको जस्तो अनुभव मात्र गराएको छ त्यसरी नै प्रासङ्गिक कथानकमा पनि एकै नामका पात्रको फेरबदल गरी भिना कथानकलाई मात्र दर्शाएको छ । खाली ती भिना मसिना कथानकले नाटकको विचमा केही कौतुहलता मात्र प्रदान गर्ने काम गरेका छन् । मोहनराज शर्माले पनि यस नाटकलाई अकथात्मक नाटक भनेर छुट्याएका छन् । पृ १२५) प्रस्तुत नाटकलाई आदि, मध्य र अन्त्यका शृङ्खलामा विभाजन गरेर हेर्दा डा. केशवप्रसाद उपाध्यायले सनातन पुरुषद्वारा समयलाई गरिएको आह्वानका साथ नाटकको आदि भाग मानेका छन् । भने समयलाई सनातन पुरुषले उभ्याएर थामेको अवस्थामा पुगेपछि नाटकको कार्यव्यापारको अन्त्य भाग मानेका छन् तर नाटकको दृश्य र उपदृश्यलाई हेर्दा नाटकको सुरुदेखि वर्तमान पात्रको आगमन नहुँदा सम्मको भाग नाटकको आदि भाग मान्न सकिन्छ, भने वर्तमान पात्रको आगमन देखि भविष्य पात्रको आगमन सम्मको भाग नाटकको मध्य भाग र भविष्यको आगमनदेखि नाटकको कथावस्तुको अन्त्यसम्मको भाग नाटकीय कार्यव्यापारको अन्त्य भाग हो । डा. केशवप्रसाद उपाध्यायले प्रस्तुत नाटकलाई तीन खण्डमा विभाजन गरेर हेरेका छन् :

- १) अतीत खण्ड २) वर्तमान खण्ड ३) भविष्य खण्ड ।

यसरी प्रमुख तीन खण्डमा बाँडेर अनि ती तीनै खण्डभित्र उपदृश्य १२ र त्यो भित्र पनि अन्तर्दृश्य १२३४ गरेर छुट्याएका छन् । जो निम्न अनुसार छ :

(१) अतीत खण्ड

‘प्रथम मूल दृश्य’

उपदृश्य १ : सनातन पुरुषको प्रवेश र समयलाई आह्वान

उपदृश्य २ : अतीतको प्रवेश र उसको सनातन पुरुषका साथ वार्तालाप

अन्तर्दृश्य १ : कृष्ण समक्ष युधिष्ठिरको प्रवेश र वार्तालाप

२ : कृष्णसमक्ष भीमसेनको प्रवेश र वार्तालाप

३ : कृष्णसमक्ष युधिष्ठिरको पुनः प्रवेश र वार्तालाप

४ : कृष्णसमक्ष भीमसेनको पुनः प्रवेश र वार्तालाप

‘द्वितीय मूल दृश्य’

उपदृश्य १ : सनातन पुरुषको पुनः प्रवेश र समयलाई सम्बोधन

उपदृश्य २ : अतीतको पुनः प्रवेश र सनातन पुरुषसँग उसको वार्तालाप

अन्तर्दृश्य १ : यम र यमीको प्रवेश र वार्तालाप

२ : पुरुरवा र उर्वशीको प्रवेश र वार्तालाप

३ : नीरा र शेखरको प्रवेश र वार्तालाप

४ : हिटलर र मुसोलिनीको प्रवेश र वार्तालाप

‘तृतीय मूल दृश्य’

अतीतको प्रवेश र मुक रूपमा अखवार विक्री

अन्तर्दृश्य १ : हिटलर र मुसोलिनीको पुनः प्रवेश र वार्तालाप

२ : गान्धीको प्रवेश र हिटलरका साथ उनको वार्तालाप

(२) वर्तमान खण्ड

‘प्रथम मूल दृश्य’

उपदृश्य १ : सनातन पुरुषको पुनः प्रवेश र समयलाई आह्वान

उपदृश्य २ : वर्तमानको प्रवेश र सनातन पुरुषसँग उसको वार्तालाप

अन्तर्दृश्य १ : राजेश र भावनाको प्रवेश वार्तालाप

२ : विककीको प्रवेश र भावनासँग उसको वार्तालाप

३ : विनयको प्रवेश र भावनासँग उसको वार्तालाप

४ : अमरको प्रवेश र भावनासँग उसको वार्तालाप भनाभन र हातपात समेत

(३) भविष्य खण्ड

‘प्रथम मूल दृश्य’

उपदृश्य १ : सनातन पुरुषको पुनः प्रवेश र समयलाई आह्वान

उपदृश्य २ : सनातन पुरुषको आह्वानमा अदृश्य रूपमा भविष्यको उपस्थिति र सनातन पुरुषका साथ उसको वार्तालाप

उपदृश्य ३ : सनातन पुरुषका आह्वानमा महाकालका रूपमा समयको प्रवेश र ऊ ढल लाग्दा सनातन पुरुषले उसलाई थामेर उभ्याई राख्नु ।

प्रस्तुत विवरणबाट अतीत खण्ड मूल दृश्य र अन्तर्दृश्यमा विभाजित देखिन्छ । यसमा मूल दृश्य तिन देखिन्छन् । पहिलो मूल दृश्य दुई उपदृश्यमा, दोस्रो मूल दृश्य पनि दुई उपदृश्यमा, विभाजित देखिन्छ तर तेस्रो मूल दृश्य भने एउटै देखिन्छ । त्यसैगरी अतीत खण्डको पहिलो मूल दृश्य अन्तर्गत चार अन्तर्दृश्य देखिन्छन् भने दोस्रो मूल दृश्य अन्तर्गत चार अन्तर्दृश्य अनि तेस्रो मूल दृश्य अन्तर्गत दुई वटा अन्तर्दृश्य देखिन्छन् ।

वर्तमान खण्डमा मूलदृश्य एउटै छ र यो दुई उपदृश्यमा विभाजित छ र यस अन्तर्गत चार अन्तर्दृश्य छन् ।

भविष्य खण्डमा मूल दृश्य एउटै छ र यो तिन उपदृश्यमा विभाजित छ, यसमा अन्तर्दृश्य छैनन् । यसरी यसको दृश्य विधानमा एकरूपता नभएर विविधता छ । दृश्यविधान अन्तर्गत प्रकाश्य, दृश्य, छायादृश्य र मूकदृश्य तिनथरि दृश्य रहेका छन् । यस दृश्य विधानको विशेषता के छ भने यसमा पर्दाको सहायताविना विजुली बाल्ने र निभाउने प्रविधिद्वारा मञ्चमा प्रकाश र अन्धकार फैलाएर दृश्य परिवर्तन भएको सङ्केत दिइएको छ । यो प्रयोगधर्मी नाटककारको र नाट्यकारिताको एक विशिष्ट पक्ष हो । यसको प्रदर्शनमा नाटककार अविनाशले कुसलताका साथ प्रस्तुत गरेका छन् । स्रोतका आधारबाट नाटकको कथावस्तु हेर्दा पौराणिक, ऐतिहासिक र सामाजिक जस्ता तिन स्रोतबाट कथावस्तु लिइएको छ । पौराणिक स्रोतका आधारबाट हेर्दा यम, यमी, पुरुरवा, उर्वशी, कृष्ण, युधिष्ठिर, भीमसेन जस्ता पात्रहरू र यिनका बीचको संवाद पनि पौराणिक धर्मग्रन्थ वेद, पुराण, उपनिषद्, महाभारत, गीता आदिबाट लिइएको छ । हिटलर, मुसोलिनी, गान्धी जस्ता पात्रहरू ऐतिहासिक स्रोतबाट लिइएको छ । भने राजेश, भावना, विक्की, विनय, नीरा, शेखर, अमर जस्ता पात्रहरू र यिनका बीचको संवादका प्रसङ्गहरू सामाजिक स्रोतबाट लिएर नाटकको कथावस्तुको संयोजन गरिएको छ । जे जस्तो भए पनि प्रस्तुत नाटकमा परम्परावादी

घटनाप्रधान नाटकहरूमा जस्तो प्रारम्भ, यत्न, प्राप्त्यासा, नियतपति, फलागम जस्ता कार्यावस्था विज, बिन्दु, पताका, प्रकरी र कार्य जस्ता अर्थप्रकृति अनि मुख, प्रतिमुख, गर्भ, विमर्श, निर्वहण जस्ता पञ्चसन्धिगत एकरूपताको निर्वाह नाटकमा गरिएको छैन । यो प्रयोगधर्मी नाटक र नाटककारको अभिलक्षण पनि हो भन्न सकिन्छ । यस्ता प्रयोगधर्मी नाटकहरूमा काल नै पात्र भएर आउँछ, कुनै एक देश तथा वातावरणको भल्को नाटकले दिँदैन यस कारण देश, काल वातावरण परिस्थितिगत एकरूपता यस नाटकमा देख्न पाइँदैन । यस सन्दर्भमा 'समय, समय अनि समय' नाटक अन्वितित्रय विहीन प्रयोगवादी नाटक नै सिद्ध हुन्छ ।

४.३.३ पात्रविधान

नाटकीय कार्यव्यापारलाई अगाडि बढाउने व्यक्ति वा पात्रविशेष चरित्र हुन् । कथावस्तु र चरित्रका बीचमा अन्योन्याश्रित सम्बन्ध रहेको हुन्छ तर पनि कथावस्तु प्रवल भएका नाटकमा चरित्रहरूको भूमिका कमजोर हुन सक्छ र चरित्रहरूको भूमिका प्रवल भएका नाटकमा कथावस्तुको भूमिका कमजोर हुनसक्छ । पात्रहरू मानव र मानवेत्तर गरी दुई प्रकारका हुन्छन् । खास गरी नाटकमा आवश्यक तत्त्वमध्ये चरित्र एक हो । प्रस्तुत नाटकमा पनि कथा विकासका लागि आवयक पात्रहरूको समुचित प्रयोग गरिएको पाइन्छ । नाटकीय भूमिका र क्रियाकलापका आधारमा नाटकमा प्रयुक्त पात्रहरूलाई मूल, सहायक र गौण गरी तीन वर्गमा वर्गीकरण गर्न सकिन्छ । भने चरित्र लक्षणका आधारमा अनुकूल र प्रतिकूल, सकारात्मक र नकारात्मक, स्थिर र गतिशील, प्रतिनिधिका आधारमा व्यक्तिचरित्र र वर्गीय । स्वभावका आधारमा सरल र जटिल चरित्र, कार्यव्यापारका आधारमा दृश्य र सूच्य आदि प्रकारका पात्रहरू प्रयुक्त हुन्छन् ।

प्रस्तुत नाटकमा सनातन पुरुष र अतीत जस्ता प्रमुख दुई अमूर्त पात्रलाई नाटकको प्रमुख पात्रका रूपमा उभ्याइएको छ । वर्तमान र भविष्य नामक पात्रलाई अतीत पात्रका सहयोगीका रूपमा लिइएका छन् । डा.केशवप्रसाद उपाध्यायले सनातन पुरुष र कालका तीन भाइ अतीत, वर्तमान र भविष्यका साथै महाकाल यी पाँच पात्रलाई मूल रूपमा वर्गीकरण गरेका छन् भने सहायक वा उपपात्रका रूपमा कृष्ण, युधिष्ठिर, भीमसेन, यम, यमी, पुरुरवा, उर्वशी जस्ता पात्रलाई मानेका छन् । वैदिक व्यक्तित्व हिटलर, मुसोलिनी, गान्धी जस्ता ऐतिहासिक व्यक्तित्व र शेखर, नीरा, विक्की, राजेश, अमर र भावना जस्ता कल्पित आधुनिक सामान्य जीवनका पात्रहरू रहेका छन् । यसरी प्रस्तुत नाटकमा जम्मा

बाइस पात्रमध्ये चार नारी पात्र छन् भने अठार ओटा पुरुष पात्रको उपस्थिति देखाइएको छ । गौण पात्रको भूमिका भने यस नाटकमा देखाइएको छैन वा गौण पात्र नै प्रस्तुत नाटकमा छैनन् । सिङ्गो कृति ६५ पृष्ठमा सङ्कलित छ ।

चारित्रिक दृष्टिकोले नाटकमा मूल पात्रहरू र सहायक पात्रहरूका बीच आन्तरिक द्वन्द्व यहाँ त्यत्तिकै सफल र प्रभावकारी रूपमा प्रस्तुत गरिएको पाइन्छ । यस नाटकमा प्रस्तुत गरिएका सबै चरित्रमा आ-आफ्नै वैशिष्ट्य र निजत्व रहेको भेटिन्छ । त्यसैले यस्ता विभिन्न पात्रहरूका चारित्रिक विशेषतालाई यहाँ छुट्टा-छुट्टै प्रस्तुत गरिएको छ :

क) सनातन पुरुष

सनातन अमूर्त पात्र भएर पनि यसलाई मानवीकृत गरेर प्रस्तुत नाटकको प्रमुख पात्रको रूपमा राखेको छ । सनातन पुरुषले अतीत, वर्तमान र भविष्य नामधारी पात्रहरूसँग अविरल सङ्घर्ष गरेको छ । नाटकको सुरुदेखि अन्त्यसम्म सनातन पुरुषको प्रमुख भूमिका रहेको छ । त्यसैले यो नाटकको बद्ध पात्र हो । विकासका आधारमा सनातन पुरुष गतिशील चरित्र भएको पात्र हो । प्रतिनिधित्वका आधारमा वर्गीय चरित्रका रूपमा राख्न सकिन्छ । सुरुमा सनातन पुरुष मञ्चमा आएर समयलाई डकार गर्छ “समय कहाँ छस् ए समय तँ खै कता लुकेको छस् तँ कि तेरो कुनै अस्तित्व नै छैन मान्छे, व्यर्थै तेरो कल्पना गर्छ र कहलिन्छ । ए समय नामको अदृश्य सत्ता खै कहाँ छस् तँ ..”आदि जस्ता स्वरहरू फिजारेर समयलाई आह्वान गर्दछ र समयको जेठो भाइ अतीत मञ्चमा उपस्थित हुन्छ । अतीत सनातन पुरुष भैं बुढो र कमजोर छ । अतीत मञ्चमा उपस्थित भएर सनातन पुरुषलाई “भन् मनवा तँलाई के पिर पयो किन मलाई डाकिस् मलाई कुन प्रयोजनले भन् ।” भनेर अतीत लाठी उचाले जस्तो केही कठोर हृदयका साथ अतीत सनातन पुरुषलाई आफ्नो परिचय यस प्रकार दिन्छ, “म विगत हुँ इतिहास हुँ म महान् अतीत हुँ यसरी अतीत पात्रको परिचय सुन्दा सनातन पुरुष केही व्यङ्ग्य पाराले भन्छ “महान् अतीत तिमि कति महान् छौ त्यो त तिम्रो बाङ्गो कम्मर जर्जर शरीरले नै बताइ रहेछ, यस्तो प्रकारको व्यङ्ग्य स्वर सनातन पुरुषको मुखबाट सुन्दा अतीत लाठी उचालेर धामी भैं काप्टै मनुवा खिस् नगर बुझिस् खिस नगर यस ब्रह्माण्डले अनेकौँपल्ट मेरै कोखमा आफूलाई परिवर्तित गरेको छ ऊ आशतिर हेर् ती ग्रह, नक्षत्र र तारापुञ्जतिर हेर् तिनीहरूले करौँडौँ खरबौँचोटी आफूलाई फेरेका छन् । मेरै परिधिभित्र रहेर त्यस्तो के छ यस सीमाहीन अन्तरिक्षमा जसलाई मैले चबाएको छैन । जसलाई मैले निलेको छैन । यस प्रकारको आश्चर्य लाग्दो कुरा सुन्दा

सनातन पुरुष अचम्म मान्दछ र फेरी अतीतलाई नै भन्छ ठीक छ तिमि महान् छौं त्यो मैले बुझे तर तिमि जस्तो महानको हेर्ने आँखो भने एउटै छ । किन भन्ने प्रश्नवाचक जस्तो शब्द सुन्दा सनातन पुरुषलाई अतीत आफ्ना बारेमा राम्ररी खेतली माग्ने भइस् भनेर आफ्नो पुरा परिचय गराउँछ । “हामी तीन भाइ छौं म सबैभन्दा जेठो भाइ अतीत हुँ माहिलो वर्तमान र कान्छो जो कहिल्यै जन्मदैन अजन्मा भविष्य हामी तिनै भाइको इतिहासलाई हेर्ने एउटा मात्र साभा आँखो हो र यसै आँखाबाट हामी पालैपालो गरेर परा ससारलाई चिहार्ने काम गर्दछौं । यो आँखो भने हामीले महान सर्वशक्तिमान महाकालबाट प्राप्त गरेका हौं” यसरी अतीतबाट यस्ता प्रसङ्ग सुन्दा सनातन पुरुष ए बुझ्ने बुझ्ने भन्दै तिमिहरू आफूमाथि राक्षसलाई जन्माउने र वर्तमानले जन्माएका सारा सृजन तथा भविष्यले हुर्काउने सारा सम्भावनालाई मास्ने आरोप लगाउँदै अतीतलाई डायनोसर, अजिङ्गर, बाढी र जलप्लावनको स्मृति, रावण, कंश, दुर्योधन, नीरो, हिटलरको छाया भनेर तिरस्कार गर्दा ऊ प्रतिवाद गर्छ र आफूलाई सभ्यता र मानव संस्कृतिको पहिलो भंकार कल्याणको आदिम वाँसुरी, रामको लीला, कृष्णको मानवीयता, जरथुष्टको प्रज्ञा, बुद्धको शान्तिको वाहक, आदिका रूपमा स्थापित गर्छ । यति मात्र नभएर अतीत सनातन पुरुषले आफूमाथि लगाएको लाञ्छना र तिरस्कार तथा आफूलाई प्रकट गरेको घृणालाई उसको इतिहासलाई एकपक्षीय दृष्टिले हेर्ने कमजोरिको प्रतिफल ठहर्‍याउँछ र उसलाई सत्यको पूर्णरूप देखाउन विभिन्न युगका विभिन्न पात्रलाई मञ्चमा उपस्थित गराउँदै जान्छ । यस क्रममा अतीतका माध्यमबाट अनेक प्रकारका धारणा र विचार प्रकाशमा ल्याइन्छन् । अतीत सर्वप्रथम प्रायः मानिस आफूजस्तो हुन्छ उसलाई संसार त्यस्तै लाग्छ र यो मानवको एकाङ्गी दृष्टि हो भन्ने धारणा अघि सार्छ यसको पुष्टिका लागि महाभारतकालका कृष्ण, युधिष्ठिर, भीमसेन जस्ता पात्रको उपस्थितिका माध्यमबाट देखाउँछ । अतीतद्वारा प्रस्तुत दृष्टान्तबाट सनातन पुरुष प्रभावित हुँदैन किनभने ऊ कृष्णप्रति आस्थाशील छैन । सनातन पुरुषका लागि कृष्ण अधर्मको विनाश र धर्मको संरक्षण गर्ने सत्यमार्गी न्यायिक शक्ति नभएर सत्यलाई तर्कको तराजुमा चढाएर न्याय गर्न बसेको धूर्त, ठग र फटाह व्यक्ति कृष्ण हुन् । त्यसैले सनातन पुरुष कृष्णद्वारा प्रतिपादित आत्माको अमरताको सिद्धान्त र पुनर्जन्मको सिद्धान्त मान्दैन । ऊ जीवन र मृत्यु दुवै आफूभित्रै रहेको अनुभव गर्दछ । यी दुवैको रहस्य अवगत हुन अझै बाँकी छ भन्ने ठान्दछ सनातन पुरुष प्रेमलाई सर्वोपरि महत्त्व दिन्छ र प्रेमले जीवन र मृत्युलाई परास्त गर्छ भन्ने सोच्दछ । ऊ आफूभित्र प्रेमात्मक संवेदनाको खानी छ भनेर

मख्ख पछ्छ भने आफूले प्रेमलाई समग्र रूपमा जानेको पनि दावी गर्छ तर अतीत पात्र प्रेम भनेको आत्ममोह मात्र हुनाले सनातन पुरुषले जानेको प्रेम पूर्णाङ्गी नभएर एकाङ्गी छ भन्दै संसारमा घृणा जन्मिसकेको तर प्रेम जन्मन अभै बाँकी नै रहेको जानकारी वा आफ्नो धारणा अवगत गराउँदछ । सनातन पुरुष हठी पात्रका रूपमा रहेको देखिन्छ । अतीत खण्डमा प्रस्तुत दृश्यहरूबाट सनातन पुरुषले दुर्बललाई हेप्नु नै अतीत हो भन्ने निष्कर्ष भिक्नाका साथै मरणासन्न मानवतालाई सन्तवाणीहरूले बचाउँदै आएको धारणा प्रकट गरेको र अतीतको ठूलो पाटो घृणित र निन्दनीय छ भन्ने मन्तव्य अधि सारेको छ । अतीतबाट असन्तुष्ट र क्षुब्ध सनातन पुरुषले पुनः समयलाई आह्वान गर्दा नेपथ्यमा जनसमूहद्वारा समकलीन विश्व जीवनमा व्याप्त संकट र सन्त्रासका भावनालाई व्युत्पाउने 'आणविक भिट्टिहरू बन्द गर नक्षत्रयुद्धबाट मानवतालाई जोगाउ' जस्ता नारा लगाउँदै गरेका अवस्थामा मञ्चमा वर्तमान उपस्थित हुन्छ सनातन पुरुषलाई वर्तमानसँग पनि असन्तोष छ । ऊ वर्तमानसँग आफ्ना गुनासा पोख्दछ वर्तमानले अतिव्यक्तिवादी, सम्प्रदायवादी, जातिवादी र सन्त्रासवादीहरूलाई जन्माएको छ । त्यसैले नयाँ-नयाँ वैज्ञानिक आविष्कारका शिलशीलामा बमको आविष्कार गर्दा गर्दै विश्वलाई नक्षत्रयुद्धका युगमा पुऱ्याएको छ । संस्कृतिलाई नयाँ-नयाँ आकृति दिएर नौलो संरचनामा ढाल्दै गरेको दावा गर्छ तर सनातन पुरुष कति पनि प्रभावित हुँदैन किनभने उसका अनुभवका वर्तमानमा विश्वास, नैतिकता र अनुसाशन धरासायी भएको छ । मान्छे, मान्छे का बीच सम्प्रेषण अबरुद्ध भएको छ । स्वार्थहीन आदान प्रदान बन्द भएको छ । मान्छेबाट सहृदयता, मित्रता, कृतज्ञता, अनुगतता, श्रद्धा, उदारता आदि हराएका छन् । वर्तमानले मान्छेलाई विसङ्गति, बिडम्बना र आडम्बरको चिहान चौतारीमा उकालिरहेकाले मानव सभ्यता उत्कर्षतिर नभएर अपकर्षतिर लागि रहेको उसले देखेको छ । सनातन पुरुष वर्तमान पात्रसित निरास हुँदै समयका गर्वमा के छ त्यो थाहा पाउने अभिलाषाले पुनः समयलाई डाक्दा भविष्य नामक पात्र उपस्थित हुन्छ । भविष्य पात्रको आकार अमूर्त नै देखाईएको छ तर स्वर भने सुनिने जनाएको छ भविष्य अनागत भएकाले उसको शरीर उपस्थित नदेखाउनु नाटककारको सुभ्रुवुभ्रको परिचय छ र यो उनको प्रयोगधर्मी नाट्यकौशलको परिचय पनि छ ।

