

सृष्टि रोकिँदै लघुनाटक सङ्ग्रहको कृतिपरक अध्ययन

त्रिभुवन विश्वविद्यालय, मानविकी तथा सामाजिक शास्त्र
सङ्कायअन्तर्गत नेपाली केन्द्रीय विभागको
एम्.ए. दोस्रो वर्षको दसौँ पत्रको
प्रयोजनका लागि
प्रस्तुत

शोधपत्र

शोधार्थी
सीता खनाल
नेपाली केन्द्रीय विभाग
त्रिभुवन विश्वविद्यालय
कीर्तिपुर
२०६९

शोधनिर्देशकको मन्तव्य

त्रिभुवन विश्वविद्यालय, मानविकी तथा सामाजिक शास्त्र सङ्कायअन्तर्गत नेपाली एम्.ए.(शैक्षिक वर्ष: २०६६/०६७) दोस्रो वर्षकी छात्रा सीता खनालले **सृष्टि रोकिँदै लघुनाटक सङ्ग्रहको कृतिपरक अध्ययन** शीर्षकको शोधपत्र मेरो निर्देशनमा तयार पार्नुभएको हो । उहाँको शोधकार्यसँग म सन्तुष्ट छु र आवश्यक मूल्याङ्कनका लागि नेपाली केन्द्रीय विभागसमक्ष सिफारिस गर्दछु ।

मिति: २०६९/०२/१०

.....

(प्रा.डा. व्रतराज आचार्य)

शोधनिर्देशक

नेपाली केन्द्रीय विभाग

त्रिभुवन विश्वविद्यालय,

कीर्तिपुर

त्रिभुवन विश्वविद्यालय,
मानविकी तथा सामाजिक शास्त्र सङ्काय,
नेपाली केन्द्रीय विभाग, कीर्तिपुर

स्वीकृति-पत्र

त्रिभुवन विश्वविद्यालय, मानविकी तथा सामाजिक शास्त्र सङ्कायअन्तर्गत विश्वविद्यालय क्याम्पसकी छात्रा सीता खनालले त्रि.वि. स्नातकोत्तर तह (एम.ए.) मा नेपाली विषयको दसौँ पत्रको प्रयोजनका लागि गर्नुभएको **सृष्टि रोकिँदैन लघुनाटक सङ्ग्रहको कृतिपरक अध्ययन** शीर्षकको शोधपत्र स्वीकृत गरिएको छ ।

शोधपत्र मूल्याङ्कन समिति

१. विभागीय प्रमुख, प्रा.डा. देवीप्रसाद गौतम
२. शोधनिर्देशक, प्रा.डा. व्रतराज आचार्य
३. बाह्य परीक्षक,

मिति: २०६९/०२/

कृतज्ञताज्ञापन

प्रस्तुत **सृष्टि रोकिंदैन लघुनाटक सङ्ग्रहको कृतिपरक अध्ययन** शीर्षकको शोधपत्र मैले आदरणीय गुरु प्रा.डा. ब्रतराज आचार्यको कुशल निर्देशनमा तयार पारेकी हुँ । आफ्ना विविध व्यवहारिक कठिनाइका बीचमा पनि अमूल्य समय निकाली अत्यन्तै सौहार्दपूर्ण तवरले मलाई यस शोधकार्यमा समुचित निर्देशन दिनुहुने शोध निर्देशक श्रद्धेय गुरुप्रति सर्वप्रथम म हार्दिक कृतज्ञताज्ञापन गर्दछु ।

शोधपत्रलाई स्वीकृति प्रदान गरी मलाई यस शोधकार्य गर्ने अवसर प्रदान गर्नुहुने विभागीय प्रमुख प्रा.डा. देवीप्रसाद गौतमप्रति म कृतज्ञ छु । यस शोधपत्रको तयारीका क्रममा समुचित सल्लाह र सुझाव दिई सहयोग गर्नुहुने श्रद्धेय गुरुहरू खगेन्द्रप्रसाद लुइटेल, दुर्गाबहादुर घर्ती, देवीप्रसाद सुवेदी, गोपीन्द्र पौडेल, कृष्णहरि बराल, रजनी ढकालप्रति कृतज्ञता ज्ञापन गर्न चाहन्छु ।

यहाँसम्मको अध्ययनका लागि प्रेरणा दिनुहुने पिता तपराज खनाल, माता विष्णुकुमारी खनाल र यो शोधकार्यमा निरन्तर सहयोग, सल्लाह र सुझाव दिनुहुने श्रीमान् सुरेन्द्र ज्ञवालीप्रति म आभारी छु ।

शोधकार्यका सन्दर्भमा विविध सामग्रीहरू उपलब्ध गराई सहयोग गर्ने त्रि.वि. केन्द्रीय पुस्तकालय, प्रज्ञा पुस्तकालय आदिका कर्मचारीहरूलाई पनि धन्यवाद दिन चाहन्छु । यस्तै गरी मलाई यस शोधकार्य गर्न पर्याप्त सहयोग पुर्याउनु हुने श्रद्धेय गुरु चैतन्य प्रधानप्रति म कृतज्ञ छु । प्रस्तुत शोधपत्र तयारी गर्ने क्रममा विभिन्न पाठ्यपुस्तक उपलब्ध गराई सहयोग पुर्याउने मेरा सहपाठी साथीहरू राधिका सापकोटा, विष्णु भट्टराई, ईशा पौडेलप्रति म कृतज्ञ छु । प्रस्तुत शोधपत्रलाई यथासम्भव शुद्धताका साथ बडो लगनशीलतापूर्वक टड्कन गरी सहयोग गर्ने क्रिएटिभ कम्प्युटर सेन्टर नयाँ बजारकी बहिनी दिव्या क्षेत्री 'पूर्णमा' प्रति म अत्यन्तै खुसी छु ।

अन्त्यमा म यस शोधपत्रको आवश्यक मूल्याङ्कनका लागि त्रिभुवन विश्वविद्यालय नेपाली केन्द्रीय विभाग कीर्तिपुर समक्ष प्रस्तुत गर्दछु ।

.....

सीता खनाल

नेपाली केन्द्रीय विभाग

त्रि.वि. कीर्तिपुर, काठमाडौं

मिति : २०६९/०२/

सङ्क्षेपीकरण सूची

एम्. ए.	-	मास्टर्स अफ आर्ट्स
त्रि.वि.	-	त्रिभुवन विश्वविद्यालय
ते.सं.	-	तेस्रो संस्करण
दो.सं.	-	दोस्रो संस्करण
प्रा.	-	प्राध्यापक
पं.	-	पण्डित
प्रा.डा.	-	प्राध्यापक डाक्टर
पृ.	-	पृष्ठ
वि.सं.	-	विक्रम संवत्
सम्पा.	-	सम्पादक
सं.	-	संस्करण

विषयसूची

	पृष्ठ
पहिलो परिच्छेद : शोधपरिचय	१-७
१.१ विषयपरिचय	१
१.२ शोधसमस्या	२
१.३ शोधकार्यको उद्देश्य	२
१.४. पूर्वकार्यको समीक्षा	३
१.५ शोधको औचित्य र महत्त्व	६
१.६ शोधकार्यको सीमाङ्कन	६
१.७ शोधविधि	६
१.७.१ सामग्री सङ्कलन विधि	६
१.७.२ सामग्री विश्लेषणको आधार र ढाँचा	७
१.८ शोधपत्रको रूपरेखा	७
दोस्रो परिच्छेद : नाट्य सिद्धान्त र प्रवृत्ति	८-३१
२.१ पृष्ठभूमि	८
२.२. नाटकको परिभाषा	८
२.३ नाटकका तत्त्वहरू	१०
२.३.१ कथावस्तु वा कथानक	१०
२.३.२ चरित्रचित्रण	१२
२.३.३ संवाद	१३
२.३.४ परिवेशविधान	१६
२.३.५ भाषाशैली	१८

२.३.६ रङ्गशिल्प (अभिनय)	२०
२.३.७ उद्देश्य	२२
२.३.८ निष्कर्ष	२४
२.४.० नाटक र एकाङ्की/लघुनाटकमा समानता र भिन्नता	२५
२.५ नाट्यप्रवृत्तिहरू	२७
२.५.१ सामाजिक यथार्थवादी प्रवृत्ति	२७
२.५.२ मनोवैज्ञानिक यथार्थवादी प्रवृत्ति	२८
२.५.३ प्रयोगवादी प्रवृत्ति	२९
२.५.४ निष्कर्ष	३०
तेस्रो परिच्छेद : विजय मल्लको नाट्ययात्रा र प्रवृत्ति	३२-५१
३.१ विजय मल्लको सङ्क्षिप्त परिचय	३२
३.२ विजय मल्लको नाट्ययात्रा	३५
३.२.१. प्रथम चरण (२००१-२०१०)	३६
३.२.२. दोस्रो चरण (२०११-२०१७)	३७
३.२.३. तेस्रो चरण (२०१८- २०३६)	४०
३.२.४. चौथो चरण (२०३६-यता)	४२
३.३ विजय मल्लका नाट्यप्रवृत्तिहरू	४४
३.३.१ सामाजिक यथार्थवादी	४४
३.३.२ मनोवैज्ञानिक यथार्थवादी	४६
३.३.४ प्रयोगशीलता	४७
३.३.५ समन्वयात्मकता	४९
३.४ निष्कर्ष	५०

चौथो परिच्छेद : सृष्टि रोकित्दैन लघुनाटकको विश्लेषण	५१-६८
४.१ विषयप्रवेश	५२
४.२ वस्तुयोजना	५३
४.३ चरित्रचित्रण	५५
४.४ संवाद/कथोपकथन	६१
४.५ परिवेश	६३
४.६ उद्देश्य	६४
४.७ कार्यव्यापार	६५
४.८ भाषाशैली	६६
४.९ निष्कर्ष	६७
पाँचौ परिच्छेद : माधुरी नाटकको विश्लेषण	६९-८३
५.१ विषयप्रवेश	६९
५.२ वस्तुयोजना	६९
५.३ चरित्रचित्रण	७२
५.४ संवाद/कथोपकथन	७६
५.५ परिवेश	७८
५.६ उद्देश्य	७९
५.७ कार्यव्यापार	८०
५.८ भाषाशैली	८२
५.९ निष्कर्ष	८३
छैठौँ परिच्छेद : सारांश र निष्कर्ष	८४-८७
सन्दर्भसामग्री सूची	८८

पहिलो परिच्छेद

शोधपरिचय

१.१ विषयपरिचय

नाटककार विजय मल्ल (१९८२-२०५६) मा भएको हो । उनले नेपाली साहित्यका कविता, कथा, उपन्यास, नाटक, एकाङ्की जस्ता विधामा कलम चलाएको पाइन्छ, तापनि उनको विशेष प्रसिद्धिको विधा नाट्यविधा हो । विजय मल्लले आफ्नो जीवनअवधि भरमा तीन दर्जनभन्दा बढी नाटक र एङ्काकीहरू लेखेको पाइन्छ । २००१ सालमा रचना भएको राधा मान्दिन एकाङ्की मल्लको पहिलो प्रकाशित एकाङ्की हो । त्यसपछि उनले क्रमशः बहुलाकाजीको सपना (ले.२००४ प्र. २०२८), कोही किन बर्बाद होस् (२०१३), सात एकाङ्की (२०१८), जिउँदो लास (२०१७), पत्थरको कथा (२०२८), दोभान (२०३४), भूलैभूलको यथार्थ (२०३९), मानिस र मुखुण्डो (२०४०), पहाड चिच्याइरहेछ (२०४०), भित्तेघडी (२०४०), स्मृतिको पखालिभित्र (२०४०), सृष्टि रोकिँदैन (२०४८) आदि नाट्यकृतिहरू प्रकाशित गरेका छन् । विजय मल्लको नाट्यकृतिहरूमा समाजको यथार्थ रूपको चित्रणका साथै पात्रहरूको मनको अन्तर्द्वन्द्व, घात-प्रतिघात र मानिसक सङ्घर्षलाई यथार्थ रूपमा उतोरको पाइन्छ ।

विजय मल्लको नाट्ययात्राको पछिल्लो चरणमा प्रकाशित सृष्टि रोकिँदैन लघुनाटक सङ्ग्रह २०४८ सालमा ने.रा.प्र.प्र. बाट प्रकाशित भएको हो । यसमा दुईवटा लघुनाटक सृष्टि रोकिँदैन र माधुरी सङ्कलित रहेको पाइन्छ । सृष्टि रोकिँदैन लघुनाटकमा अङ्कविभाजन छैन भने यसमा जम्मा ७ जना पात्रहरूको उपस्थिति रहेको पाइन्छ । यस नाटकमा विज्ञानले उत्पादन गरेको आणविक सन्त्रासले ल्याएको विकराल अवस्थाको चित्रण गरिएको छ । माधुरी नाटकमा दुईवटा अङ्क विभाजन रहेको पाइन्छ । यसमा जम्मा ८ जना पात्रहरूको उपस्थिति रहेको छ भने यसको मुख्य विषय नारीमनोविज्ञानको चित्रण गर्नु हो । नारी मनभित्रका शोक, चिन्ता, शङ्का जस्ता

कुराहरूले असामान्य अवस्थामा पुऱ्याएको नारीमनको विश्लेषण प्रस्तुत नाटकमा भएको पाइन्छ ।

यसरी प्रस्तुत शोधपत्रमा नाटकको विधातत्त्वगत विश्लेषण भएको हुनाले नाटक रचनाका लागि आवश्यक मानिने तत्त्वहरू, वस्तुयोजना, चरित्र चित्रण, संवाद, परिवेश, उद्देश्य, भाषाशैली, अभिनय आदिललाई आधार मानेर **सृष्टि रोकिँदैन** र माधुरी लघुनाटकको कृतिपरक अध्ययन गरिएको छ ।

१.२ शोधसमस्या

विजय मल्लद्वारा लिखित **सृष्टि रोकिँदैन** नाट्यसङ्ग्रह उनको अन्तिम चरणमा प्रकाशित कृति हो । यस कृतिको विधातात्त्विक विश्लेषण गर्नु र यसको साहित्यिक मूल्यको निरूपण गर्नु प्रस्तावित शोधकार्यको प्राज्ञिक समस्या हो । त्यसैले प्रस्तुत शोधकार्य निम्न समस्याहरूमा केन्द्रित रहेको छ :

(क) विजय मल्लको नाट्ययात्रा के कस्तो रहेको छ ?

(ख) विधातत्त्वको आधारमा **सृष्टि रोकिँदैन** लघुनाटक सङ्ग्रहलाई कसरी विश्लेषण गर्न सकिन्छ ?

(ग) प्रवृत्तिगत आधारमा **सृष्टि रोकिँदैन** लघुनाटक सङ्ग्रह कस्तो छ ?

१.३ शोधकार्यको उद्देश्य

सृष्टि रोकिँदैन नाट्यसङ्ग्रहको अध्ययन गरी त्यसको मूल्याङ्कन गर्नु प्रस्तावित शोधकार्यको मूल उद्देश्य रहेको छ । प्रस्तावित शोधसमस्याको समाधानमा आधारित उद्देश्यहरू यसप्रकार रहेका छन् ।

(क) विजय मल्लको नाट्ययात्रा निरूपण गर्नु,

(ख) विधातत्त्वको आधारमा **सृष्टि रोकिँदैन** लघुनाटक सङ्ग्रहलाई विश्लेषण गर्नु ,

(ग) प्रवृत्तिगत आधारमा **सृष्टि रोकिँदैन** लघुनाटक सङ्ग्रहलाई विश्लेषण गर्नु,

१.४. पूर्वकार्यको समीक्षा

विजय मल्ल र उनका नाटक तथा एकाङ्कीहरूका बारेमा केही पत्रपत्रिका, नेपाली साहित्यको इतिहास एवम् समालोचना सम्बन्धी ग्रन्थहरूमा चर्चा भएको पाइन्छ, तर उनको पछिल्लो चरणमा प्रकाशित **सृष्टि रोकिँदैन** नाट्यसङ्ग्रहको भने सीमित मात्रामा चर्चा भएको पाइन्छ । त्यसकारण प्रस्तुत नाट्यसङ्ग्रहको अध्ययन गरिनु आवश्यकता एवम् महत्त्वको विषय बन्न पुगेको छ । प्रस्तुत सङ्ग्रहको अत्यन्त कम चर्चा भएकाले विजय मल्लको नाट्ययात्रा र प्रवृत्तिलाई पनि मुख्य आधार मानी तल केही समीक्षात्मक टिप्पणीहरूको जानकारी प्रस्तुत गरिएको छ ।

पुष्करप्रसाद लोहनी (२०२४) **नाटककार गोपालप्रसाद रिमाल र विजय मल्ल** अप्रकाशित शोधपत्रमा विभिन्न मिथकहरूलाई समसामयिक विषय बनाएर प्रस्तुत गर्नु र विविध नाटकीय प्रयोगहरू नेपाली नाट्यसाहित्यमा भित्र्याउनु विजय मल्लको अतुलनीय योगदान मानिन्छ । मनोवैज्ञानिकता, विसङ्गतिबोध, स्वैरकल्पना साथै यी सबको समष्टि प्रयोगशीलता नै विजय मल्लको सर्वोच्च प्राप्ति हो भनेका छन् ।

गोविन्दप्रसाद नेपाल (२०३७) ले **विजय मल्लको नाट्यकारिताको विश्लेषण र मूल्याङ्कन** शोधपत्रमा विजय मल्लका एकाङ्की र पूर्णाङ्की नाटकहरूमा सामाजिक समस्या, मनोविश्लेषणात्मकता, अतियथार्थता, विसङ्गत र अस्तित्ववादी चिन्तन पाउनुका साथै सार्वजनीन प्रवृत्तिहरू पाइन्छन् । उनका नाटक र एकाङ्कीहरूमा समान स्वर र शिल्प रहेको स्पष्ट हुन्छ भन्ने कुरा बताएका छन् ।

केशवप्रसाद उपाध्याय (२०५९) ले नेपाली **नाटक र रङ्गमञ्च** पुस्तकमा विजय मल्ल स्वच्छन्दतावादी, प्रकृतिवादी, अतियथार्थवादी नाट्यलेखन गर्दै अन्ततः अभिव्यञ्जनावादी नाट्यकलाका प्रवर्तक हुन् । सामाजिक विसङ्गति र विकृतिप्रति संवेदनशील नाटककार मल्लको नाट्यप्रतिभा पूर्णाङ्की नाटकमाभन्दा एकाङ्की नाट्यक्षेत्रमा फैलिएको र फस्टाएको पाइन्छ भन्ने कुरा उल्लेख गरेका छन् ।

चैतन्य प्रधान (२०६२) ले विजय मल्लको नाट्यकारितामा भूतप्रेतको प्रयोग पुस्तकमा माधुरी पूर्णाङ्गी नाटकमा प्राणराजा र माधुरी मैसावको जोडीप्रतिको ईर्ष्या र द्वेषबाट उत्पन्न मानसिक विकृति र असामान्य मनस्थितिले दुलही साहेबको दिनचर्यामा आएका असामान्य व्यवहारहरूको उल्लेख पाइन्छ । खास गरी जान दुलही साहेबको अतृप्त यौनकुण्ठाको उद्घाटन र यौनजन्य मनोविश्लेषण यस नाटकको प्रमुख पक्ष हो । असामान्य मनस्थितिमा आस र सन्त्रासको चित्रण गर्ने प्रवृत्ति यस नाटकमा पाइन्छ भनेका छन् ।

नित्यनन्द खतिवडा (२०६४) ले विजय मल्लका नाटकहरूमा प्रयोगशील पक्ष अप्रकाशित शोधपत्रमा सृष्टि रोकिँदैन विजय मल्लको आणविक सन्त्रासले विश्वलाई पारेको गम्भीर प्रभावलाई केशर चरित्रका माध्यमबाट प्रस्तुत गर्ने एकाङ्कीको रूपमा देखापर्छ । केशर एक वैज्ञानिक हो र उनले राम्रो काम गरेबाट प्रतिष्ठित पुरस्कार पाउँदैंछ, तर उसमा हाल देखिएको विकृष्ट मानसिकताले विश्वमा वैज्ञानिकहरूको घृणित व्यवहार मन पराउँदैन । सृष्टिलाई नै चुनौति दिने वैज्ञानिकहरूको व्यवहार र उनीहरूको विश्वको दृष्टिकोण पनि केशरलाई मन परेको पाइँदैन । यही पात्रको माध्यमबाट विश्वशान्तिको कामना गर्ने एकाङ्कीकारले वैज्ञानिकहरू अब कसैबाट नभएर स्वनिर्णयबाट सञ्चालित हुनुपर्ने कुरामा जोड दिएका पाइन्छ । विसङ्गतिपूर्ण संसारमा सङ्गति खोज्नु र वैज्ञानिकहरूको स्वअस्तित्वको रक्षा गर्नु यस एकाङ्कीको मूल लक्ष्य देखिन्छ भन्ने कुरा बताएका छन् ।

नित्यनन्द खतिवडाले माधुरी नाटकको पनि चर्चा गरेका छन् । माधुरी दुई अङ्के नाटकका रूपमा देखापर्छ । नारी समस्यामा आधारित प्रस्तुत नाटकमा विजय मल्लले उच्च कुलीन खान्दानी वर्गको कथालाई समेटेको पाइन्छ । यसमा लोग्ने प्राणराजाको उसकी फुपूको छोरी माधुरीसँगको हिमचिम र बसउठ देखेर दुवैका बीच प्रेम छ भन्ने आशङ्का व्यक्त गरिएको छ । यसबाट कुण्ठाग्रस्त भएको र बालक छोरो औषधि खुवाउँदा खुवाउँदै डिप्येरियाले मरेकोमा औषधि खुवाएर मारिएको हो भन्ने शङ्काले औषधि नखाने अड्डी लिएर बसेकी दुलही साहेबको मनोविश्लेषण गरिएको पाइन्छ ।

नारीमनको विश्लेषण पाइने यस नाटकमा माधुरीलाई प्राथमिकता दिइएको देखिन्छ । यद्यपि मुख्य भूमिका भने दुलही साहेबको देखिन्छ भने कुरा उल्लेख गरेका छन् ।

गोपीकृष्ण शर्मा (२०६६) ले **विजय मल्ल स्मृतिग्रन्थ** विजय मल्ल र उनको नाट्यकारिता नामक लेखमा विजय मल्ल आफ्ना आरम्भिक नाटकहरूमा बहिर्लोकबाट अन्तर्लोकतर्फ यात्रा गर्छन् भने उत्तरवर्ती नाटकहरूमा अन्तर्लोकमा विश्राम गरेर त्यहीबाट बहिर्लोकलाई चियाउँछन् । **माधुरी** नाटकमा विजय मल्लले अन्तर्जगत्मा पुगेर वर्तमान युगको विकृत तथा विसङ्गत यथार्थको उद्घाटन गरेका छन् । यिनका धेरैजसो नाटकहरू प्रगतिवादी नाट्यलेखनलाई पार गरेर सहजात मनोद्वन्द्वको उद्घाटन गर्न सक्षम छन् भनेको पाइन्छ ।

ब्रतराज आचार्य (२०६६) ले **आधुनिक नेपाली नाटक** पुस्तकमा विजय मल्ल बालकृष्ण समपछिका प्रभावशाली नेपाली नाटककार हुन् । प्रारम्भमा रिमालका उत्तराधिकारीका रूपमा देखापरेका विजय विस्तारै मनोवैज्ञानिक समस्याहरूमा केन्द्रित हुन पुगेका छन् र नाट्यात्राको पछिल्लो चरणमा प्रयोगशील समेत रहेका छन् भनेको पाइन्छ ।

खगेन्द्र लुइटेल (२०६७) ले **नेपाली नाट्य समालोचना** पुस्तकमा मनोविश्लेषणात्मक यथार्थवादी नाटककार विजय मल्लका नाटकमा विषयवस्तुगत र पात्रगत विविधता पाइन्छ । कथ्य र शिल्प दुवै क्षेत्रमा विशेष प्रयोग गर्न रुचाउने मल्लका नाटकमा प्रतीक प्रयोगले विशिष्ट भूमिका खेलेको छ । अस्तित्ववादी विसङ्गतिवादीका साथै सामाजिकताको समेत चित्रण पाइने यिनका नाटकको भाषाशैलीय विन्यास र संवाद सरल, सहज र स्वभाविक छ । द्वन्द्वात्मक सघनता पाइने यिनका नाटक मञ्चनीय छन् भनेको पाइन्छ ।

यसरी विजय मल्लको **सृष्टि रोकिँदैन** नाट्यसङ्ग्रहमा निकै सीमित मात्रामा अध्ययन भएको हुँदा उनको नाट्ययात्रा र प्रवृत्तिहरूलाई पनि आधार मानेर माथि केही टिकाटिप्पणी उल्लेख गरिएको छ ।

१.५ शोधको औचित्य र महत्त्व

नाटकार विजय मल्लको पछिल्लो समयको नाट्यसङ्ग्रह **सृष्टि रोकिँदैन** मा केन्द्रित भएर हालसम्म कुनै अध्ययन भएको छैन । त्यसैले नाट्यतत्त्वका आधारमा प्रस्तुत सङ्ग्रहको विश्लेषण गर्नु आवश्यक देखिन्छ । यसका साथै नाटककार विजय मल्ल र उनको **सृष्टि रोकिँदैन** नाट्यसङ्ग्रहको जिज्ञासा राख्ने जो कोहीलाई पनि औचित्य सिद्ध हुन्छ ।

१.६ शोधकार्यको सीमाङ्कन

सृष्टि रोकिँदैन नाट्यसङ्ग्रहमा **सृष्टि रोकिँदैन** र **माधुरी** नाटकको कृतिपरक विवेचना मात्र गरिएको छ । यसलाई अन्य कुनै कोणबाट नहेरी नाट्यतत्त्वका आधारमा कृतिगत वैशिष्ट्य पहिल्याउनु प्रस्तुत शोधकार्यको सीमा रहेको छ ।

१.७ शोधविधि

प्रस्तुत शोधपत्रमा निम्न विधिहरू अपनाइएको छः

१.७.१ सामग्री सङ्कलन विधि

प्रस्तुत शोधपत्रमा सामग्री सङ्कलनका लागि मुख्य रूपमा पुस्तकालयीय कार्यलाई आधार बनाइएको छ । यस अन्तर्गत प्राथमिक र द्वितीयक स्रोतका सामग्रीहरू अपनाइएको छ । नाट्यसिद्धान्त स्वीकार गरी नाटकका आधारभूत तत्त्वहरूको निर्धारण गरी त्यसैका आधारमा **सृष्टि रोकिँदैन** नाट्यसङ्ग्रहको विधातात्त्विक विश्लेषण गरिएको छ ।

१.७.२ सामग्री विश्लेषणको आधार र ढाँचा

सामग्री सङ्कलनबाट प्राप्त भएका सामग्रीहरूलाई तत्त्वगत आधारमा विश्लेषण गरिएको छ । यसमा यथार्थवादी, मनोवैज्ञानिक, प्रयोगशील प्रवृत्तिहरूलाई पनि चर्चा एवम् विश्लेषण गरिएको छ ।

१.८ शोधपत्रको रूपरेखा

प्रस्तावित शोधकार्य सन्तुलित र व्यवस्थित ढङ्गबाट प्रस्तुत गर्नका लागि शोधपत्रलाई ६ परिच्छेदमा विभाजन गरिएको छ । प्रस्तावित शोधपत्रको स्वरूप र ढाँचा यस प्रकार रहेको छ :

पहिलो परिच्छेद : शोधपरिचय

दोस्रो परिच्छेद : नाट्य सिद्धान्त र प्रवृत्ति

तेस्रो परिच्छेद : विजय मल्लको नाट्ययात्रा र प्रवृत्ति

चौथो परिच्छेद : सृष्टि रोकिँदैन लघुनाटक सङ्ग्रहको विधातात्त्विक विश्लेषण

पाँचौ परिच्छेद: सृष्टि रोकिँदैन लघुनाटक सङ्ग्रहका प्रवृत्तिगत विश्लेषण

छैटौँ परिच्छेद : सारांश र निष्कर्ष

दोस्रो परिच्छेद

नाट्य सिद्धान्त र प्रवृत्ति

२.१ पृष्ठभूमि

साहित्यका दृश्य र पाठ्य वा श्रव्यका भेदले दुई प्रकारको मानिन्छ । दृश्य काव्यको रूपमा नाटकको स्थान सुरक्षित छ (भट्टराई, २०५०: पृ.४४) । नाटककार रङ्गकर्मी र प्रेक्षक गरी तीनै पक्षसँग उत्तिकै सम्बन्ध हुने हुँदा यसको गणना साहित्यको अत्यन्त प्रभावकाशाली विधामा गरिन्छ (श्रेष्ठ र शर्मा, २०५० : पृ.१३९) । समस्त कलाकारहरूको उपयोग गरी लौकिक क्रियाकलापलाई अभिनयका माध्यमबाट दृश्यात्मक रूपमा प्रस्तुत गर्ने भएकाले नाटक साहित्यिक विधाहरूमा श्रेष्ठ मानिन्छ, यो संसारभरि लोकप्रिय रहँदै आएको छ ।

नाटक अनुकरणको विकसित अवस्था हो अरस्तुको “कला प्रकृतिको अनुकरण हो” भन्ने भनाइ पूर्णतः नाटकमा लागू हुन्छ । यसरी नाटक ज्यादै पुरानो साहित्यिक विधा हो (न्यौपाने, २०४९ : पृ. २३८) नाटक समुच्चकला हो । यसमा मूर्तिकला चित्रकला, काव्यकला, सङ्गीत कला, अभिनयकला र नृत्यकला आदिको संयोग हुन्छ । यो एक गत्यात्मक कला हो । यसमा रङ्गी विरङ्गी दृश्यहरूको समायोजन सजीव भावहरूको क्रियाकलाप र हावाभावको प्रदर्शन हुन्छ (विश्वनाथप्रसाद, १९७३ : पृ.९५) । नाटकलाई साहित्यका अन्य विधाबाट अलग्याउने मूल आधार भनेको रङ्गमञ्चीय स्वरूप हो । रङ्गमञ्चमा प्रस्तुत गर्नुपर्ने भएको हुँदा नाटकमा स्थितिको अनुकरण नभई कार्यहरूको अनुकरण गरिएको हुन्छ, र त्यसलाई समाख्यानात्मक शैलीमा प्रस्तुत नगरी संवादात्मक शैलीमा प्रस्तुत गरिएको हुन्छ (आचार्य, २०६६: पृ.४) ।

२.२. नाटकको परिभाषा

युग, दृष्टि र परिवेशअनुसार साहित्यका विधाहरूको स्वरूप र मान्यतामा पनि परिवर्तन आउने हुनाले साहित्यको कुनै पनि विधालाई एउटा नियमभित्र परिभाषा

दिनु कठिन हुन्छ । त्यसैले नाटकलाई राम्ररी पहिचान गर्नका लागि यसलाई पूर्वीय र पाश्चात्य विभिन्न विद्वान्हरूले परिभाषित गरेको पाइन्छ । जसलाई निम्नानुसार प्रस्तुत गरिएको छ ।

१. पूर्वीय परिभाषा

नाट्याचार्य भरतमुनि-“तीनै लोकको भावको अनुकरण नै नाटक हो” (आचार्य, १९५६ : पृ. ३५) ।

धनञ्जय - “अवस्थाविशेषको अनुकरण नै नाटक हो” (धनञ्जय २०१९: पृ.४) ।

विश्वनाथ - “नटमा राम आदिको स्वरूपको आरोप गरिने हुँदा दृश्यकाव्य नै नाटक हो” (आचार्य , १९१० : पृ. २५७) ।

२. पाश्चात्य परिभाषा

अरिस्टोटल “दुखान्त नाटकमा गौरवपूर्ण कार्यको अनुकरण हुन्छ । यो विस्तृत र सीमित दुवै हुने हुनाले स्वयम्मा पूर्ण हुन्छ । करुणा र त्रासजस्ता मनोभावनाको विरेचनका लागि करुणा र त्रासपूर्ण घटनाहरूको समावेश नाटकमा विवरणात्मक नभएर नाटकीय रूपमा हुनुपर्दछ ।” (थापा, २०५० : पृ. ६६) ।

सिसेरो -“नाटक जीवनको अनुकरण रीतिहरूको दर्पण हो, अर्थात् नाटक मानजीवनको विभिन्न पक्षहरू चरित्रहरू र अनुभूतिहरूको अभिव्यक्ति हो” (न्यौपाने , २०४९ : पृ. २३०) ।

डब्लु एच हड्सन - “नाटक कार्य र जीवनको अनुकरण हो” (न्यौपाने , २०४९ : पृ. २३२) ।

केशवप्रसाद उपाध्याय- “नाटक देश, काल र वातावरणविरोधसित सम्बन्धित नरनारीको जीवनलाई अभिनेता, अभिनेत्रीहरूद्वारा वार्तालाप र कार्यका भरमा अभिनेय गरेर देखाइने कला हो” (उपाध्याय २०४९ : पृ. ८१) ।

निष्कर्षमा पूर्वीय तथा पाश्चात्य विद्वानहरूले दिएको परिभाषाबाट के कुरा स्पष्ट हुन्छ भने नाटक जीवन र जगत्का कार्यहरूको अनुकरण हो । यसले अभिनयका माध्यमले दर्शक वा पाठकमा विशिष्ट प्रभाव पार्ने गर्दछ ।

२.३ नाटकका तत्त्वहरू

नाटकको सैद्धान्तिक स्वरूपलाई राम्ररी बुझ्नका लागि नाटकका आधारभूत तत्त्वहरूलाई पनि जान्नु आवश्यक मानिन्छ । नाटकका तत्त्वहरूलाई उपकरण , घटक, अवयव आदि पनि भनिएको पाइन्छ । नाटकको संरचनामा आवश्यक पर्ने अङ्ग वा पक्षहरूलाई नाटकको तत्त्व भनिन्छ । तसर्थ नाट्यतत्त्वसम्बन्धी चर्चा पूर्वीय र पाश्चात्य दुवैथरी शास्त्रज्ञहरूले आ-आफ्नै ढङ्गबाट गरेको पाइन्छ । नाटकका तत्त्वहरू अनिवार्य र वैकल्पिक दुवै प्रकारका हुन्छन् तर विवेचकहरूमा कसैले दुवैलाई समेट्ने र कसैले अनिवार्यमा पनि प्रमुख तत्त्वहरूको मात्र उल्लेख गर्ने प्रवृत्ति देखिएको पाइन्छ ।

पूर्वीय आचार्यहरू नाटकका निमित्त वस्तु नेता र रसलाई प्रमुख तत्त्वका रूपमा स्वीकार्छन् भने पाश्चात्य विद्वान्हरू कथावस्तु पात्र संवाद, काल, शैली र उद्देश्यलाई नाटकका तत्त्वका रूपमा मान्छन् । यिनै पूर्वीय र पश्चिमी दुवै थरी विद्वान्हरूका धारणालाई मनन गर्दै नाट्यतत्त्वहरू निम्नानुसार खुट्टाउन सकिन्छ (क) कथावस्तु (ख) चरित्र चित्रण (ग) संवाद (घ) परिवेशविधान (ङ) भाषाशैली (च) अभिनय (छ) उद्देश्य ।

२.३.१ कथावस्तु वा कथानक

कथानक भनेको कथावस्तुका विभिन्न परिस्थिति, घटना र भावधाराको कलात्मक संयोजन हो । यो नाटकका तत्त्वहरूमध्ये सबैभन्दा महत्त्वपूर्ण मानिन्छ । कथानक नाटकमा घट्ने घटनाहरूको योजनावद्ध ढाँचा हो । वास्तवमै भन्ने हो भने कथानक साहित्यका सबै विधाहरूका लागि उत्तिकै आवश्यक तत्त्व हो । नाटकको कथावस्तु ज्यादै संयमपूर्ण ताछ्छतुछ पारी अपेक्षाकृत छोटो पारिनुपर्छ । बढीमा ३/४ घण्टाको समयमा सकिने किसिमको सङ्क्षिप्त कथावस्तु नाटकको लागि अपेक्षित हुन्छ (पोखेल , २०४० : पृ. १५३) ।

नाटकमा कथावस्तुको स्वरूप दुई प्रकारको देखिन्छ, अधिकारिक र प्रासङ्गिक । अधिकारिक कथावस्तु नाटकको मूल कथावस्तु हो । यसको विस्तार नाटकमा

आदिदेखि अन्तसम्म रहेको हुन्छ, तर प्रासङ्गिक कथावस्तु बीच भागबाट प्रारम्भ भई बीचमा समाप्त हुन्छ, या आदिदेखि अन्त्यसम्म रहे पनि त्यसले मूल कथानकलाई सघाउने मात्र गर्दछ (आचार्य, २०६६: पृ.५) । प्रासङ्गिक कथावस्तुलाई पनि दुई भागमा विभाजन गर्न सकिन्छ, पताका प्रकरी । पताका नाटकको बीचबाटै सुरु भएर मूल कथासित अन्त्यसम्म जान्छ, भने प्रकरी नाटकको बीचबाट सुरु भई बीचमै टुङ्गिन्छ । नाटकको कथावस्तुको सन्दर्भमा पूर्व र पश्चिम दुवैतर्फ चर्चा गरेको पाइन्छ । पाश्चात्य विद्वान्हरूका मतानुसार नाटकीय कथावस्तुका पाँच अवस्था हुन्छन् (१) प्रारम्भ (२) विकास-सघर्ष, (३) चरमसीमा सङ्घर्ष पराकाष्ठा (४) अवरोध-ह्रास र (५) समाप्ति -उपसंहार वा परिणति ।

पूर्वीय आचार्यहरूका अनुसार पनि कथावस्तुका पाँच अवस्था हुन्छन् .१) आरम्भ (२) यत्न (३) प्रात्याशा (४) नियाप्ति (५) फलागम ।

संस्कृत साहित्यमा दण्डीले कथावस्तुका प्रख्यात उत्पाद्य र मिश्र गरी तीन स्रोत देखाएका छन् । प्रख्यातअन्तर्गत पुराण, इतिहास र दन्त्यकथा पर्दछन् भने उत्पाद्य अन्तर्गत लेखकका मनमा उब्जिएका काल्पनिक विषय पर्दछ । उक्त ख्याल र उत्पाद्य विषयको मिश्रण हुँदा मिश्रित कथावस्तु बन्दछ (वर्मा, २०२०: पृ.२७३) । कथावस्तुलाई मुख्य फलप्राप्तितिर बढाउने अशंलाई अर्थप्रकृति भनिन्छ । बीज, विन्दु, पताका प्रकरी र कार्यसमेत गरी पाँचओटा अर्थप्रकृति रहेका छन् । कथावस्तुका अवस्था र अर्थप्रकृति दुवैमा सम्यक तालमेल गराउने तत्त्वलाई सन्धि भनिन्छ । मुख प्रतिमुख, गर्भ , विमर्श र निर्वहण समेत पाँच ओटा कथावस्तुका सन्धि छन् । नाटकको कथावस्तुलाई आकर्षणशाली बनाउन यिनको पारस्परिक सम्बन्ध हुनु अति आवश्यक हुन्छ ।

