

पुष्प आचार्यको नाट्यकारिता

त्रिभुवन विश्वविद्यालय, मानविकी तथा सामाजिक शास्त्र सङ्कायअन्तर्गत
नेपाली केन्द्रीय विभाग एम.ए. तह दोस्रो वर्षको दसौं
पत्रको प्रयोजनका लागि
प्रस्तुत

शोधपत्र

शोधार्थी

रमादेवी सिंखडा

नेपाली केन्द्रीय विभाग

कीर्तिपुर, काठमाडौं

२०७३

शोधनिर्देशकको सिफारिस

त्रिभुवन विश्वविद्यालय मानविकी तथा सामाजिक शास्त्र सङ्काय अन्तर्गत नेपाली विषयको स्नातकोत्तर तहकी छात्रा रमादेवी सिंखडाले पुष्प आचार्यको नाट्यकारिता शीर्षकको प्रस्तुत शोधपत्र मेरो निर्देशनमा तयार पार्नुभएको छ । परिश्रमपूर्वक तयार पारिएको उहाँको शोधकार्य सन्तोषजनक भएकाले यसको आवश्यक मूल्याङ्कनका लागि नेपाली केन्द्रीय विभाग त्रि.वि. कीर्तिपुर समक्ष सिफारिस गर्दछु ।

मिति : २०७३/१२/२८

.....

डा. लक्ष्मणप्रसाद गौतम

सहप्राध्यापक

(शोधनिर्देशक)

नेपाली केन्द्रीय विभाग

त्रि.वि. कीर्तिपुर ।

त्रिभुवन विश्वविद्यालय
नेपाली केन्द्रीय विभाग
कीर्तिपुर, काठमाडौं

स्वीकृति पत्र

त्रिभुवन विश्वविद्यालय, नेपाली केन्द्रीय विभाग एम.ए. दोस्रो वर्षकी छात्रा रमादेवी सिंखडाले दशौं पत्रको प्रयोजनका लागि तयार गर्नुभएको पुष्प आचार्यको नाट्यकारिता शीर्षकको प्रस्तुत शोधपत्र सोही प्रयोजनका लागि स्वीकृत गरिएको छ ।

१. प्रा.डा. देवीप्रसाद गौतम
(विभागीय प्रमुख)

२. डा. लक्ष्मणप्रसाद गौतम
सहप्राध्यापक
(शोधनिर्देशक)

३. प्रा.डा. महादेव अवस्थी
(बाह्य परीक्षक)

मिति : २०७३/१२/३१

शोधपत्रको मूल्याङ्कन समिति

कृतज्ञताज्ञापन

प्रस्तुत शोधपत्र मैले स्नातकोत्तर तहको दसौं पत्रको प्रयोजनका लागि आदरणीय गुरु डा. लक्ष्मणप्रसाद गौतमको प्राज्ञिक निर्देशनमा तयार पारेकी हुँ । यो शोधपत्र तयार गर्ने सन्दर्भमा आइपरेका विभिन्न समस्या र चुनौतीहरूसँग जुध्ने प्रेरणा दिँदै सही मार्ग निर्देशन गराएर अधि बढ्न उत्प्रेरित गरी आफ्ना कतिपय व्यावहारिक कार्य व्यस्तताहरूलाई थाती राखी कुशल र समुचित दिग्दर्शन गराउनु भएकोमा उहाँप्रति म हार्दिक कृतज्ञता ज्ञापन एवम् श्रद्धाभाव व्यक्त गर्दछु ।

प्रस्तुत शोध विषयमा शोधकार्य गर्न अवसर जुटाउने नेपाली केन्द्रीय विभाग तथा विभागीय प्रमुख प्रा.डा. देवीप्रसाद गौतमप्रति म हार्दिक कृतज्ञता ज्ञापन गर्दछु । शोधपत्र तयार गर्ने क्रममा आफ्नो कार्य व्यस्ततालाई परवाह नगरी अमूल्य समय निकालेर समय समयमा प्रत्यक्ष यथोचित निर्देशन, सुझाव तथा हौसला दिई उत्प्रेरित गर्नुहुने नेपाली केन्द्रीय विभागका सम्पूर्ण आदरणीय गुरुहरू तथा गुरुआमाहरूप्रति हार्दिक कृतज्ञता ज्ञापन गर्दछु ।

शोधकार्य प्रारम्भ गरेदेखि प्रस्तुत शोधपत्रलाई यस अवस्थामा नपुन्याउँदासम्म उत्पन्न कठिनाइका स्थितिमा अमूल्य समय दिई सल्लाह र सुझाव दिनुहुने शोधनायक पुष्प आचार्यज्यूप्रति हार्दिक आभार व्यक्त गर्दछु । यस अवसरमा आर्थिक व्यवहारिक समस्यासँग सङ्घर्ष गर्दै आफ्नो अमूल्य श्रम र पसिना खर्चेर मेरो अध्ययनलाई यस अवस्थामा ल्याइ पुन्याउने श्रद्धेय पिता चूडामणि सिंखडा, माता मिरा सिंखडाप्रति म आफू आजीवन ऋणी रहेको कुरा उल्लेख गर्न चाहन्छु । विभिन्न घरायसी कठिनाइका बाबजुद मेरो अध्ययनलाई निरन्तरता दिन सहयोग गर्नुहुने दाजुहरू काशिनाथ सिंखडा र कृष्णहरि सिंखडालाई यहाँ सम्झन चाहन्छु । त्यसैगरी यस शोधकार्यमा परोक्ष तथा प्रत्यक्ष रूपमा सहयोग गर्नुहुने गणेश रेग्मी, गृष्मा रेग्मी, ठाकुर खनाल, हरिराम दवाडी लगायत सम्पूर्णलाई हार्दिक आभार व्यक्त गर्दछु । यस शोधपत्रको पाण्डुलिपिलाई यथासम्भव शुद्धताका साथ टंकन गरी प्राविधिक सहयोग गर्ने सुभाष खत्रीप्रति पनि आभार प्रकट गर्दछु ।

अन्त्यमा प्रस्तुत शोधपत्रको आवश्यक मूल्याङ्कनका लागि नेपाली केन्द्रीय विभाग समक्ष पेस गर्दछु ।

शोधार्थी

मिति : २०७३/१२/२७

रमादेवी सिंखडा
नेपाली केन्द्रीय विभाग
काठमाडौं ।

विषयसूची

- (क) शोधनिर्देशकको सिफारिस पत्र
- (ख) स्वीकृति पत्र
- (ग) कृतज्ञताज्ञापन

पहिलो परिच्छेद

शोधपरिचय

१.१ विषयपरिचय	१
१.२ समस्या कथन	२
१.३ शोधकार्यको उद्देश्य	२
१.४ पूर्वकार्यको समीक्षा	२
१.५ शोधको औचित्य	८
१.६ अध्ययनको सीमाङ्कन	९
१.७ शोधविधि	९
१.७.१ सामग्री सङ्कलन विधि	९
१.७.२ सामग्री विश्लेषण आधार	९
१.८ शोधपत्रको रूपरेखा	१०

दोस्रो परिच्छेद

नाट्यसिद्धान्त र नाटक विश्लेषणका आधार

२.१ विषयप्रवेश	११
२.२ नाटक शब्दको व्युत्पत्ति र अर्थ	११
२.३ नाटकको प्रमुख परिभाषा	१३
२.३.१ पूर्वीय साहित्यमा नाटकको परिभाषा	१३
२.३.२ पाश्चात्य साहित्यमा नाटकको परिभाषा	१४
२.३.३ नेपाली साहित्यमा नाटकको परिभाषा	१५
२.४ नाटकको वर्गीकरण	१६
२.५ नाटकका प्रमुख तत्त्व/नाटक विश्लेषणका आधार	२१
२.६ निष्कर्ष	३१

तेस्रो परिच्छेद

पुष्प आचार्यका नाट्ययात्रा चरणगत प्रवृत्ति

३.१ विषयपरिचय	३२
३.२ नाटककार पुष्प आचार्यको परिचय	३२
३.३ नाट्ययात्रा र प्रवृत्तिको विश्लेषण	३३
३.४ उत्तरवर्ती नेपाली नाटक र रङ्गमञ्च/अभिनयमा पुष्प आचार्यको योगदान	
३.५ निष्कर्ष	

चौथो परिच्छेद

पुष्प आचार्यका प्रकाशित एकाङ्की नाटकहरूको विश्लेषण

४.१ विषयप्रवेश	४४
४.२ 'नेपाल गयो भन्दिनु है' नाटकको तात्त्विक विश्लेषण	४४
४.३ 'विपरीत ध्रुव' नाटकको तात्त्विक विश्लेषण	५३
४.४ 'हाम्लाई निम्तो खोई त ?' एकाङ्की नाटकको तात्त्विक विश्लेषण	६०
४.५ 'सम्भके आफ्नै हुन्' एकाङ्की नाटकको तात्त्विक विश्लेषण	६५
४.६ 'दुईटी स्वास्नीको पोइ बुद्धि पुऱ्याएको खोइ' एकाङ्की नाटकको तात्त्विक विश्लेषण	७२
४.७ 'मैना' एकाङ्की नाटकको तात्त्विक विश्लेषण	७७
४.८ 'पखेर बस्दा पनि' एकाङ्की नाटकको तात्त्विक विश्लेषण	८२
४.९ देश खान हुन्न एकाङ्की नाटकको तात्त्विक विश्लेषण	८७
४.१० 'को राम्रो' एकाङ्की नाटकको तात्त्विक विश्लेषण	९०
४.११ 'जान दिन्न' एकाङ्की नाटकको तात्त्विक विश्लेषण	९४
४.१२ 'केही गर्न दिऊँ, यही मर्न दिऊँ' एकाङ्की नाटकको तात्त्विक विश्लेषण	९८
४.१३ 'ऊयाउरेको बाउ' एकाङ्की नाटकको तात्त्विक विश्लेषण	१०३
४.१४ 'श्रीमती दान र धर्म' एकाङ्की नाटकको तात्त्विक विश्लेषण	१०८
४.१५ 'अन्तिम लास' एकाङ्की नाटकको तात्त्विक विश्लेषण	११३
४.१६ 'अर्को नोबल पुरस्कार' एकाङ्की नाटकको तात्त्विक विश्लेषण	११९
४.१७ 'खोज' एकाङ्की नाटकको तात्त्विक विश्लेषण	१२५
४.१८ 'मनहरूको पुनर्मिलन' एकाङ्की नाटकको तात्त्विक विश्लेषण	१३२
४.१९ 'समयान्तर' एकाङ्की नाटकको तात्त्विक विश्लेषण	१३७

४.२० निष्कर्ष

पाचौं परिच्छेद

पुष्प आचार्यको पूर्णाङ्गी नाटकको विश्लेषण

५.१ विषयप्रवेश	१४४
५.२ 'हराएको सूर्य पूर्णाङ्गी' नाटकको विश्लेषण	१४४
५.३ निष्कर्ष	

छैटौं परिच्छेद

सारांश तथा निष्कर्ष	१५१-१५५
सन्दर्भ सामग्रीसूची	१५६-१५८

पहिलो परिच्छेद

शोधपरिचय

१.१ विषयपरिचय

समसामयिक नेपाली साहित्यका वरिष्ठ साहित्यकार तथा बहुआयमिक प्रतिभाका धनी पुष्प आचार्य नाट्यकर्मी तथा रङ्गकर्मी व्यक्तित्व हुन् । २०५८ सालमा सामाजिक यथार्थवादी नाटक **नेपाल गयो भन्दिनु है** (२०५८) लेखेर आफ्नो नाट्यात्रा प्रारम्भ गरेका आचार्यका पुस्तककारका रूपमा थुप्रै एकाङ्की र पूर्णाङ्की नाटक सङ्ग्रहहरू प्रकाशित भएको पाइन्छ । त्यसैले आचार्यका पहिलो प्रकाशित नाट्य समयदेखि हालसम्मको समयावधिलाई पूर्वाद्ध र उत्तराद्ध चरण गरी दुई भागमा विभाजन गर्ने प्रयास गरिएको छ । पूर्वाद्ध चरण २०५८ देखि २०६२ सम्म र पूर्वाद्ध चरणमा **नेपाल गयो भन्दिनु है** नाटक सङ्ग्रह (२०५८), **मैना** एकाङ्की नाटक सङ्ग्रह (२०६१) एकाङ्की प्रकाशित भएको पाइन्छ भने उत्तराद्ध चरणमा **अन्तिम लास** (एकाङ्की सङ्ग्रह, २०६३) **हराएको सूर्य** (पूर्णाङ्की नाटक, २०६५) नाटकहरू प्रकाशित भएको पाइन्छ । प्रकाशनका दृष्टिले पूर्वाद्ध चरण सक्रिय देखिन्छ । यस चरणमा तेह्रओटा एकाङ्की नाटक प्रकाशित भएका छन् भने उत्तराद्ध चरणमा ६ ओटा एकाङ्की नाटक र एउटा पूर्णाङ्की नाटक प्रकाशित भएको पाइन्छ । यस हिसावले एकाङ्की प्रकाशनका दृष्टिले पूर्वाद्ध चरण निष्कृत रहेको देखिन्छ । उत्तराद्ध चरण एकाङ्की र पूर्णाङ्की दुवै नाटक प्रकाशनका दृष्टिले सक्रिय देखिन्छ र उर्बर मान्न सकिन्छ । प्रस्तुत शोधमा आचार्यको यिनै प्रकाशित नाट्य कृतिका आधार भूमिमा टेकेर उनको नाट्ययात्रा र प्रवृत्तिको चर्चा गर्ने कार्य भएको छ । नेपाली नाट्य सिर्जनामा कथ्य र शिल्प दुवै कोणमा नवनव प्रयोग भित्र्याउने नाटककार आचार्यको सामाजिक यथार्थवादी विसङ्गतिवादी, युगीन यथार्थ, प्रेम प्रणय, नारी चेतना जस्ता विषयलाई बिम्ब र प्रतिकका माध्यमद्वारा नाटकीय रूप दिने शिल्पगत प्रवृत्ति पाइन्छ । त्यसका अतिरिक्त उनका नाटकमा प्रयोगशील पक्ष पनि पाउन सकिन्छ ।

नेपाली नाट्य साहित्यका अद्वितीय प्रतिभा आचार्यले नेपाली नाटकलाई निरन्तरता प्रदान गरेका छन् । लेखन, मञ्चन र निर्देशनमा करिव एकाधिकार जमाएका आचार्यको रङ्गकर्मी व्यक्तित्व पनि उच्च मूल्याङ्कनीय छ । राष्ट्रिय नाचघरबाट सुरु भएको रङ्गकर्मी

व्यक्तित्व नारायणी कला मन्दिरबाट स्थायित्व प्राप्त गरी युगान्तकारी परिवर्तनमा सामेल भएकाले उनले नेपाली नाट्य विधालाई लगाएको गुन कदापि भुल्न सकिँदैन ।

१.२ समस्या कथन

प्रस्तुत शोधपत्र पुष्प आचार्यको नाट्यकारिता मूल समस्यामा केन्द्रित रहेको छ । यसै मूल समस्यालाई मनन् गरी प्रस्तुत शोधकार्य सम्पन्न गर्नका लागि निम्न लिखित शोधसमस्या प्रस्तुत गरिएको छ :

- (क) पुष्प आचार्यको नाट्ययात्रा, प्रवृत्ति र योगदान केकस्तो रहेको छ ?
- (ख) विधातत्त्वका दृष्टिले पुष्प आचार्यका एकाङ्की नाटक केकस्ता छन् ?
- (ग) विधातत्त्वका दृष्टिले पुष्प आचार्यका पूर्णाङ्की नाटक केकस्ता छन् ?

१.३ शोधकार्यको उद्देश्य

पुष्प आचार्यको नाट्यकारिता निकर्बोल गर्नका लागि शोध समस्यामा उठाइएका प्रश्नहरूको केन्द्रियतामा रही प्रस्तुत शोधकार्य सम्पन्न गर्नका लागि लिखित शोध उद्देश्य रहेको छ :

- (क) पुष्प आचार्यका नाट्ययात्रा, प्रवृत्ति र योगदानको रेखाङ्कन गर्नु ।
- (ख) विधातत्त्वका दृष्टिले पुष्प आचार्यका एकाङ्की नाटकको विश्लेषण गर्नु ।
- (ग) विधातत्त्वका दृष्टिले पुष्प आचार्यका पूर्णाङ्की नाटकको विश्लेषण गर्नु ।

१.४ पूर्वकार्यको समीक्षा

नेपाली साहित्यमा समसामयिक साहित्यकारहरूको अध्ययन गर्ने कार्य त्यति धेरै भइनसकेको हुँदा पुष्प आचार्यको बारेमा पनि विस्तृत अध्ययन हुन सकेको देखिँदैन । उनको जीवनी व्यक्तित्व र कृतित्व सम्बन्धी अध्ययन भएपनि उनको नाट्यकारिताको केन्द्रीयतामा विशिष्ट अध्ययन हुन सकेको देखिँदैन । तसर्थ आचार्यको नाट्यकारितामा रहेर विस्तृत र व्यवस्थित चर्चा गरी विश्लेषणात्मक समीक्षा प्रस्तुत गर्न बाँकी नै भएपनि हालसम्म छिटपुट चर्चा भूमिका र पत्रपत्रिकामा प्रकाशित समीक्षात्मक टिकाटिप्पणी सारभूत तथ्यको सम्यक अध्ययनबाट नै प्रस्तुत शोधले निश्चित दिशा र गति प्राप्त गरेको छ । पूर्वाध्यायनको आवश्यक विवरण प्रस्तुत गरी आवश्यक अध्ययनलाई कालक्रमिक रूपमा प्रस्तुत गरिएको छ ।

अशेष मल्ल (२०६१) ले **मैना** पुस्तकमा भूमिकामा पुष्प आचार्यलाई आधुनिक नेपाली नाट्य लेखनको पछिल्लो पुस्ताका सशक्त र जीवन्त रूपमा उदाएका सामाजिक यथार्थवादी नाटककारको रूपमा प्रस्तुत गर्दै उनी स्वयम् रङ्गकर्मी भएकाले उनका नाटकमा रङ्गमञ्चीय तत्त्वहरू पनि ज्यादै सफल भएको उल्लेख गरेका छन् । यसका अतिरिक्त उनका नाटकले समाजमा नवीन पीडाहरू वर्तमान विसङ्गतिका तड्कारा प्रतिबिम्बहरू, मुलुकको राजनीतिक विकृति र त्यसबाट प्रभावित समाजको कारुणिक चित्रणका साथै यथार्थको सीमाहरूमा जीवनका पीडालाई हास्य चेतनाको स्पर्श दिएको कुरा स्पष्ट पारेका छन् ।

किशोर खनाल (२०६२) ले 'मैना' शीर्षकमा **वर्गीकृत राष्ट्रिय दैनिक** नामक पत्रिकामा पुष्प आचार्यद्वारा लेखन निर्देशन रहेको नाट्य मैनाले यथार्थवादी शैलीमा समाजमा बाहिरी रूपमा मलाद्मी देखिने नेताको भित्री मनमा दाना हुनसक्ने कुरालाई उदाङ्ग पारिदिएको र नारी पीडाका आवजहरू बुलन्द पारेको कुरा स्पष्ट पारेका छन् ।

नारायण सापकोटा (२०६२) ले नाटक 'मैना' शीर्षकमा **पारदर्शी र राष्ट्रिय दैनिक**मा पुष्प आचार्यद्वारा लिखित मैना नाटक सामाजिक विकृति र विसङ्गतिको अन्त्य गरी सामाजिक जागरण ल्याउने खालको नाटक भनेर प्रस्तुत गरेका छन् ।

प्रवीण दत्त (२०६२) ले **छचल्कियो नारी वेदना** शीर्षकको क्षेत्रीय नाटक प्रतियोगितामा दुई सान्त्वना पुरस्कार पाएको मैना नाटकले समाजमा रहेको रुढीवादी परम्परा, विकृति, विसङ्गतिहरूको यथार्थ चित्रण गरेको उल्लेख गर्दै पुष्प आचार्यलाई सामाजिक यथार्थवादी नारी समस्या मुलक तथा दुखान्त नाटककार मानेका छन् ।

एकल शिलवाल (२०६२) 'मैना' **राजनीतिको आखाँ खोल्ने प्रयास** शीर्षकमा नेपाल समचार पत्रमा मैना नाटकका चरित्रहरूलाई लक्षित गर्दै वर्तमान राजनीतिकज्जहरूलाई चरित्रहीनता त्यागी कर्तव्य समान आँखा खोलिदिने औजारका रूपमा पुष्प आचार्यले नाटक मैना सिर्जना गरेको कुरा उल्लेख गर्दै सामाजिक यथार्थवादीका दर्जामा राखेका छन् ।

गोविन्दराज भट्टराई (२०६२) ले **उत्तरआधुनिक ऐना** नामक समालोचनात्मक ग्रन्थमा कालो आकृतिका डरलाग्दा छायासँग जम्का भेट उपशीर्षकमा नेपाली नाट्यजगतका नयाँ पुस्तका रूपमा आचार्यलाई चिनाउने प्रयास गरेका छन् । यस कृतिमा नेपाली साहित्यमा उत्तर आधुनिक चिन्तनलाई प्रस्ट पार्ने क्रममा साहित्यका कविता, नाटक, आख्यान,

निबन्धजस्ता विविध विधा क्षेत्रमा कुन कुन सन्दर्भबाट उत्तरआधुनिकतावादको प्रयोग भएको छ, भन्ने कुरालाई प्रस्ट पारिएको छ । यस कृतिमा चर्चित समकालीन नाटक अग्निको कथाको चर्चा गर्दै अतीत देखि वर्तमानसम्म हामीले गरेका प्रयत्नको व्यर्थताबोधको उठान यस पुस्तकमा गरिएको छ । यसै पुस्तकमा डा. भट्टराइले “नयाँ पुस्तामा मेरो धेरै नाटकारसँग भेट भएको छैन तैपनि म केही नाम सम्झन्छु- गोपी सापकोटा, कृष्ण शाहयात्री, पुष्प आचार्य विप्लव ढकाल, भीष्म सुवेदी, शारदा सुब्बा, शिवानी सिंह थारु र कृष्ण उदासी” भनि समकालीन नेपाली नाटककारका रूपमा पुष्प आचार्यको नाम उल्लेख गरेका छन् ।

शेखर कुमार श्रेष्ठ (२०६३) ले **अन्तिम लास** नामक पुस्तकको भूमिकामा नाटकमा जनजीव्रोलाई प्राथमिकता दिने पुष्पजी समाजको विषमता र विसङ्गततालाई चकक्क उतार्नु हुन्छ, भन्दै आचार्यलाई यथार्थवादी नाटककारका रूपमा प्रस्तुत गरेका छन् ।

अशेष मल्ल (२०६३) **अन्तिम लास** नाटकको भूमिकामा वर्तमान पीडा र मर्महरूलाई निकै राम्रो ढङ्गले प्रस्तुत गरेकाले उनलाई समसामयिक यथार्थवादी नाटककारका रूपमा लिन पुष्पको लगनशिलता, सक्रियता र शिल्पलाई निरन्तरता दिन सके अर्को बालकृष्णसमको उदय हुने कुरा उल्लेख गरेका छन् । उनका नाटकले परम्परागत लेखनका मूल्य मान्यतालाई पन्छ्याएर अर्को नोबेल पुरस्कारमा विज्ञानका धरातल र आजको विश्वका राष्ट्रहरूका नियत सोच तथा सन्दर्भलाई अत्यन्त सशक्त, प्रभावशाली र समन्वित रूपमा प्रस्तुत गरिएको छ । यसका साथै उनका नाटकले सम्वाद र कल्पनाशिलतालाई जोड दिएको पनि प्रष्ट हुन्छ ।

अशेष मल्ल (२०६३) ले **अन्तिम लास** नाटकको भूमिकामा आचार्यका **अन्तिम लास** सङ्ग्रह भित्र रहेका पाँच नाटकलाई लक्षित गर्दै नाटकीय प्रतिभाका विविधता, विलक्षणता, प्रयोगात्मकता, स्वैरकल्पनिकता र लौकिकता जस्ता विविध नाटकीय गुण रहेको र पुष्प ओइलाई भर्नुको नाम मात्र नभई चिन्तनका पुष्प र राष्ट्रिय पुष्प बन्ने दिशातर्फ अग्रसर रहेको कुरा उल्लेख गरेका छन् । उनलाई कोरा नाटककार मात्र नभई एक रङ्गकर्मी पनि भएको र उनका नाटकमा मञ्चन योग्य गुण प्रसस्त रहेको उल्लेख गरेका छन् ।

हरिहर शर्मा (२०६३) ले **अन्तिम लास** नाटकको शुभकामना शीर्षकमा नेपाली रङ्गमञ्चलाई माया गर्ने र रङ्गकर्मलाई निरन्तरता दिने चितवनका पुष्प लामो समयसम्म विभिन्न नाट्य प्रस्तुति, अभिनय, निर्देशकका रूपमा रहेको र मौफसलमा बसेर नाटकको सिङ्गो फाँटलाई आत्मसाथ गरी रङ्ग मञ्चीय दृष्टिकोण उनका नाटक ज्यादै सफल रहेको उल्लेख गरेका छन् । यसर्थ उनका नाटकहरू रङ्गमञ्चीय दृष्टिले जहाँ पनि मञ्चन गर्न सकिन्छ ।

केदार खनाल (२०६३) ले **अन्तिम लास** नाटकको शुभकाङ्क्षा शीर्षकमा साहित्यको विशाल फाँटमा ओभेलमा रहेको नाट्य विधातर्फ आकर्षित आचार्यका तीन नाट्य सङ्ग्रह प्रकाशित भइसकेको, उनको नाट्यकारिता जादुमय ढङ्गबाट सुधार भइरहेको र उत्कृष्टतातर्फ उन्मुख भएको उल्लेख गरेका छन् । कुशल र जिम्मेवार रङ्गकर्मी, निर्देशक पुष्प समाजमा भएका विकृति र विसङ्गतितर्फ औल्याउँदै पाठक, भावक र दर्शकहरूमा सुधारात्मक चेत भर्ने उल्लेख गर्दछन् । यस्तै भूमिकामा **अन्तिम लास** नाटकमा भेटिएका **समयान्तर, खोज, मनहरूको पुनर्मिलन, अन्तिम लास, अर्को नोबेल पुरस्कार पाँच ओटै** नाटकले समसामयिकतालाई प्रतिबिम्बन गरेको र नेपाली नाट्य साहित्यको भण्डारमा यो महत्त्वपूर्ण उपलब्धिका रूपमा हुने उल्लेख गरेका छन् ।

रमेश प्रभात (२०६४) ले **चितवनका साहित्यिक कृतिहरूको अभिलेखाङ्कन** शीर्षकको रामेश्वर स्मारिका लेखमा चितवनको नाटकलाई अगाडि बढाउनमा नारायणी कला मन्दिरले प्रेरणा जगाएको भन्दै नाटककार पुष्प आचार्यका कृतिहरूको विवरण प्रस्तुत गरेका छन् र उनका नाटकहरूमा सामाजिक चेतना रहेको उल्लेख गरेका छन् ।

अशोक थापा (२०६५) ले **नाट्य समीक्षा र समालोचना** नामक पुस्तकमा नाटकका सैद्धान्तिक पक्षलाई छोटकरीमा उल्लेख गर्दै नेपाली नाटकका विविध कालखण्डका विषयमा यसका विशेषता तथा नेपाली नाटकको उत्तरवर्ती (२०३६ पछि) चरणका नाटकहरूको सर्वेक्षणका क्रममा नाटककार पुष्प आचार्यका प्रकाशित नाट्यकृतिको उल्लेख गर्दै आचार्यलाई नेपाली नाट्य साहित्यको पश्चवर्ती चरणका शसक्त नाटककारका रूपमा उल्लेख गर्दै नेपाली नाटक रङ्गमञ्च र चलचित्र क्षेत्रमा क्रियाशील प्रतिभा विगत एक दशकदेखि राष्ट्रव्यापी नाटक महोत्सवमा क्रियाशील सर्जका रूपमा उल्लेख गरेका छन् ।

सरुभक्त (२०६५) ले **शुभकामना** शीर्षकमा **हराएको सूर्य** नामक नाटकमा प्रयोग भएका चरित्रलाई लक्षित गर्दै उनका नाटकहरूमा प्रयोगात्मक चेतनाका साथसाथै राष्ट्रिय भावना एवम् नेपाली ग्रामीण जीवनका यथार्थ चारित्रिक प्रतिबिम्बनहरू देखेका छन् । प्रस्तुत **हराएको सूर्य** एक प्रयोगात्मक आग्रहमा संरचित नाटक हो । यस नाटकमा स्वैरकाल्पनिक रूपले ब्रह्मा, विष्णु, महेश्वर देखि लिएर देवमुर्ति, पृथ्वी, हावा, पानी, आगो आदि मानवेत्तर चरित्रहरू छन् । भन्दै यस नाटकमा मानवीय र मानवेतर स्वैरकाल्पनिक पात्रको प्रयोग गरिएको प्रतीकात्मक, बिम्बात्मक र द्वन्द्वमा आधारित नाटक मान्दै पुष्प आचार्य समकालीन नेपाली नाट्य साहित्यका एक प्रखर प्रतिभा हुन् भनेका छन् ।

अशेष मल्ल (२०६५) ले **हराएको सूर्य** नामक ग्रन्थमा परिमार्जित नाट्य लेखन शीर्षकमा **हराएको सूर्य** नाटक दर्शन, व्यङ्ग्य र मानवीय मूल्यको ह्रासलाई गम्भिरतापूर्वक, प्रस्तुत गरिएको विसङ्गत नाटकका उत्कृष्ट नमूना मानेका छन् । यस नाटकमा एउटा सूर्य नष्ट गरी अर्को सूर्यको कल्पना गर्नु अर्को पृथ्वीको सिर्जना गर्न खोजिएको छ । आजको मानवीय ह्रासको स्थितिलाई सङ्केतात्मक र प्रतीकात्मक रूपमा प्रस्तुत गरिएको यस नाटकमा रङ्ग शील्यलाई बढी ध्यान दिएको हुनाले यो पुष्पको परिपक्वता हो भन्ने विचार व्यक्त गर्दै उनलाई समसामयिक नाटककार मानेका छन् ।

गोविन्दराज भट्टराई (२०६५) **भयावह कालखण्डको अभिव्यञ्जना र नेपाली नाटकमा एउटा नयाँ फड्को** शीर्षकमा नेपाली समाजमा यथार्थपरक घटनाहरूका स्थूल चित्रणलाई प्रस्तुत गर्न रुचाउने पुष्पको कलमले यस नाटकको लेखनमा आइपुग्दा स्थानीयताको घेरालाई तोडेर कथा विश्वजनीत भएको दर्शनव्यङ्ग्य र मानवीय मूल्यको ह्रासलाई अत्यन्त गम्भिरता पूर्वक प्रस्तुत गरिएको मानव सभ्यता र मानवीय मूल्यको ह्रासको तीव्र व्यङ्ग्य प्रस्तुत गरिएको छ । यस्तै भूमिकामा आचार्यको कल्पनाले नेपाली नाट्य साहित्यमा नयाँ आयाम थपेको कुरा उल्लेख गरेका छन् । **हराएको सूर्य** नाटकलाई देशले भोगेको भयावह कालखण्डको अभिव्यञ्जना मान्दै विसङ्गतिवादी र अस्तित्ववादीको दर्जामा राख्दै युद्धमा साहित्यकारका रूपमा लिएका छन् ।

कुमार प्रसाद कोइराला (२०६६) को **केही आधुनिक नाटक र नाटककार** नामक पुस्तकमा नाटकको सैद्धान्तिक परिचय दिँदै पश्चिमी आधुनिक नाटकको चर्चा सम्बन्धी लेख प्रस्तुत गरेका छन् । यसमा नाट्य सिद्धान्तलाई आधार मानेर उत्तरसंरचनावादी ढाँचामा

विभिन्न स्रष्टा (रिमाल, मल्ल र मल्ल) का कृतिको चर्चा प्रस्तुत गरेका छन् । यस पुस्तकमा उनले नाट्य सम्राट बालकृष्ण समलाई आदि भन्दा बढी स्थान दिएर आरम्भका दुई रचना समका नाटकमा अन्तर्निहितद्वन्द्व तत्त्वको सिद्धान्त माथि निरूपण गर्दै प्रकाश पारेका छन् । साथै यस पुस्तकमा समसामयिक नेपाली नाट्य जगत्मा देखिएका नाटक र नाटककारको विवरणमा समकालीन पुस्ताका नाटकहरूको नाटक समेट्ने प्रयास गरेका छन् । जसमा २०३० देखि २०६४ सालसम्म प्रकाशित नाट्यकृतिभित्र **अन्तिम लास** (२०६३) **मैना**, (२०६१) **नेपाल गयो भन्दिनु है ?** (२०५८) नाट्यकृति प्रस्तुत गरेका छन् । यसरी यस लेखमा आचार्यका नाट्यकृतिको नामावली मात्र उल्लेख गरेका छन् ।

डि.आर.पोखरेल (२०६८) ले **अभियान** पत्रिकामा “पुस्तक पत्रपत्रिकाको नालीबेली” शीर्षकमा २०४६ देखि २०६१ सम्मका कृतिलाई युद्ध साहित्यको रूपमा उल्लेख गर्दै पुष्प आचार्यको नेपाल गयो भन्दिनु है नाटकलाई युद्ध साहित्य मान्दै उनलाई पनि युद्ध साहित्यकार मानेका छन् ।

लक्ष्मणप्रसाद गौतम (२०७०) ले नारायणी कला मन्दिरबाट प्रकाशित हुने “मारूनी” पत्रिकामा चितवनको साहित्य : विगत र वर्तमान शीर्षको कार्यपत्र प्रकाशित गरिएको छ । यस कार्यपत्रमा चितवनेली साहित्यका विविध स्रष्टाहरूको प्रत्येक विधा काव्यकविता, हाइकु मूक्तका गीता गजल), आख्यान (कथा उपन्यास), नाटक, निबन्ध (आत्मपरक निबन्ध, प्रबन्ध , नियात्रा संस्मरण र समालोचनाका साथै अन्य आख्यानेतर गद्य विधाको सर्वेक्षणात्मक अध्ययन गर्दै चितवनेली साहित्यमा भएको प्रवृत्तिगत परिवर्तन र परिमाणात्मक मूल्यका आधारमा तीन चरणमा विभाजन गरी तेस्रो चरणलाई पनि पूर्वाद्ध र उत्तराद्ध गरी कालखण्डमा विभाजन गर्दै राष्ट्रिय अन्तर्राष्ट्रिय पहिचान र नवीन सचेतता बोकेको समयलाई तेस्रो चरण (२०४७ देखि यता) अन्तर्गतको पूर्वाद्ध (२०४७ देखि २०६२) का क्रियाशील नवपुस्ताका रूपमा आचार्यलाई चिनाउने काम भएको छ । साहित्यका विविध विधा कृति तथा प्रवृत्तिलाई सङ्क्षिप्त रूपमा प्रस्तुत गरिएको यस कार्यपत्रमा समालोचक गौतमले सामान्य रूपमा आचार्यका नाटकहरू चिनाउने प्रयास गरेतापनि नाट्यकारिताका बारेमा उल्लेख नगरी नाट्यकृतिको नामावली मात्र उल्लेख गरेका छन् ।

केशवप्रसाद उपाध्याय (२०६७) ले **नेपाली एकाङ्की र एकाङ्कीकार** नामक पुस्तकमा एकाङ्की सैद्धान्तिक पक्षलाई छोटकरीमा उल्लेख गर्दै नेपाली एकाङ्कीका विविध काल

खण्डकाव्य विषयमा यसका विशेषता तथा आधुनिक नेपाली एकाङ्कीकारहरूको सर्वेक्षणका क्रममा एकाङ्कीकार पुष्प आचार्यका प्रकाशित एकाङ्कीहरूको सङ्क्षिप्त उल्लेख गर्दै आचार्यलाई आधुनिक नेपाली नाट्य लेखनमा यथार्थवादी प्रयोगधर्मी नाटककारका रूपमा उल्लेख गर्दै मूर्धन्य रङ्गकर्मीका रूपमा प्रस्तुत गरेका छन् ।

लक्ष्मणप्रसाद गौतम (२०७२) ले **चितवनको साहित्यिक रूपरेखा**, नामक पुस्तकमा चितवनेली साहित्यका विविध स्रष्टाहरूको सङ्क्षिप्त व्यक्ति वृत्त नाट्य कृतिहरूको छोटो परिचय दिँदै नाट्य प्रवृत्तिहरूको चर्चा गरिएको छ । यसै क्रममा आचार्यका नाट्ययात्रा र प्रवृत्ति प्रष्ट पार्ने क्रममा पूर्वार्द्ध (२०५८-२०६२) र उत्तरार्द्ध (२०६३ यता) उल्लेख गर्दै प्रयोगशील नाटककारका रूपमा उल्लेख गरेका छन् ।

१.५ शोधको औचित्य

कुनै पनि नाटक तथा नाटककारका बारेमा पूर्ण रूपमा अध्ययन गर्नका लागि स्रष्टाका प्रत्येक कृतिको सुक्ष्म अध्ययन विश्लेषण गर्नु आवश्यक देखिन्छ । नेपाली नाट्य परम्परामा नवीन प्रयोगका साथ देखा परेका नाटककार पुष्प आचार्यका बारेमा विभिन्न समालोचक तथा समीक्षकहरूले गरेका टिका टिप्पणीले मात्र उनको अध्ययन विश्लेषण पूर्ण भएको मानिँदैन । दुई दशक अगाडिदेखि साहित्यमा निरन्तर साधनारत आचार्यका साहित्यिक प्रतिभा निकै विस्तार भइसकेको र चार नाटकृति पनि प्रकाशित भएका छन् । यस परिप्रेक्ष्यमा यस शोधकार्यले आचार्यको नाट्यकारिताका बारेमा शुक्ष्म तथा विस्तृत ढङ्गले अध्ययन विश्लेषण गर्न चाहने समवर्ती तथा उत्तरवर्ती सम्पूर्ण अध्येतालाई यथेष्ट मार्ग निर्देशन प्रेरणादायी बन्नुका साथै उनका बारेमा जान्न चाहने इच्छुक साहित्यनुरागी पाठक तथा अनुसन्धानकर्ताहरू लाभान्वित हुनेछन् । यसका साथै आधुनिक नेपाली नाटकका समग्र अध्ययन गर्न चाहने अध्ययताको लागि पनि यो शोधकार्य सहयोगी सिद्ध हुने भएकाले यसको अध्ययन स्वतः औचित्यपूर्ण छ भन्ने कुरा प्रमाणित हुन्छ ।

१.६ अध्ययनको सीमाङ्कन

पुष्प आचार्यले नेपाली साहित्यका नाटक र गजल विधामा कलम चलाएका भएपनि उनले प्रसिद्धि पाएका क्षेत्र नाटक भएकोले प्रस्तुत शोधपत्र आचार्यको नाट्यकारिताको अध्ययन विश्लेषणमा केन्द्रित रहेको छ । सैद्धान्तिक अवधारणाको ढाँचामा सीमित रहेको

शोधकार्य नाटककार आचार्यको प्रकाशित पुस्तकाकार कृतिहरूको अध्ययन र विश्लेषण गर्नु प्रस्तुत शोधकार्यको सीमा रहेको छ । यस शोधकार्यमा विधागत उपकरण तथा अन्य सान्दर्भिक दृष्टिकोणका आधारबाट आचार्यका नाट्यकृतिको अध्ययन विश्लेषण र निरूपण गरिएको छ । मूलतः यो शोधकार्य आचार्यका प्रकाशित नाट्यकृतिहरूको अध्ययन विश्लेषण र मूल्याङ्कनमा मात्र सीमित रहनु यस शोधकार्यको मुख्य सीमाङ्कन हो ।

१.७ शोध तथा सामग्री सङ्कलन विधि

प्रस्तुत शोधकार्य सम्पन्न गर्नका लागि सामग्री संकलन तथा विश्लेषण गरी निम्नलिखित अनुसार अध्ययन गरिएको छ ।

(क) सामग्री सङ्कलन विधि

प्रस्तुत शोध कार्य सम्पन्न गर्न प्राथमिक तथा द्वितीय दुवै स्रोतबाट सामग्री सङ्कलन गरिएको छ । प्राथमिक स्रोतअन्तर्गत पुष आचार्यद्वारा लिखित नेपाल गयो भन्दिनु है (२०५८) नाटक सङ्ग्रह, मैना (२०६१) नाटक सङ्ग्रह, अन्तिम लास (२०६३) नाटक सङ्ग्रह र हराएको सूर्य (२०६५) पूर्णाङ्गी नाटक पाठलाई लिइएको छ भने द्वितीयक स्रोत अन्तर्गत यिनै नाटकहरू माथि गरिएका विभिन्न समीक्षा र टिका टिप्पणीलाई लिइएको छ ।

यस शोधकार्य सम्पन्न गर्न मूलतः पुस्तकालयीय विधिको प्रयोग गरिएको छ ।

(ख) सामग्री विश्लेषणका आधार

प्रस्तुत शोध कार्य सम्पन्न गर्नका लागि प्रमुख नाट्य तत्त्वलाई मुख्य आधार बनाइएको छ । जसमा मुख्य नाट्य तत्त्व, कथावस्तु, चरित्र, परिवेश, संवाद, द्वन्द्व, उद्देश्य, भाषाशैलीलाई लिइएको छ ।

१.८ शोधपत्रको रूपरेखा

प्रस्तुत शोधपत्रलाई व्यवस्थित एवम् सुगठित रूप दिनका लागि विभिन्न परिच्छेद विभाजन गरिएको छ । आवश्यकता अनुसार शीर्षक, उपशीर्षकमा विभाजन गरिएको छ । जसमध्ये प्रमुख अध्याय निम्न लिखित छ ।

पहिलो परिच्छेद : शोधपरिचय

दोस्रो परिच्छेद : नाट्य सिद्धान्त र नाटक विश्लेषणका आधार

तेस्रो परिच्छेद : पुष्प आचार्यका नाट्यात्रा, प्रवृत्ति र योगदान

चौथो परिच्छेद : पुष्प आचार्यका विधातत्त्वका आधारमा एकाङ्की नाटकको अध्ययन

पाँचौ परिच्छेद : पुष्प आचार्यका विधातत्त्वका आधारमा पूर्णाङ्की नाटकको अध्ययन

छैटौँ परिच्छेद : सारांश तथा निष्कर्ष

सन्दर्भ सामग्री सूची

दोस्रो परिच्छेद

नाट्यसिद्धान्त र नाटक विश्लेषणका आधार

२.१ विषयप्रवेश

नेपाली नाटकको सैद्धान्तिक स्वरूप पहिचान गर्ने क्रममा सर्वप्रथम नाटकको व्युत्पत्ति र अर्थ स्पष्ट पारिएको छ । यसक्रममा नाटकको कोशीय अर्थ र तात्पर्यलाई समेत स्पष्ट पारिएको छ । नाटकको परिभाषा अन्तर्गत पूर्वीय, पाश्चात्य र नेपाली विद्वान्को वर्गीकरण र तत्त्वलाई पनि सङ्क्षेपमा व्याख्या गरिएको छ । अन्त्यमा नेपाली साहित्यमा नाटकको आवश्यकता, औचित्य एवम् महत्त्वलाई दर्शाउँदै नाटकको सैद्धान्तिक स्वरूपलाई पहिचान गरिएको छ । यसै सैद्धान्तिक मान्यताका आधारमा आगामी अध्यायमा शोध कार्यलाई अगाडि बढाउने काम भएको छ ।

२.२ नाटक शब्दको व्युत्पत्ति र अर्थ

नाटक र नाट्य दुवै शब्दको मूल 'नट' धातु हो । नट अबस्यन्दको रूपमा रहेको 'नट' धातुमा 'ण्बुल' प्रत्यय लागि त्यसका स्थानमा 'अक' आदेश हुँदा नाटक शब्द व्युत्पन्न हुन्छ । (बराल र अन्य, २०५५ : ३५१) । यहाँ नट धातुको अर्थ अबस्यन्दन हो र अबस्यन्दनको अर्थ नाटक अर्थात् अङ्ग सञ्चालन र अभिनय दुवै देखिन्छ । अष्टाध्यायी ग्रन्थका अनुसार 'नट' धातुबाट व्युत्पन्न 'नट' शब्दमा 'ञ्य' प्रत्यय लागेर नाट्य शब्दको निर्माण भएको थाहा हुन्छ । यसरी एउटै धातुबाट बनेका भएपनि नाटक 'कृत' प्रक्रियाबाट र 'नाट्य' तद्वित प्रक्रियाबाट बनेको हुन्छ (उपाध्याय, २०५२ : ६) ।

पूर्वीय अर्थात् संस्कृतशास्त्रमा नाटकलाई रूपकको एक भेद मानिन्छन् तर संस्कृतबाट जन्मेका आधुनिक आर्य भाषाहरूमा दृष्यका लागि सामान्यतया नाट्य वा रूपक नभएर नाटक शब्द नै प्रचलित छ (उपाध्याय, २०५२ : १) अभिनेयता र दृश्यात्मकता जस्ता पक्षले चिनाउने पाश्चात्य अर्थात् अङ्ग्रेजी साहित्यमा ड्रामा (Drama), प्ले (Play) र थिएटर (Theatre) को नेपाली रूपान्तरण हो । ग्रीसेली मूलका शब्द ड्रामा र थिएटर शब्दले क्रमशः गरिएको कार्य र रङ्गमञ्च भन्ने बुझाउँछ । ड्रामालाई थिएटर भन्नु स्थान सहचार्यको प्रतिफल हो (उपाध्याय; २०५२ : ११) तसर्थ नाटक रङ्गशालाका लागि तयार पारिएको

अभिनेताले लिखित संवादका माध्यमबाट चरित्र वा कार्यको अभिनय गर्ने साहित्यिक रूपलाई ड्रामा भनिन्छ (कोइराला, २०६६ : ४) ।

नाटकको व्युत्पत्तिका सम्बन्धमा पूर्व पश्चिममा आ-आफ्नै मान्यता रहेका छन्, जसलाई तल प्रस्तुत गरिएको छ-

संस्कृत व्याकरणअनुसार 'नाटक' शब्द 'नृति' अथक नट (ण्ट नृतौ) धातुमा 'अक' प्रेरकृत प्रत्यक्ष लागि बनेको पाइन्छ र यस शब्दको व्युत्पत्तिगत अर्थ 'नाच्ने' नचाउने भन्ने हो । धनञ्जयको नाट्य सिद्धान्त विषयक संस्कृतिक ग्रन्थ दशरूपकम् का टीकाकार धनिकले नाटक शब्दको व्युत्पत्ति संस्कृत 'नट' धातुमा अक कृत प्रत्यय लागि हुने मत व्यक्त गरेका छन् । नाटकमा आङ्गिक क्रिया र कर्म सात्त्विक अभिनय बढी हुन्छ भन्ने उल्लेख पनि धनिकले गरेका छन् । यसरी नाच्ने नचाउने भन्ने अर्थबाट अघि बढ्दै क्रमशः अभिनय कलासँग नाटकको सम्बन्धको विस्तार गर्ने काम संस्कृतबाट आचार्यहरूले गरेका छन् । त्यस्तै पूर्वीय नाटकको प्राचीनतालाई हेर्नुपर्दा वैदिक युगमा ब्रह्माजीले नाट्य वेदको रचना गरी नाट्यचार्य भरतमुनिलाई मञ्चन गर्न दिएको चर्चा गरेको पाइन्छ । यसरी अभिनय वा अनुकरण गर्ने मानवीय स्वभाव भएकाले अभिनय लोकमङ्गल र मनोरञ्जन प्रदान गर्ने नाट्य विधाको रूपमा विकसित भयो भन्ने तथ्य नाटकको उत्पत्ति सम्बन्धी पूर्वीय मतबाट स्पष्ट हुन्छ ।

पाश्चात्य साहित्यमा नाटक सर्वप्रथम ग्रीसबाट सुरु भएको मानिन्छ । ग्रीसेलीहरूले एटिकामा वसन्त ऋतुका अवसरमा आफ्ना स्थानीय देवता डायोनिसस देवता प्रसन्न तुल्याउने हेतुले उनको मन्दिर अगाडि रङ्गमञ्चमा गायन नृत्यका साथ डिथियाम्ब (रौद्रस्तोत्र वा गीता) मा संवाद तत्त्वको प्रवेश गराएपछि नाटकको जन्म भएको र त्यस गीत र नृत्यबाट दुःखान्त नाटकको उत्पत्ति भएको मानिन्छ । यस भन्दा पहिले इजिप्टमा पनि 'अविद्वैस' नामक दुखान्त नाटकको अस्तित्व थियो भन्ने मानिन्छ । त्यस्तै नाटकको उत्पत्ति सम्बन्धमा पश्चिमका समालोचकहरूको बेगलाबेगलै मत पाइन्छ । पाश्चात्य विद्वान् रिज्वेले नाटकको उत्पत्तिको मूल आधार बीर पूजाको प्रवृत्ति हो भनेका छन् (सांस्कृत्यायन, १९८१ : ११०) प्राचीन ग्रीसका बासिन्दाहरू आफ्ना देशका मृतवीरहरूको समाधि निकट जम्मा गराएर तिनीहरूको जीवनसम्बन्धी अभिनय गर्दथे । अर्का विद्वान् एबी किथले प्राकृतिक परिवर्तनलाई अभिनय गरेर देखाउने सन्दर्भमा नाटकको उत्पत्ति भएको भन्ने मत प्रकट

गरेका छन् । साहित्यशास्त्री पिसेलले नाटकको उत्पत्ति कठपुतलीहरूको नृत्यबाट भएको ठानेका छन् । ग्रीसबाट देवी देवताको स्तुतीका सन्दर्भमा विकसित भएको 'नाटक' शब्द युनानी भाषाबाट अङ्ग्रेजीमा ड्रामाका रूपमा चिनाउयन पाइन्छ । यसरी पाश्चात्य नाटकको उत्पत्तिको विभिन्न मतहरूलाई हेर्दा कुनै न कुनै धार्मिक अवसरमा, धार्मिक समारोहको आयोजना नै नाटकको उत्पत्तिको स्रोत हो भन्ने स्पष्ट हुन्छ । यिनै धार्मिक उत्सवमा प्रयोग हुने गीत र नृत्यबाट नाटकको उत्पत्ति भएको हो ।

यसरी पूर्वीय र पाश्चात्य दुवैतिरका नाटकको उत्पत्ति सम्बन्धि मतलाई हेर्दा अनुकरणबाट अभिनयको अभिनयबाट नाटकको उत्पत्ति भएको बुझिन्छ । संस्कृत भाषाका नाटक नृत्यबाट र पश्चिमी नाटक चाही समूह गीतबाट जन्मेका हुन तर नाटकको उत्पत्ति नृत्य मात्र वा गीतबाट मात्र सम्भव छैन । दुवैको संयुक्त प्रयत्न र सहकारिताबाट नाटकको उत्पत्ति हेर्दा यो कुनै एक व्यक्ति विशेषको मस्तिष्कको उत्पादन नभएर विभिन्न स्रोतबाट आवश्यक सामग्री बटुली तयार पारिएको प्रतीत हुन्छ ।

२.३ नाटकको प्रमुख परिभाषा

युग, दृष्टि र परिवेशअनुसार साहित्यका विधाहरूको मूल्य, मान्यता र स्वरूपमा पनि परिवर्तन आउने हुनाले साहित्यको कुनै पनि विधालाई एउटा नियमभित्र परिभाषित गर्नु कठिन मात्रै छैन असम्भव प्रायः देखिन्छ । यसैले नाटकको वास्तविक स्वरूप पहिचान गर्नका लागि पूर्वीय र पाश्चात्य विद्वान्हरूका विभिन्न परिभाषालाई बुझ्नु पर्ने हुन्छ ।

२.३.१ पूर्वीय साहित्यमा नाटकको परिभाषा

पूर्वीय साहित्य अन्तर्गत संस्कृत साहित्यमा सर्वप्रथम आदि आचार्य भरतमूनिने नाटकलाई परिभाषित गरेको पाइन्छ भने त्यसलाई अधि बढाउने कार्य धनन्जय आदिले गरेको पाइन्छ । भरतले 'नाट्यशास्त्र' मा नाटकको सैद्धान्तिक पक्षका साथै रङ्गमञ्च सम्बन्धी प्रायोगिक पक्षको पनि विशेष उल्लेख गरेका छन् । भरत रसवादी आचार्य भएकाले नाटकको आस्वादनबाट कथ्य अनुसारको साहित्यिक रस निष्पन्न हुन्छ भन्ने भरतको धारणा छ । केही पूर्वीय विद्वान्हरूले नाटक सम्बन्धी मान्यता निम्ननुसार प्रस्तुत गरिएको छ-

१. आदि आचार्य भरतमुनि

“तीनै लोकको भावको अनुकरण नै नाटक हो ।” (आचार्य, १९५६ : ३५) ।

२. धनन्जय

“अवश्य विशेषको अनुकरण नै नाटक हो अथवा अवश्यानुकृतिनीट्यम्” (धनन्जय, २०१९ : ४) ।

यसैगरी हिन्दी साहित्यका विद्वान्हरूले पनि नाटककार बारेमा विशेष चर्चा गरेका छन् । केही हिन्दी साहित्यकारहरूको नाटक सम्बन्धी मान्यता तल दिइएको छ-

१. सीताराम चर्तुवेदी

नाटककारद्वारा रचित, प्रसिद्ध कल्पित कथा नकमा आश्रित रङ्ग मञ्चमा प्रयोगद्वारा शिक्षित नट्कृत अभिनय सङ्गीता दिजनकारले प्रेक्षकहरूको विनोद गर्ने आदेश प्रद व्यापार नाटक वा रूपक हो (सुवेदी, १९६४ : ७४)

२.३.२ पाश्चात्य साहित्यमा नाटकको परिभाषा

पाश्चात्य साहित्यमा पनि नाटकका बारेमा विशेष चर्चा गरिएको छ । अरस्तुले काव्यशास्त्रमा दुखान्त नाटकलाई बढी महत्त्व दिएर त्यसैको बढी चर्चा गरेका छन् भने सुखान्तको बारेमा सामान्य स्पर्श मात्र गरेका छन् । यसपछि पाश्चात्य साहित्यका अन्य विद्वान्हरूले पनि नाटकलाई परिभाषित गरेको पाइन्छ । जुन पाश्चात्य विद्वान्हरूको नाटकसम्बन्धी मान्यता निम्न लिखित प्रस्तुत गरिएको छ-

१. अरिस्टोटल

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

२. सिसेरो

नाटक जीवनको अनुकरण र रीतिहरूको दर्पण हो अर्थात् नाटक मानव जीवनको विभिन्न पक्षहरू चरित्रहरू र अनुभूतिहरूको अभिव्यक्ति हो (न्यौपाने, २०४९ : २३८) ।

३. सेक्सपियर

विश्व पहिलो नाटकको भने विश्वका स्रष्टा पहिला नाटककार हुन् । त्यस्तै संसार एउटा रङ्गशाला हो भने संसारमा जन्मने नरनारी अभिनेता र अभिनेत्री हुन् (भट्टराई, २०५४ : ४४) ।

४. इन्साइक्लोपिडिया इन्टरनेशनल

कार्य गर्नु अर्थ बुझाउने ग्रीसेली भाषाको शब्दबाट नाटक शब्द विकसित भएको हो । यो शब्दले अभिनय गरिने जुनसुकै कार्यलाई बुझाउन सक्ने भएपनि प्रायः यसले रङ्ग मञ्चमा अभिनय गर्नका लागि लेखिएको नाट्यकृति बुझाउँछ (इन्टरनेशनल, १९९८ : १०५) ।

२.३.३ नेपाली साहित्यमा नाटकको परिभाषा

नेपाली साहित्यमा पनि विभिन्न विद्वान्हरूले आ-आफ्नो मान्यताअनुसार नाटकको परिचय दिने वा परिभाषा गर्ने कार्य गरेका छन् । केही विद्वान्हरूका नाटकसम्बन्धी मान्यताहरू निम्न लिखित छन्-

क) केशव प्रसाद उपाध्याय

नाटक देश, काल र वातावरण विशेषसित सम्बन्धित नर नारीको जीवनलाई अभिनेता अभिनेत्रीद्वारा बार्तालाप र कार्यको भरमा अभिनय गरेर देखाइने कला हो (उपाध्याय, २०४९ : ८१) ।

ख) मोहनराज शर्मा

आख्यानात्मक कथ्यको अनुकार्य प्रधान संवादात्मक रचना नाटक हो । (शर्मा र दयाराम श्रेष्ठ : २०६५ : १३९)

ग) अशेष मल्ल

नाटकमा अभिनय तत्त्वलाई अनिवार्य मानिन्छ । अभिनयकै कारण साहित्यका अन्य विधासित नाटक भिन्न छ । यो जीवनको अभिनय पूर्ण व्याख्या हो । रङ्गमञ्चमा पुगेपछि नाटकको अर्थशुरु हुन्छ । नाटकको कथावस्तु, चरित्र, संवाद, शैली, उद्देश्य सबै कुराहरू रङ्गमञ्चको प्रस्तुतिमा जीवन्त हुन सक्छन् । नाट्यकृतिका प्राणलाई अभिनेताले आफ्नो मुखाभिनय, गति, बेग र वाणीद्वारा दर्शकसम्म सम्प्रेषित गरिएको हुन्छ (मल्ल, २०५८ : अंक २)

घ) कुमार कोइराला

आधुनिक नाटक समसामयिक यथार्थमा आधारित हुन्छ । यसमा सामान्य जीवनको चित्रण हुन्छ, यसले मानव जीवनका विभिन्न पक्षको उद्घाटन गर्छ । यो रङ्गमञ्चका लागि तयार पारिएको हुनाले अभिनयात्मक हुन्छ । यो संवादात्मक साहित्यिक विधा हो (कोइराला, २०६६ : ८) ।

ड) देवी सुवेदी

नाटक अभिनयात्मक साहित्यिक विधा हुनाले यसको प्रेक्षक एवम् रङ्गमञ्चप्रति दोहोरो दायित्व हुन्छ (सुवेदी, २०७० : २१२) ।

यसप्रकार नेपाली नाटककार तथा समालोचकहरूले संवादात्मक शैलीमा लेखिएको सामाजिक जीवनको अनुकार्य गरिने साहित्यिक विधा विशेषलाई नाटक मानेका छन् ।

२.४ नाटकको वर्गीकरण

पूर्व र पश्चिम दुवैतिर विशेष महत्त्वका साथ प्राचीनकालदेखि नै नाटकको वर्गीकरण विभिन्न ढङ्गबाट प्रस्तुत गरिएको पाइन्छ । यी दुवैतिर गरिएको नाटकको वर्गीकरणलाई निम्नानुसार प्रस्तुत गरिन्छ ।

पूर्वीय अर्थात् संस्कृत साहित्यका विभिन्न विद्वान्हरूले नाटकको वर्गीकरणका सम्बन्धमा आ-आफ्ना मत व्यक्त गरेका छन् । नाट्यलाई रूपक नाम दिई त्यसैका आधारमा नाटक रूपकका दश भेद र उपरूपकका अठार भेद कल्पित गरिएका छन् (उपाध्याय, २०५२

: ६१) । यसरी नाटकका दुई भेद रूपक र उपरूपक गरी वर्गीकरण गर्दै रूपकको प्रमुख भेदका रूपमा नाटकलाई लिइएको छ । नाट्यचार्य भरतमुनि तथा धनन्जयले नाटकलाई रूपक र उपरूपकमा वर्गीकरण गर्दै आफ्ना ग्रन्थमा रूपकका दश भेद तथा उपरूपकका अठारभेद उल्लेख गरी प्रस्तुत गरेका छन् । पूर्विय साहित्यमा वस्तु, नेता र रसलाई नाटकको मूल तत्त्व मान्दै यसका दश भेद उल्लेख गरिएको पाइन्छ जसअनुसार नाटकका प्रकरण, भाण, व्यायोग, डिम, ईहमृग, अङ्क वीथी, समवकार, प्रहसन ।

क) नाटक प्रख्यात लोकप्रसिद्ध ऐतिहासिक पौराणिक तथा कल्पित कथावस्तु भएको पञ्च सन्धिले युक्त, सृङ्गार र वीर अङ्गी रस र अन्य अङ्ग रस भएका पाँचदेखि दश अंकमा संरचित दृश्यात्मक काव्य नाटक हो र ख) प्रकरण : कल्पित कथावस्तुमा आधारित धीर प्रसान्त नायक भएको पाँच देखि दश अंकको अङ्गी रस सृङ्गार रस हुन्छ । ग) माण : उत्पाद्य (कवि कल्पित) कथानक, ध्रुव वा दृष्ट चरित्रको अभिनय, वीर सृङ्गार रस प्रमुख रहने एक अंकको हुन्छ । घ) व्यायोग : प्रख्यात विषयवस्तुमा आधारित स्त्री पात्र कम र पुरुष पात्र बढि रहने एक अङ्कको र अङ्गी रस सृङ्गार रहन्छ । ङ) डिम : विषयवस्तु प्रख्यात, पौराणिक वा ऐतिहासिक रहने डिममा शान्त हास्य र सृङ्गार रस बर्जित गरिएको हुन्छ । यो चार अंकको हुन्छ । च) ईहमृगा : प्रख्यात र कल्पित कथावस्तुको मिश्रित योगबाट रचित ईहमृता नायक धीरोदत्त देवता र मानव र खलनायक रहने र नायिकाको कारणबाट युद्ध हुन्छ । यसमा चार अङ्क मुख, प्रतिमुख र निर्बहण गरी तीन सन्धि हुन्छन् । छ) अङ्क : प्रख्यात कल्पित विषयवस्तुमा रहेको अंकमा सामान्य व्यक्ति नायक र धेरै नारी पात्र हुन्छन् यो करुण रस प्रधान एक अंकको हुन्छ ज) वीथी : कवि कल्पित विषयवस्तु रहेको उत्तम मध्यम र अधम मध्ये एक नायक सृङ्गार रस प्रधान र एक अंकको हुन्छ । भ) समवकार : पौराणिक विषयवस्तु अथवा दवासुर-सङ्ग्रामको अङ्गी रस रहेका तीन अंकको हुन्छ । ञ) प्रहसन : उत्पाद्य कथावस्तु निन्दनीय र उपहास्य चरित्रको अभिनय भएको एक वा एक भन्दा बढी अंकको हुने प्रहसन हास्यरस प्रधान हुन्छ । यसरी संस्कृत साहित्यमा आचार्यहरूले नाटकीय तत्त्व अङ्कहरूको प्रयोगलाई आधार बनाएर दश प्रकारका रूपकको चर्चा गरेका पाइन्छ । पाश्चात्य साहित्यमा पनि नाटकका विविध भेदहरू पाइन्छ । अरस्तुको नाटमान्यता सम्बन्धी भेद महत्त्वपूर्ण मान्न सकिन्छ । उनले नाटकका दुई भेद ट्रेजेडी र कमेडी देखाए क) ट्रेजेडी वा दुःखान्त नाटक लेख्ने परम्परा ग्रीकबाट भएकाले ग्रीकलाई दुखान्तको जन्मभूमि भनिन्छ । ट्रेजेडीको रागात्मक प्रभाव वा शिष्ट प्रकारको आनन्द हो,

