

परिच्छेद-एक

शोधपरिचय

१.१ विषयपरिचय

कविता लेखनबाट नेपाली साहित्यमा प्रवेश गरेका अभि सुवेदीले नाटक विधामा पनि कलम चलाएका छन् । अभि सुवेदी २०१३ सालमा नानी रोयो कविताका साथ नेपाली साहित्यको क्षेत्रमा देखापरे तापनि वि.सं. २०३० मा प्रकाशित पाश्चात्य काव्यसिद्धान्त समालोचनात्मक कृति नै यिनको प्रथम पुस्तककार कृति हो । यिनका पाश्चात्य काव्यसिद्धान्त (२०३०), सिर्जना र मूल्यांकन (२०३८), रचना र माध्यम (२०५४) समालोचनात्मक कृति हुन् भने शब्द र चोट (२०५३) कविता सङ्ग्रह हो र कार्पेट टाँगिएको आकाश (२०५६), निबन्ध र टुडिखेल (२०६४), निबन्धमा उत्तरवर्ती कालखण्ड (२०६६) प्रकाशित निबन्ध सङ्ग्रहहरू हुन् । उनका प्रकाशित नाटकहरू यसप्रकार छन् :

- (क) आरूका फूलका सपना (२०५८)
- (ख) पाँच नाटक सङ्ग्रह (२०६०)
- (ग) तीन नाटक सङ्ग्रह (२०६५)
- (घ) चिरिएका साँभहरू (२०६५)

कवितानाटक गीतानाटक कै एक भेदका रूपमा देखा पर्दछ । यसमा सामान्य नाटकको तुलनामा कल्पनाको उडान बढी रहेको हुन्छ र वस्तुलाई भन्दा भावलाई जोड दिएको हुन्छ । कवितानाटक करुण भावप्रवाहका दृष्टिले पनि भावुक प्रकृतिका हुन्छन् । दुःखान्तता तथा कारुणिकता सिर्जना गर्नका लागि पनि कवितानाटकमा भावुकता प्रवल रहनु अनिवार्य हुन्छ । यसमा नाट्यवस्तु, चरित्र तथा परिवेश पनि त्यसै प्रकृतिका हुन्छन् । सुवेदीका एक दर्जन जति नाटकहरू प्रकाशित भए पनि वि.सं. २०५८ मा प्रकाशित आरूका फूलका सपना र वि.सं. २०६० मा प्रकाशित पाँच नाटक सङ्ग्रहभित्र रहेको यूमा गरी दुईवटा नाटक मात्र कवितानाटकका रूपमा रहेका छन् । सुवेदीले आफ्ना कवितानाटकमा प्रयोग गरेका तत्त्वगत विशेषतालाई आधार बनाएर अभि सुवेदीका कवितानाटकको विश्लेषण प्रस्तुत शोध कार्यमा गरिएको छ ।

१.२ समस्या कथन

अभि सुवेदीले कवितानाटक, गद्य नाटक जस्ता नाटकका विविध स्वरूपलाई अँगालेर नाटकको रचना गरे तापनि उनका कवितानाटकको अध्ययन, विश्लेषण हालसम्म पनि हुन

सकेको देखिदैन । यसै सन्दर्भमा नेपाली नाट्य क्षेत्रमा देखापरेका यिनका कवितानाटकको अध्ययन, विश्लेषण गर्नु उक्त शोधपत्रको प्रमुख समस्या रहेको छ । उक्त मूल समस्यासँग गाँसिएर निम्नलिखित समस्याहरू आएका छन् :

१. अभि सुवेदीको नाट्ययात्रा के कस्तो रहेको छ ?
२. आरूका फूलका सपना कवितानाटकमा नाट्यतत्त्वको प्रयोग के कसरी गरिएको छ ?
३. यूमा कवितानाटकमा नाट्यतत्त्वको प्रयोग के कसरी गरिएको छ ?

१.३ उद्देश्य कथन

प्रस्तुत शोधपत्रको उद्देश्य नाटककार अभि सुवेदीको कवितानाटकको अध्ययन विश्लेषण गर्नु रहेको छ । यही मूल उद्देश्यसँग सम्बन्धित अन्य उद्देश्यहरू निम्नलिखित रहेका छन् :

- (१) अभि सुवेदीको नाट्ययात्राको अध्ययन गर्नु,
- (२) आरूका फूलका सपना कवितानाटकमा नाट्यतत्त्वको प्रयोग कसरी गरिएको छ, त्यसको अध्ययन र विश्लेषण गर्नु,
- (३) यूमा कवितानाटकमा नाट्यतत्त्वको प्रयोग कसरी गरिएको छ, त्यसको अध्ययन र विश्लेषण गर्नु

यिनै उद्देश्यहरूमा केन्द्रित भई प्रस्तुत शोधपत्र तयार पारिएको छ ।

१.४ पूर्वकार्यको समीक्षा

नेपाली साहित्यमा समसामयिक साहित्यकारको अध्ययन गर्ने काम त्यति धेरै भइनसकेकाले अभि सुवेदीका बारेमा पनि विस्तृत अध्ययन हुन बाँकी नै देखिन्छ । सुवेदीको नाट्यकारितासँग सम्बन्धित कुनै ठोस, विस्तृत र व्यवस्थित अध्ययन, विश्लेषण हालसम्म हुन सकेको छैन । यहाँ उनका नाटककार व्यक्तित्वका बारेमा गरिएका छिटपुट चर्चा, भूमिका र पत्रपत्रिकामा प्रकाशित समीक्षात्मक टीका टिप्पणीहरूलाई कालक्रमका आधारमा निम्नानुसार प्रस्तुत गरिएको छ :

- (क) डा.डी.पी. भण्डारीले आरूका फूलका सपना (साप्ताहिक अन्तरङ्ग, २०५७) नामक लेखमा 'अभि सुवेदीद्वारा रचित कविता आरूका फूलका सपना धेरै कुराहरूको एक काव्यात्मक सम्मेलन हो-नाटकीयता बोकेको सम्मेलन' भन्ने कुरा उल्लेख गर्दै उनको कवितानाटकको बारेमा सामान्य परिचय मात्र दिएका छन् ।

- (ख) शिव रिजालले पाँच नाटक (२०६०) को भूमिकामा 'नेपाली नाटक र रङ्गमञ्च सम्बन्धी समालोचना लेख्दै हिंड्ने सुवेदी नेपाली रङ्गमञ्चको संस्थागत विकास हुनुपर्छ भन्ने बोध भई नाटक लेखी र लेख्न लगाएर मञ्चन गर्नुलाई नेपाली रङ्गमञ्चले गरेको नयाँ खोजको रूपमा लिनु पर्दछ' भन्ने कुरा गरेका छन् । यस भनाइबाट सुवेदीले उत्तरआधुनिक रङ्गमञ्चको क्षेत्रमा उल्लेखनीय योगदान पुऱ्याएको चर्चा गरेको देखिन्छ ।
- (ग) केशवप्रसाद उपाध्यायले प्रज्ञा (वर्ष ३५, अङ्क १, कार्तिक-चैत्र, २०६१) को अभि सुवेदीको उत्तरआधुनिक नाटक : रूँगालाको आकाश शीर्षकको लेखमा साहित्यसँग सङ्गीत र कला एवम् दर्शन, संस्कृति, भाषा र पुरातत्त्वमा अभिरुचि राखी तिनको अध्ययन अनुसन्धानमा संलग्न रहेका सुवेदीका नाटक उत्तरआधुनिक प्रवृत्तिका भएको उल्लेख गरेको देखिन्छ ।
- (घ) ब्रतराज आचार्यले आधुनिक नेपाली नाटक (२०६६) मा 'सुवेदीका नाटकमा सामाजिक व्यङ्ग्य भन्दा दार्शनिक चिन्तन प्रमुख देखिन्छ तर सुवेदी विचार वा चिन्तनलाई सतहमा प्रस्तुत नगरी नाटकीय कार्यव्यापारको भित्री तहमा मात्र प्रस्तुत गर्दछन् । सुवेदीका नाटकमा नेपाली संस्कृतिको काव्यात्मक प्रस्तुति पाइन्छ र नाटकको मञ्चनमा नाट्यनिर्देशक र कलाकारहरूको कल्पनाशील भूमिका बढी अपेक्षित देखिन्छ ।' यसबाट सुवेदीका नाटकमा दार्शनिक विचार वा चिन्तनको गहिराई पाइन्छ भन्ने कुराको सामान्य जानकारी प्राप्त भएको छ ।
- (ङ) केशवप्रसाद उपाध्यायले नेपाली नाटक र नाटककार (२०६७) मा 'अभि सुवेदीले नाट्यसम्राट बालकृष्ण समपछि कवितात्मक नाटक लेखेर नेपाली नाट्य विधालाई नयाँ उचाइ दिएका छन् र उनी प्रशंसाका पात्र भएका छन् भने उनी उत्तरआधुनिक नाटककारका रूपमा स्वदेशी र विदेशी दुवैथरी रङ्गवेत्ताहरूका माझ प्रशंसित छन्' भनी सुवेदीको नाट्य योगदानको सामान्य चर्चा गरेका छन् ।

अभि सुवेदीका कवितानाटकका बारेमा प्राप्त उपर्युक्त सामग्रीहरूको अध्ययन गर्दा समग्र पक्षको नभई एक एक पक्षमा मात्र चर्चा गरेको पाइन्छ । सुवेदीका कवितानाटकको समग्र पक्षलाई समेटेर विभिन्न दृष्टिबाट गरिएको पूर्ण विश्लेषणात्मक सामग्रीको अभाव यथावत् नै रहेको देखिन्छ । त्यसैले प्रस्तुत शोधकार्यमा उपर्युल्लिखित अभावहरूलाई परिपूरण गर्दै अभि सुवेदीका कवितानाटकका बारेमा समग्र अध्ययन तथा विश्लेषण गरिएको छ ।

१.५ शोधकार्यको औचित्य

आधुनिक नाट्यपरम्परामा उत्तरवर्ती चरणमा नवीन प्रयोगका साथ देखापरेका नाटककार अभि सुवेदीका कवितानाटकहरूको विशेष अध्ययन, विश्लेषण भएको पाइँदैन । यस शोधपत्रमा सुवेदीको नाट्ययात्रा र उनका कवितानाटकको अध्ययन विश्लेषण गरिएको हुनाले सुवेदीका नाट्यकारिताका बारेमा विस्तृत ढङ्गले अध्ययन विश्लेषण गर्न चाहने अध्येतालाई यस शोधपत्रबाट एक माग्ने खाकोर्न सहयोग मिल्ने छ । यसका साथै आधुनिक नेपाली नाटकको समग्र अध्ययन गर्न चाहनेहरूका लागि पनि यो शोधकार्य उपयोगीसिद्ध हुने भएकाले यसको अध्ययन औचित्यपूर्ण देखिन्छ ।

१.६ शोधकार्यको सीमाङ्कन

अभि सुवेदीले नेपाली साहित्यका कविता, निबन्ध, नाटक, समालोचना आदि विधामा कलम चलाएका भए तापनि प्रस्तुत शोधकार्यमा अभि सुवेदीका कवितानाटकको मात्रै अध्ययन र विश्लेषण गरिएको छ । गीतिनाटकका तत्त्वगत आधारमा कवितानाटकको विश्लेषण गर्नु यस शोधकार्यको सीमा हो ।

१.७ शोध विधि

१.७.१ सामग्री सङ्कलन

प्रस्तुत शोधकार्यलाई सम्पन्न गर्न प्राथमिक सामग्रीको रूपमा अभि सुवेदीका आरूका फूलका सपना र यूमा कवितानाटकलाई लिइएको छ । शोधप्रतिवेदनको तयारीका निम्ति पुस्तकालयीय अध्ययन विधिका आधारमा पुस्तक तथा पत्रपत्रिकाको अध्ययन गरी द्वितीय सामग्री सङ्कलन गरिएको छ ।

१.७.२ विश्लेषण विधि

प्रस्तुत शोधकार्य गुणात्मक शोध पद्धतिमा आधारित छ । यसमा सङ्कलित सामग्रीको प्रकृतिअनुसार वर्णन, विश्लेषण र तुलनासमेत गरिएको छ र कवितानाटकको विश्लेषणका निम्ति गीतिनाटकका विधागत तत्त्वहरूलाई आधार मानिएको छ । यसका साथै उनका कवितानाटकमा नारीवादी, अस्तित्ववादी, ऐतिहासिक एवम् सांस्कृतिक विखण्डन, मिथकीयता आदि प्रवृत्तिहरूलाई आगमनात्मक र निगमनात्मक दुवै तर्क पद्धति प्रयोग गरी पहिचान गर्ने प्रयत्न गरिएको छ ।

१.८ शोधपत्रको रूपरेखा

प्रस्तुत शोधपत्रलाई व्यवस्थित एवम् सुसंगठित रूप दिनका लागि निम्नानुसार शीर्षकमा विभाजन गरी शीर्षक उपशीर्षकसमेत राखेर अध्ययन प्रतिवेदन तयार पारिएको छ । उक्त शोधपत्रको परिच्छेद विभाजनका मुख्य शीर्षकहरू निम्नानुसार रहेका छन् :

- पहिलो परिच्छेद : शोधपरिचय
- दोस्रो परिच्छेद : अभि सुवेदीको नाट्ययात्रा
- तेस्रो परिच्छेद : कवितानाटकको सैद्धान्तिक स्वरूप
- चौथो परिच्छेद : आरूका फूलका सपना कवितानाटकको विश्लेषण
- पाँचौ परिच्छेद : यूमा कवितानाटकको विश्लेषण
- छैटौ परिच्छेद : उपसंहार र निष्कर्ष

अभि सुवेदीको नाट्ययात्रा

२.१ जीवनीको सङ्क्षिप्त रूपरेखा

अभि सुवेदीको जन्म वि.सं. २००२ असार १६ गतेका दिन कोशी अञ्चल तेह्रथुम जिल्ला अन्तर्गत पर्ने साब्ला टोलमा भएको थियो । यिनको न्वारनको नाम अभिनारायण सुवेदी हो (अधिकारी, २०६४ : ५) । यिनी चार महिनाको हुँदा नै पिताको मृत्यु भएको हुनाले आमाद्वारा यिनको पालनपोषण भएको देखिन्छ । यिनी एक शिक्षित र सम्पन्न परिवारमा जन्मिएका देखिन्छन् । यिनका बाबु पूर्वीय क्षेत्रीय प्रशासक थिए भने आमा संस्कृत, हिन्दी, बङ्गाली भाषाकी ज्ञाता थिइन् । यिनले स्कूल भर्ना हुनुभन्दा पहिला नै आमाबाट हिन्दी, बङ्गाली भाषाको जानकारी प्राप्त गरिसकेको बुझिन्छ । सम्पन्न र शिक्षित पारिवारिक प्रभावले अभि सुवेदीमा सानैदेखि शिक्षा, आचार, व्यवहार आदि विभिन्न विषयमा ज्ञान हाँसिल गर्ने अवसर प्राप्त भयो । उनलाई सम्पन्न पारिवारिक पृष्ठभूमिमा उर्वर बौद्धिक वातावरण प्राप्त थियो (अधिकारी, २०६४ : ६) ।

शैक्षिक रूपमा घरको वातावरण अनुकूल भएका कारण घरमै गुरु स्थापना गरेर सुवेदीलाई आफ्नी आमाद्वारा अक्षरारम्भ गराइएको थियो । यिनको आरम्भकालीन शिक्षा संस्कृत पाठशालाबाट भएको थियो । विरामी पर्दा पनि नसुती-नसुती पढ्ने यिनी कक्षामा सधैं प्रथम हुने र कहिलेकाहीं पूरै स्कूल नै प्रथम पनि भएको बुझिन्छ । आफ्नी आमाले रामायण वाचन गरेको सुनेपछि यिनी साहित्यतर्फ आकर्षित भएको बुझिन्छ । आफू पनि भानुभक्त जस्तै बन्ने इच्छा राखेर उनले कविता र गद्यमा पनि त्यही लयको खोजी गरे । अरूले सुनाएका मौखिक कविताहरूलाई पनि उनी सकेसम्म टिपेर राख्ने गर्थे । यिनी आफ्नी आमालाई विश्वको ज्ञान र भावना अनि शक्तिको केन्द्र ठान्दथे । उनी सानैदेखि प्रकृतिसँग रमाउने र साहित्यतर्फ चाख राख्ने भएकाले उनको बाल्यकाल लय, प्रकृति अनि काव्यका आदिम लयले बनेको थियो (अधिकारी, २०६७ : ९५) ।

सुवेदीले घरमै अक्षरारम्भ गरिसकेपछि औपचारिक शिक्षाका लागि घरबाट ४५ मिनेट लाग्ने सिंहवाहिनी मा. वि. म्याङ्लुङ्गमा भर्ना भएर कक्षा १० सम्मको अध्ययन त्यहीबाट सम्पन्न गरेको देखिन्छ । उनले वि.सं. २०१९ सालमा एस.एल .सी परीक्षा उत्तीर्ण गरेपछि प्रमाण पत्र तहको अध्ययनको लागि महेन्द्र मोरङ्ग बहुमुखी क्याम्पस विराटनगर आएको देखिन्छ । त्यसपछि उनले प्राप्त गरेको शिक्षा क्रमशः स्नातक तह- महेन्द्र बहुमुखी क्याम्पस धरान, वि.सं. २०२३,

स्नातकोत्तर- त्रिभुवन विश्वविद्यालय कीर्तिपुर : सन् १९७०, विद्यावारिधि अङ्ग्रेजी- त्रिभुवन विश्वविद्यालय कीर्तिपुर : सन् १९९२ रहेको पाइन्छ । सुवेदीले अध्ययनका साथै साहित्य, राजनीति, सामाजिक संलग्नता, जागिर जस्ता कुरालाई समेटेर पनि विदेशका विभिन्न विश्वविद्यालयसम्म पुगेर शिक्षा-दीक्षा प्राप्त गरेको देखिन्छ (अधिकारी, २०६४: ६) । विदेशमा पढ्ने सन्दर्भमा भने यिनले ठूलो आर्थिक कठिनाई समेत बेहोर्नु परेको थाहा पाइन्छ । जागिरलाई सरल र जीवनलाई बक्र ठान्ने यिनको जीवन पनि निकै सङ्घर्षमय नै देखिन्छ । नयाँ नयाँ प्रयोग गर्न रुचाउने यिनी साहित्यमा अझै नवीनताको खोजी गरिरहेका छन् (अधिकारी, २०६४ : ७) ।

२.१.१ साहित्यिक प्रेरणा र प्रभाव

कुनै पनि साहित्यकारले लेख रचना आदि सृजना गर्दा कसैको प्रभाव वा प्रेरणा ग्रहण गरेको हुन्छ । अभि सुवेदीको साहित्य लेखनतर्फको उन्मुखतामा पनि यस्तै विभिन्न व्यक्तिहरूको एवम् प्रसिद्ध साहित्यकारहरूका कृतिहरूको अध्ययनबाट प्रत्यक्ष वा अप्रत्यक्ष रूपमा प्रभाव परेको पाइन्छ । सुवेदीको साहित्यिक जीवन निर्माणमा पारिवारिक वातावरण मुख्य रूपमा रहेको देखिन्छ भने नारीसँगको संसर्ग साहित्य रचनाको उर्जाको रूपमा रहेको देखिन्छ । सुवेदी आफ्नो लेखनको मूल प्रेरणाको स्रोत आफ्नी आमालाई ठान्दछन् । सुवेदीमा रामायणको प्रभाव परी आफू पनि भानुभक्त जस्तै बन्ने चाहनाले कोक्रामा नानी रोएको देखेर नानी रोयो शीर्षकमा उनले पहिलो कविता लेखेको पाइन्छ ।

बाल्यकालदेखि नै कविता र समीक्षा लेखनमा अघि बढिरहेका सुवेदी वि.सं २०१९/२० तिर काठमाण्डौ आएपछि अग्रज साहित्यकार बालकृष्ण सम, इन्द्रबहादुर राई, कृष्ण चन्द्रसिंह प्रधान, सिद्धीचरण श्रेष्ठ, ईश्वरबल्लभ, मोहन कोइराला, पुण्यप्रसाद सुवेदी जस्ता साहित्यकारसँगको भेटपछि प्रेरणा र प्रभाव ग्रहण गरी यिनी साहित्यिक रचनातर्फ भन् -भन् आकर्षित बन्दै गएको देखिन्छ । त्यसैगरी विदेशी साहित्यकारहरूमा शेक्सपियर, ब्यारिल चर्चिल, ह्यारोल्ड पिन्टर, गिरीश कर्नाड, सन् ओ केसी, जोन मिलिडटन सिन्ज जस्ता नाटककारहरूबाट पनि उनी प्रभावित रहेको देखिन्छ (अधिकारी, २०६७ : १०५) । यसका अतिरिक्त यिनी जन्मेको पूर्वी पहाडी परिवेश, हरियाँ डाँडा काँडा, पाथिभरा र कञ्चनजंघाका रमणीय दृष्य, किराँती साँस्कृतिक परिवेश आदिले उनमा साहित्यिक भावना जगाउन प्रेरणा मिलेको बुझिन्छ । मूलतः सुवेदीको लेखनमा आमाको उचित निर्देशन, वातावरणीय प्रभाव, स्वदेशी तथा विदेशी

साहित्यकारसँगको संसर्ग, अध्ययन र जीवन भोगाइबाट प्राप्त ज्ञान, उत्तरआधुनिक चिन्तन आदिले प्रभाव पारेको देखिन्छ ।

२.१.२ प्रारम्भिक रचना र प्रकाशित कृति

वि.सं. २०१३ सालमा नानी रोयो शीर्षकमा फुटकर कविता प्रकाशित गरेर साहित्यमा कलम चलाउन सुरु गरेका अभि सुवेदीका लेख रचनाहरू एक दर्जनभन्दा बढी कृतिका रूपमा देखिन्छन् र अन्य फुटकर रचनाहरू पनि विभिन्न पत्रपत्रिकामा प्रकाशित भएका छन् । कविता विधाबाट आफ्नो लेखनलाई अगाडि बढाएका सुवेदीले साहित्यका विविध विधामा कलम चलाएका छन् । उनलाई साहित्यिक व्यक्तित्वका रूपमा चिनाउने प्रकाशित कृतिहरूलाई यसरी सूचीबद्ध गरी देखाउन सकिन्छ :

- १) पाश्चात्य काव्यसिद्धान्त (२०३०) समालोचनात्मक निबन्ध
- २) सिर्जना र मूल्याङ्कन (२०३८) समालोचनापरक निबन्ध
- ३) पच्चीस वर्षका नेपाली कविता (२०३९) सम्पादित कृति
- ४) जापानी हाइकु : हिजो र आज (२०४४) अनुदित कृति
- ५) जापानी नोह नाटक (२०४६) अनुदित कृति
- ६) जापानी उपन्यासप्रति विभिन्न दृष्टिकोण (२०४६) सम्पादित कृति
- ७) शब्द र चोट (२०५३) कविता सङ्ग्रह
- ८) रचना र माध्यम (२०५४) समालोचनात्मक निबन्ध
- ९) समकालीन नेपाली कविता (२०५५) सहलेखन
- १०) कार्पेट टाँगिएको आकाश (२०५६) निबन्ध सङ्ग्रह
- ११) आरूका फूलका सपना (२०५८) नाटक
- १२) पाँच नाटक (२०६०) नाटक सङ्ग्रह
- १३) निबन्ध र टुँडिखेल (२०६४) निबन्ध सङ्ग्रह
- १४) निबन्धमा उत्तरवर्ती कालखण्ड (२०६६) निबन्ध सङ्ग्रह
- १५) तीन नाटक (२०६५) नाटक सङ्ग्रह
- १६) चिरिएका साँभहरू (२०६८) नाटक सङ्ग्रह

उपर्युक्त पुस्तककार कृतिका अतिरिक्त अभि सुवेदीले विभिन्न पत्रिकाहरूमा पनि आफ्ना रचना र समीक्षात्मक टिप्पणीहरू प्रकाशित गराएका छन् । उनी साहित्यको प्रारम्भकालीन समयमा नाटक विधामा भन्दा समीक्षात्मक लेखतिर बढी आकर्षित रहेको पाइन्छ । उनका यस्ता

समीक्षात्मक रचनाहरू रूपरेखा, मधुपर्क, मुकुट जस्ता पत्रिकामा प्रकाशित भएको पाइन्छ । उनले 'आधुनिक नेपाली कविता र दार्जीलिङ्का केही कविहरू' शीर्षकमा रूपरेखा (२०२१) पत्रिकामा समीक्षात्मक लेख लेखेर पठाएपछि उनका रचनाहरू प्रकाशन हुन थालेका हुन् । वि. सं. २०२८ मा प्रकाशित मुकुट पत्रिकामा 'ब्रेलमा हत्केला छामेर : शैली र बुद्धिको उच्चाट' भन्ने लेख प्रकाशित भएको पाइन्छ । यसका अतिरिक्त उनका यस्ता थुप्रै समीक्षात्मक लेखहरू प्रकाशित भएको बुझिन्छ । सुवेदीले कविता विधाका माध्यमबाट नेपाली साहित्यमा प्रवेश गरेर नाटक, निबन्ध, समालोचना जस्ता विविध विधामार्फत आफूलाई प्रयोगवादी लेखकका रूपमा उभ्याउन सफल रहेका छन् । उनले आफूले देखे, भोगेका र अध्ययनबाट प्राप्त ज्ञानलाई नवीकरण गरी नेपाली साहित्यमा प्रयोग गरिरहेका छन् ।

२.२ अभि सुवेदीको सृजनात्मक व्यक्तित्व

कुनै पनि व्यक्तिको सृजनात्मक व्यक्तित्व त्यस व्यक्तिको साहित्यिक कृतिहरूको अध्ययनका आधारमा गर्नु पर्ने हुन्छ । सुवेदीले साहित्यका विविध विधामा कलम चलाएका छन् । उनको सृजनात्मक व्यक्तित्वलाई प्रकाशित कृतिको विधागत सापेक्षताको आधारमा छुट्याउनु पर्ने भएकाले यहाँ त्यसै अनुरूप अध्ययन गरिन्छ ।

अभि सुवेदीले २०१३ सालमा नानी रोयो शीर्षकको कविता प्रकाशन गरी आफ्नो साहित्यिक यात्रा सुरु गरेको देखिन्छ । उनको शब्द र चोट (२०५३) कविता सङ्ग्रह पनि प्रकाशित भइसकेको छ । यिनले समाज, प्रेम, राजनैतिक, आर्थिक अवस्थाप्रतिको आफ्नो अनुभूतिलाई कविताको विषय बनाएका छन् । वर्तमान मान्छेले भोग्नु परेका हत्या, हिंसा, पीडा, छटपटी आदिलाई आफ्नो कविताको विषय बनाउने सुवेदीले आधुनिक शहरमा भौतिक शरीरको भीड लागे पनि मान्छेले मानवीय व्यवहार नगरेकोप्रति तीव्र व्यङ्ग्य प्रहार गरेका छन् (अधिकारी, २०६४ : ११) । नारीबाटै साहित्यमा प्रेरित भएका सुवेदीले आफ्ना कवितामा नारीलाई पुरुष जतिकै शक्तिवान् देखाएका छन् र नारीसँगको संसर्गलाई साहित्य रचनाका दृष्टिले उर्जाशील हुन्छ भन्ने भाव पनि व्यक्त गरेका छन् । उनका कतिपय कविताहरूमा मानिसले आफ्नो असन्तुष्टिहरूलाई प्रत्यक्ष रूपमा प्रस्तुत गर्न नसकेको अवस्थामा कवितामार्फत पनि व्यक्त गर्न सक्छ र आनन्द प्राप्त गर्न सक्छ भन्ने विचार व्यक्त गरेका छन् । त्यसैगरी प्रजातन्त्रप्रति आस्थावान् सुवेदीले समानता र स्वतन्त्रताप्रतिको तीव्र चाहनालाई पनि अत्यधिक महत्त्व दिएको देखिन्छ । तत्सम, तद्भव र आगन्तुक सबै किसिमका शब्दहरूको प्रयोग गरिएका

यिनका कविता गद्य एवम् मुक्त लयमा रचिएका छन् । सामाजिकता, युगीन यथार्थको प्रस्तुति, क्रान्तिकारिता, प्रेमप्रणय, प्रकृतिप्रेम, मानवतावादी भाव एवम् समर्पण, गरिबीको चित्रण आदि मुख्य विशेषताहरू यिनका कवितामा पाउन सकिन्छ ।

अभि सुवेदीले साहित्यका विविध विधाहरूमध्ये निबन्ध विधामा पनि सशक्त रूपमा कलम चलाएका छन् । यिनका **कार्पेट टाँगिएको आकाश** (२०५६), **निबन्ध र टुँडिखेल** (२०६४) र **निबन्धमा उत्तरवर्ती कालखण्ड** (२०६६) गरी तीनवटा निबन्ध सङ्ग्रह प्रकाशित भएका छन् । यिनले आफ्नो जीवन भोगाइमा आइपरेका समस्याहरू, अध्ययन र यात्राबाट प्राप्त ज्ञान, विज्ञान प्रविधिसम्बन्धी कुरालाई निबन्धका विषय बनाएका छन् । यिनका निबन्धमा विधाहीनताको स्थिति सिर्जना गर्ने उत्तरआधुनिक प्रवृत्ति पाइने हुनाले कतिपय ठाउँमा कविता र हाइकुका पङ्क्तिहरू पनि मिश्रण भएको पाइन्छ । यिनले आफ्नो निबन्धमार्फत वैज्ञानिक उपकरणले आधुनिक मानव जीवनमा ल्याएका सुविधाका साथै विकृतिलाई पनि प्रस्तुत गरेका छन् । यिनले मानवीयता दिनप्रतिदिन ह्रास हुँदै गएको कुरा र मानिसले आफूलाई असुरक्षित ठान्न थालेकाले त्यस कुराप्रति तीव्र व्यङ्ग्य प्रहार गरेका छन् । यिनले निबन्धमा संस्कृतिका नाममा नारीलाई सजावटका रूपमा राख्ने र यान्त्रिकीकरण गर्ने प्रवृत्तिको तीव्र आलोचना गर्दै नारीप्रति सहानुभूति भाव प्रकट गरेका छन् । आजको प्राविधिक संस्कृतिको विकासका कारण विश्व मानवसमुदाय भूमण्डलीकरण भएको र अन्तर्राष्ट्रियता वैयक्तिक पहुँचभित्र सीमित हुँदै गएकाले मानिसका हरेक समस्याहरू एकै ठाउँमा बसेर पनि समाधान गर्न सकिने कुरालाई यिनले आफ्ना निबन्धात्मक लेखमार्फत प्रस्तुत गरेका छन् । आयामगत दृष्टिले हेर्दा यिनका निबन्ध छोटो भए पनि तिनमा विषयगत गहनता पाइन्छ । सरल बिम्ब र छोटो छोटो वाक्यगठन भएका सुवेदीका निबन्धमा शीर्षकविधान प्रतीकात्मक देखिन्छन् (अधिकारी, २०६४:१६) ।

