

परिच्छेद एक

शोध परिचय

१.१ विषय परिचय

प्रस्तुत शोधपत्र नेपाली नाटक विधासंग सम्बन्धित छ । नाटककार गोपालप्रसाद रिमाल (१९७५-२०३०) को **यो प्रेम !** नाटकको कृतिपरक अध्ययन यस शोध पत्रको शीर्षक रहेको छ । रिमाल नेपाली नाट्य परम्परामा नयाँ युगान्तकारी मोड लिएर देखापरेका सुप्रसिद्ध व्यक्तिका रूपमा परिचित छन् । धेरै कृति लेखेर पनि चर्चित बनेका रिमाल पाश्चात्य साहित्यका यथार्थवादी नाट्यधाराका प्रवर्तक हेनरिक इब्सेनबाट प्रभावित देखिन्छन् । रिमालले **मसान** (२००३) **यो प्रेम !** (२०१७) पूर्णाङ्गी नाटक र **माया** (२०१९) र **'नेपाली संस्कृति'** (अप्रकाशित) एकाङ्की र उनको एउटा मात्र कविता संग्रह **आमाको सपना** (२०२०) प्रकाशित छन् ।

नाटकमा गोपालप्रसाद रिमाल धार्मिक, नैतिक आदर्शहरू भन्दा भिन्न यथार्थपरक दृष्टिबाट नेपाली समाजको विश्लेषण गर्छन् । नेपाली समाजमा विभिन्न प्रकारका विभेदहरू छन् । मान्छे-मान्छेका बीचमा रहेका विभिन्न विभेदले समाज ग्रस्त छ । शोषक र शोषितका बीच, धनी र गरीबका बीच विभिन्न जाति, धर्म, सम्प्रदायहरूका बीच अनेकौं विभेदहरू विद्यमान छन् । यी सबै विभेदहरू भन्दा पनि चर्को विभेद नारी र पुरुषको बीच विभेद रहेको छ र त्यसलाई लिएर **यो प्रेम †** नाटक लेखिएको छ । **यो प्रेम †** नाटकमा सामाजिक विकृतिको मूल जड पुरुष वर्गको भोगवादी प्रवृत्तिलाई नै मानिएको छ । यस शोधपत्रमा नाटककार गोपालप्रसाद रिमालको सङ्क्षिप्त परिचय उनको नाट्ययात्रा **यो प्रेम †** नाटकमा रहेको विषयवस्तुगत एवं वैचारिक प्रवृत्ति साथै विधातत्वको आधारमा **यो प्रेम †** नाटकको विश्लेषण गरिएको छ ।

१.२ शोधसमस्या

यो प्रेम † नाटकको कृतिपरक अध्ययन गर्नु मुख्य समस्या रहेको प्रस्तुत शोधपत्रसँग सम्बन्धित मुख्य मुख्य समस्याहरू निम्नलिखित छन्:

क) गोपालप्रसाद रिमालको नाट्य यात्रा र प्रवृत्ति के कस्तो छ ?

ख) विधातात्विक आधारमा यो प्रेम † नाटक के कस्तो छ ?

१.३ शोधको उद्देश्य

यो प्रेम † नाटकको कृतिगत अध्ययन गर्नु प्रमुख उद्देश्य रहेको प्रस्तुत शोधकार्यसँग सम्बन्धित मुख्य मुख्य उद्देश्यहरू निम्नलिखित छन्:

क) गोपालप्रसाद रिमालको नाट्य यात्रा र प्रवृत्तिको अध्ययन गर्नु ।

ख) विधातात्विक आधारमा यो प्रेम † नाटकको अध्ययन गर्नु ।

१.४ पूर्वकार्यको समीक्षा

गोपालप्रसाद रिमालको यो प्रेम † नाटक नेपाली साहित्यमा निकै चर्चित रहेको छ । यस नाटकका बारेमा विभिन्न विद्वान्हरूले विभिन्न ढङ्गमा अध्ययन गरेका छन् । यस नाटकका सम्बन्धमा हालसम्म जे जति अध्ययन भएका छन् यहाँ तिनको कालक्रमिक रूपमा सङ्क्षेपमा समीक्षा गरिएको छ ।

शिव रेग्मीले गुञ्जन (इ. १९७१) पत्रिकामा यथार्थवादी नाटक यो प्रेम ! एक सिंहावलोकन शीर्षकमा गोपालप्रसाद रिमालका नाटकहरूले नारी जातिलाई प्रेरणा दिने काम गरेको छ, यो प्रेम ! नाटक साधारण नाटक नभई प्रेमको राम्रो व्याख्या गरिएको भन्ने कुरा उल्लेख गरेका छन् । प्रस्तुत लेखमा यस नाटकलाई समग्र कोणबाट हेरिएको छैन ।

घनश्याम नेपालले नेपाली साहित्यको परिचयात्मक इतिहास (१९९४) पुस्तकमा इब्सेनेली समस्यामूलक नाटक पद्धतिलाई पहिलो पल्ट नेपाली साहित्यमा भित्र्याउने नाटककार रिमाल नै हुन् भन्ने प्रस्ट पारेका छन् । उनको यो लेख रिमालको नाट्य विशेषतामा मात्र केन्द्रित देखिन्छ ।

वासुदेव त्रिपाठीले रूपरेखा (२०२६) पत्रिकामा रिमालको नाटकको भावभूमि शीर्षकमा रिमालको यो प्रेम † नाटक विकृत प्रेमलाई देखाइएको कृति भन्दै यो प्रेम † की नायिका गङ्गालाई सशक्त नारीको रूपमा उल्लेख गरेका छन् । यो लेख नाटकको

भावपक्षमा नै बढी केन्द्रित छ । प्रस्तुत लेख अध्ययनका लागि महत्वपूर्ण भए पनि नाटकको समग्र पक्षलाई समेट्न सकेको छैन ।

मोहनहिमांशु थापाले **नौलो नेपाली** (२०३२) पत्रिकामा *नेपाली नाटक परम्परामा रिमालको नाट्यशिल्प* शीर्षकमा रिमालको नाट्यशिल्पले नेपाली नाटकको आधुनिकता, विविधता, नवीनता र विशदताको निर्धारण गरेको कुरा उल्लेख गरेका छन् । प्रस्तुत लेखले साहित्यको फाँटमा रिमालको स्थान निर्धारण गर्ने प्रयास गरेको छ । यो लेखमा **यो प्रेम †** नाटकको समग्र पक्षको अध्ययन हुन सकेको छैन ।

प्रतापचन्द्र प्रधानले **नौलो नेपाली** (२०३२) पत्रिकामा *फ्रायडवादी साहित्यकारको रूपमा रिमाल* शीर्षकमा रिमालको **यो प्रेम †** नाटकका सबै पात्रहरू अतृप्त यौनले पीडित र कृण्ठित भएको कुरा व्यक्त गरेका छन् । उनको यो लेख सङ्क्षिप्त र रिमालको प्रवृत्तिमा मात्र सीमित छ ।

तारानाथ शर्माले **ज्ञानविज्ञानको दिशा** (२०३३) पत्रिकामा *नेपाली साहित्यमा नाटक* शीर्षकमा रिमालका नाटकका नारी पात्र अधिकारका लागि जमजमाएर अधि सरेका छन् साथै समाजमा हुने बहुविवाह, बालविवाह र अनमेल विवाहका विरोधमा उनका नाटक हनुमान भएर उभिएको कुरा व्यक्त गरेका छन् । उनको यो लेख अत्यन्त सङ्क्षिप्त र नारी पात्रको विश्लेषणमा मात्र सीमित छ ।

विजयबहादुर मल्लले **नाटक एक चर्चा** (२०३६) नामक पुस्तकमा रिमाललाई इब्सेनीयन धाराका प्रयोक्ता भनेका छन् । मल्लको यो लेख रिमालको विशेषतामा मात्र सीमित देखिन्छ ।

रत्नध्वज जोशीले **नेपाली नाटकको इतिहास** (२०३७) नामक पुस्तकमा **यो प्रेम †** नाटकको सामान्य विश्लेषण गर्दै भाषामा सरल र सरस गद्यशैलीको प्रयोग गरिएको छ भन्ने कुरा उल्लेख गरेका छन् । प्रस्तुत लेख अत्यन्त सङ्क्षिप्त छ ।

ठाकुरप्रसाद पराजुलीले **नेपाली साहित्यको परिक्रमा** (२०४५) पुस्तकमा रिमाल आफ्ना युगीन चेतनाका सन्दर्भमा र साहित्यिक पृष्ठभूमिमा आफ्ना महत्तर सङ्कल्प र

आकाङ्क्षा लिएर उपस्थित भएको कुरा उल्लेख गरेका छन् । यो अध्ययन विशेष गरी रिमालको व्यक्तित्वमा केन्द्रित छ ।

रविलाल अधिकारीले गरिमा (२०४७) पत्रिकामा रिमाल जयन्ती सन्दर्भ शीर्षकमा साहित्यकार रिमालले आधुनिक युरोपमा चलेको यथार्थवादी प्रभावलाई भित्र्याएका हुँदा थोरै लेख लेखे पनि साहित्यको इतिहासमा रिमालले ऐतिहासिक कीर्तिमान कायम गरेको कुरा उल्लेख गर्दै रिमालको रचनात्मक व्यक्तित्वको बारेमा जानकारी दिएका छन् । प्रस्तुत लेखमा यो प्रेम † नाटकको सामान्य चर्चा मात्र गरिएको छ ।

खेम दाहालले गरिमा (२०५३) रिमालका नाटकका नारी पात्रहरूमा पाइने विद्रोही स्वभाव छोटो समीक्षा शीर्षकमा रिमालको यो प्रेम † नाटक प्रेमीत्व र मातृत्वको द्वन्द्वलाई लिएर लेखिएको र नारी स्वतन्त्रताको वकालत गरिएको एक सफल नाटक मानेका छन् । यस अध्ययन रिमालका नाटकहरूको चरित्र पक्षमा मात्र केन्द्रित छ ।

केशवप्रसाद उपाध्यायले रिमाल: व्यक्ति र कृति (२०५५) नामक पुस्तकमा रिमालको जीवनवृत्त, व्यक्तित्वको आयाम र आकलन, उनको कृतिको विश्लेषण र मूल्याङ्कन गर्ने काम गरेका छन् । प्रस्तुत अध्ययन महत्वपूर्ण भए पनि यो प्रेम † नाटकको अध्ययन विधातत्वको आधारमा मात्र गरिएको छ ।

गीरबहादुर खड्काले अवलोकन (२०५९) पत्रिकामा रिमालका नाटकमा प्रयुक्त नारी चरित्र र क्रान्तिकारी स्वर शीर्षकमा रिमाल नाटकका नारी, चरित्रले युगौं देखिको नारी दमनको सामाजिक संस्कारसँग साक्षात्कार गरेको कुरा प्रष्ट पारेका छन् । उनको यो लेख नारी चरित्र विश्लेषणमा मात्र सीमित छ ।

नरेन्द्रप्रसाद पौड्याल (२०६०), ले यो प्रेम † नाटकको संरचनात्मक विश्लेषण शीर्षकको शोधमा यो प्रेम † नाटकको सामान्य चर्चा गरेका छन् । उनको उक्त शोध विशेष गरी संरचना पक्षमा मात्र सीमित छ ।

खेमनाथ कोइराला बन्धुले साहित्यकार गोपालप्रसाद रिमाल (२०६२) पुस्तकमा नेपाली नाट्य जगत्मा सर्वप्रथम नारी विद्रोहको स्वर रिमालले आफ्ना नाटकमार्फत प्रस्तुत

गरेका छन् भन्दै यो प्रेम † नाटक यौन द्वन्द्वलाई लिएर लेखिएको उत्कृष्ट नाटक मानेका छन् । उक्त पुस्तकमा नाटकको समीक्षा विधातात्विक अध्ययनमा मात्र सीमित छ ।

नन्दमाया नकर्मीले नेपाली नाटकमा नारी समस्या (२०६३) कृतिमा रिमालका नाटकहरू मूल रूपमा नारी समस्यालाई आधार बनाएर लेखिएका छन् । यो प्रेम † नाटक पनि नारी समस्यामा केन्द्रित छ भनेकी छन् । उनको यो लेख नाटकको भावपक्षमा मात्र सीमित छ ।

टंकमाया पोखरेलले रिमालका नाटकमा नारी चिन्तन (२०६३) शीर्षकको शोध प्रस्तुत गरेकी छन् उनको यस शोधमा रिमालको यो प्रेम † नाटकका नारी पात्रलाई विभिन्न कोणबाट केलाइएको छ । उनको उक्त शोध नारी पत्रमा मात्र सीमित छ ।

रमेश अधिकारीले नाटककार गोपालप्रसाद रिमालका नाटकहरूमा विचारपक्ष (२०६५) शीर्षकमा शोध प्रस्तुत गरेका छन् । उनको उक्त शोधले रिमालको यो प्रेम † नाटकको समग्र पक्षलाई समेट्न सकेको छैन ।

माथि प्रस्तुत गरिएका विभिन्न चर्चा परिचर्चा महत्वपूर्ण भएपनि तिनले गोपालप्रसाद रिमालको यो प्रेम † नाटकको समग्र पक्षलाई समेट्न सक्दैनन् । त्यस अभावको पूर्तिका लागि यो शोधकार्य गरिएको छ ।

१.५ शोधको औचित्य र महत्व

गोपालप्रसाद रिमालको यो प्रेम † नाटक निकै चर्चित रहेको छ । हालसम्म यस नाटकको समग्र अध्ययन हुन नसकेको सन्दर्भमा यस शोधकार्यमा यो प्रेम † नाटकको कृतिपरक अध्ययन गरिएको छ । यही नै यस शोधकार्यको औचित्य र महत्व हो । त्यसैगरी यस नाटकका बारेमा अध्ययन गर्न चाहने शोधार्थी, शिक्षक, विद्यार्थी एवं सर्वसाधारण पाठकका लागि पनि यो उपयोगी हुनेछ । यो पनि यस शोधकार्यको औचित्य र महत्व हो ।

१.६ अध्ययनको सीमा

प्रस्तुत शोधकार्य गोपालप्रसाद रिमालको **यो प्रेम †** नाटकको अध्ययनमा सीमित छ । नाट्य कृतिलाई विभिन्न आधारमा अध्ययन गर्न सकिन्छ । प्रस्तुत अध्ययन मूलतः विधातात्विक अध्ययनमा सीमित छ ।

१.७ सामग्री सङ्कलन र शोधविधि

प्रस्तुत शोधपत्रका लागि सामग्री सङ्कलन मूलतः पुस्तकालयीय पद्धतिका आधारमा गरिएको छ । साथै विभिन्न विद्वान्हरूसँग भेटी आवश्यक सल्लाह र सुझाउ लिने काम पनि गरिएको छ । सङ्कलित सामग्रीको विश्लेषण वर्णनात्मक एवं विश्लेषणात्मक विधिमा गरिएको छ ।

१.८ शोधपत्रको रूपरेखा

प्रस्तुत शोधपत्रलाई सङ्गठित र व्यवस्थित रूपमा प्रस्तुत गर्नका लागि निम्नलिखित परिच्छेदहरूमा विभाजन गरिएको छः

परिच्छेद एक - शोधपरिचय

परिच्छेद दुई - गोपालप्रसाद रिमालको नाट्ययात्रा र प्रवृत्ति

परिच्छेद तीन - **यो प्रेम †** नाटकका विधातात्विक विश्लेषण

परिच्छेद चार - सारांश र निष्कर्ष

सन्दर्भसामग्री सूची

प्रस्तुत शोधपत्रमा माथि उल्लेख गरिएका उपर्युक्त चार अध्यायहरूलाई पनि आवश्यकता अनुसार विभिन्न शीर्षक तथा उपशीर्षकहरूमा विभाजन गरिएको छ ।