जो अनुकरणका माध्यमबाट करुणा र त्रासलाई जगाई निष्पन्न हुन्छ (उपाध्याय : २०४४ : १२९) । यसलाई वियोगान्त पनि भनिन्छ । ख) कमेडि : कमेडिलाई दुःखान्त वा संयोगान्त पनि भनिन्छ सुखान्त वा सुखमा अन्त्य हुने, जीवनका सामान्य घटना समस्याको प्रदर्शन हुने नाटक कमेडि अर्थात् सुखान्त नाटक हो । यो दुखान्त भन्दा कम गम्भीर र कम उदात्त हुन्छ । (उपाध्याय, २०५२ : ११०) । वास्तवमा नाटकको दुखान्त र सुखान्त भेद अन्त्यका आधारमा गरिएको वर्गीकरण हो ।

नाटकको वर्गीकरण सम्बन्धी विद्वान्हरूको मतएक्यैता भएपनि उनीहरूका धारणा लाई मनन गर्दा नाटकका वर्गीकरण निम्नानुसार प्रस्तुत गर्न सकिन्छ ।

१. विषयवस्तुका आधारमा

क) पौराणिक/धार्मिक नाटक

पुराण वा धर्म शास्त्र सम्बन्धी विषयवस्तुमा आधारित (लुइटेल् : २०६७ : ७) । नाटकलाई पौराणिक/धार्मिक नाटक भनिन्छ । यसमा धार्मिक तथा नैतिक ग्रन्थ र पुराणका विषयवस्तु रहेका हुन्छन् । पुराणका पात्रलाई नाटकमा प्रमुख आधार बनाइएको हुन्छ । यस्ता नाटकहरू संस्कृत साहित्यबाट बढी प्रभावित हुन्छन् ।

ख) ऐतिहासिक नाटक

इतिहाससम्बन्धी विषयवस्तुमा आधारित नाटकलाई ऐतिहासिक नाटक भनिन्छ । यस्ता नाटकमा विगतका कुनै महत्त्वपूर्ण घटनालाई लिई तथ्य नाटक उपयोगी काल्पनिक उपघटना र चरित्रहरूको समावेश गरी विशिष्ट चरित्रको अभिनय प्रस्तुत गरिन्छ (उपाध्याय, २०४४ : ८१) । नेपालीमा अमरसिंह यसको ज्वलन्त उदाहरण हो ।

ग) सामाजिक नाटक

सामाजिक विषयवस्तु लिएर मौलिक कल्याणको आधारमा कथानक र चरित्र निर्माण गरी लेखिएका नाटक सामाजिक नाटक हुन् । जस्तै : मसान जिउँदो लास मुकुन्द इन्दिरा ।

२. प्रवृत्तिका आधारमा

क) स्वच्छन्दतावादी नाटक

स्वच्छन्द वा भावुक प्रवृत्तियुक्त नाटकलाई स्वच्छन्दतावादी नाटक भनिन्छ ।

ख) आदर्शवादी नाटक

आदर्शगुणी नायक वा नायिकाको माध्यमले समाजलाई सुधारको बाटो देखाउने अपेक्षा राखिएको नाटक आदर्शवादी नाटक हुन् । यस्ता नाटकमा सज्जनहरूमा जस्तो आपत आएपनि अन्त्यमा तिनीहरूको असर नीतिको कारण विजय भएरै छाड्छ । यसको उदाहरणमा मुकुन्द इन्दिरालाई लिन सकिन्छ ।

ग) यथार्थवादी नाटक : वास्तविक वा वस्तुगत प्रवृत्तियुक्त (लुइटेल् : २०६७ : ८) मानवीय सबलता र दुर्बलताका कारण साधारण नरनारी पात्र रहेका नाटक यथार्थवादी नाटक हुन् । समाजको यथार्थ वर्णन गर्नु नै यस नाटकको मूल ध्येय हो ।

घ) मनोवैज्ञानिक नाटक

नाटकमा मनोविकारले ग्रस्त अवस्थामा नरनारीका चित्रण गरिएका नाटकलाई मनोवैज्ञानिक नाटक भनिन्छ । यस्ता नाटकमा मानवीय मनका चेतन र अचेतन तहका क्रियाकलापहरू देखाइन्छ ।

ङ) प्रगतिवादी नाटक : मार्क्सवाद वा द्वन्द्वात्मक भौतिकवाद दर्शनमा आधारित (लुइटेल्, २०६७ : ८) नाटकलाई प्रगतिवादी नाटक मानिन्छ । राष्ट्रिय स्वाधीनता प्राप्त गर्नु र जनतन्त्रको स्थापना गर्नु प्रगतिवादको उद्देश्य हो (पोखरेल : २०६२ : ८६) ।

३. प्रस्तुतीका आधारमा

क) ध्वनि नाटक/रेडियोनाटक

रेडियोबाट प्रसारित पात्रको स्वरको आरोध - अवरोह, हाँसो रोदन सङ्गीतले गर्दा पात्र आनन्दित हुने नाटकलाई ध्वनि नाटकमा रेडियो नाटक भनिन्छ । यस्ता नाटक एकाङ्की जस्तै हुन्छन् ।

क) सडक नाटक

सडक नाटक रङ्गमञ्चमा मञ्चन नगरी सडकका चोक, आँगन आदि स्थूल ठाउँमा मञ्चन गरिने नाटक हो । रङ्गमञ्चको प्रविधिक पक्षहरूको आवश्यकता पर्दैन । यसका संस्थापक अशेष मल्लका अनुसार “वैकल्पिक रङ्ग मञ्चन नै सडक नाटकको पृष्ठभूमि हो ।” (मल्ल : २०६६ : २३) । त्यसैले रङ्गमञ्चलाई आफुभित्र निहित गर्नु, सडक माध्यम बनाएर जीवनको अन्त्य उद्घाटन गर्नु र कलाकार र दर्शकलाई एकै ठाउँमा ल्याएर रङ्गकर्मी तथा प्रेक्षकको दुरी समाप्त पार्नु सडक नाटकको मूलध्येय हो । सडक नाटकको रूपमा पहिलो पटक मञ्चित नाटक अशेष मल्लको लेखन र निर्देशन आफ्नै रहेको हामी वसन्त खोजी रहेछौं हो ।

क) दुखान्त नाटक

जीवनका गम्भिर एवम् दुखान्त क्षणमा अन्त्य हुने नाटकलाई दुखान्त नाटक भनिन्छ । यस नाटकमा दर्शकको मनमा करुणा र भय उत्पन्न हुन्छ । यस्ता नाटक जीवनका जटिल र गम्भिर विषयलाई लिएर लेखिन्छन् । तसर्थ दुखान्त नाटकमा मूल्यले करुणा त्रासद भावलाई उद्दीप्त पार्दछ । (उपाध्याय, २०५२ : ३२) यस्ता नाटक जीवनका जटिल र गम्भिर पक्षलाई लिएर लेखिन्छन् ।

ख) सुखान्त नाटक

सुखान्तमा अन्त्य हुने नाटक सुखान्त नाटक हो । सुखान्त नाटक दुखान्त भन्दा कम गम्भीर र कम उदात्त हुन्छ (उपाध्याय : ११०) । हास्यव्यङ्ग्यात्मक मनोरञ्जनात्मक र अर्न्तवस्तु तथा जीवनको सामान्य घटना वा समस्याको प्रदर्शन सुखान्त नाटकमा हुन्छ ।

५. भाषिक विन्यासका आधारमा

क) गद्य नाटक

गद्यमा लेखिएको (लुइटेल, २०६७ : ८) नाटक गद्य नाटक हो ।

ख) पद्य नाटक

पद्यमा लेखिएको (ऐजन) नाटकलाई पद्य नाटक भनिन्छ ।

ग) चम्पू नाटक

गद्य पद्य दुवै मिश्रित (ऐजन) नाटकलाई चम्पू नाटक भनिन्छ ।

त्यस्तै अंक संयोजनका आधारमा नाटक एकाङ्की र पूर्णाङ्की गरी दुई प्रकारका हुन्छन् । एउटै अंक एउटै दृष्य मात्र हुने नाटक एकाङ्की नाटक हो । एक भन्दा बढी अङ्क विभिन्न दृष्यमा बाँडिएका नाटक पूर्णाङ्की नाटक हुन् । उपर्युक्त वर्गीकरणले आधुनिक नेपाली नाटकलाई समेट्न सक्ने भएकाले यो वर्गीकरण उपर्युक्त र वस्तुपरक मानिन्छ ।

२.५ नाटकका प्रमुख तत्त्व

साहित्यिक विधा निर्माणमा लागि निश्चित घटक वा अवयवको मेल हुनु आवश्यक हुन्छ । बाह्य र आन्तरिक संरचनाको योगबाट साहित्यिक संरचना निर्माण हुन्छ । नाटकलाई आकृति प्रदान गर्ने र नाटक निर्माण गर्ने विभिन्न अवयवलाई नाटकका संरचक घटक भनिन्छ । नाटकीय तत्त्व भन्नाले नाटक भित्रका विभिन्न अङ्ग वा अवयव तथा उपकरण हुन् । जुन विना एउटा सिङ्गो नाट्य संरचना बन्न सक्दैन । नाटकका संरचक घटक वा तत्त्वका बारेमा पूर्व र पश्चिममा बेगला बेग्लै मतमतान्तर पाइन्छ ।

पूर्वीय अर्थत् संस्कृत नाट्यशास्त्र भरतमुनिले आफ्नो नाट्य शास्त्रमा चार वेदबाट क्रमशः पाठ्य, गीत, अभिनय र रसतत्त्व लिएर ब्रह्माजीले नाटकको रचना गरेको कुरा प्रष्ट हुन्छ । त्यस्तै अर्का विद्वान् विश्वनाथले साहित्य दर्पणमा इतिवृत्त वा सत, पात्र, नाट्योचित, अभिनय, रस, भाषा, गीत, वृत्ति, नाट्यालङ्कार, लास्याङ्ग, बीथ्यङ्ग, लक्षण, नान्दी र भरत वाक्यलाई नाटकको तत्त्व मानेका छन् (उपाध्याय, २०५६:४८) । नाटकको दीर्घ परम्परा बोकेका संस्कृत साहित्यमा वस्तु, नेता र रसलाई नाट्य तत्त्वका रूपमा व्याख्या गरेका छन् । पाश्चात्य जगतमा अरिस्टोटलले काव्य शास्त्रमा नाटकलाई दुःखान्त र सुखान्त दुई भागमा वर्गीकरण गर्दै दुःखान्त नाटकका अनिवार्य ६ अङ्गहरू निर्धारण गरेका छन् । उनको भनाइअनुसार दुःखान्त नाटकका प्रमुख तत्त्व यी हुन् - कथावस्तु, चरित्रचित्रण, विचार, पद रचना, गीत र दृष्य विधान (उपाध्याय; २०५२:६४) । हिन्दी साहित्यिकका समीक्षक विश्वनाथप्रसादले कथावस्तु, पात्र, कथोपकथन, देश काल, उद्देश्य र शैली गरी नाटकका ६ तत्त्व मानेका छन् (विश्वनाथ प्रसाद, सन् १९७३:९६) । त्यस्तै नाटकका संरचक घटकका बारेमा नेपाली साहित्यका विद्वान् केशवप्रसाद उपाध्यायले कथावस्तु वा कथानक, कार्यव्यापार, देशकाल वातावरण, द्वन्द्व, चरित्र, संवाद, दृश्य विधान वा रङ्ग निर्देश, विचार, रस भाव र शैली गरी नाटकको दशओटा तत्त्व मानेका छन् (उपाध्याय; २०५९:९) । त्यस्तै

दयाराम श्रेष्ठ र मोहनराज शर्माले कथानक, चरित्र चित्रण, संवाद, वातावरण र अन्य उपकरणहरूको पनि नाटकमा प्रयोग भएको हुन्छ भन्ने कुरा उल्लेख गरेका छन् (श्रेष्ठ र शर्मा, २०४०:१४९) ।

नाटकका तत्त्वहरू सम्बन्धी विद्वान्हरूको एकै मत नभए तापनि तिनीहरूको धारणालाई मनन गर्दा समग्र नाटकका तत्त्वहरूलाई निम्नानुसार प्रस्तुत गरिएको छ :

- (क) कथावस्तु
- (ख) चरित्रचित्रण
- (ग) परिवेश
- (घ) संवाद
- (ङ) द्वन्द्व
- (च) उद्देश्य
- (छ) भाषाशैली

(क) कथावस्तु

पूर्वीय र पाश्चात्य दुवै नाट्य परम्परामा कथावस्तुलाई अनिवार्य तत्त्वका रूपमा स्वीकार गरिएको छ । घटना वा कार्यहरूको योजनाबद्ध विन्यास कथावस्तु हो । यसलाई कथानक पनि भनिन्छ (उपाध्याय; २०५६:७६) । कथावस्तुलाई संस्कृत नाट्य सिद्धान्तमा वस्तु, अङ्ग्रेजीमा 'प्लट' र नेपालीमा कथावस्तु भन्ने गरिन्छ । कथावस्तुमा नै नाटकको बीज लुकेको हुन्छ ।

घटनावली र क्रियाको श्रृङ्खलित विस्तार कथावस्तु हो । पूर्वीय साहित्यमा नाटकीयकथावस्तुको आधिकारिक र प्रासङ्गिक दुई प्रभेद मानेको पाइन्छ । सुरुदेखि अन्त्यसम्म चल्ने कथावस्तु आधिकारिक कथावस्तु हो । मुख्य कथावस्तुको सहयोगीको रूपमा रहेको कथानकलाई प्रासङ्गिक कथावस्तु भनिन्छ (पोखरेल, २०४७:१५३) । आधिकारिकको सम्बन्ध मुख्य चरित्र वा नायक नायिका एवम खलनायक-खलनायिकासँग हुन्छ भने प्रासङ्गिकको सम्बन्ध सहायक चरित्रहरूसँग हुन्छ । प्रासङ्गिक कथावस्तुले आधिकारिक कथावस्तुलाई फलोन्मुख गराउन मद्दत गर्दछ । संस्कृत नाटकमा कथावस्तुको विन्यास स्पष्ट रूपमा देखाइएको छ । (कोइराला; २०६६:१०) । त्यस विधानलाई अर्थ प्रकृति कार्यावस्था र सन्धि भनेर छुट्याउन सकिन्छ (ऐजन) । कथावस्तुलाई मुख्य फल प्राप्तिर

बढाउने फलोन्मुख तत्त्वलाई अर्थ प्रकृति भनिन्छ । जुन बीज, विन्दु, पताका, प्रकरी र कार्य गरी ५ ओटा छन् । कथावस्तुलाई फल प्राप्तिमा उन्मुख गराउने अवस्था वा विकासलाई कार्यावस्था भनिन्छ । आरम्भ, यत्न, प्रत्यासा, नियतात्ति र फलागम गरी ५ किसिमका छन् भने कथावस्तुका अवस्था र अर्थ प्रकृति दुवैमा सम्यक तालमेल गराउने तत्त्वलाई सन्धि भनिन्छ । सन्धि पनि मुख, प्रतिमुख, गर्भ, विमर्श र निर्वहण गरी ५ ओटा छन् । अवस्थाहरू कार्य व्यापारमासँग सम्बन्धित हुन्छन् भने सन्धिहरू रूप रचनासित सम्बन्धित हुन्छन् (पोखरेल, २०४०:१५३) । यसरी पाश्चात्य विद्वान्हरूका मतानुसार नाटकीय कथावस्तुका पाँच अवस्था प्रारम्भ, विकास, चरम सीमा, अवरोह र समष्टि छन् ।

यसरी कथानकलाई पूर्वीय पाश्चात्य मान्यतामा सर्वोपरी स्थान रहँदा रहँदै पनि आधुनिक साहित्यमा कथानकविहीन भइ चरित्रप्रधान रूपमा देखा परेका छन् 'नाटक' । वर्तमान समयमा कथानकलाई भन्दा चरित्रलाई बढी प्राथमिकता दिए तापनि कथानकको आवश्यकता र महत्त्वलाई पूरै नकार्न सकिएको पाइँदैन । कथानकका निर्माणका लागि घटनावली आवश्यक रहने हुँदा कथानकका स्रोतहरू इतिहास, पुराण, स्वैरकल्पना, यथार्थ, मनोभावना तथा समसामयिक सन्दर्भलाई लिइन्छ । अचेल आधिकारिक कथावस्तु र आकारप्रकारमा पनि सङ्क्षिप्तता हुन थालेको छ । अतः कथावस्तु अत्यावश्यक घटनारुको समुचित गुम्फनले भरिएको छोटो छरितो, आकर्षक, कसिलो र स्वभाविक हुनुपर्दछ ।

(ख) चरित्र चित्रण

नाटकमा प्रयुक्त व्यक्ति, चरित्र वा सहभागीलाई चरित्र भनिन्छ । अङ्ग्रेजीमा 'क्यारेक्टर' शब्दको पर्यायवाचीका रूपमा नेपाली भाषामा पात्र वा चरित्र चित्रण शब्द आएको हो । नाटकको कथावस्तुसँग सम्बन्धित रहेर घटना जन्माउँदै चरमोत्कर्षमा पुऱ्याउने एवम् नाटकीय व्यक्तित्वमा पात्रलाई चरित्र भनिन्छ (थापा, २०५०:८४) । पूर्वीय साहित्यमा नाटकका तीन अङ्गहरूमध्ये नेतालाई प्रमुख मान्न सकिन्छ । पश्चिमी साहित्यमा पनि परापूर्वककालदेखि नै चरित्रलाई महत्त्व दिएको पाइन्छ । पहिलेका आख्यान कृतिमा कथानकको महत्त्व बढी थियो भने वर्तमान नाटकमा चरित्रचित्रणको प्रमुख स्थान देखिन्छ ।

नाटकमा कथावस्तुलाई अगाडि बढाउने नाटकीलाई जीवन्तता प्रदान गर्ने कार्यव्यापारलाई घटित गराउने संवादलाई गति दिने कार्य चरित्रले गर्दछ । तसर्थ पात्र

सशक्त, प्रबल, जीवन्त र संवेद्य हुनुपर्दछ । नाटकमा नायक नायिका प्रमुख भूमिकामा रहने गरी व्यवस्था हुनुपर्दछ । यी बाहेक अन्य सहनायक-नायिका, प्रतिनायक-नायिका र अरु पात्रहरूको पनि व्यवस्था हुनुपर्दछ । तर यिनीहरू मुख्य चरित्रकै सेरोफेरोमा रहन्छन् । मोहनराज शर्माका अनुसार पात्र वा चरित्रलाई

१. लिङ्गको आधारमा : पुरुष र स्त्री
२. कार्यको आधारमा : प्रमुख र सहायक
३. प्रवृत्तिको आधारमा : अनुकूल र प्रतिकूल
४. स्वभावको आधारमा : गतिशील र गतिहीन
५. जीवन चेतनाको आधारमा : व्यक्तिगत र वर्गीय

६. आसन्नताको आधारमा : बद्ध र मुक्त गरी अत्यन्त सूक्ष्म र कलात्मक तरिकाले हेरेका छन् (शर्मा : २०४८, ७२) । यो पात्र वा चरित्र चित्रण सम्बन्धी मत महत्त्वपूर्ण देखिन्छ । पूर्वीय साहित्यमा पात्रका सन्दर्भमा बृहत् चर्चा र व्याख्या गरिएको पाइन्छ । पूर्वीय साहित्यमा नाटकका सन्दर्भमा नायकलाई १. धीरोदत्त २. धीरोद्वत ३. धीरललीत ४. धीर प्रशान्त गरी ४ वर्गमा र नायिकालाई १. स्वकीय २. परकीय ३. सामान्य गरी ३ वर्गमा विभाजन गरिएको पाइन्छ (थापा, २०५०:८५-८६) । पूर्वीय साहित्यमा नायक नायिकालाई विभिन्न भेदमा वर्गीकरण गरी चर्चा गरिएको पाइन्छ । तसर्थ पात्रमा देखिने विभिन्न प्रवृत्तिहरूलाई दृष्टिगत गरी पात्रको वर्गीकरण गर्नुपर्ने देखिन्छ । पहिलेका नाटकका आख्यानमा पात्र देवता, राक्षस, पशुपक्षी जस्ता अतिमानवीय (मानवीय) पात्रको पनि प्रयोग हुन्थ्यो तर आधुनिक नाटकमा पात्रहरू प्रायः जसो मानवीय नै हुन्छन् । नाटकमा पात्रको सङ्ख्या एकिन गर्न नसकिए तापनि पात्र धेरै हुनु राम्रो होइन । तर पात्रको बहुलताले गर्दा नाटकीय केन्द्रीयतामा उद्देश्योन्मुखतामा आघात पर्न जान्छ । जसले गर्दा नाटकीय प्भाव दुरगामी र चिरस्थायी हुन सक्दैन । अतः नाटकमा चरित्र चित्रणको स्वतन्त्रता नपाइने हुँदा चरित्रचित्रणको उत्कृष्टतामा नै नाटकको सफलता निर्भर गर्दछ ।

ग) परिवेश

नाटकमा कथावस्तुको घटना एवम् चरित्रहरूले कार्यव्यापार घटित हुने ठाउँ समय र वातावरणलाई परिवेश भनिन्छ । खासमा परिवेश भनेको देश, काल र वातावरण वा

परिस्थिति हो (थापा, २०६५ : ११) । पात्रको व्यक्तित्व, परिवार, पारिवारिक पृष्ठभूमि समाज, सामाजिक परम्परा, प्रकृति, ऋतु र अन्य भौगोलिक विशेषता देखि लिएर पात्रका क्रियाकलाप भाषा, भाषिका र व्यक्ति बोली सबै परिवेशद्वारा निर्देशित हुन्छन् । समग्र युग र जीवनको हरेक स्थिति प्रत्येक घटना कार्य र प्रवृत्तिलाई यथार्थ र प्रभावकारी बनाउने समुचित योजक परिवेश हो । यसले वस्तु वा घटनालाई घेरेर सबै मूर्त अमूर्त तत्त्वलाई समेट्छ ।

नाटकीय कथावस्तुलाई जीवन्त र स्पष्टताका निम्ति परिवेशको उचित विधानको आवश्यकता पर्दछ । युग जीवनको चित्रण नगर्दा नाटक असफल र अकालिक बन्न पुग्दछ । यसकारण पात्रपात्रका मानसिक द्वन्द्व तथा आरोह अवरोधका चित्रण गरेमा नाटक बढी प्रभावशाली र हृदयस्पर्शी बन्न पुग्छ । यसले वस्तु र पात्रलाई गतिशीलता र जीवन्तता प्रदान गर्दछ । नाटकमा कथावस्तु र पात्रका बिचमा सम्बन्ध स्थापित गर्नु आवश्यक रहेकाले विश्वसनीय र प्रमाणिक परिवेशका आवश्यकता पर्दछ । प्रकृतिले मानिसको भावनामा प्रभाव पार्ने हुनाले पात्रको आवश्यकता अनुसार प्रकृतिको चित्रण गरिएको हुनुपर्दछ । अन्यथा परिवेशले विपरित चित्रण गरियो भने अस्वभाविकता आउँछ र नाट्यकृति हास्यासपद हुन्छ । तसर्थ परिवेशले नाटकलाई व्यवस्थित र प्रमाणिक बनाउने हुँदा पर्यावरणको आधारशीलामा नाटकीय कार्यव्यापारको वीजारोपण हुन्छ ।

परिवेशमा निर्माणमा प्रकृतिको महत्त्वपूर्ण भूमिका हुन्छ । प्रकृतिले मानवीय भावनामा प्रभाव पार्ने हुनाले पात्रको अवश्यक अनुसार प्रकृतिको चित्रण गर्नुपर्दछ । एउटा सफल कलाकारले पात्रको सुख-दुःख, हाँसो-आँसु, आशा-निराशा र घात प्रतिघाटमा प्रकृतिले साथ दिइरहेको छनक आफ्नो नाटकमा प्रस्तुत गरेको हुन्छ । तसर्थ पात्रको मानसिक अवश्य अनुसार प्रकृतिको चित्रण गरिएको छ ।

घ) उद्देश्य

जुन प्रयोजन वा लक्ष्य सिद्धिका लागि नाट्यकृति लेखिन्छ त्यो प्रयोजनलाई उद्देश्य भनिन्छ । उद्देश्यलाई विचार तत्त्व वा जीवन दर्शन पनि भनिन्छ । बिना उद्देश्य कृतिको रचना नगरने हुँदा हरेक कृति कुनै प्रयोजन पूर्तिकै लागि रचिन्छन् । उद्देश्यहीन रचना अन्योल ग्रस्त र मूल्यहीन बन्न पुग्दछ । साहित्य मानव जीवनको सबल अभिव्यक्ति भएकाले तथा युगजीवनका विविध भाँकीहरू साहित्यमा मार्फत प्रस्तुत हुने भएकाले यही सेरोफेरोमा

नाटकको उद्देश्य निर्धारण गर्न सकिन्छ (भण्डारी र अन्य, २०६४ : ३५५ यथार्थमा भन्ने हो भने नाटककारले जीवनको जुन लक्ष्यलाई सङ्केत गरी आफ्नो विचार वा दर्शन प्रस्तुत गर्दछ त्यती नै नाटकको उद्देश्य हो ।

संस्कृत नाटकमा रसको प्रतिपादन गर्नु नै साहित्यको मूल उद्देश्य मानिन्छ भने पाश्चात्य नाट्य परम्परामा भने एरिस्टोटलको दुखान्त नाटकमा त्रास र करुणाको उद्दीपनद्वारा मनोविकासहरूको विरेचनका रूपमा उद्देश्यलाई लिएका छन् । उद्देश्य नाट्य सिर्जनामा मूलतः अर्न्तवस्तुमा नै आउँछ तर कतिपय अवस्थामा रूपमात्र पनि विचार भएर आउँछ । विचारलाई प्रस्तुत गर्ने पद्धति व्यङ्ग्यात्मक, प्रतीकात्मक, वर्णनात्मक वा अन्य कुनै पनि हुन सक्छ । समाज इतिहास वा परिवारको धारणा अभिव्यक्ति हुने हुँदा विचार वर्गीय, कलात्मक सामाजिक वा दुवैको मिश्रित रूपमा पनि आउँछ । उद्देश्यले समाजका सुन्दर कुरूप तथा सकारात्मक नकरात्मक पक्षलाई समेट्दछ । तसर्थ नाट्यकृतिको उद्देश्यको प्रभावकारिता चाहिँ कला कौशल वा संरचनागत वैशिष्ट्यमा आधारित भएतापनि विचार, शीर्षक, सम्वाद, व्याख्या, वर्णन, चरित्र आदिद्वारा पनि व्यक्त हुन्छ ।

आधुनिक नाटकले मानवीय जीवनका यथार्थता, मनोरञ्जन, सौन्दर्यको खोज, मनोवैज्ञानिक रहस्य र विसङ्गति बोधको उद्घाट गर्दछ । जीवनका बाट्यान्तर अनुभूति घात प्रतिघात तथा मानवीय कैयौँ परिस्थितिको अभिव्यक्ति गर्नु नाटकको उद्देश्य हो । नाट्यकृतिमा प्रत्यक्ष र परोक्ष रूपमा रहने उद्देश्यले वर्तमान समयमा यथार्थको प्रकटीकरण गरेको छ ।

संस्कृत नाट्य परम्परामा नाटकको रचना आदर्शवादी धरातलमा भएको देखिन्छ भने पाश्चात्य नाट्य परम्परामा वस्तुवादी धरातलमा भएको पाइन्छ । आदर्शवादी धरातल अनुरूप वस्तु, नेता र रसको बाहुल्यता रह्यो भने वस्तुवादी नाट्य रचनामा द्वन्द्वात्मक स्थितिको सिर्जना नै नाटकको उद्देश्य रहेको देखिन्छ । यसर्थ नाटकको उद्देश्य समयानुसार फरक फरक रहेको पाइन्छ ।

(ड) द्वन्द्व

सामान्य तथा घटना विशेषमा संलग्न परस्पर विरोधी दुई तत्त्वको जोड, दुई व्यक्ति बीचको भगडा, कलह, सङ्घर्षलाई द्वन्द्व भनिन्छ । अर्थात् द्वन्द्वको सामान्य अर्थ परस्पर दुई

विरोधी तत्त्वको जोडा, दुई व्यक्ति बीचको भगडा, कलह, सङ्घर्ष, उत्पन्न द्विविधि हो । वास्तवमा नाटकीय संरचनामा कार्यव्यापारको निर्धारण अर्थात कथावस्तुलाई गति प्रदान गर्ने र पाठक वर्गमा उत्सुकता, कौतुहलता प्रदान गर्दै मनोरञ्जन प्रदान गर्ने नाटकमा द्वन्द्वको आयोजना गरिन्छ । नाटकमा द्वन्द्व व्यक्तिका विपरीत भाव वा विचारसँग, व्यक्ति व्यक्ति बीचमा, व्यक्ति र समाजका बीचमा, व्यक्ति र भौतिक जगतका बीचमा हुन सक्छ । तसर्थ विरोधी अवस्थामा गुणहरूको जोडा तथा विपरीत, दृष्टिकोण, अनुभव, इच्छाहरू भएको परिस्थिति नै द्वन्द्व हो ।

पश्चिमी प्रसिद्ध नाटककार जर्ज वोनार्ड शाले द्वन्द्वविना नाटक नै नहुने धारणा राख्दै नाटकमा द्वन्द्वको अनिवार्यतालाई स्वीकारेका छन् । वास्तवमा नाटकमा द्वन्द्वको उचित विधान गर्न सकेको खण्डमा नाटक बढी गतिशील उत्सुकतापूर्ण एवम् रोचक बन्न जान्छ । द्वन्द्व आन्तरिक र बाह्य दुई प्रकारको हुन्छ । एउटै व्यक्तिको मन विरोधी भाव, विचार वा मानसिक अवस्था देखिए भने त्यसलाई आन्तरिक द्वन्द्व भनिन्छ । अनुकूल र प्रतिकूल पात्र बीचको सम्बन्धलाई बाह्य द्वन्द्व भनिन्छ (कोइराला, २०६६:१८) । आन्तरिक द्वन्द्व मानवीय मनसँग सम्बन्धित रहेकाले यसलाई आन्तरिक द्वन्द्व भनिएको हो भने मानिसका बाह्य क्रियाकलापसँगसम्बन्धित रहेकाले यसलाई बाह्य द्वन्द्व भनिएको हो । आन्तरिक द्वन्द्व कुनै विषयमा सहभागी वा पात्रले विषय सम्बन्धी परस्परजटिल निर्णय लिनु पर्दा द्विविधा उत्पन्न भएमा उसको मनमा आन्तरिक द्वन्द्व उत्पन्न हुन्छ । यस्तो द्वन्द्वमा पात्र आफ्नो भाग्यसँग वा लक्ष्यमा बाधा पुऱ्याउने परिस्थितिसँग लड्छ । तसर्थ आन्तरिक द्वन्द्व एउटै पात्रका अनुकूल र प्रतिकूल विचारसँग सम्बन्धित हुन्छ । दुई विपरीत स्वभाव वा प्रकृतिका पात्रहरूका बीचमा रहने बाह्य द्वन्द्व विविध पक्ष सामाजिक, आर्थिक, धार्मिक, चारित्रिक, जातीय, वर्गीय, सांस्कृतिक यावत् बीचमा हुन्छ । तसर्थ बाह्य द्वन्द्व एकभन्दा बढी अनुकूल र प्रतिकूल विचारसँग सम्बन्धित हुन्छ । दुई विपरीत स्वभाव वा प्रकृतिका पात्रहरूका बीचमा रहने बाह्य द्वन्द्व विविध पक्ष सामाजिक, आर्थिक, धार्मिक एकभन्दा बढी अनुकूल र प्रतिकूल पात्र वा सहभागी शक्ति परिस्थिति आदिका बीचमा हुने गर्दछ ।

अन्तमा द्वन्द्व जस जसका बीचमा भए तापनि नाटकमा द्वन्द्वको विशेष महत्त्व रहन्छ । विना द्वन्द्व कथानकको कार्यव्यापार र पात्रको परिकल्पना गर्न सकिने र नाट्यकृतिलाई कलात्मकता प्रदान गरी आन्तरिक संरचनात सौन्दर्य प्रदान गर्न द्वन्द्वले अहम्

भूमिका खेल्ने हुँदा यसको आवश्यकता र महत्त्वलाई नकार्न सकिँदैन । द्वन्द्वलाई कथानक र पात्रसँग अलग गरेर हेर्न नसकिने हुँदा कथानक, पात्र र द्वन्द्वबिच अन्योन्याश्रित सम्बन्ध रहेको हुन्छ । तसर्थ द्वन्द्वलाई कथानक र पात्रसँग सम्बन्धित तत्त्व मान्नु बान्छनिया देखिन्छ । द्वन्द्वले पात्रलाई सजीव गतिशील बनाउने र कथानकलाई संगठित, कौतूहल पूर्ण र परिणममुखीका साथै आन्तरिक संरचनागत सौन्दर्य बढाउने भएकाले द्वन्द्वलाई नाटकीय संरचनाको महत्त्वपूर्ण तत्त्व मानिन्छ ।

(च) संवाद

नाट्य विधामा संवाद अनिवार्य तत्त्व हो । अङ्ग्रेजीमा 'डाइलग' (Dialogue) शब्दको पर्यायवाचीका रूपमा नेपाली भाषामा संवाद शब्द आएको हो । नाटककारले जीवनप्रतिको दृष्टिकोण, टिका टिप्पणी, भाव र विचारको अभिव्यक्ति एकलै वा मनमनै र रचित्र चित्रणका लागि पात्र पात्रका बीचमा गराउने कुराकानी संवाद हो । घटनाको सूचना, कथानकको विकास, परिस्थिति योजना एक पात्रसँग अरु पात्रसँगको सम्बन्ध, पात्रको मानसिक अवस्था, पात्रका बीच हुने सङ्घर्ष, पात्रको अन्तर्द्वन्द्व आदिलाई पनि संवादले नै देखाउँछन् (कोइराला; २०६६, १८) । नाटकमा सम्पूर्ण अभिव्यक्तिको माध्यम, संवाद हुन्छ र नाटककारले आफ्नो तर्फबाट केही न भनी पात्रका माध्यमबाट प्रस्तुत गर्दछ ।

संस्कृत नाटकमा संवादका विभिन्न रूपहरूको चर्चा गरिएको पाइन्छ - १. सर्वश्रव्य २. नियत श्रव्य र ३. अश्रव्य/सर्वश्रव्य संवाद रङ्गमञ्चमा उपस्थित सबैले सुन्न सकिने किसिमको हुन्छ । नियत श्रव्य भन्नाले रङ्गमञ्चका सीमित र निश्चित पात्रहरूले मात्र सुन्न सकिने हुन्छ । अश्रव्य संवाद पात्रहरूले आफैँसँग मनमनै गरिने एकालाप वा स्वगत कथन हो । नाटकीय कार्यव्यापारका सिलसिलामा यी तिनै प्रकारका संवादहरूको उपयोग हुन सक्छ तर आधुनिक नाटकमा सर्वश्रव्य संवादलाई नै बढी उपयोग गरिन्छ । पाश्चात्य नाट्य सिद्धान्तको अवधारणाअनुसार संवाद नाटकको महत्त्वपूर्ण तत्त्व मान्दै यसका तीन अवस्था देखाइएको छ - १. प्रकाश्य २. स्वगत र ३. एकान्त कथन (उपाध्याय; २०५२:६९) । यी अवस्थाहरू पूर्वीय अवधारणासँग मिल्दा देखिन्छन् । प्रकाश्य संवाद सर्वश्रव्य जस्तै हो । स्रोतागण वा दर्शकको ख्याल नगरी पात्र एकलै बर्बराउनु स्वागत हो । यसले नाटकीय चरित्रका मनोभावलाई प्रस्तुत गर्दछ । नाटकमा अर्को पात्रले नसुन्ने गरी तर श्रोता वा दर्शकले सुन्न गरी एकान्तमा बोल्नु एकान्त कथन हो ।

राम्रो संवादले वर्णनमा चमक ल्याउने र विवेकपूर्ण र समयोचित प्रयोगले लेखकको प्राविधिक कुशलतामा प्रभाव पार्दछ। संवादद्वारा नै नाटककारले बाह्य र आन्तरिक जगत्का जटिलता, सङ्घर्ष, कुण्ठा र मानसिक आरोह अवरोह आदि सबै भावहरूको प्रत्यक्ष बोध गराउँदछन्। संवादको प्रयोग वस्तुका आधारमा हुने भए पनि यसको प्रत्यक्ष सम्बन्ध भने चरित्र चित्रणसँग हुन्छ। पात्रको सामाजिक स्तर, शिक्षा, संस्कृति, प्रवृत्ति एवं संस्कारको परिचय संवादद्वारा नैथाहा पाउन सकिन्छ।

सारांशमा नाटकमा संवाद सरल, सङ्क्षिप्त, तीव्र भावपूर्ण र पात्रानुकूल हुनुपर्दछ। संवादले पात्रको रुचि, सामाजिक अवस्था, बौद्धिक क्षमता र स्वभावलाई उद्घाटन गर्न सक्नुपर्दछ। संवादको माध्यमद्वारा चरित्रचित्रण हुने भएकोले सरल, सङ्क्षिप्त र आकर्षक संवादले चरित्रलाई सबभाविक र सशक्त बनाउँदछ। चरित्र र कथावस्तुलाई विश्वसनीय बनाउँदै नाटकलाई प्रभावकारी बनाउन संवादको अहम् भूमिका हुन्छ।

छ) भाषाशैली

भावभिव्यक्तिको सशक्त र सबल माध्यम भाषा र अभिव्यक्तिको ढङ्ग तरिका वा पद्धति शैली हो। नाटकको भाषा पात्रपरक र शैली स्रष्टापरक हुनुपर्दछ। भाषाशैली अन्तर्गत गद्यात्मक पद्यात्मक भाषा, पद, पदयोजना, शब्द विन्यास वाक्यगठन र तत्सम्बन्धित तत्त्वहरू पर्दछ (न्यौपाने, २०४९ : २१८)। भाषा साहित्यिक अभिव्यक्तिको एउटा कलापूर्ण उद्देश्यपूर्ण र भावपूर्ण माध्यम भएकाले एउटै भाषामा पनि विषयवस्तुलाई विभिन्न तरिकाले प्रस्तुत गरिन्छ। शैलीको भाषाको स्वभावलाई मात्र प्रकट नगरी भाषाका प्रयोक्ताको रूपमा रहेको लेखकीय अभिव्यक्तिका ढाँचा र मनस्थितिलाई पनि इङ्गित गर्दछ। भाषा र शैली अभिव्यक्तिको शिलसिलामा पूरक तत्त्व हुन्। भाषा शैलीका बारेमा पूर्वमा आचार्य भरतमूनि र पश्चिममा काव्यशास्त्री अरिस्टोटलले आ-आफ्ना धारणाहरू प्रकट गरेका छन्। नाट्यचार्य भरतले नाटकमा पात्रको स्तर अनुसारको भाषा प्रयोग गर्नुपर्छ भनेर स्पष्ट निर्देश गरेका छन्। अरिस्टोटलले दुःखान्त नाटकका ६ तत्त्वहरूमा पदरचनालाई पनि स्थान दिएका छन्। उनले गद्य पद्य दुवैमा भाषिक अभिव्यक्तिको प्राण रहेपनि दुखान्त नाटकमा पद्यलाई पनि उपयुक्त मानेका छन् र नाटकमा स्तरीय भाषालाई बढी जोड दिएका छन्। यद्यपि कठिन र दुर्बोध्य शैलीमा लेखिएको नाटकले जनमानसमा प्रभाव पार्न नसक्ने हुनाले नाटकको शैली सरल सुबोध हुनु पर्दछ।

नाटककारको भाषाशैलीमा आफ्नोपन हुन्छ, लेखकको व्यक्तित्वको परिचय हुन्छ । कथावस्तुको विन्यास, सङ्गठन, कौशल, चरित्र चित्रणको पद्धति, विचार प्रतिपादनको क्षमता र अभिव्यक्तिमा भाषाको कलात्मक सौन्दर्यजस्ता कुरा शैली अन्तर्गत पर्दछन् । यी कुराहरूमा हरेक नाटककारको आफ्नै प्रकारको ढङ्ग प्रवृत्ति र कौशल हुन्छ । तसर्थ एक कुशल पाठकले केन्द्रीय भावको संवाहक भाषाशैलीका आधारमा सन्दर्भित कृति सजिलै संग छुट्याउन सकिन्छ । नाटक सार्वजनिक रङ्गमञ्चमा देखाइने भएकाले संवादको विधानमा नै भाषिक स्वरूपको परिचय खुल्दछ । नाटक गद्यात्मक, पद्यात्मक, आलङ्कारिक शैलीमा लेखिएको हुन्छ । स्वरूप सङ्गठनका दृष्टिले कसैको भाषिक शैली जटिल र कसैको सरल हुन्छ । तर नाटक सार्वजनिक रङ्गमञ्चमा देखाइने भएकाले यसमा प्रयोग भएको भाषा सबैले बुझ्न सक्ने हुनुपर्दछ । विभिन्न लोकोक्ति र टुक्काको प्रयोगले कठिन र अग्राह्य हुन्छ भने सरल र बोल चालको भाषामा पनि कलात्मक सौन्दर्यको प्रादुर्भाव हुन्छ । भाषा भाव विचार र अभिव्यक्तिको माध्यम भएकोले रोचक र आकर्षक साथै पात्रको सामाजिक, सांस्कृतिक र जातीयताको प्रभाव परेको हुनुपर्दछ । कठोर र आग्राह्य भाषाले नाटकको सहज भाव सम्प्रेषणमा आघात पुऱ्याउने भएकाले आधुनिक युगमा सरल र सहज भाषालाई बढी महत्त्व दिएको पाइन्छ । नाटकमा पात्रअनुकूलको भाषा भएमा यसले नाटककोगरिमा बढाउनुका साथै पात्रको पहिचालाई सशक्त बनाउँछ तसर्थ भाषा प्रयोगमा पात्रको मर्यादा र पहिचानमा पनि ध्यान दिनु आवश्यक छ ।

भाषा प्रस्तुतीको स्वरूप /पद्धतिको रूपमा रहेको शैलीको प्रमुख उद्देश्य कलाकृतिको बाह्य संरचना लाई ठोस, प्रभावकारी र आइलादकारी बनाउनु हो । नाटकमा उखान टुक्का र हास्यव्यङ्ग्यको प्रयोगले भाषाशैलीमा जीवन्तता र शक्तिमा प्रदान गर्दछ । त्यसैगरी तत्सम, तत्भव र आगन्तुक जस्ता विभिन्न स्रोतका भाषिक शब्दको चयन नाटकमा हुनसक्छ । नाटकमा भाषाशैली सरल, प्रभावकारी, आकर्षक, सुन्दर खारिएको र गतिशील हुनुपर्दछ । यसका लागि विचारको गम्भिरता, भावको रोचकता, काव्यात्मक सौन्दर्य र अर्थको स्पष्टता हुने खालको भाषाशैली प्रयोग हुनु आवश्यक देखिन्छ । उपर्युक्त भाषाशैलीले नाटकको जीवन्तता, सशक्तता र सफलतामा महत्त्वपूर्ण भूमिका खेल्ने हुँदा भाषाशैली नाटकको महत्त्वपूर्ण तत्व मानिन्छ ।

२.६ निष्कर्ष

साहित्यका विविध विधामध्ये प्राचीन र संबृद्ध विधाका रूपमा रहेको नाटक दृष्य काव्यअन्तर्गत पर्दछ । रङ्ग मञ्चमा अभिनयका साथ प्रस्तुत हुने हुँदा नाटकको मूल अभीष्ट रङ्गमञ्चमा पुगे पछि समाप्त हुन्छ । नाटक लेखनमा आएको नवनव प्रयोगले गर्दा परिभाषित गर्न कठिन भएतापनि मञ्चनीयता र अभिनेताले जीवन्त स्वायत्त रहेको दृष्य कार्य नाटकमा कार्यव्यापार र द्वन्द्वको विशिष्ट भूमिका रहन्छ । यसरी नाटक दृश्य काव्य अन्तर्गत पर्ने प्रभावशाली र सशक्त विधा मानिन्छ ।

तेस्रो परिच्छेद

पुष्प आचार्यका नाट्ययात्रा, प्रवृत्ति र योगदान

३.१ विषयपरिचय

पुष्प आचार्यको नाट्ययात्रा र प्रवृत्ति शीर्षकको यस अध्यायमा आचार्यको सङ्क्षिप्त परिचय नाट्ययात्रा, प्रवृत्ति तथा उत्तरवर्ती नेपाली नाटक र रङ्गमञ्च । अभिनयमा आचार्यको योगदान जस्ता पक्षलाई प्रस्तुत गरिएको छ । यसै सन्दर्भमा नाट्ययात्रालाई प्रस्तुत गर्ने क्रममा उनका पूर्वार्द्ध र उत्तरार्द्ध नाट्ययात्रा/चरण प्रस्तुत गर्दै तिनका मूल प्रवृत्तिलाई बुँदागत रूपमा प्रस्तुत गरिएको छ ।

३.२ नाटककार पुष्प आचार्यको परिचय

नाटककार तथा कलाकारको रूपमा प्रसिद्धि पाएका पुष्प आचार्य २०३१ साल वैशाख पूर्णिमाका दिन पार्वतीपुर-५ चितवनमा जन्मेका हुन् । राष्ट्रिय स्तरमै नाट्य कलाकार र नाट्य निर्देशक उनी हाल चितवनमा ज्यादै क्रियाशील नाटककार तथा नाट्य भूमिका रूपमा परिचित छन् । नारायणी कला मन्दिरले प्रस्तुत गरेका नाटकहरूमध्ये अधिकांश नाटकहरूमा आफ्ना कुशल नाट्यकारिता प्रदर्शन गरेका आचार्य नारायणी कला मन्दिरका आजीवन सदस्य रहेका छन् । लेखन निर्देशन र अभिनय आफ्नै रहेको **ज्याउरेको बाउ** (२०४९) लघु नाटकबाट साहित्य सिर्जनाको औपचारिक यात्रामा लागेका आचार्यको प्रकाशित पहिलो नाटक भने **नेपाल गयो भन्दिनु है** (२०५८) नाटक सङ्ग्रह हो । धेरै पटक लेखन, निर्देशन र अभिनय क्षेत्रमा प्रसिद्धि पाएका आचार्यको लामो नाट्ययात्राभित्र व्यक्तित्वका विभिन्न पाटाहरू देखिन्छन् । सामाजिक, यथार्थवादी, विसङ्गतिवादी र प्रयोगशील दृष्टिकोणका पृष्ठभूमिमा आफ्नो नाट्ययात्रा सुरु गरेका पुष्प आचार्य प्रयोगशीलताका बलिया आधारशिला हुन् ।

आचार्य समसमामयिक नेपाली साहित्यका वरिष्ठ साहित्यकार हुन् । लिखत र मञ्चित दुवै पक्षमा प्रायोगिक सचेतता बोकेका आचार्यले २०५० सालमा नाटक महोत्सव चितवन पुरस्कार, २०६२ मा नारायण कला मन्दिर नाट्य पुरस्कार, २०६९ मा नाटक महोत्सव पुरस्कार, २०६९ मा ॐ शान्ति पुरस्कार लगायतका विभिन्न पुरस्कार तथा सम्मान पाएका छन् । आधुनिक नेपाली नाटकलाई निरन्तरता प्रदान गरेका आचार्यका

अधिकांश सडकको रङ्गमञ्चलाई आधार बनाएर लेखिएका नाटकहरूले युगचेतना, जीवन चेतना, विसङ्गतीबोध जस्ता सन्देश बोकेका छन् । गहुँ गोरो बाटुलो अनुहार, फुर्तिला, हृष्टपुष्ट, चिटक्क मिलेका शारीरिक बनावट, शालीन र बर्हिमुखी जस्ता देखिने उनको बाह्य व्यक्तित्व भित्र लुकेको आन्तरिक व्यक्तित्वको मूल्याङ्कन उनका दर्जनभन्दा बढी कृतिहरूले नै देखिन्छन् ।

३.३ नाट्ययात्रा र प्रवृत्तिको विश्लेषण

समसामयिक नेपाली साहित्यमा नाट्य सिर्जना गरेर नेपाली नाटकमा प्रयोगशील प्रवृत्ति बोकेका पुष्प आचार्यको नाट्ययात्राको प्रारम्भ विधागत विकास र विस्तार राष्ट्रिय अन्तर्राष्ट्रिय पहिचान र नवीन सचेतता तथा बहुलताको संवरण (गौतम, २०७२:१२) को वर्चस्व रहेको समय (२०४९/०५८) देखि भएकाले उनका प्रारम्भिक रचनाहरू युगचेतना जीवनचेतना र विसङ्गतिबोध जस्ता प्रवृत्तिहरू अँगालेका छन् र ती विद्रोही एवं प्रयोगशील देखिन्छन् । २०५८ सालमा **नेपाल गयो भन्दिनु है** नाटकदेखि २०६५ सालका **हराएको सूर्य** नाटकसम्म अलाई पुग्दाको छोटो छ । समयावधिमा नै आफ्नो नाट्ययात्रा तय गरेका छन् र यसै अवधिमा उनले एक दर्जनभन्दा बढी नाट्य कृतिहरू रचना गरेका छन् । उनका तीन नाटकसङ्ग्रह, एउटा पूर्णाङ्की नाटक र एउटा गजल सङ्ग्रह प्रकाशित भइसकेको छ ।

उनका हालसम्म प्रकाशनमा आएका नाट्य कृतिहरू यसप्रकार रहेका छन् :

- १) **नेपाल गयो भन्दिनु है** नाटकसङ्ग्रह (२०५८)
- २) **मैना** (नाटकसङ्ग्रह) २०६१
- ३) **अन्तिम लास** नाटकसङ्ग्रह (२०६३)
- ४) **हराएको सूर्य** पूर्णाङ्की (२०६५)

व्यक्तित्वका विविध आयामहरूमा यी मौलिक नाट्यकृतिका अलावा विभिन्न पत्रपत्रिकाहरूमा उनको लघु नाटकहरू प्रकाशित भएको पाइन्छ । उनको नाट्यकृति **मनका शीतलहरू** नाटक नारायणी कला मन्दिरबाट निस्कने 'मारुनी' २०६४ एघारौँ अङ्कमा एक अङ्क प्रकाशन भएको पाइन्छ । साथै **छर्किदेउ सिन्दुर लासमाथि** (२०४९ मञ्चित) सहलेखन

रहेको छ । भने नाट्यकृतिहरू प्रकाशन हुन बाँकी नै रहेको बताइएको छ जसमा **सकस** (पूर्णाङ्की नाटक), **ब्ल्याक हिमालय** (पूर्णाङ्की नाटक) रहेका छन् ।

पुष्प आचार्यको नाट्ययात्रामा विभिन्न प्रवृत्तिगत परिवर्तन र मोडहरू देखिएका छन् । सामाजिक यथार्थवादी प्रवृत्तिका सरल नाटकबाट प्रयोगशील जटिलतावरण गर्दै लेखनतिर प्रवृत्त पुष्प आचार्यका नाट्ययात्रालाई प्रवृत्तिगत परिवर्तनका आधारमा यसप्रकार वर्गीकरण गर्नु उपयुक्त देखिन्छ :

(क) पूर्वार्द्ध चरण (२०५८-२०६२) : सामाजिक यथार्थवादी, विसङ्गतिवादी, युगीन यथार्थ र प्रेम प्रणय

(ख) उत्तरार्द्ध चरण (२०६३-२०६५) : प्रयोगवादी लेखनतिर सचेततापूर्वक उन्मुख भई नवीनताको खोजी

(क) पूर्वार्द्ध चरण (२०५८-२०६२)

पुष्प आचार्यका नाट्य लेखन २०४९ सालदेखि नै भएको पाइन्छ र **ज्याउरेको बाउ** शीर्षकको नाटकबाट लेखन कार्य प्रारम्भ गरे पनि उनको पहिलो प्रकाशित नाट्य कृति भने **नेपाल गयो भन्दिनु है** (२०५८) शीर्षकको नाटक पुस्तकाकार कृतिका रूपमा देखिएको छ । यसै प्रकाशित नाट्य कृतिलाई आधार बनाएर उनको नाट्ययात्राको प्रारम्भ २०५८ साललाई मानिएको छ । यस पाँच वर्षको नाट्ययात्राका क्रममा उनका दुईओटा नाटकसङ्ग्रहहरू प्रकाशित भएका छन् । यो उनको नाट्य लेखनको आफ्नै अथक प्रयासबाट यस अवधिमा प्रकाशित नाट्यकृतिहरू निम्नानुसन्तर छन् :

(क) **नेपाल गयो भन्दिनु है नाटकसङ्ग्रह**

१. नेपाल गयो भन्दिनु है ।
२. विपरीत ध्रुव
३. हामलाई निम्तो खोइ त ?
४. सम्भो आफ्नै हुन् ?
५. दुईटी स्वास्नीको पोइ, बुद्धि पुऱ्याएको खोइ

(ख) 'मैना' नाटकसङ्ग्रह

१. मैना
२. पर्खेर बस्दा पनि
३. देश खान हुन्न
४. को राम्रो
५. ज्ञान दिन्न
६. केही गर्न दिउँ, यही मर्न दिउँ
७. ज्याउरेको बाउ
८. श्रीमती दान र धर्म

प्रारम्भमा केही आभ्यासिक चरणका साथै सामाजिक यथार्थवादको उत्कर्षताको चरण पनि हो । यसैले यस चरणमा नाटकमा सामाजिक यथार्थवाद, विसङ्गतिवाद, युगीन यथार्थ र प्रेम प्रणय जस्ता प्रवृत्ति नै बढी पाइन्छ । साथै द्वन्द्वजन्य परिणामको चित्रण, बहुदलीय व्यवस्थाको आडमा भएका विकृति र विसङ्गतिको विरोध पनि उत्तिकै देखिन्छन् (गौतम, २०७२:१२) । यस चरणको उनको प्रतिनिधि नाटकका रूपमा **नेपाल गयो भन्दिनु है** (२०५८) देखा पर्दछ । ग्रामीण समाजका यथार्थहरूप्रति अभिकेन्द्रित भई प्रजातन्त्र पुनःस्थापना पश्चात निम्न वर्गीय शहिद परिवारप्रति सामान्ती वर्गले दिएको पीडालाई मूर्त रूप दिएका यस नाटकमा सामाजिक यथार्थवादी विशेषताको नाटक हो । यस चरणको अर्को सशक्त नाटकका रूपमा मैना नाटकसङ्ग्रह देखा पर्दछ

नाटककार आचार्यले यस चरणमा लेखेका नाटकहरूको सङ्क्षिप्त रेखाङ्कन यसप्रकार छ :

१) नेपाल गयो भन्दिनु है एकाङ्की नाटकसङ्ग्रह (२०५८)

२०५८ सालमा प्रकाशित यो पुस्तकाकार कृति पाँचओटा लघु नाटकहरूको सँगालो हो । यस नाटक सङ्ग्रहमा नेपाल गयो भन्दिनु है, 'बिपरीत ध्रुव', 'हाम्लाई निम्तो खोइ त?', 'सम्भो आफ्नै हुन्', 'दुईटी स्वास्नीको पोइ', 'बुद्धि पुऱ्याएको खोई ?' गरी पाँचओटा लघु नाटकहरू रहेका छन् । २०५८ सालमा मञ्चन भएपछि यो नाटक २०५८ सालमा नै

प्रतिनिधि नाटकसङ्ग्रहका रूपमा प्रकाशित भएको हो । नौ दृश्यमा संरचित अङ्कविहीन नाटक समकालीन देशको स्थितिको चर्चा गर्दै २०४६ सालमा भएको जनक्रान्तिको भावनालाई संस्थागत गर्न नसक्दा देशबासी र शहीद परिवारमा परेका आघातलाई चित्रण गरिएको सामाजिक यथार्थवादी नाटक हो । कुनै कुनै दृष्य आकस्मिक रूपमा परिवर्तन गरिएकाले नाटक असहज देखिए पनि विषयगत गहनताका कारण नाटक कलात्मक बनेको छ । यस नाटक सङ्ग्रहभित्रको अर्को लघु नाटक विपरीत ध्रुव वर्तमान नेपालमा देखिएको सासु बुहारी, श्रीमान् श्रीमती, बहुविवाह, धनी र गरिब बीचको वर्गीय विभेदलाई विसङ्गत रूपमा सामाजिक यथार्थवादको ज्वलन्त उदाहरण हो । 'हाम्लाई निम्तो खोइ त ?' नेपाली समाजमा विपन्न आर्थिक समस्याका कारण उत्पन्न समस्याको यथार्थ चित्रण, अन्धविश्वास र रूढीवादीबाटग्रस्त समाजमा विसङ्गतीवाद र अस्तित्ववादको समिश्रण पाइन्छ । यस नाटक सङ्ग्रहको अर्को नाटक 'सम्भे आफ्नै हुन्' मा आर्थिक विपन्नताका कारण वर्षेनी बढ्दै गएका सडक बालबालिकाकाप्रति समाजले हेर्ने दृष्टिकोण, स्वार्थी विश्वमा नचाहेर पनि मृत्युवरण गर्नुपर्ने विसङ्गत पक्षको यथार्थ चित्रण गरिएको र सडक बालबालिकाको न्यूनीकरणमा गाँस वासको प्रबन्ध मिलाउनु पर्ने सन्देश पाइन्छ । यसै नाटक सङ्ग्रहको अन्तिम लघु नाटक **दुइटी स्वास्नीको पोइ, बुद्धि पुऱ्याएको खोइ** बहुविवाहबाट सिर्जित समस्यालाई उजागर गर्दै अन्धविश्वास अँगालेको समाजप्रति तिखो व्यङ्ग्य प्रहार गर्दै विसङ्गत जीवनको यथार्थ रूपमा चित्रण गरिएको पाइन्छ ।

२. **मैना** एकाङ्की नाटक सङ्ग्रह (२०६१) को विश्लेषण

यस चरणको अर्को प्रतिनिधि नाटक सङ्ग्रह **मैना**मा आठओटा लघु नाटकहरू सङ्ग्रहीत छन् । यस नाटकसङ्ग्रहको प्रतिनिधि नाटक मैना सामाजिक समस्यामा आधारित पाश्चात्य दुखान्त शैलीलाई अँगालेर लेखिएको यथार्थको प्रस्तुति र विसङ्गतिको पराकाष्ठ हो । यस नाटकसङ्ग्रहको अर्को नाटक **पर्खेर बस्दा पनि** प्रतीकात्मक रूपमा नेपालको राजनीतिक अवस्था र बाढी पीडित क्षेत्रको चित्रण विम्बात्मक रूपमा प्रस्तुत गरी दीर्घकालीन समाधान खोजेको सामाजिक यथार्थवादी विसङ्गतिवादी नाटक हो । **देश खान हुन्न** नाटक वर्तमान राजनीतिक समस्या, भष्टचार जस्ता समस्या निराकरणका खातिर लेखिएको विसङ्गतिवादी समस्यामूलक नाटक हो । भने एउटै घरका पात्र, एउटै दृश्य र एउटै प्रसङ्गमा गरिएको चर्चाले एकाङ्की मानिने रेडियो नाटक **को राम्रोमा** नारी र पुरुष

बीच भएको को राम्रो भन्ने अहम्ताका बीच ठूलो र सानोको विभेद नगरी सामाजिक समस्यामा मनोविज्ञानको लेप लगाउँदै अस्तित्ववादको प्रयोग गरिएको छ । यसै सङ्ग्रहको अर्को नाटक **जान दिन्न** अशिक्षा र बेरोजगारीका कारण वर्तमान समाजको जल्दोबल्दो समस्या चेलीबेटी बेचबिखन विरुद्ध तिखो व्यङ्ग्य प्रस्तुत गरिएको सामाजिक यथार्थवादी समस्यामूलक प्रवृत्तिलाई प्रस्तुत गर्न खोजिएको छ । यस नाटक अशेष मल्लका अनुसार विषयहरू समाजका नवीनतम पीडाहरू हुन्, वर्तमान विसङ्गतिका टड्कारा प्रतिविम्बहरू हुन् भन्दै सामाजिक विसङ्गतिवादी नाटकका रूपमा प्रस्तुत गरेका छन् । (मैना, २०६१ : भूमिका) **केही गर्न दिउँ यहीं मर्न दिउँ** नाटक अन्धविश्वासले गर्दा गरिब र तल्लो जातको मृत्यु हुँदा लाससम्म उठलाई दिन नजाने अन्धविश्वास अँगालो मार्ने वर्गीय समाजको विरोधी मार्क्सवादको नजिक रहको छ । आर्थिक विपन्नता र त्यसले निम्त्याएको बेरोजगारी समस्या, देशका कर्णधार युवा शक्ति विदेशिएका युगीन यथार्थ स्पष्ट रूपमा देख्न सकिन्छ । यस नाटक सङ्ग्रह भित्रको अर्को नाटक **ज्याउरेको बाउ** सडक नाटक लागु औषधीले निम्त्याएको विकृति र विसङ्गति जसले देशको युवा शक्तिमा पारेको प्रभावका साथै सामाजिक समस्यावादी नाटकको रूपमा यो नाटक देखा परेको छ । आचार्यको पूर्वाद्ध नाट्ययात्राको अन्तिम नाटक **श्रीमती, दान र धर्म** धर्मका नाममा बढ्दै गएको विकृति र विसङ्गति योगीले ग्रामीण युवतीमाथि गरेको यौन शोषण र वेश्यावृत्तिको खरो चित्रण गरिएको छ । यसरी यस चरणका सुरुतिरको नाटकमा सामाजिक यथार्थमा आधारित समस्यामूलक प्रवृत्ति पाइन्छ, भने २०६१ अर्थात् मैना नाटकसङ्ग्रहको प्रकाशन पश्चात सामाजिक यथार्थवादको उत्कर्षता, समस्यामूलकता, विसङ्गतिवादी, अस्तित्ववादीका साथै युद्ध साहित्यको पूर्वाभाष पाउन समेत सकिन्छ । अन्तर्वस्तुका दृष्टिले सहरिया जीवनका जटिलता, यौन र राजनीतिक द्वन्द्वजन्य प्रभाव आदि विषयमा यस अवधिका नाटकहरू केन्द्रित देखिन्छन् । यस चरणका मुख्य मुख्य प्रवृत्तिमागत विशेषताहरूलाई यसप्रकार देखाइन्छ :

- सामाजिक यथार्थवादी, समस्यामूलक र विसङ्गतिवादी अस्तित्वादी चेतना,
- यौन र राजनीतिक द्वन्द्वजन्य प्रभाव, सहरिया जीवनका जटिलताको प्रयोग,