सारांशमा भन्ने हो भने कथावस्तुसम्बन्धी उपर्युक्त चर्चा शास्त्रीय नियम हो । अचेल नाटकमा यी सबै शास्त्रीय नियम र मर्यादाको पालना गरिँदैन । नाटकीय कथावस्तुको विकास स्वतन्त्रतापूर्वक हुँदै आएको छ । नाटककारहरूमा प्रयुक्त हुने आधिकारिक कथावस्तुको आकार अति सङ्क्षिप्त हुँदै आएको पाइन्छ । समसामयिक

र सामाजिक समस्यामा आजकाल नाटकहरू केन्द्रित भएका छन् । कथावस्तुका भेद भने नाटकमा व्याख्या भएअनुसार ऐतिहासिक, पौराणिक, राजनैतिक र सामाजिक आदि हुन सक्छन् अतः कथावस्तु पौराणिक, राजनैतिक र सामाजिक गुम्फनले भरिएको कसिलो, छोटो-छरियो आकर्षक र स्वभाविक हुनुपर्दछ ।

२.३.२ चरित्रचित्रण

नाटकमा चरित्रचित्रणलाई मूलभूत तत्त्वको रूपमा लिइन्छ । अंग्रेजी 'क्यारेक्टर' शब्दको पर्यायवाची रूपमा नेपाली भाषामा चरित्र चित्रण वा पात्रविधान शब्द आएको हो । पूर्वीय साहित्यमा नाटकका तीन अङ्गहरूमध्ये नेतालाई चरित्र मान्न सकिन्छ । पश्चिमी साहित्यमा पनि प्राचीनकालदेखि नै चरित्रचित्रणलाई महत्त्व दिइएको पाइन्छ । अरिस्टोटलका मतमा दुखान्तकका संरचना वा सङ्गठनमा कथावस्तुको प्रथम स्थान छ, भने दोस्रो स्थान चरित्र चित्रणको छ (त्रिपाठी २०५०: पृ. ६९) । वर्तमान सन्दर्भमा यसको महत्त्व भन्नु, बढेको छ । पहिलेका आख्यानात्मक कृतिका कथावस्तुको महत्त्व बढी थियो भने आधुनिक नाटकमा चरित्रचित्रणको मुख्य स्थान देखिन्छ । मनोविज्ञान र मनोविश्लेषणको विकास र यसको अभिरुचिले गर्दा कथावस्तुभन्दा पात्रका अन्तर्लोकको उहापोह र संवेदनाको उद्घाटनप्रति अचेलका नाटकहरू बढी प्रभावित भएका छन् ।

चरित्रले कथावस्तुलाई गतिप्रदान गर्ने काम गर्छ । कथावस्तुका सम्पूर्ण घटनाहरू पात्रमा निहित हुन्छन् । अरिस्टोटलले भन्दछन् "चरित्र भनेको त्यो हो जसका आधारमा हामी अभिनयकर्ताहरूमा केही गुणहरू आरोपित गर्छौं र चरित्र त्यसलाई भनिन्छ जसले कुनै व्यक्तिका रुचि अरुचिको प्रदर्शन गर्नाका साथै कुनै नैतिक प्रयोजनलाई व्यक्त गर्दछ ।" यिनका अनुसार चरित्रमा भद्रता, औचित्य जीवनानुरूपता, एकरूपता सम्भाव्यता, अनुकृतिमूलक वैशिष्ट्य हुनुपर्दछ । अरिस्टोटलले देखाएका चरित्रहरू स्थिर छन् र उनीहरूमा आकस्मिक परिवर्तन गर्नुहुँदैन भन्ने यिनको दृष्टिकोण रहेको पाइन्छ ।

नाटकलाई गतिप्रदान गर्ने कथावस्तु पछिको अर्को तत्त्व चरित्र भएकाले यसमा पात्र सशक्त, प्रबल, जीवन्त र संवेध हुनुपर्दछ । नाटकमा नायक वा नायिकाको प्रमुख

भूमिका रहने गरी व्यवस्था हुनुपर्दछ । यी बाहेक सहनायक-नायिका तथा प्रतिनायक नायिका र अरू पात्रहरूको पनि व्यवस्था गर्नुपर्दछ । मोहनराज शर्माले पात्रलाई अझ सूक्ष्म र कलात्मक पाराले हेरेका छन् (शर्मा, २०४८ : पृ. ७२) । यिनका अनुसार चरित्रलाई (१) लिङ्गका आधारमा पुरुष र स्त्री (२) कार्यका आधारमा प्रमुख सहायक र गौण (३) प्रवृत्तिका आधारमा अनुकूल र प्रतिकूल (४) स्वभावका आधारमा गतिशील र गतिहीन (५) जीवनचेतनाका आधारमा व्यक्तिगत र वर्गगत (६) आसन्नताका आधारमा मञ्चीय र नेपथ्य (७) आवद्धताका आधारमा बद्ध र मुक्त गरी सात किसिमले चरित्रचित्रण गरेको पाइन्छ ।

आधुनिक नाटकहरूमा पात्रहरू प्रायः मान्छे नै हुन्छन् । पहिलेका आख्यानमा मान्छे नभएर देवता, राक्षस, पशुपंक्षी जस्ता अतिमानवीय पात्रमा पनि प्रयोग हुन्थ्यो । नाटकमा पात्रहरू धेरै हुनु राम्रो होइन यसमा यति केन्द्रीयतामा र उद्देश्ययोन्मुखतामा आघात पर्न जान्छ, जसले नाटकीय प्रभाव दुरुगामी र चिरस्थायी हुनसक्दैन । पूर्वीय साहित्यमा नाटकको नायकलाई धीरोदात्त, धीरोद्धत, धीरललित, र धीरप्रशान्त गरी चार वर्गमा बाँडिएको छ भने नायिकालाई पनि स्वकीया, परकीया र सामान्या गरी तीन वर्गमा विभाजन गरिएको छ (थापा, २०४२: पृ. ८०) । यसरी नायक - नायिकाका विभिन्न सम्भावनाहरू देखाए पनि नाटकमा धीरोदात्त नायक हुनुपर्ने कुरा बढी स्वीकार्य छ ।

नाटकमा रहेका चरित्रहरूको चित्रण गर्ने प्रणालीका विभिन्न ढङ्गहरू विकसित भएका छन् । जसमध्ये आदर्शवादी चरित्र, यथार्थवादी चरित्र, प्रकृतिवादी चरित्र, मनोवैज्ञानिक चरित्र पर्दछन् । आदर्शवादी चरित्रलाई निर्दोष असल र कहीं कतै पनि खोट नभएको देखाइन्छ भने यथार्थवादी चरित्रलाई गुण र दोषले मुक्त सामान्य चरित्रका रूपमा देखाइन्छ । प्रकृतवादमा मनुष्यलाई पशुका रूपमा चित्रण गरिन्छ ।

नाटकमा पात्रहरू विशुद्ध प्रकारका र मिश्रित पनि हुन्छन् । एउटा व्यक्तिमा धेरै प्रकारका गुण दोष हुने भएकाले उसमा विभिन्नता पनि देखापर्दछ । उदाहरणका रूपमा

पात्र अर्धगतिशील र अर्धअगतिशील अर्धअनुकूल र अर्धप्रतिकूल पनि हुनसक्छ । पात्रमा देखिने विभिन्न प्रवृत्तिहरूको मात्रालाई दृष्टिगत गरी पात्रको वर्गीकरण गर्नुपर्ने हुन्छ ।

२.३.३ संवाद

नाट्यविधाका लागि संवाद अनिवार्य तत्त्व हो । अङ्ग्रेजी भाषाको डाइलग (Dialogue) शब्दको पर्यायवाची रूपमा नेपाली भाषामा संवाद शब्द आएको हो । सामान्यतया संवाद भन्नाले कुराकानी भन्ने बुझिन्छ । त्यसैले नाटकीय चरित्रका बीचमा हुने वार्तालापलाई संवाद वा कथोपकथन भनिन्छ (उपाध्याय २०४९ : पृ. ९५) । नाटकमा सम्पूर्ण अभिव्यक्तिको माध्यम नै संवाद हो र नाटककारले आफ्नो तर्फबाट केही भन्न पाउँदैन । नाटककारको लागि संवाद कथावस्तु रचना गर्ने साधन हो, चरित्रचित्रण गर्ने माध्यम हो, र विचार प्रस्तुति गर्ने साधन हो (थापा, २०४२ : पृ. ८२) त्यसैले नाटकका लागि संवाद अनिवार्य हुन्छ । संवादविना नाटकको कल्पना समेत गर्न नसकिने हुँदा नाट्यविधाका लागि यो प्रमुख तत्त्व नै मानिन्छ । नाटकमा संवादको उपयोगिताका बारेमा भारतीय विद्वान् विरवनाथप्रसादका तर्क उल्लेखनीय देखिन्छन् ।

(क) संवादद्वारा नाटकीय कथावस्तुको विकास हुन्छ ।

(ख) संवादद्वारा पात्रहरूको स्वभाव उद्घाटन हुन्छ ।

(ग) संवादद्वारा भाव र कार्यव्यापारको अभिव्यक्ति हुन्छ (विश्वनाथ प्रसाद, १९७३ : पृ. १०२)

संस्कृत नाटकमा संवादका विभिन्न रूपहरूको चर्चा गरेको पाइन्छ । संवाद श्रवणका आधारमा वर्गीकरण गरिएका रूपहरूमा सर्वश्राव्य, नियत, श्राव्य र अश्राव्य रहेका छन् । यिनीहरूमा सर्वश्राव्य संवाद सबै प्रेक्षक र मञ्चमा उपस्थित पात्रहरू ले सजिलै सुन्न सक्ने संवाद हो । नियतश्राव्य निश्चित र सीमित पात्रहरूले मात्र सुन्न सक्ने हुन्छ भने अश्राव्य कसैका लागि पनि सुन्न सकिने हुँदैन । बोल्ने व्यक्ति आफैँ मनमनै भन्छ, यसलाई स्वगत कथन भनिन्छ । अश्राव्य वा स्वगत कथन आधुनिक नाटकका लागि स्वभाविक

मानिन्न । संस्कृत नाटकमा सर्वश्राव्य संवाद नै बहुप्रचलित छ । त्यस्तै संस्कृत नाटकमा पात्रहरूको वर्गअनुसार भाषालाई पनि संस्कृत र प्राकृत छुट्टाछुट्टै संवादको माध्यम बनाउनुपर्ने शास्त्रीय नियम रहेको पाइन्छ । जसअनुसार उच्च कुलीन वर्गका पात्रले प्रयोग गर्ने संवादमा संस्कृत भाषाको प्रयोग गर्ने स्त्री तथा अन्य तल्ला वर्गका पात्रहरूको संवादको माध्यम प्राकृत हुनुपर्छ भन्ने व्यवस्था देखिन्छ ।

राम्रो संवादले वर्णनमा चमक ल्याउँछ र यसको विवेकपूर्ण र समयोचित प्रयोग लेखकको प्राविधिक कुशलताको प्रमाण मानिन्छ । संवादका माध्यमबाट नै नाटककारले पात्रहरूले बाह्य र आन्तरिक जगतका जटिलता, सङ्घर्ष, कुण्ठा र मानसिक आरोह अवरोह आदि सबै भावहरूको प्रत्यक्षबोध गराउँछ । संवाद आकर्षक र प्रभावकारी कसरी बनाउने भन्ने सन्दर्भमा हडसनको विचार मननीय छ । यिनले भनेका छन्- संवाद स्वाभाविक उपयुक्त र नाटकीय हुनुपर्छ, यसको अर्थ के हो भने यो वक्ताको व्यक्तित्व अनुरूप उपयुक्त र नाटकीय हुनुपर्छ, यसको अर्थ के हो भने यो वक्ताको व्यक्तित्व अनुरूप परिस्थिति सुहाउँदो अनि सरल, ताजा पूर्ण र चाखलाग्दो हुनुपर्छ (हडसन १९४४: पृ. १२) ।

यसको प्रत्यक्ष सम्बन्ध भने चरित्र चित्रणसँग हुन्छ । संवाद स्वभाविक र उपयुक्त भएमा त्यो विश्वसनीय अनि नाटकीयताले त्यसलाई प्रभावकारी बनाउँछ । पात्रको सामाजिक शैक्षिक एवम् बौद्धिक स्तरअनुरूपको संवाद प्रयोग गर्नाले नाटकमा स्वभाविकता झल्कनुका साथै परिवेश चित्रणमा पनि सहयोग पुग्न जान्छ । तसर्थ संवादका माध्यमबाट नै नाटक सार्वजनिक हुने हुनाले संवादको प्रयोगमा नाटककारले अत्यन्त ख्याल गर्नुपर्ने हुन्छ । नायक वा उच्चवर्गका पात्रहरूका संवाद कलात्मक एवम् अलङ्कारपूर्ण हुन्छ भने तल्ला वर्गका पात्रहरूको संवादमा निम्नस्तरको अथवा बोलचालको भाषा प्रयोग हुन्छ । कुनै कुनै नाटकमा नाटककारले सूत्रधारको प्रयोग पनि गर्दछन् । नाटक अब यस्तो हुँदैछ भन्नाका लागि सूत्रधारको उपस्थिति हुने गर्दछ ।

निष्कर्षमा भन्नुपर्दा संवाद सरल, सरस र आकर्षक हुनाका साथै सङ्क्षिप्त खालको हुनुपर्छ । स्वभाविकता, सार्थकता र अनुकूलतालाई संवादको आवश्यक गुण मान्न सकिन्छ । नाटकमा पात्रहरूको चरित्रचित्रण वस्तुको उद्घाटन तथा नाटकको उद्देश्यको परिपोषण गर्ने माध्यम भनेको संवाद नै हो । यसका साथै कलात्मकता, प्रभावात्मकता आदि जस्ता कुराहरूले संवादलाई उत्कृष्ट बनाउन सक्छन् ।

२.३.४ परिवेशविधान

परिवेश भन्नाले देश, काल वा वातावरण भन्ने बुझिन्छ । कतै यसलाई वातावरण पनि भनेको पाइन्छ । परिवेश देश, काल वातावरण जेसुकै भए पनि यो नाटकको घटना घट्ने घटनास्थल भएको हुँदा नाटकको यो महत्त्वपूर्ण तत्त्व मानिन्छ । कथावस्तु सम्बद्ध घटनाहरू एवम् नाटकमा प्रयुक्त पात्रहरूसँग सम्बन्धित देश, काल वातावरण स्थिति परिस्थितिको चित्रणलाई परिवेश विधान भनिन्छ । पात्रको व्यक्तित्व, परिवार, पारिवारिक पृष्ठभूमि, समाज परम्परा, प्राकृतिक परिवेश ऋतु एवम् भौगोलिक विशेषतादेखि लिएर पात्रका क्रियाकलाप, भाषा भाषिका र व्यक्तिबोली आदि सबै कुरा परिवेशद्वारा नै निर्देशित हुन्छन् ।

नाटकको आफ्नै धरातल हुन्छ । ऐतिहासिक र पौराणिक नाटकमा तदनुकूल वेशभूषा, विधिव्यवहार आचारविचार आदि प्रस्तुत गर्नु आवश्यक छ । त्यसवेलाको सामाजिक मानसिक र साँस्कृतिक मान्यता र दृष्टिअनुरूप भएन भने नाटक अविश्वसनीय मात्र होइन हास्यस्पद पनि हुन जान्छ (थापा, २०४२ : पृ. ९१) वास्तवमा घटना मानसिकता र वातावरणको घुलनबाटै जीवनजगत् गतिशील र परिवर्तनशील रहेको हुन्छ । त्यसैले वातावरणको सजीव निर्वाहविना कथानक सफल हुनसक्दैन (उपाध्याय, २०४९ : पृ. ५) । साथै नाटक अभिनय गरिने साहित्य भएकाले कथानकमा मात्र वातावरणको सफल समावेशले पुग्दैन अभिनय पक्षमा पनि वातावरणको उपयुक्त निर्वाह गर्नु उत्तिकै आवश्यक हुन्छ । नाटकमा वातावरणको ठूलो महत्त्व भए तापनि नाटकमा कथा उपन्यासमा जस्तो विस्तृत वातावरण सम्भव हुँदैन । यसका साथै एकै घटना विषयवस्तु वा उद्देश्यमा नाटककार तीव्र गतिमा अगाडि

बहुनुपने भएकाले पनि कथोपकथन, अभिनय, वेशभूषा र रङ्गमञ्च सञ्जाजस्ता कुराहरूको निश्चित परिधिलाई अँगाल्दै वातावरण सृजना गर्नुपर्ने हुन्छ (उपाध्याय, २०४९ पृ. भू) उपन्यासमा जस्तो वातावरण नाटकको लागि उपयुक्त हुँदैन । त्यसैले नाटकको वातावरण संवाद, अभिनय, वेशभूषा, रङ्गमञ्च सञ्जा आदिका माध्यमबाट दर्शित हुने हुनुपर्छ जसले नाटकलाई कलात्मकता प्रदान गर्नसक्छ ।

नाटकमा कथातत्त्वको उपस्थिति हुने भएकाले यसलाई जीवन्त बनाउन परिवेश आवश्यक हुन्छ । नाटकमा युगजीवनको चित्रण सङ्क्षिप्त र सारगर्भत रूपमा गरिनुपर्छ । युगजीवनको चित्रण नगर्दा नाटक असफल र अकालिक बन्न पुग्दछ । यसकारण पात्र पात्राका मानसिक द्वन्द्व तथा आरोह अवरोहको चित्रण गरेमा नाटक बढी प्रभावशाली र हृदयस्पर्शी बन्न पुग्दछ । नाटकमा कथावस्तु र पात्रले अपेक्षा गरेअनुरूप नै परिवेशको चित्रण गरिनुपर्दछ । समय र स्थानको चित्रण गरी कथावस्तु र पात्रका बीचमा सम्बन्ध स्थापना गर्नु आवश्यक भएकाले नाटकको लागि परिवेश अभिन्न तत्त्व हो । परिवेश वातावरण एवम् देशकालको विपरीत चित्रण गरियो भने नाटकमा अस्वाभाविकता आइदिन्छ । देश, काल वातावरणले नाटकमा विश्वसनीयता र प्रमाणिकता थप्ने काम गर्दछ । त्यसैले नाटकका लागि देश, काल वातावरण अनिवार्य हुन्छ (पोखेल, २०४०:पृ.१५७)। प्राचीन ग्रीक आचार्यहरूले जुन 'सङ्कलनत्रय' भनेर नाटकमा जोड दिइएका थिए सङ्कलनत्रयलाई नाटकको स्वभाविकताको कसीका रूपमा लिने गर्थे । वर्तमान समयमा भने सङ्कलनत्रयको यस परिधिलाई नाटकको विकासका लागि बाधक सम्झी पालना गर्न छोडिएको छ, तर त्यसको तात्त्विक रहस्यका रूपमा घटना पात्र र कार्यकलापहरू परस्परमा सुसम्बद्ध वा अन्विति भएको हुनुपर्छ भन्ने मान्यता अहिले पनि कायमै छ ।

वातावरण निर्माणमा प्रकृतिको पनि महत्त्वपूर्ण भूमिका रहन्छ । प्रकृतिले पनि मानिसको अर्न्तभावनामा ठूलो प्रभाव पारेको हुन्छ (थापा, २०४२ पृ. १४४) । प्रकृतिले मानिसको भावनामा प्रभाव पार्ने हुनाले पात्रको अवस्था अनुसारको प्रकृति चित्रण हुनुपर्ने हुन्छ । मानिसले सुख दुःख आशा निराशा घात प्रतिघात आदिको प्रतिविम्बको रूपमा पनि प्रकृतिको चित्रण गर्न सकिन्छ ।

२.३.५ भाषाशैली

भाषाशैली पनि नाटकका लागि एक आवश्यक तत्त्व हो । सामान्यतया भाषा भन्नाले विचार विनिमयको एउटा साधन हो भन्ने बुझिन्छ, भने शैलीले प्रस्तुति शैलीलाई सङ्केत गर्दछ । साहित्य वैचारिक र भावात्मक अभिव्यक्तिको एउटा कलापूर्ण उद्देश्यपूर्ण र प्रभावपूर्ण साध्य हो (थापा, २०४० : पृ. ८३) । शैली भन्नाले नाट्यरचनाको पद्धति भन्ने बुझिन्छ (उपाध्याय, २०५० : पृ. ६३) यसलाई नाट्यशिल्प पनि भन्न सकिन्छ । शैलीको सम्बन्ध लेखकको स्वभावसँग हुन्छ । कतिपय विद्वानहरू भाषाशैलीलाई शैली मात्र पनि भन्न रुचाएको देखिन्छ । शैली कथानक पात्र र वातावरण जस्तो मूर्त नहुने भएकाले र यसको प्रत्यक्ष सम्बन्ध भाषासँग नै हुने भएकाले यसलाई भाषाशैली भन्नु बढी उपयुक्त हुन्छ ।

भाषाशैलीका दृष्टिले नाटकको शैली सफल हुनुपर्छ । सरलताको अर्थ एकदमै फितलो शब्दशय्या वा वाक्यगठन भन्ने होइन सुबोध एवम् सर्वसाधारणले पनि बुझ्ने खालको भन्ने हो । भाषाशैलीका दृष्टिले प्रसङ्ग हेरी भावनात्मक शैली, विचारात्मक शैली, तार्किक शैली आदि विभिन्न शैलीको प्रयोग गर्न सकिन्छ तर आचार्यहरूले समासपूर्ण जटिल शैलीलाई नाटकबाट पन्छाउनुपर्छ भनेका छन् । यिनहरूले नाटकको शैली छर्लङ्ग अर्थ बुझिने प्रसादगुणयुक्त हुनुपर्छ भन्छन् । नाटकको शैली एवम् संरचना परस्परमा ज्यादै सुसम्बद्ध र एकान्वित हुनुपर्छ भन्ने यिनीहरूको विचार छ (पोखेल, २०४० : पृ. १५०) । कुशल नाटककारको भाषाशैलीमा आफ्नोपन हुन्छ, लेखकको व्यक्तित्वको परिचय हुन्छ । कथावस्तुको विन्यास सङ्गठनकौशल, चरित्रचित्रणको पद्धति विचार प्रतिपादनको क्षमता र अभिव्यक्तिमा भाषाको कलात्मक सौन्दर्यजस्ता पक्षहरू शैलीअन्तर्गत पर्दछन् र यी कुराहरू प्रत्येक नाटककारको आफ्नै प्रकारको ढङ्ग आफ्नै प्रकारको कौशल र आफ्नै प्रकारको प्रवृत्ति हुन्छ । जसले नाटककारको प्रवृत्तिगत विशेषतालाई निर्धारण गर्नमा सहयोग पुऱ्याउँछ ।

भाषाशैलीलाई विभिन्न आधारमा वर्गीकरण गर्ने गरेको पाइन्छ । कथानकको गति, कौतुहलताको सृजना र उद्घाटन, द्वन्द्व र सङ्घर्षको सिर्जना र समन तथा

नाटकको थालनी विकास र अन्तको विन्दु निर्धारण आदि कुरा पनि शैलीशिल्प भित्रकै कुरा हुन् । गद्य वा पद्यात्मकताका दृष्टिले वा प्रतीकात्मकता, एकालापात्मकता आदिका दृष्टिले शैलीलाई दुई रूपमा विभाजन गर्न सकिन्छ (थापा, २०४२ : पृ. ८६) ।
(क) सरल शैली र (ख) अलङ्कृत शैली ।

(क) सरल शैली

सरल शैलीमा शब्दयोजना, कथ्य भाषाको प्रयोग र उखान तथा मुहावरायुक्त (घुमाउरो पाराले अर्थ बुझिने वाक्य पद्धति) वाक्य उपयोग गरिएको हुन्छ ।

(ख) अलङ्कृत शैली

यसमा अलङ्कार आदिको प्रयोग गरिएको हुन्छ । साथै संस्कृत शब्दको प्रबलता र बहुलता हुन्छ ।

शैलीअन्तर्गत वाक्यगठनका दृष्टिले पनि शैलीलाई दुई भागमा विभाजन गर्न सकिन्छ (थापा २०४२ : पृ. ९०) ।

(क) सरल शैली

(ख) गुम्फित शैली

क) सरल शैली

सरल शैलीमा साना-साना वाक्ययोजना हुन्छन् । विभिन्न वाक्यांशहरूलाई अल्पविराम (,) र अर्धविराम (,) हरूद्वारा जोडिएको हुँदैन ।

(ख) गुम्फित शैली

गुम्फित शैलीमा जटिल वाक्यगठन हुन्छ । यसमा विभिन्न वाक्यांशहरू अर्धविराम (,) र अल्पविराम (,) हरूद्वारा जोडिएका हुन्छन् ।

यस्तै गरी वर्णनका आधारमा पनि शैलीलाई दुई रूपमा विभाजन गर्न सकिन्छ (क) व्यास शैली (ख) समास शैली (थापा, २०४२ : पृ. ९०) ।

(क) व्यास शैली

यस शैलीअन्तर्गत सानो वा छोटो कुरालाई पनि बढी विस्तारमा व्याख्या विश्लेषण गर्ने परिपाटी गर्न आउँछ । यसमा कुनै पनि वर्णन वा विश्लेषणमा विशाल वा विस्तृतता हुन्छ ।

(ख) समास शैली

समास शैली अन्तर्गत कुनै पनि वर्णन छोटो छरितो रूपमा प्रस्तुत गरिएको हुन्छ । अर्को शब्दमा भन्दा यस शैलीअन्तर्गत लामो वर्णन नगरिएर छोटो र मीठो रूपमा प्रस्तुत गरिएको हुन्छ । थोरै शब्दमा धेरै अभिव्यक्ति दिनु नै यस शैलीको मूल मन्त्र हो ।

यसरी भाषाशैली अन्तर्गत गद्यात्मक-पद्यात्मक भाषा पद, पदयोजना शब्दविन्यास, वाक्यगठन र तत्सम्बन्धी तत्त्वहरू पर्दछन् (न्यौपाने, २०३८, पृ. २५८) । त्यसै गरी तत्सम, तद्भव र आगन्तुक जस्ता विभिन्न स्रोतका भाषिक शब्दको चयन नाटकमा हुन सक्छ । नाटकलाई प्रभावकारी आकर्षक र सुन्दर बनाउन भाषाशैली पनि राम्रो हुनुपर्छ । यसका लागि विचारको गम्भीरता, भावको रोचकता र अर्थको स्पष्टता हुने खालको भाषाशैलीको प्रयोग हुनु आवश्यक देखिन्छ । त्यसैले भाषा विचार भावको बाह्य आवरण हो भने शैली भाषाको व्यक्तित्व र अस्तित्व हो । कुनै पनि रचनाको केन्द्रीय भावको संवाहक यही भाषिक चयन वा भाषाशैली भएकाले नाटकको लागि यो अपरिहार्य तत्त्व हो ।

२.३.६ रङ्गशिल्प (अभिनय)

अभिनय यस्तो तत्त्व हो जसले नाट्यकाव्यलाई श्रव्य वा पाठकाव्यबाट छुट्याउँछ । अभिनय पक्ष नहुने हो भने दृश्य काव्य र श्रव्य वा पाठ्य काव्यमा कुनै अन्तर रहँदैन । अभिनय नाटकको भेदक तत्त्व हो (उपाध्याय, २०५२: पृ.५५) । अभिनयविना नाटक बन्न नसक्ने हुनाले यसको सर्वोपरि महत्त्व रहेको छ ।

अवस्थाको अनुकरण अभिनय हो (पोखरेल, २०४०, पृ. १५६) । नाटक अभिनेय काव्य हो र अभिनयका माध्यमबाट नै रसको प्रदर्शन हुन्छ । अभिनय चार प्रकारको हुन्छ ।

१. आङ्गिक अभिनय - शारीरिक गतिचेष्टा

यसमा शरीरका विभिन्न अङ्गहरू जस्तः : हात, गोडा र शिर आदिका विभिन्न मुद्रा र चेष्टा प्रदर्शन गरिन्छन् ।

२. वाचिक अभिनय - कुराकानी वाचचित र कथोपकथन

यसको सम्बन्ध वाणी या परस्परको वार्तालापसँग हुन्छ । यसद्वारा आङ्गिक अभिनयलाई स्पष्ट पार्ने काम गरिन्छ । यसमा पात्रहरूको उच्चारणको शुद्धता र स्पष्टतामा ध्यान दिनुपर्ने हुन्छ ।

३. आहार्य अभिनय - वेषभूषा र गर्गहना

यसमा वेषभूषा, आभूषण र वस्त्रसज्जा आउँछन् ।

४. सात्त्विक अभिनय - भावात्मक मुद्रा

सात्त्विक अभिनय खेद, हर्ष, उत्साह र ग्लानी आदि मानसिक भावको प्रकाशन गरिन्छ ।

यी चारै प्रकारका अभिनयमा औचित्य र स्वभाविकता हुनुपर्छ । वाचिक अभिनय वा कथोपकथन अप्रासङ्गिक एवम् अतिविस्तृत हुनुहुँदैन । पात्रहरूको स्तर र स्वभाव अनुसार कुराकानी गराइनुपर्छ । यसरी नाटक मूलतः दृश्यविधा हो, यसको अन्तिम अभीष्ट रङ्गमञ्च हो । कुनै पनि नाटकको सफलता र असफलतालाई जाँच्ने एउटा प्रमुख र संवादेनशील आधार भन्नु नै यस भित्रको पात्रहरूको कार्यव्यापार हो । नाटक र अभिनय एक-अर्काका परिपूरक हुन र नाटकलाई साहित्यका अन्य विधाहरूसँग पृथक राख्ने सर्वाधिक महत्त्वपूर्ण पक्ष पनि अभिनेयता हो ।

२.३.७ उद्देश्य

मानिस चेतनशील प्राणी हो । चेतनशील भएकै हुनाले आफ्नो उद्देश्य अनुरूप जीवनको बाटो यात्रा गर्दछ । साहित्यकाहरू त भन्नु चेतनशील हुन्छन् र आफ्ना सृजनाका माध्यमबाट चेतनाको दीप प्रज्वलित गर्दछन् । मानिस सामान्यतया निरुद्देश्य कुनै कार्य गर्दैन । एक अर्थमा भन्ने हो भने उद्देश्य मानिसको प्रेरणा हो , किन भने उद्देश्यकै प्रेरणाबाट मानिस जटिलभन्दा जटिल काम पनि निर्भिकताका साथ जुट्ने गर्दछ । साहित्य सिर्जनाका लागि कुन न कुनै उद्देश्य अवश्य रहेको हुन्छ, भने नाटकको सन्दर्भमा उद्देश्यलाई नाट्यतत्वका रूपमा मूल्याङ्कन गर्ने गरिन्छ, त्यसो त हरेक साहित्यिक विधाका लागि उद्देश्य आवश्यक तत्त्व हुन सक्छ ।

मान्छेले कुनै प्रयोजनविना कुनै कार्य गर्दैन । त्यसकारण कुनै पनि कृतिको रचना कुनै न कुनै प्रयोजनका लागि गरिएको हुन्छ । यही प्रयोजनलाई नै उद्देश्य वा भावभूमि भनेर बुझ्नुपर्छ । कृतिको पूर्णता उद्देश्यबाटै अभिप्रेरित हुन्छ । त्यसैले उद्देश्यपूर्तिको कृति लेख्नु व्यर्थ मानिन्छ (वर्मा, २०२० पृ. १५८) । उद्देश्यपूर्तिकै लागि कुनै पनि साहित्यिक कृतिमा लेखाउने निश्चित जीवनदर्शन प्रस्तुत गरेको हुन्छ । उद्देश्यलाई विचार तत्त्व वा जीवन दर्शन पनि भनिन्छ । उद्देश्यलाई अन्तर्वस्तुका रूपमा लेखकको चिन्तनको केन्द्रीय पक्ष ठान्ने डा. ऋषिराज बराल कृतिका माध्यमबाट लेखकले आफ्नो विचारको विन्यास र सम्प्रेषण गरेको हुन्छ (बराल, २०५२ : पृ. १११) भन्दछन् । अतः यथार्थमा भन्ने हो भने लेखकले जीवनको जुन लक्ष्यलाई सङ्केत गरी आफ्नो विचार वा आदर्श प्रस्तुत गर्छ त्यही नै कृतिको उद्देश्य ठहरिन्छ ।

कतिपय विद्वान्हरू परिस्थितिको यथार्थ चित्रण नै नाटकको उद्देश्य हो भन्दछन् । कसैका विचारमा अन्य साहित्यिक विधा भन्ना नाटकको उद्देश्य पनि जीवनको व्याख्या वा आलोचना गर्नु हो । जसले जे जस्तो विचार प्रकट गरे पनि जीवनका वाह्यान्तर अनुभूति घातप्रतिघात तथा मानवीय कैयौं सम विषम समस्यालाई अभिव्यक्ति गर्नुचाहि नाटकको उद्देश्य हो । अचेल मानवीय

चरित्रको मनोवैज्ञानिक विश्लेषण र यथार्थ समस्याको नग्नचित्रण गर्नु नै नाटकको उद्देश्य हो भन्ने धारणा प्रबल हुदै आइरहेको छ ।

संस्कृत नाटकमा रसप्रतिपादन नै साहित्यको मुख्य उद्देश्य रहेको छ । नाटकमा रसाभिव्यक्ति हुनुपर्छ भन्ने कुरामा पाश्चात्य विद्वान्हरूको पनि सहमति छ । यसैले रसलाई नाटकको प्राणतत्त्वका रूपमा लिइएको छ । संस्कृत साहित्यमा वस्तु नेता र रसलाई नाटकको प्रमुख तत्त्वको रूपमा लिइएको छ । नाटकको आस्वादनले धर्म, अर्थ काम, मोक्ष हित, वृद्धि यश, आयु आदिको विकास हुन्छ भन्ने नाट्याचार्य भरतमुनिको भनाइ छ । यस्तै नाटकलाई लोकजीवनको उपदेशको रूपमा पनि लिइएको छ ।

संस्कृत नाट्यपरम्परामा नाटकको रचना आदर्शवादी धरातलमा भएको देखिन्छ , तर पाश्चात्य नाट्यपरम्परामा भने नाट्यरचनाको आधार वस्तुवाही भएको पाइन्छ । आदर्शवादी धरातल अनुरूप नाटकमा आदर्श वस्तु नेता र अभीष्ट रसको प्रतिष्ठान भयो तर वस्तुवाही नाट्यरचना अनुसार द्वन्द्वात्मक स्थितिको सिर्जना नै नाटकको प्रमुख उद्देश्य रह्यो (थापा, २०४२: पृ.९८) । यी दुवै परम्पराको मूल उद्देश्य सामाजिक पृष्ठभूमिका मानवचरित्रको प्रभाव पूर्ण महत्पूर्ण प्रस्तुति हो । नाटकमा जीवनदर्शनको प्रस्तुतिका लागि उपन्यासमा जस्तो स्वतन्त्रता हुँदैन । उपन्यासमा संवाद पात्रको क्रियाकलाप र वातावरणको साथै उपन्यासकारलाई विभिन्न टिकाटिप्पणी विवेचना र विश्लेषणका लागि प्रशस्त अवसर रहन्छ, तर नाटकमा यसप्रकारको स्वतन्त्रता हुँदैन । नाटकमा भावभूमिको प्रस्तुतिका लागि एउटै मूल आधार संवाद हो ।

सारांशमा भन्नुपर्दा उद्देश्य नाटकको अनिवार्य तत्त्व हो । उद्देश्यकै आधारमा नाटकले पूर्णता प्राप्त गर्दछ । नाटकमा प्रयुक्त कथावस्तु, परिवेश पात्रादिअनुरूप उद्देश्यमा पनि विविधता हुनसक्छ । यद्यपि साहित्य सृजनाका मूलभूत उद्देश्यहरू अन्य विधाहरू सरह नै नाटकको सृजनामा पनि समान रहेका हुन्छन् । समय, परिस्थिति र वातावरण अनुरूप नाटक को उद्देश्यमा पनि परिवर्तन हुनसक्छ, भने अभिनय गरिने

विधा भएकाले अभिनय पक्षसँग पनि नाटकका उद्देश्यहरू गाँसिएर रहेका हुन्छन् । जे भए पनि कुनै निश्चित उद्देश्यमा केन्द्रित भएर नै नाटकको सिर्जना भएको हुन्छ ।

२.३.८ निष्कर्ष

नाटक अभिनय विधा भएकाले नाटकको सफलता र असफलता निर्धारण गर्ने एकमात्र माध्यम रङ्गमञ्च नै हो । आधुनिक नाटकका क्षेत्रमा कतिपय पाठ्यनाटक पनि उत्कृष्टताको सूचीमा आवद्ध भएबाट नाटकको अभिनेयात्मक पाटोमा केही क्षति भए जस्तो देखिए पनि नाटकमा समावेश गरिने दृश्य - निर्देशनका अंशले पनि पुष्टि गर्नछ कि नाटक दृश्यात्मकताले नै नाटक कहलाइएको हो । यस दृष्टिबाट हेर्दा पाठ्यनाटकलाई प्राविधिकरूपले असफल नाटक भन्न सकिन्छ ।

नाटकको अभिनयात्मक सफलताका लागि नाटकीय तत्त्वहरूको समायोजन हुनु आवश्यक हुन्छ । नाटकीय तत्त्वहरूप्रतिको शास्त्रीय धारणामा एकरूपता देखिदैन । पाश्चात्य साहित्यका मर्मज्ञ अरिस्टोटल कथावस्तु चरित्र उद्देश्य र भाषाशैलीलाई क्रमिक रूपमा अगाडि सार्छन् । यिनले कथा वस्तुलाई नै दुखान्तको साध्य र आत्मासमेत भनेका छन् (चतुर्वेदी, २०२१ : पृ. २०-२१) । यिनले चरित्रविना पनि दुखान्त हुनसक्छ तर कथावस्तुविना हुनसक्दैन भन्ने मत प्रकट गरेका छन् (बुचर, १९७८ : पृ. ३४८) । पछिल्ला विद्वानहरूले अरिस्टोटलका यी मतको खण्डन गर्दै कथावस्तुको साटो चरित्र लाई प्राथमिकता प्रदान गरेका छन् । अरिस्टोटलद्वारा कथावस्तुलाई प्रधानता दिएका कुरामा प्रशस्त तार्किक सङ्गति देख्ने प्रा.बुचरले अरिस्टोटलको कथनमा संशोधन गर्दै कथावस्तु मात्र होइन नाटकीय द्वन्द्व पनि दुखान्तको आत्मा हो भनेका छन् (बुचर, १९७८ : पृ. ३४८) ।

