

परिच्छेद - एक

बालकृष्ण समको अन्धवेग नाटकमा द्वन्द्वविधान

१.१ शोध शीर्षक

शोधको शीर्षक “बालकृष्ण समको अन्धवेग नाटकमा द्वन्द्वविधान” रहेको छ ।

१.२ शोध प्रयोजन

यो शोध पत्र त्रिभुवन विश्व विद्यालय, नियमित तर्फ श्री म.र.ब. क्याम्पस इलाम मार्फत, मानविकी तथा सामाजिक शास्त्र सङ्काय नेपाली विषयको स्नाकोत्तर तह दोस्रो वर्षको दशौं पत्रको प्रयोजनको निम्ति प्रस्तुत गरिएको छ ।

१.३ शोध परिचय

शोध कार्यको शीर्षक बालकृष्ण समको अन्धवेग नाटकको पात्रहरूको द्वन्द्व व्याख्या विश्लेषण गरिने छ । वि.सं. १९९६ मा साभा प्रकाशनबाट प्रकाशित यो नाटक समको नाट्य यात्रा तेस्रो तर्फ उन्मुख भएको बेला लेखिएको थियो । पाश्चात्य नाट्य परम्परामा आधारित भएर लेखिएको यस नाटकलाई समको नाट्य यात्राको सन्दर्भमा रहेर पात्रहरूको द्वन्द्व व्यवहारलाई व्याख्या विश्लेषण गरिने छ । आकारका दृष्टिकोणले मध्यम खालको यस नाटकमा १०२ पृष्ठ, ३ अङ्क र १४ दृश्य रहेको छ ।

गद्य पद्य दुवै भाषालाई आधार बनाई काव्यात्मक शैलीमा लेखिएको नाटक हो अन्धवेग यस नाटकमा कुनै पनि बन्धन भित्र यौन आकांक्षा बस्न नसक्ने, अचेतन मनभित्र रहेन समाज, नैतिकता, संस्कार र पराम्परालाई सहजै स्वीकार नगर्ने जस्ता कुराहरूलाई देखाउन खोजिएको छ । मानिस भित्र रहेको अतृप्त यौन आकांक्षा अनैतिक, संस्कारहीन, विवेकहीन, असामाजिक, अमानवीय हुन्छ भनेर देखाउन यो नाटकको रचना समले गरेका हुन् ।

मनोविश्लेषणात्मक र वैचारिक दृष्टिले उच्च मानिने ‘अन्धवेग’ नाटकमा लेखकको पूर्वीय अध्यात्मवाद डार्विनेली विकासवाद, मार्कसेली ऐतिहासिक द्वन्द्वात्मक भौतिकवादी

दार्शनिक साथै फ्रायडको मनोवैज्ञानिक दार्शनिकताको मिश्रण पाइन्छ । प्रस्तावित नाटक पूर्ण नाटकका रूपमा रहेको छ । नाटकका सिद्धान्तहरूलाई आधार मानेर हेर्दा विविध खाले पात्रहरूको उचित संयोजन भएकोले नाटकमा पात्रहरूमा भएको द्वन्द्वात्मक अध्ययन विश्लेषण गर्नु सान्दर्भिक देखिन्छ । नाटक अहिलेसम्म अध्ययन नभएको क्षेत्र द्वन्द्व विधानको कोणवाट व्याख्या विश्लेषण गरिएको छ । यसै नाटकको पात्रहरूमा देखिएको द्वन्द्वात्मक अवस्थाको अध्ययन तथा मूल्याङ्कन तथा विश्लेषण गरी अध्ययन कार्य सम्पन्न गरिएको छ ।

१.४ समस्याको कथन

शोधपत्र नेपाली सहित्य आकाशमा सेक्सपियरका नामवाट चिनिने नाट्य सम्राट बालकृष्ण समको 'अन्धवेग' नाटकमा द्वन्द्वविधान मूल समस्यामा केन्द्रित रहेको छ र यसै मूल समस्यासँग सम्बन्धित भएर आउने अन्य समस्याहरू निम्नानुसार छन् :-

- (क) अन्धवेग नाटकमा द्वन्द्वविधानको सैद्धान्तिक स्वरूपको अध्ययनको स्थिति कस्तो छ ?
- (ख) अन्धवेग नाटकमा प्रयुक्त पात्रहरूको द्वन्द्वात्मक स्थिति के कस्तो रहेको छ ?
- (ग) अन्धवेग नाटकमा द्वन्द्वको प्रयोग कस्तो रहेको छ ?

१.५ शोध कार्यका उद्देश्यहरू

विना उद्देश्य कुनै पनि कामको सुरुवात हुँदैन । तसर्थ शोध कार्य गर्नुका पछाडि पनि उद्देश्य रहेको हुन्छ । यो अन्धवेग नाटकमा द्वन्द्वविधान शीर्षकमा रहेर गरिने शोधकार्यका उद्देश्यहरू यस प्रकार रहेका छन् ।

- (क) नाटकमा द्वन्द्वविधानको सैद्धान्तिक स्वरूपको अध्ययन गर्नु ।
- (ख) अन्धवेग नाटकमा पात्रहरूको द्वन्द्वात्मक विश्लेषण गर्नु ।
- (ग) अन्धवेग नाटकमा प्रयुक्त द्वन्द्वको विश्लेषण गर्नु ।

१.६. पूर्वकार्यको समीक्षा

नेपाली नाटकको क्षेत्रमा पाश्चात्य मान्यतालाई सहज ढङ्गबाट प्रस्तुत गर्दै बालकृष्ण समले दुखान्तीय परिवेशकै भावलाई समेटेर लेखिएको गद्य पद्य नाटक 'अन्धवेग' वि.स.१९९६ प्रकाशित भएको थियो । यस नाटकमा भएको कथावस्तु, भाषाशैली, लय विधान, पात्रहरूको अवस्थावारे साथै नाट्य तत्त्वका आधारमा नाटकबारे धेरै चर्चा परिचर्चा भएको पाइन्छ । यस नाटक अध्ययन गर्ने विद्वान्हरूले आफ्नो बौद्धिक क्षमता अनुरूप अध्ययन कार्य गरेका छन् । अझै विश्वविद्यालयले विभिन्न तहहरूमा 'अन्धवेग' नाटकको अध्ययनलाई समावेश गरेपछि समीक्षा गर्ने कार्यहरू पनि हुँदै आएको देखिन्छ । 'अन्धवेग' नाटकमा केन्द्रित भएर गरिएको अध्ययनहरूको विवरण निम्नानुसार प्रस्तुत गरिएको छ ।

मृगेन्द्र शमशेर (१९९६) ले अन्धवेग नाटकको भूमिकामा परिचय शीर्षकमा रहेर नाटकको समीक्षा हरेकको जीवन्तीमा सुख-दुख बराबरी मिसिएको छ । कहिल्यै पनि पाप पृथ्वीबाट हट्न सक्दैन सबै भन्दा पवित्र चिज प्रेम हो । तर कलियुगमा यसको पवित्रतामा कलङ्क लाग्दछ, यसलाई सहित्यले लुकाउन हुन्न । यस्तो राय भएको टीकाटिप्पणी गर्नेहरूले यो नाटक मन पराउँछ भनेर समीक्षा गरेको पाइन्छ ।

ताना शर्मा (२०२८) ले मधुपर्क पत्रिकामा प्रकाशित अन्धवेगको नाटकीयता नामक लेखमा स्त्री पात्र पम्फालाई मुख्य दोषी ठहराएका छन् । उनले भनेका छन् मनुष्य भित्र दुर्गुणको हिरो पस्यो भने त्यसले कसरी जीवनलाई कुटुकुटु खाएर अन्त्यमा अँध्यारो खाल्डोमा जान्छ भन्ने विश्लेषणात्मक अध्ययन नै अन्धवेगको मुख्य स्त्री पात्र पम्फाको चारित्रिक दोषको सिङ्गो परिवार नै भन्नुभन्नु भएको घटना नाटककारले चित्रण गरेका छन् ।

जगदीश शमशेर (२०२९) ले अन्धवेग र अभियान शीर्षकमा 'रूपरेखा' पत्रिकामा प्रकाशित लेखमा पात्रहरूको घटनाक्रम र कार्य व्यापारका आधारमा विशेषत मुख्य पात्रहरूलाई केन्द्रमा राखी विश्लेषण गरेको पाइन्छ । उनले यो नाटक गरुणध्वज र पम्फाको पारिवारिक जीवनको शान्त सतहमुनि कम संकटको समय विस्फोट राखेर सुरु गरिएको नाटक हो भनेका छन् ।

हृदयचन्द्र सिंह प्रधान (२०३६) ले केही नेपाली नाटक नामक कृतिमा पम्फाले जयवीरलाई केटाकेटीमा देखेकी, जयवीरले पम्फालाई विल्कुलै नचिनेको त्यो सम्बन्धमा दुई

चार दिन त उनीहरूलाई विना काममा बोल्नै पनि एक किसिमको सङ्कोच मान्नु पर्ने हो । तर आश्चर्यको कुरा छ, बेलुकी भण्डै सुत्ने बेला जयवीरहरू आए भोलिपल्ट भण्डै एका-विहानै भाउजू र देवरको बीचमा आशको भावना प्रेम भइसकेको देखिन्छ भनेर कता कता कथावस्तुको असन्तुष्टी राखेको पाइन्छ ।

रत्नध्वज जोशी (२०३७) ले नेपाली नाटकको इतिहास नामक कृतिमा 'अन्धवेग' बारे मुटुको व्यथा र मुकुन्द इन्दिरा लेख्न थाल्दा भन्दा यो नाटक लेख्दा नाटकीय सीप लेखकमा बढ्दै गएको कुरा प्रष्ट्याएका छन् । उनले सीप हेर्न दोस्रो अङ्कको पहिलो दृश्य हेर्न आग्रह गरेवाट यो कुरा स्पष्ट हुन्छ ।

ताना शर्मा (२०४८) ले सम र समका कृति नामक पुस्तकमा पुस्तकको अन्धवेग को कथा काठमाडौँ वरिपरि भएको र यसका पात्रहरू राम्ररी चिनेका व्यक्तिहरूवाट टिपिएको छन् भनेर चर्चा गरेको पाइन्छ ।

केशवप्रसाद उपाध्याय (२०५२) ले समको दुखान्त नाट्य चेतना मा अन्धो बैरागी मनको मुनियाँ अन्धवेगले आँखा चिम्लेर उडिरहेको अनुभव गर्दछ । उसका भनाइमा संसार विषय बासनामा भकभकी पाकी उफ्रदै छ । उसका विचारमा संसारमा तल आगो छ र त्यस माथि पृथ्वीरूपी कराइ छ, अनि जीवन त्यसै कराइमा उसिनिँदा वाफ उठेर आकाशतिर जान्छ र मानिसको जीवन त्यसै उम्लदा छिनमा नै अग्निज्वालामा पर्छ र डढेर सखाप हुन्छ भनेर काव्यात्मक अभिव्यक्तिद्वारा चर्चा गरेका छन् ।

यमप्रकाश खनाल (२०५९) ले गरिमा पत्रिकामा नाटककार सम र उनको अन्धवेग एक समिक्षा नामक लेखमा सबै कुरावाट तृप्ती हुँदाहुँदै पनि यौनवाट तृप्त नहुँदा सिर्जित हुने परिवेशलाई देखाउनु यस नाटकको उद्देश्य हो भनेर समीक्षा गरेको पाइन्छ ।

प्रीति खनाल (२०६१) अन्धवेग नाटकको कृतिपरक अध्ययन नामक स्नातकोत्तर शोधपत्रमा नेपाली संस्कृति, परिवेश र जीवन पद्धति अनुसार विवाह भैसकेकी नारीले प्रेम गर्नु, पोइला जानु जस्ता कुरा पचाउन र स्वीकार गर्न नसकिने र पाश्चात्य संस्कृति र मान्यतामा यो कुनै नौलो कुरा होईन भन्ने देखाउन खोजेको कुरा उल्लेख गरेकी छन् ।

कृष्णहरि बराल र नेत्र एटम (२०६४) ले नेपाली आख्यान र नाटक नामक पुस्तकमा यस नाटकको स्थान मुख्य गरेर काठमाडौँको गरुणध्वजको घरमा केन्द्रित छ । यसका साथै

दक्षिणकाली, पशुपति, बत्तीसपुतली आदि क्षेत्रलाई समेटेको छ भनेका छन् । यसका आधारमा परिवेशलाई बढी जोड दिएर चर्चा गरेको पाइन्छ ।

कुमार बहादुर कोइराला (२०६६) ले **समका दुखान्त नाटकमा द्वन्द्व विधान** शीर्षकको विद्यावारिधी शोध ग्रन्थमा नेपाली सहरी परिवेशमा पाश्चात्य सभ्यताको प्रभाव खास गरी उच्च वर्गहरूका परिवारमा पर्दै गएको कुरा उल्लेख गरेका छन् । जसलाई पुष्टी गर्न नाटकमा छोराछोरीको नाम रखाइलाई सङ्केत गरेको पाइन्छ । त्यस्तै गरी बासनात्मक द्वन्द्वको कुरालाई उठाएको पाइन्छ ।

केशवराज उपाध्याय (२०६७) ले नेपाली नाटक र नाटककार नामक पुस्तकमा अन्धवेग नाटकको घटनाक्रम कुन कुन स्थानमा घटेको छ, भन्ने कुरालाई उठाइएको पाइन्छ ।

तिलकराम न्यौपाने (२०७१) ले **अन्धवेग नाटकमा परिवेश विधान** शीर्षकमा रहेर गरेको स्नाकोत्तर शोधपत्रमा काठमाडौंको दक्षिणकाली, बत्तीसपुतली, गुह्वेश्वरी, पशुपति, कलकत्ता, सांखु, बज्रयोगिनी, चोभार, तुर्की, रोम, अमेरिका जस्ता ठाउँहरूको परिवेश 'अन्धवेग' मा रहेको कुरा उल्लेख गरेका छन् ।

भोजराज हुंगेल र दुर्गाप्रसाद दाहाल (२०७२) ले **नेपाली नाटक, एकाङ्की र निबन्ध** नामक पुस्तकमा नाटकका तत्त्वका आधारमा अन्धवेगको विश्लेषण गरी अतृप्त यौन र आकांक्षा, अनैतिक संस्कारहीन र विवेकहीन हुन्छ, भन्ने भाव नाटकमा देखाई प्रस्तुत गरेका छन् ।

शिशिर भट्टराई (२०७२) ले **बालकृष्ण समको अन्धवेग नाटकमा पात्र विधान** शीर्षकमा स्नाकोत्तर शोधपत्रमा अन्धवेग नाटकको पात्रहरूको चरित्रचित्रण गरेको पाइन्छ ।

यसरी विभिन्न विद्वान्हरूको विभिन्न पुस्तक र पत्रपत्रिकाहरू मार्फत अन्धवेग नाटकको विभिन्न पक्षमा रहेर टीकाटिप्पणीहरू गरेको पाइन्छ । कसैले परिवेश, कसैले कथावस्तु, कसैले भाषाशैलीलाई आधार बनाएर अध्ययन गरेका भएपनि गहिरिएर पात्रहरूको चरित्रात्मक द्वन्द्वमा समीक्षात्मक टिप्पणी भने देखिदैन । तसर्थ प्रस्तुत शोधपत्र द्वन्द्वविधानमा केन्द्रित भई पात्रहरूको चरित्रात्मक द्वन्द्वको अध्ययन गर्ने प्रयास गरिएको छ । अध्ययन गर्दा विशेष गरी अन्धवेग नाटकका पात्रहरूको विश्लेषण गरिएका पुस्तक र पत्रिकाहरूलाई आधार मानी प्रस्तुत गरिएको छ ।

१.७. औचित्य, महत्व र उपायेगिता

बालकृष्ण सम नेपाली साहित्यका एक स्तम्भ हुन् । यिनको विषयमा र यिनका कृतिहरूको बारेमा संक्षिप्त चर्चा प्रयाप्त भएका छन् भने कतिपय पक्षमा शोधकार्यहरू पनि भएका छन् तर अन्धवेग नाटकको द्वन्द्वविधान पक्षमा केन्द्रित रहेर सम्यक अध्ययन नभई सकेकाले यस शोधकार्यले अन्धवेग नाटकको द्वन्द्वपक्षको विश्लेषणलाई पूर्णता दिने हुँदा यो शोधकार्य औचित्यपूर्ण रहने छ । नाटकीय तत्त्वमा द्वन्द्व र समका केही नाटकलाई समेत समेटिने हुँदा शोधकार्यको अध्ययन उपयोगी र औचित्यपूर्ण रहेको छ ।

१.८. शोधकार्यको सीमाङ्कन

शोधपत्र नाटककार बालकृष्ण समको अन्धवेग नाटकको द्वन्द्वविधानमा मात्र केन्द्रित भई अध्ययन विश्लेषण गरिएको छ ।

१.९. सामग्री सङ्कलन र शोध विधि

प्रस्तुत शोधकार्य गरिएको सामग्री सङ्कलन र शोध विधिवारे तल उपशीर्षकमा छुट्टाछुट्टै रूपमा चर्चा गरिएको छ ।

(क) सामग्री सङ्कलन विधि

शोधपत्रमा निम्न प्राथमिक स्रोतका रूपमा बालकृष्ण समको नाटक अन्धवेगलाई लिइएको छ भने द्वितीय स्रोतका रूपमा यसै कृतिलाई आधार मानी लेखिएका विभिन्न लेख रचना तथा विभिन्न शोध ग्रन्थहरूलाई आधार मानेर सामग्री सङ्कलन गरि प्रस्तुत गरिएको छ ।

(ख) शोध विधि

प्रस्तुत शोधकार्यका लागि मुख्यतः पुस्तकालय विधिलाई आधार मानी ऐतिहासिक वर्णनात्मक र तुलनात्मक विधिको आवश्यकता अनुसार उपयोग गरी विश्लेषात्मक पद्धति

अनुशरण गरि अध्ययन कार्य सम्पन्न गरिएको छ । विशेषतः द्वन्द्व विधानका सन्दर्भमा पात्रहरुबीचमा उत्पन्न द्वन्द्वगत सिद्धान्तलाई आधार मानी वर्गीकरण गरी पूर्वीय र पाश्चात्यमा मान्यता साथै शैली वैज्ञानिक पद्धति अनुरूप लिङ्ग, कार्य, जीवन चेतना, आसन्नताका, स्वभावका, प्रवृत्ति, वैचारिकता र आवद्धताका आधारमा व्याख्या विश्लेषण गरिएको छ ।

१.१०. शोधपत्रको रूपरेखा

प्रस्तुत शोधपत्र निम्नलिखित संरचनामा आधारित भएर गरिएको छ ।

पहिलो परिच्छेद : शोध परिचय

दोस्रो परिच्छेद : द्वन्द्वविधानको सैद्धान्तिक स्वरूप

तेस्रो परिच्छेद : नाटककारको साहित्यिक यात्रा तथा चरणगत प्रकृति

चौथो परिच्छेद : अन्धवेग नाटकमा द्वन्द्वविधान

पाँचौ परिच्छेद : सारांश, निष्कर्ष र प्राप्ति



परिच्छेद - दुई

द्वन्द्व सिद्धान्त र नाटकीय द्वन्द्व

२.१ द्वन्द्वको परिचयः

द्वन्द्व संस्कृत शब्द हो । द्वन्द्व शब्दको प्रयोग विभिन्न अर्थमा भाषा साहित्य, मनोविज्ञान, समाजशास्त्र, राजनीतिशास्त्र आदि क्षेत्रमा भएको पाइन्छ । 'नेपाली शब्दसागर' मा द्वन्द्व शब्दको अर्थ यसरी प्रस्तुत गरिएको छ । शास्त्रअनुसार उभय पदार्थ समान हुने अनेक वस्तुको समाहार बनाउने समास, ज्यादै अफठेरो खालको रोग, परस्पर दुई विरोधी तत्त्वको जोडा, दुई व्यक्तिको झगडा सङ्घर्ष, द्वन्द्वयुद्ध, मल्लयुद्ध, घम्साघम्सी, बाभावाभ, कलह, जोडपोई, लोग्नेस्वास्नी, दाजुभाइ, साथीभाइ, दुई चीजको जोडा युगल, जोडी, दुःख, तकलीफ दोधार संशय (नेपाली शब्दसागर, २०५८ पृ. ६९०) । चक्रपाणी चालिसेद्वारा सम्पादित 'हितैषी नेपाली शब्दकोश' मा द्वन्द्व शब्दको प्रयोग गरी 'दुई दुई, जोडी जोडा, परस्पर, रहस्य, कलह, मिथुन, युगल, युग्म, विवाद, स्त्री पुरुष, सङ्गम, रोग विशेष, शोक, हर्ष शितोष्णादि परम्पर विरोधी दुई कुरा छ प्रकारको समास मध्येको एक समास' (हितैषी नेपाली शब्दकोश, २०४६ पृ. ४६१) भन्ने अर्थ लगाएको छ ।

नेपाली बृहत् शब्दकोशमा द्वन्द्व शब्दका नौवटा अर्थ लगाइएको छ : १. कुनै दुई वस्तुको जोडा, युग्म, युगल २. लोग्ने स्वास्नी जोडपोइ दम्पती ३. परम्पर दुई विरोधी तत्त्वको जोडा ४. दुई व्यक्तिको बीचको झगडा, द्वन्द्वयुद्ध, मल्लयुद्ध, कुस्ताकुस्ती ५. कलह, संघर्ष, उत्पात । ६. समाजमा अनेक पदहरूको समुदाय अर्थ बुझाउने एक भेद । ७. अल्झो भन्झट । ८. कष्ट, दुःख । ९. द्विविधा संशय (नेपाली बृहत् शब्दकोश, २०६० पृ. ६३८) ।

'अक्सफोर्ड एडभान्स लर्नर डिक्सनरी' अनुसार कन्प्लेक्ट अर्थात् द्वन्द्व भनेको त्यस्तो परिस्थिति जहाँ विपरीत विचार, धारणा र भावनामध्ये कुनलाई छान्ने भन्ने अप्ठ्यारो हुन्छ । 'भार्गव स्ट्यान्डर्ड इलस्ट्रेटेड डिक्सनरी' अनुसार कन्प्लेक्ट वा द्वन्द्व शब्दको अर्थ युद्ध, विरोध, कलह, झगडा हो (पाठक, सन् १९९७, पृ १४६) । 'नेपाली बृहत् शब्दकोश' का अनुसार द्वन्द्व भनेको कुनै वस्तुको जोडा, परस्पर विरोधी तत्त्वको जोडा, दुई व्यक्तिबीचको झगडा, कलह, सङ्घर्ष, द्विविधा हो (पोखरेल आदि, २०४०, पृ ६७७) । यी माथिका संस्कृत अङ्ग्रेजी र नेपाली शब्दकोश अनुसार द्वन्द्व भनेको दुई विपरीत अवस्था, गुण , प्राणी , वस्तु, विचार, भावना वा धारणाको जोडा हो । दुई विपरीत अवस्था, गुण, प्राणी, वस्तु, विचार, भावना वा धारणाबीच हुने झगडा, कलह, सङ्घर्ष, द्विविधा, सन्देह, दोधार हो । सामान्य बोलीचालीको

भाषामा द्वन्द्व भन्नाले भगडा, मनमुटाउ, वैरभाव, दुस्मनी, लडाइँ आदि बुझिन्छ । द्वन्द्वको अर्थ व्यक्ति, स्थान परिस्थिति, विषय, प्रसङ्ग र सन्दर्भअनुसार विभिन्न किसिमको हुन सक्छ । द्वन्द्व मूलतः व्यक्तिको मनबाट सुरु हुन्छ , अनि व्यक्ति, समूह, समुदाय, राष्ट्र र अन्तर्राष्ट्रबीचको सम्बन्धअनुसार जस्तो र जत्रो पनि हुन सक्छ । दार्शनिक दृष्टिले हेर्ने हो भने सृष्टि र प्रलयको द्वन्द्वबाट संसार देखिन्छ । जीवन र मृत्युको द्वन्द्वबाट जीवन देखिन्छ । आगो र पानी, तातो र चिसो, जल र स्थल, सत् र असत्, पृथ्वी र आकाश, भाले र पोथी आदिको जोडा नै सृष्टि हो । स्वयम् प्रकृतिमा द्वन्द्व छ । वर्षा र खडेरीको द्वन्द्व छ । घाम र पानीको द्वन्द्व छ । आगो र पानीको द्वन्द्व छ । वर्षा जीवनको प्रतीक हो भने खडेरी मृत्युको प्रतीक हो । मानवको जीवन नै जीवन र मृत्युको द्वन्द्वबाट परिभाषित हुन्छ । धार्मिक दृष्टिले हेर्दा प्रकृति र पुरुष, आत्मा र परमात्माको जोडा नै संसार हो । मनोवैज्ञानिक दृष्टिले हेर्ने हो भने मान्छेका विपरीत इच्छाबीचको सङ्घर्ष नै द्वन्द्व हो । यसरी द्वन्द्वको सामान्य अर्थ सर्वव्यापक देखिन्छ ।

अमरकोशमा द्वन्द्व भनेर लोग्नेस्वास्नीका नाम भनिएको छ । यसैगरी द्वन्द्वका विषयमा विविध मान्यता र मतहरू पाइन्छन् । चराचरको समग्र तत्त्वमा वस्तुमा जीवनमा अथवा कुनै पनि स्थितिको निर्माण हुनमा द्वन्द्व नै कारक तत्त्व देखिन्छ । सुरुमा पृथ्वीको रचना वा त्यसपछि प्राणीहरूको रचना सबै द्वन्द्वबाट नै भयो । देवता र दैत्यबीचको घमासान युद्ध पनि द्वन्द्वकै ज्वलन्त प्रतिक्रिया मानिन्छ । भौतिक पदार्थमा हेगेल आदिले द्वन्द्व रहन्छ भनेका छन् । अब मानिसमा रहने द्वन्द्वलाई कुरा गर्दा मानिसभित्र र बाहिर देखा पर्ने असन्तुष्ट, वैमनस्य, ईर्ष्या, क्रोध, अहङ्कार क्षुधा, भगडा, द्वेष हत्या, वितृष्णा, वैषम्य, असन्तोष, युद्ध त्याग, मृत्यु आदि सबै द्वन्द्वकै उपज हुन सक्छ । यसरी नै आकाश, पृथ्वी, जल, वायु र तेज जस्ता पञ्चमहाभूत सत्त्व, रज र तम जस्ता त्रिगुण र प्राणीको इन्द्रियहरू सबै द्वन्द्वमय छन् । हाम्रो शरीर रातदिन द्वन्द्वका परिणत हुन । यसरी के भन्न सकिन्छ भने द्वन्द्वविना कुनै पनि दृश्य वा अदृश्य पदार्थको निर्माण हुँदैन र अस्तित्त्ववान पनि बन्दैन ।

द्वन्द्व परस्पर विरोधी विचारका बीचमा सङ्घर्ष हो । द्वन्द्वको सिर्जना वस्तुका स्वभावबाटै हुन्छ । कलाचिन्तनका सन्दर्भमा पनि द्वन्द्व प्रमुख कारक तत्त्व रहन्छ । अभि नाटकको अस्तित्त्व त द्वन्द्वविना कल्पना सम्म पनि गर्न सकिदैन । चाहें बाह्य होस् वा आन्तरिक किसिमको नै होस् । नाटकमा अवश्य नै द्वन्द्व रहन्छ । यदि कुनै निश्चित गन्तव्यतिर उन्मुख विषयवस्तुमा उद्देश्य वा कथामा अवरोध खडा गर्न विरोधी विचारका

क्रियाकलापहरू सक्रिय हुन थालेपछि दुई थरी व्यक्ति समूह वा विचारका मतभेदहरू सक्रिय हुन्छन् र द्वन्द्वको सिर्जना हुन्छ । द्वन्द्व व्यक्ति आफै भित्रको वैचारिक पक्ष हो । कतिपय विषय वा सिद्धान्तहरूमा हाम्रा मनमा कुन ठीक वा कुन बेठीक मत देखापर्दछ । यस्ता मानसिक हुँडलो उथलपुथल र घात प्रतिघातबाट निर्मित परिणामबाट बढी विश्वसनीयता र स्वभाविकता हुने हुनाले साहित्यिक कृतिमा द्वन्द्व अनिवार्य तत्त्व भएको छ । यदि द्वन्द्वविनाको कथ्य छ भने त्यसमा जीवन्तता आउँदैन ।

२.२ द्वन्द्वको परिभाषा

द्वन्द्वको परिभाषा दार्शनिक आधारमा पूर्वीय र पाश्चात्य मान्यता अनुसार परिभाषित गरेको पाइन्छ ।

२.२.१ पूर्वीय दर्शनमा द्वन्द्व

पूर्वीय दर्शनमा जगत्को सृष्टि कसरी भयो भन्ने सम्बन्धमा अनेक मत देखिन्छन् । कसैले ब्रह्माबाट सृष्टि भएको भन्छन् । सृष्टिकर्ता ब्रह्मा, पालनकर्ता विष्णु र संहारकर्ता महेश्वर हुन भन्ने किबदन्ती छ । उपनिषत् वा श्रुतिहरूका अनुसार सृष्टि हुनुभन्दा पहिले केवल एक मात्र नारायण थिए अरु कोही थिएनन् र केही थिएन । उनले एकलै बस्न रुचाएनन् । उनले धेरै रूपका प्रजासहितको होऊँ भन्ने इच्छा गरे ती ईश्वरलाई सृष्टि गर्ने प्रबल इच्छा भयो । उनले समस्त लोकहरूको सृष्टि गरे । आफू स्वयम् त्यसैमा प्रविष्ट भए (पन्त, २०६२ पृ ४) । यसरी जगत्को सृष्टि भन्नु नै दुईहरूको योगबाट बहु वा धेरै हुनु हो भन्ने देखिन्छ ।

२.२.२ पाश्चात्य दर्शनमा द्वन्द्व

पश्चिमी जगत्मा द्वन्द्ववाद, ग्रीकशब्द, 'डाइलेगो' बाट निष्पन्न भएको हो । यसको अर्थ हो छलफल गर्नु, वादविवाद गर्नु, प्राचीन ग्रीक दार्शनिकहरूको विचार के थियो भने विचारहरूबीच द्वन्द्व अर्थात् वादविवाद हुनु नै सत्यसम्म पुग्ने राम्रो बाटो हो । उनीहरू द्वन्द्ववादलाई तर्क वितर्कबाट सत्यको स्थापना गर्ने छलफलबाट सत्यको परीक्षा गर्ने एउटा साधन ठान्दथे (श्रेष्ठ, २०५३ पृ. ३) । प्रत्येक वस्तुभिन्न पक्ष र विपक्षको बीज रहेकै हुन्छ । विरोध, संघर्ष र विग्रह नै तिनीहरूको जीवन हो ।

२.३ द्वन्द्वका प्रकार

द्वन्द्वका दुई पक्ष अन्तर्द्वन्द्व र बाह्य द्वन्द्व हुन् । अन्तर्द्वन्द्वको सम्बन्ध मनसँग रहने हुँदा यसको क्षेत्रमनोविज्ञान हो अर्थात् अन्तर्द्वन्द्व मनोविज्ञानको विषय हो । बाह्य द्वन्द्वको सम्बन्ध भौतिक जगत्सँग रहेको हुन्छ ।

नाट्यकृतिमा द्वन्द्वको स्थान प्रबल रहन्छ । यसरी द्वन्द्व बाह्य र आन्तरिक गरी दुई भागमा बाँडिएको पाइन्छ । सत् र असत् पात्रको परस्पर विचारको बाहिरी लडाईं भगडा बाह्य द्वन्द्व हो भने त्यस्तै एक पात्रको मानसिक हुँडलो घातप्रतिघात आदिलाई आन्तरिक द्वन्द्व मानिन्छ । तर द्वन्द्व निरार्थक द्वन्द्वका लागि मात्र नभई निश्चित उद्देश्य सिद्धिका लागि सिर्जना हुनुपर्छ । द्वन्द्व सिर्जना गर्दा स्वाभाविकता र कल्पनात्मकतामा बढी ध्यान दिनुपर्दछ । आधुनिक सिनेमा जस्तो विषयवस्तुलाई गौण ठान्ने द्वन्द्व पनि मानिदैन । यसले नाटकका दर्शक र कृतिका पाठकलाई सुरुदेखि अन्त्यसम्म डोऱ्याएर लैजाने काम गर्छ । नाटकको उत्कृष्टता त्यसको द्वन्द्व विधानमा नै निर्भर रहन्छ । नाटकको बाह्य द्वन्द्व भन्दा आन्तरिक द्वन्द्व अझै प्रभावकारी रहन्छ । द्वन्द्व विनाको नाटक गुलियो नपसेको उखु जस्तो हुन्छ, जसको आस्वादन विरसिलो वा खल्लो हुन्छ । नाटक चाहे सुखान्त होस् या दुःखान्त ठूलो होस् या सानो नाटक होस् अथवा एकाङ्की, विषय सामाजिक होस् या अन्य त्यसमा द्वन्द्व अपरिहार्य छ । नाटकको द्वन्द्वविधानले घटनालाई अगाडि बढाउँछ, पात्रको मनोदशालाई जगाई आफूतिर तान्छ (वशिष्ठ, २०५४ पृ. ८४) ।

२.३.१ अन्तर्द्वन्द्व

अन्तर्द्वन्द्व समस्त शब्द हो । यसको निर्माण अन्तः शब्द र द्वन्द्व शब्दको योगबाट भएको हो । अन्तशब्दको अर्थ मन, भिन्निभाग, अन्तर्विषय हुन्छ । अन्तर्द्वन्द्व शब्दले व्यक्तिका मनमा उत्पन्न दुई वा दुई भन्दा बढी इच्छाहरू उपस्थित भइदिंदा तिनले एकैसाथ पूर्ति हुन नसकेर एउटाको परितुष्टिका लागि अर्काको परितुष्टिमा बाधा पुऱ्याएको अवस्था हो (शर्मा र अन्य २०६१ पृ. १७६) । एउटै व्यक्तिको अन्तमनमा हुने सङ्घर्ष अर्थात् एउटै पात्रको अनुकूल र प्रतिकूल भाव वा विचारका बीचमा हुने संघर्षलाई आन्तरिक द्वन्द्व भनिन्छ । यसलाई मानसिक वा आत्मिक द्वन्द्व पनि भन्न सकिन्छ । मनमा उत्पन्न हुने यसप्रकारको दुई वा दुई भन्दा धेरै अन्तर विरोधी विचार वा अवस्थाले व्यक्तिलाई अनिवार्य अवस्थामा पुऱ्याउँछ । मान्छेको मनमा अन्तर्द्वन्द्वको अवस्था समान प्रकृतिका दुई पक्षमध्ये एउटालाई त्याग्ने र अर्कालाई अपनाउन पर्ने अवस्थामा कुनलाई त्याग्ने र कुनलाई अपनाउने भन्ने अनिर्णयको अवस्था पनि अन्तर्द्वन्द्वको अवस्था हो अर्थात् व्यक्तिको मनमा यो वा त्यो भन्ने द्विविधापूर्ण स्थितिमा उत्पन्न हुने मानसिक क्रिया हो (ढकाल, २०५८पृ. १२३) । अन्तर्द्वन्द्व के हो ? भन्ने विषयलाई फ्रायड र मनोविश्लेषणका लेखक कृष्णप्रसाद भण्डारी यसरी प्रस्तुत गर्छन् अन्तर द्वन्द्व एउटा व्यक्तिको लागि मानसिक उल्झनको स्थिति हो, जसमा उसलाई दुई वा दुईभन्दा बढी प्रतिद्वन्दी (परस्पर विरोधी वा भिन्न) इच्छा, आवश्यकता, लक्ष्य वा विकल्पहरू मध्ये कुनै एउटाको पूर्ति वा छनोट गर्नमा कठिनाइ पैदा हुन्छ र व्यक्तिले के गर्ने के नगर्ने छुट्याउन सक्दैन । यस्तो संकटको मानसिक स्थितिमा व्यक्ति एक प्रकारले तनावग्रस्त देखिन्छ । यसको मूल कारण यो हुन्छ कि व्यक्तिले दुईटा इच्छा (विकल्प) क र ख मध्ये कुनै एउटाको छनोट गर्नुछ । मानिलिउँ व्यक्तिले 'क' लाई छान्यो । अब उसको 'ख' लाई त्याग्नुपर्छ । यहाँ मानसिक संकट यो देखिन्छ कि 'क' र 'ख' दुवै एकै समान आकर्षक भएका कारणले व्यक्तिले 'ख' को त्याग पनि गर्न चाहँदैन । परिणामस्वरूप व्यक्ति अन्तर्द्वन्द्वको सिकार हुन पुग्दछ । (भण्डारी, २०५८ पृ. ६६) । साहित्यिक रचनाहरूमा यस किसिमको मनोद्वन्द्वले ग्रसित पात्रहरूको प्रयोग हुन्छ । त्यस्ता मनोद्वन्द्वले ग्रसित पात्रहरूको प्रयोग साहित्यिक रचनाहरूमा प्राचीनकालदेखि नै हुँदै आएको छ । उदाहरणको लागि महाभारतमा कुरुक्षेत्रमा पुगेपछि अर्जुन युद्ध गर्न तयार हुँदैन । उसलाई आफ्नो क्षेत्रीय धर्मबीच अन्तर्द्वन्द्वको सिर्जना हुन्छ र युद्धबाट पलायन हुने सोच्दछ । अर्जुनको यो क्रिया दुई अन्तरविरोधी विचारबीचको अन्तर्द्वन्द्वसँग सम्बन्धित छ ।

नाटकमा अन्तर्निहित द्वन्द्व भनेको कथ्यको विकासको चरमोत्कर्ष हो । कथावस्तुलाई सजीव पार्दै अघि बढाउने दुईथरी विचार वा मान्यताको अन्तरसंघर्ष लिएर अघि बढ्न नाटकीय कथ्यवस्तु कवि कौतूहलपूर्ण छ, र यसलाई कौतूहलपूर्ण बनाउन नाटकीय कथ्यवस्तुका आरोह-अवरोहको चरमोत्कर्ष कति स्वाभाविक किसिमले प्रस्तुत गर्न नाटककार सचेत छ । त्यही आधारमा नाटकीय कथ्यवस्तु द्वन्द्वशील हुन्छ । विपरीत मान्यतामा द्वन्द्वात्मक अन्तक्रियाबाट उत्पन्न हुने कथ्यको चरमोत्कर्षले नै नाटकीय द्वन्द्व दृश्य श्रव्य प्रविधिमा संचारित हुन्छ (पूर्ववत् पृ. ११०) ।

फ्रायडको मनोविश्लेषण नामक पुस्तकमा उनले मनोविश्लेषण प्रस्तुत गर्दा व्यक्ति मनमा खासगरी दमित यौन अचेतन वास्तविकता पत्ता लगाउन गरिएको खोजमा मानसिक द्वन्द्वलाई पनि पूनः अर्को महत्वपूर्ण पक्ष स्वीकार गर्दै त्यसको सम्बन्धमा अध्ययन गर्न पुगेका छन् । उनी भन्छन् पहिले राम्रो स्वास्थ्य भएको व्यक्ति पनि स्नायुरोगबाट पीडित भएपछि उनीहरूको स्वास्थ्य एकाएक बिग्रिन्छ । त्यस्ता व्यक्तिमा परस्पर विरोधी इच्छा या मानसिक द्वन्द्वका चिन्ह सधैं देख्न पाइन्छ । व्यक्तित्वको एउटा पक्षले एउटा इच्छा राख्दछ भने दोस्रो पक्षले त्यसको विरोधमा सङ्घर्ष गर्दछ र उसलाई मार्ग निर्देश गर्दछ । यस्तो द्वन्द्वविना कोही पनि स्नायुरोगी हुँदैन । हामी सबैका मानसिक जीवनमा सधैंभरि द्वन्द्वै द्वन्द्व रहन्छ । जसको फैसला गर्नुपर्दछ त्यसैले के लाग्दछ भने केही विशेष घटना भएमा यही द्वन्द्वले रोगको रूप लिन्छ । तर त्यो कस्तो अवस्था हो त्यस्तो द्वन्द्वमा मनबाट कुन-कुन शक्तिले भाग लिन्छन् या द्वन्द्वको अन्यकारणसँग के सम्बन्ध हुन सक्दछ । उनी फेरि भन्छन् द्वन्द्व कुण्ठा या असफलताबाट उब्जिन्छ किनकि असन्तुष्ट रागलाई अर्कोबाटो र अर्को आलम्बन खोज्ने प्रेरणा मिल्दछ । यसको एउटा सर्त के हुन्छ भने यस्तो दोस्रो बाटो र दोस्रो आलम्बनले व्यक्तित्वको एक भागमा अरुचि उत्पन्न गर्दछ । जसबाट भित्तो (निषेध) प्रयोग गर्दछ, सुरुमा सन्तुष्टिको नयाँ मार्गलाई व्यर्थ बनाउँछ ।

फ्रायडले मानसिक द्वन्द्वलाई अर्को तरिकाबाट पनि बताएका छन् । जस्तो बाहिरी कुण्ठा या असफलता रोगको जनक बन्नका लागि के आवश्यक छ भने पछि गएर भित्री कुण्ठा या असफलताबाट त्यसको पूर्ति हुनुपर्दछ ।

बाहिरी कुण्ठाले अर्को अवसरलाई हटाउने कोसिस गर्दछ । यसरी दोस्रो अवसर नै द्वन्द्वको अखडा बन्न पुग्दछ । यसरी भित्री बाधा सुरुमा मानव विकासको आदिम कालमा विद्यमान् वास्तविक बाह्य व्यवधानबाट उत्पन्न भएको हो ।

मनोविश्लेषणले यो कहिले पनि बिर्सेको छैन कि मानसिक जीवनमा यौनेत्तर निसर्ग वृत्ति पनि छ । यसको निर्माण नै नैसर्गिक यौन प्रवृत्ति र नैसर्गिक अहम् प्रवृत्तिद्वारा हुने कार्यको अन्वेषण गर्दा मनोविश्लेषणको अहम् निसर्ग वृत्तिको अस्तित्व या महत्वसँग अस्वीकार गर्ने कुनै पनि प्रयोजन छैन ।

व्यक्तिको चेतनमनले अचेतन मनलाई जहिले पनि दबाउने काम गर्ने भएकाले अचेतन मन चेतन मनको सधैं विरोधी भएर रहेको हुन्छ । यसको अर्थ यो हो कि चेतन मनले जुन कुरालाई घृणा गरिरहेको हुन्छ अचेतन मनले त्यसलाई चाहिरहेको हुन्छ तर चेतन मनले भने त्यसलाई दबाउने काम गरिरहेको हुन्छ ।

उपर्युक्त कुराबाट के थाहा हुन्छ भने व्यक्तिका मनमा रहेका चेतन र अचेतन स्वरले गर्दा मानसिक द्वन्द्व उत्पन्न हुन्छ । मानसिक कुण्ठा सन्तुष्टिको एउटा अवसरलाई हटाउँछ त भित्री कुण्ठा अर्को अवसरलाई हटाउँछ । यही दोस्रो अवसर नै द्वन्द्वको अखडा बन्न थाल्दछ । एउटा अहम् सङ्गत र अर्को अहमसँग विरोध गर्छ । यसकारण यसमा पनि अहमको र यौन वृत्तिहरूको बीच द्वन्द्व हुन्छ । यता द्वन्द्व युद्ध गर्ने दुई पहलमानमध्ये एउटा त्यस्तो असन्तुष्ट राग हो जो यथार्थताबाट कुण्ठित भएर सन्तुष्टिको अर्को मार्ग खोज्दै छ । यदि यथार्थता त्यति बेला पनि अडिग रहिरहने हो भने रागले पहिले त्यागेको आलम्बनलाई सन्तुष्टि प्राप्त गर्नका लागि अँगाल्नै पर्ने हुन्छ (पाण्डेय, २०६१, पृ. १४१) ।

फ्रायडका यी तमाम कुराहरूबाट मानिसको चेतनमन, अचेतनमन र अवचेतनमन गरी तीन प्रकारका मनहरू मध्ये सबैभन्दा प्रबल मन अचेतन हो जो बारम्बार उठिरहन्छ तर त्यसलाई पनि दबाइराख्ने जुन चेतन मन छ त्यसले सधैं थिचिरहन्छ जसको थिचाइबाट व्यक्ति मनोरोगी बन्न जान्छ ।

अब अन्त्यमा गएर के भन्न सकिन्छ भने द्वन्द्व हरेक व्यक्तिको मनमा यो वा त्यो भन्ने द्विविधा पूर्ण स्थितिमा उत्पन्न हुने मानसिक क्रिया हो । त्यो भिन्न विचार एउटै व्यक्तिभित्र पनि हुन सक्दछ र अन्य व्यक्तिबीच पनि हुन सक्दछ । यस्तो द्वन्द्वात्मक स्थितिले