परिच्छेद - दुई

गोपालप्रसाद रिमालको नाट्ययात्रा र प्रवृत्ति

२.१ विषय प्रवेश

यस परिच्छेदमा गोपालप्रसाद रिमालको सङ्क्षिप्त जीवनी, नाट्ययात्रा र प्रवृत्तिको अध्ययन गरिएको छ । साथै साहित्यिक, व्यक्तित्व र प्रवृत्तिको पनि अध्ययन गरिएको छ । कुनै पनि साहित्यिक कृतिमा कृतिकारको जीवानुभूतिको प्रभाव परेको हुन्छ । साहित्यिक कृतिलाई राम्ररी बुझ्न साहित्यकारको जीवनीका महत्वपूर्ण पक्षको अध्ययनद्वारा पनि सघाउ मिल्दछ । त्यसैले यस परिच्छेदमा गोपालप्रसाद रिमालको सङ्क्षिप्त परिचय, उनको नाट्ययात्रा र प्रवृत्तिको अध्ययन गरिएको छ ।

२.२ गोपालप्रसाद रिमालको सङ्क्षिप्त परिचय

गोपालप्रसाद रिमालको जन्म वि.सं. १९७५ साल जेष्ठ १३ गते कृष्णसप्तमीका दिन काठमाडौँमा भएको हो । पिता उमाकान्त रिमाल र माता आदित्यकुमारीका जेठा सन्तान गोपालप्रसाद रिमाल हुन् । बाबुआमाको जेठो सन्तान भएकाले पनि उनको बाल्यकाल सुखप्रद नै देखिन्छ । गोपालप्रसाद रिमालका पिता हनुमाननगरमा वनजाँच अड्डामा डिट्टा भएर जाँदा पाँच छ वर्षका रिमाल पनि बाबुको साथ नै त्यहाँ गएको बुझिन्छ । यसबाट रिमालका बाल्यकालका केही दिन सप्तरीको कोशी किनारमा वितेका थिए भन्ने देखिन्छ । रिमालपछि उनका भाइ विष्णुप्रसाद, शङ्करप्रसाद र भैरवप्रसादको जन्म भएको हो । रिमालको बाल्यकालमा कुनै खास उल्लेखनीय घटना वा दुर्घटना भएको बुझिँदैन (उपाध्याय, २०५५ : १) । यति हुँदाहुँदै पनि रिमालका बाल्यकालका र युवावस्थामा नेपालमा राणा शासनको चरम निरङ्कुशता र त्यसका विरुद्ध क्रमशः देखा पर्न थालेका राजनीतिक एवं वैचारिक प्रतिरोधहरू, चन्द्रशमशेरको लामो सर्वसत्तावादी रजाइँ, राणा परिवारहरूभित्रै सत्ताका लागि पारस्परिक मारकाट र षड्यन्त्र भीमशमशेर र जुद्धशमशेरका पालामा भित्र र बाहिरबाट एकतन्त्री शासन पल्टाउनका लागि गोप्य वा खुल्ला गतिविधिहरूको विस्तार र तिनलाई दबाउने दिशामा शासकहरूको बढ्दो जोर जुलुम अनि यी सबैको परिणामस्वरूप १९९३ सालमा प्रजापरिषद्को स्थापना र १९९७ सालको सहिदकाण्ड जस्ता घटना भएको

थियो । ती घटनाहरूलाई रिमालले प्रत्यक्ष रूपबाट सुनेका थिए (अधिकारी, २०६५ : ११२) । यसको प्रभाव उनका साहित्यमा पनि पाइन्छ ।

पढाइमा एकनास जोतिने रिमाल चञ्चल मन र स्वतन्त्र प्रकृतिका थिए । रिमालको शिक्षा औपचारिक रूपमा उल्लेखनीय किसिमबाट अगाडि बढ्न भने सकेन तापनि स्वाध्ययनको बलमा इब्सेन, बर्नार्ड शा. आदि पश्चिमका ख्यातिप्राप्त नाटककारहरूका विशेषताहरूलाई बुझेका थिए (जोशी, २०३७ : ७८) । प्रायः आत्मलीन रहने र एकान्तमा बसेर एकलै-एकलै प्रकृतिको अवलोकन र अध्ययनमा रमी आत्म विस्मृत बन्ने रिमाललाई खेलमा पनि रुचि भएको देखिन्छ । (उपाध्याय, २०५५ : २) । विलक्षण प्रतिभाका धनी रिमाल मूलभूत रूपमा बौद्धिक र रचनात्मक क्रियाकलापमा नै विशेष रुचि लिन्थे । स्कूलमा गराइने वादविवादमा सबैभन्दा बढी तर्क र बहस गर्न सक्ने र आफ्नो वैचारिक क्षमतामा अड्न क्षमता रिमालमा थियो (जोशी, २०३२ : २३२) । त्यसो भए पनि रिमाललाई पढाइको एकरसता सह्य हुँदैनथ्यो । शिक्षा प्रणालीको जड नियम र अनुशासन प्रणालीको बन्धनले रिमाल कहिले काहीं निसासिन्थे (उपाध्याय, २०५५ : २) । त्यसैले उनको औपचारिक शिक्षा आई.एस्सी. सम्म सीमित रहेको देखिन्छ ।

गोपलप्रसाद रिमालको शैक्षिक जीवन अव्यवस्थित र अपूर्ण रहे भैं उनको दाम्पत्य र पारिवारिक जीवन पनि असन्तोषजनक नै देखिन्छ । सं. १९९० मा मोहनकुमारीका साथ उनको विवाह सम्पन्न भएको थियो तर रिमाल यी पत्नीबाट सन्तुष्ट थिएनन् । पतिद्वारा मन नपराइएकी मोहनकुमारीले पतिको अपेक्षामा नरामाइला दिनहरू काट्दा काट्दै क्षयरोगको सिकार भएर भन् बढी दुःख काट्न बाध्य भएकीले पनि उनको चाँडै नै मृत्यु भयो । पत्नीको अकालमरणको गहिरो प्रभाव भने रिमालमा परेको देखिन्छ । यो प्रेम ! नाटकको नायक शेखरमा पहिली पत्नीको निधनलाई लिएर जुन अपराध भावना देखिन्छ, त्यो रिमालको आफ्नै अनुभव नहोला भन्न सकिदैन । पत्नीको मृत्युपछि रिमालको आफ्नै साली निर्मलाकुमारीसँग दोस्रो विवाह हुन्छ । यसरी आफूभन्दा सोह्र वर्षकी कान्छी साली विवाह गरेका रिमालको जीवनमा दाम्पत्यका मधुर क्षण आउनुपूर्व नै उनलाई देश सेवाको धुन चढ्छ र त्यस धुनले उनको दाम्पत्य एवम् पारिवारिक जीवनमा नै घुन लाग्छ । उनी तन मनले देश सेवामा समर्पित भई पारिवारिक कर्तव्य र जिम्मेवारीको उपेक्षा गर्दै सार्वजनिक जीवनमा डुल्छन् (उपाध्याय, २०५५ : ११) । यसरी देश सेवामा लागेका कारणले नै

रिमालको जीवन अव्यवस्थित देखिन्छ । पछि प्रजातन्त्रोत्तर कालमा व्यवस्थित र सुखद हुनुपर्ने हो तर पनि ती विभिन्न घटना-दुर्घटनाका प्रभावले मानसिक रूपबाट अव्यवस्थित हुन्छन् । यसरी रिमाल राणनीतिक आघातले आघात भएर विक्षिप्त हुन जाँदा त्यस्तो स्थिति आउन सकेन । ठीक भएका भए पनि उनमा जिजीविषा नै समाप्त हुन जाँदा जीवनप्रति कुनै पनि उत्साह उनमा जाग्न सकेन । शारीरिक रूपले रिमाल जीवित नै भए पनि मानसिक रूपले रिमाल मृत नै बनिसकेका थिए । आफ्ना भावना र योगदानप्रति राजनीतिक, साहित्यिक र सामाजिक क्षेत्रबाट उपेक्षा देखाइएकाले रिमाल जीवनप्रति उदासिन नै देखिन्थे ।

२.३ गोपालप्रसाद रिमालको साहित्यिक प्रेरणा

सिर्जनाशक्ति जन्मजात प्रतिभाको वरदान हुने भए पनि त्यसका निमित्त प्रत्येक साहित्यकारले अग्रज र समकालीन साहित्यकार बाट प्रभाव ग्रहण गरेको देखिन्छ । यो नियम रिमालमा पनि लागू हुन्छ (पौड्याल, २०६० : ९) । त्यसैले रिमाल साहित्य क्षेत्रमा लाग्नुमा स्वदेशी एवं विदेशी साहित्यकारहरूको प्रेरणा उल्लेखनीय छ । उन्नाइसौं शताब्दीमा वाल्ट ह्विटम्यानले नवीन धारा प्रस्तुत गरेभैं रिमाल पनि गद्यकविताका प्रवर्तक भए (दत्त, २०३२ : २५) । रिमालले नेपाली कविता र नाटकका क्षेत्रमा नौलो परम्पराको सूत्रपात गरेका छन् ।

रिमालले स्वयम् नै शारदाबाट काव्य रचनाका निमित्त प्रेरणा पाएको र गद्यकविताका निमित्त हिन्दी कवि सूर्यकान्त त्रिपाठी, 'निराला' बाट प्रभाव परेको कुरा पनि उल्लेख गरेका छन् (उपाध्याय, २०५५ : ७०) । साहित्यिक क्षेत्रमा प्रवेश गर्नको लागि पत्रपत्रिकाको पनि महत्वपूर्ण भूमिका हुन्छ शारदाको प्रकाशन पनि रिमालको लागि अत्यन्त प्रेरणादायी बन्न पुग्यो । यिनै साहित्यिक वातावरणले रिमाललाई साहित्यमा प्रवेश गर्ने चाहना उत्पन्न भएको हो । यसरी रिमालले शारदा पत्रिकामा ...प्रति (१९९२) कविता प्रकाशन गरी साहित्यमा प्रवेश गरेका हुन् । रिमालका प्रथम चरणका कविताहरू हेर्दा भाव चेतना अथवा शैली शिल्पका सन्दर्भमा अग्रज तथा समकालीन कविहरूको कुनै न कुनै प्रकारको प्रभाव देखिन्छ । नेपाली कविता लेखनमा छुट्टै गद्यशैली लिएर अघि बढेका रिमाल तत्कालीन समयका रोमाण्टिक धारालाई अघि बढाउने कवि द्वोय लक्ष्मीप्रसाद देवकोटा र सिद्धिचरण क्षेष्ठबाट पनि प्रभावित देखिन्छन् । रिमालका कवितामा सिद्धिचरण श्रेष्ठको क्रान्तिपरक भावचेतनाको

प्रभाव निकै परेको देखिन्छ । नाटकका क्षेत्रमा भने उनी नाटककार बालकृष्ण समबाट प्रभावित छन् । बालकृष्ण समको नाटक **ऊ मरेकी छैन** मा अभिनय गरेर उनले दर्शकलाई कुशल अभिनयकला देखाएका रिमालले नाटकका क्षेत्रमा बालकृष्ण समले भैँ ख्याति कमाउन प्रवेश गरेको बुझिन्छ । समको सुभाउ अनुसार रिमालले इब्सेनको अनुसरण गरेको कुरा उनी स्वयंले व्यक्त गरेका छन् (उपाध्याय, २०५५ : ३१) रिमालले नर्वेदी नाटककार हेनरिक इब्सेनको समस्यामूलक नाट्यशैलीलाई नेपालीमा प्रवेश गराएर नाटक लेखेका छन् । उनी इब्सेनका **अ डल्स हाउस, घोस्टस** नाटकबाट प्रभावित देखिन्छन् (पौड्याल, २०६० : १०) । रिमालमा साहित्यकार गोपालसिंह 'नेपाली' को शैलीगत प्रभाव देखापर्छ प्रशनात्मकता, नाटकीयता र आख्यानपरकता जस्ता नेपालीका शैलीगत योगदानबाट प्रशस्त प्रभावित भएका छन् (उपाध्याय, २०५५ : ७१) । यसरी रिमाल स्वदेशी र विदेशी साहित्यकार बाट प्रभावित देखिन्छन् ।

२.४ गोपालप्रसाद रिमालको व्यक्तित्व

व्यक्तित्वको खोजीमा पस्दा कवि र नाटककारका दुवै व्यक्तित्वलाई समान रूपमा बोकेर रिमाल उभिएका छन् । आफ्नो काव्य जीवनको दश वर्षपछि मात्र उनले नाटक दिन सके तर त्यसको आभास पहिले नै उनका कवितामा परिसकेका थिए । रिमालले आधुनिक नेपाली साहित्यको सन्दर्भमा सबै भन्दा बढी आधुनिक साहित्यकारका रूपमा स्थापित छन् । उनले साहित्यका धेरै विधामा हात हालेनन् तर जतिमा हात हाले त्यसमा युगान्तकारी परिवर्तन गरेरै छाडे । यसरी आधुनिक नेपाली कविता र नाट्य क्षेत्रमा नवीन शैलीको आरम्भ र प्रवर्द्धन गर्ने रिमालका विविध आयाम छन् । राणाकालीन जहानियाँ शासनका विरुद्धमा लागेर जेल जीवन समेत भोगेका रिमालमा एक प्रमुख राजनैतिक नेतामा हुने गुण पनि पाइन्छ । रिमालको व्यक्तित्व अध्यापक, सम्पादक, अभिनेतासम्म पनि छरिएको छ । रिमालले साहित्यका कविता एवं नाटक दुई विधामा मात्र कलम चलएका छन् । उनका संख्यात्मक रूपमा थोरै मानिने तर उच्च र गुणात्मक कृतिले नेपाली साहित्यलाई धेरै माथि पुर्याउने काम गर्‍यो । साहित्यमा साथै अन्य क्षेत्रमा पनि रिमालको व्यक्तित्व छरिएको पाइन्छ । रिमालका व्यक्तित्वको विविध आयामलाई तल सङ्क्षेपमा चर्चा गरिएको छ ।

२.४.१ साहित्यिक व्यक्तित्व

गोपालप्रसाद रिमालको साहित्यिक व्यक्तित्व मूलतः कवि नाटककारका रूपमा प्रसिद्ध रहेको छ । यस सन्दर्भमा उनको सम्पादक व्यक्तित्व पनि उल्लेखनीय छ ।

क. कवि व्यक्तित्व

कवि गोपालप्रसाद रिमालले ... प्रति कविताको प्रकाशनसँगै साहित्यमा प्रवेश गरेका हुन् । शारदा पत्रिकाको प्रकाशनसँगै कविताको क्षेत्रमा उनको प्रवेश भएको बुझिन्छ (उपाध्याय, २०५५ : ६२) । रिमालका कविता वि.सं. १९९२ सालदेखि छापिन थालेपनि उनको कविता लेखन १९९० सालबाट नै थालिएको कुरा स्वयम् रिमालबाट नै जानकारी हुन्छ (त्रिपाठी, २०३२ : १३४) । रिमालको कवि व्यक्तित्व कम थिएन । नेपाली गद्य कविता परम्पराको थालनी रिमालले नै गरेका हुन् । नेपाली गद्य कविताका प्रथम र सफल प्रयोक्ताका रूपमा रिमाल नै सर्वसम्मत र निर्विवाद भइसकेका छन् । शारदाको प्रकाशन र त्यस परिवारसँगको सम्पर्कले उनलाई लेखक बनायो भने आफ्ना समसामायिक परिवेश र समकालीन कवि लेखकसँगको परिचयले त्यसमा गति दिने काम गर्‍यो । रिमालले आफ्ना समकालीन कवि लक्ष्मीप्रसाद देवकोटा, सिद्धिचरण श्रेष्ठ आदि व्यक्तिहरूबाट आफ्नो कवि व्यक्तित्वलाई निर्माण गर्ने र निखार्ने अवसर पाएका थिए । कवि रिमाल क्रमशः कविताबाट यो जमातसँग परिचित हुँदै गए तब उनको व्यक्तित्वले पनि नयाँ मोड लिँदै जान थालेको प्रतीत हुन्छ (पराजुली, २०४५ : २६९) । कवि रिमालको भावुक चेतनामा राजनैतिक जागरणको प्रवाहले नै सर्वाधिक मात्रामा प्रभाव पार्न पुग्यो । रिमालको एउटा मात्र सङ्कल्प थियो अरूले निर्माण गरेको गोरेटोमा आफू अनुयायी नबन्ने । त्यसले गर्दा नै उनी नेपाली साहित्यमा गद्य कविता र सामाजिक यथार्थवादी नाटकका प्रवर्तक बन्न पुगे ।