कथावस्तु नाटकीय कार्यव्यापार, द्वन्द्व, मानवीय रागतत्त्व एवम् विचार तत्त्वको आधार हो भने चरित्र नाटकीय कार्यव्यापारलाई रङ्गमञ्चमा प्रस्तुत गर्ने माध्यम वा कर्ता हो । त्यसैले नाटकको सफलताको लागि नाटकलाई उद्देश्य प्राप्तिसम्मको उत्कर्षमा पुऱ्याउनका लागि कथावस्तु र चरित्र सबै भन्दा महत्त्वपूर्ण तत्त्व हुन् । वास्तवमा कथावस्तु नाटकको शरीर हो । चरित्र त्यस शरीरलाई सञ्चालन

गर्ने जीवनशक्ति हो, भने नाटकीय द्वन्द्व प्राण हो र रसभाव त्यसको आत्मा हो । यसर्थ नाटकका प्रमुख तत्वहरू पनि कथावस्तु, चरित्र, संवाद, परिवेश, भाषाशैली, अभिनय र उद्देश्य नै हुन् । यसका अतिरिक्त नाटक अभिनय विधा भएकाले दृश्य - विधान, द्वन्द्व-विधान र प्रतीकयोजना जस्ता पक्षहरूलाई पनि नाटकीय तत्वका रूपमा समावेश गर्न सकिन्छ, भने शीर्षक विधानसँग पनि नाटकले तात्त्विक सम्बन्ध राख्दछ र यिनै तत्वहरूका आधारमा कुनै पनि नाटकको अध्ययन विश्लेषण गरेर नाटकको स्तर निरूपण गर्न सकिन्छ ।

२.४.० नाटक र एकाङ्की/लघुनाटकमा समानता र भिन्नता

साहित्यको दृश्यकाव्य अन्तर्गत पर्ने नाटक र एकाङ्की दुवै एउटै विधाका भिन्नै रूप हुन् । एउटै मूलबाट उत्पत्ति भएर पनि आफ्नो संरचना र आयाममा आ-आफ्नो क्षेत्रमा सशक्त छन् । अङ्कविधान र दृश्यविधानका आधारमा वा संरचनाका आधारमा नाटकलाई एकाङ्की र पूर्णाङ्की भनेर छुट्याउन सकिन्छ । त्यस्तै जीवनको विविधता र एकरूपता परिमित पात्र अनेक पात्र आदि विविध आधारमा एकाङ्कीलाई पूर्णाङ्कीबाट अलग गर्न सकिन्छ । जीवनको कुनै एक पाटोको चित्रणलाई केन्द्रविन्दु बनाएर संवादात्मक रूपमा रचिएको छोटो रचना एकाङ्की हो ।

जसरी कथा उपन्यासको संक्षिप्त रूप होइन त्यसैगरी नाटकको सङ्क्षिप्त रूप एकाङ्की होइन (उपन्यास, २०४८ : पृ. क) । यो आफैमा पूर्ण र भिन्न रचना हो । दृश्यात्मक र संवादात्मक अभिव्यक्तिका विविध प्रकारहरूमध्ये नाटक एक हो भने एकाङ्की नाटकका विविध रूपहरूमध्येको एक रूप हो (पोखेल, २०४० : पृ. २४७) । थोरै र छोटो समयमा नाटकीय प्रभाव छोड्ने लघुरचना एकाङ्की हो । छोटो समयमा धेरै र छिटो मनोरञ्जन दिदै रसास्वादन गराउने नाट्यघुण्डको एकाङ्की हो । एकाङ्की आकारप्रकारका दृष्टिले छोटो हुन्छ । नाटकलाई छोट्याउदा न त एकाङ्की हुन्छ, एकाङ्कीलाई लम्याउँदा न त पूर्णाङ्की हुन्छ । यो पूर्णाङ्की नाटककै प्रतिस्पर्धामा जन्मेको नयाँ साहित्यिक विधा हो । दुवै विधामा प्रशस्तै सामीप्य र एकरूपता हुँदाहुँदै पनि केही

भिन्नता अवश्य छन् । दुवै साहित्यिक विधा दृश्यभेद अन्तर्गत पर्दछन् । दुवैको बाह्य रूप मिल्दोजुल्दो देखिए पनि एकाङ्कीको भित्री संरचना नाटकको भन्दा फरक हुन्छ ।

मानव जीवनका विविध पक्ष र र तिनका चरित्रको अभिनय नाटकमा गरिन्छ भने एकाङ्की वा लघुनाटकमा मानवजीवनको कुनै एक पक्षको र तिनका स्वभाव तथा चरित्रको चित्रण गरिन्छ (थापा, २०५० : पृ. १०५ । यसरी एकाङ्की अभिनयात्मक, संवादात्मक चित्रात्मक हुनाका साथै साहित्यको नवीन विधा हो । नाटकमा विषयको विशादता हुन्छ । कार्यको व्यापकता हुन्छ र घटनाको विस्तृत हुन्छ भने एकाङ्कीमा विषयको एकोन्मुखता हुन्छ, कार्यको तीव्रता हुन्छ, उद्देश्यको सूक्ष्मता हुन्छ (थापा, २०५०: पृ. १०५) । पात्रगत बहुलता र अल्पताले पनि नाटक र एकाङ्कीलाई पृथक गरेको पाइन्छ ।

एकाङ्कीमा प्रारम्भमै कौतूहलताको स्थितिको सिर्जना गरिएको हुन्छ, र नाटकमा केहीपछि मात्र सुरु हुन्छ । नाटकमा कौतूहलतको अनन्त सम्भावना र अनिश्चित स्थिति रहेको हुन्छ, तर एकाङ्कीमा त्यति ठाउँ पाएको हुँदैन । एकाङ्की एउटै नाटकीय घटना लिएर कौतूहलताका साथ द्रुतगतिले अगाडि बढेको वा चरम सीमामा पुगेर टुङ्गिन्छ । एकाङ्कीलाई सजिलैसँग दर्शकहरू सामु रङ्गमञ्चमा प्रदर्शन गर्न सकिन्छ, तर नाटकलाई त्यति सजिलो हुँदैन यसमा विविध पक्षमा ध्यान पुऱ्याउनुपर्छ । नाटकमा सजावट वेषभूषा र जीवनको व्यापकतालाई समेट्न सक्ने खालको अभिनय पक्षको ख्याल राख्नुपर्छ । अङ्क र दृश्यविधानका आधारमा एकाङ्कीलाई विभिन्न विद्वानहरूले आ-आफ्नै पाराले व्यक्त गरेको पाइन्छ । केही विद्वान् एक अङ्क र एउटै मात्र दृश्य हुनुपर्ने बनाउँछन् भने कोही एक अङ्क भए पनि दृश्य एकभन्दा बढी पनि हुनसक्ने बताउँछन् । वास्तवमा एकाङ्की मा एक अङ्क र एक दृश्य हुनु हाम्रो हुन्छ ।

समग्रमा भन्नुपर्दा एउटै मूलबाट उत्पत्ति भएर पनि बाहिरी धरातल, आख्यान, अभिनय, अङ्क र दृश्यविधान, संवादात्मकता आदि बाह्य संरचनामा केही सामीप्य भए पनि काव्यको मूल मर्म गहन आन्तरिक संरचनाका विविध पक्षमा त्यत्तिकै विभेद, पनि देखिन्छ । अन्त्यमा के भन्न सकिन्छ, भने एकाङ्की पनि नाट्यसंरचना अन्तर्गत

पर्ने नाटकसँग प्रतिस्पर्धा गर्दै आएको आफ्नो नवीन र मौलिक भिन्न स्वतन्त्र अस्तित्व भएको विकासशील विधा हो ।

२.५ नाट्यप्रवृत्तिहरू

साहित्यका अन्य विधाजस्तै नेपाली नाटकका क्षेत्रमा पनि विभिन्न युग र परिवेशअनुसार विभिन्न प्रवृत्तिहरू पाइन्छ । यहाँ नाटककार विजय मल्लसँग सम्बन्धित प्रमुख नाट्य प्रवृत्तिहरूको चर्चा गरिएको छ ।

२.५.१ सामाजिक यथार्थवादी प्रवृत्ति

सामाजिक यथार्थवादी नाटकहरूमा समाजका मूल्य र मान्यताहरू प्रस्तुत भएका हुन्छन् । नाटककारले सामाजिक खराबी अथवा विकृतिहरूको समस्यागत दुष्परिणामहरूको आलोचना गर्ने काम गर्दछ । नाटककारले समाजको पर्यवक्षण गरेर त्यहाँ देखिएका कमजोरीहरूको उल्लेख गर्नुका साथै समाजलाई सही गन्तव्यतिर डोहोच्याउने मार्गदर्शन पनि गर्दछ (श्रेष्ठ, २०६७ : पृ. १४) । सामाजिक यथार्थवादी लेखनको मूल प्रवृत्ति के हो भने यसमा जीवनलाई जे जस्तो छ त्यस्तै रूपमा प्रस्तुत गर्ने चेष्टा रहन्छ र प्रायः मध्यम र निम्नवर्गका जल्दाबल्दा समकालीन समस्याहरूबाट विषयवस्तु लिइन्छ (उपाध्याय , २०५२ : पृ. १५५) ।

नेपाली नाट्ययात्राको विकासमा सामाजिक यथार्थवादी नाटक लेख्ने प्रथम नाटककार गोपालप्रसाद रिमाल हुन् । रिमालले आफ्नो नाट्ययात्राको प्रारम्भदेखि समाजका यथार्थ घटनाहरूलाई टिपेर आफ्ना नाटकको विषयवस्तु बनाएका छन् । उनले नेपाली समाजका विद्यमान नारी समस्यालाई आफ्ना नाटकको मूल कथ्यका रूपमा प्रस्तुत गरेका छन् (आचार्य, २०६६ : पृ. २५) । त्यसै गरी सामाजिक यथार्थवादी प्रवृत्तिमा गोविन्द गोठालेका नाटकहरू पनि रहेका छन् तर उनका नाटकहरू सामाजिक यथार्थवादी प्रवृत्ति पाइन्छ । आफूभन्दा पूर्ववर्ती नाटककार गोपालप्रसाद रिमालको यथेष्ट प्रभाव ग्रहण गर्दै विजय मल्लले शैक्षिक समस्या, पारिवारिक समस्या र भाषिक समस्याको अझ व्यापक र विस्तृत चित्रण गरेका छन् । नेपाली समाजको यथार्थ चित्रण गर्दै पात्रहरूको जीवन्त प्रयोग गरी तिनीहरूको

घातप्रतिघात, अन्तर्द्वन्द्व र मानसिक सङ्घर्षलाई सजीव रूपमा उतार्नु विजय मल्लको नाटकीय विशेषता देखिन्छ (पौडेल कुञ्जनी, २०५३ : पृ. ८०) । उनका यस्ता नाटकहरूमा जिउँदो लास, कोही किन बर्बाद होस् जीवन समस्या, नेपाल सांस्कृतिक भण्डार आदिमा सामाजिक यथार्थवादी प्रवृत्ति पाइन्छ ।

निष्कर्षमा भन्नुपर्दा विजय मल्लका सामाजिक यथार्थवादी नाट्यकृतिहरूमा मनोवैज्ञानिक प्रवृत्ति पनि संगसंगै आएको पाइन्छ । समाजमा रहेका विषय असन्तुष्टिले गर्दा व्यक्तिमा केही विकृति र असन्तुलित परिस्थितिको सिर्जना हुन्छ त्यसैले गर्दा उनका सामाजिक नाटकमा मनोवैज्ञानिकता पनि पनि अन्तर्निहित रहेको देखिन्छ । यसरी विजय मल्लले आफ्ना नाटकमा समाजमा देखिएका खराब प्रवृत्ति, चालचलन, संस्कृति र तिनले मानवीय मानसिकतामा पारेको प्रभावलाई यथार्थ रूपमा प्रस्तुत गरेका छन् ।

२.५.३ मनोवैज्ञानिक यथार्थवादी प्रवृत्ति

मनोवैज्ञानिक यथार्थवादी नाटकहरूमा नाटककारले सामान्य तथा असामान्य अवस्थाका पात्रहरूको मनोलोकको यथार्थको उद्घाटन गर्ने काम गर्दछ । खासगरी फ्रायडवादको प्रभावबाट लेखिएका नाटकहरूमा यौनका विविध पक्षको चित्रण गरिएको हुन्छ । सामान्य तथा मनोवैज्ञानिक अचेतनले चेतन मनमा पार्ने प्रभावको उद्घाटन गर्नका साथै मानिसका स्नायुविकृति मनोरचना तथा विभिन्न ग्रन्थिहरूको विश्लेषण गरिएको हुन्छ (श्रेष्ठ , २०६७ : पृ. १४) ।

मनोवैज्ञानिक यथार्थवादी नाट्यपरम्परामा गोविन्दबहादुर मल्ल गोठालेको प्रथम स्थान रहेको पाइन्छ । यिनैका नाटकद्वारा नेपाली नाट्य विधामा नयाँ क्षितिज उघ्रन्छ र नयाँ युगको प्रारम्भ हुन्छ (मल्ल २०३६ : पृ. २१) । गोठालेका नाट्यकृतिहरू सामाजिक यथार्थमा मात्र सीमित छैनन् तिनका मनोवैज्ञानिक यथार्थलाई पनि सफल रूपमा प्रस्तुत गरिएको छ । साथै जीवनका आदि प्रवृत्तिहरूलाई केलाउँदै प्रकृतवादी जीवनदृष्टि उद्घाटित गर्नु पनि गोठालेका नाटकको अभीष्ट देखिन्छ (आचार्य, २००६६, पृ. २५) ।

विजय मल्लका नाटकमा पनि मनोवैज्ञानिक प्रवृत्ति त्यत्तिकै उर्वर देखिन्छ । उनका नाटकमा मनोवैज्ञानिकताभिन्न सामाजिक पक्ष पनि सशक्त भएर आएको छ भने सामाजिकताभिन्न पनि मनोवैज्ञानिकता घुसेको छ । त्यसैले उनका नाटकहरू सामाजिकता र मनोवैज्ञानिकताका जोड घटाऊ हुन् । विजय मल्ल सामाजिक यथार्थभिन्न पात्रको मनोदशाको अध्ययन गर्ने सफल मनोवैज्ञानिक नाटककार हुन् (पौडेल, कुञ्जनी, २०५३: पृ. ८०) । यिनका मनोवैज्ञानिक नाटकहरूमा जिउँदो लास, अन्तर्द्वन्द्व, कोही किन बर्बाद होस्, बहुला काजीको सपना, शिलाको बंगला, बहुला कहींका, माधुरी आदि पर्दछन् ।

निष्कर्षमा भन्नुपर्दा विजय मल्ल गोठालेपछिका मनोवैज्ञानिक नाटककार हुन् । उनका मनोवैज्ञानिक नाटकहरूमा सामाजिक धरातल पनि देखिन्छ । उनका नाटकका पात्रहरू रुग्ण र मनोरोगी देखिन्छन् र तिनीहरू समाजका विविध समस्याले पिरोलिरहेका हुन्छन् । यसरी विजय मल्ल आफ्नो नाट्ययात्राको प्रारम्भमा सामाजिक यथार्थवादी देखिए पनि विस्तारै मनोवैज्ञानिक यथार्थतिर उन्मुख भएको पाइन्छ ।

२.५.३ प्रयोगवादी प्रवृत्ति

नेपाली नाट्य परम्परामा यथार्थवादको आगमनसँगै प्रयोगशील प्रवृत्तिहरू देखापर्न थालेका छन् । प्रयोगशील नाट्यप्रवृत्तिहरूमा नाटककारले परम्परागत नाट्यशिल्पको अस्वीकार गरी नवीन नाट्यशिल्पको खोजी गरेको पाइन्छ । प्रयोगशील नाटकहरूमा स्थान र समयको उलङ्घन कतैकतै मिथकहरूको पुर्नव्याख्या र कतै अवचेतनामूलक लेखन देखापर्दछ (आचार्य, २०६६: पृ. ७८) । त्यस्तै स्वैरकल्पना, अभिव्यञ्जनात्मक, विकृति विसङ्गति अस्तित्व, पूर्वदृश्य शैलीको प्रयोग जस्ता कुराहरूले प्रश्रय पाएका हुन्छन् । प्रयोगवादी नाटकहरू नयाँ रूपाकृति तथा शिल्पगत चमत्कार प्रदर्शन गर्ने उद्देश्यले रचना गरिएको हुन्छ । यस्ता नाटकहरूमा नाटककारले परम्परागत व्याकरणको नियमलाई भाँची पृथक् भाषाको प्रयोग गर्दछ । नयाँ मान्यताप्रति आग्रह राख्दै विशेषतः दृश्यात्मक प्रभावको आशा राखेर विसङ्गतिपूर्ण शैलीप्रति रुचि राख्दछन् (श्रेष्ठ, २०६७: पृ. १६) ।

नेपाली नाट्यक्षेत्रमा प्रयोगशील प्रवृत्ति सर्वप्रथम भित्रयाउने बालकृष्ण सम हुन् । उनको **स्वास्नीमान्छे** (लेखन २००७) बाट प्रयोगशील प्रवृत्ति नाट्यजगतमा देखिएको हो । समले यस नाटकमा स्वैरकल्पनाको प्रयोग गर्नुका साथै स्ट्रिन्डवर्गको अभिव्यञ्जनावादी नाट्यशैलीको अनुशरण गरेको पाइन्छ । त्यस्तै गोविन्दबहादुर मल्ल यथार्थवादी नाटकार भए पनि उनले **च्यातिएको पर्दा** मा प्रतीकहरूको प्रयोगद्वारा कथ्यलाई बहुअर्थी बनाउने प्रयत्न गरेका छन् । उनको भोको घरमा मिथक र अवचेतन शैलीको प्रयोगद्वारा बाह्य यथार्थलाई भत्काएका छन् (आचार्य, २०६६:पृ.३०) ।

प्रयोगशील प्रवृत्तिमा नाटक लेख्ने नाटकार विजय मल्ल पनि हुन् । उनको नाट्ययात्राको तेस्रो चरणदेखि प्रयोगशील प्रवृत्ति देखापर्दछ । उनको सर्वप्रथम लेखिएको प्रयोगशील नाट्यकृति **कङ्काल** (२०१८) हो । यसपछिका उनका प्रयोगशील नाटकहरूमा **कोसँग जुधौँ**, **पत्थरको कथा**, **पुराणको हराएको पाना**, **भोलि के हुन्छ ? मानिस र मुखुण्डो**, **पहाड चिच्याइरहेछ** आदि पर्दछन् । विजय मल्लका नाटकहरू प्रायः अतियथार्थवादी भइदिनाले पुराकथा दत्यकथा र स्वैरकल्पनाको नौलो र मौलिक परिवेश साथै बौद्धिक र मनोवैज्ञानिक क्रिया र अन्तर्क्रिया आजको मान्छेको मानसिक त्रास र सन्त्रासमय जीवनका पीडा, व्यथा अनि विकृति, विसङ्गति र कुण्ठा उनका नाटकमा पाइन्छन् । पुराना र नयाँ पुस्ताबीचको द्वन्द्व र विक्षिप्त मनस्थितिको सूक्ष्म अध्ययन विश्लेषण गर्नु उनको प्रयोगधर्मिताको वैशिष्ट्य हो (प्रधान, २०६२:पृ.४६) ।

निष्कर्षमा भन्नुपर्दा बालकृष्ण समद्वारा भित्रिएको प्रयोगशील प्रवृत्ति गोविन्द गोठाले विजय मल्ल हुँदै पछिल्ला समयका नाटकहरूले पनि अनुशरण गरेको पाइन्छ, तर प्रयोगशील नाट्यप्रवृत्तिलाई उचाइमा पुऱ्याउने काम भने विजय मल्लबाट भएको पाइन्छ । ध्रुवचन्द्र गौतम, गोपाल पराजुली, भाउ पन्थी, जगदीश घिमिरे, अशेष मल्ल आदि नाटककारहरूले पनि प्रयोगशील नाट्यप्रवृत्तिलाई अँगालेको पाइन्छ ।

२.५.४ निष्कर्ष

नेपाली नाट्यपरम्परामा विभिन्न युग र परिवेश अनुसार विभिन्न नाट्यप्रवृत्तिहरू पाइन्छन् । नाटककार विजय मल्लका पनि नाट्ययात्राका क्रममा एउटै मात्र प्रवृत्ति नभएर विभिन्न प्रवृत्तिहरू देखापर्दछन् । नेपाली नाट्यपरम्पराको सुरुवातका

क्रममा सामाजिक यथार्थवादी प्रवृत्ति देखापर्दछन् । सामाजिक यथार्थवादी प्रवृत्तिमा रहेर सर्वप्रथम नाटक लेख्ने गोपालप्रसाद रिमाल हुन् । उनले नै नेपाली नाटकको यथार्थवादी प्रवृत्तिमा ढोका उघारेको पाइन्छ । त्यसपछि गोपालप्रसाद रिमालकै सहकर्मीका रूपमा विजय मल्लको स्थान महत्त्वपूर्ण मानिन्छ । उनले आफ्ना नाटकको मूल केन्द्र समाजलाई मानेका छन् । त्यस्तै सामाजिक यथार्थवादी नाट्यप्रवृत्तिमा गोविन्द गोठाले लगायत अन्य नाटककारको पनि महत्त्वपूर्ण भूमिका रहेको पाइन्छ ।

सामाजिक यथार्थवादी नाट्यलेखनपछि नेपाली नाट्यक्षेत्रमा मनोवैज्ञानिक नाट्यप्रवृत्ति देखापर्दछन् । नेपाली नाटकमा मनोवैज्ञानिक प्रवृत्तिमा नाटक लेख्ने प्रथम नाटककार गोविन्द गोठाले हुन् र उनीपछि विजय मल्लको स्थान महत्त्वपूर्ण देखिन्छ । उनले समाजलाई मुख्य केन्द्र मानेर त्यस समाजमा बाँच्ने मानिसहरूको गरिबी, अशिक्षा, अन्धविश्वासका कारण रुग्ण र विवश जीवन बिताइरहेको अवस्थालाई आफ्ना नाटकमा मार्मिक रूपमा उतार्ने गर्दछन् । विजय मल्लले २०११ सालदेखि २०१८ सम्म विशेष गरी पात्रहरूको मनोविश्लेषणलाई ध्यान दिएर नाटक लेखेको पाइन्छ ।

नेपाली नाट्यक्षेत्रमा पछिल्ला समयमा आएर नाटककारहरू प्रयोगशील प्रवृत्ति अपनाएर नाटक लेखेको पाइन्छ । विजय मल्लका पनि अधिकांश नाटकहरू प्रयोगशील किसिमका देखिन्छन् । स्थान र समय अतिक्रमण, स्वैकल्पना, अभिव्यञ्जनावाद, विकृति, विसङ्गति जस्ता पक्षलाई अपनाएर उनले नाटक लेखेको पाइन्छ ।

नेपाली नाट्यक्षेत्रमा विजय मल्लपछि पनि प्रयोगशील प्रवृत्तिमा नाटकहरू लेखिएको पाइन्छ । ध्रुवचन्द्र गौतम, भाउ पन्थी, अशेष मल्ल, जगदीश घिमिरे, गोपाल पराजुली जस्ता नाटककारहरूले पनि प्रयोगशील प्रवृत्ति अपनाएर नाटक लेखेको पाइन्छ ।

तेस्रो परिच्छेद

विजय मल्लको नाट्ययात्रा र प्रवृत्ति

३.१ विजय मल्लको सङ्क्षिप्त परिचय

विजय मल्लको जन्म वि.सं १९८२ असार १० गते शुक्लपक्षको तृतीया तिथिमा काठमाडौंको ओमबहालमा भएको थियो (प्रधान २०६२:पृ.२) । यिनका पिताको नाम सु ऋद्धिबहादुर मल्ल र आमाको नाम आनन्दकुमारी थियो । विजय मल्लका पाँच दाजुभाइ रहेका छन् । जसमध्ये साहिँला विजय मल्ल हुन् । यिनको जन्म काठमाडौं भए पनि बाल्यकाल भने नेपालको तराईमा बितेको जानकारी पाइन्छ । यिनी सानैमा आफ्ना बाबुआमासँग कलैयाको बरेवा दरवारमा पुगेका हुँदा यिनको बाल्यावस्था यही बितेको थियो (शाह, २०५५,पृ. ४६) ।

विजय मल्ललाई कलैयाको बरेवा दरवारमा भारतीय शिक्षक नागिनाप्रसादले अक्षराम्भ गराएको जानकारी पाइन्छ (प्रधान, २०६२: पृ.२) । यिनको औपचारिक शिक्षा भने काठमाडौं फर्केपछि सात वर्षको उमेरमा दरवार स्कुलमा दुई कक्षामा भर्ना भई सुरु भएको देखिन्छ । विजय मल्लको पढाइ मध्यमस्तरको रहेको पाइन्छ । यिनी हाइस्कूलमा पढ्दा बारको नाममा गठित शुक्रमण्डलीका सदस्य पनि बनेको पाइन्छ । विजय मल्ल उक्त मण्डलीबाट प्रकाशित गरिने हस्तलिखित पत्रिकाको सम्पादक थिए । प्रवेशिका उत्तीर्ण गरेपछि विजय मल्लले त्रिचन्द्र कलेजबाट आई.एस्सी.सम्मको अध्ययन गरेको तर तत्कालीन राजनीतिका कारण सो अध्ययन पूरा गर्न नसकेको जानकारी पाइन्छ । औपचारिक शिक्षा यतिमा नै सीमित भएको पाइएता पनि यिनले स्वाध्ययनलाई निरन्तरता दिएको पाइन्छ (प्रधान, २०६२: २) ।

विजय मल्ल २००७ सालदेखि नै राजनीतिमा सक्रिय रहेको पाइन्छ । गोपालप्रसाद रिमालसँग मिलेर देशमा नै सङ्गठन खोली राजनीतिक सक्रियता बढाउने सोच राखी रिमाल, गोपालदास श्रेष्ठ, रत्नदास प्रकाश, दमनराज तुलाधर,

तीर्थराज तुलाधर, जैनैन्द्र थपलियाहरू मिलेर २००३ सालतिर नेपाल नेशनल लिग नामक संस्था खोलेको देखिन्छ (श्रेष्ठ, २०५६:पृ.७) ।

वि.सं २००५ मा गोपालप्रसाद रिमालको नेतृत्वमा गठन भएको नेपाल प्रज्ञा पञ्चायत नामक राजनीतिक सङ्गठनमा पनि आबद्ध रहेका छन् । सोही संस्थाको आह्वानमा सत्याग्रह आन्दोलनमा सहभागी भई २००५ साल कात्तिकमा गिरफ्तार भएका छन् र २००७ साल माघमा मात्र जेलबाट मुक्त भएका छन् (आचार्य, २०६६:पृ.७३) । २०१५ सालको आम निर्वाचनको लागि पार्टीले विजय मल्ललाई पाल्पा जिल्लामा प्रचार गर्न खटाएको हुँदा दुई महिनासम्म पाल्पामा बसेका थिए (श्रेष्ठ, २०५६:पृ.७) । यसपछिको समय भने विजय मल्लले पूर्णतः साहित्यिक गतिविधिमा लगाएको देखिन्छ । यसरी २००३ साल अगाडिदेखि सामाजिक र राजनीतिको सक्रिय जीवनलाई २०१५ सालदेखि नै छाडी साहित्यिक र सामाजिक जीवनलाई अगाडि बढाएको पाइन्छ ।

विजय मल्लले दरबार हाइस्कूलमा अध्ययन गर्दाको अवधि (वि.सं १९९६-१९९७) देखि नै कविता लेख्न थालेको जानकारी पाइन्छ । त्यसै बखत **दुई पसले** नामक कथा तत्कालीन दरबार हाइस्कूलको हस्तलिखित पात्रिकामा लेखिएको थियो (दुलाल, २०३७:पृ.१-२) । प्रथम कविताका रूपमा विजय मल्लको विश्राम (१९९७) शारदामा प्रकाशित छ । विजय मल्लको पूर्णाङ्गी नाटक पाण्डुलिपिका रूपमा बुझाएको तर त्यसबखत प्रकाशनको अनुमति नमिलेको जानकारी प्राप्त हुन्छ । लेखनका दृष्टिले विजय मल्लको प्रथम नाट्यकृति **राधा मान्दिन** (२००१) मानिन्छ । जसको प्रकाशन २०१४ सालमा शारदा पत्रिकामा भएको थियो । विजय मल्लको प्रथम पूर्णाङ्गी नाटक **बहुलाकाजीको सपना** (२००४) हो । यसको प्रकाशन सङ्ग्रहका रूपमा २०२८ मा भएको पाइन्छ । मल्लले साहित्यका विविध फाँटमा कलम चलाएका छन् । हालसम्म प्रकाशित उनका पुस्तकाकार कृतिहरू निम्नानुसार रहेका छन् ।

प्रकाशित कृतिहरू

(क) नाटक/एकाङ्की तथा लघुनाटकहरू

१. कोही किन बर्बाद होस् (२०१६)
२. जिउँदो लास (२०१७)
३. भोलि के हुन्छ ? (२०२८)
४. पत्थरको कथा (२०२८)
५. बहुला काजीको सपना (२०२८)
६. दोभान (२०३४)
७. सात एकाङ्की (सम्पा. २०३९)
८. भित्तेघडी (२०४०)
९. स्मृतिको पर्खालभिन्न (२०४०)
१०. मानिस र मुखुण्डो (२०४०)
११. भूलैभूलको यथार्थ (२०४१)
१२. पहाड चिच्याइरहेछ (२०४०)
१३. सृष्टि रोकिदैन (२०४८)
१४. माधुरी (२०४८)
१५. सपनाका सत्नाहरू (२०४८)

(ख) कविता

१. विजय मल्लको कवितासङ्ग्रह (२०१६)

(ग) कथा

१. एक बाटो अनेक मोडहरू (कथासङ्ग्रह २०१६)

२. परेवा र कैदी (कथासङ्ग्रह २०३४) ।

(घ) उपन्यास

१. अनुराधा (२०१८)

२. कुमारी शोभा (२०३९)

३. श्रीमती शारदा (२०५६)

(ङ) समालोचना

१. नाटक एक चर्चा (२०३६)

३.२ विजय मल्लको नाट्ययात्रा

विजय मल्ल १९९९ मा गौरीशङ्कर नाट्यसमुदायमा सदस्य बनेपछि, नाटक लखेनतर्फ आकर्षित हुन पुगेको जानकारी पाइन्छ । मल्ल आफै पनि भन्दछन्, रङ्गमञ्चको मोटामोटी ज्ञान त्यस बेला मलाई नभएको भए सायद नाटक लेख्ने प्रयास गर्दथे कि ? गौरीशङ्कर नाट्यसमुदायमा रिमाल प्रबन्धक थिए भने गोठाले कोषध्यक्ष थिए र विजय मल्ल सदस्य थिए (आचार्य, २०६६ : पृ. ७४) । लगभग आधा शताब्दी लामो नाट्ययात्रामा विजय मल्लले नौवटा पूर्णाङ्गी नाटक र एकतीसवटा एकाङ्गी/लघुनाटक रचना गरेको देखिन्छ । भने प्रवृत्तिका दृष्टिले सामाजिक यथार्थवादी, मनोवैज्ञानिक यथार्थवादी र प्रयोगशील नाटकहरू समेत रचना गरेको पाइन्छ ।

फलतः विजय मल्लको नाट्ययात्रालाई चार चरणमा विभाजन गरेर अध्ययन गर्न सकिन्छ :

१. प्रथम चरण (२००१-२०१०)

२. दोस्रो चरण (२०११-२०१७)

३. तेस्रो चरण (२०१८- २०३६)

४. चौथो चरण (२०३६-यता)

३.२.१. प्रथम चरण (२००१-२०१०)

विजय मल्लको नाट्ययात्राको प्रथम चरण २००१ सालबाट सुरुवात भई २०१० सम्म रहेको मानिन्छ । यिनको नाट्ययात्राको प्रथम चरण राधा मान्दिन एकाङ्कीबाट प्रारम्भ भएको हो । मल्लको यसै चरणको अर्को नाट्यकृति बहुलाकाजीको सपना हो । राधा मान्दिन एकाङ्की २००१ मा रचना गरिए पनि यसको प्रकाशन २०१४ सालमा भएको पाइन्छ । यो नारी समस्यामा आधारित सामाजिक यथार्थवादी नाट्यकृति हो । विजय मल्ल राजनीतिमा जस्तै नाटककारका रूपमा पनि रिमालका अनुयायी वा उत्तराधिकारीका रूपमा देखापर्दछन् । उनले आफ्ना सबै नाट्यकृतिमा नारी समस्यालाई प्रमुख केन्द्रविन्दु मान्छन् भने विजय मल्लको पनि पहिलो एकाङ्की नारी समस्यामै केन्द्रित रहेको छ । यस एकाङ्कीमा तत्कालीन नेपाली समाजका सामाजिक संस्कार र त्यसबाट उत्पन्न परिस्थितिलाई प्रमुखता दिइएका छन् । अन्त्यमा सामाजिक संस्कारको प्रभाव परेर मन नपरेको पतिका घरमा जान राधा बाध्य बनेकी छ ।

विजय मल्लको यस चरणको अर्को नाट्यकृति बहुलाकाजीको सपना हो । यो कृति मल्लको नाट्ययात्राको प्रथम चरणको दोस्रो नाटक हो । २००७ साल पूर्वको राजनीतिक, सामाजिक वातावरणलाई लिएर लेखिएको उक्त नाटकमा मल्लले दयनीय जीवनका पृष्ठभूमिमा सामाजिक यथार्थको उद्घाटन गरेका छन् ।

राणाकालीन समाजमा सामान्य जनताको हित चाहने काजीलाई हतोत्साहित तुल्याउन बहुला उपनाम दिइएको छ (खतिवडा, २०६४, पृ ३१) समाजको हितमा कार्य गरे पनि खराब नियतको शिकार बनेको काजीको अन्तर्द्वन्द्व राणाहरूको खराब शासनसँग रहेको छ । समाजका भोका, रोग, अशिक्षा र गरिबीको यथार्थिक चित्रण गरी त्यसको समूल अन्त्य चाहनु यस नाटकको अभिप्राय देखिन्छ ।

यसरी २००१ सालबाट प्रारम्भ भएको विजय मल्लको नाट्ययात्रा २०१० साल सम्म यिनै दुई नाट्य कृतिहरूका माध्यमले अगाडि बढेको पाइन्छ । उनी नाट्ययात्राको प्रारम्भमा नै एकाङ्की र पूर्णाङ्कीको विधामा सक्रिय रहेका छन् भने प्रवृत्तिका दृष्टिले सामाजिक यथार्थवादी हुँदाहुँदै पनि नारी समस्या र निम्नवर्गीय सामाजिक, आर्थिक स्थितिको विश्लेषण समेत गरेका छन् । उनी यस चरणमा आफ्ना विचार चिन्तनहरूलाई नाटकका माध्यमले अभिव्यक्त गर्न बढी प्रयत्नशील देखिन्छ । मल्लले पहिलो चरणका नाटकमा विचार वा चिन्तन सतहमा देखापरेको कुरा बारम्बार प्रकट गरेका छन् तर यो चिन्तन सामाजिक परिवर्तनको अग्रगामी चिन्तन मात्र हो, प्रस्तावित वा तयारी चिन्तन होइन (आचार्य, २०६६:पृ.७५) । मल्लका नाटकमा पाइने विचार भनेको सामाजिक यथास्थितिप्रतिको असन्तुष्टि हो, तर उनी कुनै राजनीतिक विचार धारणा बोकेर त्यस अनुरूप सामाजिक परिवर्तनका नाराहरू भने व्यक्त गर्दैनन् । सामाजिक यथास्थितिलाई आलोचनात्मक दृष्टिबाट हेर्ने समस्या नाटकका रूपमा उनी देखिन्छन् ।

३.२.२. दोस्रो चरण (२०११-२०१७)

विजय मल्लको नाट्ययात्राको दोस्रो चरण वि.सं २०११ देखि २०१८ सम्म मानिन्छ । यस चरणमा उनले दुई पूर्णाङ्की नाटक र आठ एकाङ्की नाटकको रचना गरेका छन् । अन्तर्द्वन्द्व (२०११) एकाङ्कीको प्रकाशनबाट मल्लको नाट्ययात्राको दोस्रो चरण सुरुवात हुन्छ । यस चरणमा प्रकाशित नाट्यकृतिहरू यस प्रकार छन् ।

१. अन्तर्द्वन्द्व एकाङ्की (२०११)
२. जीवन समस्या एकाङ्की (२०१२)
३. भीमसेनको मुद्दा एकाङ्की (२०१३)
४. कोही किन बर्बाद होस् पूर्णाङ्की (२०१६)
५. सपनाको देशमा एकाङ्की (२०१४)
६. हिमाल पगलोस् एकाङ्की (२०१४)
७. जिउँदो लास पूर्णाङ्की (२०१७)
८. नेपाल सांस्कृतिक भण्डार एकाङ्की (२०१६)
९. मनको बन्धन एकाङ्की (२०१५)
१०. अपराध एकाङ्की (२०१६)

विजय मल्ल नाट्ययात्राको दोस्रो चरणदेखि मनोविश्लेषणतर्फ उन्मुख देखिएको पाइन्छ (आचार्य, २०६६:पृ.७६) । अन्तर्द्वन्द्व उनको प्रथम मनोवैज्ञानिक एकाङ्की हो । राजनैतिक पृष्ठभूमिमा लेखिएको यस एकाङ्कीमा मानवीय क्रियाप्रतिक्रियालाई प्रस्तुत गरिएको पाइन्छ । जहानियाँ शासनको अन्त्यपछि पनि केही राणाशासकका अनुयायीहरूमा खुकुरी लिएर आफ्नो पुरानै हैकम फर्काउन चाहने असफल प्रयासप्रति व्यङ्ग्य प्रहार गर्नु यस एकाङ्कीको मूल लक्ष्य देखिन्छ ।

विजय मल्ल यस चरणमा पात्रहरूको मनोविज्ञानमा बढी भुकेका छन् । कोही किन बर्बाद होस् पूर्णाङ्की नाटक बालमनोविज्ञानमा आधारित देखिन्छ भने जिउँदो लास नारी मनोविज्ञानको सफल चित्रण भएको नाटक हो । साथै यसमा विसङ्गति विक्षिप्तता र विकृतिग्रस्त जस्ता पात्रहरूमा घोलिएर सुखान्त दुखान्त दुवै नभई उभयान्त नाटक बन्न पुगेको छ (प्रधान, २०६२:पृ.२२) । विजय मल्लका अन्तर्द्वन्द्व, अपराध, नेपाल सांस्कृतिक भण्डार पत्थरको कथा (२०२८) मा सङ्कलित छन् र भीमसेनको मुद्दा