सङ्घर्षलाई जन्म दिन्छ । त्यो सङ्घर्षलाई आन्तरिक र बाह्य गरी दुई प्रकारमा विभाजन गरिएको छ । आन्तरिक सङ्घर्ष पात्रको मानसिक आधारमा हुन्छ भने त्यस सङ्घर्षमा मानसिक पक्ष भनेको अन्तर सङ्घर्षको आधारभूत मानव मनोविज्ञान र मनोविश्लेषण हो । यता बाह्य सङ्घर्ष बाहिरी शक्तिका साथ हुन्छ । बाह्य सङ्घर्षको आधार नै भौतिक पक्ष हो ।

२.३.२ बाह्य द्वन्द्व

जसरी अन्तर्द्वन्द्वको सम्बन्ध व्यक्तिमनसँग हुन्छ त्यसै गरी बाह्यद्वन्द्वको सम्बन्ध भौतिक जगत्सँग हुन्छ । यसको सम्बन्ध राजनीतिशास्त्र, समाजशास्त्र, साहित्यशास्त्र, भूगोलशास्त्र, अर्थशास्त्र जस्ता अनेक दर्शनसँग रहन सक्छ । यो द्वन्द्वात्मक भौतिकवाद हो । केशवप्रसाद उपाध्यायका अनुसार “द्वन्द्वलाई परम्परा विरोधी शक्तिहरूकाबीच हुने टक्कर भन्नु बढी उचित हुन्छ किनभने द्वन्द्व व्यक्ति वा व्यक्ति समूहका बीच अथवा व्यक्ति र समाजका बीच अथवा व्यक्ति र भाग्यका बीचसदवृत्ति र असदवृत्तिका साथकतिपय सन्दर्भमा सत्त्वृत्तिकै बीच पनि हुन्छ” (उपाध्याय, २०५०, प. ६१) भन्ने अभिव्यक्ति मूलतः बाह्य द्वन्द्वसँग नै सम्बन्धित छन् । बाह्य द्वन्द्वमा व्यक्ति र व्यक्तिबीच, व्यक्ति र समूहबीच, समूह र समूह बीच द्वन्द्व रहेको पाइन्छ ।

साहित्यका सन्दर्भमा द्वन्द्वलाई नाटकको अनिवार्य तत्त्व मानिन्छ तापनि यसको प्रयोग साहित्यको आख्यान आदि विधामा समेत पर्याप्त र प्रभावकारी ढङ्गबाट गर्न सकिन्छ । साहित्यमा वर्ग सङ्घर्षको सन्दर्भमा बाह्य द्वन्द्वको प्रयोग बढी गरिएको हुन्छ । साथै पात्र र उनीहरूसँग जोडिएको विविध पक्षमा यसलाई प्रयोग गर्न सकिन्छ । जस्तै कुरुक्षेत्रको युद्धमा अर्जुनलाई युद्ध गर्न प्रेरित गर्दा कृष्ण र अर्जुनबीच भएको तार्किक बहस बाह्य द्वन्द्व हो ।

निष्कर्षमा के भन्न सकिन्छ भने ‘द्वन्द्व’ भनेको कुनै व्यक्तिको अन्तर्मान वा बाह्य जगत्मा देखिने दुई विपरीत विचार, अवस्था, व्यवस्था, मान्यता, प्रवृत्ति साथै समान गुणयुक्त दुईपक्ष बीच उत्पन्न अन्तर्विरोध हो । द्वन्द्वको सम्बन्धमा समाज र सामाजिक प्राणीसँगै हुन्छ । मान्छे समाजको सबैभन्दा चेतनशील प्राणी भएकोले विचार, व्यवहार आदि कुरामा बढी अन्तरविरोध उत्पन्न हुन्छ जसलाई द्वन्द्व भनिन्छ । साहित्यमा प्रयोग हुने द्वन्द्व पनि कथानक, पात्र र परिवेश आदिद्वारा निर्देशित पात्र मन वा बाह्य जगत्सँग सम्बन्धित रहन्छ । यसप्रकारको द्वन्द्वविधानले साहित्यिक रचनालाई तीब्ररूपमा गति प्रदान गर्दछ साथै

कौतुहलताको सिर्जना गर्दछ । यसले साहित्यिक रचनाको स्तरवृद्धि गर्छ र रचनालाई जीवन्त बनाउनमा मद्दत पुऱ्याउँछ ।

२.४ साहित्यमा द्वन्द्व

वास्तवमा व्युत्पत्तिगत आधारमा साहित्य शब्दको अर्थ खोज्ने हो भने यो स्वयम् द्वन्द्वात्मक देखिन्छ सहित शब्दबाट साहित्य शब्द बन्दछ । सहित भनेको मेल वा संयोजन हो । जसमा मेल वा संयोजनको भाव हुन्छ त्यसलाई साहित्य भनिन्छ । यो मेल वा संयोजन शब्द र अर्थको हो, रूप र विषयको हो, किनभने यी दुवैको मेलबिना साहित्य जन्मदैन अर्को अर्थमा भन्ने हो भने द्वन्द्वको अभिव्यक्ति नै साहित्य हो । किनकि यो जगत् नै द्वन्द्वको परिणाम हो र साहित्यमा त्यही जगत्कै अभिव्यक्ति हुन्छ । मूलतः गद्य र पद्य वा श्रव्य वा दृश्य साहित्यिक अभिव्यक्तिका रूप हुन् ।

गद्य र पद्य दुवैको परिपूरक र निषेधात्मक सम्बन्ध हुन्छ । र यी दुवैबीच द्वन्द्व चलिरहन्छ । यी दुवैको द्वन्द्वबाट नै साहित्य सधै गतिशील, परिवर्तनशील र विकासशील भइरहन्छ । यसरी के देखिन्छ भने साहित्यमा जसरी पनि द्वन्द्व रहेको हुन्छ । साहित्यमा द्वन्द्वको चर्चा गर्दा मूलतः शब्द र अर्थको संयोजन विषय र रूपको समन्वय, साहित्य सिर्जनाको कारक, साहित्य संरचक तत्त्व आदि आधारमा गर्न सकिन्छ । पाश्चात्य साहित्यमा द्वन्द्वलाई पहिल्याउने प्रयास गरिएको छ ।

२.४.१ पाश्चात्य साहित्यमा द्वन्द्वः

पाश्चात्य साहित्यमा पनि द्वन्द्वलाई शब्द र अर्थको संयोजक, विषयक र रूपको समन्वयक साहित्य सिर्जनाको कारक, साहित्य संरचक तत्त्व आदिका रूपमा विवेचना गर्न सकिन्छ । पाश्चात्य साहित्यमा द्वन्द्वलाई साहित्य सिर्जनाको कारक तत्त्वका रूपमा मूलतः मनोवैज्ञानिकहरूले स्वीकारेको देखिन्छ तर त्यस भन्दा पहिले पनि त्यहाँ द्वन्द्व साहित्य सिर्जनाको कारक थियो भन्ने थुप्रै प्रसङ्गहरू भेट्न सकिन्छ । गुरुचेला सोक्रेट्स र प्लेटो कलालाई उन्मादी क्षणको रचना मान्थे । उनीहरूको कला साहित्यप्रतिको दृष्टिकोण नकारात्मक थियो । प्लेटोले कवि भावावेगमा आउँछ र कलाको रचना गर्छ भनेका छन् । उनका विचारमा साहित्य आवेगप्रधान हुने हुनाले यसबाट बुद्धि र विवेक कमजोर हुन्छ । बुद्धि विवेक कमजोर भएपछि यसले समाजलाई नैतिकताबाट विमुख गराउन सक्छ

(त्रिपाठी, २०५८ पृ. २८) । अरिस्टोटलले प्लेटोका यी विचारलाई खण्डन गरेर के भनेका छन् भने कला प्रकृतिको अनुकरण हो । यसमा मानवीय आवेगको मात्र होइन, विवेकको पनि प्रयोग हुन्छ ।

प्रकृतिको अनुकरणले प्रकृतिको वास्तविक स्वरूपलाई मात्र नदेखाएर त्यसभन्दा अझ सुसम्पन्न र परिपूर्ण आदर्शरूपलाई पनि देखाउँछ । कलरिजले भावना र विवेकको सन्तुलन नै साहित्य हो र यी दुवैलाई सन्तुलित पार्ने कार्य कल्पनाले गर्दछ भने उनका विचारमा कल्पनाशक्तिले परस्पर विरोधी अथवा विपरीत गुणहरूको सामाञ्जस्य वा सन्तुलनमा आफूलाई व्यक्त गर्दछ । (पूर्ववत् पृ. २०१) ।

क्रोचेको विचारमा सहजानुभूति र तार्किक ज्ञानको द्वन्द्वबाट कलासाहित्यको सिर्जना हुन्छ । उनका विचारमा कला मूलतः सहजानुभूति नै हो तर पनि यसमा तार्किकज्ञान सहजानुभूतिकै अङ्गीभूत भएर रहेको हुन्छ । (पूर्ववत् पृ. २३८) । इलियटको समन्वित संवेदनाको सिद्धान्तले पनि साहित्य सिर्जनाको कारक द्वन्द्व हो भन्ने कुरालाई संकेत गरेको देखिन्छ ।

इलियटका विचारमा उत्तम साहित्यिक कृति समन्वित संवेदनाको प्राप्ति हो । चिन्तन र संवेगको समन्वितता अथवा चिन्तन अनुभूतिमय र अनुभूति चिन्तनमय बन्न सक्नु नै समन्वित संवेदना हो । आइ. ए. रिचर्डसको मूल्य सिद्धान्तले मनोवैज्ञानिकहरूले साहित्य सिर्जनाको कारक द्वन्द्व हो भनेका कुरालाई प्रमाणित गरिदिएको छ । रिचर्डसका विचारमा बढी भन्दा बढी महत्वपूर्ण बढी भन्दा बढी एषणाको सन्तुष्टि नै मूल्य हो (पूर्ववत् पृ. ३७२) । यिनको मूल्य सिद्धान्तले सर्जकको भन्दा पाठक वा श्रोताको मानसिक सङ्घर्षलाई सन्तुलित पार्ने कुरालाई स्पष्ट पारेको छ । यसरी द्वन्द्व साहित्यसिर्जनाको मात्र कारक नभएर साहित्यिक कृतिपठनबाट हुने आनन्दलाई उत्कर्षित बनाउने तत्त्वका रूपमा पनि देखिन्छ ।

पाश्चात्य साहित्यमा द्वन्द्वलाई साहित्यको संरचक तत्त्वका रूपमा प्राचीन र आधुनिक दुवै साहित्य सिद्धान्तले स्वीकारेका छन् । द्वन्द्वलाई महत्व दिएर त्यसको अनिवार्यतालाई सिद्ध गर्ने कार्य चाहिँ आधुनिक साहित्य सिद्धान्तले गरेको देखिन्छ । खासगरी कथानक हुने जुनसुकै साहित्यिक कृतिका लागि द्वन्द्व अनिवार्य तत्त्व मानिन्छ । कथानक हुने जुनसुकै साहित्यिक विधामा द्वन्द्व हुन्छ । नाटक आख्यान र कविताका प्रायः ठूला र बृहत् रूप आदिमा द्वन्द्व

अनिवार्य हुन्छ । द्वन्द्वलाई साहित्यको संरचक तत्त्वको रूपमा चिनाएको छ । आख्यानात्मक कृतिका कथानकभित्रको कार्यव्यापारबाट क्रमिक रूपमा विकसित भएको देखिने विपरीत चरित्र र शक्तिका बीचमा हुने सङ्घर्ष वा विरोध नै द्वन्द्व हो । यसरी द्वन्द्वलाई संरचक तत्त्वका रूपमा स्वीकारेको छ । यो विशेष गरी कथानक हुने साहित्यिक विधाका लागि अनिवार्य मानिन्छ ।

२.५ नाटकमा द्वन्द्व

नाटककारले रङ्गमञ्चमा कुनै समस्यालाई घटना र चरित्रका माध्यमबाट प्रस्तुत गर्छ । भिन्नभिन्नै दृष्टिकोण भएका चरित्रहरु रङ्गमञ्चमा आउँछन् । उनीहरुका दृष्टिकोण एकअर्कासँग मिल्दैनन् । परिणामतः उनीहरुमा द्वन्द्व हुन्छ र नाटकले त्यही द्वन्द्वलाई प्राथमिकता दिएर देखाउँछ । त्यो द्वन्द्व भावात्मक, वैचारिक, भौतिक र आस्थागत आदि अनेक प्रकारको हुन सक्छ । दर्शक तिनै द्वन्द्वलाई हेर्छन् वा सुन्छन् । चरित्रले रङ्गमञ्चमा विपरीत दृष्टिकोणलाई अगाडि सारेको देखेर दर्शक चरित्रका दृष्टिकोणमा आफ्ना दृष्टिकोण मिलाउँछन्, तर निष्कर्षमा पुगी कुनै एक खाले चरित्रका दृष्टिकोणतिर लाग्दछन् । द्वन्द्वप्रदर्शनको यही प्रक्रियाले गर्दा नै नाटक अन्य साहित्यिक विधाभन्दा महत्वपूर्ण भएको हो द्वन्द्व नै यस्तो कारक तत्त्व हो , जसले दर्शकलाई तीन घण्टा एकै ठाउँमा बाँधेर राख्छ । आधुनिक अङ्ग्रेजी साहित्यका महान् नाटककार जर्ज बर्नाड स भन्छन् नाटक संयोगान्त होस् कि वियोगान्त अथवा जीवन जस्तै आफैँमा कुनै अन्त्य नै नभएको होस् तर द्वन्द्व अनिवार्य हुन्छ । यसरी के स्पष्ट हुन्छ भने कुनै खास प्रकारका नाटकमा मात्र नभएर प्रायः सबै प्रकारका नाटकमा द्वन्द्व अनिवार्य हुन्छ । यहाँ विचारणीय कुरा के पनि छ भने सबैखाले नाटकमा एउटै प्रकारको द्वन्द्व हुँदैन । नाटकीय प्रकार र रूपअनुसार नै द्वन्द्वको प्रयोग र प्रभाव पनि भिन्नभिन्नै हुन सक्छ । पुराना आदर्शवादी र स्वच्छन्दतावादी नाटकमा देखाइने द्वन्द्व मूलतः हार्दिकता वा भावनात्मकता, नैतिकता, कर्तव्यपरायणसँग सम्बन्धित भएको देखिन्छ । त्यस्ता द्वन्द्वबाट आदर्शको प्रतिष्ठापनको प्रयास हुन्छ । त्यस्ता द्वन्द्वले मानवीय नैतिकता र आदर्शलाई बढी प्रभाव पार्छन् । आधुनिक यथार्थवादी, प्रयोगवादी र उत्तरआधुनिक नाटकमा देखाउने द्वन्द्व मूलतः विचार वा बुद्धिपक्षसँग सम्बन्धित भएको देखिन्छ । यस्ता द्वन्द्वले मनोवैज्ञानिक, सामाजिक, वैचारिक, बौद्धिक, दार्शनिक आदि पक्षलाई उद्घाटन गर्दछ र पाठकलाई त्यसप्रति सोच्न बाध्य पार्दछ । यसरी नै तुलनात्मक रूपले हेर्दा दुःखान्त नाटक गम्भीर हुन्छ भने सुखान्त नाटक हलुको, चपल हुन्छ । दुवैमा द्वन्द्वको प्रभाव

पनि असमान हुन्छ । दुःखान्तको द्वन्द्व गम्भीर, सोचन वाध्य पार्ने हुन्छ भने सुखान्तको द्वन्द्व सुखद, मनोरञ्जक र आनन्ददायक हुन्छ । त्यस्तै व्यङ्ग्यात्मक र कारुणिक नाटकको द्वन्द्व पनि भिन्नै र तिनमा भएको द्वन्द्वले पार्ने प्रभाव पनि भिन्न किसिमको हुन्छ ।

२.६ नाटकीय तत्त्वमा द्वन्द्व

कुनै पनि वस्तु अस्तित्वमा आउन त्यसले निश्चित रूपाकार ग्रहण गर्नुपर्छ । वस्तुको त्यही रूपाकार नै त्यसको बनोट वा संरचना हो । नाटकीय तत्त्वहरूलाई चरित्र चित्रणमा हुने द्वन्द्वका माध्यमबाट विश्लेषण गरिएको छ । साहित्यिक कृतिको बनोट वा संरचना भन्नाले भाषाको सबभन्दा लघुतम एकाइदेखि बृहत् एकाइ सम्मको योग अर्थात् वर्ण शब्द, वाक्य, अनुच्छेद, अध्याय आदिको योगले बनेको संरचना भन्ने बुझिन्छ । साहित्यिक कृतिको संरचनालाई यान्त्रिक र तार्किक गरी दुई भेदमा वर्गीकरण गर्न सकिन्छ । यान्त्रिकमा भाग, अङ्क, दृश्य, प्रसङ्ग आदि र तार्किकमा सङ्गठन पर्दछ । सङ्गठन अन्तर्गत कृति, वस्तु, सहभागी वा पात्र, परिवेश, दृष्टिविन्दु, भाषाशैली र उद्देश्य पर्दछन् (लुईटेल २०५८ पृ. २३०) । साहित्यिक विधा मध्ये नाटकीय संरचना भन्नाले यसको सुरुदेखि अन्त्यसम्म भएका क्रियाकलापहरूको सम्बन्धलाई जनाउँछ । नाटकका क्रियाहरू दृश्यहरूमा घटेका घटनाहरू तथा तिनको एक आपसको सन्तुलन नै यसको संरचना हो (अधिकारी, २०६१ पृ. ५) । नाट्य संरचना का सन्दर्भमा केशवप्रसाद उपाध्यायले यो आन्तरिक र बाह्य गरी दुई प्रकारको हुन्छ भनेका छन् (उपाध्याय, २०५२, पृ. ७२) । उनका विचारमा अङ्क र दृश्य बाह्य संरचना अन्तर्गत र कथानक वा नाट्यवस्तुका अवस्थाहरू अन्तरसंरचना अन्तर्गत पर्दछन् । संरचना स्वयम्मा अमूर्त हुन्छ तर त्यसलाई निर्माण गर्ने तत्त्व भने मूर्त हुन्छन् (शर्मा, २०५५ पृ. ५६४) तिनै मूर्त तत्त्व वा अवयवहरूको योग नै नाट्यसंरचना हो । तिनै तत्त्व नै नाट्य संरचक हुन् । नाट्य संरचकमा वा तत्त्वमा कथानक, पात्र, वा चरित्र परिवेश संवाद भाषा शैली द्वन्द्व र उद्देश्य तत्त्वहरू पर्दछन् । नाटकीय तत्त्वसँग द्वन्द्वको सम्बन्ध विश्लेषण गरी नाटकीय द्वन्द्वको स्वरूपलाई स्पष्ट पार्ने प्रयास गरिने छ ।

२.६.१ कथावस्तुमा द्वन्द्व

कथानक नाटकको अनिवार्य आधारभूत तत्त्व हो । यसबिना नाटक बन्न सक्दैन । नाटक कथानक केन्द्री अथवा चरित्रकेन्द्री वा विचारकेन्द्री हुन सक्छन् यसैगरी प्रह्लाद नाटकको कथानकमा हिरण्यकशियु र प्रह्लाद बीचको द्वन्द्वको माध्यमबाट अगाडि बढेका छ । यस नाटकमा चरित्र चित्रणमा रहेको द्वन्द्वका माध्यमबाट नै कथानकको विकास भएको पाइन्छ ।

कथावस्तुको गतिशीलतासँगै द्वन्द्व गासिएर आएको हुन्छ । कथावस्तुको घटनाक्रमलाई अगाडि बढाउन द्वन्द्वले महत्वपूर्ण भूमिका खेलेको हुन्छ । द्वन्द्व विनाको कथावस्तु न्यास्रो र खल्लो महशुस हुन्छ । कथावस्तुमा कौतुहलता ल्याउन द्वन्द्वले अहम भूमिका खेलेको हुन्छ । प्रायः धेरै जसो के भनिन्छ भने संसारमा अत्यन्त थोरै कथावस्तु हुन्छन् जसलाई हेरफेर वा तलमाथि पारेर नयाँ पार्न खोजिन्छ । त्यस्ता कथावस्तुका विषय हुन् । अविवेकी इर्ष्या, प्रेममा शत्रुता प्रेम र कर्तव्य शक्तिका लागि शत्रुता, सम्मान र लाभ परिवार विरुद्ध प्रेम चुलिनु, अविवेकी परिचय र उत्तराधिकार आदि (बोहटन, १९९१, पृ ६६) । यसबाट के स्पष्ट हुन्छ भने कथानकको स्रोत हुन्छ र तिनै स्रोतबाट प्राप्त सम्भाव्य कथानक तयार पारिन्छ ।

नाटकको कथानक भनेको क्रियाव्यापार र द्वन्द्वको सुसङ्गठन हो । यसलाई कथानकसंरचना भनिन्छ । कथानक संरचनाको विश्लेषण गरेर नै क्रियाव्यापार र द्वन्द्वको प्रस्तुति कसरी र कुन रूपमा भएको छ भनेर थाहा पाउन सकिन्छ ।

नाटकीय कथानक संरचनाका सम्बन्धमा पूर्वीय र पाश्चात्य दुवै नाट्य सिद्धान्तमा विस्तृत र व्यापक चर्चा भएको छ । पूर्वीय नाट्य सिद्धान्त अनुसार नाट्यवस्तुको संगठन भनेको कार्यावस्था, अर्थप्रकृति र सन्धिको योग हो । रङ्गमञ्चमा देखाउन मिल्ने वस्तुलाई दृश्य वा कार्यव्यापारका रूपमा र नमिल्नेलाई श्रव्य रूपमा प्रस्तुत गरिन्छ ।

कुनै पनि प्रदर्शन योग्य कार्यव्यापारको आरम्भ, विकास र अन्त्य हुन्छ र त्यसको निश्चित क्रम पनि हुन्छ । नायकादिले फलप्राप्तिको इच्छा गरेदेखि फलप्राप्त नगरुन्जेल सम्मको कार्यव्यापारको जुन अवस्था वा क्रम हुन्छ, त्यसैलाई कार्यावस्था भनिन्छ । त्यस कार्यका अवस्था पाँचवटा हुन्छन् आरम्भ यत्न, प्राप्त्याशा, नियतापत्ति र फलागम । कुनै पनि फलप्राप्तिका लागि नायकादिमा हुने इच्छा र फल प्राप्ति प्रतिको औत्सुक्यको अवस्थालाई आरम्भ भनिन्छ (त्रिपाठी, सन् १९६९, पृ. २९) । फल प्राप्तिका लागि गरिने शीघ्रता गर्नु

यत्न हो । यस अवस्थामा नायक, नायिका आफ्नो इष्टवस्तु प्राप्त गर्ने कार्यमा व्यस्त हुन्छन् । यत्न गरेका कारणबाट फल प्राप्तिको किञ्चित सम्भावना देखिनु प्रात्याशाको अवस्था हो । यस अवस्थामा फलप्राप्ति हुन्छ भन्ने निश्चय गर्न सकिदैन, किनभने त्यहाँ अनेक विघ्नका कारणले पात्रका मनमा अनेक द्विविधा वा शंका उत्पन्न हुन्छन् । उपायहरूको सफलताबाट हुने फलप्राप्तिको निर्णयलाई नियताप्ति भनिन्छ । यस अवस्था फलसिद्धिमा आउने बाधाको निराकरण र फलप्राप्तिका अभीष्ट साधनको उपस्थितिले गर्दा फलप्राप्ति निश्चित हुन्छ । नाटकले साक्षात् अभीष्टार्थ प्राप्त गर्नु फलागम हो ।

नाटकका मुख्य फल वा साध्यका पाँच हेतु पनि हुन्छन् ती हुन् बीज, बिन्दु, पताका, प्रकरी र कार्य (पृ. ४१) । यिनलाई अर्थप्रकृति भनिन्छ । सुरुमा सूक्ष्म रूपले सङ्केतित र पछि अनेकन रूपले पल्लवित हुने र फलप्राप्तिको कारण बन्ने वस्तुको रूपलाई बीज भनिन्छ । प्रासाङ्गिक कथा वा बीचमा रहेको कथा समाप्त भए पनि मुख्य कथासँग त्यसको सम्बन्ध जोड्ने वस्तुलाई बिन्दु भनिन्छ । नायकको मुख्य सहयोगी पात्रको लामो प्रासाङ्गिक कथा पताका हो भने मुख्य कथासँग सम्बद्ध छोटो प्रासाङ्गिक उपकथा प्रकरी हो । मुख्य फल प्राप्ति कार्य हो ।

पाश्चात्य नाट्यसिद्धान्तमा कथानक संरचनाका सम्बन्धमा चर्चा गर्ने पहिला साहित्याचार्य अरिस्टोटल हुन् । उनले दुःखान्त नाटकको चर्चा गर्ने क्रममा कथानक संरचनाका सम्बन्ध अत्यन्त गम्भीर चर्चा गरेका छन् । उनका विचारमा कथानकको निश्चित आयाम हुन्छ । यसको निश्चित संरचना हुन्छ र सबैभन्दा महत्वपूर्ण कुरा यो नाटकको आत्मा हो (ल्युकस, २००५, पृ. ९२) । यसको व्याख्यालाई संक्षेपमा भन्दा कथानकको एकै पटकमा समग्र रूप ग्रहण गर्न सकिने र परिणामलाई मनमा राख्न सकिने सीमित आयाम हुनुपर्छ । यसको संरचना आदि, मध्य र अन्त्यले पूर्ण हुन्छ । आदि त्यो अवस्था हो, जसको निश्चित परिणाम हुन्छ तर त्यसको स्पष्ट कारण भने हुँदैन । मध्य त्यस्तो अवस्था हो जसका कारण र परिणाम दुवै हुन्छन् र अन्त्य भनेको मध्यको परिणाम हो तर त्यसपछि भने कुनै पनि अवस्था बाँकी रहँदैन (पूर्ववत् पृ. ९३) । अरिस्टोटलको यही कथानक संरचनाको आधारमा नै आधुनिक नाटकीय कथानक संरचना खडा भएको देखिन्छ ।

कथानकका आदि, मध्य र अन्त्य मुख्य अङ्ग हुन भने चिनारी आदि तिनकै विकासमा अवस्था र क्रम हुन् । आदि भागमा चिनारी र सङ्घर्ष विकास, मध्यभागमा चरम र अन्त्यमा उपसंहार पर्दछन् । आदि भागको नाटकको चिनारी संवादात्मक रूपमा प्रस्तुत गरिन्छ । यसको परिस्थिति स्वभाविक र उपयुक्त हुनुपर्छ । यसले पात्रको परिचय यसरी गराउनुपर्छ जो हेर्ने बित्तिकै हामीलाई चाख लाग्दा होऊन । यहीबाट कथानकको आरम्भ हुन्छ ।

नाटकीय द्वन्द्वको आरम्भ विन्दु नै सङ्घर्ष विकासको अवस्था हो । यहीबाट द्वन्द्व जन्मन्छ । उत्तेजक क्षण वा शक्ति यही अगाडि आउँछन् र सङ्घर्ष आरम्भ हुन्छ । यहीबाट वास्तविक समस्या सुरु हुन्छ र सङ्कट देखिन्छ । त्यसैले यसलाई प्रथम संकटावस्था पनि भनिन्छ । मध्य भागको चरम अवस्था निर्णायक विन्दु हो । आदि भागको प्रथम सङ्कटले अरु सङ्कटहरू जन्माउँछ र सङ्कटको एउटा शङ्खला तयार हुन्छ । यी विभिन्न समस्या र संकटका कारण चरित्रमा परिवर्तन आउँछ । नयाँ नयाँ समस्या थपिदै जान्छन् र द्वन्द्व भन भन चर्कदै जान्छ । विपरीत शक्तिहरू निर्णायक क्षणमा आइपुग्छन् र ती दुवैबीचको सन्तुलन कुनै एकतिर झुक्छ । कुनै एक पक्षको जित प्रायः निश्चित हुन्छ । यही अवस्थालाई चरम भनिन्छ । अन्त्य भागको सङ्घर्षहरूको अवस्थामा द्वन्द्व वा सङ्घर्षको अवसान हुन थाल्छ । समस्या समाधान भई सङ्घर्ष टुङ्गिनु र कार्य अनुसारको परिणाम देखिनु उपसंहार हो ।

पाश्चात्य नाट्य साहित्यमा अरिस्टोटलदेखि अहिलेसम्म नाटकीय कथानक संरचनाका सम्बन्धमा भएका जे जति चर्चा परिचर्चा पाइन्छन् । तिनबाट के थाहा पाइन्छ भने कथानक बिना नाटक र द्वन्द्वबिना कथानक हुन सक्दैन । नाटकमा प्रस्तुत हुने विषय नै कार्यव्यापार र द्वन्द्वको रूपमा देखिन्छ । कथानकमा तिनै कार्यव्यापार र द्वन्द्वको विकासको अवस्था र क्रमलाई देखाइन्छ । कथानकलाई भन्दा चरित्रलाई चरित्रलाई भन्दा विचारलाई महत्त्व दिएर नाटक लेख्ने प्रयोगवादी प्रवृत्ति देखिए पनि र कथानकलाई अस्वीकार गर्न खोजे पनि कथानक कुनै न कुनै रूपमा रहेकै हुन्छ । सबै नाटकमा सबै अङ्गले पूर्ण भएको कथानक नहुन सक्छ । कार्यव्यापार र द्वन्द्वलाई क्रमिक रूपमा विकास भएको नदेखाउन सकिन्छ तर क्रियाव्यापार र द्वन्द्व भने अनिवार्य रूपमा रहेकै हुन्छ ।

२.६.२ चरित्रचित्रणमा द्वन्द्व

पात्र वा चरित्र नाटकको अर्को महत्वपूर्ण तत्त्व हो । नाटकमा अभिनय गर्ने व्यक्तिलाई पात्र भनिन्छ । यसले चरित्रको वर्णन गरिने नायक, नायिका आदि सबै व्यक्तिलाई जनाउँछ । नाटकमा देखाइने द्वन्द्व वास्तवमा पात्रसँग नै सम्बन्धित हुन्छ । कथानकले त पात्रमा रहेको त्यही द्वन्द्वको विकासको अवस्था र क्रमलाई देखाएको हुन्छ । पात्र जति प्रकारका र जस्ता पनि हुन्छन् द्वन्द्वको स्वरूप पनि त्यति नै प्रकारको हुन्छ । लिङ्गका आधारमा पुरुष र स्त्री, कार्यका आधारमा प्रमुख, सहायक र गौण, प्रवृत्तिका आधारमा अनुकूल र प्रतिकूल, स्वभावका आधारमा गतिशील र गतिहीन जीवन चेतनाका आधारमा वर्गगत र व्यक्तिगत, आसन्नताका आधारमा नेपथ्य र मञ्च, आबद्धताका आधारमा बद्ध र मुक्त प्रकारका चरित्रहरू हुन्छन् (शर्मा, २०५५, पृ. ३९५-३९७) । यी विभिन्न प्रकारका पात्रमा द्वन्द्व पनि बेग्ला बेग्लै प्रकारको हुन्छ । द्वन्द्वले नै पात्रहरू गतिशील, जीवन्त र स्वभाविक हुन्छन् । नाटकमा पात्र कहिले आफैसँग, कहिले अरुसँग, कहिले समाजसँग र कहिले प्रकृतिसँग सङ्घर्ष गरिरहेको हुन्छ । द्वन्द्वको परिणामले पात्रलाई आफ्नो उद्देश्य वा आवश्यकता पूर्तिका लागि नयाँ बाटो खोज्न बाध्य पार्छ ।

नाटकमा जति धेरै सङ्घर्षमा परेका पात्रहरूको कार्यव्यापार हुन्छ, नाटक त्यति धेरै आकर्षक हुन्छ । नाटकमा नायकले आफ्नै भाग्यसँग लड्नुपर्ने लडाईं प्रतिकूल शक्तिसँग गर्नुपर्ने मुठभेड आफ्ना स्वभावका कारणले कम महत्व दिएका र मनमा लुकाएर राखेको प्रतिकूल इच्छासँग गर्नुपर्ने सामना, सामाजिक परम्परा, मान्यता र प्रकृतिसँग गर्नुपर्ने सङ्घर्ष नै चरित्रगत द्वन्द्व हुन पात्रलाई नै आधार मानेर द्वन्द्वको वर्गीकरण गर्न सकिन्छ । चरित्रको आफ्नै मनसँग सम्बन्धित द्वन्द्वलाई अन्तर्द्वन्द्व र एक चरित्रको अर्को चरित्रसँग प्रकृतिसँग, सामाजिक नियम वा परम्परासँग, राजनीति धर्म आदि पक्षसँग सम्बन्धित द्वन्द्वलाई बाह्य द्वन्द्व भनिन्छ ।

द्वन्द्वका दृष्टिले कार्य, प्रवृत्ति, स्वभाव जीवनचेतना आदिका आधारमा छुट्टिने पात्रका प्रकार विशेष महत्वपूर्ण देखिन्छन् । कार्यका आधारमा पात्रहरूलाई प्रमुख, सहायक र गौण गरी तीन प्रकारमा बाँड्न सकिन्छ । प्रमुख पात्रसँग सम्बन्धित द्वन्द्व नै नाटकको प्रमुख द्वन्द्व हुन्छ । प्रमुख पात्रमा नायक, नायिका र खलनायक, आदि पर्दछन् । सहायक पात्रमा सहनायक, सहनायिका आदि पर्दछन् । प्रमुख र सहायक पात्रहरूबीच सङ्घर्ष हुन सक्छ ।

माथिका दुई भिन्न शक्तिका बीचको द्वन्द्व चर्कदौ बढ्दै चरममा पुग्दछ । अनि विस्तारै कम हुँदै गएर समाप्त हुन्छ र नाटक सकिन्छ । गौण पात्रसँग सम्बन्धित द्वन्द्व नाटकको गौण द्वन्द्व हुन्छ र त्यस्ता द्वन्द्वले नाटकको प्रमुख द्वन्द्वलाई परिणाममा पुऱ्याउन सहयोग गर्छन् बेग्लै परिणाम देखाउँदैनन् ।

प्रवृत्तिका आधारमा पात्रहरू अनुकूल र प्रतिकूल हुन्छ । नाटकमा यी दुई विपरीत शक्तिका बीच सङ्घर्ष हुन्छ । वास्तवमा द्वन्द्व भनेकै अनुकूल र प्रतिकूलबीचको सम्बन्ध हो र स्वभावका आधारमा पात्रहरू गतिशील र गतिहीन हुन्छन् । गतिशील चरित्रको स्वभाव परिवर्तनशील हुन भने गतिहीन चरित्रको स्वभाव स्थीर हुन्छ । द्वन्द्व तुलनात्मक रूपमा गतिशील चरित्रमा बढी पाइन्छ । जीवन चेतनाका आधारमा वर्गगत र व्यक्तिगत गरी दुई प्रकारका हुन्छन् । वर्गगत चरित्रले सामाजिक र अरु विभिन्न वर्गको प्रतिनिधित्व गर्छ भने व्यक्तिगत चरित्रले व्यक्ति कै प्रतिनिधित्व गर्दछ । व्यक्ति स्वयम् व्यक्तिगत समस्यामा घेरिएको हुन्छ । यस्ता पात्रमा प्रायः अन्तर्द्वन्द्व देखिन्छ । कुन नाटकमा कस्तो द्वन्द्व छ भनेर थाहा पाउन नाटकमा कस्ता पात्रको प्रयोग भएको छ भनेर थाहा नपाई हुँदैन ।

२.६.३ परिवेशमा द्वन्द्व:

देश, काल, परिस्थिति र वातावरणलाई समन्वित गर्ने तत्त्वलाई परिवेश भनिन्छ । नाटकमा चित्रित जीवन जगत्लाई स्थान, समय र परिस्थितिको वृत्तमा संयोजित गर्ने तत्त्व नै परिवेश हो । यो कथानकसँग सम्बन्धित हुन्छ । प्रह्लाद नाटकमा प्रह्लाद र हिरण्यकशिपुको टकराव र दुईबीच विभिन्न विचारको संघर्ष भएको देखिन्छ । यस नाटकलाई द्वन्द्वात्मक परिवेशमा ल्याउने काम पात्रका माध्यमबाट नै भएको पाइन्छ । नाटकमा स्थान, समय र परिस्थितिलाई अङ्क र दृश्य तथा रङ्गमञ्च निर्देशनद्वारा देखाइएको हुन्छ । नाटकका सङ्कलनत्रय, स्थानान्विति, समयान्विति र कार्यान्विति परिवेशसँग नै सम्बन्धित छन् । कृतिभित्रका घटनास्थल र घटना घटित हुने समय बुझाउने एउटै शब्द कार्यपीठिका हो । यसमा सामान्य स्थानीय, ऐतिहासिक समय र सामाजिक अवस्थालाई देखाइन्छ । यस अन्तर्गत कुनै कथांश वा दृश्यमा खास भौतिक जगत्को चित्रण । कुनै नाटक पौराणिक, कुनै ऐतिहासिक र कुनै समसामयिक समय र भौतिक जगत्सँग सम्बन्धित हुन्छन् । कथानक र पात्रद्वारा देखाइने द्वन्द्वलाई पत्यारिलो बनाउन त्यसलाई घटनास्थल र घटित समय तथा तत्कालीन सामाजिक अवस्थानुरूप पारेर देखाउन सकियो भने त्यो पत्यारिलो, इन्द्रिय संवेद्य

हुन्छ, अन्यथा हुन सक्तैन । त्यसैले द्वन्द्व र कार्यपीठिकाको सम्बन्ध अन्योन्याश्रित देखिन्छ । कथानक भित्र आएका सम्पूर्ण घटना, पात्रका कार्यव्यापार र परिणामबाट परिस्थितिको बोध हुन्छ । यी सबैलाई तर्क सङ्गत ढङ्गमा विन्यास गर्नु नै परिस्थिति योजनाको मूल उद्देश्य हुन्छ । (शर्मा, सन् १९७४ पृ. १६९) । नाटक पढेर वा हेरेर पाठक कहिले करुणाले द्रवित, भयले त्रसित, कुतूहलले आश्चर्य चकित, विस्मयले विमुग्धत र प्रेमवात्सल्य आदिले आप्लावित हुन्छ ।

पाठकले गर्ने यिनै अनुभवलाई वातावरण भनिन्छ । मूलतः द्वन्द्वको सम्बन्ध यिनै भावनासँग हुन्छ । कृतिपठन पछि हुने सुखात्मक भावले द्वन्द्वको सुपरिणाम र दुखात्मक र त्रासात्मक भावले द्वन्द्वको दुष्परिणामलाई देखाउँछन् । यसरी के देखिन्छ भने समग्रमा परिवेश भनेको परिस्थिति, कार्यपीठिका र वातावरणको योग हो । यो सामाजिक, सांस्कृतिक र प्राकृतिक आदि अनेक प्रकारका हुन सक्छ । यसलाई स्थानका आधारमा ग्रामीण, सहरी समयका आधारमा पौराणिक ऐतिहासिक र समसामायिक आदि भनेर छुट्याउन सकिन्छ ।

परिवेश यथार्थिक मात्र नभई स्वरैकाल्पनिक पनि हुनसक्छ यसको परिवेश प्रतिकात्मक रूपमा आएको हुन्छ । परिवेशसँग बाह्य र आन्तरिक दुवै द्वन्द्वको सम्बन्ध देखिन्छ । यी दुवै द्वन्द्वलाई जीवन्त बनाउने कार्य परिवेशले नै गर्दछ । नाट्यवस्तुलाई परिवेशअनुकूल पारेर देखाइएन भने त्यो प्राकृतिक, स्वाभाविक र सर्वग्राह्य हुन सक्दैन । परिवेश आधार हो भने द्वन्द्व आधेय हो त्यसैले द्वन्द्व र परिवेशको सम्बन्ध अपरिहार्य हुन्छ ।

२.६.४ उद्देश्यमा द्वन्द्व

साहित्यका अन्य विधाका तुलनामा नाटकले दर्शकलाई बढी प्रभाव पार्छ, किनभने नाटक विशेष पाठकका लागि मात्र नभएर सामान्य र सबैका लागि रचिएको हुन्छ। नाटकको उद्देश्य पनि सीमित नभएर व्यापक हुन्छ । अरिष्टोटलले आफ्नो काव्यशास्त्रको सुरुमै काव्यका दुईवटा प्रयोजन उल्लेख गरेका छन् ज्ञानार्जन अर्थात् शिक्षा र आनन्द (नगेन्द्र र अन्य, २०१४ पृ. ३५) ।

पूर्वीय साहित्यमा नाट्यलेखनको प्रयोजन वा उद्देश्यका सम्बन्धमा विस्तृत र व्यापक चर्चा भएको पाइन्छ । भरतमूनीको नाट्यशास्त्र को प्रथम अध्यायको १०९ देखि ११५ श्लोकसम्म नाट्यलेखनको प्रयोजन वा उद्देश्यका सम्बन्धमा चर्चा गरिएको छ । धर्मपरायण,

कामोपसेवी उदण्ड विनीत, नपुंसक, धृष्ट, शूरवीर, प्राज्ञ, विद्वान् ऐश्वर्यशाली, दुःख सन्तप्त, धनोपजीवि, उद्विग्न मन भएका सम्पूर्णका लागि नाटक बनाइएको हुन्छ । यो श्रेष्ठ, मध्यम र नीच सबैस्तरका मान्छेका आचरणमा आश्रित हुन्छ । त्यसैले यो सबै रस, सबैभाव, सबै कार्य र सबै क्रियाले युक्त हुन्छ । यो दुःखले काँतर, परिश्रमले शिथिल, शोक सन्तप्त आदि सबैका लागि विश्रान्तिदायक हुन्छ (भरत सन् १९८९ पृ. ३४) । भरतपछि आउने सम्पूर्ण साहित्याचार्यले भरतकै साहित्य प्रयोजनलाई आफ्नो पारेर प्रकट गरेका छन् तर उनका भन्दा भिन्न प्रयोजन देखाएका छैनन् ।

उपरोक्त माथिका भनाईबाट पूर्व र पश्चिम दुवैतिर साहित्य वा नाट्यलेखनको उद्देश्य मूलतः आनन्द र शिक्षाप्राप्ति नै देखिन्छ । जहाँ सम्म द्वन्द्व र उद्देश्यको सम्बन्धको प्रसङ्ग छ त्यसबारे के भन्न सकिन्छ भने नाटकको उद्देश्यले द्वन्द्वलाई र द्वन्द्वले नाटकको उद्देश्यलाई प्रभाव पारिरहेको हुन्छ । दुवैको सम्बन्ध अन्योन्याश्रित छ । द्वन्द्व विषय हो भने उद्देश्य त्यस विषयलाई सार्थक बनाउने कडी हो । उद्देश्यबाट नै विषयको सार्थकता र निरर्थकता सिद्ध हुन्छ ।

२.६.५ संवादमा द्वन्द्वः

संवादात्मक हुनु नाटकको स्वरूपगत लक्षण हो । अरु विधाजस्तो नाटकमा वर्णन गर्न पाइदैन । वर्णनले नाटकको प्रभाव घटाइदिन्छ । नाटककारले आफ्ना सम्पूर्ण भनाईलाई संवादद्वारा नै व्यक्त गर्नुपर्छ । प्रह्लाद नाटकमा पनि दुई पात्र बीचको वार्तालाप नै संवाद हो । प्रह्लाद नाटकमा हिरण्यकशिपु र हला बीच, प्रह्लाद र हिरण्यकशिपुबीचको संवाद, शण्ड र प्रह्लादका बीच, सिंहिका र विप्रचित बीच, प्रह्लाद र सागरीबीचको संवादमा तीब्र द्वन्द्व देखिन्छ । वास्तवमा संवादबाट नै चरित्रको यावत् वास्तविक रूपाङ्गन गर्न सकिन्छ । घटनाको सूचना, कथानकको विकास, परिस्थिति योजना एक पात्रसँग अर्को पात्रको सम्बन्ध, पात्रको मानसिक अवस्था, पात्रपात्रका बीच हुने संघर्ष, पात्रको अन्तर्द्वन्द्व आदिलाई पनि संवादले नै देखाउँछन् । पूर्व र पश्चिम दुवैतिरका शास्त्रीय नाटकमा स्वगतकथनद्वारा मनो द्वन्द्वलाई देखाउने गरिन्थ्यो । नयाँ समस्याको उद्घाटन संवादबाट नै गराइन्छ । संस्कृतनाटकमा अभिनय तत्त्वलाई नाटकको अनिवार्य उपकरण मानिन्छ । अभिनय सात्विक वाचिक, आहार्य र आङ्गिक गरी चारप्रकारको हुन्छ (त्रिपाठी, सन् १९६९, पृ. ११२) यी सबै

मध्ये वाचिक अभिनय वा संवादलाई विशेष महत्व दिएको पाइन्छ । किनभने सबै अभिनयहरू मूलतः वाचिक अभिनयद्वारा नै सार्थक हुन्छन् ।