नाटकको यस खण्डमा सनातन पुरुषले अतीतदेखि लिएर वर्तमान सम्मको विकास यात्रामा जे जसरी भए पनि र जुन रूपमा भए पनि जीवित रहेको मानवता सभ्यता आणविक युद्ध र नक्षत्रयुद्धको विनाशशीलामा भस्म नभई अक्षुण्ण रहन सक्ने कुरामा शङ्का

प्रकट गरेको छ भने भविष्यले अनेकौ अनिकाल, खडेरी, भूँईचालो, सङ्क्रामक, व्याधी, ठूला-ठूला युद्ध, आँधीहुरी र बाढीका माझबाट यात्रा गर्दै आएको सङ्घर्षशील मनुष्य दुर्जेय भएकाले उसको अस्तित्व कायमै रहने भविष्यवाणी गर्दै मनुष्यले उज्यालो सौन्दर्य र सुस्वास्थ्य मात्र सपार्ने भूल नगरी यिनका साथै अँध्यारो कुरूपता र रोगहरूलाई सृष्टिको सत्यका रूपमा सपार्ने बानी बसाल्नु पर्ने सल्लाह दिएको छ । यसरी अन्त्यमा सनातन पुरुष भविष्यसँग निराकार अज्ञाततिर हेर्न दिन अनुरोध गर्दछ भने उसको अनुरोध सुनेर भविष्य चुपचाप त्यहाँबाट विदा हुन्छ अनि सनातन पुरुष एकलो अन्धकारमा रन्थनिएर फेरि समयलाई आह्वान गर्दा महाकाल उपस्थित हुन्छ । महाकालको भयानक शरीर आधा पाटो कालो आधा सेतो वस्त्रले माथिदेखि लिएर कुर्कुच्चासम्म ढाकिएको हुन्छ । आँखामा पट्टि बाँधिएको हुन्छ, देख्न सक्तैन भने बोल्न नसक्ने लाटो छ । त्यसैले सनातन पुरुषको महाकाल पात्रसित संवाद भने हुन सक्दैन र अन्धो र मूक महाकाल अघि बढ्दै जान्छ र ढल्न लाग्छ । सनातन पुरुष उसलाई थाम्छ यसै स्थितिमा नाटकीय कार्यव्यापार समाप्त हुन्छ ।

निष्कर्षतः सनातन पुरुष नै यस नाटकको प्रमुख पुरुष पात्र हो । नाटकीय कार्यव्यापारका दृष्टिले अनुकूल, वर्गीय, बद्ध, मञ्चीय पात्रका रूपमा नाटकमा उपस्थित रहेको छ ।

ख) अतीत, वर्तमान, भविष्य र महाकाल

प्रस्तुत नाटकमा अर्को प्रमुख पात्रका रूपमा समयलाई लिइएको छ । नाटकमा समयका तिनओटै भाइ वर्तमान, भविष्य र अतीतको चर्चा गरिए पनि खास भूमिका एवम् सनातन पुरुषसँग आन्तरिक द्वन्द्व मच्चाउने पात्रका रूपमा समयको जेठो भाइ अतीत पात्र रहेको छ । नाटकको बीच बीचमा कहीं कतै प्रसङ्ग अनुसार वर्तमान र भविष्य र महाकालको पनि सनातन पुरुषसँग संवाद गरिएको छ तर नायकत्वको भूमिका भने अतीत पात्रले नै गरेको छ । त्यसैले समयका अन्य पात्रहरूलाई मध्यनजर गर्दै अतीतलाई केन्द्रविन्दु मानी चर्चा गर्नु वाञ्छनीय देखिन्छ ।

अतीत

सर्वप्रथम नाटकीय कार्यव्यापार सुरु हुनुभन्दा पहिले मञ्चमा समूह स्वरको प्रतिध्वनि अनुगञ्जित भइरहेकै अवस्थामा स्फोटलाइट अतीत खण्डमा पर्छ । अतीत पात्रकै नामबाट नाटकको प्रथम खण्ड 'अतीत खण्ड' राखिएको छ । यस खण्डमा सनातन पुरुष र अतीत

पात्रका बीचको आन्तरिक द्वन्द्व देखाइएको छ । सनातन पुरुषद्वारा समयलाई एकहोरो चिच्याई रहँदा, विभिन्न प्रकारका आरोप-प्रत्यारोप लगाउँदा, विभिन्न अपशब्दद्वारा समयलाई पुकार गर्दा त्यसको प्रतिउत्तर दिने क्रममा अतीत पात्रको उपस्थित भएको छ । अतीत पात्र बुढो, कमजोर, कम्मर नुहेको, हातमा लाठी टेकेको, बोल्दा पनि स्वर कापेर जर्जर सुनिने, अवस्थाका रूपमा अतीतलाई देखाइएको छ । यति हुँदा हुँदै पनि अतीत सनातन पुरुषलाई प्रतिउत्तर दिन सफल देखिन्छ ।

अतीत अमूर्त भएर पनि नाटककारले यसलाई नाटकको प्रमुख पात्रका रूपमा लिएका छन् । नाटकीय भूमिकाका आधारमा अतीत प्रतिनायक हो विकासका आधारमा गतिशील चरित्र भएको पात्र हो । प्रतिनिधित्वका आधारमा वर्गीय पात्र हो । स्वभावका आधारमा जटिल पात्र हो । प्रवृत्तिका आधारमा प्रतिकूल पात्र हो । कार्यव्यापारका आधारमा सूच्य, लिङ्गहीन पात्र हो । अतीत पात्रको भूमिका नाटकमा आदि देखि अन्त्यसम्म रहेको छ । नाटकमा नभई नहुने पात्रका रूपमा रहेको छ । सनातन पुरुषको प्रतिद्वन्द्वीका रूपमा प्रस्तुत नाटकमा नाटककारले यसलाई उपस्थित गराएका छन् । मञ्चमा सर्वप्रथम सनातन पुरुष आई समयलाई आह्वान गर्दा अतीत उपस्थित हुन्छ । अतीत पात्रले बितेका सम्पूर्ण समय, घटना र रहस्यको प्रतिनिधित्व गरेको छ । नाटकको सुरुमा अतीत पात्रले सनातन पुरुषद्वारा गरिएको आह्वानमा मञ्चमा उपस्थित भई “भन् मनुवा तँलाई के पीर पर्यो किन डाकिस् तैले मलाई कुन प्रयोजनले भन् ।” भन्दै केही उग्र रूपमा लाठी उचालेर आफ्नो परिचय यस प्रकार दिन्छ “म विगत हुँ म इतिहास हुँ म महान् अतीत हुँ ।” अनि सनातन पुरुष अतीतलाई खिसी गरेभैं हेप्न खोज्छ र अतीत लाठी उचालेर धामी भैं काप्दै मनुवा खिस् नगर बुभिस् खिस् नगर यो पुरा ब्रह्माण्डले मेरै कोल्टामा अथवा मेरै कोखमा हजारौं लाखौं चोटि आफ्ना कोल्टा फेरिसकेको छ ती ग्रह, नक्षत्र र तारापुञ्जहरूलाई हेर तिनीहरूले करौं डौं खरबौं चोटि आफूलाई फेरेका छन् मेरै परिधिभिन्न रहेर ।” हेर मनुवा त्यस्तो के छ यस सीमाहिन अन्तरिक्षमा जसलाई मैले चबाएको छैन । भनेर सनातन पुरुषलाई अचम्ममा पुऱ्याएर छोड्छ तर पनि सनातन पुरुष निडरताका साथ आफूलाई ठूलो ठान्दै समयलाई गलत सावित गर्न खोज्छ । अतीत आफूलाई वैभवशाली ठान्दै आफ्ना पूरा वृत्तान्त र मानव जहिले पनि मेरै कोखमुनि घुमि रहने कुरा सनातन पुरुषलाई यसरी सुनाउँछ । “हेर मनुवा तिमीहरू जहिले पनि अथवा स्वभावैले जिज्ञासु हुन्छौ तैले मबाट गहिरो रहस्य खोतली माग्ने भइस् मबाट सुन हामीहरू तीन भाइ छौं म सबैभन्दा जेठो अतीत, कान्छो वर्तमान र जो

कहिल्यै जन्मदैन अजन्मा, अनागत भविष्य । हामी तिनै भाइको यो ब्रह्माण्डलाई हेर्ने आँखो भने एउटा मात्र रहेको छ, सो आँखो हामीले सर्वशक्तिमान् महान् महाकालबाट प्राप्त गरेका हौं । हामी पालैपालो गरेर यो सृष्टिलाई नियाल्ने काम गर्दछौं । यस जगतको आरम्भदेखि अन्त्यसम्मका अनुभव मैले ओगटेको छ । मेरो एउटै आँखाको माध्यमले समयले यस विशाल सृष्टिलाई हेरेको छ । म मर्दै जान्छु र यो आँखो वर्तमानलाई दिन्छु अनि वर्तमानले यही आँखो भविष्यलाई दिने गर्छ ।” तर पनि यत्तिका कुरा भनिसकेपछि पनि सनातन पुरुष समयलाई विभिन्न उपनामबाट समयलाई यसरी हेप्न खोज्छ, “तिमी तिन भाइ त्रिसेली दन्त्यकथाको नायक पर्सियसले गोगर्गनको खोजीको क्रममा भेटेको ती तिनओटी दिदी मायाविनी बुढी जस्तै रहेछौं किनकि जोसित हेर्ने आँखो एउटा मात्र थियो । अझ भन्नु तिमिहरू टापुका ती तीनओटा एकै आकारका विभत्स, राक्षसी गोगर्गनहरू जस्ता रहेछौं । अतीत तिमि त गोगर्गनमध्येकी ‘मेडुसा’ हो । यसरी अनेक प्रकारका आरोप प्रत्यारोप लगाउँदा अतीत भन क्रोध स्वभावमा मनुवा हामीलाई त्यस्ता घृणित राक्षसीहरूसित दाँजेर तँ हामी तिन भाइको अपमान गरिरहेछस् । म सभ्यता हुँ, मानव सभ्यताको पहिलो भ्रकार हुँ, कृष्णको आदिम वाँसुरी हुँ, म विनासक होइन मङ्गलमयताको पहिलो उदार स्मरण हुँ, यस्ता कुरालाई सुन्दा सनातन पुरुष भन् तिमि त डायनोसर, अजिगर र सर्पहरूका साक्षी हो कहाँ कृष्णको लीलामयता भनेर व्यङ्ग्य गर्छ । त्यो सुन्ने बित्तिकै अतीत होइन म औषधि, शस्य र फूलहरूको प्रथम उपासक हुँ । म पुनर्निर्माणको गीत पनि हुँ, जरथुष्टको प्रज्ञा र कन्फ्युसिसको ज्ञान, कृष्णको लीला, मायावीयता पनि हुँ । मनुवा तिमिलाई थाहा छैन अँध्यारो र उज्यालाका दुई पाइतालाले टेकेर हिँड्छु म । तेरो सोचाइ त केवल एकपक्षीय एकाङ्गी सत्यको एकमात्र पाटोलाई हेर्न सक्छन् । नपत्याएर हेर मनुवा मेरो भित्रको अतल गहिराइलाई हेर भनेर केही पात्रका माध्यमबाट मञ्चमा एकाङ्गीपनाको यथार्थतालाई प्रष्ट्याएर देखाउन समय सफल हुन्छ ।

खास गरेर अतीत सनातन पुरुषलाई एवम् मानव पात्रलाई तल्लो तहमा राख्न सफल भएको छ, मानवको दृष्टि एकपक्षीय छ । सत्यलाई अर्थ्याउने क्षमता एकपक्षीय छ । सनातन पुरुष प्रेम जीवन र मृत्यु सबै आफूभित्रै रहेको दावी गर्छ, तर पनि अतीत मीठो पाराले भन्छ, मानव मात्रले चिनेको प्रेम केवल एकाङ्गी छ, एक पक्षीय छ, स्वमोह छ, आफैँप्रतिको सचेतनता मात्र हो त्यो आवेग कुनै अर्को शरीरलाई न त तँ निःस्वार्थ माया गर्न सक्छस् न कुनै अर्को शरीरले स्वार्थविना तँलाई माया गर्न सक्छ भनेर अतीत पात्र

आफना सम्पूर्ण अनुभवको सार हो भनेर अतीत दिन्छ । अतीत कहिल्यै भूटो बोल्दैन जहिले पनि वर्तमान र भविष्यलाई जोडेर हेर मनुवा प्रेमको रहस्य बुझ्नेछस् वस्तुहरूको संयोजनबाट जन्मेको भ्रमपूर्ण संवेदनालाई पत्याएर अव्याख्येय आशक्तिलाई प्रेमको संज्ञा दिनु आत्मघाती दुराग्रह हो मनुवा यो संसारमा घृणा जन्मि सकेको छ तर सच्चा प्रेम जन्मन अझै बाँकी छ, इर्ष्या, द्वेष, डाह जन्मि सकेका छन् तर अनुराग भने जन्मन अझै बाँकी छ । यदि कुनै दिन सच्चा प्रेम जन्मन्छ भने त्यो दिन मानवलाई सचेत पनि गराएको छ । सनातन पुरुष प्रेमलाई वासनाशमनको लागि गरिने सम्भौता हो र बुझ्छु पनि म तर यो केवल आम मानवका लागि भ्रमपूर्ण कुरा हो । सन्तान उत्पन्न गर्नु, घर गृहस्थी गरिरहेछु भन्ने भ्रम पाल्नु, प्रेम होइन कसैको स्थितिप्रति आकर्षण वा सहानुभाव उत्पन्न हुनुलाई प्रेम मान्नु ठूलो भूल हो र हुनेछ भनेर अतीत ठोक्नु गर्दछ । तथाकथित अतीतपट्टि फर्केर त हेर मनुवा भनेर पौराणिक आख्यानहरूमा घटेको केही घटनालाई अतीत पात्र मञ्चमा प्रस्तुत गरी प्रेमको औचित्य खुलस्त पार्दछ । जसमा पौराणिक पात्रका रूपमा रहेका यम र यमी दाजु बहिनी हुन् तर प्रेमाकर्षण भएको वा सहवासमा मग्न हुन चाहने कुरामा बहिनीद्वारा गर्न चाहेको गलत प्रवृत्तिलाई देखाइएको छ ।

निष्कर्षतः अतीत पनि यस नाटकको प्रमुख पुरुष पात्र हो । नाटकीय कार्यव्यापारका दृष्टिले प्रतिकूल, वर्गीय, बद्ध, मञ्चीय पात्रका रूपमा नाटकमा उपस्थित रहेको छ ।

ग) वर्तमान

मञ्चमा खैलाबैला मच्चिन्छ, अँध्यारो छाउँछ, विस्फोटकको चरम ध्वनि संकेत, एक्कासी कतै नवजात शिशु चिहिरिँदै रोएको सुनिन्छ अनि वर्तमान प्रकट हुन्छ । वर्तमान उही अतीतकै रूपमा आएको छ पोसाक कुमदेखि पाइतालासम्म सेतो छ तर तन्नेरी छ । एउटा आँखाको मुकुण्डो भिरेको छ । आउने बित्तिकै सनातन पुरुषलाई प्रश्न गर्छ, “किन डाकिरहेछस् ल भन म आइ पुगौं, मलाई हतार छ, म एकपल पनि रोक्न सकिदैन, थामिन सकिदैन, यदि मैले रोकियो भने सम्पूर्ण ब्रह्माण्डको व्यवस्था खलबलिन पुग्छ, म जो हुँ र जुन अवस्थामा छु र त्यसै अवस्थामा रहन्छु मैले सबैतिर हेर्नु छ ल भन् किन डाकिस् छिटो भन् तँले मलाई किन बोलाइस” तर सनातन पुरुष भने तिमीलाई होइन वर्तमान म त समयलाई खै कहाँ छस् त्यो महान् समय तिमीलाई त देखेको त छैन तिम्रो चर्चित कला त प्रशस्त देखि रहेछु प्रत्यक्ष तिमीलाई नदेखे पनि तिम्रा नग्न आचरणहरू दिनहुँ देखिरहन्छु तिमीलाई देख्दा कहाली लाग्छ आशङ्कित हन्छु । तिमिले दिएको मानवतालाई

अतिव्यक्तिवादिता, देखा जाति र सम्प्रदायको नाममा तिमीले सन्त्रासवादीहरूलाई देखा कहाली र रिङ्गटा लाग्छ । यसरी नै सनातन पुरुष र वर्तमानका बीच द्वन्द्व चलिरहेको छ । वर्तमान पात्रका भनाइमा मैले मनुष्यलाई के दिइ रहेको छु र के दिइ रहेको छैन । त्यसमा मेरो कुनै धारणा छैन र तँबाट म त्यो कुरा सुन्न पनि चाहन्न मैले सधैं पृथ्वीलाई दिनहुँ नयाँ नयाँ उपलब्धिले सिँगारिरहेको छु, वैज्ञानिक उपलब्धि दिइरहेको छु, मैले तिमीलाई केही नदिएको मेरो भुल होइन, त्यो तिम्रो नै भूल हो, त्यसमा मेरो कुनै चाहना र रुचि छै । तँ आफैँ सोच तँले जेसुकै भने पनि मैले मानवको सभ्यता र संस्कृतिलाई मान्छेको भित्री र बाहिरी गतिलाई म नौलो सरचनातर्फ उन्मुख गराउँदै छु । नयाँ-नयाँ आकृति दिइरहेको छु । तर सनातन पुरुष केही उग्र रूपमा वर्तमानलाई केही नदिएको नयाँ कुरा आकृति मानव प्रतिको संवेदनाको सम्प्रेषण सुदृढरूपमा मित्रता, कृतज्ञता, अनुगतता, श्रद्धा र उदारता भन्दै केवल मानवले विसङ्गति, विडम्बना, आडम्बरको चिहान चौतारोमा उकालिरहेको आत्माकेन्द्रिताको एक एकवटा सम्मोहक खोलमा मान्छेलाई फसाएर आफू मख्ख बस्ने तिमी वर्तमान भन्दै वर्तमानलाई समाएर भक्क्याउन चाहेभैं गरेर वर्तमान अतालिएर पलायन गर्न खोजेभैं एककासी मञ्चमा अँध्यारो छाउँछ र वर्तमान अदृश्य अवस्थातिर जान्छ । मानव प्राणीलाई कलीको चाहना कस्तो हुन्छ वा मानव स्वमोहमा कसरी डुबेको छ स्वार्थमा लागिपरेको भन्दै हाम्रा समाजमा घट्ने विविध घटनालाई आत्मकेन्द्रित गरेर एक जोडी युवा युवतीको खेल मञ्चमा प्रस्तुत गरी देखाइएको छ ।

निष्कर्षतः वर्तमान यस नाटकको प्रमुख पुरुष पात्र हो । नाटकीय कार्यव्यापारका दृष्टिले प्रतिकूल, वर्गीय, बद्ध, मञ्चीय पात्रका रूपमा नाटकमा उपस्थित रहेको छ ।

घ) भविष्य

मञ्चमा सङ्गित र आलाप नजिक आउँदा नआउँदै 'भविष्य' लेखिएको कोष्ठकमा उज्यालो पर्छ । भविष्यको कुनै शरीर छैन खाली आवाज मात्र सुनिन्छ । नेपथ्यमा आएर आफू आएको र अजन्मा, अनागत भविष्य हुँ भनेर सनातन पुरुषलाई सुनाउँछ तर सनातन पुरुष चारैतिर आफ्नो दृष्टि घुमाउँछ भविष्यलाई कतै पनि देख्दैन र भन्छ खै कहाँ तिमी भविष्य । भविष्य अदृश्यबाट नै मेरो देह अझै आकारिएको छैन म असशरीरी हुँ केवल कल्पनाका आँखाले हेर जसरी मेरा दाजु अतीत र वर्तमानको हेर्ने एउटा आँखो थियो त्यस्तै मसित पनि एउटा आँखो मात्र छ, त्यसैबाट म पनि संसारलाई चिहाने काम गर्छु, मेरो व्याप्ति पनि सम्भावित अनन्त, अनन्तसम्म छ । म महान् समयको अन्तिम फेद हुँ । म