मनको बन्धन, बहुलाकाजीको सपना (२०२८) शीर्षकको नाट्यसङ्ग्रहमा सङ्कलित छन् । जीवन समस्या र सपनाको देशमा शीर्षकका दुई एकाङ्की भने अहिलेसम्म कुनै सङ्ग्रहमा पनि परेका छैनन् (आचार्य, २०६६ : पृ.७६) ।

विजय मल्लको राजनैतिक पृष्ठभूमिमा लेखिएको एकाङ्की जीवन समस्या हो । यसमा राष्ट्रप्रेम र कर्तव्यबोधको दायित्व एकातिर र पारिवारिक दायित्व अर्कातिर रहेर मानव जीवनलाई पिरोलिरहेको मनोवैज्ञानिक सङ्कटलाई देखाइएको छ । त्यस्तै भीमसेनको मुद्दा एकाङ्कीमा ऐतिहासिक घटनालाई लिएर प्रस्तुत गरिएको छ। यसै चरणमा प्रकाशित भएका हिमाल पग्लोस, सपनाको देशमा, नेपाल संस्कृति भण्डार, मनको बन्धन र अपराध जस्ता एकाङ्कीहरूमा पनि सामाजिक यथार्थका साथै मनोवैज्ञानिकता, प्रतीकात्मक, बाल अपराध, प्राचीन वस्तुप्रतिको मोह जस्ता कुराहरू पाइन्छन् ।

विजय मल्ल पात्रहरूको मनोविज्ञान प्रस्तुत गर्दा प्रायः असामान्य मनोविज्ञानको प्रयोग गर्दछन् र त्यसलाई मनोवैज्ञानिक समस्याका रूपमा प्रस्तुत गर्दछन् । त्यसैले उनका नाटकको विश्लेषण गर्दा सदैव असामान्य मनोविज्ञानलाई आधार मान्नु आवश्यक देखिन्छ । विजय मल्लले दोस्रो चरणमा वस्तुयोजनाको निजी ढाँचा निर्माण गरेका छन् । उनी कथावस्तुको लामो सेरोफोरालाई पूर्वस्मृतिका रूपमा प्रस्तुत गर्दछन्। अनि नाटकीय कार्यव्यापारलाई संक्षिप्त र सघन वा प्रभावोत्पादक बनाउँछन् । विजय मल्ल सामाजिक या मनोवैज्ञानिक जुनसुकै विषयवस्तुतिर आकर्षित भए पनि उनी समस्यालाई प्राथमिकता दिन्छन् । यसैकारण उनका नाटक विचार वा चिन्तनका दृष्टिले महत्त्वपूर्ण देखिन्छन् ।

यसरी विजय मल्लले आफ्नो नाट्ययात्राको दोस्रो चरणमा विविध प्रवृत्तियुक्त नाट्यकृति लेखेको पाइन्छ । जसमा अन्तर्द्वन्द्व, जीवनसमस्या भीमसेनको मुद्दा, सपनाको देशमा हिमाल पग्लोस, मनको बन्धन, नेपाल सांस्कृतिक भण्डार र अपराध जस्ता एकाङ्कीका साथै कोही किन बर्बाद होस् र जिउँदो लास पूर्णाङ्गी नाटक पर्दछन् । यस

चरणमा मनोवैज्ञानिक प्रवृत्तिका अतिरिक्त समाजिक यथार्थवादी र ऐतिहासिक प्रवृत्तिका नाट्यकृतिहरूको रचना भएको देखिन्छ ।

३.२.३. तेस्रो चरण (२०१८- २०३६)

विजय मल्लको नाट्ययात्राको तेस्रो चरण वि.सं. २०१८ देखि २०३६ सम्म चलेको पाइन्छ । यस चरणदेखि मल्ल छुट्टै नाट्यप्रवृत्तिका साथ देखापरेका छन् । तेस्रो चरणदेखि उनका नाट्यकृतिहरूमा प्रयोगशील प्रवृत्तिको आधिक्यता पाइन्छ । कङ्काल (२०१८) यस चरणको पहिलो प्रयोगशील एकाङ्की हो । उनको तेस्रो चरणमा प्रकाशित कृतिहरू यस प्रकार रहेका छन् ।

१. कङ्काल एकाङ्की (२०१८)
२. बहुला कहींका एकाङ्की (२०१८)
३. कोसँग जुधौं ? एकाङ्की (२०२१)
४. पत्थरको कथा एकाङ्की (२०२५)
५. सत्ताको खोजमा एकाङ्की (२०२६)
६. पुराणको हराएको पाना एकाङ्की (२०२८)
७. नाम नभएको मानिस एकाङ्की (२०३३)
८. भित्तेघडी एकाङ्की (२०३४)
९. जीवनवीमा एकाङ्की (२०२०)
१०. दोभान एकाङ्की (२०२७)
११. भोलि के हुन्छ पूर्णाङ्की (२०२८)
१२. पर्खालभिन्न एकाङ्की (२०३४)
१३. पुरानो घर एकाङ्की (२०३४)
१४. यो कस्तो दन्त्यकथा एकाङ्की (२०३४)

विजय मल्ल नाट्ययात्राको तेस्रो चरणदेखि प्रयोगशीलतातिर उन्मुख भएको देखिन्छ । वि.सं २०१८ पछिका कतिपय नाटकमा सामाजिक यथार्थको घेरा तोड्दै प्रतीकवाद, अभिव्यञ्जनावाद, अतियथार्थवाद, विसङ्गतिवाद, अस्तित्ववाद र महाकाव्यात्मक नाट्यशिल्पहरूलाई आफ्ना नाटकहरूमा प्रयोग गर्न तत्पर देखिन्छन् । उनी कतै प्रतीकहरूको प्रयोग गर्छन् भने कतै स्वैरकल्पनाको प्रयोग गर्दछन् । अनि मिथकहरूको पुर्नव्याख्या गर्छन्, कतै अवचेतनमूलक चरित्रचित्रणमा पनि जोड दिन्छन् । खास गरी बाह्य यथार्थको अतिक्रमणका निम्ति कथावस्तुको भूमिका कम गर्नु स्थान र समयको सीमा उलङ्घन गर्नु दर्शकहरूलाई मनोरञ्जन दिनुभन्दा बौद्धिक चिन्तनका निम्ति प्रेरित गर्नु प्रयोगशील नाटकको उद्देश्य हो ।

विजय मल्लले नाट्ययात्राको तेस्रो चरणको प्रारम्भमा नै कङ्काल जस्तो प्रयोगशील एकाङ्की रचना गरेका छन् । यसको कथावस्तु रविन्द्रनाथ टैगारेको कथामा आधारित छ । यो एकाङ्की नाटक सामान्य घटनाक्रमको पृष्ठभूमिमा असमान्य क्रियाकलापहरू तथा मानव र प्रेतात्माको काल्पनिक अन्तर्सम्बन्धमा संरचित छ । यसमा कङ्कालको प्रतीकले नारी अस्तित्व र स्वप्निल स्वैरकल्पनाले अतियथार्थवादको प्रयोग नाटककारले गरेका छन् (प्रधान, २०६२:पृ.८०) । यसमा पहिलो पल्ट स्वैरकल्पना र पूर्वदृश्य शैलीको सुन्दर प्रयोग गरी घटनाहरूलाई अयथार्थ पृष्ठभूमिमा उभ्याइएको छ । त्यस्तै कोसँग जुधौँ पत्थरको कथा, नाम नभएको मानिस, भित्तेघडी र भोल के हुन्छ ? पहाड चिच्याइरहेछ, मानिस र मुखुण्डो जस्ता पूर्णाङ्की पनि यस दृष्टिले उल्लेख्य छन् (आचार्य, २०६६:पृ.७७) ।

यसरी तेस्रो चरणका सबै नाट्यकृतिहरू भने प्रयोगशील छैनन् । कुनैमा सामाजिक यथार्थ र कतिपय कृतिमा मनोवैज्ञानिक यथार्थ देख्न सकिन्छ । विजय मल्लले दोस्रो र तेस्रो चरण गरी दुईवटा ऐतिहासिक एकाङ्की पनि रचना गरेको पाइन्छ । भीमसेनको मुद्दा र पृथ्वीनारायण शाह ।

विजय मल्लका प्रयोगशील नाट्यकृतिहरूमध्ये पुराणको हराएको पाना पनि एक हो । यसमा पौराणिक उपाख्यान अर्थात् मिथकलाई पुर्नव्याख्या गरेर

आजको सन्दर्भमा त्यसको के उपादेयता र आवश्यक छ, भन्ने कुराको उल्लेखका अतिरिक्त समयप्रवाह समेतलाई जोड्ने प्रयास गरिएको छ (मल्ल २०३६:पृ.३८) ।

यसरी विजय मल्लका कङ्काल, कोसँग जुधौं, पत्थरको कथा, पुराणको हराएको पाना, भोलि के हुन्छ ? जस्ता प्रयोगशील नाट्यकृतिहरूमा यथार्थवादको घेरा तोड्दै प्रतीक र स्वैरकल्पनाको प्रयोग ज्यादा पाइन्छ । साथै विसङ्गतिवादी र अस्तित्ववादी जीवनदृष्टि स्थान र समयको अतिक्रमण जस्ता प्रयोगशील प्रवृत्तिहरू देखिन्छ ।

३.२.४. चौथो चरण (२०३६-यता)

विजय मल्लको नाट्ययात्राको अन्तिम चरणका रूपमा २०३७ सालदेखि यता मान्न सकिन्छ । यस चरणलाई समन्वयवादी चरणका रूपमा पनि लिन सकिन्छ । विजय मल्लको नाट्ययात्रा २०३७ सालपछि पनि निरन्तर रूपमा चलिरहेको पाइन्छ । उनका २०३७ सालपछिका नाटकमा प्रयोगशीलता र सामाजिकताको समन्वय देखिन्छ । मल्लका यस्ता समन्वयवादी नाटकहरू यस प्रकार रहेका छन् ।

१. मानिस र मुखुण्डो पूर्णाङ्गी (२०४०)
२. स्मृतिको पर्खालभित्र पूर्णाङ्गी (२०४०)
३. पहाड चिच्याइरहेछ पूर्णाङ्गी (२०४१)
४. भूलैभूलको यथार्थ पूर्णाङ्गी (२०४१)
५. सृष्टि रोकिदैन एकाङ्गी (२०४८)
६. माधुरी पूर्णाङ्गी (२०४८)
७. सपनाका सन्तानहरू एकाङ्गी (२०४८)

विजय मल्लले २०३६ सालपछिका नाट्यकृतिहरूमा प्रयोगशीलतालाई मात्र प्राथमिकता नदिएर सामाजिक यथार्थलाई पनि समिश्रण गराएका छन् उनको मानिस र मुखुण्डो प्रयोगशील शैलीमा लेखिएको भए पनि यसमा समाजमा देखापर्ने विकृति र विसङ्गतिलाई देखाउन खोजिएको छ । नेपाली समाजमा प्रतिष्ठित मानिएका मुखुण्डोधारी व्यक्तिको घृणित कार्यले देशको कलाकौशल क्षतविक्षत हुँदै गएको र

कलालाई प्रचार गर्ने बहानामा प्राचीन कलाकारिता समानलाई विदेश लगेर राष्ट्रिय सम्पदा रित्याउँदै छन् भन्ने यथार्थस्थितिको चित्रण यसमा गरिएको छ ।

स्मृतिको पर्खालभिन्न नाटकमा उच्चवर्गहरूमा कसरी अनैतिकता र मूल्यहीनता विकास भएकोछ भन्ने कुरालाई यथार्थ रूपमा देखाइएको छ । विजय मल्लको अर्को नाटक पहाड चिच्चाइरहेछमा सामाजिक यथार्थका साथै परम्परावादी शैलीलाई देखाइएको छ । ठूला बडाका आतङ्कले सन्त्रस्त पहाडी जीवनलाई लिएर लेखिएको यस नाटकमा नेपाली युवकहरू विदेशी सेनामा भर्ती भएर अर्केका निम्ति युद्ध गर्न जाने परम्पराले गर्दा तिनका प्रेमीहरूका जीवनमा आइलाग्ने सङ्कटको प्रदर्शन गरिएको छ (खतिवडा, २०६४: पृ.४८) । त्यस्तै भूलैभूलको यथार्थ मा भ्रममा नै बाच्च विवश पात्रहरू त्यसैलाई यथार्थ मान्छन् भने यथार्थको बोध भएपछि त्यसबाट मुक्त भएर सन्तुष्टिको श्वास फेरको पाइन्छ ।

सृष्टि रोकिँदैन लघुनाटकमा आणविक सन्त्रासले विश्वलाई पारेको गम्भीर प्रभावलाई देखाउन खोजिएको छ । त्यस्तै माधुरी नाटकमा नारी समस्यालाई केन्द्र मानेर नारीको मनस्थितिको सूक्ष्म चित्रण गरिएको छ । विजय मल्लको अन्तिम एकाङ्की सपनाका सन्तानमा नारीको सपनामै भए पनि सन्तानप्रतिको चाहनालाई त्यो मानिसको प्रवेशले सपनामा नै सीमित पारिदिएको घटना यसमा प्रस्तुत गरिएको छ ।

यसरी विजय मल्लको नाट्ययात्रामा पहिलो, दोस्रो र चौथो चरणका तुलनामा तेस्रो चरण उर्वर किसिमको देखिन्छ । उनले संख्यात्मक दृष्टिले जति नाट्यकृतिहरूको रचना गरे ती सबै गुणात्मक दृष्टिले पनि उपयुक्त नै देखिन्छन् । विजय मल्ल नाटकहरूमा असामान्य चरित्रहरूको प्रयोग बढी गर्दछन् । त्यसै गरी उनका अधिकांश नाट्यकृतिहरूमा विचार र चिन्तन पक्ष देखिन्छ । विशेष गरी आफ्ना प्रयोगशील नाट्यकृतिहरूमा विभिन्न बिम्ब, प्रतीक, स्वैरकल्पना, मिथक तथा पूर्वदृश्यशैलीको राम्रो प्रयोग गरेका छन् । त्यसैले विजय मल्ललाई समपछिका प्रभावशाली नाटककार मानिन्छ । यिनका केही नाटकहरू रङ्गमञ्चमा पनि प्रदर्शित भएर सफलता प्राप्त गरेका

छन् । त्यसकारण विजय मल्लको योगदान नेपाली नाट्यक्षेत्रमा उर्वर किसिमको देखिन्छ ।

३.३ विजय मल्लका नाट्यप्रवृत्तिहरू

विजय मल्लले आफ्ना तीन दर्जन बढी नाट्यकृतिहरूमा विभिन्न किसिमका नाट्यप्रवृत्तिहरूलाई भित्र्याएका छन् । नाट्ययात्राको प्रारम्भमा सामाजिक यथार्थवादी देखिएका विजय मल्ल मनोवैज्ञानिक प्रयोगशील प्रवृत्तिको अनुशरण गर्ने अन्त्यमा समन्वयवादी नाट्यलेखन गरेको पाइन्छ । उनका नाट्य प्रवृत्तिहरूलाई निम्नानुसार चर्चा गरिएको छ ।

३.३.१ सामाजिक यथार्थवादी

समाजका मूल्य र मानकहरू प्रस्तुत गर्ने क्रममा नाटककारले सामाजिक खराबी वा विकृतिहरूको दुष्परिमाणहरूको आलोचना गर्नुका साथै सामाजिक यथार्थवादी नाटकमा देखिन्छ । यस्ता नाटकहरूमा नाटककारले समाजको पर्यवेक्षण गरेर त्यहाँ देखिएका कमजोरीहरूका उल्लेख गर्नुका साथै मार्गदर्शन पनि गरिरहेको हुन्छ (श्रेष्ठ २०६७:पृ.१४) ।

विजय मल्लका अधिकांश नाटकहरूमा समाजको नै प्रतिबिम्बित पाइन्छ । उनको प्रारम्भिक नाट्यकृति राधा माण्डिन मा पनि निम्नवर्गीय तत्कालीन नेवारी समाजको चित्रण देखिन्छ । साथै त्यस समाजका मूल्यमान्यता रीतिस्थिति संस्कार जस्ता कुराहरूलाई यस एकाङ्कीमा प्रस्तुत गरिएको छ । मल्लका यस्ता सामाजिक यथार्थवादी नाट्यकृतिहरूमा बहुलाकाजीको सपना, जीवन समस्या, हिमाल पग्लोस्, जीवनबीमा सत्ताको खोजमा, जिउँदो लास, पुरानो घर, पर्खालभिन्न पर्दछन् । यिनमा सामाजिक यथार्थवादी प्रवृत्ति पाइन्छ । तत्कालीन समाज र यसले पात्रहरूमा पारेको प्रभाव यी नाट्यकृतिहरूमा पाइन्छ ।

बहुलाकाजीको सपना नाटक प्रथम चरणको दोस्रो नाट्यकृति हो । २००७ साल पूर्वका राजनीतिक, सामाजिक वातावरणलाई लिएर लेखिएको उक्त नाटकमा दयनीय

जीवनका पृष्ठभूमिमा सामाजिक यथार्थको उद्घाटन गरिएको छ । जीवन समस्या पनि राजनीतिक पृष्ठभूमिमा लेखिएको सामाजिक यथार्थवादी एकाङ्कीमा राजनैतिक क्रियाकलापले एउटा परिवार क्षतविक्षत भएको र कतिपय व्यक्तिहरू आफ्नो स्वार्थमा भुलेको विषयलाई मूल कथ्य बनाइएको छ ।

विजय मल्लको हिमाल पग्लोस् एकाङ्कीमा यान्त्रिकता, अतियथार्थ सामाजिक शोषण भावनात्मक र वासनात्मक प्रेमजस्ता विषयहरू रहेका छन् । जीवनवीमा एकाङ्की पनि सामाजिक यथार्थमा आधारित छ । यसमा विश्वशान्तिको वकालत गर्दै मानवको संवेदनापूर्ण यथार्थलाई प्रस्तुत गरिएको छ । त्यस्तै सत्ताको खोजमा एकाङ्की नारी समस्यालाई मूल रूपमा लिएर सामाजिक रूढि, संस्कार, प्रेतात्मा , कानुन आदिलाई यथार्थ रूपमा प्रस्तुत गरिएको छ ।

जिउँदो लास नाटक पनि सामाजिक यथार्थमा लेखिएको पूर्णाङ्की नाटक हो । यो मूलतः असमान्य मनोविज्ञानमा आधारित छ । नारी मनस्थितिको विश्लेषण हुनुसँगै दमित कामेच्छाको अभिव्यक्ति विभिन्न स्वप्नको प्रतीकबाट यसमा भएको छ (प्रधान, २०६२ : पृ.२९) । पर्खालभिन्न एकाङ्कीमा पर्खालभिन्न बसेर तस्करीको काम गरी राष्ट्र, राष्ट्रियता र नेपाली नारीको अस्तित्व नै खतरामा पर्ने सामन्ती, शोषकहरूको विरुद्धमा आवाज उठाइएको पाइन्छ । त्यस्तै पुरानो घर एकाङ्कीमा पनि खोक्रो आदर्शलाई उदाङ्ग पार्ने काम गरिएको छ । यस एकाङ्कीमा दुई पुस्ताको मान्यतागत सङ्घर्ष पृष्ठभूमिमा शोषण र उदारताको द्वन्द्व पाइन्छ ।

यसरी विजय मल्लले आफ्ना नाट्यकृतिहरूको प्रमुख स्रोत समाजलाई नै मान्छन् । नेपाली समाजका सूक्ष्म सामाजिक तन्तुहरूलाई पात्रको मनोलोकसम्म पुऱ्याउन उनी सफल देखिन्छन् । समाजका यथास्थिति, परिस्थिति, परम्परित समस्यागत स्थिति र रुग्ण एवम् विकृति तथा राम्रा पक्षहरूको कलात्मक प्रस्तुति विजय मल्लका सामाजिक यथार्थवादी नाटकहरूमा देखिन्छन् ।

३.३.२ मनोवैज्ञानिक यथार्थवादी

मनोवैज्ञानिक यथार्थवादी नाटकहरूमा सामान्य तथा असामान्य पात्रहरूको मनोलोकको यथार्थको उद्घाटन गरेको पाइन्छ । खास गरी फ्रायडवादको प्रभावबाट लेखिएको नाटकहरूमा यौनका विविध पक्षको चित्रण गरिएको हुन्छ । त्यसैले मानिसको मनोजगत्भिन्न विभिन्न गतिविधिलाई उद्घाटन गर्ने नाटकलाई मनोवैज्ञानिक यथार्थवादी नाटक भनिन्छ (श्रेष्ठ: २०६७:पृ.१४) ।

विजय मल्लका नाटकमा मनोविज्ञानको प्रवलता पाइन्छ । नाट्ययात्राको दोस्रो चरणदेखि उनका नाटकहरूमा मनोवैज्ञानिक प्रवृत्ति पाइन्छ । अन्तर्द्वन्द्व, सपनाको देशमा, अपराध, बहुला कहींको, कोसँग जुधौं, बहुलाकाजीको सपना, कोही किन बर्बाद होस्, जिउँदो लास, शिलाको वङ्गला, माधुरी जस्ता नाट्यकृतिहरूमा मनोवैज्ञानिक प्रवृत्तिको प्रवलता देखिन्छ । यी नाटकहरूमा कतै समाजमनोविज्ञान, कतै नारी मनोविज्ञान तथा कतै बालमनोविज्ञान देखिन्छ ।

अन्तर्द्वन्द्व विजय मल्लको पहिलो मनोवैज्ञानिक एकाङ्की हो । यसमा एउटा कोठामा स्वीटर बुनिरहेकी श्रीमती र एकलै बोलिरहने श्रीमान सी.आइ. डि. कप्तानको उपस्थिति बाहेक यहाँ अन्य दृश्य पाइँदैन । राजनैतिक पृष्ठभूमिमा लेखिएको यस एकाङ्कीमा मानवीय क्रियाप्रतिक्रियालाई प्रस्तुत गरिएको छ । सपनाको देशमा एकाङ्कीमा बाल अपराध, मानसिक कुण्ठा, जिजीविषा र स्वार्थी मनोवृत्तिको घातप्रति-घातलाई प्रस्तुत गरिएको छ । त्यस्तै अपराध एकाङ्कीमा परम्परागत संस्कार नजानिँदो किसिमले उसका सन्तानहरूमा हस्तान्तरित हुन्छ भन्ने मनोवैज्ञानिक तथ्यलाई बाबु छोराको प्रसङ्गबाट व्यक्त गरिएको छ । यसरी अनुवांशिक संस्कार कसरी दोस्रो पुस्तामा हस्तान्तरित हुन्छ भन्ने मनोवैज्ञानिक पक्षको उद्घाटन यस एकाङ्कीमा भएको छ ।

बहुला कहींको एकाङ्कीमा कलाकारमा भएको कलाकारिताको चाहनालाई बुझ्न नसकेर गरेको व्यवहारबाट कलाकारमा परेको मनोवैज्ञानिक प्रभावलाई उद्घाटन गरिएको छ । त्यस्तै कोसँग जुधौं एकाङ्की पनि मनोवैज्ञानिक धरातलमा आधारित

देखिन्छ । खास गरी विक्रम नामक पात्रको मरणासन्न अवस्थाको मनस्थितिलाई केलाउने काम गरिएको छ । शिलाको बंगला एकाङ्कीमा राणाहरूको नराम्रो पतनलाई देखाउँदै मानिसको स्वतन्त्र भएर बाच्ने इच्छालाई शिलाको माध्यमबाट व्यक्त गरिएको छ । कोही किन बर्बाद होस् बालमनोविज्ञानमा आधारित नाटक हो । यस नाटकमा ध्रुव जस्तो आमाको स्नेहबाट वञ्चित भएको बालकलाई उभ्याएर उसको मनोविश्लेषणलाई मुख्य विषय बनाइएको छ (खतिवडा, २०६४: पृ. २५) ।

जिउँदो लास नाटकमा पनि खास गरेर उर्मिलाको मनोविज्ञानको चित्रण गरिएको छ । लोग्ने नफर्केपछि विकृतपूर्ण मनोदशामा पुगेकी उर्मिलाको विक्षिप्त अवस्थाको चित्रण यस नाटकमा गरिएको छ । त्यस्तै माधुरी पनि नारी समस्यामा आधारित मनोवैज्ञानिक नाटक हो । यसमा बालक औषधि खुवाउँदा खुवाउँदै मरेकोमा औषधि खुवाएर मारिएको हो भन्ने शङ्काले औषधि नखाने अड्डी लिएर बसेकी दुलही साहेबको मनोविश्लेषण गरिएको छ ।

यसरी विजय मल्लले नाटकृतिहरूमा बाल अपराध, मानिसक कुण्ठा, जिजीविषा र स्वार्थी मनोवृत्तिलाई छर्लङ्ग पारेका छन् । परम्परागत संस्कार र मृत्यु नजिक पुगेका मानवको रुग्ण मनस्थितिलाई अत्यन्त कलात्मक रूपमा स्पष्ट्याइएको छ । त्यस्तै विभिन्न सामाजिक व्यक्तिको अन्तर्मनको चित्रण, मानसिक कुण्ठा, यौनावेगको चित्रण जस्ता मनोवैज्ञानिक प्रवृत्तिहरू स्पष्ट चित्रण गरेका छन् ।

३.३.४ प्रयोगशीलता

प्रयोगशील नाटकहरूमा सामाजिक यथार्थको घेरा तोड्दै प्रतीकवाद, अभिव्यञ्जनवाद, अतियथार्थवाद, विसङ्गतिवाद, अस्तित्ववाद स्वैरकल्पना, पूर्वदृश्यशैली तथा महाकाव्यात्मक नाट्यशिल्पको अनुशरण गरी नाट्यकृतिहरूको रचना गरिन्छ । यस्ता प्रवृत्ति भएका नाटकहरूमा परम्परित नाट्यमान्यतालाई अस्वीकार गरिन्छ ।

विजय मल्लको नाट्यायात्राको तेस्रो चरणदेखि प्रयोगशील नाटकहरू बढी देखिन्छन् । कङ्काल, पत्थरको कथा, पुराणमा हराएकोपाना, दोभान, नाम नभएको मानिस, यो कस्तो दन्त्यकथा, पहाड चिच्याइरहेछ, मानिस र मुखुण्डो मल्लका प्रयोगशील नाटकहरू हुन् । उनको तेस्रो चरणकै प्रारम्भमा कङ्काल जस्तो प्रयोगशील एकाङ्की देखापर्दछ । यस एकाङ्कीमा अतियथार्थवादी, अभिव्यञ्जनवादी नवीन शिल्पगत प्रवृत्तिहरू प्रयोग गरेको पाइन्छ । प्रेतात्माको कथा रहेको यस एकाङ्कीमा आदिमतापरक धारणालाई मूर्तरूप दिँदै निर्जीव कङ्काललाई प्रतीक बनाइएको पाइन्छ । यसमा सामान्य घटनाक्रमको पृष्ठभूमिमा असामान्य क्रियाकलापहरू मुख्य रूपमा प्रस्तुत गरिएको छ ।

पत्थरको कथा विजय मल्लको एउटा उत्कृष्ट एकाङ्की हो । अतियथार्थवादी प्रवृत्तिलाई सफलतापूर्वक प्रयोग गरिएको यस एकाङ्कीमा मल्लले मालिक, नोकर, पत्नी मास्टर आदि सबै एकै ठाउँमा पुऱ्याएर बराबरी बनाउने र मरिसकेपछि पूर्वस्मृतिलाई भावभूमि बनाएर एकाङ्कीको रचना गरेका छन् । पुराणमा हराएको पाना मा पौराणिक उपाख्यान अर्थात् मिथकलाई पुर्नव्याख्या गरेर आजको सन्दर्भमा त्यसको के उपादेयता र आवश्यक छ भन्ने कुराको उल्लेखको अतिरिक्त समय प्रवाहलाई जोड्ने प्रयास गरिएको छ (मल्ल, २०३६:पृ.३८) । त्यस्तै दोभान मा पनि पौराणिक मिथकलाई समसामयिक युगमा रूपान्तरित गरिएको प्रयोगशील एकाङ्कीका रूपमा देखापर्दछ । नाम नभएको मानिस विजय मल्लको उत्कृष्ट एकाङ्कीका रूपमा देखापर्दछ । यसमा विसङ्गत चिन्तन र त्यसमा देखिएको अतियथार्थ मनुष्यको क्रियाकलापको चित्रण गरिएको छ । यो कस्तो दन्त्यकथा एकाङ्की विजय मल्लको दन्त्यकथा सम्बन्धित मिथकको प्रयोग गरिएर लेखिएको प्रयोगशील एकाङ्कीका रूपमा देखापर्दछ । यस एकाङ्कीमा राक्षसी नरसंहारको विरुद्ध नारीलाई उभ्याएर मल्लले आजको आणविक सन्त्रासको विपरीत कोमलता, संवेदनशीलता र करुणाजस्ता मानवीय भावनाहरूद्वारा विजयको चाहना गरेका छन् ।

विजय मल्लको अर्को पूर्णाङ्की नाटक पहाड चिच्याइरहेछ सामाजिक यथार्थका पृष्ठभूमिमा रचित परम्परावादी शैलीको नाटकको रूपमा देखापर्छ । ठूला-ठालुका आतङ्कले विदेशी सेनामा भर्ती भएर अर्केका निम्ति युद्ध गर्न जाने परम्पराले

गर्दा तिनको पारिवारिक जीवनमा पर्ने घातकलाई प्रस्तुत नाटकमा देखाइएको छ । मानिस र मुखुण्डो मल्लको अर्को पूर्णाङ्गी नाटक हो । निम्नवर्गीय परिवारको समस्यालाई यसमा देखाइएको छ र सामाजिक विकृति र विसङ्गतिमाथि प्रकाश पार्ने काम यस नाटकले गरेको छ ।

यसरी विजय मल्लले २०१८ सालपछिका केही नाट्यकृतिहरूमा परम्परालाई तोड्दै अभिव्यञ्जनावाद, प्रतीक, अतिथार्थवाद, विसङ्गति, अस्तित्व जस्ता नाट्यशिल्पलाई पालना गरेको पाइन्छ । उनी कतै प्रतीकहरूको प्रयोग गर्छन् भने कतै स्वैरकल्पनाको प्रयोग गर्दछन् भनी कतै मिथकहरूको पूर्णव्याख्या गर्छन् । खास गरीकन बाह्य यथार्थको सीमा उलङ्घन गर्नु दर्शकलाई मनोरञ्जन दिनुभन्दा बौद्धिक चिन्तनका निम्ति प्रेरित गर्नु उनका प्रयोगशील नाट्यकृतिहरूको उद्देश्य देखिन्छ ।

३.३.५ समन्वयात्मकता

विजय मल्लका वि.सं २०३६ पछिका नाट्यकृतिहरूमा समन्वयवादी प्रवृत्ति देखिन्छ । वि.सं. २०१८ पछिका सबै नाटकहरू प्रयोगशील मात्र नभएर सामाजिकताको पनि समन्वय पाइन्छ ।

विजय मल्लका यस्ता समन्वयवादी नाटकहरूमा मानिस र मुखुण्डो, पहाड चिच्च्याइरहेछ, सृष्टि रोकिदैन, स्मृतिको पर्खालभित्र भूलैभूलको यथार्थ र सपनाका सन्तानहरू हुन् । विजय मल्लले नाट्ययात्राको उत्तरार्द्धतिर विशेष गरी सामाजिकता र प्रयोगशीलतालाई समन्वय गरी नाटक लेखेको पाइन्छ । मानिस र मुखुण्डो प्रयोगशील शैलीमा लेखिएको नाटक भए पनि यसमा सामाजिक विषयवस्तुलाई चित्रण गरिएको छ । नेपाली समाजमा प्रतिष्ठित मानिएका मुखुण्डोधारी व्यक्तिका घृणित कार्यले देशको कलाकौशल क्षतविक्षत हुँदै गएको र कलालाई प्रचार गर्ने बहानामा प्राचीन कलाकारिताका समानलाई विदेश लगेर राष्ट्रिय सम्पदा रित्याउँदै छन् भन्ने यथार्थ स्थितिको चित्रण यसमा गरिएको छ ।

पहाड चिच्याइरहेछ नाटकमा विदेशी पल्टनमा भर्ती हुन जानु युद्ध र बन्दुकका आवाजले थर्केको त्रासद स्थितिको चित्रण गरिएको छ । सृष्टि रोकिदैन, लघुनाटकमा आणविक सन्त्रासले विश्वलाई पारेको गम्भीर प्रभावलाई केशर पात्रका माध्यमबाट प्रस्तुत गरिएको छ । त्यस्तै स्मृतिको पर्खालभिन्न नाटकमा यथार्थवादी मनोविश्लेषण गरिएको छ । महेश्वरको अचेतन मनमा आइरहने किशोरीको बुबाको हत्यास्मृति नै यस नाटकको मुख्य विषय बनेको देखिन्छ ।

भूलैभूलको यथार्थ नाटकमा पात्रहरू आफूले गरेको भूलमा अल्झेर रहेका हुन्छन् र यथार्थको उद्घाटन भएपछि भ्रमबाट मुक्त भएका छन् । सपनाका सन्तानहरू विजय मल्लको अन्तिम र उत्कृष्ट एकाङ्कीका रूपमा देखापर्दछ । यस एकाङ्कीमा वृद्धको सन्तानप्रतिको तीव्र चाहना पुतलीलाई सन्तान मानेर भए पनि पूरा गराइएको छ । यसरी नारीको सन्तानप्रतिको प्रेमलाई देखाउँदै नारीहरू सन्तानप्रति यति आशक्त हुन्छन् कि यथार्थमा नभए पनि सपनाको माध्यमबाट पनि आफ्नो चाहना पूरा गर्छन् भन्ने भाव यस एकाङ्कीमा पाइन्छ ।

यसरी विजय मल्लले नाट्ययात्राको उत्तरार्द्धतिर आएर प्रयोगशीलतालाई मात्र ध्यान दिई त्यसमा सामाजिकताको पनि समन्वय गराएका छन् । उनका २०३६ सालपछिका केही नाटकहरूमा समन्वयवादी प्रवृत्ति देखिन्छ । अन्तिम चरणमा उनले पुनः समाजका मूल्य मान्यता तथा संस्कृतिप्रति मोह राख्दै सामाजिक धरातलमा उभिएर नाट्यकृतिहरू रचना गरेका छन् ।

३.४ निष्कर्ष

विजय मल्लको नाट्यकारितामा लगभग तीनदर्जन भन्दा बढी कृतिहरू प्रकाशित भएको पाइन्छ । यिनको नाट्यलेखनको आरम्भ राधा मान्दिन (२००१) बाट भएको हो । यसरी २००१ सालदेखि २०४८ सम्मको नाट्यकारितालाई मुख्य रूपमा चार चरणमा विभाजन गरेर अध्ययन गर्न सकिन्छ । विजय मल्लको नाट्ययात्राको प्रथम चरणमा जम्मा दुईवटा नाट्यकृतिहरूको रचना भएको पाइन्छ ।

विजय मल्लको नाट्ययात्राको दोस्रो चरण अन्तर्द्वन्द्व एकाङ्कीबाट सुरु भएको पाइन्छ । उनले यस चरणमा मनोवैज्ञानिक प्रवृत्तिलाई प्रयोग गरेर नाटक लेखेका छन् । तेस्रो चरणदेखि विजय मल्लले नाटकहरूलाई नितान्त भिन्न किसिमले रचना गरेको पाइन्छ । यस चरणमा उनले प्रयोगशील प्रवृत्ति अपनाएर नाटकहरू लेखेका छन् । उनको कङ्काल (२०१८) बाट प्रयोगशील प्रवृत्ति देखिन्छ । यस्ता नाटकहरूमा विजय मल्लले स्वैरकल्पना, विसङ्गति, अतियथार्थ, अभिव्यञ्जना जस्ता पक्षलाई प्रयोग गरेको पाइन्छ । विजय मल्लका उत्तरार्द्धतिरका नाट्यकृतिहरूमा प्रयोगशीलता मात्र नभएर सामाजिक यथार्थलाई पनि समन्वय गराइएको छ । उनको नाट्ययात्राको चौथो चरणमा समन्वयवादी प्रवृत्ति देखिन्छ ।

विजय मल्लका नाट्यप्रवृत्तिहरूको चर्चा गर्दा के कुरा स्पष्ट हुन्छ भने उनले नाट्ययात्राको प्रारम्भमा सामाजिक यथार्थवादी प्रवृत्तिलाई अपनाएर नाटक लेखेको पाइन्छ । उनी दोस्रो चरणमा आएर सामाजिक यथार्थबाट विस्तारै मनोवैज्ञानिक यथार्थमा जोड दिएको पाइन्छ, तर उनको नाटकको प्रमुख धरातल भने समाज नै हो । तेस्रो चरणमा आएर मल्लले नवीन मान्यताहरूको प्रयोग गरेर प्रयोगशील प्रवृत्तिमा नाटकहरू लेखेका छन् । उनले धेरै नाटकहरू प्रयोगशील प्रवृत्तिमा नै लेखेको पाइन्छ । नाट्ययात्राको उत्तरार्द्धतिर भने विजय मल्लले समन्वयवादी प्रवृत्तिमा नाटकहरू लेखेको पाइन्छ । उनले प्रयोगशील प्रवृत्तिमा मात्र नभएर सामाजिक यथार्थलाई पनि समन्वय गरेर केही नाटकहरू लेखेको पाइन्छ ।

यसरी विजय मल्ल बालकृष्णसम पछिका प्रभावशाली नाटकार हुन् । उनले आफ्ना नाटकहरूमा प्रयोगशीलतालाई रङ्गमञ्चका माध्यमले अगाडि बढाउन सफल भएका छन् । रिमालका उत्तराधिकारीका रूपमा सामाजिक विषयवस्तुमा आधारित समस्या नाटक लिएर देखापरे पनि उनी विस्तारै मनोवैज्ञानिक र प्रयोगशील प्रवृत्ति लिएर नाटक लेखेको पाइन्छ, तर धेरैजसो विद्वान्हरूले उनलाई यथार्थवादी नाटककारका रूपमा बढी चर्चा गरेको पाइन्छ ।

चौथो परिच्छेद

सृष्टि रोकिदैन लघुनाटक सङ्ग्रहको विधातात्त्विक विश्लेषण

४.१ विषय परिचय

विजय मल्लको सृष्टि रोकिदैन लघुनाटक सङ्ग्रह वि.स.२०४८ सालमा प्रकाशित कृति हो ।। ने.रा.प्र.प्र.बाट प्रकाशित यस सङ्ग्रहमा सङ्गृहीत दुईवटा लघुनाटकहरू सृष्टि रोकिदैन र माधुरी हुन् । यस परिच्छेदमा विजय मल्लका यिनै प्रकाशित दुईवटा लघुनाटकहरूको विधातत्त्वका आधारमा विश्लेषण गरिएको छ ।