उचित संवाद योजनाबाट नै नाटक सबल र सम्पन्न हुन सक्छ । जुन कुरालाई रङ्गमञ्चमा देखाउन सकिदैन तिनलाई संवादले नै जीवन्त बनाएर प्रस्तुत गर्न सक्छ । कथानकलाई विकसित गर्ने चरित्रचित्रण गर्ने, विविध परिस्थितिलाई उद्घाटित गर्ने, नाटककारका जीवनदृष्टिलाई व्यक्त गर्ने संवादलाई नाटकको अनिवार्य तत्त्व मानिन्छ । द्वन्द्व र संवादको सम्बन्ध कथ्य र माध्यमको हुन्छ । द्वन्द्व कथ्य हो भने संवाद त्यसलाई व्यक्त गर्ने माध्यम हो । द्वन्द्व जस्तो सुकै किन नहोस माध्यम ठिक भएन भने त्यो वाञ्छित रूपमा व्यक्त हुन सक्तैन । तसर्थ माध्यम अनुसारको द्वन्द्व र द्वन्द्व अनुसारको माध्यम हुनु आवश्यक देखिन्छ ।

२.६.६ भाषामा द्वन्द्व

भाषा साहित्यिक अभिव्यक्तिको माध्यम हो । नाटकमा कस्तो भाषा प्रयोग हुनुपर्छ र द्वन्द्वसँग यसको कस्तो सम्बन्ध हुन्छ भनेर विचार गर्दा के देखिन्छ भने नाटकको कथानक परिवेश र पात्रको भूमिका र नाटककारको उद्देश्य कस्तो छ त्यसकै आधारमा भाषा प्रयोग निर्धारण हुन्छ । अर्को विचारणीय कुरा के छ भने नाटकको सबै ठाउँमा एकै प्रकारको मानक भाषा प्रयोग हुँदैन । पात्रको भूमिका, सामाजिक स्तर, स्थान समय र परिवेशले भाषालाई भिन्न पारिदिन्छन् ।

नाटकमा एउटै भाषाका भिन्न रूपको प्रयोग हुन जान्छ । प्रयोजन अनुसार तत्सम, तद्भव, भर्त्साशब्दको प्रयोग र उखान टुक्काको प्रयोगले भाषालाई नाट्यनुकूल पारिन्छ । उचित भाषाको प्रयोगबाट नै यावत् नाटकीय द्वन्द्वको अभिव्यक्ति हुन सक्छ । द्वन्द्व विषय हो भने भाषा अभिव्यक्तिको माध्यम हो । नाटकका वर्णनात्मक नभएर संवादात्मक तवरले भाषाको प्रयोग हुन्छ । नाटकहरू पहिले पद्यात्मक हुन्थे भने अब गद्यात्मक हुन्छन् । द्वन्द्वमा अभिव्यक्ति भाषाको माध्यमबाट नै हुने हुँदा द्वन्द्वको प्रभावकारी अभिव्यक्तिका लागि भाषा पनि प्रभावकारी हुनुपर्छ ।

२.६.७ शैलीमा द्वन्द्व:

शैली भनेको भाषिक अभिव्यक्तिको तरिका हो । शैली नाटककारको व्यक्तित्व, विचार र अभिव्यक्ति हो । शैलीलाई काल वा समय लेखकीय व्यक्तित्व भाषिक प्रयोग आदिका आधारमा छुट्याइएको पाइन्छ । द्वन्द्व र शैलीको सम्बन्ध कथ्य वा विषय र अभिव्यक्तिको जस्तो हुन्छ । द्वन्द्व विषय हो भने शैली द्वन्द्वलाई व्यक्त गर्ने तरिका हो । शैलीले नै द्वन्द्व सुन्दर संवेद्य र चिरस्मरणीय हुन सक्छ । द्वन्द्वको सुन्दर स्वरूप देखाउने कार्य शैलीले नै गर्दछ ।

२.७ नाटकलाई सुगठित बनाउन द्वन्द्वको भूमिका

नाटकमा द्वन्द्वलाई महत्वपूर्ण पाटो मानिन्छ । द्वन्द्वविनाको नाटक निर्जीव सावित हुन्छ । त्यसैले त बर्नाडशाले द्वन्द्वविना नाटक सम्भव हुन्दैन भन्ने विचार प्रस्तुत गरेका छन् । नाटकमा चरित्रहरूका आ-आफ्नो लक्ष्य तथा उद्देश्यहरू हुन्छन् । तिनीहरू आफ्नो लक्ष्य तथा उद्देश्य प्राप्तिका लागि सङ्घर्ष गर्दछन् । पात्रहरूबीच हुने यस्तो प्रकारको सङ्घर्षले नाटकलाई कसिलो बनाएको हुन्छ । द्वन्द्व नाटक लेखनको आधार पनि हो । नाटकको जन्म र विकाससँग द्वन्द्व भैलिएर आएको हुन्छ । नाटकलाई सुगठित बनाई अगाडि बढाउँदै लैजान द्वन्द्वले अहम् भूमिका खेलेको हुन्छ । नाटकको कथावस्तुको विकासात्मक गति अघि बढाउन र चरित्र उद्घाटित गराउँदै लैजान नाटकमा द्वन्द्व बढाई कौतुहलता सृजना गर्न द्वन्द्व महत्वपूर्ण मानिन्छ ।

२.८ निष्कर्ष

द्वन्द्व भनेको दुई विपरीतवस्तु, परिस्थिति, अवस्था गुण, भावना, विचार आदिको जोडा हो । द्वन्द्वले भगडा कलह, मनमुटाव, वैरभाव, दुस्मनी लडाइँ आदिलाई बुझाउँछ । द्वन्द्वसम्बन्धी पूर्वीय मान्यता अनुसार आकाश, पृथ्वी, जल, वायु र तेज जस्ता पञ्चमहाभूत सत्व, रज र तम जस्ता त्रिगुण र प्राणीको इन्द्रियहरू सबै द्वन्द्वमय छन् । द्वन्द्वका प्रकारहरू आन्तरिक र बाह्य गरी दुई भागमा बाँडिएको छ । आन्तरिक द्वन्द्वको सम्बन्ध मनसँग रहन्छ, यसमा पात्रहरूबीचको मानसिक हुँडलो घातप्रतिघात आदि आन्तरिक द्वन्द्व हो । यसैगरी बाह्य द्वन्द्वको सम्बन्ध भौतिक जगतसँग रहेको हुन्छ । सत् र असत् पात्रको परस्पर विचारको बाहिरी भगडा बाह्य द्वन्द्व हो । पाश्चात्य तथा पूर्वीय साहित्यमा विभिन्न विद्वान्हरूको द्वन्द्व सम्बन्धि दृष्टिकोण प्रस्तुत गरिएको छ । नाटकीय तत्त्वहरूमा द्वन्द्वको

महत्त्व कथावस्तुमा चरित्रमा, परिवेशमा उद्देश्यमा संवादमा भाषा र शैलीमा द्वन्द्व प्रस्तुत गरिएको छ । साथै नाटकलाई सुगठित बनाउन द्वन्द्वको भूमिका अहम रहेको स्पष्ट पारिएको छ ।



परिच्छेद - तेस्रो

नाटककारको साहित्यिक यात्रा तथा चरणगत प्रकृति

३.१ विषय प्रवेश

नेपाली सहित्य आकाशका नाट्य सम्राट बालकृष्ण समको 'अन्धवेग' नाटकमा प्रयोग भएका पात्रहरूको द्वन्द्वात्मक अध्ययन संगै सम्बन्धित प्राज्ञिक समस्याहरूको समधान यस परिच्छेदमा गरिएको छ । यस परिच्छेद भित्र समको परिचय, नेपाली नाट्य जगतमा 'अन्धवेग' को स्थान 'अन्धवेग' को संक्षिप्त विश्लेषण, अन्धवेग नाटकमा पात्रहरूको विवरण एवम् पात्रहरूको द्वन्द्वात्मक विश्लेषण गर्नुका साथै पात्रहरूको अवस्था समेत देखाइएको छ ।

३.२ बालकृष्ण समको परिचय

नेपाली सहित्य आकाशमा नाट्य सम्राट चिनिने नाटककार बालकृष्ण समको जन्म बुवा जनरल समशेर ज.ब.रा. र आमा कीर्तिराज्य लक्ष्मीदेवीको कोखबाट वि.स. १९५९ साल माघ १४ गते काठमाडौंको ज्ञानेश्वरमा भएको हो । उच्च राणा परिवारमा जन्मिएका भए पनि सम ब्यवहारिक दृष्टिकोणले ज्यादै नम्र, भद्र जर शिष्ट ब्यक्तिको रूपमा चिनिन्छन् । चार वर्षको उमेरमा अक्षराम्भ गदै दरबार स्कुलबाट औपचारिक शिक्षाको सुरुवात गरेको पाइन्छ । दरबार स्कुलबाट मा.वि. तह अध्ययन पुरा गरेका समले त्रिचन्द्र कलेजबाट आई. एस्सी. गरेर औपचारिक शिक्षालाई अन्त्य गरे । बाँकी जीवन सबै सहित्यमै समर्पित गरेको पाइन्छ ।

सम सरकारी सेवामा सैनिक क्याप्टेन, भाषा प्रकाशनी समितिका अध्यक्ष, दरबार स्कुलका शिक्षक र त्रिचन्द्र कलेजका प्राध्यापक समेत भएका थिए । उनी नेपाली सहित्य लेखनमा कविता विधाबाट उदाएका हुन् । आठ वर्षको उमेरबाट सहित्यमा प्रवेश गरेका समले कविता, नाटक, निवन्ध, एकाङ्की जस्ता महत्वपूर्ण विधामा हात हाली सफलता प्राप्त गरेका छन् । यसै कारण उनलाई बहुमुखी प्रतिभाका धनी मानिन्छ । समले गरेको साहित्यिक योगदानको कदर गदै, विभिन्न संघ संस्था तथा सरकारी स्तरबाट गोरखा दक्षिणबाहु प्रथम, साभ्ता पुरस्कार, पृथ्वी प्रज्ञा पुरस्कार, त्रिभुवन पुरस्कार, त्रि.वि.वि. वाट महाविद्यावारिधि लगायतका पुरस्कारद्वारा विभूषित समेत गरिएको छ । बालकृष्ण समको परिचयलाई विभिन्न विधासंग जोडेर चर्चा गर्नु सान्दर्भिक देखिन्छ ।

३.२.१ कविका रुपमा सम

बाल्यकालबाटै साहित्यिक कलम चलाएका समले 'इसोर' कवितावाट आफ्नो साहित्यिक यात्रा तय गरेको पाइन्छ । उनले लघु कविता, मझौला कविता, तथा बृहत रुपका समेत कविता लेखेका छन् । दुई सय पचास जति फूटकर कविता, एउटा खण्डकाव्य र एउटा महाकाव्य समेत लेखेर आफूलाई दरो कविका रुपमा नेपाली सहित्य आकाशमा उभ्याएका छन् । “कविता भावनाको बौद्धिक कोमलता हो भन्ने समको विचार छ । सम युद्धका विरोधी र शान्तिका पक्षपाती छन् ।” (शर्मा २०३०: ३८) । समले गद्य पद्य दुवै भाषको माध्यम अपनाएको पाइन्छ । पद्य भन्दा गद्य भाषालाई हार्दिकता साथ कवितामा खेलाएको पाइन्छ । भावना, कोमलता, मानवता, विज्ञान तथा दर्शनको समुचित ढंगले प्रयोग गरी पाठकको मनलाई जितेका छन् । स्वर्ग र देवता , ईश्वर, म पनि द्यौता मान्छु , मेरो नुहाउने कोठा, म कहिल्यै पनि मर्दिन आदि फूटकर कविता तथा आगो र पानी खण्डकाव्य र चिसो चुल्हो महाकाव्यले उनलाई जीवन्त बनाएका छन् । यिनै कृतिका आधारमा उनलाई परिष्कारवादी धाराका बौद्धिक कविका रुपमा चिनिन्छ । समले सात दशक भन्दा बढी समय कविता साधनमा लागेका थिए ।

३.२.२ नाटककार र एकाङ्कीकारका रुपमा सम

कविता विधावाट साहित्यमा प्रवेश गरेका समले आफ्नो सम्पूर्ण जीवनकालमा नाट्य विधमा सवै भन्दा बढी योगदान गरेको पाइन्छ । सात दशकभन्दा लामो साहित्यिक यात्रामा दुई दर्जन भन्दा बढी नाटक (प्रकाशित, अप्रकाशित) दुई दर्जन जति एकाङ्की लेखेर आफूलाई सफल नाटककार र एकाङ्कीकारको रुपमा चिनाएका छन् । 'मुटुको व्यथा' (१९८६) वाट औपचारिक रुपमा नाट्य लेखनमा प्रवेश गरेका समको सवैभन्दा पहिला लेखेको नाटक मिलिनन्द (१९७७) हो । 'मुकुन्द इन्दिरा' (१९९४), 'अमित वार्सना' (२०१६), 'ध्रुव' (१९८६), 'प्रह्लाद' (१९९५), 'प्रेमपिण्ड' (२००९), 'मुटुको व्यथा' (१९८६), 'रणदुल्भ' (२०२०), 'अन्धवेग' (१९९६), 'मोतिराम' (२०२३), ' भक्त भानुभक्त' (२०००), 'अमरसिंह' (२०१०), 'भीमसेनको अन्त्य'(२०१२), 'अमलेख' (१९८६), 'म' (२००२), 'तानसेनको भरी' (१९८८), 'स्वास्नीमान्छे' (२०००), 'उ मरेकी छैन' (१९९९), 'तलमाथि' (२००१), 'हरितारा' (२०१४), 'नयााघर' (२०२०), 'शुभ विवाह' (२०२६), 'बोक्सी', 'तापोभूमि', 'माटोको ममता', 'बुहार्तन' आदी पुर्णाङ्गी एकाङ्कीहरु लेखेर नेपाली नाट्य जगतलाई समृद्ध बनाएका हुन् । समले सामाजिक, पौराणिक, ऐतिहासिक विषयवस्तुको प्रयोग गरी नाटक लेखनमा गद्य-पद्य दुवै भाषको माध्यम अपनाएको पाइन्छ । सुखान्त र दुखान्त दुवै किसिमका नाटकको लेखन

गर्न सक्ने सम नेपाली साहित्यका अमूल्य निधि हुन् । “समका नाटकको विशेषता हो मानवताको प्रतिपादन, स्नेह, सद्भावना र शिष्टताले संसार सिँगार्ने कामनाले नै सम नाटक लेख्छन्” (शर्मा २०६३:५७) । “यिनले नेपाली नाटकलाई आधुनिकता तर्फ प्रवेश गराउने मात्र होइन प्रशस्तै नाटक लेखेर नेपाली नाटकलाई निकै समृद्ध तुल्याएका छन्” (लुईटेल २०६५) । समलाई नेपाली नाट्य जगतबाट निकाल्ने हो भने नेपाली नाटक अपाङ्ग बन्दछ ।

३.२.३ निबन्धकारका रूपमा सम

बालकृष्ण समको अर्को साहित्यिक पाटो हो निबन्ध समले बर्दाहामा शिकार (१९९१) नामक निबन्धवाट निबन्ध लेखन औपचारिक सुरुवात गरेका हुन् । समले निबन्ध संख्यात्मक दृष्टिले धेरै लेखे तापनि गुणात्मकताका दृष्टिले अब्बल देखिन्छन् । ‘बर्दाहामा शिकार’ ‘मेरो कविताको आरधाना’ ‘त्यो पानी प्राकृतिक ज्विन’ ‘आत्मविश्वास’ आदि समका उत्कृष्ट निबन्धहरू हुन् । निबन्धमा बस्तु परकता र बौद्धिकता समका विशेषताहरू छन् । उच्च बौद्धिकताको प्रयोग गरी कथात्मक शैलीमा निबन्ध लेख्ने समले मानवता र देश भक्तिको पक्षमा निबन्धहरू लेखेको पाइन्छ । यस कारण नेपाली निबन्ध यात्रामा समको अतुलनयि योगदान देखिन्छ । त्यसैले समलाई निबन्धकार भनिएको हो ।

नेपाली सहित्यमा विशेष गरी कविता, खण्डकाव्यकार, महाकाव्यकार, एकाङ्कीकार, निबन्धकार र नाटककारका रूपमा आफूलाई स्थापित गरेका समको वि.स. २०३८ साउन २९ मा निधन भएको थियो ।

३.३ समको नाट्यकारिता : यात्रा र प्रवृत्ति

कवितावाट साहित्य लेखनमा प्रवेश गरेका समले वि.सं. १९७७ मै ‘मिलिनद’ नाटक लेखे पजि मुटुका ब्यथा पहिले प्रकाशित भएकोले औपचारिक यात्रा नाटकमा यसै प्रकाशनको मिति वि.स. १९८६ वाट मान्नु पर्ने देखिन्छ । समले आफ्नो नाट्य यात्रालाई जीवनभर चलाई रहे । उनको नाट्य यात्रालाई अध्ययन गर्दा विभिन्न चरणमा विभाजन गरी अध्ययन गर्नु सान्दर्भिक देखिन्छ ।

(क) पहिलो चरण -अभ्यास काल (वि.स. १९७७-१९८४)

(ख) दोस्रो चरण - उत्थानकाल (वि.स. १९८५-१९९३)

(ग) तेस्रो चरण - उत्कर्षकाल (वि.स. १९९४-२०१४)

(घ) चौथो चरण - अपकर्ष काल (वि.स. २०१५-२०३८)

समको नाट्य यात्राको पहिलो चरण वि.सं. १९७७ बाट १९८४ सम्मलाई मान्न उपयुक्त हुन्छ । यस चरणमा उनले नाटक लेखनका प्रशस्त अभ्यास गरेको पाइन्छ।

यस चरणमा समले मिलिनद, तानसेनको भरी, अज (अपूर्ण) गरी तीन वटा नाटक लेखेका छन् । गद्यात्मक शैलीमा नाटक लेखन सुरु पद्यात्मक शैलीको समेत अभ्यास गरेको पाइन्छ । त्यसैगरी समको दोस्रो चरण वि.सं. १९८५ बाट १९९६ सम्म रहेको पाइन्छ । यस चरणले उत्थानकाल भन्नु उपयुक्त देखिन्छ । दोस्रो चरण मुटुको ब्यथा, ध्रुव, अमलेख, प्राणदास, प्रेम जस्ता नाटक लेखेको पाइन्छ । यो चरणमा मुटुको ब्यथा प्रकाशित भएको औपचारिक यात्रा यस चरणमा भएको हो । यसै चरणको मुटुको ब्यथा नाटकले समलाई जीवन्त बनाएको देखिन्छ । प्रथम चरण भएकै सुखान्त प्रवृत्तिलाई मात्र हैन दुखान्तीय प्रवृत्ति समेत यस चरणमा देखिन्छ । आधुनिक चेतनाको प्रवेश पनि नेपाली नाटकमा यसै चरणबाट भएको देखिन्छ । समको तेस्रो चरण वि.सं. १९९९-२०१४ सम्मलाई मानिन्छ । यो चरण उत्कर्षकालको हो । यस चरणमा मुकुन्द इन्दिरा, प्रह्लाद, अन्धवेग, बोक्सी, उ मरेकी छैन, भक्त भानुभक्त, म प्रेमपिण्ड, स्वानी मान्छे, भतेर, तलमाथि, भीमसेनको अन्त्य खादी नाटक लेखेका छन् । दुखान्त-सुखान्त, प्रवृत्तिका नाटक ऐतिहासिक, सामाजिक, राजनैतिक आदी विषयवस्तुमा केन्द्रित गरी गद्य र पद्य दुवै भाषा शैलीका माध्यमबाट नाटक रचना गरेको पाइन्छ । त्यसै गरी सम नाटक यात्राको चौथो चरण वि.सं. २०१५ बाट सुरु भइ उनको मृत्यु सम्म चन्दछ । यस चरणमा नालापानीमा, रणदुल्भ, बुहातन प्रतिध्वनि, अमरसिंह विजय, नयाधर, मोतिराम, पृथ्वीनारायण, माटोको ममता जस्ता पूर्णाङ्की र एकाङ्की गरी ५१ वटा नाट्यकृति लेखेको पाइन्छ । यस चरणमा नाटक भन्दा बढी एकाङ्की रचना भएको देखिन्छ । यो चरण उनको उत्कर्ष काल हो । यसरी वि.सं. १९७७ बाट नाट्य यात्रा सुरुवात गरेका समको वि.सं. २०३८ मा मृत्यु भए संगै नाट्य यात्रा अन्त्य भएको पाइन्छ ।

नाटककार बालकृष्ण समले दर्शन, चिन्ता वा विचारलाई आत्मसात गरी पूर्वीय र पाश्चात्य दुवै मान्यतामा आधारित भएर नाटक रचेको पाइन्छ । सुखान्त, दुखान्त, दुखान्त, सुखान्त नाट्य प्रवृत्तिलाई गद्य-पद्य भाषाशैलीको प्रयोग गरी नाटक रच्नु उनको विशेषता हो । नवीन भौतिकवादी प्रवृत्तिलाई आत्मसाथ गर्दै सामाजिक, आर्थिक, ऐतिहासिक विषयवस्तुमा उनका नाटकहरु रचना भएको पाइन्छ । विविध विषयमा कलम चलाउनु अर्को उनको महत्वपूर्ण विशेषता मान्नु पर्दछ ।

“भिन्न भिन्न नाट्यशैली र रंग पद्धतिका प्रयोक्ता हुनाले समको नाट्यप्रवृत्ति कुनै एउटै नाट्यधारा संगै प्रतिवद्ध छैन । प्रयोगशीलता सामाजिकता, कवितात्मकता, बैचारिकता, आर्दशवादिता र परिष्कारात्मकता समको नाट्यशैलका मुलभूत वैशिष्ट्य हुन । उनको नाट्यप्रवृत्तिको पहिचानको आधारभूत बुदाँहरु पनि यिनै हुन । सेक्सपियरको स्वच्छन्दवादी

प्रवृत्तिको पद्यात्मक नाट्यशैलीबाट अनुप्राणित समलाई आदर्शोन्मुख यथार्थवादी धाराको प्रयोगशील परिष्कारवादी नाटककार मान्न सकिन्छ” (उपाध्याय, २०६०:७९)

नाटककार समका नाट्यप्रवृत्ति र विशेषतालाई भण्डारी र अन्य (२०६६: ३७६) यसरी उल्लेख गरेका छन् ।

- ❖ आधुनिक नेपाली नाट्य साहित्यका प्रवर्तक
- ❖ सामाजिक, पौराणिक र ऐतिहासिक विषयवस्तु प्रयुक्त नाटकहरूमा राष्ट्रप्रेम र मानवतावादी चिन्तनको अभिव्यक्ति
- ❖ रस तथा परिणतिका दृष्टिले सुखान्त र दुखान्त नाटको रचना
- ❖ लघुदेखी बृहत् आकारसम्मको नाटकको संरचना
- ❖ भाषा प्रयोगमा गद्य र पद्य र गद्यहरू तथा पद्यभिन्न अनुष्टुप छन्दको प्रयोगको साथै भाषामा परिष्कार परिमार्जन भेटिनु
- ❖ नाटकीय कथावस्तुलाई सशक्त बनाउन द्वन्द्वको प्रभावपूर्ण प्रयोग आदी ।

त्यसैगरी खगेन्द्र प्रसाद लुइटेले (२०६७ : ६४-६५) ले समका नाट्य विशेषतालाई बुँदागत रूपमा यसरी उल्लेख गरेका छन् :-

- ✓ बालकृष्ण सम मौलिक नाटककार हुन् ।
- ✓ बालकृष्ण सम सामाजिक नाटककार हुन् ।
- ✓ बालकृष्ण सम पौराणिक नाटककार हुन् ।
- ✓ बालकृष्ण सम ऐतिहासिक नाटककार हुन् ।
- ✓ बालकृष्ण सम त्रासदी र कामदी नाटककार हुन् ।
- ✓ बालकृष्ण सम पद्यात्मक र गद्यात्मक नाटककार हुन् ।

यसरी सम सामाजिक, पौराणिक, ऐतिहासिक आदी विषयवस्तुमा गद्य र पद्य दुवै वा भिन्न भिन्न भाषाशैलीको प्रयोग गरी बौद्धिकता मिसाएर सुखान्त, दुःखान्त वा सुखान्त-दुखान्त तीनै किसिमका प्रवृत्ति अङ्गाली लघुदेखि बृहत् आयाम सम्मका नाटक लेख्न खप्पिस देखिन्छन् ।

३.४नेपाली नाटकको संक्षिप्त विकासक्रम, सम र ‘अन्धवेग’ नाटकको स्थान निरूपण

मानव सभ्यताको विकासक्रम संगै विश्व साहित्यमा नाटकको विकास हुँदै आए ता पनि लिखित र आधिकारिक प्रमाण प्राप्त भएको नेपाली नाटकको विकास भने त्यति लामो देखिँदैन । नेपाली भाषाको विकास सँग सँगै नेपाली भाषामा थुप्रै अभिनयहरु भएको पाइन्छ, तर नाटकको संरचनामा आधारित भएर रहेका अभिनयहरुको दस्तावेज नेपाली साहित्यमा वि.सं. १८५५ मा मात्र प्राप्त भएको देखिन्छ । शक्ति बल्लभ अर्यालद्वारा रचित अनुवाद गरिएको वि.सं. १८५५ को 'हास्यकदम्ब' नै नेपाली साहित्यको/नाटकको पहिलो नाटक हो । यसै समयवाट हाल सम्म लेखिएका कृतिहरुलाई आधार मानेर नेपाली नाटकको विकासक्रम तयार भएको पाइन्छ । नेपाली नाटकको विकास क्रमलाई अथवा नेपाली साहित्यमा नाटकको स्थानलाई स्पष्ट बनाउन एवम् नाटकको कालखण्ड तयार पार्न नाटककार बालकृष्ण समले महत्वपूर्ण भूमिका खेलेको पाइन्छ । यसैगरी नेपाली नाटकको भण्डारमा समद्वारा लिखित 'अन्धवेग' नाटकको पनि आफ्नै महत्वपूर्ण स्थान रहेको छ । तल छुट्टाछुट्टै उपशीर्षकहरुमा नेपाली नाटकको संक्षिप्त विकासक्रम, नेपाली नाटकको विकासमा बालकृष्ण समको योगदान/स्थान निरूपण र नेपाली नाटकमा 'अन्धवेग' नाटकको महत्व/स्थानलाई छुट्टाछुट्टै रूपमा उल्लेख गर्ने प्रयास गरिएको छ ।

३.४.१ नेपाली नाटकको संक्षिप्त विकासक्रम

मानिसले गर्ने हरेक क्रियाकलाप र अभिनयका माध्यमवाट नाटकको विकास हुँदै आएको पाइन्छ । विभिन्न शुभकार्य, जात्रा पर्व, आदीमा नाच्यै, उफ्र्यै, अनुकरण गर्दै नेपाली नाटकको सुत्रपात्र भएको हो । यसरी क्रमशः लोक नृत्य, लोक नाटक हुँदै आजको समयसम्म आइपुगेको पाइन्छ । शक्तिबल्लभ अर्यालको वि.सं.१८५५ को संस्कृतवाट अनुदित कृति 'हास्यकदम्ब' नै नेपाली नाटकको पहिलो नाटक हो । यस समयदेखि हालसम्म लेखिएका वा मञ्चन भएका नाटकहरुका आधारमा नेपाली नाटकको ऐतिहासिक काल खण्ड तयार पार्न सकिन्छ । नेपाली नाटकको विकासक्रमलाई प्राथमिक, माध्यमिक र आधुनिक गरी तीन कालखण्डमा राखेर तल संक्षिप्त चर्चा गरिएको छ ।

क. प्राथमिक काल (१८५५-१९४३)

नेपाली नाटकको प्राथमिक काल शक्तिबल्लभ अर्यालको 'हास्यकदम्ब' (१८५५) वाट शुरु भएर मोती राम भट्टको 'शाकुन्तल' (१९४४) मा टुँडिगन्छ । संस्कृतवाट नेपाली भाषामा अनुदित कृति हो 'कास्यदम्ब' । मौलिक कृति नभए पनि नेपाली भाषामा लेखिएको यो नै पहिलो नाटक हो । शक्तिबल्लभ पछि भवानीदत्त पाण्डेले वि.सं. १८९० मा 'मुद्राराक्षस'

नाटकको अनुवाद गरेको पाइन्छ । यस समयका यी नाटक भनिएका कृति केवल नाटकका प्रारूप मात्रै हुन् । प्राथमिक कालमा लेखिएका उल्लेखनीय कृतिहरू यति मात्रै देखिन्छन् । यस समयमा दरबारहरूमा कतै कतै नाँचघरहरूको निर्माण गरेर नाटक मञ्चन गरेका छिटपुट घटनाहरू मात्र छन् । अनुवाद हुनु, आख्यानात्मक शैलीको प्रयोग हुनु, मञ्चनका दृष्टिले नाटक नलेखिनु, विधागत चेतानाको कमी हुनु, उपयुक्त भाषा शैलीको कमी हुनु प्राथमिक कालीन नाटकका विशेषता हुन् ।

ख. माध्यमिक काल

नेपाली नाटकको इतिहासमा माध्यमिक कालको सुरुवात मोतीराम भट्टले वि.सं. १९४४ मा 'शाकुन्तला' नाटक लेखेपछि सुरु भएको पाइन्छ । वि.सं. १९८६ मा बालकृष्ण समले 'मुटुको ब्यथा' प्रकाशन गरेपछि माध्यमिक कालको अन्त्य भएको छ । यस समयमा मोती राम भट्टको 'प्रियदर्शिका' र 'पद्मावती' (अपूर्ण) नाटक लेखेको पाइन्छ भने उनीपछि पहलमान सिंह स्वाँरले 'अटलबहादुर' लेखेका हुन् । त्यस्तै यसै समयका अर्का सशक्त नाटककार हुन शम्भुप्रसाद ढुङ्गेल । उनका 'रत्नावली' (१९७२), 'प्रियदर्शिका' र 'शाकुन्तला' नाटकहरू प्रकाशित छन् । त्यसै गरी केदार शमशेर थापाको 'दुर्गाभक्त तरङ्गिणी' (१९७२), 'वीरधुव चरित्र' (१९७३), लेखनाथ र राममणि आ.दीको 'भृतरि निर्वेद' (१९७४), पारसमणि प्रधानको 'सुन्दनरकुमार' (१९७८), 'बुद्धिचरित्र' (१९८१), राम प्रसाद सत्यालको 'फूलमा भमरा', भक्तप्रह्लाद' (१९८५), सूर्यविक्रम ज्ञवालीको 'श्यामी कुमारी' आदी नाटकहरू प्रकाशित भएको पाइन्छ । माध्यमिक कालमा यति मात्र नाटक प्रकाशित भएको होईन यी प्रतिनिधि नाटककार र नाट्य कृतिहरू मात्र हुन् । माध्यमिक कालका नाटकमा कथानकमा जोड, जासुसी, तिलस्मी र ऐयारीको प्रयोग, चरित्रचित्रणको कमी, सरल र स्पष्ट भाषाको प्रयोग, रङ्गमञ्चमा मञ्चन हुने नाटकको रचना, प्रकाशनको सुरुवात, मौलिक नाटकको लेखनमा चासो, वियोगान्त नाटकको सुरुवात साथै विभिन्न भाषावाट अनुदित नाटक लेखन हुनु जस्ता विशेषताहरू रहेको पाइन्छ ।

ग. आधुनिक काल (१९८६-हालसम्म)

नेपाली नाटकमा आधुनिक काल बालकृष्ण समको वि.सं. १९८६ मा 'मुटुको ब्यथा' प्रकाशित भएपछि सुरु भएको हो । वि.सं.१९८६ देखि हालसम्म प्रकाशित भएका नाटकहरूलाई आधुनिक कालको उपलब्धि मान्न सकिन्छ । बालकृष्ण समको यो 'मुटुको ब्यथा' नेपाली नाट्य जगतको पहिलो मौलिक कृति हो । वियोगान्त कृति हो । कवितात्मक शैलीको उपहार पनि हो । यसकारण नाटकमा आधुनिक कालको सुरुवात गर्ने श्रेय मुटुको

ब्यथा र बालकृष्ण समलाई जान्छ । आधुनिक कालको बालकृष्ण समले सुत्रपात मात्र गरेनन् नाटकको भण्डारलाई निककै समृद्ध पनि बनाउने काम गरे । उनले 'मुकुन्द इन्दिरा'(१९९४), 'अन्धवेग'(१९९६), 'भक्त भानुभक्त'(२०००), 'प्रेमपिण्ड'(२००९), 'भीमसेनको अन्त्य'(२०१२) जस्ता एक दर्जन जति पूर्णाङ्गी र एक दर्जन भन्दा बढी एकाङ्कीहरूको रचना गरेको पाइन्छ । यस पछि भीमनीधि तिवारीले 'सहनशिला शुशीला'(१९९५), 'काशीवास'(१९९८), 'पुतली'(१९९९) आदी, गोपाल प्रसाद रिमालले 'मसान'(२००३), 'यो प्रेम'(२०१५) आदी, गोविन्द मल्ल गोठालेको 'भुसको आगो'(२०१३), 'च्यातिएको पर्दा'(२०१६), 'दोष कसैको छैन' आदी, विजय मल्लले 'कोही किन वर्वाद नहोस'(२०१३), 'जिउँदो लाँस'(२०१६), 'दोभान'(२०३४) आदी, बासु शशीले 'तनि नाटक'(२०२४), 'बाँसुरीमा नअटाएका धुनहरू'(२०२४) आदी, मोहन राज शर्माले 'जेमन्त/यामा'(२०४१), 'बैकुण्ठ एक्सप्रेस'(२०४८) आदी नाटकहरू प्रकाशित गरेको पाइन्छ । तयसैगरी आधुनिक कालमा ध्रुवचन्द्र गौतम, सरुभक्त, मलबहादुर मुखिया, गोपाल पराजुली, अविनाश श्रेष्ठ, अशेष मल्ल, अभि सुवेदी, पुरु लम्साल आदी नाटककारहरूले उल्लेख्य योगदान गरेको पाइन्छ । नेपाली नाटकको आधुनिक काल यसै धारा र विषयवस्तुमा आधारित छ भन्न सकिने अवस्था देखिँदैन । सबै नाटक र नाटककारहरूको उत्तिकै महत्व देखिन्छ । मौलिक नाटकको रचना हुनु, समस्यामूलक नाटक लेखिनु, स्थानीय र कथ्य भाषाको प्रवेश हुनु, समाजका विकृतिर विसंगतिको मण्डाफोर गरिनु, यौन र बाल मनोविज्ञानलाई समेत समेटिनु, नवीन नाट्य शैलीको प्रयोग प्रवेश हुनु, जताजतै रङ्गमञ्चको स्यथापना हुनु, सडक नाटकले स्थान पाउनु, स्वैरकल्पनाको प्रयोग हुनु, भिनो कथावस्तुको प्रयोग हुनु, संकेतद्वारा अमूर्त विषयको प्रस्तुती हुनु, नयाँ नयाँ विम्ब र प्रस्तुतिको कलात्मक प्रस्तुति हुनु, सुखान्त दुःखान्त दुवै किसिमका नाटकको रचना हुनु, गद्य पद्य दुवै भाषाको माध्यमको प्रयोग हुनु आदी आधुनिक नाट्य जगत्का विशेषताहरू हुन् ।

३.४.२ नेपाली नाट्य जगत्मा बालकृष्ण समको स्थान

खराब मान्छेहरूलाई युगले जमान्छुँछ भने असल मान्छेहरूले युगलाई जमान्छुँछन् । नेपाली नाट्य जगत्मा एउटा युगकै सुत्रपात गर्ने महान् नाटककार हुन बालकृष्ण सम । त्यसैले अंग्रेजी साहित्यका महान् विद्वान् सेक्सपियरसंग तुलना गर्ने गरिन्छ । नेपाली नाटकमा अहिले सम्म कुनै कालखण्डमा पनि समले जति गुणात्मक र सङ्ख्यात्मक दृष्टिले उच्च नाटककारका रूपमा प्रतिस्थापन गर्ने नाटककारको जन्म भएको पाइँदैन । 'मुटुको ब्यथा' (१९८६) प्रकाशित गरेर नेपाली नाटकमा आधुनिक कालको सुत्रपात गर्ने श्रेय प्राप्त

गरेको पाइन्छ । उनको यो नाटक पहिलो मौलिक नाटक हो । समले यसमा कवितात्मक भाषाको प्रयोगमा व्यापकता भएको पाइन्छ । दुखान्त प्रकृतिको यो नाटकको नेपाली नाटकलाई दुखान्त/वियोगान्तमा प्रवेश गराउन ठुलो भूमिका निर्वाह गरेको देखिन्छ ।

नाटककार समले नेपाली नाट्य जगत्लाई 'मुटुको ब्यथा', 'ध्रुव', 'मुकुन्द इन्दिरा', 'प्रह्लाद', 'अन्धवेग', 'भक्त भानुभक्त', 'म', 'प्रेमपिण्ड', 'अमरसिंह', 'भीमसेनको अन्त्य', 'तलमाथि', 'तानसेनको भरी'। 'अमित वासना', 'स्वास्ती मान्छे', 'मोतीराम', 'उ मरेकी छैन' जस्ता पूर्णाङ्गी नाटक र 'नाटक र बोक्सी'। 'भतेर', 'तपोभूमि', 'चार एकाङ्गी', 'माटोको ममता', 'विरामी र कुरुवा' आदी एकाङ्गी रचना गरी नेपाली नाट्य साहित्यमा योगदान गरेको पाइन्छ । उनका यी सबै नाटक मौलिक प्रकृतिका छन् । प्राय यी सबै नाटकले आफ्नै किसिमका छुट्टाछुट्टै विशेषता ग्रहण गरेको पाइन्छ । समका यी नाटकहरूमा मौलिकता, सामाजिकता, ऐतिहासिकता, पौराणिकता, स्वच्छदता, त्रासदी, र कामदी, गद्यात्मक र पद्यात्मक भाषाशैली जस्ता गुणहरू पाइन्छन् । नेपाली नाटकमा यस्ता विशेषताहरूलाई प्रवेश मात्र नगराएर उनले कुशलतापूर्वक रूपमा समेत प्रयोग गरेका छन् ।

“बालकृष्ण सम नेपालीभाषाका विशिष्ट नाटककार हुन् । उनले नेपाली नाटकलाई आधुनिकतर्फ प्रवेश गराउने मात्र होइन प्रशस्तै नाटक लेखेर नेपाली नाटकलाई निकै समृद्ध तुल्याएका छन्” (लुईटेल, २०६७:६५) ।

सोह्र वर्षको उमेरवाट नाटक लेखेका सउमले आफ्नो सम्पूर्ण जीवन साहित्य सिर्जनामै समर्पित गरेको पाइन्छ । नेपाली नाटकमा उनको उपस्थिति बरदान सावित भएको मानिन्छ । एकजना व्यक्तिले दुई दर्जन जति नाटकहरू लेखेर उतिकै गुणात्मक र पठनीय बनाउन आफैमा जटिल कुरा हो । नेपाली नाटक जगत्मा बालकृष्ण समविना औचित्यहीन बन्दछ । त्यसैले समको स्थान नेपाली नाट्य जगत्मा अतुलनीय रहेको पाइन्छ ।

३.४.३ नेपाली नाट्य जगत्मा 'अन्धवेग' नाटकको स्थान

नेपाली नाट्य जगत्लाई आधुनिकतातर्फ डोच्याउन महत्वपूर्ण योगदान गर्ने नेपाली नाटकका सेक्सपियर बालकृष्ण समको उत्कृष्ट नाटकहरू मध्ये एउटा अन्धवेग हो । बालकृष्ण समले वि.सं. १९९६ मा नेपाली नाट्य भण्डारलाई आफ्नो नाट्य यात्राको तेस्रो चरण वा उत्कर्षकालमा 'अन्धवेग' नाटकको रचना गरेको पाइन्छ । नाटकमा पूर्णरूपमा भिजेका बेला बौद्धिकता र अभ्यासको चरमउत्कर्षको समयमा उनले यो नाटक लेखेका हुन् । यस अर्थमा पनि 'अन्धवेग' उत्कृष्ट नाटकको रूपमा अगाडि सार्न सकिन्छ ।

‘अन्धवेग’ नाटक सामाजिक नाटक हो । नेपाली भाषामा लेखिएको एउटा उत्कृष्ट दुखान्त नाटक हो । गद्यपद्य भाषाको कलात्मक प्रयोग हो । आफैमा मौलिक नाटक हो । पात्र सुहाँउदो भाषाशैली र रङ्गमञ्चमा सफल ढंगले प्रयोग/मञ्चन गर्न सकिने नाटकीय संरचनालाई पूर्ण रूपमा अँगालेको उदाहरणीय नाटक हो ।

“समका नाट्य यात्राको उत्कर्षकाल अथवा नाटकीय शिल्पमा उनले अपेक्षित सिद्धि प्राप्त गरिसकेको अवस्थाको रचना हुनाले अन्ततः संरचना वा दुखान्तीय अर्न्तविकास, द्वन्द्वयोजना, विम्बविधान, भाषिक परिस्कार एवम् अभिव्यक्तिगत प्रौढता र परिपक्वता तथा सुगठिततका कारणले ‘अन्धवेग’ समका महान दुखान्तहरूमध्ये एक विशिष्ट प्राप्ति हो” (उपाध्याय, २०६५:१८२) । ‘अन्धवेग’ नाटक नेपाली नाटकको एउटा अतुलनीय कृति हो । यो नाटक नेपाली नाट्य भण्डारमा नहुने हो भने पाठकहरूले सामाजिकता, दुखान्तीय परिवेश, गद्यपद्यात्मक भाषाशैली, मौलिकता जस्ता गुणहरूको सफल प्रयोग भएको नाटकको अभाव देखिन्छ । “जगदीश समशेरले २०२९ मा आफ्नो मन्तव्य प्रस्तुत गर्दा नेपाली नाटकमा ‘अन्धवेग’ भन्दा सफल नाटक लेखिएकै छैन भन्दै यस नाटकको योजनामा घटनामा र चरित्रविस्तारमा जुन परिपक्वता छ त्यो कलात्मक चरमचुली आज सम्म बालकृष्ण सम बाहेक कसैको हुन सकेको छैन भन्ने उद्गार प्रकट गरेका छन्” (उपाध्याय, २०६५:१८२) । यसर्थ नेपाली नाट्य जगतमा ‘अन्धवेग’ नाटकको आफ्नै महिमा र महत्वपूर्ण स्थान रहेको देखिन्छ ।



परिच्छेद- चार

‘अन्धवेग’ नाटकमा द्वन्द्वविधान

४.१ अन्धवेग नाटकको विश्लेषण

अन्धवेग समका नाटकहरूमध्येको प्रसिद्ध नाटक हो । सामाजिक परिवेशमा केन्द्रित भएर लेखिएको समको नाट्य यात्राको तेस्रो चरणको यथार्थवादी नाटक हो । यसमा

मनोवैज्ञानिक यर्थाथ देखाइएको छ । यसलाई समको पहिलो यौन मनोवैज्ञानिक नाटक भन्न सकिन्छ । यो पहिलेका नाटक तानसेनको भरी र मुटुको ब्यथा भन्दा सम्भाव्य घटनामा आधारित छ । त्यसैले ती दुवै भन्दा पत्यारिलो र छरितो पनि रहेको छ । यसमा प्रेम र बासनाबीच द्वन्द्व रहेको छ । यो अर्न्तद्वन्द्वप्रधान नाटक भएकोले यसमा पात्रको मनोद्वन्द्वको अभिव्यक्ति भएको छ । यो पारिवारिक दुःखान्त नाटक हो । नारीमा रहेका पत्नीत्व र मातृत्वरूपी विवेकको हार र यौनाकाङ्क्षरूपी अन्धवेगको जित भएको छ । यसमा अनैतिक कामवासनाका आवेग र नैतिक कर्तव्यका विवेकबीच द्वन्द्व भएको छ । अनैतिक यौन आवेग र नैतिक विवेक बीच द्वन्द्व हुँदा अनैतिक आवेगको जित र नैतिक विवेकको हार भएकोले नाटक दुःखान्त भएको छ । यहाँ आवेग र विवेकबीच द्वन्द्व देखाउन आवेग र विवेक प्रधान पात्रको निर्माण गरी ती पात्रले गरेका कार्यलाई कार्यकारणले युक्त बनाई उनीहरूका भित्री मानसिक स्थितिअनुकूलको परिवेश निर्माण गरी नाटक तयार पारिएको छ । यहाँ दुःखान्तीय कथानक र द्वन्द्व, दुःखान्तीय चरित्र र द्वन्द्व तथा दुःखान्तीय परिवेश र द्वन्द्वको संयोजन रहेको छ ।