अभि सुवेदी उत्तरआधुनिक नाट्यकलालाई सबल रूपमा स्थापित गर्ने उत्तरआधुनिक नाटककार हुन् (उपाध्याय, २०६७ : ६६)। अभि सुवेदीका सृजनात्मक व्यक्तित्वका विविध पाटाहरूमध्ये पछिल्लो चरणमा आएर नाटककार व्यक्तित्व निकै उर्वर रहेको देखिन्छ । २०५८ सालमा प्रकाशित **आरूका फूलका सपना** नाटक सुवेदीको नाटककार व्यक्तित्वलाई चिनाउने प्रथम पुस्तककार कृति मानिन्छ । वि.सं. २०६० सालमा प्रकाशित **पाँच नाटक** उनको दोस्रो नाट्य सङ्ग्रह हो । यसमा **अग्नि**को कथा, **ठमेल**को यात्रा, **यूमा**, **नाटकपछिको यात्रा** र **रुँगालाको आकाश**, गरी पाँचवटा नाटकहरू सङ्ग्रहित छन् । त्यसैगरी यिनको अर्को **तीन नाटक** सङ्ग्रह अन्तर्गत **मायादेवीको सपना**, **जीवनदेखि जीवनसम्म** र **बिम्बाका सपना** गरी तीनवटा नाटकहरू

सङ्ग्रहित रहेका छन् । २०६८ सालमा प्रकाशित उनको अर्को नाट्य सङ्ग्रह **चिरिएका साँभहरूमा चिरिएका साँभ र समय शरीर यात्रा** गरी दुईवटा नाटकहरू सङ्ग्रहित रहेका छन् । यी नाटकहरू पारम्परिक नाटकभन्दा भिन्न छदैं छन्, पूर्ववर्ती प्रयोगधर्मी नाटकभन्दा पनि स्वरूप, संरचना र उद्देश्यमा भिन्न छन् । नेपाली रङ्गकर्मलाई विश्वरङ्गमञ्चका परिप्रेक्षमा नयाँ उचाइ प्रदान गर्नका लागि अपेक्षित रङ्गमञ्चीय नवप्रयोगका साथ रङ्गमञ्चमा प्रस्तुत गर्ने प्रयोजनबाट लेखिएका देखिन्छन् (उपाध्याय, २०६७ : ६५) । यिनका प्रायः सबैजसो नाटकमा विधामिश्रण, विधाभञ्जन र संस्कृतिको मिश्रण भएको देखिन्छ र सङ्घर्षशील नारी पात्रको विशेष प्रयोग भएको देखिन्छ । यी नाटकमा वर्तमानलाई अतीतसँग जोडेर विषयवस्तु निर्माण गरिएको छ र मानवसमाजको सांस्कृतिक इतिहासलाई त्यसको निरन्तरतामा देखाउन खोजिएको छ । यिनमा नायकनायिका केन्द्रीयताको परम्पराको पनि विनिर्माण भएको छ । काव्यमय भाषाको प्रयोग गरेका कारण यिनका नाटकका संवाद पनि काव्यिक बन्न पुगेका देखिन्छन् ।

स्रष्टा र द्रष्टा दुवै चेत भएका अभि सुवेदी आधुनिक समालोचनाका प्रखर व्यक्तित्व पनि हुन् । उनको समालोचनात्मक व्यक्तित्व पनि सृजनात्मक व्यक्तित्व जतिकै सफल देखिन्छ । यिनी २०२१ सालको रूपरेखामा 'आधुनिक नेपाली कविता र दार्जीलिङ्गका केही कविहरू' शीर्षकको समालोचनात्मक लेख लेखेर समालोचनाको क्षेत्रमा प्रवेश गरेका देखिन्छन् । यिनको पहिलो समालोचना कृति **पाश्चात्य काव्यसिद्धान्त** (२०३०) हो । यिनका **सिर्जना र मूल्याङ्कन** (२०३८) र **रचना र माध्यम** (२०५४) समालोचनाका कृतिहरू पनि प्रकाशित भइसकेका छन् । यिनका अन्य थुप्रै समालोचनात्मक लेखहरू पनि विभिन्न पत्रपत्रिकाहरूमा प्रकाशित भएका छन् । यिनमा भएको बौद्धिक व्यक्तित्व र तार्किकताको प्रखर वेग समालोचनामा पनि देखिन्छ । वस्तुवादी र शैली वैज्ञानिक चेत भएका सुवेदी नयाँ दृष्टि भएका समालोचकका रूपमा चिनिन्छन् (श्रेष्ठ, शर्मा, २०५१ : २४३) । भावपरक एवम् वस्तुपरक चिन्तनलाई सरल एवम् स्पष्ट भाषाशैलीका माध्यमबाट साहित्यको सैद्धान्तिक समीक्षा गर्ने सुवेदी उत्तरआधुनिक प्रवृत्तिका पनि नजिक देखिन्छन् (सुवेदी, २०६१ : ३५५) । सैद्धान्तिक, वस्तुपरक, भाषोन्मुख, शोधप्रयोजपरक एवम् शैली वैज्ञानिक बनेर आधुनिक नेपाली समालोचनामा देखापरेका सुवेदीले हाल आएर उत्तरआधुनिकवाद समेत ग्रहण गरेको देखिन्छ ।

अभि सुवेदी साहित्यिक यात्राका सन्दर्भमा सहलेखन कार्यमा पनि संलग्न देखिन्छन् । **समकालीन नेपाली कविता** (२०५५) यिनको सहलेखनको उपज हो । यस कविता सङ्ग्रहमा १०३ कविहरूका करिब २०० कविता रचना सङ्ग्रहित छन्, जसमध्ये सुवेदीका तीनवटा कविता

देखिन्छन् । सुवेदीले यी कवितामार्फत शब्दले नै हामी कसैसँग सम्झौता गर्छौं, कसैलाई चोट पु-याउँछौं साथै कसैबाट सम्मानित हुन्छौं भन्दै शब्द प्रयोगप्रति सबैलाई सजग बनाएका आदि भाव प्रस्तुत गरेका छन् ।

हिन्दी, अङ्ग्रेजी, बङ्गाली, जापानी आदि बहुभाषाका ज्ञाता अभि सुवेदीले साहित्य सिर्जनाका साथै अनुवाद कार्य पनि गरेका छन् । यिनका अनुदित कृतिमा जापानी हाइकु : हिजो र आज (२०४४) र जापानी नोह नाटक (२०६४) रहेका छन् । जापानी हाइकु हिजो र आज कृतिमा सुवेदीले हाइकु कविताको थालनी, परिभाषा, विकासक्रम र युग विभाजन गर्नका साथै हाइकु कविहरूको परिचयसमेत दिएका छन् । जापानी नोह नाटकमा यिनले नोह नाटकको परिचय, विकास र प्रत्येक नाटकको सङ्क्षिप्त परिचय पनि दिएका छन् ।

साहित्यिक व्यक्तित्वका धनी अभि सुवेदीमा सम्पादक व्यक्तित्व पनि रहेको देखिन्छ । पच्चीस वर्षका नेपाली कविता (२०३९) र जापानी उपन्यासप्रति विभिन्न दृष्टिकोण (२०४६) यिनका सम्पादित कृति हुन् । यिनले आफूले सम्पादन गरेका कृतिहरूमा रचनाको परम्परा र प्रवृत्तिबारे चर्चा गरेका छन् भने कतिपय कृतिहरूमा समालोचकीय टिप्पणीसमेत गरेका छन् । यसरी स्वदेशी र विदेशी कृतिहरूको सम्पादन गरिसकेका यिनी सम्पादनको क्षेत्रमा सैद्धान्तिक एवम् वस्तुवादी बनेर देखा परेका छन् ।

अभि सुवेदीले आफ्नो साहित्यिक यात्राका क्रममा संस्थागत र व्यक्तिगत प्रयासबाट प्रकाशित विभिन्न कृतिमा भूमिका पनि लेखेका छन् । कृतिले दिन खोजेको वास्तविक मूल्य के हो ? भन्ने कुरा यिनका भूमिका मात्र पढे पनि थाहा पाउन सकिन्छ । यिनका भूमिका निर्णायक र स्पष्ट हुने गर्छन् । साहित्य सिद्धान्त र नयाँ नेपाली समीक्षा, नेपाली कवितामा आधुनिक प्रयोग, अम्बर गुरुङ्का गीत, कमलमणी दीक्षित र नेपाली साहित्यको अध्ययन, सरमले रातो मूर्ति लगायतका उनका दुई दर्जनभन्दा बढी भूमिका लेखहरू रहेका छन् । उनले आफ्नै प्रकाशित कृतिमा पनि भूमिका लेखे गरेको पाइन्छ ।

साहित्यका विविध क्षेत्रमा कलम चलाएका सुवेदीले साहित्यमा दिएको योगदानको कदर गर्दै विभिन्न पुरस्कार तथा सम्मानले उनलाई सम्मानित गरेको पाइन्छ । साहित्यमा लामो समयसम्म योगदान गरेवापत भरतपुर चित्रवनको सगरमाथा प्रतिष्ठानद्वारा २०५५ सालमा उनलाई सम्मान गरेको पाइन्छ । २०५५ सालमै गरिमामा छापिएका कविताहरूमध्ये यिनका कविता सर्वोत्कृष्ट भएवापत २०५७ सालमा उनलाई पुरस्कार प्रदान गरिएको थियो । त्यसैगरी

२०५८ सालमा नेपाल कलाकार समाजद्वारा वरिष्ठ कला समीक्षक सम्मान, २०५९ सालमा गणेश भण्डारी साहित्य प्रतिष्ठानद्वारा पहिलो समालोचक सम्मान र रङ्गमञ्च योगदान सम्मानले उनलाई सम्मानित गरिएको थियो । यसका साथै उनले डबली नाट्य समूहको डबली नाट्य पुरस्कार र सन् २०१० मा सार्क साहित्य पुरस्कारसमेत प्राप्त गरेका छन् ।

२.३ नाट्ययात्राका प्रमुख चरणहरू

साहित्यकार अभि सुवेदीको कलम साहित्यका विविध विधामा चलेको भए तापनि पचासको दशकका अन्त्यदेखि उनी विशेषगरी नाटककारका रूपमा परिचित रहेका छन् । चार दशक अघि नाट्यलेखन र मञ्चनमा तथा तीन दशक अघि रेडियो नाट्यलेखन र प्रसारणमा लागेका सुवेदी पचासको दशकमा काठमाडौँ ओडिसी शीर्षक भएको एक अङ्ग्रेजी काव्यनाटक सन् १९९६ मा र रिभर स्टेज शीर्षकको अर्को नाटक सन् १९९९ मा काठमाडौँमा मञ्चित गराए पछि नाटककारका रूपमा चर्चामा आएका हुन् । सन् २००१ मा तेस्रो नाटक अङ्ग्रेजीमा ड्रिम्स अफ विच ब्लसम्स र नेपालीमा आरूका फूलका सपना नामबाट मञ्चित भएपछि उनको चर्चा चर्किदै गएको हो (उपाध्याय, २०६७ : २८०) । वि. सं. २०५८ मा प्रकाशित आरूका फूलका सपना शीर्षक एक लघु कवितानाटकका साथ उनले नेपाली साहित्यको नाट्यक्षेत्रमा प्रवेश गरेको देखिन्छ । यो नाटक उनले पहिले अङ्ग्रेजीमा लेखेर मञ्चन गरेपछि नेपालीमा पनि अनुवाद गरेर मञ्चन गरेका हुन् । अङ्ग्रेजीबाट नेपाली नाट्यक्षेत्रमा प्रवेश गरेका सुवेदीका हाल चारवटा नाट्य सङ्ग्रह प्रकाशित छन् । समग्रमा सुवेदीका यिनै प्रकाशित नाटकहरूलाई आधार मानेर उनको नाट्ययात्रालाई प्रमुख चार चरणमा विभाजन गरी अध्ययन गर्न सकिन्छ ।

(क) प्रथम चरण

अभि सुवेदीले आफ्नो विद्यार्थी जीवनदेखि नै नाटकलेखन र मञ्चन गर्न थालेको भएपनि २०५८ सालमा प्रकाशित आरूका फूलका सपना कवितानाटक नै उनलाई नेपाली साहित्यको नाट्यक्षेत्रमा नाटककारको परिचय दिने नाटक हो । यस कवितानाटकमा प्राचीनकालको इतिहासलाई उतारिएको छ, साथै भक्तपुर परिवेशको नेवारी संस्कृतिको विषयमा केन्द्रित रहेको छ । यस नाटकमा इतिहासले बिसर्पिएको नारी संवेदनालाई नाटककारले बौद्धिक ढंगबाट उजागर गर्न खोजेका छन् । स्वास्थ्यमान्छेको जीवनदर्शन समेट्न खोजेको यो नाटकमा भक्तपुरको नेवारी समुदायको परम्परा र संस्कृतिअनुरूप मैजु अर्थात् एउटी छोरीचेलीलाई इतिहासकी भृकुटीको

प्रतीक स्वरूप उनले माइतघर छोड्नु पर्ने विदेश जानु पर्ने विडम्बना दर्शाउन खोजिएको छ (सुवेदी, २०५८ : ९७) ।

यसमा भूतकाल र वर्तमानकाललाई एकै ठाउँमा मिसाएर कथावस्तु निर्माण गरिएको छ । भृकुटी र संस्कृतिको प्रसङ्गले अतीतको कथालाई देखाएको छ भने गाइडको प्रसङ्गले वर्तमानको कथालाई देखाएको छ । यी दुवै कथा निराशावादी बनेका छन् तर सांस्कृतिक विविधताको बाटोबाट भने आशालाग्दो बनेको छ । यसमा समस्या देखाएर नाटककारले समस्याको समाधान खोज्ने जिम्मा दर्शक र पाठकलाई दिएका छन् । सीमित पात्र प्रयुक्त यस नाटकमा गद्य एवम् काव्यात्मक भाषाको प्रयोग गरिएको छ र नेपालमा मात्र नभएर विदेशमा समेत प्रदर्शन भइसकेको छ । ऐतिहासिक स्रोतमा आधारित कथावस्तुको प्रयोग, काव्यात्मक भाषाको प्रयोग, कथावस्तुको दुःखान्त परिणति, सांस्कृतिक चेतना, ऐतिहासिक विखण्डन, अस्तित्वको खोजी आदि उनका यस चरणका मूल प्रवृत्ति हुन् ।

(ख) दोस्रो चरण

अभि सुवेदीको दोस्रो चरण वि. सं. २०६० सालबाट सुरु भएको देखिन्छ । यस चरणमा उनको पाँच नाटक सङ्ग्रह (२०६०) डबली नाट्यसमूहबाट प्रकाशित भएको पाइन्छ । यस नाटक सङ्ग्रहभित्र अग्निको कथा, ठमेलको यात्रा, यूमा, नाटकपछिको यात्रा र रूंगालाको आकाश गरी जम्मा पाँचवटा नाटकहरू सङ्कलित रहेका छन् । यी नाटकहरूमध्ये अग्निको कथा पहिलो मञ्चित नाटक हो । यसमा गुम्बामा आगो लागेर पुस्तकालय र विद्यालय जस्तो ज्ञानका केन्द्रहरू जलेको दुःखद घटनाको चित्रण गर्नका साथै त्यहाँका भिक्षु-भिक्षुणीहरूमाथि आएको सङ्कट, सन्त्रास र उनीहरूको मनोदशालाई मार्मिक रूपमा प्रस्तुत गरिएको छ । ठमेलको यात्रा नाटकले शक्ति र सम्पत्तिले सु सम्पन्न घरानियाँ परिवारको दुरावस्था र पतन देखाउनका साथै वर्तमान समयमा चलिरहेको सडक आन्दोलन र आतङ्कवादी गतिविधिबाट उत्पन्न सङ्कट र सन्त्रासलाई पनि सान्दर्भिक रूपमा देखाएको छ । यसमा नेपालको इतिहासको विगत र वर्तमानको दुःख र त्रासद सन्दर्भहरूलाई समेटिएको छ । यूमा लिम्बु मिथकलाई आधार मानेर रचिएको एक धार्मिक, साँस्कृतिक तथा सामाजिक नाटक हो । यसले किराँती पुराकथालाई जोडेर एक सैनिक परिवारको सामाजिक एवम् आर्थिक दुरावस्थाको यथार्थ प्रस्तुत गरेको छ । मातृसत्तालाई महत्त्व दिने लिम्बु समुदायकी आजकी नारीले भोग्नु परेको समस्या र पीडालाई अधि सादै यस नाटकले मातृत्वको महिमा देखाएको छ ।

पाँच नाटकमा सङ्ग्रहित अर्को नाटक **नाटकपछिको यात्रा** हो । यस सङ्ग्रहभित्रको सबैभन्दा छोटो नाटक हो । यो विभिन्न देश, काल एवम् धर्म र संस्कृतिका पात्रहरूलाई एउटै मञ्चमा उभ्याएर गम्भीर दार्शनिक बहस गराइएको एक नवप्रयोगात्मक नाटक हो । शून्य र दुःखको व्याख्यामा केन्द्रित यस नाटकमा बौद्ध जीवनदृष्टि र गिसेली जीवनदृष्टिको अन्तर देखाउने प्रयास भएको छ, भने रङ्गमञ्चका सन्दर्भमा विशेष रूपमा नेपालमा प्रचलित महायानी बौद्ध सम्प्रदायको रहस्यवादी तान्त्रिक स्वरूप, त्यसका मान्यता एवम् अवधारणालाई अधि सार्ने प्रयत्न भएको छ (उपाध्याय, २०६७ : ३०८) । **रँगालाको आकाश** पाँचनाटक सङ्ग्रहको अन्तिम नाटक हो । यस नाटकमा सामान्त्युगीन नेपालको सामन्ती जीवनशैली, सामन्तका महलमा बन्दी जीवन बिताउनु पर्ने वाध्यता र वासनाका साधन बन्न विवश भएका विपन्न वर्गका युवतीहरूको दुरावस्थाको चित्रण गरिएको छ । यसका साथै वर्तमान समयको हत्या, हिंसा र असुरक्षाका कारण आफ्नो वासस्थान छोडी विस्थापित भएका नरनारीको दुर्गतिको चित्रण पनि गरिएको छ ।

यी नाटकहरूमा कुनैमा जनजातीय धार्मिक अनुष्ठान र कुनैमा बौद्ध धर्मपरक रङ्गमञ्चीय अनुष्ठान अनि कुनैमा चित्रकलासमेतको प्रदर्शनीको आयोजना गरिएको छ । सुवेदीका यी पाँचैवटा नाटक पीडा, त्रास र करुणाका सन्दर्भले दुःखान्त जस्ता लाग्दछन् तर यी पारम्परिक दुःखान्त नाटकभन्दा भिन्न छन् र नाट्यलेखन वा पाठ्यवस्तुका रूपमा अधिरङ्गमञ्च वा अधिनाटकका रूपमा देखिन्छन् (उपाध्याय, २०६७ : ३२८) । मिश्रित कथानकको प्रयोग, पात्रमा आन्तरिक द्वन्द्वको सबल प्रस्तुतीकरण, ऐतिहासिक एवम् मिथकीय पुनर्सिर्जन, गुणात्मक तथा परिमाणात्मक दुवै दृष्टिले उत्कृष्टता, सांस्कृतिक समायोजन, आञ्चलिकता, दार्शनिकता, प्रकृतिको चित्रण आदि सुवेदीका यस चरणका नाट्य प्रवृत्ति हुन् ।

(ग) तेस्रो चरण

अभि सुवेदीको नाट्ययात्राको तेस्रो चरण वि. सं. २०६५ देखि २०६८ सालसम्म रहेको देखिन्छ । यस चरणमा पनि उनको एकमात्र नाटकसङ्ग्रह **तीन नाटक** प्रकाशित भएको छ जुन २०६५ सालमा आरोहण-गुरुकुलबाट प्रकाशन भएको हो । यस सङ्ग्रहभित्र **मायादेवीका सपना, जीवनदेखि-जीवनसम्म** र **बिम्बाका सपनागरी** तीनवटा नाटकहरू सङ्ग्रहित रहेका छन् । **मायादेवीका सपना** नाटकमा बौद्धधर्म, दर्शन, समाज तथा आधुनिक दैनिक जीवनमा घटेका घटनाहरूको सम्मिश्रण गरी वर्तमान समस्याका विभिन्न पाटाहरूलाई समेटेर वस्तुयोजना तयार गरिएको छ । यस नाटकमा राज्य र माओवादी बीचको युद्धकालीन समयमा द्वन्द्वले खग्रास

पारेको हराउँदो मानवीय सभ्यता र अदृश्य रूपमा रहेका तीव्र मानवीय पीडा अनि विगत र वर्तमानका सैनिकका अघोषित वेदनालाईसमेत चित्रण गरिएको छ । सरल र ग्राम्यभाषाको प्रयोग गरिएको यो नाटक हालसम्ममा नेपाल र भारतमा गरेर ४२ पटकसम्म प्रदर्शन भइसकेको छ ।

जीवनदेखि - जीवनसम्म सुवेदीका तीन नाटकमा सङ्ग्रहित दोस्रो नाटक हो । यस नाटकमा बुद्धधर्म दर्शनको कथालाई आधार मानेर नेपालको राजतन्त्रले निम्त्याएको निरंकुश प्रवृत्तिलाई मिथकका सहायताले जोड्दै नेपाली समाजले भोग्नु परेका पीडा, आर्तनाद र धर्मको नाममा हुने गरेका दमनलाई समेत प्रतीकात्मक रूपमा प्रस्तुत गरिएको छ । यसमा मानिसले बनाएका अतिरञ्जनाभिन्न सामाजिक, धार्मिक नियमहरूका कारण दमित रहेका नारी पीडालाई जुनसुकै बाटो अपनाएर भएपनि बाहिर ल्याउनु पर्छ भन्ने कुरा पनि प्रस्तुत गरिएको छ । यो नाटक हालसम्म सत्रौँपटक प्रदर्शन भइसकेको छ । **बिम्बाका सपना** यस सङ्ग्रहभित्रको अन्तिम नाटक हो । यो नाटक नाट्यनिर्देशक निशा शर्माको अनुरोधमा लेखिएको एकल संवाद नाटक हो । पाँचौँ शताब्दीको **निदान कथा** भन्ने जातक कथालाई यसको कथावस्तुको स्रोत मानिएको छ र त्यसैमा समसामयिक विषयलाई जोडिएको छ । यो गौतमले बिचल्ली पारेर छोडेकी पत्नीको मनस्थितिको परिकल्पना गरी त्यसमा अन्तर्निहित पीडा र स्पन्दनलाई पहिलो आधार मानेर लेखिएको नारीवादी नाटक हो । यसमा मिथकको प्रयोग गरी नेपालको द्वन्द्वकालीन समयमा डर, त्रास र भययुक्त वातावरणमा नेपालीहरूले जिउनु परेको कष्टपूर्ण जीवनलाई प्रतीकात्मक रूपमा प्रस्तुत गरिएको छ । यसका साथै आफ्नो घरको मालिक आउने आशै आशमा बाँचेका नारीहरूका कुण्ठित पीडालाई बिम्बाका माध्यमबाट उजागर गरिएको छ । **तीन नाटक** सङ्ग्रहका नाटकहरूमध्ये यो नाटक प्रदर्शन हुन भने बाँकी नै छ ।

सुवेदीका यी तीनैवटा नाटक बौद्धधर्म दर्शनसँग सम्बन्धित रहेका छन् । यिनमा मिथक र यथार्थको सम्मिश्रण भएको पाइन्छ । यिनमा सरल, सरस र बोधगम्य भाषाशैलीको प्रयोग छ । बौद्ध दर्शनमा आधारित कथावस्तुको प्रयोग, द्वन्द्वकालीन परिवेशको चित्रण, अतिरञ्जितता, भावुकता, मनोविश्लेषणात्मकता, सामाजिक समस्याको चित्रण आदि सुवेदीका यस चरणका प्रवृत्ति हुन् ।

(घ) चौथो चरण

अभि सुवेदीका प्रकाशित नाट्यकृतिलाई आधार मानेर हेर्दा उनको नाट्ययात्राको चौथो चरण २०६८ देखि यता रहेको देखिन्छ । यस चरणमा उनको चिरिएका साँभहरू (२०६८) नामक नाट्यसङ्ग्रह भृकुटी एकेडेमिक पब्लिकेशनबाट प्रकाशित भएको हो । यसमा चिरिएका साँभहरू र समय-शरीरयात्रा गरी दुईवटा नाटकहरू सङ्ग्रहित रहेका छन् । चिरिएका साँभहरूले भक्तपुर शहरमा चल्ने विस्केट जात्रा तथा त्यसैसँग सम्बन्धित मिथकीय सन्दर्भलाई समेटेको छ । यसमा सांस्कृतिक तथा राजाको शासकीय सन्दर्भ जोडेर शोषित एवम् पीडित नरनारीहरूले कसरी रूढी र शासकको परास्त गर्दै जीवनको अस्तित्व खोज्छन् र जीतको उत्सव मनाउँछन् भन्ने कुरा पनि देखाइएको छ । प्रत्येक रात मैजुका नाकबाट नाग निस्किएर दुलाहालाई डस्ने गरेको मिथकीय प्रसङ्गले प्रतीकात्मक रूपमा अतृप्त यौनेच्छालाई देखाउन खोजिएको छ । सूक्ष्म रूपमा आएका यौनमनोविश्लेषणात्मकता सुवेदीको यस चरणमा देखिएको नवीन प्रवृत्ति हो । समय शरीर यात्रा सुवेदीको एकल अङ्ग अभिनय नाटक हो । यो नाटकमा सुवेदीले समयको वकालत गर्दै सबै मानिसलाई आफ्नो अस्तित्वको लागि समयसँगै लड्नु पर्छ भन्ने चेतना जगाउन खोजेका छन् । सुवेदीले यसमा मान्छेको सिङ्गो शरीरलाई नै एउटा नाटक मानेका छन् र रङ्गमञ्चलाई अङ्गमञ्च भनेका छन् । समयको कुनै आरम्भ र अन्त्य नहुने भएकाले यसलाई अद्भूत रचनाको संज्ञा दिँदै उनले यसमा समय शरीर अनि यात्रा बीच अन्तरसम्बन्ध देखाएका छन् । यसका साथै एक्काइसौं शताब्दीमा देखिएका अशान्ति, असुरक्षा, सङ्कटको भुमरी जस्ता विभत्स समयले जन्माएका मानवीय पीडालाई सधैं सहेर बस्न हुँदैन, त्यसको विरुद्ध आवाज उठाउनु पर्छ भन्दै हरेक युवाहरूलाई जागरुक बनाउन खोजेका छन् । संवादको न्यून प्रयोग, दैवी एवम् अतिमानवीय पात्रको प्रयोग, यौन मनोविश्लेषणात्मकता, प्रतीकात्मकता, अभिनय प्रधानता आदि सुवेदीका यस चरणका प्रवृत्ति हुन् ।

२.४. निष्कर्ष

वि. सं. २००२ असार १६ गते तेह्रथुम जिल्लाको साबला टोलमा जन्मिएका अभि सुवेदीले एघार वर्षको कलिलो उमेरबाट नै कविता रचना गर्न सुरु गरेबाट उनी सानैदेखि साहित्यप्रति रूचि राख्थे भन्ने कुरा स्पष्ट हुन्छ । बहुमुखी प्रतिभा सम्पन्न सुवेदी मूलतः कवि, समालोचक, निबन्धकार र नाटककारका रूपमा परिचित देखिन्छन् । उनको बाल्यकालदेखि नै साहित्यप्रतिको भुकाव र समवर्ती वा पूर्ववर्ती साहित्यिक व्यक्तित्वहरूसँगको सम्पर्कले उनको

साहित्यिक यात्राको मार्गरेखा कोरेको देखिन्छ । यिनले आफ्ना साहित्यिक रचनाहरूमा आफूले भोग्नुपरेका आर्थिक, सामाजिक, राजनैतिक, पारिवारिक पीडाहरूलाई नै विषयवस्तु बनाएको देखिन्छ । यिनका केही कविता, निबन्ध र नाटकमा जीवनी अभिव्यक्त भएको पाइन्छ । त्यसैले उनको जीवनी र साहित्य रचनाबीच अन्तर्सम्बन्ध रहेको देखिन्छ ।