४.२ सृष्टि रोकिदैन हुन्छ लघुनाटकको विश्लेषण

सृष्टि रोकिदैन लघुनाटक २०४८ सालमा सृष्टि रोकिदैन नामक लघुनाटक सङ्ग्रहमा ने.रा.प्र.प्र बाट प्रकाशित भएको हो । प्रस्तुत लघुनाटक उक्त सङ्गालोको पहिलो स्थानमा संकलित छ । यो लघुनाटक आयामगत दृष्टिले हेर्दा जम्मा २७ पृष्ठमा विभाजित रहेको छ । छोटो आयाममा आबद्ध रहेको प्रस्तुत नाटकमा अङ्क तथा दृश्य विभाजन पाइँदैन । यो नाटक नेपाल प्रज्ञा प्रतिष्ठानको २९औँ जन्मजयन्तीका उपलक्ष्यमा २०४३ सालमा प्रज्ञाभवनमा मञ्चन समेत भएको पाइन्छ । सृष्टि रोकिदैन लघुनाटकको मूल विषयवस्तु अन्तर्राष्ट्रिय समस्या हो । विशेष गरेर वैज्ञानिक आविष्कारले निम्त्याउने सक्ने भयावह स्थिति र विकराल समस्याको चित्रण यसमा पाइन्छ । विज्ञानको उपलब्धिले सन्त्रास बढ्दै गएको वर्तमान समयमा एक दिन विश्व ध्वस्त हुने स्थितिको चित्रण प्रस्तुत नाटकमा गरिएको छ ।

४.१ विषयप्रवेश

विजय मल्लद्वारा लिखित सृष्टि रोकिदैन लघुनाटक सङ्ग्रह २०४८ सालमा नेपाल राजकीय प्रज्ञा प्रतिष्ठानबाट प्रकाशित भएको हो । सृष्टि रोकिदैन लघुनाटक सङ्ग्रह अन्तर्गको सृष्टि रोकिदैन लघुनाटक यथार्थवादी विषयमा आधारित

रहेको छ । यसमा केही मात्रामा प्रयोगशीलता पनि देखिन्छ । प्रस्तुत नाटक विजय मल्लको नाट्ययात्राको पछिल्लो चरणमा प्रकाशित भएको हो ।

प्रस्तुत नाटक आयामगत दृष्टिले जम्मा २७ पृष्ठमा विभाजित रहेको छ । छोटो आयाममा आबद्ध रहेको प्रस्तुत नाटकमा अङ्क तथा दृश्य विभाजन पाइँदैन । यो नाटक नेपाल प्रज्ञा प्रतिष्ठानको २९औँ जन्मजयन्तीका उपलक्ष्यमा २०४३ सालमा प्रज्ञाभवनमा मञ्चन समेत भएको पाइन्छ । **सृष्टि रोकिँदैन** लघुनाटकको मूल विषयवस्तु अन्तर्राष्ट्रिय समस्या हो । विशेष गरेर वैज्ञानिक आविष्कारले निम्त्याउने सक्ने भयावह स्थिति र विकराल समस्याको चित्रण यसमा पाइन्छ । विज्ञानको उपलब्धिले सन्त्रास बढ्दै गएको वर्तमान समयमा एक दिन विश्व ध्वस्त हुने स्थितिको चित्रण प्रस्तुत नाटकमा गरिएको छ ।

सृष्टि रोकिँदैन लघुनाटकमा जम्मा ७ जना पात्रहरूको उपस्थिति रहेको पाइन्छ । यसमा उपस्थिति भएका पात्रहरूमध्ये दुई जना नारी पात्र रहेका छन् भने पाँच जना पुरुष पात्रहरूको उपस्थिति रहेको देखिन्छ । यसरी यी पात्रहरूलाई कार्यका दृष्टिले प्रमुख, सहायक र गौण गरी चिनाउन सकिन्छ । यस परिच्छेदमा **सृष्टि रोकिँदैन** लघुनाटकहरूलाई विधातत्त्व अन्तर्गत पर्ने वस्तुयोजना, चरित्रचित्रण, संवाद, परिवेश, कार्यव्यापार, भाषाशैली र उद्देश्यका आधारमा विश्लेषण गरिएको छ ।

४.२.१ वस्तुयोजना

सृष्टि रोकिँदैन लघुनाटकको वस्तुस्रोत भनेको उत्पाद्य प्रकृतिको सामाजिक यथार्थवादी विषय हो । यसको वस्तुविन्यास सामान्यतया अन्वितित्रयको अवधारणामा आधारित देखिन्छ । यसमा स्थान, काल र समयको एकोन्मुखता देखिन्छ । यस नाटकमा घटनाहरू घट्ने स्थान सीमित रहेको छ, ती अनुसन्धानशालाको कक्ष र केशरको घर हुन् । यस नाटकमा स्थानको सीमा पनि सङ्क्षिप्त रहेको छ । यसमा जम्मा एक दिनको घटनाक्रमलाई प्रस्तुत गरिएको छ । यस प्रकार नाटकीय कार्यव्यापारको समय सीमा लगभग एक घण्टा जति रहेको पाइन्छ ।

प्रस्तुत नाटकमा केशरको वैज्ञानिक आविष्कारले ल्याएको विकराल अवस्थाबाट उसको मनस्थितिको विश्लेषण प्रमुख नाटकीय कार्यका रूपमा देखापरेको छ । वैज्ञानिक शास्त्रास्त्रको होडवाजीले एकदिन विश्वध्वस्त हुने विश्वजनीन समस्याको छटपटी केशरमा देखिन्छ । ऊ वैज्ञानिक भए पनि उसमा विज्ञानप्रतिको वितृष्णा भाव जागृत भएको छ । विज्ञानको आविष्कारले विभिन्न क्षेप्यास्त्रहरूको निर्माण भएको र तिनले एक एकदिन विश्वमा रहेका सम्पूर्ण मानिसको संहार गर्ने स्थितिको चित्रण यसमा गरिएको छ ।

सृष्टि रोकिँदैन नाटकमा मुख्य कथानकका साथै सहायक तथा प्रासङ्गिक कथानकहरू पनि जोडिएर आएका छन् । ती घटनाहरू भिन्न किसिमका भए पनि मुख्य घटनासँग अन्योन्याश्रित भएर आएका छन् । यस नाटकमा मुख्य कथानकमा वर्तमान विश्वको सन्त्रासपूर्ण अवस्था तथा वैज्ञानिक युगले ल्याएका नवीन आविष्कारले मानवको संहार हुने जस्ता घटनाहरू केशरका माध्यमबाट जानकारी पाइन्छ । सहायक तथा प्रासङ्गिक कथानकमा शर्मिष्ठा र गोपालका पत्रकारहरूसँग गरिएका कुराकानी, ध्रुव र मायाको आपसी वार्तालाप साथै ध्रुवको मायासँग विहे गरी बस्ने कल्पना आएका छन् ।

प्रस्तुत नाटकलाई यथार्थवादी नाट्यमान्यता अनुकूल आदि, मध्य र अन्त्य गरी तीनवटा खण्डमा विभाजन गरिएको छ । नाटकको आदिभागमा गोपाल र शर्मिष्ठाबीच गरिएका सामान्य कुराकानी, पत्रकारहरूको प्रवेश र पत्रकारहरूसँगका केही कुराकानी देखिन्छ । पत्रकारहरू केशरको अन्तर्राष्ट्रिय पुरस्कारका सम्बन्धमा अन्तर्वार्ता लिन आएका छन् । उनीहरूको केशरसँग भेट नभएर पनि गोपाल र शर्मिष्ठाले केशरका बारेमा सामान्य जानकारी दिएको पाइन्छ । नाटकको आदि भागमै ध्रुवकृष्ण र मायाको पनि प्रवेश भएको छ । उनीहरू पनि केशरलाई अन्तर्राष्ट्रिय पुरस्कार पाएकोमा बधाइ दिन आएका छन् । ध्रुवकृष्ण मायासँग विहे गरी बस्ने अनेक कल्पना गरेको छ, तर मायाको बुढेशकालमा विहे गरी बस्ने इच्छा नभएको कुरा पनि व्यक्त भएको छ । यहाँ सम्मका घटनाहरू प्रस्तुत नाटकको आदि भागमा आएका छन् ।

नाटकको मध्यभागमा केशरको उपस्थिति भएको छ । केशर वर्तमान युगप्रति विक्षिप्त भएको छ । विज्ञानले गरेको आविष्कारप्रति ऊ चिन्तित बनेको छ, केशर विश्वको यस्तो अवस्थाप्रति रुग्ण भएको छ । माया केशरकी प्रेमिका हो, तर पनि उसले केशरको यस्तो अवस्थामा आफूले उसलाई बिहे गर्छु भने व्यक्त गर्न सकेकी छैन । वर्तमान युगप्रति वितृष्णा उत्पन्न भएको केशरमा बिहे गर्ने र बच्चा जन्माउने कुराप्रति निराशा भाव देखिन्छ, त्यसैले उसले गोपाल र शर्मिष्ठालाई बिहे नगरी बस्न वचन समेत मागेको छ ।

नाटकको अन्त्यभागमा केशर पूरै मनोरुग्ण अवस्थामा देखिन्छ । उसले सृष्टि रोक्नुपर्छ, विश्वमा शान्ति स्थापना नहुँदासम्म बिहे गर्ने र सन्तान जन्माउने प्रक्रियाको अन्त्य हुनुपर्छ भन्ने विचार उसले व्यक्त गरेको छ । तर माया केशरको भनाइमा असन्तुष्ट जनाउँदै सृष्टि रोक्नु हुँदैन, यसलाई निरन्तरता दिनुपर्छ, सृष्टिको मुहान कहिल्यै रोक्न खोज्नुहुँदैन र गोपाल र शर्मिष्ठाको बिहे गराउनुपर्छ भन्ने विचार व्यक्त गरेकी छ । यसरी यी दुईका विचारमा द्वन्द्वको स्थितिको सिर्जना भएको पाइन्छ । यत्तिकैमा नाटकको अन्त्य भएको छ ।

यसरी प्रस्तुत नाटकमा सूच्य घटनाहरू पनि आएका छन् । माया ध्रुवकृष्णको प्रवेश हुँदा अनि केशरको प्रवेशमा पूर्वसूचना पाइन्छ । केशर वैज्ञानिक युगप्रति असन्तुष्टि भएका कारण सृष्टि प्रक्रियालाई रोक्न खोज्छ तर माया भन्ने सृष्टिलाई निरन्तरता दिन चाहेकी छ । उसले जीवन भरि केशरसँग बिहे गरी बस्न पाएकी छैन, त्यसकारण माया सृष्टि रोक्नु हुँदैन भन्ने पक्षमा अडिग रहेकी छ । त्यसैले केशर र मायाका बीचको द्वन्द्वले सघनता प्राप्त गरेको छ । यसरी मायाको सृष्टि रोकिँदैन भन्ने विचारमा यस नाटकको शीर्षकले सार्थकता प्राप्त गरेको छ ।

४.२.२ चरित्रचित्रण

सृष्टि रोकिँदैन लघुनाटक घटनाप्रधान नभएर चरित्रप्रधान नाटक हो । यसमा उपस्थिति भएका पात्रहरू सबै सामाजिक धरातलबाट टिपिएका छन् । यस नाटकमा

उपस्थिति भएका पात्रहरू सबै मञ्चीय नै देखिन्छन् र सूच्य पात्रहरूको उपस्थिति नाटकमा देखिँदैन । प्रस्तुत नाटकमा कुनै किसिमका देवता, राक्षस, पशुपक्षी जस्ता अमानवीय पात्रको समावेश नगरी यसमा सबै मानवीय पात्रहरूको उपस्थिति रहेको छ । सृष्टि रोकिँदैन यथार्थवादी नाटक भएकाले यसमा नायक, नायिका अथवा सत् र असत् पात्रहरू भनी छुट्याउन सकिँदैन ।

सृष्टि रोकिँदैन लघुनाटक सङ्क्षिप्त भएकाले यसमा पात्रहरू पनि थोरै रहेका छन् । यस नाटकमा जम्मा ७ जना पात्रहरूको उपस्थिति देखिन्छ । केशर, माया, शर्मिष्ठा, गोपाल, ध्रुवकृष्ण, पहिलो व्यक्ति र दोस्रो व्यक्ति आदि । प्रस्तुत नाटकमा केशर र मायाको मुख्य भूमिका रहेको छ भने शर्मिष्ठा गोपाल, ध्रुवकृष्णको सहायक भूमिका रहेको छ । साथै पहिलो व्यक्ति दोस्रो व्यक्ति र विद्यार्थीहरूको गौण भूमिका रहेको छ । यसरी सीमित चरित्र, सङ्क्षिप्त कथानक, सीमित परिवेश यस नाटकमा देखिन्छ । नाटकमा वर्गीय विभेद देखिँदैन तथा यसमा उपस्थित सबै पात्रहरू एउटै वर्गका देखिन्छन् । पात्रहरूले नाटकमा आ-आफ्नो कार्यव्यापारलाई अगाडि बढाउन मद्दत गरेका छन् । यसरी प्रस्तुत नाटकमा उपस्थित पात्रहरूलाई अलग-अलग रूपमा चरित्रचित्रण गरिएको छ ।

(क) केशर

केशर यस नाटकको प्रमुख पुरुष पात्र हो । सम्पूर्ण कथावस्तु उसकै सेरोफेरोमा आधारित रहेको देखिन्छ । नाटकमा उसका संवाद थोरै भए पनि कार्यका दृष्टिले केशरलाई प्रमुख पात्र मान्न सकिन्छ । केशर नाटकको मध्यभागमा प्रवेश गरे पनि उसको भूमिका महत्त्वपूर्ण रहेको छ । ऊ पढेलेखेको शिक्षित वैज्ञानिक हो । उसले विज्ञानमा विभिन्न नयाँ नयाँ अनुसन्धान गरेवापत अन्तर्राष्ट्रिय पुरस्कार पनि प्राप्त गरेको छ । आफू वैज्ञानिक भए पनि विज्ञानप्रतिको निराशभाव उसमा जागृत भएको छ । आणविक सन्त्रास तथा विभिन्न क्षेप्यास्त्रहरूको आविष्कारले विश्वको संहार हुन्छ भन्ने मनस्थिति उसमा देखिन्छ, यसरी केशर विसङ्गत पात्र पनि हो । विज्ञानले एकदिन संसार ध्वस्त पार्दछ भन्ने सन्त्रास उसमा देखिन्छ ।

केशर व्यक्ति पात्र हो । उसमा सुरुमा जेनेटिक्स सिद्धान्त र व्यवहारले मुनष्य जातिको कल्याण हुन्छ भन्ने चाहना थियो, तर पछि विभिन्न अनुसन्धानले आणविक क्षेप्यास्त्रहरूको निर्माण गरेपछि उसमा वैज्ञानिक पेसाप्रति नैराश्यभाव उत्पन्न भएको छ । ऊ वैज्ञानिक भएर राम्रो काम गरेवापत पुरस्कृत पनि भएको छ, तर उसमा हाल देखिएको विक्षिप्त मानसिकताले विश्वमा वैज्ञानिकहरूको घृणित व्यवहार मन पराउँदैन । यसबाट आहत बनेको केशरले सृष्टिलाई नै चुनौति दिने वैज्ञानिकहरूको व्यवहार र उनीहरूको विश्वको दृष्टिकोणलाई पनि मन पराउँदैन ।

स्वभावका दृष्टिकोणबाट केशर गतिहीन पात्र हो । नाटकको सुरुदेखि अन्त्यसम्म उसको विचारहरू एकैनासका देखिन्छन् । केशर वर्तमान युगप्रति आतङ्कित बनेको छ । वैज्ञानिक युगले ल्याएको बम गोला, मेसिन विभिन्न क्षेप्यास्त्रहरूले विश्व संहार हुन्छ भन्ने विचार उसको रहेको छ । त्यसैले ऊ वैज्ञानिक भएकोमा पश्चाताप र ग्लानि गरेको छ ।

यसरी **सृष्टि रोकिँदैन** नाटकमा केशर प्रमुख पात्र हो । ऊ मञ्चीय र बद्ध पात्र पनि हो । वर्तमान विश्वजनीन समस्याबाट ऊ क्षतविक्षत भएको हुँदा उसले विश्वशान्तिको कामना गरेको छ । साथै विश्वको यस्तो भयावह स्थितिमा बिहे गर्ने, सन्तान जन्माउने प्रक्रियाको अन्त्य गर्नुपर्दछ, त्यसैले सृष्टि रोक्नुपर्दछ भन्ने विचार केशरका माध्यमबाट अभिव्यक्ति भएको छ । यसरी वर्तमान युगप्रतिको वितृष्णा उसमा देखिन्छ । विश्वको यस्तो अवस्थामा केशरले गोपाल र शर्मिष्ठाको बिहे हुन सक्दैन भन्ने विचार पनि प्रकट गरेको छ ।

(ख) माया

माया यस नाटककी प्रमुख नारी पात्र हो । ऊ पढेलेखेकी शिक्षित पात्रका साथै शिक्षिका पनि हो । उमेरले बुढेशकाल लागे पनि माया अविवाहित नारी हो । आफ्ना बाबुआमा नभएको कारण भाइबहिनीको पालनपोषण तथा शिक्षादीक्षामा मायाको दिनचर्या बितेको छ । माया अनुकूल प्रवृत्ति भएकी पात्र हो । नाटकमा उपस्थित भएदेखि उसको विचार एकनासको भएकाले ऊ गतिहीन पात्र पनि हो ।

माया केशरले अन्तर्राष्ट्रिय पुरस्कार पाएकोमा बधाइ दिन केशरको अनुसन्धानकक्षमा ध्रुवकृष्णसँग आएको छ । ध्रुवकृष्णले बिहे गरी बस्ने कल्पना गरेको मायालाई मनपर्दैन । मायालाई बुढेशकालमा बिहे गरी बस्ने कुनै इच्छा देखिँदैन । ध्रुवकृष्णले बिहे गरी बसौं भन्दा मायाले यो उमेरमा किन बिहे गर्नुपर्‍यो, यति उमेर एकलै बस्दा गयो भने अब कति नै बाँचिएला र भन्ने कुरा व्यक्त गरेकी छ । यसरी माया व्यक्ति पात्रका साथै मञ्चीय र बद्ध पात्र पनि हो ।

माया साहसी नारी पात्र हो । ऊ केशरकी प्रेमिका हो, तर उसले केशरलाई बिहे गर्छु, मन पराउँछु भन्ने कुरा व्यक्त गर्न सकेकी छैन । केशरको अवस्थाले गर्दा मायाले केशरलाई आफ्नो प्रेमभाव दर्शाउन सकेकी छैन । केशर वर्तमान युगप्रति त्रसित भएर बिहे गर्ने, सन्तान जन्माउने कुराको अन्त्य गर्न चाहन्छ, उसले गोपाल र शर्मिष्ठाको बिहे हुन दिएको छैन । यसैको विरोधमा माया देखापरेकी छ । वर्तमान युग जे जस्तो भए पनि बिहे गर्ने, सन्तान जन्माउने प्रक्रियाको कहिल्यै अन्त्य हुन सक्दैन, त्यसैले गोपाल र शर्मिष्ठाको बिहे हुनुपर्छ भन्ने कुरा व्यक्त गरेकी छ ।

यसरी माया र केशरका बीच द्वन्द्वात्मक स्थितिको सिर्जना भएको छ । बिहे गर्ने सन्तान जन्माउने प्रक्रिया रोक्नुपर्छ भन्ने कुरामा वैचारिक मतभेद यी दुईमा देखापर्दछ । अन्त्यमा मायाले आफ्ना विचारहरूलाई तर्कपूर्ण रूपमा प्रस्तुत गरेकी छ । आफूले केशरसँग बिहे गर्न नसकेकी क्षतिपूर्ति स्वरूप उसले गोपाल र शर्मिष्ठाको बिहे जसरी पनि हुनुपर्छ भनेकी छ । संसारमा कुनै पनि व्यक्ति अजम्बरी हुँदैन एकदिने सबैले मनुपर्छ भन्दैमा सृष्टि नै रोक्ने राम्रो होइन, त्यसकारण गोपाल र शर्मिष्ठालाई आशीर्वाद दिनुपर्छ भन्ने कुरा अभिव्यक्त गरेकी छ ।

(ग) शर्मिष्ठा

शर्मिष्ठा यस नाटककी पुरक नारी पात्र हो । ऊ केशरकी छोरी पनि हो । ऊ पढेलेखेकी शिक्षित युवती हो । उसले अनुसन्धानशालामा काम गर्दछे । शर्मिष्ठाको भूमिका नाटकको आरम्भदेखि अन्त्यसम्म एकनासको भएको हुँदा ऊ गतिहीन तथा

स्थिर चरित्र हो । ऊ मिलनसार र सहयोगी पात्र पनि हो । उसले आफ्नो बाबुलाई अनुसन्धानशालामा सहयोग पनि गरेकी छ । शर्मिष्ठा गोपालकी साथी तथा प्रेमिका पनि हो । शर्मिष्ठाले माया र ध्रुवकृष्णलाई राम्रो व्यवहार गरेकी छ । नाटकको प्रारम्भमा पत्रकारहरूसँग पनि उसले आफ्नो बाबुको बारेमा सबै कुरा बताएकी हुँदा ऊ इमान्दार र सहयोगी देखिएकी छ ।

शर्मिष्ठा बाबुकी असल छोरी हो । उसले बाबुको इच्छा विपरीत कुनै कार्य गर्न सकिदैन, जसका कारण आफूले मन पराएको प्रेमीसँग बिहे नगर्ने वचन बाबुलाई दिएकी छ । यसरी आफ्नो बाबुको आत्माशान्तिको लागि उसले जीवनभर बिहे नगर्ने निर्णय गरेकी हो । नाटकको प्रारम्भमा गोपालसँग सामान्य किसिमको द्वन्द्व देखिन्छ । बाबुको विक्षिप्त अवस्थामा आफूलाई एकलै पारेकोमा ऊ गोपालसँग रिसाएकी पनि छ ।

शर्मिष्ठा व्यक्ति पात्र हो । उसको सहयोगी भावनाका कारण माया र ध्रुवकृष्णलाई सधैंका लागि आफ्नो क्वार्टरमा बस्न आग्रह गरेकी छ । उसले आफ्नो बाबुको स्वास्थ्य लाभका कारण माया र ध्रुवकृष्णलाई बस्नका लागि व्यवस्था मिलाएकी छ । ऊ बाबुको विक्षिप्त मनस्थितिप्रति चिन्तित देखिएकी छ ।

यसरी शर्मिष्ठा प्रस्तुत नाटकमा आरम्भदेखि अन्त्यसम्म उपस्थित भएकी छ । उसको व्यवहार र विचार महत्त्वपूर्ण रहेको देखिन्छ । आफ्नो बाबुको मनको शान्तिका लागि जीवनभर अविवाहित बस्न खोज्ने शर्मिष्ठा यस नाटकमा मञ्चीय र बद्ध पात्र हो ।

(घ) गोपाल

गोपाल यस नाटकको सहायक पुरुष पात्र हो । ऊ शर्मिष्ठाको मिलनसार साथीका साथै प्रेमी पनि हो । गोपाल पढेलेखेको शिक्षित व्यक्ति हो । उसले केशरकै निर्देशनमा पि.एच.डी. गर्दैछ । गोपाल सहयोगी भावना भएको पात्र हो । केशरको विक्षिप्त अवस्थाप्रति उसमा चिन्ता देखिन्छ । नाटकको आरम्भदेखि मध्यभागसम्म उसको उपस्थिति देखिएको छ ।

गोपाल गतिहीन पात्र हो । उसका विचारहरू एकनासका देखिन्छन् । ऊ पत्रकारहरूलाई अखबारका लागि जङ्गलमा होइन समाजमा शिकार खेल्दै हिड्छन् भन्दछ । त्यसैले पत्रकारले अखबार बढाइचढाइ लेखेको उसलाई मनपर्दैन । केशरका बारेमा पत्रकारहरूले सोध्नुपर्छ गर्दा ऊ भर्कन्छ । गोपाल पत्रकारसँग केशरका व्यक्तिगत कुराहरू नखोलिऊन् भन्ने चाहन्छ । गोपाल इमान्दार, सोभो र असल चरित्रको पात्र हो । केशरको असङ्गतिपूर्ण प्रलापहरू उत्तेजित मानसिक अवस्थामा बोलेका गोप्य कुराहरू सुन्नु उचित हुँदैन भन्ने लागेपछि ऊ बाहिर निस्कन्छ । यसैकारण उसको शर्मिष्टासँग सामान्य भनाभन भएको देखिन्छ ।

गोपाल सहयोगी, इमान्दार पात्रका कारण केशरको खुसी र आत्माशान्तिका लागि जीवनभर बिहे नगर्ने वचन दिएको छ । यसरी ऊ अरुको खुसीमा आफू पनि खुसी हुने पात्र हो । ऊ हरेक बखत शर्मिष्टालाई सहयोग गरेको छ । ऊ दिनभर ल्यावमा काम गर्दछ र साँझको बेला बाहिर घुम्न निस्कने गर्दछ ।

यसरी गोपाल व्यक्ति पात्रका साथै यस नाटकमा मञ्चीय र बद्ध पात्र पनि हो । ऊ असल र इमान्दार पात्रको रूपमा यस नाटकमा आफ्नो भूमिकालाई अगाडि बढाएको छ । तर उसको भूमिका नाटकको अन्त्यतिर भने अत्यन्त कम देखिएको छ ।

(ड) ध्रुवकृष्ण

ध्रुवकृष्ण यस नाटकको सहायक पुरुष पात्र हो । ध्रुवकृष्ण केशरको बाल्यकालको अत्यन्त मिलनसार साथी पनि हो । ऊ केशरले अन्तर्राष्ट्रिय पुरस्कार प्राप्त गरेकोमा बधाइ दिनका लागि मायासँग केशरको अनुसन्धानशालासम्म आएको छ । उसको नाटकमा उपस्थिति बीच भागबाट भए पनि नाटकको अन्त्यसम्म आफ्नो भूमिका निर्वाह गरेको छ ।

स्वभावका दृष्टिले ध्रुवकृष्ण गतिहीन चरित्र हो । ऊ पढेलेखेको शिक्षित व्यक्तिका साथै प्राध्यापक पनि हो । उसले जीवनभर बिहे गर्नका लागि मायालाई कुरिबसेको छ । बुढेशकालमा भए पनि बिहे गरी नयाँ जिन्दगी सुरुवात

गर्ने विचार ध्रुवकृष्णको रहेको छ । ऊ कल्पनामा भए पनि आफ्ना इच्छा, चाहना पूरा गर्ने व्यक्ति हो । उसले मायासँग बिहे गरेको, सन्तान जन्माएको, छोरोले मिसलाई भगाइ लगेको आदि कल्पना गर्दछ । यसरी ऊ कल्पनामा रमाउने पात्र हो । ऊ अनुकूल प्रवृत्तिको पात्र हो । ऊ केशरको मिलनसार साथी भएको हुँदा केशरको क्वार्टरमा बसेर हरबखत सहयोग गर्न चाहन्छ । ऊ पनि केशरको रुग्ण मानिसकताप्रति चिन्ता व्यक्त गर्दछ ।

ध्रुवकृष्ण कल्पनामा रमाउने व्यक्ति पात्र हो । ऊ बुढेशकालसम्म पनि बिहे नगरी केवल मायासँग बिहे गर्ने इच्छा राख्दछ । नाटकमा सबैभन्दा बढी संवाद उसैका भए पनि कार्यका दृष्टिले उसको भूमिका सहायक नै देखापर्दछ । केशरको रुग्ण मानिसक अवस्थामा उसले सम्झाउने प्रयत्न पनि गरेको छ । ऊ अलि ठट्ट्यौलो चरित्रको पात्र हो ।

यसरी ध्रुवकृष्ण प्रस्तुत नाटकमा मञ्चीय पात्रका साथै बद्ध पात्र हो । ऊ बुढेशकालमा भए पनि मायासँग बिहे गरी घरबार गर्न चाहेको छ । साथै विभिन्न कुराको कल्पना पनि गर्दछ । यसरी ध्रुवकृष्ण सहयोगी र मिलनसार चरित्र पनि हो ।

(च) गौणपात्रहरू

सृष्टि रोकिँदैन लघुनाटकमा गौण पात्रहरूको पनि उपस्थिति रहेको देखिन्छ । जसमा पहिलो व्यक्ति, दोस्रो व्यक्ति र विद्यार्थीहरू पर्दछन् । यिनीहरूको नाटकमा भूमिका अनिवार्य नभई गौण देखिन्छ । त्यसैले यी पात्रहरूको यहाँ चर्चा गर्नु खासै आवश्यक देखिँदैन । यिनीहरूलाई नाटकबाट हटाउँदा पनि नाटकको संरचनामा कुनै कमजोरी आउँदैन ।

४.२.३ संवाद/कथोपकथन

संवाद नाटकीय कार्यव्यापार गर्ने आधार, चरित्रचित्रण गर्ने माध्यम र विचार प्रस्तुत गर्ने साधन भएकाले नाटकको संवाद पनि सोही अनुरूप समायोजन भएको पाइन्छ । प्रसङ्ग र परिस्थिति अनुकूल रहेर नाटकीय कार्यव्यापारलाई अधि

बढाउन सफल यस नाटकमा सबै पात्रहरूका बीचमा संवाद सम्पन्न भएको छ । संवादहरू कतै एक वाक्यका देखिन्छन् भने कतै एक्काईस वाक्यसम्म बोलेका संवाद शर्मिष्ठाको देखिन्छ । एकोहोरो रूपमा गरिएका उसका संवादहरू ध्रुवलाई आफ्नो क्वार्टरमा बस्न आग्रह गर्दा आएका छन् । आफ्नो बाबुको मानसिक अवस्था ठीक हुन्छ भन्ने कुरालाई ख्याल राखेर शर्मिष्ठाले ध्रुवलाई बस्नका लागि आग्रह गरेकी छ ।

प्रस्तुत नाटकमा विभिन्न पात्रहरूद्वारा बोलिएका संवादलाई नियाल्दा निम्नानुसार देखाउन सकिन्छ :

केशर - १८	पहिलो व्यक्ति १३
माया - ५८	दोस्रो व्यक्ति -७
शर्मिष्ठा -४१	विद्यार्थीहरू -१
गोपाल-२८	ध्रुवकृष्ण ६४
	जम्मा २३०

प्रस्तुत नाटकमा केशका संवाद जम्मा अठार भए पनि उसैको केन्द्रीयतामा नाटकको विषयवस्तु घुमेकाले केशरलाई प्रमुख पात्र मान्न सकिन्छ । नाटकमा सबैभन्दा बढी ध्रुवकृष्णका चौसठ्ठी संवाद भए पनि उसलाई सहायक पात्र मानिन्छ ।

यसप्रकार नाटकमा संवादद्वारा नै कथावस्तुको विकास भएको पाइन्छ । नाटकमा केशरका संवादमा वैज्ञानिक शास्त्रास्त्रले ल्याएको चमत्कार र त्यसले विश्वमा पार्न सक्ने नराम्रो प्रभावलाई व्यक्त गरेका छन् । गोपाल र शर्मिष्ठाका संवादमा पत्रकारहरूप्रतिको दृष्टिकोण र केशरको रुग्ण मानसिक अवस्थाका बारेमा गरिएका संवादहरू रहेका छन् । ध्रुव र मायाका संवादमा ध्रुवको मायासँग बिहे गर्ने काल्पनिक अभिव्यक्ति देखिन्छ । भने मायाका संवादमा बिहेप्रति कुनै इच्छा नभएको कुरा व्यक्त भएको छ । साथै माया र केशरका बीचमा गरिएका संवादहरू तार्किक किसिमका द्वन्द्वात्मक देखिन्छन् । यिनीहरूका संवादमा के देखिन्छ भने

केशर सृष्टि रोक्नुपर्छ भन्ने कुरा व्यक्त गर्दछ भने माया सृष्टि रोकिँदैन यो निरन्तर चलिरहन्छ भने कुरा अभिव्यक्ति गरेकी छ । जस्तै :

माया : “तपाईंको दृष्टिमा होला । तर हाम्रो दृष्टिमा हैन । कोही अजम्मरी भएर जन्मेको छैन यहाँ, बुभुनुको कालले सबलाई एकदिन लान्छ, लान्छ तर सृष्टिलाई रोक्ने कसैको अधिकार छैन” (मल्ल, २०४८:पृ.२५) ।

यसरी प्रस्तुत नाटकमा पात्रानुकूलका संवादहरू देखिन्छन् । यस नाटकमा उपस्थित सबै पात्रहरू पढेलेखेका र शिक्षित हुँदा उनीहरूका संवाद पनि तार्किक र बौद्धिक किसिमका रहेका छन् । यस नाटकमा संवादहरू कार्यमूलक भन्दा विवरणात्मक देखिन्छन् ।

४.२.४ परिवेश

देशकाल परिस्थितिको चित्रण नै परिवेश विधान हो । कुनै पनि कृतिमा कालगत र स्थानगत रूपमा परिवेशलाई लिइएको हुन्छ । यस नाटकमा वर्तमान सन्त्रासपूर्ण विश्वको स्थिति र वैज्ञानिक आविष्कारले ल्याएको विश्वजनीन सङ्कटलाई मुख्य परिवेश बनाइएको छ । प्रस्तुत नाटक कुन ठाउँको हो भन्ने कुरा कतै उल्लेख गरेको पाइँदैन, तर कार्यव्यापारका दृष्टिकोणबाट सहरी परिवेशकै भल्को पाउन सकिन्छ । यस नाटकमा रङ्गमञ्चीय परिवेश सीमित देखिन्छ भने वास्तविक वैचारिक परिवेश भने व्यापक देखिन्छ । नाटकका घटनाहरू अनुसन्धानशालाको कक्ष र केशरको क्वार्टरमा घटेका छन् ।

यस नाटकमा सबै पात्रहरू शिक्षित र सहरी परिवेशकै देखिन्छन् । पात्रहरूका बोली व्यवहार, उनीहरूका कार्यव्यापारलाई दृष्टिगत गर्दा सहरी सभ्य मध्यमवर्गीय समाजको चित्रण देखिन्छ । आणविक क्षेप्यास्त्रले निम्त्याउने युद्धको कोलाहलपूर्ण परिवेश, बम, वर्षा न्युक्लियर रियाक्टरको दुर्घटना आदिले विश्वमा हुनसक्ने खतरापूर्ण स्थितिको सिर्जना गरेको पाइन्छ । यो नाटक लघुआकारको भएको हुँदा यसमा आएको परिवेश छोटो र सीमित रहेको छ, तर केशरका संवादहरूबाट

विश्वमा हुनसक्ने धनजनको क्षतिबाट उत्पन्न हुने सम्भावित परिवेशलाई व्यापक रूपमा देखाइएको छ । त्यसैले नाटकमा वैचारिक परिवेश विस्तृत रूपमा आएको पाइन्छ । शर्मिष्ठा र गोपाल ल्यावमा काम गर्ने साथी हुन् , उनीहरू साँझको समयमा बाहिर घुम्न निस्कन्छन् । तर केशरको मानसिक अवस्थाप्रति उनीहरू चिन्तित देखिन्छन् । माया र ध्रुवकृष्ण काल्पनिक परिवेशमा रमाउने गर्दछन् । अनुसन्धानशालको कक्षमा बसेर ध्रुवकृष्ण मायासँग बिहे गरेको कल्पना गरी रमाउने गर्दछ ।

प्रस्तुत नाटकमा केशर अन्तर्राष्ट्रिय समस्याले सताइएको छ । वर्तमान विश्वको भयावह स्थितिबाट त्रसित भएर ऊ भित्रभित्रै क्षतविक्षत भएको छ । उसको मानसिकता रुग्ण भएको छ । यसै कारण उसलाई सृष्टि गर्नु उचित लाग्दैन, त्यसकारण सृष्टि रोक्ने विचारमा उसले आफ्नी छोरीको बिहे हुन नसक्ने कुरा बताउँछ । तर केशरको विचारमा असहमति जनाउँदै मायाले सृष्टि रोक्नु हुँदैन यो निरन्तर चलिरहने प्रक्रिया हो भन्ने कुरा अभिव्यक्त गरेकी छ । यसरी यी दुईमा वैचारिक द्वन्द्वात्मक स्थितिको सिर्जना भएको छ ।

यसरी नाटकमा रङ्गमञ्चीय परिवेश सङ्क्षिप्त भए पनि वैचारिक परिवेश व्यापक रूपमा प्रस्तुत भएको छ । केशरको वैज्ञानिक शास्त्रास्त्रको होडबाजीले संसार ध्वस्त हुने जस्ता कुराले विश्वजनीन समस्याको चित्रण गरेको छ । यसमा घटनाहरू सीमित परिवेशमा घटे पनि नाटकले चित्रण गर्न खोजेको परिवेश व्यापक रूपमा आएको छ ।

४.२. ५ उद्देश्य

सृष्टि रोकिँदैन लघुनाटक सामाजिक यथार्थवादी नाटक हो । यस नाटकमा उपस्थित भएका सबै पात्रहरू एउटा मात्र समस्यामा केन्द्रित छैनन् । पात्रका आ-आफ्ना कथाहरू शिलशिलाबद्ध रूपमा यसमा आएका छन् । प्रस्तुत नाटकमा सबै पात्रहरू आ-आफ्ना पेसामा संलग्न छन् । खास गरी वर्तमान परिवेशमा विज्ञानले पारेको प्रभावले गर्दा मानवीय मानसिकतामा पारेको आघातलाई केशर पात्रका माध्यमबाट देखाउन खोजिएको छ ।

केशर वैज्ञानिक हो, उसले राम्रो काम गरेवापत विज्ञानमा अन्तर्राष्ट्रिय पुरस्कार प्राप्त गरेको छ, तर विज्ञानले पारेको विश्वको सङ्कटपूर्ण स्थितिले गर्दा ऊ वैज्ञानिकहरूको घृणित व्यवहार मन पराउँदैन । यही पात्रका माध्यमबाट विश्वशान्तिको कामना गर्ने नाटककारले वैज्ञानिकहरू अब कसैबाट नभएर स्वनिर्णयबाट सञ्चालित हुनुपर्ने कुरामा जोड दिएको पाइन्छ । विसङ्गतिपूर्ण संसारमा सङ्गति खोज्नु र वैज्ञानिकहरूको स्वअस्तित्वको रक्षा गर्नु यस नाटकको उद्देश्य देखिन्छ ।

विश्वको समस्याजनक स्थितिबाट केशर पिरोलिरहेको छ । त्यसकारण यस्तो अवस्थामा सृष्टि रोक्नुपर्छ, बिहे गर्ने सन्तान जन्माउने कुराको अन्त्य गर्नुपर्छ भन्ने अवस्थामा पुगेको छ । तर मायाले जे जस्तो परिस्थितिको सिर्जना आइपरे पनि सृष्टि प्रक्रिया रोक्नु हुँदैन र यसको मुहान थुन्न खोज्नु हुँदैन । मृत्यु त अवश्य हुन्छ, तर मृत्युसित डराएर सृष्टि नै रोक्न खोज्नु हुँदैन भन्ने विचार व्यक्त गरेकी छ । यही विचार नै यस नाटकको महत्त्वपूर्ण पक्ष हो ।