यस नाटकमा जम्मा तीन अङ्क र चौध दृष्य छन् । पहिलो अङ्कमा पाँच, दोस्रोमा चार र तेस्रोमा पाँच दृष्य छन् । संरचनाका दृष्टिले हेर्दा पहिलो अङ्क कथानकको आदि भाग अर्न्तगत र यसमा द्वन्द्वको आरम्भ र विकासका अवस्था देखिएका छन् । दोस्रो अङ्क मध्य भाग अर्न्तगत पर्दछ, र यसमा द्वन्द्वको चरमोत्कर्षको अवस्था देखिएको छ । तेस्रो अङ्क अन्त्य भाग अर्न्तगत पर्दछ, र यसमा द्वन्द्वका सङ्घर्षहास र अवसानका अवस्थामा देखिएका छन् ।

अन्धवेग नाटकमा नाटकीय कार्यब्यापारको प्रतिनिधित्व गरेको छ । अन्धवेग नायिकाको अतृप्त यौनको अन्ध आवेगलाई प्रतिनिधित्व गर्ने गरी चयन गरिएको छ, तापनि यस कार्यमा सहभागी हुने जयवीर र आवेगमा गएर विनाकसुर जयवीरलाई हत्या गराउने गरुडध्वजको संवेग पनि समान रूपमा भागीदार देखिन्छ । अन्धवेगवाट आँखा नदेख्ने भेल भन्ने शाब्दिक अर्थ निष्पन्न हुन्छ । नायिका पम्फाको अन्ध चाहनाको परिपूर्ति गराउन वगेको बेगवती अन्ध भावनाले पम्फा, जयवीर र गरुडध्वजको साथै सुनौला भविष्य देखेर रमाइलो जीवन विताइरहेका नाबालक भानु र चिञ्चीलाई समेत दुःखान्तीय मोडमा पुऱ्याएको छ । पम्फाको अमर्यादित अन्धवेगले सामाजिक मर्यादा, पारिवारिक दायित्व र वात्सल्यमय भावनामाथि कुठराघात पुऱ्याएको छ । नाटकको घटनाको केन्द्रिय विचार वा धारणा नै अन्धवेगको परिवेशमा विकसित भई अन्तिम परिणति दुःखान्त बन्न पुगेको छ (पौड्याल, २०६६:२७८) ।

४.२ अन्धवेग नाटकको विषयवस्तु

यस नाटकको पहिलो अङ्कको पहिलो दृश्यमा काठमाडौँको बीच भागमा नेपथ्यमा दमाईहरू बालकहरूको आग्रहमा बाजा बजाइरहेका देखिन्छन् र बालकहरू त्यही बाजाका तालमा 'बस बस रे वसुन्धरा बहिनी' नामको लोकगीत गाइरहेका हुन्छन् । गीत सकिएपछि बाजा बन्द हुन्छ । भानु दमाईलाई बाजा बजाइदिन फेरि अनुरोध गर्छ । दमाई बाजा बजाइदिन्छ । गीत सकिएपछि बाजा बन्द हुन्छ । चिन्ची पनि दमाईलाई बाजा बजाइदिनु भन्छे, तर काम छ भनेर दमाई बाजा बजाउन मान्दैन । केटाकेटीहरू दमाईलाई जिस्क्याउँदै बाहिर निस्कन्छन् । दमाई केटाकेटीको फाटेको नाना, च्यातिएको मुख, उधेको कान सिइदिन्छु भनेर उनीहरूलाई लखेट्दै निस्कन्छ । यस्तैमा पम्फा आइपुग्छे । ऊ भानु र चिन्चीलाई बूढाहरूसँग जिस्कनु हुँदैन भनेर सम्झाउँछे । दमाईलाई केटाकेटीसँग खेल लाज लाग्दैन भनेर हकाउँछे । दमाई केटाकेटीले बाजा बजाइदिनु भनेकाले बजाइदिएको मात्र हो, खेलेको होइन भन्छ । पम्फा दमाईलाई जुँगाले मुख, आँखीभौँले वेअड्कली आँखा सि† चोलो किन धोक्रो सिलाएको, फेरि टम्म मिल्ने पार् भनेर हकाउँछे छोराछोरी लिएर हिँड्छे । अरू केटाकेटीहरू भोलि खेल्ने भनेर दमाईलाई जिस्क्याउँदै हिँड्छन् ।

दमाईले केटाकेटीसँग रिस देखाउँदै गर्दा पम्फाको चोलो लिएर चेप्टे आइपुग्छ । ऊ दमाईलाई चोलाको पाखुरा दुई अङ्गुल, कम्मर चार अङ्गुल घटाउनु पर्ने र अरू नमिलेका कुरा मिलाउनु पर्ने भनेर चोलो दिन्छ । दमाई अब हाँस्ता पनि फुट्ने गरी सिएर ल्याउँछु† दुई अङ्गुल बाहुला घटाएपछि हात तलमाथि गर्न नमिली भातखान नमिल्ने र खस्मिनी कठपुतली हुने भनेर विमति देखाउँछ । खसमचाहिँ मोहोतावाट सर्प छिरे पनि थाहा नपाउने अङ्ग्रेजको जस्तो धोक्रेसुरुवाल लगाउने, पोथीलाई टिम्के चोली भनेर प्रतिक्रिया जनाउँछ (सम, २०४९:६) । चेप्टेले मुखाले दमाई भनेपछि दमाई चोलो छेकेर काटिदिन्छु, तपाईँ माड लगाएर साहेवनीको आइमा टाँसिदिनुहोस् भन्छ । दमाई आइमाईहरू सिँगार भनेपछि जस्तोसुकै कष्ट सहने, हात दुखाएर चुरा लगाउने, पेटीले कम्मर छिनाल्दा पनि ऐया नभन्ने, कपालको चुल्ठो मस्काउँदा आधा आँठो कपाल उखेलिँदा पनि चुँ नबोल्ने, ओठमा तीतो लाली लगाएर बस्न सक्ने, आँखामा गाजलको पिरो र मुखमा खोर्सानीको पिरोलाई खेलबाड सम्झने, एक तोला पूजासामग्री अरूले बोकिदिनुपर्नेहरू सुनको गहना सुन्नेबित्तिकै नाङ्गो जत्रो फूल, थाल जत्रा कानेटप, गाडाका पाङ्ग्रा जत्रा कल्ली बोक्न नाइँ नभन्ने र बोक्न

नसके डोलीमा सुतिदिने भनेर उनीहरूको शृङ्गारप्रियताप्रति ठट्टा गर्छ। चेप्टे यस्ता कुरा आफ्नै डुमनीलाई सुनाउनु, तर चोलो भने जीउमा टम्म मिल्ने सिउनु भनेर अह्नाउँछ। यसरी यस दृश्यका कार्यव्यापारबाट एकातिर बालक्रीडालाई देखाएर रमाइलो र अर्कातिर विपरीत स्वभाव भएका पतिपत्नीलाई देखाएर नरमाइलो पृष्ठभूमि तयार भएको देखिन्छ। यसले यी दुवैबीचको सम्बन्धका बारेमा कौतूहलता जगाएको छ र कथानकको प्रस्तावना वा पृष्ठभूमिको काम पनि गरेको छ।

दोस्रो दृश्यमा गरुडध्वज कोठामा छोराछोरीलाई सुनकेसरी मैयाको कथा सुनाइरहेको छ भने पम्फा बत्ती कातिरहेकी छ। केटाकेटीहरू कथामा अन्य प्राणीले मानवीय कुरा गरेको पत्याउँदैनन्। गरुडध्वज पत्नीसँग केटाकेटी कति शङ्कालु भएका भनेर सुनाउँछ। पम्फा केटाकेटीलाई शङ्का लागेका ठाउँमा सोध्नुपर्छ र बुद्धि बढ्छ भनेर सिकाउँछे। गरुडध्वजले केटाकेटीलाई सुनकेसरी मैयाको सुनौलो केश जसले ल्याउँछ, उसैसँग सुनकेसरीको बिहा गरिदिन्छु भनेर सुनकेसरीको बाबुले कबुल गरेको, केश सुनकेसरीकै काइँलो लाटो दाइले भेट्टाएर घर लगेको, त्यो देखेर सुनकेसरी रुन लागेकी, वनमा चराउन लगेका गाई रुन लागेका भनेर कथा सुनाउँदै गर्दा ढोका ढक्ढक्याएको आवाज आउँछ। चेप्टे बाहिरबाट इलामका ठूलानी र जयवीर काजी आइपुगेको खबर गर्छ। भानु ढोका खोल्न जाँदा आमाले कातेका बत्तीको ढकी लत्याउँछ र रुन्चे मुख पाछे। सबै एकछिन केही बोल्न सक्तैनन्। गरुडध्वज बत्ती विटुलिए भनेर चित्त दुखाउँछ। पम्फा छोरालाई पीर नगर फेरि कातौँला भनेर माया गर्छे। भानु ढोका खोल्छ। सबै बाहिर निस्कन्छन्। पम्फा मुगालाई खानेकुरा ठीक पार्न अह्नाउँछे। सबै कोठामा आउँछन्। ठूलानीहरू जगन्नाथबाट सोभै काठमाडौँ आएका हुन्छन्। पम्फा दिदीको हालखबर सोध्छे। ठूलानी दिदीले सबैका बारेमा सोधपुछ गरेको कुरा सुनाउँछे। पम्फा ठूलानीसँग चिन्त मुस्किल परेको र आठ वर्षपछि फुपुसासूसँग भेट भएको कुरा गर्छे। ठूलानी लोग्ने मर्नाले चाडबाडमा नहिँडेकाले यस्तो भएको हो भन्छे। गरुडध्वज ठूलानीलाई बितेका दिन नसम्भन र छोरालाई हेरेर चित्त बुझाउन आग्रह गर्छ। ठूलानी अरू दिन नसम्भे पनि छोराका बिहाका दिन नसम्भे नसकिने कुरा भिक्छे।

पम्फा जयवीरलाई देखेबित्तिकै चिन्त सकिनँ, पहिले भानु जत्रै थिए भनेर आश्चर्य प्रकट गर्छे। ठूलानी पम्फासँग उन्नाइस बसें छोराको बिहाका लागि केटी मन परिसकेकी छ, तर लोग्नेमान्छेहरू खाली मुख हेर्ने हुन्, अरू विचार पुऱ्याउँदैनन्, हेर्नसके मुखबाट पनि सबै थोक देखिन्छ भन्छे। गरुडध्वज जब पापी बढ्याइँले मन र मुखको सूत्र छिनाल्छ, तब

मुखले मनको कुरा देखाउँदैन भनेर प्रतिवाद गर्छ (पृ. १५) । ठूलानी गरुडध्वजका कुरा राम्ररी बुझ्न छोरोलाई अह्राउँछे र भानु र चिन्चीले ध्यान दिएर कुरा सुनेको देखेर खुसी हुन्छे । केटाकेटीलाई मुसादेँ धेरै बोल्ने केटाकेटी ठूला भएपछि रिक्तो हुने र नबोली अरूका कुरा सुन्नेचाहिँ बाठा हुने कुरा गर्छे । नाम के के राखेको छ भनेर गरुडध्वजलाई सोध्छे । छोराको नाम भानु राखेकामा सहमत र छोरीको नाम चिन्ची राखेकामा असहमत हुन्छे । गरुडध्वजले भानु र पम्फाले चिन्ची नाम राखेको थाहापाएर गुण आफ्नो र दोष अर्काको देखाउनु नहुने कुरा गर्छे । गरुडध्वज पाहुनालाई खान जान अनुरोध गर्छ । जयवीरले थकाइभन्दा भोक बढी छ भनेपछि ठूलानी उसलाई खन्चुवा छ भन्छे र गरुडध्वज खाएअनुसार मान्छे बलिया देखिन्छन्, यिनको चिरायु होओस् भनेर जयवीरलाई आशीर्वाद दिन्छ । यसरी यस दृश्यका कार्यव्यापारमध्ये सुनकेसरी मैयाको कथाबाट नाटकको कथानक दुःखान्त हुनसक्ने र दुःखान्तको कारण परिवारभित्रका नाता पर्ने स्त्री र पुरुषबीचको सम्बन्ध हुनसक्ने सङ्केत पाइन्छ । यसलाई दुःखान्तको बीज पनि भन्न सकिन्छ । पाहुनाका लागि ढोका खोल्न गएको भानुले बत्ती लत्याएको प्रसङ्गले पाहुनाको आगमन अशुभ हुनसक्ने सङ्केत पनि गरेको छ । त्यसरी नै उन्नाइस बसेँ देवरलाई देखेर पम्फाले आश्चर्य मान्नुबाट ऊ देवरप्रति आकर्षित भएकी र उसको विहाको कुरा सुन्दा आफ्नै विहाको सम्झना गरेकी र विपरीत स्वभाव, रुचि र आचरणले गर्दा पतिबाट विकर्षित हुनसक्ने सम्भावना देखाएर विषयको आरम्भ गरिएको छ । पति पत्नीबीच प्रत्यक्ष द्वन्द्व यही दृश्यबाट सुरु भएको छ । यसरी यस दृश्यबाट द्वन्द्वको प्रारम्भ र विषय-प्रवेश भएको छ । यहीँबाट दुःखान्तताको सङ्केत र कुतूहलताको पनि सुरुवात भएको छ ।

तेस्रो दृश्यमा गरुडध्वजको घरको कौसीमा जयवीर विहान नुहाएर प्रफुल्ल भई गीत गुन्गुनाइरहेको अवस्थामा पम्फा चाल मारेर आउँछे । भाउजूलाई देखेर जयवीर भस्कन्छ । भाउजू उससँग यहाँ आउनु हुन्नथ्यो र भन्छे । जयवीर भाउजूलाई तपाईंको घर हो, आउनु हुन्छ भनेर भन्छ । ऊ अहिले अतिथि देवर आउनाले घर स्वर्ग भएको छ भन्छे । जहाँ लक्ष्मी बसेकी छन्, जहाँ सुखी दम्पति छन्, जहाँ बलभद्र र सुभद्राजस्ता सन्तान खेल्छन्, त्यो घर स्वर्ग नै हो भनेर जयवीर उत्तर दिन्छ । पम्फा जहाँ गोरा कृष्ण आए भनेर जयवीरलाई भन् फुरुक्क पाछेँ (पृ. १९) । जयवीरले दाइ कहाँ हुनुहुन्छ भनेर सोधेपछि पम्फा उहाँ फुपूसँग गफ गर्दै हुनुहुन्छ, म यहाँ आएँ भन्छे । जयवीर गीत गुन्गानाएको पनि सुन्नु भयो कि भनेर पम्फालाई सोध्छ । पम्फा जयवीरका मुखका डन्डीफोर फुटाइदिन्छे । जयवीर

लजाएर पन्छिन्छ । पम्फा जयवीरलाई ऊ सानो छँदा काखमा खेलाएको, उसका पाकेका अम्बाजस्ता चाटिरहुँ लाग्ने ओठमा म्वाइँ खाएको, डुलाएको, पुतली बनाएर खेलाएको कुरा सुनाएर भन् मख्ख पाछे । ऊ यस्ता कुरा तपाईंले कहाँ सिक्नुभयो भनेर विस्मय प्रकट गर्छ । पम्फा अब तपाईंका जान्ने दिन भन् आए, बिहा भएपछि भन् नयाँ कुरा जान्नु हुन्छ, हामीलाई विर्सने दिन आए भन्छे । जयवीर पढ्नुजेल बिहा गर्ने विचार थिएन, तर आमाले धेरै जिद्दी गरेकाले नाइँ भन्न सकिन्न भन्छ । पम्फा केटी कस्ती छ, कत्तिको मन परेकी छ, भनेर जयवीरको मन चोर्न खोज्छे । जयवीर केटी ठीकै छ, तर तपाईं जत्तिकी राम्री छैन भन्छ । पम्फा अब हामी गएर केटीको आनीबानी पनि बुझेर आउँछौँ भन्छे र तपाईंलाई कस्तो बानी भएकी केटी मन पर्छ भन्छे । जयवीर चुरोटतमाखु खाएर हात र दाँत पहुँला पारेकी, जोकोहीलाई देखेर लाजले भाग्ने पखिनी, नाककान कोट्याएर आफ्नै आडमा पुछ्ने फोहोरी केटी मलाई मन पर्दैन भन्छ । चाहिँदो लाज भएकी, अरूलाई नठग्ने, शुद्ध आचार, उच्च विचार र सीधा व्यवहार भएकी, मिमहरूको जस्तो फरासिलो व्यवहार गर्ने केटी मन पर्छ भन्छ र फरासिला केटी सती हुँदैनन् र ? भनेर भाउजूलाई सोध्छ । ऊ प्रेमको कदर गर्न जान्ने हुनुपर्छ भन्छ र बढ्ता बोलेको जस्तो लागेर धकाउँछ । यस्तैमा गरुडध्वज र ठूल्लानी आएर के हो भनेको भनेर पम्फालाई सोध्छन् । पम्फा लोग्नेलाई ढाँटेर बिहान उता चिया खाने गरेको थियो कि ? भनेर देवरलाई सोधेको भन्छे । ठूल्लानी कुरामा सही थापेर जयवीर बिहान सधैं दूध र मिस्त्री हालेको चिया पिउँथ्यो भन्छे । गरुडध्वज जयवीरलाई कुरा किन लुकाएको, हामी आफन्तलाई भन्नुपर्छ भन्छ । पम्फा निस्केपछि गरुडध्वज जयवीरलाई तीर्थ घुम्न जाँदा कहाँ रमाइलो मान्यौँ भनेर सोध्छ । जयवीर कलकत्ता रमाइलो हो कि, तर एउटा नेपालीले नेपालकै प्राकृतिकपन, स्वच्छता र मनोहारिता राम्रो, परदेशको देखावटीपन, फोहोर नराम्रो भनेको कुरा सुनाउँछ । चलचित्र हेरेको र मनपराएको कुरा गर्छ । गरुडध्वज दूरदृष्टिविनाको हेराई व्यर्थ हुन्छ भन्छ । मुगा आएर पम्फाले चिया पिउन बोलाएकी छ भनेर जयवीरलाई सुनाउँछे । ठूल्लानी बिहा गर्ने भएपछि कुरा आजै छिन्नुपर्छ, जति बेर भयो कुरा त्यति बढ्छ, कुरा धेरै पाके भने डढ्छन् भन्छे । गरुडध्वज राम्ररी बुझ्नुपर्छ, ढिलो गर्दा डढ्छ, चाँडो गर्दा काँचै पनि रहन्छ भन्छ । मुगाले जयवीरलाई भाउजूले फेरि बोलाउनु भएको छ भनेर खबर गरेपछि ऊ भाउजूनेर जान्छ । ठूल्लानी र गरुडध्वज गरुडध्वजका घरवरिपरि विदेशी ढाँचाका घर थपिएका, नेपाली वास्तुकलालाई महत्व दिन छोडिदिएको भन्ने विषयमा कुराकानी गर्छन् । यसरी यस दृश्यका कार्यव्यापारले एकातिर भाउजू देवरको रूप र उमेर देखेर भुतुकक भएकी छ भने अर्कातिर देवर पनि भाउजूका कुराले निकै

प्रभावित भएको देखिन्छ। पम्फा पनि केटी हेर्न जाने र कुरा चाँडै छिन्ने भन्ने सन्दर्भबाट विहामा बाधा उत्पन्न हुनसक्ने सम्भावना पनि देखिएको छ।

चौथो दृश्यमा मुगा र चेप्टेका कुराबाट चेप्टे घरका सामान किनेर फर्केको थाहा पाइन्छ। मुगा सामान रुजु गर्दै छ भने चेप्टे पहेंलो पोते पाइएन भन्दै मुगालाई चुरोट, चिलिम, गोलीधागो आदि सामान देखाउँछ। पम्फा आएर चेप्टेलाई पानीअत्तर किन्न फेरि पठाउँछे र ल्याएका सामान हेर्दै चिलिम हातमा लिएर जानीजानी फुटाल्छे। मुगासँग चुरोटतमाखु नखाने कुरा गर्दै मुगालाई पानी लिन पठाउँछे। चुरोटको बट्टा किचिमिची पारेर मिल्काउँछे। फुटेको चिलिमको एक टुक्रा टिपेर यो प्रेम हो, यसलाई छातीमा रोपेर, वृक्ष बनाएर हिमालको फेदी ढाक्ने जङ्गल बनाउँछु भनेर सोच्छे। मुगालाई बोलाउँछे। मुगालाई पानी हाल्न लगाएर हातमा लागेको चुरोटको पहेंलो दाग चिलिमको टुक्राले घोट्न थाल्छे। मुगा घोटेर जाँदैन भन्दछे, तर पम्फा रगत नआउन्जेल घोटेपछि जान्छ भनेर घोटिरहन्छे। मुगाले ठूलानीका वा तपाईंका ससुरा बाजेका साख्खै दाजुभाइ होइनन् भनेर सोद्धा पम्फा भस्केर हो भन्दै किन भनेर सोध्छे। मुगा जयवीर काजी पनि चुरोटतमाखु मन पराउनु हुन्न रहेछ भन्दछे। पम्फा घोट्न छोडेर मुगाका मुखमा आँखा घुमाएर हेर्दै कसरी थाहा पाइस् भन्दछे। ऊ मुगालाई देवरले तमाखु मन नपराएको, त्यसैले चिलिम फुटाएको, हात घोटेको हो† यो कुरा कसैसँग नगर, म तँलाई केही पनि ढाँट्दिन भन्दछे। मलाई सुखै थियो, दुई आखाका नानीका पुतलीजस्ता दुई सन्तान थिए, लोग्नेबाट पनि अनन्य माया पाएकै थिएँ, तर कुन पापी दैवले यो मान्छेको मुख देखाइदियो होला भन्दछे (पृ. ३१)। मुगा ऊभन्दा त हाम्रै मालिक राम्रा भन्दछे। पम्फा उहाँलाई नराम्रो कल्ले भनेको छ भन्दछे। मुगाले विहा भएपछि जयवीर गइहाल्छन् भन्दा पम्फा उसको विहा भएको हेर्नुपथ्यो भने त बिख खाएर मर्छु भन्दछे। मुगा रिसाएर हिँड्छे। पम्फा मुगालाई राच्छेस्नी भनेर गाली गर्छे। यस दृश्यका कार्यव्यापारबाट जयवीरको रुचिअनुकूल हुन पम्फाले कुलत त्यागेको र जयवीरलाई मनपराएको देखाएर पम्फाको मानसिक द्वन्द्व र पतिसँगको पारस्परिक द्वन्द्व पनि विकसित अवस्थामा पुऱ्याएको बुझिन्छ। यो कथानकको विकासको अवस्था हो। यहाँ आएर पम्फाको देवरप्रतिको अमान्य प्रेम मुगाले थाहा पाएकी छ। यसले कथानकमा करुणा र त्रास पनि थपेको छ।

पाँचौं दृश्यमा ठूलानी र पम्फा पोते उनिरहेका छन् । भानु र चिन्ची आमाबाबुनेर खेलिरहेका छन् । गरुडध्वज हात बाँधेर बसिरहेको छ । वैकुण्ठमान र अरू बाजावालसँग जयवीर बाजा खेलाइरहेको छ । घरमा बिहाका अवसरमा गणेशपूजा लगाइएको हुन्छ । गरुडध्वज धुरारि पण्डितलाई भित्र बोलाउँछ । मुगालाई बोलाएर छोराछोरीलाई बाहिर लान अह्नाउँछ र धुरारिलाई जयवीरको साथी वैकुण्ठमान पहिले जयवीरसँगै पढेको र अहिले एक वर्षदेखि दरबार हाइस्कूलमा पढ्दै गरेको कुरा पनि बताउँछ । ठूलानी बिहेको साइत कति गते भनेर धुरारिसँग सोधिन्छन् । धुरारि तेइस र अट्टाइस गते उत्तम, चौध र सोह्र गते पनि बेस छ, यी चार दिनमध्ये कुन दिन बिहा गर्ने हो, एकपटक जयवीरलाई सोध्नुपर्छ भन्छ । जयवीर बाजा बजाएर ठूलो स्वर निकालेर विरोध गरेको सङ्केत गर्छ । गरुडध्वज जयवीरलाई एउटा गीत गाएर बाजावालालाई पठाई कुरा चाँडै छिन भन्छ । जयवीर 'यसरी नलुकन नाथ बिपदमा' भन्ने गीत गाउँछ । गीत सकिएपछि वैकुण्ठसँग शनिवार दक्षिणकाली जाने सल्लाह गर्छ । वैकुण्ठमान भोलि एकपटक आउँछु भनेर हिँड्छ । गरुडध्वज पम्फालाई हामीहरू पनि त्यस दिन कतै गएर रमाइलो गरौं भन्ने सल्लाह गर्छ । पम्फा कहाँ जाने भनेर सोध्छे । धुरारिको सल्लाह मानेर सबै चोभार जान सहमत हुन्छन् । वैकुण्ठमान र बाजावाल गइसकेपछि गरुडध्वज बिहा चाँडै सिध्याउनुपर्छ भनेर बिहाको कुरा निकाल्छ । ठूलानी जयवीरलाई ठेगान कहिलेको दिने त भनेर सोध्छे । जयवीर त्यस ठाउँमा त म बिहा गर्दिनँ, गिद्ध घुम्छन् रे भन्छ (पृ. ३७) । गरुडध्वज गिद्ध गन्धमा मात्र कि स्वादमा पल्केको हो, गन्धमा पल्केको हो भने त्यसको मुख म हेर्छु भन्छ । जयवीर अर्कालाई दोष दिन मिल्दैन, मैले हामीभित्र मात्र कुरा गरेको हुँ भन्छ । धुरारिले वृथा शड्डा गर्नु हुँदैन भन्दा जयवीर विश्वास गरिहाल्नु पनि हुँदैन भन्छ । गरुडध्वज पर्खेर बुझ्ने प्रस्ताव राख्छ भने ठूलानी यो तैले के गरिस् भनेर छोरालाई भन्छन् । जयवीर म तपाईंको कुरा मानिरहेको छु, तर बाटामा सर्प फेला पच्यो, सर्पलाई डस्न लगाएर आँखा छोपेर हिँड् भन्नु हुन्छ कि धैर्य गरेर हिँड् भन्नुहुन्छ† म भनेको मान्छु भन्छ । ठूलानी विचार गरेर बिहा गर् भन्छन् । धुरारि विचार गरेर गरेको राम्रो हो, तर जीवनभर विचारै गरिरहनु पनि हुँदैन भन्छन् । गरुडध्वज एकदुई महिना ढिलो भएर केही हुँदैन, त्यस ठाउँमा भएन भने अन्तै केटी हेरौंला भनेर कुरा मिलाउँछ । पम्फा भने अचानक मूर्च्छा पर्छे (पृ. ३९) । सबै अतालिनन्छन् । जयवीर पानी ल्याउँछ । गरुडध्वज पानी छेप्छ । धुरारि नाडी हेरेर बेसै छ भन्छ । पम्फा ब्यूँभन्छे । सबै यो के भयो भन्छन् । ठूलानी निहुरेर पोते उन्दा भएको हो ? कि भन्छे । धुरारि यो भाउन्न

भएको मात्र हो भन्छ। पम्फा भित्र जान्छे। गरुडध्वज यो नयाँ घटना हो भन्छ। धुरारि, ठूलानी, जयवीर सबै जीवनको अनिश्चितताबारे कुरा गर्छन्। यस दृश्यका कार्यव्यापारले कथानकमा नयाँ समस्या थपेका छन्। द्वन्द्व भन्ने विकसित भएको छ। कुतूहलता, करुणा र त्रास बढेका छन्। चौथो र पाँचौँ दृश्यले कथानकको विकासको अवस्थालाई देखाएका छन्। चौथो दृश्यमा पम्फाले जयवीरलाई मनपराएको कुरा मुगाले थाहा पाउनु र पाँचौँ दृश्यमा जयवीरले विहा नगर्ने कुरा गर्दा पम्फा मूर्च्छा पर्नु आदि घटनाबाट कथानकमा पहिलो सङ्कट आएको छ। पहिलो अङ्कको पहिलो दृश्य द्वन्द्वको प्रस्तावना वा पृष्ठभूमिका रूपमा, दोस्रो र तेस्रो दृश्य द्वन्द्वको आरम्भका रूपमा र चौथो र पाँचौँ दृश्य द्वन्द्वको विकासको रूपमा आएका छन्।

४.३ अन्धवेग नाटकमा द्वन्द्वविधान

कथानकको मध्यभाग दोस्रो अङ्कदेखि सुरु हुन्छ। दोस्रो अङ्कको पहिलो दृश्यमा दक्षिणकालीपछिल्लिर फर्पिङको वनमा पूजा गरेर खाना खाइसकेपछि जयवीर र वैकुण्ठमान बेगलाबेगलै बसेर कविता रचिरहेका छन्। जयवीर वैकुण्ठमानलाई प्रेमको शृंगारिक कविता सुनाउँछ। वैकुण्ठमान पनि करुण, रौद्र र शृंगार भावको कविता सुनाउँछ। दुवै साथीहरू एकअर्कालाई प्रेमको महिमाका कविता सुनाउँछन्। वैकुण्ठमान जयवीरलाई तिम्रो विहा कहिले हो भनेर कुरो कोट्याउँछ। जयवीर विहा नहुने भयो, अर्कैको प्रेमपाशमा बाँधिँँ, प्रेमपासो हालेनेर पुगिसकेँ, प्रेमपाश थाप्ने पम्फा हुन् भन्छ। वैकुण्ठमानचाहिँँ ठीकै भएछ, पम्फा तिम्रीलाई सानैदेखि माया गर्थिँँ, अब त्यही मायाले तिम्रो विहा पनि गरिदेलिन् भन्छ। जयवीर उनकै प्रेमले गर्दा मेरो विहा रोकिएको हो भन्छ। जयवीरका कुरा सुनेर वैकुण्ठमानका हातबाट कविता खस्दछ। जयवीर टिप्छ। वैकुण्ठमान आश्चर्य प्रकट गर्छ। जयवीर वैकुण्ठमानलाई पम्फाले उससँग भएको प्रेम जति ठूलो संसारमा छैन भनेर भनेको कुरा सुनाउँछ। यो पम्फाको तिम्रीप्रतिको कुदृष्टि मात्र हो, यो प्रेमपाश होइन नागपाश हो, तिम्री इन्द्रजित बनेर त्यसलाई चुडाल भनेर वैकुण्ठ जयवीरलाई सम्झाउँछ। जयवीर म त्यसो गर्दिनँ, प्रेममा मान्छे मर्न तयार हुन्छन्, म त्यस्तो निष्ठुरता देखाउन सक्तिनँ भन्छ। वैकुण्ठ यो त सरासरी व्यभिचार हो, पम्फाले पतिलाई गर्ने प्रेम धर्म हो† तिम्रीलाई गर्ने प्रेम पाप हो भनेर जयवीरलाई फेरि सम्झाउँछ, तर जयवीर मान्दैन। ॐ वैकुण्ठमानलाई

प्रेमलाई व्यभिचार भन्ने पुराना विचार त्याग, त्यत्रो पढेर पनि तिम्रा आँखा खुलेका रहेनछन् भनेर भन्छ । वैकुण्ठमान जयवीरलाई व्यभिचारलाई प्रेम देख्ने तिम्रा आँखा खुलेर पनि फुटेका हुन्, तिम्री अन्ध भएछौ भनेर भन्छ । जयवीर अन्धाहरूका लागि मात्र प्रेम व्यभिचार हुन्छ भन्छ । वैकुण्ठमान जयवीरलाई धर्म नछोड्न, मनपरी नबोल्न र अहङ्कार नगर्न सल्लाह दिँदै कुनै दिन तिम्रो दर्प चूर्ण हुन्छ भन्छ । जयवीरले मर्न डराउदिनँ भनेपछि वैकुण्ठमान मरिगए त ठीक होला, तर अधकल्चो भएर बाँच्यौ भने समाजले के भन्ला भनेर सम्झाउँछ । जयवीर समाजलाई छल्ले कुरा गर्छ भने वैकुण्ठमान म समाज हुँ, तिम्रो कुरा मान्दिनँ भन्छ । जयवीर तिम्री त मेरा मित्र हौ भन्छ । वैकुण्ठमान म धर्मको मित्र हुँ, तर पापको शत्रु हुँ भनेर दृढता प्रकट गर्छ (पृ. ४८) । यस्ता कुराले जयवीर पम्फासँगको प्रेम व्यभिचार रहेछ भन्ने थाहा पाउँछ र सामाजिक भय हुने कुरा पाप नै रहेछ भन्ने बुझ्छ । ऊ कर्तव्यका निमित्त कर्मको बलि गर्न तत्पर हुन्छ (पृ. ५०) । जयवीर अब म तिम्रै घर जान्छु, भान्दाइकहाँ फर्कन्नँ, तिम्री नै त्यहाँ गएर आमालाई जयवीर मसँग बस्छ भनेर आऊ, म त्यसपछि पढाइको कामले दार्जिलिङ गएँ भनेर आमालाई खबर गरेर यतैबाट हिँड्छु भन्छ । वैकुण्ठमानले जयवीरलाई भाउजू पम्फासँग नडरान र भागेर समस्या समाधान हुँदैन भनेर सम्झाएपछि सहमत हुँदै ऊ वैकुण्ठमानलाई सहयोग गर्न अनुरोध गर्छ । यसरी यस दृश्यका कार्यव्यापारले पम्फाको व्यभिचारको सिकार भइसकेको जयवीरको द्वन्द्वात्मक मानसिक अवस्था र वैकुण्ठमानसँगको मतभिन्नता र मतैक्य देखाएर कथानकीय सङ्कट बढाएको छ । यसबाट व्यभिचार पक्ष कमजोर र सदाचार पक्ष सबल भएको देखिएको छ ।

दोस्रो दृश्यमा टाउकामा पानीपट्टी लगाएकी, कौसीको डिलमा दुवै कुहिना अड्याएर बगेका आँसुलाई पुछ्दै शून्य मनले फूल गोडिरहेकी पम्फा देखिन्छे । नेपथ्यमा बाजा बजिरहेको छ । त्यसैको तालमा पम्फा गीत गाउन थाल्छे । गीतमा उसको अन्तर्द्वन्द्व प्रकट भएको छ । यस्तैमा छोरो आएर उसलाई चिन्चीले सारी लगाएको हेर्न र गीत सुन्न बुबाले बोलाएको खबर सुनाउँछ । पम्फाले एकछिन पर्खी भनेपछि छोरो भानिजबालाई हेरेको हो भनेर आमालाई सोध्छ । पम्फा दक्षिणकाली गएको मान्छे यति चाँडै आउँदैन भन्छे, तर ऊ वास्तवमा उसैको बाटो हेरिरहेकी हुन्छे । त्यसैवेला छोरी आएर सारी लगाएको देखाउँछे । भानु र चिन्ची दुवै गीत सुन्न तल जाऊँ भनेर आमासँग कर गर्छन् । ऊ टाउको दुखेको बहाना गर्छे, तर केटाकेटीले हत्ते गरेपछि तल झर्न बाध्य हुन्छे । यसरी यस दृश्यका कार्यव्यापारले पम्फा उद्विग्न भएर जयवीरको प्रतीक्षा गरिरहेको देखाएर त्यसबाट ऊ

एकोहोरिएर पति र छोराछोरीका आग्रहलाई पनि नसुन्ने अटेरी भएको कुरालाई व्यञ्जित गरेका छन् ।

तेस्रो दृश्यमा मुगा चेप्टेलाई गाइनेलाई बाहिरै पर्खेर बस्न भन्न अह्नाउँछे अनि अघि तैले के कुरा भन्न लागेको थिइस् भनेर सोध्छे । चेप्टेले हामी मालिकनी र जयवीरको के चाला हो भनेर मुगालाई सोधिरहेका बेला धुरारि आउँछ, तर चेप्टे र मुगा उसलाई देख्दैनन् । चेप्टे मुगा नजिकै गएर मालिकनी अहिले पनि एक घण्टादेखि जयवीर कति बेला आउला भनेर हेरिरहेकी छिन्, कस्ती उताउली □ दुवैबीच भेट भयो कि केके कुरा गर्छन् केके ? बिहान उनीहरूले गरेका कुरा हाम्रा मालिकले थाहा पाए के होला भनेर सुनाउँछ । मुगा यस्ता कुरा कसैसँग नगर्नु भनेर सम्झाउँछे । चेप्टे मालिकनीले तमाखुचुरोट जयवीरकै लागि छोडेकी रहिछन्, बिहा उनैले रोकेकी रहिछन्, यो कुरो ठूलानीलाई थाहा छैन भनेर सुनाउँछ । मुगा र चेप्टे घरबाट निक्कने सल्लाह गर्छन् । मुगा धुरारिलाई देखेर तर्सन्छे । धुरारि तिमिले यो के सुनायौ भन्छ । मुगा बिराएँ भनेर रुन थाल्छे । धुरारि मुगालाई पम्फालाई सम्झा भनेर अह्नाउँछन्, तर मुगा पम्फा हामीले भनेको पटककै नसुन्ने भइसकिन् भन्छे । धुरारि अब आफैँ केही उपाय गर्छु भनेर हिँड्छ । मुगा चेप्टेलाई बोलाएर हाम्रा कुरा धुरारि पण्डितले सुनेछन् भन्छे । त्यतिबेला भानु र चिन्ची आएर गाइने खोज्छन् । गरुडध्वज र पम्फा पनि आइपुग्छन् । पम्फा चेप्टेलाई गाइने बोलाउन पठाउँछे र जान आँटेकी मुगालाई गीत सुन्न बस् भन्छे, तर मुगा पछि आउँछु भनेर निक्कन्छे । चेप्टे गाइने लिएर आउँछ र जयवीरहरू आइपुगेको पनि खबर सुनाउँछ । जयवीर आएर सबैलाई दक्षिणकालीको प्रसाद बाड्छ । गाइने 'माइली' गीत सुनाउँछ । गरुडध्वज रुपिया दिएर उसलाई विदा गर्छ र आफू पनि कसैलाई नसोधी हिँड्छ ।

जयवीर वैकुण्ठमानलाई म शनिवार तिम्रो घर आउँछु भन्छ । वैकुण्ठमान म भइँन भने पनि पर्खिरहनु भनेर जयवीरलाई सम्झाउँदै हिँड्छ । जयवीर पम्फाले सोधेको उत्तर नै नदिई दाइ खै भनेर हिँड्छ । पम्फा पर्सिका लागि पूजासामान ठीक पार्न चेप्टेलाई अह्नाउँछे । चेप्टे पम्फालाई घृणाले हेर्छ । यसरी यस दृश्यका कार्यव्यापारबाट पम्फाको व्यभिचारको आगो भन् बढेको र ऊ अन्धी बनेकी देखाएर समस्या भन् बढ्दै गएको देखाइएको छ । यसबाट कथानकमा सङ्कटको अवस्था देखिएको छ । पम्फाको व्यभिचारलाई नोकरचाकरले मात्र नभएर छिमेकी धुरारिले पनि थाहा पाएको र एक कान दुई कान मैदान भएको सङ्केत

गरिएको छ । यसबाट कथानकमा कुतूहलता, त्रास र करुणा भन्नु बढेको देखिन्छ । धुरारिले पम्फाको व्यभिचारका सम्बन्धमा गरुडध्वजसँग सल्लाह गर्ने सङ्केत, पम्फा पशुपति जाने सङ्केत र जयवीर वैकुण्ठमानको घर जाने सङ्केत पनि गरेका छन् ।

चौथो दृश्यमा भानु र चिन्ची पुतली खेलिरहेका छन् । जयवीर र पम्फा कोठामा प्रवेश गर्छन् । पम्फा जयवीरलाई पशुपति जान फकाइरहेकी देखिन्छे र जयवीर इन्कार गरिरहेको हुन्छ । जयवीर पम्फालाई लान सक्दैन, दाजुले के भन्नुहुन्छ भनेर इन्कार गर्छ । पम्फा दाइले के गर्नुहुन्छ र, मैले विहा गर्न दिइँन भनेर आमाछोरालाई रिस उढेको होला, जस्तो देखेँ, त्यस्तै भनेर मनलागे गर्नु, मलाई के छ र, म मरे त सबैको बन्धन टुट्छ भनेर भित्तातिर फर्केर रुन्छे (पृ. ६१) । जयवीर केही नलागेर दाइले विदा दिएर लगिदिन्छु भन्छ । यस्तैमा धुरारि टुप्लुक्क आइपुग्छ र गरुडध्वजको खोजी गर्छ । जयवीर गरुडध्वजलाई बोलाउन निकलन्छ । पम्फा एकादशी कहिले पर्छ भनेर धुरारिलाई सोध्छे । ऊ ठट्टा गर्दै मान्न सके जहिले पनि हो, तर एकादशीचाहिँ भोलि हो भन्छ । पम्फा गरुडध्वजलाई यहीं पढाइदिन्छु भनेर हिँड्छे । धुरारि पुतली खेलिरहेका केटाकेटीलाई मिस्री दिन्छ ।

त्यतिबेलै गरुडध्वज वैद्यसँगै आइपुग्छ र धुरारिलाई विरामी भएको जानकारी दिन्छ । धुरारि शत्रु पत्ता लाग्छ, तर कहिले निर्धो र कहिले बलियो शत्रु फेला पर्छ त्यसमा पो अर्थविचार छ भन्छ (पृ. ६३) । वैद्य गरुडध्वजको नाडी परीक्षण गरेर विरामी पत्तालगाउन थाल्छ भने धुरारि गरुडध्वजलाई छोराछोरी ठूला भइसके, अहिलेसम्म पढ्न पठाएको छैन, विग्रन आँटे भनेर गुनासो गर्छन् । गरुडध्वज स्नेह र आफ्नै दुर्बलताले छोराछोरी पढाउन सकिँन भन्छ । धुरारि गरुडध्वजलाई उत्साही हुन प्रेरित गर्छ भने गरुडध्वज दुईचार दिनभित्रै हिमै नआई हेमन्त ऋतु आयो (पृ. ६५) यस पटकको व्यथाले हरेस खायो निको हुने अनेक औषधि खाँदैछु भन्छ । धुरारि त्यसरी जे पायो त्यही औषधि खानु हुँदैन भनेर सम्झाउँछ । वैद्य गरुडध्वजलाई औषधि खान दिन्छ र कुनै अप्ठ्यारो पार्ने विराम छैन, नाडी ठीक छ भन्छ । गरुडध्वज वैद्यसँग पम्फालाई पनि हेरिदिनु, अस्तिकिन मूर्च्छा परी, तिमिले भने अनुसार उसको मन चङ्गा पार्न नाचगान सुनाएको हो भन्छ । धुरारि मनलाई नाचगान र हलुका कामले मात्र होइन धर्मशास्त्र, पुराण, सत्कर्म आदिले बाँध्नु पर्छ भन्छ । गरुडध्वज पम्फा बाहिर आएजस्ती छ, उसलाई राम्ररी हेरेर औषधि गरिदिनु भनेर वैद्यलाई बाहिर पठाउँछ । एकान्त अवसर देखेर धुरारि गरुडध्वजलाई ढुकुटीको साँचो कससँग छ भनेर

सोच्छ । गरुडध्वज पम्फासँग छ भन्छ । यस्तैमा मुगा आएर विदा माग्छे । गरुडध्वज मुगालाई सम्झाएर फर्काउँछ र पम्फाले त यसको चित्त दुखाइन होली, यसले किन यसो भनी भनेर शङ्का गर्छ ।

धुरारी गरुडध्वजलाई आजभोलि समाजमा असत्यता बढेको, विश्वासघात बढेको, मान्छेले स्वधर्म छोड्न थालेका, स्वसंस्कृतिको अवहेलना र परसंस्कृतिप्रति प्रेम बढेको, नारीहरू पनि पुरुषजस्तै व्यसनी र व्यभिचारी हुन थालेका कुरा सुनाउँदै तपाईं पनि यस्तै हुन थाल्नु भयो कि कसो भनेर शङ्का देखाउँछ र कानमा मुख लगेर तपाईंले भानिजभाइ र पत्नीको मन जोख्नु भएको छ छैन भनेर सोच्छ (पृ. ७१) । गरुडध्वज छैन भन्छ । धुरारि तपाईंले ती दुवैबीचको सम्बन्धलाई पवित्र देख्नु भएको छ ? शङ्का गर्नु भएको छ छैन ? भनेर सोच्छ । गरुडध्वज मुख बड्ग्याउँदै मुस्कुराएर शङ्का त छैन होइन छ, तर शङ्का गरेर मात्र के हुन्छ भन्छ र गम्भीर हुन्छ । धुरारी पम्फासँग कुरा गर्न चाहन्छ, तर गरुडध्वज तपाईंले उससँग कुरा गर्नु पर्दैन, उसलाई ईश्वरले सम्झाउँछन्, चिन्चीका तोते बोली र खेलले सम्झाए, धर्मशास्त्रले सम्झाए, ऊ भनेर बस्ने मेरो व्यक्तित्वले सम्झायो† उसलाई यतिका वर्षसम्म प्राणभन्दा प्रिय बनाएर राख्दा पनि ऊ सम्झन्न भने अब सम्झाउन सकिँदैन, स्त्रीको पाउ परेर पतिले पतिभक्ति पाउँदैन, बालकले मागेर आमाबाट स्नेह पाउँदैन, प्रेम मागेर पाउँदैन भन्छ (पृ. ७२) । धुरारी अब के गर्ने त भनेर सोच्छ । गरुडध्वज पम्फा नारकी भएकी हो भने उसलाई नरकले घिच्याउँछ, स्वर्गको परीक्षामा उत्तीर्ण भई भने स्वर्गले उसको सट्टा मलाई दण्ड गर्ला भन्छ । यस्तैमा भानु र चिन्ची गीत गाउँदै, नाच्दै प्रवेश गर्छन् । पम्फा पनि आइपुग्छे । धुरारी गरुडध्वजसँग विदा मागेर हिँड्न खोज्छ, पम्फा एकादशीको महात्म्य सुन्न चाहन्छे । धुरारी एकादशीको महात्म्य सुनाएर हिँड्छ ।