रिमाल प्रगतिशील कवि हुन् अझ त्यस भन्दा अघि बढेर भन्दा उनलाई परिवर्तनशील विचार पनि आएको सुधारवादीको रूपमा मात्र नलिई विद्रोही कविको रूपमा लिन सकिन्छ । सही अर्थमा उनलाई मार्क्सवादी वा सोको विरोधी भनेर कुनै पनि रूपमा लिन सकिँदैन । किनभने उनले समाज र वर्गलाई हेर्ने द्वन्द्वात्मक भौतिकवादी दृष्टि धारण गर्न सकेका थिएनन् र जीवन र दर्शनलाई व्यक्त्याउने मार्क्सवादी दृष्टिकोण वा मार्क्सवादी राजनैतिक विद्रोहात्मकता र प्रगतिशील पक्षको निर्वाहले प्रगतिवादी साहित्यको इतिहासको

निम्ति समवर्ती अन्य साहित्यिकभन्दा उनको महत्वपूर्ण देन छ भन्न सकिन्छ (कोइराला, २०६२ : २९) । निश्चय नै उनका कवितामा क्रान्तिचेत प्रबल छ ।

गोपालप्रसाद रिमाल नै नेपाली साहित्यका त्यस्ता प्रथम कवि हुन् जसले छन्दको परित्याग गरे । उनी सैद्धान्तिक रूपले आधुनिक र नेपालीमा गद्य कविताका प्रवर्तक थिए । आधुनिक युगका विकृति र विसङ्गति, मानवीय आस्था र विश्वासलाई सोभै छन्दका माध्यमबाट व्यक्त गर्न तत्कालीन राजनैतिक परिवेश ज्यादै कठिन थियो । नेपाली जनमानसमा उर्लिएको विद्रोहको वाणीलाई विभिन्न प्रतीक र बिम्बको माध्यमबाट व्यक्त गर्नुपर्ने युगको माग थियो । रिमालका कविताले यही मागलाई पूरा गरेका छन् । रिमालको कवि व्यक्तित्वमा राजनैतिक वातावरणको प्रभाव परेको देखिन्छ । उनका कविताले खुल्ला वातावरणको अभावमा छद्म रूपमा क्रान्तिको स्वर व्यक्त गरेका छन् । राजनीतिबाट सर्वथा अलग बस्ने खालका लेखक रिमाल थिएनन् । साहित्योन्नतिको निम्ति राजनैतिक सुविधा कति जरुरत छ, यिनलाई थाहा थियो (जोशी, २०५० : ७६) । यसरी रिमालको आगमनले नै नेपाली कविताका क्षेत्रमा नौलो क्षितिज उघारिन्छ ।

रिमालका कविता क्रान्ति, राजनैतिक जागरण, राष्ट्रिय भावना र देशभक्ति, नारी प्रेम, सामाजिक भावना, प्रकृति, देवदेवी, दार्शनिकता र नारी विषयमा केन्द्रित छन् । सुरुमा उनका कविता रोमान्टिक धाराका देखिए तापनि पनि उनका कविताले प्रेमदेखि मातृत्वसँग डुल्दै प्रतीकात्मक रूपमा क्रान्ति कथा गाउने सशक्तता प्राप्त गर्छन् । अभ् पछिका उनका कवितामा क्रान्ति चेतनाको सीधा र तिखो प्रतिपादनका साथै तीक्ष्ण क्रान्तिको प्रयोग पाइन्छ । यसरी हेर्दा रिमालको जीवनयात्राको पचपन्न/छपन्न वर्षको अवधिमा कविता यात्राको समय वि.सं. १९९२ देखि २०१८ सम्म सत्ताइस वर्ष प्रामाणिक रूपमा देखापर्छ (कोइराला, २०६२ : ३१) । यस अर्थमा पनि रिमाललाई क्रान्तिका महान् कवि मान्न सकिन्छ । रिमालको आगमनले नेपाली कविताको फाँटमा नयाँ युगको निर्माण गर्‍यो ।

राणा शासनका बेथिति र अत्याचारहरूलाई रिमालका कविताले बोलेका छन् । उनका कवितामा बालकृष्ण समको देशप्रेम र सिद्धिचरणको जस्तो क्रान्तिकारी भावना छन् । कवि रिमालले आफ्ना कवितामार्फत् प्रकृतिको गान, प्रेमभावना, नारीवादी चिन्तन, सामाजिक विकृति आदि प्रस्तुत गरेका छन् । उनका *आमाको सपना*, *सान्त्वना* र *भेट* जस्ता कविताले राष्ट्रिय चेतना प्रस्तुत गरेका छन् (पौड्याल, २०६० : १४) । रिमालले कविका

रूपमा परम्परावादी तथा स्वच्छन्दतावादी भावचेतनामा मोड र नव आविष्कार गर्नुका साथै अभिव्यक्तिमा सर्वथा नवीन भावना र शैलीमा नवीन भङ्गिमा ल्याएको देखिन्छ । उनले छन्दको बन्धनलाई तोडेपनि कवितालाई आफ्नै किसिमले लय दिएका छन् । रिमाल जसरी छन्द कविता होइन भन्ने ठान्दथे, उसैगरी जस्तातस्तो गद्य पनि कविता होइन भन्ने उनको धारणा थियो (उपाध्याय, २०५५ : ७३) । कवि रिमालका कविताहरूको क्रमिक विकासलाई हेर्दा उनमा प्रगतिशील विचार मात्र होइन सुधारवादी विचार प्रमुख रूपमा आएकोले उनी सुधारवादी कवि नभइकन विद्रोही कवि देखिन्छन् । रिमालको कवितामा वाइरनको ओज फेलापर्छ । समाजमा सधैं कुनै न कुनै क्षेत्रमा आधारभूत परिवर्तन उनको विचारमा पाइन्छ । नारीलाई पुरुषको खेलौना बनाउन नचाहने उनको विचार र देशमा आमाका सपनालाई साकार गर्न छाती खोलेर अधि बढ्ने सपूत मात्र जन्मून् भन्ने उनका कविताले यही तथ्य देखाउँछ (भट्ट, २०३२ : १६२) । रिमालको *परिवर्तन* कविता क्रान्तिप्रतिको विशेष चाहनाप्रति लक्षित छ । उनले *सान्त्वना*, *सपनामा* र *भेट* कवितामा रतिरागात्मक भावका माध्यमबाट क्रान्ति सत्ता र प्रजातान्त्रिक आकांक्षा व्यक्त गरेका छन् । रिमालले वि.सं. २००७ सालपछि लेखेका कवितामा व्यङ्ग्य बढी भेटिन्छ । रिमालका कविताहरू खरो र झर्को भएकाले पाठकहरू मुग्ध हुन्छन् (दत्त, २०३२ : २६) । समग्रमा रिमालको कवि व्यक्तित्वको मूल्याङ्कन गर्दा के भन्न सकिन्छ भने कवि रिमाल नेपाली गद्य कविताको फाँटमा भाषागत सरलता, प्रतीकात्मकता र व्यङ्ग्यात्मकता जस्ता विशेषता बोकेका कविता लेख्ने कवि हुन् । रिमालले आफ्नो कवि व्यक्तित्वलाई नारी स्वतन्त्रता र चेतनाका पक्षमा उभ्याएका छन् । रिमालका कवितामा राष्ट्रियता, देशभक्ति, क्रान्ति आदि झल्किन्छन् । प्रकृति र नारीप्रतिको मोहले नै उनका कवितामा कोमलता र संवेदनशीलता आएको छ । उनका कवितामा परिवर्तनशील विचार र विद्रोही भाव पाइन्छ । गद्यात्मकता, स्वच्छन्दतावादी भावभित्र क्रान्तिकारी विद्रोही भाव, प्रेमसम्बन्धी, स्वच्छ र यथार्थ विशिष्ट दृष्टिकोण, देशप्रेम, मानवतावादी भावना, प्रतीकात्मकता र बिम्बात्मकता, गद्य लय र भ्याउरे लयको विशिष्ट प्रयोग आदि रिमालका काव्यगत मुख्य विशेषता हुन् । यसरी रिमाल नेपाली गद्य कविता फाँटका प्रथम र विशिष्ट प्रतिभा हुन् । उनको व्यक्तित्व एक युगान्तकारी कविको रूपमा झल्किन्छ ।

ख. नाटककार व्यक्तित्व

रिमालको नाटककार व्यक्तित्व नेपाली नाट्य जगत्मा महत्वपूर्ण र युगनिर्माण नाटककारको रूपमा रहेको छ । रिमालको पुरै व्यक्तित्व नाटकीय छ, र उनको स्वयंको जीवन नै एक मार्मिक दुःखान्त नाटक हो । रिमालका नाट्यकृतिहरू संख्यात्मक रूपमा कम नै भए पनि गुणात्मक रूपले धेरै माथि छन् । यसले गर्दा पनि रिमाल आधुनिक नेपाली नाटकका क्षेत्रमा चिन्तन र रूप दुवैतर्फ एक नयाँ युगको थालनी गर्ने महान् स्रष्टा र सामाजिक यथार्थवादका प्रवर्तक बने । पाश्चात्य साहित्यमा उन्नाइसौँ शताब्दीका नर्वेेली नाटककार इब्सेनले यथार्थवादी नाट्यधाराको प्रवर्तन गरी विश्वसाहित्यमा नौलो आयाम थपेका थिए जसले नाटकको विषयवस्तु लगायत अङ्क, दृश्यमा पनि नयाँपन ल्याएको थियो । यही इब्सेनेली शैलीको अवलम्बन गर्दै रिमालले नाटकको रचना गरेको देखिन्छ । यसबाट नै उनले नेपाली नाट्यजगत्मा नौलो आयाम थपे (पोखरेल, २०६३ : ८) । रिमालको **मसान** (२००३) नाटक याथार्थपरक नाटकको उत्कृष्ट नमुना हो । **मसान** नाटकको प्रकाशनसँगै नेपाली नाटकको इतिहासमा यथार्थवादी गद्य नाटक र समस्या नाटकको युगनिर्माण भयो ।

आधुनिक नेपाली नाटकको इतिहासमा रिमालको छुट्टै स्थान रहेको छ । रिमालले नेपाली नाट्यजगत्मा पनि कवितामा भैं युग परिवर्तनको नेतृत्व गरेका छन् । २००३ समालमा रिमालको **मसान** नाटक प्रकाशित भएपछि नेपाली नाटकको इतिहासमा आधुनिक यथार्थवादी गद्यनाटक साथै नारी समस्यामूलक नाटक प्रारम्भ भयो । यथार्थता, गद्यात्मकता, प्रतीकात्मकता, प्रगतिशीलता, भौतिकवादी जीवनदृष्टि, सामाजिकता र छरितो पात्रविधान समस्या नाटकका विशेषता हुन् र नेपाली नाट्यक्षेत्रमा यो परिवर्तन **मसान**देखि थालिएको पाइन्छ (उपाध्याय, २०५५ : १४०) । रिमालका नाटकले नारी विद्रोहको सशक्तीकरण दिए । नेपाली समाजसंग मिल्दोजुल्दो विषयवस्तु चयन र क्रान्तिकारी भावना प्रस्तुत गरी उनका नाटकले परिवर्तनलाई लक्ष्य बनाए ।

रिमालले आधुनिक नेपाली नाट्य साहित्यलाई दुईवटा पूर्णाङ्गी नाटक र एक एकाङ्गी गरी जम्मा तीन नाट्यकृति दिए पनि यी कृतिहरूको भूमिका महत्वपूर्ण सावित भयो । रिमालका नाटकले नारीलाई विद्रोहीका रूपमा उभ्याएका छन् । रिमाल तत्कालीन नेपाली

साहित्यको इतिहासमा अन्य स्रष्टाहरू भन्दा केही फरक एक आफ्नै खास पहिचान भएका विशिष्ट ऐतिहासिक व्यक्तित्व हुन् ।

रिमालले नै नेपाली नाटकको सामाजिक यथार्थवादी नाट्यशिल्पको सूत्रपात गरे उनी नेपाली साहित्यमा समस्यामूलक नाट्य लेखनको आरम्भ गर्ने नाटककार हुन् । उनले नै नेपाली नाट्य साहित्यमा पहिलोपल्ट मध्यमवर्गीय परिवार र त्यसको समस्या र मर्मको चित्रण गरेका छन् । **यो प्रेम †** नाटकको आधारभूमि पनि मध्यमवर्गको हो । **मसान**मा युवती छोरोका लागि हुरुक्क हुन्छे तर गर्भ-निरोध औषधी थाहै नदिइकन खुवाएको थाहा पाएपछि युवतीको स्वत्व र अस्तित्वमा भुइँचालो जान्छ ऊ कृष्ण र समाजको मसानबाट उम्किन्छे । यसरी युवतीको नाटकीय यात्रा भावुकताबाट प्रारम्भ भएर बौद्धिकतामा टुङ्गिन्छ । यस दृष्टिबाट हेर्दा रिमालका नाटकबाट वस्तु, शिल्प र पात्रको दृष्टिले **मुकुन्द इन्द्रा** र **सहनशीला सुशीला** को परम्पराबाट मुक्त भएर एउटा विशिष्ट युगको सुभारम्भ भएको छ । (थापा, २०३२ : १०) । यसरी समस्यामूलक विषय पस्किएर नाटकका अन्त्यतिर नारीलाई विद्रोहीका रूपमा प्रस्तुत गरेका छन् । यसरी नारी चेतना रिमालका नाटकमा पाइन्छ । नारी विद्रोहको सशक्तीकरण उनका नाटकमा पाइन्छ । उनले नेपाली समाजसंग मिल्दोजुल्दो विषयवस्तु चयन गरी क्रान्तिकारी भावना प्रस्तुत गरेका छन् । उनका नाटकले परिवर्तनलाई लक्ष्य बनाएका छन् ।

रिमालका नाटकमा नेपाली समाजमा घटेका यथार्थ घटनालाई प्रस्तुत गरिएको छ । ती घटनाहरूले नेपाली समाजको स्पष्ट चित्र उताउँछन् । समको कोरा बौद्धिक गद्य र तिवारीको अति सरल गद्यको विकल्पको रूपमा रिमालले कलात्मक र भावप्रवण बौद्धिक गद्यको प्रयोग गरेका छन् । रिमालले संवाद र भाषामा व्यङ्ग्य, विश्लेषण, तर्क वितर्क र प्रतीकात्मक शैलीको प्रयोग गरेर नाटक लेखेका छन् । यसरी रिमाल नाटकको भाषाशैलीको सम्बन्धमा सामान्य गद्यशैलीलाई नै उचित मान्दथे । **यो प्रेम †** र **माया** एकाङ्कीको भाषाशैलीबाट त्यो कुरा स्पष्ट हुन्छ ।