महाकालको सनातन भेद हुँ तर पनि यति भन्दा भन्दै पनि सनातन पुरुष अड्कल काट्न नसकेर यताउति खोज्न चाहन्छ । स्वरूपको बारेमा जिज्ञासा राख्न चाहान्छ र भन्छ मानवताको स्वरूप कस्तो आकारमा अकित छ तिम्रो गर्भमा । भविष्य बडो नम्रताकासाथ सनातन पुरुषलाई धैर्यता र सुर्ता नमान्न आग्रह गर्छ र आफूभित्र विकासका अपरिमित अपरिमेय सम्भावनाहरू रहेको र मनुष्यले खोज्न चाहेको अजर, अमर सत्ता यसबेला आफूभित्र निदाइरहेको छ । मनुष्य तैले हजारौं वर्षदेखि खोजिरहेको समानता, समृद्धि र निरन्तर सृजनामुख अनि अक्षय, अविकल प्रेम आफूभित्र आलोडित रहेको कुरा बताउँछ । मनुष्यलाई हतार गर्नु पर्ने कुरा नरहेको अथवा नरहन आश्वासन पनि दिएको छ तर जहिले पनि मनुष्य स्वार्थपूर्ति राम्रा-राम्रा कुरालाई मात्र आत्मसाथ गरेर मात्र अधि बढ्छ । समयका अनुसार त्यो सब भूल हो किनभने जीवनमा अनेक प्रकारका इतिहासका घटनाहरू आकाल, खडेरी, भूईँचालो, सङ्क्रामक, व्याधिहरू, कैयौं ठूला ठूला युद्धहरू, आँधी हुन्दुरी र बाढीका माभवाट पनि यात्रा गर्दै आएको यो मनुष्य चोलालाई आफ्ना यात्राको विकास गतिमा पुऱ्याउन सफल भएको बताउँछ । मनुष्यको एउटा मात्र भूल के हो भने जीवनको उज्यालो पक्षलाई मात्र स्वीकार गर्नु । यी सब जीवनमा आइपरेका कुरूपतालाई पनि सृष्टिका सत्यपक्ष हुन् भनेर स्वीकार्नुपर्छ । मनुष्य तेरा जीवनमा जे जस्ता उज्यालाका पक्ष आउँछन् ती सब अँध्यारोकै बाटो भएर आउँछन् तिनको पनि महत्त्व उत्तिकै रहेको छ । जसको अभावमा उज्यालोको कुनै महत्त्व छैन । तैले मेरो खोजि गर्नुको कुनै महत्त्व छैन । समय अन्धो छ, मुक छ, वधिर पनि छ, उन्माद ग्रस्त छ किन व्यर्थै समयको पछि परिरहेको छस् आफ्नै इतिहासबाट छलिएकाले मनुष्य प्रत्येक कुरामा षड्यन्त्र देख्छस् यो तेरो भुल हो । वास्तवमा मेरो गर्भमा त्यस्तो कुनै षड्यन्त्र छैन मबाट मनुष्य ।

यसरी प्रस्तुत नाटकका समय नामक तिनवटै पात्रले सनातन पुरुषसित आदिदेखि अन्तसम्म अविरल सङ्घर्षका साथै प्रतिउत्तरमा उत्रिएर आफू विजयी भएको र सधैं मानव र समयका बीच तादात्म्य सम्बन्ध हुने कुरा बताएका छन् । मनुष्यले अहम, ईर्ष्या, द्वेष, अहङ्कार गर्नु व्यर्थ रहेको । यस्तो गर्नु स्वयम् आफैँ कालगतिमा होमिनु पर्ने कुरा कृष्ण र हिटलरको कथाबाट पनि ज्ञात गराएको छ । मनुष्यले नै समयको सीमा र गति निर्धारण गर्ने भए पनि जसरी मानवले नै विभिन्न प्रकारका आणविक शस्त्रअस्त्रहरूको निर्माण गरे पनि अन्त्यमा त्यो मनुष्यका लागि नै घातक हुने भएकाले मनुष्यबाट नै समयको निर्धारण गरिएको समयलाई मनुष्यले नै पन्छ्याउन नसक्नुको कारण हो । किनभने नाटकको अन्त्यमा

आएर महाकाल नामक पात्र आफू अन्धो भएको र आफू यताउता जान खोज्दा पर्खालमा ठोक्किएर ढल्ल थालेको अवस्थामा स्वयम मनुष्य पात्र सनातन पुरुषले नै त्यसको रोकथाम एवम थाम्ने काम गरेकोबाट थाहा हुन्छ ।

यद्यपि अतीत वर्तमान र भविष्य नामधारी समयका प्रतिनिधि पात्रहरू नाटकको सुरुदेखि अन्त्यसम्म सक्रिय भने छैनन् । तापनि मानिसको प्रतिनिधि पात्र सनातन पुरुषले तिनै पात्रहरूसँग अविरल सङ्घर्ष गरेकाले ती पात्रहरूलाई पनि प्रमुख पात्र एवम् प्रतिनायकका रूपमा मान्नु उपयुक्त देखिन्छ । विकासका आधारमा स्थिर चरित्रका रूपमा मान्नु पर्ने देखिन्छ किनभने सनातन पुरुष पात्रका आह्वानबाट मात्र यिनको भूमिका अगाडि बढेको छ । प्रतिनिधि पात्रका आधारमा वर्गीय चरित्र देखिन्छ । स्वभावका आधारमा सरल र प्रवृत्तिका आधारमा प्रतिकूल कार्यव्यापारका आधारमा सूच्य लिङ्गका आधारमा लिङ्गहिन मानवेतर अमूर्त मञ्चिय बद्ध पात्रका रूपमा समय नामक पात्रहरूलाई राख्न सकिन्छ ।

भविष्य यस नाटकको प्रमुख पुरुष पात्र हो । नाटकीय कार्यव्यापारका दृष्टिले प्रतिकूल, वर्गीय, बद्ध, मञ्चीय पात्रका रूपमा नाटकमा उपस्थित रहेको छ ।

ड) सहायक पात्रहरू

प्रस्तुत नाटकमा पात्रहरूको विधान बडो नवीन पाराले गरिएको छ । यसमा एकातिर कृष्ण, युधिष्ठिर, भीमसेन, यम, यमी, पुरुरवा, उर्वशी, जस्ता पात्रहरू पौराणिक स्रोतबाट लिइएका छन् । हिटलर, मुसोलिनि, गान्धी जस्ता पात्रहरू ऐतिहासिक स्रोतबाट लिइएका छन् भने अर्कातिर नीरा, शेखर, राजेश, विक्कि, विनय, भावना, अमर जस्ता पात्रहरू सामान्य जीवनका पात्रहरू रहेका छन् । नाटकमा यिनको भूमिका खासै रहेको देखिँदैन तर पनि नाटकलाई कौतूहलता प्रदान गर्ने कार्यमा यिनको महत्त्वपूर्ण भूमिका रहेको छ । नाटकमा यसरी खास रूपमा भूमिका नरहने तर नाटकको बीच बीचमा आएर बीचमै हराउने अनि नाटकलाई रोमाञ्च दिशातिर अग्रसर हुने भिना कथा जस्ता पक्षलाई पूर्वीय नाट्यशास्त्रीहरूले 'पताका' भनेर संज्ञा दिएका छन् । यस्ता प्रवृत्ति भएका पात्रको आफ्नो स्थानमा प्रमुख भूमिका रहने तर नाटकीयताका दृष्टिले सहायक भूमिका रहने कुरा प्रष्ट हुन्छ । यस्ता भिना पात्रहरूको भूमिका नाटकीय कार्यव्यापारका दृष्टिले नाटकमा सहयोगी पात्रका रूपमा रहने गर्दछ ।

यी पात्रहरूलाई चरित्रगत प्रवृत्तिका आधारमा यसरी अलग अलग गरेर हेर्न सकिन्छ :

कृष्ण

कृष्ण प्रस्तुत नाटकको सहायक मानव पात्र हो भने नाटकको उपकथाको प्रमुख पात्र हो । नाटकमा अतीत पात्रको सहयोगीका रूपमा कृष्ण उपस्थित भएको छ । हिन्दूहरूको पौराणिक ग्रन्थ श्रीमद्भागवद् महापुराण र गीताका साथै अन्य धार्मिक ग्रन्थहरूमा पूजनीय र देवताका रूपमा रहेका एवम् भगवानका रूपमा रहेका छन् भने नाटकमा पनि भगवानकै रूपमा लिइएका छन् । पिताम्बरधारी हातमा बाँसुरी लिएर मुग्ध भएर बजाइ रहने कृष्ण नाटकमा पनि उही मुद्रामा उपस्थित भएका छन् । कृष्ण यसै अवस्थामा मञ्चमा उपस्थित भएकै बेला केही बेरमै हतार हतार युधिष्ठिर आएर कृष्णलाई प्रणाम गर्दछन् । कृष्ण पनि स्वागतका साथ आउनुहोस् र केकति कामले पाल्नु भो यहाँ भनेर सोध्छन् अनि यसै प्रक्रियाबाट दुवैका बीच संवाद प्रक्रिया सुरु हुन्छ । युधिष्ठिर सत्यवादी भएर संसारमा सबै चीजवस्तु सत्य र मानवप्राणी पनि राम्रा मिलनसार भएको कुरा बताउँछन् तर आउँदा बाटोमा भीमले ससार भरी नराम्रै नराम्रा कुटिल र सत्य कहीं पनि नभएको कुरा गरेपछि युधिष्ठिर पनि भ्रममा परेर त्यसको निराकरणका लागि कृष्ण सामु आएको हुँ, कहीं त्यस्तै त छैन प्रभु । भन्दै आफ्ना जिज्ञासा राख्छन् र युधिष्ठिरको प्रश्नको जवाफका लागि कृष्ण युधिष्ठिरलाई एक साताको समय दिएर ससार चिहारेर नराम्रो मान्छे खोजेर ल्याउन आग्रह गर्छन् र युधिष्ठिर पनि खुसी भएर आज्ञाको पालना गर्न पुग्छन् । त्यत्तिकैमा हस्याङ फस्याङ गर्दै भीमसेन आइ पुग्छन् र कृष्णलाई प्रणाम गर्छन् र भीमसेन पनि उसरी नै आउँदा बाटोमा सुतपुत्र फटाहा कर्णले बाडगा कुरा गरेर रिस उठाएको र त्यसै रिसमा के गरुँ कसो गरुँ कोसित लडूँ संसारमा कतै पनि नराम्रा छैनन् जम्मै राम्रै राम्रा छन् भन्छन् नराम्रा नभए कोसित लड्ने भनेर कृष्णसामु कुरा राख्छन् र कृष्ण भीमसेनलाई पनि एक साताको समय दिएर संसारभरि चहारेर राम्रा व्यक्तिको खोजी गरेर लिएर आउने आज्ञा दिन्छन् र त्यसको पालना गर्न भीमसेन तयार भएर बाटो लाग्छन् त्यत्तिकैमा समयानुसार युधिष्ठिर आइ पुग्छन् कहीं पनि नराम्रो नपाएको कुरा राख्छन् त्यसपछि भीमसेन पनि आइ पुग्छन् र कहीं पनि राम्रो नपाएको संसारभरि नराम्रै नराम्राले भरिएको र कहीं पनि सत्य नभएको कुरा राख्छन् ।

यसरी यी दुई पात्र एक सत्यवादी र अर्को असत्यवादी पात्रलाई कृष्णले समन्वय कर्ताको भूमिका निभाएर दुवैलाई आफू जस्तो छु भन्ने ठानिन्छ त्यसको दृष्टिमा अन्य सांसारिक व्यक्ति पनि उस्तै लाग्छ र त्यही नै तिम्रो एकागि पनाको नमुना हो भनेर प्रष्ट

पारेका छन् । कृष्ण प्रस्तुत नाटकको सहायक पात्र एवम् समन्वय कर्ताका रूपमा देखिए पनि सनातन पुरुषका आधारमा उनी धूर्त, ठग र फटाह पात्रका रूपमा उभिएका हुनाले असत् चरित्र भएको पुरुष पात्र मानिन्छ ।

युधिष्ठिर

प्रस्तुत नाटकको सहायक पात्रका रूपमा रहेको युधिष्ठिरको चरित्र पौराणिक कालमा जस्तो प्रवृत्ति रहेको देखिन्छ । त्यस्तै प्रवृत्ति प्रस्तुत नाटकमा रहेको छ । युधिष्ठिर नाटकीय मञ्चमा उपस्थित भई बाटामा भेट हुँदा भीमसेनले संसारभरिमा कहीं पनि राम्रो मान्छे छैन जम्मै नराम्रै नराम्राले भरिएको छ भन्ने शब्द युधिष्ठिरको कानमा पर्दा र आफू आन्तरिक हिसावले संसार भरिमा राम्रै राम्रा मान्छे छन् भनेर कल्पना गरेर हिड्ने सत्यवादी व्यक्ति भएको हुँदा सो कुरामा खुल्दुली मच्चिएको र त्यसका बारेमा शुभ-अशुभ फल पाउन कृष्ण सामु ती कुरा राख्नु र कृष्णले सात दिनको समय दिएर संसारमा नराम्रो व्यक्तिको खोजी गरेर त्यसलाई मेरो सामु लिएर आउनु भनेर अह्वाउँदा युधिष्ठिर त्यसमा मञ्जुर भएर खोजी गर्ने कार्यमा लागेको र समयानुसार प्रक्रिया पुरा भएपछि र कहीं कतै पनि त्यस्तो नराम्रो मान्छे फेला नपारेको कुरा युधिष्ठिर कृष्णसामु राख्दछन् । त्यसकारण कृष्णद्वारा युधिष्ठिरलाई त्यो तिम्रो आफ्नो एकाङ्गी पनाको नमुना हो । किनभने जहिले पनि आफ्नो दृष्टिमा राम्रो-नराम्रो पक्षमा एकलाई मात्र आत्मसाथ गरेर हिड्नु हुँदैन, राम्रो तत्त्वका साथमा नराम्रो तत्त्व पनि लुकेको हुन्छ । त्यसैले यस्ता दुवै तत्त्वलाई आत्मसाथ गरेर अगाडि बढ्नु पर्ने कुरा युधिष्ठिरले पनि आत्मसाथ गरेको देखिन्छ । समयानुसार राम्रा र नराम्रा सुख र दुःख जस्ता तत्त्वको समन्वय एवम् शमन गर्न सक्नु मानवको धर्म हो । यस भनाइबाट युधिष्ठिर सत्यवादी सच्चा पात्रका रूपमा देखाइएको छ । नाटकमा युधिष्ठिरको भूमिका सहयोगी पात्रका रूपमा रहेको छ ।

भीमसेन

प्रस्तुत नाटकको सहायक पात्रका रूपमा र नाटकीय उपकथाको पनि सहायक पात्रको भूमिकाका रूपमा भीमसेनको उपस्थित रहेको छ । भीमसेन सर्वप्रथम नाटकको मञ्चमा उपस्थित भई कृष्णलाई प्रणाम गर्छन् र बाटोमा आउँदा सुतपुत्र फटाहा कर्णसँग भेट भएको र संसार भरिमा कहीं पनि नराम्रो फटाहा मान्छे नभएको कुरा युधिष्ठिरले गर्दा उनी अचम्म पारेको कुरा कृष्णसामु प्रस्तुत गर्दछन् । म भने संसार भरीमा कहीं पनि राम्रो मान्छे देखिदैन यदि साच्चै युधिष्ठिरले भनेजस्तै भयो भने कृष्ण दाइ मैले कोसित लड्नु

त्यसैले मलाई खुल्दुली भइरहेको छ प्रभु, के गरुँ भनेर कृष्णसामु कुरा राख्दा कृष्ण भीमसेनलाई एक साताको समय दिएर संसार चहार्न पठाउँछन्, भीमसेन पनि राजी भएर कृष्णको आज्ञाको पालना गर्छन् र आफ्नाबाटो लाग्छन् । समयानुसार सर्तहरू पूरा गरेर रिक्तोहात कृष्णसामु फर्किन्छन् अनि कृष्ण के हो भीमसेन खालीहात भन्दा मजाक गरेजस्तो गरेर कहाँ खालीहात कृष्णदाइ हातमा गदा देख्नु भएन तर त्यो मेरो आसय नभएको कुरा कृष्ण बताउँछन् । भीमसेन भने आन्तरिक रूपमा आफू खुसी भएर संसार भरिमा कहीं पनि राम्रो मान्छे नभेट्टाएको र जहाँ तहिँ नराम्रै नराम्राले भरिएको रहेछ प्रभु भनेर कृष्णलाई सुनाउँछन् ।

भीमसेन संसारमा आफूजस्तै मान्छेको खोजी रहेको र लड्न पाइने भयो भनेर मख्व देखिन्छ । कृष्ण भीमसेनलाई तिमी जस्ता छौँ भीमसेन त्यस्तै तिमिले संसारमा पनि देख्यौँ त्यो तिम्रो एकाङ्गी पनाको नमुना हो त्यसैले जहिले पनि राम्रो र नराम्रो सत्य र भुटो यस्ता दुवै तत्त्वहरूको सामना गर्न सक्नु मानवको धर्म एवम् कर्तव्य हुनेछ ।

प्रस्तुत भनाइबाट के कुरा प्रष्ट हुन्छ भने भीमसेन पौराणिक कालका उदण्ड पात्र प्रस्तुत नाटकमा पनि उदण्ड पात्रकै रूपमा रहेका छन् । पूर्वाग्रही अर्द्धसत्यका द्रष्टा र एकाङ्गी दृष्टिका नमुनाका रूपमा भीमसेन पनि देखिएका छन् तर पनि नाटकमा कौतूहल पक्षको भूमिकामा भीमसेनको पनि उच्च भूमिका नै रहेको छ ।

यम

यम पौराणिक स्रोतबाट लिइएको नाटकको सहायक पात्र हो । नाटकमा सहायक पात्रको खासै भूमिका नरहे पनि नाटकको कौतूहल पक्षलाई बढाउने क्रममा यमको महत्त्वपूर्ण भूमिका रहेको छ । यम सच्चा प्रवृत्ति भएको पात्रका रूपमा रहेको छ । आफ्नो धर्मप्रति आस्थावान रहेको छ । सांसारिक दृष्टिमा हेय तत्त्वको त्यागका रूपमा यमको महत्त्वपूर्ण भूमिका रहेको छ । एकै आमाको कोखबाट जन्मेका यम र यमीलाई नाटकमा देखाइएको छ । बहिनी यमीको बहदो जवानीबाट अहङ्कार उत्पन्न भई भाइप्रति राखेको यौनतृष्णाको जिज्ञासालाई हिन्दु धर्मावलम्बीहरूका दृष्टिमा हेय एवम् त्याग भएका कारण त्यसलाई दाजु यमले निसन्देह अस्विकार गरेको छ । मानव जीवन अनुसार एवम् उमेर अनुसार यौन उत्तेजना जागनु कुनै गलत कार्य नभएको तर वंशजका आधारमा भने सो कुरा मान्य नभएको यमले बताएका छन् । बरु त्यस्तो कुरा गर्नु हुँदैन भन्ने मान्यतामा नरही यमले त्यसको समाधानका लागि पर पुरुषसित आफ्नो सम्बन्ध गाँस भनेर पनि सल्लाह

दिएको छ । उमेर अनुसार शरीरका अङ्गहरूको स्फूर्ण शक्ति बढ्नु स्वभाविक भए पनि “हे यमी जुन तिम्रो दृष्टिमा मबाट नै सहवास सुख पाउने आशा लिएर आएकी छौ तयो मेरो दृष्टिमा घृणित छ, निन्दनीय छ, बरु मेरो छेउमा नआउ हे असयमकी पुतली यमी वासना लोलुप ती मादक दृष्टिले मलाई कटाक्ष नगर म तिम्रो कामना पुरा गर्न असमर्थ छु तसर्थ टाढा जाउ यमी म देखि पर जाऊ ।”

प्रस्तुत भनाइबाट यम सत् प्रवृत्ति भएको पात्रका रूपमा रहेको छ । आफ्नो धर्म अनुसार त्यस्ता गलत प्रक्रियाहरू मान्य नहुने कुरा यम पात्रका भनाइबाट प्रष्ट भएको छ, त्यसैले यम नाटकको उपकथाको सहायक पात्रका रूपमा रहेको छ, र नाटकको कौतूहल पक्षलाई अगाडि बढाउने क्रममा यमको भूमिका महत्त्वपूर्ण रहेको छ ।

यमी

यमी पौराणिक स्रोतबाट लिइएकी पात्र हो । नाटकमा यमीको भूमिका खासै नभए पनि नाटकमा कौतूहल पक्षलाई अगाडि बढाउने क्रममा राम्रो भूमिका निर्वाह गरेको देखिन्छ । नाटकमा यमी आतुर नवयौवना स्त्री पात्रका रूपमा देखिएकी छे । चरित्रका आधारमा भने गलत प्रवृत्ति भएकी पात्रका रूपमा यमी रहेकी छे । हाम्रो हिन्दूधर्म अनुसार स्ववंशीय कूलमा यस्ता गलत प्रवृत्ति मान्य नहुँदा नहुँदै पनि यमीद्वारा आफ्नै आमाको कोखबाट जन्मलिएका दाजु यमप्रति आफूले राखेको यौनतृष्णालाई गलत सावित भएको देख्दा अचम्म भएर दाजुको प्रति प्रश्नलाई कडो जवाफ दिएर कामवासना गर्न पुनः आग्रह गर्छे, तर यम भने अन्य एवम् परपुरुषसित सम्भोग गर्न आग्रह गर्छे । यस्तो कुरा दाजुका मुखबाट सुन्दा यमी क्रोधित भएर यमलाई भन्छे, “त्यस दाजुको के काम जो बहिनीको इच्छालाई लत्याउँछ, बरु आऊ प्रिय भ्राता यम मलाई सहवास गर अंकमाल गरी जीवनको साँचो आनन्दसित परिचित गराऊ” यस्ता कुरामा यम फन क्रोधित भएर यमीलाई आफूबाट पर रहन आदेश दिन्छ । यमी यति भन्दा भन्दै पनि आफूलाई अस्वीकार गरेको देख्दा यमी उग्र रूपमा आफ्ना इच्छालाई लत्याएको देख्दा यमी भन्छे, “हे यम देहको इच्छालाई दमित गर्ने तिम्री पुरुष होइनौ सुकोमल उषाको देहलाई रापिलो सूर्य किरणले छोएभै तिम्री मलाई छुनेछौ भनी आएकी थिएँ तर तिम्रीलाई धिक्कार छ, सत् सत् धिक्कार छ” तिम्रीलाई भन्दै रुष्ट भई यमी विदा भएकी छे ।