पम्फा पतिसँग भोलि मेरो पनि व्रत छ भन्छे । गरुडध्वज कुनै प्रायश्चित्त गर्नु छ र भनेर व्यङ्ग्य गर्छ । पम्फा तपाईंलाई चाँडै निको होस् भनेर व्रत बसेकी भन्छे । गरुडध्वज यस्तो बैगुनी संसारबाट भाग्नु नै निको, यहाँको बसाइ सहन सक्नेले त यसभन्दा पनि दुच्छर हुनुपर्छ भन्छ । यस्तो किन भनेको भनेर पम्फा आश्चर्य प्रकट गर्छे र भोलि पशुपति जाऊँ है भनेर विदा माग्छे । गरुडध्वज भरखर मूर्च्छा पर्नेले व्रत लिनु पर्दैन, हिँडेर त्यति टाढा जानु पनि पर्दैन भन्छ । पम्फा नखाई व्रत बस्छु र पशुपति पनि जान्छु भन्छे । गरुडध्वज व्रतले फाइदा त हुन्छ, तर म जान दिन्नं, तिमीलाई लिन म जान सक्तिनं, तिमी कोसित जान्छ्यौ

भन्छ । पम्फा मुगा र देवर जालान् भन्छे । गरुडध्वज म यहाँ एकलै पछु भनेर टार्न खोज्छ । पम्फा यहाँ चेप्टे बस्छ भनेर जान खोज्छे । गरुडध्वज पम्फालाई म बाचुन्जेल तिम्रा लागि व्रतपूजाको प्रयोजन छैन, म मरेपछि पूजारिनी भएर बस्नु, अहिले यहाँ भनेर बस, मेरा कपालमा अनेक शङ्का उब्जेका छन्, तिनलाई शान्त पार, मनमा दोधारको पिड मच्चिएको छ, त्यसलाई मच्चन नदेऊ, केटाकेटीको पनि वास्ता गर्न छोड्यौ, यिनलाई अलिकति केही भयो भन्नेबित्तिकै रातभर जागै हुन्थ्यौ, आजभोलि यिनको आड खोलेर पनि हेर्दिनौ, म ओइलेको फूलको त वास्ता नगर, तर यी कोपिलाको हेरविचार गर्न किन छोडेको, तिम्रा व्रत भनेका यी नै हुन्, गृहस्थीको योभन्दा ठूलो अर्को व्रत हुँदैन, छोराछोरीले खाए नखाएको पनि हेर्दिनौ, दुब्लाएर यस्ता भइसके, यी यहाँ किन जन्मेछन् भन्छ र घोप्टो पछ (पृ.७७) । पम्फा यी घिच्चैनन् भने म कसरी कोचाऊँ, भोलि नै अजीर्ण हुन्छ, मैले भेदेर यस्तो भएको रहेछ, हुनेभए म यही मासु काटेर टाँस्थेँ, त्यहाँ जोडिँदैन, भोलिदेखिन् नखाएर मुखमै गाँस राखुंला भनेर रिसाउँदै खुट्टा बजारेर हिँड्छे । गरुडध्वज के ? भनेर क्रोधित हुन्छ । पम्फा रोकिन्छे । गरुडध्वज, रिस रोकेर त्यसै किन रिसाएकी, खाऊ, जाऊ, म रोक्तिनँ, परमेश्वरले तिम्रो रक्षा गरून् भन्छ । पम्फा रिस कम गरेर भोलि भाकल गरिसकेकी छु, त्यसैले जान आँटेकी, रिसाउनु हुन्छ भने जान्न भन्छे । गरुडध्वज म रिसाउने के काम, राम्ररी जाऊ, घाममा नहिँड्नु, गर्मी लागे शीतलमा बस्नु भन्छ ।

यसरी यस दृश्यका कार्यव्यापारले मानसिक र वैचारिक द्वन्द्वलाई उत्कर्षमा पुऱ्याएका छन् भने कथानक चरमोत्कर्षका अवस्थामा पुगेको छ । पम्फाको अन्धवेग र तज्जन्य हठका अगाडि जयवीर र गरुडध्वज दुवै परास्त भएका छन् । यहाँ अनुकूल शक्तिको हार र प्रतिकूल शक्तिको विजय निश्चितजस्तै भएको छ । पम्फाको असामाजिक प्रेम वा देवरप्रतिको आकर्षण सुरुमा कसैले थाहा पाएका थिएनन् त्यो संवृत थियो । त्यसलाई स्वयम् पम्फा पहिलो अड्डको चौथो दृश्यमा मुगालाई कसैलाई नभन्नु भनेर पहिलो चोटि विवृत पार्छे । यही कुरा दोस्रो अड्डको पहिलो दृश्यमा वैकुण्ठमान जयवीरका माध्यमबाट थाहा पाउँछ । तेस्रो दृश्यमा मुगा र चेप्टेका कुराकानीबाट धुरारि थाहा पाउँछ र चौथो दृश्यमा गरुडध्वजलाई सुनाउँछ र उसलाई सपार्न खोज्छ । यसरी यस अवस्थामा आएपछि यो पूर्ण रूपमा विवृत भएको छ । त्यसैले यो चरमोत्कर्षको अवस्था हो । चरमको सुरुवात भाउजूका अनैतिक प्रेमजालबाट जयवीर मुक्त भएको घटनाबाट हुन्छ भने त्यसको अन्त जयवीर पुनः पम्फाको कर्तव्यपाशका रूपमा देखिएको नागपशमा बेरिन विवश हुँदा हुन्छ । त्यसरी नै

आफूभन्दा विपरीत स्वभावकी पत्नीका विपरीत क्रियाकलापबाट सशङ्कित गरुडध्वजको मानसिक द्वन्द्वको चरमोत्कर्षको अवस्था देखिएको छ। नाटकमा जयवीर र गरुडध्वज पम्फाका दुष्कृत्यका अगाडि विवश भएको अवस्थाबाट करुणा र दुष्परिणामको आशङ्काबाट त्रास भाव पनि सशक्त रूपमा देखिएको छ।

४.४ कथानकीय दुःखान्तता र द्वन्द्वगत वैशिष्ट्य

यस नाटकको कथानकमा रहेका घटना र कार्यव्यापार द्वन्द्वात्मक रूपमा अन्वित भएका छन्। यिनको द्वन्द्वात्मक प्रस्तुतिबाट नै कथानकीय द्वन्द्व देखिएको छ। कथानकमा रहेको द्वन्द्वले कथानकलाई स्वाभाविक, कुतूहलयुक्त, गतिशील र परिणाममुखी बनाएको छ। 'तानसेनको भरी' र 'मुटुको व्यथा' भन्दा यस नाटकको कथानक बढी स्वाभाविक र सम्भाव्य छ। पात्रहरू सुखबाट क्रमशः दुःखमा पुगेर कथा टुङ्गिन्छ। त्यसैले यसको कथानकमा समुचित विस्तार पाइन्छ। संरचनात्मक दृष्टिले यो पूर्ण छ। आदि, मध्य र अन्त्यले युक्त भएका कारणले यसले कुनै जिज्ञासा बाँकी रहन दिँदैन। पहिलेका दुइटा दुःखान्त नाटकका तुलनामा यसको कथानक स्थानान्वित, समयान्वित र कार्यान्वितिका दृष्टिले मिलेको देखिन्छ। ती नाटकको भन्दा यसको कथानक सुगठित र छरितो पनि छ। यहाँ ती कार्यहरूमात्र समन्वित छन्, जसले पम्फाको चरित्र स्पष्ट पारेका छन् (कोइराला, २०३८, पृ. ५४)। कथानकीय द्वन्द्वका दृष्टिले पहिलो अङ्कको तेस्रो, चौथो र पाँचौँ दृश्य, द्वितीय अङ्कका सबै दृश्य र तृतीय अङ्कका पहिलो, दोस्रो, तेस्रो र चौथो दृश्यहरू महत्त्वपूर्ण छन्। पहिलो अङ्कको तेस्रो दृश्यले पम्फाको सुषुप्तावस्थामा रहेका कामेच्छाहरू सुन्दर र जवान देवरलाई देखेर जुमुराएका र तिनले पम्फाको मानसिक अवस्थालाई द्वन्द्वशील बनाएको र ऊ अन्तर्द्वन्द्वमा परेको देखाएको छ। चौथो दृश्यले पम्फाको उच्चाहम्को निर्बलता र इदको सबलताका साथै पम्फाको मुगासँगको पारस्परिक द्वन्द्वलाई पनि देखाएको छ। पाँचौँ दृश्यले जयवीर र पम्फाको अन्तर्द्वन्द्वलाई देखाएको छ।

दोस्रो अङ्कको पहिलो दृश्यले जयवीरको कामवासनामूलक अन्तर्द्वन्द्व र जयवीर र वैकुण्ठमानबीच पारस्परिक वैचारिक द्वन्द्वलाई पनि देखाएको छ। दोस्रो दृश्यले पम्फाको मनोद्वन्द्व, तेस्रो दृश्यले नोकरचाकर र मालिकनीबीचको द्वन्द्वका साथै जयवीर र पम्फाबीचको द्वन्द्वलाई पनि देखाएको छ। चौथो दृश्यले धुरारि र गरुडध्वज, गरुडध्वज र पम्फा आदिको मानसिक र पारस्परिक द्वन्द्वलाई देखाएको छ। तृतीय अङ्कको पहिलो दृश्यले पम्फाको अन्तर्द्वन्द्व र पम्फा र मुगाको पारस्परिक द्वन्द्वलाई देखाएको छ। दोस्रो दृश्यले जयवीर र

पम्फा, पम्फा र मुगाबीचको पारस्परिक र वैचारिक द्वन्द्वका साथै पम्फा र जयवीरको अन्तर्द्वन्द्वलाई पनि देखाएको छ। तेस्रो दृश्यले पम्फाको अन्तर्द्वन्द्व, पम्फा र जयवीरबीचको वैचारिक र पारस्परिक द्वन्द्व, जयवीर र गरुडध्वजबीचको वैचारिक र पारस्परिक द्वन्द्व, गरुडध्वज र पम्फाको वैचारिक र पारस्परिक द्वन्द्वलाई देखाएको छ। चौथो दृश्यले गरुडध्वजको अन्तर्द्वन्द्वलाई देखाएको छ। यी वैयक्तिक, वैचारिक र पारस्परिक द्वन्द्वबाहेक सम्पूर्ण कथानकभरि सुरुदेखि अन्त्यसम्म साना छोराछोरीको निश्छल, निष्कपट, अबोध बालसंसार र ठूला आमाबाबु, देवरभाउजू, नोकरचाकर र मालिक आदिबीचको छलपूर्ण, कपटयुक्त, दुःखद संसारका बीचको द्वन्द्व पनि अत्यन्त राम्ररी व्यञ्जित भएको छ। यसका साथै नेपाली समाजका सामाजिक आदर्श, मर्यादा संस्कार, सदाचार, अनुशासन, पारिवारिक मर्यादा, शिष्टता र विशिष्टता, नैतिकता आदि र पाश्चात्य चालचलन, आचरण, संस्कार आदिका बीचमा पनि द्वन्द्व देखिन्छ। पारम्परिकता र नवीनताबीच पनि द्वन्द्व देखिन्छ। यिनलाई वैयक्तिक वा मनोवैज्ञानिक, पारिवारिक, सामाजिक, सांस्कृतिक, वैचारिक आदि भनेर पनि चिनाउन सकिन्छ। यस नाटकको प्रमुख द्वन्द्व कुन हो ? पति पत्नीबीचको, छोराछोरी र आमाबाबुबीचको, भाउजू र देवरबीचको द्वन्द्वमध्ये कुनचाहिँ नाटकको प्रमुख द्वन्द्व हो अथवा यो अन्तर्द्वन्द्वप्रधान नाटक हो भने गरुडध्वज, पम्फा र जयवीरको अन्तर्द्वन्द्वमध्ये कुन अन्तर्द्वन्द्व नाटकको प्रमुख द्वन्द्व हो यसको निक्यौल हुनु जरुरी छ।

पारस्परिक वा बाह्य द्वन्द्वका दृष्टिले हेर्ने हो भने नाटकको मूल द्वन्द्व पतिपत्नीबीचको हो। अरू द्वन्द्वहरू यही प्रमुख द्वन्द्वलाई घटाउने र बढाउने कारक बनी सहयोगी भूमिकामा आएका छन्। अन्तर्द्वन्द्वका दृष्टिले हेर्ने हो भने पम्फाको अन्तर्द्वन्द्व नै नाटकको प्रमुख द्वन्द्व हो र अरू द्वन्द्वहरू पम्फाकै अन्तर्द्वन्द्वका कारणले उत्पन्न भएका देखिन्छन्। भरतप्रसाद जोशीले यस नाटकमा अन्धकार, अव्यवस्था र आवेगको प्रतिनिधित्व गर्ने शक्ति र विवेक, प्रकाश र व्यवस्थाको प्रतिनिधित्व गर्ने शक्तिबीचको द्वन्द्व छ भनेर उल्लेख गरेको पाइन्छ (जोशी, सन् १९७५, पृ. १५)। उनको भनाइलाई हेर्दा उनले पतिपत्नीको पारस्परिक द्वन्द्वलाई नै प्रमुख ठानेको बुझिन्छ। त्यस्तै ताना शर्माले नाटक बाह्य द्वन्द्वभन्दा आन्तरिक द्वन्द्वप्रधान छ भनेर यी बाहिरी द्वन्द्वभन्दा मापाको छ, पम्फाभित्रको मानसिक द्वन्द्व भनेका छन् (सर्मा, २०३९, पृ. १०६)। त्रिपाठीले वासनाको अन्धवेग र पारिवारिक स्वास्थ्यको द्वन्द्व छ भनेका छन् (त्रिपाठी, २०२८, पृ. १३७)। यो भनाइ अलि अस्पष्ट देखिन्छ। वासनाको अन्धवेग भनेर पम्फाको अन्तर्द्वन्द्व भन्ने बुझिए पनि पारिवारिक स्वास्थ्य भन्नाले कस्तो द्वन्द्व भन्ने कुरा बुझिँदैन। उपाध्यायले नाटकको प्रमुख द्वन्द्व कामवासना र आत्मसंयमलाई मानेको देखिन्छ (उपाध्याय, २०५२, पृ. १४४)। यस भनाइले भने मूलतः अन्तर्द्वन्द्वलाई र अंशतः बहिर्द्वन्द्वलाई पनि

व्यञ्जित गरेको छ । कामवासना पम्फासँग र आत्मसंयम गरुडध्वजसँग रहेको मान्दा अन्तर्द्वन्द्वप्रधान भयो र पम्फा र गरुडध्वजबीचको पारस्परिक द्वन्द्व मान्दा पतिपत्नीबीचको द्वन्द्व भन्ने बुझिन्छ । द्वन्द्वको कारण पत्नीको अत्यधिक कामवासना र पतिको आत्मसंयम रहेको कुरा पनि बुझिन्छ । अन्धवेगको मूल विषय वास्तवमा पारिवारिक प्रेम हो । पतिपत्नी, आमाबाबु र छोराछोरी, देवरभाउजू, दिदीभाइबीच हुने प्रेम नै पारिवारिक प्रेम हो । यही प्रेमलाई नाटकले विषय बनाएको छ । पतिपत्नीबीचका असमान यौनाकाङ्क्षा र विपरीत रुचिका कारणले उनीहरूबीचको प्रेम स्वाभाविक हुन सकेको छैन । पारिवारिक कर्तव्य र मर्यादाले गर्दा पति पत्नी बाहिर सन्तुष्ट देखिए पनि भित्रभित्रै एकअर्कासँग असन्तुष्ट छन् । यस्ता दम्पतिका घरमा विहा गर्न आँटेको देवर साइनो पर्ने सुन्दर युवक आउँछ । भाउजू उसको रूप र यौवन देखेर भुत्कुक् हुन्छे र देवर भाउजूको प्रेमजालमा परेर विहा नगर्ने निर्णय गर्छ । देवर साथीबाट देवर भाउजूबीचको प्रेम पुत्रवत्-मातृवत् हुने र अन्य प्रेम व्यभिचार हुने थाहा पाएर आफ्नो कर्तव्यप्रति सजग हुन्छ भने भाउजू पुत्रजस्तै देवरसँग रतिरागमूलक प्रेम गर्नु हुँदैन भन्ने थाहा पाईपाईकन अझ उसैसँग टाँसिन खोज्छे । ऊ छोराछोरी र पतिप्रतिको प्रेम र दायित्वबाट विमुख हुँदैजान्छे । पति आफ्नी पत्नीलाई पारिवारिक प्रेमको महत्व, पत्नीत्व, मातृत्व, पत्नी र आमाको कर्तव्य आदिवारे सम्झाउँछ, तर वासनाको अन्धवेगले अन्धी र बहिरी भएकी पम्फा केही कुरा सुन्नै सक्तैन । यसरी पतिको पत्नीप्रतिको प्रेम र छोराछोरीको आमासँगको प्रेम, भाउजूको देवरसँगको अनैतिक प्रेम तथा देवरको भाउजूसँगको नैतिक सम्बन्धबीचमा द्वन्द्व हुन्छ र त्यही द्वन्द्वले नै नाटकलाई दुःखान्त परिणतिमा पुऱ्याउँछ । निर्दोष देवरको मृत्यु, सोभो र कर्तव्यपरायण, संयमी पतिको आत्महत्या र कलिलै उमेरमा टुहुरा हुन पुगेका साना, अबोध छोराछोरीको बेसहारापनले नाटकलाई करुण, त्रासद र दुःखान्त बनाएका छन् । त्यसैले यस नाटकलाई पारिवारिक दुःखान्त नाटक भन्न सकिन्छ, किनभने यहाँ एउटा सम्पूर्ण परिवारकै विनाश भएको छ ।

यो अन्तर्द्वन्द्वप्रधान नाटक हो । यसले पम्फाको यौनमनोविज्ञानलाई देखाएको हुनाले यसलाई यौनमनोवैज्ञानिक यथार्थवादी दुःखान्त नाटक पनि भन्न सकिन्छ । हृदयचन्द्रसिंह प्रधानले यसलाई भयानक अनि बीभत्स रसप्रधान मानी करुणरसात्मक नभई हत्याहिंसात्मक वियोगान्त मानेका छन् (प्रधान, २०४९, पृ. १३८) । यो भनाइ तथ्यमूलक लाग्दैन । दुःखान्त नाटकमा क्षति भएको देखिनुपर्छ । खास गरी निर्दोषप्राय व्यक्तिको पतन वा मृत्युबाट नै क्षीतबोध गर्न सकिन्छ । पम्फाको चारित्रिक क्षतिले नाटक दुःखान्त हुन सक्तैन, बरु त्यसले दुःखान्त प्रभावलाई कम गराउन सक्छ । निर्दोषप्राय जयवीरको मृत्यु, आत्मसंयमी

गरुडध्वजको आत्महत्या, अबोध छोराछोरीको आश्रयहीनता र टुहुरोपनबाट नै नाटकमा क्षतिबोध भएको छ र नाटक दुःखान्त हुनसकेको छ। बरु पम्फाको मृत्युलाई प्रत्यक्ष र निश्चित नबनाई साङ्केतिक र अनिश्चित बनाएर नाटककारले दुःखान्तबोधमा हानि हुन दिएका छैनन्। प्रतिकूल चरित्रको मृत्युबाट दुःखान्त बोध हुँदैन। त्यसैले नाटकमा भयानकरस मात्र नभएर करुणरस पनि प्रधान भएर आएको छ भन्नु समीचीन हुन्छ।

४.५ अन्धवेग नाटकमा पात्रहरुको चरित्रमा द्वन्द्व

अन्धवेग'मा तेह्र जना पात्र छन्। ती हुन्- गरुडध्वज, पम्फा, जयवीर, ठूलानी, धुरारी, वैकुण्ठमान, भानु, चिन्ची, मुगा, चेप्टे, दमाई, वैद्य र चतुरे। अरू माग्ने, वैरागी, यात्री, भरिया, गाइने आदि नाम नभएका पात्र छन्। चार जना स्त्री पात्र र अरू बाँकी पुरुषपात्र छन्। पम्फा, गरुडध्वज र जयवीर प्रमुख पात्र हुन्। धुरारि, वैकुण्ठमान, भानु, चिन्ची, मुगा आदि सहायक पात्र हुन् भने बाँकी अरू गौण पात्र हुन्। पम्फा प्रतिकूल चरित्र हो भने अरू सबै अनुकूल चरित्र हुन्। गरुडध्वज र पम्फा उच्चवर्गका, धुरारि ठूलानी र जयवीर मध्यमवर्गका र मुगा, चेप्टे, दमाई आदि निम्नवर्गका चरित्र हुन्। यहाँका चरित्रहरुमध्ये बढी वैयक्तिक विशेषता भएका पम्फा, गरुडध्वज, जयवीर हुन् भने दमाई, भानु, चिन्ची, चेप्टे, मुगा, धुरारि आदि बढी वर्गीय विशेषता भएका चरित्र हुन्। यहाँ वैयक्तिक र वर्गीय दुवै विशेषता भएका चरित्र छन्। यहाँका प्रमुख पात्रहरु गतिशील छन्। गतिहीन पात्रहरुमा प्रमुख पात्र नभएर गौण पात्रहरु छन्। वैकुण्ठमान, ठूलानी, धुरारि, भानु र चिन्ची आदि गतिहीन चरित्र हुन्। यहाँ प्रमुख पात्रहरुका चरित्रमा पाइने अन्तर्द्वन्द्व, बहिर्द्वन्द्व र दुःखान्तताको विवेचना गरिएको छ।

४.५.१ जयवीरको चरित्रमा द्वन्द्व

जयवीरका चरित्रमा पाइने अन्तर्द्वन्द्व, बहिर्द्वन्द्वको विश्लेषण उसले नाटकमा गरेका भूमिका अनुसारको आन्तरिकक्रिया, अन्तरक्रिया र उसका बारेमा अन्य पात्रले व्यक्त गरेका प्रतिक्रियाका आधारमा गर्न सकिन्छ। यहाँ यी सबैका आधारमा उसको चारित्रिक द्वन्द्व विश्लेषण गरिएको छ।

४.५.१.१ जयवीरको अन्तर्द्वन्द्व

जयवीर नाटकको प्रमुख पात्रमध्ये एक हो । नाटकमा उसको भूमिका भानिजभाइ, देवर, मित्र, पुत्र आदिका रूपमा आएको छ । नाटकमा उसको भूमिका पहिलो अङ्कको दोस्रो दृश्यदेखि सुरु हुन्छ र तेस्रो अङ्कको तेस्रो दृश्यसम्म रहन्छ । उसका आन्तरिकक्रियाहरू पहिलो अङ्कको तेस्रो दृश्यदेखि सुरु हुन्छन् । ऊ गरुडध्वजको घरमा बिहान नुहाइसकेर कौसीका डिलमा ऐना राखेर कपाल कोर्दै 'जा जुरेली जा तँ नसुना बोली उसको' भन्ने गीत गाइरहेको हुन्छ (सम, २०४९:१७) । भाउजूले देवर आउँदा घर स्वर्गजस्तै र देवर गोरो कृष्णजस्तै भनेर प्रशंसा गर्दा प्रभावित भएर हाँस्छ र लाज मानेर कुरा अन्तै लान खोज्छ । मनपर्ने केटीका लक्षण भाउजूलाई सुनाउँदा बहूता कुरा बोलेको अनुभव गरेर धकाउँछ । गरुडध्वजका घरबाटै उसको बिहा हुन आँटेपछि भएको गणेश पूजाका दिन बाजावालसँगै बसेर बाजा खेलाइरहन्छ । बिहाको साइतको अन्तिम निर्णय जयवीरले नै दिनुपर्छ भन्दा ऊ बाजा बजाएर ठूलो स्वर निकाली विरोध जनाउँछ (पृ. ३४) । दक्षिणकालीमा वैकुण्ठमानसँग वनभोज गएका ठाउँमा प्रेमको शृंगारिक कविता रचना गर्छ । वैकुण्ठमानले व्यभिचार प्रेम होइन र व्यभिचारमा लागेको मान्छे मेरो मित्र नभएर शत्रु हो भन्दा नराम्रो गर्न आँटेछु भनेर भस्कन्छ । व्यभिचारबाट जोगिने बाटो नदेखेर नड कोट्याउँदै टोलाउँछ । वैकुण्ठमानको सल्लाहबाट आश्वस्त हुन्छ । आफूप्रति चासो देखाउने भाउजूका कुरामा घर पुगेर अरुचि प्रदर्शन गर्छ । भाउजूद्वारा जबर्जस्ती पशुपति लिएको जयवीर वैरागीले गाएको 'अन्धवेगले आँखा चिम्ली उँड्दछ यो मनमुनिया' भन्ने गीत बगली पुस्तकमा साँछ र आफैँ गुन्गुनाउन थाल्छ (पृ. ८४) । भाउजूकै करले वैकुण्ठमानका घरका कोठामा पुगेर भाउजूसँग एकलै कोठामा बस्न अप्ठ्यारो मान्छ । भाउजूले ढोका लगाएको देखेर डरले भस्कन्छ । गरुडध्वजले मार्न आँट्टा प्रतिरोध गर्छ ।

जयवीरका यी आन्तरिकक्रिया र उसका मानसिक अवस्थालाई व्यञ्जित गर्ने अन्य क्रियाव्यापारका आधारमा उसका चरित्रमा रहेको अन्तर्द्वन्द्वको विश्लेषण गर्न सकिन्छ । मनोवैज्ञानिक दृष्टिले उसका आन्तरिकक्रिया हेर्दा उसमा जीवनमूल प्रवृत्ति देखिन्छ । यही प्रवृत्तिबाट प्रेरित भएर नै ऊ जीवन-सङ्घर्षमा उन्मुख भएको छ । जीवनमूल प्रवृत्तिका अहम् प्रचालन र यौन प्रचालनमध्ये यौन प्रचालनबाट प्रेरित भई ऊ अन्य व्यक्तिसँग स्नेह, प्रेम र अन्य सामाजिक सम्बन्ध बढाउँछ । उसको लिविडो सक्रिय रहेकाले ऊ आत्मप्रेम र अन्यसँग प्रेम गर्छ । उसका मनको अध्ययन गर्दा ऊ उन्नाइस बसे, बिहा हुन आँटेको युवक

हो । उसका अचेतन मनमा कामुक इच्छा छन् र ती सक्रिय देखिन्छन् । बिहा हुने कुरा नचलुन्जेल उसका यौनेच्छाहरू दमित थिए, तर बिहा गर्न काठमाडौं आएपछि र भाउजूका कामोत्तेजक कुरा र कार्यले गर्दा ती भन् उत्तेजित बन्छन् । उसका मनमा इद र उच्चाहम् वा अचेतन र चेतन मनबीच द्वन्द्व हुन थाल्छ । इद सबल र उच्चाहम् निर्बल हुन थाल्छ । ऊ भाउजूसँगको प्रेमलाई स्वाभाविक, प्राकृतिक र वास्तविक ठान्न थाल्छ । भाउजूका कुरामा विश्वास गरी बिहा गर्न आँटेकी केटीलाई छोडिदिन्छ । मानसिक सङ्घर्षलाई आधारमान्दा वैकुण्ठमान भनेको जयवीरभित्रकै चेतनमन वा सामाजिक मन वा उच्चाहम् हो भने ऊ स्वयम् भने उसकै इद वा अचेतन वा व्यक्ति मन हो । यी दुवैको द्वन्द्व देखिँदा नै उसको चरित्र स्वाभाविक, गतिशील र जीवन्त बनेको छ । सामाजिक मन वा उच्चाहम् सबल र सक्रिय भएपछि ऊ आफ्ना अनैतिक कामवासनालाई दमन गरेर राख्न सफल भएको छ । वैकुण्ठमानसँगको प्रेम सबन्धी विवादमा उसको कामुक प्रवृत्तिसँग सम्बन्धित इच्छाको प्रधानता देखिन्छ भने नैतिक दृष्टिले सबल भएर दक्षिणकालीबाट फर्किएपछि भाउजूसँग देखिएको द्वन्द्वमा उसको उच्चाहम्को प्रधानता देखिन्छ । जयवीरको अहम् भने वैकुण्ठमान र भाउजू दुवैसँग बराबरी रूपमा द्वन्द्वशील रहेको देखिन्छ । यसरी ऊ आफ्ना जैविक, मानसिक र सामाजिक तीनवटै पक्षमा सन्तुलन ल्याउन समर्थ भएको देखिन्छ ।

जयवीरमा पर्यावरणगत कुण्ठा र द्वन्द्वगत कुण्ठा बढी छन् भने व्यक्तिगत कुण्ठा कम छन् । ऊ आफूभन्दा नौ वर्ष जेठी भाउजू पर्ने सँग प्रेम गर्छ । सामाजिक दृष्टिले यस्तो प्रेम अमान्य रहेछ भन्ने बोधले उसमा पर्यावरणगत कुण्ठाको जन्म भएको देखिन्छ । जयवीर बिहा गर्न आँटेकी केटी र भाउजू दुवैलाई मनपराएका वेलामा द्वन्द्वगत कुण्ठामा परेको देखिन्छ । यो अन्तर्द्वन्द्वगत कुण्ठा हो । जयवीरमा अनुकूल-अनुकूल, प्रतिकूल-प्रतिकूल, अनुकूल-प्रतिकूल द्वन्द्व देखिन्छन् । जयवीर तीर्थ घुमेर गरुडध्वजका घरमा बेलुका पुग्दा उसलाई एकातिर थकाइ लागेको र अर्कातिर भोक पनि लागेको देखिन्छ । यी दुवै इच्छालाई ऊ एकैचोटि पूरा गर्न सक्तैन, तसर्थ ऊ गरुडध्वजले खाने र थकाइ मार्ने कुरा गर्दा पहिले भोक मार्न चाहन्छ । यो अनुकूल-अनुकूल द्वन्द्व हो । त्यस्तै जयवीरलाई बिहा गर्ने केटी र भाउजू दुवै मन पर्छन्, ऊ दुवैलाई मन पराइरहन सक्तैन, भाउजूका प्रेमपाशमा परेर केटीसँग बिहा गर्दिनँ भन्छ । जयवीरमा प्रतिकूल-प्रतिकूल द्वन्द्व पनि देखिन्छ । भाउजूसँगको प्रेम व्यभिचार हो भन्ने थाहा पाएपछि जयवीर न पम्फालाई मन पराउँछ न उसका घरमा जान चाहन्छ । उसका लागि पम्फा र पम्फाको घरको बसाइ दुवै प्रतिकूल भएका छन् ।

वैकुण्ठमानसँग अब म त्यहाँ जान्नुं, तिम्रै घर जान्छु, त्यहीँबाट दार्जिलिङ पढ्न गएँ भनेर आमालाई चिठी लेख्छु भन्छ (पृ. ५०), तर भागेर समस्या समाधान हुँदैन भन्ने थाहा पाएर ऊ पम्फाका घरमा मन नलागे पनि जान बाध्य हुन्छ । त्यस्तै जयवीर न पम्फाको सान्निध्य मन पराउँछ न पम्फालाई लिएर पशुपति जान चाहन्छ । त्यस्तै न ऊ पम्फालाई लिएर वैकुण्ठमानका घर जान चाहन्छ न पम्फासँगै एकलै कोठामा बस्न चाहन्छ । यी सबै कार्य ऊ आफ्ना इच्छाविपरीत गर्न बाध्य भएको छ । यी सबै प्रतिकूल-प्रतिकूल द्वन्द्वका उदाहरण हुन् ।

उसमा अनुकूल-प्रतिकूल द्वन्द्व पनि छन् । ऊ विपरीत लिंगसँग प्रेम गर्न, बिहा गर्न चाहन्छ, तर बिहा गर्न आँटेकी केटी र प्रेम गरेकी भाउजू दुवै उसका लागि मन नपर्ने कुरा हुन पुग्छन् । यसरी प्रेम र बिहा उसका लागि एकातिर अनुकूल र अर्कातिर प्रतिकूल बनेको पाइन्छ । जयवीरले आफ्ना मानसिक द्वन्द्वको समाधान प्रतिक्रिया निर्माणद्वारा गरेको देखिन्छ । ऊ भाउजूका कामुक व्यवहार मन पराउँदैन, तर भाउजूसँग नम्र र शिष्ट व्यवहार गर्छ । यसका साथै ऊ भावुक, कल्पनाशील, मनमा कुरा खेलाइरहने, आफैँ निर्णय गर्न नसक्ने, नैतिक, अन्तर्मुखी र बहिर्मुखी दुवै व्यक्तित्वको मिश्रणबाट निर्मित उभय व्यक्तित्व भएको चरित्रका रूपमा देखिन्छ । भाउजूको आफू प्रतिको अन्धआकर्षण हटाउन ऊ समर्थ हुन्छ र उसका अन्तर्द्वन्द्वहरू सकिन्छन्, तर मावलीदाजुको प्रतिशोध र क्रोधको सिकार भएर ऊ मर्छ ।

४.५.१. २ जयवीरको बहिर्द्वन्द्व

जयवीरका अन्तरक्रिया वा पारस्परिक क्रियाका आधारमा उसले नाटकका अन्य चरित्रसँग, परिस्थितिसँग, समाज, प्रकृति र नियतिसँग गरेका द्वन्द्वको विवेचना यहाँ गरिएको छ ।

तीर्थ घुमेर मावलीदाइका घर पुगेको जयवीर गरुडध्वजलाई उन्नाइस वर्षको भएँ, पढ्दै छु भनेर जानकारी गराउँछ । गरुडध्वजले थाकेको र भोकाएको कुरा गर्दा अहिले

भोकमात्र छ भन्छ । एकलै गीत गाइरहेका बेला अचानक भाउजूलाई देख्दा र भाउजूले देवर आउनाले घर स्वर्ग भयो भन्दा ऊ जहाँ लक्ष्मी बसेकी छन्, जुन घरमा सुखी दम्पति छन्, जुन घरको आँगनमा बलभद्र र सुभद्राजस्ता केटाकेटी खेल्छन्, त्यो घर स्वर्ग नै हो भन्छ (पृ. १७) । भाउजूले गीत सुनेको थाहा पाएर लाज लाग्यो भन्छ । भाउजूले मुखका डन्डीफोर निचोरिदिँदा अन्त छैन भनेर तर्किन्छ । भाउजूले आफ्नो रूपको प्रशंसा गर्दा यस्ता कुरा कसरी जान्नुभयो भन्छ । विहा गरेपछि हामी सबैलाई विसेर भन्नु नयाँ कुरा थाहा पाइन्छ भनेर भाउजूले ठट्टा गर्दा ऊ गम्भीर भएर पढुन्जेल विहा गर्ने इच्छा थिएन, आमाले कर गरेर विहा गर्न आँटेको हो भन्छ । भाउजूले केटी कस्ती रहिछे, कत्तिकी मनपरी, कस्तो बानी मनपर्छ, आज गएर बुझिदिन्छु भन्दा, ऊ केटी तपाईं जति राम्री छैन, साधारण छ, मलाई चुरोट तमाखु खाएर दाँत र हात पहेंला भएकी, मान्छे देख्दा लाजले भाग्ने पखिनी, नाक, कान कोट्याएर अर्काको आँखा छली आफ्नै लुगामा पुछ्ने फोहोरी केटी मन पर्दैन । सुग्घरी, बोल्ल लाज नमान्ने, नठग्ने, शुद्ध आचरण र उच्च विचार भएकी, मिमहरूको जस्तो फरासिलो चाला भएकी, प्रेमको कदर गर्न जान्ने केटी मनपर्छ भन्छ (पृ. २१) । गरुडध्वजले घुमेका ठाउँहरूमध्ये कुनचाहिँ रमाइलो लाग्यो भन्दा ऊ कलकत्ता रमाइलो हो कि भन्ने लागेको थियो, तर एउटा नेपालीले त्यताको प्रदूषण, कोलाहल, बनावटीपन भन्दा नेपालकै स्वच्छता, प्राकृतिक सुन्दरता र प्राकृतिकपन नै राम्रो भन्यो भन्छ । त्यहाँ चलचित्र हेरेर मन पराएको कुरा पनि गर्छ । भाउजूले चिया खान बोलाएकाले हिँड्छ । विहाको मिति निश्चित गर्ने दिन घरमा आएको वैकुण्ठमानसँग दक्षिणकाली जाने सल्लाह गर्छ । त्यहाँ गिद्ध घुम्छन् अरे विहा गर्दिनँ भन्छ (पृ. ३७) । वृथाशङ्का गर्नु हुँदैनभन्दा वृथाविश्वास त लाटाले मात्र गर्छ भन्छ । आमालाई म तपाईंका पछि आइरहेको थिएँ, बाटामा सर्प देखेँ, सर्पलाई डसाएर अघि बढ भन्नु हुन्छ कि हेरेर हिँड भन्नुहुन्छ म मान्छु भन्छ (पृ. ३८) । विहा गर्दिनँ भन्दा मूर्च्छा परेकी भाउजूलाई ब्यूँभाउन पानी लिएर आउँछ, पम्फा ब्यूँभेरेर गएपछि सबैले चिन्ता प्रकट गर्दा ऊ पनि मलाई त आशा थोरै थियो भन्छ । वैकुण्ठमानलाई दक्षिणकालीमा प्रेमका शृंगारिक कविता सुनाउँछ । उसका विचारमा यो सारा सम्पूर्ण प्रकृति नै प्रेमको गीत गाइरहेको छ, जस्तै

आँसुमा प्रेम पलन्छ, हाँसोमा प्रेम जम्दछ

सृष्टिमा प्रेम जन्मन्छ, स्थितिमा प्रेम अड्दछ ।

मर्दा पञ्चमहाभूत पाँच नै प्रेम बन्दछन् । (पृ. ४४)

ऊ वैकुण्ठलाई भाउजूका प्रेममा बाँधिएर बिहा नगर्ने भएँ भन्छ । वैकुण्ठमानले यो प्रेमपाश होइन नागपाश हो भनेर सम्झाउँदा सम्झँदैँन† यो व्यभिचार हो भन्दा पत्याउदैन र उल्टै वैकुण्ठलाई कट्टरपन्थी, प्रेमविरोधी, प्रेमलाई व्यभिचार देख्ने अन्धो भन्छ । जयवीरलाई सम्झाउँदा नमानेपछि समाज भनेको मै हुँ, म धर्मको मित्र र पापको शत्रु हुँ भनेर वैकुण्ठमान कड्केपछि ऊ भस्कुन्छ । जे भयो भै गयो, अब कर्तव्यको निमित्त कर्मको बलि गर्छु, यो भय हुने पापद्वार रहेछ, प्रेम त सधैं भयमुक्त हुन्छ, म यतैबाट तिम्रो घर जान्छु, तिम्रै घरबाट दार्जिलिङ पढ्न जान्छु र आमालाई चिठी लेखेर जानकारी गराउँछु, तर त्यस किचकन्नी पम्फाकहाँ जान्न भन्छ । वैकुण्ठमानले समस्यासँग भागेर होइन सामना गरेर जितिन्छ, नडराऊ भनेपछि भाउजूका घर जाने भएर फर्कन्छ । घर पुगेर गरुडध्वजहरूलाई प्रसाद दिन्छ । गाइनेले गाएको 'एकफेर बोलिदेऊ सोभो मुखले माइली' भन्ने गीत सुन्छ । वैकुण्ठमानसँग एकादशीका दिन उसका घरमा आउने सल्लाह गर्छ । पम्फाले पर्सि एकादशीका दिन जसरी भए पनि पशुपति जाने भनेर सोझा अँ दाइ खै, भनेर बेवास्ता गरेर हिँड्छ । पम्फा एकादशीका दिन जानुपर्छ भनेर कर गर्छे । जयविर इन्कार गरिदिन्छ । पम्फा घुर्की लाएर रुन थालेपछि दाजुसँग बिदा मागेर आए लगिदिन्छु भन्न विवश हुन्छ । ऊ आफ्नो पाखुरा समाएर हिँडिरहेकी भाउजूलाई राजेश्वरी घाटमा पोल्दै गरेको लास देखाएर, गाइनेबाट वैराग्यबोधक गीत सुनाएर जीवनको अनित्यता र सत्यबोध गराउन चाहन्छ । जुंगाको रेखी र बलिष्ट पाखुरा देखेर भुतुकक भई हात कमाउने भाउजूलाई किन कामेकी भनेर सोध्छ । पम्फाले मूर्च्छा पर्न आउँ, साथीका घर लैजानुहोस् भन्दा साथीको घर टाढा छ भनेर तर्किन खोज्छ । पम्फाका ढिपीले वैकुण्ठमानका घर पुगेको जयविर वैकुण्ठमानलाई बोलाउँछ । उनीहरू पशुपति घुम्न गएको कुरा चतुरेबाट थाहा पाएपछि अफ्यारामा पर्छ ।

चतुरे वैकुण्ठमानहरूलाई बोलाउन हिँडेपछि भाउजूलाई खुला ठाउँमा बसौँ भन्छ । पम्फाले हिँड्न सक्तिनँ भनेर नमानेपछि वैकुण्ठमानको किताब हेर्न थाल्छ । पम्फाले ढोका लगाएको देखेर भस्कुँदै ढोका खोल्न खोज्छ । पम्फा बीचमै जयवीरलाई समातेर मेचमा थचाउँछे र तपाईंको माया लागि रहन्छ भन्छे । जयवीर यही सुन्नु नपरोस् भन्ने थियो भनेर फेरि किताब हेर्न थाल्छ । भाउजूले अहिले मनमा के छ भनेर सोझा नीरस डरमात्रै छ अरू केही छैन भन्छ । अकर्तव्यसँग डराउनुपर्छ, अब म देशतिर पढ्न जान्छु, यता फर्कन्नँ, स्वदेशप्रेम, स्वजातिप्रेम र स्वधर्मप्रेमबाहेक अरू प्रेम गर्दिनँ भन्छ र रोहिरहेकी भाउजूलाई

दाजुलाई धोका नदिनुहोस्, चरित्रवान् हुनुहोस् भनेर सम्झाउँछ। यस्तैमा ढोका फोरेर गरुडध्वज आइपुग्छ। जयवीर भाउजूलाई यहाँ ल्याउने र ढोका लगाउने मै हूँ भन्छ। गरुडध्वजले खुकुरीले हिकार्उन खोज्दा तर्कन्छ। गरुडध्वजका हात समाप्छ। म निर्दोष छु, मेरो कुरा सुन्नुहोस् भन्छ, तर गरुडध्वजबाट मारिन्छ।