अन्त्यमा मायाका विचारबाट नै नाटक टुङ्गिएको छ । केशरको भनाइमा असहमति जनाउँदै मायाले सृष्टिलाई निरन्तरता दिनुपर्छ र शर्मिष्ठा र गोपालको बिहे हुनुपर्छ । यिनीहरूलाई आशीर्वाद दिनुपर्छ भन्ने कुरा प्रकट गरेकी छ ।

प्रस्तुत नाटकमा विसङ्गतिवादी दृष्टि पनि अभिव्यक्त भएको छ । केशरका संवादमा विसङ्गतिपूर्ण भावना उत्पन्न भएका छन् । वर्तमान विश्वप्रति आतङ्कित भएर सृष्टिप्रक्रिया रोक्न खोज्नु केशरमा देखिएको विसङ्गतिबोध हो । यसरी प्रस्तुत नाटक समस्याप्रधान नाटक हो । विश्वमा हुनसक्ने सम्भावित समस्या तथा मानवको संहार हुने घटनालाई यसले सफल रूपमा चित्रण गरेको छ ।

४.२.६ अभिनय

नाटक मूलतः दृश्य विधा हो । यसको अन्तिम अभीष्ट रङ्गमञ्च हो कुनै पनि नाटकको सफलता र असफलतालाई जाँच्ने एउटा प्रमुख र संवेदनशील आधार भन्नु नै यसभित्रको पात्रहरूको अभिनय हो । नाटक र अभिनय एक अर्काका परिपूरक हुन् र नाटकलाई साहित्यका अन्य विधाहरूसँग पृथक राख्ने सर्वाधिक महत्त्वपूर्ण पक्ष पनि

अभिनेयता नै हो । नाटक संवादात्मक हुने भएकाले यसमा उपस्थिति भएका पात्रहरूको अभिनय संवाद अनुसार प्रभावकारी रूपमा अधि बढ्छ ।

सृष्टि रोकिँदैन लघुनाटक अभिनयका दृष्टिकोणबाट एउटा सफल र सशक्त नाटकका रूपमा लिन सकिन्छ । यसमा कथावस्तुको विकास सरल, सहज र कौतूहलतापूर्वक विकसित भएको छ । कथानकको विकासमा सहयोग पुऱ्याउने आवश्यक पात्रहरूको मात्र प्रयोग गरिएकामा अनुसन्धानशालाको कक्ष वरिपरि तथा केशरको घरसम्ममा सम्पूर्ण नाटकको कार्यव्यापार टुङ्गिने हुनाले रङ्गमञ्चीय सामग्रीको तर्जुमा गर्नमा कुनै कठिनाइ देखिँदैन ।

अभिनयका दृष्टिले प्रस्तुत नाटकमा वाचिक अभिनयकै प्रधानता देखिन्छ । यसमा सम्पूर्ण कुराको पृष्ठभूमि थाहा पाइने हुनाले वाचिक अभिनयलाई प्रमुखता दिइएको छ । यसरी स्थिर वाचिक अभिनय यसमा प्रस्तुत भएको छ । वाचिक अभिनयले थोरैमा धेरै अनि अन्य अभिनयका माध्यमबाट व्यक्त गर्न असम्भव कुराहरू सजिलैसँग प्रकट गर्न सकिने भएकाले प्रस्तुत नाटकमा वाचिक अभिनयको प्रधानता देखिन्छ ।

त्यस्तै शरीरका विभिन्न अङ्गप्रत्याङ्गको उचित सञ्चालनद्वारा व्यक्त गरिने अभिनयलाई आङ्गिक अभिनय भनिन्छ । तर यस नाटकमा आङ्गिक अभिनय थोरै मात्र देख्न सकिन्छ । यस नाटकमा कतै सात्त्विक अभिनय पनि आएको छ । खास गरी केशर राम्रो काम गर्नका लागि वैज्ञानिक भएको छ, तर विज्ञानले विनाशकारी प्रवृत्ति ल्याउँदा उसमा खेद, चिन्ता, पश्चाताप र ग्लानिको भावनाले उसको मानसिकता नै बिथोलिएको छ ।

यसरी **सृष्टि रोकिँदैन** लघुनाटकमा अभिनय पक्ष सार्थक देखिन्छ । यसमा अङ्ग विभाजन नभएको हुँदा सीमित पात्र, सीमित परिवेशले गर्दा नाटकले रङ्गमञ्चीय सफलता प्राप्त गरेको छ । अभिनयको सफलतामा नाटकको संवाद योजना भाषाशैलीले निकै ठूलो मद्दत पुऱ्याएको छ । त्यस्तै भाषाशैलीको प्रयोगमा पनि पात्रको स्तरलाई ख्याल गरिएकाले नाटकमा सहज अभिनेयताको अभिवृत्ति हुनपुगेको

छ । कतै कतै लामा संवादको प्रयोग भएको हुँदा मञ्चनमा केही सामान्य कठिनाइको स्थिति पनि देखिन्छ, तर प्रस्तुत नाटक अभिनयमूलक नै रहेको छ ।

४.२.७ भाषाशैली

सृष्टि रोकिँदैन लघुनाटकको भाषाशैली परिष्कृत र परिमार्जित भए पनि बौद्धिक किसिमको रहेको देखिन्छ । जसले गर्दा सर्वसाधारण पाठकका लागि सहजै बुझ्न केही कठिन हुनसक्ने देखिन्छ । यस नाटकमा काव्यात्मक अनुभूतिको बेजोड सङ्गम नभएर पनि भाषा स्तरीय नै पाइन्छ । विशेष गरेर सहरिया परिवेशमा शिक्षित व्यक्तिले बोल्ने भाषाको प्रयोग यसमा देखिन्छ । यस नाटकमा उपस्थित भएका पात्रहरू वैज्ञानिक, प्राध्यापक, पत्रकार, विद्यार्थी भएको हुँदा उनीहरूले बोल्ने भाषामा अङ्ग्रेजी शब्दको आधिक्यता पाइन्छ । त्यसैले भाषामा ग्राम्यता सरलता, सहजता, स्वभाविकता खासै पाउन सकिँदैन ।

प्रस्तुत नाटकमा तत्सम, तद्भव र आगन्तुक शब्दहरूको चयन देखिन्छ । जस्तै: डिक्टेट, व्वायफ्रेन्ड, एप्वाइन्टमेन्ट, डिसआमीमेन्ट, ड्राफटिड, स्टेज, मिडिया, रिक्वाक्टर, टेम्परेचर, चियर जस्ता अङ्ग्रेजी आगन्तुक शब्दहरूले नाटक केही जटिल बन्न पुगेको छ । कतिपय वाक्य वा पङ्क्तिहरूमा सामान्य भाषिक विचलन, व्याकरणगत विचलन साथै आगन्तुक शब्दहरूको अत्यधिक प्रयोगले नाटकको अपेक्षाकृत सफलता प्राप्त गर्न सकेको छैन । प्रस्तुत नाटकमा ग्राम्यता तथा भर्रा नेपाली शब्दहरूको प्रयोग न्यून पाइन्छ । नाटकमा निपातीय प्रयोग कतै देखिन्छ- रे, है, लौ, नि, ए, कि, क्यारे जस्ता निपातले नाटकलाई सुन्दर बनाएका छन् । वाक्य गठनमा सरल, संयुक्त र मिश्र वाक्यको प्रयोग तथा संयुक्त वाक्यको अधिकतम प्रयोग यसमा देखिन्छ । सामान्यतया यस नाटकमा पात्रहरू पढेलेखेका हुँदा लिङ्ग, वचन, आदर जस्ता कुराहरूमा सङ्गति मिलेको देखिन्छ । नाटकमा उखान, टुक्का तथा गीतको प्रयोग कतै देखिँदैन ।

यसरी प्रस्तुत नाटकको भाषाशैली परिष्कृत, परिमार्जित र स्तरीय रहेको छ भने अत्यधिक आगन्तुक शब्दहरूको प्रयोगले गर्दा बौद्धिकताको सृजना भएको पाइन्छ ।

विशेष गरी विज्ञानका शब्दहरूको बढी प्रयोगले सामान्य पाठकका लागि केही जटिलताको सिर्जना भएको पाइन्छ ।

४.३ माधुरी नाटकको विश्लेषण

सृष्टि रोकिँदैन सङ्ग्रहअन्तर्गतको पूर्णाङ्गी नाटक माधुरी हो । यो पनि (२०४८ सालमा नेपाल राजकीय प्रज्ञा प्रतिष्ठानबाट प्रकाशित भएको पाइन्छ । यो नाटक प्रकाशित हुनुभन्दा अगाडि ने.रा.प्र.प्र. बाट २०४० सालमा सन्त्रासमय जिन्दगी शीर्षकमा मञ्चन भएको पाइन्छ । पछि २०४८ सालमा सृष्टि रोकिँदैन सङ्ग्रहमा सङ्कलित रहेको पाइन्छ ।

सृष्टि रोकिँदैन लघुनाटक सङ्ग्रह अन्तर्गतको माधुरी मनोवैज्ञानिक यथार्थवादी नाटक हो, तर यसमा सामाजिक यथार्थता पनि पाउन सकिन्छ । यो नाटक पनि विजय मल्लको नाट्ययात्राको अन्तिम चरणमा प्रकाशित भएको हो । आयामगत दृष्टिले यो जम्मा ३४ पृष्ठमा विभाजित रहेको छ । छोटो आयाममा आबद्ध रहेको प्रस्तुत नाटकमा दुईवटा अङ्क विभाजन देखिन्छ । प्रस्तुत नाटकको मूल विषय नारी समस्या हो । खास गरी जवान दुलही साहेबको अतृप्त यौन कुण्ठाको उद्घाटन र यौनजन्य मनोविश्लेषण गर्नु यस नाटकको मुख्य विषयवस्तु हो ।

प्रस्तुत नाटकमा जम्मा ८ जना पात्रहरूको उपस्थिति देखिन्छ । यहाँ तीन जना पुरुष पात्र र पाँच जना नारी पात्र प्रस्तुत भएका छन् । सूच्य पात्रका रूपमा दुलहीसाहेबको छोरो, कल्पना, शम्भु र माधुरीका विश्वविद्यालयका साथीहरू आएका छन् । यस परिच्छेदमा माधुरी नाटकलाई विधातत्त्व अन्तर्गत पर्ने वस्तुयोजना, चरित्रचित्रण, संवाद, परिवेश, भाषाशैली, अभिनय र उद्देश्यका आधारमा विश्लेषण गरिएको छ ।

४.३. १ वस्तुयोजना

माधुरी नाटकको वस्तुस्रोत भनेको उत्पाद्य प्रकृतिको मनोवैज्ञानिक यथार्थवादी विषय हो । यसको वस्तुविन्यास सामान्यतया अन्वितित्रयको अवधारणामा आधारित देखिन्छ । यसमा स्थान र समयको एकोन्मुखता देखिन्छ । माधुरी नाटकमा घटना घट्ने सीमित स्थान रहेको छ । दुलहीसाहेबको घर वरपर तथा कोठामा घटनाहरू

घटेको पाइन्छ । यसमा स्थानको सीमा पनि सङ्क्षिप्त रहेको छ । यस नाटकमा जम्मा एक दिनको घटनाक्रमलाई प्रस्तुत गरिएको छ । यसप्रकार नाटकीय कार्यव्यापारको समय सीमा लगभग सवा एक घण्टा जति रहेको छ ।

प्रस्तुत नाटकमा विशेष गरेर दुलहीसाहेवको मनोवैज्ञानिक विक्षिप्त अवस्थालाई देखाउन खोजिएको छ । प्राणराजा र माधुरी मैसावको जोडीप्रतिको ईर्ष्या र द्वेषबाट उत्पन्न मानसिक विकृति र असामान्य मनस्थितिले दुलहीसाहेवको दिनचर्यामा आएका असामान्य व्यवहारहरूको उल्लेख यस नाटकमा पाइन्छ । खास गरी जावन दुलहीसाहेवको अतृप्त यौन कुण्ठाको उद्घाटन र यौनजन्य मनोविश्लेषण यसको प्रमुख पक्ष हो ।

माधुरी नाटकमा मुख्य कथानकका साथै सहायक तथा प्रासङ्गिक कथानकहरू पनि जोडिएर आएका छन् । ती घटनाहरू मुख्य कथानकसँग अन्योन्याश्रित भएर आएका छन् । यस नाटकमा मुख्य कथानकका रूपमा दुलही साहेवको मनस्थितिको चित्रण गरिएको छ । उसको छोरो मरेका कारण ऊ शोकाकूल अवस्थामा पुगेकी छ । अर्कोतिर माधुरी र प्राणराजाको जोडीसँग उसमा ईर्ष्या भाव जागेको पाइन्छ । सहायक तथा प्रासङ्गिक कथानकमा माधुरीको छुट्टै कथा रहेको छ । ऊ विश्वविद्यालयमा अध्ययनरत विद्यार्थी हो । हाम्रो जस्तो पुरुषप्रधान समाजले नारीमाथि गरेको दुर्व्यवहार र सतीप्रथा, कुरीति जस्ता पक्षमा माधुरीको विरोधपूर्ण भावना रहेको छ । त्यस्तै श्यामा र रुद्रलालको पनि छुट्टै कथानक आएको पाइन्छ ।

प्रस्तुत नाटकलाई यथार्थवादी नाट्यमान्यता अनुकूल आदि, मध्य र अन्त्य गरी तीनवटा खण्डमा विभाजन गरिएको छ । नाटकको आदि भागमा श्यामा र रुद्रलालका कुराकानी रुद्रलाल त्यस घरमा बस्न नसक्ने कुरा श्यामलाई बताउनु तथा श्यामाले जे भए पनि त्यस घरबाट निस्कन नपाइने कुरा बताउनु, यत्तिकैमा दुलहीसाहेवको प्रवेश हुनु, दुलहीसाहेवले श्यामासँग ढोकाको चुकुल नभएकाले राति सुत्न नसकेको बताउनु, साथै दुलहीसाहेवले रुद्रलाललाई खानामा जे पायो त्यही राख्छ भनेर हप्काउनु,

माधुरीको प्रवेश हुनु, र प्राणराजाले माधुरीलाई पार्टीमा जान बोलाउनु सम्मका घटनाहरू आएका छन् ।

नाटकको मध्यभागमा दुलहीसाहेव प्राणराजाको हातबाट तस्वीर खोस्दा तस्वीर खसेर फुट्नु, माधुरीका साथीहरू उर्मिला साधनको प्रवेश, माधुरी पुरुषवादी समाजसँग बदला लिने भावना राख्नु, पुरानो सामाजिक संरचनामा आँधीबेरी ल्याई नयाँ समाजको निर्माण गर्न चाहनु मध्य भागमा पर्दछन् साथै माधुरी पार्टीमा जानका लागि तयार हुनुजस्ता घटनाहरू यसै भागमा आएका छन् ।

नाटकको अन्त्यभागमा दुलहीसाहेव पूरै विक्षिप्त अवस्थामा पुग्नु, डाक्टरको उपस्थिति हुनु, तर दुलहीसाहेव औषधि खान नमान्नु र आफ्नो छोरो मरेको आरोप माधुरी र प्राणराजालाई लगाउनु, दुलहीसाहेवले माधुरीलाई प्राणराजासँग बिहे गरी बस्न लगाएर आफू कोठाबाट बाहिरिनु तथा माधुरी पनि भाउजूको यस्तो आरोप सहन नसकी निस्कन खोज्नु यत्तिकैमा नाटकको अन्त्य भएको छ ।

प्रस्तुत नाटकमा सूच्य घटनाहरू पनि आएका छन् । दुलहीसाहेवको प्रवेश, प्राणराजाको प्रवेश, माधुरीका साथीहरूको प्रवेश हुँदा पूर्वसूचना देखिन्छ । समष्टिमा भन्नुपर्दा पुत्र वियोगको आघात लिएकी दुलहीसाहेव माधुरीलाई सौताको रूपमा हेर्नु, जसले गर्दा उसको मन भित्रभित्रै गुम्सिएर विकृति र विक्षिप्त मानसिक रोगी बन्नु, अन्त्यमा घरै छाडेर निस्कनु, उता माधुरी पनि आफूलाई शङ्का गरेकोमा त्यो घरमा बस्न नचाही निस्कन खोज्दा नाटक टुङ्गिएको छ । यसमा द्वन्द्व पक्ष पनि प्रबल रूपमा आएको छ । विशेष गरी यस नाटकमा बाह्य द्वन्द्वभन्दा आन्तरिक द्वन्द्व सशक्त रूपमा आएको पाइन्छ ।

यसरी प्रस्तुत नाटकको कथावस्तु नारी समस्यामै केन्द्रित रहेको छ । खास गरी नारी मनका दुःख, पीडा, शोक, चिन्ता, शङ्का जस्ता कुराले ल्याउने विकराल अवस्थालाई दुलही साहेवका माध्यमबाट देखाइएको छ । अन्त्यमा नाटक दुःखान्त अवस्थामा पुगेर टुङ्गिएको पाइन्छ ।

४.३.२ चरित्रचित्रण

माधुरी नाटक घटना प्रधान नभएर चरित्र प्रधान नाटक हो । यसमा उपस्थित पात्रहरू सामाजिक धरातलबाटै आएका छन् । खास गरी उच्च कुलीन घरानिया परिवारको कथालाई यस नाटकमा प्रस्तुत गरिएको छ । माधुरी यथार्थवादी नाटक भएकोले यसमा नायक, नायिका तथा सत् र असत् पात्र भनेर छुट्याउन सकिँदैन ।

प्रस्तुत नाटकका जम्मा आठ जना पात्रहरूको उपस्थिति रहेको छ । श्यामा, रुद्रलाल, दुलहीसाहेव, माधुरी, प्राणराजा, उर्मिला, साधना डाक्टर आदि यसमा पाँचजना नारी पात्र र तीन जना पुरुष पात्रहरूको उपस्थिति रहेको छ । त्यस्तै सूच्य पात्रका रूपमा सानुराजा, कल्पना शम्भु, विश्वविद्यालयमा अध्ययनरत माधुरीका साथीहरू आएका छन् भने मानवेतर पात्रको रूपमा सूच्य रूपमा विरालोको पनि उपस्थिति देखिन्छ । यसरी सीमित पात्र, सङ्क्षिप्त कथानक र सीमित परिवेश यस नाटकमा प्रस्तुत भएको पाइन्छ । पात्रहरूले आ-आफ्ना कार्यव्यापारका माध्यमबाट कथावस्तुलाई अगाडि बढाउन मद्दत गरेका छन् । यसमा रुद्रलाल श्यामा जस्ता निम्नवर्गीय पात्रहरूको पनि उपस्थिति रहेको छ । जसले जीवनयापनका लागि अर्काको घरमा नोकरका रूपमा काम गर्नुपरेको छ । प्रस्तुत नाटकमा उपस्थित भएका पात्रहरूको अलगअलग रूपमा चरित्र चित्रण गरिएको छ ।

(क) दुलही साहेव

माधुरी नाटकमा मुख्य नारी पात्र दुलहीसाहेव हो । उसैको केन्द्रीयतामा सम्पूर्ण कथावस्तु घुमेको पाइन्छ । दुलहीसाहेव प्राणराजाकी धर्मपत्नी कुशल गृहिणी हो । उसलाई पुत्रशोकको आघात परेको छ । यसै पीडाले गर्दा दुलहीसाहेवको मनस्थिति असामान्य अवस्थामा पुगेको देखिन्छ । अर्कोतिर दुलहीसाहेवले माधुरीलाई प्रतिस्पर्धी अथवा सौताका रूपमा हेर्न पुगेकी छ । जसले गर्दा उसमा मानसिक कुण्ठाले गर्दा त्रासको सिर्जना भएको छ । माधुरीको आँखामा सर्प देख्नु र त्यस सर्पले निल्ला भन्ने डर त्रासले उत्पन्न हुनु जस्ता कुराले

दुलहीसाहेबको अतृप्त यौनकुण्ठालाई जनाएको छ । त्यसमा पनि आफ्नो छोराको दुःखद मृत्युको घटनाले उसको मनस्थिति नै असामान्य बन्न पुगेको छ ।

दुलहीसाहेबको उपस्थिति नाटकमा आदि भागदेखि अन्त्यसम्म नै रहेको पाइन्छ । उसका विचारहरू एकनासका रहेकाले ऊ गतिहीन चरित्र पनि हो । वर्गीयताका दृष्टिले दुलहीसाहेब उच्च कुलीन घरानिया परिवारकी पात्र हो । उसका घरमा नोकर नोकरचाकर पनि रहेका छन् । अन्त्यमा दुलहीसाहेब शङ्कामा रहेको प्राणराजा र माधुरी बीचको सम्बन्धबाट अलग हुने विचार गरेर कोठाबाट निस्किएकी छ ।

यसरी माधुरी र प्राणराजालाई शङ्काका दृष्टिले हेर्दा दुलहीसाहेबको प्रतिकूल चरित्र देखिन्छ । एकातिर उसको मन कलिलो र उदार स्वभावको पनि देखिन्छ । उसले माधुरीलाई पार्टीमा जानका लागि साडी तथा गहनाहरू दिएकी छ । दुलहीसाहेबको उदार हृदय भएको कुरा श्यामाको निम्न संवादबाट पुष्टि हुन्छ - “ हजुरको भाउजूको मन कहाँ सानो छ र ? जे मागे पनि नाई भन्न सकिवक्सन्न” (मल्ल, २०४८:पृ.५५) ।

दुलही साहेबलाई एकातिर छोराको मृत्युबाट शोक उत्पन्न भएको छ, भने अर्कातिर प्राणराजासँगको माधुरीको सम्बन्धलाई देखेर ऊ अझ विक्षिप्त अवस्थामा पुगेकी छ । आफ्नो छोरो मर्नुको कारण औषधिको सेवनले हो भन्ने ठानेर दुलहीसाहेब औषधि खान मान्दिन । सबैले औषधि खानुपर्छ भनी सम्झाउँदा पनि उसले पटकै मानेकी छैन । ऊ अन्त्यमा माधुरीलाई प्राणराजासँग बिहे गर्न भनेर आफू कोठाबाट बाहिरिएकी छ ।

यसरी दुलहीसाहेब पुत्रशोकको वियोगले असामान्य अवस्थामा पुगेकी छ, भने अर्कातिर प्राणराजाको माधुरीसँगको सम्बन्धले उसलाई अझ विक्षिप्त अवस्थामा पुऱ्याएको छ । दुलहीसाहेबको भूमिका यस नाटकमा प्रमुख रहेकाले ऊ मञ्चीय र बद्ध पात्र हो ।

(ख) माधुरी

माधुरी पनि प्रस्तुत नाटकमा प्रमुख नारी पात्र हो । ऊ विश्वविद्यालयमा अध्ययनरत विद्यार्थी हो । त्यसैले माधुरीको विचार र सोचाइ उच्च किसिमको रहेको छ । हाम्रो जस्तो पुरुषप्रधान समाजले नारीमाथि गरेको दुर्व्यवहार र सतीप्रथा जस्ता कुरा र नारीमाथिको थिचोमिचोप्रति उसको विद्रोही भावना रहेको छ । माधुरी गतिहीन चरित्र हो, उसको नाटकको आदिभागदेखि अन्त्यसम्म एकनासको भूमिका रहेको पाइन्छ । माधुरी आफ्नो सौन्दर्यमा भुलन आउने पुरुषहरूलाई सताएर बदला लिने विचार भएकी व्यक्ति पात्र हो । ऊ कसैको हातको कठपुतली बन्न चाहदैन । ऊ सामाजिक संरचनालाई भत्ताभुङ्ग पारेर नयाँ समाजको सिर्जना गर्न चाहने पात्र हो ।

माधुरी उच्च वर्गीय कुलीन घरानिया परिवारकी पात्र हो । ऊ दुलहीसाहेवकी नन्द पनि हो । माधुरी उदार र सहयोगी पनि देखिएकी छ । त्यसैले ऊ अनुकूल प्रवृत्ति भएकी पात्र हो । उसले आफ्नी भाउजू दुलहीसाहेवलाई अत्यन्त माया गर्दछे, साथै भाउजूको शीघ्र स्वास्थ्य लाभको कामना गर्न डाक्टरसँग जचाउन समेत आग्रह गरेकी छ । माधुरी विद्रोही स्वभावकी नारी हो । उसले ऐतिहासिक सामाजिक अन्यायहरूलाई अभै छातीभित्र साँगाली राखेकी छ । जुनबेला लोग्नेको लाससँग कसरी नारीहरूलाई पतिव्रता धर्मका नाउमा सती पठाइन्थ्यो त्यतिबेलाका कुसंस्कार, रूढिवादी मान्यता, अन्याय, नारीमाथि गरिने अत्याचारलाई माधुरीले बदला लिने भावना राखेकी छ ।

यसरी माधुरी यस नाटकमा नारीमाथि आएको परम्परागत अत्याचारको विद्रोहेपूर्ण विरोध यसरी गरेकी छ : “नारी माथि मात्र जो अत्याचार गरिएको छ, त्यसको बदला लिन म जन्मेकी हुँ” (मल्ल २०५८: पृ.४९) । नाटककारको अस्तित्ववादी चिन्तनको सुधारवादी तथा नारी अस्मितावादी विचारधाराको दर्शनलाई माधुरीको चरित्रले दर्शाएको छ । त्यसैले माधुरीको यस्तो चरित्रले गर्दा उसलाई नाटककारको मुखपात्र मान्न पनि सकिन्छ ।

अन्त्यमा के भन्न सकिन्छ भने माधुरी प्रस्तुत नाटकमा एक सङ्घर्षशील विद्रोही नारी पात्र हो । उसको विचार र चिन्तन प्रशंसनीय र उदाहरणीय देखिन्छ, तर पनि

उसले भाउजूको नराम्रो शङ्काको हेराइले गर्दा घरबाट निस्कन खोजेकी छ । यसरी ऊ यस नाटकमा प्रमुख पात्रका साथै मञ्चीय र बद्ध पात्र पनि हो ।

(ग) श्यामा

श्यामा माधुरी नाटककी सहायक नारी पात्र हो । आफ्नो निम्नवर्गीय अवस्थाले ऊ दुलहीसाहेवका घरमा नोकर्नीका रूपमा काम गर्दै आएकी छ । ऊ त्यस घरकी पुरानो कामदार पनि हो । उसकै अभिभावकत्वमा प्राणराजाको घर चलेको देखिन्छ । ऊ सहायक पात्र भए पनि नाटकको आदि भागदेखि अन्त्यसम्म महत्त्वपूर्ण भूमिका रहेको पाइन्छ । श्यामा यस नाटकमा स्थिर पात्रका रूपमा देखिएकी छ । उसको विचारधारा नाटकमा कतै परिवर्तन भएको पाइँदैन । दुलहीसाहेवको घरको जिम्मेवारी उसमाथि नै रहेको छ ।

श्यामा उमेरका दृष्टिबाट पनि परिपक्व नारी हो । त्यसैले उसले प्राणराजाको घरको जिम्मेवारी वहन गरेकी छ । यसरी घरमा सेवा गर्ने र आइपरेको काम गरिदिने सेविकाको रूपमा रहँदा रहँदै पनि श्यामको भूमिका महत्त्वपूर्ण रहेको छ । श्यामा इमान्दार र सहयोगी पात्र पनि हो घरमा हुने सम्पूर्ण कुराको जानकारी उसैले राखेकी छ । श्यामा अनुकूल प्रवृत्ति भएकी निम्नवर्गीय पात्र हो । उसले आफैले भान्से बाहुनलाई खोजेर घरमा राखेकी छ ।

यसरी श्यामा नोकर भए पनि आफ्नो काम र व्यवहारले गर्दा प्राणराजाको घर रिभाएकी छ । दुलहीसाहेवको अवस्थाप्रति ऊ त्यत्तिकै चिन्तित देखिएकी छ, साथै सानुराजाको मृत्युमा पनि ऊ दुःखी छ । उसको हृदय उदार किसिमको रहेको छ । रुद्रलालले घर छोडी जाने कुरा गर्दा उसले विभिन्न कुराले रुद्रलाललाई निस्कनबाट रोकेकी छ । यसरी उसको भूमिकालाई हेर्दा ऊ नाटकमा मञ्चीय र बद्ध पात्रका रूपमा उपस्थिति भएकी छ ।

(घ) रुद्रलाल

रुद्रलाल माधुरी नाटकको सहायक पुरुष पात्र हो । ऊ निम्नवर्गीय पात्र भएका कारण प्राणराजाको घरमा भान्से बाहुनको काम गरेको छ । ऊ कमजोर मनस्थिति

भएको पुरुष पात्र हो । दुलहीसाहेवका असामान्य मनस्थितिको प्रभावले उसको मानसिकतामा नै असर परेको देखिन्छ । यस कारण उसको मानसिकता अर्धपागल जस्तै अवस्थ बन्न पुगेको छ ।

स्वभावका दृष्टिले रुद्रलाल गतिशील पात्र हो । ऊ सुरुमा घरबाट निस्कन खोजेको छ, भने पछि श्यामाले सम्झाएर फेरि त्यही घरमा बस्ने निधो गरेको छ । यसरी रुद्रलाल अनुकूल चरित्र भएको पात्र हो । नाटकको पहिलो अङ्कमा उसको भूमिका देखिए पनि दोस्रो अङ्कमा उसको भूमिका देखिँदैन । रुद्रलालको खाना पकाउने काममा दुलहीसाहेवलाई चित्त बुझेको छैन । तरकारीमा नुन राख्दा पनि विष राख्छ, कि भन्ने शङ्का दुलहीसाहेव गर्दछे । दुलहीसाहेवको यस्तो व्यवहारले रुद्रलाल आतङ्कित बनेको छ । अब उसलाई आफूमाथि नै शङ्का लाग्न थालेको छ । त्यसैले उसले श्यामाको सल्लाहले नुन मसला चाखेर मात्र तरकारीमा राख्ने गर्दछ ।

यसरी रुद्रलाल यस नाटकमा कमजोर मनस्थितिको पात्र हो । दुलहीसाहेवको असामान्य अवस्थाले ऊ पनि अर्धपागल जस्तै भएको छ । ऊ नाटकमा मञ्चीय र बद्ध पात्र पनि हो ।

(ड) गौण पात्र

माधुरी नाटकमा प्राणराजा र डाक्टरको उपस्थितिले नाटकमा रहेको मूल समस्या दुलहीसाहेवको मानसिक रोगलाई ठीक पार्नु हो । नाटकमा प्राणराजाको भूमिका सामान्य घरमुलीको रूपमा देखिन्छ, भने डाक्टरबाट दुलहीसाहेवको रोगको सामान्य परीक्षण हुनु बाहेक अरु कुनै भूमिका रहेको देखिँदैन ।

नाटकमा साधना र उर्मिलाको पनि गौण भूमिका रहेको देखिन्छ । उनीहरू केवल माधुरीको विचारलाई प्रष्ट पार्नका लागि उपस्थित भएको देखिन्छ, जसले गर्दा उनीहरू गौण पात्र भए पनि आफ्नो महत्त्वपूर्ण भूमिका दर्शाएका छन् ।

४.३.३ संवाद/कथोपकथन

संवाद कथावस्तु रचना गर्ने आधार, चरित्र चित्रण गर्ने माध्यम र विचार प्रस्तुत गर्ने साधन भएकाले नाटकको संवाद पनि सोही अनुरूप समायोजन भएको पाइन्छ ।

प्रसङ्ग र परिस्थिति अनुकूल रहेर नाटकीय कार्यव्यापारलाई अधि बढाउन सफल यस नाटकमा सबै पात्रहरूबीच संवाद भएको देखिन्छ । यस नाटकमा संवादहरू कतै एक वाक्यका रहेका छन् भने कतै चौध वाक्यसम्मका संवाद आएका छन् ।

प्रस्तुत नाटकमा विभिन्न पात्रहरूद्वारा बोलिएका संवादलाई नियाल्दा निम्नानुसार देखाउन सकिन्छ :

दुलहीसाहेव ६१ उर्मिला २०

माधुरी- ८० साधना -१७

श्यामा ६७ डाक्टर -१६

प्राणराजा ३७ जम्मा ३२८

रुद्रलाल ३०

प्रस्तुत नाटकमा दुलहीसाहेका संवाद जम्मा एकसठ्ठी भए पनि नाटकीय कार्यव्यापारका दृष्टिले उसलाई प्रमुख चरित्र मानिन्छ भने श्यामका सड्सठ्ठी संवाद भए तापनि नाटकीय भूमिकाका दृष्टिले उसलाई सहायक पात्र मानिन्छ । नाटकमा सबैभन्दा बढी माधुरीका संवाद आएका छन् । यस नाटकमा संवादद्वारा नै कथावस्तुको विकास भएको छ। नाटकमा दुलही साहेवका संवादमा सानुराजाको मृत्युका कारण शोकाकूल अवस्थामा व्यक्त भएका संवाद आएका छन् । प्राणराजा र माधुरीबीच देखिएको सम्बन्धमा बोलिएका संवाद र रुद्रलालसँग बोलिएका संवादहरूबाट दुलहीसाहेवको असामान्य अवस्थाको चित्रण पाइन्छ । माधुरीका संवादमा उच्च विचार सोचाइ अभिव्यक्ति भएका छन् । साथै उर्मिला र साधनासँग बोलिएका संवाद उसको बढी रहेका छन् । श्यामाका संवादमा पनि रुद्रलालसँग नै बढी आएका छन् ।

यस नाटकमा सबैभन्दा बढी संवाद माधुरीको रहेको देखिन्छ । उसका संवाद लामा लामा अनि तार्किक र बौद्धिक किसिमका रहेका छन् । माधुरी शिक्षित युवती भएको हुँदा उसका संवादमा वैचारिक पक्षको प्रबलता पाइन्छ । त्यस्तै दुलही साहेवका संवादहरू कतै लामा र कतै छोट्टा देखिन्छन् । उसका संवादहरूले मानसिक विक्षिप्त अवस्थाको चित्रण गरेको पाइन्छ । श्यामाका संवादमा पनि रुद्रलालप्रतिको सहानुभूति

दुलहीसाहेवप्रतिको माया र सद्भाव जस्ता पक्ष पाइन्छन् । रुद्रलालका संवादहरू छोट्टा छोट्टा किसिमका रहेका छन् । यस नाटकमा प्राणराजाका, डाक्टरका, उर्मिला र साधनाका संवादहरू पनि आएका छन्, तर ती गौण रूपमा आएका छन् । यसरी प्रस्तुत नाटकमा आएका संवादहरू कार्यमूलक तरिकाले अगाडि बढेको पाइन्छ ।

माधुरी नाटकमा संवाद पक्ष पात्रानुकूलको रहेको पाइन्छ । यस नाटकमा साधारण नोकरको संवाद सामान्य बोलीचालीको देखिन्छ भने माधुरी, प्राणराजा, डाक्टर र अन्य माधुरीका साथीहरू साधना उर्मिला आदिका संवादमा शिक्षित व्यक्ति अनुसारको बौद्धिकता र तार्किकता पाइन्छ। यस नाटकमा आन्तरिक द्वन्द्वको प्रबलताका साथै पात्रगत मानसिक तनाव र मनोविज्ञानको प्रयोग भएको छ ।

यसरी **माधुरी** नाटकमा पात्रानुकूल संवाद रहेको छ । उच्चवर्गले बोल्ने संवाद र निम्नवर्गकाले बोल्ने संवादमा फरक देखिन्छ । त्यस्तै शिक्षित वर्गले बोल्ने र अशिक्षित वर्गले बोल्ने संवादमा पनि भिन्नता देखिन्छ । यसरी नाटकमा आएका संवादहरू विवरणात्मक भन्दा बढी कार्यमूलक नै देखिन्छ ।

४.३.४ परिवेश

देशकाल परिस्थितिको चित्रण नै परिवेशविधान हो । कुनै पनि कृतिमा कालगत र स्थानगत रूपमा परिवेशलाई लिइएको हुन्छ । यस नाटकको परिवेश प्राणराजाको घरभित्रको वातावरणमा केन्द्रित रहेको छ । नाटकको सुरुदेखि अन्त्यसम्म समय खास गरी बिहानदेखि अपराह्नसम्म गएको छ । पूर्वार्द्ध अङ्कमा बिहानको समय रहन गएको छ भने उत्तरार्द्ध अङ्कमा अपरान्ह साँभतिरको समय रहन गएको छ । यसरी बिहान र साँभको सीमित समय नै यस नाटकको समयावधि रहन गएको छ। नाटकमा कुनै पनि निश्चित स्थानको नामकरण गरेको पाइँदैन । नाटकमा उपस्थिति भएका पात्रहरूको कार्यव्यापारलाई हेर्दा सहरी परिवेशकै उच्च कुलीन घरानियाँ परिवारको सङ्केत पाइन्छ । त्यसैले यस नाटकको स्थान प्राणराजाको घरभित्र नै सीमित रहेको पाइन्छ ।

प्रस्तुत नाटकको रङ्गमञ्चीय परिवेश सीमित रहेको पाइन्छ भने वैचारिक परिवेश व्यापक देखिन्छ । नाटकमा आएका माधुरीका विचारहरूले व्यापक परिवेशको

सङ्केत गरेको पाइन्छ । नाटकमा उपस्थिति भएका पात्रहरू माधुरी, प्राणराजा, डाक्टर, साधना, उर्मिला जस्ता पात्रहरू शिक्षित रहेका छन् भने श्याम, दुलहीसाहेव, रुद्रलाल अशिक्षित रहेको पाइन्छ । त्यसमा पनि श्यामा र रुद्रलाल निम्नवर्गीय परिवेशका पात्रहरू हुन् । यस नाटकमा दुलही साहेवलाई परेको दुखद पुत्रशोक कुनै पनि आमालाई पर्नसक्छ, त्यसकारण छोराको मृत्युका कारण ऊ असामान्य अवस्थामा पुगेकीछ । त्यस्तै नारीमाथि भएको अत्याचार विरुद्धको आवाज माधुरीले जस्तै कुनै पनि बेला जोसुकै नारीले पनि उठाउन सक्छे । अनि दुलहीसाहेवको असामान्य मनस्थिति पनि उनी जस्तै मातृहृदय भएका नारीलाई पर्न सक्छ । यसरी नाटकको सिर्जना कुनै पनि परिस्थिति, अवस्था र ठाउँमा हुन सक्छ र सोही अनुकूल प्राणराजाको घरभित्र नै यस नाटकको परिवेश रहेको देखिन्छ ।