प्रस्तुत भनाइबाट यमी असत् प्रवृत्ति भएकी स्त्री पात्रका रूपमा नाटकमा उपस्थित भएकी छे । आफ्नो बहदो शारीरिक यौन उत्तेजनाको घमण्ड यमीमा देखिएको छ । आफ्नै

दाजु प्रति पनि काम वासन गर्न आग्रह गर्छे जो पुरा हुन सकेन र रुष्ट भई आफ्नै दाजु यमलाई पुरुषत्वको घृणा गर्दै आफू विदा भएकी छे । त्यसैले यमी आमनारी माथिकी घृणित पात्र बन्न पुगेकी छे । यमीको नाटकमा खासै भूमिका नरहे पनि कौतूहल पक्षलाई बढाउने क्रममा भने राम्रो भूमिका रहेको छ ।

पुरुरवा

पुरुरवा अतीतको लागि सहयोग गर्न उपस्थित भएको नाटकको सहायक पात्र हो । यमको रूप परिवर्तित भई आएको पुरुरवा पौराणिक पात्र पनि हो । भोग विलासमा मग्न हुने उर्वशी जस्ती प्रेमिका पाएर पुरुरवा आनन्दित देखिन्छ । उसले भौतिक सुख भन्दा आत्मीय प्रेमलाई बढी महत्त्व दिएको छ । पुरुरवा अन्तर आत्मादेखि प्रेम गर्दछ । संसार नै अमर प्रेममा बाँचेको ठहर छ तर क्षणिक भोग विलासमा भोग गर्न चाहने उर्वशीले सयौं वर्षसम्म सँगै रहेको पुरुरवालाई छोडेर जाँदा एकदमै चिन्तित हुन्छ । उर्वशीलाई अमर प्रेमको सम्मान गर्न आग्रह गर्दछ तर उर्वशीले यी सबै कुरालाई लत्याउँछे । संसारमा कतै पनि अमर प्रेम नभएकाले प्रेम भन्ने कुरा भोग विलास नै भएको कुरामा उर्वशी जोड दिन्छिन् । पुरुरवा उर्वशीसितको प्रेममा एकोहोरिन्छ । उसलाई उर्वशीसित बिताएका सयौं वर्ष एक निमेष भै लाग्दछन् । प्रेम नै मानव जीवनको सर्वोपरि तत्त्व हो भन्ने पुरुरवा आर्दश पात्रका रूपमा लिएको छ । भोग विलास मानव जीवनको लागि आवश्यक भए पनि प्रेम नै जीवनको उत्कर्षता र उच्चता हो भन्ने विचार पुरुरवाको रहेको छ ।

यसरी यस नाटका पुरुरवा अतीतको सहायक, पौराणिक, मञ्चीय, अगतिशील, अनुकूल, बद्ध पात्रका रूपमा देखा परेको छ ।

उर्वशी

अतीतको सहायक पात्रका रूपमा देखा परेकी उर्वशी पौराणिक कालकी चर्चित नारी पात्र हुन् । उनी स्वर्गकी अप्सरा हुन् । उनमा रूप र सौन्दर्यको अहम् भावना छ । उनको विचारमा प्रेम भन्ने कुरा संसारमा कतै पनि छैन । छ त केवल त्यो देह सुखसँगै जोडिएको हुन्छ भन्ने धारणा उर्वशीको रहेको छ । उनी आफ्नो देह सुख प्राप्त गर्न स्वर्गबाट पृथ्वीमा आएकी छिन् । प्रेम अमर हो भन्ने कुरा उनी भ्रम हो भन्ने ठान्छिन् । उनी भौतिक सुखमा विश्वास गर्छिन् । प्रेम पनि हरेक व्यक्तिको स्वार्थमा सीमित हुन्छ भन्ने तर्क उनको रहेको छ । जीवनमा संयोग र वियोग उनलाई विपरीत स्थिति मात्रै लाग्छन् । जीवन भनेको भोग हो । भोग नै वास्तविकता हो त्यसैले यथार्थलाई लत्याएर भावना र कल्पनामा डुब्नु आफैले

आफैलाई दुःख दिनु हो भन्ने धारणा राख्ने उर्वशी पुरुरवालाई छोडेर जाने गतिशील चरित्रकी पात्र हो । भोग मात्रै जीवन ठान्ने उर्वशी प्रतिकूल पात्र पनि हो । जीवनको अर्थ भोग मात्रै होइन, आत्मीय प्रेमी पुरुरवाको प्रेमलाई उर्वशीलाई कुनै महत्त्व दिएकी छैनन् । बरु पुरुरवाको प्रेमलाई भोगसँग तुलना गरेकी छन् । मिलन र विछोडका दिन, रात जस्तो ठान्ने उर्वशी स्वार्थीको एवम् निष्ठुरी पात्रका रूपमा पनि यस नाटकमा देखा परेकी छन् । प्रेम भनेको नाटक हो । त्यस भित्र स्वार्थ लुकेको देख्ने उर्वशीले आफू भावना भन्दा कर्तव्यलाई महत्त्व दिने भन्दै उर्वशीको प्रेममा पागल भएको पुरुरवालाई त्यहीँ छोडी सदाका लागि टाढिन्छन् । उनमा पुरुरवाप्रति कुनै आशक्ति पनि देखिँदैन । यसरी यस नाटकमा उर्वशी अतीतको सहयोग गर्न आएकी सहायक, गतिशील, स्वार्थी निष्ठुरी मञ्चीय र बद्ध पात्रका रूपमा देखा परेकी छिन् ।

नीरा

नीरा सामाजिक स्रोतबाट लिइएकी सामान्य नारी पात्रको भूमिकामा यस नाटकमा रहेकी छे । नाटकको पूर्वप्रसङ्गमा पौराणिक कालकी पात्रका रूपमा रहेकी उर्वशीको भूमिका निर्वाह गरेकी पात्र नै परिवर्तित गरेर नाटककारले यस प्रसङ्गमा सामान्य जीवनकी पात्र नीरालाई उपस्थित गराएका छन् । उर्वशीको भूमिका भन्दा फरक चरित्र नीराको रहेको छ । नीरा सच्चा प्रेम कर्ताकी भूमिकाका रूपमा उपस्थित भएकी छे । आफ्नो प्रेम र जोडीको वेदना यो जुनीमा त यस्तै भयो तर अर्को जुनीमा अवस्य अठोट र मिलन भएर आउने छ भन्ने प्रगाढ आशा बोकेर हिडेकी छे । आफ्नो प्रेमिका शेखरसँग बितेका दिनहरूमा हामी दुईको प्रेम मिलनमा केही कुराहरू परिपूर्ति नभएको र अग्लो जुनीमा हामी दुवै जोडीको रूपमा उपस्थित भई आउने छौँ भन्ने आशा बोकेर आफ्नो गन्तव्यतिर लम्किरहेकी छे । आफ्नो प्रेमिका शेखरलाई बारम्बार आग्रह गर्छे कि शेखर के हाम्रो सच्चा प्रेम सौभाग्यशाली छ । अथवा छौँ त, हामी र यस्तो हाम्रो यो प्रेम सांसारिक दृष्टिबाट घृणित त छैन, कसैले हेला गर्ने त होइन, के यो सबैका लागि सत्य होला, यस्ता प्रेमका कुरा गर्दै शेखर र नीरा एकले अर्कोलाई अनेक सत् प्रवृत्ति भएका अमूर्त र मूर्त तत्त्वले विभूषित गराउँछन् तिमी इभ, म आदम, तिमी श्रद्धा, म मनु तिम्रो । तिमी इस्तर, तिमी एफ्रोदिते, तिमी भिनिस हौ मेरी, तिमी दुष्यन्त, तिमी शकुन्तला आदि । यस्ता कुरा गर्दा गर्दै दुवै प्रेम र प्रेमिका एकले अर्कोलाई अझालो हालेर आनन्द विभोर हुँदै प्रेममा डुब्छन् । भावुकताको अन्धकारमा नीरा र शेखर अदृश्य हुन्छन् साथै समयानुसार युग दृश्य पनि परिवर्तित भएको देखिन्छ ।

यसरी नीरा नाटकमा सहायक नारी पात्रका रूपमा रहेकी छे । सच्चा प्रेम कर्ताकी भूमिका निर्वाह गर्न सफल देखिन्छे । नाटकीय भूमिकाका दृष्टिले खासै भूमिका नभए पनि नाटकमा कौतूहल पक्षको भूमिकालाई भने रोमाञ्चकता प्रदान गर्न सफल देखिन्छे नीरा ।

शेखर

शेखर नाटकमा सहायक पुरुष पात्रका रूपमा आएको छ । नाटको पूर्वप्रसङ्गको कथामा पुरुरवा पात्रको भूमिका निभानउने पात्र भए तापनि परिवेश अनुसार यस प्रसङ्गमा शेखर सामान्य परिवेशीय पात्रका रूपमा र सच्चा प्रेमी कर्ताको भूमिकाका रूपमा उपस्थित भएको छ । नीरामा शेखरप्रति जीवनपर्यन्त सम्म मिलन हुन्छ कि हुँदैन जहिले पनि हाम्रो प्रेम अधुरै अधुरो रहेको गुनासो शेखरसित राख्दा त्यसको समाधान र नीरालाई आश्वासन दिनमा शेखरको भूमिका महत्त्वपूर्ण रहेको छ “सूर्ता नगर मेरी नीरा । हाम्रो प्रेम सृष्टिको सुन्दर फूल हो । यो अवश्य फर्किने छ र यसले मानवतालाई सुवासना दिनेछ तिमी इभ, म आदम हुँ ! नीरा तिमी श्रद्धा, म मनु हुँ ! तिम्रो, तिमी इस्तर, एफ्रोदिते तिमी भिनस हौ मेरी, तर यस्ता कुरा युगौँ युगदेखि सुन्दै आएकी हुँ । तिमी तिमी दुश्यन्त शेखर भनेर नीराले भन्दा शेखर फेरी पनि नीरालाई शकुन्तलाको संज्ञा दिन्छ, र आफू ‘ओटफेपस’ सत्यवानको संज्ञा पाउँछ । नीरालाई पूर्ण सावित्रीको घोषणा गर्दछ । यसैले शेखर सच्चाप्रेमी पात्रको रूपमा देखिन्छ । नीरा र आफ्नो जोडी सधैंका लागि एकै रहने अन्तिम घोषणा पनि गर्छ ।

यसरी शेखरलाई फूलहरूको रस चुसेर मजा लुट्ने व्यक्तिका रूपमा पनि चिनिने भए पनि नाटकमा भने त्यस्तो प्रवृत्ति पाइएको छैन । नाटककारले शेखरलाई नाटकको सहायक पात्रका रूपमा राख्नुका साथै नाटकको यस प्रसङ्गमा शेखरको भूमिका राम्रो देखाएका छन् । शेखर सामाजिकताका दृष्टिले सत् चरित्र अनुकूल प्रवृत्ति रहेको छ । नाटकमा शेखरको भूमिका खासै नदेखिए पनि वर्तमान सहयोगी पात्रको रूपमा उभिएको छ । नाटकमा कौतूहल पक्षलाई अगाडि बढाउने क्रममा भने महत्त्वपूर्ण स्थान रहेको छ ।

हिटलर

ऐतिहासिक स्रोतबाट टिपिएको र नाटक को सहायक पुरुष पात्र हो । हिटलर नात्सीहरूको प्रतिनिधि पात्रका रूपमा उपस्थित भएकोले हिटलरलाई वर्गीय पात्रका रूपमा राख्न सकिन्छ । जटील स्वभाव भएको पात्र हिटलर नाटकमा मुसोलिनि र गान्धीसँगको संवादमा हिटलरको गहन भूमिका रहेको छ । घमण्डी र उग्र स्वभावका साथै सबैलाई दमन गरेर आफ्नै कब्जामा राख्न चाहने हिटलर सर्वप्रथम नाटकीय मञ्चमा उपस्थित भई

मुसोलिनी पात्रलाई भन्छ “मिस्टर मुसोलिनी के तपाईंलाई थाहा छ, मैले जर्मनीका जनतालाई एकै सुत्रमा बाधेको छ, अथवा कसरी बाध्न सकें ” तर हिटलरको चरित्रका बारेमा मुसोलिनी भन्छन् “तपाईं जादुगर हुनुहुन्छ फ्युरर आफ्नो प्रेम र आत्मीयताको शक्तिले गर्दा जर्मनीका जनतालाई एकसुत्रमा बाध्नु भएको छ ।” यस्तो कठोर व्यङ्ग्यलाई सुन्दा केही उग्र मुद्रामा रापिन खोज्छ र मुसोलिनीलाई फासिष्टहरूको जनक र आफू नात्सीहरूको पीता भएको बताउँछ । दुवैलाई थाहा भएको बताउँछ “प्रेमले विश्वमा माखो मर्दैन बरु भयले डरले मान्छेले हात जोर्छ ।” आफूलाई आर्य एवम् हिन्दूहरूको महान् सम्भने हिटलर यहूदीहरूको विनाश गर्नु नै आफ्नो महानता र आर्य सभ्यताको धर्म हो भनी आफ्ना सैनिकलाई शिक्षा दीक्षा दिएर यहूदीहरूको विनाश गर र गर्नुपर्छ किनभने नत्र तिनीहरू हामी आर्य जाति भन्दा महान हुनेछन् । त्यसैले तिनीहरूलाई सखाफपार्नु हाम्रो मुख्य धर्म रहने कुरा हिटलर बताउँछन् ।

विज्ञानवादलाई आत्मसाथ गरेर अधि बढ्ने र बढ्नु पर्छ भनेर शिक्षा सिकाउने हिटलर आफ्ना सैनिकहरूलाई गरेको कामको प्रसंसा गर्दै र सैनिकले यहूदिलाई सखाप पार्न बनाइएका रमाइला ग्याँसच्याम्बर र यहूदीलाई पक्रेर यातना दिनका निमित्त अनेकौं प्रकारका सिविर बनाएको भन्दै अन्ततः यहूदी पूरै सखाप भएर जाने अनि आर्यहरूले मोज मस्तिसित रमाउन पाउने भन्ने आश्वासनका साथ आफू प्रफूलित भएको बताउँछ । हिटलर संसारमा शान्ति कतै पनि छैन र शान्ति भनेर चिच्याइ रहनेले संसारमा नत्र केही दिन सके न दिन नै सक्नेछन् । त्यसैले शान्तिका विरुद्धमा उत्रिनु पर्छ । अब हामीलाई “भायोलिनको - आवश्यकता होइन बन्दुकको आवश्यकता छ । मान्छेलाई सङ्गीतको लयमा होइन विस्फोटको ध्वनिमा विश्वास छ र हुनुपर्छ । त्यसैले शान्ति हाम्रो परम शत्रु हो । अहिले पनि यस्ता धूर्त व्यक्तिहरू छन् जसले शान्ति र अहिंसाका फेद न टुप्पाका गफ गरेर संसारका आँखामा छारो हालिरहेछन् जबसम्म युद्ध गरिदैन तबसम्म सत्ता पनि परिवर्तन नहुने कुरा हिटलर बताउँछन् ।” युद्धबाट नै आफ्नो विजय गराई आफूलाई महान्को उपाधिबाट विभूषित गराउने हिटलरको प्रमुख लक्ष्य रहेको देखिन्छ ।

हिटलरको भूमिका प्रस्तुत नाटकमा सहायक पुरुष पात्र, प्रतिकूल उग्र असत् प्रवृत्ति मञ्चीय पात्रका रूपमा रहेको देखिन्छ ।

मुसोलिनी

ऐतिहासिक स्रोतबाट टिपिएका र हिटलरको सहायक पुरुष पात्रका रूपमा मुसोलिनी उपस्थित भएको छ । मुसोलिनी फासिष्टहरूको प्रतिनिधि पात्रको रूपमा उपस्थित भएको छ । नाटकको वर्गीय पात्र हो । स्वभावका आधारमा जटिल रहेको छ । सुरुमा हिटलरको प्रतिक्रियामा मन्जुरी नजनाए पनि पछि हिटलरले तिमी त मुसोलिनी फासिस्टहरूका जनक हो, तपाईंलाई थाहा नै छ, प्रेमले विश्वमा माखो मर्दन बरु भयले मान्छेको हित हुन्छ भनेर भन्दा मुसोलिनी आफूलाई महान् जनाएको हिटलरकै भनाइमा सहमत हुन्छ । हुन पनि शान्तिका अवरोध कर्ता भएकाले पनि दुवैका बीच मिलोमतोमा सहमति हुनु पनि जरुरी नै देखिन्छ । किनकि दुवै आध्यात्मवादका विरोधि र कट्टर भौतिकवादी भएका कारणले गर्दा पनि हो भौतिकवादले जहिले पनि आध्यात्मवादको खण्डन गर्नुका साथै विभिन्न प्रकारका आणविक, अस्त्र, शस्त्रको निर्माण गरी मानवको हित अहित दुवै पक्षको निर्धारण गर्ने गर्छ त्यसैले मुसोलिनी पनि आध्यात्मवादको विरोधि र भौतिकवादको समर्थन कर्ताको रूपमा देखिन्छन् । मुसोलिनी आज एक मात्र शक्तिशाली व्यक्तिका रूपमा रहेको र समयलाई आफ्नो मुट्टिमा बन्द गरेर राखेको बताउँछ तर मुसोलिनीका विचारमा राज्य व्यक्तिको लागि नभएर व्यक्तिका लागि राज्य हो र जब व्यक्तिले आफ्नो हितको लागि व्यक्तिगत अथवा वर्गीय हितलाई त्यसमा आफ्नो बलिदान गर्न सक्ने बताउँछ मुसोलिनीका अनुसार शान्ति त्यो क्षेत्र हो जहाँ स्थिर तलाउ छ । हलचल गर्न पाउँदैन । जहाँ छ त्यहि रहन्छ उन्नति हुन सक्दैन बरु अधोन्मुखितर राज्यलाई धकेल्ने काम गर्छ त्यसकारणले राज्यको उन्नति र प्रगतिका लागि युद्ध अति आवश्यक रहेको छ सङ्घर्षको खाँचो छ जबसम्म धर्म र अधर्मको लडाइ हुँदैन कुनै पनि जाति वा राष्ट्र उँभो लाग्दैन त्यसैले शान्तिका कुरा गर्नेहरू हाम्रा परम शत्रु हुन् परम शुत्र ? शान्तिका लागि माला जप्नेहरूले र शान्ति-शान्ति भन्नेहरू संसारमा कति जन्मे कति ती शान्ति जप्नेहरूले संसारलाई कुण्ठा बाहेक खै के दिन सके । त्यसैले त म भन्छु संसारमा एवम् मान्छेलाई भायोलिनको खाँचो होइन बन्दुकको खाँचो परेको छ मान्छेलाई सङ्गीतको लयमा होइन विस्फोटको ध्वनिमा विश्वास हुनु आवश्यक छ आजसम्म पनि त्यस्ता धूर्त व्यक्तिहरू जसले शान्ति र अहिंसा फेद न टुप्पाका गफ गरी संसारका आँखामा छारो हालिरहेछन् जबसम्म त्यस्ता धूर्त व्यक्तिहरूको ध्वस्त पार्न सफल भइँदैन तबसम्म हाम्रो एवम् भौतिकवादको विजय नहुने कुरा मुसोलिनीको भनाइ रहेको छ ।

यसैले मुसोलिनी नाटकको सहायक पुरुष पात्र असत् प्रवृत्ति प्रतिकूल चरित्र मञ्चीय कठोर शान्तिको विरोधी कर्ताका रूपमा आउँछन् ।

गान्धी

आध्यात्मवादी र अहिंसाकारीहरूको प्रतिनिधि पात्र बनेर नाटकमा उपस्थित भएका गान्धी भौतिकवादको विरोध एवम् शान्तिको पछि लाग्न हिंसाको त्यागगरी सबै मानवप्राणीमा समानभाव प्रकट गर्नु गान्धीको प्रमुख लक्ष्य रहेको छ । प्रस्तुत नाटकमा गान्धीको सहायक पात्रको भूमिका र वर्गीय चरित्रका, सरल स्वभाव, अनुकूल प्रवृत्ति रहेको छ । हिटलरका तर्फबाट शान्तिको विरोध गरेको सुन्दा नाटकीय मञ्चमा गान्धी उपस्थित भएको देखिन्छ । गान्धीको अप्रत्यासित आगमनलाई नरुचाएको भाव हिटलरको मुखमुद्रामा रहेको क्रोधभावले दर्शाएको छ ।