- माओवादी सशस्त्र द्वन्द्वजन्य परिणतिको व्यापक प्रयोग, शहिदभाव, लोकतान्त्रिक गणतान्त्रिक चेतना र युगीन यथार्थको प्रकटीकरण,
- पूर्वार्द्ध चरणका कृतिहरूमा बहुदलीय व्यवस्थाका दुरावस्थाको चित्रण, सामाजिक यथार्थवादको पराकाष्ठ र पूर्वार्द्धको पछिल्लो समयका कृतिहरूमा सशस्त्र द्वन्द्वजन्य दुष्परिणामको चित्रण,

(ख) उत्तरार्द्ध चरण : २०६३ यता

पछिल्लो समयमा आएर वर्तमान बोधलाई अझ सशक्तताका साथ अभिव्यक्त गरेका मिथकीयता र प्रयोगशीलताको छाप उनको **अन्तिम लास** (२०६३) यताका नाट्ययात्रामा बढी पाइने भएकाले यस अवधिलाई उत्तरार्द्ध चरणका रूपमा अवलम्बन गर्न सकिन्छ । यस अवधिमा प्रकाशित नाटकसङ्ग्रहहरूको सूची निम्नानुसार छन् :

क) अन्तिम लास एकाङ्की नाटक संग्रह (२०६३)

१. अन्तिम लास
२. अर्को नोबल पुरस्कार
३. खोज
४. मनहरूको पुनर्मिलन
५. समयान्तर
६. हराएको सूर्य पूर्णाङ्गी नाटक (२०६५)

नाटकमा एकातिर युगबोध, समकालीन चेतना र वर्तमान बोध पाइन्छ भने अर्कातिर मिथकीयता र विभिन्न पक्षमा प्रयोगवादको लेप पाइन्छ । यस अवधिका उनका नाटकहरूमा सुबोध, कलात्मकता **अन्तिम लास** नाटकसङ्ग्रह (२०६३) र **हराएको सूर्य** पूर्णाङ्की नाटक (२०६५) यस चरणका ज्यादै सशक्त नाटकहरू हुन् । उनको पछिल्लो पूर्णाङ्की नाटक **हराएको सूर्य** अन्तर्वस्तुका दृष्टिले समेत सर्वथा नवीन नाट्य कृति हो **अन्तिम लास** नाटकमा सहायक कथावस्तुका रूपमा मिथकको प्रयोग कलात्मक रूपमा गरिएको नाटक हो भने **हराएको सूर्य** मान्छेमा चढेको उन्माद अहमतालाई अत्यन्त कलात्मक ढङ्गले प्रस्तुत गरिएको नाटक हो । यस चरणका कतिपय नाट्य कृतिमा

विलियम सेक्सपियर, देवकोटा, सम, मल्ल तथा सरूभक्तका अन्तर्वस्तुमा मिथकीयता तथा स्वैरकाल्पनिकताका साथै शैली शिल्प, वस्तु विधान, दृष्यात्मकता तथा अन्य पक्षमा प्रयोगद्वारा परम्परा तोड्दै प्रयोगवादी प्रवृत्तिका माध्यमबाट प्रयोगलाई सुदीर्घता प्रदान गरेका छन् । अन्तिम लासबाट सुरु भएको उनको मिथकीयता र प्रयोगवादी प्रवृत्तिहरूका वर्चस्व समसामयिक धारासम्म रहिरहेकाले यस समयमा पनि उनका नवीन रचनाहरू उत्तिकै सशक्तताका साथ देखा परेकाले नेपाली नाट्य क्षेत्रमा उनको योगदान विशिष्ट देखिन्छ । मिथकीयता र प्रयोगवाद तथा अन्य नव प्रयोगले उनको योगदान विशिष्ट र उल्लेखनीय देखिन्छ । यसरी प्रयोगवादी धाराको प्रयोगलाई निरन्तरता दिएर नेपाली नाटकलाई विश्व साहित्यका नाटकमा समकालीन प्रवृत्तिको सापेक्षमा लैजानु युगीन विश्वबोधलाई आफ्ना नाटकका माध्यमबाट नवीन र प्रयोगपरक शैलीमा अभिव्यञ्जित गर्नु पनि उनको नाट्य क्षेत्रमा विशिष्ट योगदान हो । आचार्यका यस चरणका पुस्तकाकार कृतिहरूको सङ्क्षिप्त चर्चा यसप्रकार छ :

अन्तिम लास नाटकसङ्ग्रह (२०६३)

पाँच ओटा एकाङ्की अर्थात् लघु नाटकहरूको सङ्ग्रह अन्तिम लास (२०६३) नाटक यस नाटकसङ्ग्रहको प्रतिनिधि नाटक हो । यसमा प्रयोगशीलता बढी पाइन्छ । मिथकीयता, जीवनको विसङ्गति अस्तित्व, मूल्यबोध, निस्सारता, विषयवस्तु र शैलीमा नवीनता, माओवादी सशस्त्र द्वन्द्वको परिणति आदि अन्तर्वस्तुमा यस सङ्ग्रहका नाटक बढी केन्द्रित छन् र केही जटिल र क्लिष्ट छन् । यस नाटकसङ्ग्रहका नाटकहरूमा अन्तिम लास, अर्को नोबल पुरस्कार, खोज, मनहरूको पुनर्मिलन, समयान्तर रहेका छन् । यी मध्ये अन्तिम लास नाटकमा सशस्त्र युद्धका बेला परेका लासहरूको प्रतीकात्मकका रूपमा लास, आमाको प्रतीकका रूपमा नेपाललाई लिँदै नेपालको द्वन्द्वकालीन स्थितिको चित्रण पाइन्छ । दुःखान्त, करूणा र भयावह स्थितिको चित्रण रहेको अन्तिम लास नाटकमा अस्तित्ववादी, विसङ्गतिवादीको प्रस्तुति रहेको सामाजिक यथार्थवादी नाटक मान्न सकिन्छ । यसै प्रसङ्गमा केशवप्रसाद उपाध्यायले पुष्प आचार्य समकालीनहरूका बीच सर्वाधिक भयङ्कर दुःखान्तक लेखक सिद्ध भएको कुरा प्रष्ट पारेका छन् (उपाध्याय, २०६७ : १७५) । राजिन पनेरूले अप्रकाशित शोधपत्रमा उत्तरवर्ती नेपाली नाटक साहित्यमा अस्तित्ववादी विसङ्गतिवादी चिन्तनलाई कथ्य वा विषय स्रोतका रूपमा प्रयोग गर्दै नाटक सिर्जना गर्ने

नाटककारका रूपमा पुष्प आचार्यलाई प्रस्तुत गर्दै सहायक कथावस्तुका रूपमा मिथको प्रयोग गर्ने नाटककार भनेका छन् । अर्को नोबल पुरस्कार विश्वमा आफ्नो नाम अग्रपंक्तिमा ल्याउने, वैज्ञानिक उन्नति र हातहतियारको होडबाजीले निम्त्याएको विशुद्ध स्वैरकाल्पनिक विसङ्गतिवादी-अस्तित्ववादीको प्रभाव पाइन्छ । सिङ्गै भूमण्डललाई रंगमञ्चमा प्रस्तुत गर्दै विश्वको सन्त्रासयुक्त वातावरणलाई शान्तिका प्रतीक नेपाल पुत्र गौतम बुद्धको प्रस्थान गरलाई शान्ति र सत्यको विजय घोषणा गर्दै ज्ञानको विजय गराइएको, बाल पुलिसहरू अस्वभाविक रूपमा प्रस्तुत गर्दै बाल पुलिसहरू फन्दामा परेको व्यङ्ग्यात्मक तथा शोषणमूलक नेपाली समाजको यथार्थ प्रस्तुत गरिएको छ । दुःखान्त शैलीमा लेखिएको खोज अभागीको मृत्युप्रतिको मोह र विसङ्गत जीवनदृष्टि, निराशावादी र शून्यवादी जीवनदर्शनको सम्प्रेषण हो । रचनाशिल्पका हिसाबले यथार्थवादी प्रगतिवादी नाटक हा । यस नाटकमा केही प्रणयभाव पनि मिसिएको पाइन्छ । मनहरूको पुनर्मिलन नाटक युद्धलाई विम्बात्मक रूपमा चित्रण गर्दै वर्तमान राजनीतिको चित्रण एकातिर छ भने अर्कातिर चरा, परेवा प्रतीकात्मक संकेत राखिएको छ । सङ्घर्ष, विद्रोह, सुरक्षा आन्दोलन, क्रान्ति जस्ता पात्र प्रयोगले स्वैर काल्पनिक देखिने यो नाटकको प्रमुख पात्र आमा आफ्नो अस्तित्व बचाउन तल्लिन रहेकाले यो अस्तित्ववादी नाटक पनि हो । यस सङ्ग्रहको अन्तिम नाटक समयान्तर केही प्रणय भावसँगै जातीय परिवेशलाई लिएर त्यहाँको सामाजिक सांस्कृतिक जीवन दर्शन, मगर समुदायको मौलिक यथार्थमा आधारित सामाजिक यथार्थवादी, प्रयोगवादी, समस्यामूलक नाटक हो । यस चरणको अर्को सशक्त नाटक हराएको सूर्य मा मानवेतर जगतमा मिथकीय, पौराणिक, भौतिक र यथास्थिक पात्र (भट्टरलाई; २०६५ : ९) र परिवेशको विनिर्माण गरी सूर्यको मृत्यु र सोबाट मानव जातमा पर्न गएको संकटलाई देखाइएको छ । यसरी यस स्वैरकल्पनाका नाटक विम्बवाद, प्रतीक, विसङ्गतिवाद र अस्तित्ववादलाई प्रयोग गर्दै दर्शन, व्यङ्ग्य र मानवीय मूल्यको ह्रासलाई स्वैरकाल्पनिक ढंगले प्रस्तुत गरिएको पाइन्छ ।

पुष्प आचार्यको उत्तरार्द्ध चरण (२०६३ यता) का नाटकमा पाइने प्रमुख प्रवृत्तिहरू यसप्रकार छन् :

- पूर्ववर्ती प्रवृत्तिगत वैशिष्ट्यहरूको क्रमिकता र निरन्तरता अन्य नव नव प्रवृत्तिहरूको सचेत प्रयोग गर्नु

- वर्तमान बोधलाई अझ सशक्तताका साथ अभिव्यक्ति दिँदै मिथकीयता र प्रयोगशिलताको बरण गर्नु
- नेपाली साहित्यको मूलधारमा समाहित हुन सक्ने कृतिहरूको सिर्जना (आचार्य; २०७२ :१२)
- सशस्त्र द्वन्द्वको विरोध र समर्थन लोकतान्त्रिक गणतान्त्रिक चेतना राजनीतिक अन्तर्वस्तुको प्रभाव,

३.४ उत्तरवर्ती नेपाली नाटक र रङ्गमञ्च/अभिनयमा पुष्प आचार्यको योगदान

वर्तमान समयमा नेपाली नाटकले नौलो मोड र बाटो लिएको देखिन्छ । यिनै नवीन शैली र शिल्पद्वारा नाटकलाई नवीनता प्रदान गरेको छ । नेपाली नाट्य जगतमा आधुनिकता भित्र्याउने श्रेय नाट्य सम्राट बालकृष्ण समलाई जान्छ भने उनी पश्चिमी नाटक सेक्सपियरका नाटकबाट प्रभावित छन् । नेपाली रंगमञ्चमा आधुनिक नाटकको थालनी गर्ने श्रेय पनि बालकृष्ण समलाई नै जान्छ । जसअन्तर्गत समको प्रकाशित र मौलिक नाटक **मुटुको व्यथा** (१९८६) स्थापित भएको देखिन्छ । समले नाटक मञ्चनलाई वैज्ञानिक रूप दिँदै प्रस्तुतीकरणलाई विशेष महत्त्व दिएका छन् । आधुनिक नेपाली नाटकले गोपालप्रसाद रिमाल, गोविन्दबहादुर मल्ल 'गोठाले', 'विजय मल्ल', वाशु शशी, भीमनिधि तिवारी आदिसँगै अगाडि बढ्दै अत्याधुनिक मोडसम्म यात्रा तय भएको देखिन्छ । यसरी नेपाली नाटकका क्षेत्रमा आधुनिक मोड ल्याउने र उत्तरआधुनिक नाट्यलाई सबल तुल्याउने क्रममा ध्रुवचन्द्र गौतम, गोपाल पराजुली, अशेष मल्ल, अविनाश श्रेष्ठ, मोहनराज शर्मा, अभि सुवेदी, शिव अधिकारी, गोपी सापकोटा, कृष्ण शाह यात्री, पुष्प आचार्य, खेम थपलिया जस्ता नाटककारहरू रहेका छन् । यसरी नेपाली नाट्यजगतमा विषयगत र शैली शिल्पगत विविधता रूचाउने आचार्यले नयाँ-नयाँ प्रयोग, स्वैरकल्पना, अस्तित्ववादी-विसङ्गतिवादी, नारी चेतना, मिथकीयता, स्वैरकाल्पनिक तथा उत्तर आधुनिक चेतना जस्ता विविध समकालीन नेपाली नाटकले ग्रहण गरेका मूल साझा प्रवृत्तिहरू अँगालेका छन् । यसै कालखण्डसँगै नाटककार पुष्प आचार्य आफ्नो नाट्यलेखन र रङ्गकर्मीत्व क्षेत्रलाई संगसँगै लैजान सफल देखिन्छन् ।

समयसामयिक नेपाली साहित्यका वरिष्ठ साहित्यकार तथा बहुआयमिक व्यक्तित्व पुष्प आचार्यले नाट्य लेखन यात्रासँगै कुशल रंगकर्मीको रूपमा पनि आफूलाई स्थापित गराएको पाइन्छ । विद्यालय तहको अध्ययन उच्च शिक्षाको लागि काठमाडौँ आएका उनी त्रिवेणी कल्चर ट्रेनिङ सेन्टर लगनखेलमा गएर अभिनय सिकेका आचार्यलाई गुरु बद्रीकृष्ण श्रेष्ठले नै लेखन र अभिनयमा प्रोत्साहन दिँदै राष्ट्रिय नाचघरको मञ्चमा लगेर उभ्याइ दिएका थिए । यसरी राष्ट्रिय स्तरमै नाट्य कलाकार तथा नाट्य निर्देशक (गौतम, २०७२ : ९५) आचार्य नाटक मञ्चन र अभिनय क्षेत्रमा २०४९ सालमा गुरु बद्रीकृष्ण श्रेष्ठ र उनको संयुक्त लेखन रहेको **छर्किदैँऊ सिन्दुर लासमाथि** र आफ्नो मौलिक रचना **ज्याउरेको बाउ** (२०५०) मार्फत प्रवेश गरेको पाइन्छ, लेखन र मञ्चनका हिसाबले करिब दुई दशक लामो नाट्ययात्रामा लेखन, मञ्चन र निर्देशनमा एकाधिकार जमाएका आचार्य एक कुशल रंगकर्मी भएकाले पनि उनले नाटकका हरेक पाटामा रंगशिल्पलाई विशेष ध्यान दिएका छन् (आचार्य; २०६५ : भूमिका) । यसरी कुनै प्रोत्साहनविना कुनै प्रशिक्षण, कुनै भौतिक र आर्थिक उपलब्धीविना पनि मोफसलमा रंगकर्म अथवा नाट्यकर्म फस्टाइरहेको छ भने त्यसको श्रेय पुष्प आचार्य जस्ता उत्साही रंगकर्मीहरू अथवा नाट्यकर्मीलाई नै दिनुपर्छ (आचार्य; २०६३:भूमिका) ठूलो पर्दा, सानो पर्दा, प्रमुख, सहायक, मुख्य सहायक नायकको भूमिकामा अभिनय गरेका आचार्य निर्देशक र सहायक निर्देशकको भूमिकामा पनि कुशलतापूर्वक गरेर निर्देशकको रूपमा स्थापित गराएका छन् । यसरी अशेष मल्ल, हरिहर शर्मा, सुनिल पोखरेल र सरूभक्त जस्ता वर्तमानका मूर्धन्य रंगकर्मी र नाटककारहरूले मञ्चन योग्य नाटकको कुशल लेखकको प्रमाण पत्र दिइसकेकाले केही भन्नु पर्ने आवश्यकता देखिँदैन (उपाध्याय; २०६१:१७५) । यसरी नारायणी कला मन्दिरबाट मञ्चित अधिकांश नाटकहरूमा कुशल अभिनेता तथा रंगकर्मी व्यक्तित्व झल्कलाई सकेका आचार्य नारायणी कला मन्दिरका आजीवन सदस्य रहेर नाट्य विधालाई लगाएको गुन कदापि भुल्न सकिँदैन ।

३.५ निष्कर्ष

अन्तमा समसामयिक तथा प्रयोगवादी नेपाली नाटकका सन्दर्भमा युगानुसार नवीनतम नाट्यकृतिहरूको सिर्जना गरेका आचार्य वर्तमान युगीन परिवेशलाई नाटकमा प्रस्तुत गर्दै शून्यता र नयाँ नयाँ प्रयोगतर्फ उन्मुख भएका छन् । यसरी उनका नाट्य

विधाले युगानुकूल नाट्य प्रवृत्तिलाई अँगाली नाट्य रचना गरेको पाइन्छ । कालमाक्सको ऐतिहासिक द्वन्द्वात्मक भौतिकवादबाट प्रभावित पुष्प जीवनको अस्तित्ववाद विसङ्गतिवादी चेतना, मृत्यु बोध, निस्सारता, नारी यौन पीडाको वासनात्मक चित्रण, मानवीय जीवनको सुन्दर र कुरूप दुवै पक्षको चित्रण, सांस्कृतिक चेतना, समकालीन चेतना, सामाजिक यथार्थवादको पराकाष्ठ, प्रयोगवादको लेप, द्वन्द्वजन्य आणविक सन्त्रास र यान्त्रिकताले खण्डित मानवीय मस्तिष्कमा देखा परेको कृष्ण, निराशा र निस्सारताको चित्रण (गौतम; २०७२ : १०) तिनप्रतिको विमति, सामाजिक वस्तु यथार्थको चित्रण, अनुभूति र भोगाइको अभिव्यक्ति आदि विशेषताहरूले पुष्प आचार्यका नाटक विशिष्ट बनेका छन् । अझ त्यसमा पनि विविध क्षेत्रका मिथकहरूका साथै निजी विम्ब र प्रतीकहरूको प्रयोगले यिनका नाटकले भिन्नै पहिचान बनाएको देखिन्छ । विशिष्ट पहिचान छोडेका यिनका नाटकले नितान्त पृथक् पहिचान बनाएको देखिन्छ । यस आधारमा उनी नेपाली नाट्य जगतका विशिष्ट व्यक्तित्व हुन् । मिथकीयता र प्रयोगवादभित्र पनि सौन्दर्य चेतनाप्रतिको सचेतता र सरलतामा भावको सघनता उनको नाट्य कृतिको थप विशेषता हुन् । समग्रमा पुष्प आचार्य नेपाली नाट्य जगतका अत्यन्त उच्च व्यक्तित्व हुन् र नेपाली नाट्य क्षेत्रमा उनको विशिष्ट योगदान रहेको छ ।

चौथो परिच्छेद

पुष्प आचार्यका प्रकाशित एकाङ्की नाटकहरूको विश्लेषण

४.१ विषयप्रवेश

पुष्प आचार्यका एकाङ्की नाटकहरूको विश्लेषण शीर्षकको यस परिच्छेदमा प्रकाशित अठारओटा एकाङ्की नाटकहरूलाई तात्त्विक आधारमा विश्लेषण गर्ने कार्य भएको छ। वि.सं. २०५८ सालको नेपाल गयो भन्दिनु है एकाङ्की नाटक सङ्ग्रहदेखि अन्तिम लास एकाङ्की नाटक सङ्ग्रह (२०६३) सम्मका एकाङ्की नाटकहरूलाई लिइएको छ। यस अवधिमा प्रकाशित एकाङ्की नाटकहरूका सामाजिक यथार्थवाद, विसङ्गतिवाद, युगीन, यथार्थ, प्रेम प्रणय, प्रयोगवादीलेखन, नवीनताको खोजी, नारी विद्रोही स्वर जस्ता पक्षलाई कथ्य रूपमा समावेश गरिएको छ। यस क्रममा कथावस्तु, चरित्र चित्रण, परिवेश, उद्देश्य, द्वन्द्व, संवाद, भाषाशैलीका आधारमा विश्लेषण गरिएको छ।

४.२ 'नेपाल गयो भन्दिनु है' नाटकको तात्त्विक विश्लेषण

नेपाल गयो भन्दिनु है नाटक नाटककार आचार्यद्वारा २०५८ सालमा लिखित पहिलो प्रकाशित नाटक हो। पाँचओटा लघु नाटकहरू सङ्गृहीत यस नाटक २०५८ सालमा नारायणी कला मन्दिरले स्वयं आचार्यकै निर्देशनमा मञ्चन गरेको देखिन्छ। यो यसै नाटकसङ्ग्रहको प्रतिनिधि नाटक पनि हो।

१. कथावस्तु

नेपाल गयो भन्दिनु है नाटकको कथावस्तु २०४६ सालको जनक्रान्तिसँगै पश्चिमी नेपालका पहाडी गाउँलेहरूको जनजीवन त्यहाँ बसोवास गर्ने विपन्न वर्गका व्यक्तिहरूप्रति सामन्ती वर्गका व्यक्तिले गरेको व्यवहारलाई देखाइएको छ। विभिन्न पात्रहरूको संवाद एवं अनेकौं मार्मिक घटनाहरूको शृङ्खलाबाट यस नाटकको कथावस्तुको निर्माण भएको छ। २०४६ सालको जनक्रान्ति सुरु गर्न भनेर आन्दोलनको नेतृत्व गर्ने शिव शर्माको पहिलो दिनमै भएको मृत्युबाट नाटकको सुरुवात हुन्छ। शर्माको मृत्युपछि उनको घरमा रूवाबासी चल्छ, तत्पश्चात उनका सम्पूर्ण परिवार आन्दोलनमा लाग्ने निर्णय गरेका हुन्छन्। शिव शर्माले बोलाएका प्रवासी नेपालीहरू पनि आन्दोलनको दोस्रो दिन आई पुग्छन्।

आन्दोलनको सुरुवातीसँगै शर्मा जस्तै अन्य व्यक्तिहरूले पनि ज्यान गुमाउन पुग्दछन् । धेरै शहीद भए पनि आन्दोलन रोकिँदैन तर शहीद परिवारमा भ्रम आपत्ति आइलाग्छ । श्रीमानका मृत्युले शहीद पत्नी दुर्गादेवीलाई दुःख आइपुग्छ । निरमाया त्यहाँ बस्न नसक्ने अवस्थामा पुग्छे । जम्दार भन्ने त्यहाँको सामन्तले उनलाई दुःख दिन्छ । उनको इज्जत लुट्न खोज्छ । त्यो सहन नसकेर निरमाया एकलो जीवन जिउन गाह्रो हुने रहेछ, भन्दै घर छोडेर माइत जान्छे ।

दुर्गादेवी शहीद पत्नी हो । आफ्नो श्रीमान् शिवशर्माको आन्दोलनमा हत्या भएपछि ऊ पनि आन्दोलनमा होमिन्छे । आफ्नो काखको बच्चाको वास्ता नगरी आन्दोलनमा होमिएकी दुर्गादेवीको इच्छा र शहीदको सपनाअनुसार प्रजातन्त्र त आउँछ तर त्यो प्रजातन्त्र घोषण भएकै दिन पहिले सताइरहेको सामन्ती जिम्मल (जम्दार) नयाँ पार्टीमा प्रवेश गरी अभिनन्दित हुन्छ । प्रजातन्त्र आउँदाकै दिन जम्दार जस्तो शोषक पार्टीमा प्रवेश गरेर नेतृत्व आफ्नो हातमा पार्न उसले राहत वितरण गर्दै आफ्नो चिन्ह बन्दुक भएको घोषणा गर्दै हिँड्छ । गाउँका शहीद परिवारलाई त्यो मनपर्दैन । आन्दोलनमा अपाङ्ग भएकाहरूले राहतको नाममा एक मुठी कनिका बाहेक केही पाउँदैनन् । घाइते भएका परिवार र अपाङ्ग भएकाहरूलाई प्रजातन्त्र त “हात्ती आयो हात्ती आयो फुस्स” जस्तै भएको छ । यस्तो परिस्थितिबाट के स्पष्ट हुन्छ, भने समाजमा उपेक्षित वर्गको जीवन चामलको कनिका सरह हुँदो रहेछ भन्ने मार्मिक अभिव्यक्ति यहाँ प्रस्तुत गरिएको छ ।

प्रजातन्त्रको अभ्युदय पश्चात् राहत वितरणपछि जम्दार चुनावमा लड्ने कुरा आउँदा शहीद परिवार र सागरलाई मनपर्दैन । सागर आन्दोलनमा अपाङ्ग भएको हुन्छ र जम्दार वा चुनावमा बन्दुक चिन्ह लिएर भोट माग्दै हिँड्दा सागरले मान्छे जम्मा गरेर उसको विरुद्धमा लाग्छ । आफ्नो विरुद्धमा लागेको थाहा पाएको जम्दारले चुनाव जितेपछि बदला लिने विचार गरेको हुन्छ । दुर्गादेवीकी एक नन्द सरू र घाइते देवर टड्क पनि हुन्छन् । सरू राम्री र जवान युवती हुन्छे । पटक पटक सरूप्रति आँखा लगाएको जम्दारलाई सरूले अस्वीकार गरेर आन्दोलनको घाइते सागरलाई साथ दिएर जीवन सङ्गिनी बन्छे । चुनाव जितेपछि जिम्मलले फेरि शहीद परिवारलाई दुःख दिन्छ । सागरको हत्या गर्छ र सरूलाई हातपात गर्ने प्रयास गर्छ । सागरको हत्याको कारुणिक दृश्यसँगै दुर्गादेवीको अबोध छोरा शुशीलले दर्शकतिर हेर्दै तपाईंहरूले यो मान्छेलाई पाइस्सय गर्दिनुस् है नत्र

तपाईंको भिनाजुलाई पनि खोलामा फालिदियो भने तपाईंकी दिदी पनि रून्छिन् (आचार्य, २०५८:१३४) । सुशीलको यस अभिव्यक्तिबाट बाल्यकालमा बालकको मनमा बसेको छापले पछि गएर प्रगतिशील विचार अवश्य ल्याउँछ, भन्ने भाव व्यक्त हुन्छ ।

शहीद परिवारलाई अनेक किसिमको यातना र पीडा दिइरहेको जिम्बलले प्रजातन्त्र पुनः स्थापनापछि पनि सत्ता हातमा पारेर दुःख दिने र हत्या गर्न समेत पछि नपरेपछि न्याय नपाएर गाउँ छाड्ने निर्णय शहीद शिव शर्मा र सागरको परिवारले गर्छन् । बूढाको जेठो छोरा पनि शहीद भएर बुहारी निरमाया गाउँमा बस्न नसकेर माइत गएकी हुन्छे भने अर्को अपाङ्ग छोरो सागरको बिहे लगत्तै जम्दारबाट हत्या भएपछि बूढाले गाउँ छाडेर नेपाल जाने निर्णय गर्छ । “पशुपतिनाथ नेपाल मै छन् । उनले त अवश्य रक्षा गर्नेछन्” (आचार्य, २०५८:१३५) । भन्ने अभिव्यक्तिबाट पूर्वीय दर्शनअनुसार मानिसले अन्त्यमा भगवान माथि विश्वास गर्छन् भन्ने अभिव्यक्ति स्पष्टिएको छ । यसरी गाउँमा बस्न नसकेर दुर्गादेवी र निरमाया (शहीद पत्नी) को परिवार नेपाल जाने निर्णय गरेबाट नाटक ज्यादै कारूणिक र त्रासपूर्ण बनेको छ । अन्त्यमा दुर्गादेवीको अबोध छोरा सुशीलले “हाम्रा बाबा आएर मलाई खोज्नु भयो भने नेपाल गयो भन्दिनु है” भन्दै नाटकले विश्रान्ति लिन्छ । यसरी नाटकमा शहीद परिवारले प्रजातन्त्र आएपछि पनि राहत पाउनुको साटो करूणा र त्रास सहेर नाटक समाप्त हुन्छ ।

यसरी नाटकको कथावस्तु कौतुहलताका साथ अप्रत्याशित एवम् अनपेक्षित विन्दुमा आई पुगेर टुङ्गिएको देखिन्छ । कथावस्तुले कुनै आग्रहलाई नभई सामाजिक यथार्थको वास्तविक चित्रलाई उतार्न खोजेको छ । यसरी कथावस्तुका दृष्टिकोणबाट यो नाटक सफल कलात्मक प्रभावकारी साथै सामाजिक यथार्थवादी नाटक बन्न पुगेको देखिन्छ । तत्कालीन नेपालको राजनीतिमा आएको सङ्क्रमणले जनतामा ल्याएको पीडालाई यस नाटकको मूल कथ्य बनाइएको छ ।

२. चरित्रचित्रण

पात्रले सामाजिक संरचनाको यथार्थ चित्र उतार्छ । यस नाटकमा पनि ‘नेपाली जीवनका यथार्थ चरित्रहरूलाई प्रतिनिधित्व गराउने र नेपालीका दुःख सुखलाई कुशलतापूर्वक यस्तै चरित्रको प्रयोग गरिएको छ । यस नाटकमा केही पात्र सुरुदेखि

अन्त्यसम्म नाटकीय भूमिकामा क्रियाशील रहेका छन् भने केही बिचैमा आएर बिचैमा हराएका छन् । नाटकमा पात्रको बहुलता देखिए तापनि केहीको भूमिका गौण रहेको छ । यस नाटकमा नेपाली गाउँले समाजमा राखिने पात्रका नामले पनि नाटक उत्कृष्ट बनेको छ । नाटकमा शिव शर्मा दुर्गा देवी, सागर, सरू, जम्दार, जिते, टेका, सुशील लगायत थुप्रै पात्रहरू रहेका छन् । शिव शर्मा, दुर्गादेवी यस नाटकका प्रमुख पात्र हुन् भने अन्य सबै सहायक पात्र हुन् । यी सबै पात्र आ-आफ्ना प्राकृतिक, सामाजिक, ऐतिहासिक, सांस्कृतिक प्रभावअनुसार निर्मित प्रवृत्तिले युक्त रहेका छन् । तिनैको क्रियात्मक अभिव्यक्ति नै चरित्र भएर देखा पर्छ ।

२.१ शिव शर्मा

शिव शर्मा यस नाटकको प्रमुख प्रतिनिधि पात्र हो । २०४६ सालको आन्दोलनको पहिलो दिनमै उसको मृत्यु हुन्छ । आन्दोलनमा गोली लागेर मृत्यु भएपछि प्रजातन्त्र ल्याउने उसको सपना साकार पार्न शहीद परिवार लाग्छन् । शिव शर्माले आन्दोलन सफल पार्न नेतृत्व लिएको हुन्छ भने उसले प्रवासी नेपालीहरूलाई पनि देशमा प्रजातन्त्र ल्याउन अभियान सफल पार्न आह्वान गर्दै सबैलाई पत्र पठाएको हुन्छ । उसको पत्र पाएर प्रवासी सबै आउँछन् । आन्दोलनमा शहीद भएका शहीदहरूको प्रतिनिधित्व गर्ने शहीद पात्रका रूपमा शर्माको भूमिका रहन्छ । नेपालमा प्रजातान्त्रिक पद्धतिको स्थापना गरी स्वतन्त्रता, समानता, मानव अधिकार, न्यायपूर्ण समतामूलक समाजको लागि जीउ ज्यान उत्सर्ग गर्ने शिव शर्मा प्रमुख, नायक र अनुकूल पात्रका रूपमा रहेको छ ।

२०४६ सालको आन्दोलनमा मृत्यु हुने पात्रको यथार्थ चित्रण शिव शर्माको माध्यमद्वारा उद्घाटन गरिएको छ ।

२.२ दुर्गादेवी

दुर्गादेवी यस नाटककी प्रमुख प्रतिनिधि अनुकूल चरित्र भएकी स्त्री पात्र हो । ऊ शहीद पत्नी हो । दुर्गादेवीको माध्यमद्वारा नेपालका शहीद पत्नीहरूले भोग्नु परेको पीडा र व्यथालाई नाटकमा यथार्थ रूपमा चित्रण गरिएको छ । पति शिव शर्माको मृत्यु पश्चात् पत्नी दुर्गादेवी श्रीमानको सपना साकार पार्न आन्दोलनमा लाग्छे । उसले आन्दोलन गरेको देख्न नचाहने गाउँको सामन्त जम्दारले अनेक तरहले उसलाई दुःख दिइरहेको हुन्छ । कहिले

उसको इज्जत लुट्न खोज्छ, त कहिले लठैतहरू लगाएर उसको घरको सबै सामान फ्याँकिदिन्छ । कहिले उसको घरको सदस्यलाई दुःख दिन्छ । दुःख पाए पनि प्रजातन्त्र प्राप्तिका लागि सबैलाई आन्दोलनमा सहभागी हुन आग्रह गर्ने एक प्रगतिशील पात्रका रूपमा दुर्गादेवी देखिन्छे । ऊ यस नाटकको सुरुदेखि अन्त्यसम्म आउने केन्द्रीय चरित्र हो । नाटकको अन्त्यमा जम्दारको ज्यादती सहन नसकेर सबै परिवार लिएर गाउँ छोडेर नेपाल नामको शहर (काठमाडौँ) जान्छे । त्यसकारण यस नाटकको मर्म नै उसको पीडा र व्यथासँग सम्बन्धित रहेकाले ऊ यस नाटककी प्रतिनिधि, मञ्चीय र बद्ध चरित्रका रूपमा आएकी छे । यसरी प्रस्तुत नाटकमा उसले एउटी चेतनाशील, साहसी र सङ्घर्षशील नारी चरित्रको आदर्श भूमिका निर्वाह गरेकी छे ।

२.३ सुशील

सुशील यस नाटकको सहायक बाल पात्र हो । सुशील शहीद शिव शर्माको छोरा हो । ऊ यस नाटकको अनुकूल, मञ्चीय र बद्ध पात्र हो । उसको मनमा डर र त्रास मात्रै भरिएको छ । ऊ पुलिस देखेर डराउँछ । दिदी सरूको विवाहमा बाबालाई आउन भन्दै बोलाउँछ भने शहीद परिवारले गाउँ छोडेर नेपाल जाँदा हाम्रो बाबा आएर मलाई खोज्नु भयो भने नेपाल गयो भन्दिनु है भन्दै हिँड्छ । यस बाल पात्रकै यही गम्भीर कारुणिक अभिव्यक्तिबाट नै नाटकको शीर्षक रहन गएको छ त्यसैले सुशील यस नाटकको सहायक मञ्चीय, बद्ध र बाल पात्रका रूपमा देखिएको छ ।

२.४ सरू

सरू यस नाटकको सहायक अनुकूल स्त्री पात्र हो । यो शहीद शर्माकी बहिनी हो । भाउजू दुर्गादेवीको रेखदेखमा यो पात्र रहेकी हुन्छे । दाजुको सपना पूरा गर्न यसले पनि सहयोग गर्छे । राम्री जवान युवती देखेर सामन्ती जम्दारले पटक-पटक उसको इज्जत लुट्ने कोसिस गरिरहेको हुन्छ । विभिन्न किसिमको प्रलोभन देखाए पनि ऊ लोभमा फस्न चाहन्न । उल्टै जम्दारलाई जालमा पारेर आँखा चिम्लन लगाएर हातमा थुकेर हात माड्दै गालामा थप्पड हिकाउँछे । जम्दारको प्रयासलाई असफल पारेर उसले आन्दोलनमा अपाङ्ग भएको सागरसँग विवाह गरेर उसलाई साथ दिने निर्णय गर्छे । विवाह भएको केही समयपछि पुलिसले लगेको निहुँ पारेर सागरलाई जम्दारले लगेर हत्या गरिदिन्छ र सरूलाई फेरि

विवाह गरेर श्रीमती चाहन्छ तर उसले मान्दिन । यसरी प्रस्तुत पात्रका माध्यमबाट नेपाली गरिब युवतीहरूले गाउँका सामन्तको सिकार हुन नमान्नाले भोग्नु पर्ने पीडा र व्यथालाई यथार्थ रूपमा चित्रण गरिएको छ । नाटक दुःखान्तमा टुङ्गिएको छ । सरूका माध्यमबाट नेपालमा सीता र सावित्री जस्ता पतिव्रता सत्यनिष्ठा आदर्शनारी हुन्छन् भन्ने कुरा देखाई नाटककारले नारीप्रति सम्मान गरेका छन् ।

२.५ जम्दार

जम्दार अत्यन्त अवसरवादी र धोकेबाज पात्र हो । गाउँका राम्रा चेली देखे उनीहरूको इज्जत लुट्ने व्यभिचारी प्रतिकूल पात्र हो । ऊ गाउँलेहरूलाई दुःख दिने गाउँका आन्दोलनको अगुवा शिव शर्माको हत्या गर्न लगाउने र उसकी श्रीमती दुर्गादेवी र बहिनी सरूको इज्जत लुट्न खोज्ने चरित्रहीन पात्रका रूपमा पनि देखा पर्छ । ऊ गाउँको सामन्त हो । ऊ अवसरवादी भएका कारण आफ्नो राजनीतिक दुनो सोझाउन जस्तो सुकै कुकर्म गर्न पनि पछि पर्दैन । उसले शिव शर्माको बहिनी दुर्गादेवीकी नन्द सरूलाई आफ्नो जालमा पारेर विवाह गर्ने नाटक रचेर स्वार्थ पूरा गर्न खोजेको छ । उसले दुर्गादेवी र निरमाया (शहीद पत्नीहरू) लाई पनि इज्जत लुट्न चाहन्छ । आफू असफल भए उसले लठैतहरू पनि प्रयोग गर्ने गरेको छ । पहिलाको सामन्त भए पनि प्रजातन्त्र आउँदाको दिन ऊ आफ्नो स्वार्थ पूरा गर्न नयाँ पार्टीमा प्रवेश गर्ने अवसरवादी वर्तमान नेताको प्रतिनिधि पात्रका रूपमा नाटकमा स्थापित भएको छ । उसले पार्टीमा प्रवेश गरेर राहत बाँड्दै हिँडेर उसको विरुद्धमा लाग्ने सरूको श्रमिान सागरको हत्या गर्न समेत पछि पर्दैन । सागरको हत्या गरेर सरूलाई कान्छी श्रीमतीको रूपमा विवाह गरेर सुख दिन्छु भन्ने अत्यन्त नीच र घृणित चरित्रका रूपमा नाटकमा स्थापित रहेको छ । उसका माध्यमबाट वर्तमान नेपालका धूर्त र बेइमानी राजनीतिक नेताहरूको चरित्रलाई यथार्थ रूपमा उदाङ्ग पारिएको छ । नाटककारले यस पात्रका माध्यमबाट समकालीन राजनीतिक कुरूपता र विसङ्गत यथार्थलाई प्रतिविम्बित गरेका छन् ।

२.६ निरमाया

निरमाया यस नाटककी सहायक अनुकूल स्त्री पात्र हो । ऊ सागरकी भाउजू हो । उसको श्रीमान्को आन्दोलनमा मृत्यु भएपछि एकलो जीवन जिउँदा विभिन्न कठिनाइहरू

आइ परेर सहन नसकेर ऊ माइतीमा गएर बस्छे । उसलाई पनि जमदारले यौन शोषण गर्न खोज्छ । अन्य लठैतहरू पनि रातीमा मातेर ढोका हान्न आउने भएकाले ऊ त्यो सहन नसकेर माइतीमा गएर बस्छे । यसरी प्रस्तुत नाटकमा नाटककारले निरमायाका माध्यमबाट नेपालमा एकल महिलाले भोग्नु परेका व्यथालाई यथार्थ रूपमा प्रस्तुत गरेका छन् ।

२.७ इन्सपेक्टर

इन्सपेक्टर यस नाटकको सहायक प्रतिकूल, पुरुष पात्र हो । गाउँकै सामन्ती वर्गको इसारामा लागेर दुर्गादेवीलाई प्रवासी नेपाली बोलाएर आन्दोलन अभि चर्काएकी भन्दै गिरफ्तार गर्ने प्रतिकूल पात्र हो । आन्दोलनकै बेला सिन्दुर पुछिएकी महिलालाई आरोप लगाएर गिरफ्तार गर्दै रिसाउँदै भन्छ, “नेताकी स्वास्नी नेता जस्तै भाषण गर्दिरहन्छ । हामी तेरो भाषण सुन्न आएका होइनौं हवल्दार समातेर गाडीभित्र कोच” (आचार्य, २०५८:१०२) । यसरी गल्ली नै नगरी एउटी महिलामाथि जम्दारको इसारामा लागेर गिरफ्तार गर्न खोज्ने इन्सपेक्टर यस नाटकको व्यक्तिगत, मञ्चीय र बद्ध पात्रको रूपमा नाटकमा देखिन्छ ।

अन्य पात्रहरू

बहुल पात्र विधान रहेको यस नाटकमा अन्य पात्रहरू पनि आएका छन् । पात्रहरूको आ-आफ्नै किसिमको भूमिका नाटकमा देखिन आउँछ । टेका यस नाटकको सहायक पुरुष पात्र हो । ऊ आन्दोलनमा चरम यातना पाएर घाइते भएको छ । उसले दुर्गादेवीको भाउजूको आत्मबल बढाउनमा प्रमुख भूमिका निर्वाह गरेको छ । दुर्गादेवीलाई हरेक क्षणमा हौसला र साथ दिन तत्पर रहेको छ । जिते यस नाटकको प्रतिकूल सहायक पात्र हो । ऊ जम्दारको चम्चे हो । जम्दारको पछि लागेर शहीद परिवारहरूलाई दुःख दिइरहेको छ । बूढा सागरको बाबु, सरू र निरमायाको ससुरा हो जसले आन्दोलनमा एउटा छोर्रो गुमायो भने अर्को छोर्रो सागर पनि जम्दारले गिरफ्तारको निहुँ पारेर मारिदियो । त्यो सहन नसकेर सरूलाई छोर्री बनाएर पाल्छु भन्दै सबै शहीद परिवार लिएर नेपाल जान्छ । यसले असल अभिभावकको भूमिका निर्वाह गरेको छ । पण्डित यस नाटकको गतिशील सहायक पात्र हो । ऊ अवसरवादी जस्तै छ । कहिले जम्दारको पक्ष लिन्छ भने कहिले शहीद परिवारको । उसले अन्धविश्वासलाई पनि अँगाल्न खोजेको पाइन्छ । यस्तै यस नाटकका पात्र अर्जुन, शङ्कर, सुवास, वीरमान आन्दोलनलाई सहयोग गर्न आएका प्रवासी नेपाली हुन् भने

प्रहरीको समूह र लठैतहरूको समूहको पनि आ-आफ्नै किसिमको गौण भूमिका नाटकमा देखिन्छ ।

३. परिवेश

नेपाल गयो भन्दिनु है नाटक २०४६ को राजनीतिक आन्दोलनको उर्लदो परिवेशसँगै समकालीन नेपाली सकाजको यथार्थ घटना हो । यस नाटकमा पश्चिमी नेपाली पहाडी गाउँलेहरूको जनजीवन, तत्कालीन राजनीतिक सामाजिक परिवेश पाइन्छ । सामन्तीवर्गबाट शोषित, उत्पीडित र विपन्न वर्गका मानिसहरूको दुःख र दर्द यस नाटकमा पाइन्छ । वातावरण योजनाका दृष्टिकोणले मूलतः सामाजिक, आर्थिक राजनीतिक र नैतिक समस्याप्रति केन्द्रित रहेको यो नाटक सामाजिक यथार्थवादी तथा समस्यामूलक नाटकका रूपमा देखा पर्दछ ।

४. उद्देश्य र मूलभाव

तत्कालीन नेपाली समाजमा विद्यमान राजनीतिक, सामाजिक समाजमा शहीदको रगतको मूल्यका आत्मसम्मान गर्नुपर्छ भन्ने मूलभाव यस नाटकमा पाइन्छ । शहीदहरूले देश निर्माणमा आफ्नो रगत बगाएका हुन्छन् । त्यो रगतको मूल्य नचुकाए हामीलाई इतिहासले सराफ्छ । वीर शहीदलाई सम्मान गर्न सक्नुपर्छ भने प्रजातन्त्र पुनःस्थापनापछि पनि राजनीतिक नेतृत्वमा सामन्त वर्गको नेतृत्वलाई रोक्न युवा वर्ग सक्षम भएर लाग्नुपर्छ भन्ने भाव यस नाटकमा पाइन्छ । समकालीन परिस्थितिमा शोषक वर्गले शोषित वर्गलाई दिएको यातना र पीडा, शोषक वर्ग किटाणुका रूपमा प्रवेश गरी शोषित वर्गलाई चुसेको तीतो यथार्थ प्रगतिवादी वैचारिकतालाई अङ्गीकार गरेको देखिन्छ । नाटककारले सामाजिक शोषण र दमनको अत्यन्त घृणित स्वरूपलाई उद्घाटन गर्दै त्यसको विपक्षमा रहेर शक्ति र न्यायपूर्ण समाजको निर्माण गर्ने सन्देश दिएका छन् ।

५. द्वन्द्व

यस नाटकमा पात्रहरूको आन्तरिक वा मानसिक द्वन्द्वलाई भन्दा वैचारिक वा बाह्य द्वन्द्वको समायोजन अत्यन्त प्रभावकारी ढङ्गमा गरिएको छ । जहाँ वर्गीय द्वन्द्व, लैङ्गिक द्वन्द्व, पुरातन र आधुनिक विचारमा द्वन्द्व देखिन्छ । प्रजातन्त्रका लागि ज्यान गुमाउन पुगेका

शहीदका परिवार र अर्कातिर अवसरवादी सामन्तीहरूको बाह्य द्वन्द्वलाई नाटकमा सशक्त ढङ्गले प्रस्तुत गरिएको छ । जनताको आफ्नै मौलिक हक र अधिकारको लागि सरकारसँग गरिएको द्वन्द्वमा गाउँका सामन्तीहरूले शहीद परिवारलाई दुःख दिइरहेका छन् । यस नाटककी नायिका दुर्गादेवी जसको जित भएर प्रजातन्त्र पुनःस्थापना भए पनि समाजभित्र आफ्नो आत्मा सम्मानका लागि गरेको द्वन्द्वमा उसको हार भएको छ । अर्को पक्ष यहाँ जम्दार र सागर बीच द्वन्द्व भएको छ । त्यसमा जम्दार सागरको हत्या गर्न समेत पछि परेको छैन । अर्कोतिर सागर र जम्दार बीचको आन्तरिक द्वन्द्व देखिन्छ । सागरले प्रजातन्त्रपछि पनि आफूहरूले अधिकार नपाएकाले जम्दारसँग गरेको द्वन्द्व, जम्दारले सरूलाई आफ्नी भोग्या बनाउनको लागि सागरप्रतिको डाहामा आन्तरिक द्वन्द्व देखिन्छ ।

यस नाटकमा शोषक र शोषित वर्ग बीचको वर्गीय द्वन्द्व नै प्रमुख हो र सत् र असत् पक्ष बीचका यस द्वन्द्वमा सत् पक्षको विजय भए पनि सत् पक्षमा असत् पक्षको प्रवेश गरेको सन्दर्भलाई उल्लेख गरेर नाटककारले समकालीन समाजको कुरूप यथार्थलाई देखाउन खोजेका छन् । जहाँ वर्तमान नेपालको राजनीतिक परिपाटी र कानूनप्रति नाटककार निराशावादी देखिन्छन् । यो रचना युद्ध साहित्यअन्तर्गत पर्ने भएकाले प्रजातन्त्रमा पनि सामन्ती वा असुरी प्रवृत्तिले नै विजय प्राप्त गरेको देखाएर नाटककारले समकालीन समाजको अत्यन्त तीतो यथार्थलाई उद्घाटित गर्न खोजेका छन् ।

६. संवाद

नेपाल गयो भन्दिनु है नाटकमा नेपाली समाजको ग्रामीण समाजको यथार्थ चित्रण गरिएको हुनाले स्थानीय भाषिकाका कथ्य स्वरूपहरूसँग मिल्ने गरी निर्माण गरिएका छन् । संवादका माध्यमबाटै कथावस्तुले गति प्राप्त गर्ने र पात्रहरूको आन्तरिक एवम् बाह्य चरित्रको उद्घाटन हुने हुँदा नाटककारले संवादको माध्यमबाट नाटकको सामाजिक सामीप्यलाई सजीव रूपमा प्रस्तुत गरेका छन् । जस्तै : स्थानीय भाषिकाको प्रयोगमा :

“त्यसलाई के दोष दिनु नानी । पुलिसले समातेर भैलखानमा राख्थ्यो । यही हिउंदमा स्वर्गवास भएछन् । घरमा खबर आयो । गएँ पुष माघको जाडोले नि, शरीर पुरै फुलेको थियो । ल्याएर सतिगति गरे । जस्तो परे पनि सहनु पर्ने” (आचार्य, २०५८:९६) ।

जिते : बूढाबूढीलाई पठाउने मास्टर्नीमा पनि यिनको नाम लेखाउनु पर्यो ।

जम्दार : दश किलास मात्र पढ्या भा तिम्रो निधारमा वक्ति बल्यो (ऐजन, ११०) ।
संवादहरू सरल, छोटो र प्रभावकारी रहेका छन् ।

७. भाषाशैली

नेपाल गयो भन्दिनु है नाटक गद्य शैलीमा लेखिएको नाटक हो । यसको भाषा सरल, सहज र स्थानीय भाषिकाको प्रयोग गरिएको पाइन्छ । नाटक परम्परागत समाज चित्रणमा केन्द्रित रहे तापनि फरक खालको नाटकीय प्रयोग पाउन सकिन्छ । प्रजातन्त्रका लागि ज्यान गुमाउने शहिदका परिवार प्रजातन्त्र प्राप्तपछि पनि उत्तिकै उत्पीडन रहेकाले यहाँ विसङ्गतीबोध गराउन खोजिएको पाइन्छ । शैली शिल्पका आधारमा सरल, रचना शिल्पका आधारमा विसङ्गतिबोध प्रगतिवादी चिन्तन, सामाजिक यथार्थवादको समिश्रणका साथै संवादमा प्रयोगशीलता पाइन्छ ।

४.३ विपरीत ध्रुव नाटकको तात्त्विक विश्लेषण

विपरीत ध्रुव नाटक २०५५ सालमा लेखिएको र २०५८ सालमा लेखक आचार्यकै निर्देशनमा मञ्चन गरिएको पाइन्छ । यो एकाङ्की नाटक नेपाल गयो भन्दिनु है नाटकसङ्ग्रहमा सङ्गृहीत छ ।

१. कथावस्तु

विपरीत ध्रुव नाटक सामाजिक नाटक हो । सामाजिक नाटक भएकाले नाटककारले समाजमा घट्ने घटनालाई यथार्थपरक ढङ्गले प्रस्तुत गरेका छन् । यस नाटकको कथावस्तु नेपालको पहाडी ग्रामीण जीवनको प्रतिनिधित्व हुने गरी त्यहाँ बसोवास गर्ने सम्पन्न र विपन्न वर्गका व्यक्तिबीचको कटु यथार्थसँग सम्बन्धित छ ।

कथानकको आरम्भमा खड्कीनीकी बुहारीले घाँस काट्न जाँदा डोको, नाम्लो हराएको निहुँमा कोदो चुट्टै गरेको लौराले चुट्टे । बुहारी सहारा खोज्दै कुइकेलीका आँगनतिर भाग्छे, बुहारी चुटेको देखेर कुइकेली सानी छे, तिम्रा पनि छोरी छन् । त्यसरी पिट्नु हुँदैन, मान्छेबाट गल्ती भइहाल्छ नि । त्यसरी पिट्नु हुँदैन भन्दै सम्झाउँछे तर बुहारी जति हेला गरे पनि दुःख सहेर बसेकी छे । उता कुइकेलीले बुहारी सानी छे भनेर छोरी समान व्यवहार गर्छे । बुहारीका माइती धनी भएकाले दासी पठाएका छन् । दासीले काम

गर्छे केही समयपछि छोरा बुहारी ठूला हुँदै जान्छन् । अब त केही काम गर्नुपर्छ सधैं पहिले जस्तो सुतेर हुँदै न भनेर कुँइकेलीले भनेपछि बुहारीले माइतीले दिएको दाइजो र दासीको धाक लगाएर सासुसँग मुख लाग्छे । उता खड्कीनीले बुहारीलाई गरिब भनेर बेवास्ता गर्छे । केही समयपछि छोरो आउँछ । छोरो कान्छी श्रीमतीले छोडेर गएपछि एकलो भएर आएको हुन्छ । यत्तिकैमा सन्धीले बुहारी लिएर आउँछन् । बुहारी लिएर आएका सन्धीलाई पहिले अपमान गरेकी खुड्कीनीले पछि सम्मान गर्छे । बुहारीलाई पनि माया गर्न थाल्छे । नाटकको दोस्रो दृश्यसँगै कुँइकेलीका घरमा केही भाँडभैलो हुन थाल्छ । तीजमा छोरा बुहारीसँगै लिएर गएका सन्धीले छोरालाई भरिया बनाएर ल्याएका देखेर कुँइकेलीलाई असह्य हुन्छ र सन्धीको इच्छाअनुसार छोराबुहारीलाई छुट्याइ दिएर राख्छे । दासीसँगै बुहारीले ल्याएको सबै दाइजो समेत लैजान्छे । यसरी सामन्ती संस्कारको घमण्डसँगै कुँइकेलीको घर भत्ताभुङ्ग हुन्छ ।

नाटकको तेस्रो दृश्यसँगै नयाँ युवकको प्रवेश हुन्छ । युवक दासीको छोरा हुन्छ । आफ्नो बाबुले लिएको सय मोहोर ऋण तिर्न नसकेर आमालाई दासी राखेकोले पैसा तिरेर आमालाई लैजान्छ । दाइजोको रूपमा माइतीले दिएको दासी पनि छोराले लगेपछि कुँइकेलीकी बुहारी एकिलिन्छे । ऊ गर्भवती भएकीले बेला बेलामा स्वास्थ्य समस्या देखिन्छ । प्रसुति पीडाले घरमा एकलै चिच्याइरहेकी हुन्छे । आफूलाई एकल्याएर माइतीको सम्पत्ति र दासीको धाक लगाएर अंश लिएर बसेकी बुहारी भनेर कुँइकेलीले वास्ता गर्दिन । बुहारी पीडाले कराएको आवाज खड्कीनीले सुनेर खड्कीनीका सासु बुहारी आउँछन् । उनीहरूले सम्झाएपछि खड्कीनीले बुहारीलाई राम्रो हेरविचार गर्छे ।

यसरी प्रस्तुत कथावस्तुको दृष्टिकोणले हेर्दा यस नाटकको कथ्यलाई एक सफल सामाजिक यथार्थवादी नाटकको श्रेणीमा उभ्याउन सकिन्छ । समाजमा कसैका सासु खराब प्रवृत्तिका भए बुहारी राम्रा हुन्छन्, कसैका बुहारी खराब भए सासु असल हुन्छन्, यो सधैं विपरीत रहन्छ । वैवाहिक सम्बन्ध जोड्दा पनि समान आर्थिक अवस्थाको अभावमा समाजमा धनी बाउकी छोरी र छोरो भन्ने विभेदलाई पनि नाटकले यथार्थ प्रस्तुत गरेको छ । समाजमा देखिएको दाइजो प्रथा र दासदासी राख्ने प्रथाको पनि सङ्केत गरेका छन् भने अर्कातिर बालविवाह र बहुविवाहको कुरा उठाउँदै त्यसतर्फ सचेत रहन सङ्केत गरेका

छन् । नेपालको ग्रामीण समाजको पीडा, व्यथा र वेदनाहरू तथा समकालीन सामाजिक नाटकको कथावस्तु यही रूपमा केन्द्रित रहेको छ ।

२. चरित्रचित्रण

विपरीत ध्रुव नाटकमा सामाजिक यथार्थको जीवन्त धरातलबाट टिपिएका पात्रहरूको प्रयोग तथा तिनीहरूको स्तर र क्षमताअनुसारका भूमिकाबाट नाटकीय यथार्थको वस्तुगत समीकरण सुसङ्गत रूपमा गरिएको छ । यहाँ 'कहिले सासुको पालो, कहिले बुहारीको पालो भन्ने नेपाली उखानलाई आत्मसात गरेको छ भने तत्कालीन समाजको दासदासी राख्ने प्रथालाई पनि व्यङ्ग्यात्मक रूपमा प्रस्तुत गरिएको छ साथै त्यसको विरोध गर्ने प्रगतिशील पात्रलाई पनि प्रस्तुत गरिएको छ । यस नाटकमा मुख्य पात्रको रूपमा कुँइकेली र खड्किनी रहेका छन् भने खड्किनीकी बुहारी, कुँइकेलीकी बुहारी, दासी, कुँइकेलीको सम्धी, खड्किनीको सम्धी, दासीको छोरो र खड्किनीको छोरो सहायक पात्रका रूपमा आएका छन् ।

१. कुँइकेली

कुँइकेली यस नाटककी प्रमुख नारी पात्र हो । यस नाटकमा उसले सासुको भूमिका निर्वाह गरेकी छ । सामाजिक न्यायको पक्षमा वकालत गरेकी छ । खड्किनीले बुहारीलाई पिटेको बेला हरेक तरहले सम्झाउने र अन्जानमा गरेको गल्तीलाई माफी दिनुपर्छ भन्ने सल्लाह दिएकी छे । आफ्नो छोरोले नाबालक श्रीमती विवाह गरेकोले बुहारीको राम्रो स्याहार सुसार गरेकी छ । समय परिवर्तनसँगै जवानीमा आएको परिवर्तनले आफ्नी बुहारीले काम गर भन्दा मुख लाग्ने र दाइजोको धाक लगाएको, सम्धी आएर अंशबण्डा गरिदिएकाले केही क्षण ऊ कठोर बन्न बाध्य बनेकी छ भने बुहारी खराब भए पनि त्यो पेटको गर्भ त आफ्नै छोराको रगत हो, मैले हेर्नुपर्छ भनेर आफ्नो मन परिवर्तन गरेकी छ । त्यसैले यस नाटकमा अनुकूल प्रवृत्ति, स्थिर स्वभाव, मञ्चीय र बद्ध चरित्रका रूपमा नाटकमा आएकी छ ।

२. खड्किनी

खड्किनी यस नाटककी प्रमुख स्त्री पात्र हो । यसले पनि नाटकमा कहिले अनुकूल त कहिले प्रतिकूल चरित्रका रूपमा भूमिका निर्वाह गरेकी छ । बुहारीलाई दाइजो थोरै

ल्याएकी भनेर हेला गर्ने खड्किनी छोराले भगाएर विवाह गरेकी, बुहारी अर्केसँग गएर छोरो एकलै विरक्तिएको र कुँइकेलीले माया गर्दा गर्दै बुहारीमा मात्तिएर छुटिएको देखेपछि पश्चाताप गर्दै मेरी बुहारी त देवता समान रहन्छि भन्ने कुरा बुन्छे । बुहारीलाई माया गर्न थाल्छे । यसर्थ समाजमा नारीको विरोधी नारी नै हुँदा रहेछन् र दाइजो प्रथाका अनुयायी पनि नारी नै हुँदा रहेछन् भन्ने प्रसङ्गलाई प्रष्ट पारिएको छ । त्यसकारण नाटकमा अनुकूल र प्रतिकूल प्रवृत्ति, गतिशील स्वभाव, मञ्चीय र बद्ध चरित्रका रूपमा देखिएकी छ ।

२.१ खड्किनीकी बुहारी

खड्किनीकी बुहारी यस नाटकमा सहायक नारी पात्रको रूपमा आएकी छ । दाइजो थोरै ल्याएको र माइती गरिब भएकै कारण सासु र श्रीमानबाट पीडित पात्र हो । श्रीमान र श्रीमानबाट भएको पीडा सहेर पनि घरको आसनमा बस्न बाध्य बनेकी छ । श्रीमानले बहुविवाह गरी दिएको पीडामा पनि माइतीले विवाह गरेर दिएको घरमै बस्नुपर्छ भन्दै अनेक दुःख सहेर बसेकी छ । यसर्थ नाटकमा नेपाली समाजमा देखिएको विद्यमान दाइजो प्रथामा पीडित नारीहरूको प्रतिनिधि पात्रका रूपमा उभ्याउन नाटककार सफल भएका छन् । त्यसैले यस नाटकमा अनुकूल प्रवृत्ति, स्थिर स्वभाव, मञ्चीय र बद्ध चरित्रका रूपमा खड्किनीकी बुहारी देखिएकी छ ।

४. कुँइकेलीकी बुहारी

कुँइकेलीकी बुहारी पनि सहायक नारी पात्र हो । ऊ पण्डितकी छोरी धन सम्पत्ति पनि धेरै भएकाले उसका बाबुले आफूभन्दा कान्छो केटासँग विवाह गरी दाइजोसँगै दासी पनि पठाएका हुन्छन् । दाइजो र दासीको घमण्ड देखाउँदै उसले घरमा केही पनि गर्दिन । सासुले काम गर्न लगाउँदा माइती गएर बाबुसँग कुरा गरेपछि बाबुले अंशवण्डा गरिदिन्छन् । ऊ गर्भवती भएको अवस्थामा उसलाई विभिन्न समस्याहरू आइ लाग्छन् । त्यो अवस्थामा सासुले गरेको हेरचाहले गर्दा आफ्नो मान्छे दुःखमा चाहिँदो रहेछ भनी पश्चाताप गर्दै आजदेखि आफ्नै आमा सम्भन्धी सघाउँछु भन्दै दुवै मिल्छन् र नाटकको अन्त्य हुन्छ ।

५. कुँइकेलीको सम्धी

यो पात्र नाटकको सहायक प्रतिकूल पात्रको रूपमा उपस्थित छ । जातले पण्डित कार्य गरे पनि सामन्ती पात्रका रूपमा प्रस्तुत भएको छ । सय मोहोर पैसा नतिरेको अरोपमा अर्काकी श्रीमती घरमा दासी राखेको छ भने आफ्नी छोरीलाई दुःख हुन्छ भनेर त्यही दासी छोरीलाई दाइजोको रूपमा पठाएको छ । दाइजोको रूपमा दासी पठाएको घमण्ड गर्दै छोरीलाई काम लगाएको भन्दै आफैँ गएर अंशवण्डा गरिदिन्छ । यसरी कुँइकेलीको सम्धी नाटकमा सामन्ती पात्रका रूपमा उपस्थित छ । आफ्नी छोरीलाई सुख दिन अर्काकी छोरीलाई दासी राखेको छ । यस्तो दृश्यबाट ऊ समाजको सामन्ती र शोषकको रूपमा देखिन्छ । त्यसकारण ऊ प्रतिकूल प्रवृत्ति, गतिशील स्वभाव, मञ्चीय र बद्ध पात्रका रूपमा नाटकमा देखिन्छ ।