यी अन्तरक्रियाका आधारमा जयवीरका पारस्परिक द्वन्द्वको विश्लेषण गर्न सकिन्छ। उसले सबैभन्दा बढी पम्फासँग, त्यसपछि गरुडध्वजसँग, अनि वैकुण्ठमान, आमा, अप्रत्यक्ष रूपमा मुगा, धुरारि र चेप्टेसँग पनि द्वन्द्व गर्नुपरेको देखिन्छ। यसका साथै उसले समाज, विपरीत विचार, परिस्थिति, नियति आदिसँग पनि द्वन्द्व गर्नुपरेको देखिन्छ। जयवीर सुरुमा पम्फाको कामवासनालाई सच्चा प्रेम सम्झन्छ। पम्फाले भनेको मानेर बिहा गर्न ठिक्क पारेकी केटीसँग बिहा गर्दिनँ भन्छ। सामाजिक र नैतिक कर्तव्यबोध भएपछि ऊ पम्फाको कामवासनालाई घृणा गर्न थाल्छ। उसका लागि अनुकूल देखिएकी पम्फा प्रतिकूल बन्दछे। पम्फाको घर जान मन नपराउनु, वैकुण्ठमानकै घरमा दुईतीन दिन बसेर विदेश पढ्न जान खोज्नु, साथीका कुरा मानेर पम्फाका घर फर्कनु, पम्फाले पशुपति लान खोज्दा इन्कार गर्नु, पम्फाले मर्ने घुर्की देखाएर रोएपछि दाजुसँग बिदा मागेर आए लगिदिने आश्वासन दिनु, पशुपतिमा जयवीरले जीवनको अनित्यता र सत्यबोध गराएर भाउजूको मन परिवर्तन गराउन खोज्नु, वैकुण्ठमानको घरमा पुगेर कोठाको ढोका लगाई जबर्जस्ती शारीरिक सम्पर्क गर्न खोज्ने भाउजूलाई यस्तो पापकर्ममा आफू कहिल्यै संलग्न नहुने दृढता व्यक्त गर्नु र भाउजूलाई कुमार्ग छोडी सुमार्गमा लाग्न सहमत गराउनु आदि उसका पम्फासँगका पारस्परिक द्वन्द्व हुन्। जयवीरले आफ्नो प्रिय मित्र वैकुण्ठमानसँग पनि द्वन्द्व गर्नुपरेको छ। वैकुण्ठ समाजद्वारा मान्य हुने, नैतिक दृष्टिले ठीक ठानिने, भयरहित प्रेमसम्बन्धलाई वास्तविक प्रेम सम्झन्छ भने जयवीर शारीरिक र वासनामूलक सम्बन्धलाई प्रेम ठानिरहेको हुन्छ। यसरी प्रेमसम्बन्धी वैचारिक भिन्नताले दुवैबीच ठूलो मतभेद हुन्छ, तर वैकुण्ठकै विचारले जितेपछि दुवैबीच मेल हुन्छ।

जयवीर र गरुडध्वजबीच पनि प्रतिकूल सम्बन्ध देखिन्छ। धुरारिले पत्नी र भानिजभाइका क्रियाकलापमाथि विचार पुऱ्याउन र सतर्क हुन सल्लाह दिएपछि गरुडध्वज भानिजभाइलाई प्रतिद्वन्द्वी देख्न थाल्छ। उसमा प्रतिशोध र घृणाको भाव जाग्दछ। जयवीर र पम्फालाई खोज्दै वैकुण्ठका घर पुगेको गरुडध्वजले दुवैलाई कोठाभित्र एकान्तमा बसेको देखेर, ढोका लगाउने जयवीर रहेछ भन्ने थाहा पाएर उसलाई आफ्ना कुरा भन्नै नदिई

माछ्छ । जयवीरको आफ्नै आमासँग पनि द्वन्द्व छ । ऊ आज्ञाकारी पुत्र नै हो, तर पम्फाको भनाइमा लागेर आमाले मन पराएकी केटीसँग बिहा गर्दिनँ भन्छ । मुगा, चेप्टे र धुरारि यी तिनवटै पात्रका दृष्टिमा ऊ राम्रो चरित्र भएको व्यक्ति होइन । भाउजूसँगको प्रेमलाई व्यभिचार सम्झने समाजसँग पनि जयवीरको द्वन्द्व छ, तर यो क्षणिक छ । भाउजूसँग प्रेम गर्नुहुन्छ, कि हुँदैन भन्ने विचार, देवरसँग शारीरिक सम्पर्क राख्न चाहने भाउजूका विचार र यस्तो शारीरिक सम्बन्धलाई व्यभिचार सम्झने देवरका विचारबीचको द्वन्द्व आदिलाई वैचारिक द्वन्द्व भन्न सकिन्छ ।

नाटकमा वैचारिकभन्दा भावात्मक द्वन्द्वकै प्रधानता छ । जयवीरले विपरीत परिस्थितिसँग पनि द्वन्द्व गर्नु परेको देखिन्छ । छोराले बत्ती लत्याउँदा बिटुलो भयो भनेर विस्मात गरिरहेका विपरीत परिस्थितिमा गरुडध्वजका कोठामा प्रवेश गर्नु, पढुन्जेल बिहा गर्ने इच्छा नहुँदा नहुँदै आमाको कुरा काट्न नसकी बिहा गर्न राजी हुनु, बिहाको साइत जुराएर गणेश पूजा लगाएकै दिन बिहा नगर्ने निर्णय सुनाउनु, भाउजूका वासनात्मक प्रेममा परेर वास्तविक प्रेम थाहा पाउनु, भाउजूका घरमा बस्न मन नलागी-नलागी बस्न बाध्य हुनु, भाउजूलाई पशुपति लैजान मन नहुँदा नहुँदै पनि लान बाध्य हुनु, भाउजूलाई वैकुण्ठमानका घर लान नचाहँदा नचाहँदै लान विवश हुनु, भाउजूसँग एकलै कोठामा बस्न नचाहँदा नचाहँदै पनि बस्न बाध्य हुनु, गरुडध्वजलाई आफू निर्दोष भएको कुरा बुझाउने अवसर नपाई उसैबाट मारिनु आदि जयवीरले विपरीत परिस्थितिसँग गर्नुपरेका द्वन्द्वका उदाहरण हुन् । उसले नियतिसँग पनि द्वन्द्व गर्नुपरेको छ । सानैमा पितृवात्सल्यबाट वञ्चित हुनु, भाउजूका व्यभिचारबाट मुक्त भएर पनि अरूलाई निर्दोष रहेको कुरा वेलामा भन्न नसक्नु, आफ्नै मावलीदाजुका हातबाट मारिनु आदि उसका नियतिसँगका द्वन्द्व हुन् । यी विभिन्न पारस्परिक द्वन्द्वले जयवीरको चरित्र स्वाभाविक र दुःखान्त बनेको छ ।

४.५.१.३ अन्य पात्रका प्रतिकथन र जयवीरको चरित्र

नाटकमा जयवीरलाई देख्नेबित्तिकै पम्फा आश्चर्यमा परेकी छ । आमाका नजरमा जयवीर केटीको मुख हेर्न मात्र जान्ने, खन्चुवा, बलियो र आज्ञाकारी छ । पम्फा जयवीरलाई गोरो कृष्णको पाउ घरमा पर्नाले घरै स्वर्ग भयो भनेर फुरुक्क पाछे (पृ. १९) । मुगाले जयवीरलाई हान्ने गोरुजस्तो भनेकी छ । वैकुण्ठमानले मनले, बुद्धिले के भन्छ त्यो नसुन्ने, विचार नगर्ने, मुखमा आएको कुरा बोलिहाल्ने व्यक्ति भनेर आरोप लगाएको छ (पृ. ४७) ।

चेप्टेले पशुपति जान ठीक परेको जयवीरलाई ओठमा रातो दल्लै गरेको, मुख सेतो पारेको, जम्मै कपाल माथितिर पारेर टन्काएको देखेको छ (पृ. ७९) । पम्फा जयवीर कति राम्रो छ भनेर मुगालाई यसरी बताउँछे- “तैले उसलाई वरबाट नियालेर हेरेकी छेस्, कामदेवलाई त शिवजीले भस्म गरे, तर तिनको फूलको धनु उही हो, तिनको पाँच बाण उसको मुखमा छन्: ओठ अशोकको बाण, गाला कमलको बाण, आँखीभौँ आँपको फूलको बाण, उसमाथि मेरो प्रेम गोपिनीहरूको कृष्णमाथि भए जस्तै (पृ. ८१) ।” त्यस्तै पम्फा जयवीरको जुँगाको रेखीमा आएका पसिना देखेर तथा बलिष्ट पाखुरा छामेर भुतुक भएकी छ । पम्फा शारीरिक सम्पर्क गर्ने मनोकाङ्क्षा पूरा नगरिदिने जयवीरलाई स्वास्नीमान्छे भनेर लल्काउँछे । ऊ जयवीरलाई हेर्दै भन्छे-‘मुख हेर्दा तिम्री कृष्णजस्ता छौ, त्यो कपालमा यमुनाजी बढेकी छन्, प्रतिविम्बित छन् त्यहीं माथिका चन्द्रमा तिम्रो चाँदीजस्तो निधारमै, रहेछ मनमा चाहिँ कालो ग्रह □ म मर्दछु भुन्डिएर, मरें, भैगो निर्दयी (पृ. ९१) ।’ गरुडध्वजले पत्नीसँग वैकुण्ठमानको कोठामा एकलै बसेको जयवीरलाई वैरी भन्छ । पतिले जयवीरलाई मारेपछि पम्फा तँ ग•जल थिइस्, कलिले तेरो महिमा ढाक्यो, अब स्वर्ग जा, बाँचुन्जेल कर्तव्य पालन गर्ने तेरो रूप हेरिहिन भने वायुदेवीले वायुदेवको घरमा पनि अशान्ति गर्दछिन् भन्छे । बोक्सोको सुनको मूर्ति छोपियोस् भनेर सिरक ओडाइदिन्छे । यी प्रतिकथन वा प्रतिक्रियाका आधारमा जयवीरको चरित्रलाई हेर्दा आमाका दृष्टिमा ऊ आज्ञाकारी, खन्चुवा र बलियो पुत्र हो । साथी वैकुण्ठमानका दृष्टिमा मनले नसुनीकन, बुद्धिले विचार नगरीकन मुखमा आएको बोलिहाल्ने सोभो भावुक व्यक्ति हो । मुगा र चेप्टेका दृष्टिमा हान्ने गोरुजस्तो र शृ•रप्रिय मान्छे हो । गरुडध्वजले उसलाई वैरी ठानेको छ । पम्फाका लागि भने ऊ गोरु कृष्ण, कामदेव हो । कामेच्छा पूरा नगर्दा भने स्वास्नीमान्छे र मनमा कालो ग्रह भएको व्यक्ति हो । मरेपछि भने पम्फाले उसलाई ग•जल जस्तै पवित्र, वायुदेवका घरमा पनि अशान्ति ल्याउने बोक्सो, सुनको मूर्ति ठानेकी छ ।

४.५.२ गरुडध्वजको चरित्रमा द्वन्द्व

गरुडध्वजका चरित्रमा पाइने अन्तर्द्वन्द्व, बहिर्द्वन्द्व र दुःखान्तताको विश्लेषण उसको भूमिकाअनुसार उसले गरेका आन्तरिकक्रिया, अन्तरक्रिया र उसका बारेमा अन्य पात्रले

गरेका प्रतिक्रियाका आधारमा गर्न सकिन्छ। यहाँ यी सबैका आधारमा उसका चरित्रमा पाइने अन्तर्द्वन्द्व, बहिर्द्वन्द्व बारेमा तल चर्चा गरिएको छ।

४.५.२.१ गरुडध्वजको अन्तर्द्वन्द्व

तेत्तीस बसें गरुडध्वज काठमाडौंको धनीमानी व्यक्ति हो। उसकी एउटी पत्नी, दुइटा छोराछोरी, नोकरचाकर छन्। ऊ यस नाटकको नायक हो। उसका कार्यवाट नै नाटकको कथानक निर्णायक क्षणमा पुगेको छ र दुःखान्तीय परिणति देखिएको छ। उसको भूमिका नाटकको पहिलो अङ्कको दोस्रो दृश्यदेखि सुरु हुन्छ र अन्त्यसम्म रहन्छ। उसका आन्तरिकक्रियाहरू नाटकमा अत्यन्त कम छन्। उसका अन्तर्द्वन्द्वको व्यञ्जना अन्तरसंवादबाट पनि भएको छ। यहाँ आन्तरिकक्रिया र अन्तर्द्वन्द्वलाई व्यञ्जित गर्ने अन्तर संवादका आधारमा अन्तर्द्वन्द्वको विश्लेषण गरिएको छ। गरुडध्वजको आन्तरिकक्रिया पहिलो अङ्कको पाँचौं दृश्यमा नाटककार स्वयम्ले बयान गरेका छन्। यसमा ठूलानी र पम्फा भ्यालनेर बसेर पोते उनिरहेका छन्। भानु पम्फाको पछिल्लिर आडमा चढेर बसिरहेको छ, चिन्ची डुलिरहेकी छे, गरुडध्वज भित्तातिर अडेस लागेर हात बाँधेर बसिरहेको छ। हात बाँधेर आलङ्कारिक अर्थमा अवश्य (पृ. ३१)। जयवीरहरू दक्षिणकालीबाट चाँडै फर्केको देखेर गरुडध्वज यति चाँडै ? भन्छ। जयवीर के चाँडै, हामी यताबाट विहान सबेरै हिँडेको हो भन्छ। गरुडध्वज पम्फालाई देखाएर त्यो त थाहा पाएँ भन्छ। यस संवादबाट गरुडध्वज जयवीर र पम्फाको सम्बन्धबाट परिचित भएको र त्यसबाट भित्रभित्रै अन्तर्द्वन्द्वमा परेको व्यञ्जित हुन्छ। त्यसपछि गाइनेले गीत गाइसक्नेवित्तिकै गाइनेलाई रुपिया दिएर सरासर भित्र हिँड्नुबाट पनि उसको आन्तरिक छटपटी देखिएको छ।

त्यस्तै विरामी भएर वैद्यलाई देखाउनु, धुरारिसँग कुरा गर्दा धेरै निराशा प्रकट गर्नु, दुईचार दिन भयो हिमै नआई अकस्मात् हेमन्त ऋतु आयो भन्नु (पृ. ६५), मनपरी दवाई खान थाल्नु, धुरारिले भानिजभाइ र स्त्रीको मन जोख्नु भएको छ भनेर सोद्धा मुख बड्ग्याएर मुस्कुराउँदै, हाँस्दै, उत्तर दिँदै क्रमश गम्भीर हुनु, पम्फाले भोलि व्रत छ भन्दा प्रायश्चित्त गर्नु छ र भनेर व्यङ्ग्य गर्नु, पत्नीले टाँसिएर तपाईंलाई चाँडै निको होस् भनेर व्रत बसेको भन्दा यस्तो बैगुनी संसारबाट भाग्नु नै निको, यहाँको बसाइ सहनेले त योभन्दा पनि दुच्छर हुनुपर्छ भन्नु (पृ. ७४), पम्फाको हात समातेर मेरो कपालमा हिजोआज सिल्ली तर• छन्, तिनलाई सम्म पार भन्नु (पृ. ७५), तेरै बेवास्ताले छोराछोरीको विजोक भयो भनेर

बालिस्टमा घोप्टो पर्नु आदि संवादले गरुडध्वजको अन्तर्द्वन्द्वलाई व्यञ्जित गरेका छन् । जयवीरलाई मारी विक्षिप्त अवस्थामा फर्केको गरुडध्वजले दमाईले छोरीको विहाको लागि पैसा माग्दा भोज सिद्धिसकेको यो ठाउँमा जुठो टपरी चाटेर तैं बस, तैं बाँच, विहा कोसित भनेर अनर्गलजस्ता लाग्ने कुरा गर्नु, उल्टो जवाफ दिनु आदिले पनि उसको द्वन्द्वात्मक मानसिक अवस्थालाई देखाएका छन् । कोठामा पुगी कलम र कागत भिकी लेख्न थाल्नु, लेखेको कागत च्यात्नु, छोराछोरीलाई म्वाइँ खाएर मुगाका जिम्मा लगाउनु, बाहिर पठाएर यमराज भन्दै ढोका बन्द गरी छिटो-छिटो लेखिसकी विष्णुको तस्विर मेचमा राखेर दराजबाट विखको सिसी भिक्नु, लामो सास तानेर-आशा, दया, डर, केही छैन, सबै गर्नुपर्ने कुरा गरिसकेँ† म तिम्रो शरणमा परें, जे गछौँ गर† तिमी को हौ, के हौ, कहाँ छौँ मलाई थाहा छैन† कोही तिमीलाई देखें भन्छन्, कोही त्यो छैन भन्छन्† तिम्रो बारेमा तिमीमात्र भन्न सक्छौँ† मृत्यु नै तिम्रो बोली हो, म त्यही बोली आज सुन्छु, मर्छु भन्नु र विखको सिसी खोलेर हेर्नु, शून्य हाँसो हाँसै फेरि मनमनै निम्न कुरा भन्नु—

कालको एक शाखामा गृहस्थी एउटा थियो

उसकी स्त्री थिई फेरि छोराछोरीहरू थिए

स्त्रीलाई पिरती गर्थो स्त्रीले प्रत्युपकारमा

दत्यस्लाई जीउँदै मारी त्यो मच्यो एक साँझमा । (पृ. १०४)

यसपछि ऊ ठाढो घाँटी लगाएर विख पिउँछ, तस्विर छुन खोज्छ, सक्तैन र मर्छ ।

यी आन्तरिकक्रियाका आधारमा गरुडध्वजको अन्तर्द्वन्द्वलाई विश्लेषण गर्दा ऊ अन्तर्द्वन्द्वमै भुटभुटिएर मरेको पात्र देखिन्छ । नाटकको सुरुतिर गरुडध्वजका आन्तरिकक्रियाहरू अत्यन्त कम छन् । उसको चरित्र भित्रभित्रै मनोद्वन्द्वले पिल्सिएको पतिको रूपमा अभिव्यञ्जित भएको छ । त्रिपाठीले पम्फाका तुलनामा गरुडध्वजको द्वन्द्व पुस्टिन नसकेको भनेका छन् (त्रिपाठी, २०२८, पृ. १३९) । जगदीशशमशेरले भने गरुडध्वजलाई इज्जतमात्र होइन, परिवारसमेत गुमाउनु पर्ने चिन्ता, सन्तान भइसकेकी धर्मपत्नी आफ्नो नजिकको हाडनातासँग बिग्रिएको खेद, द्वेष, प्रतिशोधको भावना र रोषको चरमसीमा मनमा गुम्स्याएर पनि बाहिर फलाकेर प्रकट नगरी अभिनयद्वारा नै व्यक्त गर्नुपरेको मर्मलाई केलाएका छन् (राणा, २०२९, पृ.

१७) । वास्तवमा उनको केलाई तथ्यपरक देखिन्छ । उसको अन्तर्द्वन्द्वलाई कतिपय प्रसंगले व्यञ्जित गरेका छन् । खसमचाहिँ अङ्ग्रेजको जस्तो धोक्रे सुरुवाल लगाउँछन् मोहोताबाट सर्प उक्ले पनि पत्ता नपाउने भन्ने दमाईको कथन (सम, २०४९, पृ. ६), त्यस्तै ऊ छोराछोरीलाई सुनकेसरी मैयाको कथा सुनाउँदा छोराले धेरै शङ्का गर्‍यो भनेर पम्फालाई सुनाउँछ, तर पम्फा भने छोराछोरीलाई शङ्का नगरी हुँदैन भन्छे । ठूल्लानीले मुखै हो मनको आँखा, आँखा हो मुखको मनै भन्दा गरुडध्वज यसो भन्छ—

पवित्र भित्रको सूत्र जब पापी बढ्याइँले

छिनाली दिन्छ आँखा र मनको माभको अनि

आँखा रहन्छ आँखामै रहन्छ मनमै मन

आँखा दिन्छ जुना ताल, मननाच्छ स्वतन्त्र भै । (पृ. १४)

यी भनाइबाट पनि उसमा अन्तर्द्वन्द्व रहेको स्पष्ट हुन्छ । यहाँ पति पत्नीले एकअर्कालाई लक्ष्य गरेर कुरा गरेका छन् । पतिपत्नीसँगै बसे पनि र बाहिरबाट हेर्दा धनधान्यपूर्ण र सुखी देखिए पनि भित्रभित्रै दुःखी रहेछन् भन्ने बुझिन्छ ।

मनोवैज्ञानिक दृष्टिले गरुडध्वजको अन्तर्द्वन्द्वलाई केलाउँदा उसमा व्यक्तिगत र द्वन्द्वगत कुण्ठा देखिन्छन् । उसले पत्नीलाई यौनसन्तुष्ट पार्न सकेको देखिँदैन । त्यसैले छोराछोरी भएर पनि उसकी पत्नी बढी कामुक देखिन्छे । यो उसको व्यक्तिगत अयोग्यता हो । यस अयोग्यतालाई उपाध्यायले कामशैथिल्य भनेका छन् (उपाध्याय, २०५२, पृ. १४४) । एकातिर उसले आफ्नी पत्नीलाई यौनसन्तुष्टि दिन सकेको छैन भने अर्कातिर ऊ बढी आत्मसंयमी, आदर्शवादी र नैतिक पनि छ । यसले पारिवारिक जीवनलाई असर गरेको छ । वास्तवमा गरुडध्वजको कामशैथिलता र त्यसबाट उत्पन्न द्वन्द्वलाई नाटकमा स्पष्ट रूपमा उद्घाटित नगरी साङ्केतिक रूपमा व्यञ्जित गरिएको छ । उसले पारिवारिक जीवनमा अन्तर्द्वन्दात्मक स्थितिहरू बेहोर्नु परेको देखिन्छ । पत्नीलाई यौनसन्तुष्ट पार्न नसक्दा उसमा एकातिर हीनभावनाको उदय भएको छ । त्यसैले ऊ आफ्ना कमजोरी देखिएलान् भनेर बढी संयमी र नैतिक भएको छ भने अर्कातिर उसमा अहम्भाव पनि छ । यसरी गरुडध्वजको चरित्रको एउटा पाटो हीनभावना र अर्को पाटो उच्चभावनाले निर्मित छ । जब धुरारि उसलाई विग्रन आँटेकी पत्नीलाई सम्झाउने सल्लाह दिन्छन् तब ऊ कहीं स्त्रीको पाउपरी

मागछ पतिभक्ति कुनै पति ? (सम, २०४९, पृ. ७२) भनेर उत्तर दिन्छ । यो उसको अहम् बोलेको हो । त्यस्तै ऊ आफ्नी पत्नीलाई ब्रत लिनु पर्दैन, छोराछोरी नै ब्रत हुन्, आजभोलि तिमीले छोराछोरीको वास्ता गर्न छोड्यौ भनेर सम्झाउँदा पम्फा उल्टै रिसाएर सबै दोष मेरै रहेछ भनेर बसेको ठाउँबाट उठेर खुट्टा बजादै हिँड्छे । ऊ रिसको खँदिलो स्वर भिकेर के भन्छ । पम्फा अड्छे । एकछिन पत्नीसँग आँखा जुधेपछि बलसित सम्हालिएर त्यसै किन रिसाएकी, खाऊ, जाऊ, तिमीलाई रोकित्नाँ, महेश्वर तिम्रो रक्षा गरून्, धर्म कमाऊ भनेर लुत्रुक पछ । यो उसको आन्तरिक कामदुर्बलता वा हीनता बोलेको हो । उसले पत्नीलाई यौनसन्तुष्ट पार्न सकेको भए पत्नीका अगाडि ऊ त्यसरी कमजोर हुने थिएन र पत्नीले पनि उसको अवज्ञा गर्नसक्ने थिइन । गरुडध्वजमा रूपान्तरण मनोरचना देखिन्छ । पत्नी र भानिजभाइका कारणबाट उठेका कुण्ठालाई ऊ दमन गरेर राख्छ, तर ती शारीरिक रोगका रूपमा प्रकट भएका छन् ।

गरुडध्वजमा अनुकूल-प्रतिकूल र प्रतिकूल-प्रतिकूल द्वन्द्व पनि देखिन्छ । गरुडध्वज आफ्नी पत्नीलाई माया गर्छ । पम्फा उहाँले मेरो माया गरे जति कल्लाई कसको पोडले गरेको होला भन्छे (पृ. ३१) । यसरी उसकी पत्नी उसका लागि अनुकूल रहेको बुझिन्छ । त्यस्तै पत्नीसँगको रुचि र स्वभावभिन्नता तथा आफ्नो कामदुर्बलताका कारणले पत्नीमा देखिएको अतिकामुक प्रवृत्तिले गर्दा पत्नी उसका लागि प्रतिकूल पनि बनेकी देखिन्छे । त्यस्तै भानिजभाइ जयवीर सुरुमा उसका लागि प्रिय र अनुकूल थियो भने पछि अप्रिय र प्रतिकूल बनेको छ । यस्ता अनुकूल-प्रतिकूल द्वन्द्वले गर्दा उसको जीवन कष्टकर बनेको छ । यस द्वन्द्वबाट मुक्त हुन नसक्दा नै ऊ आत्महत्या गर्न विवश भएको छ । त्यस्तै उसमा प्रतिकूल-प्रतिकूल द्वन्द्व पनि छ । पहिलेदेखि नै आफ्ना लागि प्रतिकूल हुँदै गएको पत्नीको रुचि, स्वभाव उसलाई मन पर्दैनथ्यो, भन् जयवीर घरमा आएपछि र पत्नीको उताउलोपन अरू बढेर गएको देखेपछि पत्नी उसका लागि भन् प्रतिकूल भई । न ऊ स्वास्नीलाई सम्झाउन सक्छ, न त्यस स्थितिलाई रोक्न सक्छ । यस द्वन्द्वबाट जोगिन ऊ हात बाँधेर नबोली बस्न थाल्छ, पम्फालाई लिएर वनभोज जान चाहन्छ । मृत्युमुखी कल्पना गर्न थाल्छ, मनपरी दवाई खान थाल्छ । प्रतिकूल-प्रतिकूल द्वन्द्वको स्थिति धेरै समयसम्म रहेको हुनाले नै उसको व्यक्तित्वमा विकृति आउँछ । ऊ आफ्ना तनाव कम गर्न पशुपति दर्शन गर्न गएका भानिजभाइ र पत्नीलाई खोज्दै वैकुण्ठका घरमा पुग्छ र भानिज भाइको हत्या गर्छ । उसमा आएको यो आक्रामक व्यवहार यही द्वन्द्वले गर्दा हो । ऊ भन् विक्षिप्त बनेर घरमा आउँछ र

बिख खाएर मर्छ । यी सबै दुःखद स्थितिका सिर्जनाका कारण उसमा रहेका अन्तर्द्वन्द्व हुन् । यिनै द्वन्द्वले गर्दा नै ऊ दुःखद मृत्युवरण गर्न बाध्य भएको छ र दुःखान्त चरित्र बनेको छ ।

४.५.२.२ गरुडध्वजको बहिर्द्वन्द्व

नाटकमा गरुडध्वजको अभिनय कथावाचनबाट सुरु हुन्छ । ऊ छोराछोरीलाई सुनकेसरी मैयाको कथा सुनाउँदै हुन्छ । छोरो अनेक शङ्का गर्छ । सँगै बसेर बत्ती कातिरहेकी पत्नीलाई ऊ छोराछोरीले धेरै शङ्का गरे, हामी गर्देनथ्यौं भनेर सुनाउँछ । कथा सुनाउँदै गर्दा फुपू र भानिजभाइ आएको थाहा पाएर भानुलाई ढोका खोल्न पठाउँछ । छोराले बत्ती बिटुलो पार्दा पत्नीको मिहिनेत खेर गयो भनेर दुखेसो गर्छ, फुपूहरूलाई लिन बाहिर जान्छ । तीर्थाटनबाट फर्केका फुपूहरूसँग भलाकुसारी गर्दै आउँछ । विधवा फुपूलाई पुराना कुरा सम्झेर दुःखी नहुनुहोस् भन्छ । पम्फाले जयवीर चिन्तै नसकिने गरी बढेछन् भन्दा मान्छे शरीर र विचार दुवैले बढ्छ भन्छ । जयवीरलाई कति वर्षका भयौं भनेर सोध्छ । जयवीर बिदामा बिहा गर्न काठमाडौं आएको र केटीको मुख हेरेर केटी मन पराइसकेको कुरा सुन्दा मुख देखिन्छ मन देखिँदैन, मुख अर्के र मन अर्के हुन्छ भन्छ । फुपूले छोराछोरीको नाम सोद्धा आफूले छोराको नाम भानु राखेको र पम्फाले छोरीको नाम चिन्ची राखेको बताउँछ । फुपूहरूलाई खान जाऊँ भन्छ । जयवीरलाई चिरञ्जीवी हुने आशीर्वाद दिन्छ । पत्नीसँग गफ गरिरहेको जयवीरलाई यो आफ्नै घर हो, लजाउनु पर्दैन भन्छ । घुमेका ठाउँमध्ये कुन राम्रो लाग्यो भनेर जयवीरलाई सोध्छ । जयवीरले चलचित्र हेरेको थाहा पाएर चलचित्रले मान्छेलाई इन्द्रियसुखमा फँसाउँछ । दूरदर्शिताले मात्र सिनेमा हेर्दा राम्रो हुन्छ भन्छ (पृ. २४) ।

ऊ फुपूलाई तपाईंसँग केटी हेर्न पम्फा पनि जान्छे अरे, केटी राम्ररी हेर्नुपर्छ भन्छ । आफ्ना घरवरिपरि विदेशी ढाँचामा बनेका घरहरू देखेर नेपाली ढाँचा विस्थापित हुँदै गएकोमा फुपूसँग चिन्ता देखाउँछ । जयवीरको बिहाको साइत जुराएर आएको धुरारिलाई फुपूहरू पनि केटी हेरेर आउनु भयो, अब ठेगान दिने काम भाइको हो भन्छ । जयवीरलाई चाँडै गीत गाएर बाजावाललाई पढाएपछि कुरा छिन्नुपर्छ भन्छ । जयवीरहरू दक्षिणकाली जाने थाहा पाएर खुसी हुन्छ र पम्फासँग हामी पनि कहीं जाऔं भनेर प्रस्ताव राख्छ । बाजावालाहरू हिँडेपछि बिहाका कुरा चाँडै छिन्नुपर्छ भनेर फेरि बिहाका कुरा अगाडि सार्छ । जयवीरले बिहा नगर्ने कुरा गर्दा धुरारिलाई देखाएर यिनका कुरामा विश्वास गर्नुपर्छ भन्छ र

जयवीरले नमानेपछि पर्खेर अरू बुभनुपर्छ, दुईचार महिना ढिलो भएर केही बिग्रिँदैन, त्यहाँ नभए अन्तै केटी हेरौंला भनेर सबैलाई आश्वस्त पार्छ । पम्फा मूर्च्छा परेको देखेर अतालिनन्छ र पत्नीलाई के भयो, अहिले कस्तो छ भनेर सोध्छ । पम्फा उठेर गएपछि यो नयाँ घटना हो भन्छ । धुरारिसँग हामी डराएर मछौं, डराएर बाँच्छौं, जीवन भनेकै हर्ष र बिस्मात हो भन्छ (पृ. ४०) । जयवीरहरू दक्षिणकालीबाट फर्केपछि पत्नीको मनोरञ्जन गराउन ल्याइएका गाइनेको गीत सुनी पैसा दिएर कोठातिर लाग्छ ।

घरायसी कारणले विरामी परेको गरुडध्वज धुरारिसँग निराशाका कुरा गर्छ । धेरै मायाले गर्दा अनि आयु, आरोग्य र आनन्द तीन कुरालाई तिलाञ्जली दिनुपर्ने भएकाले छोराछोरी पढाउन सकिन्न, आजभोलि निराश हुन थालेको छु, दुईचार दिनभित्रै सबै आशहरू हराए, यसपटकको व्यथाले हरेस खाएको छ, औषधि धेरै खाएँ, मन निको पार्ने औषधि छैन भन्छ । वैद्यलाई पम्फाको नाडी पनि राम्ररी हेर्दिन र ऊ किन मूर्च्छा परी भन्ने कारण पत्ता लगाउन अह्वाउँदै तिम्रै सल्लाहमा उसलाई मन चङ्गा पार्न, गीत, बाजा र गाइनेको व्यवस्था गरेको हो भन्छ । वैद्य गएपछि धुरारिले ढुकुटीको साँचो कोसँग छ भनेर सोढ्दा पम्फासँग छ भन्छ । घर छोड्छु भनेर आएकी मुगालाई सम्झाएर पठाउँछ । धुरारिले पत्नी र भानिजभाइको मन जोख्नु भएको छ, तपाईंका मनमा चिसो पसेको छैन भन्दा ऊ चिसो त छ, मन ढुगे भएकाले यो नचर्केको, सग्लो, सिंगो, भयानक छ भन्छ (पृ. ७१) । पम्फालाई सम्झाउनुपर्छ भन्ने धुरारिलाई ऊ सुरुमा हाम्रो बिहाले सम्झायो, धर्मशास्त्रले सम्झाए, पत्नी भनेर बस्ने मेरो व्यक्तित्वले सम्झायो, भानु र चिन्वीको तोतेबोली र खेलले सम्झायो, प्राणभन्दा प्रिय गरेर पालेका यतिका वर्षले सम्झाएर पुगेन भने अब के सम्झाउने ? कहीं स्त्रीको पाउ परी माग्छ, पतिभक्ति कुनै पति ? स्नेह बालकले आमसित मागेर पाउँछ, प्रेम मागेर पाइँदैन भनेर उत्तर दिन्छ (पृ. ७२) । ऊ पम्फा नारकी हो भने उसलाई नरकले लगोस्, स्वर्गको परीक्षामा उत्तीर्ण भई भने स्वर्गले उसको सट्टा मलाई दण्ड गर्ला, म सजाय थाप्छु भनेर धुरारीसँग कुरा गर्छ ।

धुरारी गएपछि पम्फाले भोलि मेरो व्रत छ भन्दा कुनै प्रायश्चित्त गर्नुछ र भनेर व्यङ्ग्य गर्छ, तपाईंलाई चाँडै निकोहोस् भनेर व्रत गरेको भन्दा यो वैगुनी संसारबाट भाग्नु निको छ, यहाँको बसाइ सहन यो भन्दा दुच्छर हुनुपर्छ भन्छ र पम्फालाई भरखरै मूर्च्छा परेकी छ्यौं, व्रत नबस, हिँडेर त्यति टाढा नजाऊ, त्यहाँ हुलदंग हुनसक्छ, मुगा र

जयवीरसँगै गयौ भने म यहाँ एकलै हुन्छु भनेर सम्झाउँछ, तर पम्फा नगई नछोड्ने देखिन्छे । ऊ फेरि पम्फालाई म बाँचुन्जेल तिमिले ब्रत, पूजापाठ केही गर्नु पर्दैन, म मरेपछि सधैं पुजारिनी भएर बस्नु, हात दह्रा पारेर भनेर आएर बस, मेरो टाउकामा उठेका सिल्ली तर•लाई सम्म पार, मेरो मुटुको पिड मच्चिन नदेऊ, केटाकेटीको हेरविचार गर, तिम्रा ब्रत यिनै हुनु, यिनको स्याहार गर भनेर सम्झाउँछ । पम्फा रिसाएर हिँडदा ऊ पनि कड्कन्छ, तर पत्नीसँग आँखा जुधेपछि त्यसै लत्रन्छ र पत्नीलाई विदा दिन्छ (पृ. ७७) ।

पत्नी र जयवीरले पशुपतिबाट फर्कन ढिलो गरे भनेर खोज्न वैकुण्ठमानका घरमा पुग्छ । दुवैलाई एकान्त कोठामा ढोका लगाएर कुरा गरिरहेको सुनेर ढोका फोर्छ, पम्फालाई यहाँ आइस् रण्डी भनेर गाली गर्छ । जयवीरले यहाँ ल्याउने, ढोका लगाउने मै हुँ भन्दा तँ वैरी होस्, मेरो भाइ अस्तित्वदेखि मर्यो भन्छ । पम्फाले जयवीर पवित्र छ भन्दा तँ रण्डी नबोल, म तेरो पति होइनँ यमदूत हुँ, तँ चेप्टे, मुगा, फुपू, धुरारि र मेरो मनमा पनि चोखै होस्, तँलाई छुँदा नरकका आडमा पनि काँडा उम्रन्छन् भन्छ । जयवीरले लगाएको माला चुँडाउँदै यो तेरो घाँटीमा सुहाउँदैन, तेरो पापी रगत सुहाउँछ भन्छ । जयवीरले के गर्न आँट्नु भयो भन्दा मार्न आँटेको भन्छ । जयवीर निर्दोष छु भनेर आफ्ना कुरा सुनाउन चाहन्छ, तर ऊ मैले सबै प्रेमालाप सुनेँ, यसभन्दा बढ्ता अब सुन्नु छैन, जुन अग्निमेरो सर्वस्व पोल्थ्यो, त्यो अग्निदेव भए पनि निभाउँछु भन्छ । जयवीर निरपराध छु भन्छ, तर ऊ जयवीरलाई खुकुरी लिएर जाइलाग्छ । दुवै एकआपसमा लठारिन्छन्, खुकुरी उछिटिन्छ, गरुडध्वज ढोकाको ठूलो ताल्चाले जयवीरलाई टाउकामा हिकारिएर मार्छ । पम्फालाई सती जा, चुल्हो फुकाएर बस भन्छ । जीउ छुन आँटेकी पम्फालाई तँलाई छोएर साँगी लाग्ला भनेर नछोएको हो, नमारेको हो, तँले मजस्तो सोभो मान्छेलाई ज्यानमारा बनाइस्, मेरा सारा सीधा नसालाई नागबेली पारेर गोमन बनाइस् भन्छ । खुट्टामा छाँद हालेकी पम्फालाई नछो, मेरो परत्र नबिगारिदे, फुपू र मेरा छोराछोरीलाई दुःख दिइस् भने तँलाई वज्रले माथिबाट हान्ला भन्छ र हिँड्छ (पृ. ९६) । विक्षिप्तावस्थामा घर पुगेको गरुडध्वज दमाईकी छोरीको विहा छ भन्ने बिसन्छ, चेप्टेलाई घोडाले पछारो, लडें, उनीहरू आउँदैछन्, तेरा निमित्त जो प्राण दिन्छ, त्यसकै तँ प्राण लिन्छस्, जा घोडाको स्याहार गर, पशुको हृदय गुनिलो हुन्छ भन्छ । वैद्यले दिएका औषधि खाई दमाईलाई तेरो छोराको विहा हो भन्छ, भोज सिद्धिसकेको ठाउँमा जुठो टपरी चाटेर तँ बस्, तँ बाँच्, विहा कोसित, लौ विहा खर्च भनेर अर्धचेत अवस्थामा पैसा दिन्छ । मैले भुसिल्लीरा अँगालें, उसको भुस हेर्दा मखमलको

भुवाजस्तै थियो, आज जाने वेलामा कुसाइत भएछ, अहिले एकछिन साइतको बाजा बजाइदे भन्छ र फेरि रुपियाँ दिन्छ । मुगालाई घोडाबाट आफू लडेको, उनीहरू आइरहेको, तँ यता आएपछि फेरि मूर्च्छा भएको कुरा बताउँदै अहिले यहाँ धेरै मान्छे आउने भएकाले केटाकेटीको सातो जाला, नडाकी यता नआउनु भन्छ र मुगा र केटाकेटीलाई बाहिर पठाउन खोज्छ, छोराछोरीलाई बोलाएर म्वाइँ खान्छ र आमा अहिले आउँछे भनेर बाहिर पठाएर बिख खाएर मर्छ ।

यी माथिका अन्तरक्रियाका आधारमा गरुडध्वजको बहिर्द्वन्द्वको विश्लेषण गर्न सकिन्छ । उसले सबैभन्दा बढी पत्नीसँग, त्यसपछि जयवीरसँग अनि क्रमशः धुरारि, नोकरचाकर र छोराछोरीसँग द्वन्द्व गर्नुपरेको देखिन्छ । विपरीत परिस्थिति, नियति, प्रकृति आदिसँग पनि द्वन्द्व गर्नुपरेको देखिन्छ । गरुडध्वजको पत्नीसँगको द्वन्द्वलाई सुरुमा प्रत्यक्ष रूपमा नदेखाएर अप्रत्यक्ष रूपमा व्यञ्जित गरिएको छ । सुरुमा पति पत्नीको रुचि, स्वभाव र प्रकृति भिन्न भएको सङ्केत गरेर दुवैबीच द्वन्द्व रहेको देखाइएको छ । जब जयवीर गरुडध्वजका घरमा आउँछ, तब पति पत्नीका बीचमा रहेको द्वन्द्व असामान्य हुन थाल्छ र दुवैको विनाश भएपछि सकिन्छ । नाटकमा गरुडध्वज अनुकूल शक्तिका रूपमा र पम्फालाई प्रतिकूल शक्तिका रूपमा उभ्याइएको छ । गरुडध्वज संयमी, नैष्ठिक, गम्भीर र उदात्त छ भने पम्फा असंयमी, निष्ठाहीन, चञ्चल र अनुदात्त छ । गरुडध्वज जयवीरको विहा चाँडै सम्पन्न होओस् भन्ने चाहन्छ भने पम्फा जयवीरलाई केटीको चालचलन नराम्रो छ भनेर सुटुक्क विहा रोक्न लगाउँछे । ऊ मुगासँग जयवीरको विहा भएको देख्नु पत्न्यो भने विष खाएर मर्छु भन्छे (पृ. ३१) । गरुडध्वज पम्फालाई आफूतिर आकर्षित गरिराख्न वनभोज लान चाहन्छ, देवरले विहा गर्दिनँ भन्दा मूर्च्छा परेकी पत्नीलाई वैद्यको सल्लाह मानेर नाचगान र मनोरञ्जनको व्यवस्था गर्छ । मानसिक क्लेशबाट पत्नीलाई मुक्त पार्न चाहन्छ, तर पम्फा भने देवर भनेपछि हुरुक्क हुन थाल्छे । नोकरचाकरलाई पनि लाज लाग्ने गरी देवरसँग कुरा गर्छे । देवरका लागि पारिवारिक दायित्व भुल्दै जान्छे । छोराछोरीको वास्ता गर्न छोड्छे । कामपिपासाका अगाडि उसको पत्नीत्व र मातृत्व एक प्रकारले विनाश हुन्छ र ऊ कामवासनामा छटपटाएकी तृषित, कामी, महिलाका रूपमा अगाडि आउँछे ।

पत्नीको यस्तो रूपसँग परिचित भएर पनि गरुडध्वज उसलाई गृहस्थका लागि पारिवारिक प्रेमभन्दा ठूलो अर्को ब्रत छैन भनेर गृहस्थधर्म सिकाउँछ । असल आमा र पत्नी

हुन र आमा र पत्नीको उत्तरदायित्व वहन गर्न प्रेरित गर्छ । पम्फा भने पतिका यस्ता कुरा सुनेर भन्नु रिसाउँछे । कामाग्निले जलिरहेकी पम्फाका लागि लोग्नेका अतीउपदेश आगामा घिउ हालेसरह हुन्छन् र उसमा रहेको कामाग्नि भन्नु ह्वार-ह्वार बल्न थाल्छ । गरुडध्वज केही नलागेर लाचार भई पत्नीलाई पशुपति दर्शन गर्न जाने अनुमित दिन्छ । ऊ पत्नी विग्रेको हेर्न विवश हुन्छ । ऊ सशङ्कित हुँदै पत्नी र जयवीरलाई खोज्दै वैकुण्ठमानका घर पुग्छ, आफ्नो अनुमान सत्य भएको देख्छ । ऊ पत्नीलाई छुँदासमेत पाप लाग्ने ठान्छ र पत्नीलाई पूर्णरूपमा त्यागेर घर आई विष खाएर मर्छ । यसरी पति पत्नीबीचका द्वन्द्व सुल्भन नसकेकाले नै नाटक दुःखान्त भएको छ ।

यसपछि गरुडध्वजको द्वन्द्व जयवीरसँग देखिन्छ । ऊ जयवीरलाई सुरुमा चिरायु हुनु भनेर आशीर्वाद दिन्छ । जयवीरको विहा चाँडै होओस् भन्ने चाहन्छ, तर जयवीर विहा गर्न मान्दैन । यहीँबाट दुवैबीचको सम्बन्ध प्रतिकूल बन्दछ । जयवीर आफ्नै पत्नीसँग लहसिएको थाहा पाएर गरुडध्वज छक्क पर्छ । उसका लागि जयवीर जारसमानको प्रतिद्वन्द्वी बन्दछ । गरुडध्वजका मनमा जयवीर भानिजभाइ नरहेर शत्रु हुन्छ । उसका मनले ठानेभँ वैकुण्ठमानका घरमा जयवीर र पत्नी एउटै कोठामा देखिन्छन् । ऊ जयवीरलाई मारिदिन्छ । त्यसरी नै गरुडध्वज र धुरारीको सम्बन्ध छिमेकी, यजमान र पुरोहितको देखिन्छ । सुरुमा दुवै दुवैका लागि अनुकूल छन् भने पछि क्रमशः प्रतिकूल बन्दछन् । छोराछोरी पढाउने विषयमा, गरुडध्वजमा बढ्दै गएको निराशाका सम्बन्धमा, गरुडध्वजको स्वास्थ्यलाभका सम्बन्धमा मतमतान्तर देखिन्छन् । धुरारि ढिकुटीको साँचो कसलाई राख्न दिएको छ, धेरै सीधा हुनुहुँदैन, धोका पाइन्छ, अब सबैले धनैलाई धर्म बनाएका छन्, सबै परसंस्कृतिका ज्ञाता र स्वसंस्कृतिका निन्दक बनेका छन्, नारीलाई समानताका नाममा कुमार्गमा लाग्न प्रेरित गरिरहेका छन्, पत्नी र भानिजभाइको मन जोख्नु भएको छ, छैन भनेर गरुडध्वजलाई सोध्छ । पत्नीलाई सम्झाएर गृहस्थी सपार्न अनुरोध गर्छ ।