गान्धी मञ्चमा हिटलर भएको ठाउँमा उपस्थित भएर हिटलरलाई गान्धी भन्छन् “मलाई सम्झनु भएकोमा धन्यवाद भन्दै (एडोल्फ) नामले संज्ञा दिन्छन् तर मेरो आगमनले तपाईंहरूको रोचक प्रसङ्गमा विघ्न त परेन मिस्टर एडोल्फ” भनेर भन्दा हिटलरलाई गान्धीको तर्फबाट दिएको एडोल्फ नामको उपाधि नरुचेको र आफूलाई सो उपाधिले तर्क गर्न नहुने कुरा हिटलर बताउँछन् तर एडोल्फ नामक यहूदी तरुनी उहिले नै मरि सकि त्यसैले मलाई बरु हर हिटलर भनेर स्वागत गर्नुहोस् मिस्टर ? गान्धीको विचारमा एडोल्फ नमरेको र हिटलरको भित्री आत्मामा प्रेत बनी बसेको छ । एउटी युवतीबाट प्रेम प्राप्त गर्न नसकेको कुण्ठाले विचलित बनी मानवताको संहार गर्नु के यही तपाईंको पुरुषार्थ हो । दिग्वीजयको कामनाले उन्मादग्रस्त बनी राष्ट्र सभ्यता र संस्कृतिलाई तहस नहस पार्नु के यही तपाईंको विरता हो हर हिटलर । हिटलर रन्थिनिदै गान्धी तपाईंको अहिंसा र शान्तिको गफ मेरा लागि उचित नभएको र आफू व्यस्त रहेको कुरा गान्धी सामु प्रस्तुत गर्छ । आफ्ना सैनिकहरूले अष्ट्रिया, चेकोस्लोभाकिया, पोल्यान्ड, नर्वे आदि ठाउँहरू आफ्नो विरताले कुल्चदै गएको र त्यसमाथि आफ्नो कब्जा रहेको बताउँछन् । फ्रान्सलाई ध्वस्तपारि रुसको स्टालिनग्रन्डतिर आक्रमणको बाटोतर्फ आफ्ना सैनिक लम्किरहेको र जब जर्मन सेनाले भारतलाई कब्जा गर्नेछन् त्यो दिन पनि टाढा नरहेको र आफ्नो भेट त्यहिँ हुने हिटलरको भनाइ रहेको छ । अहिंसावादी गान्धी भने भू-भाग जित्नु ठूलो कुरा नरहेको र तपाईंले युद्ध र अहिंसाले मान्छेको दिल जित्न भने सक्नु हुने छैन । हिंसा र रक्तपातले आजसम्म न अलेक्जेन्डरलाई विजेता बनायो न सिजर न तैमुरलुङ्गा न चङ्गेच खाँलाई महान् बनायो

विजेता हुन भन्दैमा रावण र भस्मासुरलाई पूज्य मानिदैन र हामी पूज्दैनौं पनि । कहाँ गए ती स्पार्टाका विजेताहरू कहाँ विलाए जपानका ती मत्त सामराइहरू फ्रान्सका महत्वाकांक्षी नेपोलियन बोनापार्ट खै कता छन् आज हिटलर तपाईं जस्ता नराधमलाई भोलिको इतिहासले धिक्कादै सम्भला तर भन भन क्रोध बढ्दै जादा हिटलर बारम्बार गान्धीलाई जान आग्रह गर्छ र अन्त्यमा गान्धी पनि स्वीकार गरी आफू जान लागेको र तपाईंले चिच्याइ रहनु पर्दैन बरु जानु अघि एउटा कुरा भन्छु “यस पृथ्वीमा युद्ध र कन्फ्युसस बाच्नेछन् । मान्छेका सिनुको व्यापार गर्ने तपाईं जस्तो नरपिशाचलाई समयले विर्सने छ एक दिन” भन्दै गान्धी आफ्नो बाटो लाग्छन् ।

प्रस्तुत भनाइबाट गान्धी कट्टर अहिंसावादी, आध्यात्मका पक्षमा शान्तिका प्रतीकमा र सदैव अहिंसाकै विजय हुने र हिंसाको पराजय हुने आशाका साथै सत् चरित्र अनुकूल प्रवृत्ति सहायक पात्रका रूपमा रहेका छन् ।

राजेश, भावना, विक्की, विनय, अमर

राजेश, भावना, विक्की, विनय र अमर जस्ता पात्रहरू सामाजिक स्रोतका र नाटकका सहायक पात्रहरू हुन् । नाटकको पूर्व प्रसङ्गमा भीमसेन, मुसोलिनीको भूमिकामा देखिने युवक अब अत्याधुनिक पोसाकमा राजेशको रूपमा उभिएको छ, यमी, उर्वशी र नीराको अत्याधुनिक रूपान्तरण गरी भावना नामक नारी पात्र उभिएकी छे । मञ्चको बायाँपट्टिबाट पूर्व प्रसङ्गमा कृष्ण र हिटलरको भूमिका निर्वाह गर्ने युवक एक साधारण विक्की नामक पात्रमा रूपान्तरण गरिएको छ अनि पूर्वप्रसङ्गमा युधिष्ठिर र गान्धी पात्रको भूमिका निर्वाह गर्ने युवक अहिले विनय नामक पात्रमा रूपान्तरण गरिएको छ, यम पुरुरवा र शेखर पात्रको भूमिका निर्वाह गर्ने युवक अहिले अमर नामक पात्रमा रूपान्तरण गरिएको छ ।

उपर्युक्त पात्रहरू जो जसको भूमिकामा आएको देखाइए पनि प्रस्तुत प्रसङ्गमा अथवा आफ्ना भूमिका निर्वाह गर्ने क्रममा बेग्लै ढंगले प्रस्तुत भएका छन् । यी पात्रहरू नाटकको आदि भागदेखि अन्त्यसम्म सक्रिय भूमिका रहेको छैन । केवल नाटकलाई रोमाञ्चक दिशातर्फ अग्रसर गर्ने कार्यमा भने यिनीहरूको महत्त्वपूर्ण भूमिका रहेको देखिन्छ ।

राजेश, विक्की, विनय र अमर जस्ता पात्रहरू व्यक्तिवादी पात्र हुन् । भावना एउटासित साँचो प्रेमको स्वाँग रच्ने, एउटासित पिकनिक जाने, अर्कोसित सिनेमा जाने र अर्कोसित बिहे गर्ने बहुरूपी महिलाको प्रतिनिधि गर्ने पात्रका रूपमा रहेकी छे । यी सम्पूर्ण पात्रहरूलाई एकली भावनाले डोऱ्याएर राखेको छ । सुरुमा राजेशसित हेलो हाइ गर्दै अघि

बढ्ने र अनेकन प्रकारका कुराहरू अनेक ठाउँ विचरण गर्न जाऊँ भन्ने राजेश पनि । आफू धनी बाबुको छोरा भएको देश विदेश ठूला-ठूला प्रोजेक्ट कम्पनीको मालिक भएको आफूलाई व्यस्त भएको कुरा भावनासित गर्छ । भावना पनि मख्ख परेर कुनै दिन फुर्सद मिलाएर पिकनिक हेर्न जाऔँ भन्ने तर राजेश केही सोचे जस्तो गरेर अँ थर्सडे फ्राइडे त्यहाँ .अनि स्याटर्डे..। नो नो कुनै प्रोग्राम छैन किन र. राजेशको प्रश्नमा भावना उत्तर दिदै त्यो दिन पिकनिक जाने कुरा गर्छ र राजेश पनि मञ्जुर हुन्छ । बेलुकी नभए विहान टाइम मिलाएर भए पनि तिमी कहाँ आएर सल्लाह गरौँला भन्छ । भावनाले नाक खुम्च्याए जस्तो गरेर सुस्तरी स्वरमा हुन्छ । भनी र राजेश आफूलाई जरुरी काम पन्यो भनेर विदा भई त्यहाँबाट हिड्छ ।

उपर्युक्त भनाइबाट राजेश एक उच्च कुलको साथै धनी परिवारको छोरो भएको घमण्डी पात्रका साथै मोज मस्ती लुटेर हिड्ने पात्रका रूपमा देखिएको छ ।

भावना उही मुद्रामा टोलाएर बसेको वेलामा विक्की नामक पात्र उपस्थित हुन्छ । दुवैमा भलाकुसारी सुरु हुन्छ । शोध पुछ हुन्छ र दुवैको तर्फबाट भेटघाटकै सिलसिलामा आएको कुरा प्रष्ट हुन्छ । विक्की भावनालाई आफ्ना गुनासा प्रकट गर्छ । तिमीलाई भेट्न कति परिश्रम दौडधुप गर्नु पर्छ कहिले यता कहिले उता भेट्नै पाइँदैन भनेर विक्की भावनालाई अलि राम्री र सुन्दर भएको महसुस गराउँछ । भावना आफूलाई व्यस्त रहेको र केटा मान्छेको जस्तो केटीलाई नभएको बताउँछे कहिले घरको डर कहिले अरूले केही भन्लाकी कि भन्ने डर कसैले सुन्ला कि भन्ने डर आदि कुरा । विक्की केटीहरू त कस्ता कस्ता अचम्म जस्ता मानेर कहिँ कतै मै मात्र तिमीलाई प्रेम गरि रहेको छु भन्ने भान हुन्छ । कहि तिमी प्रेम मप्रति छैन कि जस्तो लाग्छ भनेर भन्दा “आई लभ यु टु विक्की” फेरी फेरी दोहऱ्याउँदै भावना म तिमीलाई माया गर्छु एक मात्र म । हुन त भावना जीवनमा अनेक युवती आए गए पनि तर म तिमीप्रति समर्पित छु । विश्वास गर तिमीलाई नै आफ्नी प्रियतमा मानेको छु ।

भावना विक्कीका कुरामा खुसी भएभैँ गरेर भन्छे “तिमी यिनै कुराको त कायल छु म कुरा बनाउन तिमीलाई जति अरू कसलाई आउँछ र विक्की ।” अनि दुवैजना फिलिम हेर्न जाने कुरा गर्छन् अबेर भएमा घरसम्म पुऱ्याउने दावी विक्की गर्छ । भावना पनि सहमत हुन्छे अनि दुवैजना विदावारी गर्छन् वाइ विक्की वाइ..... .

विक्की हिडेपछि भावना फेरी टोलाएर बसेकी हुन्छे जसो कि कसैको पर्खाइमा बसेकी हो । छिन छिनमा घडी हेरेभैँ गछे, केही बेरमै सामान्य पोसाकमा विनय उपस्थित हुन्छ र उसलाई लाग्छ सायद भावना मेरै प्रतीक्षामा बसेकी हो । विनयलाई देख्ने वित्तिकै भावना उत्तेजित हुदै आफैँ दगुरेर विनय सामु पुग्छे र दुवै हातका कुम समाएर हाई हेन्डसम तर विनय प्रतिक्रियाहिन मुद्रामा अलमलमा परेजस्तो 'हाई' तर भावना भने छ्या विनय तिमि त कस्तो छौ किन मबाट लुगिलुगि हिड्छौ । म भने तिमिले फोन गर्दा गर्दै थाकिसके विनय गम्भिर मुद्रामा उभिएर भावनालाई बिहे अगाडिको प्रेमलाई हेलमेललाई म उचित ठान्दिन यी मेरा जीन्दगीका आफ्नै आदर्शहरू छन् । तर भावना ती आदर्शका कुरा वर्तमान युगमा सिल्लि र बौलाहहरू मात्र गर्छन् बुभ्यौ तिमि हामी जस्ताले हो त भनेर फकाउँछे । विनय भने बरु मलाई सिल्लि र बौलाह सम्भेर नै मेरो पिछा छोडिदेउ केहीबेर अकमक्क परेजस्ता कुरा गर्छन भावना नरिसाउन विनयलाई आग्रहका साथै घरजम गरी चैनसित बस्ने कुरा गर्छे र नजिकै गएर विनयसित टाँसिन पुग्छे विनय भने भावनालाई नौटङ्गी कुरा नगर हामीलाई लाजको मर्यादामा उभिनु पर्छ यस्तो गर्नु हाम्रो आदर्शको कुरा होइन आदर्श भन्दा बाहिर रहेर म तिमिले आफ्नो बनाउन सकिदैन भन्दै बिदा हुन्छ ।

भावना फेरि उही मुद्रामा टोलाइ रहन्छे त्यत्तिखेरै सामान्य पात्र अमरको आगमन हुन्छ । भावनामा केही क्रोध भाव जाग्रित भएको छ । अमरलाई देख्दा सो क्रोध भनै बाक्लिएर गएको छ कठोर मुखमुद्रा बन्दै जान्छ र केही रिसाएभैँ गरेर र केही उपेक्षा गरे जस्तो स्वरमा केहो तर अमर लचिलो स्वरमा भावनालाई धेरै दिनदेखि भेट्ने अपेक्षा गर्दै पछि परेको र भावनासँग प्रेम गर्ने र गरि रहने वाचा गर्छ । अमरका यस्ता कुरा सुन्दा भावना जडिगदैं किन ? के काम प्यो र त्यस्तो भन्दै आफ्ना शौख र सपना पुरा गरि दिने अमरसँग सामर्थ्य नभएको बताउँछे । तिम्रो सपना मेरो लागी अधुरो भएको कुरा भावना गर्छे । भावना आफ्ना जीवनको सपनामा एउटा सुन्दर बड्गला,टेलिभिजन, फ्रिज, गाडी, मोटर, कार, ज्वैलरी स्वसाइटीमा पोजिसन आदि इत्यादि रहेको बताउँछे । त्यस्तो महान् सपनालाई तिमि कड्गालले के त्यस्ता सपना पुरा गर्न सक्छौ ? को हौ तिमि मलाई प्रेम-प्रेम-प्रेम मात्र भनेर हुँदैन मिस्टर । यस्ता मनमा ठेस पुग्ने कुरा सुन्दा अमर रिसले मुरमुरिदै कोही धनहीन छ भन्दैमा त्यसलाई जे पायो त्यही अपशब्द प्रयोग गर्ने अधिकार तिमिले छैन भावना अलि सोचि सम्भ्र बोल भावना म तिमिसित प्रेम गर्न आएको होइन बरु तिमि नै मसित प्रेम गर्न आएकी थियौ तर भावनालाई भने उक्त अमरको भनाइले के नै फरक

पथ्यो भावना भन्छे मैले तिमिलार्इ प्रेम गर्न आएकी भए के फरक पय्यो र “जताबाट समाए पनि आखिर कानै समात्नु न हो” बरु त्यो मेरो भूल भयो बस भैगयो अबदेखि गर्दिन जाऊ ।

अमर रिसले थरथर काप्दै तिमि धोका हौ धोकाकी पुतली बाइफाले स्वास्नी मान्छे न तिम्रो चरित्र छ न त तिमिलार्इ लोकलाचको इज्जतको डर छ भन्दै भावना नजिकै गएर भावनाको दुवै हातले घाँटी समाएर निमोठ्न थाल्छ र भन्छ तिमि एउटासित साँचो प्रेमको स्वाँग रच्छ्यौ एउटासित पिकनिक जान्छ्यौ, अर्कोसित सिनेमा अनि अर्को सित बिहे गर्ने कुरा गच्छ्यौ । तिम्रा यस्ता रूपमा कुन रूपलाई साँचो मान्ने कुन कुरालार्इ सत्य मान्ने तिमि अमर्यादाकी खानी हौ । भावना घाँटीका दुवै हात फुकाल्न कोसिस गरिरहेकी हुन्छे छोड मलाई छोडिदेऊ मलाई जे खुसी लाग्छ त्यही गर्छु यो मेरो च्वाइसको कुरा हो तिमि को हुन्छौ तिम्रो के अधिकार छ जो मेरो कुरामा ममाथि दखल गर्ने । भावना आफ्ना घाँटीको हात फुकाल्न सफल हुन्छे र केही पर सरेर आफ्नो घाँटी मुसार्छे अमरको पनि मुखमुद्रा केही सिथिल हुदै जान्छ । वक्तिको प्रकाश सुस्त सुस्त अर्के रङ्गमा फेरिदै जान्छ दुवै जना प्राचीन मुद्रामा उभिन्छन् र सुस्त भएर दुवै जना संवाद गर्दछन् दुवैले आ-आफ्नो समुदाय मात्र राम्रो ठान्छन् । अमरका दृष्टिमा स्वास्नी मान्छे दिउँसोको छनछनती उज्यालोलार्इ अँध्यारो भनिदिन सक्ने विखाल धोका । लोग्ने मानिसलार्इ आफ्नो रूप सौन्दर्यको मोहनी देखाएर बलिको बोका तुल्याउने मिठा-मिठा कुरा गरेर लोग्ने मानिसलार्इ सुच्याएर संहार निम्त्याउने तिमिहरू धोकेबाज हौ । भावना यस्तो धोकेबाज जस्तो अपशब्द सुन्दा भसङ्ग हुँदै मलाई नबिस तिमि सत्यवान बनी मर्दा तिमिलार्इ यमराजबाट फर्काउने सावित्री मै हुँ, त्यस्ता कुरा परापूर्वकाल इतिहास पुराणका हुन् ती मृत छन् त्यस्ता मृत इतिहास खोतल्ने हो भने तिमि बियट्रेसेको जुनिमा मर्दा म तिम्रो कवि दाँते थिए मैले कति आलाप विलाप गरी तिमिलार्इ मृत्युलोकदेखि फर्काएथे त्यो तिमिले बिस्यौ तर अमर तिमि अहङ्कारी छौ । तिमिले मलाई माया होइनौ सधैं सड्का गय्यौ म डेस्डिमोनालार्इ तिमि ओथेलेलो सड्का गरी माय्यौ त्यसैले तिमि स्वार्थी क्रुर हौ आफू शान्तिको रूप बुद्ध कहलाउन म यशोधरालार्इ तरुनी अवस्थामा त्यागेर तिमि जङ्गल पस्यौ मेरो स्मृतिमा ताजमहल बनाएर तिमि संसारका आँखामा आदर्श प्रेमी देखिन्छौ र मेरो मृत्यपछि सयौँ म जस्ता मुमताजलार्इ ल्याएर आफ्नो विलास गृह भर्छौ कति कतिका उदाहरण त्यस्ता वेकामका उदाहरण मेरा लागि सत्य छैन तिमि स्वर्णमृगको पछि लगाएर मलाई लोभको अन्धकारमा धकेल्ने नारी चुप लाग तिमि डिलेला विश्वास

घातिनी हौ म स्यामसनलाई प्रेमको धोकामा लठ्याएर पतन गराउने तिमि डिलेला हौ इतिहासको छाति भरि यस्तै अनेक घावै घाउ छन् तिम्रो दुश्चरित्रताको तरवार रोपिएर तिम्रो धोकाको बम पड्केर तिमि छलना भ्रम युगभरिको अन्धकार सम्पूर्ण मानवीय बिखन्डन ईर्ष्या, ध्वंस र युद्धकी कारक तिमि नारी पात्र हौ ।

भावना भने आफूलाई सृष्टिको महान निर्माणकी प्रेरणा स्रोत मिरा वियोगको तापलाई मैले कृष्णभजनरूपि पोखरीमा नुहाएर शमन गरेकी छु । तिम्रो तृष्णाको अभावमा कृष्णस्मरणको जल खाएर मेट्दै आएकी बताउँछे भावना । चुप लाग तिमि नकच्करी मलाई थाहा छ कृष्णलाई मानसिक नाठो बनाएर तिमिले आफ्नो दमित वासनाको पूर्ति गरेकी छौ । तिमिले ईश्वरलाई पनि बाँकी राखिनौ ईश्वरको स्मरणलाई बिटोलेर आफ्नो वासना तृप्तिको माध्यम बनायौ तिमिले । तिमि कुटिला हौ पथभ्रष्टा कुन्ति तारा मत्स्यगन्धाहरूकी प्रतिनीधि अवशेष हौ र तिमि आगामी विश्वका लागि खतरनाक छौ त्यसैले तिम्रो अस्तित्व आज यहि मेटिदिने छु भन्दै आवेशमा आएर भावनाको घाँटी थिचन हात अघि बढाउँछ भावना भने कहालिदै प्रतिपादमा दुवै हात अघि सार्दै पुरुष हुनुको अहङ्कारमा आफ्नो प्राकृतिक सबलताको आडमा तिमिले सधै नारीमाथि अन्याय अत्याचार गर्दै आएका छौ ठिक छ तिमि मलाई मार म मर्न उपस्थित छु तर याद राख न यसरी तिमि आफ्नो आदिम स्वभाव फेर्न सक्छौ न मेरो आदिम प्रवृत्ति हरूमा परिवर्तन ल्याउन सक्नेछौ । यति भन्दा भन्दै अमरको छायाले भावनालाई ग्वाम्लाङ्ग ढाक्छ, एक्कासि उच्च हुन्छ । अनि कन्दनमा फेरियर बिलाउँछ, भावनाको स्वर शिथिल हुदै मृत्युसित मलाई डर छैन मार मलाई मारि देऊ म यसरी बाँचेर मर्नु भन्दा मरेर बाँच्नुलाई स्वीकार्ने छु भन्दै दुवै अदृश्य भई बिलाउँछन् ।

२.३.४ द्वन्द्व

‘समय, समय अनि समय’ नाटकमा घटनाप्रधान नाटकमा जस्तो बाह्य द्वन्द्वको कोलाहलपूर्ण स्थिति छैन । वैचारिक द्वन्द्वको भरमार रहेको यस नाटकमा कुतूहलताको रोमाञ्च भने भरपुर उमारिएको छ । सनातन पुरुषले अतीत वर्तमान र भविष्यसँग गरेको अविरल सङ्घर्ष यस नाटकको प्रमुख द्वन्द्व हो । यस नाटकलाई मानिष र समयका बीचको द्वन्द्व कथा समेत मनिएको छ । ‘अश्वत्थामा हतोहत’ पृ१२४) सनातन पुरुषले समयका विरुद्ध विचार अभिव्यक्त गर्दै गएको छ । त्यस्तै समय पात्रले ती विचारहरूलाई खण्डन गर्दै गएको छ । नाटकमा समान विचार बोल्ने पात्रहरूका बीचको संवादले द्वन्द्व सिर्जना गर्न सक्दैन तर फरक विचार राख्ने पात्रहरूका बीच भने द्वन्द्व चर्किन्छ । नाटककार श्रेष्ठले यस नाटकमा आन्तरिक मतभेद कुशलतापूर्वक सिर्जना गरेका छन् । सनातन पुरुषले अतीतलाई