६. खड्किनीको छोरो

खड्किनीको छोरो पनि यस नाटकको सहायक पात्रको रूपमा देखिन्छ । ऊ घरमा राम्रो संस्कार नपाएकोले आमाको लहैलहैमा लागेर श्रीमतीलाई हेला गर्दै मात्तिएर अर्की श्रीमती लिएर हिँड्ने पात्र हो तर केही समय त्यससँगै बसेर आमाका गहना लिएर कान्छी श्रीमतीले धोका दिएपछि हार खाएर घरकी जेठी श्रीमतीलाई सम्झँदै घर आउँछ । 'हेला गरेको फेला पर्छ' भनेको साँच्चै रहेछ भने भैँ खड्किनीको छोरो बुद्धिरामले समाजमा दाइजो कम ल्याएकी श्रीमती भनेर हेला गर्ने र वैशले मात्तिएर दोस्रो विवाह गरेर धोका खाएको समाजका अल्लारे केटोका प्रतिनिधित्व गरेको छ । प्रतिकूल/अनुकूल प्रवृत्ति, गतिशील स्वभाव, मुक्त र बद्ध चरित्रका रूपमा ऊ नाटकमा देखिएको छ ।

७. दासी

दासी यस नाटककी सहायक नारी पात्र हो । उसको श्रीमानले मालिक (पण्डित) कहाँबाट १०० मोहोर ऋण लगेकाले त्यो ऋण तिर्न नसकेर उसलाई नै दासीका रूपमा घरमा काम गर्न पठाउँछ । श्रीमानको मृत्यु हुन्छ । उसले एउटा छोरो पाएकी हुन्छे । पण्डितले त्यस दासीलाई छोरीको घरमा काम गर्न पठाउँछ । त्यसै क्रममा परदेश गएको दासीको छोरोले पैसा कमाएर पण्डितको ऋण तिरेर आमालाई लैजान्छ । यस पात्रका माध्यमबाट समाजमा विद्यमान दासदासी राख्ने प्रथा र छोरीको घरमा दाइजोको रूपमा

पठाउने गरेको परम्पराको विरोध स्वरूप नाटककारले देखाएका छन् । अनुकूल प्रवृत्ति, स्थिर स्वभाव, मञ्चीय र बद्ध चरित्रका रूपमा ऊ नाटकमा देखिएकी छे ।

अन्य पात्रहरू

दासीको छोरो यस नाटकको सहायक अनुकूल पात्रको रूपमा देखिएको छ । पैसा तिर्न नसकेर दासीको रूपमा राखिएकी आमालाई छुटाउँन पण्डितको छोरीको घर खोज्दै पैसा तिरेर आफ्नी आमा लैजान पाउनुपर्छ भन्दै आमालाई दासी राखेकोमा विद्रोहको स्वर निकालेको छ । आमालाई दास प्रथाबाट मुक्त गराउँन अनेक सङ्घर्षका साथ पैसा कमाएर आएको छ । आमाबाबुको हेरचाह र स्याहार सुसारमा आफ्ना सन्तानको अहम् भूमिका हुन्छ भन्ने भाव यस पात्रका माध्यमबाट भल्किन्छ । कुँइकेलीको छोरो पनि यस नाटकको सहायक पात्र हो । यसको बाल्यकालमा आफूभन्दा जेठी केटीसँग विवाह गरिन्छ । केही जेठी र धनी बाएकी छोरी भएकीले उसले यस पात्रलाई आफ्नो वशमा पारेकी छे । ऊ यस नाटकमा जोइटिङ्ग्रे पात्रका रूपमा देखिएको छ । श्रीमतीका कुरा सुनेर अभिभावक आमाप्रति आफूले गर्नुपर्ने कर्तव्यलाई पनि ख्याल गर्न नसकेर आमालाई एकलो पारेर अंश लिएर बसेको प्रतिकूल, प्रवृत्ति, स्थिर स्वभाव, मञ्चीय र बद्ध पात्रका रूपमा ऊ नाटकमा देखिएको छ ।

यस नाटकमा सामाजिक यथार्थको आधारभूमिमा पात्रहरूको परिकल्पना गरिएको छ । तिनीहरूले नाटकीय अभीष्टलाई सार्थक रूपमा प्रस्तुत गरिएको छ । यसरी पात्र र तिनीहरूको चरित्र चित्रणका दृष्टिले तत्कालीन समयको एउटा सामाजिक यथार्थवादी नाटकका रूपमा प्रस्तुत भएको छ ।

३. परिवेश

विपरीत ध्रुव नाटक नेपाली समाजको यथार्थ चित्रण गरिएको नाटक हो । गाउँले समाजमा देखिएका बाल विवाह, बाल्यकालमा भोग्नु परेका घरायसी समस्या, घाँस दाउरा जस्ता कार्य र त्यसैसँग जोडिएका बाल्यकालीन अवस्थालाई त्यसै परिस्थितिअनुसार चित्रण गरिएको पीडा नै नाटकको मूल कथ्य हो र गाउँले समाज, गाउँले घर, डाँडा पाखा, आँगन आदि यस नाटकका कार्य पीठिका हुन् । सामान्य परिवारमा देखिने विभेद र धनीले

गरिबप्रति गर्ने व्यवहारबाट बिग्रिएका गाउँले समाजका घर नै यस नाटकको परिवेशको रूपमा आएका छन् ।

४. उद्देश्य र मूलभाव

यो नाटक सामाजिक विषयवस्तुमा आधातिर नाटक भएकाले यसबाट समाज सुधारको अपेक्षा राखिन्छ । कहिले सासुको पालो त कहिले बुहारीको पालो नभनी त्यसमा सबैले आफ्नै सन्तति र अभिभावकको भूमिका निर्वाह गर्नुपर्छ । सबैले सबैप्रति माया ममता र सद्भाव देखाउनुपर्छ । समाजमा कुरीतिको रूपमा रहेको दाइजो प्रथा र दासदासी प्रथा पूर्ण रूपमा बन्द गर्नुपर्दछ । साथै नेपाली नारीहरूको ज्यादै दयानीय र कहाली लाग्दो अवस्थालाई सजीव रूपमा चित्रण गर्नु पनि यसको उद्देश्य हो । समष्टिमा सामाजिक विकृति र विसङ्गतिको कुरूप यथार्थलाई चित्रण गर्नु नै यस नाटकको मूल ध्येय हो ।

५. द्वन्द्व

यो नाटक द्वन्द्व प्रधान नाटक हो । यहाँ आन्तरिक र बाह्य द्वन्द्वलाई सशक्त ढङ्गले देखाइएको छ । खड्किनी र खड्किनीकी बुहारी बीचको द्वन्द्व, कुँइकेली र कुँइकेलीकी बुहारी बीचको द्वन्द्व, दासीको छोरो र पण्डित बीचको द्वन्द्व, कुँइकेली र उसको सम्धी बीचको द्वन्द्व यस नाटकमा स्पष्ट देख्न सकिन्छ । यहाँ धनी र गरिब बीचको वर्गीय द्वन्द्वलाई पनि प्रस्तुत गरिएको छ । गरिबलाई दासीको रूपमा त्यही धेरै काम लगाएर जाने बेलामा रित्तै पठाउनु नहुने थियो । पैसा तिरेपछि आफ्नी आमालाई लिएर जान पाइँदैन भनेबाट यहाँ वर्गीय द्वन्द्व देखिन्छ, तर त्यसको बदलामा युवकले पण्डितलाई केही गर्न नसकेकाले यहाँ वर्गीय द्वन्द्व पक्ष अत्यन्त भिनो देखिन्छ ।

६. संवाद

विपरीत ध्रुव नाटक सामाजिक यथार्थवादी भएकाले यसको संवाद योजनामा नेपाली समाजमा बोलिने कथ्य भाषाको प्रयोग गरिएको छ । संवादका माध्यमबाट नाटककारले नाटकको सामाजिक सामिप्यलाई सजीव रूपमा प्रस्तुत गरेका छन् । संवादका माध्यमबाटै कथावस्तुले गति प्राप्त गरेको छ । यस नाटकका संवादहरू छोटो र सरल रहेका छन्, त्यसकारण यो नाटक जस्तो सुकै दर्शकले पनि बुझ्न सक्ने हुनाले सरल र प्रभावकारी रहेको

देखिन्छ । यसको संवाद योजनामा पात्र सुहाउँदो कथ्य भाषाको संवाद र प्रतीकात्मक संवादको प्रयोग पाइन्छ ।

७. भाषाशैली

विपरीत ध्रुव नाटकमा सरल, कथ्य भाषाको प्रयोग भएको पाइन्छ । सरल कथ्य भाषाको प्रयोगले नाटक सरल बनेको छ । परम्परागत समाजको तत्कालीन परिवेशलाई सासु बुहारी, श्रीमान् श्रीमती बीचका व्यवहार र पीडालाई विसङ्गत रूपमा नाटकमा प्रस्तुत गरिएको पाइन्छ । रचना शिल्पका आधारमा भाषा सरल, सुबोध्य र स्पष्ट छ भने प्रवृत्ति शिल्पका आधारमा विसङ्गतिबोध प्रगतिवादी चिन्तन र सामाजिक यथार्थवादको समिश्रण पाइन्छ ।

४.४ 'हाम्लाई निम्तो खोई त ?' एकाङ्की नाटकको तात्त्विक विश्लेषण

हाम्लाई निम्तो खोई त ? नाटक नाटककार आचार्यद्वारा २०५४ सालमा लेखन र आचार्यकै निर्देशनमा २०५६ पौष २७ गते नारायणी कला मन्दिरले मञ्चन गरेको हो । यो नाटक २०५८ सालमा प्रकाशित नेपाल गयो भन्दिनु है नाटक सङ्ग्रहमा सङ्गृहीत छ ।

१. कथावस्तु

नेपाली ग्रामीण समाजको एक विपन्न परिवारलाई केन्द्रविन्दु बनाएर तिनै विपन्न परिवारका कर्णबहादुर र काइँली प्रमुख पात्र रहेको नाटक हाम्लाई निम्तो खोई त ? समाजमा घट्ने यथार्थ घटनाको यथार्थ रूप हो ।

वनको पहरेदार कर्णबहादुर केही समय अगाडि पहाडी गाउँबाट तराईमा भरेको हुन्छ । उनकी श्रीमती काइँलीले मानसिक अवस्था गुमाउँछे । आमाको त्यस्तो अवस्था देखेर छोराछोरी पनि बाबुतिर आकर्षित हुन्छन् । त्यो काइँलीलाई असह्य हुन्छ । दमै घरमा सनही बजाउँदै आउँदा ऊ उठेर छमछमी नाच्छे । काइँलीको यस्तो अवस्था देखेर कर्णबहादुरले आफ्ना छोराछोरी र सबैको सल्लाहअनुसार शहरमा उपचार गर्न लैजान्छ । काइँली शहरमै अल्मल्लिएर हराउँछे । काइँली हराएको खबर लिएर गाउँ आएको कर्णबहादुरप्रति गाउँलेले शङ्का, उपशङ्का गर्छन् । काइँलीको उपचार भन्दै विभिन्न बहानामा आफ्नो स्वार्थ पूरा गरिरहेको भाँक्री पनि काइँलीलाई शहरमा उपचार गर्न लगेपछि कुरा काट्न पछि पर्दैन

काइँलीका सन्तान आमा हराएकोमा चिन्तन रहेका छन् । विद्यालय जाने बच्चा आमाको उपचार भन्दै पैसा जम्मा गर्न माछा मार्न जान्छन् । त्यसबाट आएको पैसा बाबुलाई लिएर हामी आमा खोजेर ल्याइदिनुस् भन्छन् । कर्णबहादुर जान्छ तर पछि पनि भेटाउँदैन । ऊ घर फर्कन्छ । छोराछोरीलाई पनि उसका मामाले लैजान्छन् र ऊ घरमा एकलै बस्छ । केही समय पश्चात गाउँको बडाबाको सल्लाहमा धनमायासँग विवाह गर्दाको दिनमा भाँक्रीले भेट्टाएर काइँलीलाई ल्याइदिन्छन् । कर्णबहादुरको विवाहको सनहीको तालमा एक्कासी काइँली नाचेको देखेर सबै चकित हुन्छन् । 'वर्ष दिन भो यी आँखा टोलाको सुनेनौ कि आमाले बोलेको' भन्दै गीत गाउँदा काइँलीका छोराछोरी दुवै आमाको काखमा आएर बस्दछन् । कर्णबहादुर र धनमाया अचम्म मान्दै भित्र प्रवेश गर्छन् । काइँली र छोराछोरीलाई कर्णबहादुरले भित्र बोलाउँछ । कर्णबहादुरले भित्र बोलाउँदा सबैले विवाहमा किन हाम्लाई निम्तो नगरेको त ? हामी भित्र आउँदैनौ । निम्तो नभनेको ठाउँमा जानु हुन्न रे (आचार्य, २०५८:४३) । भन्दै नाटक दमाइको सनही बाजाको धुनसँगै टुङ्गिन्छ ।

नाट्यवस्तु छोटो भए पनि यस नाटक शृङ्खलित अवस्थामा रहेको पाइन्छ । नाटकको प्रारम्भमा सनहीको तालमा दमाइको प्रवेश पाइन्छ भने बीच र अन्त्यमा दमाइको सनहीसँगै पर्दा बन्द भएको पाइन्छ ।

२. चरित्रचित्रण

यस नाटकमा ६ जना पुरुष पात्र र चारजना नारी पात्र रहेको देखिन्छ । नाटकमा सुरुदेखि अन्त्यसम्म पात्रहरू नाटकीय भूमिकामा क्रियाशील रहेको देखिन्छ र सबैको भूमिका अनिवार्यलाई नै देखिन्छ । समाजको यथार्थ चित्रण गरिएको यस नाटकमा ग्रामीण जीवनको यथार्थ धरातलका पात्रहरूले नाटक सामाजिक यथार्थवादी बन्न पुगेको छ । यस नाटकमा कर्णबहादुर, काइँली, भाउजू, भुन्टी, पुन्टे, भाँक्री, दिलकुमारी, दमाई, बडा बा, मामा, धनमाया आदि पात्रको भूमिकामा नाटकमा देखिन्छन् । यस नाटकका पात्रहरूको नाटकीय भूमिकालाई निम्नानुसार प्रस्तुत गरिएको छ ।

२.१ कर्णबहादुर

कर्णबहादुर यस नाटकको प्रमुख पुरुष पात्र हो । ऊ ज्यादै गरिब छ । ऊ यस नाटकको अनुकूल चरित्र भएको पात्र हो । घरको कमजोर आर्थिक अवस्थाले गर्दा श्रीमतीको

राम्रोसँग उपचार गर्न नसके तापनि छोराछोरीलाई राम्रोसँग पढाउनुपर्छ भन्ने मान्यता राखेको चेतनशील पात्रका रूपमा नाटकमा स्थापित छ । मानसिक सन्तुलन गुमाएकी श्रीमतीलाई माया ममता दिएर ऋण धनगरी औषधी उपचार गर्न शहर पुऱ्याएको अनुकूल प्रवृत्तिको पात्र हो भने औषधीउपचारकै क्रममा श्रीमती हराएपछि श्रीमती खोज्न नसक्दा ऊ कमजोर पात्रका रूपमा देखिन्छ । श्रीमती काइँली हराएको वर्ष दिनसम्म पनि उसकै सम्झनामा लिप्त रहे पनि अर्को पात्र बडा बाको लहैलहैमा लागेर धनमायालाई दोस्री श्रीमतीका रूपमा भित्र्याएकाले ऊ गतिशील पात्र हो । उसले पुरुषवादी संस्कार सहितको नेपाली पुरुषहरूको प्रतिनिधित्व गरेकाले ऊ वर्गीय पात्र हो । नाटक उसकै सेरोफेरोमा रहेकाले ऊ मञ्चीय पात्र पनि हो । ऊ कथानकमा प्रत्यक्ष सम्बन्धित पात्र भएकाले बढ्द पात्र पनि हो । उसमा बहुपत्नी प्रथाको दोष पनि देखिन्छ । ऊ श्रीमती घरमा हराउँदा पनि एकलै घर फर्किएर आउने नकारात्मक पात्र पनि हो । यो पात्र नाटककारको मुखपात्र भएकोले निम्न वर्गीय मान्छेको दुर्नियति र समाजका विषाक्तता र विसङ्गतिलाई अनावृत गराउन खोजिएको छ ।

२.२ काइँली

काइँली यस नाटकको प्रमुख स्त्री पात्र हो । ऊ अनुकूल चरित्रकी छ, किनकि आफ्नो मानसिक सन्तुलन गुमाएर पनि छोराछोरीलाई दिने मातृत्वको पक्षमा रहेकी छ । उसको सन्ततिका लागि सकारात्मक सोच पनि उसमा देखिन्छ । जटिल जीवन भोगाइका बाबजुद पनि जीवनमा आशावादी स्वर सहित क्रियाशील रहेकी छ । मानसिक रूपमा आत्मपीडक भएकाले उसको मनोअवस्थाको गति परिवर्तन भइरहन्छ । कहिले राम्रै अवस्थाको कुरा गर्ने, कहिले बालापन जस्तो त कहिले सनहीको तालमा आँगनमा छमछमी नाच्छे । ऊ सरल, मायालु, मृदुभाषी छ । ऊ कमजोर आर्थिक अवस्थाका कारण मानसिक सन्तुलन गुमाउन पुगेकी यस नाटककी केन्द्रीय पात्रका रूपमा रहेकी छ ।

२.३ छोराछोरी

छोराछोरी यस नाटकमा सहायक पात्रका रूपमा आएका छन् । बाल्यकालमा नै मातृप्रेमबाट वञ्चित भएका र बाबुतिर आकर्षित छन् । आमाको राम्रो उपचार भए हामीले पनि आमाको माया ममता पाउँथ्यौ भन्दै स्कुल जान छोडेर खोलामा माछा मारेर पैसा

जम्मा गर्ने अनुकूल बालपात्रका रूपमा देखिएका छन् । बाबुले अर्की आमा ल्याएको देख्दा प्रतिशोधको भावना देखाउँदै बाबुले भित्र बोलाउँदा जान मान्दैनन् र आफ्नी आमाले जस्तो अरुले माया गर्दैनन् भन्दै आँसु पुछ्छदै **हाम्लाई निम्तो खोइ त ?** (आचार्य, २०५८:४३) भन्छन् । यी बाल चरित्रका माध्यमबाट नाटक स्वभाविक र कारुणिक बन्न पुगेको छ । तसर्थ छोराछोरी यस नाटकमा व्यक्तिगत, मञ्चीय र बद्ध चरित्रका रूपमा आएका छन् ।

२.४ भाँकी

भाँकी समाजमा अन्धविश्वासलाई अँगालेको प्रतिकूल सहायक पात्रका रूपमा आएको छ । मानसिक रोगले ग्रसित काइँलीलाई बोक्सी लागेको भन्दै पटक-पटक हेराउँदै कुखुरा काटेर लैजान्छ । नाटकको पहिलो दृष्यमा हेराउँदै बोक्सी लागेको भनी कर्णबहादुरलाई भुल्याउँछ भने दोस्रो दृष्यमा उपचार गर्न शहर लगेको थाहा पाएर धनमायासँगको अवैध सम्बन्ध हल्ला फिजाइदिन्छ । अन्त्यमा काइँलीलाई कर्मकाण्ड गर्न गएको बेला त्यही भेट्टाएको भन्दै कर्णबहादुरको विहाकै दिनमा ल्याई दिएकाले ऊ अनुकूल जस्तो पनि देखिन्छ । यसरी नाटकमा सुरुदेखि अन्त्यसम्म देखिएकाले ऊ व्यक्तिगत, मञ्चीय र बद्ध पात्र हो ।

अन्य पात्रहरू

कर्णबहादुरकी छिमेकीको रूपमा आएकी दिलकुमारी यस नाटककी सहायक नारी पात्र हो । छिमेकी “पर्दाका जन्ती मर्दाका मलामी” भने भैँ परेको बेलामा सहयोग गर्ने र सल्लाह र सुभाष दिएकी छ । शहरमा उपचार गर्न लैजाँदा घर सम्हालेकी र कर्णबहादुरका छोराछोरीलाई मामामा लैजान सल्लाह दिएकी छ । त्यसैले यो नाटककी अनुकूल पात्र हो । यस नाटकको अर्को पात्र बडा बा जो गाउँको समाजसेवी जस्तो देखिन्छ तर सौता र सौतेनी आमाको रूपमा धनमायालाई विवाह गरेर भित्र्याइ दिन सफल भएको छ । बडा बा यस नाटकको व्यक्तिगत, मञ्चीय र बद्ध चरित्रका रूपमा नाटकमा देखा परेको छ । दमाई यस नाटकको सहायक चरित्र हो । यो पात्र नाटकको सुरु, मध्य र अन्त्यमा सनहीको धुनसँगै देखिएको छ । यसले नाटकलाई रोमाञ्चक बनाएको छ । धनमाया कर्णबहादुरकी कान्छी श्रीमतीका रूपमा आएकी छ । यसको नाटकमा खासै भूमिका नदेखिएकोले अप्रत्यक्ष, गौण, बद्ध नारी पात्र हो ।

यसरी नाटकमा कोही प्रत्यक्ष त कोही अप्रत्यक्ष, प्रत्यक्ष पात्र मानवीले गुण दोषले युक्त छन् भने अप्रत्यक्ष चरित्रको भूमिकाले नाटकमा नयाँ मोड ल्याएको छ ।

३. परिवेश

हाम्लाई निम्तो खोइ त ? नाटक परिवेशगत हिसाबले हेर्दा नेपाली समाजमा घटित कथावस्तु हो । नेपाली समाजको प्रतिनिधित्व गर्ने एउटा घर जहाँ पात्र कर्णबहादुर पीडा, अभाव, दुःख, कष्ट सहन बाध्य परिवेश छ । त्यसैले यस नाटकमा ग्रामीण परिवेशको चित्रण गरिएको छ । भौगोलिक दृष्टिले विकट रहेको सामाजिक विसङ्गतिपूर्ण र आर्थिक रूपले कमजोर भएको, जङ्गलको बीचमा रहेको, नेपाली गाउँले समाज नै यस नाटकको परिवेश हो । समयको आधारमा दिन, रात, बिहानीपखको परिवेश नाटकमा प्रस्तुत छ ।

४. उद्देश्य र मूलभाव

प्रस्तुत नाटकमा एकातिर समाजको यथार्थ चित्र उतारी रूढीवादी र अन्धविश्वास हटलाई समाज सुधारको अपेक्षा त अर्कोतिर प्रेमका विविध रूपमध्ये मातृ प्रेम सर्वोत्तम प्रेम हो र प्रेमको परिभाषा प्रेमिका र पत्नीत्वमा भन्दा मातृत्वमा खोज्न नाटककारले आग्रह गरेका छन् । समाजमा व्याप्त अन्धविश्वास र कुरीति मानसिक रोग लागेकालाई धामी भाँक्री होइन अस्पताल लानुपर्छ भन्ने सन्देश पनि पाइन्छ ।

५. द्वन्द्व

हाम्लाई निम्तो खोइ त ? नाटकमा आन्तरिक द्वन्द्व प्रस्तुत गरिएको छ । कर्णबहादुरको दोस्रो विवाह गर्ने कि नगर्ने भन्ने आन्तरिक द्वन्द्व, काइँलीको मनोद्वन्द्व नै आन्तरिक द्वन्द्वका रूपमा देखा परेको छ । यी दुई पात्र बीचको द्वन्द्व नै आन्तरिक द्वन्द्वको रूपमा रहेको छ । कर्णबहादुरको बहुविवाहप्रतिको द्वन्द्वै द्वन्द्व उसको मनभित्रैका भावनाहरू आन्तरिक द्वन्द्वका रूपमा आएका छन् । उसमा दोस्रो विवाह गर्ने कि नगर्ने भन्ने धारणा छ । मान्छे हरेक क्षणमा पीडित बनेको हुन्छ तर पीडा पोख्न नसक्दा गलत बाटो अपनाएको प्रसङ्गबाट पनि आन्तरिक द्वन्द्व स्पष्ट देख्न सकिन्छ । साथै काइँलीको मनोद्वन्द्व पनि स्पष्ट रूपमा देखिएको छ ।

६. संवाद

यस नाटकमा सहज संवादको प्रयोग गरिएको छ । छोटो छोटो संवादले भरिएको यस नाटकका संवादहरू स्पष्ट, सारगर्भिता, औचित्यपूर्ण रहेका छन् । पात्रानुसार सुहाउँदा संवादहरू रहेका छन् । कुनै केही लामा र कुनै एक शब्दका संवादको प्रयोग गरिएको छ । यस्तो भए पनि संवाद स्पष्ट र सरल छ त्यसकारण संवाद योजनाका दृष्टिले संवाद उत्कृष्ट नै देखिन्छ ।

७. भाषाशैली

भौगोलिक दृष्टिले विकट नेपाली समाजको चित्रण गरिएको यस नाटकमा नेपाली समाजमा प्रचलित शब्दहरूको प्रयोग गरिएको छ । जसले गर्दा नाटक सरल सहज र सरस बनेको छ । सरल तथा छोटो र मीठा वाक्यहरूले नाटकको भाषाशैली आकर्षक एवम् रोचक रहेको छ ।

४.५ 'सम्भो आफ्नै हुन्' एकाङ्की नाटकको तात्त्विक विश्लेषण

वि.सं. २०५६ सालमा लेखिएको **सम्भो आफ्नै हुन्** नाटक २०५८ सालमा प्रकाशित नेपाल गयो भन्दिनु है नाटकसङ्ग्रहमा सङ्गृहीत छ । यो नाटक २०६० सालमा युथ क्लबले आचार्यकै निर्देशनमा नारायणी कला मन्दिरमा, शहीद चोक, बसपार्क र देवघाट गरी चार ठाउँमा एकैसाथ मञ्चन गरेको थियो । तर शहीद चोक, बसपार्क र देवघाटमा सडक नाटकमा रूपमा मञ्चन गरिएको थियो ।

१. कथावस्तु

सम्भो आफ्नै हुन् नाटकमा शहरका सडकमा देखिएका सडक बालबालिकाको दुःखद कथाव्यथालाई मुख्य विषयवस्तु बनाइएको छ । श्रीमतीको मृत्युपछि मानसिक सन्तुलन गुमाउन पुगेको पागल सडकमा सुतेर चिच्याइरहेको अवस्थाबाट नाटक आरम्भ हुन्छ । शिरदेखि पाउसम्म छेक्ने कपडा, बाँसका खम्बाहरूमा बोराहरू राखेर पागल गुहार-गुहार गर्दै हिँडेको बेला खाते बालबालिकाले देख्छन् र उनीहरूले उसको त्यो कपडा उचाल्दा उसको घरको आकार आउँछ । ती कपडाहरूमा नेपालको नक्साहरू र त्यसभित्र 'जननी जन्मभूमिश्च स्वर्गादपि गरियसी' लेखिएको हुन्छ र पागलले ती बालबालिकालाई आफ्नो

घरको खम्बा हान्छ तर उनीहरू एउटा अन्धो र अर्को अपाङ्ग छन् भने नरे र माने विरामी र भोको पेट भएकाले उसको घरको खम्ब बन्न नसक्ने कुरा जनाउँछन् । त्यसै बेला उनीहरू भोज खाएर फालेको खानेकुरा खान जान ढिला हुन थाल्यो भन्दै अन्धो र अपाङ्गलाई डोन्याउँदै फालेको खानेकुरा खान जान्छन् । जहाँ भविष्यका कर्णधार बालबालिकाको यस्ता दर्दनाक अवस्था देखिन्छ ।

नाटकको दोस्रो दृश्य फेरि नयाँ पात्र र नयाँ परिवेश सहित सुरु हुन्छ । एघार बाह्र वर्षका बालकहरू पालैपालो दौडिएर आएर सधैं भेट्ने ठाउँमा भेटिरहेका हुन्छन् । उनीहरूमध्ये विक्रमलाई पुलिसले लखेटिरहेको हुन्छ । उत रामलाई पनि पुलिसले लखेट्दै आउँदा रामेको भाइ विरामी परेकाले उनीहरू पैसा चोर्न बाध्य हुन्छन् । चोर्ने क्रममा कसेको पैसा त कसेको साइकल तथा अन्य सामग्री ल्याएका हुन्छन् । उनीहरूलाई पुलिसले समात्छन् । साइकल पुलिसले आफ्नै छोरालाई लैजान्छ । भाइको उपचार गर्न हात फैलाइरहेका हातलाई चौकीमा थुन्न बोलाउँदै चोरेको साइकल आफ्ना छोरालाई लैजाने राष्ट्रसेवकहरूको नाङ्गो रूप, यथार्थ रूपमा उतारेर नाटकलाई सबल बनाइएको छ । त्यस्तैमा पागल प्रवेश गर्दै सरकारले 'क' सिकाउनुको साट्टो चोर्न सिकायो, मान्छेले मान्छेलाई माया त दिन सक्दैनन, अझ पुलिसको हातमा पत्या पैसाले भन्छस् ? तिमीहरूको फोटो खिचेर त्यो मान्छेले त्यत्रो घर बनायो । त्यही फोटो खिचेर उसको छोरालाई विदेशमा राखेर पढायो, तिमीहरूलाई भुँइमा लडायो भन्दै पागलले खाते बालकलाई सचते बनाउँछ । यहाँ विसङ्गतिको चरम सीमालाई यथार्थ रूप दिन खोजिएको छ ।

नाटकको तेस्रो दृश्यमा रूपा र अङ्कलसँगै सुरु हुन्छ । पागलकी छोरी रूपमा बाबु पागल भएपछि सानो भाइलाई लिएर होटलमा भाँडा माभेर बसेकी हुन्छे । एकदिन हातमा घाउ लागेर काम गर्न नसकेपछि साहुनीले उपचार गर्नुको सट्टा घरबाट निकालिदिन्छे । अङ्कल पात्रले भेटेर रूपालाई उसको घरमा लैजान्छ । साहुनी विभिन्न आरोपहरू लगाएर अङ्कललाई गाली गर्छे । यो कुरा देखेको पागलले साहुनीलाई एकलै गाली गर्छ । रूपालाई अङ्कलले घरमा लगेर पालेको देखेर साहुनी उसैप्रति शड्का गर्छे । अङ्कलले दुःख पाएकी बालिकालाई पालेर स्कुल पठाएको देखिएपछि पत्रकारले उसका विचार लिन थाल्छन् । त्यसको जवाफमा अङ्कलले बच्चा जन्माउदा आर्थिक स्थिति ख्याल गरेर जन्माउनु पर्ने र बच्चाको उज्ज्वल भविष्य निर्माणको लागि अनुशासित र नैतिक समाजको आवश्यकता हुने

कुरा बताउँछन् । अङ्कलले समाज र परिवार सुधार गर्नुपर्ने सुभाब दिन्छन् । बालबालिकाहरू देशको खम्बा हुन् । उनीहरूको लागि सरकारले ख्याल गर्नुपर्छ । प्रत्येक बालबालिकाको उज्ज्वल भविष्य निर्माणका लागि सरकार संरक्षक बन्नुपर्छ । पत्रकार र अङ्कलको कुरा सुनेर विक्रम केही समय अगाडि यही बसेकाले उसले पनि आफ्नो भाइको उपचार गरिदिन अनुरोध गर्छ तर अङ्कलको प्रवेशसँगै उसको भाइको मृत्यु भइसकेको हुन्छ ।

२. चरित्रचित्रण

सम्भे आफ्नै हुन् नाटक सडक नाटक हो । सडक नाटक भए पनि यहाँ बहुपात्र विधान गरिएको छ । पात्रहरूको स्तर र क्षमताअनुसार नाटकीय भूमिकामा रहेका पात्रहरू सामाजिक यथार्थको धरातलबाट टिपिएका छन् । एकातिर नाङ्गो शरीर भोको पेट लिएर हिँडेका करुण चित्कार भोग्न विवश रहेका निरीह सडक बालबालिकाहरू भने अर्कोतिर जनताका रक्षक भएर बसेका पुलिस तिनै बालबालिकाप्रति भक्षक भएर प्रस्तुत भएका छन् । नाटकीय कथा सूत्रलाई अघि बढाउन आवश्यक र परिचित पात्रको प्रयोग गरिएको छ । यस नाटकको पात्रहरूमध्ये पागल, अङ्कल र रूपा प्रमुख पात्र हुन् भने साहुनी, विक्रम, माने, रामे, पुलिस, व्यक्ति गौण पात्र हुन् । यो पात्रहरूको नाटकीय भूमिका र चारित्रिक पक्षमाथि निम्नानुसार प्रकाश पार्न सकिन्छ :

२.१ पागल

पागल यस नाटकको प्रमुख पुरुष पात्र हो । आर्थिक अवस्था कमजोर भएको र श्रीमतीको वियोगको पीडाले पागल भएको पात्र हो । उसको एक छोरी र एक छोरा छन् । छोरी ऊ पागल भएपछि अर्काको घरमा काम गर्न बसेकी छ । देशको अवस्थाले चिन्तित पागल फोटो खिच्दै शहरका गल्ली गल्ली हिँडेको छ । एउटा कपडाको घर बनाएर शहरको गल्ली गल्ली खाते बालबालिकासँग सहकार्य गर्दै हिँडेको छ । देशका कर्णधार बालबालिकालाई उसले घरका खम्बा ठान्दै एउटा खम्बा कमजोर हुने बित्तिकै घर भत्कने सङ्केत गर्दछ । ऊ पागल भएर पनि मातृप्रेमले ओतप्रोत भावना उसमा छ । खम्बा कमजोर भयो भने घर भत्के भैं देश पनि टुक्रिने सङ्केत गर्दछ । सुरुदेखि अन्त्यसम्म नाटकमा रहने पागल नाटकको अन्त्यमा खाते बालकको भाइको मृत्युमा आफ्नो घरमा

रहेको कपडाको नेपालको झन्डा लासमाथि ओढलाई दिन्छ । उसले ती बालबालिकालाई राष्ट्रका खम्बा मानेको छ । यी खम्बाहरू यसरी अकालमा जान दिने हो भने राष्ट्रको भविष्य पनि मसानघाटतिर जाने सङ्केत गर्ने अनुकूल प्रवृत्ति र स्थिर स्वभाव भएको पात्र हो । समष्टिमा देशमा बढ्दै गइरहेको अनाथ बालबालिकाको उज्वल भविष्य निर्माणमा ठोस कदम चाल्नु पर्ने आवश्यकतालाई प्रस्तुत गरेको बद्ध पात्र हो । यो जीवन चेतनाका आधारमा प्रतिनिधि पात्र पनि हो ।

२.२ अङ्कल

अङ्कल यस नाटकको प्रमुख पुरुष पात्र हो । अङ्कल सरकारले केही नगरे पनि सडक बालबालिकालाई आफ्नै सम्भरेर घरमा ल्याएर राख्ने अनुकूल चरित्रको पात्र हो । उसले साहुनीबाट पीडित भएकी रूपालाई घरमा ल्याएर राखेर स्कूल पढ्न पठाएको छ । यो पात्र नाटकको तेस्रो अङ्कमा देखिन आए पनि यो नाटकको मुख्य केन्द्रविन्दु मानिन्छ । यो पात्र अपाङ्ग टुहुरा टुहुरी वा सडक बालबालिका सबैलाई दया देखाऊ, सडक बालबालिका दया र मायाका भोका हुन्छन् । सबैले आफ्नै सम्भरेर माया गरौं भन्ने भावना सबैमा जगाउन खोजेको छ । यसरी सडक बालबालिका लगेर पालेकोमा पत्रकारले पनि प्रशंसा गरेको छ । उसका विचार समाचारमा ल्याउने कोसिस पनि गरिएको छ । यसरी प्रस्तुत पात्रका माध्यमबाट नाटककारले आजका निम्न वर्गीय मान्छेको अर्थात् सडक बालबालिकाको विपत्ति हेरेर बस्नु हुँदैन । सबैमा सेवाभाव गर्नुपर्छ भन्ने भाव देखाउन खोजिएको छ । त्यसकारण अङ्कल यस नाटकको अनुकूल, प्रवृत्ति, स्थिर स्वभाव, मञ्चीय र बद्ध पात्र हो ।

२.३ रूपा

रूपा यस नाटककी प्रमुख बाल चरित्रको हो । ऊ आमाको मृत्यु र बाबुको पागलपनले अनाथ हुनु पुगेकी छ । आमाको देहवासनपछि बाबु मानसिक रूपमा विकृष्ट हुँदै पागल भएपछि स्कूल जान छाडेर सानो भाइको स्याहार सुसार गर्नेदेखि लिएर भाइ पाल्ने समेत जिम्मा उसमा आउँछ । स्कूल जान छाडेर साहुनीको घरमा काम गर्न बस्छे । शारीरिक असक्ततामा पनि साहुनीले गाली गलौज गर्दा अङ्कलको शरणमा पुग्छे । अङ्कलले स्कूलको ड्रेस किनिदिएर भोला बोकाएर स्कूल पठाउँछ तर साहुनी उसलाई राम्री

देखेर वेश्या पात्रको रूपमा राख्न खोज्छे । यसरी नारी भएर नारीबाटै पीडित हुन पुगेकी रूपा यस नाटककी अनुकूल प्रवृत्ति स्थिर स्वभाव, मञ्चीय र बद्ध बाल पात्र हो ।

२.४ साहुनी

साहुनी यस नाटककी सहायक प्रतिकूल नारी पात्र हो । व्यवसायको नाममा सडक बालबालिकालाई होटेलमा राखेर काम लगाएकी छ । हात दुखेर काम गर्न नसक्दा पनि राम्रोसँग उपचार गर्नुको साटो झुन काम गरिन भनेर शरीरिक र मानसिक रूपमा यातना दिएकी छ । ऊ ज्यादै कठोर र दयाहीन नारीका रूपमा नाटकमा देखिएकी छ । नारी भएर नारीको देहव्यापार गरेर आफ्नो व्यवसाय गर्न खोज्ने प्रतिकूल पात्र बनेकी छ । ऊ नारी भएर नारीकै कलङ्कका रूपमा नाटकमा देखिएकी छ । त्यसकारण ऊ क्रुर र पोषण हृदय भएकी कलङ्कित नारी पात्रका रूपमा लिन सकिन्छ । साहुनी जीवन चेतनाका आधारमा व्यक्तिगत आसन्नताका आधारमा मञ्चीय र आबद्धताका आधारमा बद्ध पात्र हो ।

२.५ पुलिस

पुलिस यस नाटकमा सहायक पुरुष पात्रका रूपमा देखिन्छ । राष्ट्र सेवक भएर पनि उसले सडक बालबालिकाप्रति गर्नुपर्ने कर्तव्य र दायित्व निर्वाह गर्न सकेका छैन । खाते बच्चाहरूले चोरेर ल्याएको साइकल आफ्नो बच्चाहरूलाई काम लाग्छ भनेर लाने निरीह पात्र बनेको छ । 'जो रक्षक उही भक्षक' भने भैं चोरमाथि चकार भएको छ । खाते बालकले भाइको उपचारको लागि पैसा नभएर चोरेको कारुणिक अभिव्यक्ति व्यक्त गर्दा कुरै नबुझी उसले झनै विभिन्न लाञ्छना लगाएको छ । वर्तमान नेपाललाई अधोगतिमा पुऱ्याउने राष्ट्र सेवकहरूको प्रतिनिधि चरित्रका रूपमा पुलिस देख्न सकिन्छ । यसर्थ यस नाटकमा ऊ स्वभावका आधारमा गतिशील, जीवन चेतनाका आधारमा व्यक्तिगत, आसन्नताका आधारमा मञ्चीय र बद्धताका आधारमा बद्ध पात्र हो ।

अन्य पात्रहरू

शहरमा बढ्दै गएका खातेहरूको समूह, पत्रकार, पैसा चोरिने व्यक्तिहरू, आदि यस नाटकका सहायक पात्रहरू हुन् । विभिन्न खातेको समूहमा विक्रम, माने, रामे, व्यक्ति, नरे, साने, अन्धो, अपाङ्ग, मट्याङ्ग्रे, खुइले रहेका छन् । जसमा खातेहरू आ-आफ्नै पीडा र

दुर्नियतिका कथाहरू बोकेर जीवनको कठिन सङ्घर्षमा तल्लिन छन् । खातेहरूको समूहले वर्तमान नेपालको विषम परिस्थितिलाई व्यङ्ग्यात्मक रूपमा प्रस्तुत गरेको छ । व्यक्ति र पत्रकार यस नाटकमा गौण पात्रका रूपमा देखिन आएका छन् । बालबालिकालाई संरक्षण गर्नुपर्नेमा तिनीहरूलाई नै चोर्ने नेपालका राष्ट्र सेवकको व्यङ्ग्यात्मक प्रस्तुति गर्न नाटककार सक्षम भएका छन् । सत्य, तथ्य र यथार्थता ल्याउने तर अनाथ बालबालिकाको विडम्बनामा सकारात्मक भूमिका निर्वाह गर्न नसकेका पात्रका रूपमा पत्रकारलाई लिइरहेको छ । खातेहरू साँभ विहानको छाक टार्नका लागि फोहोर फाल्ने डङ्गुर आ-आफ्नो हकमा पार्न हतार देखिन्छन् । उनीहरूको वासस्थान सडक रहेको छ । सडकमा फोहोर फाल्ने ठाउँको खानेकुरा उनीहरूको साँभ विहान हातमुख जोर्न बाटो बनेको छ । खाते बालक हस्पिटलमा बिरामी भएर उपचारको अभावमा मृत्यु भएको र डाक्टरले एउटा सिटामोल पनि उसका लागि दिन नसकेको अवस्था भाइको उपचारको लागि पाकेट मारेर ल्याएको पैसा पनि पुलिसले लगेको पात्रहरूको कारुणिक अवस्था छ । यसबाट देशमा बढ्दै गएको हिंसा, चोरी, डकैती सबै यही आर्थिक विपन्नताले निम्त्याएको र त्यसलाई हटाउन आर्थिक विषमता निर्मूल पार्नु पर्ने सन्देश पाइन्छ ।

यसरी पात्रहरूको सन्तुलित प्रयोग र तिनीहरूको स्तर र क्षमताअनुसारका भूमिकाहरूबाट नाटकीय यथार्थको वस्तुगत समीकरण सुसङ्गत रूपमा गरिएको छ ।

३. परिवेश

सम्भे आफ्नै हुन् नाटक नेपाली समाजको प्रदुषित, अव्यवस्थित, विसङ्गत समाज रहेको छ । यस सडक नाटकमा खाते बालबालिका, विभिन्न पेसासँग सम्बद्ध व्यक्तिहरू, पुलिस, पत्रकार, व्यापारी तथा पागल, भोका, अन्धा, अपाङ्गको भीड लागेको नेपाली शहरीया समाज नै यस नाटकको परिवेश हो । शहरी समाजको अव्यवस्थित परिवेशलाई यस नाटकको कार्यपीठिका बनाइएको छ । पीडा, बेथिति, विवशता, दुर्घटना, षड्यन्त्र, मृत्यु आदिसँग सम्बन्धित घटना प्रतिघटना नाटकमा स्वतः तरिकाले घटित भइरहेको छ । यो नाटक कुनै समय र स्थानको सीमामा आबद्ध नभएकाले यसलाई सडक नाटकका रूपमा लिन सकिन्छ ।

४. उद्देश्य

यस नाटकको मुख्य उद्देश्य सडक बालबालिकाको चाप न्यूनीकरण र गाँस, वास, कपासको व्यवस्था गर्नुपर्ने सन्देश दिन खोजिएको छ । यस नाटकको मुख्य पात्र पागलको माध्यमबाट जीवन दर्शन पुष्टि गर्न खोजिएको छ । जिन्दगी एउटा नाटक हो, सिङ्गो विश्व स्वार्थीतापट्टी स्वार्थी संसारमा मान्छे जन्मन्छ, बढ्छ र नचाहेर पनि मृत्युवरण गर्छ । अतः मान्छेको जीवन कारुणिक र विसङ्गतिपूर्ण छ । जसको उदाहरण विक्रमको भाइलाई लिन सकिन्छ । यहाँ सडक बालबालिकाको रूपमा प्रस्तुत गरेका छन् । तसर्थ यस नाटकको मूल उद्देश्य आर्थिक विषमताका कारण सिर्जिएको सडक बालबालिकाको चाप न्यूनीकरण गर्न अड्कलले जस्तो भूमिका निर्वाह गरून् भन्ने सन्देश रहेको छ ।

५. द्वन्द्व

यस नाटकमा बाँच्नका लागि द्वन्द्व भइरहेको छ । सडक बालबालिका सडकमा फालिएको फोहोरका डङ्गुर आफ्नो वशमा पार्न सङ्घर्ष गरिरहेका छन् । पागल सिङ्गो घर निर्माण गर्न सङ्घर्ष गरिरहेको छ । उसले घरका खम्बा कमजोर भएको प्रसङ्गबाट देश कमजोर भएको प्रसङ्गको उद्घाटन गरेको छ । यहाँ रूपा र साहुनी बीच वाह्य द्वन्द्व भएको छ । पागलले सिङ्गो राष्ट्र बनाउन द्वन्द्व गरिरहेका छ भने खाते बालबालिका गाँस, वास, कपासका लागि सङ्घर्ष गरिरहेको छन् । साथै जीवन र मृत्यु बीच पनि सङ्घर्ष भइरहेको छ ।

६. संवाद

सम्भे आफ्नै हुन् नाटकमा सरल र छोटो संवादको प्रयोगले नाटक आकर्षक बन्न पुगेको छ । यस नाटकमा कथ्य भाषा र केही उखानको पनि प्रयोगले अत्यन्त सरल, सहज र स्वाभाविक बनाएको छ ।

७. भाषाशैली

सम्भे आफ्नै हुन् नाटकको भाषा सरल, सरस र बोधगम्य छ । प्रस्तुत नाटकमा विभिन्न कथ्य भाषा र केही उखानको पनि प्रयोग गरिएको छ । जसले अभिव्यक्तिलाई कलात्मक बनाएको छ । जस्तै : व्यक्ति, ढुङ्गा खोज्दा देउता मिल्यो नि हजुर, द्वन्द्व : घाटी

हेरी हाड निल्लुपर्छ (आचार्य, २०५८:५९) । यस नाटकमा कलात्मक भाषिक शिल्प अभिवृद्धि गर्न गरिएको ग्रामीण र कथ्य भाषाको प्रयोगमा पुलिस : काँ चोर्न गाछ तेरो भाइ ? विक्रम : अस्पतालमा छ । बेस्सरी विरामी भा'छ ? (आचार्य, २०५८:४९)

गद्य शैलीमा लेखिएको यस नाटकमा अत्यधिक मात्रामा प्रतीकहरूको प्रयोग गरिएको छ । यो नाटक सडक नाटक भएकोले सडककै कथालाई आधार बनाएर नाटक लेखिएको छ । रचना शिल्पका हिसाबले नाटक विसङ्गतिवाद र अस्तित्ववादको नजिक देखिए पनि स्वच्छन्दतावाद र प्रयोगवाद पनि पाउन सकिन्छ । मानेको भाइको मृत्युले दुःखान्त बनेको नाटक रूपाको उज्वल भविष्यका कारण सुखान्त बन्न पुगेको छ । यो नाटक मञ्चनीयका दृष्टिले उत्कृष्ट नाटक मानिन्छ ।

४.६ 'दुईटी स्वास्नीको पोइ बुद्धि पुन्याएको खोइ' एकाङ्की नाटकको तात्त्विक विश्लेषण

दुईटी स्वास्नीको पोइ बुद्धि पुन्याएको खोइ पुष्प आचार्यद्वारा २०५५ सालमा लेखिएको लघु नाटक हो । यो २०५८ सालमा प्रकाशित नेपाल गयो भन्दिनु है नाटक सङ्ग्रहमा सङ्गृहीत छ । यो नाटकको मञ्चन २०६१ सालमा आचार्यलाईकै निर्देशनमा नारायणी कला मन्दिरमा भएको थियो ।

१. कथावस्तु

यो नाटक सामाजिक यथार्थवादी नाटक हो । यस नाटकमा नेपाली समाजमा घट्ने कटु यथार्थलाई आधार बनाइएको छ । यो नाटक नरबहादुरको पारिवारिक पृष्ठभूमिमा केन्द्रित छ । दुई जोइको पोइ नरबहादुरको उसको जेठी श्रीमती विवाह गरेको लामो समयसम्म पनि सन्तान नहुँदा जेठी श्रीमतीको सल्लाहमा दोस्रो विवाह गर्छ । दोस्रो विवाह पश्चात सन्तान त हुन्छ तर घरमा कलहको वातवारण सिर्जना हुन्छ । कान्छी श्रीमती केही मुखाले हुन्छे । ऊ नचाहिने निहुँमा घरमा रडाको मचाउन खोज्छे । जेठी सौतालाई लगाएको वचन खप्न नसकेर केही विचलित हुन पुग्छे भने गाउँकी दुर्गेनी आएर भुन कुरा लगाएर आगोमा घ्यू थप्ने काम गर्छे । यसै कलहको बीचमा एक दिन जेठी बिरामी पर्छे । घरैमा उपचार गर्दा केही सीप नलागेपछि गाउँको वैद्यको सल्लाह बमोजिम जेठीलाई नरबहादुरले शहरमा उपचार गर्न लैजान्छ । कुख्यातले गलिसकेको हुँदा उसको उपचार सम्भव हुँदैन तर आँखाको ज्योति गुमाउन पुग्छे । आफू सौताने माम्लो खेपेर भए पनि वंश बचाउन खोज्ने

दिलमायाको जीवन अन्धकारले छाएको छ । यितिले ठगेको छ । श्रीमानले आँखाको ज्योति गुमाएकी श्रीमतीलाई हात समाएर साहारा दिँदै ल्याउँदा पनि कान्छी डाहा गर्छे । श्रीमान आमाको भूमिका निर्वाह गर्नुपर्छ यसलाई अब तैले भनी गाउँतिर लाग्दा जेठी भोक लाग्यो भन्छे तर कान्छीले बाख्रालाई पकाएको कुँडो खान दिन्छे । आँखा नदेखेपछि कुडोलाई ढिँडो सम्भरेर अलि राम्रोसँग पोको रहेनछ भन्दै पानीसँग खान्छे । यत्तिकैमा लोग्नेको प्रवेश हुन्छ । उसल खाएको थाल हेर्दै पिर मान्छ । कान्छीले राम्रो व्यवहार गर्ने भएकाले ऊ धेरै बस्ने कि माइत भनेर सल्लाह माग्छ । दिलमायाले माइतै जान्छु भनेपछि माइतीकहाँ खबर पठाउँछ । माइतीबाट वृद्ध बाबु लिन आउँछन् । नरबहादुरले जेठीलाई माया त गर्छ तर कान्छीले हेरचाह नगरे पनि म गर्छु भनेर राख्न नसकेकाले ऊ यस नाटकमा कमजोर बनेको छ । तर उसले छुट्टिनु पर्दा गम्भीर अभिव्यक्ति भने पोखेको छ । यसरी बाबुसँगै माइती जाने बेलामा बाबुले हाम्रो मृत्युपछि राम्रो हेरचाह गरिदिनुहोला है भन्दा श्रीमान नरबहादुरले मैले तिर्ने नसक्ने गुन लगाएकी छ, त्यसको साटो दुःख दिउँला त ? भन्छ (आचार्य; २०५८:८७) । भन्दै मार्मिक संवाद शैलीमा गीतको गुन्जनसँग नाटक अन्त्य हुन्छ ।

यसरी यस नाटकको कथावस्तु काल्पनिक भए पनि सामाजिक यथार्थवादी धरातलमा उभिएर नेपाली समाजमा देखिएको पर्यावरणलाई सूक्ष्म जीवन्त रूपमा समेटेको छ । कथानकको विकासक्रममा सरल पद्धति आत्मसाथ गरिएको छ । घटनाक्रममा विकासमा सहजता र स्वाभाविकताले स्थान पाएको छ । तर श्रीमान नरबहादुरले सन्तानको आशमा दुईटी श्रीमती विवाह गरी मिलाएर राख्न नसक्नुमा पूर्वीय मान्यताअनुसार नायकत्व कमजोर देखिन्छ । यहाँ सौतेनी व्यवहारबाट नारीका शत्रु नारी नै हुन्छन् भन्ने पुष्टि भएको छ भने दुर्गेनीको स्वभावबाट प्रष्ट हुन्छ कि नारी कुरौटे स्वभावका हुन्छन् जहाँ दुर्गेनी कहिले कान्छीसँग त कहिले जेठीसँग कुरा लगाउन तल्लीन छ । समाजमा नारीले नै नारीको खुट्टा तानेको कटु यथार्थ यस नाटकमा पाइन्छ ।

२. चरित्र चित्रण

यस नाटकमा पाँचजना पुरुष, चारजना महिला पात्र गरी जम्मा ९ जना पात्रहरू रहेका छन् । नाटकीय भूमिका र क्रियाकलापका आधारमा मूल, सहायक र गौण गरी तीन वर्गमा वर्गीकरण गर्न सकिन्छ । जसअनुसार लोग्ने नरबहादुर र जेठी दिलमाया प्रमुख पात्र

हुन् भने कान्छी फूलमाया, दुर्गेनी, वैद्य र बडा बा सहायक पात्र हुन् । त्यस्तै बालक, बूढो र आमा गौण पात्र हुन् । जसअनुसार :

१. नरबहादुर

नरबहादुर यस नाटकको प्रमुख पुरुष पात्र हो । ऊ नेपाली गाउँले समाजको यथार्थवादी चरित्रको रूपमा आएको छ । उसको जेठी श्रीमतीबाट सन्तान नभएकाले जेठी श्रीमती फूलमायाकै सल्लाह बमोजिम कुल थाम्ने निहुँमा कान्छी श्रीमती विवाह गरेको छ । विवाह गरेर पनि परिवार मिलाएर राख्न नसक्नु उसको चरित्रगत कमजोरी हो । नाटकको सुरुदेखि अन्त्यसम्म नै नाटकमा आएको र सबै विषयवस्तु उसैको सेरोफेरोमा र उसैको पारिवारिक माहोलमा सम्बन्धित भएकाले नाटकमा ऊ प्रतिनिधि, मञ्चीय र बद्ध पात्रका रूपमा देखिन्छ । यस पात्रका माध्यमबाट नाटककारले बहुविवाह तथा अनकौं कमी कमजोरीलाई अनावृत गराउन खोजेका छन् ।

२. जेठी दीलमाया

दिलमाया यस नाटककी प्रमुख स्त्री पात्र हो । उसलाई भाग्यको नियतिले ठगेको छ । आफूबाट सन्तान नभएपछि आफ्नै सल्लाहमा श्रीमान्लाई बहुविवाह गर्न छुट दिएको छ । कान्छी श्रीमतीको प्रवेशसँगै घरमा भगडा अशान्ति भइरहन्छ । यसैक्रममा शारीरिक असशक्तताले गर्दा उसले आँखाको ज्योति गुमाउन पुग्छे तत्पश्चात जीवनमा अनेकौं दुःख कष्ट र आपतहरू आइपरिरहन्छ । सौताको सौताने व्यवहार भोक लाग्यो भन्दा बाख्रालाई पकाएको फाँडो खान दिन्छे । त्यसपछि उसको श्रीमान्ले सौताले राम्रो व्यवहार नगर्ने ठानी माइती बोलाएर माइत पठाई दिन्छन् । यसरी सन्तानको नाममा सौता हाल्न लगाउने र भविष्यमा त्यही सौता काँडा बन्ने दूरदर्शी विचार नभएकी परम्परावादी चरित्रका रूपमा नाटक 'फूलमाया' पात्र प्रस्तुत छ । दिलमाया यस नाटकमा अनुकूल, स्थिर, प्रतिनिधि, मञ्चीय र बद्ध पात्र हो ।

३. कान्छी फूलमाया

नरबहादुरकी कान्छी श्रीमतीको रूपमा नाटकमा प्रवेश गरेकी फूलमाया यस नाटकको सहायक प्रतिकूल नारी पात्र हो । वंश विस्तारको लागि ल्याइएकी फूलमायाबाट

सन्तान हुन्छ तर घरमा अशान्ति र कलह फैलिन्छ । विभिन्न बहानमा घरमा रडाको मच्चाउँछे । जेठीलाई आँखा नदेखे भएपछि बाख्रालाई पकाएको फाँडोसम्म खुवाउन पुग्छे । उसले नारी भएर पनि नारीको सम्मान त गरेकी छैन र सौताने व्यवहार देखाएकी छ । फूलमाया नाटकको सुरुदेखि अन्त्यसम्म सशक्त एवं नाटकीय कार्यव्यापारमा गतिशीलता दिन निकै प्रभावकारी रहेकी छ । नाटकीय द्वन्द्वका दृष्टिले पनि कान्छीको दुश्चरित्र त्यत्तिकै सबल छ । यस नाटकमा फूलमाया प्रतिकूल, स्थिर, व्यक्तिगत, मञ्चीय र बद्ध पात्र हो ।

४. दर्गेनी

दर्गेनी यस नाटककी प्रतिकूल सहायक नारी पात्र हो । नाटकमा क्षणिक उपस्थिति जनाए पनि उसको उपस्थितिले नाटकमा गतिशीलता प्रदान गरेको छ । यसले नरबहादुरका दुईओटी श्रीमतीलाई कुरा लगाएर कहिले जेठीसँग त कहिले कान्छीसँग फाइदा लिने दुष्प्रयास गरेकी छ । यसले नेपाली समाजमा अरुका कुरा काटेर आफूले फाइदा लिने र अरुको घर बिगारी दिने खराब नारी चरित्रको प्रतिनिधित्व गरेकी छ ।

अन्य पात्रहरू

नाटकीय कार्यव्यापारका विभिन्न सन्दर्भहरूमा उपस्थित भएका अन्य पात्रहरूले पनि कथावस्तुलाई सुगमता साथ अघि बढाउन तथा नाटकीय कार्यव्यापार, जीवनदर्शन र उद्देश्यलाई अझ स्पष्ट रूपमा सम्प्रेषित गर्न महत्त्वपूर्ण भूमिका खेलका छन् । बालक, बूढो र आमा यस नाटकका गौण पात्र हुन् । बडा बा यस नाटकको साहयक पात्र हो । ऊ गाउँको जिम्मल हो । उसले गाउँमा कसैको घरमा भएको भैँभगडा मिलाउने कार्य गर्छ । उसले सातओटी श्रीमती विवाह गरेको छ । यसरी यस पात्रका माध्यमबाट बहुविवाहको चरम उत्कर्षलाई व्यङ्ग्यात्मक रूपमा चित्रण गरिएको छ । वैद्य यस नाटकमा केही क्षणका लागि उपस्थित भएर नरबहादुरकी श्रीमतीलाई उपचार गर्न शहर लैजान क्रममा महत्त्वपूर्ण भूमिका निर्वाह गरेर नाटकलाई गतिशीलता प्रदान गरेको छ । भने बूढोले अन्धी छोरीलाई साहारा दिएर नाटकमा आमाबाबुको ममतालाई मनोवैज्ञानिक ढङ्गले सूक्ष्म रूपमा प्रस्तुत गरेको छ । आफ्नी छोरीको विक्षिप्त अवस्थाबाट व्याकुल बनेको बाबुको मार्मिक पीडालाई यस पात्रका माध्यमबाट सशक्त रूपमा अभिव्यञ्जित गरिएको छ ।

यसरी नाटकमा विभिन्न पात्रको सन्तुलित र चारित्रिक भूमिकाको स्वभाविक प्रस्तुतिका कारण यो नाटक सफल र प्रभावकारी बन्न पुगेको छ ।

३. परिवेश

यस नाटकले नेपाली समाजमा देखिएको पर्यावरणलाई सूक्ष्म र जीवन्त रूपमा देखाएको छ । यहाँ नेपाली समाजको प्रतिनिधित्व गर्ने गाउँ जहाँ भौगोलिक विकटता रहेको छ । आर्थिक विपन्नतामा जगडिएको नरबहादुरको घर छ, जसले आफ्नो कुल धर्म बचाउन भन्दै जेठीबाट सन्तान नभएपछि कान्छी विवाह गरेको छ । यसरी अन्धविश्वासलाई अँगाल्दा उसले भोग्नु परेको पीडा र व्यथा यस नाटकको नाट्यवस्तु भएकाले यसको परिवेश पनि यही सामाजिक विविधता अँगालेको गाउँले समाजको नरबहादुरकै घर रहेको छ ।

४. उद्देश्य

यस नाटकले सामाजिक विकृति र विसङ्गतिलाई देखाएर समाज सुधारको चाह राख्नु नै यस नाटकको मुख्य उद्देश्य हो । अन्धविश्वास र कुरीतिको आडमा रहेर यस नाटकको पात्र नरबहादुरले छोरा नपाई स्वर्ग गइन्न भन्दै एउटा थाप्लोमा दुईओटा नाम्लो बोक्न खोज्दा भोग्नु परेको नियतिलाई उजागर गरी नारी नारीबाट कसरी पीडित हुन्छन् भन्ने कुरा देखाई नाटककारले समाजलाई सचेत गराउन खोजेका छन् । दुई श्रीमती बीचको आपसी द्वन्द्व वा सौता सौता बीचको व्यवहार र श्रीमान्ले भोग्ने नियतिलाई यथार्थ रूपमा देखाई समयमा नै सचेत रहन नाटककारले सन्देश दिएका छन् ।

५. द्वन्द्व

यो नाटक द्वन्द्व प्रदान नाटक हो । यसमा सौता सौताको आन्तरिक र बाह्य द्वन्द्वलाई यथार्थ रूपमा चित्रण गरिएको छ । कुल थाम्न भन्दै सौताको रूपमा प्रवेश गरिसकेपछि छोरो पाएको र श्रीमानको माया पनि आफैले पाउनुपर्छ र घरमा पनि आफैले अधिकार जमाउन पाउनुपर्छ भन्दै सौता सौताका बीच आन्तरिक र बाह्य द्वन्द्व देखिन्छ ।

६. संवाद

प्रस्तुत नाटकको संवाद सहज र सरल किसिमको छ । यसमा प्रयुक्त संवाद पात्र सुहाउँदा देखिन्छन् । घटनालाई भन्दा पनि नाटकमा चरित्रलाई महत्त्व दिँदै चारित्रिक अन्तर्द्वन्द्वात्मक संवादको प्रयोग गरिएको छ । छोटो छोटो र सहज संवादले नाटक सरल र उत्कृष्ट बन्न पुगेको छ । केही संवादमा कथ्य भाषाको प्रयोग यसरी गरिएको छ :

लोग्ने : राम्ररी व्यथा ठम्याएर ओखतीमुलो गर्दिनु पन्यो बाबु ।

लोग्ने : तेरो मुखाँ दुध र भात परोस् । (आचार्य, २०५८:७५, ६६)

७. भाषाशैली

दुईवटी स्वास्नीको पोइ बुद्धि पुन्याएको खोई नाटकको भाषाशैली सरल, सरस र बोधगम्य छ । प्रस्तुत नाटकमा विभिन्न पात्रअनुसारका कथ्य भाषा उखान टुक्काको प्रयोगले नाटक सरल बनेको छ । यस नाटकमा व्यङ्ग्यात्मक रूपमा समाजका विसङ्गत पक्षलाई हास्य मार्फत देखाउँदै मन हुने कारुणिक अभिव्यक्तिहरू पाइन्छ । त्यस्तै यस नाटकमा प्रतीकात्मक संवादका भाषामा लोग्ने : “कति कुरा बङ्ग्याउन जानेकी आँटरी ।” दर्गेनी : “हाड हास्छन् तिनीहरूका त ।” (आचार्य; २०५८:५५, ५३) प्रयोग भएका छन् ।