रिमालका नाटकमा न्यून अङ्क र दृश्ययोजना छ । उनले नेपाली नाटकमा प्रयोग गरेको अङ्क र दृश्ययोजना नौलो नै हो । यसरी न्यून अङ्क र दृश्य भए पनि उनका नाटक गहन नै छन् । उनका नाटकमा स्थान, समय र कार्यको एकता छ । छोटो समयमा घटेका घटनालाई रिमालले नाटकको विषयवस्तु बनाएका छन् । रिमालले इब्सेनले भैं चरित्र र

संवादका बीच अन्योन्याश्रित र अविच्छेद्य सम्बन्ध कायम गरेका छन् (उपाध्याय, २०५५ : १४२) । उनका नाटकमा घरायसी परिवेश पाइन्छ । वंशानुगत गुण बोकेर नारीमाथि शोषण गर्ने पुरुषलाई नाटकका नारीपात्र मार्फत रिमालले दरिलो भापड हानेका छन् ।

रिमालको नाटककार व्यक्तित्वको चर्चा गर्दा समग्रमा के भन्न सकिन्छ भने उनी आधुनिक नेपाली नाट्य साहित्यलाई व्यापकता, विशदता र विविधता दिएका छन् । मसानले नेपाली नाट्य परम्परामा यथार्थवादी नाट्यशैलीको उद्घाटन गरेको छ (थापा, २०३२ : २२) । यसरी नेपाली नाट्य साहित्यमा रिमालको निकै ठूलो योगदान छ । नेपाली नाट्य विधामा रिमालले आरम्भ गरेको धार उनको आफ्नो समयका सामाजिक प्रवाहहरूकै समागमबाट निर्मित छ जहाँ नवीन मान्यताहरूको जग उठाउन अविचलित प्रयत्न गरिएको छ । यसरी उनको साहित्यिक व्यक्तित्वको एक सफल पाटोका रूपमा नाटककार व्यक्तित्व पनि एक युगान्तकारी नाटककारको रूपमा पाइन्छ ।

ग. सम्पादक व्यक्तित्व

गोपालप्रसाद रिमालले पत्रपत्रिकाको सम्पादन पनि गरेका छन् । उनको सम्पादकत्वमा सं २००२ सालमा शारदा पत्रिकाका पौष र माघ अङ्क गरी जम्मा दुई अङ्क प्रकाशित छन् (पौड्याल, २०६० : २४) । रिमालले शारदाको सम्पादन बन्दा परम्परालाई तोड्ने इच्छाले साहित्यले राजनीतिलाई अँगाल्ने नयाँ मोडलाई शारदामा समावेश गर्ने प्रयास गरेका छन् (उपाध्याय, २०५५ : ३१) । यसरी रिमालले शारदाको सम्पादन गर्दा साहित्यमार्फत् राजनीतिलाई घुसाएर राष्ट्रमा परिवर्तन ल्याउन चाहने रिमालको लक्ष्यले उनी एक कुशल सम्पादक हुन् भन्ने प्रस्ट हुन्छ ।

२.४.२ साहित्येत्तर व्यक्तित्व

गोपालप्रसाद रिमालको साहित्येत्तर व्यक्तित्व मूलतः राजनीतिमा पनि सफल छ । यसको साथै उनको अभिनेता व्यक्तित्व पनि पाइन्छ ।

क. राजनैतिक व्यक्तित्व

साहित्यकार रिमाल राजनीतिक व्यक्तिका रूपमा पनि चर्चित देखिन्छन् । उनले आफ्नो जीवनकालको केही समय राजनीतिमा पनि बिताएका छन् । रिमाल वि.सं. २००२ मा भाषानुवाद परिषदबाट मुक्त भएपछि राजनीतिमा लागेको थिए । तत्कालीन राणाशासनलाई हटाइ प्रजातन्त्र प्रजातन्त्र ल्याउनमा रिमाल सक्रिय देखिन्छन् । रिमाल प्रजातन्त्र र राष्ट्रियताका पक्षपाती थिए । वि.सं. १९९७ सालको साहिदकाण्डले रिमाललाई गहिरो चोट पारेको थियो । वि.सं. १९९७ सालमा नै सिद्धिचरण श्रेष्ठ लगायतका साहित्यिक व्यक्तित्वहरूलाई राणाविरोधी कविता लेखेबापत जेल सजाय दिइएको थियो । राणाशासनको यस्तै क्रूर व्यवहारको परिप्रेक्ष्यमा रिमालको व्यक्तित्वको सुरुवात भयो । रिमालले आफ्नै जस्तो प्रगतिशील सोचाइ भएका युवाहरूलाई लिएर मित्रमण्डलीको गठन गरे । यो मण्डली सामाजिक भेदभाव हटाइ राष्ट्रिय एकता ल्याउने र जनमानसमा राष्ट्रिय चेतना र देश भक्तिको सञ्चार गराइ प्रजातान्त्रिक वातावरणको सिर्जना गर्ने काममा लागेको थियो (उपाध्याय, २०५५ : १२) । यसरी रिमालले तत्कालीन राष्ट्रिय परिस्थितिलाई ध्यानमा राखी राजनीतिक विरोध गरेजस्तो नदेखाई भाक्तिभावना प्रेरित प्रार्थना गाएर जनजागृति फैलाउने काम गरेका छन् ।

रिमालले कुनै राजनीतिक दलसित सम्बन्ध नराखी कुनै दल बनाउने योजना पनि नगरी समाजमा सामाजिक सुधार ल्याउने र जनतामा देशभक्ति र राष्ट्रिय स्वाभिमान जगाउने अभियानमा संलग्न रहे । वि.सं. २००५ सालमा रिमालको नेतृत्व र अन्य साथीहरूको सहयोगमा *नेपाल प्रजा पञ्चायत* दलको गठन गरी यस दलको नेतृत्व र निर्देशन रिमालले नै गरेका थिए । तर रिमालको नेतृत्वमा खोलिएको यस सङ्गठनमा पनि तत्कालीन राणा सरकारले प्रतिबन्ध लगाउँछ । पार्टी प्रतिबन्धित भएपछि भूमिगत हुँदा हुँदै रिमाल कृष्णप्रसाद रिमालका साथ वि.सं. २००६ सालमा भारतको काशी पुगेका थिए (उपाध्याय, २०५५ : १६) । भारतमा गएर उनी तत्कालीन नेपाली कांग्रेसका दुई गुटमा भएका नेता बी.पी कोइराला र दिल्लीरमण रेग्मीलाई मिलाउन खोज्छन् । तर उनको यो प्रयास असफल हुन्छ । वि.सं. २००६ सालमा नै रिमाल दार्जीलिङ्ग संलग्न हुन्छन् (पौड्याल, २०६० : २६) । यसरी राजनीतिमा आएका हुन् ।

राजनीतिमा लागेर रिमालले समाजमा सुधार ल्याउने र जनतामा देशभक्ति र राष्ट्रिय स्वाभिमान फैलाउने काम गरे । *प्रजापञ्चायतका* साथीहरूले नीतिगत असहमतिले गर्दा रिमाललाई छाडे पनि उनी एकलै क्रान्ति गर्न लागि रहन्छन् । २००६ सालमा दार्जिलिङ्मा शिक्षण पेशामा संलग्न रिमालले त्यहीबाट नेपालका तत्कालीन प्रधानमन्त्रीलाई सचेत पार्दै पत्र लेख्छन् । पत्रमा उनले नेपाल आउने अनुमति माग्नुको साथै तीन कुराको माग राखेको थिए । रिमालले प्रधानमन्त्री सँग भेट्दा त्यस दिनसम्म कसैले नभनेको तपाईं शब्दले सम्बोधन गर्छन् (उपाध्याय, २०५५ : १७) । यसबाट पनि रिमालको क्रान्तिकारी स्वरूप प्रष्ट हुन्छ । रिमालको वास्तविक स्वरूप देखेपछि तत्कालीन सरकार उनी प्रति अत्यन्त कठोर देखिन्छ । रिमाललाई अन्य क्रान्तिकारीहरूका साथ दिल्लीबजार स्थित कालिकास्थान जेलमा एकलै नजरबन्दमा राखिन्छ । यसै समयमा रिमालले एक्काइस दिनको अनसन बसेका थिए । कैयौं दिनपछि अनसन तोड्दा मोहन शमशेरले आफैले रिमाललाई खानामा मन्द विष हालेको खाना दिए । त्यसै बेलादेखि रिमालको स्वास्थ्य बिग्रियो (रिमाल, २०३२ : २२३) । यसैको कारण रिमालको मानसिक अवस्था बाचुञ्जेल ठीक रहेन ।

यसरी २००७ सालपछि रिमालको राजनीतिक जीवन प्रायः समाप्त नै हुन्छ । नेपाल र नेपालीलाई अत्यन्त माया गर्ने रिमाल साहित्यमा जस्तै राजनीतिक कार्यमा पनि अत्यन्त सक्रिय देखिन्छ ।

ख. अभिनेता व्यक्तित्व

गोपालप्रसाद रिमाल अभिनेताको क्षेत्रमा पनि व्यक्तिकै सफल देखिन्छन् । रिमालले आफ्नो जीवनकालमा एकमात्र नाटकमा अभिनय गरेका छन् । उनले पहिलो (र अन्तिम) पटक **ऊ मरेकी छैन** नाटकमा अभिनय गरेको थिए । उनले यस नाटकमा कनकवीरको भूमिकामा अभिनय गरेका थिए (उपाध्याय, २०५५ : २८) । रिमालको यही कुशल अभिनयको विशेषताबाट शासकवर्गलाई प्रभावित पारेकोले उनले भाषानुवाद परिषद्मा जागिर पाएका थिए । यसबाट रिमालमा अभिनयको कुशल खुबी थियो भन्ने बुझिन्छ । यसरी रिमाल एक कुशल अभिनेताका रूपमा पनि सफल छन् ।

२.५ गोपालप्रसाद रिमालको नाट्ययात्रा

नेपाली नाट्य संसारमा बालकृष्ण समको आगमन अङ्ग्रेजी नाट्य विधामा शेक्सपियरको आगमन जस्तै भयो । त्यसैले पाश्चात्य त्यसमा पनि शेक्सपियरको नाट्य शिल्पको प्रभाव सममा पाइन्छ । विश्व नाट्य साहित्यको रोमान्टिक प्रयोग र प्रवृत्ति समको युगप्रवृत्तिका सङ्क्रमण कालमा समको आगमन भएकोले समको शिल्प विधानका ठाउँ-ठाउँमा पूर्वीय र पाश्चात्य नाट्य रचनाको समिश्रण पाइन्छ । नेपाली नाट्य परम्परामा समलाई नेपाली नाटकको लघु इतिहासको रूपमा लिन सकिन्छ । यसै क्रममा भीमनिधि तिवारीको देन पनि उल्लेखनीय छ । तिवारीको नाट्यशिल्पमा यथार्थिक नाट्यशैलीको प्रयास र प्रयोग पाइन्छ । यसरी बालकृष्ण समको स्वच्छन्दतावादी प्रवृत्ति र रचनाशैलीको नेतृत्वमा नाट्यशिखरको निर्धारण भइरहेको बेलामा नाटककार रिमालको प्रवेशले नेपाली नाटकको आधुनिकता, विविधता, नवीनता र विशदताको उपत्यकाको निर्धारण गर्‍यो । समको रोमाण्टिकवादी वस्तु र शिल्पलाई नेपाली नाटकले रिमाल पाएर पहिलोपल्ट टकटकायो (थापा, २०३२ : ७) । रिमालले समले छाड्न नसकेका कतिपय प्रवृत्तिहरूलाई बिदा दिएका छन् र तिवारीले वरण गर्न नसकेका आधुनिक प्रवृत्तिलाई वरण गरेका छन् (अधिकारी, २०६५ : २१) । नेपाली नाट्य परम्परामा रिमाल एक छुट्टै प्रवृत्ति लिएर देखापरेका छन् ।

रिमालको नाट्य लेखनको यात्रा २००० देखि २००८ सम्म रहेको बुझिन्छ (उपाध्याय, २०५५: १४४) उनका **मसान** (२००३), **यो प्रेम †** (२०१५) पूर्णाङ्की र **माया** (२०१०) एकाङ्की प्रकाशित छन् भने **नेपाली संस्कृति** एकाङ्की अप्रकाशित छ । यसरी रिमालको नाट्ययात्राको समय लगभग आठ वर्षको मात्र रह्यो । रिमालका नाटकहरू प्रवृत्तिगत दृष्टिले खासै भिन्न नभएकाले उनको नाट्ययात्रालाई भिन्न भिन्न चरणहरूमा विभाजन गर्न आवश्यक देखिदैन ।

२.६ गोपालप्रसाद रिमालको नाट्य प्रवृत्ति

गोपालप्रसाद रिमालका दुईवटा पूर्णाङ्की र एकाङ्की प्रकाशित छन् । तिनै कृतिका आधारमा उनको नाट्य प्रवृत्तिका निरूपण गर्न सकिन्छ । उनको नाट्य प्रवृत्तिको चर्चा तल गरिएको छ ।

२.६.१ यथार्थवादी

गोपालप्रसाद रिमाल सामाजिक यथार्थवादी नाटककार हुन् । उनले समले आरम्भ गरेको स्वच्छन्दतावादी नाट्य मान्यता तोडी सामाजिक यथार्थवादी नाट्य मान्यतालाई आधार मानी नेपाली नाटकको विकासक्रममा नयाँ युग सामाजिक यथार्थवादी नाट्य लेखन आरम्भ गरेका हुन् । पश्चिमी साहित्यमा नर्वेली नाटककार हेनरिक इब्सेनबाट प्रारम्भ भएको यथार्थवादी नाट्यलेखन परम्परालाई नाटकमा भित्र्याउने रिमाल यथार्थवादी प्रवृत्तिका नाटककारका रूपमा प्रसिद्ध छन् । उनले आधुनिक नाटक नेपाली नाटकमा सामाजिक यथार्थवादी नाट्यकलाको आरम्भ मसान नाटकबाट गरेका हुन् । उनले आफ्ना नाटकमा सामाजिक यथार्थलाई समस्यामूलक दृष्टिका साथ प्रस्तुत गरेका छन् । यसैकारण यथार्थवादी नाट्य परम्परा समस्या नाटकका रूपमा परिचित हुन पुगेको छ । रिमालले आफ्ना नाटकमा यथार्थलाई उद्घाटित गर्ने प्रयास गरेका छन् । उनले आफ्ना नाटकहरूमा यथार्थपरक ढङ्गले नेपाली समाजको विश्लेषण गरेका छन् । सामाजिक यथार्थलाई वस्तुवादी दृष्टिबाट अवलोकन गर्दै समाजको विकृत परम्पराहरूको विरुद्ध आफ्ना नाटकमार्फत् आवाज उठाएका छन् । साथै सामाजिक यथास्थितिका विरुद्ध आक्रोश र समाजलाई अग्रगामी दिशामा उन्मुख गराउने चेत सशक्त रूपमा उनका नाटकमा देखा परेको छ ।