विनास, संहार, डायनोसर, सर्प, बाढी, जलप्लावन, रावण, कंस, दूर्योधनको संज्ञादिँदा अतीतले त्यसलाई अस्वीकार गर्दछ र आफूलाई सभ्यता सस्कृति औषधि पुनर्निर्माण राम, कृष्ण, कन्फ्युसियस स्वीकार गर्दछ । त्यस्तै वर्तमानले मानवतालाई वैज्ञानिक उपलब्धि दिइरहेको नयाँ नयाँ आकृति दिइरहेको कुरा राख्दा सनातन पुरुषले त्यसलाई अस्वीकार गर्दै तर उसलाई वैज्ञानिक उपलब्धिले स्टारवारको युगमा मानवतालाई पुऱ्याएको लाग्दछ एक ठाउँमा सनातन पुरुष भन्दछ, “नयाँ नयाँ आकृति होइन विकृति भन्नु वर्तमान हिजोसम्म विश्वास त थियो त्यो आज छैन अस्तिसम्म नैतिकता र अनुशासन त थियो त्यो आज अहिले यस वेलासम्म धरासायी बनिसकेको छ । खै कहाँ छ ? सहृदयता मित्रता ? कृतज्ञता, अनुगतता, श्रद्धा र उदारता ?..तिमी मान्छेलाई विसङ्गति विडम्बना र आडम्बरको चिहान चौतारोमा उकाली रहेछौ ।” पूर्ववत् पृ ४०) यसरी सनातन पुरुष र वर्तमानका बीच समेत चर्को द्वन्द्व देखापरेको छ । नाटकको आदि र मध्य भागतिर चर्को रूपमा देखा परेको वैचारिक द्वन्द्व नाटकको अन्त्यतिर पुग्दा विस्तारै शिथिल हुँदै गएको छ ।

सनातन पुरुष र भविष्य पात्रका बीचका संवादहरूमा केही मात्रामा द्वन्द्व देखिए पनि द्वन्द्व भन्दा पनि बढी शङ्का उपशङ्काहरूले त्यहाँ स्थान पाएका छन् । नाटकमा अतीत र वर्तमानका रहस्यहरू र समयका सत्यतालाई पुष्टि गर्न उठेका भिना प्रासङ्गिक कथा संवादहरूले पनि द्वन्द्वको स्थितिलाई चर्काउन महत्त्वपूर्ण भूमिका खेलेका छन् । यम र यमी तथा पुरुरवा र उर्वशी बीचको आशक्तिगत द्वन्द्वले नाटकको आदिभागलाई गतिशील र रोमाञ्चक तुल्याएको छ । नाटकको मध्यभागमा भावना र विनय तथा अमरका बीचको प्रेम गर्ने र नगर्ने द्वन्द्वले समेत रमाइलोको सिर्जना गरेको छ । नाटकमा फासिष्ट र नात्सी तथा अहिंसावादका बीचको जुन द्वन्द्व हिटलर, मुसोलिनी र गान्धीका बीचमा देखाइएको छ । त्यसले नाटकमा थप कुतूहलताको सिर्जना गरेको छ । समग्रमा द्वन्द्वका दृष्टिले नाटक सशक्त बन्न पुगेको छ ।

४.३.५ वातावरण

‘समय, समय अनि समय’ नाटकलाई समय, स्थान र परिस्थितिको अतिक्रमित धरातलमा प्रस्तुत गरिएको छ । नाटकको प्रारम्भमै नाटककारले मञ्चलाई कुनै ठाउँ अथवा स्थान विशेषको भल्को दिने किसिमले नभई काल्पनिक रूपमा अतीत, वर्तमान र भविष्य गरी तीन खण्डमा र यी तिन खण्डहरूलाई पनि डा. केशवप्रसाद उपाध्यायले उपखण्डमा एवम उपदृश्य १, २, ३, ४ र अन्तर्दृश्य १, २, ३ गरेर पनि विभाजन गरेका छन् ।

उपर्युक्त विभाजन गरेबाट पनि त्यो यस भू-मण्डलको कुन स्थान हो भन्न नसकिने स्थिति सिर्जना भएको छ । त्यसपछि प्रकाश र अन्धकारद्वारा मञ्चका काल्पनिक खण्डहरूमा दृश्य उपदृश्यहरूमा शृङ्खलाबद्ध रूपमा घटित हुँदै जान्छ । प्रस्तुत नाटकमा अतीत वर्तमान र भविष्य पात्रले बितेको समय चालु समय र अनागत समयको झल्को दिए पनि स्पष्ट रूपमा कुनै समय सीमाना नाटकीय क्रियाकलाप सीमाबद्ध छैनन् । बीच बीचमा समयागत घटनाहरूलाई उभ्याई समयको रहस्यलाई पुष्टि गर्ने भिना मसिना प्रासङ्गिक कथाहरूले ऐतिहासिक तथा पौराणिक कालखण्डको सामान्य स्मरण गराए पनि नाटकमा समय अतिक्रमित नै छ । कृष्ण, युधिष्ठिर र भीमसेनका बीचका सवादले यद्यपि हस्तिनापुरको झल्को दिन्छन् तापनि स्थानको नाम त्यहाँ उल्लेख गरिएको छैन । हिटलर र गान्धीको बीचको संवादका क्रममा हिटलरले आफ्ना सैनिकहरू रुसतिर लम्कँदै गरेको कुरा बताउँदा उनी त्यहीँ जर्मनीमा छन् कि भान हुन्छ । स्थानको नाम त्यहाँ पनि उल्लेख गरिएको छैन । नाटकमा सनातन पुरुषले समयसँग द्वन्द्व गरेको वर्तमान समयमै हो नाटकमा श्रेष्ठले अतीतलाई र भविष्यलाई वर्तमानमै ल्याएर सनातन पुरुषसँग साक्षात्कार गराएको छ । अतीत पात्रका तार्किक पुष्ट्याइका क्रममा पौराणिक तथा ऐतिहासिक कालखण्डका घटनाहरू आए पनि ती स्मृतिका सीमाभित्र आएका छन् । तिनै प्रसङ्गहरूले पौराणिक र ऐतिहासिक परिवेशको सङ्क्षिप्त झल्को दिनु बाहेक नाटकमा कुनै परिवेशको झल्को आउँदैन ।

यहाँ त समयका पदचापहरूलाई पछ्याउँदै गरेको मानव भनौं अथवा मान्छेका उन्नति अवनतिलाई आत्मसाथ गर्दै गरेको समय दुवैका बीच एकान्तमा गुनासा साटासाट भएको झल्को आउँछ । समयलाई कुनै स्थान विशेष परिस्थिति विशेष वा कालखण्ड विशेषमै सीमित गर्न नसकिने भएकोले होला श्रेष्ठले त्यसको अतिक्रमण गरेका छन् । नाटकमा प्रयागेलाई आत्मसाथ गर्दा परम्परागत अवधारणा अतिक्रमित हुनसक्ने र रचना बाह्यतलमा अयथार्थ देखिने कुरालाई प्रा.डा. मोहनराज शर्मा सँगै हामीले पनि स्वीकार गर्नुपर्छ । पूर्ववत् पृ १२५) बाह्यतलमा अयथार्थ र गफजस्तो देखिने प्रस्तुत नाटक आन्तरिक तहमा भने पुरै यथार्थ छ ।

४.३.६ सन्देश

‘समय, समय अनि समय’ नाटक प्रयोगवादी नाटक हो । यसमा सोदेश्यताको सीमा रेखाभित्र रहेर गरिएका छन् । पूर्ववत् पृ १२४) यस नाटकले मानव र समयका बीचको

द्वन्द्वलाई प्रस्तुत गरेको छ समय बलवान् छ उसले संसारलाई अनेकौँपल्ट परिवर्तन गरेको छ भन्ने कुरालाई नाटकले उदाङ्गो पारेको छ । यस कालखण्डमा हुने राम्रा तथा नराम्रा सबै पक्षहरू समयको अभिलेखमा कैद हुन्छन् तर मान्छेले स्वार्थवस आफूलाई फाइदा पुऱ्याउने राम्रो अथवा नराम्रो एक पक्षको मात्रै खोजी गर्ने गर्दछ । “वास्तवमा मान्छे एकाङ्गी छ र अभिसप्त छ इतिहास र सत्यलाई आफ्ना क्षमता भरी हेर्न र देख्न ।” (अश्वत्थामा हतोहत पृ १८) नाटकले मानवीय दूर्नियतिका यिनै कथालाई प्रस्तुत गरिएको छ । नाटकका अनुसार मान्छेले आजसम्म गर्दै गरेको प्रेमलाई स्वमोह र शारीरिक आशक्तिको संज्ञा दिएको बेला तथा संसारमा ईर्ष्या, घृणा र डाह जन्मिएको तर अनुराग जन्मिन नसकेको बताइ रहेका बेला यस नाटकमा श्रेष्ठले छायावाद र रहस्यवाद तर्फको उन्मुखता समेत देखाइएको भान हुन्छ । पौराणिक कालका यम, यमी, उर्वशी, पुरुरवा बीचका प्रेम प्रसङ्गहरूले यस कुरालाई पुष्टि समेत गरेका छन् । यस संसारमा हिसापनि जन्मियो साथै अहिँसापनि जन्मियो यो समयकै दूश्चक्र हो तर अहिँसाले हिँसालाई जितेको छ/जित्नुपर्दछ यही श्रेष्ठको भनाइ हो ।

यो मरणासन्न मानवतालाई अतीतका माझ माझ बाँसुरी बजाएभैं सुकोमल सुनिने सन्तवाणीहरूले बचाउँदै आएका छन् । वर्तमान समयका वैज्ञानिक उपलब्धिहरूले संसारलाई एकातिर नयाँ संरचनामा ढाल्दै छन् । भने अर्कोतिर सन्नाश र डर समेत पैदा गराएका छन् । यो आधुनिक विश्वको कटु यथार्थ हो उपलब्धिको तुलनामा विश्वास नैतिकता र अनुशासन बढी पखालिएको चिन्ता नाटककारलाई भएको छ । मान्छे, मान्छेका बीच यी तिता अनुभवहरूले प्रेम र सौहार्दता नै कायम रहन सकेको छैन भन्ने कुरालाई यस नाटकले पुष्टि गरेको छ । यो संसारको इतिहास र वर्तमान भयावह भएर बितेकाले अबको भविष्यकाप्रति पनि मानव जातिका बीच शङ्का उपशङ्काहरू छन् तर नाटककार भविष्यका गर्भमा अपरिमेय सम्भावनाहरू रहेको स्वीकार्दछन् । मान्छे सीमित छ र समय असिम छ मानवीय बुद्धि र ज्ञानको सीमाना छ तर समयको कुनै सीमाना छैन वास्तवमा संसारका सिर्जनाको कारक मान्छे र समयका बीचको तादात्म्य नै हो । यो नै यस नाटकको मूल सन्देश हो ।

प्रस्तुत नाटकले जीवनको विसडगतिलाई रङ्ग र आकार दिएको छ । समयका भँगालाहरूमा बगेको मानवीय नियतिलाई नाटककारले सार्थक आवाज दिएका छन् । यस नाटकको मूल सन्देश के हो भने समयको दाग डुब्ने डुब्ने अवस्थामा पुगे पनि डुबेको छैन ।

ढलन/ढलमलामउन खोज्दा मानिसले सदैव त्यसलाई समालेको छ र सदैव समाल्ने छ ।
(पृ १२५)

४.३.७ भाषाशैली

अविनाश श्रेष्ठ नवीन शैलीका नाटककार मानिन्छन् । ‘समय, समय अनि समय’ नाटकमा उनले आफ्नै नवीन प्रयोगवादी शैलीको प्रयोग गरेका छन् । प्रस्तुत नाटकमा अविनाश श्रेष्ठले प्रतीकात्मकतालाई समेत अगालेका छन् । यस नाटकमा पात्रहरूलाई देखि लिएर कथ्यका तहमा समेत प्रतीकात्मकतालाई जोडदार रूपमा उठाइएको छ । सनातन पुरुष अतीत वर्तमान र भविष्यका साथै भावना, विक्की, अमर, राजेश, विनय लगायतका पात्रहरू प्रतीकात्मक छन् । प्रतीकात्मकताको एउटा ज्वोलन्त उदाहरण सनातन पुरुषको निम्न कथनमा देख्न सकिन्छ ।

“अतीत वर्तमान र भविष्य तिमीहरू तिनै जना समयका छाया मात्र हौ समय होइनौ अतीत मृत काल खण्ड हो वर्तमान निमेषमा सल्केर सकिने मिल्का मात्र ।” पूर्ववत् पृ ५९) यस्तै अर्को ठाउँमा वास्तवमा दुई समय सन्दर्भ र परिवेशलाई घटाइ दिने हो भने कृष्ण र हिटलरको सरचनाको कङ्काल एउटै देखिनेछ । “निष्कर्ष यही हो ससारको मानव समुदायको इतिहास विजयहरूको इतिहास हो ।”पृ ६०) श्रेष्ठले प्रतीकहरूका माध्यमबाट नाटकको कथ्यलाई गतिशील तुल्याएका छन् । रचना प्रतीकात्मक हुँदा त्यसले स्वैरकल्पनाको अनौठो भनाइलाई पनि टेक्ने भएकाले प्रस्तुत नाटकले स्वैरकल्पनाको प्रयोगलाई आत्मसाथ गरेको देखिन्छ । पृ १२५)

स्वैरकल्पना भनेको अयथार्थ देखिने सपना हो यस्ता रचनाहरू बाहिर हेर्दा गफजस्ता लाग्दछन् तर अतिरिक्त तलमा यथार्थ हुन्छन् । यस प्रकारको स्वैरकल्पनात्मक शैलीको प्रयोग गर्नु श्रेष्ठको नवीन शैलीका रूपमा देखा पर्दछ श्रेष्ठले प्रस्तुत नाटकमा सरल र सहज भाषाको प्रयोग गरेका छन् पौराणिक तथा ऐतिहासिक पात्रहरूका संवाद सम्बद्ध प्रसङ्गहरू पनि समकालीन भाषाशैलीमा प्रस्तुत गरिएकाले बडो रोचकताको सिर्जना भएको छ । भीमसेनको एउटा प्रसङ्ग हेरौं “स्वागत पछि गर्नु होला कृष्ण आज मनमा हलचल मच्चिएकाले ठीकसित व्यायाम गर्न सयम पनि भएन पृ १६)रित्तो हात कहाँ छु कृष्ण दाइ हातमा गदा छ देख्नु भएन ।”पृ १८) प्रस्तुत संवादमा भीमसेन पौराणिक कालीन पात्र नभएर आजको समयका कुनै उछुङ्खल युवा हुन कि जस्तो भान हुन्छ । श्रेष्ठले यस्ता थुप्रै संवादहरूलाई सहज पाच्य तरिकाले नाटकमा प्रयोग गरेका छन् प्रयोगवादी

नाटकहरूमा दर्शकका माभकका घटनासँगै सलल बगदै जाने स्थिति सिर्जना हुँदैन र सो यस नाटकमा देखा पर्दैन यस नाटकमा आएका विभिन्न ऐतिहासिक तथा पौराणिक पात्र सम्बन्ध कथाहरूको भावबोध गर्न दर्शकले आफ्ना मष्तिष्कलाई नियाल्नुपर्छ नै । इतिहासको ज्ञान नभएका दर्शकले सामान्यतः यो अपेक्षा राखेका छन् भन्न सकिन्छ ।

यस नाटकमा तत्सम स्रोतका शब्दहरूको अधिकांश रूपमा प्रयोग गरिएबाट पनि नाटक अलि जटिल बन्न पुगेको छ । नश्वर, देह, इन्द्रिय, एषणा, उषा, योषाण, आदित्य जाया, अद्वैत, गरलपान, वैश्वानर आदि यस्ता शब्दहरू हुन् जसलाई सामान्य पाठका दर्शकले सहज रूपमा ग्रहण गर्न सक्दैन । समग्रमा विषयगत र शैलीगत जुन नवीन प्रविधि श्रेष्ठले यस नाटकमा भित्र्याएका छन् त्यसले प्रयोगवादाई एकहद सम्म कुशलता सार्थक उभ्याएको छ नाटक बाह्यतहमा जति अयथार्थ र जटिल छ आन्तरिक तहमा त्यत्तिकै यथार्थ र सरल छ । यही नै अविनाश श्रेष्ठ र 'समय, समय अनि समय' नाटकको वैशिष्ट्य समेत हो ।

४.४ 'समय, समय अनि समय' नाटकमा प्रयुक्त मनोविज्ञान

'समय, समय अनि समय' नाटक मान्छे र समाज बिचको सनातन सङ्घर्ष तथा प्राप्ति र अप्राप्तिको द्वन्द्वात्मक अवस्थाको चित्रण गरी रचना गरिएको छ । परम्परागत नाट्यशैली र प्रवृत्तिबाट भिन्न किसिमको ढाँचामा रचना गरिएको यो प्रयोग धर्मी नाटक हो । यस शोधमा यस नाटकको विषयवस्तु, चरित्रयोजना, अर्थप्रकृति, नाटकीय संरचना आदि पक्षको विविध अध्ययन गरिएको छ । यस शीर्षक अन्तर्गत नाटकमा प्रयुक्त मनोविज्ञानको विश्लेषण गरिएको छ ।

यस नाटकले पौराणिक, ऐतिहासिक, सामाजिक, समकालिक एवम् मनोविज्ञानको विषयवस्तुलाई समेटेको छ । मनोविज्ञानका आधारमा हेर्दा खासगरी तिन थरी मनोविज्ञानको प्रयोग भएको देखिन्छ । सामान्य मनोविज्ञान, यौनमनोविज्ञान र अपराध मनोविज्ञान । यिनै आधारबाट प्रस्तुत नाटकमा प्रयुक्त मनोविज्ञानको विश्लेषण गर्न सकिन्छ ।

सामान्य मनोविज्ञानको प्रयोग सनातन पुरुष, युधिष्ठिर, गान्धी आदि पात्रका क्रियाकलापबाट विश्लेषण गरिन्छ । सनातन पुरुषले समयले मानिसलाई दुःख पीडा कष्ट दिएको विचार अगाडि सारेको छ । अतीत, वर्तमान र भविष्य जुनसुकै समयमा पनि मान्छेले कष्टमय जीवन भोगी रहेको धारणा सनातन पुरुषले व्यक्त गरेको छ । युधिष्ठिर जस्तो धर्मात्मा व्यक्ती पात्रले पनि नराम्रो पात्र खोज्न जाँदा नपाएर संसारमा सबै आफैँजस्ता राम्रा

नै रहेछन् भन्ने धारणा व्यक्त गरेका छन् । गान्धीले “मान्छेका सिनुको व्यापार गर्ने तपाईं जस्तो नरपिशाचलाई समयले विर्सिनेछ ।” भन्ने धारणा राख्दै संसारमा एक न एकदिन शान्ति स्थापना हुन्छ भन्ने विचार राखेका छन् । यी पात्रहरूको क्रियाकलाप व्यवहार र प्रवृत्तिलाई हेर्दा सामान्य मनोविज्ञानको प्रयोग भएको पाइन्छ ।

अपराध तथा हिंसात्मक मनोविज्ञान पनि यस नाटकमा सशक्त रूपमा अगाडि बढेको देखिन्छ । यस किसिमको मनोविज्ञानको प्रतिनिधित्व हिटलर मुसोलिनि जस्ता पात्रले गरेका छन् । “प्रेमले विश्वमा माखो मर्दैन बरु भयले मान्छेले हात जोर्छन ।” भन्ने धारणा राख्ने हिटलर हिंसाजन्य मनोविज्ञानले ग्रस्त देखिन्छ । यहूदीको प्रेममा असफल भएर सबै यहूदी उस्तै हुन भन्ने विकृत मनस्थितिले शिकार भएको हिटलरले यहूदीहरूलाई संसारबाटै विनाश गर्ने अपराध मनस्थितिबाट अगाडि बढेको पाइन्छ । ॐ शान्तीलाई आफ्नो परम् शत्रु ठान्दछ । त्यसैगरी मुसोलिनि पनि यसै किसिमको मनोविज्ञानबाट ग्रसित देखिन्छ । उसले देशको उन्नतिका लागि शान्ति र स्थिरता नभएर युद्ध र सङ्घर्षको बाटो लिनुपर्छ भन्ने धारणा राखेको छ । त्यसैगरी उसले शान्तिको नाम जप्नेहरूले कुण्ठा बाहेक केही दिन नसकेको विचार अगाडि सार्दछ । “अब भायोलिनको सट्टा बन्दुक र सङ्गीतको सट्टा विस्फोटको ध्वनिमा विश्वास गर्नुपर्ने” धारणा मुसोलिनिको छ । यी व्यवहार प्रवृत्ति र सोचबाट यी पात्रहरू अपराध जन्य मनोविज्ञानबाट ग्रसित देखिन्छन् ।

यौनमनोविज्ञान पनि अर्को सशक्त पक्ष हो यस नाटकको । नाटककारले परापूर्वकाल देखि आज सम्मका यौनप्रतिकका धारणा पनि छत्ताछुल्ल पारेर अगाडि सारेका छन् । यमी, उर्वशी र भावनामा यौनमनोविज्ञानको उत्कर्षता पाइन्छ । यमी आफ्ना दाजु यमसँग भेट हुने बित्तिकै यौनचाहनाले उद्देलित हुन्छे । आफ्ना सहोदर दाजुबाट यौन चाहना पुरा गर्ने इच्छा प्रकट गर्दछे जुन नैतिक र धर्मभन्दा टाढाको कुरा हो । तर पनि यमी आफ्ना दाजुलाई अँगालोमा बाँध्न र जीवनको साँचो आनन्दमा परिणत गरिदिन आग्रह गर्छे । उसमा अचेतन मन सक्रिय भएर आफ्नै दाजुबाट यौनको लागि अपिल गर्छे तर सयमी एवम् नैतिकवान् चरित्र बोकेको यमले यस कुरालाई सिधै लत्याएर उसलाई घृणा गर्दछ “बरु हे यमी तिमिले यौन चाहनापूर्ति गर्नु छ भने पर पुरुषलाई खोज ।” सिंहिनी जस्ती बनेर आएकी यमीको यौन चाहना यमले पुरा नगरी दिँदा यमीले उसको पुरुषत्वमाथि शङ्का गर्छे । यी प्रवृत्तिबाट यमी पूर्ण रूपमा यौन कुण्ठाले ग्रसित पात्रका रूपमा उभिएको कुरा स्पष्ट पार्न सकिन्छ ।