यसरी प्रस्तुत नाटकमा परिवेश सीमित रहे पनि पात्रहरूका मनका विचार र भावनाले गर्दा आन्तरिक परिवेश व्यापक बनेको पाइन्छ । माधुरीका विचारहरूले प्राचीन सतीप्रथाप्रतिको विद्रोही भावना देखाएका छन् । त्यस्तै नारीमाथि अत्याचार गर्ने पुरुषवर्गलाई बदला लिने भावना माधुरीले राखेकी छ । दुलहीसाहेवको पुत्रशोक र प्राणराजा र माधुरीको सम्बन्धले उसलाई विक्षिप्त अवस्थामा पुऱ्याएको छ । यसरी माधुरी नाटकमा स्थान काल र समयको एकोन्मुखता देखिन्छ, भने नाटकमा बाह्य द्वन्द्वभन्दा बढी आन्तरिक द्वन्द्वको स्थिति सशक्त बनेर आएको छ ।

४.३. ५ उद्देश्य

माधुरी नाटक मनोवैज्ञानिक यथार्थवादी नाटक हो । प्रस्तुत नाटकमा विशेष गरी प्रमुख पात्र दुलहीसाहेवको मनोवैज्ञानिक विश्लेषण गर्दै उसको असामान्य मनस्थितिको दुखद परिमाणलाई देखाउन खोजिएको छ । पुत्रवियोगको आघात लिएकी दुलहीसाहेव माधुरीलाई सौताका रूपमा व्यवहार गरेकी छ । जसले गर्दा उसको मनभित्र डर, त्रास र आशङ्काको अन्यौल पैदा हुन्छ । दुलहीसाहेव असामान्य अवस्थामा पुगेकी छ । यसरी भिन्नभिन्न गुम्सिएर विकृत र विक्षिप्त मानसिक रोगीको विश्लेषण गर्नु यस नाटकको मुख्य पक्ष हो ।

यसैगरी माधुरीको उच्च अध्ययनमा पुरुषप्रधान समाजले दिएको ऐतिहासिक सतीप्रथा र त्यसको यातना विरुद्ध विद्रोहको आवाज उठाउनु पनि यस नाटकको अर्को पक्ष हो । माधुरी विद्रोही स्वभावकी नारी हो । उसलाई पुरुषप्रधान समाजले नारी माथि गरेको दुर्व्यवहार मन पर्दैन । त्यसैले उसले सामाजिक संरचनालाई आँधीहुरीले जस्तै भताभुङ्ग पारेर नयाँ समाजको सिर्जना गर्न चाहेकी छ । त्यसैले माधुरी नारीहरूले पुरुषबाट जति यातना सहेका छन् त्यो सबै छातीमा संगालेर पुरुषहरूसँग बदलाको भावना राखेकी छ , जस्तै :

“ऐतिहासिक सामाजिक अन्यायका मैले यो छातीभित्र संगाली राखेको छु त्यसकै नाउँमा म पुरुषहरूसँग बदला लिन उभिएकी छु आज पनि जे जति नारीहरूले दुःख भेल्लुपरेको छ । त्यसको पनि म बदला लिन चाहन्छु ” (मल्ल, २०४८,पृ.४९)

प्राणराजासँगको माधुरीको सम्बन्धलाई देखेर दुलहीसाहेव आफ्नो छोरालाई विष खुवाएर मारेको आरोप प्राणराजा र माधुरीलाई लगाउँछे, यस्तो आरोप सहन नसकी माधुरी घरबाट निस्कन खोजेकी छ, भने दुलहीसाहेव पनि माधुरीलाई प्राणराजासँग विहे गरी बस्नु भन्दै निस्किएकी छ ।

प्रस्तुत नाटकमा अस्तित्ववादी चिन्तनको सुधारवादी तथा नारी अस्मितावादी विचारधारको दर्शनलाई माधुरीको चरित्रले देखाएको छ भने विशेष गरेर प्राणराजा र माधुरीको जोडीप्रति ईर्ष्या र द्वेषबाट उत्पन्न मानसिक विकृति र असामान्य मनस्थितिले दुलहीसाहेवमा आएको असामान्य व्यवहारको उल्लेख पाइन्छ । खास गरी जवान दुलही साहेवको अतृप्त यौनकुण्ठाको उद्घाटन र यौनजन्य मनोविश्लेषण प्रस्तुत नाटकको महत्त्वपूर्ण पक्ष हो ।

४.३.६ अभिनय

नाटक मूलतः दृश्यविधा हो, यसको अन्तिम अभीष्ट रङ्गमञ्च हो । कुनै पनि नाटकको सफलता र असफलतालाई जाँच्ने प्रमुख र संवेदनशील आधार भन्नु नै यस भित्रको पात्रहरूको कार्यव्यापार हो । नाटक र अभिनय एक अर्काका परिपूरक हुन् र

नाटकलाई साहित्यका अन्य विधाहरूसँग पृथक राख्ने सर्वाधिक महत्वपूर्ण पक्ष पनि अभिनेयता नै हो ।

माधुरी नाटक अभिनयका दृष्टिकोणबाट एउटा सफल र सशक्त नाटक हो । दुई अङ्कमा विभाजित प्रस्तुत नाटकको कथावस्तु सहज र कौतूहलतापूर्वक विकसित भएको पाइन्छ । कथानकको विकासमा सहयोग पुऱ्याउने आवश्यक पात्रहरूको मात्र प्रयोग गरिएकाले नाटकको वस्तुगत समीकरण सुदृढ बन्न पुगेको छ ।

प्रस्तुत नाटकमा प्राणराजाको घरको सेरोफेरामा सम्पूर्ण नाटकको कार्यव्यापार टुङ्गिने हुनाले रङ्गमञ्चीय सामग्रीको तर्जुमा गर्नमा कुनै कठिनाइ देखिदैन । यस नाटकमा वाचिक अभिनयकै प्रधानता देखिन्छ । वाचिक अभिनयले थोरैमा धेरै अनि अन्य अभिनयका माध्यमबाट व्यक्त गर्न असम्भव कुराहरू सजिलैसँग प्रकट गर्न सकिने भएकाले प्रस्तुत नाटकमा वाचिक अभिनयको प्रयोग बढी देखिन्छ । त्यस्तै यस नाटकमा आङ्गिक अभिनय पनि पाइन्छ । दुलहीसाहेवले ढोकाको चुकुल बनाउन हथौडा र काठको प्रयोग गर्नु, प्राणराजाले श्यामाको हातबाट तस्वीर लिनु, प्राणराजाले सानुराजाको तस्वीर हेरेर लामो सास फेर्नु, दुलहीसाहेवले दौडेर प्राणराजाको हातको तस्वीर खोस्नु, दुलहीसाहेव कोठाबाट हुत्तिएर बाहिर निस्कनु, जस्ता आङ्गिक अभिनयको प्रयोग भएको छ । प्रस्तुत नाटकमा कतै सात्विक अभिनय पनि पाइन्छ । दुलही साहेवले माधुरीका आँखालाई विष खिच्न सक्छ भन्दा माधुरी हाँस्नु, प्राणराजाले तस्वीर हातमा लिँदा दुलहीसाहेव चिच्याउनु, कराउनु, प्राणराजा रिसाएर घुटुक्क रिसलाई निल्नु आदि सात्विक अभिनय देखिन्छ ।

यसरी प्रस्तुत नाटक एकै घरभित्रको परिवेश हुनाले स्थान विशेषको सेट बनाउन र कुलीन परिवारको सामाजिक परिवेशको वेषभूषा जुटाउन खासै कठिनाइ पर्दैन । प्रायः छोटो संवाद, सरल परिवेश अनुकूल भाषा अनि अनुकूल अभिनय गर्ने प्रक्रियाले गर्दा कालाकारहरूलाई पनि नाटकको अभिनय गर्न कुनै कठिनाइ पर्दैन । त्यसैले माधुरी नाटक अभिनेयताका दृष्टिले सरल सहज र योग्य हुनाका साथै औचित्यपूर्ण देखिन्छ ।

४. ३.७ भाषाशैली

माधुरी नाटकको भाषाशैली परिष्कृत र परिमार्जित किसिमको रहेको छ । यस नाटकमा विभिन्न वर्गका पात्रहरूले आ-आफ्नै परिवेश र अवस्था अनुसारको भाषा प्रयोग गरेका छन् । नोकरहरूले सर्वसाधारण जनताले बोल्ने बोलचालको भाषा प्रयोग गरेका छन् भने माधुरी उसका साथीहरू उर्मिला, साधना, प्राणराजा, डाक्टरका भाषामा त्यस्तै अनुसारको बौद्धिक र तार्किक भाषाशैलीको प्रयोग देखिन्छ ।

प्रस्तुत नाटकमा मनोविश्लेषणत्मक र अतियथार्थवादी प्रयोग देखिने हुनाले यसमा विम्ब र प्रतीकको पनि प्रयोग भएको पाइन्छ । यहाँ रहेको विश्लेषणात्मक कार्यव्यापार पनि संवादको भाषाशैलीबाट नै सम्भव हुन सकेको छ । माधुरी, प्राणराजा र डाक्टर जस्ता शिक्षित पात्रहरूका भाषामा अङ्ग्रेजी शब्दहरूको प्रयोग देखिन्छ- यूनिभर्सिटी, स्टुल, सोफासेट, टेबिल, पेन्टिङहरू, पार्टी, मेन्टल अस्पताल, प्रेस्क्राइव, टेब्लेट्स डिप्येरिया, अडर, टायम आदि । त्यस्तै हिन्दीका शब्दहरूमा बहुत, पैदा, वेकुफी, बहुतै आदि । नाटकमा कतैकतै संस्कृतका तत्सम् शब्दहरूको पनि प्रयोग रहेको पाइन्छ । यी आगन्तुक शब्दहरूको प्रयोगले नाटक सर्वसाधारणका लागि केही जटिल देखिन्छ ।

प्रस्तुत नाटकमा माधुरी, प्राणराजा, डाक्टर, उर्मिला, साधनाका भाषामा सहरी समाजको भाषाशैली पाइन्छ भने श्यामा, रुद्रलाल जस्ता नोकरहरूका भाषामा ग्रामीण बोलचालको भाषाशैली पाइन्छ । यस नाटकमा उखान, टुक्काहरूको प्रयोग कतै पाइँदैन । निपातीय प्रयोग भने यसमा कतै देखिन्छ, जस्तै कि, भने, ल, खै त जस्ता निपातले नाटकलाई सुन्दर बनाएका छन् । वाक्य गठनमा सरल, संयुक्त र मिश्र वाक्यको प्रयोग तथा संयुक्त वाक्यको प्रधानता पाइन्छ ।

यसरी प्रस्तुत नाटकमा भाषाशैली सरल र सहज नै देखिन्छ । सामान्यतया पात्रहरू पढलेखेका शिक्षित हुँदा लिङ्ग, वचन, आदर जस्ता कुराहरूमा सङ्गति नै देखिन्छ । यसका अतिरिक्त नेपाली भाषाको ठेट शब्द र लोकमा चलेको शब्दहरूको प्रयोग पनि यस नाटकमा देखिन्छ । प्रायः पात्र अनुरूप सामान्य र बौद्धिकस्तरको

भाषाशैली यसमा प्रयोग भएको छ । समष्टिमा नाटकको भाषा परिष्कृत, परिमार्जित, सरल, स्वभाविक नै पाइन्छ ।

४.३ .८ निष्कर्ष

सृष्टि रोकिँदैन लघुनाटक सङ्ग्रह २०४८ मा प्रकाशित कृति हो । यस भित्र दुई वटा कृति समावेश भएका छन् । सृष्टि रोकिँदैन र माधुरी । यस परिच्छेदमा विजय मल्लका यिनै दुईवटा कृतिको विधातात्त्विक आधारमा विश्लेषण गरिएको छ । वि.सं २०४८ सालमा प्रकाशित **सृष्टि रोकिँदैन** लघुनाटक विजय मल्लद्वारा रचिएको नाट्यकृति हो । प्रस्तुत नाटकमा वर्तमान विश्वजनीन समस्याको चित्रण गरिएको छ । विज्ञानले निम्त्याएको भयावह स्थितिले मानिसको संहार हुने कुरालाई यस नाटकमा उल्लेख गरिएको छ । यसरी मानव संहार हुने डर, त्रासले सृष्टि प्रक्रिया रोक्नु हुँदैन, मृत्यु अवश्य छ, तर सृष्टि गर्ने अधिकार सबैले पाउनुपर्छ, त्यसैले सृष्टि कदापि रोकिँदैन भन्ने प्रस्तुत नाटकको मुख्य उद्देश्य रहेको पाइन्छ ।

प्रस्तुत नाटकको महत्त्वपूर्ण प्राप्ति भनेको सृष्टिलाई निरन्तरता दिनु हो । जे जस्तो परिस्थिति सिर्जना भए पनि बिहे गर्ने सन्तान जन्माउने प्रक्रिया नियमित हुन् । त्यसैले सृष्टिको मुहान थुन्नु हुँदैन यसलाई निरन्तरता दिनु आवश्यक छ, भन्ने यस नाटकको निष्कर्ष रहेको देखिन्छ । यस नाटकमा वैचारिकता महत्त्वपूर्ण रूपमा आएको छ । दुई विचारको भिन्नताले नाटकमा द्वन्द्वको स्थिति खडा भएको छ । यसमा विसङ्गतिवादी दृष्टि पनि अभिव्यक्त भएको छ । वर्तमान युग र परिवेशप्रति आतङ्कित भएर सृष्टि नै रोक्न खोज्नु विसङ्गत पक्ष हो । प्रस्तुत नाटक समस्याप्रधान नाटक हुनाले विश्वमा हुनसक्ने सम्भावित समस्या तथा संहार हुने सम्भावित घटनालाई यस नाटकले सफल रूपमा चित्रण गरेको छ ।

वि.सं २०४८ मा **सृष्टि रोकिँदैन** सङ्ग्रहमा प्रकाशित माधुरी नाटक विजय मल्लद्वारा रचना गरिएको हो । प्रस्तुत नाटकलाई दुई पक्षबाट हेर्न सकिन्छ । पहिलो नारीगत समस्या, अस्मिता र अस्तित्वको खोज गरेर त्यस समस्याको समाधान गर्न विद्रोही आवाज उठाइ नयाँ सामाजिक संरचनाको कल्पना गरी अस्तित्ववादी दर्शनको

प्रत्याभूति गर्नु हो । यसरी मनोवैज्ञानिक पक्षको विश्लेषणात्मक दमिit यौनकुण्ठा अनि कुण्ठित मनिस्थतिको चित्रण यस नाटकमा पाइन्छ ।

माधुरी नाटक उत्कृष्ट नेपाली नाटकहरूमध्येको महत्त्वपूर्ण नाटक हो । सामाजिक, मानसिक, बौद्धिक धरातलमा उभिएर मनोविश्लेषणात्मक रूपमा पात्रहरूको प्रस्तुति यसमा देखिन्छ । द्वन्द्व र सङ्घर्षका दृष्टिले पनि नाटक सक्त रहेको पाइन्छ । यसमा बाह्य द्वन्द्व भन्दा आन्तरिक द्वन्द्व बढी देखिन्छ । यसप्रकार नारी नारी बीच हुने आपसी ईर्ष्या र बदलाको भावनालाई व्यक्त गर्दै नाटककार विजय मल्लले यस नाटक मार्फत नारी समस्या समझदारीबाट सुल्झाउनुपर्ने सङ्केत गरेका छन् ।

यसरी प्रस्तुत नाटकको निष्कर्ष पनि नारी समस्याको उजागर गर्नु हो । खास गरी नारी मनका शोक, चिन्ता, डर, त्रास, ईर्ष्या, शङ्का जस्ता पक्षले रुग्ण तथा विक्षिप्त अवस्थामा पुऱ्याउँछ, भन्ने कुरालाई प्रस्तुत नाटकले दर्शाएको छ ।

पाँचौं परिच्छेद

प्रवृत्तिगत आधारमा सृष्टि रोकिदैन लघुनाटक सङ्ग्रहको विश्लेषण

५.१ विषयप्रवेश

सृष्टि रोकिदैन सङ्ग्रहअन्तर्गतको पूर्णाङ्गी नाटक माधुरी हो । यो पनि (२०४८) सालमा नेपाल राजकीय प्रज्ञा प्रतिष्ठानबाट प्रकाशित भएको पाइन्छ । यो नाटक प्रकाशित हुनुभन्दा अगाडि ने.रा.प्र.प्र. बाट २०४० सालमा सन्त्रासमय जिन्दगी शीर्षकमा मञ्चन भएको पाइन्छ । पछि २०४८ सालमा सृष्टि रोकिदैन सङ्ग्रहमा सङ्कलित रहेको पाइन्छ ।

सृष्टि रोकिदैन लघुनाटक सङ्ग्रह अन्तर्गतको माधुरी मनोवैज्ञानिक यथार्थवादी नाटक हो, तर यसमा सामाजिक यथार्थता पनि पाउन सकिन्छ । यो नाटक पनि विजय मल्लको नाट्ययात्राको अन्तिम चरणमा प्रकाशित भएको हो । आयामगत दृष्टिले यो जम्मा ३४ पृष्ठमा विभाजित रहेको छ । छोटो आयाममा आबद्ध रहेको प्रस्तुत नाटकमा दुईवटा अङ्क विभाजन देखिन्छ । प्रस्तुत नाटकको मूल विषय नारी समस्या हो । खास गरी जवान दुलही साहेबको अतृप्त यौन कुण्ठाको उद्घाटन र यौनजन्य मनोविश्लेषण गर्नु यस नाटकको मुख्य विषयवस्तु हो ।

प्रस्तुत नाटकमा जम्मा ८ जना पात्रहरूको उपस्थिति देखिन्छ । यहाँ तीन जना पुरुष पात्र र पाँच जना नारी पात्र प्रस्तुत भएका छन् । सूच्य पात्रका रूपमा दुलहीसाहेबको छोरो, कल्पना, शम्भु र माधुरीका विश्वविद्यालयका साथीहरू आएका छन् । यस परिच्छेदमा माधुरी नाटकलाई विधातत्त्व अन्तर्गत पर्ने वस्तुयोजना, चरित्रचित्रण, संवाद, परिवेश, भाषाशैली, अभिनय र उद्देश्यका आधारमा विश्लेषण गरिएको छ ।

५.२ वस्तुयोजना

माधुरी नाटकको वस्तुस्रोत भनेको उत्पाद्य प्रकृतिको मनोवैज्ञानिक यथार्थवादी विषय हो । यसको वस्तुविन्यास सामान्यतया अन्वितित्रयको अवधारणामा आधारित

देखिन्छ । यसमा स्थान र समयको एकोन्मुखता देखिन्छ । माधुरी नाटकमा घटना घटने सीमित स्थान रहेको छ । दुलहीसाहेवको घर वरपर तथा कोठामा घटनाहरू घटेको पाइन्छ । यसमा स्थानको सीमा पनि सङ्क्षिप्त रहेको छ । यस नाटकमा जम्मा एक दिनको घटनाक्रमलाई प्रस्तुत गरिएको छ । यसप्रकार नाटकीय कार्यव्यापारको समय सीमा लगभग सवा एक घण्टा जति रहेको छ ।

प्रस्तुत नाटकमा विशेष गरेर दुलहीसाहेवको मनोवैज्ञानिक विक्षिप्त अवस्थालाई देखाउन खोजिएको छ । प्राणराजा र माधुरी मैसावको जोडीप्रतिको ईर्ष्या र द्वेषबाट उत्पन्न मानसिक विकृति र असामान्य मनस्थितिले दुलहीसाहेवको दिनचर्यामा आएका असामान्य व्यवहारहरूको उल्लेख यस नाटकमा पाइन्छ । खास गरी जावन दुलहीसाहेवको अतृप्त यौन कुण्ठाको उद्घाटन र यौनजन्य मनोविश्लेषण यसको प्रमुख पक्ष हो ।

माधुरी नाटकमा मुख्य कथानकका साथै सहायक तथा प्रासङ्गिक कथानकहरू पनि जोडिएर आएका छन् । ती घटनाहरू मुख्य कथानकसँग अन्योन्याश्रित भएर आएका छन् । यस नाटकमा मुख्य कथानकका रूपमा दुलही साहेवको मनस्थितिको चित्रण गरिएको छ । उसको छोरो मरेका कारण ऊ शोकाकूल अवस्थामा पुगेकी छ । अर्कोतिर माधुरी र प्राणराजाको जोडीसँग उसमा ईर्ष्या भाव जागेको पाइन्छ । सहायक तथा प्रासङ्गिक कथानकमा माधुरीको छुट्टै कथा रहेको छ । ऊ विश्वविद्यालयमा अध्ययनरत विद्यार्थी हो । हाम्रो जस्तो पुरुषप्रधान समाजले नारीमाथि गरेको दुर्व्यवहार र सतीप्रथा, कुरीति जस्ता पक्षमा माधुरीको विरोधपूर्ण भावना रहेको छ । त्यस्तै श्यामा र रुद्रलालको पनि छुट्टै कथानक आएको पाइन्छ ।

प्रस्तुत नाटकलाई यथार्थवादी नाट्यमान्यता अनुकूल आदि, मध्य र अन्त्य गरी तीनवटा खण्डमा विभाजन गरिएको छ । नाटकको आदि भागमा श्यामा र रुद्रलालका कुराकानी रुद्रलाल त्यस घरमा बस्ने नसक्ने कुरा श्यामलाई बताउनु तथा श्यामाले जे भए पनि त्यस घरबाट निस्कन नपाइने कुरा बताउनु, यत्तिकैमा दुलहीसाहेवको प्रवेश हुनु, दुलहीसाहेवले श्यामसँग ढोकाको चुकुल नभएकाले राति सुत्न नसकेको

बताउनु, साथै दुलहीसाहेवले रुद्रलाललाई खानामा जे पायो त्यही राख्छ, भनेर हप्काउनु, माधुरीको प्रवेश हुनु, र प्राणराजाले माधुरीलाई पार्टीमा जान बोलाउनु सम्मका घटनाहरू आएका छन् ।

नाटकको मध्यभागमा दुलहीसाहेव प्राणराजाको हातबाट तस्वीर खोस्दा तस्वीर खसेर फुट्नु, माधुरीका साथीहरू उर्मिला साधनको प्रवेश, माधुरी पुरुषवादी समाजसँग बदला लिने भावना राख्नु, पुरानो सामाजिक संरचनामा आँधीबेरी ल्याई नयाँ समाजको निर्माण गर्न चाहनु मध्य भागमा पर्दछन् साथै माधुरी पार्टीमा जानका लागि तयार हुनुजस्ता घटनाहरू यसै भागमा आएका छन् ।

नाटकको अन्त्यभागमा दुलहीसाहेव पूरै विक्षिप्त अवस्थामा पुग्नु, डाक्टरको उपस्थिति हुनु, तर दुलहीसाहेव औषधि खान नमान्नु र आफ्नो छोरो मरेको आरोप माधुरी र प्राणराजालाई लगाउनु, दुलहीसाहेवले माधुरीलाई प्राणराजासँग बिहे गरी बस्न लगाएर आफू कोठाबाट बाहिरिनु तथा माधुरी पनि भाउजूको यस्तो आरोप सहन नसकी निस्कन खोज्नु यत्तिकैमा नाटकको अन्त्य भएको छ ।

प्रस्तुत नाटकमा सूच्य घटनाहरू पनि आएका छन् । दुलहीसाहेवको प्रवेश, प्राणराजाको प्रवेश, माधुरीका साथीहरूको प्रवेश हुँदा पूर्वसूचना देखिन्छ । समष्टिमा भन्नुपर्दा पुत्र वियोगको आघात लिएकी दुलहीसाहेव माधुरीलाई सौताको रूपमा हेर्नु, जसले गर्दा उसको मन भित्रभित्रै गुम्सिएर विकृति र विक्षिप्त मानसिक रोगी बन्नु, अन्त्यमा घरै छाडेर निस्कनु, उता माधुरी पनि आफूलाई शङ्का गरेकोमा त्यो घरमा बस्न नचाही निस्कन खोज्दा नाटक टुङ्गिएको छ । यसमा द्वन्द्व पक्ष पनि प्रबल रूपमा आएको छ । विशेष गरी यस नाटकमा बाह्य द्वन्द्वभन्दा आन्तरिक द्वन्द्व सशक्त रूपमा आएको पाइन्छ ।

यसरी प्रस्तुत नाटकको कथावस्तु नारी समस्यामै केन्द्रित रहेको छ । खास गरी नारी मनका दुःख, पीडा, शोक, चिन्ता, शङ्का जस्ता कुराले ल्याउने विकराल अवस्थालाई दुलही साहेवका माध्यमबाट देखाइएको छ । अन्त्यमा नाटक दुःखान्त अवस्थामा पुगेर टुङ्गिएको पाइन्छ ।

५.३ चरित्रचित्रण

माधुरी नाटक घटना प्रधान नभएर चरित्र प्रधान नाटक हो । यसमा उपस्थित पात्रहरू सामाजिक धरातलबाटै आएका छन् । खास गरी उच्च कुलीन घरानिया परिवारको कथालाई यस नाटकमा प्रस्तुत गरिएको छ । माधुरी यथार्थवादी नाटक भएकोले यसमा नायक, नायिका तथा सत् र असत् पात्र भनेर छुट्याउन सकिँदैन ।

प्रस्तुत नाटकका जम्मा आठ जना पात्रहरूको उपस्थिति रहेको छ । श्यामा, रुद्रलाल, दुलहीसाहेव, माधुरी, प्राणराजा, उर्मिला, साधना डाक्टर आदि यसमा पाँचजना नारी पात्र र तीन जना पुरुष पात्रहरूको उपस्थिति रहेको छ । त्यस्तै सूच्य पात्रका रूपमा सानुराजा, कल्पना शम्भु, विश्वविद्यालयमा अध्ययनरत माधुरीका साथीहरू आएका छन् भने मानवेतर पात्रको रूपमा सूच्य रूपमा विरालोको पनि उपस्थिति देखिन्छ । यसरी सीमित पात्र, सङ्क्षिप्त कथानक र सीमित परिवेश यस नाटकमा प्रस्तुत भएको पाइन्छ । पात्रहरूले आ-आफ्ना कार्यव्यापारका माध्यमबाट कथावस्तुलाई अगाडि बढाउन मद्दत गरेका छन् । यसमा रुद्रलाल श्यामा जस्ता निम्नवर्गीय पात्रहरूको पनि उपस्थिति रहेको छ । जसले जीवनयापनका लागि अर्काको घरमा नोकरका रूपमा काम गर्नुपरेको छ । प्रस्तुत नाटकमा उपस्थित भएका पात्रहरूको अलगअलग रूपमा चरित्र चित्रण गरिएको छ ।

(क) दुलही साहेव

माधुरी नाटकमा मुख्य नारी पात्र दुलहीसाहेव हो । उसैको केन्द्रीयतामा सम्पूर्ण कथावस्तु घुमेको पाइन्छ । दुलहीसाहेव प्राणराजाकी धर्मपत्नी कुशल गृहिणी हो । उसलाई पुत्रशोकको आघात परेको छ । यसै पीडाले गर्दा दुलहीसाहेवको मनस्थिति असामान्य अवस्थामा पुगेको देखिन्छ । अर्कोतिर दुलहीसाहेवले माधुरीलाई प्रतिस्पर्धी अथवा सौताका रूपमा हेर्न पुगेकी छ । जसले गर्दा उसमा मानसिक कुण्ठाले गर्दा त्रासको सिर्जना भएको छ । माधुरीको आँखामा सर्प देख्नु र त्यस सर्पले निल्ला भन्ने डर त्रासले उत्पन्न हुनु जस्ता कुराले

दुलहीसाहेबको अतृप्त यौनकुण्ठालाई जनाएको छ । त्यसमा पनि आफ्नो छोराको दुःखद मृत्युको घटनाले उसको मनस्थिति नै असामान्य बन्न पुगेको छ ।

दुलहीसाहेबको उपस्थिति नाटकमा आदि भागदेखि अन्त्यसम्म नै रहेको पाइन्छ । उसका विचारहरू एकनासका रहेकाले ऊ गतिहीन चरित्र पनि हो । वर्गीयताका दृष्टिले दुलहीसाहेब उच्च कुलीन घरानिया परिवारकी पात्र हो । उसका घरमा नोकर नोकरचाकर पनि रहेका छन् । अन्त्यमा दुलहीसाहेब शङ्कामा रहेको प्राणराजा र माधुरीबचिको सम्बन्धबाट अलग हुने विचार गरेर कोठाबाट निस्किएकी छ ।

यसरी माधुरी र प्राणराजालाई शङ्का दृष्टिले हेर्दा दुलहीसाहेबको प्रतिकूल चरित्र देखिन्छ । एकातिर उसको मन कलिलो र उदार स्वभावको पनि देखिन्छ । उसले माधुरीलाई पार्टीमा जानका लागि साडी तथा गहनाहरू दिएकी छ । दुलहीसाहेबको उदार हृदय भएको कुरा श्यामाको निम्न संवादबाट पुष्टि हुन्छ - “ हजुरको भाउजूको मन कहाँ सानो छ र ? जे मागे पनि नाई भन्ने सकिवक्सन्” (मल्ल, २०४८:पृ.५५) ।

दुलही साहेबलाई एकातिर छोराको मृत्युबाट शोक उत्पन्न भएको छ, भने अर्कातिर प्राणराजासँगको माधुरीको सम्बन्धलाई देखेर ऊ अझ विक्षिप्त अवस्थामा पुगेकी छ । आफ्नो छोरो मर्नुको कारण औषधिको सेवनले हो भन्ने ठानेर दुलहीसाहेब औषधि खान मान्दिन । सबैले औषधि खानुपर्छ भनी सम्झाउँदा पनि उसले पटकै मानेकी छैन । ऊ अन्त्यमा माधुरीलाई प्राणराजासँग बिहे गर्न भनेर आफू कोठाबाट बाहिरिएकी छ ।

यसरी दुलहीसाहेब पुत्रशोकको वियोगले असामान्य अवस्थामा पुगेकी छ, भने अर्कातिर प्राणराजाको माधुरीसँगको सम्बन्धले उसलाई अझ विक्षिप्त अवस्थामा पुऱ्याएको छ । दुलहीसाहेबको भूमिका यस नाटकमा प्रमुख रहेकाले ऊ मञ्चीय र बद्ध पात्र हो ।

(ख) माधुरी

माधुरी पनि प्रस्तुत नाटकमा प्रमुख नारी पात्र हो । ऊ विश्वविद्यालयमा अध्ययनरत विद्यार्थी हो । त्यसैले माधुरीको विचार र सोचाइ उच्च किसिमको रहेको छ । हाम्रो जस्तो पुरुषप्रधान समाजले नारीमाथि गरेको दुर्व्यवहार र सतीप्रथा जस्ता कुरा र नारीमाथिको थिचोमिचोप्रति उसको विद्रोही भावना रहेको छ । माधुरी गतिहीन चरित्र हो, उसको नाटकको आदिभागदेखि अन्त्यसम्म एकनासको भूमिका रहेको पाइन्छ । माधुरी आफ्नो सौन्दर्यमा भुलन आउने पुरुषहरूलाई सताएर बदला लिने विचार भएकी व्यक्ति पात्र हो । ऊ कसैको हातको कठपुतली बन्न चाहदैन । ऊ सामाजिक संरचनालाई भत्ताभुङ्ग पारेर नयाँ समाजको सिर्जना गर्न चाहने पात्र हो ।

माधुरी उच्च वर्गीय कुलीन घरानिया परिवारकी पात्र हो । ऊ दुलहीसाहेवकी नन्द पनि हो । माधुरी उदार र सहयोगी पनि देखिएकी छ । त्यसैले ऊ अनुकूल प्रवृत्ति भएकी पात्र हो । उसले आफ्नी भाउजू दुलहीसाहेवलाई अत्यन्त माया गर्दछे, साथै भाउजूको शीघ्र स्वास्थ्य लाभको कामना गर्न डाक्टरसँग जचाउन समेत आग्रह गरेकी छ । माधुरी विद्रोही स्वभावकी नारी हो । उसले ऐतिहासिक सामाजिक अन्यायहरूलाई अभै छातीभित्र सँगाली राखेकी छ । जुनबेला लोग्नेको लाससँग कसरी नारीहरूलाई पतिव्रता धर्मका नाउमा सती पठाइन्थ्यो त्यतिबेलाका कुसंस्कार, रूढिवादी मान्यता, अन्याय, नारीमाथि गरिने अत्याचारलाई माधुरीले बदला लिने भावना राखेकी छ ।

यसरी माधुरी यस नाटमा नारीमाथि आएको परम्परागत अत्याचारको विद्रोहपूर्ण विरोध यसरी गरेकी छ : “नारी माथि मात्र जो अत्याचार गरिएको छ, त्यसको बदला लिन म जन्मेकी हुँ” (मल्ल २०५८: पृ.४९) । नाटककारको अस्तित्ववादी चिन्तनको सुधारवादी तथा नारी अस्मितावादी विचारधाराको दर्शनलाई माधुरीको चरित्रले दर्शाएको छ । त्यसैले माधुरीको यस्तो चरित्रले गर्दा उसलाई नाटककारको मुखपात्र मान्न पनि सकिन्छ ।

अन्त्यमा के भन्न सकिन्छ भने माधुरी प्रस्तुत नाटकमा एक सङ्घर्षशील विद्रोही नारी पात्र हो । उसको विचार र चिन्तन प्रशंसनीय र उदाहरणीय देखिन्छ, तर पनि

उसले भाउजूको नराम्रो शङ्काको हेराइले गर्दा घरबाट निस्कन खोजेकी छ । यसरी ऊ यस नाटकमा प्रमुख पात्रका साथै मञ्चीय र बद्ध पात्र पनि हो ।

(ग) श्यामा

श्यामा माधुरी नाटककी सहायक नारी पात्र हो । आफ्नो निम्नवर्गीय अवस्थाले ऊ दुलहीसाहेवका घरमा नोकर्नीका रूपमा काम गर्दै आएकी छ । ऊ त्यस घरकी पुरानो कामदार पनि हो । उसकै अभावकत्वमा प्राणराजाको घर चलेको देखिन्छ । ऊ सहायक पात्र भए पनि नाटकको आदि भागदेखि अन्त्यसम्म महत्त्वपूर्ण भूमिका रहेको पाइन्छ । श्यामा यस नाटकमा स्थिर पात्रका रूपमा देखिएकी छ । उसको विचारधारा नाटमा कतै परिवर्तन भएको पाइँदैन । दुलहीसाहेवको घरको जिम्मेवारी उसमाथि नै रहेको छ ।

श्यामा उमेरका दृष्टिबाट पनि परिपक्व नारी हो । त्यसैले उसले प्राणराजाको घरको जिम्मेवारी वहन गरेकी छ । यसरी घरमा सेवा गर्ने र आइपरेको काम गरिदिने सेविकाको रूपमा रहँदा रहँदै पनि श्यामको भूमिका महत्त्वपूर्ण रहेको छ । श्यामा इमान्दार र सहयोगी पात्र पनि हो घरमा हुने सम्पूर्ण कुराको जानकारी उसैले राखेकी छ । श्यामा अनुकूल प्रवृत्तिको भएकी निम्नवर्गीय पात्र हो । उसले आफैले भान्से बाहुनलाई खोजेर घरमा राखेकी छ ।

यसरी श्यामा नोकर भए पनि आफ्नो काम र व्यवहारले गर्दा प्राणराजाको घर रिभाएकी छ । दुलहीसाहेवको अवस्थाप्रति ऊ त्यत्तिकै चिन्तित देखिएकी छ, साथै सानुराजाको मृत्युमा पनि ऊ दुःखी छ । उसको हृदय उदार किसिमको रहेको छ । रुद्रलालले घर छोडी जाने कुरा गर्दा उसले विभिन्न कुराले रुद्रलाललाई निस्कनबाट रोकेकी छ । यसरी उसको भूमिकालाई हेर्दा ऊ नाटकमा मञ्चीय र बद्ध पात्रका रूपमा उपस्थिति भएकी छ ।

(घ) रुद्रलाल

रुद्रलाल माधुरी नाटकको सहायक पुरुष पात्र हो । ऊ निम्नवर्गीय पात्र भएका कारण प्राणराजाको घरमा भान्से बाहुनको काम गरेको छ । ऊ कमजोर मनस्थिति

भएको पुरुष पात्र हो । दुलहीसाहेवका असामान्य मनस्थितिको प्रभावले उसको मानसिकतामा नै असर परेको देखिन्छ । यस कारण उसको मानसिकता अर्धपागल जस्तै अवस्थ बन्न पुगेको छ ।

स्वभावका दृष्टिले रुद्रलाल गतिशील पात्र हो । ऊ सुरुमा घरबाट निस्कन खोजेको छ भने पछि श्यामाले सम्झाएर फेरि त्यही घरमा बस्ने निधो गरेको छ । यसरी रुद्रलाल अनुकूल चरित्र भएको पात्र हो । नाटकको पहिलो अङ्कमा उसको भूमिका देखिए पनि दोस्रो अङ्कमा उसको भूमिका देखिँदैन । रुद्रलालको खाना पकाउने काममा दुलहीसाहेवलाई चित्त बुझेको छैन । तरकारीमा नुन राख्दा पनि विष राख्छ कि भन्ने शङ्का दुलहीसाहेव गर्दछे । दुलहीसाहेवको यस्तो व्यवहारले रुद्रलाल आतङ्कित बनेको छ । अब उसलाई आफूमाथि नै शङ्का लाग्न थालेको छ । त्यसैले उसले श्यामाको सल्लाहले नुन मसला चाखेर मात्र तरकारीमा राख्ने गर्दछ ।

यसरी रुद्रलाल यस नाटकमा कमजोर मनस्थितिको पात्र हो ? दुलहीसाहेवको असामान्य अवस्थाले ऊ पनि अर्धपागल जस्तै भएको छ । ऊ नाटकमा मञ्चीय र बद्ध पात्र पनि हो ।

(ड) गौण पात्र

माधुरी नाटकमा प्राणराजा र डाक्टरको उपस्थितिले नाटकमा रहेको मूल समस्या दुलहीसाहेवको मानसिक रोगलाई ठीक पार्नु हो । नाटकमा प्राणराजाको भूमिका सामान्य घरमुलीको रूपमा देखिन्छ भने डाक्टरबाट दुलहीसाहेवको रोगको सामान्य परीक्षण हुनु बाहेक अरु कुनै भूमिका रहेको देखिँदैन ।

नाटकमा साधना र उर्मिलाको पनि गौण भूमिका रहेको देखिन्छ । उनीहरू केवल माधुरीको विचारलाई प्रष्ट पार्नका लागि उपस्थित भएको देखिन्छ, जसले गर्दा उनीहरू गौण पात्र भए पनि आफ्नो महत्त्वपूर्ण भूमिका दर्शाएका छन् ।