कवितानाटकको सैद्धान्तिक स्वरूप

३.१. कवितानाटकको परिचय

नेपाली साहित्यको नाट्यसिद्धान्तमा कवितानाटक भनेर यसको छुट्टै परिचय र परिभाषाहरू दिएको देखिदैन । यसकारण कवितानाटकलाई गीतिनाटक कै एक भेदका रूपमा राखेर गीतिनाटकको परिचय, परिभाषा र स्वरूपलाई नै कवितानाटकको परिचय मान्नु पर्नेहुन्छ । गीतिनाटक भनेको नाटकको एक त्यस्तो विधा हो जसमा लेखकका परस्पर विरोधी भावहरूको सम्मिश्रण आवश्यक हुन्छ किनभने नाटक वस्तुनिष्ठ हुन्छ तर कविता/गीतिनाटकमा कविता समान आत्मनिष्ठ भाव पनि अभिव्यक्ति भएको हुन्छ । यसमा भाव र वस्तुको अत्यन्त सन्तुलित सम्मिश्रण हुने गर्दछ । कविता/गीतिनाटकमा नाटककारको आत्मातत्त्व वा भावतत्त्व प्रबल हुने हुँदा वस्तु केही गौण बन्छ तर यसलाई वस्तुमा नाटककारको व्यक्तित्व र भावनाको आरोपण भन्न सकिन्छ । यसमा कथावस्तुको स्थान भावनाको तीव्रता र प्रभावोत्पादकताले लिएको पाइन्छ । खासगरी विचार वा भावको सजीव प्रस्तुति नै कवितानाटकको विशेषता मान्न सकिन्छ, जसले गर्दा पात्रहरू व्यक्तिनिष्ठ नभएर कुनै भाव वा विचारको तरङ्गका वाहक बनेका हुन्छन् । त्यस्ता पात्रहरू प्रायः कवितामा कुरा गर्दछन् र ती कविताले उनीहरूको व्यवहारलाई पनि सँगसँगै अभिव्यक्त गरिरहेका हुन्छन् । कवितानाटकमा गीतितत्त्वको प्रयोग गरे तापनि गीतिखण्ड भन्दा कविताखण्डहरू नै संवादका रूपमा बढी प्रयोग गरिएको हुन्छ । यसमा भावनाको प्रयोग हुँदा हुँदै पनि वस्तुतत्त्व नै प्रबल बनेको हुन्छ । अभि सुवेदीका कवितानाटकमा पनि भावलाई भन्दा वस्तुलाई र गीतिखण्डलाई भन्दा कविताखण्डलाई नै जोड दिएको पाइन्छ । त्यसैले उनका नाटक समका जस्ता गीतिनाटकतर्फ उन्मुख छन् तर घिमिरेका नाटकमा जस्तो भावको तरलता वा भावनाको सागर भने छैन । यसरी के भन्न सकिन्छ भने नाटक र कविताको सम्मिश्रणबाट विकसित भएको कविता/गीतिनाटकको विधागत स्वरूप निश्चित रूपमा निकै फरक रहेको देख्न सकिन्छ ।

३.१.१ कविता/गीतिनाटक शब्दको प्रारम्भ

संस्कृत साहित्यमा गीतिनाटकको परम्परा खोज्दै जाँदा 'ऋग्वेद' सम्म पुग्न पर्ने हुन्छ । ऋग्वेदमा 'उषःसुक्त', 'सूर्यसुक्त', जस्ता वर्णनात्मक गीतका साथै यम-यमी संवाद, पूरुरवा-उर्वशी जस्ता संवाद गीतहरू पनि पाइन्छन् । गीतिनाटकको बीज ऋग्वेदका संवादहरूमा रहे

पनि संस्कृत साहित्यको प्रारम्भिक कालमा गीतिनाटकको लेखन भएको जानकारी पाइदैन । इस्वीको सोह्रौं सत्रौं शताब्दीतिर संस्कृतमा 'कृष्ण नाटक' तथा 'गोविन्दबल्लभ नाटक' आदि केही कृतिहरू नाटकका रूपमा लेखिएका छन् (उपाध्याय, २०५२ : १२१) । संस्कृतमा यस्ता केही कृतिहरू पाइए पनि यिनले आजको नेपाली गीतिनाटकको स्पष्ट विधागत स्वरूप र अस्तित्वलाई आत्मसात गर्न सकेको देखिदैन । त्यसैले नेपाली गीतिनाटकको चर्चाका लागि यहाँ अङ्ग्रेजीमा प्रचलित समानार्थी शब्दहरूको अर्थका बारेमा चर्चा गर्नु आवश्यक हुन्छ ।

पाश्चात्य साहित्यको मेलोड्रामा साङ्गीतिक पृष्ठभूमिमा प्रस्तुत गरिने नाटक हो । संवादहरू बोलीकै रूपमा प्रस्तुत गरिने नाटक हो । यस गीतिनाटकमा संवादहरू बोलीकै रूपमा प्रस्तुत हुने भएकाले यसमा गीतितत्त्व कम हुन्छ । सन् १७७० मा मञ्चित फ्रान्सेली नाटककार जाँ ज्याक रुसोको पिमेलियनलाई मेलोड्रामाको सशक्त उदाहरण मानिन्छ । इटालेली पुनर्जागरण कालदेखि नै मेलोड्रामा र अपेरालाई एउटै अर्थमा प्रयोग गर्ने प्रचलन पनि रहेको छ (एटम, २०६१ : ५१-५२) । 'ब्याले' चाहिँ सङ्गीत र नृत्यप्रधान रचना हो । नृत्य नाटकमा गीति संवादहरू प्रस्तुत गरिएका हुँदैनन्, बरु तालका आधारमा सुरसित अंगप्रत्यंग एकात्म बनाइ नाचिएको हुन्छ । सङ्गीत र अभिनय तत्त्व हुने तर गीतिसंवाद प्रयुक्त नहुने भएकाले यसलाई गीतिनाटकको वर्गमा राख्न सकिदैन । 'अपेरा इन म्युजिक'को सङ्क्षिप्त रूप मानिएको 'अपेरा' शब्दले सङ्गीतबद्ध रूपमा गाइने नाटकलाई जनाउँछ । 'अपेरा' मा गायन, गीत र नाटकका बीच अन्योन्याश्रित सम्बन्ध हुनुका साथै यसको उद्देश्यमा समेत गम्भीरता हुन्छ । नेपाली गीतिनाटक 'मेलोड्रामा' र 'अपेरा' का निकट रहे पनि मञ्चनीय पक्षबाट हेर्दा भने यसले 'अपेरा' को गम्भीरता र प्रभावकारितालाई बढी पछ्याएको छ ।

पाश्चात्य साहित्यमा गीतिनाटकको बीज प्राचीन ग्रीसेली दुःखान्त नाटकहरूमा पाइन्छ । तिनका विभिन्न स्थानमा समूहगान प्रयोग गरिएको हुन्छ । दर्शकलाई भावनात्मक प्रभाव दिन गीत-सङ्गीतलाई नाटकमा स्थान दिनु पर्छ भन्ने प्राचीन ग्रीसेली नाटककै मान्यतालाई पछ्याएर युरोपमा सोह्रौं शताब्दीमा गीतिनाटक लेखन आरम्भ भएको मानिन्छ । विश्वकै पहिलो मञ्चित गीतिनाटकका रूपमा भने ओट्टाभियो रिनुसिनीको 'सङ्गीत बेपत्ता'लाई लिइन्छ । यसको पहिलो मञ्चन सन् १५७७ मा इटालीको ज्यार्कापो कोर्सीको दरवारमा मञ्चन गरिएको थियो (एटम, २०६१ : ५१-५२) । पाश्चात्य जगतका अन्य गीतिनाटकहरूमा पेन्टका 'फिगारोको विवाह' (१७८६) र 'जिओभानी' (१७८७) तथा सिकान्दरका 'जादुगरी बाँसुरी' (१७९१) आदिले पनि युरोपेली रङ्गमञ्चमा व्यापक प्रभाव पारेको पाइन्छ ।

गीतिनाटकमा नाटकीय प्रभावयुक्त गीतिसंवादहरूका साथै सङ्गीत पनि महत्त्वपूर्ण हुन्छ । यसमा अनिवार्य रूपमा गीत, नाट्य (अभिनय) र सङ्गीत यी तीन तत्वको संयोजन रहन्छ । यसका संवादहरू सामान्यतया सङ्गीतबद्ध गरेर मात्र मञ्चन गरिन्छन् साथै ती गाइने र अभिनयसमेत गरिने हुनाले मञ्चनपछि मात्र नाटकले कलात्मक पूर्णता प्राप्त गर्दछ । गीतिनाटकमा गीति मिठासका लागि समूहगानको प्रयोग पनि निकै आवश्यक मानिन्छ । यसका साथै दृश्य परिवर्तन गर्दा र खलपात्रको कार्य तथा परिणाममाथि टिप्पणी गर्नुपर्दा समूहगानको विशेष रूपले प्रयोग गरिन्छ ।

३.१.२ कविता/गीतिनाटकको परिभाषा

कविता/गीतिनाटक साहित्यका विविध विधाहरूमध्ये एक हो । यो पठनीय र मञ्चनीय दुवै हुन्छ । मञ्चनीय अर्थात् बढी हुन्छ । कविता/गीतिनाटकका बारेमा पूर्वीय र पाश्चात्य थुप्रै विद्वानहरूले आ-आफ्नै ढङ्गले परिभाषा दिएका छन् । तीमध्ये केही परिभाषाहरूको चर्चा तल गरिएको छ :

(क) 'इन्साइक्लोपेडिया ब्रिटानिका' (सन् २००५, अल्टिमेट रेफरेन्स सुइट सीडी रोम) मा कविता/ गीतिनाटकलाई यसरी चिनाइएको छ :

“बीचबीचमा वाद्यमण्डलीसित मञ्चन गरिने सङ्गीतबद्ध र बोलीमा आधारित नाटकलाई गीतिनाटक भनिन्छ ।”

यस परिभाषामा गीतिनाटभित्र वाद्यमण्डलीलाई मञ्चमै उपस्थित गराउने कुरालाई महत्त्व दिइएको छ । यसमा सङ्गीतबद्धताका साथै गीतिनाटकमा सामान्य बोली पनि संवादका रूपमा रहन सक्ने कुरातर्फ सङ्केत गरिएको छ ।

(ख) डोनाल्ड जेइ ग्राउट र क्लाउड भी पालिस्काले 'अ हिस्ट्री हफ वेस्टर्न म्युजिक' (सन् १९९६: ८१७) नामक पुस्तकमा गीतिनाटकको परिभाषा यसरी गरेका छन् :

“दुई वा दुईभन्दा बढी दृश्यमा रहेको नाटकीय र रङ्गमञ्चीय सिर्जनालाई गीतिनाटक भनिन्छ ।”

यस परिभाषामा भएको दुईभन्दा बढी दृश्यको उल्लेखले गीतिनाटकको गीतिदृश्यात्मकतालाई सङ्केत गरिएको छ । साथै यसमा रङ्गमञ्चमा प्रदर्शन गर्नका लागि गीतिनाटकमा नाटकीय विशेषता हुनु पर्नेमा जोड दिएको छ, जुन गीतिनाटकमा अत्यन्त महत्त्वपूर्ण मानिन्छ ।

(ग) केशवप्रसाद उपाध्यायले 'नेपाली नाटक तथा रङ्गमञ्च : उद्भव र विकास' (२०५९ : १०६) नामक पुस्तकमा गीतिनाटकलाई यसरी चिनाएका छन् :

“गीतिनाटकमा अनिवार्य रूपमा गीत, नाट्य (अभिनय) र सङ्गीत यी तीन तत्त्वको संयोजन हुन्छ । सामान्यतया यसमा गीतका माध्यमबाट कथोपकथन गर्दै अभिनयका साथ कथाकथन गरिन्छ ।”

यसमा गीतिनाटकका लागि गीत, नाट्य र सङ्गीतजस्ता तीनवटा तत्त्वको संयोजनलाई महत्त्व दिइएको छ । गीतमा संवाद हुनुलाई पनि उनले गीतिनाटकको परिचय मानेका छन् ।

(घ) कृष्णहरि बरालले 'गीत : सिद्धान्त र इतिहास' (२०६० : २३) नामक कृतिमा गीतिनाटकको परिभाषा दिदै भनेका छन् :

“गीतको आयाम लम्बिएर 'द्वन्द्वको प्रधानता भई संवादात्मक रूपमा प्रस्तुत हुँदा त्यो रचना गीतिनाटक हुन पुग्छ ।”

यो परिभाषालाई हेर्दा बरालले गीतिनाटकमा द्वन्द्वलाई महत्त्वपूर्ण मानेका छन् । उनले यसको आयाम गीतको भन्दा लामो तथा गीतिसंवादात्मक हुनुपर्नेमा जोड दिएका छन् ।

यसरी विभिन्न विद्वान्हरूका परिभाषालाई अध्ययन गरेर हेर्दा के भन्न सकिन्छ भने गीतद्वारा प्रस्तुत दुई वा दुइभन्दा बढी दृश्यमा बाँडिएर मञ्चमा प्रदर्शन गर्ने उद्देश्यले लेखिएको द्वन्द्व र सङ्गीतप्रधान नाटक नै गीतिनाटक हो ।

२.१.३ कविता/गीतिनाटकको स्वरूप

माथि उल्लेख गरिएका विभिन्न परिभाषाहरूका आधारमा कविता/गीतिनाटकको स्वरूपलाई निम्नलिखित बुँदाहरूमा देखाउन सकिन्छ :

(क) कविता/गीतिनाटक साहित्यको श्रव्यदृश्य विधा हो ।

कविता/गीतिनाटक साहित्यका विविध विधाहरूमध्येको एक विधा हो । यो कविता, आख्यान र निबन्धभन्दा भिन्न हुन्छ किनभने कविता, आख्यान तथा निबन्ध विधाको आस्वादन पढेर, सुनेर गर्न सकिन्छ तर कविता/गीतिनाटकको पूरै आस्वादन भने पढेर वा सुनेर गर्न सकिदैन । कविता/गीतिनाटकलाई रङ्गमञ्चमा प्रदर्शन गरेपछि मात्र यसबाट पूर्ण आस्वादन गर्न सकिन्छ । हिन्दी, नेपाली, मैथिली आदिमा दृश्य विधाका लागि नाटक नै मूल रूपमा प्रचलित रहेको देखिन्छ । दृश्यविधाको मूलभूत विशेषता अभिनेयता र दृश्यात्मकता हो (उपाध्याय, २०५६

: १९), यसमा अभिनेय पक्षका साथै स्थान वा परिवेश पनि दर्शनीय हुन्छ। नाटकमा नाटककार, रङ्गकर्मी र प्रेक्षक गरी तीनवटै पक्षको आवश्यकता हुने भएकाले यसमा तीन आयाम हुन्छन् तर कविता/गीतिनाटकमा भने सङ्गीतकारसमेत थपिन गई चारवटा पक्षहरू संयोजित हुन्छन्। मञ्चनीयतालाई सरल बनाउन नाटकलाई अङ्क तथा दृश्यहरूमा विभाजित गरिएको हुन्छ भने गीतिनाटकमा अङ्क तथा गीतहरू रहेका हुन्छन्। कविता/गीतिनाटकको कथानकलाई पढिने वा अनुकरण गरेर अभिनयका माध्यमबाट दर्शकसमक्ष प्रस्तुत गरिने भएकाले यसलाई श्रव्यदृश्य विधा भनिएको हो।

(ख) कविता/गीतिनाटक गेयात्मक हुन्छ।

नाटकमा संवाद अनिवार्य हुन्छ। संवादात्मक शैलीको प्रयोगले नै नाटक अन्य विधाहरूबाट छुट्टिन्छन्। कविता/गीतिनाटक गीति संवादमा लेखिएको हुन्छ र यसको भाषिक स्वरूप लयात्मक हुन्छ। लयात्मकता यसको प्रमुख प्रवृत्ति भएकाले यसमा स्वभाविक र बोलीचालीको भाषाभन्दा केही फरक गीतिमय भाषा प्रयुक्त हुन्छ। यस्तो भाषा कलात्मक र प्रभावकारी हुनुपर्छ। यही कलात्मकता र प्रभावात्मकता सिर्जना गर्नका लागि कविता/गीतिनाटकमा गीतको प्रयोग गरिएको हुन्छ। त्यसैले यस्ता गीतहरू नाटकीय मोड दिन सक्ने खालका पनि हुनुपर्छ। गीत र सङ्गीतको प्रयोगले नै गीतिनाटकलाई नाटकको एउटा भिन्न भेदका रूपमा राखेको छ। सामान्य नाटकमा गीतको प्रयोग हुँदैन र प्रयोग भएकै भए पनि प्रसङ्गलाई स्पष्ट पार्ने गरी मात्र त्यो आएको हुन्छ। लयात्मकता सिर्जना गरी भावकमा संवेदनशीलता भर्नका लागि कविता/गीतिनाटकलाई गेयात्मक पारिएको हुन्छ।

(ग) कविता/गीतिनाटक भावनात्मक हुन्छ।

इन्द्रियप्रधानता र अतिसयोक्तिपूर्ण भावुकता कविता/गीतिनाटकका प्रमुख विशेषता मानिन्छन् (कडन, सन् १९९६: ५३७)। गीतिनाटकका हरेक गीतमा दृश्य परिवर्तन हुने भएकाले यसमा इन्द्रियप्रधानता हुन्छ भने अतिसयोक्तिपूर्ण कल्पनाको उडान पनि यसमा अन्य नाटकका तुलनामा बढी हुन्छ। करुण भावप्रवाहका दृष्टिले पनि कविता/गीतिनाटक अरू नाटक भन्दा भावुक प्रकृतिका हुन्छन्। मैथिलीप्रसाद भारद्वाज (सन् १९९४ : ३४३) ले गीतिनाटकलाई एक प्रकारको दुःखान्त नाटककै श्रेणीमा राखेर यसको कारुणिक पक्षमा जोड दिएका छन्। दुःखान्तता तथा कारुणिकता सिर्जना गर्नका लागि पनि कविता/गीतिनाटकमा भावुकता प्रबल रहनु अनिवार्य हुन्छ। यसमा नाट्यवस्तु, चरित्र तथा परिवेश पनि त्यसै प्रकृतिका हुन्छन्। यसलाई

मानवको जीवनका गुण रहस्यलाई बुझाउन तथा त्यसको निकट लैजान सक्ने सक्षम विधा मानिन्छ (सिंह, सन् २००१ : ५१) । त्यसैले कविता/गीतिनाटक भावनात्मक रचना हो ।

(घ) कविता/गीतिनाटक सङ्गीतात्मक हुन्छ ।

कविता/गीतिनाटक गीत, सङ्गीत र अभिनयमा आधारित हुने भएकाले यसमा अभिनय र गीत जत्तिकै महत्त्वपूर्ण भूमिका सङ्गीतको पनि हुन्छ । गीतअनुसारको सङ्गीतको संयोजन भएमा मात्र त्यो गीतिनाटक मञ्चन गर्दा सफल हुन्छ । यसमा सङ्गीतको महत्त्वपूर्ण स्थान रहने हुनाले यसलाई संगेय गीतिबद्ध नाटक पनि भनिन्छ (उपाध्याय, २०५२ : १२०)। गीतिनाटकका लागि नाटकीय प्रभावयुक्त गीत तथा सङ्गीतकारको चरित्रको भावानुकूल सङ्गीत आवश्यक हुन्छ । यसका सम्पूर्ण पाठहरू सङ्गीतबद्ध गरेर मात्र मञ्चन गरिन्छन् । कविता/गीतिनाटकमा सङ्गीत दुई प्रकारले प्रयुक्त हुन्छ : बाह्य र आन्तरिक । बाह्य सङ्गीत सङ्गीतकारले गीतअनुसार ताल, सुर, विश्राम आदिका आधारमा दिने काम गर्दछ भने आन्तरिक सङ्गीत चाहिँ गीतका शब्द-शब्दमा छरिएर रहेको हुन्छ । यस्तो आन्तरिक सङ्गीत रचनाकारले गीतमा वर्ण, लय र शब्दहरूको आवृत्तिद्वारा सिर्जना गरेको हुन्छ । त्यसैले कविता/गीतिनाटकमा आन्तरिक र बाह्य दुवै सङ्गीतको प्रयोग गरिन्छ ।

२.१.४ कविता/गीतिनाटकका तत्त्वहरू

नाटकका तत्त्वका बारेमा पूर्वीय र पाश्चात्य विद्वानहरूका बीचमा मतभेद पाइन्छ । पूर्वीय नाट्यशास्त्रीहरूले वस्तु, नेता र रस जस्ता तीन प्रमुख तत्त्व रहने कुरामा जोड दिएका छन् भने पाश्चात्य काव्यशास्त्री अरस्तुले कथावस्तु, चरित्र, दृश्यविधान र गीत जस्ता तत्त्वलाई नाटकका प्रमुख तत्त्व मानेका छन् । आजभोलिका नाटकमा भने नवीन पद्धतिको प्रयोग गरिएको पनि पाइन्छ । मोहनराज शर्मा (२०५५ : ५६६) ले नाट्य तत्त्वका रूपमा विषय, कथानक, पात्र, परिवेश, संवाद, भाषाशैली, द्वन्द्व र उद्देश्यलाई लिएका छन् । केशवप्रसाद उपाध्याय (२०५० : ६०-६५) ले उपयुक्त तत्त्वका अतिरिक्त कार्यव्यापार, दृश्यविधान, विचार, रसभाव, शैली र अभिनय आदिलाई पनि नाट्य तत्त्व मानेका छन् । कविता/गीतिनाटक नाटककै एक भेद भएकाले यसमा सामान्य नाटकका बाहेक थप तत्त्वका रूपमा गीतको पनि प्रयोग गरिन्छ । त्यसैले यसमा सामान्य भाषाको ठाउँमा गेयात्मक र लयात्मक भाषाको प्रयोग गरिन्छ । गीतको चर्चा भाषाशैलीमा गरिने भएकाले यहाँ गीतिनाटक/कवितानाटकका संरचक घटकका रूपमा निम्नलिखित तत्त्वहरूको निर्धारण गरिएको छ :-

- (क) कथावस्तु
- (ख) पात्र
- (ग) संवाद
- (घ) परिवेश
- (ङ) भाषाशैली
- (च) उद्देश्य
- (छ) अभिनय

(क) कथावस्तु

कविता/गीतिनाटकमा घट्ने घटनाहरूको योजनाबद्ध ढाँचा नै कथावस्तु हो र यसलाई कथानक पनि भनिन्छ । नाटकमा कथावस्तु नै मानवीय मनोभाव, विचार र कार्यव्यापारको आधार बनेको हुन्छ (उपाध्याय, २०५० : ६०) । कविता/गीतिनाटकका तत्त्वहरूमध्ये कथानकले मूल चिन्तनलाई सुरुदेखि अन्त्यसम्म डोच्याउने हुनाले यसलाई निकै महत्त्वपूर्ण मानिन्छ । कथानक बिना कविता/गीतिनाटकले निश्चित आकार प्राप्त गर्न सक्दैन । यसमा चरित्र, विचार, भाव, बुद्धि र कल्पना जस्ता कुराहरू समाविष्ट हुन्छन् । कथानकलाई कथानकको स्रोत, उपकरण, आङ्गिक विकासक्रम र ढाँचा जस्ता थुप्रै आधारबाट हेर्नुपर्ने हुन्छ ।

कथानक विशेषगरी इतिहास, यथार्थमूलक अनुभव, मिथक, रागात्मक सौन्दर्य र स्वैरकल्पनाजस्ता पाँचवटा स्रोतबाट लिइएको हुन्छ (बराल र एटम, २०५८ : २५) । कविता/गीतिनाटकका कथानकहरू पनि यिनै पाँच स्रोतबाट लिइएका हुन्छन् । यीमध्ये कुनै एक स्रोतको विशुद्ध कथानक पनि तयार गर्न सकिन्छ र एकभन्दा बढी स्रोतलाई मिसाएर मिश्रित कथानक पनि तयार गर्न सकिन्छ । आजका नाटकमा सामाजिक तथा पारिवारिक समस्या, आर्थिक एवम् राजनैतिक जटिलता, धार्मिक सांस्कृतिक समायोजन जस्ता विषयहरूले प्रमुख स्थान लिएको पाइन्छ । कविता/गीतिनाटकका सन्दर्भमा भने ऐतिहासिक र मिथकीय स्रोतका कथानक बढी गम्भीर र प्रभावकारी हुन्छन् । कविता/गीतिनाटकको विषयवस्तु काव्यात्मक हुनाले यसको कथानक भावनात्मक हुनु आवश्यक छ । मिथकीय तथा ऐतिहासिक तथ्यमा भावक छिट्टै भावनात्मक प्रगाढता अनुभूत गर्छन् र प्रभावित हुन्छन् । त्यसैले कविता/गीतिनाटककारहरू सामान्यतया अतीतको गौरवगान गर्ने खालका क्षेत्रबाट कथानक छान्दछन् (सिंह, सन् २००९ : ५२) । कविता/गीतिनाटकमा कथानकले जीवन्तता प्राप्त गर्नका

लागि घटना र चरित्रका क्रियाकलापहरूलाई रहस्यमूलक ढङ्गबाट जोडिएको हुनु पर्छ, जसबाट कथानकले सफल नाटकीय मोड प्राप्त गर्दछ ।

कविता/गीतिनाटकको कथानक सधैं सोभो रूपमा अगाडि बढेको हुँदैन र त्यसको गति पनि समान अवस्थामा रहदैन । कथानकको विकासका क्रममा मुख्य तीन चरणहरू देखा पर्दछन् : आदि, मध्य र अन्त्य । यिनलाई कथानकको आङ्गिक विकास पनि भनिन्छ (शर्मा, २०४८ : १२३) । कविता/गीतिनाटकको कथानक आदिदेखि अन्त्यसम्म सोभो बाटो भएर रैखिक ढाँचामा अगाडि बढ्न पनि सक्छ र अधि बढ्दै पछि फर्कदै गर्ने वृत्तकारीय ढाँचामा आउन पनि सक्छ । यसरी कविता/गीतिनाटकको प्रमुख तत्वका रूपमा रहेको कथानकको विश्लेषण गर्ने क्रममा नै त्यसलाई सुखान्त, दुःखान्त वा व्यङ्ग्यात्मक कुन हो भनेर छुट्याउन सकिन्छ । त्यस्तै कथानकलाई त्यसको भूमिकाअनुसार मुख्य र सहायक संयोजनअनुसार सुगठित र व्यवस्थित वा सरल र संयुक्त आदि प्रकारमा विभाजन गरेर समेत विश्लेषण गरिन्छ ।

(ख) पात्र

कविता/गीतिनाटकमा कथावस्तुसँग सम्बन्धित व्यक्तिलाई पात्र भनिन्छ । नाटकीय वस्तुलाई गतिशील र सुव्यवस्थित ढङ्गले सर्वाङ्गीण विकास गराउन पात्रको महत्त्वपूर्ण हात रहन्छ । चरित्रका माध्यमबाट नाटककारले आफ्नो सन्देश, जीवनदर्शन वा उद्देश्य पाठक वा दर्शकसामु राख्न सक्छन् । पात्र कथावस्तुको सञ्चालक हो । कथावस्तु घटना र परिस्थितिसँग चरित्रको घनिष्ट सम्बन्ध रहन्छ । वस्तुविन्यास र चरित्र सम्बद्ध नभई कथावस्तुको विकास हुन सक्दैन । पात्र एकातिर साधन र अर्कातिर साध्य पनि हो (पोखेल, २०६२ : १०) । कविता/गीतिनाटक दृश्य वा अभिनेता विधा भएकाले यसको सफलता पात्रमै निर्भर हुनुका साथै गीतिनाटकलाई सजीव बनाएर कथानकलाई गति दिने महत्त्वपूर्ण कामसमेत पात्रले नै गर्दछ । कविता/गीतिनाटकका पात्रहरू काल्पनिक हुन्छन् तर पनि तिनले सांसारिक जीवनको बाह्य एवम् आन्तरिक प्रवृत्तिको यथार्थ रूपलाई नै पक्रेका हुन्छन् । दैनिक जीवनमा पाइने अन्य पात्रभन्दा ती पात्रहरू अधिक संवेदनशील र प्रभावकारी हुन्छन् किनभने बाह्य आडम्बरबाट ती मुक्त हुन्छन् (सिंह, सन् २००१ : ५४) ।

आजका नाटकमा नायक र प्रतिनायक जस्ता वर्गमा विभाजन गर्ने परम्परागत परिपाटी पाईदैन र चरित्रका बाह्य क्रियाकलापहरूमा भन्दा आन्तरिक क्रियाकलापहरूमा जोड दिएको पाइन्छ । प्रत्येक पात्रमा सत्-असत् दुवै प्रवृत्ति विद्यमान हुन्छन् भने विशिष्टतामा भन्दा

सार्वजनिकतामा जोड दिइन्छ र जाति या गुणका आधारमा नामाकरण गरिन्छ । यसैगरी नवआधुनिक चरणका नाटकमा एउटै पात्रमा भिन्न भिन्न चरित्रको भूमिका आरोपण गर्ने प्रवृत्ति पनि देखा पर्दछ । त्यस्तै नाटकका पात्रहरूलाई विभिन्न आधारमा वर्गीकरण पनि गरिएको पाइन्छ । यसअनुसार भूमिकाका आधारमा नायक वा नायिका र प्रतिनायक, विकासका आधारमा स्थिर र गतिशील, स्वभावका आधारमा सरल र जटिल, प्रतिनिधित्वका आधारमा व्यक्ति चरित्र र वर्गीय, प्रवृत्तिका आधारमा अनुकूल र प्रतिकूल, कार्यव्यापारका आधारमा दृश्य र सुच्य गरी पात्रहरूको वर्गीकरण गरिएको छ (आचार्य, २०६६ : ६) । मुख्य र सहायक, अन्तर्मुखी र बहिर्मुखी, गोला र चेप्टा, पारम्पारिक र मौलिक भनेर चरित्रलाई विश्लेषण गर्ने अनेकौं प्रचलनहरू पनि रहेका छन् । त्यसैगरी आजका कतिपय नाटकहरू पौराणिक, ऐतिहासिक एवम् मिथकीय पात्रको प्रयोग गरी समयसीमाको उल्लङ्घन गर्दै वर्तमानमा उभ्याइएको पाइन्छ ।

आजका नाटकका मुख्य पात्र केवल उच्चकुलसँग सम्बन्धित हुँदैनन्, त्यो व्यक्ति मुख्य पात्र बन्न सक्छ, जसले कथा प्रवाहमा योगदान पु-याएको हुन्छ । त्यो पात्र कुनै न कुनै अन्तर्द्वन्द्व, एक विचित्र, सामाजिक, राजनैतिक एवम् पारिवारिक समस्याका साथै घातप्रतिघातबाट अनुप्राणित रहन्छ । सुवेदीका कविता/गीतिनाटकमा पनि यस्तै पात्र प्रयोग भएको पाइन्छ ।

(ग) संवाद

कविता/गीतिनाटकका चरित्रहरूका बीच वा एक अर्कासँग हुने कुराकानी वा वार्तालापलाई संवाद भनिन्छ । संवादद्वारा नाटकीय कथावस्तुको विकास पात्रका स्वभावको उद्घाटन अनि भाव र कार्यव्यापारको अभिव्यक्ति हुने भएकाले पनि नाटकमा संवादको अनिवार्यता देखिन्छ । नाटककारको लागि संवाद कथावस्तु रचना गर्ने आधार हो । चरित्र चित्रण गर्ने माध्यम हो र विचार प्रस्तुति गर्ने साधन हो (थापा, २०५०: ८७) । संवाद नाटककार र पात्र बीचको अभिव्यक्तिको माध्यम हो । संवादले पात्रको चरित्र चित्रणको सार्थकतामा महत्त्वपूर्ण भूमिका निर्वाह गर्छ । नाटककारको भाव संवादात्मक अभिव्यक्तिद्वारा व्यक्त हुन्छ । नाटकीय संवादमा युग जीवनको वास्तविकता र कलात्मकताको समन्वय रहन्छ (पोखेल, २०६२: ४९) ।