यमी जस्तै उर्वशीमा पनि यौन चाहना ग्रसित नै देखिन्छ । उसले पुरुरवाको अमर प्रेम प्राप्त गर्ने भन्दा पनि यौन सुखलाई नै महत्त्व दिन्छे । पुरुरवाले प्रेमका कुरा गर्दा उर्वशीलाई मन पर्दैन । प्रेम नै यौन हो भन्ने उर्वशी पूर्ण रूपमा भोगविलासमा तल्लीन हुन्छे । आफ्ना यौन चाहना पुरुरवाबाट पुरा गरेपछि ऊ उसलाई छोड्नमा कत्तिको पनि सड्कोच मान्दिन तर पुरुरवा भने उर्वशीको विछोडले विलुप्त हुन्छ । यी क्रियाकलापबाट हेर्दाखेरि उर्वशी पनि यौन कुण्ठाले भरिएकी पात्र हो । जुन पुरुरवाबाट पुरा गरेकी छे । यमी उर्वशी जस्तै अर्की पात्र भावना पनि यौन कुण्ठाबाट ग्रसित छे । भावनाले आफ्ना यौन चाहना पुरा गराउन चार चार-जना साथी बनाएकी छे । ऊ आफै केटासँग टाँसिन पुग्छे, यौनको लागि अपिल गर्ने भूमिका खेलेकी छे । अमरको जस्तो अमर प्रेमलाई उसले घृणा गरेकी छिन् । जीवन नै यौन हो । भागविलाश हो । यदि तिमी सक्छौ भने भोग नत्र अमर प्रेमको नाटक नगरी मबाट टाढा होऊ भनेर अमरको साचो प्रेमलाई लत्याएकी छिन् । उनले कहिले विक्कीसँग फिल्म हेर्न गएर त कहिले राजेशसँग घुम्न गएर आफ्नो यौन चाहना सहज रूपमा पुरा गरेकी छिन् । यसरी यस नाटकमा सामान्य मनोविज्ञान, अपराध मनाविज्ञान र यौनमनोविज्ञानको सशक्त प्रयोग गरिएको पाइन्छ ।

४.५ शीर्षक सार्थकता

‘समय, समय अनि समय’ नाटक कुनै एक देश र कुनै एक कालखण्डको कुनै एक कथा वा घटना विशेषलाई नभएर विश्वका विभिन्न देशका विभिन्न कालका पौराणिक ऐतिहासिक तथा समकालिन सामाजिक घटना र प्रसङ्गलाई लिएर रचना गरिएको छ । यसमा भूत, वर्तमान र भविष्यको लीलालाई एउटै सरचनामा प्रस्तुत गरिएको छ । विश्वरङ्गमञ्चमा घटित महाकालको यो लीला समय सापेक्ष रूपमा उज्यालो अध्यारो तथा राम्रो नराम्रो देखिन्छ भने ज्यादै दुःखद् र त्रासद पनि देखिन्छ ।

यो नाटक सनातन पुरुष र अतीतको संवादबाट सुरु भएको छ । सनातन पुरुष अतीतले आफूमाथि राक्षसलाई जन्माएको आरोप लगाएको छ । तर यी आरोप अतीत स्वीकार गर्दैन । मान्छे एकाङ्की भएर यस्तो सोचेको हो भन्दै भीम, युधिष्ठिर र कृष्णलाई उसले अगाडि सार्छ । तर अतीतले कृष्णलाई अधर्मको विनाश र धर्मको संरक्षण गर्ने सत्यमार्गी न्यायिक शक्ति ठानेकोमा सनातन पुरुष स्वीकार गर्दैन । उसले कृष्णलाई धूर्त फटाहा ठग व्यक्ति ठान्दछ । धर्मका नाममा हजारौ मानिस मारेको आरोप लगाउछ । युद्ध, अहिंसा, विकृति, विसंगतिले मानिसले दुःख कष्ट पाइरहेको धारणा सनातन पुरुषले राख्दछ ।

पौराणिक समयमा पनि मानिसहरूमा प्रेम यौन सवेदना रहेको कुरा पनि विभिन्न पात्रका माध्यमबाट अगाडि सारिएको छ । समय गतिशील हुँदै गएपनि मानिसमाथि पर्ने थिचो मिचो परिरहेको धारणा अगाडि सारिएको छ ।

पौराणिक समयको प्रसङ्गलाई कोट्याउदै नाटककारले आधुनिक समयलाई पनि चित्रण गरेका छन् । समय परिवर्तन भएपनि पात्रका प्रवृत्ति उस्तै रहेको र रूप मात्रै फेरिएको धारणा अगाडि सारिएको छ । नाटककारले कृष्णको भूमिकामा हिटलर, भिमसेनको भूमिकामा मुसोलिनि र युधिष्ठिरको भूमिकामा गान्धीलाई अगाडि सारिएको छ । आधुनिक समयमा आउँदा पनि हत्या हिंसाले चरम रूप लिएको यथार्थता नाटककारले पस्केका छन् । मानिसले कहिल्यै पनि स्वतन्त्रता नपाएको धारणा नाटककारको रहेको छ । अतीतरूपी पात्रका माध्यमबाट समयले दुर्बललाई हेपेको र मरणासन्न मानवतालाई सन्तवाणीहरूले बचाएको धारणा पनि अगाडि सारिएको छ । अतीतको ठूलो पाटो घृणित र निन्दनीय छ भन्ने भान पनि विभिन्न पात्रहरूलाई अगाडि सारी स्पष्ट पारिएको छ । यसरी पौराणिकदेखि आधुनिक सम्म युद्ध, त्रास र हिंसाले भरिएको धारणा अगाडि सारिएको छ । अतीत जस्तै वर्तमान समयमा पनि मानवता मरणासन्न अवस्थामा पुगेको कुरा नाटकमा अगाडि सारिएको छ । वर्तमानले अतिव्यक्तिवादी, सम्प्रदायवादी, जातिवादी र सन्त्रासवादी हरूलाई जन्माएको छ । नयाँ नयाँ आविस्कारका नाममा विश्वलाई ध्वस्त पार्ने कुराहरू सिर्जना भैरहेका छन् । विश्वास, नैतिकता, अनुशासन धरासायी बनेको छ । जता ततै युद्ध आतङ्क र हिंसाको विगविगि छ । मान्छेमा स्वार्थताले बास गरेको छ । प्रेमको भन् नाम सुनिनै गाह्रो छ । प्रेमीका एउटै प्रेमी चार चार वटा भएको तितो सत्यलाई नाटकमा देखाइएको छ । मान्छेमा विसङ्गति, विडम्बना र आडम्बर बढेर मानव सभ्यता उत्कर्षतिर नभएर अपकर्षतिर बढी रहेको छ । पौराणिक युवतिहरू यमी, उर्वशीका ठाउँमा भावना जस्ता पात्रले भूमिका निर्वाह गरेका छन् । समय र मान्छेका रूप मात्रै फेरिएका छन् । व्यवहार उस्तै छन् । राजेशले मुसोलिनि र भिमसेनको भूमिका निर्वाह गरेको छ । विक्कीले हिटलर र कृष्णको भूमिका निर्वाह गरेको छ । त्यसैगरी गान्धी र युधिष्ठिरको भूमिका विनयले गरेको छ । अतीत, वर्तमानका साथै भविष्यको वास्तविकतालाई पनि यस नाटकमा चित्रण गर्ने काम गरिएको छ । अतीत र वर्तमान भन्दा भन्ने विकराल समस्या भविष्यमा आउने धारणा नाटककारको रहेको छ । केही आशा लाग्दा उज्याला पक्षहरू भएपनि तिनलाई छायामा पार्ने पक्ष नै हावी हुने विचार नाटकमा अगाडि सारिएको छ । समयको कालक्रमसँगै भविष्यमा

पनि अनिकाल, खडेरी, भुँइचालो, सङ्क्रामक, व्याधी ठूला ठूला युद्ध, आँधी र बाढीको मानिसले सामना गर्नुपर्ने धारणा नाटककारको रहेको छ। भविष्यमा पनि मानवता क्षीण हुने विचार यस नाटकमा अगाडि सारिएको छ। यसरी यस नाटकमा पौराणिक समयदेखि वर्तमान हुँदै भविष्य सम्मका सम्पूर्ण गतिविधि एउटै संरचनामा आबद्ध गरिएको छ। यस नाटकमा सुरुवात देखि नाटकीय कार्यव्यापारको अन्त्य सम्म नै समयलाई मान्छेको नियन्त्रणमा रहेको त कतै समयलाई महत्त्व दिइएको छ। समयले नै मानिसलाई युद्ध र शान्ति निम्त्याएको छ। मानिस समयको दास बनेको छ। मानिसले चाहेर पनि समयलाई नियन्त्रण गर्न सकेको छैन। मानिसमा विभिन्न किसिमका युद्ध, विकृति, कलह, विसङ्गति, आडम्बर, समय अनुसार फरक फरक किसिमका देखिएका छन्। यी समस्याहरू फरक-फरक देखिए पनि सबैले मानवतालाई हास गरिरहेका छन् भन्दै अतीत, वर्तमान र भविष्यमा घटेका र हुने विभिन्न क्रिडयाकलापले नै नाटकको विषयवस्तु बनाएकोले यसको शीर्षक उपयुक्त देखिन्छ। समयको सन्दर्भमा नै केन्द्रित विषयवस्तु र समयको लीला नै चित्रण गरिएकाले यस नाटकको शीर्षक विषयवस्तु र घटनाक्रम अनुसार उपयुक्त र सार्थक छ भन्न सकिन्छ।

४.६ “समय, समय अनि समय” नाटकमा प्रयुक्त प्रतीक र विम्बको प्रयोग

प्रतीक र विम्ब साहित्य सिर्जनाका महत्त्वपूर्ण तत्त्व हुन्। प्रतीक भन्नाले अव्यक्त र अमूर्त भावलाई व्यक्त गर्न सहयोग पुऱ्याउनेलाई बुझिन्छ भने विम्ब भन्नाले मानिसको मस्तिष्कमा पर्ने छाया वा नक्साका रूपमा बुझिन्छ। प्रतीक र विम्बले साहित्यलाई स्वादिलो, आकर्षक र सुन्दर बनाउछन्। ‘समय, समय अनि समय’ नाटकमा विभिन्न किसिमका विम्ब र प्रतीकको प्रयोग गरिएको पाइन्छ। जस्तै : गोरगन मध्येकी मेडुसा, कल्याणको आदिम बाँसुरी, डाइनोसोर अजिङ्गर र सर्पका साक्षी, म औषधि शस्य र फूलहरूको उपासक हुँ, तिमी रावण, कंस, दुर्योधन, नीरो र हिटलरका छाया हौ, रापिलो सूर्यका किरण, बालुवामा पानी खन्याउन, संयोगको सोमपान, वियोगको गरलपान, जहिले पनि तृप्तिका पानी भनी हामीले अञ्जुलीमा उबायो, अतृप्ति र अवसादका वालुवाले भरिए, हाम्रा मुठ्ठीहरू, इभ, आदम, श्रद्धा, मनु, इशतर, एफ्रोदिते, भिनस, ओरफेसस, युरिडाइस, सत्यवान्, सावित्री, ग्याँसच्याम्बर, पाखण्डी, एडोल्फ, पथभ्रष्टा आदि।

पाचौँ परिच्छेद उपसंहार तथा निष्कर्ष

‘समय, समय अनि समय’ नाटकमा मान्छेको समयसँगै सनातन सङ्घर्ष देखाउँदै विगतदेखि वर्तमानसम्म मानिसले भोगेका प्राप्ति र अप्राप्ति एवम् जय-पराजयको द्वन्द्वात्मक इतिहासलाई देखाइएको छ । वेद, पुराण, इतिहास तथा समाजबाट आवश्यक कथावस्तु ग्रहण गरी यस नाटकमा नाटककारले मानव तत्त्व र काल तत्त्वको गम्भिर दार्शनिक मिमांसा गरेका छन् । परम्परागत नाट्य मान्यताको विपरीत रचना गरिएको यो नाटक नवप्रयोगवादी नाटकको रूपमा देखा परेको छ । मभौला कलेवरमा संरचित यस नाटकमा सनातन पुरुष, अतीत, वर्तमान र भविष्य जस्ता अमूर्त पात्रलाई मानवीकृत गरी विगतदेखि वर्तमान हुँदै भविष्यसम्म मानव जातिमाथि हुने गरेको अन्याय एवम् अत्याचारको पर्दाफास गरिएको छ ।

यस शोधको पहिलो परिच्छेदमा शोधको परिचय दिइएको छ । यसमा शोध शीर्षक, शोध प्रयोजन, समस्याकथन, उद्देश्य, पूर्वकार्यको समीक्षा, शोधको औचित्य र महत्त्व, सामग्री सङ्कलन तथा शोधविधि जस्ता कुराहरू समावेश गरिएको छ । यी कुराहरूले शोधकार्यलाई निश्चित गन्तव्यतिर डोर्‍याएका छन् ।

यसैगरी शोधको दोस्रो परिच्छेदमा नाटकको सैद्धान्तिक स्वरूप समावेश गरिएको छ । यस अन्तर्गत नाटकको स्वरूप, परिभाषा एवम् नाटकका तत्त्व उल्लेख गरिएको छ । यी कुराहरूका आधारमा नाटकको विश्लेषण गर्न निकै सहयोग पुगेको पाइन्छ । शोधको तेस्रो परिच्छेदमा नाटककारको साहित्यिक क्षेत्रमा प्रवेशको प्रसङ्गलाई विश्लेषण गरिएको छ । साहित्यका विभिन्न विधामा सशक्त कलम चलाउने श्रेष्ठले सर्वप्रथम “यहाँ जीन्दगी यस्तै छ” नामक एकाङ्कीबाट नेपाली साहित्यमा प्रवेश गरेको पाइन्छ । यसरी एकाङ्कीबाट साहित्यमा प्रवेश गरेका श्रेष्ठको नेपाली नाटकका क्षेत्रमा महत्त्वपूर्ण योगदान रहेको पाइन्छ । प्रयोगधर्मी नाटककारका रूपमा आफ्नो छटुट्टै पहिचान बनाएका श्रेष्ठले आजसम्म “अश्वत्थामा हतोहत” नाटक सङ्ग्रह प्रकाशित गरेका छन् । श्रेष्ठ अझै नेपाली साहित्य लेखनमा निरन्तर रूपमा अगाडि बढी रहेका छन् । चौथो परिच्छेदमा नाटकको विधातात्विक विश्लेषण गरिएको छ । विगतदेखि वर्तमान सम्मको मानव इतिहासलाई सिर्जनाको सेरोफेरो बनाइएको यो नाटक वि.सं २०३९ सालमा रचना गरी वि.सं. (२०५०) ने.रा.प्र.प्र. बाट प्रकाशित भएर तीन-चार पटक सम्म मञ्चन हुने अवसर प्राप्त गर्‍यो ।

यस नाटकमा परम्परावादी नाटकहरूमा जस्तै आधिकारिक र प्रासङ्गिक कथावस्तुको प्रयोग भएको देखिँदैन । यो नाटक अकथात्मक छ । पृ.१२५ अकथात्मक भएर पनि बीच बीचमा आएका पौराणिक तथा ऐतिहासिक भिना कथावस्तुहरूले यस नाटकमा रोचकता भने उमारेका छन् । आदि, मध्य र अन्त्यका शृङ्खलामा यस नाटकलाई विभाजन गर्दा नाटकको सुरुदेखि वर्तमान पात्रको आगमन नहुँदासम्मको भाग नाटकको आदि भाग हो । वर्तमानको आगमनदेखि भविष्यको आगमन नहुँदा सम्मको भाग नाटकको मध्य भाग हो भने भविष्यको आगमनदेखि नाटकको अन्त्य सम्मको भाग नाटकको अन्त्य भाग हो । परम्परावादी कथात्मक रूप नभेटिए पनि आदि, मध्य र अन्त्य भागमा नाटकलाई शृङ्खलाबद्ध गर्ने कुरालाई भने श्रेष्ठले परम्परावादी क्षेत्र नै पछ्याएको देखिन्छ । प्रस्तुत नाटकमा मिश्रित कथावस्तुको प्रयोग गरिएको छ । जहाँ यम, यमी, उर्वशी, पुरुरवा, कृष्ण, युधिष्ठिर, भीम बीचका संवादका प्रसङ्गहरू पौराणिक स्रोतबाट लिइएका छन् । मुसोलिनी, हिटलर, रगान्धीका बीचका संवादहरू ऐतिहासिक स्रोतबाट लिइएका छन् । त्यस्तै राजेश, भावना, वक्की, विनयका बीचका संवादहरू सामाजिक स्रोतबाट लिइएका छन् । प्रस्तुत नाटकको परम्परावादी घटना प्रधान नाटकहरूमा जस्तो प्रारम्भ, यत्न, प्राप्त्यासा, फलागम र नियतापत्ति । बिज, बिन्दु, पताका, प्रकरी, मुख, प्रतिमुख, गर्भ, विमर्श, निर्वहण जस्ता कार्यसन्धिगत एकरूपताको निर्वाह गरिएको छैन । यो प्रयोगवादको एक अभिलक्षण समेत हो । नाटकमा काल नै पात्र भएर आउँछ कुनै एक देशको तथा वातावरणको भल्को नाटकले दिँदैन । यसकारण देश, काल, परिस्थितिगत एकरूपताको यस नाटकमा देख्न पाइँदैन । यस सन्दर्भमा प्रस्तुत नाटक अन्वितीत्रयविहीन प्रयोगवादी नाटक नै सिद्ध हुन्छ ।

‘समय, समय अनि समय’ नाटकमा पात्रहरूको विधान बडो नवीन पाराले गरिएको छ । यसमा एकातिर कृष्ण, युधिष्ठिर, भिमसेन, यम, यमि, पुरुरवा, उर्वशी जस्ता पौराणिक पात्रहरू र हिटलर मुसोलिनी गान्धी जस्ता सामान्य जीवनका पात्रहरू र सनातन पुरुष, समय आदि अमूर्त पात्रहरूको प्रयोग गरिएको छ । भूमिकाका आधारमा यसमा भएका पात्रहरूको वर्गीकरण गर्ने हो भने मानिसको प्रतिनिधिका रूपमा रहेको सनातन पुरुष यस नाटकको प्रमुख पात्रका रूपमा देखिएको छ । यद्यपि अतित वर्तमान र भविष्य नामधारी समयका प्रतिनिधि पात्रहरू नाटकको सुरुदेखि अन्त्यसम्म सक्रिय छैनन् तापनि मानिसको प्रतिनिधि पात्र सनातन पुरुषले तिनै पात्रहरूसँग अविरल सङ्घर्ष गरेकाले ती पात्रहरूलाई पनि प्रमुख पात्र मान्नु पर्ने हुन्छ । नाटकमा प्रयोग भएका अन्य ऐतिहासिक पौराणिक तथा

सामान्य जीवनका सबै पात्रको भूमिका सहायक छ । नाटकमा गौण पात्रको प्रयोग भएको छैन । आसन्नताका आधारमा यस नाटकमा प्रयोग भएका सबै पात्रहरू मञ्चीय छन् । लिङ्गका आधारमा हेर्दा यमी, उर्वशी, नीरा र भावना जस्ता स्त्रीपात्र कृष्ण, युधिष्ठिर, भीमसेन, यम, पुरुरवा, हिटलर, मुसोलिनी, गान्धी, शेखर, राजेश, विक्की, विनय, अमर जस्ता पुरुष पात्र र सनातन पुरुष अतीत र वर्तमान र भविष्य जस्ता लिङ्गहीन पात्रको प्रयोग गरिएको छ ।

प्रस्तुत नाटकमा अधिकांश पात्रहरू वर्गीय छन् । सनातन पुरुषले समग्र मानव जातिको प्रतिनिधित्व गरेको छ । अतीत वितेका सम्पूर्ण समय, घटना र रहस्यहरूको प्रतिनिधि बनेको छ । वर्तमानले वर्तमानका समग्र चालचलन,, घटना र रीतिको प्रतिनिधित्व गरेको छ । त्यस्तै भविष्यले अनागत महाकाल समयको प्रतिनिधित्व गरेको छ । युधिष्ठिर सत्यवादीहरूको, भीम संसारभरि भ्रष्ट मान्छे मात्रै देखेहरूको, कृष्ण मध्यस्त कर्ताहरूको, हिटलर, नात्सीहरूको, मुसालिनी, फासिस्टहरूको र गान्धी अहिंसावादीहरूको प्रतिनिधिपात्र बनेर नाटकमा उपस्थित भएका छन् । त्यस्तै नाटकमा यम मर्यादाको अनुबन्ध स्विकार्नेहरूको र यमी देहतृप्तिको कामना बोक्नेहरूकी, पुरुरवा एकाङ्की प्रेमकर्ताहरूको र उर्वशी भावनाहीन कर्तव्यनिष्ठ स्त्रीहरूकी तथा नीरा र शेखर सच्चा प्रेमीहरूका प्रतिनिधि पात्रका रूपमा उभिएका छन् । नाटकमा भावनाले एउटासित साँचो प्रेमको स्वाड रच्ने, एउटासित पिकनिक जाने, अर्कोसित सिनेमा र अर्कोसित विहे गर्ने बहुरूपी महिलाको प्रतिनिधित्व गरेकी छन् । नाटकमा अमर, विनय, विक्की, राजेश लगायतका पात्रहरू व्यक्तिवादी छन् ।

प्रस्तुत नाटकमा श्रेष्ठले पात्रहरूलाई बढो विचित्र ढङ्गले प्रस्तुत गरेका छन् । तिनै पात्रहरू पहिला एकप्रकारको भूमिकामा आउँछन् । पछि अर्कै प्रकारको भूमिकामा आउँछन् । यस दृष्टिबाट हेर्दा पात्र प्रयोगमा पनि प्रयोगात्मकताका अभिलक्षणहरू स्पष्ट रूपमा देख्न सकिन्छ । परम्परावादी दृष्टिबाट हेर्ने हो भने समयका तीताहरूसँग गुनासो पोख्ने सनातन पुरुष नाटकारको मुखपात्र बनेको देखिन्छ । प्रस्तुत नाटक घटना प्रधान नाटकमा जस्तो बाह्य द्वन्द्वको कोलाहलपूर्ण स्थिति छैन तर वैचारिक द्वन्द्वको भरमार रहेको यस नाटकमा कुतूहलताको रोमाञ्चक भने भरपुर उमारिएको छ । मानिसको प्रतिनिधि भएर उभिएको पुरुषले अतीत, वर्तमान र भविष्यसँग गरेको अविरल सङ्घर्ष यस नाटकको प्रमुख द्वन्द्व हो । यस नाटकलाई मानिस र समयका बीचको द्वन्द्वकथा समेत भनिएको छ । पृ. १२४ सनातन