५.४ संवाद/कथोपकथन

संवाद कथावस्तु रचना गर्ने आधार, चरित्र चित्रण गर्ने माध्यम र विचार प्रस्तुत गर्ने साधन भएकाले नाटकको संवाद पनि सोही अनुरूप समायोजन भएको पाइन्छ ।

प्रसङ्ग र परिस्थिति अनुकूल रहेर नाटकीय कार्यव्यापारलाई अधि बढाउन सफल यस नाटकमा सबै पात्रहरूबीच संवाद भएको देखिन्छ । यस नाटकमा संवादहरू कतै एक वाक्यका रहेका छन् भने कतै चौध वाक्यसम्मका संवाद आएका छन् ।

प्रस्तुत नाटकमा विभिन्न पात्रहरूद्वारा बोलिएका संवादलाई नियाल्दा निम्नानुसार देखाउन सकिन्छ :

दुलहीसाहेव ६१ उर्मिला २०

माधुरी- ८० साधना -१७

श्यामा ६७ डाक्टर -१६

प्राणराजा ३७ जम्मा ३२८

रुद्रलाल ३०

प्रस्तुत नाटकमा दुलहीसाहेका संवाद जम्मा एकसठ्ठी भए पनि नाटककीय कार्यव्यापारका दृष्टिले उसलाई प्रमुख चरित्र मानिन्छ भने श्यामका सड्सठ्ठी संवाद भए तापनि नाटककीय भूमिका दृष्टिले उसलाई सहायक पात्र मानिन्छ । नाटकमा सबैभन्दा बढी माधुरीका संवाद आएका छन् । यस नाटकमा संवादद्वारा नै कथावस्तुको विकास भएको छ। नाटकमा दुलही साहेवका संवादमा सानुराजाको मृत्युका कारण शोकाकूल अवस्थामा व्यक्त भएका संवाद आएका छन् । प्राणराजा र माधुरीबीच देखिएको सम्बन्धमा बोलिएका संवाद र रुद्रलालसँग बोलिएका संवादहरूबाट दुलीसाहेवको असामान्य अवस्थाको चित्रण पाइन्छ । माधुरीका संवादमा उच्च विचार सोचाइ अभिव्यक्ति भएका छन् । साथै उर्मिला र साधनासँग बोलिएका संवाद उसको बढी रहेका छन् । श्यामका संवादमा पनि रुद्रलालसँग नै बढी आएका छन् ।

यस नाटकमा सबैभन्दा बढी संवाद माधुरीको रहेको देखिन्छ । उसका संवाद लामा लामा अनि तार्किक र बौद्धिक किसिमका रहेका छन् । माधुरी शिक्षित युवती भएको हुँदा उसका संवादमा वैचारिक पक्षको प्रबलता पाइन्छ । त्यस्तै दुलही साहेवका संवादहरू कतै लामा र कतै छोट्टा देखिन्छन् । उसका संवादहरूले मानसिक विक्षिप्त अवस्थाको चित्रण गरेको पाइन्छ । श्यामाका संवादमा पनि रुद्रलालप्रतिको सहानुभूति

दुलहीसाहेवप्रतिको माया र सद्भाव जस्ता पक्ष पाइन्छन् । रुद्रलालका संवादहरू छोट्टा छोट्टा किसिमका रहेका छन् । यस नाटकमा प्राणराजाका, डाक्टरका, उर्मिला र साधनाका संवादहरू पनि आएका छन्, तर ती गौण रूपमा आएका छन् । यसरी प्रस्तुत नाटकमा आएका संवादहरू कार्यमूलक तरिकाले अगाडि बढेको पाइन्छ ।

माधुरी नाटकमा संवाद पक्ष पात्रानुकूलको रहेको पाइन्छ । यस नाटकमा साधारण नोकरको संवाद सामान्य बोलीचालीको देखिन्छ भने माधुरी, प्राणराजा, डाक्टर र अन्य माधुरीका साथीहरू साधना उर्मिला आदिका संवादमा शिक्षित व्यक्ति अनुसारको बौद्धिकता र तार्किकता पाइन्छ। यस नाटकमा आन्तरिक द्वन्द्वको प्रबलताका साथै पात्रगत मानसिक तनाव र मनोविज्ञानको प्रयोग भएको छ ।

यसरी **माधुरी** नाटकमा पात्रानुकूल रहेको छ । उच्चवर्गले बोल्ने संवाद र निम्नवर्गकाले बोल्ने संवादमा फरक देखिन्छ । त्यस्तै शिक्षित वर्गले बोल्ने र अशिक्षित वर्गले बोल्ने संवादमा पनि भिन्नता देखिन्छ । यसरी नाटकमा आएका संवादहरू विरणात्मक भन्दा बढी कार्यमूलक नै देखिन्छ ।

५.५ परिवेश

देशकाल परिस्थितिको चित्रण नै परिवेशविधान हो । कुनै पनि कृतिमा कालगत र स्थानगत रूपमा परिवेशलाई लिइएको हुन्छ । यस नाटकको परिवेश प्राणराजाको घरभित्रको वातावरणमा केन्द्रित रहेको छ । नाटकको सुरुदेखि अन्त्यसम्म समय खास गरी बिहानदेखि अपराह्नसम्म गएको छ । पूर्वार्द्ध अङ्कमा बिहानको समय रहन गएको छ भने उत्तरार्द्ध अङ्कमा अपराह्न साँझतिरको समय रहन गएको छ । यसरी बिहान र साँझको सीमित समय नै यस नाटकको समयावधि रहन गएको छ। नाटकमा कुनै पनि निश्चित स्थानको नामकरण गरेको पाइँदैन । नाटकमा उपस्थिति भएका पात्रहरूको कार्यव्यापारलाई हेर्दा सहरी परिवेशकै उच्च कुलीन घरानियाँ परिवारको सङ्केत पाइन्छ । त्यसैले यस नाटकको स्थान प्राणराजाको घरभित्र नै सीमित रहेको पाइन्छ ।

प्रस्तुत नाटकको रङ्गमञ्चीय परिवेश सीमित रहेको पाइन्छ भने वैचारिक परिवेश व्यापक देखिन्छ । नाटकमा आएका माधुरीका विचारहरूले व्यापक परिवेशको

सङ्केत गरेको पाइन्छ । नाटकमा उपस्थिति भएका पात्रहरू माधुरी, प्राणराजा, डाक्टर, साधना, उर्मिला जस्ता पात्रहरू शिक्षित रहेका छन् भने श्याम, दुलहीसाहेव, रुद्रलाल अशिक्षित रहेको पाइन्छ । त्यसमा पनि श्यामा र रुद्रलाल निम्नवर्गीय परिवेशका पात्रहरू हुन् । यस नाटकमा दुलही साहेवलाई परेको दुखद पुत्रशोक कुनै पनि आमालाई पर्नसक्छ, त्यसकारण छोराको मृत्युका कारण ऊ असामान्य अवस्थामा पुगेकीछ । त्यस्तै नारीमाथि भएको अत्याचार विरुद्धको आवाज माधुरीले जस्तै कुनै पनि बेला जोसुकै नारीले पनि उठाउन सक्छे । अनि दुलहीसाहेवको असामान्य मनस्थिति पनि उनी जस्तै मातृहृदय भएका नारीलाई पर्न सक्छ । यसरी नाटकको सिर्जना कुनै पनि परिस्थिति, अवस्था र ठाउँमा हुन सक्छ र सोही अनुकूल प्राणराजाको घरभित्र नै यस नाटकको परिवेश रहेको देखिन्छ ।

यसरी प्रस्तुत नाटकमा परिवेश सीमित रहे पनि पात्रहरूका मनका विचार र भावनाले गर्दा आन्तरिक परिवेश व्यापक बनेको पाइन्छ । माधुरीका विचारहरूले प्राचीन सतीप्रथाप्रतिको विद्रोही भावना देखाएका छन् । त्यस्तै नारीमाथि अत्याचार गर्ने पुरुषवर्गलाई बदला लिने भावना माधुरीले राखेकी छ । दुलहीसाहेवको पुत्रशोक र प्राणराजा र माधुरीको सम्बन्धले उसलाई विक्षिप्त अवस्थामा पुऱ्याएको छ । यसरी माधुरी नाटकमा स्थान काल र समयको एकोन्मुखता देखिन्छ, भने नाटकमा बाह्य द्वन्द्वभन्दा बढी आन्तरिक द्वन्द्वको स्थिति सशक्त बनेर आएको छ ।

५.६ उद्देश्य

माधुरी नाटक मनोवैज्ञानिक यथार्थवादी नाटक हो । प्रस्तुत नाटकमा विशेष गरी प्रमुख पात्र दुलहीसाहेवको मनोवैज्ञानिक विश्लेषण गर्दै उसको असामान्य मनस्थितिको दुखद परिमाणलाई देखाउन खोजिएको छ । पुत्रवियोगको आघात लिएकी दुलहीसाहेव माधुरीलाई सौताका रूपमा व्यवहार गरेकी छ । जसले गर्दा उसको मनभित्र डर, त्रास र आशङ्काको अन्यौल पैदा हुन्छ। दुलहीसाहेव असामान्य अवस्थामा पुगेकी छ । यसरी भिन्नभिन्न गुम्सिएर विकृत र विक्षिप्त मानसिक रोगीको विश्लेषण गर्नु यस नाटकको मुख्य पक्ष हो ।

यसैगरी माधुरीको उच्च अध्ययनमा पुरुषप्रधान समाजले दिएको ऐतिहासिक सतीप्रथा र त्यसको यातना विरुद्ध विद्रोहको आवाज उठाउनु पनि यस नाटकको अर्को पक्ष हो । माधुरी विद्रोही स्वभावकी नारी हो । उसलाई पुरुषप्रधान समाजले नारी माथि गरेको दुर्व्यवहार मन पर्दैन । त्यसैले उसले सामाजिक संरचनालाई आँधीहुरीले जस्तै भत्ताभुङ्ग पारेर नयाँ समाजको सिर्जना गर्न चाहेकी छ । त्यसैले माधुरी नारीहरूले पुरुषबाट जति यातना सहेका छन् त्यो सबै छातीमा सँगालेर पुरुषहरूसँग बदलाको भावना राखेकी छ , जस्तै :

“ऐतिहासिक सामाजिक अन्यायका मैले यो छातीभित्र सँगाली राखेको छु त्यसकै नाउँमा म पुरुषहरूसँग बदला लिन उभिएकी छु आज पनि जे जति नारीहरूले दुःख भोग्नुपरेको छ । त्यसको पनि म बदला लिन चाहन्छु ” (मल्ल, २०४८, पृ. ४९)

प्राणराजासँगको माधुरीको सम्बन्धलाई देखेर दुलहीसाहेव आफ्नो छोरालाई विष खुवाएर मारेको आरोप प्राणराजा र माधुरीलाई लगाउँछे, यस्तो आरोप सहन नसकी माधुरी घरबाट निस्कन खोजेकी छ, भने दुलहीसाहेव पनि माधुरीलाई प्राणराजासँग विहे गरी बस्नु भन्दै निस्किएकी छ ।

प्रस्तुत नाटकमा अस्तित्ववादी चिन्तनको सुधारवादी तथा नारी अस्मितावादी विचारधारको दर्शनलाई माधुरीको चरित्रले देखाएको छ भने विशेष गरेर प्राणराजा र माधुरीको जोडीप्रति ईर्ष्या र द्वेषबाट उत्पन्न मानसिक विकृति र असामान्य मनस्थितिले दुलहीसाहेवमा आएको असामान्य व्यवहारको उल्लेख पाइन्छ । खास गरी जवान दुलही साहेवको अतृप्त यौनकुण्ठाको उद्घाटन र यौनजन्य मनोविश्लेषण प्रस्तुत नाटकको महत्त्वपूर्ण पक्ष हो ।

५.७ कार्यव्यापार

नाटक मूलतः दृश्यविधा हो, यसको अन्तिम अभीष्ट रङ्गमञ्च हो । कुनै पनि नाटकको सफलता र असफलतालाई जाँच्ने प्रमुख र संवेदनशील आधार भन्नु नै यस भित्रको पात्रहरूको कार्यव्यापार हो । नाटक र अभिनय एक अर्काका परिपूरक हुन् र

नाटकलाई साहित्यका अन्य विधाहरूसँग पृथक राख्ने सर्वाधिक महत्वपूर्ण पक्ष पनि अभिनेयता नै हो ।

माधुरी नाटक कार्यव्यापारका दृष्टिकोणबाट एउटा सफल र सशक्त नाटक हो । दुई अङ्कमा विभाजित प्रस्तुत नाटकको कथावस्तु सहज र कौतूहलतापूर्वक विकसित भएको पाइन्छ । कथानकको विकासमा सहयोग पुऱ्याउने आवश्यक पात्रहरूको मात्र प्रयोग गरिएकाले नाटकको वस्तुगत समीकरण सुदृढ बन्न पुगेको छ ।

प्रस्तुत नाटकमा प्राणराजाको घरको सेरोफेरामा सम्पूर्ण नाटकको कार्यव्यापार टुङ्गिने हुनाले रङ्गमञ्चीय सामग्रीको तर्जुमा गर्नमा कुनै कठिनाइ देखिदैन । यस नाटकमा वाचिक अभिनयकै प्रधानता देखिन्छ । वाचिक अभिनयले थोरैमा धेरै अनि अन्य अभिनयका माध्यमबाट व्यक्त गर्न असम्भव कुराहरू सजिलैसँग प्रकट गर्न सकिने भएकाले प्रस्तुत नाटकमा वाचिक अभिनयको प्रयोग बढी देखिन्छ । त्यस्तै यस नाटकमा आङ्गिक अभिनय पनि पाइन्छ । दुलहीसाहेवले ढोकाको चुकुल बनाउन हथौडा र काठको प्रयोग गर्नु, प्राणराजाले श्यामाको हातबाट तस्वीर लिनु, प्राणराजाले सानुराजाको तस्वीर हेरेर लामो सास फेर्नु, दुलहीसाहेवले दौडेर प्राणराजाको हातको तस्वीर खोस्नु, दुलहीसाहेव कोठाबाट हुत्तिएर बाहिर निस्कनु, जस्ता आङ्गिक अभिनयको प्रयोग भएको छ । प्रस्तुत नाटकमा कतै सात्विक अभिनय पनि पाइन्छ । दुलही साहेवले माधुरीका आँखालाई विष खिच्न सक्छ, भन्दा माधुरी हाँस्नु, प्राणराजाले तस्वीर हातमा लिँदा दुलहीसाहेव चिच्याउनु, कराउनु, प्राणराजा रिसाएर घुटुक्क रिसलाई निल्नु आदि सात्विक अभिनय देखिन्छ ।

यसरी प्रस्तुत नाटक एकै घरभित्रको परिवेश हुनाले स्थान विशेषको सेट बनाउन र कुलनी परिवारको सामाजिक परिवेशको वेषभूषा जुटाउन खासै कठिनाइ पर्दैन । प्रायः छोटो संवाद, सरल परिवेश अनुकूल भाषा अनि अनुकूल अभिनय गर्ने प्रक्रियाले गर्दा कालाकारहरूलाई पनि नाटकको अभिनय गर्न कुनै कठिनाइ पर्दैन । त्यसैले माधुरी नाटक अभिनेयताका दृष्टिले सरल सहज र योग्य हुनाका साथै औचित्यपूर्ण देखिन्छ ।

५.८ भाषाशैली

माधुरी नाटकको भाषाशैली परिष्कृत र परिमार्जित किसिमको रहेको छ । यस नाटकमा विभिन्न वर्गका पात्रहरूले आ-आफ्नै परिवेश र अवस्था अनुसारको भाषा प्रयोग गरेका छन् । नोकरहरूले सर्वसाधारण जनताले बोल्ने बोलचालको भाषा प्रयोग गरेका छन् भने माधुरी उसका साथीहरू उर्मिला, साधना, प्राणराजा, डाक्टरका भाषामा त्यस्तै अनुसारको बौद्धिक र तार्किक भाषाशैलीको प्रयोग देखिन्छ ।

प्रस्तुत नाटकमा मनोविश्लेषणत्मक र अतियथार्थवादी प्रयोग देखिने हुनाले यसमा विम्ब र प्रतीकको पनि प्रयोग भएको पाइन्छ । यहाँ रहेको विश्लेषणात्मक कार्यव्यापार पनि संवादको भाषाशैलीबाट नै सम्भव हुन सकेको छ । माधुरी, प्राणराजा र डाक्टर जस्ता शिक्षित पात्रहरूका भाषामा अङ्ग्रेजी शब्दहरूको प्रयोग देखिन्छ- यूनिभर्सिटी, स्टुल, सोफासेट, टेबिल, पेन्टिङहरू, पार्टी, मेन्टल अस्पताल, प्रेस्क्राइव, टेब्लेट्स डिप्येरिया, अडर, टायम आदि । त्यस्तै हिन्दीका शब्दहरूमा बहुत, पैदा, वेकुफी, बहुतै आदि । नाटकमा कतैकतै संस्कृतका तत्सम् शब्दहरूको पनि प्रयोग रहेको पाइन्छ । यी आगन्तुक शब्दहरूको प्रयोगले नाटक सर्वसाधारणका लागि केही जटिल देखिन्छ ।

प्रस्तुत नाटकमा माधुरी, प्राणराजा, डाक्टर, उर्मिला, साधनाका भाषामा सहरी समाजको भाषाशैली पाइन्छ भने श्यामा, रुद्रलाल जस्ता नोकहरूका भाषामा ग्रामीण बोलचालको भाषाशैली पाइन्छ । यस नाटकमा उखान, टुक्काहरूको प्रयोग कतै पाइँदैन । निपातीय प्रयोग भने यसमा कतै देखिन्छ, जस्तै कि, भने, ल, खै त जस्ता निपातले नाटकलाई सुन्दर बनाएका छन् । वाक्य गठनमा सरल, संयुक्त र मिश्र वाक्यको प्रयोग तथा संयुक्त वाक्यको प्रधानता पाइन्छ ।

यसरी प्रस्तुत नाटकमा भाषाशैली सरल र सहज नै देखिन्छ । सामान्यतया पात्रहरू पढलेखेका शिक्षित हुँदा लिङ्ग, वचन, आदर जस्ता कुराहरूमा सङ्गति नै देखिन्छ । यसका अतिरिक्त नेपाली भाषाको ठेट शब्द र लोकमा चलेको शब्दहरूको प्रयोग पनि यस नाटकमा देखिन्छ । प्रायः पात्र अनुरूप सामान्य र बौद्धिकस्तरको

भाषाशैली यसमा प्रयोग भएको छ । समष्टिमा नाटकको भाषा परिष्कृत, परिमार्जित, सरल, स्वभाविक नै पाइन्छ ।

५.९ निष्कर्ष

वि.सं २०४८ मा सृष्टि रोकिँदैन सङ्ग्रहमा प्रकाशित माधुरी नाटक विजय मल्लद्वारा रचना गरिएको हो । प्रस्तुत नाटकलाई दुई पक्षबाट हेर्न सकिन्छ । पहिलो नारीगत समस्या, अस्मिता र अस्तित्वको खोज गरेर त्यस समस्याको समाधान गर्न विद्रोही आवाज उठाइ नयाँ सामाजिक संरचनाको कल्पना गरी अस्तित्ववादी दर्शनको प्रत्याभूति गर्नु हो । यसरी मनोवैज्ञानिक पक्षको विश्लेषणात्मक दमित यौनकुण्ठा अनि कुण्ठित मनस्थितिको चित्रण यस नाटकमा पाइन्छ ।

प्रस्तुत नाटक मनोवैज्ञानिक धरातलमा उभिएकाले चरित्रकै सेरोफेरामो संरचित देखिन्छ । भीनो कथावस्तुमै पनि पात्रहरूलाई डोहोऱ्याएर उनीहरूको वास्तविक चरित्र देखाउन विजय मल्ल यस नाटकमा सफल रहेका छन् । पात्रको असामान्य अवस्थालाई देखाएर परामनोविज्ञान छुन पनि नाटक सफल भएको छ । यसरी प्रस्तुत नाटकको महत्त्वपूर्ण पक्ष भनेको नारी समस्याको चित्रण गर्नु हो ।

माधुरी नाटक उत्कृष्ट नेपाली नाटकहरूमध्येको महत्त्वपूर्ण नाटक हो । सामाजिक, मानसिक, बौद्धिक धरातलमा उभिएर मनोविश्लेषणात्मक रूपमा पात्रहरूको प्रस्तुति यसमा देखिन्छ । द्वन्द्व र सङ्घर्षका दृष्टिले पनि नाटक सक्त रहेको पाइन्छ । यसमा बाह्य द्वन्द्व भन्दा आन्तरिक द्वन्द्व बढी देखिन्छ । यसप्रकार नारी नारी बीच हुने आपसी ईर्ष्या र बदलाको भावनालाई व्यक्त गर्दै नाटककार विजय मल्लले यस नाटक मार्फत नारी समस्या समझदारीबाट सुल्झाउनुपर्ने सङ्केत गरेका छन् ।

यसरी प्रस्तुत नाटकको निष्कर्ष पनि नारी समस्याको उजागर गर्नु हो । खास गरी नारी मनका शोक, चिन्ता, डर, त्रास, ईर्ष्या, शङ्का जस्ता पक्षले रुग्ण तथा विक्षिप्त अवस्थामा पुऱ्याउँछ, भन्ने कुरालाई प्रस्तुत नाटकले दर्शाएको छ ।

छैठौं परिच्छेद

सारांश र निष्कर्ष

पहिलो परिच्छेदमा प्रस्तुत शोधकार्यको प्रयोजन, समस्या, उद्देश्य, पूर्वकार्यको समीक्षा, शोधको औचित्य र महत्त्व, शोधको सीमाङ्कन, शोधविधि र शोधपत्रको रूपरेखा आदि कुराको परिचय दिइएको छ ।

दोस्रो परिच्छेदको शीर्षक नाट्यसिद्धान्त र प्रवृत्ति हो । साहित्यका विभिन्न विधाहरूमध्ये दृश्यकाव्यको रूपमा नाटकको स्थान सुरक्षित छ । नाटककार, कलाकार, दर्शक गरी तीनैपक्षसँग उत्तिकै सम्बन्ध रहने हुँदा यसको स्वरूप त्रिपक्षीय हुन्छ । भरतमुनिले तीनै लोकको भावको अनुकरणको रूपमा नाटकलाई चिनाएका छन् । यही परिभाषालाई नै नेपाली साहित्यका विद्वान्हरूले पनि स्वीकार गरेको पाइन्छ ।

नाटक त्यस्तो विधा हो, जसको आख्यानत्मक संरचनामा संवाद प्रयोग गरेर अथवा संवाद प्रयोग नगरेर पनि संरचित हुनसक्छ, तर संवाद नभएका नाटकहरूभन्दा संवाद भएका नाटकहरू नै बढी महत्त्वपूर्ण र प्रसिद्ध देखिन्छन् । यसरी नाटकलाई विवेचना गर्नका लागि विभिन्न तत्त्वहरूको अनिवार्य आवश्यकता पर्दछ, जस्तै वस्तुयोजना, चरित्रचित्रण, संवाद, परिवेश उद्देश्य, अभिनय, भाषाशैली आदि । यी तत्त्वहरू नै नाटक विवेचनाका मुख्य आधारहरू हुन् ।

तेस्रो परिच्छेदको शीर्षक विजय मल्लको नाट्ययात्रा र प्रवृत्ति रहेको छ । विजय मल्लको नाट्ययात्रा २००१ सालबाट सुरु भई २०४८ सालसम्म रहेको पाइन्छ । लगभग आधा शताब्दी लामो नाट्ययात्रामा विजय मल्लले नौवटा पूर्णाङ्की र एकतीसवटा एकाङ्की/लघुनाटक रचना गरेको पाइन्छ । नाट्ययात्राको प्रथम चरणमा जम्मा दुईवटा नाट्यकृतिहरू रचना गरेका छन् भने प्रथम चरणमा उनले सामाजिक यथार्थवादी प्रवृत्तिमा भित्र्याएका छन् । अन्तर्द्वन्द्व (२०११) उनको पहिलो मनोवैज्ञानिक एकाङ्की हो । त्यस्तै तेस्रो चरणमा उनले प्रयोगशील प्रवृत्तिलाई बढी महत्त्व दिएका

छन् । कङ्काल (२०१८) बाट उनका धेरै नाट्यकृतिहरूमा प्रयोगशीलता देखिन्छ । यस पछिका उनका सबै नाटक प्रयोगशील छैनन । त्यसैले उत्तराद्धतिर उनले समन्वयवादी प्रवृत्ति देखाएका छन् । यस्तो नाटकमा प्रयोगशीलता र सामाजिकताको समन्वय पाइन्छ ।

चौथो परिच्छेदको शीर्षक सृष्टि रोकिँदैन लघुनाटकको विश्लेषण रहेको छ । यो लघुनाटक २०४८ सालमा प्रकाशित भएको हो । यस नाटकमा वर्तमान विश्वजनीन समस्याको चित्रण गरिएको छ । यसको वस्तुयोजना आदि, मध्य र अन्त्यको शृङ्खलामा आवद्ध रहेको छ । नाटकको आदिभागमा गोपाल र शर्मिष्ठाका पत्रकाहरूसँगका सामान्य कुराकानी, ध्रुवकृष्ण र मायाको प्रवेश भएको छ भने मध्य भागमा केशरको उपस्थिति र उसको असामान्य मनस्थितिको चित्रण देखिन्छ भने नाटकको अन्त्यमा भागमा सृष्टि प्रक्रिया रोकनुहुँदैन, यो निरन्तर चलिरहन्छ, भन्ने कुराको प्रस्तुति देखिन्छ । यसरी प्रस्तुत नाटकमा विज्ञानले शास्त्रास्त्रको निर्माण गरेको हुँदा एकदिन मानवको संहार हुने र पृथ्वी ध्वस्त हुने कुरा उल्लेख गरिएको छ । तर जे जस्तो परिस्थिति आइपरे पनि सृष्टि निरन्तर चलिरहन्छ, यो कहिल्यै रोकिँदैन भन्ने यसको मूलभाव रहेको छ ।

प्रस्तुत नाटकमा जम्मा ७ जना पात्रहरूको उपस्थिति रहेको छ । केशर र माया प्रमुख पात्र हुन्, शर्मिष्ठा, गोपाल ध्रुवकृष्ण सहायक पात्र र पहिलो व्यक्ति, दोस्रो व्यक्ति र विद्यार्थीहरू गौण पात्र हुन् । केशर आफू वैज्ञानिक भएकोमा चिन्तित देखिन्छ । उसलाई विज्ञानले गरेको प्रगतिप्रति असन्तुष्टि जागेको छ । त्यसकारण सृष्टि रोकनुपर्छ, विश्वको यस्तो भयावह स्थितिमा बिहे गरी सन्तान जन्माउने प्रक्रिया रोकनुपर्छ भन्ने केशरको विचार रहेको छ, भने माया मृत्युदेखि डराएर सृष्टि रोकनुहुँदैन भन्ने विचार प्रस्तुत गरेकी छ । यस नाटकको संवाद विवरणात्मक किसिमको रहेको छ । यसको संवादले चरित्रको उद्घाटन गर्ने, कथानकलाई गति दिने र उद्देश्यलाई प्रष्ट पार्ने काम गरेको छ । यसको नाटकको परिवेश सीमित र सङ्क्षिप्त रहेको छ भने वैचारिक परिवेश व्यापक देखिन्छ । यसमा सृष्टिप्रक्रिया निरन्तर चलिरहन्छ, मृत्युसँग डराएर सृष्टि नै रोकनुहुँदैन, सृष्टिको मुहान थुन्नु हुँदैन भन्ने सन्देश पाइन्छ । प्रस्तुत

लघुनाटकमा कार्यव्यापार सफल देखिन्छ । यसमा स्थिर वाचिक अभिनय, कतैकतै आङ्गिक अभिनय र सात्त्विक अभिनय देखिन्छ, त्यसैले नाटक अभिनयमूलक नै रहेको छ । त्यस्तै यस नाटकको भाषाशैली परिष्कृत, परिमार्जित रहेको छ । तत्सम, तद्भव र आगन्तुक शब्दहरूको प्रयोग रहेको छ, भनेक केही तार्किक र बौद्धिक पनि रहेको पाइन्छ ।

पाँचौँ परिच्छेदको शीर्षक **माधुरी** नाटकको विश्लेषण रहेको छ । विजयमल्लद्वारा लिखित **माधुरी** २०४८ सालमा प्रकाशित भएको हो । यसको कथानकमा नाटककारको कल्पनाले प्रशस्त भूमिका खेलेको छ । यसको वस्तुयोजना आदि, मध्य र अन्त्यमा आबद्ध रहेको पाइन्छ । आदिभागमा श्यामा र रुद्रलालको सामान्य कुराकानी, दुलहीसाहेवको प्रवेश हुनु, दुलहीसाहेवको शोकाकूल अवस्थाको चित्रण, माधुरीको उपस्थिति, माध्यभागमा माधुरी पार्टीमा जाने तयारी गरेकी छ । उसका साथीहरू साधना र उर्मिला पनि आएका छन् । अन्त्यमा दुलहीसाहेवले प्राणराजा र माधुरीको सम्बन्धमा शङ्का गरी घर छाडेर निस्कनु र माधुरी पनि भाउजूको आरोप सहन नसकी निस्कन खोज्नु जस्ता घटनाहरू आएका छन् । यस नाटकमा जम्मा आठ जना पात्रहरूको उपस्थिति भएको छ । दुलहीसाहेव र माधुरी प्रमुख पात्र हुन्, श्यामा र रुद्रलाल सहायक पात्र हुन् भने अरु सबै गौण पात्रका रूपमा उपस्थिति भएका छन् । **माधुरी** नाटकमा पात्रानुकूल संवादको प्रयोग भएको छ । शिक्षित व्यक्तिका संवादमा बौद्धिकता र तार्किकता पाइन्छ भने अशिक्षित, निम्नवर्गीय नोकर, कारिन्दा संवादमा सामान्य बोलचाल पाइन्छ । त्यस्तै यस नाटकको परिवेश प्राणराजाको घरभित्र नै केन्द्रित छ । नाटकको सुरुदेखि अन्त्य सम्मको समय विहानदेखि अपराह्नसम्म रहेको छ । त्यसैले यसको परिवेश सीमित र सङ्क्षिप्त रहेको छ ।

माधुरी नाटकको मुख्य उद्देश्य दुलहीसाहेवको भित्रभित्र गुम्सिएर रहेको मानसिक अवस्थालाई देखाउनु हो भने अर्कोतिर माधुरीको उच्च अध्ययनमा पुरुषप्रधान समाजले दिएको नारीमाथिको अत्याचारप्रति आवाज उठाउनु हो । यस नाटकको कार्यव्यापार पात्रानुकूल र अभिनयमूलक रहेको छ, भने भाषाशैली सरल, स्वभाविक र

पात्रानुकूलको रहेको देखिन्छ । भाषाशैलीमा तत्सम, तद्भव र आगन्तुक शब्दहरूको प्रयोग पनि पाइन्छ ।

विजय मल्लको **सृष्टि रोकिँदैन** र माधुरी नाटकको वस्तुयोजना र शिल्पयोजनालाई निम्न बुँदाबाट देखाउन सकिन्छ :

१. **सृष्टि रोकिँदैन** लघुनाटकको वस्तुयोजना र शिल्पयोजना

- **सृष्टि रोकिँदैन** लघुनाटकमा वैज्ञानिक शास्त्रास्त्रले ल्याउन सक्ने परिणामको चित्रण गरिएको छ । यसमा आदि, मध्य र अन्त्यको तारतम्य मिलेको पाइन्छ ।
- यसमा व्यक्ति पात्रहरू रहेका छन् भने पात्रहरूका क्रियाकलापमा वैचारिकता देखिन्छ ।
- यस नाटकमा विज्ञानले जे जस्ता क्षेप्यास्त्रहरूको निर्माण गरे पनि मृत्युसँग डराएर **सृष्टि रोक्नुहुँदैन** , यो निरन्तर चलिरहने प्रक्रिया हो भन्ने निष्कर्ष पाइन्छ ।
- यस नाटकको भाषाशैली तार्किक र बौद्धिक किसिमको रहेको छ, भने कार्य व्यापार सीमित, सङ्क्षिप्त र पात्रानुकूल रहेको छ ।

२. **माधुरी** नाटकको वस्तु र शिल्पयोजना

- **माधुरी** नाटकमा दुलहीसाहेवको असामान्य अवस्थालाई देखाउन खोजिएको छ, भने अर्कोतिर माधुरीको विद्रोही भावनालाई पनि प्रस्तुत गरिएको छ । यसमा आदि, मध्य र अन्त्यको शृङ्खला पाइन्छ ।
- यस नाटकमा नारीगत समस्या, अस्मिता र अस्तित्वको खोज गरेर त्यस समस्याको समाधान र विद्रोही आवाज उठाइ नयाँ सामाजिक संरचनाको कल्पना गरी अस्तित्ववादी दर्शनको प्रत्याभूति गर्नु निष्कर्ष रहेको छ ।
- यस नाटकको भाषाशैली सरल, परिष्कृत र परिमार्जित रहेको छ, भने कार्यव्यापार पनि सीमित, सङ्क्षिप्त र पात्रानुकूल रहेको छ ।

सन्दर्भसामग्री सूची

(क) पुस्तकसूची

अधिकारी, रामलाल. १९७७. नेपाली एकाङ्की यात्रा. चौ.सं., दार्जिलिङ: नेपाली साहित्य संचिका ।

आचार्य, व्रतराज. २०६६. आधुनिक नेपाली नाटक. प्रथम संस्क. ललितपुर : साभा प्रकाशन ।

उपाध्याय, केशवप्रसाद. २०५२. नाटक र रङ्गमञ्च. काठमाडौं : रुम प्रकाशन ।

..... २०४९. साहित्य प्रकाश. पाँचौ संस्क., काठमाडौं : साभा प्रकाशन ।

..... २०५०. विचार र व्याख्या. दो. संस्क., काठमाडौं : साभा प्रकाशन ।

..... २०४८. नेपाली एकाङ्की भाग १. काठमाडौं : साभा प्रकाशन ।

खतिवडा, नित्यनन्द. २०६४. विजय मल्लका नाटकमा प्रयोगशील पक्ष.अप्रकाशित शोधपत्र.त्रि.वि. कीर्तिपुर ।

चतुर्वेदी, नगेन्द्र एवम चतुर्वेदी महेन्द्र. २०२१ . अरस्तुका काव्यशास्त्र अध्याय ६. इलाहाबाद : भारती भण्डार ।

त्रिपाठी, वासुदेव. २०५०. पाश्चात्य समालोचनाको सैद्धान्तिक परम्परा भाग १.चौ.संस्क., काठमाडौं साभा प्रकाशन ।

थापा, हिमांशु २०५०. साहित्य परिचय. चौ.संस्क., काठमाडौं साभा प्रकाशन ।

दुलाल, हरिराम. २०३७. विजय मल्लको कवित्वको विश्लेषण र मूल्याङ्कन.
अप्रकाशित शोधपत्र. त्रि. वि. कीर्तिपुर ।

धनञ्जय. २०१९. दशरूपक. द्वि. संस्क., वाराणसी : चौखम्बा विद्याभवन ।

नेपाल, गोविन्दप्रसाद. २०३६. विजय मल्लको नाट्यकारिताको विश्लेषण र मूल्याङ्कन.
अप्रकाशित शोधपत्र. त्रि. वि. कीर्तिपुर ।

न्यौपाने टङ्कप्रसाद. २०४९. साहित्यको रूपरेखा. दो. संस्क. काठमाडौं: साभा प्रकाशन ।

प्रधान, चैतन्य. २०६२. विजय मल्लको नाट्यकारितामा भूतप्रतको प्रयोग. प्रथम संस्क.,
नेपाल लिथोग्राफिङ्ग क. लि. गोल्डङ्गा ।

बराल, ऋषिराज. २०५२. मार्क्सवाद र उत्तरआधुनिकवाद. विराटनगर: सरिता बराल ।

बुचर, एस. एच. १९७८. अरिस्टोटल्स थ्योरी अफ पोइट्री एन् फाइन आर्ट. न्यू दिल्ली:
कल्याणी पब्लिसर्स ।

भट्टराई, घट्टराज. २०५०. भीमनिधि : व्यक्ति र कृति. दो. संस्क., काठमाडौं : साभा
प्रकाशन ।

भरतमुनि. १९५६. नाट्यशास्त्र. दो. सं. भोलुम ।

मल्ल, विजय. २०३६. नाटक एक चर्चा. प्रथम संस्क., काठमाडौं : नेपाल राजकीय
प्रज्ञा प्रतिष्ठान ।

..... २०४८. सृष्टि रोकिँदै. प्रथम संस्क., काठमाडौं : ने. रा. प्र. प्र. ।

..... २०४८. माधुरी. प्रथम संस्क. काठमाडौं : ने. रा. प्र. प्र. ।

लुइटेल, खगेन्द्र. २०६७. नेपाली नाट्य समालोचना. प्रथम संस्क., काठमाडौं : पैरवी
प्रकाशन ।

वर्मा, धीरेन्द्र र अन्य (सम्पा.) २०२० हिन्दी नेपाली साहित्य कोश भाग १. दो.सं
वाराणसी : ज्ञानमण्डल लिमिटेड ।

विश्वनाथ. १९१०. साहित्यदर्पण. परिच्छेद ७, बम्बई : निर्णयसागर प्रेस ।

विश्वनाथप्रसाद. १९७३. कला एवम साहित्य प्रवृत्ति और परम्परा. पटना : विहार हिन्दी
ग्रन्थ अकादमी ।

श्रेष्ठ, दयाराम. २०६७. नेपाली कथा भाग ४, चौ.सं., काठमाडौं: साभा प्रकाशन ।

श्रेष्ठ, दयाराम. शर्मा मोहनराज. २०५०. नेपाली साहित्यको सङ्क्षिप्त इतिहास.
चौ.सं.: काठमाडौं साभा प्रकाशन ।

शर्मा, गोपीकृष्ण. २०६६. विजय मल्ल स्मृतिग्रन्थ. काठमाडौं : विजय मल्ल स्मृति
समाज ।

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

शाह, नागेश्वर. २०५५. जिउँदो लास नाटकको कृतिपरक अध्ययन. अप्रकाशित
शोधपत्र. त्रि.वि. कीर्तिपुर ।

हड्सन्, डब्लु.एच. १९४४. एन इन्ट्रोडक्सन टु द स्टडी अफ लिटरेचर. न्यू देहली:
कल्याणी पब्लिसर्स ।

(ख) पत्रपत्रिका सूची

पौडेल, खुमलाल. २०५३. “नाटककार विजय मल्ल”. कुञ्जिनी. वर्ष ४, अङ्क २ पृ. ८० ।

श्रेष्ठ, अशोक. २०५६. “मैले चिनेको विजय दाइ”. कान्तिपुर. मङ्गलबार साउन
काठमाडौं पृ. ७ ।