यसरी यी दुवैबीच एकातिर सामान्य द्वन्द्व देखिन्छ भने गहिरिएर हेर्दा असमान्य द्वन्द्व पनि देखिन्छ । गरुडध्वजजस्ता ज्ञानी, संयमी, नैष्ठिक र इज्जतदार व्यक्तिलाई उसकी पत्नी र भानिजभाइको अनैतिक, अमर्यादित सम्बन्धका बारेमा धुरारिले जानकारी गराउँदा ठूलो चोट परेको बुझिन्छ र ऊ मर्माहत भएको पाइन्छ । त्यसैले ऊ धुरारिसँग पत्नीलाई सम्झाउँदैन भन्छ । गरुडध्वजसँग नोकरचाकरको पनि द्वन्द्व देखिन्छ । मुगा उससँग घर छाड्ने भएर विदा माग्नु आउँछे । ऊ सम्झाएर पठाउँछ । त्यस्तै छोरीको विहामा पैसा

माग्न आएको दमाईसँग पनि द्वन्द्व देखिन्छ। ऊ विक्षिप्त अवस्थामा आफ्नै मानसिक ऊहापोहका कुरा दमाईसँग गर्छ। सुनकेसरी मैयाको कथा सुनाउँदा र अन्त्यमा मर्ने वेलामा छोराछोरीसँग पनि गरुडध्वजको द्वन्द्व देखिन्छ। गरुडध्वजको समाजसँग प्रत्यक्ष द्वन्द्व नदेखिए पनि अप्रत्यक्ष रूपमा देखिन्छ। ऊ प्रतिष्ठित, नैतिक र सदाचारी व्यक्तिका रूपमा परिचित छ। ऊ यही परिचय कायम गर्नका लागि भानिजभाइलाई मार्न र पत्नीलाई त्याग्न हिचकिचाउँदैन। गरुडध्वजको विपरीत परिस्थितिसँग पनि द्वन्द्व देखिन्छ। भानिजभाइको बिहा चाँडै होओस् भनेर चाहनु, तर भानिजभाइले बिहा नगर्नु, पत्नीसँग वनभोज गएर आनन्द प्राप्त गर्न खोज्नु, तर पत्नी मूर्च्छा परेर विरामी हुनु, वैद्यका सल्लाहअनुसार पत्नीलाई गाना सुनाएर, हलुका काम गर्न लगाएर प्रफूल पार्न खोज्नु, तर आफैँ मानसिक र शारीरिक रोगको सिकार हुनु, पत्नीलाई पारिवारिक उत्तरदायित्वबोध गराउँदा पत्नी रिसाउनु, पशुपति दर्शन गर्न गएका भानिजभाइ र पत्नी वैकुण्ठमानको कोठामा ढोका लगाएर बसेको भेटिनु, अत्यन्त माया गरेर राखेकी पत्नीले विश्वासघात गर्नाले मानसिक रूपमा र सामाजिक रूपमा बाँच्न नसक्ने परिस्थिति सिर्जना हुनु आदि गरुडध्वजले विपरीत परिस्थितिसँग गर्नुपरेका द्वन्द्वका उदाहरण हुन्। वैकुण्ठमानको घरको ढोका फोरेर कोठाभित्र पस्नु गरुडध्वजले प्रकृतिसँग गरेको द्वन्द्व हो। सरल, संयमी, कर्तव्यपरायण, सोभो गरुडध्वजले आफूजस्तै ठानेकी पत्नी असंयमी र कर्तव्यच्युत निकलनु, भानिजभाइ जारका रूपमा देखिनु, भानिजभाइलाई मारेर आफू पनि विष खाएर मर्नु आदि उसका नियतिसँगका द्वन्द्व हुन्। यिनै पारस्परिक द्वन्द्वले गरुडध्वजको चरित्रलाई दुःखान्त बनाएका छन्।

४.५.२.३ अन्य पात्रका प्रतिकथन र गरुडध्वजको चरित्र

गरुडध्वजका बारेमा अन्य पात्रहरूले त्यति धेरै प्रतिक्रिया व्यक्त गरेका छैनन्, किनभने यो पात्र गम्भीर र बुझिनसक्नु छ। उसका बारेमा खास प्रसंगमा ठूलानी, पम्फा, धुरारि, दमाई, मुगा आदिले प्रतिक्रिया जनाएका छन्। दमाईले नाटकको सुरुमा पम्फा र गरुडध्वजको चारित्रिक भिन्नतालाई खसमचाहिँ अङ्ग्रेजको जस्तो धोके सुरुवाल लगाउँछन् मोहताबाट सर्प उक्ले पनि पत्ता नपाउने पोथीलाई टिम्के चोली भनेर ठट्टा गरेको छ (पृ. ६)। ठूलानीले छोरालाई गरुडध्वजका कुरा सुन्न सुभाउ दिँदै भनेकी छिन् :

सुन के के भन्दछन् दाइ सुनजस्तै समुद्रमा

गहिरो भावको भाषा डुबिहाल्छ समात्छ जो
चाहन्छ त्यसले बुझ्नु पर्छ तल्लिर त्यति नै
पानीमाथि त्यो भाषा उत्रिदिन्न परालभै । (पृ. १४)

पम्फाले मुगासँग उहाँले मेरो माया गरे जति कल्लाई कसको पोडले गरेको होला ? भनेर पतिप्रेमको प्रशंसा गरेकी छ । मुगाले जयवीरभन्दा आफ्नै मालिकलाई राम्रो ठहर्‍याएकी छ । धुरारिले गरुडध्वजलाई वेलामा छोराछोरी नपढाउने, स्वास्नीलाई धेरै विश्वास गर्ने, आफू सीधा भएकाले अरूलाई पनि सीधै ठान्ने सरल व्यक्ति ठानेको देखिन्छ । त्यस्तै श०को दृष्टिले पत्नीलाई नहेर्ने, निश्छल पतिका रूपमा चिनाएको छ । यी प्रतिकथन र नाटकभरिका उसका कार्यका आधारमा उसको चरित्रलाई हेर्दा ऊ पत्नी र छोराछोरीलाई अत्यन्त माया गर्ने पति र बाबु, घरका नोकरचाकरसँग र छरछिमेकसँग राम्रो सम्बन्ध राख्ने मालिक र छिमेकीका रूपमा देखिन्छ । ऊ गम्भीर प्रकृतिको, संयमी, गम्भीर अर्थ भएका कुरा गर्ने व्यक्ति देखिन्छ । ऊ राम्रो पनि छ । ऊ पत्नीलाई अतिमाया गर्ने निःस्वार्थ छ । अनावश्यक शड्डा नगर्ने, स्वाभिमानी पतिका रूपमा परिचित छ । पत्नीका अनैतिक आचरणले उसलाई निराशावादी, आक्रामक, असंयमी, प्रतिशोधी बनाउँछन्, त्यसैले ऊ चरम निराशाबोध गरी बैगुनी संसारबाट चाँडै भाग्दछ ।

४.५.३. पम्फाको चरित्रमा द्वन्द्व

पम्फाको चरित्रमा पाइने अन्तर्द्वन्द्व, बहिर्द्वन्द्व र दुःखान्तताको विश्लेषण उसले नाटकमा गरेका भूमिकाअनुसारका आन्तरिकक्रिया, अन्तरक्रिया र उसका बारेमा अन्य पात्रले गरेका प्रतिक्रियाका आधारमा गर्न सकिन्छ । यहाँ यी सबैका आधारमा उसको चारित्रिक द्वन्द्व विश्लेषण गरिएको छ ।

४.५.३.१ पम्फाको अन्तर्द्वन्द्व

उन्नतीस बसें पम्फा यस नाटककी नायिका हो । उसको चरित्र अरूको भन्दा महत्वपूर्ण भएकाले यो नाटक नायिका प्रधान भएको हो । नाटकमा उसको भूमिका पहिलो अङ्कको पहिलो दृश्यबाट सुरु हुन्छ र अन्त्यसम्म रहन्छ । नाटकमा उसका आन्तरिक क्रियाहरू पहिलो अङ्कको तेस्रो दृश्यदेखि सुरु हुन्छन् । ऊ बिहानै नुहाएर ऐना हेर्दै, एकलै गीत

गुन्गुनाइरहको देवरनेर चाल मारेर प्रवेश गर्छे र देवरको रूप र यौवन देखेर भुतुकक हुन्छे । देवरको केटी मनपराइ थाहा पाएपछि देवरलाई मन नपर्ने कुलत छोड्ने निर्णय गर्छे । मुगाले ठूलानीका बा र हजुरका बाजे ससुरा साख्खै दाजुभाइ रहेछन् भन्दा भस्कुन्छे । जयवीर काजी पनि चुरोट, तमाखु कति मनपराउनु हुँदो रहेनछ भन्दा मुगाको मुखभरि आँखा घुमाउँछे । देवरलाई मन पराएको कुरा मुगाले अलिकति पनि मन नपराउँदा र विहा भएपछि गडहाल्छन् भन्दा मन दुखेर रुन्छे । जयवीरले कुरा छिमेकी केटीसँग विहा गर्दिन भन्दा मूर्च्छा पर्छे, मूर्च्छा परेर विरामी भएकी र देवर दक्षिणकाली गएकाले एकलै भएकी पम्फा पानीपट्टी लगाएर कौसीमा बसेर रुँदै, विस्तारै गमलाका फूलको स्याहार गर्दै बाजाका तालामा गीत गुन्गुनाउँछे । जयवीर आएर पर्सि एकादशीका दिन वैकुण्ठका घर जाने कुरा गर्दा खुसी भएर पर्सि भन्छे, तर जयवीरले मतलबै नराखी दाइ खै भन्दा ट्वाल्ल पर्छे । जयवीरले पशुपति नजाने दृढता व्यक्त गर्दा घुर्की लगाएर भित्तातिर फर्केर रुन्छे । पतिले पशुपति नजानू घरपरिवार र छोराछोरीप्रति ध्यान दिनु भनेर सम्झाउँदा रिसाएर खुट्टा बजाउँ हिँड्छे । लोग्ने रिसाएर के भन्दा अडिन्छे र लोग्नेसँग आँखा जुघाउँछे । पशुपति जान शृंगर गर्छे, कपालमा पानी ठोकिरहन्छे । देवरका रेखी बस्दै गरेका जुँगामा आएका पसिना देखेर तथा उसका बलिष्ट पाखुरा समातेर कामातुर हुन्छे । अनेक प्रयास गरेर वैकुण्ठमानको घर पुऱ्याएका देवरले मनोकाङ्क्षा पूरा नगरिदिँदा हतास भएर टोलाउँछे, रुनथाल्छे । पति आएर देवरलाई मार्न खोज्दा मुखमा कपडाको बुफो हाली डाको छोडेर रुन्छे । लोग्नेले नमारी छोडेर हिँड्दा प्रायश्चित्त गर्दै घरपुग्छे र लोग्ने मरेको देखेर चिच्चाउँदा लडेर मर्छे ।

यी आन्तरिकक्रियाहरूको विश्लेषण गर्दा पम्फाको अन्तर्द्वन्द्व स्वतः देखिन्छ । ऊ बाहिरबाट सम्पन्न र सुखी लागे पनि भित्रभित्रै विपन्न र दुःखी रहेको बुझिन्छ । उसको दुःखको कारण हो उसकै यौनअतृप्ति । आफ्ना पतिबाट यौनसन्तुष्टि प्राप्त गर्न नसकेर ऊ अतृप्त रहेकी देखिन्छे । यही अतृप्ति नै उसको अन्तर्द्वन्द्वको प्रमुख कारण बनेको देखिन्छ । मनोवैज्ञानिक दृष्टिले हेर्दा उसका अतृप्त यौनेच्छाहरू अचेतन मनमा दमित रूपमा रहेका देखिन्छन् । उसको सामाजिक परिवेश उच्च, कुलीन, सभ्य र सुसंस्कृत छ । त्यसैले उसमा इद र उच्चाहम्बीच द्वन्द्व हुन्छ । उसका यौनेच्छालाई उसको अहम्ले ठीक पार्न सक्तैन, त्यसैले यसबाट उम्कन ऊ आफ्ना इच्छालाई दमन गरेर राख्छे । पम्फाका यौनेच्छा जैविक पक्षसँग, अहम्, मानसिक पक्षसँग र उच्च अहम् सामाजिक पक्षसँग सम्बन्धित छन् । पम्फाको यौनेच्छा उसकै अचेतन मन हो भने मुगा उसको चेतन वा उच्चाहम् वा

सामाजिक मन हो । उसको जैविक इच्छा लोग्नेबाट पूरा नभए पनि उसका अहम्ले उसलाई समाज, नीति, धर्म, संस्कृतिभन्दा विपरीत काम गर्न दिँदैन । ऊ लोग्ने र छोराछोरीसँग सन्तुष्ट भएर नै बसिरहेकी हुन्छे, तर घरमा देवर आउनेबित्तिकै उसका दमित यौनेच्छाहरू जुर्मुराउँछन् र ऊ तिनको समाधान गर्न थाल्छे । अहम्ले अचेतन स्तरबाट अन्तर्द्वन्द्व कम गर्ने क्रममा उसमा युक्तीकरण मनोरचनाको विकास भएको देखिन्छ । पम्फा आफ्ना अयुक्तिस•त इच्छालाई युक्तिस•त बनाएर पूरा गर्न चाहन्छे । घरभन्दा बाहिरका मान्छेलाई माया, प्रेम गर्दा सामाजिक मर्यादाविपरीत हुने हुनाले ऊ अचेतन स्तरमै आफ्नै देवरलाई माया गरेर आफ्ना अयुक्तिसङ्गत इच्छालाई युक्तिस•त र तर्कस•त पार्न चाहन्छे । पम्फामा स्थानान्तरण मनोरचना पनि छ । यौनसन्तुष्टि दिन नसक्ने लोग्नेलाई ऊ भित्रभित्रै घृणा गर्छे र त्यही घृणा प्रेमका रूपमा देवरमा स्थानान्तरण गर्छे ।

उसमा रूपान्तरण मनोरचना पनि छ । पम्फाका अनैतिक एवम् असामाजिक यौनेच्छाहरू दमित छन् । ती दमित इच्छाहरू देवर आएपछि शारीरिक रोगका रूपमा प्रकट भएका छन् । दमनप्रक्रिया असफल भएपछि ती अनैतिक इच्छाहरू भेष बदलेर शारीरिक रूपमा देखिएका छन् । देवरले कुरा छिनेकी केटीसँग बिहा गर्दिनँ भन्दा पम्फा मूर्च्छा पर्छे, टाउको तातिरहनाले पानीपट्टी बाँधिरहन्छे, देवरसँग पशुपति गएका बेला हिँड्न नसकेर मुगा र देवरका हात समातेर हिँड्छे, मूर्च्छा पर्न आँटेर बस्छे । यी सबै शारीरिक रोग उसका यौनेच्छाहरू रूपान्तरित भई देखिएका मात्र हुन् । उसमा प्रक्षेपण मनोरचना पनि छ । बूढो भएर केटाकेटीसँग खेलन लाज लाग्दैन भनेर दमाईलाई गाली गर्नु, चोलो खुकुलो भयो भनेर रिसाउनु, देवरलाई मन पराएको कुरा मुगाले मन नपराउँदा उसलाई राच्छेस्नी भनेर गाली गर्नु आदि प्रक्षेपण मनोरचनाका उदाहरण हुन् । ऊ आफ्ना अनैतिक रागद्वेष, यौनेच्छाको प्रक्षेपण दमाई र मुगामा गरेर, तिनलाई दोषी देखाएर आफ्ना दोष तिनमा प्रक्षेपण गर्छे । मनोलैिक विकासका दृष्टिले हेर्दा मुखावस्थाको चूषण र दन्तदंशनमध्ये आमाको दूध चुस्ने प्रक्रिया कम वा बेसी हुँदा त्यसको प्रभाव व्यक्तिको प्रौढावस्थाको व्यक्तित्व निर्माणमा पर्छ, भनिन्छ । पम्फाको चुरोट तमाखु पिउने कुलत त्यही मुखावस्थाको दूध चुसाइ ठीकसँग नभएर भएको बुझिन्छ, तर नाटकमा त्यसको सङ्केत पाइँदैन ।

कुण्ठा र अन्तर्द्वन्द्वका आधारमा पम्फाको अन्तर्द्वन्द्व विश्लेषण गर्दा उसमा पर्यावरणगत कुण्ठा र द्वन्द्वगत कुण्ठा देखिन्छन् । पम्फा समाजमा प्रतिष्ठित व्यक्तिकी पत्नी

हो । ऊ आफ्ना इच्छालाई मन लागेका वेलामा पूरा गर्न सक्तिन । सामाजिक मर्यादा र रीतिरिवाजसँग डराएर ऊ आफ्ना यौनअसन्तुष्टिलाई दबाएर राख्छे । यसबाट कुण्ठा जन्मेका छन् । त्यस्तै यौनअसन्तुष्टिका कारणले उत्पन्न मानसिक द्वन्द्व पनि छन् । तिनले पनि पम्फालाई कुण्ठित बनाएका छन् । पम्फामा अनुकूल-अनुकूल, प्रतिकूल-प्रतिकूल, अनुकूल-प्रतिकूल, द्वन्द्व देखिन्छन् । पम्फाका जीवनमा दुइटा पुरुष आउँछन्- एक उसको पति र अर्को देवर । सम्पन्नता, सामाजिक प्रतिष्ठा, सुखी घरपरिवार, पतिको माया आदिले गर्दा ऊ गरुडध्वजलाई मन पराउँछे भने उसभित्रको अतृप्त यौनेच्छा पूरा गर्न ऊ जयवीरलाई मन पराउँछे । पम्फाका लागि दुवै पुरुष आकर्षक छन्, ऊ दुवैलाई प्राप्त गर्न खोज्छे, तर दुवै इच्छा एकैपटक प्राप्त हुँदैनन् । त्यसैले ऊ नोकनी मुगासँग भन्छे- 'मलाई सुखै थियो, दुई आँखाका नानी पुतलीजस्ता छोराछोरी थिए, जे भए पनि उहाँले मेरो माया गरेजति कल्लाई कसको पोइले गरेको होला । मलाई आनन्दै थियो, जे भए पनि सुखै थियो । कुन पापी दैवले यो मान्छेको मुख देखाइदियो होला (पृ. ३१) ।' पम्फाको यो उद्गार अनुकूल-अनुकूल द्वन्द्वको द्योतक हो । ऊ यौन सन्तुष्टिका लागि, सम्पन्नता, सामाजिक प्रतिष्ठा र पारिवारिक सुखलाई त्याग्छे । पम्फा देवरको रूप र जवानीमा हरुकक भइसकेकी हुन्छे । देवरले विहा नगर्ने हुँदा ऊ मूर्च्छा पर्छे । देवरविना ऊ बाँच्न नसक्ने देखिन्छे । ऊ क्रमशः घरायसी दायित्वबाट विमुख हुँदै जान्छे । देवर वनभोज गएका बेला ऊ देवरको बाटो हेरेर, कौसीमा फूलको सुसार गरेर रुँदै बसिरहन्छे । तल घरमा छोरीलाई सारी लगाइदिने शुभ साइत छ । बाजा बजिरहेका छन् । तल गएर छोरीलाई सारी लगाइदिनु आमाको कर्तव्य हो, तर ऊ तल जान्न । छोरो आएर बहिनीलाई सारी लगाइदिन तल जाऊँ भनेर अनुरोध गर्छ, तर ऊ छोराको कुराको वास्ता नै गर्दिन । छोरो पर हेरेर भानिजबा आयो भन्छ, ऊ त्यतैतिर हेर्छे, उसलाई वास्तवमा फूलको सुसार गर्न पनि मन छैन । जयवीरप्रतिको तीव्र चाहनाले उसका लागि दुवै कार्य प्रतिकूल बन्दछन् र ऊ प्रतिकूल-प्रतिकूल द्वन्द्वमा पर्दछे । यस प्रतिकूल-प्रतिकूल द्वन्द्वबाट जोगिन ऊ बाजाका तालमा गीत गाएर कष्टकर वर्तमानबाट पलायन हुन खोज्छे । यस द्वन्द्वले पम्फा भन् कुण्ठित हुन पुग्छे र उसको व्यक्तित्व असन्तुलित हुँदै जान्छ । पम्फा आफ्ना पतिलाई छाड्न सक्तिन, किनभने पतिबाट उसले सम्पन्नता, सन्तान र सामाजिक प्रतिष्ठा प्राप्त गरेकी छ । त्यस्तै ऊ पतिलाई मन पनि पराउँदिन, किनभने उसले पतिबाट यौनसन्तुष्टि प्राप्त गर्न सकेकी छैन । त्यस्तै सामाजिक दृष्टिले देवरसँग

लसपस गर्नु पाप हो, त्यसैले देवरसँगको सम्बन्ध उसका लागि वर्जित छ, तर देवरको रूप र यौवन उसको वासनातृप्तिका लागि रहर लाग्दो र छोड्न नसक्ने छ ।

यसरी यी दुवै पुरुष उसका लागि परस्पर आकर्षक र विकर्षक बनेका छन् । यसबाट ऊ अनुकूल-प्रतिकूल द्वन्द्वमा परेकी छ । सबभन्दा बढी यही द्वन्द्वले पम्फालाई पिरेका छन् र उसका लागि घातक बनेका छन् । पम्फामा आवेग र विवेकबीच द्वन्द्व छ, तर यौनमूलक अन्धआवेगका अगाडि उसको विवेक निरीह बनेको देखिन्छ । यसरी पम्फा मनोर्लैक विकास ठीकसँग नभएकाले चुरोटतमाखु खाने, कुलतमा लागेकी, यौनअसन्तुष्टिलाई दबाएर राख्नाले द्वेषी र उताउलो स्वभावकी, उच्चाहम् निर्बल र इद अत्यन्त सबल भएकी, अन्धयौनआवेगमा बग्नाले पारिवारिक दायित्वबाट विमुख भएकी र नोकरचाकर, पति र देवरका दृष्टिमा पनि पतित र गतिछाडा देखिएकी चरित्र हो । यस्तो चरित्र उसका अन्तर्द्वन्द्वबाट व्यञ्जित भएको छ ।

४.५.३.२ पम्फाको बहिर्द्वन्द्व

पम्फाका प्रतिकूल अन्तरक्रियाहरू नाटकको पहिलो अङ्कको पहिलो दृश्यबाट नै सुरु हुन्छन् र अन्त्यसम्म रहन्छन् । पम्फाका अनैतिक आचरणको जानकारी पहिले मुगा, त्यसपछि जयवीर र वैकुण्ठमान, त्यसपछि चेप्टे र धुरारि र अन्त्यमा गरुडध्वज थाहा पाउँछ । द्वन्द्वका दृष्टिले महत्त्वपूर्ण पम्फाका अन्तरक्रियाहरू निम्न प्रकारका छन्:

पम्फा नाटकको पहिलो अङ्कको पहिलो दृश्यमा दमाईलाई बूढो भएर पनि केटाकेटीसँग खेल्ने, चोलो सिलाउन नजान्ने भनेर गाली गर्छे र गीत गाइरहेका केटाकेटीलाई लिएर हिँड्छे । दन्त्यकथा सुन्दा छोराले शड्डा गन्यो भन्ने पतिको भनाइको विरोध गर्दै नबुझेका ठाउँमा सोध्नुपर्छ अनि मात्र बुद्धि बढ्छ भनेर छोरालेछोरीलाई अर्ती दिन्छे । बत्ती बिटुला भए भनेर रुन्चे अनुहार लगाउने छोरालाई माया गरेर फकाउँछे । जयवीरलाई देखेर यी नानी चिन्ने नसकिने भएछन्, पहिले भानुजस्तै साना थिए भनेर आश्चर्य प्रकट गर्छे । ठूल्लानीले छोरीको नाम राखेको मन नपरेको कुरा गर्दा आफ्ना कुरालाई माथि पार्ने तर्क गर्छे । देवरमात्रै भएका ठाउँमा गएर गोरा कृष्णजस्ता देवर आइदिनाले घर स्वर्ग भयो भन्छे र देवरका गालामा आएका डन्डिफोर फुटाइदिन्छे । पहिले तपाईंलाई काखमा राखेर खेलाउँथेँ, पाकेको रातो अम्बाजस्तो ओठमा म्वाइँ खान्थेँ, मुखको पोतो अझै उस्तै रहेछ

भनेर देवरलाई मख्ख पाछे । जयवीरले आफूले हेरेकी केटी तपाईंजस्ती राम्री छैन, साधारण छ भनेपछि भन्नु फुरुक्क भएर आज गएर बानी पनि बुभेरेर आउँछौं, तपाईंलाई कस्तो बानी भएकी केटी मन पर्छ भनेर जयवीरको मन चोर्न खोज्छे ।

जयवीरले मन पराउने केटीजस्ती हुन बजारबाट ल्याएका सामान हेरी चिलिम हातमा लिएर जानीजानी भुईंमा खसालेर फुटाइदिन्छे, मुगासँग अबदेखि चुरोटतमाखु केही खान्न भन्छे र उसलाई पानी लिन पठाई चुरोटको बट्टा पनि किचिमिची पारेर मिल्काइदिन्छे । ऊ चुरोट तमाखुको कस पखाल्न चिलिमको टुकाले हातका पहेंला दाग धुन थाल्छे । मुगाले जयवीर काजीलाई पनि चुरोट तमाखु मन पर्दो रहेनछ भन्दा कसरी थाहा पाइस् भन्छे र देवरलाई मन नपर्ने भएकाले आफूले चुरोट तमाखु खान छोडेको कुरा कसैलाई नभन्नु भनेर बाचा बंधाउँछे । यस्तो लाज लाग्ने कुरा के गर्नुभएको भन्दा ऊ मलाई सुखै थियो, दुई आँखाका नानीजस्ता छोराछोरी थिए, जेभए पनि उहाँले मेरो माया गरेजति कल्लाई कसको पोइले गरेको होला । मलाई आनन्दै थियो, कुन पापी दैवले यो मान्छेको मुख देखाइदिएको होला भन्छे । मुगाले अब विहा भएपछि देवर गइहाल्छन् भन्दा उसको विहा भएको हेर्नुप्यो भने त बिख खाएर मर्छु (पृ. ३१), मलाई दुःख आइप्यो भने तैले सहयोग गर्नुपर्छ भनेर मुगासँग कुरा गर्छे । मुगा रिसाएर हिँड्दा राच्छेस्ती भनेर गाली गर्छे । जयवीरकै कुरा मनमा खेलाएर बसिरहेकी पम्फा पतिले हामी पनि वनभोज जाऊं है भनेर सोद्धा कुरा बुभन नसकी हाँस खोजेर हँ भन्छे । अनि कुरा बुभेपछि कहाँ जाने भन्छे । देवरले विहा नगर्ने भनेको सुन्दा मूर्च्छा परेकी पम्फा पतिले पानी ठोकेर ब्यूँभाएपछि खै के भयो, के भयो, अब ठीक छ भन्छे र उठेर हिँड्छे । जयवीरको सम्भनामा एकलै बाजाको तालमा कौसीमा बसेर गीत गाइरहेकी पम्फा छोरीलाई सारी लगाइदिन तल भर्दिन । फरिया लतादै आएकी छोरीसँग भन्कन्छे, बुबाले तल गीत सुन्न बोलाउनुभएको छ भन्दा फूल गोड्नु छ, टाउको दुखेको छ भनेर छोराछोरीलाई फकाउँछे । तपाईं नगईकन नजाने भनेपछि बाध्य भएर तल भर्छे । देवरहरू एकादशीका दिन पशुपति जाने थाहा पाएर चेप्टेलाई पूजासामान ठीक पार्न अह्नाउँछे । जयवीरलाई पशुपति लगिदिन अनुरोध गर्छे । जयवीरले दाइ विरामी हुनुहुन्छ, अर्कोपल्ट जानू, एकादशी फेरि आउँछ, भोलि नै किन जानुप्यो भन्दा अर्कोपालि त उही बाँसमा भुन्डिएर गएमात्तै, अर्को एकादशी मेरा लागि आउँदैन, भोलि नगई नहुने मेरो एउटा काम छ भन्छे । जयवीरले दाइले के भन्नु हुन्छ, म लान सक्तिनँ भन्दा ऊ दाइले माछ र ? मैले विहा गर्न दिइनँ भनेर रिसाएको होला जस्तो

देखें उस्तै भनै, गर्न मनलागे गर्नु मलाई के छ र, म मरे त सबैको बन्धन टुट्छ भन्छे र भित्तातिर फर्केर रुन थाल्छे (पृ. ६१) । जयवीर पशुपति जान राजी भएपछि खुसी भएर दाजुसँग विदा म आफैँ माग्छु भन्छे । धुरारिसँग पशुपति कहिले हो र यसको के महात्म्य छ भनेर सोध्छे । पतिनेर गएर भोलि मेरो व्रत छ, तपाईंलाई चाँडै निकोहोस् भनेर व्रत बस्न आँटेकी, पशुपति जाऊँ है भनेर विदा माग्छे । पतिले मूर्च्छा परेर विरामी भएकी छ्यौ, त्यतिधेरै हिँडेर जानुपर्दैन भन्दा ऊ जान्छु भन्छे । लोग्ने म लान सक्तिनँ, तिमीलाई लैजाने मान्छे छैन, त्यहाँ हुलद●ा हुन्छ, म घरमा एकलै पर्छु भनेर टार्ने अनेक प्रयास गर्छ, तर पम्फा मान्दिन । मुगा र देवरलाई लिएर जान्छु, तपाईंलाई हेर्ने चेप्टे हुन्छ भन्छे । पति केही नलागेर पम्फालाई पत्नीको, आमाको दायित्व बोध गराउँछ । ऊ भन् रिसाएर हिँड्छे । पति रिसाएर पत्नीलाई रोक्न खोज्छ, तर केही नलागेर स्त्रीहठका अगाडि निर्बल बन्छ र पत्नीलाई पशुपति जाने अनुमित दिन्छ । जयवीर र पतिलाई आफ्ना इच्छाका पछि लगाउन पाएकामा ऊ खुसी हुन्छे ।

पशुपति जान ठीक पर्दै गरेकी पम्फालाई मुगा हिजो पतिसँग किन त्यसरी जिद्दी गरेको देवरलाई नजाऊँ भन्न सक्नुहुन्थ्यो भनेर घृणा प्रकट गर्छे, पम्फाको जुरोमा फूल सिउरिदिँदा गर्धन तातो भएको थाहा पाएर जरो आएको छ कि कसो भनेर सोध्छे । पम्फा मभिन्न आगो छ, जुनदिन यसले मलाई जलाइसक्ला त्यही दिन निभ्ला भन्छे । मुगाले तपाईंको आगाले खसम, बालबच्चा र हामी सबै घरलाई सल्काउने देखेकी छु भन्दा अब जसो होला भन्छे । मुगा पापको डर देखाउँछे । ऊ पाप डरलाग्दो मात्रै भए को पाप गथ्यो, रहरलाग्दो पनि हुन्छ र पो □ भन्छे (पृ. ८०) । मुगा आज एकादशीका दिन मनमा पाप नउठोस् भनेर देवताकहाँ गएर पुकार गर्नुहोस् भनेर सम्झाउँछे, तर पम्फा भन् देउताले आँखामा पट्टी बाँधेको र कान थुनेजस्तो लाग्छ, पाप राम्रो, माया लाग्दो छोड्न नसकिने, सधैं लिइरहूँ जस्तो छ, तैले उसलाई वरबाट हेरेकी छस् ? कामदेवलाई त शिवजीले भस्म पारे, तर तिनको फूलको धनु उही हो, तिनका पाँच बाण उसको मुखमा छन्: ओठ अशोकको, गाला कमलको, नाक नवमल्लिकाको, आँखा नीलकमलको, आँखीभौँ आँपको फूलको बाण हुन् । उसमाथि मेरो प्रेम गोपिनीहरूको कृष्णमाथि भएजस्तो छ भनेर आफ्नो व्यभिचार छोप्न खोज्छे (पृ. ८१) ।

जयवीरले लास जलेको देखाई जीवनको अनित्यताबोध गराउन खोज्दा ऊ डरलाग्छ, त्यता हेर्दिनँ भन्छे । पशुपतिको गजुरमा त्रिशूल, डमरु र बन्चरो देखाएर मैले आजसम्म विचार गरेकी रहिनछु भन्छे । मुगालाई श्रीखण्डको माला लिन पठाई देबरसँग एकलै हिँडेर आनन्दित हुन्छे । जयवीरले परमेश्वरका अगाडि सबै गरिव हुन्छ भन्दा म आज सबभन्दा धनी भएँछु भन्छे । जयवीरको जुँगाको रेखीमा आएको पसिना र उसका बलिया पाखुरा समातेर भुत्कुक् हुन्छे । माला किनेर आएकी मुगालाई हिँड्न सकिनँ, गुहेश्वरी दर्शन गर्न जा भनेर फेरि पठाउँछे । कामुक भावना बढी भएकाले उसका हात काम्न थाल्छन्, ऊ मूर्च्छा आए पनि हुने, सब कुराको दिन आउँछ, मूर्च्छापूजाको दिन किन नआओस् भन्छे (पृ. ८७) । जयवीरसँग हिँड्न गाह्रो भयो, मूर्च्छा पर्छुजस्तो छ, वैकुण्ठका घरमा जाऔँ भन्छे । बाटैमा मूर्च्छा आयो भने कत्रो जात्रा होला भनेर जयवीरलाई भन् अत्याउँछे । वैकुण्ठमानको घरको कोठामा पुगेर ओछ्यानमा बस्छे । जयवीरले बाहिर खुला ठाउँमा जाऔँ भन्दा हिँड्न सक्तिनँ भनेर ढोका लगाउँछे, ढोका खोल्न आँटेको जयवीरलाई रोकेर मेरो एउटा कुरा भन्नु छ भन्छे । मेरो मन ज्यादै विग्रेको छ । कसरी बनाउने । मलाई तपाईंको माया लागि रहन्छ, तपाईंका मनमा के छ भन्दै जयवीरको हातको पुस्तक खोसेर फालिदिन्छे । जयवीरले मेरो मनमा नीरस डरमात्रै छ भन्दा यो स्वास्थ्यमान्छे रहेछ । कस्तो पापी मन भएको मान्छे भन्दै रिसाएर अब के गर्ने सुर छ भनेर सोध्छे । मेरो माया लाग्दैन भन्छे । जयवीरको दृढनिश्चय देखेर अब के गरौँ भनेर विवशता प्रकट गर्छे । जयवीरलाई हेरेर मुख हेर्दा तिमि कृष्णजस्ता छौ, मनमा चाहिँ कालो ग्राह रहेछ, म भुन्डिएर मर्दछु, निर्दयी मान्छे भन्छे (पृ. ९१) । जयवीरका हात समाएर यो मुख कहिल्यै नदेखाए, म यो सधैं सम्भेर बिसुला, अर्को जन्म हाम्रो नहोस्, गएँ, मोहनी हो भने जानी नलाएको भए पनि आफैँ लागेर उम्रेको झारजस्तै भए पनि यो उल्टाइदिए हुन्थ्यो भन्छे । बाहिरबाट ढोका फोरेको आवाज सुनेर अतालिन्छे, ठोका फुटेको देखेर चिच्चाई ओछ्यानमा गई सिरकले टाउको ढाकेर घोप्टिन्छे । पतिले जयवीरलाई मार्न आँटेको देखेर दोष मेरै हो, ऊ निर्दोष छ, उसलाई मार्नुभयो भने तपाईंलाई पाप लाग्छ, बरु मलाई मार्नुहोस् भन्छे । मरेको जयवीरलाई हेरेर तँ ग०जल थिइस्, तेरो महिमा कलिले ढाक्यो, तँ स्वर्ग जा भन्छे र मुखमा लुगाको बुजो हाल्दै डाको छोडेर रुन्छे । पतिलाई तपाईं घर जानुहोस्, मार्ने मैँ हुँ, सिनुमा बघिनी बसेजस्तै यहीं बस्छु भन्छे,

लोगनेलाई छुन खोज्छे । लोगने हिँडेपछि जयवीरको लास ओल्टाइपल्टाइ गरी सिरकले छोपिदिएर हिँड्छे । घर पुगेर पतिसँग माफी माग्दै गर्दा र पतिलाई हेर्न खोज्दा लड्छे ।

यी माथिका अन्तरक्रियाका आधारमा पम्फाका पारस्परिक द्वन्द्वको विश्लेषण गर्न सकिन्छ । पम्फाले सबैभन्दा बढी लोगनेसँग, त्यसपछि देवरसँग, त्यसपछि क्रमशः मुगा, चेप्टे, धुरारि, सन्तति आदिसँग द्वन्द्व गर्नुपरेको देखिन्छ । यी व्यक्तिसँगका द्वन्द्वहरू नैतिकता र अनैतिकता, संयम र असंयम, धर्म र पाप, सदाचार र व्यभिचार, प्रेम र कर्तव्य, प्रेम र घृणा, प्रेम र वासना, पतिप्रेम र पतिघृणा, वत्सलता र अवत्सलता, पारिवारिक कर्तव्य र वैयक्तिक चाहनाका रूपमा व्यक्त भएका छन् । पम्फाले समाज, विपरीत परिस्थिति र नियतिसँग पनि द्वन्द्व गर्नुपरेको छ । पम्फा प्रतिकूल चरित्र हो भने अरू पात्र अनुकूल छन् । प्रतिकूल र अनुकूल सम्बन्धका कारणले यी सबैसँग द्वन्द्व स्वतः देखिन्छ । पम्फाको आफ्ना पतिसँगको द्वन्द्व बिहा हुँदैदेखि सुरु भएको अनुमान गर्न सकिन्छ । गरुडध्वजको आत्मसंयम र कामदुर्बलताका कारणले पम्फा यौनअसन्तुष्ट हुन थाल्छे । दुवैबीचको रुचि र स्वभाव भिन्न हुनाले द्वन्द्व भन्नु बढ्दै जान्छ । जयवीर घरमा आएपछि ऊ पतिलाई भन्दा जयवीरलाई मनपराउन थाल्छे । यस अवस्थासम्मको द्वन्द्व अप्रत्यक्ष छ । पम्फाको लोगनेसँगको द्वन्द्व प्रत्यक्ष भएका अवस्थामा नाटकको कथानक चरमोत्कर्षको अवस्थामा पुगेको छ । आफ्नै भानिजभाइसँग सल्कन आँटेकी पत्नीलाई गरुडध्वज अनेक सम्झाउँछ, तर ऊ आफ्नो जिद्दी छोड्दिन । पशुपति जानको उद्देश्य अर्कै हो भन्ने थाहा पाएर पनि गरुडध्वज पत्नीलाई रोक्न सक्तैन । यहाँ पम्फाको संयम, सदाचार, पत्नीधर्म, मातृधर्म आदिको हार भएको छ । यसपछि गरुडध्वज पत्नीलाई वैकुण्ठमानको घरको कोठामा भानिज भाइसँग एकलै ढोका थुनेर बसेको अवस्थामा भेट्छ । भानिज भाइलाई मारी पत्नीलाई छुँदा पनि साँगी लाग्छ भनेर नमारी हिँड्दछ । पम्फा घर पुगेर लोगनेलाई हेर्न खोज्दा लडेर मर्छे ।

पम्फाको जयवीरसँगको द्वन्द्व वासना र प्रेमको, प्रेम र कर्तव्यको, व्यभिचार र सदाचारको हो । सुरुमा अट्टाइस बसें पम्फा उन्नाइस बसें सोभो देवरलाई मीठा कुरा गरेर आफ्नो वासनाजालमा पाछे । जयवीर पम्फाको त्यही वासनाजाललाई वास्तविक प्रेम सम्झन्छ र भाउजूका भनाइमा लागेर बिहा नगर्ने निर्णय गर्छ । वैकुण्ठमानबाट भाउजूसँगको प्रेम व्यभिचार हो भन्ने थाहापाएर ऊ प्रेम र व्यभिचारमा अन्तर देख्न थाल्छ । त्यसपछि ऊ भाउजूबाट जोगिन अनेक प्रयत्न गर्छ, तर भाउजूका फन्दामा परेर मावलीदाइका हातबाट मारिन्छ । यसरी एउटा निर्दोष व्यक्ति पम्फाको वासनाको वेदीमा बलि हुन्छ । समाज र

व्यक्तिका बीचमा हुने द्वन्द्व जस्तै छ मुगा र पम्फाको द्वन्द्व । पम्फाको व्यभिचारी विचार थाहा पाउने पहिलो व्यक्ति मुगा नै हो । ऊ पम्फालाई पारिवारिक, धार्मिक, सामाजिक उत्तरदायित्व र कर्तव्यबोध गराएर देवरसँग नलाग्ने र गृहस्थधर्म निर्वाह गर्न उत्प्रेरित गर्छे, तर पम्फा वासनाका अन्धवेगले अन्धी भएकी छ र मुगाका हितकारी कुरा मान्दिन । मुगा पम्फालाई दुष्परिणामको सङ्केत गर्छे, तर पम्फा देखिदिन । यसरी कर्तव्यको हार र अकर्तव्यको जित हुन्छ ।

अरू पात्रसँग पम्फाको प्रत्यक्ष द्वन्द्व नभएर अप्रत्यक्ष छ । धुरारि पम्फालाई अप्रत्यक्षरूपमा कर्तव्यपथमा लाग्ने सल्लाह दिन्छन्, तर ऊ सुन्दिन । छोराछोरीलाई अति स्नेह गर्ने पम्फा देवरको रूप र जवानीमा मोहित भएपछि वास्तै गर्दिन, उनीहरूले खाए नखाएको, लाए नलाएको, स्वस्थ रहेको नरहेको हेर्दिन । ऊ आमाको दायित्वबाट च्युत भएकी छ । यसरी आफ्नै सन्तति उसका लागि प्रतिकूल बनेका छन् । मुगा, जयवीर र धुरारिसँगका द्वन्द्व एकप्रकारले पम्फाका समाजसँगका द्वन्द्व हुन् । पम्फाले विषम परिस्थितिसँग पनि द्वन्द्व गर्नुपरेको देखिन्छ । उच्च कुलघरानकी हुनाले ऊ आफ्ना पतिसँगका यौनअसन्तुष्टि कसैलाई भन्दिन । त्यस्तै देवरसँग लागेर, जहाँ पायो उहाँ आफ्ना यौनअतृप्ति पूरा गर्न सक्तिन । यिनै कारणले गर्दा उसले विपरीत परिस्थितिसँग द्वन्द्व गर्नुपरेको छ । देवरसँग प्रेमका कुरा गर्दागर्दै लोग्ने आइपुग्नु, आफूले प्रेम गरेका देवरले सबैका अगाडि बिहा गर्दिन भन्दा मूच्छा पर्नु, कौसीमा बसेर देवरको बाटो हेरिरहेका बेला छोराछोरीले तल भर्न बाध्य पार्नु, पशुपति जान नमान्ने देवर र जान नदिने पतिलाई जबर्जस्ती मनाउनु, पशुपति पुगेर देवरसँग एकलै हिँड्ने र मनका कुरा भन्न चाहने पम्फाले मुगालाई दुईचोटि अन्तै पढाउनु, पशुपति क्षेत्रको प्रतिकूल परिस्थितिमा पनि यौनभावनाले भुत्कुक् हुनु, वैकुण्ठको कोठामा ढोका थुनेर देवरलाई थुन्नु, ढोका फोरर पति आइपुग्नु, निर्दोष देवरलाई पतिका हातबाट बचाउन नसक्नु, पतिलाई हेर्न खोज्दा लड्नु आदि उसका विपरीत परिस्थितिसँगका द्वन्द्व हुन् । उसले नियतिसँग पनि द्वन्द्व गर्नुपरेको छ । लोग्नेबाट यौनअसन्तुष्टि प्राप्त गर्न नसक्नु, देवरलाई मनपराउनु, लडेर मर्नु आदि उसका नियतिसँगका द्वन्द्व हुन् । यी द्वन्द्वले नै उसलाई दुःखान्त चरित्र बनाएका छन् । ऊ अत्यन्त व्यभिचारी, अत्यन्त अधर्मी, अत्यन्त चरित्रहीन चरित्र होइन, तर उसका प्रतिकूल इच्छाले उसलाई प्रतिकूल चरित्र बनाएका छन् । ऊ प्रतिकूल कार्य र आचरण गर्छे । उसकै चारित्रिक प्रतिकूलताले नाटक दुःखान्त भएको छ । त्यसैले उसको चरित्र दुःखान्त बनेको छ ।