पूर्वीय नाट्यशास्त्रीहरूले नाटकको संवादलाई प्रकाश, स्वगत, अपवरित र जनान्तिक गरी चार वर्गमा विभाजन गरेका छन् । प्रकाश सबैले सुन्ने संवाद हो स्वगत पात्रहरूले आफूले मात्र सुन्ने संवाद हो । यसैगरी अपवरित मञ्चका कुनै पात्रले सुन्ने र कुनै पात्रले नसुन्ने संवाद

हो भने जनान्तिक दुवै पात्र बीचमा हुने साउती हो । यथार्थवादी चरणका नाटकहरूमा प्रकाश संवाद मात्र प्रयोग गरिएको पाइन्छ भने प्रयोगवादी चरणका नाटकमा ध्वनि र प्रकाशका साथै यान्त्रिक उपकरणहरू पनि प्रयोग गरेको पाइन्छ (आचार्य, २०६६:९) । प्रयोगवादी चरणका नाटकमा गद्य, पद्य र गीतिसंवादको प्रयोग गर्नाका साथै सङ्गत वा असङ्गत किसिमको अनौपचारिक संवाद, नेपथ्यकथन र आकाशवाणी जस्ता संवादको पनि प्रयोग गरिएको पाइन्छ । आजका कतिपय नाटकमा बोलिने भाषालाई भन्दा देखाउने भाषा अथवा दृश्यात्मकतालाई बढी महत्त्व दिइएको देखिन्छ र कतिपय अवस्थामा पात्रका क्रियाकलाप र रङ्गमञ्चले नै संवादको स्थान लिएको पाइन्छ ।

कविता/गीतिनाटक साहित्यको दृश्य विधा भएकोले यसमा नाटकीय अभिव्यक्तिहरू कविता वा गीतिसंवादका माध्यमबाट व्यक्त गरिने भएकाले संवादले एकातिर नाटकको निर्माण गर्दछ भने अर्कातिर यसलाई क्रमिक रूपले गति पनि दिन्छ । कविता/गीतिनाटकमा प्रयोग हुने नेपथ्यकथनमा रङ्गमञ्च भित्रैबाट वक्ता नदेखिएर बोलीमात्र प्रस्तुत हुन्छ । त्यस्तै आकाशवाणी कुनै कुराको सन्देश दिन र सङ्केत गर्न आकाश मार्गबाट दृश्य विना नै प्रस्तुत गरिन्छ । यी कथनका अतिरिक्त गीतिनाटकीयता सिर्जना गर्न स्वरशैलीको पनि उपयोग हुन्छ । नाटकका पात्रले कुरा गर्दा अपनाउने तरिका वा स्वरलाई स्वर शैली भनिन्छ (शर्मा, २०५५ : ४७५) । कविता/गीतिनाटकका कुनै संवादमा विशेष स्वरशैली आवश्यक भएमा त्यसको निर्देश संवादसँगै कोष्ठमा गरिन्छ । जस्तै :

फेदाडामा : म अहिले बिचरीको हंस समातेर
जीवनको धुक्धुक्की समातेर
माया मुठीभित्र हालेर
डाँडामा आइपुगौं
यो जीवनको घौराली हो

(खुइय ! गरेर देउरालीमा उभिन्छ । एकछिन पछि त्यहाँबाट हिंडेर ओराली लाग्छ अनि खोलासम्म आइपुग्छ) (सुवेदी, २०६० : १६४) ।

संवादका माध्यमबाट नै गीतिनाटकमा नाटकीय कार्यव्यापारभन्दा पहिलेका घटनाहरूको जानकारी प्रस्तुत गरिनुका साथै भविष्यमा घट्ने घटनाहरूको सङ्केत गरिन्छ । कविता/गीतिनाटकमा संवादको जस्तोसुकै रूप प्रयोग गरिए पनि ती विषयअनुकूल, स्पष्ट, सरस र संक्षिप्त हुनु आवश्यक छ । यसका साथै स्वभाविकता, सार्थकता पनि संवादका

आवश्यक गुण हुन् । पात्रको स्तरअनुकूलका कथ्य तथा लेख्य दुवै संवादको प्रयोग भएमा कविता/गीतिनाटक प्रभावकारी बन्दछ । त्यसैले कविता/गीतिनाटकको भाषा लयात्मक भएर पनि सरल तथा बोधगम्य हुनु आवश्यक छ । यसका अतिरिक्त कविता/गीतिनाटकमा जटिल परिस्थिति र कार्यव्यापार प्रस्तुत गर्नका लागि अभिव्यञ्जनात्मक तथा प्रतीकात्मक भाषिक संवाद पनि उपयुक्त मानिन्छ (शर्मा, २०६२ : २८) ।

(घ) परिवेश

कविता/गीतिनाटकमा पात्रहरूले कार्य गर्ने स्थान, समय, त्यहाँको रीतिस्थिति, भेषभूषा, पारिवारिक, सामाजिक एवम् सांस्कृतिक पृष्ठभूमि, उच्चारण शैली आदि पक्षहरू परिवेशअन्तर्गत पर्दछन् । कथानकको वर्णनमा वास्तविकता सिर्जना गर्न, घटनाको औचित्य देखाउन र पात्रको व्यक्तित्व स्पष्ट पार्नका निम्ति यसमा परिवेशविधानको आवश्यकता पर्छ । यसले कविता/गीतिनाटकको कार्यव्यापार कुन ठाउँ, समय र कस्तो वातावरणमा आधारित छ भन्ने कुरा स्पष्ट पार्छ । कविता/गीतिनाटक दृश्यविधा भएकाले यसमा लेखकले देश, काल र वातावरण अनुरूपको भेषभूषा र बोलीवचनको प्रयोग गरेको हुन्छ । नाटकमा चरित्रको अवस्था र कथानकअनुसारको अनुकूल वातावरण भएमा मात्र पात्रहरू स्वभाविक बन्दछन् । नाटकमा कथावस्तु र पात्रको सम्बन्ध देशकाल र जीवनका विविध परिस्थितिसँग सम्बद्ध रहन्छ । देशकालको सफल प्रयोगले नाट्यस्वरूपमा स्वभाविकता, प्रभावकारिता र कलात्मकता विकसित हुन्छ (पोखेल, २०६२ : ४८) । देशकाल र वातावरणको उपयुक्त आयोजनाबाट नै कविता/गीतिनाटकका चरित्रले गरेका कार्यहरू विश्वसनीय हुन्छन् ।

ऐतिहासिक तथा सांस्कृतिक वातावरण भएका नाटकहरूमा तत्कालीन भौगोलिक परिस्थिति, सम्बोधनात्मक पद, अभिवादन पद्धतिहरू तथा रङ्गमञ्चको सजावट गर्ने पर्दाहरू एवम् पात्रहरूको भेषभूषा तथा गरगहना सम्बन्धी दिएका सङ्केत सहायक सिद्ध हुन्छन् । यसका अतिरिक्त तत्कालीन राजनीतिक सामाजिक, धार्मिक तथा सांस्कृतिक परिस्थितिहरूको समुचित परिचय दिनका साथै त्यस युगहरूको शासन – प्रबन्ध, धार्मिक विश्वासहरू, शिक्षा व्यवस्था, सङ्गति, नारीको सामाजिक जीवन, कला र साहित्यको यथातथ्य रूपलाई चित्रित गर्नाले तत्कालीन वातावरणको जीवन्त स्वरूप उपस्थित हुन्छ । पछिल्ला चरणका नाटकहरूमा परिवेश कुनै एक देश र एक कालखण्डमा सीमित नभएर विभिन्न देशका विभिन्न काल-खण्डहरूको पौराणिक, ऐतिहासिक तथा समकालीन सामाजिक जीवनमा आधारित देखिएकाले यस्ता नाटकहरूमा समकालीन सामाजिक जीवनमा आधारित देखिएकाले यस्ता नाटकहरूमा

समयसीमाको पनि अतिक्रमण भएको पाइन्छ । आधुनिक रङ्गमञ्चमा प्रकाश र ध्वनिका माध्यमबाट परिवेशलाई सजीव रूपमा प्रस्तुत गर्न सकिन्छ । कविता/गीतिनाटकले घटनाअनुसारको भाव पाठकमा छोड्न सक्नुपर्छ, जसले गर्दा नाटक विश्वसनीय र प्रभावकारी बन्दछ । त्यसैले प्रत्येक कविता/ गीतिनाटकमा देशकाल र वातावरण आवश्यक मानिएको हो ।

(ड) भाषाशैली

कविता/गीतिनाटक निर्माणका तत्त्वहरूमध्ये भाषाशैली पनि एक महत्त्वपूर्ण तत्त्व हो । प्रकट रूपमा कुनै पनि विचार वा अभिव्यक्ति गर्ने एउटा सबल माध्यम भाषा हो भने नाट्य रचनाको पद्धति शैली हो । यसको भाषाशैली गेयात्मक वा लयात्मक हुन्छ । सामान्य नाटकबाट कविता/गीतिनाटक छुट्याउने मूल तत्त्व नै त्यसको भाषाशैली हो । कविता/गीतिनाटकको भाषाशैली गेयात्मक हुने भएकाले यसमा गीतको महत्त्वपूर्ण भूमिका रहेको हुन्छ । कविता/गीतिनाटकमा गीतकै माध्यमबाट संवाद प्रस्तुत गरिने भएकाले पात्रअनुकूलको भाषिक अभिव्यक्तिका लागि यसमा विभिन्न किसिमका लयहरूको महत्त्व हुन्छ । घटनाअनुसार नाटकका प्रत्येक अङ्क र दृश्यहरूमा विभिन्न भाव तथा लयको प्रयोग गर्न सकिन्छ । धेरैजसो नेपाली कविता/गीतिनाटकहरूमा प्रत्येक पङ्क्तिमा १४ वा १६ अक्षर हुने लोकगीतको प्रयोग भएको पाइन्छ तर आजभोलिका गीतिनाटकहरूमा लयगत स्वतन्त्रता रहेको पाइन्छ । कविता/गीतिनाटकको भाषाशैली देशकाल, वातावरण अनकूल, सहज स्वभाविक र सम्प्रेषणीय हुनु पर्दछ ।

नाटकलाई साहित्यकृतिका रूपमा स्थापित गर्न भाषाशैली अनिवार्य हुन्छ । यसको अभावमा नाटकले साहित्यिक मान्यता प्राप्त गर्न सक्दैन । यसअन्तर्गत नाटकमा साहित्यिक उपकरणहरू पर्दछन् । यस्ता तत्त्व –भाषा, अलंकार, विम्ब, प्रतीक, स्वैरकल्पना, व्यङ्ग्य आदि (आचार्य, २०६६ : १०) । कविता/गीतिनाटक पनि सफल हुनका लागि भाषाशैलीअन्तर्गत पर्ने यी सबै तत्त्वहरूको प्रयोग गर्नु आवश्यक हुन्छ । कविता/गीतिनाटकको भाषाशैलीलाई प्रभावकारी बनाउन विचारको गम्भीरता, भावको रोचकता र अर्थको स्पष्टता हुनु पर्दछ । पात्रले बोल्ने भाषामा आफ्नो जातीयता र स्थानीयताको प्रभाव परेको हुनु पर्दछ । जसले कविता/गीतिनाटकमा स्वभाविकता र जीवन्तता ल्याउँछ । कविता/गीतिनाटकमा गीतलाई प्रभावकारी बनाउन सरल र कोमल पदावलीयुक्त भाषा प्रयुक्त हुन्छ । गीतिनाटक कलात्मक रचना भएकाले यसका गीतमा वा भाषामा सौन्दर्य भर्नका लागि चित्रात्मक विम्ब, अर्थगम्भीरता दिने प्रतीक तथा लयगत चमत्कार उत्पन्न गर्ने विभिन्न अनुप्रास र अलङ्कारहरू पनि प्रयोग गरिन्छन् ।

शर्मा, २०६२ : ३९) । यसरी कविता/गीतिनाटकको भाषाशैलीमा विविधता हुन्छ, जसले भावअनुसारको संवाद प्रस्तुत गर्न सहयोग गर्दछ ।

(च) उद्देश्य

लेखकले कुनै पनि कृति खास प्रयोजनका लागि लेखेको हुन्छ र कृतिको यही प्रयोजनलाई नै उद्देश्य भनिन्छ । उद्देश्यलाई जीवनदर्शन वा विचारतत्त्व पनि भनिन्छ । यसबाट लेखकको जीवनसम्बन्धी दृष्टिकोण पनि बुझ्न सकिन्छ । लेखकले आफ्नो जीवनदर्शन व्यञ्जित गर्नका निम्ति कथानक, पात्र, जीवनजगतको स्थिति, देशकाल आदिको सहायता लिएको हुन्छ । कविता/गीतिनाटकमा जीवनदर्शन प्रस्तुतिका लागि अन्य विधामा जस्तो स्वतन्त्रता हुँदैन । यसमा उद्देश्य गीतिसंवादका माध्यमबाट अभिव्यक्त भएको हुन्छ । यसका साथै पात्रका क्रियाकलाप र वातावरणबाट पनि गीतिनाटकको मूल भाव व्यक्त गरिएको हुन्छ ।

संस्कृत नाट्य परम्परामा पाठक वा दर्शकलाई एकाग्र पारी रस प्रतिपादनका निम्ति नाट्य रचना गरेको पाइन्छ भने प्रयोगवादी चरणमा दर्शक, पाठक र पात्र बीचको सम्बन्धलाई साधारणीकरणसम्म पुग्न नदिई नाटककारहरूले कलात्मक दूरीको प्रयोग गरी रसभङ्गता गरेको पाइन्छ । प्रयोगधर्मी नाट्यलेखनको प्रयोजन इतिहास र पुराकथालाई आधार तुल्याएर समकालीन समाजको प्रतिबिम्ब उतार्ने प्रयास गर्नुका साथै जीवनको अन्तरकुन्तरमा रहेको गहिरो खाडल वा शून्यताको उद्घाटन गरेर देखाउनु पनि रहेको छ (आचार्य, २०६६ : ८) ।

कविता/गीतिनाटक एउटामात्र उद्देश्य राखेर लेखिएको हुन्छ भन्ने छैन । यसको प्रथम उद्देश्य मञ्चनीयता हो । नाटक मूलतः प्रदर्शनको उद्देश्यले लेखिएको हुन्छ । अर्कातिर कुनै कविता/गीतिनाटक कलात्मक सौन्दर्यको प्रस्तुतिका लागि लेखिएका हुन्छन् भने कुनै सामाजिक, ऐतिहासिक, राजनैतिक आदि अवस्थाको यथार्थ चित्रणका लागि पनि रचना गरिएका हुन्छन् । जुनसुकै उद्देश्यले लेखिए पनि कविता/गीतिनाटकको उद्देश्य सामाजिक तथा ऐतिहासिक पृष्ठभूमिमा मानव चरित्रको प्रभावकारी तथा कलात्मक प्रस्तुति दिनु नै हो ।

कविता/गीतिनाटक प्रत्यक्ष विधा भएकाले यसमा उद्देश्य कलात्मकताका साथ प्रस्तुत हुनु पर्दछ । कविता/गीतिनाटकमा उद्देश्य तीन किसिमबाट प्रस्तुत भएको हुन्छ :

- (क) गीतिसंवादमा मुख पात्रका माध्यमबाट सिधै व्यक्त भएको
- (ख) नाटकभरि प्रत्येक पात्रका विचार र कार्यमा छरिएर रहेको
- (ग) भरतवाक्यका रूपमा प्रयुक्त रहेको

कतिपय प्राचीन शैलीका गीतिनाटकमा भरतवाक्यका रूपमा पनि उद्देश्य प्रस्तुत गरिएको हुन्छ । यसरी उद्देश्य प्रस्तुत गर्दा नाटकको प्रभावकारितामा खासै ह्रास नआए पनि त्यो उपदेशात्मक बन्दछ । लेखकको विचार नाटकभरि फिँजिएर नाटकीकरणका साथ प्रस्तुत भएमा त्यो उत्तम मानिन्छ ।

(छ) अभिनय

अभिनय कविता/ गीतिनाटकको महत्त्वपूर्ण तत्व हो । यो विना नाटकमा सजीवता आउन सक्दैन । अभिनयका माध्यमबाट नै दर्शक सामु यसको प्रदर्शन गरिन्छ । कविता/गीतिनाटकमा विविध कालको संयोजन र प्रत्यक्ष प्रदर्शन हुने भएकाले यो अन्य साहित्यिक विधा भन्दा व्यापक र भव्य हुन्छ । पात्रका मानसिक अवस्थाको सङ्कटपूर्ण परिस्थिति र त्यसले सिर्जना गर्ने अन्तर्द्वन्द्व, आवेश, रति, क्रोध, करुणा, रोमाञ्च जस्ता संवेदनाहरूलाई आकर्षक र प्रभावकारी बनाएर रङ्गमञ्चमा प्रदर्शन गर्न अभिनयको आवश्यकता पर्दछ । पूर्वीय नाट्यशास्त्रमा अभिनयका चार प्रकारहरूको चर्चा गरिएको छ : आङ्गिक, वाचिक, आहार्य, र सात्विक (उपाध्याय, २०५० : ६४) । आङ्गिक अभिनयमा हात, गोडा आदि भिन्न अङ्गहरूबाट भाव र कार्यको प्रदर्शन गरिन्छ भने वाचिक अभिनयमा संवाद वा बोलीबाट चरित्रको बोलीवचनको अभिनय रङ्गमञ्चका पात्रहरूले गर्दछन् । चरित्रको अवस्थाअनुसारको पहिरन, आभूषण र शृङ्गार आदिको अभिनय आहार्य अभिनयमा गरिन्छ भने सात्विक अभिनयमा दुःख, हाँसो, उत्साहजस्ता आन्तरिक भावको अभिनय गरिन्छ ।

अभिनय कविता/गीतिनाटकको प्राण हो भने रङ्गशिल्प त्यसको शरीर हो । विना शरीरको प्राणको अभिव्यक्ति सम्भव हुन सक्दैन । रङ्गशिल्प सम्बन्धी कुराहरूमा नाटकीय निर्देश, रङ्गमञ्चको व्यवस्था, दृश्यविधान, पात्रहरूको भेषभूषा आदि कुराहरू आउँछन् । रङ्गमञ्च व्यवस्था, नेपथ्य व्यवस्था, प्रकाश व्यवस्था, सङ्गीत व्यवस्था र ध्वनि सङ्केत सम्बन्धी आवश्यक निर्देश हुन्छ । भेषभूषामा पात्रहरूको पोषाक र अलङ्करणको सङ्केत दिइएको हुन्छ । यसअन्तर्गत नाटककारले कुन दृश्य, कुन स्थान, काल र परिवेश हो, त्यसको र कुन भावको अभिनय कसरी गर्नु पर्ने हो ? त्यसको पनि निर्देशन दिएको हुन्छ । यसमा दृश्यका सज्जाको निर्देशन पनि दिइएको हुन्छ । कतिले दृश्य सज्जाको र प्रकाश व्यवस्थाको पनि निर्देशन दिएका हुन्छन् र कतिले स्थान र कालको उल्लेख र भावाभिनयको अथवा संवाद प्रस्तुतीकरणको निर्देशन मात्र दिएका हुन्छन् । यी सबका अतिरिक्त कतिपय नाटककारहरूले नाटकका आरम्भिक पृष्ठमा मात्र परिचय दिएका हुन्छन् (उपाध्याय, २०६७ : ४९) ।

मञ्चनीयतालाई ध्यानमा राखेर कविता/गीतिनाटक लेखिने हुनाले यसमा अभिनयलाई सरल बनाउन रङ्गमञ्चीय निर्देशन दिनुका साथै नाटकलाई विभिन्न अङ्क र दृश्यमा विभाजन गरिएको हुन्छ । कतिपय कविता/गीतिनाटकका आरम्भिक पृष्ठमा पात्रहरूको परिचय दिइएको हुन्छ अनि अभिनयमा यथार्थता सिर्जना गर्नका लागि प्रकाश व्यवस्था, पात्रका आभूषण, पहिरन र व्यवहारको विवरण पनि दिइएको हुन्छ । अभिनयलाई कुशलता प्रदान गर्नका लागि कविता/गीतिनाटकमा संवादसँगै कोष्ठमा स्पष्टसँग स्वरशैलीको विवरण पनि राखिएको हुन्छ ।

निष्कर्ष

कवितानाटकलाई गीतिनाटक कै एक भेदका रूपमा मानिएकोले गीतिनाटकका तत्त्वलाई नै कवितानाटकका तत्त्व मान्न सकिन्छ । कविता/गीतिनाटक सामान्य नाटकभन्दा केही फरक हुन्छन् । सामान्य नाटकमा गीत र कविताको प्रयोग नहुन पनि सक्छ र भए पनि न्यून मात्रामा गरिएको हुन्छ भने कविता/गीतिनाटकको संवादलाई कवितात्मक र गीतिमय हुन्छन् । यसमा वस्तुलाई भन्दा भावनालाई प्रवलता दिइएको हुन्छ । कविता/गीतिनाटकमा स्वभाविक र बोलिचालीको भाषाभन्दा केही फरक वा लयात्मक भाषा प्रयुक्त हुन्छ र त्यसलाई प्रभावकारिता प्रदान गर्न वा भावकमा संवेदनशीलता भर्नका लागि गीत र कविताको प्रयोग गरेर गेयात्मक पारिएको हुन्छ ।

‘आरूका फूलका सपना’ कवितानाटकको विश्लेषण

४.१ पृष्ठभूमि

आरूका फूलका सपना नाटककार अभि सुवेदीको २०५८ सालमा प्रकाशित एक कवितानाटक हो । यसको प्रकाशन एक्रस पब्लिकेशन टंगाल, काठमाण्डौबाट भएको हो । यो नाटक नेपाली र अङ्ग्रेजी दुवै भाषामा प्रदर्शन भएर बङ्गलादेशमा समेत देखाइसकिएको छ । आरोहण नाट्य समूहद्वारा र सुनिल पोखेलको निर्देशनमा नेपाली भाषामा मञ्चन गरिएको थियो भने संज्ञा नाट्य समूहद्वारा र शिव रिजालको निर्देशनमा अङ्ग्रेजी भाषामा मञ्चन गरिएको थियो ।

४.२ कथावस्तु

आरूका फूलका सपना नाटक प्राचीनकालको इतिहासलाई आधार मानेर लेखिएको एक कवितानाटक हो । यसमा नेपाली कन्या भृकुटीलाई सातौं शताब्दीतिर देश वचाउने नाममा तिब्बतका राजा सङ्गचङ्ग गम्पोसँग विवाह गरिदिएको ऐतिहासिक सन्दर्भलाई प्रतीकात्मक रूपमा प्रस्तुत गरिएको छ । कुनै समयमा भक्तपुर दरवारमा स्वाधीनताको रक्षाका निम्ति आफ्ना छोरी मयजूहरूका इच्छा र सपनालाई कुल्चिएर उनीहरूको विवाह पराइ संस्कृतिमा गरिदिइन्थ्यो । इतिहासका पानामा मौन रहेका नारीका ती महानता र संवेदनालाई नाटककारले बौद्धिक ढङ्गबाट यस नाटकमा उजागर गर्न खोजेका छन् । यो नाटक कविको मस्तिष्कमा घटेको त्यो घटना हो, जसमा कवि वर्तमानबाट भूतमा जान्छन् र तत्कालीन राजनीति, संस्कृति, सम्पदा, आदर्श र ती विचारहरूलाई खोजेर ल्याउँछन्, जुन समयका क्रमसँगै हराएका छन् ।

परम्परागत भक्तपुर शहरको धिमे बाजाको मधुर मुस्कानबाट सुरु भएको यो नाटक मयजूहरूको परम्परागत पीडामा अल्झेको छ । मञ्चमा सर्वप्रथम कवि पात्रको उपस्थिति हुन्छ र दरवारीया मयजूका सपना पूरा नभई त्यस दरवारका काष्ठ खण्डभित्र टुँडालभरि कुँदिएर रहेका कुरा व्यक्त गर्दै समयको वकालत गर्दछ । कवि र पालेले सँगसँगै डोच्याएका कथालाई मयजू र अन्य पात्र-पात्राका उपस्थिति र तिनका गति, मुद्रा, लय र हाउभाउले स्पष्ट पार्दै अगाडि बढाएको छ । यहाँ मयजूका आन्तरिक पीडा र बाध्यतालाई कारुणिक र मार्मिक रूपमा प्रस्तुत गरिएको छ । सुन्दर कलाको निर्माण गर्ने कलाकारका हात काटिएको घटनालाई

रहस्यमूलक ढङ्गवाट जोडिएको छ । एउटा कलाकार र उसकी प्रेमिका मञ्चमा प्रेम प्रसङ्गका कुरा गरिरहेका हुन्छन्, त्यसै बेला दुईजना मानिस आएर कलाकारलाई समाउन खोज्छन् । केटी आफ्नो शरीरले प्रेमीलाई छेक्न, बचाउन खोज्छे । यो प्रक्रिया नृत्यस्वरूप केही समय चलिरहन्छ । अन्तमा कलाकारलाई जबरजस्ती समातेर लान्छन् । केटी त्यसको विरोध गरिरहन्छे, रुन्छे तर उसको रुवाइको कुनै सुनुवाइ हुँदैन । उसको प्रेमी कलाकारले काठलाई सुन्दर, बोल्ने, चम्कने र साह्रै शक्तिशाली बनाइदियो जसका कारण उसलाई अब यो देशमा कहिल्यै नफर्कने गरी निर्वासित गरियो । यो कलाकारमाथि गरिएको शोषणको चरम नमूना हो । यसले तत्कालीन उच्च वर्गले निम्न वर्गमाथि गरिने अन्याय, शोषण र अत्याचारको पराकाष्ठालाई देखाएको छ । यसका साथै यसले वर्तमान अवस्थाका कलाकारहरूको असुरक्षित जीवनलाई पनि सङ्केत गरेको छ ।

नाटकमा उपस्थित पात्र गाइड १ र गाइड २ को क्रियाकलापले ऐतिहासिकता भित्र समसामयिकता पनि जोडिएर आएको देखिन्छ । गाइडले संस्कृतिको प्रचार-प्रसार गर्ने बहानामा सस्तो मूल्यमा बेच्ने उद्देश्यले केही पुराना मूल्यवान सामानहरू भोलामा बोकेर पर्यटकलाई देखाउँदै आकर्षित गरिरहेको देखिन्छ । यो दृश्यले नेपालका सांस्कृतिक पहिचानहरू एउटा वस्तुको रूपमा रहेको र ती सांस्कृतिक धरोहरहरूलाई दिन प्रतिदिन विदेशीका हातमा सुम्पिरहेका कुरालाई देखाएको छ । यसबाट एकातिर पर्यटकहरूले हाम्रो संस्कृतिलाई मोलमोलाई गरेर सस्तो मूल्यमा लिइरहेका छन् र उनीहरूको संस्कृति हामीमाथि थोपरिरहेका छन् भन्ने कुरालाई देखाइएको छ भने अर्कातिर पर्यटकीय स्थलमा पर्यटकमाथि गाइड र मालसामान बेच्ने व्यक्तिहरूले गरेको अव्यवस्थित क्रियाकलापलाई देखाइएको छ । यी दुई गाइडको क्रियाकलाप पछि फेरि पाले र कविको उपस्थिति हुन्छ र मयजूका कथालाई प्रस्तुत गर्न क्रियाशील हुन्छन् ।

पाले र कविले दर्शकलाई सुनाउने कथामा समानान्तर रूपले मयजूको पनि उपस्थिति हुन्छ । पालेले त्यो कथा भन्दै जान्छ, जसमा भृकुटी आफू जन्मेको र हुर्केको संसार छोडेर कही जान चाहान्न तर ऊ सधैंको निमित्त यहाँबाट जानु पर्नेछ; त्यस्तो ठाउँमा जहाँ आफूले कहिल्यै नसुनेको भाषा सुन्नु पर्नेछ र बोल्नु पर्ने छ । यस्तो अन्यायपूर्ण र स्वेच्छाचारी व्यवहार आफूमाथि नै भएको देखेर मयजूले आफैँलाई चिन्न नसकी यसरी प्रश्न गर्दछे “ म के हुँ, नदी कि स्वास्तीमान्छे ? समयको एक आनन्द कि काठका आवरण पछाडि लुक्ने पीडा कस्ले भन्छ मलाई ? ” यहाँ सामाजिक नियमको परिधिले जकडिएर पीडा भोग्न बाध्य भएका महिलाहरूलाई आफ्नो अस्तित्व र परिचय खोज्न नाटककारले उत्प्रेरित गरेका छन् । मयजूका यस्ता पीडासँग

अभ्र नजिक पुग्नका लागि कविले आफ्नो भेष बदलेर राजा बन्दछ र छोरी मयजूलाई आर्तनाद गर्नका कारण सोध्दछ । मयजूले आफ्नो कुनै सपनालाई नबुझिकन जबरजस्ती आफ्नो इच्छा र शक्तिलाई जमाउन खोज्ने राजासँग आक्रोश व्यक्त गर्दछे । तरवार र पुरुषले लेखेको इतिहासमा स्वास्नीमान्छेले खेलेको भूमिका सधैं अदृश्य हुने भएकाले इतिहास एक चिहान हो भन्ने व्यङ्ग्य प्रहार गर्दछे । राजाका प्रश्नप्रति व्यक्त गरेको मयजूको यो आक्रोस सिङ्गो पितृसत्तात्मक समाजप्रति नै रहेको छ । त्यो आक्रोश पुरुषवादी समाजले महिलामाथि गरेको दमनको उपजका रूपमा आएको छ । यसलाई यो कविता/गीतिनाटकको चरम उत्कर्षको रूपमा लिन सकिन्छ । त्यसपछि कविले मयजूका पीडा सुन्न नसकी इतिहास र पितृसत्तात्मक समाजलाई परिवर्तन गर्ने साहस आफूमा नरहेको महशुस गरी आफूलाई शक्तिहीन ठान्न पुग्दछ र त्यो राजकीय पहिरन खोली आफ्नै रूप धारण गर्दछ ।