४.७ 'मैना' एकाङ्की नाटकको तात्त्विक विश्लेषण

नाटककार आचार्यद्वारा २०६१ सालमा लिखित **मैना** नाटकको मञ्चन नाटककार स्वयंकै निर्देशनमा २०७२ सालमा नाचघर काठमाडौँमा क्षेत्रीय नाटक महोत्सवमा पहिलो पटक र नारायणी कला मन्दिरको परिसरमा भएको थियो । आठओटा लघुनाटक सङ्गृहीत यस नाटकको प्रकाशन वि.सं.२०६१ सालमा भएको हो । यस मैना नाटकले दुईओटा पुरस्कार जित्न सफल भएको छ ।

१. कथावस्तु

मैना नाटक नेपाली समाजमा घट्ने सामाजिक तथा राजनीतिक परिवेशलाई आधार बनाएर लेखिएको नाटक हो । यहाँ गीतको लयसँगै पर्दा खुल्छ । गाउँमा केन्द्रीय स्तरका नेताले गाउँकी सोभ्री कार्यकर्ता नवकुमारीलाई यौवनको आवेशमा आएर अनैतिक

यौनसम्पर्क गर्न पुग्छ । मनकुमारी गर्भवती हुन्छे । मनकुमारीलाई विभिन्न आश्वासन दिएकाले ऊ त्यतै भुल्छे । त्यसैको आशामा मनकुमारी बसिरहेकी हुन्छे । मनकुमारीका अनैतिक सम्बन्धबाट जन्मिएको बच्चाले गर्दा ऊ माइतीबाट र हुर्मतबाट पनि तिरस्कृत भएकी हुन्छे । सुत्केरी अवस्थामा पनि उसको राम्रो खानपान र हेरचाह हुँदैनन् तर सुत्केरी भए पनि खानपानविहीन भएकी मनकुमारीलाई आफ्नो चुनाव आएकोले आफ्नो राजनीतिक इज्जत ढाकछोप गर्न भन्दै आफूले छोरीको न्वारन गराउन असमर्थ हुन्छ । त्यसपछि उसले आफ्नो घरमा काम गर्ने बूढो दाईलाई लोग्ने भन्न र उसैबाट छोरीको न्वारन गराउन सहमत गराउँछ । न्वारन पश्चात बच्चाको नाम मैना राखिन्छ तर हुर्मतबाट आफ्नै छोरी मैनामाथि दयामाया केही देखाइँदैन । बूढा दाईलाई श्रीमान स्वीकार्दै मनकुमारी मैनालाई लिएर दुःखका दिनहरू काटिरहेकी हुन्छे । उता हुर्मत चुनाव जितेर मन्त्रीसम्म हुन्छ । मैना किशोरावस्थामा प्रवेश गरेकी हुन्छे । मनकुमारी र मैनाले दर्शै जस्तो महान चाडमा खर्च जुटाउन नसकेर मनाउन नपाएकाले मैनालाई शहरमा कामका लागि पण्डितसँग पठाइन्छ । शहरमा पण्डितले हुर्मतको घरमा नोकर्नीको रूपमा लगेर राखिदिन्छ । आफ्नै बाबुको घरमा काम गर्न बसेकी मैनालाई बाबुले नै बलात्कार गर्न पुग्छ र मैनाको दुःखदायी अन्त्य हुन्छ । यसरी आफूलाई अन्याय र अत्यचार गरेको हुर्मतले आफ्नै छोरीमाथि गरेको नीच व्यवहार र हत्याबाट आक्रोसित मनकुमारीले आमा हुनुको पीडालाई सम्झँदै हुर्मतलाई पनि अर्को जुनीमा आमा हुन परोस् भन्दै सराप दिँदै रून्छे । त्यस्तै कारूपिक अवस्थाबाट नाटकको अन्त्य हुन्छ ।

२. चरित्रचित्रण

मैना नाटक बहुपात्र विधान भएको नाटकको हो । यस नाटकमा बाह्रजना पात्र रहेका छन् । यस नाटकको मुख्य पात्रमा मनकुमारी, हुर्मत र मैना रहेका छन् । भने सहायक पात्रमा पण्डित, बुने दलाई, बुद्धिमाया, जँड्याहा, रूपा, दिलु, निर्मल, लक्ष्मी, सृष्टि, बुद्धिमाया, सानु जस्ता पात्र रहेका छन् । जसअनुसार

१. मनकुमारी

मनकुमारी यस नाटककी प्रमुख स्त्री पात्र हो । ऊ मैनाकी आमा हो । केन्द्रीय स्तरको नेता हुर्मतको भ्रुटो आश्वासनमा परेर गर्भवती हुन पुगेकी चरित्र हो । ऊ एक

नेपाली सोझी गाउँलेको रूपमा यस नाटकमा प्रस्तुत छ । जीवनका अनेकौं मोड र घुम्तीहरूमा दुःख र कष्ट सहन बाध्य भएकी मनकुमारी हुर्मतले दिएको धोकाको बीचमा पनि बूढी दलाईको साहाराले मैनालाई हुर्काउन सफल भएकी छ । आफ्नो माइतीबाट पनि घृणा र तिरस्कारको पात्रको रूपमा रहे पनि अन्त्यमा बाबु आमाले पनि स्वीकारेको पाइन्छ । कार्य भूमिकाका आधारमा यो पात्र प्रमुख, अनुकूल, प्रवृत्ति, स्थिर स्वभाव भएकी पात्र हो भने जीवन चेतनाका आधारमा नेपाली ग्रामीण युवतीको प्रतिनिधि पात्र हो र आसन्नताका आधारमा मञ्चीय र बद्धताका आधारमा बद्ध पात्र हो ।

२. हुर्मत

हुर्मत यस नाटकको खल पात्र हो । जो राजनीतिक दलको केन्द्रीय स्तरको नेता भएर पनि गाउँका सोझा कार्यकर्तालाई गर्भवती बनाएर धोका दिने खल पात्रको रूपमा नाटकमा आएको छ । राजनीति गर्दै चुनाव जितेर मन्त्री भइसकेपछि आफ्नै छोरी मैनालाई बलात्कार गरेर मारेको छ । यो एक नीच, क्रुर र घृणित पात्र हो । समाजमा राजनीतिक दलका नेताले सोझा गाउँले युवतीलाई लोभ लालसा देखाएर कसरी आफ्नो जालमा पारेर आफ्नो स्वार्थ पूरा गरी दुःख दिन्छन् भन्ने यथार्थ यस पात्रका माध्यमबाट नाटकमा प्रस्तुत गरिएको छ । नाटकमा यो पात्र प्रतिकूल प्रवृत्ति, स्थिर स्वभाव, मञ्चीय र बद्ध चरित्रका रूपमा देखे परेको छ ।

३. मैना

यस नाटककी बाल पात्र हो मैना । सम्पूर्ण नाटक यही पात्रकै केन्द्रीयतामा घुमेको छ । हुर्मतको अनैतिक यौन सम्बन्धबाट जन्मिएकी मैना आफ्नै बाबुको घरमा काम गर्न गएकी हुन्छे । जहाँ आफ्नै बाबुबाट बलात्कृत भएर जीवन लीला समाप्त हुन्छ । जो आफ्नो जीवनमा आफ्नै बाबुबाट जन्म लिएर बाबुबाटै मर्नु परेको छ । नाटकमा यो अनुकूल प्रवृत्ति, भूमिकाका आधारमा प्रमुख, स्वभावका आधारमा स्थिर, जीवन चेतनाका आधारमा लिङ्गाका आधारमा स्त्री, आसन्नताका आधारमा मञ्चीय र आबद्धताका आधारमा बद्ध पात्र हो ।

अन्य पात्रहरू

यस नाटकका अन्य पात्रहरूमा बूढो दलाई जो मनकुमारीलाई दुःख आपतमा सहायता दिने प्रमुख पात्र जस्तो देखिए तापनि सहायक पात्र हो । मनकुमारीको बच्चाको बाउ बनेर न्वारन गराउने र मैनालाई लालनपालनमा ठूलो सहयोग पुर्याएको छ । त्यसैले यो पात्र प्रमुख, अनुकूल, स्थिर, व्यक्तिगत, पुरुष, मञ्चीय र बद्ध पात्र हो ।

निर्मल यस नाटकको सहायक पात्र हो । जँड्याहा निर्मल आफ्नै कमजोरीका कारण श्रीमती छोड्दै हिँड्ने र गरिबीका कारण श्रीमतीलाई मीठो खान र राम्रो लगाउन दिन नसक्ने तर मनकुमारीलाई चाहने प्रतिकूल पात्रका रूपमा देखिन्छ भने मैनाको मृत्युपछि भए पनि मलाई बाबु स्वीकार गर भनेर मनकुमारीलाई भन्दा ऊ अनुकूल पात्र जस्तो देखिन्छ । ऊ नाटकमा कहिले जँड्याहा बन्दै हिँड्ने र कहिले निर्मलका रूपमा सुधिएर हिँड्ने गतिशील पात्र हो ।

पण्डित यस नाटकको अर्को प्रतिकूल पात्र हो । मनकुमारीलाई बूढो दलाईसँग विवाह गर्न सहयोग पुर्याउने र हुर्मतको हुर्मतको लहै लहैमा लागेर नकारात्मक कार्यहरू गर्दै हिँड्ने पात्र हो । यसले मैनालाई शहरमा लगेर हुर्मतको हातमा सुम्पेको छ । पण्डित भएर पनि नराम्रा कार्य गर्दै समाजलाई परम्परातिर धकेल्न खोजिरहेको खल पात्र हो ।

यस नाटककी अर्की प्रतिकूल पात्रका रूपमा बुद्धिमाया आउँछे । मनकुमारीले उसले पार्टीकी कार्यकर्ता महिलाको पक्षमा बोलिदिन्छे भनेर आफ्नो मनको कुरा भन्दा उल्टै मनकुमारीलाई बूढोको जिम्मा लगाउने काममा सहयोग पुर्याएकी छ । हुर्मत जस्तो केही फेर्दै हिँड्ने नेतालाई केटीको व्यवस्था मिलाई दिएकी छ ।

यस नाटकमा, लक्ष्मी र मैनाका अन्य साथीहरू रहेका छन् भने मनकुमारीलाई दिदी र मैनालाई बहिनी भन्ने रूपा दिल, सानु र अन्य देउसी भैलो खेल्ने सबै साथीहरू पनि यहाँ अनुकूल पात्रका रूपमा आफ्नै किसिमको भूमिकामा रहेका छन् ।

३. परिवेश

मैना नाटकको परिवेश नेपाली समाज रहेको छ । यहाँ नेपाली समाजमा घट्ने घटनालाई आधार बनाएर गाउँले सोझा युवतीको चित्रण छ भने केन्द्रीय स्तरका नेता जन

शहरीया युवाको पनि चरित्र चित्रण गरिएको छ । यस नाटकमा गाउँले समाज गाउँका साना भुपडी, गाउँका नाचगान, आँगन, पँधेरो, चोक, चौतारा, शहर, पसल नाटकका कार्यपीठिका हुन् । यहाँ गाउँले समाज र शहरीया समाजको परिवेश पनि देखाइएको छ । साथै राजनीतिक चहलपहलयुक्त गाउँले समाज नै यस नाटकको परिवेश हो ।

४. उद्देश्य

यस नाटकको मूल उद्देश्य वर्तमान युगको सामाजिक यथार्थको प्रस्तुति र विसङ्गतिको पराकाष्ठ हो । नाटककार अशेष मल्लका अनुसार मेनाको भू-बनोटले वर्तमान नेपालको बेजोड व्यङ्ग्य गरेको छ । यस नाटकमा माथिल्लो वर्गले तल्लो वर्गलाई सधैं थिचिरहेको यथार्थ, बलेको आगो सबैले ताप्लुन् भने भैं तल्लो वर्गलाई सहानुभूतिको अलावा ठूला वर्गको नै चाकरीमा मान्छेहरू तल्लिन रहेको यथार्थ यस नाटकमा उदाङ्गो पार्न खोजिएको छ । यसको ज्वलन्त उदाहरण नायिका मनकुमारीको पक्षमा कोही लाग्दैनन् भने गरीबीकै कारण हुर्मतकै छलकपट बुझ्न नसकी बूढोलाई लोग्ने स्वीकारेकी छ । वर्तमान समाजको यथार्थ चित्र उतारेर सामाजिक यथार्थवादी समस्यामूलक साहित्यकारका रूपमा आचार्य मैना नाटकमा स्थापित भएका छन् ।

५. द्वन्द्व

मैना नाटक द्वन्द्वप्रधान नाटक हो । यस नाटकमा बाह्य द्वन्द्व स्पष्ट रूपमा देख्न सकिन्छ । सर्वहारा वर्ग र सामन्ती वर्ग बीचको द्वन्द्व जसमा माथिल्लो वर्गको हुर्मत र तल्लो वर्गकी मनकुमारीको द्वन्द्व रहेको छ । मनकुमारीले समाज र नियतिसँग पनि द्वन्द्व गर्नु परेको छ । साथै मैनाले जीवनमा मोग्नु परेको चरम गरिबीको द्वन्द्व र हुर्मतबाट बलात्कृत बन्नु परेको अवस्थाको द्वन्द्व पनि नाटकमा कलात्मक रूपमा देखाइएको छ ।

६. संवाद

मैना नाटकमा सहज संवाद पाइन्छ । यहाँ हुर्मतको बोलेका संवादमा कलात्मकता पाइन्छ । साथै यो नाटक पटक-पटक मञ्चन भइसकेकाले पनि यसैको कलात्मक पक्ष बलियो हुन पुगेको छ । धेरै रूपमा स्थापित पनि भएको पाइन्छ । यस नाटकका संवादलाई हेर्दा जटिल विषयवस्तुलाई पनि सरल संवादबाट प्रस्तुत गरेको पाइन्छ । जस्तै : हुर्मत

पूजापाठ पण्डितले गर्छ र यो छोरीको बाउ यो मान्छे हो भन्नुपर्छ तिमिले । (बूढालाई देखाउँदै) मनकुमारी : (आत्तिएर रूँदै) के भन्नुभाको तपलाईले । (आचार्य; २०५८ : ६९, ७०) हुर्मतले भनेका कलात्मक संवादमा मनकुमारी : विहे गर्दैमा बदनाम हुन्छ ? हुर्मत : किन हुँदैन विपक्षीहरू तिल जत्रो गल्ती भेटाए भने पहाड जत्रो बनाएर हल्ला गर्छन् अनि आफ्नै पार्टीमा पनि खुट्टा तान्ने प्रवृत्ति छ (आचार्य; २०६८ : ७) । संवाद प्रयोगका दृष्टिले यो नाटक सरल, सहज, सरस र कलात्मक प्रकृतिको देखिन्छ ।

६. भाषाशैली

मैना नाटक गद्य शैलीमा लेखिएको नाटकको हो । यो सामाजिक यथार्थवादी नाटक भएकाले यस नाटकमा कथ्य भाषाको प्रयोग तथा कुनै संस्कृतको वाक्यहरू पनि सामेल गराइएको छ । जस्तै : बाउन यल्लाईच्याहिन्छ ॐ शुभ भवतु गणनान्त्वा गणपति गुं छुवामेह स्वाहा, जस्ता शब्दहरूले नाटकको भाषाशैली आकर्षक एवम् रोचक बनाएको छ ।

४.८ पर्खेर बस्दा पनि एकाङ्की नाटकको तात्त्विक विश्लेषण

२०६१ सालमा लेखिएको पर्खेर बस्दा पनि नाटकको मञ्चन पनि २०६१ सालमा नै सडक नाटकको रूपमा स्वयं आचार्यको निर्देशनमा चितवनका विभिन्न स्थलमा गरिएको हो । यो नाटक २०६१ सालमा प्रकाशित मैना नाटकमा प्रकाशित छ ।

१. कथावस्तु

पर्खेर बस्दा पनि नाटकमा नेपालको तराई क्षेत्रमा वर्षायाममा बाढी पसेर अभिभावकलाई बगाएको कारुणिक अवस्थाको चित्रण गरिएको छ । सडक नाटक भएकाले यसको मूल ध्येय जनचेतना जगाउने देखिन्छ ।

नेपालको तराई क्षेत्रमा वर्षायाममा बाढी पसेर नवीन र दिनेशका बाबुआमालाई बगाउँछ । दुवैको मृत्यु पश्चात उनीहरू टुहुरो हुन्छन् । उनीहरूलाई खोलाले बगाएपछि मान्छेको मृत्यु हुन्छ भन्नेसम्म पनि थाहा हुँदैन । बाबुआमा सधैं खोलामा डुङ्गा चलाएर र माछा मारेर जीविकोपार्जन गरेको देखेका बाबुआमालाई माछा मार्दै र डुङ्गा चलाउँदै हामीलाई लिन आउनुहुन्छ भन्दै प्रतिक्रिया बसिरहेका हुन्छन् । सबैको अभिभावक देखा

हाम्रा आमा बाबा किन हामीलाई लिन नआएको भन्दै पर्खेर बसिरहेका हुन्छन् । बाढीपीडितलाई राहत बाँडिन्छ । सबैले राहत पाउँछन् । उनीहरूले पनि केही राहत पाउँछन् तापनि उनीहरूलाई आफ्ना आमाबाबु नफर्किने गरी गएको कुरामा विश्वास हुँदैन । यसै प्रसङ्ग राहत बाँडेर समस्या समाधान नहुने र तटबन्ध नै गर्नुपर्ने गाउँलेहरूले कुरा गर्छन् । बाढीका कारण जर्जर बनेका गाउँमा वर्षेनी राहत त बाँडिन्छ तर दीर्घकालीन समाधानको खोजी नभएकोमा गाउँलेहरू अझै त्रसित छन् । पसलको साहुजीले पनि रक्सी खानका लागि राहत सामग्री लिएर बेचेर खान गएका छेस्के र च्याँसेबाट फाइदा लुट्न खाजेका छन् । उसले रक्सी दिँदा मासु पनि खानु पर्ने र समान बेचेको पैसा नपाउने सबै यही खाएर सक्नु पर्ने भनेका छन् । यसबाट के पुष्टि हुन्छ भने नियतिले ठगेकालाई यत्रतत्रबाट पनि ठगेको पुष्टि हुन्छ भने कालो बजार गरेर ठगेर पैसा असुल्ने व्यापारीहरूको यथार्थ चित्रण पनि गरिएको छ ।

यसरी बाढी पीडितलाई वितरणको संयोजकले च्याँसे र छेस्केले सामान बेचेर रक्सी खाएको थाहा पाएपछि उनीहरूलाई गाली गर्छ । यस्तै कथावस्तुमा न्याउली र बन्दुकेको प्रेम प्रसङ्गको कथा नाटकमा जोडिन्छ । जुन केही असान्दर्भिक लाग्दछ । न्याउली बन्दुकेसँग विवाह गरेर आफ्नो जोडी बाढीकै कारण छुट्टिनुपर्छ भन्ने मनसायबाट प्रसङ्गलाई विषयवस्तुसँग जोड्ने प्रयत्न भएको छ । यस्ता प्रेमी जोडी सदाका लागि अबसँगै जीवन बिताउन र दिनेश र नवीन जस्ता नाबालकमा आमाबाबु जस्तै बाढीको सिकार नबन्न सबै तटबन्धमा लाग्नु पर्ने आवश्यकता सबैले महसुस गर्छन् र तटबन्धको कार्यको सुरुवातसँगै बाढीको चपेटामा परेका बालबालिकाका आफन्तलाई फिर्ता ल्याउन नसके पनि उज्ज्वल भविष्य दिनुपर्ने नेपथ्योक्ति वाक्य साथ नाटकको अन्त्य हुन्छ ।

२. चरित्रचित्रण

यस नाटकमा प्रत्यक्ष नौजना पात्रहरू रहेका छन् । दिनेश, नवीन, संयोजक, मन्त्री, च्याँसे, छेस्के, न्याउली, बन्दुके, साहुजी यस नाटकमा प्रत्यक्ष पात्रहरू हुन् भने यसका अलावा बाबुआमा गाउँले यसका अप्रत्यक्ष पात्रहरूका हुन् पात्रहरूको भूमिकालाई हेर्दा नायक या नायिका यो नै हो भनेर छुट्याउन सक्ने खालको छैन । उपस्थित प्रत्यक्ष पात्रहरूको भूमिका समान छ । समान भूमिका देखिएकाले पात्रको स्थान पत्ता लगाउन कठिन छ । दिनेश र नवीन यस नाटकका केन्द्रविन्दु हुन् । उनीहरू नै बाढीका कारण

सबैभन्दा पीडित देखिन्छन् । यस आधारमा नाटकका प्रमुख पात्र मान्नुपर्दछ । न्याउली र बन्दुकेको भूमिका अन्तिममा मात्रै छ । संयोजक राहत वितरक मात्र हो । च्याँसे र छेस्के राहतलाई गलत प्रयोग गर्ने प्रतिकूल पात्रका रूपमा देखिन्छन् ।

२.१ दिनेश र नवीन

यस नाटकका प्रमुख, अनुकूल, प्रतिनिधि पात्र दिनेश र नवीन हुन् । नाटकको विषयवस्तु उनीहरूमा नै केन्द्रित रहेको छ । उनीहरू मामाघर गएको बेला बाढी आएर आमाबाबुलाई लगेको थाहा पाउँछन् । आमाबाबुको पेशा डुङ्गा चलाउने र माछा मार्ने भएकोले ती अबोध बालकले सधैं खोलामा खेल्ने बाबुआमा खोलाको साथी भएर हामीलाई छोडेर जानु भएको होला भन्ने मार्मिक बाल अभिव्यक्ति पोखेका छन् । उनीहरू सबैका अभिभावक आउँदा आफ्ना नआएका र हामीले पर्खेर बस्दा पनि किन ढिलो गरेको होला भन्ने गुनासो गर्छन् । राहत वितरण कार्यक्रममा दिएको बिस्कुट समाउँदै नवीनले दाई सबैले हामी माया गर्न आए, हाम्रो बाबाआमा अझै पनि आउनु भएन भन्छ (आचार्य, १५८:९७) । यसरी आमाबाबुको पर्खाइमा तड्पिएका अनाथका अभिभावकविहीन बालबालिकाको प्रतिनिधि पात्रका रूपमा दिनेश र नवीन देखिएका छन् ।

२.२ संयोजक

संयोजक यस नाटकको सहायक, अनुकूल, व्यक्तिगत पात्र हो । उसले सरकारको मन्त्रीलाई बोलाएर गाउँमा बाढी पीडितलाई राहत वितरण गर्छ भने मन्त्रीलाई तटबन्ध बनाउन अनुरोध गर्छ । राहत दिएको सामग्रीको सदुपयोग गरेर बियर खाने छेस्के र च्याँसेलाई पनि सम्झाउने कार्य गर्छ भने भट्टी पसल खोलेर विभिन्न बहानामा सामग्री असुल्ने साहुजीलाई पनि सचेत गराएको छ । त्यसैले संयोजक समाजका भलो चिताउने पात्रको रूपमा नाटकमा देखिन्छ । स्थिर, मञ्चीय र बद्ध चरित्रका रूपमा संयोजक देखिन्छ ।

२.३ मन्त्री

मन्त्री यस नाटकको अनुकूल, गतिशील, प्रतिनिधि, पुरुष मञ्चीय, मुक्त पात्र हो । ऊ चुनाव जितेपछि कहिल्यै पनि गाउँ जाँदैन तर बाढी पीडितलाई राहत वितरण गर्ने कार्यमा सरिक हुन पुग्छ । त्यहाँ देखिएको तटबन्ध सम्बन्धी समस्या समाधान गर्छु भन्दै

मञ्चबाट बाहिरिन्छ । यसरी प्रस्तुत पात्रले वर्तमान नेपालका मन्त्रीहरूको काम गर्ने तरिकाको यथार्थ रूपमा चित्रण गरेको छ । त्यसकारण मन्त्री नाटकको गतिशील, स्वभाव, मञ्चीय र मुक्त चरित्र भएको पात्र हो ।

२.४ साहुजी

साहुजी यस नाटकको प्रतिकूल पुरुष चरित्र हो । ऊ भट्टी पसल खोलेर बसेको हुन्छ । चन्दा उठाएर राहत लिएर आएका व्यक्तिहरूसँग पनि फाइदा लुटेको छ । तिमीहरूले फिरिमा पाको माल रु.५० मा देऊ भन्छ । अन्त्यमा मोल मोलाइ गर्दै पैसा नदिने र रक्सी र मासु खाएर टार्छ । साथै राहतको चामल पनि १० रुपियाँमा राखेर त्यही चामल रु.२० मा बेच्छ । यसरी कालो बजार गरेर जनतालाई ठगेर पैसा कमाउने ठग व्यापारीहरूको प्रतिनिधि पात्रका रूपमा साहु देखिन्छ । तसर्थ यो पात्र नाटककी गतिशील स्वभावको मञ्चीय र बद्ध पात्र हो ।

अन्य पात्रहरू

यस नाटकका अन्य पात्रहरूमा च्याँसे र छेस्के बाढी पीडित भएर पाएको राहत पनि बेचेर रक्सी खाने प्रतिकूल पात्रहरू हुन् । घरका जहानले आधारभूत आवश्यकता पूरा नहुँदा पनि राहतको सामग्रीको दुरूपयोग गरेका छन् । न्याउली र बन्दुके पनि बाढी पीडित हुन् । उनीहरूको प्रवेश यस नाटकमा केही अस्वभाविक जस्तो देखिन्छ । उनीहरू प्रेमी प्रेमिकाका रूपमा देखिन्छन् । उनीहरू एक अर्काका जीवनसाथी भएर कसैले कसैलाई धोका नदिने प्रतिज्ञा गरिरहेका छन् । यसरी यस नाटकमा पात्रहरूले पनि आ-आफ्नो कार्य भूमिका निर्वाह गरेका छन् ।

३. परिवेश

नेपाली समाजको तराई भू-भागको यथार्थ घटना हो । वर्षेनी वर्षायाममा बाढी आएपछि तराईका कयौँ बस्तीहरू तहसनहस हुने गर्दछन् र ठूलो धनजनको क्षति हुन्छ । यस्तै पर्यावरणीय बस्ती यस नाटकको कथावस्तुको रूपमा पर्यावरण बाढी पीडितयुक्त खोला किनारका गाउँले बस्तीहरू ठाउँ रहेको छ । नाटकमा समय स्थानको खास किटान गरिएका

भए पनि नाटकको विषयवस्तुको आधारमा यो नाटक बाढीले पीडित तराईका कुनै क्षेत्र वा गाउँ हो भन्न सकिन्छ । साथै नेपाली विकासोन्मुख समाजको पर्यावरण देखाइएको छ ।

४. उद्देश्य

यो सडक नाटक भएकाले जीवन मृत्युको दोसाधमा डराएर बाँचेको बस्ती र बासिन्दाको कारुणिक अवस्थाको चित्रण नै यस नाटकको उद्देश्य हो । प्राकृतिक प्रकोपसँग कसैको केही चल्दैन । एक मुठ्ठी चिउरा यसको समाधान होइन । वर्षेनी बाढीबाट ठूलो धनजनको क्षति बेहोनु पर्ने बाध्यता हो । यसलाई जरैबाट उखेलेर फाल्नुपर्छ । दीर्घकालीन समाधानको बाटो खोज्नुपर्छ, समस्याको पछिको राहतले केही गर्न सकिँदैन । यहाँका हजारौं नवीनहरू छन् । न्याउली र बन्दुकेको प्रेम कथाहरू बीचमा तुहिएका छन् । यसलाई साकार गर्न दीर्घकालीन समाधानको खाँचो छ । यस्तै विषयलाई मूल कथ्य बनाई नेपाली समाजको यथार्थ चित्रण गरी सम्पूर्ण नेपालीहरूले एउटा समस्याका रूपमा लिएर निराकरणको बाटो खोज्नु यस नाटकको मूल उद्देश्य हो ।

५. द्वन्द्व

यो नाटक द्वन्द्वप्रधान नाटक हो । यहाँ विषमताको द्वन्द्व छ जहाँ जीवन र मृत्यु बीचको द्वन्द्व मुख्य द्वन्द्व हो । जीउने चाहना हुँदा हुँदै पनि प्राकृतिक विपत्तिका कारण मृत्युलाई अँगालो हाल्नु पर्ने बाध्यता नेपाली समाजमा छ । खोलामा आएको बाढीले कयौं मान्छेहरूलाई बगाएर लैजान्छ । आमाबाबुको अनुपस्थितिमा बालबालिकाका कारुणिक अवस्था यहाँ देखाइएको छ । जीवन र मृत्यु, कुरीति र सदाचार, अशिक्षा र शिक्षा जस्ता विषयसँग सम्बन्धी द्वन्द्व नाटकमा प्रष्ट देख्न सकिन्छ । साथै सामाजिक नाटक भएकाले सकारात्मक र नकारात्मक पक्ष बीच द्वन्द्व देखाउँदै राम्रोतिर अग्रसर हुन नाटकले आह्वान गरेको छ ।

६. संवाद

पर्खेर बस्दा पनि नाटकमा छोरा र पात्र सुहाउँदा संवाद रहेका छन् । नाटकमा गाउँले पात्रहरूको बाहुल्यता रहेकोले संवाद पनि गाउँले नै छ । ग्रामीण भाषाको प्रयोग

भएको छोटा र सरल संवादको प्रयोग नाटकमा छ । संयोजकको संवाद केही लामा छन् तापनि कौतुहलता जगाउने संवादले नाटकलाई भन् आकर्षक बनाएको छ ।

७. भाषाशैली

यस नाटकको भाषा सरल र सुबोध्य छ । ग्रामीण जनजिब्रोको भाषालाई टपक्क टिपेर उतारिएको छ । गद्य शैलीमा लेखिएको यस नाटक अन्य नाटकभन्दा पृथक् खालको छ । यो नाटकले नेपाली ग्रामीण समाजलाई प्रतीकात्मक शैलीमा प्रस्तुत गरेको छ । यस नाटकले प्राकृतिक प्रकोपमा परेर धेरै क्षति हुनुभन्दा यसको दीर्घकालीन समाधान खोज्न जरूरी देखाइएको छ । वर्णनात्मक शैलीको स्तरीय प्रयोग पनि नाटकमा गरिएको छ । रचना शिल्पका दृष्टिले यो नाटकमा सामाजिक यथार्थवाद भल्किन्छ ।

४.९ देश खान हुन्न एकाङ्की नाटकको तात्त्विक विश्लेषण

देश खान हुन्न नाटक २०६१ सालमा लेखन र २०६१ सालमा नै मैना नाटक सङ्ग्रहमा सङ्ग्रहीत नाटक हो । २०६४ सालमा लेखक स्वयंकै निर्देशनमा नाटक मञ्चन भएको नाटक हो ।

१. कथावस्तु

कुनै पनि दृष्य विधान नगरिएको यो नाटक ज्यादै छोटो र आयामलाई हेर्दा एकाङ्की जस्तो देखिन्छ । जीवन जगतको एक पक्षको मात्र चित्रण गरिएको छ । अड्क, घटना, दृष्य सबै एउटै भएकाले यसलाई एकाङ्की मान्न सकिन्छ । आजको नेताहरूका घुसखोरी र ढुकुटी सिध्याउँदा निल्लु र ओकेल्लुको अवस्थाले पोलेको र अन्त्यमा घुसको दलदलमा डुबाएर भोग गर्ने नेताले पश्चाताप गरेको प्रतीकात्मक दृष्य यस नाटकमा छ ।

विहानीपख मन्त्री बिरामी परेर कोठामा छटपटाएको गुइँठे के गरौं र कसो गरौं भएर आत्तिएको छ । नाटकमा व्यङ्ग्यात्मकता प्रशस्त पाइन्छ । गुइँठेले भिर तताएर घोचिदिने विचार प्रकट गर्छ । ड्राइभर घर गएको छ । गाडी बिग्रेको छ । एम्बुलेन्स मगाएर अस्पताल लगिन्छ । डाक्टरले उपचार गर्छन् । एक्सरे लिनुपर्ने हुन्छ । एक्सरेमा अचम्म देखिन्छ । देशको सम्पूर्ण नक्सा पेटको एक्सरेमा देखेर अत्तालिएको डाक्टरले गुइँठेलाई बोलाएर मन्त्रीलाई निको नहुने कुरा बताउँछ । बालबच्चाको बिचल्ली हुने डरले गुइँडे रून्छ । मन्त्री

अब नबाँच्ने भए पनि कोही भेट गर्न आउँदैनन् । सांसदहरूलाई बोलाउन मन्त्रीले गुइँठैलाई आदेश दिन्छ । त्यसपछि सांसदहरू आउँछन् । मन्त्रीले जस्तोसुकै अवस्थामा पनि देश खान नहुने र यसले जीवनको अन्तिम अवस्थामा पोल्ने कुरा सबै सांसदहरूलाई भन्छ, र उसको मृत्यु हुन्छ । यस नाटकको मन्त्री पहिला कृषि विकास बैंकको कर्मचारी हुँदा पनि घुस खाएको र पछि मन्त्री हुँदा देशै खाएको व्यङ्ग्यात्मक प्रस्तुति देखाएर नाटकको कथावस्तु रोचक बनाइएको छ । वर्तमान देशका नेताहरूलाई व्यङ्ग्यात्मक रूपमा झड्का यस कथावस्तुका माध्यमबाट दिइएको छ ।

२. चरित्रचित्रण

यस नाटकमा प्रत्यक्ष रूपमा तीन जना पात्रहरू छन् । मन्त्री, गुइँठै र डाक्टर, मन्त्री यस नाटकको प्रमुख पात्र हो । गुइँठै मन्त्रीको नोकर हो । डाक्टर उपचार गर्ने व्यक्ति हो । यसका अतिरिक्त यस नाटकका सांसदहरू नेताहरू, गाउने मन्त्राणी, मन्त्रीका छोराछोरी प्रत्यक्ष देखिँदैनन् । नेपथ्यमा उल्लेख पाइन्छ ।

१. मन्त्री

मन्त्री यस नाटकको प्रमुख पात्र हो । मन्त्रीले आजका नेपालका मन्त्रीहरूको प्रतिनिधित्व गरेको छ । भ्रष्टचार गरेर क्षणिक सम्पत्ति कमाए तापनि दीर्घकालीन सुविधा र आत्म सन्तुष्टि नहुने कुरालाई नाटकमा मन्त्रीका माध्यमबाट देखाइएको छ । ऊ सुरुमा प्रतिकूल र नाटकको अन्त्यमा अनुकूल पात्रको रूपमा आएको छ । गतिशील स्वभाव भएको मञ्चीय र आबद्धताका दृष्टिले बद्ध पात्रका रूपमा देखिन्छ ।

२. गुइँठै

गुइँठै मन्त्रीको नोकर हो । नाटकमा प्रमुख पात्र जस्तै देखिने गुइँठैको भूमिका पनि कम छैन । मन्त्रीलाई भ्रष्टचार गर्न नहुने र देशको लागि केही राम्रो काम गर्नुपर्छ भन्ने सल्लाह दिन अनुकूल स्थिर, व्यक्तिगत, पुरुष, मञ्चीय र बद्ध पात्र हो ।

यसमा अतिरिक्त नाटकमा डाक्टर अन्य पात्रहरू छन् । डाक्टर उपचार गर्नेवालाले डाक्टरको उपचारबाट देशको नक्सा नै एक्सरेमा देखेर मन्त्रीलाई भ्रष्टको रूपमा प्रमाणित

गर्ने काम नाटकमा भएको छ । ऊ सहायक अनुकूल प्रवृत्ति, व्यक्तिगत, पुरुष, मञ्चीय र बद्ध पात्रका रूपमा देखिएको छ ।

क, ख, ग, घ र ङ यस नाटकका गौण पात्र हुन् । नाटकको अन्त्यमा सहभागिता जनाउन मात्र यी पात्र उपस्थित छन् । यी पात्र अनुकूल, स्थिर, व्यक्तिगत, पुरुष, मुक्त पात्र हुन् ।

३. परिवेश

अराजकता र भ्रष्टचारले मुछिएको राजनीतिक चलखेललाई प्रतीकात्मक रूपमा देखाइएको यस नाटकको परिवेश वर्तमानमा देखिएको देशका राजनीति हो, जहाँ मन्त्रीको भ्रष्टचारको पैसाले बनाएको घर, ड्राइभर, गाडी, मन्त्रीको पि.ए. र मन्त्रीका आवास लगायतका विषयहरू छन् । यिनै कुराहरू भल्कने गरी तयार पारिएको रङ्गमञ्चमा नाटक मञ्चन गर्न सकिन्छ । नाटकको परिवेशले वर्तमान समयको यथार्थ चित्रण उतारेको छ ।

४. उद्देश्य

देश खान हुन्न नाटकमा नेपालको फोहोरी राजनीतिकको यथार्थ चित्र उतारिएको छ । नाटकको उद्देश्य मानवीय स्वभावलाई देखाउनु त छँदैछ, अझ बढी नेपालमा प्रजातन्त्रको स्थापनापछि, नेपालमा देखिएको विसङ्गतिलाई चिरफार गर्नु हो । नाटकको अन्त्यमा भ्रष्टचार गरेकोमा पश्चाताप गरेर मन्त्रीले राजनीतिको आडमा गरेको भ्रष्टचारले दीर्घ शान्ति नहुने र मर्दा रिक्तो हात जानु पर्ने यथार्थलाई देखाएको छ । पाप धुरीबाट कराउँछ, भने भैँ बाँचुञ्जेल गरेको अपराध मर्ने बेलामा कराउँछ, र त्यसैले शान्तिसँग मर्न पनि दिँदैन भन्ने पुष्टि गर्नु यस नाटकको मूल ध्येय हो । भाव उद्देश्यका दृष्टिले समाजलाई सचेत बनाउनु, सुधार गर्ने प्रेरणा दिनु, सामाजिक न्याय स्थापनामा जोड दिएकाले यो नाटक प्रगतिशील नाटक हो । साथै जीवनभरि मान्छेले अनेक रूपमा काला कर्तुत गरेर धन आर्जन गर्दछ । विकृति विसङ्गतितिर प्रवृत्त भई उच्च पद हासिल गरेका भए पनि अन्त्यकालमा जताततै विसङ्गतिको बोध गराउनु यस नाटकको उद्देश्य हो ।

४. द्वन्द्व

यो नाटक द्वन्द्वप्रधान नाटक हो । यस नाटकमा आन्तरिक र बाह्य द्वन्द्व तीव्र रूपमा देखिएको छ । मन्त्री भ्रष्टचारको दलदलमा डुबे पनि उसमा मनोद्वन्द्व हुन्छ । भ्रष्टचारले सन्तुष्टि दिन नसक्ने, यसबाट सन्तोष नहुने भएकाले ऊ आफैँ पश्चातापमा परेको छ । यो मन्त्रीको आफूभित्रको मनोद्वन्द्व हो । नाटकमा जीवन, मृत्यु, सत् र असत् बीचको द्वन्द्व पनि स्पष्ट रूपमा देख्न सकिन्छ । द्वन्द्वका दृष्टिले यो नाटक उत्कृष्ट देखिन्छ ।

५. संवाद

नाटकमा छोटो, सरल र पात्रको स्तर सुहाउँदो संवादको प्रयोग गरिएको छ । छोटो र हास्यप्रधान संवादहरूले नाटकलाई रोचक बनाएको छ । कतै कतै कवितात्मक जस्ता लाग्ने अन्त्यानुप्रासयुक्त संवादका प्रयोग नाटकमा देखिन्छ । यसैले संवाद योजनाका दृष्टिले नाटक उत्कृष्ट नै देखिन्छ ।

६. भाषाशैली

नाटकको विषयवस्तु विसङ्गत भए पनि नाटकका शैली शिल्पमा सङ्गति छ । छोटो र हास्यप्रधान भाषाशैलीका कारण नाटक उत्कृष्ट छ । यो नाटकको पात्र मन्त्री स्वयं विसङ्गत पात्र हो । देशमा बढ्दै गएको राजनीतिक समस्या र भ्रष्टचार जस्ता समस्या निराकरणको हेतुले लेखिएको यस नाटकमा सरल शैली र सुबोध भाषा प्रयोग भएको छ ।

४.१० 'को राम्रो' एकाङ्की नाटकको तात्त्विक विश्लेषण

को राम्रो नाटक २०६१ सालमा लेखिएको र २०६१ सालमा नै मैना नाटकसङ्ग्रहमा प्रकाशित भएको हो । यो नाटकलाई रङ्गमञ्चविना रेडियोबाट २०६१ सालमा प्रसारण गरिएको पाइन्छ ।

१. कथावस्तु

यस नाटकमा समाजमा महिला र पुरुष बीच हुने अहमलाई प्रतीकात्मक रूपमा देखाउन खोजिएको छ भने नारी र पुरुष बीच देखिने चेतना सम्बन्धी भिन्नतालाई नाटकको मूल कथ्य बनाइएको छ ।

को राम्रो भन्ने नाटकले एउटै घरको प्रसङ्गलाई लिएर सम्पूर्ण नारी जाति र पुरुष जातिका प्रतिनिधित्व गरेको छ । यस नाटकको सुरुवात आम छोराबाट सुरु हुन्छ । त्यसमा पछि बाबु देखिएपछि कथावस्तु अगाडि बढ्छ । कथाको आरम्भमा आमाले छोरोलाई गृहकार्य गराउँदै ट्युसन जान ढिलो हुने कुरा बताएबाट हुन्छ । छोरो स्कुल जाने बेलामा बाबु र आमाको बीचमा के राम्रो भन्ने प्रश्नमा लागि बहस सुरु हुन्छ । छोरोले आमा र बाबुमध्ये दुवै राम्रो भन्दै सङ्केत आमातिर गरेको घटनाले बाबुमा केही अवहेलनाको महसुस हुन्छ । बाबुले वास्तवमा नारीहरूको अस्तित्व पुरुषहरूमा अडिएका हुने कुरा गर्दछन् । आमाबाट पुरुष गैरजिम्मेवार हुने कुरा गरेपछि दुई बीच विवाद भन् चर्किन्छ । नाटकका सम्पूर्ण घटनाहरू यसै बहसमा केन्द्रित हुन्छन् । नारीहरूको पहिचान पुरुषले गर्ने र जसबाट सम्पूर्ण मानव जातिका प्रतिष्ठामा आँच आउने भएकाले पुरुषहरू समाजलाई नराम्रो बाटो तर्फ डोर्‍याएका हुन्छन् भन्ने लाञ्छना आमाले लगाउँछिन् र अन्त्यमा दुवैको अस्तित्व समाजमा बराबर हुन्छ भन्ने निष्कर्षमा दुवै पुग्दछन् । यही समाज अस्तित्व हुने निष्कर्ष सहित नाटक समाप्त भएको छ ।

२. चरित्रचित्रण

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

२.१ बाबु

बाबु यस नाटकको प्रमुख पुरुष पात्रको हो । यो नाटकमा समाजमा महिला र पुरुषको सहअस्तित्व हुन्छ भन्ने मान्यता राख्ने एक बौद्धिक पुरुष पात्रका रूपमा देखिन्छ । ऊ केही चेतनशील पात्रका रूपमा पनि नाटकमा देखिन्छ । महिला र पुरुषविना संसार चल्न नसक्ने मान्यता राख्ने बाबु महिला र पुरुष हातेमालो गरेर अगाडि बढेमा मात्र समाजको उन्नति हुने कुरामा विश्वास राख्ने पात्र हो । प्रवृत्तिका हिसाबले सामान्य स्वभावमा गतिशील जीवन चेतनामा, प्रतिनिधि, मञ्चीय र बद्ध पात्रका रूपमा बाबु नाटकमा देखिन्छ ।

२.२ आमा

को राम्रो नाटककी प्रमुख स्त्री पात्र आमा हो । आमा नारीहरूको प्रतिनिधि पात्रका रूपमा आएको छ । उसको स्वभावबाट समाजमा महिला र पुरुष बीचमा महिला पुरुषभन्दा केही सोचाईमा कमजोर हुन्छन् । सुखमा मात्तिने र दुःखमा आत्तिने स्वभावका हुन्छन् भन्ने देखाइएको छ । उसले सानो कुराले विचलित हुने नारीको स्वभावको प्रतिनिधित्व गरेकी छे भने दुःख कष्ट सहेर पनि नारीले थोरै सृजना र धेरै आविष्कार गरेका हुन्छन् भन्ने तर्क दिएकीले ऊ चेतनशील नारी पात्रका रूपमा आएको छ ।

छोरा यस नाटकको सहायक पुरुष पात्र हो । यो पात्र नाटकमा को राम्रो भन्ने प्रसङ्गमा बाहिरी छालामा राम्रो देख्ने सामान्य, स्थिर, व्यक्तिगत, मञ्चीय र बद्ध पात्र हो ।

३. परिवेश

को राम्रो नाटक नेपाली समाजलाई आधार बनाएकाले यसको कार्यपीठिका नेपालको कुनै ठाउँमा घटित घटना हो वा नेपाल र नेपाली समाज नै हो । नेपाली समाजको मध्यमवर्गीय समाजका घरघरमा देखिने वातावरण नै हो तर यसका लागि कुनै निश्चित वातावरण समय र स्थानलाई किटान गरिएको छैन ।

४. उद्देश्य

अल्प पात्र विधान भएको यस नाटकमा यस नाटकका पात्र श्रीमान् र श्रीमतीका माध्यमबाट समाजमा देखिने लैङ्गिक विभेदलाई देखाइएको छ । यस नाटककी प्रमुख पात्र आमा र बाबुका माध्यमबाट सम्पूर्ण नेपाली समाजको नारी र पुरुषको विभेद देखाउन खोजिएको छ । पुरुषहरूले नारीहरूलाई सन्तान उत्पादनको साधन मात्र बनाउने प्रवृत्ति समाजबाट अझै हट्न सकेको छैन । यिनै र यस्तै विषयमा नारी पुरुष दुवैमा अहम् भाव देखिनु आजको यथार्थता हो । समाज सञ्चालनमा दुवैको समान अस्तित्व स्वीकार गरेर अगाडि थप्न सकेमा मात्र आजको समाजले प्रगति गर्न सक्छ भन्ने तथ्यलाई नाटककारले उजागर गरेका छन् । समाजमा नारी र पुरुषको सहअस्तित्व, सहभागिता कायम गर्नु, विभेदको खाडलमा जकडिएको आजको मान्छेलाई नारी पुरुष बीच विभेद गरेर समाज

अगाडिभन्दा पछाडि जान्छ, भन्ने यथार्थ पस्कँदै समान सहभागिता र समान जिम्मेवारी बोध हुनु जरूरी रहेको कुरालाई यथार्थको धरातलमा उतार्ने प्रयत्न नाटकमा भएको छ ।

५. द्वन्द्व

यस नाटकमा लैङ्गिक विभेदको द्वन्द्वलाई देखाइएको छ । महिला र पुरुष बीचमा को राम्रो भन्ने लैङ्गिक द्वन्द्वलाई मनोवैज्ञानिक रूपमा नाटककारले प्रस्तुत गरेका छन् । को राम्रो नाटकमा महिला र पुरुष बीचमा वैचारिक द्वन्द्व पनि देखाइएको छ । यसमा महिला र पुरुष बीचमा आफूलाई राम्रो बनाउनका लागि सामाजिक प्रतिष्ठान प्राप्त गर्न द्वन्द्व भएको छ । यसमा महिला र पुरुष बीचमा आफूलाई राम्रो बनाउनका लागि खोजेकी हुन्छे भने पुरुषले आफूलाई ठूलो बनाउन खोज्छ । यहाँ आन्तरिक र बाह्य दुवै द्वन्द्व देखिन्छ र यस नाटकले मनोद्वन्द्वलाई उत्कृष्ट रूपमा देखाएको छ ।

६. संवाद

यस नाटकमा शीर्षक सुहाउँदो संवाद योजनाको प्रयोग गरिएको छ । संवाद नाटकको मूल आधार हो । त्यसैले यस नाटकमा सरल, छोटो र अर्थयुक्त संवादको प्रयोग गरिएको छ । यो नाटक रेडियोमा पनि प्रसारण गरिएकोले रेडियो नाटक हुन गएको छ । त्यसकारण रेडियो नाटक भएकाले संवादलाई बौद्धिक बनाउनका लागि र आदर्श संवादमा पछ्याएको छ । संवाद योजनाको दृष्टिले उत्कृष्ट नै देखिन्छ ।

७. भाषाशैली

यो नाटक अन्त्यन्त सरल र सहज भएकाले यसको भाषा सरल र बोधगम्य देखिन्छ । गद्यात्मक शैलीमा लेखिएको यस नाटकमा कम पात्रको प्रयोग हुनु संवादलाई प्रधानता दिनु जस्ता कुराहरू नाटकको सबल पक्ष हुन् । रचना शिल्पका दृष्टिले अस्तित्ववादलाई अँगाल्दै चरित्र चित्रण र विषयवस्तुका दृष्टिले प्रयोगशील नाटक हो ।

४.११ जान दिन्न एकाङ्गी नाटकको तात्त्विक विश्लेषण

वि.सं.२०६० सालमा लिखित जान्न दिन्न नाटक २०६१ सालको मैना नाटक सङ्ग्रहमा सङ्गृहीत छ । यो सडक नाटक हो ।

१. कथावस्तु

दुई दृष्य रहेको यस नाटकमा नेपालमा गरिब महिलाहरूको अवस्थालाई चित्रण गर्दै दिनहुँ पैसाको लोभ देखाएर जागिर लगाई दिने निहुँ पाउँ विदेशमा लगेर बेचिरहेका छन् भने कोही नेपालमै वेश्यालयहरू खोलेर पैसा कमाउने गरेका छन् । केही महिलाहरू बलात्कार गरेर मृत्यु भएको छ । यसरी देशमा बढ्दै गएको गरिबी, अशिक्षा र वेरोजगारीका कारण विकृति र विसङ्गति फैलिँदै गएको तीतो यथार्थ यस नाटकमा पाइन्छ ।

नाटकको पर्दा खोलिएसँगै शहरको भीडमा भारतको कुनै वेश्यालयबाट निकालिएकी आइमाई कराउँदै हिँडिरहेकी छे । नक्कलेले फेरि आज गोरीलाई भारततिर लैजान खोज्दैछे । भारतका कोठीहरूमा नारकीय जीवनको अनुभव गरेकी पागल्लीले फेरि अर्को नेपाली महिलाले यस्तो पीडा भोग्नु नपरोस् भन्ने चाह राख्छे । गोरीलाई हपाउँ नजान अनुरोध गर्छे । चिलिमे ग्राहकको खोजीमा छ । वकिल, प्रहरी, शिक्षक, विद्यार्थी सबै ओहदाका सरकारी तथा गैरसरकारी क्षेत्रका कर्मचारीहरू उसका ग्राहक हुन् । ग्राहकलाई केटी मिलाइ दिने काम चिलिमेले गर्छे । बजारमा आलुको मोलतोल भए जस्तै चेलिबेटी बेखबिखन मोलतोल हुने गर्दछे । जुली चिटिक्क परेर ग्राहकको पखाईमा छ । डिम्पल उधारोमै भए पनि कर्मचारीहरूलाई आफ्नो शरीर बेचन तयार छे । नरबन्धु नै बनेर सबैलाई आफ्नो यौवनको तिर्सना बाँड्न तयार छे र मनिष विद्यार्थी एकजनाको आश्वासनमा सामूहिक बलात्कारबाट एउटी युवतीको हत्या गर्दा समेत ठूलो मान्छेको छोरो भएकाले उसलाई कारबाही हुँदैन । जुली अरु मान्छे नपाएर सेतै फुलेको बूढोसँग भए पनि सहवास गर्न तयार छे ।

चेलिबेटी बेचबिखनका विरुद्धमा कार्यक्रम गरिन्छ । गीतादेवीले यसको नेतृत्व गरेकी छिन् । नेपाली चेलीलाई विदेश लगेर बेच्ने नक्कले र देहव्यापारमा भूमिका खेल्ने चिलिम पुरुषद्वारा समातिन्छन् । पागल्ली गोरीलाई जान दिन्न भनेर बाटो छेक्छे र उसलाई सघाउने इन्सपेक्टर र गीतादेवीको प्रयासबटा कोठीमा पुग्न तयार भएकी गोरीलाई जान नदिएर रोक्न सफल हुन्छन् । नाटकको अन्त्य हुन्छ ।

२. चरित्र चित्रण

यो नाटक बहुल पात्र विधान भएको नाटक हो । सबैजसो पात्रहरू छ्यासमिसे भूमिका भएका कारणले र नाटक विसङ्गतिपूर्ण कथावस्तुमा आधारित भएकाले नायक नायिकाको ठोस पहिचान हुन सकेको छैन । सबैको भूमिका विजुलीको भिल्का जस्तो क्षणिक मात्र छ । अर्को भूमिकामा विषय नै परिवर्तन हुन्छ । सबै पात्रहरू खलपात्र जस्ता देखिन्छन् । एउटा पागल्ली र गीतादेवी मात्र अनुकूल पात्र हुन् तर पागल्लीको भूमिका नाटकको सुरुदेखि अन्त्यसम्म छ भने गीतादेवीको भूमिका क्षणिक छ ।

१. पागल्ली

पागल्ली यस नाटककी प्रमुख अनुकूल चरित्र भएकी स्त्री पात्र हो । ऊ भारतका कोठीबा बेकाम भएर निकालिएकी छे । ऊ आफ्नो जस्तो पीडा अरुलाई नहोस् भन्ने चाहन्छे । नक्कलेले भारत लैजान लागेका सबै पात्रलाई असामान्य तरिकाले जान दिन्न भन्दै बाटो छेक्ने काम गर्छे । यसका माध्यमबाट कति नेपाली महिलाहरूले बेचिएर बेकाम भएपछि आफ्नो जीवन सडकपेटीमा बिताउनु परेको छ भन्ने कुरा यथार्थ रूपमा देखाउन खोजिएको छ । मान्छेको जीवनमा आएका विसङ्गत पक्षलाई देखाइएको छ । यसरी नाटकको सुरुदेखि अन्त्यसम्म देखिन आएकी र उसकै केन्द्रीयतामा नाटक अगाडि बढेकाले ऊ नाटककी प्रतिनिधि, मञ्चीय, बद्ध चरित्रका रूपमा आएकी छ ।

२. नक्कले

नक्कले यस नाटकको प्रतिकूल केन्द्रीय चरित्रले हो । ऊ केटी बेच्ने दलाल हो । उसले नेपालका महिलाहरूलाई भारतको कोठीमा लगेर बेचेर पैसा कमाउने कार्य गर्छ । ऊ नेपाली महिलाहरूका लागि घोर अपराधी सावित भएको छ । आफ्नै देशका चेलिबेटी विदेशमा लगेर बेच्ने ऊ नाटकमा भ्रुर पात्रका रूपमा देखिन्छ । अन्त्यमा उसलाई सजाय दिइएको छ । त्यसकारण ऊ नाटकको स्थिर स्वभाव भएको मञ्चीय र बद्ध चरित्र हो ।

३. हबल्दार

हबल्दार यस नाटकको सहायक प्रतिकूल पात्र हो । उसले नक्कलेसँग मिलेर घुस खाएर नेपालका चेलीहरू विदेश पठाउनमा सहयोगी भूमिका निर्वाह गरेको छ । ऊ

सरकारको कर्मचारी भएर पनि नराम्रा कार्यलाई रोक्नुको साटो भन्नु घुस खाएको छ । 'जो रक्षक उही भक्षक' भने भैँ आफ्नो पदको दुरूपयोग गरेको छ । यस्तै खराब चरित्र भएका कर्मचारीहरूको मिलेमतो गर्दा नै देश अधोगतितिर धकेलिएको छ, भन्ने सङ्केत यस पात्रबाट पाउन सकिन्छ ।

अन्य पात्रहरू

यस नाटकमा अधिक पात्रहरूको प्रयोग भएको छ । जसमा पुलिस, डिम्पल, मास्टर, मनीष, जुली, बूढो, गीतादेवी, इन्सपेक्टर, बूढी, बच्ची, प.बेच्ने केटा, हबल्दार आदि रहेका छन् । चिलिमे, पुलिस, डिम्पल, मास्टर, मनीष, जुली, सहायक गतिशील पात्र हुन् । उनीहरूले मनोरञ्जन गर्नका लागि देहव्यापारलाई अँगालेका छन् । पुरुषहरू पैसा तिरे देहव्यापार गरेका छन् । महिला आर्थिक अभावका कारणले त्यस्तो पेसा अँगाल्न पुगेका छन् । गीतादेवी सहायक अनुकूल पात्र हो । ऊ समाजमा बेचिएका, चेलीलाई उद्धार गर्ने मान्छेलाई समाजबाट बहिष्कार गर्नुपर्छ भन्दै लामो भाषण दिएकी छे । इन्सपेक्टर सहायक, गतिशील पुरुष पात्र हो । उसले नेपालका चेलिबेटी बेच्ने दलाल नक्कले र चिलिमेलाई समाएर थुन्छ । बूढी र बच्ची पनि यस नाटकका सहायक अनुकूल पात्र हुन् । उनीहरूले पागल्लीलाई साथ दिएर चिलिम र नक्कलेलाई समाउन सहयोगी भूमिका निर्वाह गरेका छन् । उनीहरूले दिदी र नातिनीलाई जान दिन्न भन्दै आवाज उठाएका छन् ।

यसरी प्रस्तुत नाटकमा समाजमा देखिएको विसङ्गति र त्यही विसङ्गतिलाई अँगाल्ने विभिन्न खाले चरित्रहरूको सन्तुलित उपस्थिति देखिन्छ । पात्रको परिकल्पना सामाजिक यथार्थको आधारमा गरिएकोले तिनीहरूको नाटकीय प्रयोगमा सहजता, स्वभाविकता र जीवन्तता प्रदान गर्न नाटककार निकै सचेत र सक्षम देखिन्छन् ।

३. परिवेश

जान दिन्न नाटकको निश्चित स्थान र समयको सीमामा बाधिएको छैन । मान्छेको चहलपहल हुने, गाडीहरू चल्ने र भारतसँग सीमा जोडिएको जुनसुकै शहरका चोक चौतरा र सडकहरूमा यो नाटक मञ्चन गर्न सकिन्छ । आकारका हिसाबले छोटो देखिए तापनि विषयगत आयतन भने निकै लामो र उत्कृष्ट देखिन्छ । रङ्गकर्मी स्वयं कलाकार भएकाले

नाटक अभिनय गर्ने जुनसुकै स्थान पनि मञ्चन गर्न उपयुक्त हुने खालको सृजना गरेका छन् ।

४. उद्देश्य

चेलिबेटी बेचबिखन विरूद्धको सशक्त आवाजसँगै निराकरणका ज्वलन्त उदाहरण नै यस नाटकको मूल भाव हो । नेपाल गरिबको दलदलमा फसेको छ । त्यसै कारणले विभिन्न युवायुवती वेरोजगारी भएका छन् । त्यसकारण पैसाका लागि जस्तो घृणित काम गर्न पनि पछि पर्दैनन् भन्ने जुली र डिम्पलका माध्यमबाट देखाइएको छ । नेपालका चेलीहरू कसरी विदेशी कोठीमा गएर बेकाम भएर फर्कन बाध्य भएका छन् भन्ने कुरा पनि पागल्लीका माध्यमबाट देखाइएको छ । यसरी जुली र डिम्पल जस्ताका समस्या निराकरण गर्न र विदेशी भूमिका बेचन लैजाने नक्कले र सहयोग पुऱ्याउने हबल्दार जस्ता व्यक्ति पत्ता लगाएर कडाभन्दा कडा कारबाही गर्नुपर्छ भन्ने भाव अभिव्यक्त गर्नु यस नाटकको मुख्य उद्देश्य हो ।

५. द्वन्द्व

यस नाटकमा आन्तरिक र बाह्य द्वन्द्वको तीव्रताले नाटकीय कथावस्तुलाई गति र जीवन प्रदान गरेको छ । वास्तविक जीवन र नाटकीय जीवनका बीचको दुरीलाई कम गरेर एउटा विशिष्ट स्थान/उचाई प्रदान गर्ने कार्य भएको छ । जान दिन्न नाटकमा आन्तरिक र बाह्य द्वन्द्वलाई अत्यन्त सूक्ष्म र सन्तुलित रूपमा प्रस्तुत गरिएको छ । यस नाटकमा पनि जीवन धान्नका लागि दुवै खाले द्वन्द्व सृजना भएका छन् । यस नाटकमा जीवन चलाउन अनैतिक क्रियाकलापबाट भए पनि सङ्घर्ष गरिरहेका छन् । गरिबीका कारण समाजमा देहव्यापार गरेर जीवन धान्न भन्दै आफूलाई प्रस्तुत गर्न सङ्घर्ष गरिरहेका छन् । पागल्लीले एकलै जाने दिन्न भन्दै बाटो छेक्नु बाह्य द्वन्द्व हो । आफूलाई समाजमा सभ्य भनेर चिनाउनेहरू पनि यस्ता क्रियाकलापमा लागेका छन् । यसरी आफ्नो आत्मसन्तुष्टिका लागि गैरकानुनी रूपमा समाजको विपरीत अनैतिक क्रियाकलाप गर्नु आन्तरिक द्वन्द्व हो भने पागल्लीले गरेको द्वन्द्व बाह्य द्वन्द्व हो । तर यसको उद्देश्य गम्भीर, कारूणिक, वेदनालाई देखाउनु भएकाले यहाँ जीवन र मरण बीचको द्वन्द्व नै यस नाटकको मूल द्वन्द्व हो ।

६. संवाद

यो नाटक सरल, सहज र छोटो संवादहरूको प्रयोगले अर्थपूर्ण रहेको छ । निम्नस्तरका पात्रहरूको अत्यधिक प्रयोग भएको यस नाटक विसङ्गत नाटक हो । संवादमा कतिपय ठाउँमा अश्लीलता साथै कतै कतै प्रतीकात्मक संवाद पनि प्रयोग गरिएको छ ।

अश्लील संवादहरूमा बूढा : मैले त तिमीलाई सामान्त सकिन । अब तिमी नै आएर मलाई समात । जुली : गाला मुसार्दै आएर चस्मा लगाई दिन्छे । (आचार्य, २०६१ : ५६)

प्रतीकात्मक संवादहरूमा नक्कले : थोरै खाए पो पचाउँछ भुँडीले । चिलिम : हो त ! सरको दाइले हात पनि मुखमा, देब्रे हात पनि मुखमा । (आचार्य, २०६१:५०)

७. भाषाशैली

सरल, सहज र बोधगम्य भाषामा लेखिएको यस नाटकमा कहीं अश्लील र प्रतीकात्मक किसिमका भाषा प्रयोग गरेको पाइन्छ । यस नाटकको शैली सरल सुबोध्य र स्पष्ट छ । नेपालको कुनै शहर र गाउँका घटनाहरूलाई आधार बनाएर लेखिएको यो सामाजिक यथार्थवादी नाटक हो । समाजको यथार्थ चित्रण उतारिएको छ । समाजलाई विसङ्गत देखाइएको छ । मान्छेको आफ्नोपन र अहम्पनले उसका क्रियाकलापले गर्दा अस्तित्ववादमा ल्याएर जोड्न खोजिएको छ ।