इब्सेनले सेक्सपियरेली स्वच्छन्दतावादी नाटकभन्दा अगाडि बढेर सामाजिक समस्यालाई टिपेर यथार्थरूपमा नाटकमा जसरी पेश गरेर सफलता प्राप्त गर्न सके त्यस्तै गरी रिमालले पनि बालकृष्ण समको स्वच्छन्दतावादी तथा आदर्शवादी नाटकभन्दा दुई चार पाइला अगाडि सरेर नेपाली नाट्य साहित्यलाई नयाँ मोड दिएका छन् । यसरी रिमालले आफूलाई एक उत्कृष्ट यथार्थवादी सामाजिक नाटककारको रूपमा उभ्याएका छन् भन्न सकिन्छ (रेग्मी, १९७१ : २३) । रिमालले आफ्ना नाटकमा सामाजिक समस्याहरूलाई खोसेर यथार्थवादी पात्रहरूको सहायताद्वारा दर्शकहरूलाई चेतना र प्रेरणा दिएर सफलता प्राप्त गरेका छन् । यसरी रिमाल नेपाली साहित्यको नाटकका क्षेत्रमा बालकृष्ण समभन्दा अघि बढ्न समकै बाटो हिड्दा असम्भव हुने ठानी रिमालले नर्वेली नाटककार इब्सेनको पाश्चात्य नवीन नाट्य लेखन शैलीलाई नेपाली नाट्य परम्परामा भित्र्याउने मात्र होइन समकालीन युगचेतना सहित नेपाली वातावरण, देश काल अनुकूलित गरी नेपाली समाजकै आँखाबाट नेपाली समाजलाई नै चिहाउने चेष्टा गरेका छन् । समस्यामूलक विषयवस्तु पस्कने रिमाल

नेपाली नाट्यसाहित्यमा नारी समस्याप्रधान नाटककार समग्रमा सामाजिक यथार्थवादी नाटकका प्रवर्तकका रूपमा रहेका छन् (शाह, २०६४ : १८) । यसरी रिमाल यथार्थवादी हेराई र सोचाइमा निश्चय पनि समभन्दा अगाडि रहेका छन् । सामन्ती संस्कार र दमनबाट पीडित युगका स्वरहरूलाई किञ्चित मात्रमा भए पनि आफ्ना कृतिबाट रिमालले व्युत्पादक गरेका छन् ।

यथार्थवादी नाटकमा कथावस्तुको विन्यास परम्परागत नाटकमा भन्दा भिन्न हुन्छ । यथार्थवादी नाटकमा पञ्चसन्धिको अवधारणालाई स्वीकार गरिएको पाइँदैन । **यो प्रेम †** नाटकमा घटनाहरूको विकास नाटकको कथाको अन्तिम भागतिरबाट सुरु भएको छ र त्यसपूर्वका घटनाहरूलाई पूर्व स्मृतिका माध्यमले सूच्य रूपमा प्रस्तुत गरिएको छ ।

यो प्रेम † नाटक यथार्थवादी शैलीमा लेखिएको नाटक हो । यसको कथावस्तु संक्षिप्त छ । कथावस्तुको लामो सेरोफेरोलाई पूर्व स्मृतिका रूपमा साथै सूच्य घटनाका रूपमा प्रस्तुत गरेको हुँदा त्यसले कथावस्तुको बनोटमा भन्दा चरित्रहरूको चित्रणमा साथै त्यसभन्दा अगाडि विचार वा चिन्तनको प्रस्तुतिमा सहयोग पुऱ्याएको छ । सूच्य घटनाले नाटकलाई गति प्रदान गरेको छ । सामाजिक यथार्थ र मनोवैज्ञानिक यथार्थको प्रयोगले नाटक यथार्थवादी बन्न पुगेको छ ।

रिमालले **यो प्रेम †** नाटक सामाजिक विकृतिका विरुद्ध आवाज उठाएर लेखेका छन् । उनी सामाजिक मर्यादासँग मेल नखाने प्रेमसम्बन्धलाई जङ्गली प्रेम भन्छन् । रिमाल प्रेमविनाको विवाह र विवाहविनाको प्रेमलाई अस्वीकार गर्छन् । यसैगरी प्रेमको परिणति विवाह भए पनि त्यस्तो विवाहले मातृत्वलाई संरक्षण दिन सक्दैन भने त्यस्तो विवाह पनि रिमालका निमित्त स्वीकार्य देखिँदैन । त्यसैकारण **यो प्रेम †** मा गङ्गा र शेखरका बिच दोस्रो पटक प्रेम सम्बन्ध विकसित भएको छैन । उनका नाटकमा सम र तिवारीका नाटकमा जस्तो नारी चरित्रको विकास भएको पाइँदैन । सम र तिवारीका नारी चरित्रमा आदर्शको दृष्टिले इन्दिरा र सुशीला ज्वलन्त दृष्टान्त हुन् । यी दुईभन्दा अलग नाट्य धरातलमा रिमालको चित्रण शैली विकसित भएको देखिन्छ । इन्दिरा र सुशीलाको धरहरालाई नाघेर गङ्गा र युवतीको चित्रण युगान्तकारी छ । रिमालका चरित्रमा भाव प्रवणताबाट बौद्धिकता, यथार्थता, र व्यावहारिकतामा क्रमिक र स्वाभाविक परिवर्तन भएको छ । यो यथार्थवादी नाट्यशिल्पको सबल रूप हो । यस्तै रूप **यो प्रेम †** नाटकको चरित्राचित्रणमा पनि पाइन्छ

(थापा, २०३२ : १५) । समाजमा घट्ने विषयवस्तुलाई नै रिमालले आफ्ना नाटकमा स्थान दिएका छन् । त्यसैले सामाजिक यथार्थवादी प्रवृत्ति रिमालको मूल प्रवृत्ति हो ।

२.६.२ नारीवादी

रिमालले मूलतः नारी समस्यामा नै केन्द्रित भएर नाटक लेखेका छन् । रिमालका प्रकाशित पूर्णाङ्गी र एकाङ्गी नाटकको विषयवस्तु नारी समस्यामा नै केन्द्रित छन् । उनी नेपाली समाजको सामाजिक जीवनको यथार्थ चित्रण गर्ने क्रममा विशेषतः नारी समस्याको यथार्थ प्रस्तुतितर्फ नै बढी केन्द्रित रहेको पाइन्छ । प्रेम र विवाहको नाममा पुरुषवर्गको वासनाको सिकार भई पीडाको स्थितिमा बाँचिरहेका नेपाली नारीका समस्यालाई उनका नाटकमा अधि सारिएको छ । नेपाली समाजमा नारीप्रति राखिँदै आएको दृष्टिकोण एवं मनोरञ्जनका साधन ठानी दुःख दिने एवं निरीह तुल्याउने घटनालाई रिमालले आफ्ना नाटकमा प्रस्तुत गरेका छन् ।

रिमालले आफ्नो नाटकमा नारीलाई नै केन्द्रिय पात्र बनाएर तिनलाई पुरुषसितको द्वन्द्वमा निर्णायक स्थान दिएका छन् । उनले आफ्ना कविता र नाटकद्वारा महिला जागृतिको मनोवैज्ञानिक वातावरण तयार पारेका छन् । उनले सामन्ती व्यवस्थाको प्रतीकस्वरूप रहेको पुरुषशासित समाजमा नारीलाई महत्व दिँदै नारीको समनता, स्वतन्त्रता र हक अधिकारका लागि वकालत गरेका छन् ।

रिमालका नाटक नारी समस्यामूलक नाटकका रूपमा देखा पर्दछन् उनले आफ्ना नाटकमा वासानात्मक र भावुक प्रेमको विसङ्गत परिणामले आहत भएका नारी पात्रहरूलाई उभ्याएका छन् । उनका नाटकका नारी पात्रहरू नारीत्वको मर्यादा, स्वतन्त्रता र स्वाभिमानप्रति सचेत भएर विद्रोहात्मक स्थितिमा पुगेका छन् । यस अर्थमा नारी सचेतता, विद्रोहात्मकता एवम् मातृत्वको सर्वोपरि महत्वका सन्दर्भमा रिमालका नाटकहरू समान देखिन्छन् । रिमालका नाटकमा विलास र वासनारत पुरुषको दासताको विरोधमा नारी आन्दोलनको सूत्रपात गरिएको छ (नकर्मि, २०६३ : ३०) । नेपाली नाटकको क्षितिजमा नारी स्वतन्त्रता र समानताको स्वर पहिलोपल्ट रिमालका नाटकमा प्रस्तुत भयो । नारी विद्रोहको पहिलो रूप रिमालका नाटकमा अभिव्यक्त गरियो । नारी समस्याको समाधान सामाजिक क्रान्तिविना सम्भव नहुने हुँदा रिमाल क्रान्तिकारी चिन्तक ठहरिन्छन भने सच्चा नारीवादी पनि देखिन्छन् (अधिकारी, २०६५ : २५) । कुनै पनि नारी परिस्थितिवश विधवा भई भने

उसको पुनर्विवाह त्यस बखत सम्भव देखिँदैन । यसप्रकार रिमालको **यो प्रेम †** नाटकमा पनि नारीहरूले भोग्न परेको सामाजिक प्रभावलाई केलाउने प्रयत्न गरिएको छ । साथै नारी समस्याको अनेक पक्षलाई केलाउँदै उनीहरूमा नारी अस्मिताको बोध उत्पन्न गर्ने प्रयत्न पनि गरिएको छ । नारीको मार्मिक र यथार्थिक रूपलाई आलोच्य नाटकको मूल केन्द्रविन्दुको रूपमा प्रस्तुत भएको छ । **मसान** नाटक पनि नारी समस्याको प्रस्तुति हो । युवती र दुलहीलाई दृश्य रूपमा तथा वाग्मती र नानीलाई सूच्य रूपमा नारी समस्याको विभिन्न कोणको अर्थमा विवेचन र विश्लेषण गर्न सकिन्छ (थापा, २०३२ : १३) । *माया* एकाङ्कीमा नारीले नारीमाथि गर्ने अत्याचारको समस्यालाई प्रस्तुत गरिएको छ । यसरी रिमाल नेपाली नाट्य परम्परामा नारीवादी नाटकका प्रयोक्त बन्न पुगेका छन् ।

२.६.३ सामाजिकता

रिमालको नाटकमा पाइने अर्को प्रवृत्ति सामाजिकता हो । उनका नाटकले सामन्ती प्रचलनबाट र ग्रस्त नेपाली समाजलाई उदाङ्गो पारेका छन् । उनले नाटकमार्फत् नेपाली समाजको जीवनशैली, स्त्री र पुरुषको सम्बन्ध र समाजमा नारीको के कस्तो स्थिति छ त्यसमा प्रकाश पारेका छन् । उनको **मसान** नाटक राणाकालीन सामाजिक पृष्ठभूमिमा अडिएको क्रान्तिकारी नाटक हो । राणाकालीन सामन्ती समाजको राम्रो चित्रण **मसान** नाटकमा गरिएको छ । तत्कालीन समाजमा नारिको विवश र अत्याचारपूर्ण अवस्थालाई **यो प्रेम †** र **मसान** दुवै नाटकमा देखाइएको छ । समाजका पुरुष वर्गले नारीमाथि कसरी र कस्तो निरङ्कुश शासन गर्दथे भन्ने कुरालाई रिमालका नाटकमा स्पष्ट पारिएको छ । समाजमा बहुविवाह प्रचलित भएको र सम्पत्ति भएको व्यक्तिले जतिवटा श्रीमती ल्याए पनि पाउने स्वच्छन्दतालाई देखाइएको छ । **यो प्रेम †** मा घटित समाजमा अन्धविश्वासलाई देखाइएको छ । गङ्गाले सपनामा मृत पतिले चोर औला ठड्याएको देखेकी छ र त्यही कारणले आफूलाई पतन हुनतिरबाट जोगाएकी छ । तत्कालीन समाजमा पुरुषले नारीलाई आनन्द दिने खेलौनाको रूपमा लिएको पाइन्छ । यस क्रममा विशेष सामाजिक पूर्वाग्रह र परम्परागत रूढीवादिताले ग्रस्त समाजले नारीमाथि उत्पीडन, दमन र अत्याचार गरी नारीको सामाजिक अवस्थालाई कमजोर तहमा पुऱ्याएको यथार्थलाई रिमालका नाटकमा चित्राङ्कन गरिएको छ । सामाजिक समस्यालाई प्रस्तुत गरी सामाजिक समस्याद्वारा दर्शक र

पाठक वर्गलाई उत्तेजित र उद्बुद्ध गर्नु उनको मुख्य उद्देश्य हो (अधिकारी, २०६५: २४) । यसरी रिमालका नाटकहरू तत्कालीन नेपाली समाजको दर्पण बनेका छन् ।

नेपाली समाजमा पुरुषहरूले निर्दोष नारीलाई कसरी फसाउन खोज्छन् भन्ने कुरालाई रिमालका नाटकमा प्रस्तुत गरिएको छ । घरमा विवाहिता पत्नी हुँदाहुँदै बाहिर प्रेमिका राखेर चोखो प्रेमको नाटक गर्ने शेखर, सानुबाबु जस्ता पात्र पनि यही समाजकै उपज हुन् । तत्कालीन समाजमा जति धेरै श्रीमती राख्न सक्यो त्यति नै पुरुषार्थ मानिने, सामाजिक मर्यादा उच्च रहने कुराको पुष्टि यो प्रेम † नाटकले गर्दछ ।

नारीलाई सच्चा प्रेम नदिएर एउटी भोग्या र मनोरञ्जनको साधनका रूपमा लिने पुरुषहरूको हैकमवादी र क्रूर प्रवृत्ति तत्कालीन समाजमा देखिन्छ र यिनै कुरालाई रिमालले आफ्नो नाटकको विषयवस्तु बनाएका छन् । रिमालले *माया* एकाङ्कीमा पनि पात्रहरूमा एक प्रकारको मानसिक द्वन्द्व, लुछाचुँडी, आपसी कचिङ्गल आदिको सृजना गरेर पारिवारिक रडाको मच्चाएका छन् । *माया* एकाङ्कीको त्यो पक्ष पनि एक महत्वपूर्ण सामाजिक पक्ष हो । यसरी रिमालले नेपाली समाजलाई यथार्थपरक दृष्टिले नियाल्छन् र सोही अनुरूप आफ्ना नाटकमा प्रस्तुत गर्छन् । नेपाली समाजमा पुरुषले नारीलाई नै दुःख दिने जस्ता सामाजिक घटनालाई रिमालले आफ्ना नाटकमा देखाएका छन् । यसरी सामाजिकता रिमालको अर्को नाट्यप्रवृत्ति हो ।

२.६.४ विद्रोहात्मकता

रिमालका नाटकहरू परम्पराभन्दा भिन्न विद्रोहात्मक प्रवृत्ति लिएर देखापरेका छन् । उनले आफ्ना नाटकमा प्रगति र विद्रोहको स्वरलाई प्रमुख स्थान दिएका छन् । उनका नारी पात्रले नाटकमा विद्रोह गरेका छन् । नाटकका नारी पात्र आफ्ना भ्रष्ट प्रेमी वा पतिका विरुद्ध गएका छन् । रिमाल नै एक यस्ता व्यक्ति हुन् जसले नेपाली नाट्यसाहित्यमा सर्वप्रथम नारी स्वतन्त्रताको समर्थकको रूपमा तथा नेपाली नारीलाई विद्रोहिनीको र संघर्षशीलको रूपमा **मसान**मा उभ्याउन सफल भए (रेग्मी, १९७१ : २३) । नारीले अपराधिक चरित्र भएका पति वा प्रेमीका विरुद्ध संघर्ष गरेर अघि बढ्नुपर्छ भन्ने सन्देश आफ्ना नाटकमार्फत् दिएका छन् ।

रिमालका नाटकीय वातावरण विषादात्मक र हर्षात्मक अनुभूतिले भरिएको मिश्रित प्रकारको छ र अन्तमा विषाद भन्दा विद्रोह नै मुखरित भएको छ । विद्रोहमा सङ्घर्षको शौर्य