कथा फेरि वर्तमानतर्फ पल्टन्छ र मञ्चमा गाइड १ र गाइड २ को उपस्थिति हुन्छ । यहाँ गाइडहरूले भृकुटीको परिचय र महानताका बारेमा बढाइ-चढाइ गरी प्रचार प्रसार गर्दै पर्यटकहरूलाई आफ्नो व्यापारिक केन्द्रतिर आकर्षण गर्न खोजिरहेका छन् । जहाँ “भृकुटी मोमो केन्द्र” अनि कैलाशपति सेकुवा कर्नर जस्ता ऐतिहासिक एवम् मिथकीय बिम्बको प्रयोग गरी होटल व्यवसायको नामाकरण गरिएको छ । यसले नेपालीहरूले आधुनिक बन्ने होडमा आफ्नो ऐतिहासिक र सांस्कृतिक महत्त्व बोकेका कुराहरूलाई कसरी दुरुपयोग गरिरहेका छन् भन्ने कुरा देखाइएको छ । यसका साथै मम, सेकुवा जस्ता खानेकुराको प्रयोगले आजको विश्वव्यापीकरण र पर्यटन उद्योगका कारण हाम्रो मौलिकता र पहिचानमा देखापरेको विभिन्न किसिमका अपचलनहरूलाई देखाएको छ । यसपछि कथा फेरि भूतकालतिर जान्छ । मयजूले एकैछिन विरोध र आक्रोश व्यक्त गरे तापनि अन्ततः ऊ आफ्ना सपनालाई कुल्चिएर पराइ संस्कृतिमा जान बाध्य हुन्छे । ऊ भक्कानिएर रुन्छे र शोकाकुल स्वरमा बोल्दै आफूलाई वाग्मती नदीसँग तुलना गर्न पुग्छे । जसरी नदीको कुनै सपना हुँदैन, कुनै गन्तव्य पनि देखिदैन र पानीले जता कटाउँछ त्यतै जान्छ; त्यसरी नै स्वास्नीमान्छेको पनि आफ्नो कुनै गन्तव्य नहुने र पुरुषले जता खटाउँछन् त्यतै जानुपर्ने बाध्यता प्रकट गर्दछे र त्यहाँबाट विलिन हुन्छे । कवि पात्र दौडेर आइपुग्छ र मयजूलाई सम्झदै प्राचीनकालको वाग्मती नदी र वर्तमानको वाग्मतीको तुलना गर्दछ अनि संस्कृतिलाई एउटा अनन्त प्रतीक्षाको रूपमा लिदै मान्छेको मुक्तिको प्रतीक्षा गरिरहेको कुरा व्यक्त गरेपछि यो कवितानाटक को अन्त्य हुन्छ ।

प्रस्तुत नाटकको दरबारसँगै गाँसिएको कथामा इतिहासमा कसरी राजा रजौटाहरूले स्वास्नीमान्छेलाई बलिको बोको बनाउँछन्, हत्या, हिंसाका लागि प्रयोग गर्छन् र उनीहरू आरोपित हुन्छन् भन्ने कुरा घटनाक्रममा नदेखाए पनि संवादका माध्यमबाट प्रयोग गरिएको छ । स्वास्नीमान्छेका सपना भने फुल पाउँदैनन्, प्रतीक्षारत सपना आरूका फूल भैं भरेर जान्छन् । समयसँगै इतिहासको गर्भमा लुकेर बस्छन् । ती सपना भक्तपुर दरबारका काष्ठकला, पाटी पौवा आदि-इत्यादिमा कुँदिएर बसेका छन् । यहीं इतिहासको गर्भमा लुकेर बसेको तथ्यकथ्यको उत्खनन् गर्न खोजेका हुन् नाटककार सुवेदीले यस नाटकमा (सुवेदी, २०५८ : ९६) । यहाँ नाटककारले इतिहासले महिलामाथि गरेको व्यवहारको खण्डन गर्दै इतिहासको नै विनिर्माण गर्न खोजेका छन् । नेपाली परम्परा संस्कृति अनुरूप मयजू अर्थात एउटी छोरी चेली ले इतिहासकी भृकुटीले स्थापना गरेको आदर्श स्वरूप आफ्नो जन्मे हुर्केको ठाउँ छोड्नु पर्ने, प्रदेश जानुपर्ने विडम्बना नै यसको विषयवस्तु बनेर आएको छ । नाटककारले आरूका फूलले जसरी आफ्ना सपना स्वतन्त्र रूपमा व्यक्त गर्न सक्दैनन् त्यसरी नै स्वास्नीमान्छेका सपना पनि अव्यक्त र अपूर्ण हुन्छन् भन्नेकुरा देखाएका छन् । यसमा नाटककारले इतिहास र वर्तमानलाई एकै ठाउँमा मिसाएर सांस्कृतिक सम्भनालाई नवीकरण गर्नका साथै वर्तमान परिप्रेक्षमा मान्छेहरू कसरी भिडभाडमा हराइरहेका छन् भन्नेकुरा पनि देखाएको छन् ।

यस नाटकमा समानान्तर किसिमको कथावस्तु रहेको छ । यसमा कथावस्तु वर्तमानबाट भूततर्फ जान्छ र फेरि भूतबाट वर्तमानतर्फ जान्छ । यसमा वर्तमान र भूत दुवै एकै ठाउँमा टाँसिएर आएका छन् । त्यसैले कुन वर्तमान र कुन भूत भनेर प्रष्ट्याउन निकै मुस्किल परेको छ । यसको कथावस्तुको प्रस्तुति रेखीय ढाँचामा आदि, मध्य र अन्त्य गरी अगाडि बढेको छैन । यो कवितानाटक कहिले पछाडि फर्कन्छ र कहिले अगाडि पल्टन्छ । यसमा न अङ्क विभाजन छ न त दृश्य विभाजन नै गरिएको छ । घटना स्थल एउटै छ र त्यहीं एकपछि अर्को वा संग संगै पात्र प्रवेश गराएर कार्यव्यापार अधि बढाइएको छ । नाटकमा केही घटना पात्रहरूका वार्तालापद्वारा अतीतावलोकन पद्धतिमा सूचित छन् र केही कार्यव्यापारका रूपमा मञ्चमा प्रस्तुत छन् । ऐतिहासिकतामा समसामयिकता मिसाएर एकै समानान्तर ढाँचामा प्रस्तुत गरिएकाले विषयवस्तु खजमजिन गई नाटक जटिल बन्न पुगेको छ । प्रतीकात्मक शीर्षक भएको यो नाटकको मुख्य कथावस्तु ऐतिहासिक स्रोतबाट लिइएको हुनाले नाटक बढी गम्भीर र प्रभावकारी बनेको छ ।

४.३ पात्र

प्रस्तुत नाटकमा सीमित पात्रको प्रयोग गरिएको छ । यसमा कवि, पाले, मयजू, गाइड १, गाइड २, महिलाहरू र कलाकारकी केटी आदि पात्रहरूको उपस्थिति रहेको देखिन्छ । यसमा प्रयुक्त केही प्रमुख पात्रहरूको चरित्र छुट्टाछुट्टै रूपमा निम्नानुसार प्रस्तुत गरिएको छ ।

(क) मयजू

मयजू यस नाटकमा आदर्श बोकेकी प्रमुख नारी पात्र हो । नेवारी भाषामा मयजू भन्नाले छोरीचेलीलाई आदर गरेर बोलाउने एउटा नाम भन्ने बुझिन्छ । त्यसैले मयजू नामले नेवारी समुदायका छोरीचेलीको प्रतिनिधित्व गरेको छ । जातिका आधारमा मयजूको नामाकरण गरिएको छ । यस नाटकको कथावस्तु मयजूका आन्तरिक पीडा, बाध्यता र विवशतामा केन्द्रीभूत भएकाले नाटकको प्रमुख पात्रको रूपमा मयजूलाई नै मान्न सकिन्छ । ऊ आफ्नो इच्छा विपरीत कार्य गर्न विवश छे, विवाहका नाममा बेचिएकी छे । त्यस्तै पुरुषवादी समाजबाट थिचिएका नारीहरूको प्रतिनिधित्व गर्ने भएकाले ऊ वर्गीय पात्र हो । पितृसत्तात्मक सोच तथा निरंकुशताद्वारा ऊ कँज्याइएकी छे । आफ्ना सारा सपनालाई कुल्चिएर निहित स्वार्थद्वारा नारीले शहीद बन्नुपर्ने तर त्यो कुनै इतिहासको पानामा नलेखिने सामाजिक मान्यताप्रति मयजूमा वितृष्णा जागेको छ र पुरुषवादी इतिहासप्रति यसरी आक्रोश व्यक्त भएको छ ।

मयजू :- तपाईंको इतिहास एक चिहान हो

जसमाथि तपाईं यस्तो शिलापत्र लेखा राख्नुहुन्छ

“यसभित्रकी स्वास्नीमान्छे सधैं अदृश्य थिई” (पृ. ३२)

ऊ भित्र आन्तरिक द्वन्द्व चलेको छ । त्यो द्वन्द्व पुरुषको थिचोमिचोमा परेर आफ्नो पहिचान गुमाइरहेका नारीका चेतनाका लागि अथवा नारी स्वतन्त्रता, सबलता र समानताका पक्षमा उभिएको छ । उसले आफ्नो इच्छा विपरीत कार्य गर्न बाध्य पार्ने निरंकुश प्रवृत्तिमाथि केही विरोध जनाउँदा जनाउँदै पनि ऊ त्यही प्रवृत्तिको शिकार बनेर विवाहका नाममा बेचिन पुगेकी छे । ऊ सधैंका लागि त्यस्तो ठाउँमा जाँदैछे जहाँ उसले कहिल्यै नसुनेको भाषा सुनेर चुपचाप बस्नु पर्नेछ । मयजूको यस्तो विवशता स्वयम् उसका यी अभिव्यक्तिले जनाएका छन् :-

तपाईंले मलाई यस्तो समय दिनुभएको छ ?

जसलाई म न लिन सक्छु न छोड्न सक्छु

फेरि मलाई तपाईं कहाँ पठाउन चाहानुहुन्छ ?

कोही पनि नचिनेको बिरानो देशमा गएर

कुन भाषा मैले बोल्नुला भन्ने सोच्नु भएको छ ? (पृ. ३१)

कतै भावुक, कतै आक्रोसित बन्ने त कतै आफैलाइ नचिनेर आफूमाथि नै प्रश्न गर्ने र आफूलाई गतिशील र गन्तव्यहीन र निरीह बाग्मती समान देख्ने जस्ता उसका बदलिरहने स्वभावले गर्दा ऊ गतिशील पात्र बन्न पुगेकी छे । ऊ सिर्जनशील हातहरूमाथि घात प्रतिघात गर्ने अत्याचारी प्रवृत्तिको विरोध गर्ने र नारी स्वतन्त्रताको पक्षमा बोल्न चाहने अनुकूल र दृश्य पात्र हो । ऊ राजनीतिक, ऐतिहासिक र सामाजिक समस्याका साथै घात-प्रतिघातबाट अनुप्रताणित बनेकी छे ।

(ख) कवि

प्रस्तुत नाटकमा कवि पात्र मुख पात्रका रूपमा देखापरेको छ । ऊ नाटकको आरम्भदेखि अन्त्यसम्म नै महत्त्वपूर्ण भूमिका निर्वाह गर्ने प्रमुख पात्र हो । ऊ मयजूका वाध्यता र विवशतालाई दर्शक सामु प्रस्तुत गर्दै सधैं समयको वकालत गर्ने एक सार्वभौम पात्र हो । ऊ मयजूका पीडालाई अभ्र राम्ररी बुझ्नका लागि आफ्नो भेष बदलेर छद्मभेषी राजा बन्दछ । तर मयजूका पीडा सुन्न नसकी र इतिहासलाई परिवर्तन गर्ने आफ्नो प्रयास असफल भएको ठानी आफ्नै भेष धारण गर्दछ । वर्तमान अवस्थामा जसरी मान्छेहरू कुनै अप्ठ्यारो परिस्थितिमा म के नै गर्न सक्छु र भन्ने अभिव्यक्तिका साथ जिम्मेवारीबाट जसरी पन्छ्ने प्रवृत्ति रहेको छ, त्यसैगरी यहाँ कवि पनि पन्छ्नेका छन् । जसलाई यी अभिव्यक्तिबाट हेर्न सकिन्छ -

तिम्रो भनाइमा मैले के गर्नुपर्ने हो ?

म तिम्रो इतिहासको गति कसरी उल्टाउन सक्छु ?

म कसरी नदीको दिशा मोड्न सक्छु ? (पृ. ३२)

माथिका कविका यी अभिव्यक्तिहरूले उच्च वर्गले स्थापित गरेको आदर्शलाई तल्लो वर्गले सजिलै परिवर्तन गर्न नसकिने कुरालाई देखाएको छ, चाहे त्यो अन्याय र अत्याचार नै किन नहोस । इतिहासप्रति आफू असन्तुष्ट भए तापनि त्यसको गति उल्टाउन भनेको नदीको दिशा मोड्नु जस्तै कठिन भएकाले आफूमा त्यो साहस नरहेको कुरा कविले यहाँ व्यक्त गरेको छ । कवि पात्र सबैप्रति सकारात्मक सोच भएको र नाटककारका विचारलाई सफल रूपमा प्रस्तुत गर्न सक्ने अनुकूल पात्र हो । कवि पात्रले इतिहासलाई सम्झाउँदै भृकुटीकी प्रतीकात्मक

पात्रका रूपमा रहेकी मयजूका पीडालाई दर्शकसामु प्रस्तुत गरेको छ । यसबाट ऐतिहासिक वा समसामयिक घटनालाई विभिन्न विम्ब र प्रतीकका माध्यमबाट पाठकसामु निष्पक्ष रूपमा प्रस्तुत गर्ने कवि वा नाटककारको विचार र चिन्तनको प्रतिनिधित्व गर्ने पात्रका रूपमा रहेको छ । पालेले व्यक्त गरेका मयजूका पीडालाई अभ्र प्रखर र घनिभूत रूपमा प्रस्तुत गर्दै नाटकलाई गति प्रदान गर्ने कवि दृश्य पात्र हो ।

(ग) पाले

प्रस्तुत नाटकमा सधैं समयको साक्षी बस्ने पाले पुरुष पात्र हो । ऊ वर्तमानमा रहेर पनि भूतलाई देख्न सक्ने जीवन्त र तटस्थ पात्र हो । पालेले ती ऐतिहासिक घटनालाई प्रत्यक्ष देखेको छ र आफ्ना स्मृतिका आँखाबाट ती जीवित घटनाहरूलाई देखाउने प्रयास गरेको छ । मयजूका सबै बाध्यात्मक परिस्थितिलाई आफ्नै आँखा अगाडि देखेर पनि त्यसको कुनै विरोध जनाउन नसक्ने पाले तल्लो वर्गको प्रतिनिधित्व गर्ने वर्गीय पात्र हो । मयजूले आफ्नो देश छोडेर गएपनि उसको स्थान सधैं यहाँ सुरक्षित रहने छ, भन्ने नारीप्रति सकारात्मक सोच भएको पाले अनुकूल पात्र हो । कविता/गीतिनाटकका पात्रहरू दैनिक जीवनमा पाइने पात्रभन्दा बढी सम्वेदनशील र प्रभावकारी हुन्छन् । त्यसैले मयजूलाई कहिल्यै बिसन नसक्ने र ऊप्रति स्नेह भाव प्रकट गर्ने पाले यस नाटकमा भावुक, सम्वेदनशील र प्रभावकारी पात्र बनेको छ । कविता/गीतिनाटकका पात्रहरू काल्पनिक भए तापनि तिनले सांसारिक जीवनको यथार्थ रूपलाई नै पक्रेका हुन्छन् । चोक र आँगनमा घटेका घटनालाई साक्षात रूपमा देखेर पनि त्यसको कुनै प्रतिकार नगरी जीवन्त रेखाहरूमा कुँदिएका मयजूका गीतहरूलाई दर्शकसामु व्यक्त गर्न सक्ने पालेले दरबारिया जीवनको बाह्य एवम् आन्तरिक प्रवृत्तिको यथार्थ रूपलाई नै पक्रेको छ । नाटकको सूत्रधार पात्रका रूपमा पाले आएको छ । नाटकको आरम्भदेखि अन्तसम्म नै एउटै अवस्थामा रहने पाले स्थिर पात्र हो । यसरी कथानक र पात्रलाई जोडेर अतीतमा घटित घटनालाई जानकारी गराउने कार्यमा पालेको विशिष्ट योगदान रहेको छ ।

(घ) गाइड १ र गाइड २

यस नाटकमा प्रयुक्त पात्र गाइड १ र २ आफ्नो देशको संस्कृतिलाई बेचेर निहित स्वार्थ पूरा गर्न खोज्ने प्रतिकूल पुरुष पात्र हुन् । यी दुईले संस्कृतिको विज्ञापन गरेर पैसा कमाउन खोजेका छन् । गुणका आधारमा यी दुईको नामाकरण गरिएको छ । यी दुई पात्रले वर्तमान समयका त्यस्ता व्यक्तिको प्रतिनिधित्व गरेका छन्, जसले संस्कृतिको प्रचार प्रसारका नाममा

संस्कृतिको भण्डार नै रित्याउने दुष्प्रयास गरेका छन् । यी दुई पात्रलाई आफ्नो इतिहासको बारेमा र भृकुटी को थिइन् ? उनी कहाँ गइन् ? भन्ने बारेमा स्पष्ट ज्ञान पनि छैन । यो कुरालाई यी दुई पात्र बीचको तलको संवादबाट थाहा पाउन सकिन्छ :

गाइड-१ : भृकुटीले यी सबै पेगोडा लिएर गइन् ।

गाइड-२ : होइन, तिब्बत र चीनमा उनले यहाँबाट कलाकार मात्र लिएर गएकी हुन् ।

गाइड-१ : चिन या तिब्बत, हामीलाई त्यति थाहा छैन तर उनले यही कतै उनको माइतीबाट निकै कलाकारहरू लिएर गएकी थिइन् । पृ. २६

आफ्नो इतिहासको यस्तो अपूर्ण ज्ञान भए पनि उनीहरूले यसलाई नै कमाइ खाने माध्यमका रूपमा लिएका छन् । यी पात्रमा सत्-असत् दुवै प्रवृत्ति निहित रहेको देख्न सकिन्छ । एकातिर आफ्नो संस्कृतिको प्रचार प्रसार गरेर पर्यटकलाई आफ्नो क्षेत्रतिर वा व्यापारिक केन्द्रतिर आकर्षण गरिरहेका छन् भने अर्कातिर ऐतिहासिक महत्त्व बोकेका पुराना वस्तुहरूलाई सस्तो मूल्यमा विदेशीको हातमा सुम्पिरहेका छन् । एउटै विचारमा अडिग रहन नसक्ने यी पात्र गतिशील चरित्रका हुन् । नाटकको बीचबीचमा मञ्चमा उपस्थित भई भूतबाट कथानकलाई वर्तमानमा फर्काउने यी दुई पात्र यस नाटकका दृश्य पात्र हुन् ।

(ड) अन्य पात्र

यस नाटकमा प्रयुक्त अन्य पात्रहरूमा केटी, केटी, कलाकार, छद्मभेषी राजा, युवती जस्ता पात्रहरू रहेका छन् । यी सबै पात्रहरू नाटकका दृश्यपात्र नै हुन् । यो नाटकमा प्रयुक्त पात्रले शोषित र निम्न वर्गको प्रतिनिधित्व गरेका छन् । यसमा शोषक वर्गका पात्रहरूलाई प्रत्यक्ष रूपमा नदेखाएर शाषित वर्गका पात्रहरूलाई मात्र देखाइएको छ । त्यसैले कवि र पाले जस्ता सीमान्तकृत पुरुष पात्रका माध्यमबाट नै सीमान्तकृत महिलाको कथा व्यथालाई देखाइएको छ । यद्यपि यसमा नगन्य भूमिका भएका दुईजना मानिसले शोषक वर्गको प्रतिनिधित्व गरेका छन्, जसले निर्दोष कलाकारलाई उसकी प्रेमिकाको साथबाट टाढा पुऱ्याएका छन् ।

समयको पीडामय कथालाई नाटकीकृत गरिएको यस कवितानाटकमा सयौं वर्षका अनेकौं सन्दर्भ छन्, सो अनुसार विभिन्न प्रयोजनको सिद्धिका लागि विभिन्न काल र प्रवृत्तिको प्रतिनिधित्व गर्ने अनेकौं पात्र अनेकौं भूमिकामा क्रियाशील छन् । नाटकका यी पात्रहरूले तत्कालीन ऐतिहासिक एवम् सामाजिक विषयवस्तुलाई नेपाली चेली भृकुटी र उनका व्यथाहरू

भल्काएको छ । पात्रहरूको सुगठित र उचित मात्राका थोरै पात्रहरूले वैचारिकताको सघनतालाई अभिव्यक्त गर्न सफल भएका छन् ।

४.४ संवाद

प्रस्तुत नाटकको संवाद पात्रानुकूल सशक्त र जीवन्त किसिमको छ । यसमा कतै पात्रहरू बीच दोहोरो संवाद भएको छ भने कतै पात्रले दर्शक वा पाठकतिर फर्किएर एकोहोरो रूपमा पनि अभिव्यक्ति दिएका छन् । मयजू र कविका संवाद बौद्धिक, दार्शनिक र प्रतीकात्मक छन् भने पालेका संवाद सरल र वर्णनात्मक छन् । कविका संवाद भिन्न लेखकका विचार, मनोभाव र कार्ययोजना जस्ता कुराहरू सशक्त रूपमा प्रतिबिम्बित भएका छन् । कविका संवाद अन्य पात्रको तुलनामा लामो र विशिष्ट देखिन्छन् ।

यस नाटकमा प्रकाश संवाद र नेपथ्यमा गीतिसंवादको पनि प्रयोग भएको देखिन्छ । यसमा कतै कतै दृश्यात्मकतालाई बढी महत्त्व दिइएको देखिन्छ, र कतिपय अवस्थामा पात्रका क्रियाकलाप र रङ्गमञ्चले नै संवादको स्थान लिएको पाइन्छ । कथावस्तुलाई पूर्वस्मृतिका रूपमा पालेका संवादका माध्यमबाट प्रवेश दिने काम भएको देखिन्छ । कविता/गीतिनाटक भावनात्मक हुने भएकाले यसमा पनि भावनामूलक संवादको प्रयोग गरिएको छ । जस्तै :

पाले : “ऊ त यस भक्तपुर नगरकी छोरी हो
ऊ यो काठको विश्वको छोरी हो
उस्को ठाउँ यहाँ हामीसँग सुरक्षित छ
ऊ अझै पनि हाम्रो आखामा नाचिरहन्छे
बिचरी मयजू
म कसरी उस्लाई बिर्सुला !” (पृ. २६)

यी पंक्तिमा पालेले भक्तपुर नगरकी छोरी मयजू आफू हुर्केको संसार छोडेर गए पनि उसको स्थान यहाँ सुरक्षित रहेको र आँखामा सधैं छचल्किरहने मयजूलाई कहिल्यै बिर्सन नसकेको कुरा व्यक्त गरेको छ । ठाउँ ठाउँमा प्रयुक्त यस्ता संवादहरूले नाटकलाई बढी संवेदनशील र प्रभावकारी बनाएका छन् भने, दर्शक र पाठकलाई पनि भावुक बनाएका छन् ।

कविता/गीतिनाटकमा जटिल परिस्थिति र कार्यव्यापार प्रस्तुत गर्नका लागि अभिव्यञ्जनात्मक तथा प्रतीकात्मक भाषिक संवाद पनि उपयुक्त मानिन्छ । यस नाटकमा पनि उक्त संवादको प्रयोग भएको पाइन्छ । जस्तै :

मयजू : तपाईको चाख यस्तो इतिहास हो
जसलाई तरवारले लेखिन्छ
म यस्ती प्रतिष्ठा हुँ जसलाई तपाई
आफ्नो हतियारको चमकमा बाजी लगाउनु हुन्छ (पृ. ३२) ।

यस कवितानाटकमा अपूर्ण संवादको प्रयोग पनि गरिएको छ । एउटा वाक्यलाई एउटै पात्रले पूरा नगरेर दुई/तीनजनाले मात्र पूरा गरेका छन् । जस्तै :

तेस्रो : अहिले उनी बसेका यी रङ्गहरूमा
चौथो : यी ढुङ्गाका रेखाहरूमा जहाँ
पाँचौ : उनी मेरी हृदयकी देवी भएकी छन्

यी पात्रहरूले प्रयोग गरेको संवादमा व्याकरणिक विचलन पनि भएको पाइन्छ । यी संवादका अतिरिक्त यो कविता/गीतिनाटकमा नाटकीयता सिर्जना गर्न स्वरशैलीको पनि उपयोग गरिएको पाइन्छ । जस्तै :

कवि : बिचरी वाग्मती !

उस्का सपना मात्र कञ्चन छन्
आफ्नो बाटोमा उस्ले एउटा कथा पनि
बनाएकी छे सत्य हो
(आजको त्यो वाग्मतीको पानी उठाएर अञ्जुलीमा लिन्छ । फोहर पानी
दिगमिग लागेको मुख लगाएर फाल्छ ।) पृ. ३९

यस नाटकमा पात्रहरूको मनोवस्थाअनुसार पनि संवाद योजना गरिएको छ । यो नाटकमा संवाद विषय अनुकूल र सार्थक रहेको छ । नाटकमा प्रयुक्त संवादले एकातिर नाटकको निर्माण गरेको छ भने अर्कातिर यसलाई क्रमिक रूपले गति पनि दिएको छ ।

४.५ परिवेश

प्रस्तुत नाटक मुख्य रूपमा संस्कृतिको केन्द्र वा कोक्राको रूपमा रहेको भक्तपुर दरबारको सेरोफेरोमा केन्द्रित रहेको छ । यहाँ काठका वास्तुकला र पेगोडा शैलीका छाना भएको मल्लकालीन भक्तपुर दरबारको दृश्यलाई देखाइएको छ । यसमा दरबारीया परिवेशको साथै काठमाण्डौ, ठमेल, वाग्मती नदी जस्ता स्थानिक परिवेश पनि सूक्ष्म रूपमा आएका छन् । आफ्ना सपनाहरूलाई कुल्चिएर विरानो ठाउँमा नयाँ सपना बुन्न जानु पर्ने नारीहरूको

वाध्यात्मक परिस्थितिलाई नेपाली सामाजिक परिवेशका रूपमा राखिएको छ । इतिहासका सम्पूर्ण घटनाहरूलाई संस्मरणमा ल्याई दर्शकसामु प्रस्तुत गर्न सक्ने क्षमतावान् पात्रको प्रयोगले बौद्धिक परिवेशलाई देखाएको छ ।

यसमा प्रयुक्त समयको बारेमा कुनै निश्चित किटान गरेर चित्रण गर्न नसके तापनि यसमा समयको तीन चरणलाई देख्न सकिन्छ । पहिलो चरण - भृकुटीको समय वा पुरातात्विक समय, दोस्रो चरण - भृकुटी पछिका भृकुटीका आदर्शलाई पछ्याउने सन्ततिको समय अथवा मयजूको समय र तेस्रो चरण - वर्तमान समय अथवा सांस्कृतिक व्यापारीकरणको समयलाई देखाइएको छ । ढुङ्गेधारा, पुराना हिटीमा पानी भर्न आउने र हाकुपासीमा रमाउने भक्तपुरका छोरी, मयजूहरूका प्रसङ्गले तत्कालीन सामाजिक परिवेशलाई दर्साएको छ । भक्तपुरमा केन्द्रित चालचलनअनुसार धिमेबाजा, जात्रा, गाजा, लाखे नृत्य, विवाह भोज आदि कुराहरूले परम्परा अनुरूप नेवारी समुदायमा रहेको रीतिस्थिति र संस्कृतिलाई देखाएको छ । मल्लकालीन राजनैतिक अवस्थामा पनि यहाँ परिवेश बनेर आएको छ । टुक्रा टुक्रा राज्य र त्यसमाथि पनि विदेशी हस्तक्षेप हुने गरेको अवस्थामा एउटा राज्यले अर्को राज्यमाथि आक्रमण नगरोस भनी आफ्ना छोरीचेलीलाई दिएर देश बचाउनका लागि सम्बन्ध जोड्ने गरेको देखिएको छ । पात्रका हाउभाउ नेपथ्यमा गुञ्जिरहने साङ्गीतिक लय, नेवारी संस्कृतिको पहिचान र आलङ्कारिक भाषाको प्रयोगले कविता/गीतिनाटकलाई जीवन्त परिवेश दिएका छन् । प्रकाश र ध्वनिका माध्यमबाट वातावरणलाई सजीव तुल्याइएको छ । यिनै परिवेशमा नाटकीय कार्यव्यापार अघि बढेको छ । यसरी हेर्दा वैचारिकतालाई कलात्मकता प्रदान गर्न तथा नाटकीयतामा वृद्धि गर्ने कार्यमा आरूका फूलका सपनाको परिवेशविधान औचित्यपूर्ण देखिन्छ ।

४.६ भाषाशैली

प्रस्तुत नाटकको भाषाशैली विशिष्ट प्रकारको रहेको छ । यसमा पात्रोचित भाषाको प्रयोग भएको छ । कविले बोल्ने भाषा केही क्लिष्ट छ भने पालेले बोल्ने भाषा त्यसको तुलनामा केही सरल छ । सुवेदीले यस नाटकमा बढी शब्दहरूको जञ्जाल नफैलाई बिम्बात्मक, प्रतीकात्मक शब्दहरूको प्रयोग गर्नाका साथै आलङ्कारिक शैलीको प्रयोग गरेका छन् । तत्सम, तद्भव र आगन्तुक शब्दहरूको प्रयोगले नाटक स्तरीय बनेको छ । आगन्तुक भाषामा अङ्ग्रेजी र नेवारी भाषाका शब्दहरूको प्रयोग गरिएको छ । जस्तै : ट्वाइलेट, अफिस, ड्रागन, फ्रिक स्ट्रिट, हाकुपासी, गज्यागु, तारेमाम्, छि न्हबले, अथे हे छी थुला दीगु स्वह जस्ता शब्द र