४.१२ 'केही गर्न दिऊँ, यही गर्न दिऊँ' एकाङ्की नाटकको तात्त्विक विश्लेषण

केही गर्न दिऊँ, यही गर्न दिऊँ पुष्प आचार्यका २०५३ सालमा लेखन र २०६१ सालमा मैना नाटकसङ्ग्रहमा प्रकाशित नाटक हो । प्रस्तुत नाटक २०६३ साल पौष १७ गते लेखकको निर्देशनमा नारायणी कला मन्दिरमा मञ्चन गरिएको थियो ।

१. कथावस्तु

यस नाटकमा नेपालमा उचित रोजगारीको अभावका कारण वर्षेनी नेपालबाट विदेशिने नेपालीहरूको दर्दनाक कथालाई यस नाटकले समेटेको छ । सुनका थैला बोकेर ल्याउने आशमा विदेशमा दुर्घटना हुँदा नेपालमा बस्ने वृद्ध वृद्धाहरूले लास मात्रै प्राप्त गरेको यथार्थ मार्मिक रूपमा प्रष्ट्याइएको छ ।

शङ्खको धुनसँगै पर्दा खुल्छ । राम्रोसँग सुत्केरी स्याहार नपाएकी र उपचार गर्न पनि प्रशस्त पैसाको अभाव भएर मृत्युको मुखमा बुहारी पुग्छे । बुहारी मरेपछि भगवानलाई सराप्दै आफ्नो कर्तव्य बिसेर पाएको शक्तिलाई सही ठाउँमा प्रयोग गर्नुपर्छ भन्दै बूढाले गुनासो गर्छन् । भर्खर तोते बोली बोलन लागेको नातिलाई टुहुरो बनाएर बुहारी परलोक भएपछि बूढालाई निकै ठूलो चोट पुगेको छ । बिहान बेलुका हातमुख जोड्न धौ धौ परेको बूढोको परिवारलाई गरिबीले नराम्रोसँग गाँजेपछि छोरो विदेशिएको थियो । बुहारी परलोक गई । नातिको लालनपालन गर्ने जिम्मेवारी बूढाको काँधमा आएको साँहिलाले बूढीआमालाई घरमा राख्न र पाल्न नसकेपछि मन्दिरमा लगेर छोडिदिन्छ । रोईरोई बूढीआमा मन्दिरमा बस्छिन् । साँहिलाले ठूला नेताहरूले त राष्ट्रिय स्वार्थ त्यागेर व्यक्तिगत स्वार्थमा लागेका छन् भने मेरी पनि श्रीमती व्यक्तिगत स्वार्थ हो । आमा राष्ट्रिय स्वार्थ जस्तो हो । त्यसैले नेतालाई पाप लाग्दैन भने मलाई पनि पाप नलाग्ने भन्ने जवाफ दिन्छ । लाहुरेले दिएको सय रूपैयाँ लिन अनकनाउने बूढीलाई घरमै लगेर पाल्न साँहिलोलाई बूढाले अनुरोध गर्छन् । बूढाले सम्झाएपछि आमालाई पुनः घरतिर लान साँहिलो तयार हुन्छ । यसरी नाटकमा राजनीतिक घटनाक्रमलाई समेत जोडिएको छ ।

बुहारीको मृत्युपछि धेरै वर्षसम्म पनि छोरो मुग्लानबाट घर नफर्केपछि नातिलाई पनि बूढाले विदेश पठाउने तरखर गर्छन् । नाति विदेश जान्छ । बूढा फेरि साहाराको प्रत्यागमन हुने आशामा बाँचेका हुन्छन् । नाति विदेशिएको केही वर्षपछि एउटा ठूलो लास राख्ने बाकस लिएर दुई युवकहरू बूढाको भुपडीमा आउँछन् । बूढाले उपहार ल्याएको सम्झन्छन् तर खोल्दा त्यो उपहार नभै आफ्नो छोराका लास देखेपछि बूढाको पीडाले हृदय विह्वल हुन्छ र शङ्खको धुनसँगै नाटक टुङ्गिन्छ ।

२. चरित्रचित्रण

नेपाली ग्रामीण समाजको यथार्थ उतारिएको यस नाटकमा गाउँले पात्रहरूको अत्यधिक प्रयोग गरिएको छ । यी जसमा बूढा, साँहिला, युवक, आमा, लाहुरे, नाति, हरि, सेती लगायतका पात्रहरू रहेका छन् । यी पात्रका माध्यमबाट वर्तमान नेपालमा देखिएको राजनीतिक उतारचढावका कारण नेपाली युवाहरू विदेशिएको अवस्थाको चित्रण गरिएको छ ।

१. बूढो

बूढो यस नाटकको अनुकूल चरित्र भएको प्रमुख पुरुष पात्र हो । नाटकमा बूढोले भोगेका कथा व्यथाहरू वर्णित छन् । बूढाको सबै जीवन कथ्यमा भएकाले ऊ व्यक्तिगत जीवन चेतना भएको पात्र को रूपमा आएको छ । बूढोले छोरो हुर्काएर विदेश पठाएको बेला सानो नाति छोडेर र बुहारीको मृत्यु हुन्छ । बूढो दलित भएका कारण छोराको जन्ती जाँदा पनि नआएका छिमेकी बुहारी मर्दा पनि मलामी जान पनि आइ दिँदैनन् । उसले गुनासो गर्छ । गरिबीका दिन काट्दै नाति हुर्काएर ठुलो बनाएपछि नाति पनि विदेश पठाउँछ भने पहिले नै धन कमाउन भन्दै विदेशिएको छोराको लास घरमा ल्याउँछन् । बूढो विक्षुब्ध हुन्छ । यी सबै कुराहरू बूढाले भोगेका सम्पूर्ण नाटकमा छन् । यसकारण बूढो स्थिर, मञ्चीय र बद्ध चरित्रका रूपमा नाटकमा आएको छ ।

२. साँहिलो

साँहिलो यस नाटकको सहायक प्रतिकूल/अनुकूल चरित्र भएको पात्र हो । उसले श्रीमतीका कुरा सुनेर बूढी भएकी आमालाई मन्दिरमा लगेर छोड्छ । आमाले गुनासो गर्दा र बूढाले सम्झाउँदा उसले देश चलाउन गएका नेताले पनि राष्ट्रिय स्वार्थलाई भुलेर व्यक्तिगत स्वार्थतिर लागे भने मैले पनि व्यक्तिगत स्वार्थमा लाग्नै पर्‍यो भन्छ । अन्त्यमा आमाले पैसा लगेर आमा र श्रीमती किनेर ल्याऊ भन्दै पठाउँदा श्रीमती धेरै पायो तर आमा किन्न नपाएपछि आमाभन्दा ठूलो संसारमा कोही रहेनछ भन्ने कुरा बुझेर आमालाई घरमा लैजान्छ । यसरी यस नाटकका माध्यमबाट वर्तमान नेपालका नेताहरूलाई व्यङ्ग्यात्मक झटारो हानिएको छ ।

अन्य पात्रहरू

यस नाटकका अन्य पात्रहरूमा नाति, युवक, बुहारी, छोरा, आमा, हरि, सेती, पुलिस, लाहुरे आदि रहेका छन् । यी पात्रहरूले पनि सामाजिक संरचनाको चित्रलाई उतार्न महत्त्वपूर्ण भूमिका निर्वाह गरेका छन् । युवक यस नाटकको अनुकूल पात्र हो र उसले समाजमा देखिएको छुवाछूत प्रथाको विरोध गर्दै दलित बूढाको बुहारी मरेको बेलामा लास बोकेर लैजाने प्रतिज्ञा गरेको छ । उसले समाजमा देखिएको छुवाछूतको पर्खाललाई तोडेको छ । ऊ नाटकको प्रगतिशील पात्रको रूपमा देखिन्छ । यस्तै बुहारी, नाति, छोरो, आमा, हरि,

सेती, पुलिस, लाहुरे यस नाटकलाई गतिशीलता दिन आएका सहायक पात्र हुन् । त्यसकारण उनीहरूको भूमिका बूढाको जीवन कथालाई सार्थक बनाउनमा नै केन्द्रित भएकाले सबै पात्रहरूको भूमिका सहायक छ । सबै पात्रहरू अनुकूल छन् । त्यसकारण यस नाटकमा अन्य पात्रहरूको भूमिका पनि महत्त्वपूर्ण रहेको छ ।

३. परिवेश

यस नाटकको परिवेश ग्रामीण नेपाली समाजको परिवेश अहो । नेपालमा रोजगारी नपाएपछि वर्षेनी युवाहरू विदेशिन बाध्य भएको नेपाली ग्रामीण परिवेशलाई यहाँ उल्लेख गरिएको छ । धन कमाउने सपना बोकेर गरिबीका कारण विदेशिने नेपालीका पीडादायी भावलाई नाटकमा उल्लेख गर्दै गरिबी, अभाव र केही अन्धविश्वास अँगालेको ग्रामीण समाज नै यस नाटकको परिवेश बनेर आएको छ । प्रस्तुत नाटकमा नेपाली ग्रामीण समाजका पीडा र व्यथा भएकाले नाटकको कार्यपीठिका नेपाली समाज नै हो ।

४. उद्देश्य

नेपालबाट गरिबीको कारण लाखौं युवायुवतीहरू विदेशिएका कारण तिनै धन र दौलतको लोभ र लालचमा विदेशिन पुगेका युवा वर्गलाई स्वदेशमै श्रम गर्न अभिप्रेरित गर्नु नाटकको मूल उद्देश्य हो । यहाँ धन कमाउन विदेशिएका नेपाली युवा युवतीहरूको दयनीय अवस्थाको चित्रण नाटकमा गरिएको छ । आफ्नो मातृभूमिमा दुःख पाए पनि विदेशमा गएर जीउ ज्यान अपर्ण गर्ने नेपाली युवाहरू अब विदेश होइन स्वदेशमै राम्रो वातावरण बनाउनुपर्छ, विदेशीको गुलाम गरेर ज्यान बलिदान दिनुहुन्छ । शासन सत्ता सञ्चालन गर्ने नेतृत्ववर्गलाई स्वदेशमै उचित वातावरण बनाएर केही गर्ने अवसर प्रदान गरी नेपाल आमाका सपूतहरूलाई मरे पनि आफ्नै नेपाल आमाको काखमा मर्न पाउने वातावरण बनाउन यस नाटकले आह्वान गरेको छ । सबैलाई सचेत बनाउने समाजको संरचना र सोचाइको स्तर परिवर्तन गर्ने मूल उद्देश्य रहेको छ ।

५. द्वन्द्व

यो नाटक द्वन्द्वप्रधान नाटक हो । यस नाटकमा आन्तरिक र बाह्य द्वन्द्व स्पष्ट रूपमा देखिन्छ । बूढाको समाज र सरकारसँग बह्य द्वन्द्व छ भने उसले भोग्नु परेको पीडा

र व्यथामा आन्तकिर द्वन्द्व छ । बूढाको छोराको विवाहमा दलित बनेर गाउँले जन्त जान नआउनु, बुहारीको मृत्युमा मलामी जान पनि नआउनुमा बूढाले व्यक्त गरेका अभिव्यक्ति बाह्य द्वन्द्व हो भने साँहिलाले नेताले राष्ट्रको स्वार्थभन्दा आफ्नो स्वार्थ ठूलो ठानेर देशलाई अधोगतिर धकेलिरहेको कुरा व्यक्त गर्दै द्वन्द्व गर्नुपर्ने सङ्केत गर्छ । यस नाटकमा न्याय र अन्याय, सत्य र असत्य, मौनता र आक्रोश, जीवन र मृत्यु आदि बीचको द्वन्द्वलाई निकै उत्कृष्ट ढङ्गबाट प्रस्तुत गरिएको छ । नाटकको प्रमुख पात्र बूढाले गरिबीसँग गरेको सङ्घर्ष आन्तरिक द्वन्द्व हो । उसले बाँच्न र बचाउनका लागि निकै सङ्घर्ष गर्नु परेको छ । त्यसैले नाटकको मूल द्वन्द्व जीवन र मृत्यु बीचको द्वन्द्व नै हो । बूढाको भगवानप्रति वितृष्णा छ । भगवान भए पनि किन गरिबको घरमा मात्र वास गरेको भन्दै उसले व्यक्त गरेको भाव सत्य र असत्य बीचको द्वन्द्व हो ।

६. संवाद

यस नाटकमा सरल र सहज संवादहरूको प्रयोग गरिएको छ । सरल संवादले गर्दा सहज र अर्थपूर्ण हुन पुगेको छ । यस नाटकमा गाउँले पात्रको प्रयोग गरिएकाले भाषा पनि त्यस्तै कथ्य प्रयोग गरिएको छ । नाटकमा केही तार्किक र केही सूक्ष्म संवादहरूको प्रयोग पनि गरिएको छ । नाटकका संवादहरू केही गीतका माध्यमद्वारा पनि गरिएको छ । त्यसकारण संवादका हिसाबले मञ्चका लागि उपयुक्त बनेको छ । कथ्य भाषाको प्रयोगमा : 'स्वास्ती नै पो हो नि गाँठे नपाइने त ।' 'ए आमै ! तपाईंका कोही पनि छैनन् ।' (आचार्य, २०६१ : ९५, ९६) केही अस्वाभाविक शब्दहरू : लेकिन, टराइ, गीतात्मक संवादहरूमा : सेती : कर्म गर आफ्नै भर पर, जे गरे नी यस्तै हो संसार । देशै छोडेर भो नजाऊँ विदेश माया तोडेर (पूर्ववत्, ९७) ।

७. भाषाशैली

नेपाली ग्रामीण जनजीवनलाई आधार बनाएर लेखिएको यस नाटकमा सरल, सहज भाषाको प्रयोग गरेको पाइन्छ । कतै कथ भाषा त कतै केही गीतात्मक प्रस्तुति पनि देखाइएको छ । गद्य शैलीमा लेखिएको यस नाटकमा समाजको यथार्थ चित्रण प्रस्तुत गरी समाज परिवर्तनको र राष्ट्र परिवर्तनको अपेक्षा गरेकाले यो प्रयोगवादी नाटक बन्न पुगेको छ । साथै समाजवाद र विसङ्गतिवादका समिश्रण पनि यस नाटकमा पाइन्छ ।

४.१३ ज्याउरेको बाउ एकाङ्गी नाटकको तात्त्विक विश्लेषण

नाटककार पुष्प आचार्यद्वारा २०४९ सालमा लेखिएको उत्कृष्ट लघु नाटक ज्याउरेको बाउ २०६१ सालमा मैना नाटक सङ्ग्रहमा सङ्गृहित छ । यो नाटक २०५० सालमा भञ्ज्याङ नाट्य समूहपूर्व रामपुरबाट मञ्चन गरिएको हो ।

१. कथावस्तु

दुई दृश्यमा विभाजित ज्याउरेको बाउ लघुनाटकमा नेपाली समाजका युवायुवती दिनानुदिन लागु पदार्थ सेवनमा फसिरहेको, प्रदुष र जङ्गल फडानी बढ्दो समस्यालाई नाटकमा नाट्यवस्तुका रूपमा देखाइएको छ ।

लागुपदार्थ सेवन गर्ने युवाहरूको समूह बी.एम.बाट लागुपदार्थ माग्दै छन् । पैसाविना नदिने बी.एम.को अठोटबाट उनीहरू आफूले लगाएका घडी, औंठी दिएर पनि लागुपदार्थ सेवन गर्न तयार छन् । त्यो दृष्यबाट लागुपदार्थका कारण युवाहरू नराम्रोसँग बिग्रेको पागलले देखिरहेको छ । उसले आफैँसँग सोच्छ, आखिर यी युवाहरू बिग्रिनुमा कसको हात छ ? युवाहरू लागुपदार्थ सेवन गर्दैछन् भन्ने थाहा भएपछि पुलिसको आगमन हुन्छ । केटाहरू भाग्छन् । पागलसँग केटाहरूको बारमो पुलिसले सोधेपछि नाटकको कथावस्तुले अर्कै मोड लिन्छ । एकचोटी शहरको दृश्यबाट गाउँको रोदीमा पुग्छ । कान्छीको भट्टिमा साँहिलो रमिते लगायतका व्यक्तिहरू पुग्छन् । साँहिलो घरमा श्रीमती हुँदा हुँदै कान्छीसँग प्रेम गरेको हुन्छ । रातभरिका कान्छीको भट्टिमा बसेर साँहिलो बिहानीपख मात्र पुग्छ । साँहिलीले साँहिलोलाई गाली गर्दै दुवैको भ नाभन चल्छ । यस्तै ज्याउरे बासी कोदोको रोटी लिएर आईपुग्छ । साँहिलाले कोदो चोरेर रक्सी खाएको कुरा ज्याउरेले आमालाई भनेपछि साँहिलाले छोरालाई पिट्छ । एउटा युवकले उनीहरूलाई छुट्याउँछ र त्यो युवकले धेरै कुरा गरेर साँहिलालाई रक्सी नखाने अवस्थामा पुऱ्याउँछ । त्यसपछि साँहिलो घरायसी भगडा छोडेर बोटविरूवा लगाउन जागरूक बन्छ । बी.एम.लागुपदार्थ बेचेर अर्काका छोराछोरी त बिगाछ तर आफ्नै छोराले लागुपदार्थ सेवन गरेको देखेपछि ऊ पश्चातापमा पर्छ । गाउँमा अनिकाल छ । भएका कोदो मकैको रक्सी मात्र बन्ने, चामलको एक दाना उब्जाउ नभएपछि गाइनेले मकै मात्र पाउँछ । शहरमा साँहिलाले लागुपदार्थ सेवन गर्ने केटाहरूलाई समातेको आफ्नै आँखाले देख्यो । रमिते गाँजा खान तयार छ । साँहिलाले

हप्काउँदै अब यस्ता लागुपदार्थ सेवन गर्नु हुँदैन भन्दै सम्झाउँछ। उता साहिँली माइत जान लागेकी छे। साहिँलाले शहरबाटै विरूवा ल्याएकी छ। साहिँलीलाई माइत नजान अनुरोध गर्दैछ। साहिँली मानी जान खोज्छे। साहिँलाले पछ्यौरा समात्छ। साहिँलीको हातमा अर्को छेउ हुन्छ। त्यसमा लेखिएको छ : 'धुम्रपान मद्यपान यसले लिन्छ, हाम्रो ज्यान' 'रूख रोपौं वन जोगाऔं' यत्तिकैमा नाटक टुङ्गिन्छ।

२. चरित्रचित्रण

ज्याउरेको बाउ नाटकमा बहुपात्रको प्रयोग गरिएको छ। यहाँ उपस्थित सबै पात्र विसङ्गत छन्। यो नाटक विसङ्गतिपूर्ण छ। यस नाटकका पात्रहरूले वर्तमानमा देखिएको विसङ्गतिलाई यथार्थ रूपमा चित्रण गरेका छन्। साहिँलो, साहिँली, ज्याउरे, बी.एम., प्रहरी, रमिते, कान्छी, गाइने, क्षितिज, पागल, युवाहरू आदि पात्रहरूको प्रयोग गरिएको छ। यी सबै पात्र उचित नै छन्। दुर्व्यसनीको सिकार बनेका छन्। यसरी दुर्व्यसनीको सिकारमा संलग्न पात्रहरूको चारित्रिक विशेषता सहित तल प्रस्तुत छ :

२.१ साहिँला

साहिँला यस नाटकको प्रमुख प्रतिकूल/अनुकूल पुरुष पात्र हो। ऊ छोराको बाउ हुँदासम्म पनि घरको बेवास्ता गरी भएको कोदो लगेर कान्छीलाई दिन्छ र रक्सीको मातमा लागेर कान्छीसँग लहसिएको हुन्छ। कान्छीसँग लहसिएकाले घरमा गएर साहिँलीलाई र छोरी ज्याउरेलाई पिट्न खोज्छ। त्यसैबेला युवक प्रवेश गरेर साहिँलालाई सम्झाउँछ र उसलाई गाउँको मुखियाले रूख काटेर काठको तस्करी गर्न सिकाएको हुन्छ। त्यो काठ तस्करी गरेको पैसा पनि उसले रक्सी खाएर सिध्याउने गरेको हुन्छ। त्यो क्रियाकलापबाट साहिँली पीडित हुन्छे। युवकले साहिँलालाई सम्झिएपछि ऊ सुधिन पुगेको छ। यस पात्रका माध्यमबाट केही समाज सुधार गर्न खोजिएको छ। ऊ नाटकको गतिशील स्वभाव भएको मञ्चीय र बद्ध पात्र हो।

२.२ साहिँली

साहिँली यस नाटकको अनुकूल स्त्री पात्र हो। ऊ रक्सी सेवन गर्ने श्रीमानबाट पीडित भएकी छे। उसले गरिबीको मार पनि भोग्नु परेको छ। उसले दुःख गरेर उब्जाएको

कोदो पनि श्रीमान्ले रक्सी खान लैजान्छ । ऊ घरमा हुँदैमा साहिलो भट्टी खोलेर बसेकी कान्छीलाई प्रेम गर्छ । श्रीमान् जँडयाहा भए पनि असल गृहिणीका रूपमा ऊ नाटकमा देखिन्छे । पछि श्रीमान्लाई सुधारिदिएकोमा युवकलाई धन्यवाद दिन्छे । यो नाटकका अनुकूल, स्थिर, व्यक्तिगत, मञ्चीय र बद्ध पात्र हो ।

२.३ पागल

पागल यस नाटकको अनुकूल, स्थिर पुरुष पात्र हो । उसले बी.एम.ले युवकहरूलाई घडी, औंठी आदि सामग्री लिएर लागुपदार्थ दिईरहेको देख्छ । त्यत्तिकैमा पुलिस प्रवेश गरेको देखेर उसले युवाहरूले लागुपदार्थ सेवन गर्नेभन्दा बेच्नेलाई समात्नु पर्ने भन्छ । सरकारी पुलिसले लागुपदार्थ सेवन गर्नेलाई समाउने तर खुलेआम बिक्री वितरण गर्नेहरूसँग मिलेर पैसा खाने पुलिस प्रशासनप्रति तीखो व्यङ्ग्य प्रहार गर्छ । देशका युवाहरू यस्तै लागुपदार्थ बिक्री गर्नेले र सुरक्षा व्यवस्थाको जिम्मा लिएर बसेका पुलिस प्रशासनले नै बिगारेको निचोड पागलले गर्छ । ती लागु औषध प्रयोग गर्ने युवाहरू भविष्यका देशका कर्णधारहरू हुन् । यिनीहरूलाई गलत कार्यबाट बचाएर डाक्टर, इन्जिनियर, पाइलट बनाउने योजना बनाउँछ । बी.एम.लाई नेपाल आमाको शरीरमा फोहोरी खुट्टा राख्ने मान्छे भन्दै समाजको कलङ्कको भागिदार बनाउँदछ । उसलाई देशप्रति चिन्ता छ । देशको प्रशासनप्रति चिन्ता छ । ऊ पागल भए पनि सचेत पात्रका रूपमा नाटकमा देखिन्छ । यसकारण पागल यस नाटकको स्थिर स्वभाव, मञ्चीय र बद्ध पात्र हो ।

२.४ बी.एम.

बी.एम.यस नाटकको प्रतिकूल पुरुष पात्र हो । उसले अवैधानिक रूपमा लागु औषध बिक्री गरेर देशका युवाहरू बिगारेको छ । ऊ देशद्रोहीको रूपमा सावित भएको छ । अन्य युवाहरूलाई दुर्व्यसनमा फसाउँछ । आफ्नै छोरा त्यसमा फसेर बिग्रेको उसले थाहा पाउँदैन । छोरा बिग्रेको थाहा पाएपछि ऊ अन्त्यमा नराम्रोसँग पछुताउँछ । अरुलाई हानेको बन्चरो अन्त्यमा आफ्नै घाँटीमा पर्न गएको छ । अन्त्यमा यसलाई सजाए दिइन्छ । यस पात्रका माध्यमबाट वर्तमानमा देखिएका देशमा धमिरा लगाउने देशद्रोही पात्रको प्रतिनिधित्व गराइएको छ । त्यसकारण बी.एम.यस नाटकको स्थिर स्वभाव भएको मञ्चीय र बद्ध चरित्र हो ।

अन्य पात्रहरू

यस नाटकमा अन्य पात्रहरू पनि आएका छन् । सबैको आ-आफ्नै किसिमको भूमिका देखिन्छ । कान्छी यस नाटककी प्रतिकूल स्थिर चरित्र हो । एउटा छोराको बाबुसँग प्रेम गर्ने भट्टी पसलनी हो । ऊ सहायक व्यक्तिगत, स्थिर र मञ्चीय पात्र हो । ज्याउरे साहिँलाको छोरा हो । उसको नाम पनि ज्याउरे र काम पनि ज्याउरे छ । उसले बाबुले कोदो चोरेर भट्टितिर लगेको कुरो आमालाई सुनाएपछि, घरमा भगडा सुरु हुन्छ । रमिते पनि प्रतिकूल सहायक पात्र हो । ऊ दिनहुँ साहिँलासँग रक्सी खाँदै हिँड्छ । युवक अनुकूल पात्र हो । उसले साहिँलालाई सुधारेको छ । गाइने यस नाटकको सहायक पात्र हो । ऊ सधैं गाउँमा आइरहन्छ । यसपाली केही ढिलो आएको छ । गाउँमा अनिकाल लागेकाले उसले चामल नपाएर मकै मात्र पाउँछ । युवाहरूको समूह जो बी.एम.द्वारा बेचिएको लागु औषधको सिकार बनेका छन् । बिर्खे, इन्स्पेक्टर, मुखिया यस नाटकमा गौण पात्र हुन् । नाटक अगाडि बढाउने क्रममा केही सहयोगी भूमिका यी पात्रहरूले निर्वाह गरेको पाइन्छ । नाटकमा कौतुहलता पनि ल्याएका छन् । यसरी यस नाटकमा नाटकारले समय र विषय सुहाउँदो चरित्रहरूको छनोट गरेकाले नाटक प्रभावकारी बनेको छ । यस आधारमा यस नाटकको कथानक र पात्रहरूको छनोटमा राम्रो तालमेल मिलेको देखिन्छ ।

३. परिवेश

यस नाटकको परिवेश नेपाली ग्रामीण समाजका रोधीघर, बी.एम. र युवकहरूको दृश्य सहरिया छ । त्यसकारण यस नाटकको परिवेश ठूलो लिए पनि मञ्चन यसको लागि सहजै देखिन्छ । नाटकका रङ्गकर्मी भएकोले मञ्चन योग्य परिवेश चयन गरिएको देख्न सकिन्छ । नाटक नेपाली समाजकै जल्दोबल्दो घटनामा आधारित छ । पैसाका लागि घृणित कार्य गर्दा आफ्नै घरमा आगो लागेको वर्तमानमा बी.एम.जस्ता पात्रको चित्रण गरिएको छ । यो नाटक प्रयोगवादी नाटक बन्न पुगेको छ । त्यसकारण परम्परागत परिवेशभन्दा राष्ट्रको परिवेशलाई प्रतीकात्मक रूपमा देखाउन नाटककार सफल देखिन्छन् ।

४. उद्देश्य

यस नाटकको मूल उद्देश्य वर्तमान नेपालको विडम्बनालाई देखाउनु हो । नेपाली समाजका युवायुवतीहरू दिनानुदिन लागुपदार्थ सेवनको दलदलमा फसिरहेका छन् ।

फेसनको नाममा आफूलाई फरक देखाउन युवाहरू लागुपदार्थ सेवन गर्छन् । वातावरणीय प्रदुषण र जङ्गल फडानी बढ्दो छ । पैसाको लागि सोभ्रा युवाहरूलाई लागु पदार्थको दुर्व्यसनमा फसाउने काम पनि समाजका मुखियाबाट भएको छ । ज्याउरेको बाउ नाटकले यसै यथार्थलाई विसङ्गतिका रूपमा प्रस्तुत गरेको छ । बी.एम.जस्तै कलङ्कको उदाहरण हो । अन्य युवाहरूलाई दुर्व्यसनमा फसाउँदा आफ्नै छोरा त्यो दलदलमा फसेको थाहा नपाउने बी.एम. अन्त्यमा नराम्रोसँग पछुताउँछ । पागल निर्दोष युवाप्रति सहानुभूति प्रकट गर्छ । सहरिया वातावरण केही अशान्ति र युवाका लागि असुरक्षित हुँदै गएको देखाउनु पनि यसको उद्देश्य देखिन्छ ।

५. द्वन्द्व

यस नाटकमा आन्तरिक र बाह्य द्वन्द्व स्पष्ट रूपमा देख्न सकिन्छ । यस नाटकमा पागलले समाज र प्रहरी प्रशासनसँग द्वन्द्व गरेको छ । उसले बी.एम.जस्ता देशद्रोहीसँग प्रहरी प्रशासन मिलेर देश र देशका भविष्यका कर्णधारहरूलाई अधोगतितिर धकेलेको भन्दै एकद्वै द्वन्द्व गरेको छ । अन्त्यमा ऊ युवाहरूलाई राम्रो बनाउन नसके पनि बी.एम.लाई सजायको भागिदार बनाउन सफल हुन्छ । यहाँ सत्य र असत्य, मानवता र दानवता, न्याय र अन्याय, हिंसा र शान्ति, मौनता र आक्रोश, जीवन र मृत्यु आदि बीचको द्वन्द्व विभिन्न पात्रमा देख्न सकिन्छ । त्यसकारण द्वन्द्व विधानका दृष्टिले नाटक उत्कृष्ट नै देखिन्छ ।

६. संवाद

नाटकमा छोटो र सरल संवादहरू भएका कारणले आफैँमा प्रतीकात्मक छ । कतै संवादमा लयको सिर्जना भएको छ भने कतै गीतको माध्यमबाट रोचक ढङ्गले संवाद गराइन्छ । मञ्चनका लागि संवादात्मक रूपमा उत्कृष्ट बनेको छ । छोटो संवादहरू र सरल भाषाको प्रयोग भएकाले समाज सुहाउँदा संवादको प्रयोग पाइन्छ । गीतात्मक संवादमा

केटी : अहिले माया हाँसेर लाउँछौ कि ?

पछि मलाई रोइ हिँड्ने पाछौ कि ? १००

केटा : माया तिम्ले नमान पीर नि

दाइने हात म दिउँला सिरानी । १०१ (आचार्य २०६१:१००,१०१)

७. भाषाशैली

गद्य शैलीमा लेखिएको यो नाटकको भाषा नाटकीय रचना र सङ्क्षिप्तताको प्रयोग गर्दा सरल र सुबोध्य बन्न पुगेको छ । साथै यस नाटकमा परम्परागत शैलीभन्दा भिन्न प्रतीकात्मक प्रयोग गरिएको छ । त्यसैले यो नाटक कलात्मक बन्न पुगेको छ । खरो र प्रचलित नेपाली शब्दको चयनमा प्रशस्त ध्यान पुऱ्याएको प्रस्तुत नाटकको भाषामा शहरीया र गाउँले भाषाको समन्वय पाइन्छ । रचना शिल्पका हिसाबले विसङ्गतिवाद र प्रगतिवादको संयोजन नाटकमा पाइन्छ । थोरै खर्च र कम सामग्रीको प्रयोगबाट यो नाटकको मञ्चन गर्न सकिने भएकाले मञ्चन शिल्प पनि सफल रहेको छ ।

४.१४ 'श्रीमती दान र धर्म' एकाङ्की नाटकको तात्त्विक विश्लेषण

नाटककार पुष्प आचार्यद्वारा २०५६ सालतिर लेखिएको नाटक श्रीमती दान र धर्म २०६१ सालको मैना नाटक सङ्ग्रहमा सङ्गृहीत छ । यसको मञ्चन भने २०५० सालमा नारायणी कला मन्दिरमा आचार्यकै निर्देशनमा भएको हो ।

१. कथावस्तु

यस नाटकमा सनातन धर्मको परिवर्तन र मानव धर्मको स्थापनाको परिकल्पना गरिएको छ । एउटा चरित्रहीन महिला र धर्मको नाममा कुकृत्य गर्ने साधुको वर्णन पाइन्छ ।

यस नाटकमा स्पष्ट रूपमा दृश्य परिवर्तन गरिएको छैन । यस नाटकको प्रारम्भमा सज्जन र सरलको भगडाबाट सुरु हुन्छ । घरमा सधैं श्रीमतीसँग भगडा गरेर सज्जन जङ्गलमा सन्यासी रूप धारण गर्न भन्दै जान्छ । त्यो थाहा पाएर श्याम साहुले सज्जनलाई जङ्गल गएर फर्काएर ल्याउँछ । त्यसपछि सज्जन र सरला मिले जस्तो देखिन्छन् । तर केही बेरपछि जङ्गलबाट आएको श्रीमान्लाई भोक लागेको भए खाना खाऊ र छोरो पनि हेर भन्दै गाउँ जान्छे । सज्जनले आफ्नो छोरोलाई हेर्दै यो आफ्नो अनुहारसँग केही पनि मिलेको छैन भन्दै सरलाको चरित्रप्रति शङ्का गर्छ । गाउँमा एउटा साधु आएको छ । ऊ विवाह नगरी सन्यासी बसेका हुन्छ । सबैले साधुसँग आफ्नो भविष्यको बारेमा सोधपुछ गर्छन् । सरला पनि हेराउन त्यही पुग्छे । सरल साधुसँग आफ्नो भविष्यको बारेमा सोधपुछ गर्छे । सरल पनि हेराउन त्यही पुग्छे । सरला साधुप्रति मोहित हुन्छे । श्यामकी श्रीमती शान्ति

आएर सरलालाई साधुको कुटीमा प्रवचन सुन्न र पूजा गर्न जाने कुरा गर्छे । शान्ति पनि कसैले थाहा नपाउने गरेर छोरो मान्छे फेर्दै हिँडेको कुरा गरेर सरलालाई उस्काउँछे । सानुले सरलालाई मन पराएको कुरा पनि गर्छे । त्यो सबै सज्जनले सुनिरहेको हुन्छ । साँभ सरला र शान्ति पूजा गर्न भन्दै साधुको कुटीमा जान्छन् । साधुको व्यक्तित्व र जवान देखेर सरल मोहित हुन्छे । उसले आफ्नो जवानी साधुलाई चढाउँदै उसले घरको जवान श्रीमान्, एउटा सानो छोरा र ससुराको प्रवाह गर्दिन । साधुसँग अनैतिक सम्बन्ध गाँस्न पुग्छे । सज्जन र श्याम पनि प्रवचन सुन्न भन्दै मन्दिरमा गएका हुन्छन् । साधुनले चेलाहरूलाई प्रवचन दिँदै गोडा माड्न लगाएको दृश्य देख्छन् । साधुले चेलाहरूलाई बेला बेलामा पिटेको देख्छन् । त्यहाँ राम्रा केटीहरू ल्याउन चेलालाई साधुले अढाएको पनि सुन्छन् । चेलाले राम्रा राम्रा पञ्चकन्या ल्याई दिन एउटी मातालाई अढाएको कुरा सुनाउँछ । साधु पञ्चकन्या भनेपछि मख्ख हुन्छ । आफ्नी श्रीमतीले पनि साधुसँग अनैतिक सम्बन्ध गाँसेको थाहा पाएको सज्जन र बाबुले चरित्रहीन सरलालाई साधुलाई नै दान गरेर दिने सल्लाह गर्छन् र साधुलाई घरमा बोलाउँछन् । साधु चरित्रहीन भएको कुरा थाहा पाएको सज्जनले आफूले पनि श्रीमती दान गरेर पुण्य कमाउने इच्छा घरमा आएको साधुलाई प्रकट गर्छ । साधु पनि खुसी हुन्छ । नियमअनुसार विधि पुऱ्याए जस्तो गरेर साधुलाई श्रीमती दान गर्छ ।

यसरी विवाह नगरी सन्त बसेको साधुले अनैतिक सम्बन्ध गरेका केटीहरू गर्भवती हुन्छन् । उनीहरूलाई चेलाले गर्भपात नगराउन भन्दै सल्लाह र पैसा दिन्छन् । अबदेखि यस्तो गर्दा विचार पुऱ्याएर मात्र गर्नुपर्ने सल्लाह चेलाले साधुलाई दिन्छ । जहाँ प्रवचनमा जाँदा पनि सरलासँग लिएर जाने सल्लाह दिँदै साधुलाई अब यस्तो गलत कार्य नगर्ने, अबदेखि यस्तो गलती कहिल्यै नदोहोऱ्याउने कसम खान लगाउँदै नाटकको अन्त्य हुन्छ ।

२. चरित्रचित्रण

श्रीमती दान र धर्म नाटकमा प्रस्तुत गरिएका सम्पूर्ण पात्रहरू सामाजिक यथार्थको जीवन्त धरातलबाट टिपिएका छन् जसलाई निम्नानुसार प्रस्तुत गरिएको छ :

१. सज्जन

यस नाटकको सम्पूर्ण कथावस्तु सज्जनकै वरिपरि घुमेकाले भूमिकाको आधारमा ऊ प्रमुख चरित्र हो । प्रवृत्तिका आधारमा ऊ कहिले श्रीमतीसँग रिसाएर जङ्गलमा गएर ध्यान

गरेर बस्छ, कहिले छोरोको मुख हेरेर मेरो जस्तो छैन भन्दै श्रीमतीसँग शड्का गर्छ र अन्त्यमा श्रीमती नै दान दिएकाले ऊ प्रतिकूल प्रवृत्ति भएको पात्र भन्न पनि सकिन्छ ।

उसले श्रीमतीको चित्त बुझाउन र उसको गलत कार्यको बाटो रोक्न पनि सकेको छैन । ऊ यस नाटकको गतिशील व्यक्तिगत मञ्चीय र बद्ध चरित्रका रूपमा आएको छ ।

२. सरला

सरला यस नाटककी प्रमुख नारी चरित्र हो । ऊ श्यामकी श्रीमती हो । उसले सज्जनकी श्रीमती सरलालाई घर छोडेर हिँड्नमा मद्दत पुर्याएकी छ । उसले पनि ४, ५ जना छोरा मान्छे कसैले थाहा नपाउँदै फेर्ने गरेको बताउँछे । त्यसकारण ऊ यस नाटककी प्रतिकूल प्रवृत्ति भएकी, स्थिर स्वभाव, व्यक्तिगत, मञ्चीय र बद्ध चरित्र हो ।

३. साधु

साधु यस नाटकको प्रमुख सहायक प्रतिकूल पात्रका रूपमा आएको छ । ऊ बाहिरी आवरण देखा साधु तर नैतिक चारित्रिक दृष्टिकोणले पतित भएको नैतिकहीन खलपात्र हो । साधुको खोल ओडेको समाजका युवतीहरूसँग अनैतिक सम्बन्ध गाँस्दै चेलाहरूलाई अपमानित व्यवहार गर्छ । प्रवचन दिँदा गरिब दुःखीका सेवा गर्नुपर्ने, दान गर्नुपर्ने, कसैलाई अन्याय नगर्ने, गरे पाप लाग्छ भन्छ तर ती सब कलङ्कको भारी आफैँमा थुपारेको कलङ्कित चरित्रका रूपमा साधु नाटकमा देखिन्छ । उसका माध्यमद्वारा सन्त हुँ भन्दै अनैतिक कार्य गर्ने समाजमा केही मान्छेहरूका चरित्रलाई उजागर गरेकाले ऊ प्रतिनिधि पात्र, स्थिर स्वभाव भएको मञ्चीय र बद्ध पात्र हो ।

४. अन्य पात्रहरू

यस नाटकका अन्य पात्रहरूमा श्याम, बाउ, देवीदास, डिल्लीराम मञ्चीय पात्रहरू हुन् भने युवतीहरू र वृद्धाहरू गौण पात्र हुन् । श्याम शान्तिको श्रीमान हो । ऊ सज्जनलाई हरेक कार्यमा सहयोग गर्ने छिमेकी हो । बाउ सज्जनको बाउ नै उसकी श्रीमती नभएकीले छोरा बुहारीको आशामा बसेको छ । बुहारीको व्यवहार ठीक नलागेर श्रीमती दान गर्न उसले पनि सज्जनलाई सहयोगी भूमिका निर्वाह गर्छ । देवीदास र डिल्लीराम गाउँका

जेठाबाठा भए पनि साधुसँग अनैतिक सम्बन्ध गरेर गर्भवती भएका केटीहरूको गर्भपतन गराएर साधुलाई जोगाउने निरीह पात्र हुन् ।

उनीहरूले साधुलाई कारबाही गर्नुको सट्टा अबदेखि बानी सुधाने सल्लाह मात्र दिन्छन् । युवतीहरू गौण पात्र हुन् । उनीहरू साधुलाई कारबाही गर्नुको साट्टो अबदेखि बानी सुधाने सल्लाह मात्र दिन्छन् । युवतीहरू गौण पात्र हुन् । उनीहरू सज्जनकोमा सेवा गर्न भन्दै आएर गर्भवती भएका छन् । वृद्धाहरू मन्दिरमा धर्मको नाममा धेरै पैसा चढाउँदै साधुको प्रवचन सुन्न आउने पात्र हुन् । नाटकमा प्रत्यक्ष र अप्रत्यक्ष पात्रहरूको आ-आफ्नै किसिमको भूमिका रहेको छ । समाजमा यदाकदा देखिने कार्यलाई नाटककारले विषयवस्तु बनाएका छन् । साथै नाटककारले आध्यात्मिक चिन्तनलाई पनि पस्कन खोजका छन् ।

३. परिवेश

यो नाटकको पर्यावरण कुनै निश्चित समय र स्थानको घेराभित्र बाँधिएको छैन । नाटकका दृश्यहरू नेपाली समाजमा कुनै गाउँका घर, जङ्गल र मन्दिरका देखिन्छन् । कतै गोर्खा भनेर पनि किटान गरिएको छ । त्यसैले यो नाटकको पर्यावरण नेपाली समाज जहाँ नजिकै जङ्गल आश्रम र मन्दिरहरू रहेका छन् । भौगोलिक दृष्टिकोणले नेपालको मध्य पश्चिमाञ्चल क्षेत्रको स्थानलाई ओगटेको जस्तो देखिन्छ, भने नेपालका सांस्कृतिक पक्षमा केही नकारात्मक सोचाइ राखेर स्वार्थी व्यक्तित्व प्रवेश गरेको स्थानको चित्रण पनि यस नाटकमा देखिन्छ । परम्परादेखि चल्दै आएको सांस्कृतिक परिवेशमा पनि गलत मान्छेहरूको प्रवेशले धमिलिएको पक्षको स्थानलाई पनि समेटेको देखिन्छ । त्यसकारण यसको परिवेश नेपालकै भौगोलिक, सामाजिक, आर्थिक र सांस्कृतिक पक्षसँग जोडिएको छ । यो नाटक नेपालकै जुनसुकै सडक र रङ्गमञ्चमा पनि मञ्चन गर्न सकिन्छ ।

४. उद्देश्य

धर्मको खोल ओडेर अर्काका स्त्रीहरूमाथि आँखा लगाउने साधुको नक्कली स्वरूप प्रदर्शन गर्नु नै यसको मूल उद्देश्य हो । परम्परागत मान्यता भन्दा माथि उठेर लेखिएको यस नाटकमा समाजमा देखिने विसङ्गतिलाई उजागर गर्न खोजिएको छ । वर्तमान समाजमा धर्मका नाममा अनैतिक कार्यकलाप भएको धर्म गुरू बनी धर्मलाई नै गलत बाटोमा हिँडाउने साधुको चित्रण यहाँ गरिएको छ । यहाँ आध्यात्मिक दर्शनप्रति नै प्रश्न

चिन्ह खडा गरिएको छ । जीउ एकातिर र मन अर्कातिर गरेर अरुलाई धोका दिने मानवीय प्रवृत्तिको चित्रण गर्न खोजिएको छ । साथै घरमा श्रमिन् हुँदा हुँदै परपुरुषसँग जाने र आफैँलाई थाहै नभई स्वस्व सुम्पने पछि परेका छैनन् । श्रीमतिको परपुरुषसँग सम्बन्धबाट दिक्क भएको सज्जन श्रीमतीलाई नै दान गर्न विवश भएको कुरालाई नै यथार्थ रूपमा चित्रण गरिएको छ । समाजमा अझै पनि अन्धविश्वासलाई अँगालेर अनैतिक कार्य गर्ने साधुलाई कारबाही गर्नुको साटो गर्भपतन गराउन पैसा लिएर जाने निरिह समाज, धर्मका नाममा हुने धार्मिक विसङ्गतिलाई मूल आधार बनाइएको छ । आज पनि नेपाली समाज यस्तो विसङ्गतिका कारण ज्यादै पीडित भएको यथार्थलाई देखाउनु नै यस नाटकको मूल भाव हो ।

५. द्वन्द्व

यस नाटकमा आन्तरिक र बाह्य द्वन्द्व स्पष्ट रूपमा देख्न सकिन्छ । सज्जनमा आन्तरिक र मानसिक द्वन्द्व देखिन्छ । श्रीमतीको चरित्रको विषयलाई स्मरण गर्दै छोराको अनुहार आफूसँग नमिल्ने अवस्था हेर्दै उसको मनमा आन्तरिक द्वन्द्व सृजना हुन्छ । नाटकमा समाजमा देखिने यथार्थ र आडम्बर बीचको द्वन्द्व पनि देखाइएको छ । सरलाको माध्यमबाट सामाजिक मान्यतालाई पछ्याएर घरमा बस्ने कि साधुसँग जाने भन्ने द्विविध देखिन्छ । सामाजिक मूल्य र मान्यता विपरीत काम गरेकाले नैतिकता र अनैतिकता बीच द्वन्द्व पनि नाटकमा देख्न सकिन्छ । आडम्बरको भरमा गर्भिणी युवतीका गर्भ तुहाउन खुलेआम पैसा दिने साधुको आडम्बरलाई देखाइएको छ । यसरी द्वन्द्वात्मक दृष्टिकोणले नाटकले यथार्थ दृष्टिकोण अँगाले पनि सजाय गर्न नसकेकाले द्वन्द्व कमजोर देखिन्छ ।

६. संवाद

यस नाटकमा कतै लामा त कतै छोटो संवाद रहेका छन् । छोटो र तार्किक संवादहरूको प्रयोग भएको यो नाटकको संवाद सामान्य पात्रका लागि केही संवाद एकैपटक सुन्दा जटिल र केही अस्पष्ट लाग्न सक्छन् । मन्दिर र धर्मकर्मको दृश्यहरू भएको केही सभ्य भाषाकै प्रयोग नाटकमा पाइन्छ कतै उखान टुक्काको प्रयोगले संवादलाई यसरी रोचक बनाएका छन् -

शान्ति : “मर्ने बेलामा हरियो काँक्रो ।”

बाउ : “गाईवस्तु बूढो भए भिर खोज्छन्, मान्छे बूढो भए निहुँ खोज्छन् ।” (आचार्य;
२०६१ : ८४, ८७)

७. भाषाशैली

गद्य शैलीमा लेखिएको श्रीमती दान र धर्म नाटकमा सामान्य पाठकका लागि केही बोधगम्य भाषा नै प्रयोग गरेको पाइन्छ । कतै अङ्ग्रेजी शब्दको मिसावट त कतै संस्कृतका वाक्यांशहरू कम्पुटिसन, डिस्टर्ब, सिङ्गल, डबल, ममी, गिऊट, डुब्लिकेट आदि । संस्कृतिका भाषाहरूमा हरि ॐ तसत् तसत् विष्णु विष्णु विष्णु श्रमित् भागवत् महापुरुवस्य विष्णो राज्ञया पर्वतो मानस्य सकल जगत सृष्टिका रणो द्वितीय प्रारधे वाराह कल्पे । वैवस्वता मन मन्वन्तेर अस्य श्रीमती (आचार्य, २०६१:१०४) ।

यसर्थ भाषामा सहजता र सरलता छ । पात्र सुहाउँदा भाषाको प्रयोग भएको छ । साधुले बोल्ने भाषा, भक्तले बोल्ने भाषा, स्थानीय प्रभावको र जातीय छापको प्रचुर मात्रामा प्रभाव परेको देखिन्छ । तसर्थ कतै उच्च स्तरको भाषा प्रयोग छ भने कतै मध्य र कतै निम्न स्तरका पात्र सुहाउँदा भाषाको प्रयोग भएको छ । नाटकको कथानक थोरै भए पनि धेरै भाव व्यक्त गर्ने खालको छ । पात्रको संवादमा अलङ्कृत शैलीको प्रयोग पाइन्छ ।

४.१५ 'अन्तिम लास' एकाङ्की नाटकको तात्त्विक विश्लेषण

अन्तिम लास नाटक नाटककार पुष्प आचार्यद्वारा २०६३ सालमा प्रकाशित तेस्रो नाटक सङ्ग्रह हो । यो नाटक सङ्ग्रहभित्र पाँचओटा नाटकहरू सङ्ग्रहीत छन् । यो नाटक यस नाट्य सङ्ग्रहको प्रतिनिधि नाटक पनि हो । २०६३ सालमा लेखन र सोही वर्षकै लक्ष्मीपूजाको अवसर पारेर यो नाटक नारायणी कला मन्दिरले प्रकाशन गरेको हो साथै मञ्चन पनि सोही वर्ष नारायणी कला मन्दिरले नै गरेको हो । तत्पश्चात यसलाई २०६६ सालमा राष्ट्रिय नाचघरको आयोजनामा राष्ट्रिय नाचघर काठमाडौँमा मञ्चन गरिएको थियो ।

१. कथावस्तु

यस नाटकको मुख्य कथावस्तु मुलुकमा फैलिएको हत्या हिंसा र आतङ्कको त्रासद र वीभत्स परिस्थितिको उजागर हो । युद्धले धेरै लासहरू निर्माण गरेको र देशमा आएको

अशान्तिले मानवमा मानवता हराउँदै गएको, नेपाल आमाका सन्तानले काटामार र मारामारको स्थिति रहेको, जनयुद्धको नेपाल आमाका वीर सपुतहरूले ज्यान गुमाएको, आमा जताततै गोली र बारूदका छर्लाले घायल भएको अवस्थाको त्रासद र कारुणिक अवस्थाको प्रस्तुति यस नाटकमा पाइन्छ। तसर्थ नाटकले समसामयिक यथार्थलाई प्रस्तुत गरेको छ।

अन्तिम लास नाटक दृश्यविहीन नाटक हो। नाटकको पहिलो दृश्य हातहतियारको बीचमा नेपथ्यमा नेपाल आमा रहेकी छिन्। नेपथ्यबाट आमाको आवाजसँगै नाटक सुरु हुन्छ। आमाको प्रतीकको रूपमा मञ्चमा नेपालका नक्सा राखिएको छ। नक्सा आमाको प्रतीक मानिसएको छ। नक्सामा जताततै गोली र बारूदका खतहरू छन्। आमा घायल अवस्थामा रूदैछिन्। आमालाई आफ्नै छोराहरूले घायल बनाएका छन्। छोरोलाई लासमाथि हिँड्ने लत बसेको छ। छोराको साथी बनेका युद्ध र हतियार रमाएको बनाएका छन् भने घर सुरूड भएका छन्। यसरी डण्डीबियोमा रमाउने छोरा हतियार र लासमा रमाएको देखा आमा चिन्तित छिन्। छोराका साथीहरू व्यक्ति क, ख, ग आदि आतङ्ककारीको समूह रहेका छन्। उनीहरू हतियारले मान्छे मार्दा रमाएका छन्। घायल नेपाल आमाको आवाजलाई वास्ता गरेका छैनन्। काटाकाट र मारामार छ। युद्धले नेपाली युवाहरूको भविष्य अन्योलमा परेको छ। नवीन र प्रवीण वर्तमान देशको स्थिति हेरेर खिन्त छन्। यसरी दशेमा बढ्दै गएको गरिबी वेरोजगारी, अशिक्षा, अभाव र असुरक्षाका कारण युवा शक्ति वेरोजगारी, अशिक्षा, अभाव र असुरक्षाका कारण युवा शक्ति विदेश पलायन भएकोमा चिन्तित छन्। देशमा नै रोजगारीका अवसर सृजना गरेर देशको परिश्रम देशमा नै लगाउनु पर्नेमा उनीहरू सचेत देखिन्छन्। छोरो सुरूड कुरेर बसेको छ। आमाले यस्ता सुरूड आवश्यक नभएको जनाउँदै हिरोसिमा र नागासाकीमा बम पड्कँदा सुरूड सबै खाली भएको बताउँछिन्। सुरूडले विश्वमा फेरि तेस्रो र चौथो विश्वयुद्ध निम्त्याउने कुरा आमाले गर्छिन्। युद्धमा आफन्त जो भए पनि प्रवाह नगर्ने कुरा छोरोले गर्छ। जताततै भएको प्राकृतिक सौन्दर्य मासिएको छ। रामु अन्धो छ तर उसले देशमा बढ्दै गएको अशान्तिप्रति चिन्ता व्यक्त गर्छ। छोरो व्यक्ति क, ख ले देशमा गौतम बुद्ध शान्ति चाहनेहरूलाई एम्बुसमा पार्न चाहन्छन्। यत्रतत्र लासैलास छरिएका हुन्छ। ती सबै लास आफ्नै आफन्तका हुन्छन्। नेता, जनता, बालक, वृद्ध, व्यापारी, पत्रकार, शिक्षक, पुजारी सबैको लासैलासको थुप्रो हुन्छ। यस्तो अवस्था देखा र गौतम बुद्ध शान्तिका सन्देशसँगै प्रवेश हुँदा आन्दोलनकारीको केही चल्दैन। शान्तिको उपदेशका अगाडि सबै झुक्छन्। देशमा शान्ति

छाउँछ, छोरो एक्लिन्छ । उसले पनि आमाका अगाडि आत्मसमर्पण गर्छ, हतियार फ्याक्छ । सबैले लासप्रति श्रद्धाञ्जली दिँदै यी नै अब **अन्तिम लास** हुन् । अब आइन्दा यहाँ कसैले लास बन्नु पर्दैन भन्दै नाटकको अन्त्य हुन्छ ।

२. चरित्रचित्रण

अन्तिम लास नाटकका पात्रहरू केही यथार्थ धरातलबाट टिपिएका छन् भने केही स्वैरकाल्पनिक छन् । आमाको आवाज स्वैरकाल्पनिक छ भने अन्य पात्रहरू यथार्थको धरातलबाट उतारिएका छन् । यसरी केही प्रत्यक्ष त केही अप्रत्यक्ष पात्रहरू रहेका छन् । आमाको आवाज, व्यक्ति, क, ख, नवीन, प्रवीण, रामधनु यस नाटकका प्रत्यक्ष पात्र हुन् भने लासहरू, आन्दोलनकारी अप्रत्यक्ष पात्र हुन् ।

२.१ आमा

अन्तिम लास नाटककी आमा प्रतिनिधि पात्र हुन् । उनी नेपाल आमाकी प्रतिनिधि/प्रतीकात्मक पात्र हुन् । नेपालमा भएको जनयुद्धको प्रमुख असर नेपाल आमालाई परेको छ । आमा युद्धका समयमा घायल छिन् । जताततै रगताम्मे र छातीमा छोराछोरीका लास रहेका छन् । सन्ततिहरू भनेको मान्दैनन् । यसरी युद्धको बेला आमालाई कति दुखेको थियो र त्यस्तो अवस्था हुँदा पनि आमाले सहेकी छिन् भन्ने अवस्था आमाको माध्यमद्वारा देखाइएको छ । यसरी आफैँले जन्माएका छोराको आफूले भनेको मान्दैनन् तर पनि आफ्नै छातीमा प्वाल पार्ने आफ्नै सन्तानको कुकर्मलाई सहेर शान्तिको प्रतीक्षा गर्ने तर छोराको विरुद्धमा कति पनि कदम नचाल्ने सहनशील पात्रको रूपमा नेपाल आमाको पात्रका माध्यमद्वारा देखाइएको छ । आमाले युद्धले कसैलाई भलो नगर्ने सङ्केत गर्दै विश्वयुद्धका कुरा उठाउँदै आफू स्वतन्त्र र शान्त चाहने त्यसैमा नै सफलता हुने सङ्केत देखाएकी छिन् । यसरी नै आमा शान्ति स्थापना गराउन छोराको युद्धमोहबाट शान्तिमोहतिर फर्काउन सफल भएकी छिन् । त्यसकारण आमा यस नाटकमा प्रमुख, अनुकूल, स्थिर, मञ्चीय र बद्ध पात्रका रूपमा देखिन्छिन् ।

२.२ छोरा

छोरा नेपाल आमाको छोरा हो । उसले युद्धलाई अँगालेको छ । ऊ यस नाटकको प्रतिकूल/अनुकूल पात्र हो । आफ्नो आमाको इच्छा विपरीत देशमा अशान्ति मच्चाउने हत्या, हिंसा र युद्धलाई अँगाल्ने युवा पुस्ताको युद्धरत प्रतिनिधि पात्र हो । उसले हातहतियार, युद्ध र त्रासको वातावरण सिर्जना गरेर आफूले केही प्राप्त गर्न सकिन्छ, भनेर युद्धलाई अँगालेको छ । देशमा अशान्त मच्चाएको छ । आमालाई दुःख र पीडा दिएको छ । गौतम बुद्धले अँगालेका शान्ति सन्देशलाई व्यर्थ ठान्छ, तर अन्त्यमा युद्धबाट केही प्राप्त गर्न नसकेपछि हार मानेर शान्तिबाट केही पाउन सकिन्छ, कि भन्ने बुझेर आत्मसमर्पण गर्छ । नेपाल आमालाई बचाउनेतिर लाग्छ । त्यसकारण छोरो यस नाटकको प्रमुख गतिशील, मञ्चीय र बद्ध पात्र हो ।

अन्य पात्रहरू

नाटकलाई गतिशील बनाउने क्रममा यस नाटकमा अन्य पात्रहरू पनि आएका छन् । उनीहरूले सहायक भूमिकाबाट नाटकले गतिशीलता प्राप्त गरेको छ । व्यक्ति क र ख यस नाटकका सहायक प्रतिकूल पात्र हुन् । उनीहरू आन्दोलनकारी वा देशमा युद्धको बाटो अँगाल्ने प्रतिगामी तत्त्व हुन् । उनीहरू देशमा शान्ति ल्याउने पक्षमा छैनन् । त्यसैले व्यक्ति क र ख स्थिर, व्यक्तिगत, पुरुष, मञ्चीय र बद्ध पात्रहरू हुन् । नवीन र प्रवीण पनि सहायक अनुकूल पात्र हुन् । उनीहरू युवा छन् । युद्धका कारण युवा शक्ति पलायन भएकाले चिन्तित छन् । उनीहरूलाई देश र भविष्यको चिन्ता छ । देशमा अशान्ति छाएकोले सबै चिन्तित स्थिर, व्यक्तिगत पुरुष, मञ्चीय र बद्ध पात्रहरू हुन् । रामु र धनु नेपाल आमाको अवस्था देखेर चिन्तित छन् । नेपाल आमालाई एकदिन शान्ति अवश्य आउँछ, भन्दै सान्त्वना दिनुपर्छ, भन्ने धारणा राखेका छन् । त्यसकारण यिनीहरू सबै पात्र नाटकमा सहायक भूमिका निर्वाह गर्न कोही प्रतिकूल त कोही अनुकूल पात्रका रूपमा आएका छन् । आवाज पनि यस नाटकमा गौण रूपमा अनुकूल पात्रको रूपमा आएको छ । यसरी पात्र विधानका दृष्टिले नाटक ठीकै देखिन्छ । प्रमुख भूमिकामा रूपमा स्वैरकाल्पनिक पात्र नेपाल आमा छन् भने यथार्थ धरातलको पात्र छोरो रहेको छ । अन्य पात्रको अन्वय त्यति मिलेको देखिँदैन ।

३. परिवेश

यस नाटकको परिवेश अन्य नाटकभन्दा फरक किसिमको रहेको छ । प्रशस्त हातहतियारले भरिएको युद्ध ग्रस्त ठाउँ यसको परिवेश हुन सक्छन् र कुनै निश्चित सीमालाई निर्धारण गरिएको छैन । संसारको जुनसुकै ठाउँमा पनि घटित घटना हुन सक्छ । युद्धले छरपस्ट भएका लास र छरिएका हातहतियारहरूका युद्धभूमि यसको परिवेश हुन सक्छ । केशवप्रसाद उपाध्यायका अनुसार यी सबैले मञ्चमा युद्ध र मसानका दृश्य उपस्थित गर्दछन् र वातावरणलाई भयावह र करूणाजनक बनाउँछन् (उपाध्याय; २०६१:१७४) । त्यसकारण यस नाटकको परिवेश लासैलास भएको रणभूमि जताततै हातहतियारले भरिएको स्थान नै यस नाटकको कार्यपीठिकाका रूपमा रहेकाले युद्धग्रस्त जुनसुकै ठाउँ यसको वातावरण वा परिवेश हुन सक्छ ।

४. उद्देश्य

अन्य नाटकका तुलनामा यस नाटकको उद्देश्य केही पृथक् देखिन्छ । यस नाटकमा दस वर्षे माओवादी जनयुद्धकालको अवस्थालाई चित्रण गरिएको छ । दस वर्षे जनयुद्धमा नेपालमा ठूलो सङ्कट सिर्जना भयो र जनताले आफ्नो ज्यान धनको सुरक्षाको अनुभूति गर्ने पाएनन् । जताततै अशान्ति र हातहतियारले देश ढाकियो । सडकपेटी जङ्गल हरेक ठाउँ हातहतियार फिँजाएर, नेपाल आमा घायल भइन् । आमाको सौन्दर्यमा जताततै दागै दाग र रगतै रगत भएको देखाउने प्रयास गरिएको छ । आफ्नै दाजुभाइ सबै लासै लास भए । आफन्त भन्ने कुरै रहेन । त्यसकारण युद्ध आफैँमा क्रुर हुन्छ । यसैले शान्ति र सरख प्राप्त हुँदैन । देश अधोगतितिर धकेलिन्छ । यसमा मान्छेको लासभन्दा अरु केही प्राप्त गर्न सकिँदैन । त्यसकारण हतियार, हत्या, हिंसा त्यागेर शान्ति स्थापना गरे मात्र देश अगाडि बढ्छ र जनता सुखी र शान्त भएर बाँच्न पाउँछन् भन्ने देखाउनु नै यसको मुख्य उद्देश्य हो । देशको समुज्ज्वल भविष्य र आफ्नो अस्तित्वको लागि सबैले आफूबाट हत्या हिंसा त्यागनुपर्छ भन्ने भाव देखाउनु नै यस नाटकको मूल उद्देश्य हो ।

५. द्वन्द्व

अन्तिम लास नाटक द्वन्द्वप्रधान नाटक हो । यस नाटकमा आन्तरिक र बाह्य द्वन्द्व सुषुप्त रूपमा देखाइएको छ । यसमा युद्ध र शान्तिको बीचको द्वन्द्वलाई मूल रूपमा

देखाइएको छ । नाटककार केशवप्रसाद उपाध्यायका अनुसार नाटकले नेपालको माओवादीहरू हतियार बिसाएर शान्ति प्रक्रियामा आएसम्मको अवस्था देखाइएको छ (उपाध्याय; २०६१:१७५) । यसका अतिरिक्त यस नाटकमा जीवन र मृत्यु बीचको द्वन्द्व पनि देखाइएको छ । तत्कालिन समयको देशको अवस्थाप्रति र राज्य व्यवस्थाप्रतिको द्वन्द्वलाई यथार्थ रूपमा चित्रण गरिएको छ । देशमा युद्धले सिर्जिएको अवस्थाप्रति असन्तुष्ट भई गौतम बुद्धलाई आगमन गर्नु र राज्य शासनको व्यवस्थाप्रति असन्तुष्टि भएर युद्धको बाटो रोज्नु बाह्य द्वन्द्व हो । यस नाटकको छोरोले आफूले रोजेको युद्धको बाटो उचित छ कि छैन भन्ने सोचन उसको मनमा देखिएको आन्तरिक द्वन्द्व हो । युद्धका कारण मृत्युका मुखमा मानिसहरू परेको लासहरू देखाउनु जीवन र मृत्यु, आशा र निराशा बीचको द्वन्द्व पनि स्पष्ट रूपमा देखिन्छ । आमा देशमा शान्तिका लागि पहल गर्छिन् । छोरा लासमाथि हिँड्न खोज्छ । आमा र छोरा बीचको द्वन्द्व, शान्ति र हिंसा बीचको द्वन्द्व पनि नाटकमा स्पष्ट रूपमा देख्न सकिन्छ । यसमा खल पात्र र सत् पात्रका बीचको द्वन्द्व ज्यादै उत्कृष्ट र प्रभावकारी रूपमा रहेको देखिन्छ ।

६. संवाद

यस नाटकमा कुनै लामा र कुनै छोटा संवादको प्रयोग गरिएको छ । अशेष मल्लका अनुसार संवादलाई निकै चुस्त र सशक्त बनाउँदै यथार्थ धरातलमा राख्ने उनको अभिव्यक्त क्षमताको प्रभाव पारेको छ (आचार्य २०६३ भूमिका) । नाटकमा अदृश्य पात्र आमा र दृश्य पात्र छोराको बीचको संवादलाई मूल कथ्य बनाइएको छ । अदृश्य रूपमा संवाद गरेकी आमाको संवाद लामा छन् भने छोराका केही छोटा छन् । लामा संवाद कर्त सैतीस हरफका छन् भने कतै एक दुई शब्दका संवादहरू पनि प्रयोग भएका छन् भने केही सुन्दा पनि अस्वभाविक संवादहरूको प्रयोग नाटकमा गरिएका छन् । जस्तै : छोटा संवादहरूमा -

छोरो : “किन रून्छेउ नेपाल आमा ?”