पुरुषले समयका विरुद्ध विचार अभिव्यक्त गर्दै गएको छ, त्यस्तै समय पात्रले ती विचारहरूलाई डाउन गर्दै गएको छ । नाटकमा समान विचार बोक्ने पात्रहरूका बीचको संवादले द्वन्द्व सृजना गर्न सक्दैन तर फरक विचार राख्ने पात्रहरूका बीच भने दन्द चर्किन्छ । नाटककार श्रेष्ठले यस नाटकमा वैचारिक मतभेद कुशलतापूर्वक सृजना गरेका छन् । सनातन पुरुषले अतीतलाई विनाश, संहार, डायनोसर, सर्प, बाढी, जलप्लावन, रावण, कंस, दुर्योधनको संज्ञा दिदा अतीतले त्यसलाई अस्वीकार गर्दछ, र आफूलाई सभ्यता, संस्कृति, औषधी, पुनर्निर्माण, राम, कृष्ण, स्वीकार गर्दछ । त्यस्तै वर्तमानले मानवतालाई वैज्ञानिक उपलब्धि दिइरहेको, नयाँ नयाँ आकृति दिइरहेको कुरा राख्दा सनातन पुरुषले त्यसलाई अस्वीकार गर्दैन तर उसलाई वैज्ञानिक उपलब्धिले स्टारवारको युगमा मानवता पुऱ्याएको लाग्दछ । एक ठाउँमा सनातन पुरुष भन्दछ : नयाँ नयाँ आकृति होइन विकृति भन वर्तमान । हिजोसम्म विश्वास त थियो त्यो आज छैन । अस्तिसम्म नैतिकता र अनुशासन त थियो त्यो, अहिले, यसवेलासम्म धरासायी बनिसकेको छ ।.....खै कहाँ छ ? सहृदयता मित्रता ? कृतज्ञता, अनुगतता, श्रद्धा र उदारता.....तिमी मान्छेलाई विसङ्गति, विडम्बना र आडम्बरको चिहान चौतारोमा उकाली रहेछौ । पृ.४०यसरी सनातन पुरुष र वर्तमानका बीच समेत चर्को द्वन्द्व देखापरेको छ । नाटकको आदि र मध्यभाग तिर चर्को रूपमा देखा परेको वैचारिक पुऱ्या द्वन्द्व नाटकको अन्त्यतिर पुग्दा विस्तारै शिथिल हुँदै गएको छ, सनातन पुरुष र भविष्य पात्रका बीचका संवादहरूमा केही मात्रामा द्वन्द्व देखिए पनि द्वन्द्व भन्दा पनि बढी शङ्का उपशङ्काहरूले त्यहाँ स्थान पाएका छन् । नाटकमा अतीत र वर्तमानका रहस्यहरू र समयका सत्यतालाई पुष्टि गर्न उठेका भिना प्रासङ्गिक कथा संवादहरूले पनि नाटकमा द्वन्द्वको स्थितिलाई चर्काउन महत्त्वपूर्ण भूमिका खेलेका पुऱ्याएका छन् । यम र यमी तथा पुरुरवा उर्वशी बीचको आशक्तिगत द्वन्द्वले नाटकको आदिभागलाई गतिशील र रोमातक तुल्याएको छ । नाटकको मध्यभागमा भावना र विनय तथा अमरका बीचको प्रेम गर्ने र नगर्ने द्वन्द्वले समेत रमाइलोको सृजना गरेको छ । नाटकमा फासिष्ट र नात्सी तथा अहिंसावादका बीचको जुन द्वन्द्व हिटलर, मुसोलिनी र गान्धीका बीचमा देखाइएको छ । त्यसले नाटकमा थप कुतूहलताको सृजना गरेको छ । समग्रमा द्वन्द्वका दृष्टिले नाटक सशक्त बन्न पुगेको छ ।

प्रस्तुत नाटकलाई समय, स्थान र परिस्थितिको अतिक्रमित धरातलमा चित्रण गरिएको छ । नाटकको प्रारम्भमै नाटककारले मञ्चलाई कुनै ठाउँ अथवा स्थान विशेषको

भल्को दिने किसिमले नभई काल्पनिक रूपमा अतीत, वर्तमान र भविष्य गरी तीन खण्डमा विभाजन गरेबाट त्यो यस भू-मण्डलको कुनै स्थान हो भन्न नसकिने स्थिति सृजना भएको छ । त्यसपछि प्रकाश र अन्धकारद्वारा मचका काल्पनिक खण्डहरूमा दृश्य उपदृश्यहरू शृङ्खलाबद्ध रूपमा घटित हुँदै जान्छ । प्रस्तुत नाटकमा अतीत, वर्तमान र भविष्य पात्रले वितेको समय चालू समय र अनागत समयको भल्को दिए पनि स्पष्ट रूपमा कुनै समय सीमामा नाटकीय त्रियाकलाप सीमाबद्ध छैनन् । बीच बीचमा समयगत घटनाहरूलाई उभ्याई समयको रहस्यलाई पुष्टि गर्ने भिना मसिना प्रासङ्गिक कथाहरूले ऐतिहासिक तथा पौराणिक कालखण्डको सामान्य स्मरण गराएर पनि नाटकमा समय अतिक्रमित नै छ । कृष्ण, युधिष्ठिर र भीमसेनका बीचका संवादले यद्यपि हस्तिनापुरको भल्को दिए तापनि स्थानको नाम त्यहाँ उल्लेख गरिएको छैन । हिटलर, गान्धीको बीचको संवादका क्रममा हिटलरले आफ्ना सैनिकहरू रुसतिर लम्कँदै गरेको कुरा बताउँदा उनी त्यही जर्मनीमा छन् कि भान हुन्छ । स्थानको नाम त्यहाँ पनि उल्लेख गरिएको छैन । नाटकमा सनातन पुरुषले समयसँग गरेको द्वन्द्व वर्तमान समयमै हो । नाटकमा श्रेष्ठले अतीतलाई र भविष्यलाई वर्तमानमै ल्याएर सनातन पुरुषसँग साक्षात्कार गराएको छ । अतीत पात्रका तार्किक पुष्ट्याँइका क्रममा पौराणिक तथा ऐतिहासिक कालखण्डका घटनाहरू आए पनि ती स्मृतिका सीमाभिन्न आएका छन् । तिनै प्रसङ्गहरूले पौराणिक र ऐतिहासिक परिवेशको संक्षिप्त भल्को दिनु बाहेक नाटकमा कुनै परिवेशको भल्को आउँदैन । यहाँ त समयका पदचापहरूलाई पछ्याउँदै गरेको मानव भनौ अथवा मान्छेका उन्नति अवनतिलाई आत्मसात गर्दै गरेको समय दुवैका बीच एकान्तमा गुनासा साटासाट भएको भल्को आउँछ । समयलाई कुनै स्थान विशेष, परिस्थिति विशेष वा कालखण्ड विशेषमै सीमित गर्न नसकिने भएकाले होला श्रेष्ठले त्यसको अतिक्रमण गरेका छन् । नाटकमा प्रयोगलाई आत्मसात गर्दा परम्परागत अवधारणा अतिक्रमित हुनसक्ने र रचना बाह्य तलमा अयथार्थ देखिने कुरालाई प्रा.डा. मोहनराज शर्मा सँगै हामीले पनि स्वीकार गर्नुपर्दछ । पृ.१२५ बाह्य तहमा अयथार्थ र गफ जस्तो देखिने प्रस्तुत नाटक आन्तरिक तहमा भने पुरै यथार्थ छ ।

‘समय, समय अनि समयनाटक प्रयोगवादी नाटक हो तर यसमा प्रयोगहरू सोद्देश्यताको सीमारेखाभिन्न रहेर गरिएका छन् । पृ.१२४ यस नाटकले मानव र समयका बीचको द्वन्द्वलाई प्रस्तुत गरेको छ । समय बलवान छ, उसले संसारलाई अनेकौं पल्ट परिवर्तन गरेको छ । भन्ने कुरालाई नाटकले उदाङ्गो पारेको छ ।

यस ब्रह्माण्डमा हुने राम्रा तथा नराम्रा सबै पक्षहरू समयको अभिलेखमा कैद हुन्छन् । तर मान्छेले स्वार्थवश आफूलाई फाइदा पुऱ्याउने राम्रो अथवा नराम्रो एक पक्षको मात्रै खोजी गर्ने गर्दछ । वास्तवमा मान्छे एकाङ्गी छ र अभिशप्त छ इतिहास र सत्यलाई आफ्नो क्षमताभरि हेर्न र देख्न । पृ.१८ नाटकले मानवीय दुर्नियतिका यिनै कथालाई प्रस्तुत गरेको छ । नाटकले मान्छेले आजसम्म गर्दै गरेको प्रेमलाई स्वमोह र शारीरिक आशक्तिको संज्ञा दिएको बेला तथा संसारमा ईर्ष्या, घृणा र डाह जन्मिएको तर अनुराग जन्मिन नसकेको बताइरहेका बेला यस नाटकमा श्रेष्ठले छायावाद र रहस्यवादतर्फको उन्मुखता समेत देखाएको भान हुन्छ । पौराणिक कालका यम, यमी, पुरुरवा, उर्वशी बीचका प्रेम प्रसङ्गहरूले यस कुरालाई पुष्टि समेत गरेका छन् । यस संसारमा हिंसा पनि जन्मियो साथै अहिंसा पनि जन्मियो यो समयकै दुश्चक्र हो । तर अहिंसाले हिंसालाई जितेको छ । जित्नु पर्दछ यही श्रेष्ठको भनाइ हो । यो मरणसन् मानवतालाई अतीतमा मग्न मग्न बाँसुरी भैं सुकोमल सुनिने सन्तवाणीहरूले बचाउदै आएका छन् । पृ.३७ वैज्ञानिक समयका उपलब्धिहरूले संसारलाई एकातिर नयाँ संरचनामा ढाल्दै छन् । भने अर्कोतिर सन्त्रास र डर समेत पैदा गराएका छन् । यो आधुनिक विश्वको कटू यथार्थ हो । उपलब्धिको तुलनामा विश्वास, नैतिकता र अनुशासन बढी पखालिएको चिन्ता नाटककारलाई भएकोछ । मान्छे मान्छेका बीच यो तीता अनुभवहरूले प्रेम र सौहार्यता नै कायम रहन सकेको छैन भन्ने कुरालाई यस नाटकले पुष्टि गरेको छ ।

यो संसारको इतिहास र वर्तमान भयावह भएर बितेकाले अबको भविष्यका प्रति पनि मानव जातिका बीच संड्का उपसंड्काहरू छन् । तर नाटककार भविष्यका गर्भमा अपरिमेय सम्भावनाहरू रहेका स्वीकार्दछन् । मान्छे सीमित छ र समय असीम छ । मानवीय ज्ञान र वृद्धिको सीमाना छ । तर समयको कुनै सीमाना छैन वास्तवमा संसारको सम्पूर्ण सृजनाको कारक मान्छे र समयको बीचको तादात्म्य नै हो । यो नै यस नाटकको मूल सन्देश हो । प्रस्तुत नाटकले जीवनको विसङ्गतिलाई रङ्ग र आकार दिएको छ समयका भङ्गालाहरूमा बगेको मानवीय नियतिलाई नाटककारले सार्थक आवाज दिएका छन् । यस नाटकको मूल सन्देश केहो भने समयको डुङ्गा डुब्ने डुब्ने अवस्थामा पुगेपनि डुबेको छैन ढल्न ढल्मलाउन खोज्दा मानिसले सदैव त्यसलाई समालेको छ र सदैव समाल्ने छ पृ.१२५ ।

अविनाश श्रेष्ठ नवीन शैलीका नाटककार मानिन्छन् । 'समय, समय अनि समयनाटकमा उनले आफ्नै नवीन प्रयोगवादी शैलीको प्रयोग गरेका छन् । प्रस्तुत नाटकमा

अविनाश श्रेष्ठले प्रतीकात्मकतालाई समेत अगालेका छन् । यस नाटकमा पात्रहरूलाई देखि लिएर कथ्यका तहमा समेत प्रतीकात्मकलाई समेत जोडदार रूपमा उठाइएको छ । सनातन पुरुष, अतीत, वर्तमान र भविष्यका साथै भाववना लगायतका पात्रहरू प्रतीकात्मक छन् । प्रतीकात्मकताको एउटा ज्वलन्त उदाहरण सनातन पुरुषको निम्न कथनमा देख्न सकिन्छ : “अतीत, वर्तमान र भविष्य तिमीहरू तिनैजना समयका छाया मात्र हो, समय होइनौं अतीत मृत कालखण्ड हो, वर्तमान निमेषमा सल्केर सकिने मिल्का मात्र ।” पृ.५९ त्यस्तै अर्को ठाउँमा : “वास्तवमा दुई समय सन्दर्भ र परिवेशलाई घटाइदिने हो भने केषण र हिटलरको संरचनाको कङ्काल एउटै देखिन्छनिष्कर्ष यही हो संसारको मानव समुदायको इतिहास विजयीहरूको इतिहास हो ।” पृ.६०

श्रेष्ठले प्रतीकहरूका माध्यमबाट नाटकको कथ्यलाई गतिशील तुल्याएका छन् । रचना प्रतीकात्मक हुँदा त्यसले स्वैरकल्पनाको अनौठो भूँईलाई पनि टेक्ने भएकाले प्रस्तुत नाटकले स्वैरकल्पनाको प्रयोगलाई आत्मसात गरेको देखिन्छ । पृ. १२५ स्वैरकल्पना भनेको अयथार्थ देखिने रचना हो यस्ता रचनाहरू बाहिर हेर्दा गफजस्ता लाग्दछन् तर आन्तरिक तलमा यथार्थ हुन्छन् । यस प्रकारको स्वैरकल्पनात्मक शैलीको प्रयोग गर्नु श्रेष्ठको नवीन शैलीका रूपमा देखा परेको छ । श्रेष्ठले प्रस्तुत नाटकमा सरल र सहज भाषाको प्रयोग गरेका छन् । पौराणिक तथा ऐतिहासिक पात्रहरूका स्रवाद सम्बद्ध प्रसङ्गहरू पनि समकालीन भाषाशैलीमा बडो रोचकताको सृजना भएको छ । भीमसेनको एउटा कथन हेरौं : स्वागत पछि गर्नुहोला कृष्ण, आज मनमा हलचल मचेकाले ठिक सित व्यायाम गर्ने संयम पनि भएन । पृ.१६.....रित्तो हात कहाँ छु कृष्ण दाइ हातमा गदा छ देख्नु भएन ? पृ.१८ प्रस्तुत संवादमा भीमसेन पौराणिक कालीन पात्र नभएर आजको समयका कुनै उच्छृङ्खल युवा हुन् कि जस्तो भान हुन्छ । श्रेष्ठले यस्ता थुप्रै संवादहरूलाई सहज पाच्य तरिकाले नाटकमा प्रयोग गरेका छन् । प्रयोगवादी नाटकहरूमा दर्शक नाटकका घटनाहरूसँगै सलल बग्दै जाने स्थिति सृजना हुँदैन र सो यस नाटकमा आएका विभिन्न ऐतिहासिक तथा पौराणिक पात्र सम्बद्ध कथाहरूको भावबोध गर्न दर्शकले आफ्नो मस्तिष्कलाई खियाउनु पर्छ नै । इतिहासको ज्ञान नभएका दर्शकले सामान्यतया: यो नाटकको कथ्य बुझ्न सक्दैनन् । श्रेष्ठले यस नाटकको रसास्वादनका लागि सहृदयी भावकको अपेक्षा राखेका छन् भन्न सकिन्छ । यस नाटकमा तत्सम स्रोतका शब्दहरूको अधिकांश रूपमा प्रयोग गरिएबाट पनि नाटक अलि जटिल बन्न पुगेको छ जस्तै नश्वर, देह, इन्द्रिय, एषणा, उषा, यौषा, आदित्य

जाया, अद्वैत गरलपान, वैश्वानर आदि यस्ता शब्दहरू हुन् । जसलाई सामान्य पाठक दर्शकले सहज रूपमा ग्रहण गर्न सक्दैनन् ।

प्रस्तुत नाटक पठनीयताका दृष्टिले सरल, सरस र सम्प्रेष्य रहेको छ । सिलसिलामा केही कसरमसर रहे तापनि समग्रमा नाटक मञ्चनयोग्य नै रहेको छ ।

समग्रमा विषयगत र शैलीगत जुन नवीन प्रविधि श्रेष्ठले यस नाटकमा भित्र्याएका छन् । त्यसले प्रयोगवादाई एक हदसम्म कुशलतापूर्वक उभ्याएको छ । नाटक बाह्य तहमा जति अयथार्थ र जटिल छ आन्तरिक तहमा त्यत्तिकै यथार्थ र सरल छ । यही नै अविनाश श्रेष्ठ र 'समय, समय अनि समयनाटकको वैशिष्ट्य समेत हो ।

सन्दर्भ सामग्री सूची

- आचार्य, कृष्णप्रसाद (२०६६), नेपाली गद्य र नाटक, (प्रथम संस्करण), काठमाडौं : क्षितिज प्रकाशन ।
- आचार्य, ब्रतराज (२०६६), आधुनिक नेपाली नाटक, (प्रथम संस्करण), ललितपुर : साभा प्रकाशन ।
- आचार्य, ब्रतराज (२०७०), उत्तरवर्ती चरणका प्रमुख नाट्यधारा, 'ब्रह्मपुत्र' (वर्ष १८, अङ्क ६, पृ. २८-३१) : भारतीय विद्यार्थी संघ, त्रि.वि.।
- आचार्य, कृष्ण प्रसाद र ईश्वरी गैरे (२०१२), आधुनिक नेपाली नाटक र फुटकर कविता, कीर्तिपुर : क्षितिज प्रकाशन ।
- उपाध्याय, केशव प्रसाद (२०५२), साहित्य प्रकाशन, (पाँचौं संस्करण), ललितपुर : साभा प्रकाशन ।
- (२०५२), नाटक र रङ्गमञ्च, काठमाडौं : रुजु प्रकाशन ।
- (२०५०), विचार र व्याख्या, (दोस्रो संस्करण), ललितपुर : साभा प्रकाशन ।
- (२०६१), नेपाली नाटक र नाटककार, ललितपुर : साभा प्रकाशन ।
- कुमार, सुरेश (२००१), शैली विज्ञान, (दोस्रो संस्करण), नयाँ दिल्ली : वाणी प्रकाशन ।
- चामलिङ, गुमानसिंह (२०४०), एरिस्टोटल र काव्यशास्त्र, काठमाडौं : नेपाल प्रज्ञा प्रतिष्ठान
- त्रिपाठी, वासुदेव र अन्य (सम्पा.२०५२), नेपाली बृहत् शब्दकोश, काठमाडौं : नेपाल प्रज्ञा प्रतिष्ठान ।
-(२०५०), पाश्चात्य समालोचनाको सैद्धान्तिक परिचय भाग १, (चौथो संस्करण), ललितपुर : साभा प्रकाशन ।
- थापा, हिमांशु (२०५०), साहित्य परिचय, (चौथो संस्करण), ललितपुर : साभा प्रकाशन ।
- नेपाल, घनश्याम (सन् १९८७), आख्यानका कुरा, सिलगुडी : नेपाल साहित्य प्रचारक समिति ।
- न्यौपाने, टडकप्रसाद (२०४९), साहित्यको रूपरेखा, (दोस्रो संस्करण), ललितपुर : साभा प्रकाशन ।
- पोखरेल, भानुभक्त (२०४०), सिद्धान्त र साहित्य, विराटनगर : श्याम पुस्तक भण्डार ।

बराल, ईश्वर र अन्य (२०५५), नेपाली साहित्यकोश, काठमाडौं : नेपाल राजकीय प्रज्ञा प्रतिष्ठान ।

बराल, ऋषिराज (२०५२), मार्क्सवाद र उत्तर आधुनिकवाद, विराटनगर : सरिताबराल ।

बर्मा, धिरेन्द्र र अन्य (सम्पा.२०५०), हिन्दी साहित्य कोश भाग १, (दोस्रो संस्करण), वाराणसी : ज्ञानमण्डल लिमिटेड ।

भट्टराई, गोविन्दप्रसाद (२०३६), भरतको नाट्यशास्त्र, काठमाडौं : नेपाल राजकीय प्रज्ञा प्रतिष्ठान ।

भट्टराई, घटराज २०५०), भीमनिधि व्यक्ति र कृति, (दोस्रो संस्करण), ललितपुर : साक्षा प्रकाशन ।

शर्मा, मोहनराज (२०४८), शैलीविज्ञान, काठमाडौं : नेपाल प्रज्ञा प्रतिष्ठान ।

..... (२०४८), समकालिक समालोचना सिद्धान्त र प्रयोग, काठमाडौं : नेपाल प्रज्ञा प्रतिष्ठान ।

..... (२०४७), परिशिष्ट (क) अश्वत्थामा हतोहतः, काठमाडौं : नेपाल राजकीय प्रज्ञा प्रतिष्ठान ।

सुवेदी, राजेन्द्र (२०५३), नेपाली उपन्यास परम्परा र प्रवृत्ति, वाराणसी : भूमिका प्रकाशन ।

सिंह, त्रिभुवन (२०२२), हिन्दी उपन्यास और यथार्थवाद, (चौथो संस्करण), वाराणसी : हिन्दी प्रचारक पुस्तक ।