वाक्यहरूको प्रयोग गरिएको छ । यो नाटकको शीर्षक नै प्रतीकात्मक रहेकाले यसको भाषा पनि प्रतीकात्मक बनेको छ । यो नाटकमा स्वास्नीमान्छेका सपनालाई क्षणभर मै भरेर जाने अल्पआयु भएका आरूका फूलको प्रतीकका रूपमा राखिएको छ भने मयजूलाई इतिहासकी भृकुटीका प्रतीकका रूपमा राखिएको छ । वाग्मती नदी र भृकुटी आदिम बिम्बलाई यसमा प्रयोग गरिएको छ । यसरी नाटकको शीर्षकविधान र पात्रविधानमा पनि बिम्ब र प्रतीकको प्रयोग गरिएको छ । यसमा देखिएको बिम्ब र प्रतीकको खँदिलो तालमेल र त्यसले बोकेको अर्थ बुझ्नका लागि निकै बौद्धिक दर्शक र पाठकको आवश्यक देखिन्छ ।

यसमा भक्तपुरको सांस्कृतिक तथा ऐतिहासिक सौन्दर्य रहेकाले र सहज शब्दकै पनि विशिष्ट संयोजन एवम् प्रयोजनले भाषा निकै जटिल बनेको छ । जस्तै :

घाम र इन्द्रेनीमा न्यातपोल
 आकाशलाई पाँचवटा
 धप्प धप्प उज्याला खण्डमा चिर्छ
 टुँडालभरि कुँदैका आकारमा
 प्रेम-राग बोल्छ
 ध्वनिका आकार । पृ. १८

यसमा पात्रले बोल्ने भाषामा आफ्नो जातीयता र स्थानीयताको प्रभाव पनि परेको छ । यसको भाषा आलङ्कारिकता र व्यङ्ग्यात्मकताले भरिपूर्ण भएको छ ।

जस्तै : हुन्छ, तिमीले यहाँबाट जून जस्तो डुब्नु हुँदैन
 यो चोक र बहालका कुनाकानीबाट छयाँ जस्तो हराउन हुँदैन
 भृकुटी जस्तो राज उपहार भएर जानु हुँदैन ।
 सियो दिनेलाई छोरी दिने बाबुआमाको यहाँ केही चल्नु हुँदैन । पृ. २१

कविता/गीतिनाटकको भाषाशैली गीतात्मक वा लयात्मक हुने भएकाले यसमा गीत, सङ्गीतको पनि महत्त्वपूर्ण भूमिका रहेको हुन्छ । यसमा प्रयुक्त लयात्मक पंक्तिहरू गीतभन्दा बढी कविताका नजिक रहेका छन् । यसमा एकल र सामूहिक गीतिलयको र गीतभन्दा बढी सङ्गीतको प्रयोग गरिएको छ । नेवारी परम्परामा कुनै चाडपर्व वा समारोहमा प्रयोग गरिने लोकतत्त्व वा धिमे बाजाको प्रयोगले नाटकमा यथार्थको रङ्ग भर्ने प्रयास गरेको छ । यसले स्थानीयताको परिचय पनि दिएको छ ।

यसमा प्रयोग भएको कलात्मक एवम् लयात्मक भाषा, गीत र सङ्गीतको प्रयोगलाई हेर्दा यस कवितानाटकमा काव्यतत्त्व र नाट्यतत्त्वका बीचको भाषिक सन्तुलन रहेको देखिन्छ । यसरी प्रस्तुत आरूका फूलका सपना कविता/गीतिनाटकको भाषामा विविधता रहेको पाइन्छ, जसले भावअनुसारको प्रस्तुतिमा सहयोग गरेको छ ।

४.७ उद्देश्य

इतिहासका पानामा हराएका नारीहरूका आत्मपीडालाई उजागर गर्नु र प्राचीनकालमा स्वास्नीमान्छेको अवस्था कस्तो थियो भन्ने कुरा देखाउनु यस नाटकको मुख्य उद्देश्य रहेको छ । पुरुषवादी शक्तिका घेराबाट मुक्त भएर नारीले स्वतन्त्र रूपमा बाँच्न पाउनुपर्छ भन्ने नारीवादी विचार नै यो नाटकको वैचारिक पक्ष हो । यो नाटक दमित महिलाहरूको आवाजको प्रतिनिधित्व गर्ने एउटा दस्तावेजको रूपमा पनि उभिएको छ । कविता/गीतिनाटक एउटा मात्र उद्देश्य राखेर लेखिएको हुन्छ भन्ने छैन । त्यसैले यो कवितानाटक पनि एउटा मात्रै उद्देश्यमा केन्द्रित नभएर प्राचीन तथा वर्तमान सामाजिक, ऐतिहासिक, राजनीतिक आदि अवस्थाको यथार्थ चित्रण पनि गरिएको पाइन्छ ।

यो नाटकमा नाटककारले एकातिर वर्तमान नेपाली समाज आधुनिकतातर्फ जसरी अगाडि बढिरहेको छ त्यसैगरी देशको सांस्कृतिक मूल्य मान्यता र मौलिकतामा पनि विसङ्गति बढिरहेको छ भन्ने कुरालाई देखाएका छन्, भने अर्कातिर ऐतिहासिक महत्त्व बोकेको वाग्मती नदी प्राचीनकालमा कञ्चन र सुन्दर रहेको तर आज फोहर फाल्ने नाली हुँदा पनि त्यसलाई संरक्षण गर्ने उत्तरदायित्व कसैले नलिएको कुरालाई सङ्केत गरेका छन् । यसमा एकातिर बलिया पुरुषद्वारा निरिह महिला माथि गरिने सोचलाई देखाइएको छ भने अर्कातिर महिला स्थिर वा गतिहीन छैनन्, गतिशील र शक्तिशाली हुन्छन्, जस्तोसुकै परिस्थितिसँग पनि जुध्न सक्छन् भन्ने नारीको महानतालाई पनि देखाइएको छ । यसमा नाटककारले राजनैतिक र सांस्कृतिक एकताका खाडलहरू भर्न पुरिएका ती कथाहरूलाई एकीकृत रूप दिनुका साथै हराएका संस्कृतिलाई पुनः संस्मरण गराउने प्रयास गरेका छन् । यसका साथै पात्रका क्रियाकलाप र वातावरणबाट पनि कविता/गीतिनाटकको मूल भाव व्यक्त गरिएको छ । यी उद्देश्य नाटकमा प्रत्येक पात्रका विचार र कार्यमा नाटकभरि छरिएर रहेका छन् । नाटककारले यिनै उद्देश्य परिपूर्ति गर्नका लागि गरिएको पात्रविधान, ऐतिहासिक कथानकको चयन, घटनाको नाटकीकरण तथा परिवेशविधान अत्यन्त सार्थक रहेका छन् ।

४.८ अभिनय

प्रस्तुत नाटकमा कार्याभिनय र भावाभिनय दुवैको प्रधानता छ । यसमा पूर्वीय नाट्यशास्त्रमा चर्चा गरिएका अभिनयहरूमध्ये सात्विक र वाचिक अभिनयको प्रयोग पनि गरिएको छ । सात्विक अभिनय मयजू, अन्य नारीपात्रका माध्यमबाट गरिएको छ भने वाचिक सबै पात्रहरूले प्रस्तुत गरेका छन् । अभिनयलाई कुशलता प्रदान गर्नका लागि उपर्युक्त स्वरशैलीको संयोजन गरिएको छ भने मञ्चीय निर्देश पनि राखिएको छ । जसमा स्थान र पात्रका क्रियाकलापहरूको सूक्ष्म सूचना पनि दिइएको छ । यसका साथै नाटककारले नाटकको आरम्भिक पृष्ठमा पात्रहरूको परिचय पनि दिएका छन् ।

यस नाटकमा नाटककारले रङ्गशिल्पअन्तर्गत दृश्य निर्देश पनि गरेको पाइन्छ । काठका वास्तुकला र पेगोडा शैलीका छाना भएको भक्तपुर दरबारको दृश्यलाई देखाइएको छ र रङ्गमञ्चको उर्ध्व-आकार बनाइएको छ । भेषभूषा पात्रहरूको पोषाक र अलङ्करणको सङ्केत दिइएको छ । दरबारभित्र ढोकाको छेउमा पाले सुत्ने पलङ्ग, दृश्यमा पुराना देवता भएका ढुङ्गे धाराहरूको व्यवस्था गरी रङ्गमञ्चलाई सजीव पारिएको छ । ध्यान र गीति भावनाको संयोग गराउने किसिमको सङ्गीत व्यवस्था मिलाइएको छ । नेपथ्यमा बजिरहेको सङ्गीत, बाँसुरीको धुन र अस्पष्ट आवाजहरूले नेपथ्य व्यवस्था मिलाएको देखिन्छ । नाटककारले नै अभिनयलाई जोड दिँदै नाटकीय निर्देश दिएका छन्- “तिनका कुराकानीभन्दा हाउभाउ हुन्छन्, सङ्गीत बज्छ अनि गति हुन्छन्, जान्छन् अनि फेरि आउँछन्” (सुवेदी, २०५८) । सुवेदीले आफ्ना नाटकमा रङ्गशिल्पमाथि जोड दिँदै अभिनयलाई महत्त्व दिएको देखिन्छ । यस नाटकमा प्रयुक्त सबै तत्त्वहरूलाई हेर्दा यसको अभिनेयात्मक पक्ष निकै सबल रहेको पुष्टि हुन्छ । त्यसैले यो नाटक नेपाली र अङ्ग्रेजी दुवै भाषामा नेपाललगायत बङ्गालादेशमा समेत प्रदर्शन भइसकेको छ ।

४.९. निष्कर्ष

आरूका फूलका सपना कविता/गीतिनाटकले विगतको सांस्कृतिक वैभवता र वर्तमान सांस्कृतिक व्यापारीकरणको दोभानमा उभिएको भक्तपुर शहरको नेवारी संस्कृतिको नाटकीकरण गरेको छ । यसमा नाटककारले इतिहासमा स्वास्नीमान्छेले गरेको योगदान र आधुनिकीकरण सँगै हराउँदै गइरहेको हाम्रो संस्कृतिलाई पुनः संस्मरण गराउने प्रयास गरेका छन् । नाटककारले यिनै उद्देश्यलाई प्रभावपरक बनाउनका लागि यसमा गरिएको पात्रविधान, मञ्चनीय निर्देश तथा संवाद, परिवेशविधान, भाषाशैली तथा गीत सङ्गीतको प्रयोग, अभिनयगत कुशलता र उपयुक्त रङ्गमञ्चीय शिल्पको प्रयोगबाट प्रस्तुत कविता/गीतिनाटक सशक्त बनेको छ ।

परिच्छेद-पाँच

यूमा कवितानाटकको विश्लेषण

५.१ पृष्ठभूमि

नाटककार अभि सुवेदीद्वारा लिखित यूमा कवितानाटक डबलीनाट्य समूहबाट २०६० सालमा प्रकाशित भएको हो। यो कवितानाटक पाँच नाटक शीर्षक रहेको नाट्य सङ्ग्रहअन्तर्गत रहेको छ। कवि बैरागी काइंला र कविपुत्री नाओतीको अध्ययन र अनुसन्धान अनि सुवेदीको आफ्नै लिम्बुवानमा हुर्केको पृष्ठभूमि यस नाटकको रचनाका आधार भएका छन्। लिम्बु संस्कृति भल्काउने सांस्कृतिक स्वरूपको रचना यस नाटकमा अति सबल रूपले भएको देखिन्छ। यसका साथै यो नाटकमा एक सैनिक परिवारको सामाजिक र आर्थिक अवस्थाको चित्रण गरेर आधुनिक समयको करुणाजनक सामाजिक जीवनलाई यथार्थ रूपले प्रस्तुत गरिएको छ।

५.२ कथावस्तु

यूमा नाटकमा गर्भवती स्वास्नीलाई घरमा एकलै छाडेर सैनिक सेवामा भर्ना भई परिवारबाट टाढा रहने र अन्त्यमा लालाबालालाई टुहुरा पारी युद्धमा नै ज्यान गुमाउने सैनिकका परिवारको दुःखमय र दुर्भाग्यपूर्ण जीवनकथालाई मुख्य विषयवस्तु बनाइएको छ। उत्पाद्य कथा मूल नाटकका रूपमा आएको छ र यो वर्तमानको कथा बनेको छ, भने किराँत सभ्यताको आदिकालदेखि नै प्रख्यात रही आएको पुराकथा गर्भ नाटकका रूपमा आएको छ। यसले विगतको कथालाई प्रस्तुत गरेको छ। आदिदेखि अन्त्यसम्म गीत र सङ्गीतको प्रयोग भएकोले गद्यात्मक भएपनि नाटक लयात्मक बनेको छ।

नेपालको पूर्वी पहाडको एउटा सानो घरको आगनमा गीत गाउँदै डोको बुनिरहेको मारोहाड र साम्बाको प्रवेशबाट यो नाटकको कार्यव्यापार आरम्भ हुन्छ। यी दुवै पात्रले लिम्बु भाषामा गीत गाइरहेका हुन्छन्। त्यसैबेला डोकामा घाँस बोकेकी नाफेतीको प्रवेश हुन्छ। नाफेती गीतका माध्यमबाट आफ्नो पेटमा मारोहाडको बच्चा रहेको कुरा जानकारी गराउँदै आफ्नो लागि केही मद्दत गर्न भनी मारोहाडलाई अनुरोध गर्दछे। मारोहाडले आफैले गर्भवती तुल्याएकी नाफेतीलाई सहयोग गर्नको साट्टो कोख नै स्वास्नीमान्छेको समस्या हो भन्दै आफ्नो जिम्मेवारीबाट पन्छन खोज्छ। ऊ लोग्ने र पिताको दायित्व लिन चाहँदैन। उनीहरूबीच यही कुराले निकै भनाभन चल्छ, वातावरण तनावपूर्ण बन्छ, र मारोहाड आफ्नो शक्ति प्रदर्शन गर्दै धनुवाण लिएर बाहिर निस्कन्छ।

नेपथ्यमा शिकार खेलेको र जनावर कराएको आवाज सुनिन्छ भने रङ्गमञ्चमा मेघ गर्जेको र बिजुली चम्केको देखिन्छ । यसबाट गर्भवती नारीको उत्पीडन तथा निरीह जनावरको हत्या देखेर प्रकृति नै रुष्ट भएको सङ्केत प्राप्त हुन्छ । त्यतिकैमा टाढाबाट नारीको आवाज गुञ्जिन्छ । त्यो आवाजबाट हरेक गर्भवती नारीको कोखमा शक्ति हुने र नाफेतीको कोखमा भएको शक्तिलाई मारोहाड लगायत कुनै पनि लोग्नेमान्छेले नष्ट गर्न सक्दैनन् भन्ने कुरा व्यक्त हुन्छ । यूमा साम्बाडबाट गर्भवती नारीको रक्षाका लागि नारीलाई उपहास र उपेक्षा गर्ने लोग्ने मानिससँग बदला लिने र आफू लोग्नेमान्छेभित्रै पसेर उसैलाई नारीको कोखको रक्षक बनाउने विचार प्रकट हुन्छ । यसपछि फेदाडमा उपस्थित हुन्छ । उसले नाफेतीको पीडा देखेर मान्छे र देवतालाई जोड्न सजिलो हुने तर मानिसका मनहरू जोड्न धेरै गाह्रो हुने कुरा व्यक्त गर्दै गर्भवती नाफेतीलाई लिएर उसको कल्याणको यात्रामा निस्कन्छ । मञ्चमा साम्बा र फेदाडमाको प्रवेश हुन्छ । साम्बाले कोखपूजाको गीत गाउँदै यूमादेवीको स्तुतिगान गर्छ र फेदाडमाले पनि हातमा स्याउला हल्लाउँदै गीत गाउँछ र पूजाको निमित्त वातावरण बनाउँछ । यहाँ नाफेतीले बोकेको कोखमा अग्नि नभई बिहानीको जस्तो बालक छ, जो पृथ्वीमा आउने बेलामा खोलाहरू गीत गाउँछन्, ताराहरू चम्कन थाल्छन्, भन्दै साम्बा र फेदाडमा दुवैले नाफेतीको कोखको प्रसंशा र कल्याण कामना गर्दछन् । त्यसपछि कञ्चन पानी र ढुङ्गाले भरिएको निभुखोलाको किनारमा एउटी सुन्दरीले तान बुनिरहेको दृश्य देखिन्छ । त्यो सुन्दरी देवी यूमा हो, जो गर्भवती नारीको कोखको रक्षाका लागि मानिसको स्वरूप लिएर आएको बुझिन्छ । यूमाले आइमाईलाई लय नमिलेका प्राणी भनेर हेयका दृष्टिले हेर्ने लोग्नेमान्छे भित्र आफू पसेर तिनका अङ्गमा आफ्नो शक्ति संचार गरी नारीका कोखको रक्षा गर्ने प्रण गर्दछे ।

खोलाको किनारमा तान बुनिरहेकी सुन्दरी यूमालाई देखेर चैजिते र खर्बले नदीमा जाल हान्न छोडी यूमाको नजिकै आउँछन् र उनीहरूका बीचमा कुराकानी हुन्छ । यूमाले चैजिते र खर्बरेलाई लोग्नेबाट टाढा रहेकी एउटी गर्भवती आइमाईको कथा सुनाउँछे । त्यही कथाका माध्यमबाट यूमाले खर्बले र चैजितेसँग त्यो अबला नारीको रक्षाका लागि सहयोग माग्दछे । मञ्चमा एकैछिन अँध्यारो छाउँछ, त्यसैबेला देवी यूमाले आफ्नो शक्ति चैजिते र खर्बलेमा संचार गर्न सफल हुन्छे अनि उनीहरू देवत्व लिएर बोल्न थाल्छन् । यसरी पुशपंक्षीकी मालिकनीले, गाई भैंसीकी धनी यूमाले आफ्नो प्रण पूरा गरेको देखाइएको छ । यहाँ स्वास्नीमान्छेको कोखमाथि आफ्नो कुनै दायित्व हुँदैन भन्ने लोग्नेमान्छेहरू स्वयम् नारीको रक्षक बनेका छन्, त्यो पनि नारी

कै शक्तिका कारणले । यसरी यूमाले लोग्नेमानिसलाई नारीको हंसका बाहक र कोखपूजाका आरध्यदेव बनाइन जसलाई साम्बा र फेदाडमाले पनि सहर्ष स्वीकार गरेका छन् ।

प्रस्तुत नाटकको दोस्रो अङ्कमा रङ्गमञ्चमा साम्बा र फेदाडमाको प्रवेश हुन्छ । उनीहरूका अभिव्यक्तिबाट नारीमा त्यस्तो शक्ति हुँदोरहेछ जुन दृश्यबाट अदृश्यतिर जान सक्छ र नदीसँग बगेर गएको लोग्नेमान्छेलाई पनि नारीको रक्षाको लागि फर्काउन सक्छन् भन्ने कुरा स्पष्ट हुन्छ । त्यसपछि सेम्फुड र उसकी बहिनी चेलीको प्रवेश हुन्छ । यी दुवैले आदिम कालमा लगाउने किसिमका लुगा लगाएका हुन्छन् । चेलीले डाँडामाथि फुलेको फूल शिरमा सिरिने इच्छा व्यक्त गर्दै दाजु सेम्फुडलाई टिपेर ल्याइदिन अनुरोध गर्दछे । दाजुले चेलीको अनुरोधलाई स्वीकार गरी फूल टिपिदिन भिरतिर जान्छ ।

चेली रुँदै नदीको किनारै किनार कुदिरहेकी हुन्छे र नदीभिन्न हेर्दै पनि हुन्छे । यहाँ स्थिति विपर्य बनेर आउँछ । चेली आफैँले रहर गरेर हिमालको फूल टिप्न पठाउँदा पाउ चिप्लिएर दाजु तल झरेको करुण कथा सुनाउँछे र विलौना गर्दछे । उक्त उपघटनाले नाटकीय वातावरण शोकमग्न बन्दछ र नाटकीय कार्यव्यापारले उच्चता लिन्छ । चेली जुन फूलको निमित्त आफूले दाजु गुमाउनु पर्यो त्यही फूल आफैँ टिपेर ल्याउने र त्यसै फूलले दाजुको पुकार र पूजा गर्ने प्रतिज्ञा गर्दछे । यसका साथै दाजुको आत्मालाई नारीका कोखमा उज्यालो जस्तै छर्ने संकल्प पनि गर्दछे । पहिले दाजु फूल टिप्न गए जस्तै गरी ऊ उज्योलोतिर जान्छे र फूल टिपेर नदी किनारमा निस्केको अदृश्य दाजुका नाममा रुँदै चढाउँछे र पर्दाभिन्न जान्छे । चेलीको कार्यव्यापार समाप्त भएपछि मञ्चमा साम्बा र फेदाडमाको आगमन हुन्छ र उनीहरूले सबैकी मायाकी पुञ्ज चेलीको निमित्त प्रार्थना गर्छन् । फेदाडमाले नारी एक शक्तिकी केन्द्र भएको र त्यही शक्तिले आफू मान्छे भएर शिर ठाडो भएको भन्दै नारीको महिमागान गाउँछे ।

प्रस्तुत नाटकको तेस्रो अङ्कमा आरम्भिक घटनाको केही वर्षपछिको घटनालाई लिएर मूल कथासँग सम्बन्धित कार्यव्यापार अधि बढ्छ । मञ्चमा नाफेती र उसको छोरो बालक उपस्थित हुन्छन् । बालकले आमा नाफेतीलाई आफ्ना बाबुको बारेमा जान्न केही प्रश्नहरू सोधिरहन्छ । नाफेतीले बालकलाई ऊ गर्भमा छँदै उसको बाबु रिसाएर हिडेको, केही समयपछि ऊ लाहुरे भएको खबर आएको र पछि फेरि घर आएको कुरा जानकारी गराउँछे । यहाँ नाफेतीलाई एउटा चिठी आएको हुन्छ । ऊ चिठी पढिमाग्न सुवेदानीं आमैकहाँ जान्छे चिठीबाट नाफेतीको लोग्ने मारोहाड युद्धमा मारिएको कुरा थाहा हुन्छ । आमैका हातबाट चिठी खस्छ, नाफेती भूइँमा ढल्छे, ऊ विधवा हुन्छे र बालक पनि टुहुरो बन्छ । नाटकीय कार्यव्यापार

चरमोत्कर्षको विन्दुमा पुग्छ । यहाँ युद्धको चर्चा हुन्छ । तोप गोली, चलेको आवाज आउँछ अनि युद्धका चित्कार सुनिन्छन् ।

मञ्चमा फेदाडमा र साम्बा शोकगीत गाउँछन् र नाफेतीको कोखको रक्षा गरिदिन यूमा साम्माडलाई प्रार्थना गर्दछन् । प्रार्थना गीतमा फेदाडमा आफूले धेरै यात्रा गरेको तर कति पनि नपुगेको, नाफेतीको कोखको रक्षा गर्न भनी यूमा साम्माडलाई धेरै परदेखि लिएर आएको भए तापनि नाफेतीको कोखको रक्षा गर्न नसकेको दुःखपूर्ण भाव व्यक्त गर्दछ । परापूर्वकालमा लोग्नेमानिसहरूले पिडौँलामा गर्भधारण गर्ने गरेको तर आज त्यो गर्भ एउटा यात्रा भएको र त्यो यात्रामा लोग्नेमानिसले सधैं स्वास्नीमान्छेलाई साथ दिन नसकेको कुरा व्यक्त गर्दछ । यहाँ मिथक र यथार्थको समिश्रण भएको देखिन्छ । साम्बा आफ्नो प्रार्थना गीतमा पूर्वतिर गएको यूमा साम्माडलाई उनको पुरानो थलो नेपालमा आफूले सेवा चढाइरहेको र सबैले उनको सेवा गर्दै आएको अवगत गराउँछ । यसका साथै नेपालका सबै नरनारी रक्षित होउन् भन्ने कामना पनि प्रकट गर्दछ । यसरी साम्बाका शान्तिपाठ र मङ्गलपाठका साथै नाटकको अन्त्य हुन्छ ।

यस नाटकमा मारोहाड र नाफेतीको पारिवारिक र आर्थिक दुःखान्तलाई मुख्य नाटकका रूपमा देखाइएको छ भने सेम्फुड र चेलीको दुःखान्त प्रेमकथालाई गर्भनाटकको रूपमा राखिएको छ । यी दुवैको अन्त्य दुःखान्त बनेको छ । यसमा मिथकलाई जोडी देवी यूमाको जीवनकथा पनि प्रस्तुत गरिएको छ, साथै चैजिते र खर्बले जस्तै यथार्थ युवकको क्रियाकलाप पनि देखाइएको छ । देवी यूमाको स्तुतिगानले भरिपूर्ण भएको यस नाटकमा सम्बन्धित घटना उपघटनाहरूको संयोजनद्वारा लिम्बु जनजातिको जीवनको समग्र स्वरूप देखाइएको छ । यस नाटकको तीन अङ्कलाई क्रमशः आदि, मध्य र अन्त्यभाग मान्न सकिन्छ । आदि र अन्त्य भाग एउटै विषयवस्तुसँग सम्बन्धित रहेका छन् भने मध्यभाग फरक विषयवस्तुमा देखिएको छ । यस नाटकमा देवी यूमाको स्तुतिगान गाइएको र लिम्बु संस्कृतिमा पनि उनलाई नै शक्तिको केन्द्रविन्दु मानी पूजा आराधना गर्ने परम्परालाई देखाइएको छ । त्यसैले यो नाटकको शीर्षक पनि विषयवस्तु अनुकूल सार्थक र उपयुक्त देखिन्छ ।

५.३ पात्र

प्रस्तुत नाटकमा नाफेती, मारोहाड, साम्बा, फेदाडमा, यूमा, चैजिते, खर्बले, चेली, सेम्फुड, बालक र सुवेदानी आमै गरी जम्मा ११ जना कार्यकारी पात्रहरू रहेका छन् । यी पात्रहरूको चरित्र र भूमिकालाई छुट्टाछुट्टै रूपमा तल चर्चा गरिएको छ ।

(क) नाफेती

नाफेती यस नाटकमा मारोहाडकी श्रीमतीका रूपमा रहेकी एक नारी पात्र हो । जातिका आधारमा उसको नामकरण गरिएको छ । यस नाटकमा नाफेतीको जीवनघटना मुख्य विषय वस्तुको रूपमा आएको हुनाले ऊ प्रमुख पात्रका रूपमा देखिएकी छे । ऊ नाटकको आदिदेखि अन्त्यसम्म नै देखिएकी दृश्य पात्र हो । नाफेती गीतका माध्यमबाट उसका पेटमा मोरोहाडको बच्चा रहेको कुरा थाहा दिन्छे र आफ्ना निमित्त केही सहयोग गरिदिन अनुरोध गर्दछे तर मारोहाडले आफू नाफेतीसँग अल्मलिएर बस्न नचाहेको कुरा व्यक्त गर्दछ । लोग्नेको त्यस्तो निठूरी बचन र व्यवहारप्रति असन्तुष्ट हुँदै विरोध गर्दछे । अन्ततः विरोध गर्न निस्किएको उसको आवाज रुवाइमा सीमित बन्न पुग्छ । साहारा र मद्दतका लागि हात फैलाउने नाफेती आफ्नै लोग्नेले दिएको घृणा र आँशु बटुल्न विवश हुन्छे । ऊ गल्ती गरेर पनि नारीलाई नै समस्याको कारण ठानी दोष लगाउँदै आफू पन्छने प्रवृत्ति भएका पुरुष पात्रको शिकार बन्न पुगेकी छे । यस्ता स्वार्थी प्रवृत्ति भएका पुरुषबाट पीडित बनेका हजारौं नारीहरूको प्रतिनिधित्व गर्ने ऊ प्रतिनिधि पात्र हो ।

मारोहाडले नाफेतीलाई छोडेर हिडेपछि उसले एकलो जीवन जिउनु परेको छ । उसलाई हातमुख जोर्न अथवा आर्थिक समस्या टार्न पनि गाह्रो परेको छ । ऊ निम्न वर्गीय पात्र हो । ऊ लोग्नेको स्वेच्छाचारी शक्तिले थिचिएकी र लोग्ने भएर पनि तिनको अभावमा एकलै संघर्ष गर्न बाध्य भएकी संघर्षशील नारी हो । जतिसुकै समस्या आइपरे पनि जीवनप्रति नकारात्मक सोच ऊ भित्र नदेखिएकोले र नारी शक्तिलाई उजागर गर्न खोज्ने अनुकूल पात्र हो । लोग्नेले अस्वीकार गर्न खोजे पनि आफ्नो सन्तानप्रतिको उत्तरदायित्व बहन गर्ने मातृत्वको भावले ओतप्रोत भएकी नाफेती संवेदनशील र प्रभावकारी पात्र हो । ऊ आफ्नो पेटमा भएको सन्तान र परदेशमा भएको लोग्नेलाई समान ठान्दछे । ऊ ती दुवैको बारेमा आफूलाई केही थाहा नभएको तर यी दुवैको आशामा आफू बसिरहेको आशावादी विचार व्यक्त गर्ने सरल पात्र हो । उसमा धैर्यता छ र भविष्यप्रति आशा पनि छ । नाफेतीलाई परदेशबाट एउटा चिठ्ठी आउँछ । ऊ बालकलाई पनि सँगै लिएर सुवेदानीं आमै कहाँ चिठ्ठी पढिमाग्न जान्छे । यसर्थमा ऊ लेखपढ गर्न नजान्ने सोभी सिधा गाउँले पात्र हो । नाटकको आरम्भमा नै मारोहाडले उसलाई छोडेर गएपनि अन्त्यसम्म नै लोग्नेको बाटो कुरेर बस्ने नाफेती स्थिर र यथार्थ पात्र हो ।

(ख) मारोहाड

यस नाटकमा मारोहाड नाफेतीको लोग्नेको रूपमा रहेको पुरुष पात्र हो । नाफेतीको गर्भमा आफ्नो बच्चा रहेको कुरा जानकारी पाएर पनि मारोहाडले उसलाई कुनै मद्दत गर्दैन । ऊ आफूलाई घाम र हावाको गतिमा हिड्न सक्ने, जहाँ मन लाग्यो त्यही पस्न सक्ने र सबैतिर व्याप्त रहने सर्वव्यापी पुरुष ठान्दछ र गर्व गर्दछ । ऊ नाफेतीसँग अल्झिएर बस्न चाहदैन । उसका विचार स्वतन्त्र छन् र ऊ स्वेच्छारी प्रवृत्तिको देखिन्छ । उसलाई न नाफेतीप्रति माया छ न सन्तानप्रति उत्तरदायित्व । नाफेतीको कोखलाई नै उल्टो समस्याको कारण ठान्दै ऊ लोग्ने र पिताको जिम्मेवारीबाट पन्छन खोज्दछ । उसको तलको अभिव्यक्तिले पनि यो कुरालाई प्रष्ट पार्दछ ।