आमा : “दुखाएपछि दुख्छ नि” (आचार्य, २०६३:१०४,१०५) ।

यस नाटकमा अङ्ग्रेजी शब्दहरूका संवादमा -

नवीन : “क्यानडा, अस्ट्रेलिया, यू.के. मा राम्रो छ रो”

प्रवीण : “यतिका एन.जि.ओ. र आई.एन.जि.ओ. हरू छन् ।

(पूर्ववत्; ११४,११५) ।”

साथै यस नाटकमा सुन्दा अस्वाभाविक लाग्ने संवादहरूमा -

व्यक्ति क : “गौतमबुद्ध मुर्दावाद !”

व्यक्ति ख : “शान्तिका दूत मुर्दावाद !”

व्यक्ति क : “शान्ति हाम्लाई चाहिँदैन । ” (पूर्ववत् : ११६) ।

७. भाषाशैली

अन्तिम लास नाटक गद्य शैलीमा लेखिएको भए तापनि शिल्पगत दृष्टिले प्रयोगात्मक शैलीमा लेखिएको छ । अदृश्य रूपमा बोलेको आमाको आवाज कुनै ज्यादै लामो त कतै छोटो देखाउनु नवप्रयोग हो । कतै दुई वाक्य, शब्दको त कतै ३७ हरफका वाक्यहरू रहेका छन् । प्रयोगावादी नाटक भएकाले यस नाटकमा प्रयुक्त भाषाशैली केही पृथक् खालको छ । कतै अङ्ग्रेजी शब्दहरू एन.जि.ओ., आई.एन.जि.ओ., यू.के. त कतै अस्वभाविक लाग्ने शब्दहरू जस्तै : गौतमबुद्ध मुर्दावाद, शान्तिका दूत मुर्दावाद जस्ता शब्दहरू रहेका छन् । व्यङ्ग्यात्मक शैलीमा लेखिएको यस नाटकको भाषाशैली रोचक हुनुका साथै घोचक पनि बनेको छ ।

४.१६ अर्को नोबल पुरस्कार एकाङ्की नाटकको तात्त्विक विश्लेषण

अर्को नोबल पुरस्कार र नाटककार पुष्प आचार्यद्वारा २०६३ सालमा लेखन र २०६३ सालमै प्रकाशन भएको नाटक हो । यो नाटक आचार्यकै निर्देशनमा २०६३ कार्तिकमा लक्ष्मीपूजाको दिन पहिलो पटक मञ्चन भएको हो ।

१. कथावस्तु

अर्को नोबल पुरस्कार नाटकमा विज्ञान बरदान कि अभिशाप भन्ने भनाइलाई पुष्टि गर्न खोजिएको छ । विश्वभरिकै वैज्ञानिक उन्नति र हातहतियारको होडबाजीले संसारलाई निकै ठूलो चोट पुऱ्याएको र नोबल पुरस्कार प्राप्त गर्ने नाममा वैज्ञानिकहरूमा चलेको होडबाजीले विश्वलाई नै हात पार्न लागेको कुरालाई नाटकमा विषयवस्तु बनाइएको छ ।

यो नाटक पाँच दृश्यहरूमा संरचित लघु नाटक हो । यसको कथानक नवीन शैलीको छ । पहिलो दृष्यमा विश्वमा हातहतियार र विस्फोटक पदार्थ बनाउनेको होडबाजी

चलेको र आफ्नो नाम अगाडि पार्न वैज्ञानिकहरू लागिपरेका र यस्तोबाट पृथ्वी समाप्त हुन लागेको देखाइएको छ । नयाँ पृथ्वी पैदा गर्ने भन्दै संरक्षण र वैज्ञानिकले पृथ्वीलाई बीच भागबाट चिर्दै छन् । पृथ्वीलाई चिरेपछि ठूलो सम्मान पाउने र प्रशस्त पैसा जम्मा गर्ने उनीहरूको लक्ष्य छ । पृथ्वीलाई टुक्रा पारेर आफूले ठूलो पुरस्कार प्राप्त गर्ने ठूलो इच्छा बोकेका वैज्ञानिक र संरक्षक पृथ्वीलाई टुक्रा पार्न नपाउँदै बाल पुलिसको फन्दामा पर्दछन् । उनीहरूले बाल पुलिससँग आत्म समर्पण गर्छन् । पृथ्वी पड्काउने, चिर्ने सबै देशका वैज्ञानिकहरूलाई थुनेको बाल पुलिसहरूले उनीहरूलाई सम्झाउँछन् । यसरी हतियारको होडबाजी गर्नु पृथ्वीको लागि घातक हो । यसले मानव जीवनलाई सड्कटमा पुऱ्याएको छ भन्दै बाल पुलिसहरूले वैज्ञानिक र संरक्षकलाई सम्झाइरहेका हुन्छन् । विश्वका शक्तिशाली राष्ट्रहरू पृथ्वीलाई चिर्दैछन् । उनीहरूमा सर्वप्रथम को पहिला हुने भन्ने होडबाजी चल्यै छ । पृथ्वीलाई चिर्दै छन् । त्यसैले गर्दा वातावरण मानकको प्रतिकूल हुँदैछ । हरेक प्राणीका लागि वातावरण उचित हुन छाडेको छ । त्यसकारण पृथ्वीको संरक्षणमा जुट्न आजका सम्पूर्ण विश्वका मानव जातिको कर्तव्य बनेको छ । मान्छेको दायित्व बनेको पृथ्वी र पृथ्वीका सबै जीवित प्राणीको रक्षा गर्नु र ती प्राणीका विरुद्धमा बनेका सबै चिजहरूलाई नष्ट पार्नुपर्छ । पृथ्वीमा रहेको यो प्राकृतिक सौन्दर्यलाई नष्ट गर्ने हैन यसको संरक्षण गर्नुपर्छ भन्ने विषयवस्तु रहेको छ ।

यसरी प्रस्तुत नाटकले अबदेखि हतियार निर्माण गर्ने होडबाजीको पछि लाग्नुभन्दा पृथ्वीका विरुद्धमा बनेका हतियारहरूलाई नष्ट गर्नेतर्फ सधैं अग्रसर हुनुपर्छ भन्ने कुरालाई नाट्यवस्तुको रूपमा देखाइएको छ । नाटकमा आएका बाल पुलिसहरूले सबै राष्ट्रका वैज्ञानिकहरूलाई आफ्नो नियन्त्रणमा राखेर पृथ्वी र प्राणीको विरुद्धमा बनेका सबै हातहतियार नष्ट गर्न अनुरोध गर्दछन् । त्यसैअनुसार सबै वैज्ञानिकहरू आ-आफ्नो हतियार नष्ट गर्न पनि सफल हुन्छन् । हतियार नष्ट गर्ने सफलतासँगै जताततै खुसीयाली छाउँछ । शान्तिका प्रतीक गौतमबुद्धको प्रार्थनासँगै शान्ति र सत्यको विजय घोषणाका साथ नाटक टुङ्गिन्छ ।

प्रस्तुत नाटकमा आचार्यले स्वैरकाल्पनिकताको प्रयोग गरेका छन् । नाटकको कथावस्तु कता कता क्षीण देखिन्छ । पृथ्वीलाई मञ्चमा ल्याएर वैज्ञानिक र संरक्षकले पृथ्वी दुई भागमा लगाउन खोज्नु, शान्ति र शीतलले पृथ्वी पड्काउन खोज्नु, सबै राष्ट्रका

वैज्ञानिक बाल पुलिसहरूको नियन्त्रणमा पृथ्वीमा उपस्थित हुनु सबै स्वैरकाल्पनिकता हो । जताततै सन्त्रास छाएको छ । पृथ्वीमा परिव्यक्त आणविक सन्त्रास र अन्तर्राष्ट्रिय स्वार्थ लिप्साहरूमा केन्द्रित यस नाटकको फ्यान्ट्यासीले अन्ततोगत्वा गौतम बुद्धमय विश्व शान्तिको कामना यो नाटकले गरेको छ (आचार्य, २०६३:भूमिका) । विश्वमा देखिएको शक्ति सम्पन्न राष्ट्रहरूको हतियारको होडबाजी र त्यसको असरप्रति नाटककार चिन्तित रहेको विषयवस्तुलाई प्रस्तुत नाटकले यथार्थ रूपमा स्वैरकाल्पनिकताको प्रयोग समेत गरेको पाइन्छ ।

२. चरित्रचित्रण

विषयवस्तु र शैलीको दृष्टिले फरक देखिने यस नाटकमा प्रस्तुत पात्रहरू पनि फरक देखिन्छन् । पात्रहरू पनि स्वैरकाल्पनिक देखिन्छन् । बाल पुलिसहरूको नियन्त्रणमा वैज्ञानिक, संरक्षक, शान्त, शीतल र अन्य सबै देशका प्रतिनिधि पात्रका नाम नाटकमा देखिन्छन् । एउटै पात्रलाई पनि फरक फरक रूपमा नाटकमा उपस्थित गराइएको छ । बाल पुलिसको नियन्त्रणमा रहेको वैज्ञानिक, बूढो र आफ्नै हजुरबाएको रूपमा उपस्थित देखाइएको नाटकको पात्रगत संयोजन पनि त्यति उचित देखिँदैन । एउटै पात्र जताततै अस्वभाविक रूपमा प्रस्तुत गरिएको र अस्वभाविक रूपमा पात्रलाई स्थान दिइएको छ । यस नाटकका पात्रगत चारित्रिक विशेषता निम्नानुसार देखाइन्छ ।

२.१ वैज्ञानिक

यस नाटकको मुख्य पात्र वैज्ञानिक हो । नाटक वैज्ञानिकले निर्माण गरेका हातहतियारसँग सम्बन्धित छ । वैज्ञानिक संसारलाई चिरेर नोबेल पुरस्कार प्राप्त गर्न तल्लीन छन् । हातहतियार बनाउने र पृथ्वीलाई समाप्त पार्ने काममा ऊ लागेको छ । जीवनभर बनाएका हातहतियारले संसारलाई नै ध्वस्त पार्न सकिन्छ भन्ने घमण्ड गर्छ । पृथ्वीलाई टुक्रा पारेर आफू संसारको सबैभन्दा उत्कृष्ट वैज्ञानिक बन्ने लक्ष्य बोकेको वैज्ञानिक पात्र यस नाटकको मुख्य रूपमा प्रतिकूल र अन्त्यमा आफैँले बनाएका हातहतियाहरू नष्ट गरेर अनुकूल पात्रका रूपमा देखिन्छ । ऊ यस नाटकको गतिशील पात्र हो । वैज्ञानिकले प्रकृतिको विरुद्धमा गरेका कार्यहरू गलत सावित गर्न केन्द्रित छ । यसको

केन्द्रीयतामा नाटकका कार्यव्यापार अगाडि बढ्छ । त्यसैले वैज्ञानिक यस नाटकको प्रतिनिधि, मञ्चीय र बद्ध पात्र हो ।

२.२ संरक्षक

संरक्षक यस नाटकको प्रमुख, गतिशील पात्र हो । वैज्ञानिकसँग मिलेर पृथ्वीलाई चिर्ने र दुई भागमा बनाउन खोज्ने पात्र हो । यसले केही डर मान्दैन छ । पृथ्वीलाई चिर्दा आफू पनि सतर्क हुनुपर्ने, आफू कुन भागमा रहने जस्ता कुरा गर्दछ । पृथ्वी चिरेर वैज्ञानिक र आफू सुरक्षित रहेर एकै ठाउँमा रहने तर आफ्नो नाम फैलाउनमा तल्लीन देखिने पात्र हो । यसरी यो पात्र प्रवृत्तिका आधारमा प्रतिकूल, स्वभावका आधारमा गतिशील, जीवन चेतनाका आधारमा व्यक्तिगत, आसन्नताका आधारमा मञ्चीय र आबद्धताका आधारमा बद्ध पात्र हो ।

२.३ पुलिस क

पुलिस क यस नाटकको मुख्य सहायक पात्रका रूपमा आएको छ । नाटकमा तेस्रो दृश्यबाट मात्र आएको पुलिस क नाटकको महत्त्वपूर्ण पात्रको रूपमा रहेको छ । वैज्ञानिकले गरेको सम्पूर्ण प्रकृति विरोधी कार्यहरू गलत छन् भन्ने पुष्टि गर्न उसको भूमिका महत्त्वपूर्ण छ । यो पात्र प्रकृति संरक्षणमा समर्पित पात्र हो । प्रकृतिलाई संरक्षण गर्नुपर्छ । पृथ्वी सम्पूर्ण प्राणीको साभ्गा घर हो । यसले मासेर आफू पनि सुरक्षित हुन सक्दैन भनेर विचार राख्ने पुलिस क ले पृथ्वीलाई सखाप पार्न लागेका वैज्ञानिकहरूलाई नियन्त्रणमा लिएर आ-आफूले बनाएको सम्पूर्ण हतियार समाप्त गर्न लगाउँछ । पृथ्वीको संरक्षणमा जुट्न सम्पूर्ण वैज्ञानिकहरूलाई जागरूक गराउन सफल हुन्छ । ऊ पृथ्वीको संरक्षणमा लागेको छ । नाटकमा ऊ अनुकूल, स्थिर, वर्गगत, मञ्चीय र बद्ध पात्रको रूपमा देखिन्छ ।

अन्य पात्रहरू

वैज्ञानिक, संरक्षक र पुलिस क का अतिरिक्त यस नाटकमा अन्य थुप्रै पात्रहरू छन् । पृथ्वीलाई पड्काएर नाम र दाम कमाउन खोज्ने शान्त र शीतला, पृथ्वी पड्काउन खोज्नेको विरोध गर्ने व्यक्ति, बच्चा, पुलिस ख, बूढो, डाक्टर, रसियन, अमेरिकन, जर्मनी, नेपाली, पाकिस्तानी, भारतीय, विरामी बोक्ने १, बोक्ने २, हजुरबा लगायतका पात्रहरू यस नाटकमा

प्रतिनिधिमूलक पात्रको प्रयोग गरिएको छ । हातहतियार निर्माण गर्ने शक्ति सम्पन्न राष्ट्रहरू यहाँ पात्रका रूपमा छन् । पात्रगत हिसाबले नाटक बहुपक्षीय बनेको छ । प्रत्यक्ष र अप्रत्यक्ष पृथ्वी र पृथ्वीका संरक्षक र वैज्ञानिक यस नाटकमा पात्र कथालाई अगाडि बढाउन र नाटकको उद्देश्य हासिल गर्न सफल भएको छ । त्यसकारण अन्य पात्रको भूमिका पनि यस नाटकमा उल्लेख्य र महत्त्वपूर्ण छ ।

३. परिवेश

अर्को नोबेल पुरस्कार नाटक कुनै निश्चित स्थान र निश्चित समयको सीमामा बाँधिएको छैन । विश्वका शक्तिशाली राष्ट्रहरूका आणविक भट्टिहरू, प्रहरी चौकीहरू आदि यसका कार्यपीठिका हुन् । सानो एउटा पृथ्वीको ग्लोबल र केही हातहतियारहरू सङ्कलन गरेर संसारका जुनसुकै स्थानमा पनि यो नाटकलाई सजिलैसँग मञ्चन गर्न सकिन्छ । केशवप्रसाद उपाध्यायका अनुसार सिङ्गो भूमण्डललाई नै यस नाट्यकृतिमा पृथ्वी लोकमा परिव्याप्त आणविक युद्धको सन्त्रासलाई नाट्यवस्तुका रूपमा प्रयोग गरिएको छ (उपाध्याय, २०६१:१७२) । यस नाटककै भूमिकामा नाटककार सरूभक्तका अनुसार अर्को नोबेल पुरस्कारको परिवेश विशुद्ध स्वैरकाल्पनिक छ । यस नाटकका सबै परिवेशहरू स्वैरकाल्पनिक छन् । यस नाटकको सुरुमै स्वैरकाल्पनिक रूपले पृथ्वीलाई मञ्चमा राखेर चिर्न लगाइएको छ । कथा बाल पुलिसहरूको नियन्त्रणमा वैज्ञानिक पर्नुलाई पनि स्वैरकाल्पनिक नै मानिन्छ । नाटक स्वैरकाल्पनिक भए पनि मञ्चनका लागि जस्तो सुकै रङ्गमञ्चमा पनि उपयुक्त नै देखिन्छ ।

४. उद्देश्य

विश्वमा देखिएको हतियारको होडबाजीलाई त्यागेर शान्त र सुन्दर संसार बनाउनु, विश्वको अस्तित्व जोगाउनुपर्छ भन्ने विषयमै केन्द्रित हुनु यसको मूल उद्देश्य हो । यसमा पृथ्वीको अस्तित्व जोगाउन मानव जातिलाई आह्वान गरिएकाले यो अस्तित्ववादी नाटक पनि बनेको छ । सबैलाई पृथ्वीबाट नष्ट पार्ने हतियार नष्ट गर्न आह्वान गरिएको छ । पृथ्वी नष्ट गर्नु वा वातावरण नष्ट गर्नु नै आफू नष्ट हुनु हो । नाटककारले हतियार बनाएर विश्वलाई नै नष्ट पार्नु हैन सुन्दर, शान्त, स्वच्छ वातावरणको सिर्जना गर्न तर्फ सबै विश्व समुदायले ध्यान पुऱ्याउने कुरा देखाउनु यस नाटकको मूल ध्येय हो ।

५. द्वन्द्व

यो नाटक द्वन्द्वप्रधान नाटक हो । नाटकमा ज्ञान र विज्ञानको द्वन्द्व मूल रूपमा देखाइएको छ । 'जो रक्षक उही भक्षक' भने भैं वैज्ञानिक नै पृथ्वीको विरुद्धमा लागेको कुरा उल्लेख गरिएको छ । वैज्ञानिकहरूले पृथ्वीको संरक्षण गर्नुको सट्टा पृथ्वीको सर्वनाश गर्ने हतियार निर्माण गरेर पृथ्वीको सर्वनाश गरी नाम र दाम कमाउन चाहन्छन् । तर उनीहरू पृथ्वी चिर्न असफल हुन्छन् । उनीहरू थुनिन्छन् । बाल पुलिसले पृथ्वी नष्ट गर्ने हतियार नष्ट गर्न लगाउँदा उनीहरूमा आन्तरिक द्वन्द्व पैदा हुन्छ । गर्ने कि नगर्ने, के गर्दा फाइदा हुन्छ । दाम र नामका पछि मान्छे विश्वमा दौडेको कुरा देखाइएको छ । यसमा ज्ञान विज्ञानको द्वन्द्व देखाई विज्ञानमा पनि ज्ञानको आवश्यक पर्छ भन्ने देखाइएको छ ।

६. संवाद

यस नाटकको संवाद योजना अन्य नाटकको तुलनामा कमजोर नै देखिन्छ । सामान्य पाठकका लागि केही कठिन पनि देखिन्छ । कतै अङ्ग्रेजी भाषाको प्रयोग गरिएका छ भने कतै ज्यादै लामा र कतै छोटो संवादहरूको प्रयोग गरिएको छ । नाटकमा विश्वकै विषयवस्तु समेट्न खोज्दा कतै असफल भएको महसुस पनि वैज्ञानिक पात्रको माध्यमद्वारा प्रस्तुत गरिएको छ । कतै वैज्ञानिक सूत्रहरूको प्रयोग गरे पनि अस्पष्ट देखिन्छ । विज्ञानका सूत्र प्रयोग भएका संवादहरूमा -

पुलिस ख : यिनीहरूले त आइन्स्टाइनको $E = mc^2$ सूत्रलाई अभै परिष्कृत गरेर $E = mc^3$ सूत्र पत्ता लगाएका रहेछन् (पूर्ववत्, १६) ।

७. भाषाशैली

अर्को नोबल पुरस्कार गद्यात्मक शैलीमा लेखिएको नाटक हो । यस नाटकको भाषा केही क्लिष्ट रहेको पाइन्छ । भाषा क्लिष्ट हुँद हुँदै पनि नाटककारको कलात्मक शैलीले गर्दा नाटक केही सहज बनेको छ ।

४.१७ खोज एकाङ्की नाटकको तात्त्विक विश्लेषण

वि.सं.२०६३ सालमा लिखित खोज नाटक २०६३ सालमा प्रकाशित अन्तिम लास नाटक सङ्ग्रहमा सङ्गृहीत छ । यस नाटकको मञ्चन भने अझै भएको छैन । नाटक मञ्चन योग्य नै छ ।

१. कथावस्तु

यस नाटकमा मान्छेको जिन्दगीको अन्तिम खोज भन्ने कथ्य वस्तु रहेको छ । नाटकको मूल पात्र अभागीको केही आफन्त नभएको र अरु कसैद्वारा छोरा बनाई पालिएको छ । ऊ ज्यालादारीसँगै दिन बिताईरहेको उसको सम्पत्तिको नाममा एउटा वर वृक्ष हुन्छ । यस्तै जीवन भेगाइका त्यो वरको वृक्ष दुःख बिसाउने चौतारी हुन्छ र ठूलीसँगको प्रेमका कुरा गर्छ । एकदिन जोगीको भेट त्यही चौतारोमा हुन्छ जोगीले हस्तरेखा हेर्दै छोटो आयु अनुमान गरेपछि त्यो अनुमान गर्दै गोप्य राख्छ तर यसैक्रममा ऊ बिरामी पर्छ उसको मृत्यु हुन्छ । जोगीलाई जस्तै बुढेशकालमा मागेर खानु पर्दैन भन्ने सङ्केतअनुसार उसलाई मागेर खानुपरेन, भाग्यमानी रहेछ, सुख पायो भन्दै जिउंदोमा पाउने दुःखभन्दा मृत्युपछि सुख पाउने कुरा खोज नाटकमा अभागीले गरेको छ ।

खोज नाटकको कथावस्तु नेपाली समाजमा देखिएका गरिब र अनाथहरूको अवस्थसँगै सम्बन्धित छ । अरु नाटकमा जस्तै गीतसँगै पर्दा खुल्छ र अभागीको कोही पनि हुँदैन, उसको सम्पत्ति पनि छैन । ठूलीसँग उसले प्रेम बन्धकी माग्छ । उनीहरू मीठा मीठा कुरा गर्दै सधैं सँगै बस्न पाए हुने थियो । विवाह बन्धनमा बाँधिन पाए पनि हुने थियो भन्दै मनोरञ्जन गरिरहेका हुन्छन् । दशैंको बेला आउँछ । गोपीले खोरखुरे खेलाइरहेका हुन्छ । सबैको घरमा मीठो खाने, राम्रो लगाउने गर्दै मनोरञ्जन गरिरहेका हुन्छन् तर अभागीका कोही पनि छैनन् । उसको घर पनि छैन । दिनभरि कमाएको पैसाले साँभ भट्टिमा बसेर भाग्यमानीसँग रक्सी खाँदै बस्छ । संसारमा सबैले उठाएको चन्दा खाएर बस्ने आफ्नो नाम भाग्यमानी राख्नु पर्ने किन अभागी राखिदिएछ होलान् भन्दै रक्सीको नसामा गफ गर्छ । उसले एउटा आमाबुबा नभएको आफू जस्तै अबोध नामको केटा पालेको हुन्छ । अबोध दशैंमा टीका लगाई दिन भन्छ । गाउँमा टीका माग्न पठाएर छोरोलाई टीका लगाई दिन्छ । वीरमानकोमा एक बोटल रक्सी कोसेली लिएर टीका लगाउन जान्छ । वीरमानकहाँबाट

एउटा बङ्गुरको पाठो पाल्न लागेको देखेर हर्कमानले आफ्नो घरमा काम गर्न दिँदैन । हर्कमानकी बूढी भने दयालु हुन्छे तर हर्कमानले उसलाई घरबाट निकाली दिएपछि ऊ अबोधसँग चौताराको वास गर्छ भने हर्कमानले घरको काम गर्न दुःख पाउँछ । अभागीलाई घरबाट निकाली दिएको देखेर बूढी हर्कमानसँग रिसाउँछिन् । अभागीले एउटा वरे रोपेर आफैँ चौतारो बनाएको हुन्छ । त्यही चौतारोमा अबोधलाई लिएर बसेको बेला एउटा जोगी आएर उसको भाग्यरेखा हेर्छ । तिम्रीलाई जोगी बन्नु पर्दैन । तिम्रो भाग्य आउँदैछ, भन्छ तर अभागीले आफू पनि जोगी बनेर हिँड्न पाए हुने थियो भन्ने गुनासो गर्छ । यसरी वर्तमान समयमा नेपालमा रोजगारीको अवसर नपाएर मान्छे जोगी बन्दै हिँडेको प्रसङ्गलाई पनि नाटकमा उल्लेख छ ।

यसरी अभागीले ल्याएको बङ्गुरको पाठो पनि मर्छ र उनीहरू खान पनि नपाएपछि पहिलेकै घरधनी हर्कमानकहाँ जान्छन् । काम गर्न दुःख पाएको हर्कमानले अभागी र अबोधलाई खुसी भएर राख्छ । आफ्नो छोरा जस्तो गराए र पालेर काम खाने निर्णय गर्छ । बूढीले पनि धेरै माया दिन्छन् । अभागीको ठूलीसँग विवाह गरिदिने भनेर ठूलीको बाउ रम्टेल, अभागी ठूलीसँग सल्लाह गर्न आउँछन् । अभागी ठूलीसँग विवाह गर्न मञ्जुर हुन्छ । भाग्यमानी घर परिवार भएर पनि सधैं रक्सी खाँदै हिँड्छ । उसलाई घरपरिवारको चिन्ता छैन । अभागी एक्कासी बिरामी पर्छ । ऊ सिकिस्त बिरामी परेको बेलामा जोगीको प्रवेश हुन्छ । जोगीले यसको भाग्य बाँचेर भन्दा मरेपछि फेरिन कुरा गर्छ । अभागी मर्ने बेलामा अबोधलाई राम्रोसँग पाली दिनु भनेर बूढाबूढीलाई अह्नाउँछ । अन्त्यमा मृत्यु हुने बेलामा आफूले रोपेको रूखमुनि लैजान भन्छ । त्यहीँ उसको दुःखद निधन हुन्छ । सबैको रूवाबासी चल्छ । गीतको गुञ्जनसँगै नाटक दुःखान्तमा गएर टुङ्गिन्छ ।

२. चरित्रचित्रण

खोज नाटक बहुपात्रीय नाटक हो । यो सामाजिक नाटक भएकाले सामाजिक यथार्थको जीवन्त धरातलबाट टिपिएका चरित्रहरू र तिनीहरूको जीवन स्तर, स्वभाव, जीवन र मरणलाई नाटकले यथार्थ चित्रण गरेको छ । यस नाटकको प्रमुख पात्र अभागी र अबोध छन् भने ठूली भाग्यमानी, हर्कमान, बूढा, बूढी, जोगी, रम्टेल सहायक पात्र हुन् । वीरमान, गोपी र अन्य मानिसहरू गौण पात्र हुन् ।

२.१ अभागी

अभागी यस नाटकको प्रमुख तथा सामान्य पात्र हो । उसको आफ्नो भन्ने कोही छैन । उसले ठूलीसँग प्रेम गर्छ । आफ्नो सम्पत्तिको नाममा चौताराको वर वृक्ष मात्र छ । उसले एउटा आमाबुबा नभएको अबोध नामको बाल ल्याएर छोरो बनाएर पालेको छ । दिनभरि काम गरेको पैसाले अबोधलाई खुवाउने र आफूले खाने गर्छ । पैसा पुगे टन्न रक्सी खान्छ । यसलाई आफ्नो भविष्यको बारेमा केही चिन्ता छैन । सधैंजसो हर्कमानको घरमा काम गरेर खाने गरेको छ । ऊ एकदिन विरामी पर्छ । उता अभागी र ठूलीको विवाह गर्ने कुरो छिनिसकेको हुन्छ । त्यसैबेला अभागी एक्कासी विरामी पर्छ । उसको मृत्यु हुन्छ । मृत्यु हुने बेलामा अबोधलाई राम्रोसँग स्याहार गरिदिने जिम्मा बूढीलाई दिन्छ र आफूलाई मर्ने बेलामा आफैँले बनाएको चौताराको बरको रूखमुनि लगिदिन अनुरोध गर्छ । त्यही उसको मृत्यु हुन्छ । उसले जीवनमा कहिल्यै पनि सुखानुभूति प्राप्त गर्न सक्दैन । त्यसकारण उसको अन्तिम सुखानुभूतिको खोज भनेको सहज मृत्यु नै हो भन्ने कुरा देखाइ दुःखमय सुखान्तीय सन्देश दिन खोजेको पाइन्छ । संसारमा कोही र केही नभएका मान्छेको दुःखद मृत्यु नै उसको लागि सुखान्तमा परिणत हुने कुरा अभागीको मृत्युबाट व्यक्त गर्न खोजिएको छ । त्यसैले अभागी यस नाटकको प्रतिनिधि, मञ्चीय र बद्ध पात्र हो ।

२.२ अबोध

अबोध यस नाटकको प्रमुख प्रतिनिधि पात्र हो । ऊ आमाबुबा नभएको अबोध बालक हो । उसको नाम पनि अबोध राखिएको छ । उसलाई अभागीले पालनपोषण गरेकाले उसलाई नै बाबु ठान्छ । सबैको घरमा राम्रोसँग दशैं मनाएको तर आफ्नो घरबार केही नभएकाले उसले बाबुलाई टीका मागेर भए पनि लगाई दिन अनुरोध गर्दै गाउँबाट टीका र जमरा मागेर ल्याउँछ । सधैं अभागीको सहयात्रीका रूपमा देखिएको यो बाल पात्र नाटकको कथावस्तु अगाडि बढ्नलाई प्रमुख भूमिका निर्वाह गरेको छ । केही समयपछि अभागीको मृत्यु भइसकेको हुन्छ । अबोधले बाबुको मृत्यु भएको थाहा नपाएर गाउँबाट रातो टीका र जमरा लिएर लगाई दिन भन्छ । बाल पात्रको यो ले नाटकलाई कारुणिक बनाएको छ । त्यसकारण अबोध यस नाटकमा अनुकूल प्रवृत्ति स्थिर स्वभाव, मञ्चीय र बद्ध चरित्रका रूपमा देखिएको छ ।

२.३ ठूली

ठूली यस नाटककी प्रमुख सहायक स्त्री पात्र हो । उसले अभागीसँग प्रेम गर्छे । उसले अभागीलाई आफ्नो जीवन बन्धकी दिएकी हुन्छे । अभागीले बनाएको चौतारोमा आएर भेटी सुखदुःखका कुरा गर्छे । केही समयपछि अभागीसँग विवाह गर्ने भन्ने कुरा बाबु (रम्टेल) सँग राखेपछि उसको विवाह गर्ने निधो भइसकेको हुन्छ । पहिले नै अभागीसँग विवाह गरेर माया बन्धनमा बाँधिने कसम खाएकी हुन्छे तर अचानक विवाहको लगन छिनेकै बेलादेखि अभागी विरामी परेर दुःखद मृत्यु भएपछि ऊ शोकमा डुब्छे । नाटकमा सुरुमा र अन्त्यमा आए पनि यो नाटककी प्रमुख सहायक पात्र हो । त्यसकारण यो अनुकूल प्रवृत्ति र स्वभाव भएको मञ्चीय र बद्ध पात्र हो ।

२.४ भाग्यमानी

भाग्यमानी यस नाटकको प्रमुख सहायक पात्र हो । ऊ आफ्नो घर परिवार भए पनि भविष्यको केही चिन्ता नगरी खाली पैसा पाए टन्न रक्सी खाएर हिँड्ने पात्र हो । उसले खल्लीमा केही पैसा भए रक्सी खाने र बाँकी रहेको पैसा अरुलाई बाँड्दै पनि हिँड्छ । ऊ अभागीको साथी हो । उसले रक्सी खाएर बाटो पनि बाङ्गिएको देख्छ । त्यसैले यो नाटकको गतिशीलता, व्यक्तिगत, मञ्चीय र बद्ध पात्र हो ।

२.५ बूढा

बूढा (हर्कमान) अभागीले काम गरेर खाने धरधनी हो । उसले वीरमानकहाँबाट बङ्गुरको पाडो अभागीले लिएर गएको देखेर डाह गर्दै अभागी र अबोधलाई घरबाट निकालिदिन्छ । घरको काम गर्ने मान्छे निकालिदिएपछि बूढी रिसाउँछे । उसले भैंसीको गोबर सोहोर्ने काम गर्दा भैंसीको पुच्छरले आँखामा हान्छ । रिसले भैंसीको पुच्छर टोकी दिन्छ । ऊ सबैको हाँसोको पात्र बन्छ । उसले दुःख पाए पछि अभागीलाई फेरि घरमा काम गर्न भन्दै राख्छ । उसले काम गर्ने मान्छे भन्दै घरबार विहीन भएकाहरूलाई सुरुमा घरबाट निकाली दिएको ऊ प्रतिकूल पात्र देखिन्छ भने उसको स्वभाव पनि गतिशील नै छ । पछि आफूलाई काम गर्न दुःख भएपछि अबोध र अभागीलाई आफ्नै घरमा छोराछोरी जस्तै बनाएर पाल्ने प्रतिज्ञा गरेको छ । त्यसकारण बूढो यस नाटकको मञ्चीय र बद्ध पात्र हो ।

२.६ बूढी

बूढी यस नाटकमा हर्कमानकी श्रीमती हो । ऊ अनुकूल चरित्र भएकी पात्र हो । उसले दुःख पाएकाहरूलाई सहयोग गर्छे । अबोध र अभागीलाई श्रीमानले निकालेसँगै रिसाउँछे । आफ्नै सन्तानलाई जस्तै अभागी र अबोधलाई माया गर्ने यो पात्र स्थिर स्वभाव, मञ्चीय र बद्ध चरित्र हो ।

२.७ जोगी

जोगी यस नाटकको प्रमुख, अनुकूल पात्र हो । ऊ नाटकमा केही समयका लागि देखिए पनि नाटकको कथानक अगाडि बढाउन उसले प्रमुख भूमिका निर्वाह गरेको देखिन्छ । उसले उमेर गएपछि माग्दै जोगी बनेर हिँडेको कुरा बताउँछ । उसले हात हेरेर भाग्यरेखा बताउँछ । अभागीको हात हेरेर छिट्टै खोजेको कुरा भेट्टाउँदछौ तिम्पो भाग्य अब फेरिँदै छ । म जस्तो मागेर खान तिमीलाई पर्देन भन्छ । त्यसले भनेको केही समयपछि अभागीको मृत्यु हुन्छ । संसारमा केही र कोही नभएको मान्छेको ठूलो भाग्य भनेको सजिलो मृत्यु नै उसले खोजेको हुन्छ भन्ने भाव प्रतीकात्मक रूपमा जोगीले व्यक्त गर्छ । अभागीले खोजेको कुरा छिट्टै पाए ऊ सुखी रहन्छ भन्छ । त्यसकारण जोगी यस नाटकको स्थिर, मञ्चीय र पात्र हो ।

अन्य पात्रहरू

यस नाटकलाई रोचक बनाउने र अगाडि बढाउने क्रममा अन्य गौण पात्रहरूको पनि प्रमुख भूमिका रहेको देखिन्छ । गोपीले दशैँमा खोरखोरे खेलाएर पैसा जम्मा गर्छ । वीरमान गाउने सबैभन्दा जेठो भएकोले सबैले कोसेली लिएर टीका थाप्न जाने गरेका छन् । साहुनी पसल्ली हो । उसले सबै किसिमको व्यापार गर्छे । ठूलीको आमाले अभागीसँग ठूलीको विवाह गरिदिन सबै तयारी गरेकी छे । अन्य सबै पात्रहरू गोपीको खोरखोरेको रमाइलोमा रमाइरहेका छन् । यसरी यस नाटकमा सबै पात्रहरू आ-आफ्नो कार्य भूमिकामा सबै उत्कृष्ट नै देखिन्छन् । यसरी यस नाटकमा कोही प्रत्यक्ष पात्र रहेका छन् भने कोही परोक्ष पात्र रहेका छन् । प्रत्यक्ष पात्र सामान्य गुणदोषले युक्त रहेका छन् भने परोक्ष पात्रको भूमिकाले नाटकलाई नयाँ गति प्रदान गरेको छ । त्यसकारण यो नाटक सामाजिक यथार्थवादी प्रयोगशील नाटक बनेको छ ।

३. परिवेश

खोज नाटक नेपाली समाजको यथार्थ चित्रण गरिएको सडक नाटक हो । त्यसकारण यसको परिवेश नेपाली गाउँमा रहेको चौतारो, वर, पीपल, गाउँले घर, साना साना गाउँले भट्टी, पसलहरू, गाउँका रीतिस्थिति, चाडबाड, विवाह, सजावट आदि यसको कार्यपीठिका हो । भौगोलिक दृष्टिकोणले नेपालका जुनसुकै स्थानका बस्तीहरू रहेका छन् । जहाँ आर्थिक स्थिति कमजोर भएका र आफ्नो संसारमा कोही न कोही अभागी र अबोधको वासस्थान रहेको छ । उसले गरिबीका कारण हिन्दुहरूको महान चाड दशैं जस्तो महान पर्व मनाउन पनि अरुको घरबाट अक्षता मागेर टुकि लगाउने अवस्था रहेको सडक नाटकमा जीवन बिताउने बालबालिकाका कथा नै भएको विषयवस्तु रहेकाले यस नाटकको परिवेश एउटा गरिब र अविक्सित गाउँ नै हो । समयको आधारमा दिनरात, साँझ बिहान सबै समयको परिवेश नाटकमा प्रस्तुत गरिएको छ ।

४. उद्देश्य

खोज नाटक सामाजिक यथार्थवादी नाटक भएकाले यसमा पनि समाजको यथार्थ चित्रण उतारी त्यसको सुधारको अपेक्षा गरिएको छ । समाजमा सम्पत्ति र आफन्त नभएकाहरूलाई सबैले माया ममता दिनुपर्छ । उनीहरूको गाँस, वास र कपासको व्यवस्था सरकारले गर्नुपर्छ । अभागी र अबोधले जस्तो चौतारीको वास र मरण कसैले भोग्न नपरोस् । गरिब भयो भन्दैमा हर्कमानले आफ्नो घरमा काम गर्न राखेर अभागी र अबोधलाई गरेको व्यवहार कसैले पनि नगरोस् भन्ने सन्देश पाइन्छ । यसरी समाजमा धनी र गरिबको सीमारेखालाई तोडेर सर्वहारा वर्गको सुधारको अपेक्षा राख्दै समाजमा उनीहरूले भोगेका आर्थिक सामाजिक पीडालाई पूरा रूपमा निर्मूल पार्नुपर्छ । समष्टिमा भन्दा सामाजिक, यथार्थवादी, प्रगतिशील चित्र उताउँ समाज सुधारको अपेक्षा राख्नु नै यस नाटकको मूल उद्देश्य हो ।

५. द्वन्द्व

यस नाटकमा आन्तरिक र बाह्य दुवै किसिमको द्वन्द्व देखिन्छ । यस नाटकको प्रमुख पात्र अभागीले आन्तरिक र बाह्य दुवै किसिमको द्वन्द्वमा रूमलिनु परेको छ । उसले आफ्नो जीवनसँग सङ्घर्ष गर्नु परेको छ । उसले एउटा आमाबाबु नभएको आफू जस्तो अबोध

बालक पालेको छ । उसलाई कसरी हुर्काउने ?, के खान दिने ?, विहानसाँझको छाक कसरी नर्वाह गर्ने ?, ती उसको मनमा खेलेको आन्तरिक द्वन्द्व हुन् । ठूलीसँग विवाह गर्न मन लाग्दालागदै समाजको डर मानेर भित्रभित्रै कुहिएर बस्नु आन्तरिक द्वन्द्व हो भने वीरमानकहाँबाट टीका थाप्न जाँदा आफैँ आफ्ना लागि पाल्छु, सधैं हर्कमानको गोठालोले मात्र पुग्दैन भनेर साहस गर्नु सक्नु बाह्य द्वन्द्व हो । हर्कमानले बङ्गुरको पाठो लिएको देखेर ईर्ष्या गरेर घरबाट निकालिदिएको छ । हर्कमानले निकालिदिनु, अभागी त्यहाँबाट निष्कनु मान्छे, मान्छे बीचमा देखिने विषमताको द्वन्द्व हो । यहाँ विसङ्गतिको द्वन्द्व पनि देखिन्छ । बाबुको ठेगाना नभएकाले अबोधको रूपमा पालिएर दुःख भोग्नु परेको अबोधले जीवनमा आइपर्ने विसङ्गतिका द्वन्द्वको सिकार बन्न परेको छ । ठूलीले अभागीलाई सामाजिक मर्यादा विपरीत प्रेम गरेर विवाह गर्न खोजेबाट पनि मनोद्वन्द्वको चरम सीमा देखिन्छ ।

६. संवाद

पुष्प आचार्यका अन्य नाटकमा जस्तै यस नाटकमा पनि संवाद योजनालाई ख्याल गरेर लेखिएको छ । छोटो, सरल र स्पष्ट भाषाको प्रयोगले नाटकको विषयवस्तु पनि सरल, स्पष्ट र महत्त्वपूर्ण देखिन्छ । पात्र सुहाउँदा संवादले नाटकलाई रोचक बनाएको छ ।

७. भाषाशैली

गद्य शैलीमा लेखिएको प्रस्तुत नाटक खोज विशुद्ध सामाजिक नाटक हो । यस नाटकको भाषा सरल, सरस र बोधगम्य छ । नेपाली समाजको ग्रामीण परिवेशलाई आधार बनाएर लेखिएको नाटक भएकाले यस नाटकमा कहीं कथ्य भाषा देउता ...बाउ जस्ता शब्दको प्रयोग गरेको पाइन्छ । यस नाटकमा त्यति शैली शिल्पका दृष्टिले परिपक्वता नदेखिए तापनि नेपाली समाजको यथार्थ चित्र उतार्न सक्षम बनेको छ ।

४.१८ 'मनहरूको पुनर्मिलन' एकाङ्की नाटकको तात्त्विक विश्लेषण

वि.सं.२०५९ सालमा लेखिएको मनहरूको पुनर्मिलन लघु नाटक २०६३ सालका प्रकाशित अन्तिम लास नाटक सङ्ग्रहमा सङ्गृहीत छ । यस लघु नाटकको पहिलो मञ्चन २०६६ जेठ १५ गरिएको हो । यसको पुनः मञ्चन २०६६ सालमा नारायणी कला मन्दिर नारायणगढमा स्वयं नाटककारकै निर्देशनमा गरेको पाइन्छ ।

१. कथावस्तु

यस नाटकको कथावस्तु द्वन्द्वको अवस्थामा बाँडिएका मनहरूको पुनर्मिलन हो । जनयुद्धमा एउटै घरपरिवार टोल छिमेक सबैसँग मनमुटाव भई बाँडिएका मनहरू शान्ति स्थापनापछि मिलन भएको छ । आन्दोलनमा विभिन्न विचार र धारणामा बाँडिएका र अशान्तिबगेका मन र शान्ति चाहने मन बीच मिलन भई देशमा द्वन्द्व समाप्त गरी शान्त समाजको सिर्जना गर्नु यसको कथ्यवस्तु हो ।

कुनै पनि दृश्यमा विभाजन नगरिएको एकै अङ्क, एउटै दृश्य भए पनि घटनाक्रम हेर्दा दृश्यविहीन लघु नाटक मान्न सकिन्छ । यसको कथावस्तु छोटो एउटै घटनामा आधारित भएकाले यो लघु नाटक हो ।

मनहरूको पुनर्मिलन नाटकमा नेपालमा देखिएको दस वर्षे जनयुद्ध समाप्त भएको अवस्थाको चित्रण गरिएको छ । युद्धको अवस्थामा घटेका घटनाहरूलाई नाटकले प्रतीकात्मक रूपमा उद्घाटन गरेको छ । जताततै अराजकता छाएको छ । जनयुद्धले बाल मस्तिष्कमा पनि असर पुऱ्याएको छ । बालकहरू जन्मिँदा नै हत्या हिंसा, काटमार, अशान्ति मच्चाउने खालको वातावरणमा जन्म लिँदा उनीहरूको मस्तिष्कमा त्यही छाप पर्न जान्छ । आन्दोलनले देशभरि छाएको अशान्ति, काटमार आदि भइरहन्छ । हत्या, हिंसा, भोकमरी आदि आउँछ । अनुशासन भन्ने कुरै हराउँछ । खानका लागि मान्छेले जुनसुकै उपाय पनि अपनाउनु पर्ने हुन्छ । आलु पोलेर खाने र जाडो छल्ल बालकहरूले घरै पोलेका छन् । घरभित्र सानो भाइ सुतेको छ । भाइ सुतेको पत्तै पाउँदैनन् । आगोसँग भाइ जिउँदै पोलिन्छ । आमाको रूवाबासी चल्छ । उनीहरूको बाबु जङ्गल पसेको हुन्छ । बाबुको साथी पनि गोली बारूद नै हुन्छन् । उसले पनि खान र एकसरो लगाउनका लागि आन्दोलन गरेको हुन्छ । ऊ बन्दुक चलाउन मन पराउँछ । उसका लागि मान्छे मर्नु सामान्य हुन्छ ।

त्यस्तो देशको वातावरणमा हुर्केका बालबालिकाले पनि युद्ध नै मन पराउँछन् । उनीहरू पनि मर्न र मार्न डराउँदैनन् । भाइ पोलिएकोमा चिन्ता छैन । आमाको शोकको पनि चिन्ता छैन । जङ्गलमा भूमिगत भएका बाबुको गोलीको निशाना हामी बन्न सक्छौं । हामी किन डराउने भन्ने विद्रोही भावना पलाउँछ । भ्रम आन्दोलन चर्किन्छ । मर्नेले मर्नदेखि डराउन छोडेपछि मार्नेले पनि मार्न देखि डराउन छोड्छन् । त्यसपछि भ्रम आन्दोलन चर्किन्छ । आन्दोलनलाई नयाँ रूप कसरी दने भन्ने विचार गरी रहन्छन् । सबै बराबरी हुन थालेपछि सबैले हार्ने सङ्केत बाबुको विरुद्धमा छोराहरू लाग्छन् । आफू आफूमै मारामार र काटाकाट हुने सङ्केत देखिन्छ । कसका लागि र के का लागि हामी आपसमा लड्ने भन्ने निष्कर्ष निकाल्छन् । युद्धले कसैलाई पनि राम्रो नगर्ने सङ्केत देखिन्छ । सबै आफ्नै सन्तान हुन् भन्ने कुरा आमाले बाबुलाई चिनाउँछिन् । आफ्नै बाबु हुन भनेपछि विभिन्न किसिमका सर्तहरू राखेर युद्ध समाप्त भएको घोषणा हुन्छ । सबैले हातहतियार बिसाउँछन् । युद्धका कारण छुट्टिएका आत्माहरूको पुनर्मिलन हुन्छ ।

२. चरित्र

दस वर्षे जनयुद्धलाई विषयवस्तु बनाएकाले यसका चरित्रहरू प्रतीकात्मक छन् । पात्रहरूको कामअनुसार नाम राखिएको छ । नाम पनि प्रतीकात्मक छन्, पात्रको मानसिकतामा अराजकता र असङ्गत छिएको छ । नाटककी प्रमुख पात्र आमा नेपाल आमाकी प्रतीक हुन् । सङ्घर्ष विद्रोह, आन्दोलन, क्रान्ति, सुरक्षा, प्रतीकात्मक रूपमा आएका नेपाल आमाका सन्तान बाल पात्र हुन् । हर्कबहादुर र वीरबहादुर युद्धको आह्वान गर्ने भूमिगत पात्र हुन् जो बाल पात्रका बाबुको रूपमा पनि देखिन्छन् । दुवै पक्षका पात्र आफन्त भए पनि विपरीत सिद्धान्त लिएर हिँडेका छन् । अन्त्यमा सबै आफन्त भएको एउटै आमाबाबुका सन्तान भएको निष्कर्ष निस्केपछि पुनर्मिलन भएको पात्रहरूको माध्यमद्वारा व्यक्त गरिएको छ ।

२.१ आमा

आमा यस नाटककी प्रमुख, प्रतिनिधि, स्त्री पात्र हुन् । नेपाल आमाको प्रतीकका रूपमा आमालाई उभ्याइएको छ । श्रीमान्ले जङ्गलबाट युद्धको सुरुवात गरेर घरलाई बिर्सेपछि दुःखसँग जीवन बिताउन बाध्य स्त्री पात्रका रूपमा यस नाटकमा आमा आएको

छन् । देशमा शान्ति चाहने आमा नेपाली आमाको प्रतिनिधि पात्रका रूपमा उपस्थित छन् । छोराछोरीले युद्धको खेल खेल्दा उनको हृदयमा आघात पुग्छ । घरै जलाएर कान्छो छोराको मृत्यु हुँदा समते टुलुटुलु हेर्ने तर अरु छोराछोरीलाई नराम्रो नजरले नहेर्ने आमाको ममतामयी स्वभाव आमाले देखाएकी छिन् । आमाले शान्तिका प्रतीक सेता परेवालाई जोगाउँदै हिँडेकी छिन् । पुनर्मिलनको अभिलाषा बोकेर युद्धरत आफ्ना श्रीमानलाई सम्झाएकी छिन् । अन्त्यमा आमाकै चलाखी र व्यक्तिको सहयोगले सबै पुनर्मिलन गराउन आमा सफल भएकी छिन् । मायालु वातावरण सिर्जना गरेर देशमा शान्ति ल्याएकी छिन् । अन्त्यमा सेता परेवा उडाएर पारिवारिक मेलमिलाप गराएकी छिन् । आफ्नै सन्तान पोलिदिने सन्तानप्रति नराम्रो भावना नराखेकी आमा यस नाटकमा कार्य भूमिकाका दृष्टिले प्रमुख, अनुकूल प्रवृत्ति, स्थिर स्वभाव भएकी प्रतिनिधि पात्रका रूपमा देखिन्छिन् ।

अन्य पात्रहरू

अन्य पात्रहरूमा यस नाटकमा क्रान्ति, आन्दोलन, सङ्घर्ष, विद्रोह, सुरक्षा, किशोर र छापामारको रूपमा प्रतीकात्मक रूपमा युद्धलाई रोज्ने पात्रहरू हुन् । वीरबहादुर युद्धलाई रोज्ने माओवादी छापामारको रूपमा आएको पात्र हो । अरु सबै पात्रहरू बाल पात्र हुन् । सबैलाई युद्धमय संस्कार सिकाइएको छ । सबैको राम्रो सम्बन्ध छ । बहुल पात्रको प्रयोग नाटकमा छ । सबै पात्रहरू समान जस्ता देखिन्छन् । आमा बाहेक चित्रण गरिएको युद्ध भूमिका सबै पात्रहरू बराबर जस्तै देखिन्छन् । दधी र गोपी भन्ने दुई पात्रको भूमिका औचित्यहीन देखिन्छ । व्यक्ति पात्रलाई मञ्चमा नदेखाईने पथ्यबाट नै दुई विद्रोहीलाई मिलाउने महत्त्वपूर्ण भूमिका खेलेको देखिन्छ । पात्रगत हिसाबले कतै कथावस्तु क्षीण र अस्वभाविक देखिन्छ । बहुल पात्रको प्रयोग र कथावस्तु क्षीण भएकाले नाटक मध्यम खालको देखिन्छ ।

३. परिवेश

मनहरूको पुनर्मिलन नाटकको परिवेश नेपालको युद्धकालीन समयको परिवेश हो । नेपालमा जनआन्दोलनले निम्त्याएको परिवेश हो । युद्धको पृष्ठभूमिका लेखिएको नाटकमा युद्धकै सरसामान र स्थानको चित्रण गरिएको छ । यसको परिवेशमा युद्धले विक्षिप्त भएका गाउँले साजका मानिस, क्षत विक्षत भएका घरहरू, जङ्गल, सडक बीचको आन्दोलन,

हातहतियाहरू आएका छन् । त्यसकारण नाटकको परिवेश पनि नेपालको दस वर्षे आन्दोलनलाई समेटेर क्षणिक रूपमा उतारिएको विषयवस्तु हो । यसको परिवेश जुनसुकै स्थानमा उतार्न केही कठिन हुन जान्छ ।

४. उद्देश्य

यस नाटकले मूल रूपमा राष्ट्रिय स्वाधिनता र राष्ट्र सुधारको अपेक्षा राखेको छ । देशमा बढेको जनविद्रोहले ल्याएको अशान्ति र विसङ्गतिलाई त्यागेर स्वच्छ र शान्त समाजको निर्माण गर्नु नै यस नाटकको प्रमुख उद्देश्य हो । आन्दोलनले शान्ति प्राप्त गर्न सकिँदैन । अरुको घर जलाउँदा आफ्नै घरमा आगो लाग्छ । एक आपसमा आफन्तमा पनि मिलन हुँदैन, मनमुटाव हुन सक्छ । अरुलाई मार्छु भन्दा आफ्नै सन्तानको पनि मृत्यु हुन सक्छ । त्यसकारण आन्दोलन भनेको राष्ट्रिय समस्या हो । यसले कसैले भलो गर्दैन । त्यसैले शान्तिपूर्ण तरिकालाई अपनाएर देशको र जनताको भलो हुन्छ भन्ने सन्देश दिनु नै यसको प्रमुख उद्देश्य हो ।

५. द्वन्द्व

यो नाटक द्वन्द्वप्रधान नाटक हो । यहाँ आन्तरिक र बाह्य दुवै किसिमको द्वन्द्व स्पष्ट रूपमा देख्न सकिन्छ । बाह्य रूपमा यहाँ देशमा देखिएको हिंसा र शान्तिका बीचको द्वन्द्व देखाइएको छ । हिंसा र शान्तिको बीचमा द्वन्द्वलाई प्रत्यक्ष रूपमा चित्रण गरिएको छ भने अप्रत्यक्ष रूपमा मानिसमा दानवता हटाई मानवता सज्जन हुन जाने कुरा देखाइएको छ । नाटकमा सत्यर असत्य, जीवन र मृत्यु दानवता र मानवता बीचको द्वन्द्व पनि देख्न सकिन्छ । नाङ्गो शरीर र भोको पेटले आन्दोलन गर्न सिकाउँछ । द्वन्द्व सृजना गरिदिन्छ भन्ने कुरा देखाइएको छ । नाटकले चित्रण गर्न खोजेको मूल कुरा वास्तविक द्वन्द्व, हिंसा र शान्ति बीचको द्वन्द्व नै हो । यसरी द्वन्द्व विधानका दृष्टिले नाटक उत्कृष्ट नै देखिन्छ ।

६. संवाद

यो नाटक केही अस्वभाविक जस्तो पनि देखिन्छ । बाल पात्रहरू प्रतीकका रूपमा देखिएका छन् । समाज विसङ्गत छ । यसले विसङ्गत समाजका बाल मस्तिष्कमा पनि युद्धको भट्का पसेकाले युद्धका चीत्कारहरू निस्किएका छन् । भोको पेट र नाङ्गो शरीरको

चीत्कारहरू बोलिरहेका छन् । तर पात्रअनुसारको संवादहरू मिलेका छैनन् । आफ्नै परिवारका सदस्य बाबु र छोराहरूको परिचय पनि युद्धकै समयमा गरिएको छ । कतै बौद्धिक संवादहरू प्रयोग गरिएको छ भने कतै तार्किक छन्, कतै लामा लामा संवाद राखिएको छ भने कतै छोटा, संवाद पनि रहेका छन् । भाइ पोलिँदा पनि चिन्ता नगरेका बालकका संवाद आन्दोलनमा परिणत गरिएका छन् । त्यसैले यस नाटकको संवाद त्यति ममिलेको र अपेक्षा अनुरूप देखिँदैन । यस नाटकमा कतै प्रतीकात्मक संवादहरू पनि देखिन्छन् । जस्तै : प्रतीकात्मक संवादहरूका -

आन्दोलन : “हाम्रौ बाबा चरा मार्न गा’छन् ।”

सङ्घर्ष : “हामीले पोलेका चराहरू बन्दुकभन्दा तगडा छन् ।” (आचार्य; २०६३:१३३:१३४) ।

त्यस्तै केही अस्वभाविक संवादहरूमा -

वीरबहादुर : “नाश होइन माया गर्न खाजेको छु, मलाई पनि माया गर भन्न खाजेको हो ।”

विद्रोह : “को हो ? मायाको जाल विछ्याएर फसाउन खोज्ने ।” (पूर्ववत्: १२७, १२८) रहेका छन् ।

७. भाषाशैली

गद्य शैलीमा लेखिएको यस नाटकको भाषा सरल, सरस र बोधगम्य छ । यस नाटकमा द्वन्द्वको बेलामा राखिएका बाल पात्रका नाममा प्रतीकात्मक रूपमा क्रान्ति, आन्दोलन, सङ्घर्ष, विद्रोह राख्दै सर्वसाधारण जनतालाई कतै चराको उपनाम दिई नयाँ शैलीको प्रयोगगरिएको छ । शैलीगत विविधता अँगाल्दै प्रतीकात्मक रूपमा राष्ट्रिय पीडा, राष्ट्रिय परिवेश र राष्ट्रिय मिलनको आवश्यकता उद्घाटन गरिएको छ । यसैले यस नाटकको भाषा सरल र सरस छ ।

४.१९ 'समयान्तर' एकाङ्की नाटकको तात्त्विक विश्लेषण

समयान्तर २०६३ सालमा लिखित उत्कृष्ट नाटक हो । यो नाटक २०६३ सालमा प्रकाशित अन्तिम लास नाटक सङ्ग्रहमा सङ्गृहीत छ । यसको मञ्चन २०६४ साल वैशाखमा नारायणी कला मन्दिरले साली कस्को भेनाको भन्ने शीर्षकमा स्वयं नाटककारकै निर्देशनमा मञ्चन गरेको थियो भने २०६४/१/५ देखि 'आरोहन राष्ट्रिय नाट्यमहोत्सव' गुरुद्वारा काठमाडौंमा आचार्यकै निर्देशनमा समयान्तर शीर्षकमा मञ्चन गरियो ।

१. कथावस्तु

समयान्तर नाटकमा दृष्यहरू विभाजन गरिएको छैन । नाटकमा स्पष्ट रूपमा दृश्यहरू विभाजन नगरे पनि यो पूर्णाङ्की वर्गको लघु नाटक हो । यस नाटकमा परिश्रमी नेपालका मगर जातिको सांस्कृतिक, सामाजिक, आर्थिक र व्यक्तिगत जीवनको चित्र यथार्थ रूपमा उतारिएको पाइन्छ ।

एउटा लाहुरे मगर बस्ती त्यहाँ कान्छीको भर्खर विवाह गर्ने उमेर भएको छ । जेठो भेना पल्टनबाट छुटेर आएको केही समयमा श्रीमतीको मृत्यु हुन्छ । उसका दुईओटा छोरा र छोरी छन् । ज्वाइँ पल्टने र नातिनातिनाले दुःख पाउँछन् भनेर बाबु आमाले कान्छी छोरीलाई जेठो भेनासँग विवाह गरिदिने कुरो छिन्छन् । कान्छीले भेनासँग धेरै समयको अन्तर भएकाले अस्वीकार गर्छे । कान्छी १६ वर्षे हुन्छे भने जेठो भेना ५० वर्षको हुन्छ । उसले गाउँको उमेर भिल्ले प्रकाश भन्ने केटासँग प्रेम गरेकी हुन्छे । माहिली छोरीको श्रीमान् विदेश गएको १० वर्षसम्म पनि बेखबर छ । उसको एउटा छोरी छ । उसले भित्रभित्रै जेठो भेनासँग आफूले विवाह गर्ने चाहना राख्छे । भेनासँग कुरा राख्छे । जेठो भेनाले उमेरकी कान्छी साली पाउनलाई दोस्रो विवाहकी माहिलीलाई पहिला स्वीकार गर्दैन । दिनहुँ श्रीमान् फेर्ने पुतली छे । आफूले बाइसवला श्रीमान् फेरेको कुरा माहिलीलाई गर्छे । त्यसपछि माहिलीको भ्रम विवाह गर्ने चाहना बढ्छ । गोरे र सुकु आफ्नो बाबाको विवाह गरिदिन चाहन्छन् । कान्छी सानीमालाई विवाह गर्दैन भन्दा खुसी हुन्छन् । कान्छीले आफूले मनपराएको केटा प्रकाशसँग भागेर विवाह गर्छे । सबैमा निराशा छाउँछ । छोराछोरी बाबुको विवाह गरिदिन केटी खोज्दै बाटोमा हिँड्छन् । केटीलाई विवाह गर्न सोध्ने क्रममा कतिका गाली पनि खान्छन् । सान्नानीले जेठो भेनालाई आफ्नै नन्द विवाह गरिदिने कुरा राख्छे ।