छ । यसरी नारीवादी नाटककार रिमालले नारीलाई पतिका विरुद्ध विद्रोह गर्न लगाई पतिलाई परमेश्वर मान्ने वा पुरुषको वासनाको खेलौना बन्नु नै आफ्नो नियति ठान्ने परम्परावादी मूल्यलाई तोडेका छन् (उपाध्याय, २०५५ : १४१) । यसरी पितृसत्तात्मक मुलुक नेपालको भू-धरातलबाट टिपिएका पात्र-पात्राहरूमा केन्द्रित भई नाटक लेख्ने रिमालले नारीलाई अत्यन्त सहनशील बनाउँदा बनाउँदै पनि अन्त्यमा भने विद्रोह गर्न विवश देखाएका छन् । रिमाल नै एक यस्ता व्यक्ति हुन् जसले नेपाली नाट्यसाहित्यमा नै सर्वप्रथम नारी स्वतन्त्रताको समर्थकको रूपमा नेपाली नारीलाई विद्रोही र संघर्षशीलको रूपमा आफ्ना नाटकमा उभ्याउन सफल भए (रेग्मी, १९७१ : २३) । **यो प्रेम †** नाटकका नारी पात्रले पनि प्रेम अन्धो हुन्छ भनेर यौवनको नशामा ग्याल चुहाई जङ्गली प्रेम गर्न आउने नकच्चरा र कामुक पुरुषलाई मूल ढोका नै थुनेर घरमा भित्रिन दिएका छैनन् । यसरी विद्रोहात्मकता पनि रिमालको अर्को मूल प्रवृत्ति हो ।

२.६.५. मनोविश्लेषणात्मकता

रिमालको अर्को प्रवृत्ति मनोविश्लेषणात्मक पनि हो । उनको नाटकीय पात्रहरूको मनोविश्लेषण गरेर हेर्दा यी पात्रहरूमा यौन सम्बन्धी टड्कारा प्रश्नहरू देखा पर्छन् । अतृप्त यौनेच्छाले गर्दा यी पात्रहरू निकै विकृत अवस्थामा रहन गएका छन् । साथै तिनीहरू भाँडिएका पनि छन् । अवचेतन मनका दमित तथा अतृप्त कामेच्छाले पीडित र कुण्ठित रिमालका नाटकीय पात्रहरू आफ्ना मानसिकताभरि यौनग्रन्थि बोकेर वासना तृप्तिको खोजी गरिरहेका हुन्छन् । यी पात्रहरू यथार्थ अथवा शुद्ध प्रेमको अभावले गर्दा प्रायशः प्रेममा असफल छन् । रिमालको **मसान** नाटकको मुख्य पात्र कृष्णलाई हेर्दा अचेतन मनको कामेच्छा प्रबल रूपमा पाइन्छ । यस्तै यौनग्रन्थि भएकाले गर्दा कृष्ण यौन सन्तुष्टिका लागि आफ्नी पत्नी युवतीलाई सन्तान नहुने औषधी खुवाएर बाभी बनाउँछ । ऊ भित्रको भोगवृद्धि र अतृप्त यौनेच्छाले गर्दा आफ्नी पत्नीप्रति सधैं कामुक नै देखिन्छ । यसै कारण शुद्ध र सृजनात्मक प्रेमको अभावले युवतीको मानसिकतामा बौद्धिक चेतना टुसाउँछ । युवतीलाई मातृत्वको पतन भइरहेको थाहा हुन्छ र आफ्नो पतिको घरलाई मसानघाट तुल्याएर बाहिरिन्छ । यस्तै दुःखान्तमा अन्त हुनु नै वास्तवमा यौन साहित्यको विशेषता हो (प्रधान, २०३२ : ६७) । यस प्रकार रिमाललाई यौनवादी नाटककारको रूपमा लिन सकिन्छ ।

रिमालको **यो प्रेम †** नाटकका पात्रहरूको चरित्र विश्लेषण गर्दा पनि ती पात्रहरू सबै नै अतृप्त यौनले पीडित नै देखिन्छन् । यस नाटकका पात्र शेखर र सानुबाबु गङ्गा र शशिलाई प्रेम गर्छन् । शेखर र गङ्गाको प्रेम नै वास्तवमा **यो प्रेम †** को विषयवस्तु हो । **यो प्रेम †** नाटक वासनात्मकतामा नै आधारित देखिन्छ । शेखर र सानुबाबु अतृप्त यौनेच्छाले गर्दा नै गङ्गा र शशिलाई प्रेम गर्छन् । घरमा पत्नी भएर पनि शेखर र सानुबाबु गङ्गा र शशिसँग लहसिनु वास्तवमा अतृप्त यौन कै परिणाम हो रिमालका नाटकमा यौनको अश्लीलतालाई ढाकछोप गर्दै शिष्ट र पारिमार्जित यौन साहित्यको सफल अभिव्यक्ति पाइन्छ ।

अश्लीलतालाई लुकाउनु नै रिमालको यौनवादी धारणाको विशेषता भल्कन्छ । यसरी निष्कर्षमा भन्दा रिमाल इब्सेन र चेखोवको साहित्यिक प्रवृत्तिदेखि मात्र प्रभावित र प्रेरित नभएर फ्रायडका यौन मनोवैज्ञानिक धारणा र सिद्धान्तबाट पनि उत्तिकै नजिक छन् (प्रधान २०३२ : ६९) । यसरी रिमालका नाटकमा यौन जन्य मनोभावहरू प्रशस्त रूपमा प्रकट भएका छन् ।

२.६.६ अन्वितित्रयको प्रयोग

अन्वितित्रयको दृष्टिले रिमालका नाटक नेपाली नाटकमा विशिष्ट प्राप्ति हुन् । **मसान** नाटकमा समयको दृष्टिले नौ महिना र स्थानको लागि कृष्णकै घरका दुई तीन कोठा प्रयोग गरिएको छ । **यो प्रेम †** नाटकको वस्तुविन्यासलाई हेर्दा सामान्यतया अन्वितित्रयको अवधारणामा आधारित देखिन्छ । किनकी यस नाटकमा स्थान, काल र कार्यको एकान्मुख रहेका छन् । **यो प्रेम †** मा नाटकीय कार्यव्यापार घटित हुने ठाउँ जम्मा दुई छन् । शशिका कोठा र शेखरको वैठक कोठा । यसै गरी यसमा स्थानको सीमा पनि सङ्क्षिप्त छ । पहिलो अङ्कमा पहिलो दिन र दोस्रो अङ्कमा दोस्रो दिन भनी समय संकेत गरिएको छ तेस्रो अङ्कको पहिलो दृश्यमा उही दिन, दोस्रो तथा तेस्रो दृश्यमा पर्सिपल्ट भनी समय सङ्केत गरिएको छ । यसरी अन्वितित्रय रिमालको अर्को विशेषता हो ।

२.६.७ काव्यात्मकता

रिमालको साहित्यको जीवन पनि इब्सेन र समको भैं कविकै रूपमा आरम्भ र अन्त्य भएकोले उनका नाटकमा पनि काव्यात्मकता पाइन्छ । रिमालले **मसान** नाटकमा बढी

मात्रामा काव्यात्मक भाषाको प्रयोग गरेका छन् । **मसान** नाटकमा जत्तिको मात्रामा नभए पनि **यो प्रेम +** नाटकमा पनि ठाउँ-ठाउँमा कवितात्मक अभिव्यक्ति पाइन्छ । यसरी रिमालको काव्यात्मकता अर्को महत्वपूर्ण नाट्यप्रवृत्ति हो ।

२.६.८ न्यून अङ्क दृश्य योजना

पाश्चात्य यथार्थवादी नाट्यमान्यताबाट प्रभावित नाटककार भएकाले यथार्थवादी नाट्यमान्यता अनुरूप नै रिमालले नाटक लेखेका छन् । उनको नाटकमा सङ्क्षिप्त वस्तु योजना पाइन्छ । **मसान** नाटकमा पाँच-पाँच दृश्य भएका दुई अङ्क छन् । यो नेपाली नाट्य परम्परामा नौलो पाइलो हो । **यो प्रेम +** नाटक तीन अङ्कमा छ र तेस्रो अङ्कमा तीन दृश्य छन् । उनका नाटकमा अङ्क र दृश्य विभाजनमा स्वाभाविकता र सन्तुलन पाइन्छ (थापा, २०३२ : २०) । अधिक अङ्क र दृश्यले पाठक तथा प्रेक्षक अलमलिनु पर्ने सम्भावना उनका नाटकमा पाइँदैन । यसरी थोरै अङ्क र दृश्यको प्रयोग गरेर रिमालले आधुनिक नेपाली नाटक परम्परामा आफ्नो नौलो नाट्य प्रवृत्ति देखाएका छन् ।

२.७ निष्कर्ष

गोपालप्रसाद रिमाल कवि, नाटककार, राजनीतिक अभिनेता आदि व्यक्तित्वका रूपमा परिचित छन् विशेष गरी कविता र नाटकमा नयाँ युगान्तकारी मोड ल्याउने व्यक्तिका रूपमा चर्चित छन् । रिमालले संख्यात्मक रूपमा कम कृति लेखेपनि उनका कृतिले नेपाली साहित्यलाई धेरै माथि पुऱ्याउने काम गरेको छ । उनी नेपाली कविताको फाँटमा नेपाली गद्य कविताका प्रथम र सफल प्रयोक्ता नै बने भने नाटकमा सामाजिक यथार्थवादी नाटक भित्र्याएर नेपाली नाट्य साहित्यलाई नयाँ मोड दिएका छन् । उनले नेपाली नाटकमा पहिलो पटक मध्यमवर्गीय परिवार र त्यसको समस्याको चित्रण प्रस्तुत गरेका छन् ।

परिच्छेद तीन

यो प्रेम † नाटकको विधातात्विक विश्लेषण

३.१ विषयप्रवेश

नाटक स्वयंमा पूर्ण रचना हो । यसलाई पूर्णता प्रदान गर्नका लागि विभिन्न तत्वहरूको आवश्यकता पर्दछ । नाटकका तत्वसम्बन्धी विद्वानहरू बिच मतैक्यता पाइँदैन । विभिन्न विद्वानहरूका विचारलाई हृदयङ्गम गर्दै नाटकका तत्वमा कथानक, पात्र, संवाद, पविश, भाषाशैली र उद्देश्यलाई मान्न सकिन्छ । यिनै, तत्वका आधारमा यस परिच्छेदमा

यो प्रेम † नाटकको विश्लेषण गरिएको छ ।

३.२ शीर्षक

शीर्षक कृतिको अनिवार्य अङ्ग नभए पनि शीर्षक विनाको कृति हुँदैन । शीर्षकले कृतिका बारेमा सङ्केत गर्दछ । यो कृतिको अनुहार जस्तो हो जसबाट कृतिका बारेमा केही अनुमान लगाउन सकिन्छ । शीर्षक मुख्य घटना, पात्र परिवेश र उद्देश्यका आधारमा राखिएको हुन्छ ।

यो प्रेम † नाटकको शीर्षक मुख्य भाव वा विचारका आधारमा राखिएको छ । नारी समस्यालाई लिएर लेखिएको यस नाटकमा नारी र पुरुष बीचको सम्बन्धका अनेक पाटा उद्घाटित गर्दै रिमालले सामाजिक मर्यादासँग मेल नखाने प्रेम प्रेम नै नभएको भन्दै गङ्गाको भनाइबाट जङ्गली प्रेमको संज्ञा दिएका छन् । प्रेमलाई अस्वीकार गर्छन् । उनले यो प्रेमलाई सस्तो मानेका छन् । यसलाई पुष्टि गर्न शेखरलाई भन्न लगाएका छन् -

“प्रेम हँ कति सस्तो † यस्तै राम्रो लागेर मुस्स हाँसेर कसैको तस्वीर हेरिदियो -प्रेम † जात्रा हेर्न गयो, यसो स्वास्नी मान्छे बसेको भयालतिर हेरिदियो प्रेम † कसैसित एकैछिन हासेर कुरा गयो प्रेम † चाउरी विधावाबज्यैले राम्रो भाउ लाएर पुराण भन्ने पण्डितबाजेको मुख दङ्ग परेर हेरिन् -प्रेम † यसो भन्यो प्रेम, उसो गयो प्रेम † वाह क्या सस्तो क्या सजिलो ।

बुभ्नुभो आमा तपाईं आमाको म छोरोमाथिको प्रेम भने खास प्रेम, जाँच न बुझ्नु अरु सब भ्रम हो” ।

(रिमाल, २०६२ : २२) । यसरी आमा र छोराको प्रेमलाई मात्र वास्तविक प्रेम मानिएको कुरा शेखरले व्यक्त गर्छ । संसारमा प्रेमकै कुरा गर्ने हो भने सर्वश्रेष्ठ प्रेम आमाकै मात्र हुन्छ । आमाको प्रेममा त्याग र समर्पण कै वृत्ति रहन्छ, प्रतिदान वा प्राप्तिको अपेक्षा रहेछ भने पनि त्यो प्राप्त नभएमा न आमाले आफ्नो प्रेम प्रदान गरिरहन कन्जुस्याइ नै गर्दैनन् । त्यसैले सच्चा, पवित्र र निश्चल प्रेम आमा कै हो ।

समाज र व्यक्तिका मूल वृत्तिलाई विस्मयबोधक चिह्नले संयुक्त पारेर **यो प्रेम †** नाटकको नामाकरणमा प्रेमको विडम्बनालाई संकेत गरिएको पाइन्छ । ठिठाठिठीहरूको यौन आकर्षणलाई प्रेमको गौरव दिन तब स्वीकार्य छ जब त्यो एकानिष्ठ सम्बन्धमा बाँधियोस् । त्यस बन्धनको परिणाम स्वरूप सन्तान लाभ होस । ‘म तिमीलाई प्रेम गर्छु’ भन्नुको सट्टा म तिमीलाई गर्भाधान गर्छु भन्ने प्रवृत्तिका पुरुष प्रतिको तिखो व्यङ्ग्य नै **यो प्रेम †** शीर्षकले प्रस्तुत गरेको छ (शशि, २०६६ : २३३) । रिमालले शारीरिक प्रेमलाई प्रेम मान्दैनन् उनले त्यस्तो प्रेमलाई नाटक भनेका छन् । उनले त्यस्तो सस्तो र उत्तरदायित्वहीन प्रेमलाई खिसी गर्दै **यो प्रेम** भन्न विस्मयाबोधक चिह्न दिएर व्यङ्ग्य गरेका छन् (उपाध्याय, २०५५ : १८६) । नाटकका माध्यमबाट रिमालले अप्रत्यक्ष रूपमा सामाजिक परिवर्तनको स्वरलाई अभिव्यक्त गर्दछन् । उनको **यो प्रेम †** नाटकमा लोग्ने मान्छे र स्वास्नीमान्छेका बीचको प्रेम सम्बन्ध केन्द्रीय रहेको छ । त्यस सम्बन्धलाई उनी मानवीय मूल्यबोधका साथ अर्थ्याउन प्रयत्नशील देखिन्छन् । रिमालका विचारमा प्रेम पवित्र हुन्छ, रचनात्मक हुन्छ, मंगलमय हुन्छ, शिष्ट र सभ्य हुन्छ । यसैकारण रिमालका **यो प्रेम †** नाटकको नारी पात्रहरू पुरुष वर्गको भोगवादका विरुद्ध असहमति व्यक्त गर्न बाध्य हुन्छन् । उनले नारी र पुरुषका बीचको स्वस्थ प्रेम सम्बन्धलाई अस्वीकार गर्दैनन् । उनले प्रेम र विवाहलाई एक अर्काका परिपुरक ठान्छन् । यसरी प्रेम गर्ने तर विवाह निम्ति प्रयत्न नगर्ने प्रेमी उनका निम्ति बेइमान ठहर्छन् । रिमाल त्यस्ता व्यक्तिलाई यौन पिपासु ठान्छन् । नारी अस्मितासँग खेलवाड गर्ने राक्षस ठान्छन् । शेखरको गड्गाप्रति प्रेम प्रेम नै नभएर बदमासी हो । उसले आफ्नो पत्नी मरिसकेकी र गड्गा पनि विधवा भइसकेपछि पनि गड्गाप्रति बदमाशी गर्न जाने भाव सानुबाबुसँग प्रकट गर्छ । पछि शेखरले “भैगो उसो भए प्रेम नै

भनेर जाऔं त मुखको बाबुको के जान्छ र ? मलाई गङ्गा भैहली तिमिलीलाई शशि † कसो ?