मारोहाड :

त्यो मलाई थाहा छ तर

पेट बोक्ने काम तिम्रो हो, मेरो होइन,

म लोग्ने मान्छे, म पेट बोक्दिन

त्यस्मा म के गर्न सक्छु र (पृ. १४४)

उसका यी गैरजिम्मेवारीपूर्ण व्यवहारबाट ऊ निकै कठोर र असामाजिक प्रवृत्ति भएको पात्रका रूपमा देखिन्छ ।

मारोहाडको कार्याव्यापार नाटकको आरम्भमा दृश्य रूपमा देखिन्छ भने अन्त्यतिर सूच्य रूपमा मात्र आएको छ । मारोहाडमा सत् र असत् दुवै चरित्र निहित रहेको देखिन्छ । ऊ एकातिर प्रेम र सन्तानप्रति अनुत्तरदायिता देखाउने कठोर युवकको रूपमा देखिन्छ भने अर्कातिर सैनिक सेवामा भर्ना भई आफ्नो कार्यभार सम्हाल्ने कटिबद्ध पात्रका रूपमा आएको छ । परिवारको जिम्मेवारी बहन गर्न गाह्रो माने तापनि देश वा कामप्रतिको जिम्मेवारी सहजै बहन गर्नु उसको महानता हो । ऊ गर्भवती स्वास्नीलाई समेत घरमा एकलै छोडेर सेनामा भर्ती हुन गई उतै युद्धमा ज्यान गुमाउन पुगेका नवयुवक सैनिकको प्रतिनिधि पात्रका रूपमा रहेको छ । ऊ डोको बुनेर जीवन चलाउने र युद्धकालमै भएपनि ज्यानको बाजी थापेर सेनामा भर्ती हुन पुग्ने निम्न आर्थिक अवस्था भएको गाउँले र वर्गीय पात्र हो ।

(ग) यूमा

प्रस्तुत नाटकमा प्रयुक्त पात्र यूमा शक्तिशाली व्यक्तित्व भएकी देवी हो । ऊ शिर र कानमा ठूलठूला फूल, गलामा धपक्क सुनचाँदीका गहना र रङ्गीन पहिरन लगाएकी अति सुन्दरी देखिन्छे । गुणका आधारमा उसको नामकरण गरिएको छ । यूमा मिथकीय पात्र हो, जसको प्रयोग गरी समयसीमाको उल्लङ्घन गर्दै वर्तमानमा उभ्याइएको छ । ऊ नारीको निकै महत्त्व हुने लिम्बु संस्कृतिमा एउटा आधुनिक समयको सामाजिक नारी उत्पीडनजनित विडम्बनाको नैरन्तर्य बोकेर बाँचेकी छे । ऊ मिथक र यथार्थ दुवैमा यूमा लोग्नेमान्छेको पीडा बोक्छे (सुवेदी, २०६०: १९) । ऊ गर्भवती नारीप्रति सधै चिन्तित देखिन्छे । आफ्नै सहवासले कोख रचना गरेपनि नारीलाई लय नमिलेका प्राणी भनेर होच्याउने लोग्नेमान्छेको सोचप्रति ऊ रुष्ट हुन्छे र तिनै लोग्नेमान्छेमाथि आफ्नो शक्ति संचार गरेर नारीको रक्षा गराउने अठोट गर्छे । आफ्नो सङ्कल्पमा अडिग रहने यूमा स्थिर पात्र हो । ऊ मानिसमा हुने लोभ, इश्या, चाहना र कमजोरी जे जति भएपनि तिनलाई खिच्न सक्ने कुनै न कुनै किसिमको शक्ति हुन्छ भन्ने कुरामा विश्वास गर्दछे । आफूलाई शिकारी र स्वास्नीमान्छेलाई शिकार सम्भन्ने पुरुषसँग उसको प्रतिद्वन्द्विता छ । ऊ आफ्नो प्रतिद्वन्द्वीमाथि आफ्नो शक्ति संचारित गर्ने रहस्यमय र जटिल पात्र हो । यहाँ नाटककारले यूमालाई नारीशक्तिकी प्रतीकका रूपमा देखाएर नारी चेतनाको दृष्टिकोणबाट नारीहरूका भूमिकालाई निकै बलियो रूपमा प्रस्तुत गर्न खोजेका छन् । यूमाले चैजिते र खर्बलेको शरीरमा पसी आफ्नो शक्ति संचार गर्दछे । यहाँ एकबाट अनेक र अनेकबाट एक रूप लिई अदृश्य रूपमा शक्ति फैलाउन सक्ने मिथकीय पात्र यूमालाई वर्तमानमा उभ्याइएको छ । यूमा कै नाम र विशेषताका आधारमा प्रस्तुत नाटकको नामकरण गरिएको छ ।

(घ) साम्बा

साम्बा प्रस्तुत नाटकमा सूत्रधारको पाठ खेल्ने पुरोहित हो । उसले नाटकको मुख्य कथावस्तुसँग सम्बन्धित पात्र मारोहाडको जीवनको गीत गाएर नाटकको प्रस्तावना प्रस्तुत गरेको छ र सूत्रधारको भूमिका पूरा गरेको छ । नाटकको आरम्भदेखि अन्तसम्म नै सूत्रधारको प्रमुख भूमिका लिएर मञ्चमा उपस्थित भएको साम्बा दृश्य पात्र हो ।

दुःखद् स्थितिमा रहेकी नाफेतीको कोखको रक्षा गर्न ऊ यूमा साम्बासँग पुकार गर्दछ । ऊ सबै नारीहरूको रक्षा गर्न चाहने सज्जन पात्र हो । ऊ नारीको कोखलाई शक्तिको पूञ्ज ठान्दछ र त्यो शक्तिले सृष्टि नै काप्छ भन्ने विचार प्रकट गर्दछ । यहाँ साम्बाले नारी चेतना र

नारी सशक्तीकरणका निम्ति कलम चलाउने नाटककारका विचारलाई प्रतिनिधित्व गरेको छ । ऊ आफ्नो शिर ठाडो पारेर हिंड्नुको कारण पनि नारीमा रहेको अदृश्य शक्ति नै हो भन्ने कुरामा विश्वास राख्छ । उसले दिएको तलको अभिव्यक्तिले पनि यो कुरालाई प्रस्ट पार्दछ ।

साम्बा : नारी एक शक्ति हो आकाश जस्ती

जस्ले नदी र फूलकोबीचमा

धेरै रचना र मायाँका यात्रा गरेकी छ

त्यसैले नै हामी छौँ

अनि हाम्रो मान्छे हुने शिर ठाडो छ (पृ. १७६) ।

ऊ आफूले धेरैको साथमा धेरै यात्रा गरेको तर कति पनि नपुगेको यूमा साम्बाडको पुकार धेरै गरेको तर अब थाकिसकेको कुरा अवगत गराउँछ ।

(ड) फेदाडमा

फेदाडमा यस नाटकमा भाँक्री र पुरोहितका रूपमा प्रयोग गरिएको पुरुष पात्र हो । सूत्रधारका रूपमा उपस्थित पात्र साम्बाका साथ साथै फेदाडमाले आफ्नो कार्यव्यापार अगाडि बढाएकोले दृश्य पात्र हो । लिम्बु भाषामा पुरोहितलाई फेदाडमा भनिने हुनाले र यस नाटकमा फेदाडमाले धामी, भाँक्री र पुरोहित कै भूमिका निर्वाह गरेकोले ऊ एउटा प्रतिनिधि पात्र हो ।

फेदाडमा गर्भवती नाफेतीको कल्याणको कामना गर्दै देवी यूमाको स्तुतिगान गाउँछ र मन्त्र पढ्दछ । उसले टाढाबाट हंस, जीवनको ढुकढुकी र माया समातेर ल्याएको अनि नाफेतीको शरीरमा राखिदिएको सङ्केत गर्दछ । उसले नाफेतीको कोख बचाउनका लागि देवीलाई धेरै परदेखि दिएर आएको, पहाडको शीखरमा जून ओडेर बसेको र पँलासको फूलको शिरानी हालेर सुतेको धेरै दुःख गरेको तर पनि नाफेतीको कोख बचाउन असफल भएको गुनासो व्यक्त गर्दछ । ऊ आफूले धेरै यात्रा गरेको तर कतै नपुगेर थकित भएको भन्दै यूमा साम्बाडसँग शक्ति माग्दै शान्तिको मंगल कामना गर्दछ । ऊ नाटकको पहिलो अङ्कदेखि अन्त्यसम्म नै नाफेतीको कोखको रक्षाका निम्ति लागि पर्ने सरल स्वभाव भएको स्थिर पात्र हो ।

(च) अन्य पात्र

चैजिते र खर्बले माबोहाड वंशका दाजुभाइ हुन् । यी दुवै खोलामा जाल हानेर माछा मार्दछन् । उनीहरू यूमा सुन्दरीलाई देखेपछि खोलामा जाल हान्न छोडेर तान बुनिरहेकी

सुन्दरीतिरै आउंछन् र गफगाफ गर्न थाल्छन् । उनीहरू ती यूमा सुन्दरीलाई त्यस्तो एकान्त ठाउँमा नबस्न भन्दै आफूसँग जान आग्रह गर्दछन् । उनीहरू ती सुन्दरीलाई देखेर आफ्नो मनमा औडाहा भएको र पहिले कहिल्यै उनलाई त्यहाँ नदेखेको कुरा पनि अवगत गराउंछन् । यी पात्रको भूमिका सामान्य भएपनि देवी यूमाले यिनैमाथि आफ्नो शक्ति संचार गरेर पुरुषलाई नारीको रक्षक बनाएकी हुनाले यिनको भूमिका पनि महत्त्वपूर्ण बनेको छ । यी पात्रहरूको छोटो कार्यव्यापार भए तापनि मञ्चमा उपस्थित भएकाले दृश्य पात्र हुन् । देवी यूमाको शक्ति देखाउनका लागि मात्र यी पात्रहरूको रचना गरिएको छ । सरल स्वभाव भएका यी दुई पात्र वर्गीय चरित्र हुन् ।

यस नाटकमा प्रयुक्त पात्र बालक नाफेती र मारोहाडको छोरो हो । ऊ आमाको गर्भमा छँदै बाबुले छोडेर गएको हुनाले उसलाई बाबुको कुनै सम्झना छैन । ऊ आमा नाफेतीलाई बाबुको बारे प्रश्न सोध्दछ र आमाले चिठी मात्र आएको बताउँदा चिठीको बाबु भएपनि देखाइदिन आग्रह गर्दछ । ऊ आफ्नो बाबुले आफूलाई अनि आमालाई माया गर्ने, नगर्ने र बाबु को जस्तो छ ? भन्ने आफ्ना जिज्ञासा आमासँग व्यक्त गरिरहन्छ । ऊ सैनिक परिवारका छोराछोरीको प्रतिनिधित्व गर्ने वर्गीय पात्र हो । ऊ सरल र जिज्ञासु स्वभाव भएको दृश्य र सहायक पात्र हो ।

सुवेदानीं आमै यस नाटककी सहायक नारी पात्र हुन् । उनले गाउँकी शिक्षित वृद्ध र सचेत महिलाको भूमिका निर्वाह गरेकी छिन् । नाफेतीलाई दुःख पर्दा आँट र साहास प्रदान गर्ने उनी साहासी र परिपक्व नारी हुन् । नाफेतीलाई आएका सबै चिठीहरू उनले नै पढिदिने गर्दछिन् । मारोहाडले युद्धमा ज्यान गुमाएको कुरा थाहा पाएपछि शोकाकुल बनेर भुईँमा ढलेकी नाफेतीलाई स्नेह भाव प्रकट गर्दै साहास प्रदान गर्दछिन् । आफूले पहिले नाफेतीका धेरै चिठी पढिदिएको तर यस्तो कहिल्यै नभए भनी दुःखद भाव व्यक्त गर्दछिन् । आमैले खानदानी र शिक्षित वर्गको प्रतिनिधित्व गरेको देखिन्छ । उनी स्वभावका आधारमा सरल, प्रवृत्तिका आधारमा अनुकूल र कार्यव्यापारका आधारमा दृश्य पात्र हुन् ।

चेली सेम्फूडकी बहिनी हो । उसले यस नाटकको गर्भनाटकमा आफ्नो भूमिका निर्वाह गरेकी छे । उसले आदिम कालमा लगाउने किसिमका लुगा र राम्रा गहना लगाएकी छे । ऊ शिरमा फूल सिउरिन रहर गर्दै दाजु सेम्फूडलाई भिरबाट फूल टिपेर ल्याइदिन अनुरोध गर्दछे । फूल टिप्न जाँदा सेम्फूड भिरबाट तल खोलामा खस्दछ अनि आफ्नै कारणले दाजु गुमाउनु परेपछि चेली रुँदै विलाप गर्छे । ऊ त्यही फूल टिपेर दाजुका नाममा चढाउने संकल्प गर्दछे ।

ऊ भिरतिर जान्छे अनि फूल टिपेर ल्याए जस्तो गरी रूँदै मृतक दाजुलाई चढाइदिन्छे । ऊ सरल स्वभाव भएकी एक संघर्षशील नारी हो । प्रतिनिधित्वका आधारमा व्यक्ति चरित्र र कार्यव्यापारका आधारमा दृश्य पात्र हो । सेम्फुड चेलीको दाजु हो उसको भूमिका भने खासै उल्लेखनीय रहेको पाइदैन ।

प्रस्तुत नाटकमा प्रयुक्त यी सबै पात्रहरू वैयक्तिक विशेषतासहित क्षेत्रीय, जातीय र वर्गीय पहिचान लिएर उभिएका छन् । प्रत्येक पात्रको आ-आफ्नै महत्व रहेको छ । यिनै पात्रहरूको जीवन्त प्रस्तुतिबाट नाटकीय उद्देश्य प्राप्त भएको छ । यस कवितानाटकका पात्रहरू काल्पनिक भए तापनि यिनले सांस्कृतिक जीवनको बाह्य एवम् आन्तरिक प्रवृत्तिको यथार्थ रूपलाई पकन सफल रहेका छन् । धेरै पात्रलाई मञ्चमा एकैसाथ उपस्थिति नगराई पालैपालो उपस्थित गराएर यसको पात्र विधानलाई सरल बनाइएको छ । सुवेदीले यस कवितानाटकमा लिम्बु जातीय सांस्कृतिक जीवनसँग मेल खाने पात्रहरू प्रयोग गरेका छन् । यूमा जस्तो मिथकीय पात्रलाई पनि नवीनताको जलप लगाई नितान्त मौलिक रूपमा प्रयोग गरेर सुवेदीले पात्रचयनमा उत्कृष्टता देखाएका छन् । गर्भवती नारीको रक्षाका लागि पूजा, पाठ र मन्त्र पढ्ने साम्बा र फेदाङमा पात्रले सांस्कृतिक मूल्यको संरक्षणमा र देवी यूमाले नारी मूल्यको संरक्षणमा विशेष भूमिका निर्वाह गरेका छन् । लिम्बु जातिमा प्रचलित लोकविश्वास, लोकसंस्कृति तथा जन जीवनलाई यथार्थ ढङ्गले प्रस्तुत गर्ने कार्यमा र प्राकृतिक सौन्दर्यको रमणीय अनुभूति प्रकटीकरणको उद्देश्य पूरा गर्ने कार्यमा यस कवितानाटकमा गरिएको पात्रविधान अत्यन्त सबल रहेको छ ।

५.४ संवाद

यूमा कवितानाटक मा विभिन्न किसिमका संवादहरूको प्रयोग गरिएको छ । यसमा एकल युगल दुवै संवादको प्रयोग गरिएको छ । एकल संवादहरू एक पृष्ठभन्दा लामा र जटिल छन् भने युगल संवादहरू छोटो छोटो र सरल छन् । साम्बा र फेदाङमाका संवाद लामा र जटिल छन् भने अन्य पात्रका संवाद छोटो र सरल छन् । यी संवादका अतिरिक्त यस नाटकमा प्रकाश संवाद, गीति संवाद, गद्यमय संवाद र आकाशवाणी जस्ता संवादहरू पनि प्रयुक्त छन् । प्रत्येक पात्रका संवाद नाटकीय कार्यव्यापारसँग प्रत्यक्ष सम्बन्धित छन् । यसमा कथावस्तु, पात्र र परिवेशअनुसारको संवादयोजना गरिएको छ । पात्रको स्तरअनुकूल कथ्य तथा लेख्य दुवै संवादको प्रयोग भएको छ । उदहरणका लागि कथ्य संवाद तल प्रस्तुत गरिएको छ :

नाफेती : कुमार लु हिंड ह ओ सुविदानी आमैकोमा तेरो बाउको चिठी पढिमागनु । तँ यही खेलिबस्छस् कि आउँछस् ?

बालक : म पनि जान्छु तिमीसँग ।

नाफेती : लौ हिंड त हओ छिटो (पृ. १८०)

उपयुक्त संवादमा हओ, बाउको पढिमागनु जस्ता कथ्य शब्दहरूको प्रयोग गरिएका छन् । यी शब्दहरूले संवादमा स्वभाविकता प्रदान गरेर कवितानाटकलाई प्रभावकारी बनाएका छन् ।

यस कवितानाटकमा साम्बाका अभिव्यक्ति बढी वैचारिक र दार्शनिक छन् भने फेदाडमाका संवाद गेयात्मक छन् । जस्तै:

साम्बा : देवी देवताहरू मानिसको बस्तीमा
स्वर्गको आगो चोरर भए पनि आउन सहजाउने
शायद त्यही कारण होला (पृ. १५६) ।

फेदाडमा :

पाड्फोक फूक् केगोप्तु मेम्बी ?
हेक्केल्ले गाऽ हेत्यो
काबेली बहड पुन्यो
तमल् बहड पुन्धो (पृ. १६९)

यो कवितानाटकमा जातीयता र स्थानीयताको यथेष्ट प्रभाव परेको हुनाले यसको संवादमा पनि लिम्बु भाषाको प्रयोग गरिएको छ ।

पात्रका एकलापका क्रममा लामा एकल संवाद प्रस्तुत गरिएको छ भने पात्रका प्रत्यक्ष कुराकानीका क्रममा चाहिँ युगल र सरल अनि स्वभाविक संवाद प्रस्तुत गरिएको छ । जस्तै :

यूमा : माछा मारेर जीवन पाल्ने गरेको छ ?
खर्बले : छैन
चैजिते : पानी बग्छ, माछा बस्छ, त्यसैले माछा समाउनु पर्छ ।
खर्बले : अनि तिमी यस्ती राम्री, यस्तो एकान्तमा तान लिएर किन बस्यौ ?
यूमा : कथा लामो छ
खर्बले : हामीले सुन्न हुन्छ
यूमा : हुन्छ तर बुझ्न सक्नुपर्छ । पृ.

यसका अतिरिक्त यो नाटकमा भावनामूलक, स्तुतिमूलक, उपदेशमूलक र कारुणिक संवादको पनि प्रयोग गरिएको छन् । यस्ता केही संवादका नमुना यस प्रकार छन् ।

स्तुतिमूलक संवाद

फेदाडमा : ए निम्से सुनु यूमा ए
थाक्थाक्कुम्भे माबोहाडमे
सुनु यूमा ए
ए कन् थेबो मैनाम दाडमेन
(खनेदुमा) रे लेखाड
आखेदिड ताजेड तेम्से
पेली तेम्से पृ. १५३ ।

उपदेशात्मक संवाद :

चेली : तिमिले तिनका गर्भको रक्षा गर्नु
तिमी मानिसको आकाश
मानिसको धरती
मानिसको समयलाई रक्षा गर्नु
नारीको कोख रक्षा गर्नु (पृ. १७०) ।

कारुणिक संवाद

नाफेती : अब मेरो रक्षा गर्ने कोही छैन । म एकलो छु । दुःख छ । जीवन धान्न गाह्रो छ । कमाइ गर्न एकलो आइमाईलाई गाह्रो हँदोरहेछ । खानै पच्यो, के गर्ने । पृ. १७८ ।

यस नाटकका संवाद काव्यात्मक र गेयात्मक छन् । दुई वा दुईभन्दा बढी पात्रहरूका बीच प्रत्यक्ष संवाद छ भने अप्रत्यक्ष पनि छ र एकल पनि छ । संवादको स्वरूप एकनासको नभएर विविध प्रकारको देखिन्छ र यसमा एक शब्द र एक वाक्यदेखि दिएर अनेकानेक वाक्य छन् । संवादमा कतै निरर्थक पदको प्रयोग भएको छ भने कतै पद वा पदावलीको पुनरावृत्ति पनि गरिएको छ । संवादमा स्थानीय र कथ्य भाषाको प्रयोग गरेर यथासम्भव जीवन्त पार्ने प्रयास भएको छ । संवाद केही जटिल तर सजीव, प्रभावोत्पादक र कलात्मक किसिमको देखिन्छ । यस नाटकको संवादमा देशकाल वातावरण र पात्रको बोधसहित नाटककारले आफ्नो कुशल नाट्यकला प्रदर्शन गरेका छन् ।

५.५ भाषाशैली

प्रस्तुत नाटकमा विशिष्ट गद्यात्मक र काव्यात्मक भाषाको प्रयोग भएको छ । नाटकका पात्रले बोल्ने भाषामा आफ्नो जातीयता र स्थानीयताको प्रभाव परेको छ । यसमा लिम्बु भाषाका शब्द र वाक्यहरूको अत्यधिक प्रयोगले नाट्यभाषामा केही असामान्यता र जटिलताको सृजना गरेको छ । केही ठाउँमा लिम्बुभाषाबाटै पादटिप्पणीसहित वैरागी काईलाका (लिम्बु जातिमा कोख पूजा) भन्ने रचनाका श्लोकहरू टिपेर राखिएको छ । जस्तै :

ना लाजे नेपाल के पे केयुड मेम्बी ?

हे: यो से हेने महारानी केपोखारो

ए निस्से सुनु यूमा

ए हेक्केआड याड्ना केफेरे गड मेम्बी ? पृ. १५० ।

यसरी प्रयोग गरिएका हरफहरूको नेपालीमा उल्था पनि गरिदिएको हुनाले खासै कठिनाइ भने बेहोर्नु पर्दैन । काव्यात्मक भाषाको प्रयोगले पनि यो नाटक एउटा प्रयोग भएको छ । काईलाको बृहपरिचित “गंगा नीलो बग्छु” शीर्षक भएको एक आधुनिक कविताको हरफ “कत्ति पुगिन छु” लाई नाटककारले ठाउँ ठाउँमा रङ्गमञ्चीय कर्मको निमित्त प्रयोग गरेका छन् । (सुवेदी, २०६० : २३) ।

यस नाटकका साम्बा फेदाडमा यूमाजस्ता पात्रहरूको भाषामा दार्शनिकता, बौद्धिकता र तार्किकता पाइन्छ भने नाफेतीका भाषामा कारुणिकता र भावुकता पाइन्छ । यसका साथै बालकको भाषामा बाल अबोधताको आभास समेत पाइन्छ । जस्तै :

बालक : चिठीको बाउ देखाउन ।

लाहुरे के गछ ?

अनि मछ ?

बाउले चिठीमा के भन्छ ? तिमीलाई माया गछ मलाई माया गछ ?

बाउ म जस्तो छ कि तिमी जस्तो ? (पृ. १७८) ।

यसमा पात्रोचित ग्राम्य भावको प्रयोग स्वागतयोग्य रहेको छ । जसले भाषालाई जीवन्त र प्रभावकारी तुल्याएको छ ।

यस नाटकमा विविध अलङ्कार, प्रतीक र यूमा, साम्बा, परमेश्वर, हंस, मुन्धुम कुम्भकर्ण, मन्त्र, जस्ता मिथकीय एवम् सांस्कृतिक बिम्बहरूको पनि प्रयोग गरिएको छ । यस नाटकको

शीर्षक नै बिम्बात्मक रहेको देखिन्छ । यसमा तोप, युद्ध, रकेट, धुवाँ, गोली, आवाज (पृ. १८३) जस्ता साङ्केतिक अर्थवादी शब्दहरूको प्रयोग भएको छ भने समय थुर्थर काँप्ल, कति पुगिन छु जस्ता ठाउँ ठाउँमा प्रयोग भएका आर्थिक विचलनले नाटकलाई प्रयोगवादी धारतर्फ घचेटेको छ । यसमा प्रश्न चिन्ह र उदाहरण चिन्हको प्रयोग निकै गरिएको छ, भने कतै कतै पद पुनरावृत्ति पनि भएको देखिन्छ । कतिपय स्थानमा पदक्रम विचलन भएको छ भने व्याकरणिक पद सङ्गति पनि पाइदैन । वर्णनात्मक र आलङ्कारिक शैलीमा लेखिएको प्रस्तुत नाटकमा तत्सम, तद्भव, अनुकरणात्मक भाषाका साथै लिम्बु भाषाको प्रभाव र नेपाली कथ्य भाषाका उपयुक्त शब्द चयन गरी नाटकीय व्यापारलाई गति प्रदान गरिएको छ ।

कविता/गीतिनाटकको भाषामा गीतको पनि प्रमुख भूमिका रहने हुनाले यस नाटकमा पनि गीत र सङ्गीतको यथेष्ट प्रयोग गरिएको छ । यसमा प्रायः लिम्बु भाषाकै गीतको प्रस्तुति भएको छ । यसमा पात्रले फरक फरक भावका गीत प्रस्तुत गरेका छन् । मारोहाडले गाएको गीतमा आफ्नो स्थानको परिचय देखिन्छ, फेदाडमाले गाएका गीतमा प्रार्थना र देवीको पुकार देखिन्छ अनि चेलीले गाएको गीतमा विरह र पीडाको भाव झल्कन्छ । यसमा एकल र सामूहिक गीतको प्रयोग गरिएको छ । एकल गीत पात्रले प्रत्यक्ष गाएका छन् भने समूह गीत नेपथ्यमा गुन्जिएको छ । लिम्बु जातिको सांस्कृतिक परम्परामा कुनै पर्व, मेला, विवाह वा कुनै समारोहमा दुईभन्दा बढी महिला र पुरुषले एक अर्काको हात समाई घुम्दै नाच्ने धाननाचको प्रयोग पनि यसमा गरिएको छ, जसले नाटकको उद्देश्यलाई सहयोग पुगेको छ । यस नाटकमा प्रयुक्त गीतहरूका लयमा एकरूपता भने पाइदैन, यी विविध भाकामा संरचित रहेका छन् । त्यसैले यी गीतहरू एक अर्कामा स्वतन्त्र र कवितात्मक पङ्क्तिमा संरचित देखिन्छन् । नेपथ्यबाट प्रस्तुत गरिएका कतिपय गीतहरू पनि यसमा एकल पात्रका माध्यमबाट व्यक्त गरिएका छन् ।

समग्रमा भन्नुपर्दा यूमा नाटक विभिन्न किसिमका अलङ्कार तथा बिम्ब प्रतीकको प्रयोगका साथै विभिन्न लयका गीत र सङ्गीतको उचित संयोजनले कलात्मक र उत्कृष्ट बन्न पुगेको सांस्कृतिक महत्व बोकेको कविता/गीतिनाटक हो ।

५.६ परिवेश

प्रस्तुत नाटक नाटककारको जन्मस्थान पूर्वी क्षेत्रको तेह्रथुम जिल्ला अर्न्तगत पर्ने साब्ला टोल र त्यसको आसपासका परिवेशलाई लिएर निर्माण गरिएको छ । उक्त कुरा नाटकमा प्रयुक्त पात्र मारोहाडले गाएको गीतका माध्यमबाट प्रष्ट देखाइएको छ –

मारोहाड : भिजिरी मिसेक् किन
थाड पोगे आड
साबला कुला नाम
यत्कप हिरे (पृ.१४२) ।

यस नाटकको भौगोलिक परिवेशका रूपमा कावेली, तमोर, खोरुङ्गा, याक्चना घाट, सिवा दोभान, त्रिवेणी दोभान जस्ता ठाउँहरूले स्थानीय परिवेशको परिचय दिएका छन् । यसमा प्रयुक्त अन्य स्थलहरूमा कञ्चनजङ्घा, पाथीभराको दृश्य, पहाडी खोलाको किनार, पवित्र निभु खोला, माक्सिडवा दोभान, महाभारत पर्वतमाला जस्ता रमणीय प्राकृतिक परिवेशहरू आएका छन् । जसबाट नाटककारले आफू जन्मे हुर्केको ठाउँको चित्रण गर्न खोजेका छन् । त्यसैगरी रातो माटो र कमेरोले पोतेको घरको दृश्य, बाँसघारी, जंगल, हरिया चौर, खेतबारी, केराका भाङ जस्ता दृश्यहरूले कथानकअनुसारको गाउँले परिवेशलाई देखाएको छ ।

यसमा प्रयुक्त समयका बारेमा कुनै निश्चित किटान गरेर यही समयको चित्रण गरिएको छ भन्न सक्ने स्थिति छैन । नाफेतीको कोखमा पहिलो बच्चा रहेको समयदेखि बच्चा जन्मिएर आफ्नो बाबुको शोधखोज गर्न सक्ने अवस्थासम्मको समयलाई यहाँ प्रस्तुत गरिएको छ । नाफेतीको कोखमा रहेको अर्को बच्चाले भविष्यको सङ्केत गरेको छ । यसरी हेर्दा छ/सात वर्षको अवधिलाई समयगत परिवेशका रूपमा लिएको देखिन्छ । यसका साथै किराँत समुदायमा रहेको लोक मिथकलाई पुनर्सिजन गरेर वर्तमानसँग मिथकीय समयलाई जोडिएको पनि पाइन्छ ।