माहिलीलाई आफूले विवाह गर्न मन भएकोले चित्त नबुझेर कान्छीलाई भड्काएर पठाउँछे । ठूलो भेना चित्त बुझाउन खेतमा दिनहुँ माछा मार्न जान्छ । कान्छी छोरी विवाह गरेर भागेपछि आमाबाबुले जेठो ज्वाइँलाई माहिली छोरी विवाह गरिदिने निर्णय गर्छन् । ज्वाइँले पनि कान्छी नभएपछि माहिली सालीलाई स्वीकार गर्छ । सबैको चाहना र मगर समुदायको परम्पराअनुसार माहिलीको विवाह जेठो भेनासँग गरिदिन्छन् ।

२. चरित्र

समयान्तर नाटक बहुपात्रीय नाटक हो । यस नाटकमा जम्मा १६ जना पात्रहरू रहेका छन् । नाटकीय भूमिका र क्रियाकलापका आधारमा यी पात्रहरूलाई प्रमुख, सहायक, गौण र नेपथ्य गरी चार भागमा विभाजन गर्न सकिन्छ । कान्छी नाटककी प्रमुख पात्र हो भने माहिली, ठूलो भेना, बाबु, आमा, प्रकाश, सान्नानी, सुकु, गरे, पुतली, पुसाई प्रमुख सहायक पात्र हुन् । युवती, सागर, बटुवा गौण पात्र हुन् भने माहिलीको श्रीमान् र ठूलो भेनाकी श्रीमती नेपथ्य पात्र हुन् ।

२.१ कान्छी

कान्छी यस नाटककी प्रमुख अनुकूल स्त्री पात्र हो । ऊ जावनी चढेकी देख्दा पनि राम्री छे । आफ्नै ठूली दिदी छिट्टै मरेकोले दिदीको छोरा, छोरी र भेनाको विचल्ली हुन्छ भनेर आमाबाबुले उसलाई ठूलो भेनासँग विवाह गरिदिन खोज्छन् । त्यसको विपरीत उसले गाउँको युवक प्रकाशसँग प्रेम गरेकी हुन्छे । आफूभन्दा उमेरको बूढो भेनासँग विवाह गर्न ऊ राजी हुन्न । उसले आफ्नो हक र अधिकार र खोजेकी छ । मागर समुदायमा देखिएको त्यो परम्परालाई उसले तोडेकी छे । नाटकमा केही समयका लागि देखिए पनि उसकै कार्य भूमिकाद्वारा नाटक अगाडि बढेकाले उसलाई यस नाटककी प्रमुख पात्र भनिएको छ । उसले आफ्नो हक अधिकार लिएकी छे । उमेर नमिल्ने बूढासँग बाबुआमाको दबाबमा परेर विवाह नगरेर प्रकाशसँग विवाह गरेकी छे । ऊ व्यक्तिगत जीवनचेतना भएकी सम्पूर्ण मगर युवतीहरूको प्रतिनिधित्व गर्न सफल छे । त्यसकारण यस नाटकी स्थिर स्वभाव, मञ्चीय र बद्ध पात्र हो ।

२.२ माहिली

माहिली यस नाटककी सहायक अनुकूल/प्रतिकूल पात्र हो । उसको विवाह गरेको पहिलो श्रमिन् विदेश गएको दस वर्षसम्म बेखबर छ । उसले उही विदेशमा विवाह गरेर छोरी जन्माएको हल्ला छ । माहिलीको एउटा छोरो पनि छ । श्रीमान् बेखर भएकाले ऊ अर्को विवाह गरेकाले उसलाई पनि आफूले विवाह गर्ने इच्छा जागेको छ । श्रीमानले विवाह गरेको हुँदा मैले पनि विवाह गर्न किन नहुने भन्ने विद्रोह भावना जागेको छ । पुतलीले पटक-पटक श्रीमान् फौँदै हिँडेको कुरा गर्दा उसको मनमा पनि यौन तिसर्ना जागेको छ । उसले पुतलीलाई सबै सोच्छे । ठूलो भेनालाई आफैँ विवाह गर्न प्रस्ताव राख्छे । कान्छी साली पाउने आशामा बसेको ठूलो भेनाले उसलाई स्वीकार गर्दैन । कान्छी प्रकाशसँग गएपछि आमाबाबुले किन ज्वाइँले अर्को विवाह गर्न हुँदा हामी छोरीले किन नहुने भन्दै उसको विवाहको कुरा राखेपछि कान्छी साली नपाएको भेनाले उसलाई विवाह गर्न राजी हुन्छ । यसरी उनीहरूको विवाह हुन्छ । पहिलेदेखि नै विवाह गर्ने र आफ्नो संसारमा रमाउन चाहेकी माहिलीको इच्छा पूरा हुन्छ । ऊ नाटककी स्थिर, मञ्चीय र बद्ध पात्र हो ।

२.३ ठूलो भेना

ठूलो भेना यस नाटकको सहायक पात्र हो । ऊ अवकाश प्राप्त लाहुरे हो । उसकी श्रमितीको मृत्यु भएको छ । उसका साना छोराछोरी छन् । छोराछोरी साना भएकाले हेरचाह गर्ने भन्दै श्रीमती मरेको दुई हप्तामा नै उसलाई कान्छी साली विवाह गर्ने प्रस्ताव सासु ससुराबाट आउँछ । ऊ विवाह गर्न पाउँदा खुसी नै छ । माहिलीले मसँग विवाह गरौँ भन्दा कान्छी पाउने आश्वासन पाएकोले पहिला उसलाई अस्वीकार गर्दैन । पछि कान्छी प्रकाशसँग विवाह गरेर भाग्छे । ऊ चिन्तित हुन्छ । ऊ मनको चिन्ता बिसर्न दिनहुँ माछा मार्न जान्छ । कान्छी नपाएर चिन्तामा परेको ठूला भेना माहिलीलाई विवाह गर्न प्रस्ताव ल्याउँदा पहिला नमाने पनि पछि स्वीकार गर्छ । यसरी ऊ यस नाटकको गतिशील स्वभाव भएको मञ्चीय र बद्ध पात्र हो ।

२.४ बाबु

बाबु यस नाटकको सहायक पात्र हो । उसका तीन छोरी रहेका छन् । ऊ मगर समुदायको हो । उसकी जेठी छोरीको उमेर नपुग्दै मृत्यु हुन्छ । पल्टनबाट पेन्सन निस्किएर

आएको ज्वाइँ र दुई साना छोराछोरी भएका र मगर समुदायको परम्पराअनुसार उमेरले अन्तर भएकी कान्छी छोरी नै विवाह गरिदिन खाजेका तर कान्छीले भेनासँग विवाह नगरी प्रकाशसँग विवाह गरेकीले बाबुआमाले पीर गर्छन् । माहिली छोरीलाई श्रीमान्ले विवाह गरेको लामो समयसम्म पनि वास्ता नगरेपछि हामीले पनि छोरी किन राख्ने छोरीको विवाह जेठो ज्वाइँसँग गरिदिने भन्ने निर्णय गर्छन् र मगर समुदायको परम्पराअनुसार विवाह गरिदिन्छन् । यसरी ऊ यस नाटकको सामान्य, स्थिर, मञ्चीय र बद्ध पात्र हो ।

२.५ आमा

आमा यस नाटककी सहायक पात्र हो । ऊ यस नाटककी चेतनशील पात्र हो । माहिली छोरीको श्रीमान्ले अर्को विवाह गर्न हुन्छ भने हामी छोरीले किन बाटो हेरेर बस्ने, विवाह गर्न हुन्छ भन्ने विचार व्यक्त गरेकी छे । उसले जेठी छोरीका छोराछोरीलाई माहिलीलाई आमा भन्न लजाउँछे । ज्वाइँ पनि आफ्नै भान्जा हुन्छ । भान्जालाई माहिली छोरी विवाह गरिदिन्छे । यसरी ऊ यस नाटककी सामान्य, स्थिर, मञ्चीय र बद्ध पात्र हो ।

२.६ प्रकाश

प्रकाश यस नाटकको सहायक पात्र हो । ऊ कान्छीको प्रेमी हो । ऊ पनि बाबुको ठेगान नभएको छोरा हो । आमाले रोधी घरमा गीत गाउन गएको बेला रहेको गर्भबाट जन्मिएको कुरा कान्छीको बाउले गर्छ तर प्रकाश मेरो जन्म दिने बाउ जो भए पनि सबैभन्दा ठूलो कर्म दिने बाउ नै हुन्छ भन्ने विचार व्यक्त गर्छ । ऊ प्रगतिशील र साहसी पात्र पनि हो । उसले समाज विपरीत कान्छीको इच्छाअनुसार भगाउन सफल हुन्छ । ठूलो भेनासँग विवाह गरिदिन लागेकी आफ्नी प्रेमिका कान्छीलाई भगाउने साहस गरेको छ । यसकारण ऊ यस नाटकको स्थिर स्वभाव, मञ्चीय र बद्ध पात्र हो ।

अन्य पात्रहरू

यस नाटकको कथावस्तु अगाडि बढाउन अन्य पात्रहरूको भूमिका पनि उल्लेखनीय नै मानिन्छ । पुतली यस नाटककी अस्वाभाविक लाग्ने खालकी पात्र हो । उसले अहिलेसम्म बाइसवटा श्रीमान् फेरेकी छे । केही समय श्रीमान्ले राम्रो लगाउन दिने र मीठो खान दिने गरून्जेल बस्ने र त्यो पाउन छोडेपछि अर्कोसँग हिँडिहाल्ने गर्छे । ऊ समाजको मर्यादा

विपरीत छे तर समाजले उसका बारेमा केही बोलेको पाइँदैन । छोराछोरी पनि यस नाटकका सहायक पात्र हुन् । उनीहरूको आमाको मृत्यु भएको छ । आमाको मृत्यु भएकोमा दुःख व्यक्त गर्दै बोलबोलीमा आमालाई स्वर्गमा नरोइकन बस्न अनुरोध गर्दै आफूहरू यहाँ खुसी रहेकाले चिन्ता नलिन भन्छन् । उनीहरूले आफ्नो बाबालाई विवाह गर्न हरेक किसिमले सहयोग पुऱ्याएका छन् । बाबालाई जवान बनाउन आफैँ भए पनि कपडा धोइदिन्छन् । पुसाइँ नाटकको पहिलो दृष्यमा केही क्षण देखिने सहायक पात्र हो । उसले कान्छीको विवाह जेठो भेनासँग गरिदिने कुरा गर्छ । यसरी सहायक पात्रहरूको पनि आ-आफ्नो भुमिका नाटकमा देखिन्छ । नाटकको कथावस्तु अगाडि बढाउने क्रममा केही गौण पात्र पनि आएका छन् । बटुवा, युवती, सागर, माहिली, श्रीमान्, जेठो भेनाकी श्रीमती र साँभ्र परेपछि घरमा गीत गाउन आउने अन्य पात्रहरू पनि यस नाटकमा पाउन सकिन्छ । गौण पात्रहरूले पनि नाटकलाई रोचकता प्रदान गरेका छन् ।

प्रस्तुत नाटकमा मगर समुदायको यथार्थ चित्रण गर्ने सामाजिक यथार्थवाद विसङ्गतिवाद र अस्तित्ववादलाई अँगाल्ने विभिन्न खाले चरित्रहरूको सन्तुलित उपस्थिति देखिन्छ । पात्रहरूको परिकल्पना मगर समुदायको सामाजिक संस्कृतिको आधारमा गरिएकाले तिनीहरूको नाटकीय प्रयोगमा सहजता, स्वाभाविकता र जीवन्तता प्रदान गर्न नाटककार निकै सचेत र सक्षम देखिएका छन् ।

३. परिवेश

समयान्तर नाटकको पर्यावरण पश्चिमी नेपालको एउटा मगर बस्तीको सामाजिक, सांस्कृतिक, आर्थिक र व्यक्तिगत जीवनको यथार्थ चित्रण हो । मगर बस्तीको गाउँको यथार्थ चित्र नाटकमा उतारिएको छ । वातावरण योजनाका दृष्टिकोणले मूलतः सामाजिक, सांस्कृतिक, आर्थिक र व्यक्तिगत समस्याप्रति अभिकेन्द्रित रहेको यो नाटक एउटा सामाजिक यथार्थवादी, आञ्चलिक तथा समस्यामूलक नाटकका रूपमा रहेको देखिन्छ । यसले प्राकृतिक, सांस्कृतिक एवम् पात्रहरूको मनोवैज्ञानिक पर्यावरणलाई पनि निकै सशक्त रूपमा उतारेको छ । मगर बस्तीमा भान्जालाई छोरी विवाह गरिदिने चलन रहेको र छोरी मरेपछि बाबाआमाले नै विवाह गरेर माहिली छोरीलाई समाजको मर्यादा विपरीत दोस्रो विवाह घरेबाट गरिदिएका छन् । कान्छीले आफ्नो व्यक्तिगत इच्छाअनुसार बाबाआमाको इच्छा विपरीत प्रकाशसँग विवाह गरेकी छे । पुतली आफ्नो जीउ पाल्न, राम्रो लाउन, समाजको

मर्यादा विपरीत श्रीमान् परिवर्तन गर्दै हिँडेकी छे । गाउँले समाजको परिवेश नाटकमा यथार्थ रूपमा देखिन्छ । समयको हिसाबले साँझ, बिहान, राति, दिउँसो सबै स्पष्ट रूपमा देख्न सकिन्छ । अन्धविश्वासलाई अँगालेका बाबुआमाका इच्छा विपरीत निर्वाह भएको र समाजको अन्धविश्वासलाई भत्काएर प्रगतिशील विवाह गरेको कथावस्तु नाटकमा देख्न सकिन्छ । यही सामाजिक विविधता अँगालेको मगर गाउँको समाज नै यसको परिवेश हो ।

४. उद्देश्य

नाटक **समयान्तर** पश्चिम नेपालका मगर समुदायको सामाजिक, आर्थिक, सांस्कृतिक र विसङ्गतिको पराकाष्ठ हो । सामाजिक यथार्थवादमा आधारित प्रयोगवादी मौलिक नाटक हो । नाटककार सरूभक्तका अनुसार यो नाटक मौलिकता र ग्रामीणतामा आधारित छ । यस नाटकका पात्रहरूले पहाडी ग्रामीण लोक कथात्मक जनजीवनलाई प्रतिनिधित्व गर्छन् । यस्ता नाटकहरूमा हाम्रा मौलिकताहरूले धेरै अर्थ बहन गर्न सक्छन् । प्रयोगको अर्थ पाश्चात्य अनुकूल मात्र होइन यो नाटकले नेपालको पश्चिमी मगर समुदायको जीवन दर्शनलाई उतारेको पनि पाइन्छ (सरूभक्त, पूर्ववत्) । यस नाटककी मुख्य पात्र कान्छीको विवाह परिवारबाट नै उमेर नमिल्ने ठूलो भेनासँग गर्दिन लागेका छन् भने उसले आफ्नो व्यक्तिगत हक र अधिकारलाई सुरक्षित राख्न प्रकाशसँग विवाह गर्छे । माहिलीले विदेशिएको श्रीमान्को पर्खाईमा नबसी ठूलो भेनासँग विवाह गरेकी छे भने पुतली समाजको मर्यादा विपरीत विवाह गर्दै हिँड्दा पनि समाजले केही बोलेको छैन । त्यसकारण मगर समुदायको मौलिक यथार्थ कथामा आधारित सामाजिक यथार्थवादी, प्रयोगवादी, समस्यामूलक नाटकका रूपमा चित्रण गर्नु नै यसको मूल उद्देश्य रहेको छ ।

५. द्वन्द्व

यस नाटकमा आन्तरिक र बाह्य द्वन्द्व सामान्य रूपमा देख्न सकिन्छ । यस नाटककी कान्छीले समाजसँग द्वन्द्व गर्नु परेको छ । आमाबाबुले रोजेको आफूभन्दा उमेरले जेठा भेनासँग विवाह गर्न अस्वीकार गरेकी छे । आमाबाबुको विरुद्धमा लागेर आफ्नो मनले चाहेको उमेर पनि मिल्ने प्रकाशसँग विवाह गरेकी छे । उसको मनमा आन्तरिक द्वन्द्व पनि चल्छ । आमाबाबुको निर्णयलाई स्वीकार गरेर बूढो भेनासँग गर्ने कि आफ्नै उमेरको प्रकाशसँग गर्ने भन्ने मनोद्वन्द्व कान्छीको मनभित्रको आन्तरिक द्वन्द्व हो । समाज र कान्छीका

बीचमा पनि द्वन्द्व देखिन्छ । यसमा आन्तरिक र बाह्य द्वन्द्वलाई अति सूक्ष्म र सन्तुलित रूपमा प्रस्तुत गरिएको छ । माहिलीको श्रीमान् हुँदै जेठो भेनासँग विवाह गर्न खोज्नु आन्तरिक द्वन्द्व हो । मनका रहरहरू दबाएर बस्नु परेको छ । माहिलीका मनमा रेको मनो द्वन्द्वलाई स्पष्ट रूपमा पाउन सकिन्छ । पुतलीले समाजको मर्यादा विपरीत अनैतिक क्रियाकलाप गर्नु आन्तरिक द्वन्द्व हो । आर्थिक अभावका कारण मीठो खान र राम्रो लगाउन पाउने आशमा विवाह गर्दै हिँडेको बताउँदा बाह्य द्वन्द्व पनि देखिन्छ । केही विसङ्गति पनि देखिन्छ । यस नाटकमा कान्छीको जित देखाएर समाजका मान्यतालाई चुनौती दिइएको देखाइएको छ ।

६. संवाद

यस नाटकका संवाद सरल, सहज, छोटो र सबै पाठकका लागि योग्य नै देखिन्छन् । मगर समुदायको चित्रण गरिएकाले ठाउँ ठाउँमा मगर भाषाका संवादहरू पाइन्छन् । कतै छोटो कतै ठट्यौली तथा कतै गीति संवादले नाटकलाई रोचक बनाएको छ । नाटकमा केही मर्यादा विपरीतका संवादहरू पनि पाइन्छन् । केही अस्वभाविक संवादहरू पनि पाइन्छन् । जस्तै :

पुतली : “के गर्नु नि आफूलाई अर्काले लाइन मार्न थाल्या हुन्छ । यसो मेसो मिल्यो कुकुरले हाड छोड्या जस्तो गरी छोड्यो हिँड्यो ।”

सुकु : “बाबालाई विहे गर्दिने केटी खोज्नु हिँडेको ।” (आचार्य; २०६३:७९,६२)

उखान टुक्काको प्रयोगले पनि नाटकलाई रोचक बनाएको पाइन्छ भने कतै प्रतीकात्मक संवादहरू पनि पाइन्छ ।

७. भाषाशैली

गद्य शैलीमा लेखिएको यस नाटकमा सरल, सहज र सम्प्रेष्य भाषाको प्रयोग गरिएको छ । यस नाटकको विषयवस्तु फरक किसिमको भएकाले यसले मगर समुदायको यथार्थ चित्रण उतारेको छ । यसैले ठाउँ ठाउँमा मगर भाषाको प्रयोग गरिएको छ । छोटो र प्रभावकारी संवादले यस नाटकको भाषामा सुनमा सुगन्ध मिलेको छ ।

परिच्छेद : पाँच

पुष्प आचार्यको पूर्णाङ्गी नाटकको विश्लेषण

५.१ विषयप्रवेश

यस परिच्छेदमा पुष्प आचार्यको प्रकाशित पूर्णाङ्गी नाटक हराएको सूर्य (२०६५) को तात्त्विक विश्लेषण गर्ने कार्य भएको छ । अन्धविश्वाससँग देखिएको प्रयोगवादी लेखन, मानवीय विकृति र विसङ्गतिको व्यङ्ग्यात्मक प्रस्तुति तथा नव प्रयोगवादी लेखन उनको यस हराएको सूर्य पूर्णाङ्गी नाटकमा पाउन सकिन्छ । वि.सं.२०६० को सशक्त नाटक हराएको सूर्यले वैज्ञानिक आविष्कारको दुरूपयोगबाट मानव जाती सङ्कटमा परेको र पृथ्वी बचाउ भन्ने सकारात्मक सन्देश बोकेको छ ।

५.२ हराएको सूर्य पूर्णाङ्गी नाटकको विश्लेषण

नाटककार पुष्प आचार्यले वि.सं.२०६४ सालतिर लेखिएको हराएको सूर्य नाटक हालसम्म अमञ्चीय छ । यो नाटक पुस्तककार रूपमा नारायण कला मन्दिरले २०६५ सालमा प्रकाशन गरेको हो ।

१. कथावस्तु

मान्छेको आफ्नो सूर्य जस्तो चम्किलोपना वा मानव भएर मानवताको अस्तित्व हराएको कुरालाई सूर्यसँग तुलना गर्दै मानवीय अहमताले गर्दा सूर्यलाई नष्ट गरिदिएको, एउटा पृथ्वीलाई फुटाएर अनेकौं पृथ्वीहरू निर्माण गर्न मान्छे उद्यत रहेको स्वैरकाल्पनिक कथावस्तु यस नाटकमा रहेको छ । सबैमा मिसावट मिसिँदैछ । मानवीय अस्मिता हराउँदैछ । अस्मिता लुटिएको छ । त्यसकारण पृथ्वीका सबै मानवको मानवीय अस्मिता नै सङ्कटमा परेको छ । सूर्यलाई मानिसले नष्ट गरेकाले जताततै अन्धकार हुँदा भयावह अवस्था छाएको छ । सूर्य हराएकाले हराएको सूर्य मान्छेले खोज्दै गएको यो नाटक स्वैरकाल्पनिकका साथै प्रतीकात्मक छ ।

आचार्यको हराएको सूर्य अङ्कविहीन अठ्ठाइस दृश्यमा संरचित नाटक हो । अन्य नाटकमा जस्तै यस नाटकमा पनि परम्परागत नाटकमा जस्तै पर्दा लगाएर दृश्यहरू परिवर्तन नगरिकन अङ्कविहीन दृष्यहरू परिवर्तन गर्दा पनि अत्यन्तै उपयुक्त ढङ्गले

संयोजन गरिएको छ । दृश्यहरू परिवर्तन गर्दा पात्रहरू परिवर्तन गरिएको छ । मानव र देवता एउटै रङ्गमञ्चमा र दृश्यमा उतारिएका छन् । दृश्यहरू परिवर्तन गर्दा विभिन्न स्थान पनि प्रयोग हुने देखिन्छ ।

१. कथावस्तु

मानवीय जगत बाहिरका भौतिक तथा प्राकृतिक पात्रहरूको विन्यास गर्दै नवीन कथानकको प्रयोग जसमा पुरानो सूर्यलाई पड्काएर नयाँ सूर्यको पश्चिमबाट जन्म दिन खोज्दै सूर्य अब पूर्वबाट नभई पश्चिमबाट उदाउने प्रयोगमा नाटकभित्रका पात्रहरू लागेको जसले गर्दा पृथ्वीमा खैलाबैला मच्चिएको र सूर्य टुक्रिएर हराएपछि पृथ्वी अन्धकारमय भएकाले त्यसको फलस्वरूप उसको उदण्ड प्रवृत्तिबाट सिङ्गो प्रकृति प्रष्ट भएको अवस्थालाई स्वैरुकाल्पनिक रूपमा प्रस्तुत गरिएको छ ।

विज्ञान वरदान कि अभिशाप भने भैँ जताततै विज्ञानले छाएको छ र विज्ञानको उन्नतिसँगै मान्छेको उन्माद पनि चढेको छ तर त्यो कुरा अध्यात्मिक दर्शनले स्वकार गरेको पाइँदैन । सृष्टिकर्ताहरूको गुनासो छ आज मान्छेले सूर्यलाई फुटाएर अनेकौँ सूर्य निर्माण गर्ने योजनामा लागेको छ । सूर्य टुक्रिन्छ, त्यसपछि सबैतिर अन्धकार छाउँछ । मानव जीवन अँध्यारोमा बस्न बाध्य हुन्छ । सृष्टिकर्ताहरू नयाँ मान्छे निर्माण गर्नको लागि मूर्तिलाई अनुरोध गर्छन्, मूर्ति बोलेको छ । मूर्तिले बोलेर विष्णुको अनुरोधलाई स्वीकार गरेर मान्छेको सृष्टि थामी दिने आश्वासन विष्णुलाई दिन्छ । अँध्यारोमा विभिन्न किसिमका आपराधिक क्रियाकलापहरू बढ्छन् । हत्या, हिंसा, चोरी, डकैती र अशान्ति जताततै छाउँछ । मानिसको नियत खराब भएको निष्कर्ष हावा, पानी, आगो, माटोले पनि निकाल्छन् । सबै प्राकृतिक तत्वहरू मानिसको कुकृत्यको विरुद्धमा उठ्छन् । मान्छेको भयानक मामको वरोध गर्न विष्णुले मूर्तिलाई मान्छे बन्न गरेको अनुरोध स्वीकार गर्छ । मान्छेले हराएको सूर्य निर्माण गर्ने सुरमा लागेको छ । पश्चिमबाट उदाउने सूर्य तलबाट माथि बग्ने पानी, कृत्रिम हावाको निर्माणमा जुटेको छ । धेरै मानिस शङ्कटमा परेका छन् । कोही युवायुवती र अन्य कुकृत्याइँ गर्नेले अँध्यारोको फाइदा लुटिरहेका छन् अर्थात् तेस्रो व्यक्तिले फाइदा लिइरहेको छ । मानिस स्वयंले निम्त्याएको विनाश, मानवीय मूल्यको ह्रास र मानव सभ्यताको अन्त्यलाई प्रतीकात्मक रूपमा सङ्केत गरिएको छ । सूर्य नभएको बेला सूर्यको निर्माणमा मान्छे जुटेको छ । राजनीतिज्ञहरूको बहस चल्छ । अँध्यारोमा पनि केही

फाइदा हुने कुरा गर्छन् । न्याय सम्पादकहरू पनि उनैको पक्षमा लेख्छन् । नयाँ सूर्य निर्माण गर्न मान्छे, प्रयोगशालामा अनवरत प्रयास गरिरहको हुन्छन् । एकदिन नयाँ सूर्य निर्माण गरिन्छ । तर त्यहाँ प्राविधिक त्रुटिको कारण सफल हुन सक्दैनन् । सूर्य मिलिक्क हुँदा उज्यालो मिलिक्क देखिन्छ, र फेरि अन्धकार हुन्छ । मानिस सबै नयाँ सिर्जना गर्ने पक्षमा छन् । नारी मान्छेको विरुद्ध प्रकृतिले साम, दाम, दण्ड, भेद सबै प्रयोग गरेको छ । मान्छेले प्रकृतिको विरुद्धमा लाग्दा धोका हुन्छ भन्ने बुझेको छैन । मान्छे आफैँले आफैँलाई नष्ट गर्दैछ । नयाँ सूर्य निर्माण गर्ने निहुँमा मान्छेले लामो समय र श्रम लगाउँछ । अन्त्यमा मान्छे असफल भएको काल्पनिक विचार नाटकमा राखिएको छ । मान्छे प्रकृति जसतै बलवान हुँदैछ, विज्ञानले धेरै कुरा निर्माण गरेको छ, तर मान्छेले वैज्ञानिक उन्नतिको नाममा गरेका प्रकृति विरोधी कार्यहरू सबै भएकाले मानव असफल भएको छ । प्रकृतिभन्दा माथि गए पनि प्रकृतिलाई नास्दा मान्छे असफल भएको कल्पना गरिएको छ । प्रकृतिको विरुद्धमा लाग्दा आफ्नै विनाश हुने हुनाले अबदेखि यस्तो प्रकृतिका विरुद्धमा नलाग्ने प्रतीक्षा मान्छेले गरेको छ । प्रकृतिको भेलाले पनि नयाँ विचार मान्छेमा पलाएको स्विकार गर्दै क्षमा दिएको काल्पनिक विचारसँगै नाटक अन्त्य भएको छ ।

२. चरित्र

हराएको सूर्य (२०६५) मा मानवीय जगत बाहिरका भौतिक तथा प्राकृतिक पात्रहरूको विन्यास गरिएको छ । मानवीय र मानवेतर मिथकीय पात्रको प्रयोग, दृश्य परिवर्तनसँगै पात्रको पनि परिवर्तन, मानव, देवता र प्रकृति एउटै रङ्गमञ्चमा उतारिएको, अलौकिक पात्रहरू ब्रह्मा, विष्णु, महेश्वर, पार्वती आदि आख्यानका मिथकीय पात्रहरूको संयोजना ज्यादै कलात्मक ढङ्गले उतारिएको छ । व्यक्ति, नारी पुरुषका अनेक स्वरूपका आकृति र तेस्रो लिङ्गी पात्रको उपस्थिति गराइएको छ । पुष्पको कल्पनामा नवीनता थपिएकोले अमूर्त र नश्वर पात्रलाई पनि जीवन्त प्रदान गरिएकोले मानवीकृत छन् (आचार्य :२०६५:भूमिका) । यसरी स्वैरकल्पनाको प्रयोग गरेर लेखिएको पात्रहरूको चारित्रिक विशेषतालाई निम्नानुसार प्रस्तुत गरिएको छ :

२.१ मूर्ति

यस नाटकको प्रमुख पात्र मूर्ति हो । हिन्दु परम्पराअनुसार पूजा गरिँदै आएको मूर्तिलाई बोलेको देखाइएको छ । भगवान विष्णुले मानव जातिको व्यवहारबाट दिक्क भएर मूर्तिलाई मानव रूप लिएर सृष्टि चलाउन अनुरोध गरेका छन् भने मूर्ति बोल्दै अस्वीकार गरेको कल्पना नाटकमा उतारिएको छ । सूर्यलाई नष्ट गर्ने मान्छेले आफूलाई पनि नछोड्ने धारणा मूर्तिले व्यक्त गरेको छ । मूर्तिलाई बोलेको देखाएर यस नाटकमा नाटककारले नयाँ प्रयोग गरेका छन् । सबै कार्य यसैसँग मिल्ने भएकाले यो पात्र प्रमुख मानिएको छ । यसलाई अनुकूल, स्थिर, वर्गीय, मञ्चीय र बद्ध पात्रका रूपमा नाटकमा उतारिएको छ ।

२.२ पुरुष

पुरुष यस नाटकको प्रमुख, सहायक, प्रतिकूल पात्र हो । उसले पृथ्वीको मान्छेहरूको प्रतिनिधित्व गरेको छ । सूर्य नष्ट गरेर नयाँ सूर्य निर्माण गर्न तल्लिन रहेको छ भने प्रकृतिमा भएको सबै हावा, पानी, आगोको विरुद्धमा लागेर सबैको विपरीत कार्य गरेको छ । नयाँ सूर्य निर्माणमा प्राविधिक त्रुटि भएको भन्दै अन्त्यमा मृत्युलाई स्वीकार पनि गरिएको छ । सबैलाई प्रकृतिको विरुद्धमा लाग्न अद्वाउने पुरुष अन्त्यमा यस्तो गर्न नहुने निचोड निकाल्दै मृत्युको मुखमा पर्छ । त्यसकारण पुरुष यस नाटकको प्रतिकूल, गतिशील, वर्गीय, मञ्चीय, बद्ध, साङ्केतिक र प्रतीकात्मक पात्र हो ।

२.३ नारी

नारी यस नाटककी सहायक प्रतिकूल स्त्री पात्र हो । नारी पात्रद्वारा सबै नारीहरूको प्रतिनिधित्व गराइएको छ । ऊ पनि प्रकृतिको विरुद्ध लागेकी छे । नारी सूर्य नष्ट गर्ने क्रममा पुरुषकी सहायात्री पात्रका रूपमा उपस्थित छे । त्यसकारण नारी यस नाटकको प्रमुख प्रतिनिधि, प्रतिकूल, स्थिर स्वभाव, मञ्चीय र बद्ध पात्र हो ।

अन्य पात्रहरू

पात्रगत दृष्टिकोणले हराएको सूर्य नाटक बहुपात्रीय नाटक हो । मानवेतर चरित्रहरू प्रयोग गरिएको छ । नाटकमा दृश्यहरू परिवर्तनसँगै नाटकीय पात्रहरू पनि परिवर्तन हुँदै जान्छन् । मानव पात्र र देवता एउटै रङ्गमञ्चमा देखिन्छन् । मूर्ति आवाज, देवता, हावा,

पानी, माटो, आगो जस्ता लिङ्ग निर्जीव पात्रहरूको प्रयोग नाटकमा गरिएको छ । उनीहरूले मान्छे आफ्नो विरुद्धमा लागेकाले गुनासो गर्छन् । ब्रम्हा, विष्णु, शिव, पार्वती जस्ता पौराणिक पात्रको प्रयोग भएको छ । उनीहरू मानवीय क्रियाकलापबाट असन्तुष्ट छन् । नयाँ मान्छे निर्माण गर्न तल्लीन देखिन्छन् । राजनीतिकर्मी सम्पादक दलाल, सहायक, विक्षिप्त व्यक्ति आदि सबै आ-आफ्नै धन्दामा तल्लीन रहेका छन् । तेस्रो लिङ्गी व्यक्ति भनेर साङ्केतिक र प्रतीकात्मक नाम राखिएको छ । नाटकमा कथावस्तुलाई जस्तै महत्त्व पात्रलाई पनि दिइएको हुँदा यो चरित्रप्रधान नाटक बनेको छ ।

३. परिवेश

आचार्यका अन्य नाटकहरू जस्तै यस नाटकमा पनि कुनै निश्चित समय, स्थान र परिवेश किटान गरिएको छैन । समय र स्थानका स्पष्ट किटान नगरिएकाले ढपक्कै ढाकिएको सम्पूर्ण पृथ्वी नै यसको परिवेश हो । विज्ञानको उन्नतिसँगै विनाशले अँध्यारो बनाउँदै गएको समय हो । राजनीति नेताले मौकाको फाइदा उठाईरहो अवस्थाको परिवेश हो । मानव जातिले प्रकृतिमाथि गरेको अत्याचारलाई मञ्चन गरिएको हुनाले रङ्गमञ्चलाई नै सम्पूर्ण भौतिक उन्नतिले विनाश पार्दै गएको पृथ्वीको सम्पूर्ण भाग नै परिवेश हो । जहाँ सूर्य हराएर अँध्यारै भए जस्तो कोलाहलपूर्ण वातावरणले ढाकेको छ । परिवेश असीमित छ ।

४. उद्देश्य

हराएको सूर्य नाटक मानव जातिले आविष्कार गरेका उन्नतिले निम्त्याएको विनाशको कथा हो । मान्छे दिनानुदिन प्रकृतिको लय विरुद्ध उभिएको र आफ्नै विनाशमा लागेको छ । सम्पूर्ण सृष्टिको विपरीत मान्छे लागेको छ । दिनानुदिन मान्छेले प्रकृतिमाथि धावा बोलेको छ । मान्छे भौतिक उन्नतिमा लाग्दा प्रकृतिको विरुद्धमा उभिएको छ । प्रकृतिमा मानिसकै लागि सिर्जना भए तर समय क्रममा मानिसले नै प्रकृतिमाथि चुनौती दिन थाले यसैले प्रथम विश्वयुद्ध भयो । दोस्रो विश्व युद्धले मानवीय मूल्यको ह्रासलाई निम्त्यायो । एक्काइसौं शताब्दीले विज्ञानको चरम विकासलाई स्थापित गरेको छ तर सोचमा भने विचित्रको अहम् जागृत छ । मानिसको स्वार्थपन बढ्दो छ । साथ यो मानवीय मूल्यका मात्र होइन पृथ्वीकै अस्तित्वमा विनाशको पूर्व सङ्केत हो (आचार्य: २०६५ भूमिका अशेष मल्ल) । यो नाटक प्रकृति विरोधी मानवीय क्रियाकलापको विरुद्धमा लेखिएको विसङ्गत

नाटकको चरम प्रस्तुति हो । यसमा पृथ्वीलाई बचाउन आग्रह गरिएको छ । प्रकृतिविना यो सृष्टि नचल्ने र प्रकृतिलाई नष्ट गर्दा मानवीय अस्तित्व नै समाप्त हुने भएकाले सम्पूर्ण मानव जातिलाई भौतिकवादको विरुद्धमा उठ्न र प्रकृतिको संरक्षणमा जुट्न आग्रह गर्नु नै प्रस्तुत हराएको सूर्य नाटकको मूल उद्देश्य हो ।

५. द्वन्द्व

हराएको सूर्य द्वन्द्वप्रधान नाटकमा आन्तरिक र बाह्य दुवै किसिमको द्वन्द्व देखिन्छ । मूर्तिले विष्णुको मानव बन्ने आग्रहलाई अस्वीकार गरूँ कि नगरूँ भन्ने कुरालाई आन्तरिक द्वन्द्वका रूपमा लिन सकिन्छ । मान्छे सबै प्राकृतिक तत्त्वको विरुद्धमा लागेको छ । मान्छे सूर्यकै विरुद्धमा लागेको प्रकृतिको नियमलाई नै परिवर्तन गर्न थाल्छन् । प्रकृति तत्त्व लगायत पञ्च भौतिक तत्त्व पनि मान्छेको व्यवहारबाट दिक्क भएर नयाँ सिर्जनामा लाग्न चाहेको सङ्केत गरेका छन् । सबै तत्त्व मान्छेको क्रियाकलापको विरुद्धमा छन् । यो नाटक वर्तमान दशकमा रचना भएकाले यसको सम्पूर्ण मिथकले देशको कालक्रमतर्फ पनि सङ्केत गर्छ । यसले दस वर्षे जनयुद्ध र त्यसले उत्पन्न गरेको पीडा र भय, द्वन्द्व विनाश र सर्वनाशका खेलहरू प्रकृतिप्रति अनुत्तरदायी सङ्केत गर्दछ (आचार्य, २०६५: भूमिका) । मान्छेले आफ्नो प्रभुत्व जमाउन शान्तिको विरुद्धमा लाग्दा विश्वको वातावरण नै विनाश भएको र संसार अँध्यारो दिशातर्फ धकेलिएको सङ्केत गरेका छन् । यसै द्वन्द्वको परिधिमा नाटक रचना गरिएको छ । प्रकृतिको विरुद्धमा लाग्दा मान्छेले हार बेहोर्नु पर्ने कुरालाई नाटककारले द्वन्द्वात्मक रूपमा सङ्केत गरेका छन् ।

६. संवाद

संवादहरूमा नयाँपन रहेको यस नाटकमा अन्य नाटकभन्दा पृथक् संवादहरू रहेका छन् । यहाँ निर्जीव वस्तुहरूलाई संवादात्मक रूपमा लिइएको छ । संवादहरू प्रतीकात्मक र सङ्केतात्मक छन् । हावा, पानी, आगो, पृथ्वी जस्ता निर्जीव वस्तु बोलेको देखाइएको छ । मानव र देवताहरू बीच संवाद भइरहेको छ । यो नाटक सरल, सहज, ग्रामीण र सामाजिक परिवेशका सीमाहरूलाई छोडेर यस नाटकले आजको मानवीय हासको स्थितिलाई सङ्केतात्मक र प्रतीकात्मक रूपमा प्रस्तुत गरिएको छ (अशेष मल्ल, भूमिका) । यस नाटकका संवाद कतै सरल र छोट्टा छन् भने कतै जटिल र लामा रहेका छन् । मानवेतर

जगतका मिथकीय, पौराणिक, भौतिक र यथार्थिक पात्रहरूको परिवेश (मिसाएर सं)वाद प्रायोगिक रूप, कतै साङ्केतिक रूप र कतै आध्यात्मिक रहेका छन् । निर्जीव वस्तुमा संवादात्मकतामा -

मूर्ति : “मान्छेले पुज्ने देवताबाट मान्छे बन्नु पर्ने यो घृणित रूप परिवर्तन गर्न मलाई पटककै मन थिएन ।”

पानी : “हामी मानव प्रेमी बनेका थियौं” (हराएको सूर्य, २०६५:७०) ।

त्यस्तै अदृश्य शक्ति बोलेको संवादमा -

हावा : “ठीकै छ मान्छेभन्दा राम्रो अर्को प्राणीको सिर्जना गरौंला ।”

आकृति : “लाइट बालेर सूर्यको खोजी गर्नु हिम्मत चाहिँ ठूलै हो तर कर्तव्यमा पुग्न चाहिँ गाढै पर्ला ।” (पूर्ववत् : ४)

यसरी यस नाटकमा पृथ्वी, हावा जस्ता अमानवीय चरित्रलाई पनि संवाद योजनामा सामेल गराएर त्यसको नवीन प्रयोग गराएका छन् ।

६. भाषाशैली

गद्य शैलीमा लेखिएको हराएको सूर्य नाटक केही जटिल प्रकारको रहेको छ । व्यङ्ग्यात्मक र प्रतीकात्मक भाषाको प्रयोगले नाटक गद्य बनेको छ । मानवीय द्वासरको स्थितिलाई सङ्केतात्मक र प्रतीकात्मक रूपमा प्रस्तुत यस नाटकमा मानवीय, अमानवीय र ईश्वरीय पात्रहरू रहे पनि भाषाशैली सबैको सजीव र जीवन्त बनेको छ ।

छैटौ परिच्छेद

सारांश तथा निष्कर्ष

प्रस्तुत शोध शीर्षक 'पुष्प आचार्यको नाट्यकारिता' हो । यस शोधमा आवश्यक परेका सम्पूर्ण विधि र प्रक्रियाको शोधात्मक संयोजन गरिएको छ । ६ ओटा परिच्छेदमा रहेको यस शोधमा पहिलो परिच्छेद शोध परिचय र दोस्रो परिच्छेद नाटक विश्लेषण र नाटक विश्लेषणका आधार जहाँ शीर्षक अनुरूपका शोध समस्याको समाधानका लागि नाटकको व्युत्पत्ति र अर्थ, परिभाषा, वर्गीकरण र प्रमुख तत्व/नाटक विश्लेषणका आधार रहेको छ । तेस्रो परिच्छेदमा पुष्प आचार्यका नाट्ययात्रा र प्रवृत्ति पुष्प आचार्यको परिचय, पुस्तककाकार नाट्य कृतिको आधारमा पूर्वाद्ध (२०५८-२०६२) उत्तराद्ध २०६३ यता प्रमुख नाट्य प्रवृत्ति प्रस्तुत गरिएको छ । चौथो परिच्छेदमा पुष्प आचार्यका प्रकाशित एकाङ्की नाटकहरूको तत्वगत आधारमा विश्लेषण गरिएको छ । त्यस्तै पाँचौ परिच्छेदमा पुष्प आचार्यको **हराएको सूर्य** पूर्णाङ्की नाटकको विश्लेषण गरिएको छ । छैटौ यो शोध परिच्छेदमा समग्र शोधकार्यका प्रक्रियाको परिचयका साथै समग्र शोधमा विश्लेषण र विमर्श उपसंहार र त्यसको पनि सङ्क्षिप्त निष्कर्ष प्रस्तुत गर्दै आचार्यका नाट्ययात्राको प्रवृत्त निक्यौल गर्ने प्रयास गरिएको छ ।

पहिलो परिच्छेदको प्रारम्भमा शीर्षक परिचय, विषय क्षेत्रको परिचय दिँदै अध्ययनको विषय क्षेत्र निर्धारण गरिएको छ । त्यपछि समस्या कथन अन्तर्गत एउटा शोध प्रश्नमा केन्द्रीत रही तिनको निक्यौल गर्नका लागि पूर्वकार्यको सहयोग लिइएको छ । पूर्वकार्यको निष्कर्ष पछि शोधको औचित्य प्रस्तुत गरिएको छ, भने अध्ययनको सीमाङ्कन गरी आवश्यक शोध विधिको निर्माण गरिएको छ । यसरी सामग्री सङ्कलन विधिको निर्माण गरिएको छ । यसरी सामग्री संकलन विधि शोधको स्रोत र सोको विश्लेषण आधार तय: गर्दै प्रस्तुत शोधको रूपरेखालाई छोटकरीमा प्रस्तुत गरिएको छ ।

प्रस्तुत शोधको दोस्रो परिच्छेदमा **नाट्य सिद्धान्त र नाटक विश्लेषणका आधार** रहेको छ । यसक्रममा नाटकको व्युत्पत्ति र अर्थ प्रस्तुत गर्दै नाटकको प्रमुख परिभाषाका क्रममा पूर्वीय नाटककारहरू भरतमुनि, धनन्जय तथा हिन्दी साहित्यकार सीताराम चर्तुर्वेदीको नाट्य परिभाषा प्रस्तुत गरिएको छ । पाश्चात्य नाट्य परिभाषामा अरिस्टोटल, सिसरो, सेक्सपियर र इन्साइक्लोपिडिया इन्टरनेशनल तथा नेपाली साहित्यका केशवप्रसाद

उपाध्याय, मोहनराज शर्मा, अशेष मल्ल, कुमार कोइरला र देवी सुवेदीका नाट्य परिभाषालाई प्रस्तुत गरिएको छ । यसरी संवादात्मक शैलीमा लेखिएको सामाजिक जीवनको अनुकरण गरिने साहित्यिक विधा विशेषलाई नाटक मानिएको छ ।

अभिनयात्मक विधा नाटक नाट्य रचना, प्रस्तुती र दर्शक तीन पक्षहरूको समन्वय हो । यसको प्रत्यक्ष सम्बन्ध रङ्गमञ्चसँग हुने भएकाले अभिनय नाटकको प्राण हो । नाटक लेख्ने, खेल्ने र हेर्ने त्रिपक्षीय कार्यसँग सम्बन्धित छ । तसर्थ यसलाई त्रिआयमिक विधाका रूपमा स्वीकार गरिएको छ (पोखरेल, २०६२ :२) । नाटकमा नाट्य र पाठ्य दुवै तत्त्व हुन्छन् । यी दुवै सन्तुलित संयोजनमा यसले विधागत मूल्य प्राप्त गर्न सक्छ । पाठ्य तत्त्व अन्तर्गत आख्यान तत्त्व र काव्यतत्त्व हुन्छन् । तसर्थ नाटकमा आख्यान तत्त्व काव्यतत्त्व र नाट्य तत्त्व यी तीन ओटाको संयोजन रहन्छ । तथापि साहित्यको दृश्य विधा अन्तर्गत पर्ने नाटकमा कार्यव्यापार र द्वन्द्वको महत्त्वपूर्ण स्थान रहन्छ । अन्य विधाबाट छुट्याउने यिनै तत्त्वको प्रधानता रहने नाटक साहित्यको प्राचीन र संवृद्ध विधा हो ।

तेस्रो परिच्छेदमा पुष्प आचार्यको नाट्यात्रा र प्रवृत्ति प्रस्तुत गर्ने क्रममा प्रस्तुत शोध पत्रले गरेको निर्देशन अनुसार आचार्यका प्रकाशित मौलिक नाट्यकृतिका आधारमा पूर्वाद्ध र उत्तराद्ध नाट्य प्रवृत्ति उल्लेख गर्दै उनको नवीन प्रवृत्तिको रूपमा रहेको मिथकीयतार प्रयोग शिलता जस्ता प्रवृत्तिको निक्क्यौल गरिएकोछ । यसरी गरिएको अध्ययनमा आचार्यका मञ्चनीय तथा अप्रकाशित नाटकलाई प्रस्तुत गरिएको छैन । उत्तरवर्ती नेपाली नाटकलाई सबल तुल्याउने क्रममा नाटककार पुष्प आचार्यले गरेका योगदानको चर्चा गर्दै आचार्यले नाट्यलेखन र नाट्यकर्मित्व व्यक्तित्व स्थापित गरेको कुरालाई प्रस्तुत गरिएको छ ।

समसामयिक नाट्य धाराका प्रतिभा आचार्यका नाट्ययात्रा र प्रवृत्ति ठम्याउने क्रममा वि.सं. २०५८ देखि २०६२ सम्मको समयावधिलाई पूर्वाद्ध चरणका रूपमा सामाजिक यथार्थवाद, विसङ्गतिवादी, युगीन यथार्थ र प्रेम प्रणयजस्ता प्रवृत्तिहरू वरण गरेको पाइन्छ । भने उत्तराद्ध चरणमा प्रयोगवादी लेखनतिर सचेततापूर्वक उन्मुख भई नवीनताको खोजि गर्दै नवनव प्रयोगतिर उन्मुख रहेको यस चरणमा सशस्त्र द्वन्द्वको प्रभाव जसमा द्वन्द्वको विरोध र समर्थन लोकतान्त्रिक गणतान्त्रिक चेतना राजनीतिक अर्न्तवस्तुको प्रभाव पाइन्छ । नवनव प्रयोग र प्रवृत्तितीर उन्मुख आचार्यले नेपाली नाटक र रङ्गमञ्च क्षेत्रमा २०४९ सालदेखि नै रङ्गमञ्चीय सचेतता बोकेर बढीकृष्ण श्रेष्ठ र उनको सहलेखन रहेको **छर्किदेऊ सिन्दुर लास**

माथि र २०५० सालको आफ्नै मौलिक रचना ज्याउरेको बाऊमा लेखन मञ्चन र अभिनयमा एकाधिकार जमाउँदै लेखन र मञ्चनका हिसाबले करिव दुई दशक लामो नाट्ययात्रामा आफ्नो नाट्यकर्मि व्यक्तित्व स्थापित गराएका उनी हालसम्म पनि **नारायणी कला मन्दिर**बाट प्रस्तुत अधिकांश नाटकहरूमा आफ्नो रङ्गकर्मि व्यक्तित्वलाई निरन्तरता दिइरहेका छन् । समसामयिक नाट्यधारामा नवनव प्रयोगवादी नाट्य लेखनमा क्रियाशिल स्रष्टा आचार्यको योगदानलाई यस परिच्छेदमा प्रष्ट्याउने कार्य भएको छ ।

चौथो परिच्छेदमा पुष्प आचार्यका मौलिक प्रकाशित एकाङ्की नाटकहरूलाई विधा तत्त्वगत कथावस्तु, चरित्र, परिवेश, उद्देश्य, संवाद, भाषाशैली आधारमा विश्लेषण गरिएको छ । यसक्रममा आचार्यका २०५८ सालदेखि २०६३ सालसम्म प्रकाशित नाट्य कृतिहरूलाई आधार बनाई सोको निर्धारण सामाजिक यथार्थवादी, विसङ्गतिवादी, युगीन यथार्थता प्रेमप्रणय जस्ता प्रवृत्तिलाई निक्कै गरिएको छ ।

यस परिच्छेदको सन्दर्भ अनुसार उनका तीन पूर्णाङ्की नाटक सङ्ग्रहलाई तात्त्विक विश्लेषण गरिएको छ । जसमा पूर्वाद्ध चरणमा लेखिएको पहिलो एकाङ्की नाटक सङ्ग्रह **नेपाल गयो भन्दिनु है** (२०५८) भित्र रहेका नाटकहरूमा सत्ता सम्पन्न व्यक्तिहरूले दिएको कारुणिक र दर्दनाक अवस्था, युद्धबाट पीडित जनताको यथार्थ चित्रण, राजनीतिक नेताका फुस्रा आश्वासनले जनतामा छाएको निरासालाई यथार्थ रूपमा चित्रण गरिएको छ । समाजमा राजनीतिक, सांस्कृतिक, पारिवारिक, आर्थिक, शैक्षिक स्थिति, धोकेवाज, सामन्ति संस्कार आदि पक्षहरूको यथार्थ चित्रण यस नाटक सङ्ग्रहभित्रको ज्वलन्त प्रवृत्तिहरू हुन्, भने यसै चरणमा लेखिएको अर्को एकाङ्की नाटक सङ्ग्रह **मैना** (२०६१) भित्र रहेका कारुणिक चित्र, वर्तमानमा देखिएको विसङ्गतिका टड्कारो समस्यालाई व्यङ्ग्यात्मक र प्रतीकात्मक रूपमा चित्रण गरिएको छ । यस नाटक सङ्ग्रहका सबै नाटकहरू उत्कृष्ट र मञ्चन योग्य जसले समाज सुधारको अपेक्षा पनि राखेका छन् । अर्को एकाङ्की नाटक सङ्ग्रह **अन्तिम लास** (२०६३) लाई तात्त्विक आधारमा विश्लेषण गरिएको छ । आचार्यको उत्तरार्द्ध चरणमा सीमारेखाको रूपमा रहेको यस नाटकमा पूर्ववर्ती नाट्यप्रवृत्तिलाई अँगाल्दै प्रयोगवादी लेखन तर्फ सचेततापूर्वक उन्मुख भई नवीनताको खाजि गरिएको कटुयथार्थ प्रस्तुत गरिएको छ । पाँच ओटा एकाङ्की नाटकहरू सङ्गृहीत यस नाटक सङ्ग्रहमा पूर्वाद्ध चरण भन्दा प्रस्तुती, शिल्प, शैली र वस्तु विधानका दृष्टिले यस चरणका नाटकमा प्रतीकात्मक रूपले राष्ट्रिय

परिवेश, राष्ट्रिय पीडा र राष्ट्रिय मिलनको आवश्यकतालाई स्वैरकाल्पनिक रूपमा प्रस्तुत गरिएको छ । यस नाटक सङ्ग्रहमा समसामयिकतालाई प्रतिबिम्बित गरेका छन् । यस नाटक सङ्ग्रहका नाटकहरू शैली शिल्प, वस्तुविधान, कथोपकथन, घटनाक्रम, पात्रहरू र दृष्यात्मकता आदि उपर्युक्त ढंगले संयोजन गरिएको छ ।

पाँचौँ परिच्छेदमा पुष्प आचार्यको २०६५ सालमा प्रकाशित हराएको सूर्य पूर्णाङ्गी नाटकको तात्त्विक विश्लेषण गरिएको छ । मिथकीयता, प्रयोगवाद तथा स्वैरकाल्पनिकता जस्ता प्रवृत्तिहरू रहेको यस नाटकमा युगबोध तथा समकालीन चेतनाको प्रचुरता पाइन्छ ।

पुष्प आचार्यका नाट्ययात्रा र मुख्यमुख्य प्रवृत्तिगत विशेषताहरूलाई बुँदागत रूपमा तल प्रस्तुत गरिएको छ :

(क) पूर्वाद्ध चरण : २०५८ देखि २०६२ सम्म

- सामाजिक, यथार्थवादी, विसंगतिवादी युगीन यथार्थ र प्रेम प्रणय,
- सामाजिक, यथार्थवादी, समस्यामूलक र विसङ्गतिवादी अस्तित्ववादी चेतना,
- यौन र राजनीतिक द्वन्द्वजन्य प्रभाव शहरिया जीवनका जटिलताको प्रयोग,
- माओवादी सशस्त्र द्वन्द्वजन्य परिणतिको व्यापक प्रयोग, शहिद भाव, लोकतान्त्रिक गणतान्त्रिक चेतना र युगीन यथार्थको प्रकटीकरण
- पूर्वाद्ध चरणका कृतिहरूमा बहुदलीय व्यवस्थाको दुरावस्थाको चित्रण, सामाजिक यथार्थवादको पराकाष्ठ र पूर्वाद्धको पछिल्लो समयका, कृतिहरूमा सशस्त्र द्वन्द्वजन्य दुष्परिणामको चित्रण,

(ख) उत्तराद्ध चरण- २०६३ यता

- प्रयोगवादी लेखनतिर सचेतता पूर्वक उन्मुखभई नवीनताको खोजी,
- पूर्ववर्ती प्रवृत्तिगत वैशिष्ट्यहरूको क्रमिकता र निरन्तरता अन्य नवनव प्रवृत्तिहरूको सचेत प्रयोग,

- वर्तमान बोधलाई अझ सशक्तताका साथ अभिव्यक्ति दिँदै मिथकीयता र प्रयोगशिलताको वरण गर्नु,
- नेपाली साहित्यको मूल धारमा समाहित हुन सक्ने कृतिहरूको सिर्जना
- सशस्त्र द्वन्द्वको विरोध र समर्थन, लोकतान्त्रिक गणतान्त्रिक चेतना, राजनीतिक अन्तर्वस्तुको प्रभाव

सन्दर्भ सामग्रीसूची

- आचार्य, भरतमुनि, (इ. १९५६), नाट्यशास्त्र, दो.सं. भोलुम १,३५ ।
- आचार्य, पुष्प (२०५८), नेपाल गयो भन्दिनु है, चितवन : नारायणी कला मन्दिर ।
- (२०६१), मैना, चितवन : नारायणी प्रकाशन ।
- (२०६३), अन्तिम लास, चितवन : नारायणी प्रकाशन ।
- (२०६५), हराएको सूर्य, चितवन : नारायणी प्रकाशन ।
- उपाध्याय, केशवप्रसाद (२०५२), नाटक र रङ्गमञ्च, काठमाडौं : रुम प्रकाशन, पृ.१-६९ ।
- (२०४४), साहित्य प्रकाशन, काठमाडौं : शक्ति प्रिन्टर्स नरदेवी, पृ. ८१ ।
- (२०४९), साहित्य प्रकाशन, ललितपुर : साभा प्रकाशन ।
- (२०४९), नेपाली नाटक तथा रङ्गमञ्च उद्भव र विकास, काठमाडौं : पुस्तक भण्डार ।
- (२०५२), समको दुःखान्त नाट्य चेतना, काठमाडौं : साभा प्रकाशन, पृ. ३२ ।
- (२०५६), नाटकको अध्ययन, ललितपुर : साभा प्रकाशन ।
- (२०६७), नेपाली एकाङ्की र एकाङ्कीकार, ललितपुर : साभा प्रकाशन ।
- इन्टरनेशनल, इन्साइक्लो पिडिया, (ई. १९१८), भोलुम ६, लेक्सिकन पब्लिकेशन पृ. ५-१०
- कोइराला, कुमारप्रसाद (२०६६), केही आधुनिक नाटक र नाटकाकार, काठमाडौं : ओरिएन्टल प्रकाशन ।
- गौतम, लक्ष्मणप्रसाद, (२०६६), समकालीन नेपाली कविताका प्रवृत्ति, काठमाडौं : पैरवी प्रकाशन ।
- (२०७२), चितवनको साहित्यिक रूपरेखा, काठमाडौं : दोभान प्रकाशन ।
- चर्तुवेदी, सीताराम, (ई. १९६४), अभिनव नाट्यशास्त्र इलाहावाद, किताब महल ।
- थापा, हिमांशु (२०५०), साहित्य परिचय (चौ.सं.) ललितपुर : साभा प्रकाशन ।
- थापा, अशोक (२०६५), नाट्य समीक्षा र अन्य समालोचना, काठमाडौं : न्यू हीरा बुक्स इन्टरप्राइजेज ।
- धनन्नजय (२०१९), दशरूपकम, दो.सं. वारायासी : चौरबम्बा विद्याभवन ।
- न्यौपाने, टंकप्रसाद (२०४९), साहित्यको रूपरेखा दो.सं. काठमाडौं : साभा प्रकाशन ।
- नेपाली बृहत् शब्दकोश (२०६७), पुनः मुद्रित संशोधित (स) काठमाडौं : नेपाल राजकीय प्रज्ञाप्रतिष्ठान ।

पोखरेल, भानुभक्त (२०४०), **सिद्धान्त र साहित्य**, विराटनगर : श्याम पुस्तक भण्डार ।

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

भट्टराई, गोविन्दराज (२०३९), **भरतमुनि नाट्यशास्त्र**, काठमाडौं : नेपाल प्रज्ञाप्रतिष्ठान ।

..... (२०६४), **उत्तर आधुनिक विमर्श**, काठमाडौं : मोर्डन बुक्स ।

भट्टराई घटराज, (२०५०), **भिम निधि व्यक्ति र कृति**, दो.सं. काठमाडौं : साभा प्रकाशन ।

मल्ल, अशेष (२०५८), **अवलोकन**, सम्पा. रामचन्द्र पोखरेल, २/२ ।

..... (२०६६), **सडक नाटक सिद्धान्त सिर्जना र प्रस्तुती**, काठमाडौं : एकता बुक्स ।

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

बराल, ईश्वर र अन्य (सम्पा.) (२०५५), **नेपाली साहित्यकोश**, काठमाडौं : नेपाल राजकीय प्रज्ञाप्रतिष्ठान ।

शर्मा मोहनराज र खगेन्द्रप्रसाद लुइटेल (२०६६), **शोधविधि**, चौ.सं. ललितपुर : साभा प्रकाशन ।

शर्मा, मोहनराज र दयाराम श्रेष्ठ (२०६५), **नेपाली साहित्यको सङ्क्षिप्त इतिहास**, ते.सं. काठमाडौं : पालुवा प्रकाशन ।

सुवेदी, देवीप्रसाद (२०७०), **नाट्य सिद्धान्त**, ललितपुर : एकता प्रकाशन ।

साङ्स्कृत्यायन, कमला (ई.सं. १९८१), **विचार र विवेचना**, दार्जिलिङ्ग श्यामब्रदर्श प्रकाशन ।

श्रेष्ठ, दयाराम र मोहनराज शर्मा (२०४०), **नेपाली साहित्यको सङ्क्षिप्त इतिहास**, दो.सं. ललितपुर साभा प्रकाशन ।

आचार्य, पुष्प, (२०६६), **मारूनी स्मारिका**, अङ्क बाह्रो चितवन : नारायणी कला मन्दिर, १/३२ ।

खनाल, किशोर (२०६२), मैना, **वर्गीय राष्ट्रिय दैनिक**, चितवन १/२५ ।

दत्त, प्रवीण (२०६२), छ्चल्कियो नारी वेदना, **साप्ताहिक**, काठमाडौं ११/१६ ।

पण्डित, दीननाथ शर्मा (२०६२), पाश्चात्य नाटकमा रङ्गमञ्च, **मारूनी**, अङ्क दशौं, चितवन : नारायणी कला मन्दिर, १०/१० ।

पनेरु, राजिन (२०७१), **उत्तरवर्ती चरणको नेपाली नाटकका प्रवृत्ति, २०३०-२०६९**, अप्रकाशित स्नातकोत्तर तह शोधपत्र, त्रिभुवन विश्वविद्यालय, नेपाली केन्द्रीय विभाग कीर्तिपुर ।

पोखरेल, डिआर (२०६८), चितवनमा पुस्तक र पत्रपत्रिकाहरूको नालीबेली, अभियान,
नेपाल पुस्तक तथा स्टेसनरी व्यवसायी महासंघ, जिल्ला शाखा चितवन ।
प्रभात, रमेश (२०६४), चितवनका साहित्यिक कृतिहरूको अभिलेखाङ्कन, रामेश्वर स्मारिका,
चितवन : रामेश्वर पुस्तकालय तथा वाचनालय ।
शर्मा, गोपीकृष्ण (२०५३, २०५४), नाटकको विधागत परिचय, विवेक, मुखपत्र, चितवन :
वीरेन्द्र बहुमुखी क्यास, अङ्क तीन ।
सापकोटा, नारायण (२०६२), मैना राजनीति विज्ञको आँखा खोल्ने प्रयास, नेपाल समाचार
पत्र राष्ट्रिय दैनिक, वर्ष १०/२१६, ५ ।