४.५.३.३ अन्य पात्रका प्रतिकथन र पम्फाको चरित्र

दमाईका विचारमा पम्फा जीउमै टाँसिने टिम्केचोली लगाउन चाहने र दमाईलाई अपजस दिने मालिकनी हो । जयवीरले पम्फालाई कुरा गर्न सिपालु देखेको छ । त्यसैले ऊ भाउजूलाई यस्ता कुरा गर्न तपाईंले कसरी जान्नु भो भन्छ (पृ. १९) । त्यस्तै उसले आफूले विहा गर्न आँटेकी केटीभन्दा भाउजू राम्री भनेको छ । वैकुण्ठमानले भाउजूको आफूप्रतिको कुदृष्टि देखाइदिएपछि जयवीरले भाउजूलाई किचकन्या हो, त्यल्ले पाइभने अब मलाई माछे भनेको छ (पृ. ५१) । नोकरचाकरले पम्फालाई उताउलो चाला भएकी, देवरसँग भेट हुनेबित्तिकै जीउ मर्काउँदै चाहिँदा नचाहिँदा कुरा गर्ने, देवरले मन पराउँदैन भनेर चुरोटतमाखु खान छोड्ने, देवरको विहा रोक्ने, जति सम्झाए पनि दुःभोजस्तै नसम्झने ठानेका छन् । जयवीरले पम्फालाई चाँडै आँसु भार्ने देखेको छ । गरुडध्वजले देवरसँग एकलै कोठामा ढोका लगाएर बसेकी पत्नीलाई रण्डी, अरू सबैका आँखामा जुठी भइसकेकी, नरकभन्दा पनि डरलाग्दी छुँदा पनि साँगी लाग्ने, सोभो पतिलाई ज्यानमारा बनाउने भनेर गाली गरेको छ (पृ. ९६) ।

यी प्रतिकथनका आधारमा हेर्दा पम्फा पतिभन्दा विपरीत स्वभाव भएकी, टिम्के चोली लगाएर उताउली देखिन चाहने र लोग्नेमान्छेलाई आफूतिर आकर्षित गराउन खोज्ने, यौनेच्छाकी भोकी, प्रेमका कुरा गरेर देवरलाई फकाउने, देवरअनुकूल हुनका लागि कुलत त्याग्ने, व्यभिचार गर्न नडराउने, पारिवारिक दायित्व बिसेर देवरसँग लहसिने, अरूले भनेको पटककै नमान्ने एकोहोरी छ । ऊ तुरुन्त रुन सक्छे, अर्कालाई तुरुन्त ठग्न सक्छे, नक्कल पार्न सिपालु, अपराध कबोल गर्ने देखिन्छे । जयवीरका नजरमा किचकन्या र अरूका नजरमा पथभ्रष्टा नारी हो । पतिका दृष्टिमा रण्डी र नरकभन्दा पनि घिनलाग्दी छ । ऊ सबैका नजरमा प्रतिकूल बनेकी छ र उसका प्रतिकूल कार्यले नै नाटक दुःखान्त बनेको छ ।

४.६ अन्धवेग नाटकमा सहायक पात्रहरुको चरित्रमा द्वन्द्व

अन्धवेग नाटकमा भएका पात्रहरु मध्ये मुगा, धुरार र बैकुण्ठमान सहायक पात्रहरु हुन् । पात्रहरुले गरेको कार्यब्यापारको आधारमा उनीहरुको निरूपण गरिएको हो । कथावस्तुलाई लक्ष्यमा पुऱ्याउन प्रमुख पात्रहरुलाई विशेष सहयोग गर्ने पात्रहरुलाई सहायक पात्र भनिन्छ । यस नाटकमा गरुडध्वज, पम्फा र जयवीरको द्वन्द्वात्मक चरित्रमा सहयोगको

भूमिका निर्वाह गर्ने सहायक पात्र मुगा, धुरारी र बैकुण्ठमानको द्वन्द्वात्मक चरित्र विश्लेषण तल गरिएको छ ।

४.६.१ मुगाको चरित्रमा द्वन्द्व

मुगामाको चरित्रमा पमाइने अर्न्तद्वन्द्व र बर्हिद्वन्द्वको विश्लेषण उसले नाटकमा गरेका भूमिका अनुसारको आन्तरक्रिया, अन्तरक्रिया र उसका वारेमा अन्य पालत्रे बयक्त गरेका प्रतिक्रियाका आधारमा गर्न सकिन्छ । यहाँ यी सबैका आधारमा उसका चारित्रिक द्वन्द्व विश्लेषण गरिएको छ ।

४.६.१.१ मुगाको चरित्रमा अर्न्तद्वन्द्व

मुगा अन्धवेग नाटककी सहायक स्त्री पात्र हुन । नाटकमा पम्फाकी नोरकर्नीका रुपमा रहेका छिन् । नोकरनी रुपमा बसेकी पात्र मुगा आफ्नो जिम्मेवारी पुरा गर्न सक्ने असल नोरकर्नी हुन । सधै काममा दत्तचित लाग्ने सवैसंग सम्मानजनक ब्यवहार गर्न सक्ने असल चरित्रकी पात्र हुन । नाटकमा उसको भूमिका पहिला अँकको पाँचौ दृश्यसम्म रहन्छ । उसका आन्तरिकक्रियाहरु पहिलो अँकको दोस्रो दृश्य देखी शुरु हुन्छ । उ पम्फाको खानेकुरा तयार गर्नेवाट शुरु भएको छ । पम्फाको निर्देशनमा पछ्यौरा भ्रार भ्रुर गरी पुस्तकहरु तह लगाउछे र गीत गाँउछे, (पृ.१२) । गरुडध्वज र जयवीरको कुराकानी हुदै गरेको अवस्थामा मुगाले उता पाल्नुहोस भनेर बोलाउछ, (पृ.२५) । मुगाले चेप्टेलाई सामान ल्याइदिएको मध्ये सुन्तला रङ्गको पोते नपाएर नल्याईदिएकोमा के गर्नु सवै भन्दा रहर लागेको भन भनेनी त्यै चाहि नल्याई गाडिन्छ, भनेर विरोध जनाउँछ, (पृ. २७) ।

४.६.१.२ मुगाको चरित्रमा बर्हिद्वन्द्व

पारस्परिक क्रियाका आधारमा उसले अन्य चरित्रसंग, परिस्थितिसंग समाज प्रकृति र नियतिसंग गरेका द्वन्द्वले विवेचना यहाँ गरिएको छ ।

मुगा असल ब्यवहार गर्ने पात्र मात्र नभएर आवश्यक परेको खण्डमा सहयोग गर्ने पात्र पनि हुन । अरु पात्रको तुलनामा रिसाहा स्वभावको पात्र हुन अश्लील शब्द प्रयोग गर्न खोज्ने चेप्टेलाई गाली गदै भन्छिन मुगा : थुतुनामा जुतैजुताले हिकाउँछु अनि थाहा पाउँछ, (पृ.४०) । मुगाले भनेको सामान चेप्टेले नल्याईदिंदा दुवै कान तानेको अवस्थामा भोली

ल्याईदिने सर्तमा छोडिदिन्छ र पम्फाले के भयो भनेर सोध्दा सबै रिसाउदै सुनाउछिन । मुगा र चेप्टे वीचमा प्रत्येक संवादमा द्वन्द्व रहेको पाइन्छ र मुगाले चेप्टेलाई भन्छ ए चोयाले, थुतुने माथि भ्यालमा हेर पैले बजिया, (पृ. ५५) । मुगा र गरुडध्वजको वीचमा प्रत्यक्ष द्वन्द्व नरहेता पनि गरुडध्वजले उसको घर र पोईको वारेमा कुरा निकाल्दा मुगा रुन्छिन ।

४.६.२ धुरारीको चरित्रमा द्वन्द्व

धुरारी अन्धवेग नाटकका सहायक पात्र हुन् । उनलाई नाटकमा पण्डितको रूपमा रहेका धुरारीको चरित्रमा पाइने अर्न्तद्वन्द्व र बर्हिद्वन्द्वको आधारमा उसले गरेका आन्तरिकक्रिया र अन्तरक्रियाको आधारमा र उसका वारेमा अन्य पात्रहरुले गरेका प्रतिक्रियाका आधारमा गर्न सकिन्छ । उसका चरित्रमा पाइने द्वन्द्वलाई तल चर्चा गरिएको छ ।

४.६.२.१ धुरारीको चरित्रमा अर्न्तद्वन्द्व

धुरारी अन्धवेग नाटकमा पण्डितको रूपमा रहेका छन् । “मङ्गलम मङ्गलम” भन्दै संस्कृत शब्द उच्चारण गर्दै देखा परेकोवाट पण्डित रहेको मान्न सकिन्छ । ज्ञानी, गुणी र सज्जन पण्डित एवम् सत्मार्गका पूजारी हुन् । कसैको अहित नचिताउने धुरारी गरुडध्वजको घरको संकट टार्न पनि सशक्त रूपमा लागी परेका छन् । गरुडध्वजलाई माया गर्ने उसको हितमा दत्तचित लागेका छन् को कससंग कस्तो व्यवहार गर्नुपर्छ र कस्तो बोल्नुपर्छ भन्ने प्रस्ट ज्ञान भएका पण्डित असल स्वभावका पात्रको रूपमा रहेका छन् । उनले गरुडध्वजको वारेमा विचार गर्नु पर्छ पख उपाय गछु, विचरा गरुड आज एक रात राम्रोसित सुतुन् उनको सट्टामा मै जाग्राम बसेर विचार गरुला, सोचुला बेविचारी त मुखले काम गर्छन् (पृ.५७) भनेका छन् ।

४.६.२.२ धुरारीको चरित्रमा बर्हिद्वन्द्व

धुरारी अन्तक्रिया र पारस्परिक क्रियाका आधारमा उसले नाटकमा अन्य परिस्थिति र समाजसंग गरेका द्वन्द्वको वारेमा विवेचना गरिएको छ । धुरारी गरुडध्वजको घरमा प्रवेश गरेका दृश्यवाट भूमिका सुरु भएको छ । धुरारी एक कर्तव्य परायण, बौद्धिक र सज्जन पण्डितहरुको प्रतिनिधितव गर्ने असल पात्र रहेको पाइन्छ । धुरारीले जयवीरलाइ सकारात्मक

सोच बनाउने उपाय दिएको पाइन्छ । वृथा उसै शंका त निर्दयी पापी मात्र गर्छ (पृ.३८) भनी बताएको पाइन्छ । सदाचारी असल सत्य मार्गमा हिड्न उपाय बताउने मनोविकार त्याग गर्न सक्ने व्यक्ति गुणी हो भनेर असल सन्देश दिएर धर्मकर्मतिर लाग्न प्रेरित गरेका छन् । विशेष गरी जयवीर र पम्फाको भेटको परिस्थितिमा धुरारीले विशेष भूमिका निर्वाह गरेको छ ।

४.६.३ बैकुण्ठमानको चरित्रमा द्वन्द्व

बैकुण्ठमानका चरित्रमा पाइने अर्न्तद्वन्द्व, बहिन्द्वको विश्लेषण उसले नाटकमा गरेका भूमिका अनुसारका आन्तरिकक्रिया, अन्तरक्रिया र उसका वारेमा अन्य पात्रहरुले गरेका प्रतिक्रियाका आधारमा सकिन्छ । यहाँ यी सबैका आधारमा उसको चारित्रिक द्वन्द्वको वारेमा विश्लेषण गरिएको छ ।

४.६.३.१ बैकुण्ठमानको चरित्रमा अर्न्तद्वन्द्व

२१ वर्षे बैकुण्ठमान यस नाटकका सहायक पात्र हुन् । बैकुण्ठमान जयवीरको दौतरी साथीको रूपमा रहेको छ । असल चरित्रवान् पात्रको रूपमा रहेका बैकुण्ठले राम्रो, नराम्रो छुट्याउन सक्ने बौद्धिक पात्रको रूपमा रहेको छ । बैकुण्ठमानले धर्मशास्त्रका कुरा सयौं श्लोक पनि याद गर्न सक्ने पात्र हुन् । जयवीरलाई सच्चरित्रवान्को पाठ सिकाउन खोज्ने क्रममा जयवीर र भाउजु बीचमा भएको प्रेम सम्बन्धको वारेमा भनेका छन् :

के भयो त भन्

तिमी सानै उमेरदेखी उनीले प्रेम गर्दथिन्

भन्ने मलाई थाहा छ अब त्यै प्रेमले विहा

गरिदिन्छिन् उनी (पृ. ४५) ।

यसरी बैकुण्ठमानले जयवीरलाई भाउजुसंगको प्रेमलाई सच्चरित्रताको पाठ पढाए अनुचित प्रेम गर्नु राम्रो होइन भन्ने कुरा बताएको छ । जयवीरले गलत बाटो अपनाई दाजुकी श्रीमती पम्फाको सौन्दर्यतामा फसेका बेला यो काम नराम्रो काम हो र यस्तो गर्नु हुदैन भन्ने सल्लाह समेत दिने गर्दछन् । समय सापेक्ष रूपमा लैजान सद्दिवेकको रूपमा अगाडी लैजान विभिन्न उपायहरु बताएको समयमा जयवीरको भावना विपरीत हुन गएको पाइन्छ । हो बुझे बुझे ओहो -पम्फा अब उसो भने तिमी देवर-पम्फाको तिमीमाथि कुदृष्टि

छ (पृ.४५) भनेर मनोद्वन्द्व सिर्जना गरेको अवस्थामा मरे ता हो, अधकल्चो भयो भने समाजले तिमिललाई के भन्ला नि ? भनेका छन् ।

४.६.३.२ बैकुण्ठमानको चरित्रमा बर्हिद्वन्द्व

बैकुण्ठमानका अन्तरक्रिया वा पारस्परिक क्रियाका आधारमा उसले नाटकका अन्य चरित्र, परिस्थितिसंग समाज र नियतिसंग गरेका द्वन्द्वको आधारमा विवेचना गरिएको छ ।

बैकुण्ठमानले आफ्नो स्कुले साथी जयवीरलाई समय सापेक्ष रूपमा अगाडि बढाउनका लागि विभिन्न उपायहरु एवं सल्लाह दिई सच्चरित्रवान रूपमा प्रस्तुत भएको पाइन्छ । साथी जयवीर हिडेको वाटो नराम्रो भनी सल्लाह दिँदा साथी बीच बैमनस्यता उत्पन्न भएको अवस्थामा बैकुण्ठमानले जयवीरलाई भनेका छन् जो आँखा व्यभिचारको निन्तिमा खुल्छ त्यो आँखा खुलेको मात्र होईन खोलिएर फुट्टेको हो, (पृ.४७) । जयवीरले मर्ने कुरा गर्दा अधकल्चो भयो भने भने समाजले के भन्छ भनेको छ । जयवीरलाई सम्झाउने क्रममा वास्ता छोडिदेउ सबै तिम्रो जय भए होला तर बैकुण्ठले पनि अब छोड्यो तिमिललाई तिम्रो मुख सधै भरी यो घृष्णादृष्टिले हेर्ला, तिम्रो नाम सुनेपिछे गुञ्जला नरकको ठुलो कोलाहल घुमी घुमी, (पृ.५०) ।

४.७ अन्धवेग नाटकका गौण पात्रहरुको चरित्रात्मक द्वन्द्व

तेह्र जना पात्रहरुलाई व्यक्ति र बाँकी पात्रलाई समुहका रूपमा संयोजना गरी निर्माण गरिएको अन्धवेग नाटकमा तीन जना प्रमुख (गरुडध्वज, पम्फा र जयवीर) तीन जना (मुगा, धुरारी र बैकुण्ठमान) सहायक पात्र रहेका छन् । भने यी बाहेक अरु सबै (भानु, चिञ्ची, चेप्टे, चतुरे, वैद्य, दमाई, ठुल्लानी, यात्रीहरु, भरियाहरु, केटाकेटीहरु, माग्नेहरु, बैरागीहरु, गाइने र अरुहरु) गौण पात्रहरु हुन् । पात्रहरुले नाटकमा गरेका कार्यब्यापारको आधारमा गौण पात्र भनिएको हो । यिनीहरुको चारित्रिक भूमिकामा द्वन्द्वको अवस्था के कस्तो रहेको छ भन्ने कुरा तल छुट्टछुट्टै रूपमा विश्लेषण गरिएको छ ।

(क) भानु

अन्धवेग नाटकको पात्र भानु गरुडध्वजर पम्फाकी ९ वर्षीय छोरा हुन् । उच्चकुलीन परिवारको सन्तान भएकोले उनको भाषामा अरुलाई हेप्ने स्वभावका रूपमा रहेका छन् । उनले दमाइलाई सानो जात भनी डुमना भनेर हेपेको पाइन्छ । बालपात्रको भानु जिज्ञासु स्वभावका पात्र हुन् । भानु भाफैले गरेको गल्लीको महसुस गर्न जान्ने पात्र देखिन्छन ।

पम्फाले बाती कात्दै गर्दा छरे पछि विटुलो भो भन्न जानेका छन् । उनले यस बेला गल्ली महसुस गरेको पाइन्छ । उनले नाटकमा गरेका विभिन्न क्रियाकलापहरु अर्न्तद्वन्द्व र बर्हिद्वन्द्वको अवस्था सिर्जना गरी आफ्नो भूमिकालाई चरित्रवान् बनाएको पाइन्छ ।

(ख) चिञ्ची

चिञ्ची गरुडध्वज र पम्फाकी ७ वर्षीय छोरी हुन् । भानुकी बहिनी चिञ्ची बाटै यस नाटकको संवाद अगाडी बढेको पाइन्छ । चिञ्चीको सहभागिता नाटकको शुरु र अन्त्यमा भएको पाइन्छ । चिञ्ची नाटकको बालपात्र रहेको हुनाले साथीहरु संग हास्के खेल्ने गीत गाउने क्रियाहरु गरेको पाइन्छ । दमाई दाईलाई बाजा बजाउन लगाई गाउने नाच्ने गरेको पाइन्छ । दमाईलाई बारम्बार गाउन हठ गरेकोले दमाईले हर्कादै लखेटेको पाइन्छ । चिञ्चीले यस नाटकमा विभिन्न आन्तरिकक्रिया र अन्तरक्रियाकामा उनले परिवेशसंग बाल द्वन्द्वको मनोभाव सिर्जना गरेको पाइन्छ ।

(ग) दमाई

अन्धवेग नाटकको गौण पात्र दमाई मुखाले स्वभावका पैसामा दत्तचित्त भएर काम गर्ने अलिक रिसाहा स्वभावका रुपमा रहेका छन् । केटाकेटी, भानु र चिञ्चीले जिस्काउँदा तिमीहरुको आँखा र मुख सिलाईदिन्छु भनेर हप्कारेको एंव रिसाएर पिट्ने गरी आक्रोश ब्यक्त गरेकावाट दमाईक यस नाटकमा द्वन्द्वात्मक भूमिका महत्वपूर्ण रहेका पाइन्छ । लुगा सिलाउने काम त्यति सजिलो नभएपनि जस्तो चायो त्यस्तै सिलाउन नसकिने कुरा गर्ने दमाई मिहेनती र सोभा पात्रको रुपमा रहेको पाइन्छ ।

दमाईले दुई तीन जनाको आमा पम्फाको लागी सिलाएको टिम्के चोली खुकुलो भएकोमा पम्फाले ठुलो भयो साइज अनुसार बनाउन लगाउदा रिसाएर हास्दा आइ फूट्ने चोली सिलाईदिने भन्दै द्वन्द्वात्मक घृष्णा भाव उत्पन्न भएको पाइन्छ ।

(घ) चतुरे

चतुर १७ वर्षीय गौण पात्र हुन् । बैकुण्ठमानको नोकरको रुपमा नाटकमा देखिएका चतुरेको नाटकमा त्यति उपस्थिति देखिदैन । नोकरले गर्नुपर्ने कर्तव्य निष्ठवानको रुपमा रहेका छन् । उनले विभिन्न परिवेशमा गरेका क्रियाहरुले नाटकमा द्वन्द्वात्मक परिवेश सिर्जनामा सहयोग पुऱ्याएको वपाइन्छ ।

(ङ) वैद्य

वैद्य अन्धवेग नाटकको ४८ वर्षे गौण पात्रको रुपमा रहेका छन् । वैदले गरुडध्वजलाई चिन्ता र आलस्यताले सताएको बेला उनलाई उपचार स्वरुप सात्वना प्रदान

गरेको पाइन्छ । हातको नारी छामेर ज्वरो र आलस्यताले सताएको प्रमाणित गरेको पाइन्छ । गरुडध्वजलाई विरामी परेको अवस्थामा सहयोग गरेकोले वैद्य असल पात्रको रूपमा रहेको पाइन्छ ।

उमेरले परिपक्व वैद्य विरामीलाई मनोवैज्ञानिक ढंगले उपचार गर्न जान्ने वैद्यहरूको प्रतिनिधित्व गर्ने पात्र हुन् । उनले गरेका आन्तरिकक्रिया र अन्तरक्रिया, घटना र परिवेशका आधारमा निर्वाह गरेका भूमिका द्वन्द्वात्मक रूपमा चित्रित रहेको देखिन्छ ।

(च) ठूलानी

नाटकमा गौण पात्रका रूपमा देखिएका ठूलानी गरुडध्वजकी फूपु र जयवीरको विधवा आमा हुन् । आफू आमा भएपछि बुहारीको मुख हेर्ने उनको रहर छ । जयवीरको उमेर विवाह गर्न लायकको भएकोले मानसिक द्वन्द्वमा परेका ठूलानी आफूले भनेका कुरा जयवीरले नमान्दा उनीहरू बीच द्वन्द्वको मनोभाव सिर्जना भएको पाइन्छ । पम्फाको प्रेममा फसिएका जयवीर र ठूलानीले हेरेको केटीसंग विवाह गर्न नमानेपछि ठूलानीले जयवीरलाई ओहो ! यो के गरिस् तैले मनै मेरो भरङ्ग हो । अस्तिसम्म तँलाई म जे भन्थे वेद नै त्यही मान्थिस्, आज कता तर्किस्, कुन पत्थरधारले तेरो बाटा फटायो यो (पृ. ३८) ।

ठूलानीले भनेका सबै कुरा जयवीरले मान्छ भन्ने बुझेकी ठूलानी जयवीरले नमान्दा आश्चर्यमा परेकी छन् । जयवीरको विवाह सम्बन्धमा गरुडध्वजले पनि अहिले हतार गर्न नहुने भनेको वाट ठूलानी र जयवीरको बीचमा द्वन्द्वात्मक मनोभाव सिर्जना भएको पाइन्छ ।

४.८ निष्कर्ष

अन्धवेग' को स्थानगत परिवेश हेर्दा यो नाटक काठमाडौँ र त्यसको वरिपरिमा सीमित एउटै भौगोलिक परिवेशमा आधारित देखिन्छ । सामाजिक परिवेशका दृष्टिले हेर्दा यो सहरमा बस्ने उच्चमध्यम वर्गीय पारिवारिक परिवेशमा आधारित नाटक हो । समयगत परिवेशका आधारमा हेर्दा यो नाटक १९९६ सालमा प्रकाशित भएका हिसाबले यसले तत्कालीन समयको काठमाडौँको नेपाली समाजको परिवेश चित्रण गरेको देखिन्छ । हुनत यो मनोवैज्ञानिक नाटक हो, तापनि मनोविश्लेषण कुनै न कुनै समाजका सापेक्षतामा नै गर्न सकिन्छ । मनको पूर्ण विश्लेषण समाजनिरपेक्ष रूपमा गर्न सकिँदैन । तसर्थ यसमा तत्कालीन समाजसापेक्ष रूपमा नै व्यक्तिमनको विश्लेषण भएको देखिन्छ । तत्कालीन सामाजिक परिवेश कस्तो थियो भन्ने सङ्केत नाटकमा राम्ररी गरिएको छ । त्यति बेला नेपाली

सहरी समाजमा पश्चिमी सभ्यताको प्रभाव खासगरी उच्चवर्गका परिवारमा पर्दै थियो भन्ने कुरालाई नाटकमा छोराछोरीको नाम रखाइबाट कोट्याइएको छ। होटलमा बनाइएका खानेकुराबाट पाहुनाको सत्कार गर्ने, चिया पिउने, अङ्ग्रेज मिमको फरासिलो चाला देखेर नेपाली नारीहरूले गिल्ला गर्ने, भारत कलकत्ता गएका बेला चलचित्र हेर्ने, भिँगटीको सट्टा टिनको छानो लगाउने, विदेशी बान्कीका घर बनाउने समाज सहरमा देखिएको सड्डेत नाटकमा गरिएको छ। त्यतिबेलाको समाजमा पश्चिमी संस्कृतिको प्रवेश हुँदै थियो र त्यसको अनुसरण सहरिया समाजले गर्न थालेको थियो। नेपाली संस्कृति ओभेल पर्न थालेको सड्डेत पनि नाटकमा गरिएको छ। नेपाली युवाहरूले धर्मशास्त्रलाई बेवास्ता गरी जथाभावी गर्नुलाई स्वतन्त्रता ठान्न थालेका थिए। समाजमा एक अर्काबीच अविश्वास बढ्दै गएको थियो, सबैले धनलाई नै महत्व दिन थालेका थिए। त्याग, बलिदान र समर्पणभाव हराउँदै गएको थियो। आफ्नो धार्मिक-सांस्कृतिक कुरा थाहा नपाउने तर पश्चिमी कुरा थोरै थाहा पाए पनि जान्ने कहलाइने समय आएको थियो। स्त्रीहरू स्वतन्त्रताका नाममा छाडा हुँदै थिए। एकातिर त्यतिबेलाको समाज यस्तो हुँदै थियो भने अर्कातिर नेपाली धर्म, संस्कृति र परम्परा मन पराउने सदाचारी, नैष्ठिक, नैतिक, धर्मभीरु समाज पनि थियो। यसरी यी दुई भिन्न सामाजिक परिवेशलाई नाटकमा द्वन्द्वात्मक रूपमा खडा गरिएको छ।

त्यस्तै यस नाटकमा एउटा बालकहरूको रमाइलो संसार छ भने अर्को ठूलाबडाको बेरमाइलो संसार पनि छ। नाटकको कथानक सुरु हुँदादेखि अन्त्य नहुन्जेलसम्म यी दुवै संसारलाई द्वन्द्वात्मक रूपमा प्रस्तुत गरिएको छ। बालकहरूको रमाइलो संसारलाई ठूलाबडाको बेरमाइलो संसारले अन्त्यमा बेरमाइलो नै बनाइदिएको छ। यस नाटकले बालक र ठूलाबडाको विपरीत संसारलाई कथानकको गति सँगसँगै समानान्तर रूपमा विकासशील बनाएर नाटकको दुःखान्त प्रभावलाई अत्यन्त गम्भीर, तीव्र र तीक्ष्ण बनाएको छ। जति बेला बालकहरूको संसारमा 'बस बस रे बसुन्धरा बहिनी' गीतबाट रमाइलो सुरु हुन्छ, त्यतिबेलै ठूलाबडाको संसारमा बेरमाइलो सुरु हुन्छ। यसरी नै दुवैको रमाइलो र बेरमाइलो संसारको कथानकको गतिसँगै द्वन्द्वको विकास चरमोत्कर्ष, हास र अवसान भएको छ। यसबाट नाटकमा जुन द्वन्द्वात्मक परिवेश सिर्जना गरिएको छ, त्यसैले नाटकको दुःखान्तीय प्रभावलाई अत्यन्त मार्मिक र संवेद्य बनाएको छ। दुःखान्तीय कला उच्च भएको छ।

नाटकलाई बढी द्वन्द्वात्मक बनाउन विपरीत मानसिक र भौतिक परिवेश वा अवस्था सिर्जना गर्नुपर्छ। सबै परिवार सुनकेसरी मैयाको दुःखान्त प्रेमकथाको कल्पनालोकमा रमाइरहेका बेला छोराले बत्ती लत्याउँदा बेरमाइलो भएको अवस्था, देवर र भाउजू प्रेमका कुरा गरेर रमाइरहेका बेला अचानक गरुडध्वज पुग्दा अप्ठ्यारो बनेको अवस्था, देवरलाई मन नपर्ने भएकाले पम्फाले पनि चुरोटतमाखु खान छोडेको कुरा मुगाले थाहा पाएर पम्फालाई अप्ठ्यारो परेको अवस्था, जयवीरले बिहाको साइत जुटाउने दिन केटीसँग बिहा गर्दिनँ भन्दा देखिएको विपरीत अवस्था, पत्नीलाई पशुपति जान नदिने पति र नगई नछोड्ने पत्नीका बीचको झगडाको अवस्था, देवर भाउजू ढोका थुनेर बसेका ठाउँमा ढोका फोरेर गरुडध्वज पसेको अवस्था आदि विपरीत परिस्थिति हुन्। यिनले मानसिक र भौतिक दुवै द्वन्द्वात्मक अवस्थालाई राम्ररी व्यञ्जित गरेका छन्। यी विपरीत परिस्थितिले गर्दा नै नाटकमा गम्भीर, त्रासद, कारुणिक वातावरण सिर्जना भएको छ। यिनैबाट गरुडध्वज, पम्फा र जयवीरका द्वन्द्वात्मक मानसिक परिवेश पनि अभिव्यञ्जित भएका छन्। बिहा गर्न आँटेको जयवीरले भाउजूका प्रेमजालमा परेर भोगनुपर्दाको अन्तर्द्वन्द्व र भाउजूका प्रेमजालबाट उम्कन भाउजूसँग गर्नुपरेका पारस्परिक द्वन्द्वलाई नाटकीय परिवेशअनुकूल पारेर प्रस्तुत गरिएको छ। आचरण, स्वभाव, रुचि भिन्न भए पनि पत्नीलाई अतिप्रेम गर्ने गरुडध्वजले पत्नीका कारणले खेप्नु परेका अन्तर्द्वन्द्व र प्रतिकूल पत्नीलाई अनुकूल पार्न खोज्दा पत्नीसँग भएका पारस्परिक द्वन्द्व तथा भानिजभाइ नै जारजस्तो हुन आँटेको थाहा पाएर उसका मनमा उठेका प्रतिशोधात्मक अन्तर्द्वन्द्व र जयवीरसँगको पारस्परिक द्वन्द्व तथा यौनअतृप्तिका कारणले यौनकुण्ठा लिएर अन्तर्द्वन्द्वमा बाँचिरहेकी पम्फा र देवर घरमा आएपछि उसका मनमा दौडिएका वासनात्मक औडाहा र पति र देवरसँग उसले बेहोर्नुपरेका पारस्परिक द्वन्द्वहरू नाटकीय परिवेशअनुकूल पारेर देखाइएको छ। यसरी यस नाटकको परिवेश द्वन्द्वात्मक र दुःखान्त भावानुकूल भएको देखिन्छ।



परिच्छेद पाँच

सारांश, निष्कर्ष र प्राप्ति

५.१ सारांश

पहिलो परिच्छेदमा शोध शीर्षक, शोधार्थीको शोधकार्यको प्रयोजन, विषय परिचय, शोधलेखनको समस्या, शोधलेखनको उद्देश्य, पूर्वकार्यको समीक्षा, शोधकार्यको औचित्य, शोधकार्यको सीमाङ्कन, शोधविधि, शोधपत्रको सम्भाव्य रुपरेखा जस्ता विषयमा चर्चा गरिएको छ ।

दोस्रो परिच्छेदमा द्वन्द्व परिचय, द्वन्द्वको पूर्वी र पाश्चात्य मान्यता अनुरूप परिभाषा, द्वन्द्वका आन्तरिक र बाह्य गरी दुई प्रकारका छन् । आन्तरिक द्वन्द्वको सम्बन्ध मनसंग रहन्छ । यसमा पात्रहरुबीचको मानसिक हुँडलो घातप्रतिघात आदि आन्तरिक द्वन्द्व हो । बाह्य द्वन्द्वको सम्बन्ध भौतिक जगतसंग रहेको छ । यसैगरी नाटकीय तत्त्वहरुमा द्वन्द्व कथावस्तुमा, चरित्रमा, परिवेश, उद्देश्यमा, संवादमा भाषा र शैलीमा द्वन्द्व प्रस्तुत गरिएको छ ।

तेस्रो परिच्छेदमा नाटककार समका जीवनी तथा नेपाली नाटकको नाट्य प्रकृतिको बारेमा उल्लेख गरिएको छ । नेपाली साहित्यको इतिहासमा नाटकको विकास तथा नाट्य इतिहासमा बालकृष्ण समको स्थान तथा अन्धवेग नाटकको स्थान प्रस्तुत गरिएको छ । अन्धवेग नाटकमा नेपाली साहित्य जगतमा सामाजिक दुःखान्तीय परिवेशमा आधारित रही समाजमा उत्पन्न पारिवारिक द्वन्द्वको रूपमा देखिएका समस्यालाई अध्ययन गरी प्रस्तुत गरिएको छ ।

५.२ निष्कर्ष

समको नाट्ययात्राको तेस्रो चरणको वि.सं. १९९६ मा प्रकाशित 'अन्धवेग' यौनमनोवैज्ञानिक यथार्थवादी नाटक हो । यो पारिवारिक प्रेमलाई विषय बनाएर लेखिएको नाटक हो । यसमा पति, पत्नी, आमा, बाबु, सन्तति, देवर, भाउजू, दिदी, भाइ, मालिक, नोकरचाकर आदिसँग हुने प्रेमलाई देखाइएको छ । पत्नीका वासनाका अन्धवेग र पारिवारिक प्रेमका बीच द्वन्द्व हुँदा पारिवारिक प्रेमको हार र वासनाका अन्धवेगको जित भएकाले नाटक दुःखान्त हुनपुगेको छ ।

यस नाटकको कथानक तीन अङ्क र चौध दृश्यमा विभाजित छ । यसको कथानक-संरचनालाई हेर्दा पहिलो अङ्क आदिभागअन्तर्गत पर्दछ र यसमा द्वन्द्वका आरम्भ र विकासका अवस्था देखिएका छन् । दोस्रो अङ्क मध्यभागअन्तर्गत पर्दछ र यसमा द्वन्द्वको चरमोत्कर्षको अवस्था देखिएको छ । तेस्रो अङ्क अन्त्यभागअन्तर्गत पर्दछ र यसमा द्वन्द्वका हास र अवसानका अवस्था देखिएका छन् ।

कथानकको आदिभागअन्तर्गत पर्ने पहिलो अङ्कका पहिलो र दोस्रो दृश्यले दुःखान्त कथानकको पृष्ठभूमि तयार पारेका छन् । यी दुवै दृश्यले बालक र ठूलाबडाहरूको संसारको परिचय गराएर दुःखान्त परिवेश निर्माण गरेका छन् । तेस्रो दृश्यमा एकातिर लोग्नेसँग भित्रभित्रै असन्तुष्ट र अतृप्त रहेकी पम्फा जयवीरको रूप र यौवनप्रति स्वतः आकर्षित भएकी छ र उसले जयवीरलाई आफ्ना वासनाजालमा पार्न खोज्दै छ भन्ने देखिन्छ भने अर्कातिर जयवीर बिहा गर्न खोजिरहेको छ । यसरी गरुडध्वज र पम्फा, पम्फा र जयवीरबीचको विपरीत सम्बन्धलाई देखाएर कथानक आरम्भ भएको छ र यहीँबाट द्वन्द्वको सुरुवात पनि भएको छ । चौथो र पाँचौँ दृश्यमा एकातिर पम्फा जयवीरका इच्छानुकूल हुन चुरोटतमाखु खान छाडी नोकर्नी मुगालाई देवरको रूप र यौवनमा भुत्कुक भएको सुनाउँछे भने अर्कातिर जयवीर बिहा गर्न आँटेकी केटीसँग बिहा नगर्ने निर्णय सुनाउँछ । पम्फा र

जयवीरका यी कार्यबाट कथानकमा प्रथम सङ्कट देखिएको छ। यस अवस्थामा आएर वासनाको जित हुन खोजेकाले द्वन्द्व विकसित भएको छ भने कथानक पनि विकासको अवस्थामा पुगेको छ। त्रास र करुणा पनि थपिएका छन्।

मध्यभागअन्तर्गतको दोस्रो अङ्कमा एकातिर भाउजूको वासना जाललाई प्रेम सम्भन्ने जयवीर साथी वैकुण्ठमानबाट त्यस्तो प्रेम व्यभिचार हो भन्ने थाहा पाई भाउजूको वासनाजालबाट मुक्त हुन्छ भने अर्कातिर देवरको रूप र यौवनमा राल चुहाएर पथभ्रष्ट हुन आँटेकी पम्फालाई मुगा र धुरारि सपार्ने उपाय सोच्दछन्। एकातिर विग्रन आँटेकी भाउजूलाई जयवीर पशुपति लान चाहँदैन र त्यसरी नै गरुडध्वज पत्नीलाई पशुपति पठाउन चाहँदैन भने अर्कातिर पम्फा देवर र पति दुवैलाई आफ्ना कुरामा सहमत गराउँछे। यी विपरीत कार्यबाट द्वन्द्व उत्कर्षमा पुगेको छ भने प्रतिकूल शक्तिले जित्ने निश्चितजस्तै भएकाले यसबाट त्रास र करुणा पनि उत्कर्षमा नै पुगेका छन्।

कथानकको अन्त्य भागअन्तर्गत पर्ने तेस्रो अङ्कमा एकातिर जयवीर र मुगा बेग्लाबेग्लै रूपमा पम्फाको वासनाको अन्धवेगलाई रोक्न खोज्छन् भने अर्कातिर पम्फा भन् त्यसमै जाकिँदै जान्छे। यी कार्यव्यापारबाट नाटक दुःखान्त परिणतिनेर पुग्न आँटेको देखिन्छ र द्वन्द्वको मात्रा पनि कम हुन्छ। कथानक सङ्घर्षह्रासको अवस्थामा पुग्छ। त्यस्तै एकातिर आफैँसँग व्यभिचार गर्नका लागि तीव्र उद्यत भाउजू पम्फालाई जयवीर जोगाउँदै हुन्छ भने अर्कातिर प्रतिशोधको आगामा सल्केको गरुडध्वज निर्दोष जयवीरलाई मर्छ र आफू पनि विष खाएर मर्छ। पम्फा पछुतो गर्दै घर पुगेर लडेर मर्छे। यस अवस्थामा द्वन्द्वको अवसान भएको छ र नाटकको पनि अन्त्य भएको छ। यो कथानकको उपसंहारको अवस्था हो। यस दुःखान्त परिणतिबाट एउटा सुखी परिवार विनष्ट भएको देखिन्छ। करुणा र त्रासको बोध हुन्छ। त्यसैले नाटक पारिवारिक दुःखान्त बनेको छ।

यस नाटकमा परिवेशलाई द्वन्द्वात्मक रूपमा बाह्य र आन्तरिक दुवै परिवेशको निर्माण स्वाभाविक, विश्वसनीय र दुःखान्त भावानुकूल बनेको छ। त्यसैले यसको दुःखान्तबोध मार्मिक र संवेद बनेको छ। भौगोलिक, प्राकृतिक, सामाजिक, मानसिक वातावरण मिलेकाले नै नाटक हृदयस्पर्शी र आकर्षक बनेको छ। समग्रमा भन्दा दुःखान्तीय कथानकसंरचना र द्वन्द्व, द्वन्द्वात्मक चरित्र र द्वन्द्व तथा दुःखान्तीय परिवेश र द्वन्द्वका दृष्टिले नाटकलाई हेर्दा द्वन्द्वले नै कथानक कौतूहलपूर्ण, विकासशील र परिणाममुखी भएको, द्वन्द्वले

नै चरित्रहरू स्वाभाविक जीवन्त र जीवनानुरूप, विशिष्ट र दुःखान्त बनेका तथा द्वन्द्वले नै परिवेश दुःखान्त भावानुकूल बनेको देखिन्छ

५.३ प्राप्ति

बालकृष्ण सम (१९५९-२०३८) बहुआयमिक ब्यक्तित्व भएका भएका सहित्यकार हुन् । उसको समग्र ब्यक्तित्वको निर्माण र विकास द्वन्द्व नै प्रमुख कारक बनेको देखिन्छ । उनको ब्यक्तित्व निर्माण पारिवारिक वातावरणबाट भएको छ । आफ्ना पूर्वजहरु हजुरबुवा र हजुरआमा बुवा र आमाका चरित्रमा रहेका विपरीत स्वभावबाट समको चरित्र निर्माण भएको छ । घरायसी वातावरणबाट नै उनमा साहित्यिक रुचि जागेको र उनले कविता रचना गर्न थालेको देखिन्छ ।

समका सामाजिक यौन मनोवैज्ञानिक कथावस्तुमा आधारित नाटकहरु मध्येको एक नाटक अन्धवेग नाटक हो । अन्धवेग नाटक समको नेपाली नाट्य यात्राको विकसित तिरको नाटकको रूपमा रहेको यस नाटक दुःखान्त परिवेशमा आधारित गद्य पद्य भाषाको समेत कलात्मक प्रयोग रहेको पात्र सुहाउँदो भाषाशैली र रङ्गमञ्चमा सफल ढंगले प्रयोग / मञ्चन गर्न सकिने नाटकको रूपमा रहेको पाइन्छ ।

नेपाली साहित्यका नाट्यसम्राट बालकृष्ण समको दुःखान्त नाटक लेखनको नमूना नाटकका रूपमा अन्धवेग नाटकलाई लिन सकिन्छ । सामाजिक कथावस्तुभिन्न समाज सुधारको पवित्र उद्देश्य यस नाटकमा राखिएको छ । यस नाटक भित्र आन्तरिक र बाह्य द्वन्द्वको विशाल साम्रज्य स्थापित गरी मानवमा उत्पन्न अन्ध कामवासनाको नकारात्मक प्रतिफल प्रस्तुत गरिएको छ । स्त्री, पुरुष र अमानवीय पात्र प्रयोग भएको यस नाटकमा व्यापक वैचारिक र दार्शनिक दृष्टिकोण पनि रहेको पाइन्छ । कथानक, द्वन्द्व, चरित्र, प्रतीक विधान, भाषाशैली आदि नाटकीय रचना विधानका दृष्टिले यस नाटक सफल नाटक मानिन्छ ।



सन्दर्भ ग्रन्थसूची

- उपाध्यय, केशवराज (२०५२), **समको दुखान्त नाट्य चेतना** (दो.स.), ललितपुर साभा प्रकाशन ।
- खनाल, प्रीति, (२०६१), **अन्धवेग नाटकको कृतिपरक अध्ययन**, अप्रकाशित स्नाकोत्तर शोधपत्र, किर्तीपुर : त्रिभुवन विश्वविद्यालय ।
- खनाल, यमप्रकाश, (२०५९), **नाटककार सम र उनको अन्धवेग : एक समीक्षा**, मिर्मिरे, वर्ष २१, अंक ३, पृ.१४२-१४९) ।
- जोशी, रत्नध्वज,(२०३७), **नेपाली नाटकको इतिहास**, काठमाडौं: नेपाल राजकीय प्रज्ञा प्रतिष्ठान ।
- ढकाल, भूपति कलम (२०५६) **विश्वेश्वरप्रसाद कोइरालाका उपन्यासमा विचारपक्ष**, पोखरा जय नेपाल प्रकाशन ।
- ढुंगेल भोजराज र दाहाल दुर्गा प्रसाद, (२०७२) **नेपाली नाटक एकाङ्की निबन्ध**, काठमाडौं, एम.के. पब्लिकेशन एण्ड डिस्ट्रिब्युटर्स ।
- न्यौपाने, इन्दिरा (२०७१) **प्रह्लाद नाटकको द्वन्द्वविधान** अप्रकाशित स्नाकोत्तर शोधपत्र, किर्तीपुर : त्रिभुवन विश्वविद्यालय ।
- न्यौपाने, तिलकराम, (२०७१), **अन्धवेग नाटकमा परिवेश विधान**, अप्रकाशित स्नाकोत्तर शोधपत्र त्रि.वि. किर्तीपुर, काठमाडौं ।
- बन्धु खेम कोइराला र गौतम राम प्रसाद,(२०६५), **अनुसन्धान विधि**, दीक्षान्त प्रकाशन: काठमाडौं ।
- बराल कृष्ण हरि र नेत्र एटम, (२०६४), **उपन्यास सिद्धान्त र नेपाली उपन्यास (ते.स.)** ललितपुर साभा प्रकाशन, काठमाडौं ।
- भण्डारी पारसमणि र अन्या (२०६८), **भाषिक अनुसन्धान विधि**, पिनाकल पब्लिकेशन प्रा.लि. काठमाडौं ।
- शमशेर, जगदीश, (२०२९), **अन्धवेगका पात्र र अभिनय रूपरेखा** (वर्ष १३, अङ्क५, पृ.१७-२४)
- सर्मा ताना, (२०२८), **अन्धवेगको नाटकीयता**, मधुपर्क, (वर्ष ४, अङ्क २, पृ.११-१७)
- सर्मा ताना,(२०४८), **सम र समका कृति**, साभा प्रकाशन : काठमाडौं ।

सर्मा मोहनराज, (२०४८), शैलीविज्ञान, नेपाल प्रज्ञा प्रतिष्ठान : काठमाडौं ।
सम, बालकृष्ण, (२०६६) अन्धवेग, नौ संस्करण साभ्ता प्रकाशन : काठमाडौं ।