मारोहाडले डोको बुन्नु, नाफेतीले डोकामा घाँस बोकेर आउनु, चैजिते र खर्बलेले माछा मार्न खोलामा जाल हान्नु, यूमाले तान बुन्नु, पधैरो लुगाधुने धाराको चर्चा हुनु, मान्द्रोमा विस्कृत सुकाउनु जस्ता दृश्यहरूले नाटकको सामाजिक परिवेशलाई सघन बनाएका छन् । सुत्रधार साम्बाले परापूर्वकालको पहिरन लगाउनु, फेदाडमाले मन्त्र पढ्नु, यूमा र चेलीले शिर र कानमा सुनका फूल लगाउनु, कोख पूजाको वातावरण तयार पार्नु, पूजा गर्ने ठाउँमा केराका पात विछ्याउनु, कुखुराका भाले र तोडवा राख्नु जस्ता प्रसङ्गले लिम्बु जातिको संस्कृतिको भाँकी नै प्रस्तुत गरेको छ । त्यस्तै यूमाले लिएका स्थानगत परिवेशहरूका दुईवटा विशेषता छन् – धर्म निरपेक्ष र धर्मजनित । यी दुई किसिमका स्थानविशेष एक आपसका विरोधी नभई एक अर्कामा समाहित हुने विशेषता हुन् । मिथकदेखि यथार्थसम्मकी यूमाकी नाफेतीका पीडाको नैरन्तय स्थान विशेषमा पनि देख्न सकिन्छ । फेदाडमा र साम्बाले यूमाका विभिन्न दृश्यमा कोख पूजाको

निमित्त प्रयोग गर्ने स्थान एउटा आधिभौतिक स्थान हो तर यसको सम्बन्ध पात्रहरूले भोगेका भौतिक जीवन र स्थानसँग छ । (सुवेदी, २०६० : ३२) ।

यसमा युद्धको चर्चा हुनु, तोप, गोली, पड्केको आवाज आउनु, मारोहाडको मृत्युको खबर आउनु, युद्धमा अड्गभड्ग भएका पात्रलाई देखाउनुजस्ता प्रसङ्गले युद्धग्रस्त परिवेशलाई पनि सङ्केत गरेको छ । यो नाटकमा उपस्थित चरित्रहरूको जीवनचर्यालाई हेर्दा निम्नमध्यम वर्ग र अशिक्षित परिवेशको संयोजन भएको छ । यसमा प्रयुक्त कथानक र पात्रहरूले देखाउने व्यवहारअनुसार नै रङ्गमञ्चको व्यवस्था र सेटिङ्ग गरिएको छ । नाटकको पहिलो अङ्कमा नै गर्भवती नाफेतीलाई मारोहाडले घरमा एकलै छोडेर हिड्नु, दोस्रो अङ्कमा चेलीले शिरमा फूल सिउरिने रहर गर्दा दाजुलाई गुमाएर विलाप गरेको प्रसङ्गमा कारुणिक वातावरणको सिर्जना भएको छ । तेस्रो अङ्कमा मारोहाडको चिठीले भावकलाई केही आशावादी बनाए तापनि उसको मृत्युको खबरले पुनः कारुणिक बनाएको छ ।

विविधतायुक्त भएर पनि यस कविता/गीतिनाटकको परिवेश मूल रूपमा लिम्बु समाज र संस्कृतिसँग सम्बन्धित रहेकोले यो नाटक आञ्चलिकतामा आधारित रहेको छ । पूर्वी पहाडका जनजातिहरूको जीवनशैली र उनीहरूको संस्कृतिलाई कलात्मक रूपले प्रस्तुत गर्न र रमणीय प्राकृतिक परिवेशको चित्रण गर्ने कार्यमा यस कविता/गीतिनाटकको परिवेश अत्यन्त सफल रहेको छ ।

५.७ उद्देश्य

प्रस्तुत कविता/गीतिनाटकमा किराँत सभ्यताको आदिकालदेखि नै लोक जीवनमा प्रख्यात रही आएको लोकमिथकलाई नवीनताका साथ प्रस्तुत गरी किराँत जातिको जनजीवन र सामाजिक-सांस्कृतिक पक्षलाई रङ्गमञ्चीय स्वरूप दिनु नै यसको प्रमुख उद्देश्य रहेको छ । नाटककारले यस नाटकका पात्रहरू लिम्बु जातिलाई नै चयन गर्नु र लिम्बु भाषालाई पनि प्राथमिकता दिनुले यसको उद्देश्य लिम्बु समुदायकै धार्मिक एवम् सामाजिक चित्र प्रस्तुत गर्नु रहेको देखिन्छ । विविध जात जाति र संस्कृतिको धनी नेपालको एउटा पक्षलाई कलात्मक शैलीमा दर्शक र पाठकसामु उतारेर उत्तरआधुनिक नाटककार सुवेदीले यसमा जातीय र सांस्कृतिक दूरीलाई कम गर्न भूमण्डलीकरणको अवधारणालाई सकारात्मक रूपमा प्रस्तुत गर्न खोजेका छन् ।

सुदेवीले अरू नाटकमा जस्तै यो नाटकमा पनि नारीवादी विचार प्रस्तुत गरेका छन् । यसमा स्वास्नीका कोखमा बीजवमन गर्ने तर कोखलाई स्वास्नीको व्यक्तिगत समस्या ठानेर पन्छाउन खोज्ने लोग्नेमान्छेको अनुत्तरदायी प्रवृत्तिप्रति रोष प्रकट गरिएको छ । यसमा लोग्नेको दाहसंस्कार पनि स्वास्नीमान्छेबाट नै गराएर किराँत समुदायमा मातृसत्ताप्रति अभै पनि श्रद्धा कायमै रहेको कुरा पनि सङ्केत गरिएको छ । नाटककारले यहाँ एकलै कोखको संरक्षण गरी घरगृहस्थी चलाउने अनि सन्तानको दायित्व बहन गर्ने नाफेतीप्रति सहानुभूति र सद्भाव प्रकट गर्दै उसको मातृत्वको महिमा गाएका छन् । एक सैनिक परिवारको संघर्षमय र दुखपूर्ण जीवनलाई प्रस्तुत गरेर आधुनिक समयको करुणाजनक सामाजिक यथार्थ प्रस्तुत गर्न खोज्नु यस नाटकको अर्को उद्देश्य हो । यसका साथै नाटककारले यसमा आफ्नो जन्मस्थान पूर्वी नेपालको पहाडी क्षेत्रको सुरम्य प्राकृतिक परिवेशको सुन्दर छविचित्र चित्रित गरेर दर्शक वा पाठकलाई भौगोलिक भ्रमण गराएका छन् । यही उद्देश्य परिपूर्तिका लागि यस कविता/गीतिनाटकमा गरिएको पात्रविधान, मिथकीय कथानकको चयन, घटनाको नाटकीकरण तथा परिवेशविधान अत्यन्त सार्थक रहेका छन् । यसको उद्देश्य नाटकभरि छरिएर रहेकोले प्रस्तुत कविता/गीतिनाटक वैचारिक हुँदाहुँदै पनि कलात्मक बनेको छ र यही कलात्मक सौन्दर्य नै यूमा कविता/गीतिनाटकको सबल पक्ष हो ।

५.८ अभिनय

सफल अभिनेयता प्रदान गर्नका लागि यूमा कविता/गीतिनाटकलाई विभिन्न अङ्क र दृश्यमा विभाजन गरिएको छ । यसमा आङ्गिक, वाचिक, सात्विक र आहार्य गरी चारै प्रकारका अभिनयको प्रयोग गरिए पनि मूल रूपमा वाचिक अभिनयको प्रधानता रहेको छ । यस्तो अभिनय यसका प्रायः सबै पात्रका माध्यमबाट प्रस्तुत गरिएको छ । यसमा धेरै पात्रको प्रयोग भए तापनि कार्यअनुसार पात्रलाई पालै पालो मञ्चमा प्रवेश गराइकाले एकैसाथ धेरै पात्र उपस्थित गराउनु पर्ने भन्फट दैखिदै र दर्शकले पनि अल्मलिनु पर्ने अवस्था छैन । प्रत्येक दृश्यमा फरक सन्दर्भका साथ फरक पात्रको उपस्थिति गराइएको छ, जसले गर्दा यो नाटकमा दर्शकलाई आकर्षित गरिराख्ने क्षमता बृद्धि भएको देखिन्छ ।

चैजिते र खर्बले यूमालाई देख्नेबित्तिकै तिनका अनुहारमा आश्चर्य र हारेको भाव देखिनु, देवी यूमाले चैजिते र खर्बलेमाथि शक्ति संचार गर्दा वरिपरिका मान्छे त्यसै तर्सको भाव गर्नु, दाजु गुमाएपछि चेलीले विलौना गर्दै रुनु, जस्ता घटनाले सात्विक अभिनयको पृष्टि गर्दछन् । सैनिक पोषाक लगाएका, बहादुरीका तक्मा पनि लगाएका तर युद्धमा परेर खुट्टा गुमाएका अपाङ्ग

सैनिकहरू मञ्चमा देखा पर्नुलाई आङ्गिक अभिनयको उदाहरण मान्न सकिन्छ । त्यसैगरी देवी यूमा र चेलीले शिर र कानमा ठूल्ठूला सुनका फूल लगाएर देखापर्नु, सुनचाँदीका गहना र रङ्गिन पहिरन लगाउनु, साम्बाले परापूर्व कालको पहिरन लगाएर रङ्गमञ्चमा प्रवेश गर्नुजस्ता कुराले आहार्य अभिनयको सङ्केत गरेको छ । नेपथ्यमा आइमाईको स्वरमा धाननाचको गीत गुञ्जिनु, नाफेतीलाई मारोहाडले तिरस्कार गर्दा पर्दाभित्र शिकार खेलेका, जनावर कराएका अनेकौं आवाज आउनु, चेलीले विलौना गर्दा विरहको गीत र सङ्गीत सँगसँगै बहनुजस्ता सन्दर्भले कथानकलाई गति प्रदान गर्नका लागि सहयोगी माध्यमका रूपमा नेपथ्य प्रयोगको सही व्यवस्था गरिएको देखिन्छ । नाफेती विधवा भएको, युद्धमा गोली चलेर मारोहाडको मृत्यु भएको खबर आउनुजस्ता मार्मिक अवस्थालाई सूत्रधारको एकलापीय संवादबाट प्रस्तुत गरिएको छ, जसले गर्दा पात्रले पूर्ण कार्यभिनय गर्न आवश्यक नपर्ने भएकाले मञ्चन सरल बनेको छ । यद्यपि यस कविता/गीतिनाटकमा बौद्धिक र लिम्बु भाषाका संवादहरू अधिक मात्रामा प्रयोग गरिएकाले सामान्य र अन्य जातिका पात्रका माध्यमबाट यसको अभिनय सफल पार्न भने असम्भव देखिन्छ ।

यो कवितानाटकले समातेको स्थान, परिवेश, बन्दघर भित्र मात्र सीमित नभई सडक, खोला, नदी, घर बाँसघारी हरिया चौर, पहाड, हिमाल र महाभारत पर्वत मालासम्म रङ्गमञ्च फैलिएको छ । कोख पूजामा चाहिने लिम्बु संस्कृति, रङ्ग र वस्तु, बाँस, केरा, कुखुरा, डोको साम्बा र फेदाङ्गमा जस्ता सांस्कृतिक अन्तरस्वरूपको रचना गर्ने विम्बले लिम्बु संस्कृतिलाई जीवन्त रूपमा देखाउने रङ्गमञ्चको सिर्जना गर्दछन् । नेपाली बन्द रङ्गमञ्चमा देखाउँदै आएका नेपाली नाटकभन्दा भिन्न लाग्ने यूमा नाटक मञ्चनीय र पठनीय छ । (सुवेदी, २०६० : २३)

कविता/गीतिनाटकलाई स्वभाविक बनाउनका लागि यसमा आवश्यक ठाउँमा मञ्चीय निर्देशनका साथै स्वरशैलीको पनि प्रयोग गरिएको छ । नाटककारमा यस्तो अभिनेयात्मक सचेतता हुँदाहुँदै पनि नाटकको अभिनय मञ्चमा सफल बन्नका लागि सङ्गीतकार, गायक, निर्देशक तथा अभिनयकर्ताको पनि उत्तिकै महत्वपूर्ण भूमिका हुन्छ । त्यसैले यूमाको अभिनेय पक्ष सबल देखिए पनि मञ्चन भइसकेकोले यसको व्यवहारिक सफलताका बारेमा यहाँ चर्चा गरिएको छैन ।

५.९ निष्कर्ष

यूमा लिम्बु मिथकलाई कोखपूजाका सन्दर्भले लिम्बु समुदायकी आजकी नारीले भोग्नु परेको समस्या र पीडासँग गाँसेर रचिएको धार्मिक, सांस्कृतिक तथा सामाजिक नाटक हो । यसले लिम्बु धर्म र संस्कृतिको पहिचान गराउनुका साथै एउटा सैनिक परिवारले भोग्नु परेको संघर्षमय र दुःखपूर्ण अवस्थाको यथार्थ चित्रण गरेको छ । यस नाटकको उद्देश्यलाई पूरा गर्नका लागि यसमा भएको विषयवस्तु अनुकूल लिम्बु समुदायको प्रतिनिधित्व गर्ने यथार्थ पात्रहरूलाई टिपिएको छ । यसमा सरल र कवितात्मक दुवै किसिमको गद्य भाषाको प्रयोग गरिएको छ । यसमा पात्रोचित भाषाको प्रयोगले इतरभाषाको अत्यधिक प्रयोग हुन गई नाटकीय भाषामा केही असामान्यता सिर्जना भएको छ । नाटकीय शैलीको प्रयोग तथा उपयुक्त गीतको समावेशले यसको संवाद कलात्मक बन्न पुगेको छ । यसरी यथार्थ र मिथक समिश्रण भएको विषयवस्तु, स्वभाविक र प्रभावकारी संवाद, मार्मिक भाव, आञ्चलिक वातावरण, पिछडिएको नारी जाति वा वर्गका सामाजिक एवं आर्थिक समस्याको उजागर गर्ने उद्देश्य र व्यापक मञ्चनीय निर्देशका कारण नाटककार अभि सुवेदीको यो कविता/गीतिनाटक सांस्कृतिक चेतनाका दृष्टिले निकै उत्कृष्ट रहेको छ ।

परिच्छेद-छ

उपसंहार र निष्कर्ष

वि. सं. २००२ असार १६ गते तेह्रथुम जिल्लाको साबला टोलमा एक शिक्षित परिवारमा जन्मिएका अभि सुवेदीलाई पारिवारिक पृष्ठभूमिमा शैक्षिक र बौद्धिक वातावरण प्राप्त भएको देखिन्छ । यिनी चार महिनाको हुँदा नै बाबुको मृत्यु भएपछि आमाको मात्र पालनपोषणबाट हुर्किएका यिनी आफ्नी आमाको प्रभावबाट नै साहित्य लेखनतर्फ आकर्षित भएको देखिन्छ । जिज्ञासु स्वभाव र तीक्ष्ण बुद्धि भएका सुवेदीले ११ वर्षको उमेरबाट नै कविता रचना सुरु गरेबाट उनीमा सानैदेखि नेपाली साहित्यप्रति भुकाव रहेको कुरा स्पष्ट हुन्छ । सुवेदीले विद्यार्थी अवस्थादेखि नै नाटक लेख्ने र मञ्चन गर्ने अनि विभिन्न पत्रपत्रिकाहरूमा समीक्षात्मक लेखहरूसमेत लेखेर अध्ययनको क्रमसँगै आफ्नो साहित्य लेखनलाई पनि क्रियाशील बनाउँदै ल्याएको कुरा अवगत हुन्छ । सरल र भावुक स्वभाव भएका सुवेदी आमाबाट साहित्यतर्फ आकर्षित भएका हुनाले यिनले जीवनमा नारीसँग नजिकको सम्बन्ध राखी, उनीहरूको संसर्ग साहित्य रचनाको उर्जा हुने कुरा आफ्नो साहित्यिक कृतिहरूमार्फत व्यक्त गरेको देखिन्छ । प्रजातन्त्रप्रति आस्थावान् सुवेदीले पढाइका क्रममा विद्यार्थी सङ्गठनमा सङ्गठित भएर सक्रियतापूर्वक ठूला ठूला जिम्मेवारीसमेत बहन गरेको थाहा पाइन्छ ।

सुवेदीले आफ्नो जीवनयात्राका क्रममा प्राध्यापक पेशालाई अङ्गालेर अङ्ग्रेजी विभाग कीर्तिपुरमा विभागीय प्रमुखको कार्यभार समेत सम्हालिसकेको देखिन्छ । सुवेदीले आफूलाई साहित्य साधनामा सक्रिय गराउनुका साथै आफ्नो जीवनयात्राका क्रममा विभिन्न सामाजिक सङ्घ-संस्थाहरूमा प्रत्यक्ष र परोक्ष रूपमा संलग्न भएर साहित्यिक व्यक्तित्वका साथै सामाजिक व्यक्तित्व पनि सक्रिय बनाएको देखिन्छ । यसरी सानै उमेरदेखि साहित्यतर्फ आकर्षित भएका सुवेदीले नेपाली र अङ्ग्रेजी विधामा कलम चलाएर नेपाली र अङ्ग्रेजी दुवै भाषालाई उत्तिकै योगदान दिइरहेका छन् ।

अभि सुवेदीका साहित्यिक व्यक्तित्वलाई केलाउँदा उनलाई बहुमुखी प्रतिभा भएका व्यक्ति मान्न सकिन्छ । यिनले नेपाली साहित्यका कविता, नाटक, निबन्ध, सम्पादन, सहलेखन, अनुवाद आदि क्षेत्रमा उल्लेखनीय योगदान पुऱ्याएको देखिन्छ । आधुनिक विषयवस्तु प्रयोग गरेर प्रस्तुतिका हिसाबले नवीन शैलीका नाटक लेख्ने सुवेदी उत्तरआधुनिक रङ्गमञ्चका प्रयोक्ताका रूपमा चिनिन्छन् । यिनका नाटकमा विधामिश्रण, संस्कृति मिश्रण आदिको तीव्रता पाइन्छ ।

मञ्चनीय गुणलेयुक्त नाटक लेखे सुवेदीका नाटक नेपालदेखि लिएर भारत, बङ्गलादेश आदि विभिन्न देशमा मञ्चित भइसकेका छन् । त्यसैगरी निबन्धमा यिनले आधुनिक र उत्तरआधुनिक दुवै प्रवृत्तिको मिश्रण गरेको देखिन्छ । आफ्ना निबन्धमार्फत संस्कृतिको नाममा नारीहरूलाई यान्त्रिकीकरण गरिएकातर्फ व्यङ्ग्य गर्दै विकसित शहरप्रति माया एवम् विकृत शहरप्रति घृणा एवम् व्यङ्ग्य प्रहार गरेका छन् । त्यसैगरी कविता लेखनमा प्रेम, राजनीति, आर्थिक अवस्था आदिलाई विषय बनाएका सुवेदीले शहरमा भौतिक शरीरको भीड र मानवीय भावनाको शून्यताप्रति तीव्र व्यङ्ग्य प्रहार गरेका छन् । सम्पादनका सन्दर्भमा सुवेदीले छरिएर रहेका साहित्यकारका कृतिको सङ्कलन मात्र नगरी तिनको भूमिका पनि लेखेका छन् । सैद्धान्तिक एवम् व्यवहारिक दुवै प्रवृत्ति यिनका भूमिका लेखनमा पाइन्छ । यिनी विदेशी कृतिमा मौलिकताको छनक दिएर कुशल अनुवादक पनि बनेका छन् । यसरी साहित्यका विविध व्यक्तित्वका धनी सुवेदीले विभिन्न सम्मान तथा पुरस्कारसमेत प्राप्त गरिसकेका छन् । यसका साथै यिनी विभिन्न सङ्घ-संस्थाबाट अभिनन्दित पनि भइसकेका छन् ।

सुवेदीले साहित्यका प्रायः सबै विधामा कलम चलाए पनि पचासको दशकदेखि यता यिनले नाट्यविधामा निकै सफलता हासिल गरेको देखिन्छ । उनका आरूका फूलका सपना, नाटक, पाँच नाटक, तीन नाटक, चिरिएका साँझहरू गरी तीन नाटक सङ्ग्रह प्रकाशित भएका छन् । उनका यिनै प्रकाशित नाटक सङ्ग्रहहरूलाई आधार मानेर सुवेदीको नाट्ययात्रालाई चार चरणमा विभाजन गरिएको छ । उनका नाट्य चरणहरूमा कुनैमा समान प्रवृत्ति देखिएका छन् भने कुनै चरणमा नवीन प्रवृत्ति पनि देखापरेका छन् । सुवेदीका प्रकाशित नाटकहरूमध्ये आरूका फूलका सपना र पाँच नाटक सङ्ग्रहमा सङ्ग्रहित नाटक यूमा गरी दुईवटा कवितानाटकहरू रहेका छन् । सुवेदीका यी दुई कवितानाटकहरूलाई यो शोधपत्रको चौथो र पाँचौं परिच्छेदमा गीतिनाटकका तत्त्वका आधारमा विश्लेषण गरिएको छ । कवितानाटकलाई गीतिनाटककै एक भेदका रूपमा मानिएकाले यो दृश्यात्मक हुन्छ । कविता/गीतिनाटक सामान्य नाटकभन्दा केही फरक हुन्छ । सामान्य नाटकमा गीतको केही भल्को मात्र प्रयोग गरिएको हुन्छ भने कविता/गीतिनाटकमा संवाद नै गीत र कविताका माध्यमबाट हुन्छ । यसको भाषिक स्वरूप लयात्मक किसिमको हुन्छ । यसमा भावनाको प्रवलता हुन्छ ।

सुवेदीले आफ्ना कवितानाटकमा ऐतिहासिक एवम् मिथकीय स्रोतबाट कथावस्तुको रचना गरेका छन् र यसमा समसामयिकतालाई पनि मिश्रण गरेका छन् । यिनका कवितानाटकमा धर्म संस्कृति र इतिहासका साथै वर्तमान समयको राजनीतिक, आर्थिक र

सामाजिक अवस्थाको चित्रण पनि पाइन्छ । यिनका कविता/गीतिनाटकमा नारी अस्तित्वको खोजी र शोषित वर्गप्रति सहानुभूति भाव प्रकट गरिएको छ । सुवेदीले आफ्ना कविता/गीतिनाटकमा यथार्थ जीवनको प्रस्तुतिकरण, सांस्कृतिक रीतिस्थिति, निम्न वर्गीय परिवारमाथि देखा परेको आर्थिक संकट, सैनिकका अघोषित वेदना, नारी वेदना जस्ता विविध विषयलाई उठान गरेको पाइन्छ । उनले सामाजिक एवम् आर्थिक समकालीन जीवनको दुःखद अवस्थाको चित्रण गर्नका साथै मिथकीय सन्दर्भको प्रयोग गरी मानवीय जीवनका कतिपय आदिम समस्या पनि प्रस्तुत गरेका छन् ।

सुवेदीले आफ्ना कविता/गीतिनाटकमा कुनै पात्र इतिहास र मिथकबाट ल्याएका छन् भने कुनै यथार्थ जीवन भोगाइका सामाजिक पात्रलाई लिएका छन् । उनका पात्र वैयक्तिक विशेषतासहित क्षेत्रीय, जातीय र वर्गीय पहिचान लिएर उभिएका छन् । उनका दुवै कवितानाटकमा नारी पात्रलाई नै प्रमुख पात्र मानिएको छ । सुवेदीको शोषित र पीडित नारीहरूप्रति सहानुभूति भाव देखिन्छ, जसले उनी नारीवादी नाटककार जस्ता देखिन्छन् । यिनका संवाद काव्यात्मक र लयात्मक छन् । संवादमा स्थानीय र कथ्य भाषाको प्रयोग गरेर यथासम्भव जीवन्त पार्ने प्रयास गरिएको छ । सुवेदीका कवितानाटकका पात्रले बोल्ने भाषामा जातीयता र स्थानीयताको प्रभाव परेको देखिन्छ । पात्रोचित भाषाको प्रयोगले गर्दा नाटकीय भाषामा केही असामान्यता सिर्जना भएको देखिन्छ । यी कवितानाटकमा विभिन्न विम्बप्रतीकको प्रयोग र ठाउँ ठाउँमा भएको भाषिक विचलनले नाटकलाई प्रयोगवादी धारतर्फ घचेटेको देखिन्छ । त्यसैले उनका कवितानाटक सामान्य पाठकका लागि सहजै बोधगम्य छैनन् ।

सुवेदीका कवितानाटकमा परिवेशको विविधता भए तापनि सांस्कृतिक परिवेश नै प्रमुख बनेको देखिन्छ । नेवारी संस्कृतिलाई देखाउन आरूका फूलका सपनामा आएको भक्तपुर शहरको सेरोफेरो र लिम्बु जातिको जीवनशैली एवम् संस्कृतिलाई देखाउन यूमा नाटकमा आएको पूर्वी पहाडी परिवेश नाटककारको उद्देश्य अनुकूल रहेका छन् । दरबारीया निरङ्कुश शासनबाट शोषित एवम् उत्पीडित नारी जीवन, विगत र वर्तमान अवस्थाको सांस्कृतिक, राजनीतिक एवम् ऐतिहासिक अवस्थाको चित्रण, सुरम्य प्राकृतिक परिवेशको चित्रण गर्नु उनका कवितानाटकको मूलभूत उद्देश्य रहेको छ ।

कविता लेखनबाट नेपाली साहित्यको यात्रा आरम्भ गरेका अभि सुवेदीले नेपाली नाट्य क्षेत्रमा देखापरेको कविता/गीतिनाट्यधारामा उत्तरआधुनिक शैलीलाई अँगालेर कलम चलाएका छन् । सुवेदीका कविता/गीतिनाटकमा उत्तरआधुनिक शैलीका कारण नाटकीय सीमाको

उलङ्घन गर्नु, भाषागत कठिनाइका कारण सामान्य पाठक र दर्शकका लागि दुर्वोध्य बन्न पुग्नु जस्ता केही कमजोरी पक्ष देखिए तापनि भावलाई भन्दा वस्तुलाई प्रधानता दिनु, गीतिखण्ड भन्दा कविताखण्डको बढी प्रयोग गर्नु, लयगत विविधता हुनु आदि उनका कविता/गीतिनाटकमा देखिएका नवीन प्रयोगहरू हुन् । सुवेदीका कवितानाटकमा भएका यिनै नवीन प्रयोगहरूलाई उपलब्धीपूर्ण मान्न सकिन्छ ।

सन्दर्भसामग्री सूची

- अधिकारी, उदय २०६७, अभि सुवेदीसँग उदय अधिकारी, चरैवेति (वर्ष १, अङ्क १) ।
- अधिकारी, नारायणी २०६४, समालोचक अभि सुवेदी, अप्रकाशित शोधग्रन्थ ।
- आचार्य, ब्रतराज २०६६, आधुनिक नेपाली नाटक, काठमाण्डौ : साभा प्रकाशन ।
- इन्साइक्लोपेडिया ब्रिटानिका (सन् २००५) अल्मिमेट रेफरेन्स सुइट सीडी-रोम ।
- उपाध्याय, केशवप्रसाद २०५०, विचार र व्याख्या (द्वितीय सं.), काठमाण्डौ : साभा प्रकाशन ।
- २०५२, नाटक र रङ्गमञ्च, काठमाण्डौ : रुमु प्रकाशन ।
- २०५६, नाटकको अध्ययन, काठमाण्डौ : साभा प्रकाशन ।
- २०५९, नेपाली नाटक तथा रङ्गमञ्च : उद्भव र विकास, काठमाण्डौ : विद्यार्थी पुस्तक भण्डार ।
- २०६१, अभि सुवेदीको उत्तरआधुनिक नाटक रँगालाको आकाश, प्रज्ञा (वर्ष ३५, अङ्क १) ।
- २०६७, नेपाली नाटक र नाटककार (दो.सं.), काठमाण्डौ : साभा प्रकाशन ।
- एटम, नेत्र २०६१, गीतिनाटक : संयुक्त साहित्य, शब्द-संयोजन, (वर्ष १, अङ्क ४) ।
- कडन, जे. ए. (सन् १९९६) अ पेन्गुइन डिक्सनरी अफ लिटरेरी टर्म्स एन्ड लिटरेरी थिअरी (तेस्रो सं), लन्डन : पेन्गुइन बुक्स ।
- थापा, मोहन हिमांशु २०५०, साहित्य परिचय (चौ.सं), काठमाण्डौ : साभा प्रकाशन ।
- पोखेल, रामचन्द्र २०६२, नेपाली नाटक : सिद्धान्त र समीक्षा, काठमाण्डौ : विद्यार्थी पुस्तक भण्डार ।
- बराल, कृष्णहरि २०६०, गीत : सिद्धान्त र इतिहास, काठमाण्डौ : विद्यार्थी पुस्तक भण्डार ।
- बराल, कृष्णहरि र नेत्र एटम २०५८, उपन्यास सिद्धान्त र नेपाली उपन्यास , काठमाण्डौ : साभा प्रकाशन ।

भारद्वाज, मैथिलीप्रसाद (सन् १९९४), पाश्चात्य काव्यशास्त्र के सिद्धान्त (दो.सं.), चण्डीगढ :
हरियाणा साहित्य अकादमी ।

शर्मा, मोहनराज २०४८, शैलीविज्ञान, काठमाण्डौ : ने. रा. प्र. प्र. ।

शर्मा, बिन्दु २०६२, गीतिनाट्य परम्परामा राष्ट्रकवि घिमिरे, प्रकाशित शोधग्रन्थ ।

श्रेष्ठ, दयाराम र मोहनराज शर्मा २०४६, नेपाली साहित्यको संक्षिप्त इतिहास (दो.सं.),
काठमाण्डौ : साभा प्रकाशन ।

-----२०५५, समकालीन समालोचना सिद्धान्त र प्रयोग, काठमाण्डौ : ने. रा. प्र. प्र. ।

सिंह, प्रमिला (सन् २००१), स्वातंत्र्योत्तर गीति नाट्य-काव्य, दिल्ली अनंग प्रकाशन ।

सुवेदी, अभि २०५८, आरूका फूलका सपना, काठमाण्डौ : एक्रश पब्लिकेसन्स् ।

-----२०६०, पाँच नाटक, काठमाण्डौ : डबली नाट्य समुह प्रकाशन ।

-----२०६५, तीन नाटक, काठमाण्डौ : आरोहण-गुरुकुल प्रकाशन ।

-----२०६८, चिरिएका साँझहरु, काठमाण्डौ : भृकुटी एकेडेमिक पब्लिकेसन्स् ।

सुवेदी, राजेन्द्र २०६१, नेपाली समालोचना परम्परा र प्रवृत्ति, काठमाण्डौ : भूमिका प्रकाशन ।