(रिमाल, २०६२ : ४५) । शेखरको यस भनाइबाट पनि यो प्रेम † नाटक अपवित्र प्रेमले भरिएको प्रष्ट हुन्छ । सानोबाबुले मुकुन्दइन्दिरालाई उद्धृत गर्दै “प्रेम खारिएर नहोस् सुन कुदिएर नहोस् हीरा, बुनिइ रहिरहोस्” (रिमाल, २०६२ : ४५) भन्दा शेखरद्वारा यसको समर्थन नगरी खिसी गराइएको छ । नारी र पुरुषको सामाजिक मर्यादा पारस्परिक समयोग्यता तथा सम आवश्यकता विनाको कथाकथित प्रेमलाई रिमालले ‘बदमासी’ भन्न लगाएका छन् । किनकी त्यस किसिमको सम्बन्ध बनाउने इच्छा प्रेम नभएर यौन आकर्षण मात्र हुन्छ (शशि, २०६६ : २३३) । शेखरले गङ्गासँग गरेको प्रेम प्रेम नभएर नाटक हो, स्वाँड हो, जसको मूलभूत उद्देश्य व्यभिचार हुन्छ । समर्पण होइन ।

प्रेम भनेको शारीरिक सम्बन्धमा मात्र सीमित नभएर भावनाको स्तरमा उभ्याएर हेर्न आवश्यकता भएको कुरा रिमालले व्यक्त गर्छन् । सच्चा प्रेममा तुच्छ प्राप्ति र क्षणिक स्वार्थसिद्धिको कामना हुँदैन । यसमा त निकै विस्तृत उच्च मङ्गलमय आनन्दको प्राप्ति तथा प्रशस्त उदार र स्थायी किसिमले समर्पित रहने र एकानिष्ठ रहने भावना हुन्छ । नारी र पुरुषको यस्तै किसिमको सम्बन्ध र भावनालाई प्रेमको संज्ञा दिन उपयुक्त हुन्छ । त्यसैले यस्तो पुरुषद्वारा गरिएको प्रेम प्रति शंका र अविश्वास प्रकट गरिएको छ । यस नाटकमा प्रेम विनाको विवाह र विवाह विनाको प्रेमलाई अस्वीकार गरिएको छ । यसैगरी प्रेमको परिणति विवाह भए पनि त्यस्तो विवाहले मातृत्वलाई रक्षा गर्न सक्दैन भने त्यो विवाह पनि रिमालका निम्ति स्वीकार्य देखिदैन, त्यसैले पनि यस नाटकमा गङ्गा र शेखरका बीच दोस्रो पटक प्रेम सम्बन्ध विकासित भएकी छैन । रिमालले यस नाटकमा सामाजिक विकृतिका विरुद्ध आवाज उठाइएका छैनन् । तर परिवर्तनका लागि विद्रोहको आवश्यकतालाई औल्याएका छन् ।

बैसमा समवयस्कसित प्रेम गर्ने र गर्न पाउने इच्छा र आकांक्षा सबैमा हुन्छ । नराम्रो कुरालाई छुट्याउन सकिदैन । नराम्रो कुरा पनि राम्रो लाग्छ र राम्रो कुरा पनि तीतो लाग्छ । यस्तो स्थितिमा युवकले युवतीसित गर्ने प्रेम नै हो, भ्रम होइन, त्यो पनि पवित्र हुन्छ अपवित्र होइन , यो सत्य हो मिथ्या होइन । यी सर्तमा जब ऊ एकनिष्ठ रूपमा त्याग र समर्पणको भावनाले प्रेरित हुन्छ । तर घरमा स्वास्नी भएता पनि बाहिर जुन-जुन राम्री

तरुनी देख्यो उसैसित नारिन खोज्नु भने बदमासी, उताउलोपन, छाडापन हो, प्रेम होइन । मन परेको राम्रो लागेको आफ्नो सामर्थ्य भित्रको आकर्षण वस्तुहरूलाई सँगालेर घर, कोठा श्रृङ्गारे भैं नारीलाई बटुलेर आफ्नो रवाफ देखाउन खोज्नु प्रेम होइन, यही यो प्रेम † को मूलसूत्र हो भन्दै नाटकमा यही भाव व्यक्त गर्न खोजिएको छ (शशि, २०६६ : २३४) । नाटकमा प्रेमलाई बुझ्नका लागि आमा हुनुपर्छ भन्न खोजिएको नभएर पवित्र र निस्वार्थ प्रेमलाई बुझ्न र गर्नका लागि भने आग्रह गरिएको छ । सानुबाबुले गङ्गा र शेखरको आकर्षण र दुर्बलतालाई प्रेम भनेर जतिसुकै व्याख्या गरे पनि आफ्ना कमजोरीलाई चिनेर सचेत भैसकेको शेखरले त्यसलाई स्वीकार गर्दैन । शेखर भन्छ, -“सानुबाबु † आमाले भर्खर भन्नु भो, तैले पहिले गङ्गालाई बिहे गर्छु भनेको भए म किमार्थ रोक्ने थिइन भनेर । फेरि मैले कतै त्यही कारणले हो, कि क्या बिहे नगरेको जस्तो गरेर आमालाई छाँसें, नि अहिले सब विग्रिसकेपछि भन्ने हो आमा † तपाईंले भनेर । कति नीचतम † बुभ्यौ सानुबाबु । मैले गङ्गालाई बिहे नगरेको खास आफ्नो कमजोरीले हो, आफ्नो कातरताले हो । यसमा कसैको केही दोष छैन । फेरि त्यसभन्दा पनि सत्य कुरा सुन्छौ भने गङ्गासितको मेरो सम्बन्ध प्रेम हुँदै हैन” (रिमाल, २०६२ : ३५) । यसरी शेखरले आफ्नो र गङ्गाको प्रेम सम्बन्धलाई प्रेम स्वीकार गर्दैन ।

आफ्नो दुर्बलतालाई चिनेर सचेत भैसकेको शेखर ‘बदमासी’ लाई प्रेमको नाउँ दिएर कसैलाई धोका दिनुभन्दा हाकाहाकी बदमासी भन्छ । उसले भन्छ, “उसो भए यहाँ हामी बदमासी गर्न आएका हौं भनेर पहिले नै साफसाफ भनौं । कुरा त सुन त्यसो गर्ने हो भने मात्र म जान्छु । फेरि गङ्गा त्यो उमेरमा विधवा भइहाली, उसलाई पनि त अलिअलि बदमासी” (रिमाल २०६२ : ४४) । यसरी शेखर फेरि गङ्गासँग बदमासी गर्न तत्पर देखिन्छ । ऊ बदमासीलाई प्रेम कै नाउँ दिएर जान तत्पर छ । उसले मुखको बाबुको के जान्छ र भन्दै, सानुबाबुलाई गङ्गा मलाई शशि तिमिले भन्छ । सानुबाबुले प्रेमलाई अनर्थकारी र ध्वंसक नहुने कुरा गर्छ भने शेखरले सानुबाबुको भनाइको खिसी गर्छ । शशिको मनमा उत्पन्न भएको शेखरप्रतिको प्रेमलाई पनि गङ्गाले सालीको मनमा भिनाजुप्रति उत्पन्न हुने यौन भाव मात्र हो प्रेम होइन भन्ने कुरा गङ्गाबाट प्रष्ट पारिएको छ । गङ्गालाई लोग्नेको मृत्यु पछि मात्र शेखर प्रतिको आफ्नो प्रेम, प्रेम नै नभएर वासना हो भन्ने बोध भएको छ । सानुबाबुले भनेको “यो प्रेम यो यस्तो प्रेम के हुन लाग्यो कुन्नि † ” (रिमाल, २०६२ : ४५) । र गङ्गाले भनेकी “आखिरमा प्रेम प्रेम भनेर जीवनभर जस्तो

चिच्याइयो । तर मने बेलासम्ममा पनि यो भोको दिले यो प्रेमको धमिलो सङ्केतभन्दा बढ्ता केही पाउला जस्तो लाग्दैन” (रिमाल, २०६२ : ७१) । मा प्रयुक्त यो प्रेम प्रेम नै नभएको प्रष्ट हुन्छ । गङ्गाले यो प्रेमलाई जङ्गली प्रेमको संज्ञा दिएको छ । उसले यस प्रकारको जङ्गली प्रेमको प्रतीक प्रेम पत्रहरूलाई अग्निदाह गरिदिन्छे । ऊ छोरोमा आत्मदर्शन गरिसकेकी छ । यसरी गङ्गाले जङ्गली प्रेमको विरुद्ध आफ्नो हृदयको मात्र होइन वासस्थानको पनि मूलद्वार थुनिदिन्छे । यसरी यो प्रेम † नाटकमा प्रयुक्त प्रेम नै नभएको प्रष्ट गराउन यसको शीर्षक यो प्रेम † राखिएको हो । सस्तो र उत्तरदायित्वहीन तथाकथित प्रेमलाई खिसी गर्ने भावले नाटक लेखिएकोले पनि नाटकको यो प्रेम † शीर्षक उपयुक्त नै देखिन्छ । यो प्रेम † शीर्षकले नाटकीय विषयवस्तुलाई संकेत गर्ने हुनाले यस नाटकको शीर्षक सार्थक नै देखिन्छ ।

कथावस्तु

नाटकका विविध तत्वहरूमध्ये कथावस्तुको प्रमुख स्थान देखापर्दछ । कथावस्तु नाटकको मूल आधार हो भने यसैका आधारमा पात्र, संवाद, वातावरण, भाषाशैली र उद्देश्य आदिको विकास हुन्छ । कथानकले नै नाटकलाई व्यवस्थित र एकान्वित राख्दछ । नाटकीय तत्व मध्ये सर्वाधिक स्थूल आधार कथावस्तु हो र नाटक निर्माणको कारक पनि हो । कथावस्तु भन्नाले घटनाहरू समाहित गरिएको त्यस्तो रूपाधार भन्ने बुझिन्छ जसले अन्य सम्पूर्ण स्थूल तथा सूक्ष्म आधारहरूलाई नियान्वित गर्दछ । पूर्वी नाट्यसिद्धान्तमा कथावस्तुलाई वस्तु भनिएको छ । पूर्वीय नाटकमा कथावस्तुका तीनवटा स्रोत मानिएको छ:

१. प्रख्यात
२. उत्पाद्य
३. मिश्र

प्रख्यात कथावस्तु इतिहास, पुराण र दन्त्यकथा आदिमा आधारित हुन्छ । उत्पाद्य चाहिँ नाटककारको विशद मौलिक कल्पनामा केन्द्रित हुन्छ । मिश्रमा भने प्रख्यात र उत्पाद्यको समिश्रण हुन्छ । संस्कृत नाट्य साहित्यमा प्रख्यात कथावस्तुलाई नै सर्वोपरि स्थान दिइएको छ (थापा, २०६६ : ६३) । भरतले कथावस्तु नाटकको शरीर भनेका छन् भने यो पाँच सन्धिहरूमा विभाजित रहन्छ पनि भनेका छन् । उनले कथावस्तु आधिकारिक र प्रासाङ्गिक दुई थरी हुन्छ भनी यी दुवैको परिचय दिएका छन् । उनले नाट्यफलमा

अधिकार हुने आधिकारी व्यक्तिको वस्तुलाई आधिकारिक र आधिकारिक इतिवृत्तको उपकारका लागि निबद्ध वस्तुलाई प्रासाङ्गिक भनेका छन् । मुख्य कार्यसँग सम्बन्धित कथावस्तु नै आधिकारिक हुन्छ । प्रासाङ्गिक वस्तु पनि पतका र प्रकरी दुई थरी हुन्छन् । आदिदेखि अन्त्यसम्म व्याप्त रहने प्रासाङ्गिक वस्तु र स्थान विशेषमा सीमित इतिवृत्त प्रकरी मानिन्छ (उपाध्याय, २०५२ : ४८) । यसरी कथावस्तु प्रख्यात, उत्पाद्य र मिश्र तीन थरी मानिन्छ । नाटकको कथानक कथावस्तुमा नै अन्तर्निहित रहने हुनाले यसको मुख्य स्थान रहन्छ ।

नाटककारले आफ्नो कल्पानामा आधारित रहेर लेखेको नाटकको कथावस्तु उत्पाद्य कथावस्तु हो । पुराण, इतिहास वा जनश्रुतिलाई आधार लिएर लेखिएको कथावस्तु प्रख्यात कथावस्तु हो । इतिहास, पुराण तथा कल्पानाको मिश्रण एवम् प्रख्यात र उत्पाद्य कथावस्तुको मिश्रण भएको कथावस्तु मिश्र हो । यसमा कुनै स्वतन्त्र कथावस्तु हुँदैन । नाट्यचार्य अरिस्टोटलले पनि इतिहास, पुराण र लोकमा प्रचलित दन्त्यकथाहरूलाई नाट्यवस्तुको मूल स्रोतका रूपमा चर्चा गरेका छन् । यसरी पूर्वीय साहित्यमा पनि प्रख्यात कथावस्तुलाई नै अधिक महत्व दिइएको पाइन्छ ।

पाश्चात्य जगत्मा नाटकसम्बन्धी चिन्तन ग्रीसेली काव्यमनीषी अरिस्टोटलबाट आरम्भ भएको देखिन्छ । उनले आफ्नो काव्यशास्त्रमा श्रव्य र दृश्य काव्यका विषयमा आफ्नो विचार लेखेका छन् । उनको विचार विशेषगरी दुःखान्त नाटकमा केन्द्रित छ । उनको दुःखान्त नाटकसम्बन्धी विचारकै क्रममा नाट्यतत्वको चर्चा गरेका छन् । अरिस्टोटलको विचारमा कथावस्तु कार्यव्यापारको अनुकृति हो र त्यो घटनाको विन्यास हो । उनले कथावस्तुको निश्चित विस्तार हुनुपर्छ र आदि मध्ये र अन्त्य हुनुपर्छ भनेका छन् (उपाध्याय २०५२ : ६४) ।

कथानकका यी विविध भेद-उपभेदको निरूपण पछि गोपालप्रसाद रिमालका यो प्रेम † मा प्रयुक्त कथानकलाई हेर्दा के देखिन्छ भने उनले नर्वेली नाटककार हेनरिक इब्सेनको प्रभावमा यस नाटकको रचना गरेका छन् । उनले इब्सेनको प्रभावमा समस्यामूलक नाटक लेखे पनि यो प्रेम † को कथावस्तु नेपाली समाजबाट नै लिइएको छ र यथार्थिक पनि छ, त्यसैले यो नाटक एक मौलिक नाटक हो । यस नाटकको कथानकमा पर्याप्त नवीनता र मौलिकता दिइएको छ ।

रिमालले यो प्रेम † मा प्रयोग गरेको कथानकको विकासक्रम पूर्वीय नाट्यमान्यता अनुरूप तीन चरणमा विव्यक्त गरी ठम्याउन सकिन्छ। यो प्रेम † नाटकलाई आदि, मध्य र अन्त्य भागमा यसरी विभाजन गर्न सकिन्छ:

शृङ्गार गरिरहेकी शशि र भाइबीच कुराकानी भइरहेको समयमा सानुबाबु आउनु, शशि र सानुबाबुका बीच विधवा भएकी गङ्गा र पत्नी भरिसकेकी शेखरका बारेमा कुराकानी हुनु, शेखरको गङ्गासित पूर्वप्रेम भएकाले शेखरले गङ्गालाई लैजान सम्भव देखिनु, कुराकानीका क्रममा शेखर र गङ्गा पूर्व प्रेमी प्रेमिका रहेकाले र अब उनीहरूको पुनर्मिलन हुन्छ भन्ने विषयमा नै विस्तृत छलफल हुनु, शशिले शेखर र गङ्गाको प्रेमको प्रतिफल नहेरी आफ्नो भविष्य निश्चित गर्न नसक्ने स्थिति व्यक्त गर्नु, सानुबाबु शेखर र गङ्गाको मिलन गराउन सके आफूले शशिलाई हात पार्न सक्ने आशा गङ्गासँग व्यक्त गर्नु, गङ्गाले शशिलाई रानी हुन लायककी मान्नु, प्रथम अङ्क सम्मका घटनावृत्त आदि भाग मान्न सकिन्छ। यस अङ्कले सुरुमै पुरुषको वासानात्मक प्रेमलाई उल्लेख गरेको छ। यस अङ्कले भावी द्वन्द्वको पृष्ठभूमि तयार पारेकाले यसलाई आदिभाग मान्न सकिन्छ।

शेखरकी पत्नी मरेकीले उसकी आमा र शेखरका बीचमा उसको विहे गर्ने कुरा भइरहनु, आमाले शेखरलाई गङ्गा माइत आएको सूचना दिनु, केही क्षण पछि सानुबाबु शेखरको घरमा उपस्थित हुनु, शेखरले गङ्गालाई विहे सम्भव भएकाले अर्को केटीसँग विहे गर्ने कामकुरो स्थगित गर्ने सल्लाह दिनु, शेखरले आफ्नो गङ्गा प्रतिको प्रेमलाई प्रेम नमानेर बदमाशी मान्नु, र गङ्गा प्रतिको अनुचित आकर्षणले गर्दा शिष्ट र भद्र व्यवहार गर्दा गर्दै आफूले पत्नीको हत्या गरेको ठान्नु, सानुबाबुले गङ्गाले शेखरलाई बोलाएकी छे भन्ने गलत सूचना दिनु, शेखर उही बदमासी गर्ने सोच लिएर गङ्गाकहाँ जान मञ्जुर हुनु, गङ्गाले विहे पश्चात पनि शेखरलाई नै मनमा खेलाएर आफ्नो पतिको मृत्यु भएको कुरा शशिलाई सुनाउनु र पश्चतापले दग्ध हुनु, छोरोलाई पतिले भनेभैं मान्छे तुल्याउने अठोट लिनु, गङ्गामा मातृत्व प्रबल भएर आएको र शशिसँग कन्तुरको साँचो लिदै कन्तुरबाट शेखरको फोटो र चिठी भिकेर जलाउने सम्मको घटनालाई मध्यभाग मानिन्छ। यो कार्य नै सबभन्दा रोमाञ्चकारी र प्रभावकारी दृश्य हो। यही दृश्यबाट नाटकीय सङ्घर्ष समाप्त भई कार्यव्यापार ओरालो लाग्छ।

गङ्गालाई आफ्नो पतिले भनेको वाक्य 'संसारमा सबभन्दा राम्रो दृश्य आमा' भलभली सम्झना आउनु, शेखर र सानुबाबु आज आउने भएकाले उनीहरूलाई के भन्ने विषयमा गङ्गा र शशिवीच छलफल हुनु, यौनेच्छामाथि मातृत्वको विजय भइसकेको र शेखरको नियत थाहा पाइसकेकी गङ्गा उनीहरू आउने ढोका नै बन्द गरेर कोठाभित्र बस्नु, शेखर र सानुबाबु आएर ढोका घचघच्याउनु, गङ्गाले उनीहरूलाई अब नआओ भन्नु शेखर र सानुबाबु फर्कनु, शशि घोप्टो परेर रुन थाल्नु सम्मका भाग नाटकको अन्त्य भाग हुन् ।

यसरी **यो प्रेम +** नाटकको कथावस्तु सुव्यवस्थित रूपमा आदि, मध्य र अन्त्य भागमा विभक्त भएको सुगठित कथा वस्तुको रूपमा देखापर्दछ ।

तीन अङ्क र तीन दृश्यमा संरचित **यो प्रेम +** को कथावस्तु आरम्भ हुँदा निम्नलिखित घटना घटिसकेका हुन्छन् । जुन शेखर र गङ्गाले पूर्वस्मृतिका आधारमा अवगत गराएका छन् । सामान्य मध्यमवर्गीय परिवारको शेखर शिक्षकको पेशा लिएर जीवन निर्वाह गरिरहेको हुन्छ । विवाहित भएर पनि गङ्गा प्रति आकर्षित भएकाले बाहिरबाट शिष्ट र भद्र व्यवहार गरेपनि मनले पत्नीलाई घृणा गर्छ । आर्थिक स्थिति बलियो नभएकाले पत्नी र आमाको मञ्जुरी पाउन सकिने भएपनि नभएकाले र गङ्गा पनि सौतामाथि आउन तयार हुँदा-हुँदै उसले गङ्गालाई पत्नीका रूपमा ल्याउन सक्दैन । शेखरसँग जान सम्भव नहुँदा गङ्गाको बाबुले दिएको घरमा विवाह हुन्छ । मनमा शेखरलाई लिएर पनि लोकधर्म अनुसार गङ्गाले धर्मपत्नीको पालना गरेकी हुन्छे । एउटा छोरो पाएपछि गङ्गा विधवा हुन्छे । उसलाई पति आफ्नै पापले भरेको भन्ने लाग्छ र आत्मग्लानि हुन्छ । वराखी सकिएपछि छोरालाई मान्छे बनाउने अठोट लिएर माइत आएकी हुन्छे भने शेखरकी पत्नी पनि मरिसकेकीले उसको पुनर्विवाहको लागि केटी छान्ने काम भइरहेको हुन्छ ।

यी विविध नाटकीय कार्यव्यापार भईसकेपछि नाटकको दृश्यात्मक आरम्भ शशि र उसका भाइको वार्तालापबाट उद्घाटित हुन्छ । यसै समयमा सानुबाबुको उपस्थिति हुन्छ । ऊ शशिका बालाई जागिरको निमित्त दाजुद्वारा जर्नेलसित भुटो कुरा सुनाउने निहुँले आफ्नो मनको भाव प्रकट गर्न आएको हुन्छ । सिँगार गरिरहेकी शशिका सौन्दर्यको तारिफ र उसका श्रृङ्गा सामग्रीको भने खिसि गर्छ । सानु बाबुले शशिको प्रत्येक सामग्रीलाई चुत्थो भन्दै उसको अनुहारलाई रद्दी पाउडर नसुहाएको कुरा व्यक्ति गर्छ । उसले बजार भरिको सबैभन्दा महँगो सामान आफ्नो स्वास्नीको लागि किनिदिएको बताउँछ । आफ्नी विवाहिता पत्नीबाट

असन्तुष्ट सानुबाबु बहिनी पर्ने शशिलाई सालीको नाता पनि लगाउँछ । शशिले सानुबाबुको नीच प्रवृत्ति बुझेपनि नबुझे भैं गर्छे र बहिनीलाई सालीको नाता नलगाउन आग्रह गर्छे । सानुबाबु भने बहिनी भएपनि विवाह, गर्नहुने बहिनी भन्छ । सानुबाबु आफ्नो एउटी केटीसँग प्रेम परेकाले उसलाई ल्याउन बारे शशिसँग सल्लाह माग्छ । उसको कुरा गराइबाट शशिले आफैलाई लक्ष्य गरी भनेको हो भन्ने बुझे र लोग्ने मान्छेहरू विवाह नगरी प्रेम गर्न जान्दैनन् भनेर व्यङ्ग्य गर्छे । शशिले सानुबाबुलाई शेखर र गङ्गाको पूर्व सम्बन्धले वर्तमान परिस्थितिमा के परिणाम देखाउँछ त्यो नहेरुन्जेल आफ्ना विषयमा कुनै निर्णय नलिने मनसाय प्रकट गर्छे । यति हुँदाहुँदै पनि सानुबाबु शशिलाई प्रेम जालमा फसाउन प्रयासरत देखिन्छ ।

शशिले शेखरलाई भित्र-भित्र प्रेम गर्छे । उसले उत्सुक हुँदै “ए शेखर अचेल कता छु हुँ ? स्वास्नीचाहि मरेदेखि यता आउनै छाड्यो” (रिमाल, २०६२ : ६) भन्दै शेखरप्रतिको जिज्ञासा प्रकट गर्छे । यसबाट पनि शशिले शेखरलाई प्रेम गर्छे भन्ने कुरा स्पष्ट हुन्छ । ऊ अरुदिन नभएपनि शेखरको शानिश्चरबार त फुर्सद हुनुपर्ने भन्दै शेखरलाई देख्न नपाएकोमा दुःखी छ । उसले केटाकेटी अवस्थामा गङ्गा र शेखरबीचको प्रेमलाई बढाइ-चढाइ गरेर आमालाई बताएकोमा पछि आएर दुःख मानेको कुरा यसबाट प्रष्ट हुन्छ “उहिले म केटाकेटी थिएँ, यसो गरे मन दुख्छ भनेर के जान्नु गङ्गा र शेखरको कुरा तिमीलाई थाहै छ । आमाले मलाई गङ्गा र शेखरको खुब चेवा ले है भन्नुहुन्थ्यो गङ्गा र शेखर के-के गर्छन् के-के कुरा गर्छन् सब आएर मलाई भन है भन्नुहुन्थ्यो म लुकी लुकी खुब चेवा लिनथेँ” (रिमाल, २०६२ : ६) । यसरी शशिले गङ्गा र शेखरको चेवा गरेको कुरा सानुबाबुलाई सुनाएकी छ । सानुबाबु शशिलाई राम्री मान्छ । तर शशिले यसलाई स्वीकार गर्दिन ।

सानुबाबु गङ्गा र शेखरको मिलन गराएर शशिलाई हात पार्ने दाउमा देखिन्छ । उसले गङ्गालाई शेखरकी स्वास्नी मरिसकेकीले शेखरसँग गएर बस्दा कसैले केही नभन्ने कुरा गर्छ । शेखरकी आमाले पनि शेखर र गङ्गाको विहेलाई नरोक्ने कुरा सानुबाबुले गर्छ । गङ्गाले भने शेखरको र आफ्नो मरिसकेको कुरा यसरी व्यक्त गर्छे “असम्भव त्यो अपहते गरेर मरिसकेको प्रेमलाई यसरी बिउँताउन नखोज है, सानुबाबु । त्यो प्रेम जलि सिद्धिसक्यो । अब त मफत यो राडो मच्चाउन त्यसको भूत मात्रै बाँचेर आउँछ । थान्को

लागिसकेको त्यसलाई मफतमा किन जिस्काउने ?” (रिमाल, २०६२ : १८) । यसरी गङ्गाले मरिसकेको प्रेमलाई नव्यूताउन सानुबाबुसँग आग्रह गर्छे ।

शशिप्रति आसक्त सानुबाबु गङ्गालाई आफूले शशिलाई प्रेम गरेको र शशिले भने भित्र-भित्रै शेखरलाई प्रेम गर्छे भन्दै शेखर र गङ्गाको बिहे नभए शशि र शेखरको बिहे सम्भव भएको कुरा सुनाउँछ । गङ्गाले शेखरप्रति चासो राखेकाले शेखरलाई भोलि बोलाएर ल्याउने जिम्मा लिएर सानुबाबु त्यहाँबाट निस्कन्छ ।

दोस्रो दृश्यमा पढाउन जान नपर्ने दिन भएकाले शेखर फुर्सदमा देखिन्छ । ऊ दराजका किताबहरू मिलाई रहेको हुन्छ । शेखरकी पत्नीको मृत्यु भइसकेको हुनाले दोस्रो विवाहको निमित्त शेखर आमालाई स्वीकृति दिन्छ । टेलिमा राखिएको सानो तस्वीर हेरेर मुस्कुराई ओठ लेप्याउँछ । जुन तस्वीर उसको विवाहको कुरा चलेको केटीको हुन्छ शेखर खुसी देखिन्छ । आमालाई उसलाई तस्वीर मन परेको नै मान्छिन् । आमाले शेखरको विवाहको निमित्त कुरा चलाएको केटीको फोटो हेर्दै गङ्गा जस्तै भएकोले शेखरले मन पराएको भन्ने सोच्छिन् । शेखरले तस्वीरलाई वेस नै मान्छ । विवाहको निमित्त लिएको शेखरको फोटो केटीले एकैछिन पनि नछोड्ने सुन्दा शेखरले प्रेमलाई सस्तो मान्दै यसरी प्रेमको व्याख्या गर्छ -“प्रेम हँ कति सस्तो † जात्रा हेर्न गयो, यसो स्वास्नीमान्छे बसेको भयालतिर हेरिदियो-प्रेम कसैसित एकैछिन हाँसेर कुरा गयो -प्रेम † चाउरी विधवाबज्यैले राम्रो भाउ लाएर पुराण भन्ने पण्डित बाजेको मुख दङ्ग परेर हेरिन्- प्रेम † यसो गयो-प्रेम † उसो गयो प्रेम † वाह, क्या सस्तो † क्या सजिलो । बुभु भो आमा † तपाईं आमाको म छोरोमाथिको प्रेम भने खास प्रेम, जाँच न बुझ । अरु सब भ्रम हो ।” (रिमाल, २०६२ : २२ । यसरी शेखर आमा र छोराको प्रेमलाई भने खास प्रेम मान्छ । अरु प्रेमलाई भ्रम ठान्छ ।

शेखरले तस्वीर मन पराएकोले आमा बिहेको कुरा छिन्न जाने तरखरमा देखिन्छिन् । शेखरले पनि आमालाई जाने अनुमति दिन्छ । तर आमाले शेखरले गान्नो मानेर हुन्छ भनेको ठान्छिन् र “तँलाई मन नपरेको भए, म सत्ते पनि हडबडाउँदिन तँलाई कर लाउन्नँ ।” (रिमाल २०६२ : २३) । भनिन्छ । उनले हिँडाइ बोलाइ सबै गङ्गाको जस्तै भन्दै शेखरलाई गङ्गा पनि माइत आइपुगेको कुरा सुनाउँछिन् । गङ्गा अत्यन्त दुब्ली भएको भन्दै उसलाई देखेर अत्यन्त माया लागेको कुरा गर्छिन् । गङ्गा दुब्लाएर पनि असाध्यै राम्री के गर्नु मान्छे

राम्रो भएर कर्म भने नराम्रो भन्दै उनले शेखरलाई भन्छिन् “शेखर तँ भने पत्याउने छैनस् क्यारे † हेर् तैले उहिले गङ्गालाई बिहे गर्छु भनेको भए म किमार्थ रोक्ने थिइनँ” (रिमाल, २०६२ : २३) । यसरी आमाले गङ्गालाई शेखरले विहे गर्छु भने पनि नरोक्ने कुरा व्यक्त गर्छिन् । सानुबाबुले भने गङ्गा र शेखरको विवाह हुने सम्भावना व्यक्त गर्दै आमालाई केटी हेर्न जान रोक्दै भन्छ हतपतको काम कहिले पनि ठीक हुँदैन । हेरुँ, गङ्गा र शेखरको के रङ्ग बस्दोरहेछ” (रिमाल, २०६२ : २७) । आमाले गङ्गा र विहे हुन लागेको केटीको फोटो दुरुस्त भन्दा सानुबाबु विहे गर्न भन्नु सम्भव नभएको कुरा व्यक्त गर्छ । शेखरले केटीलाई गङ्गाको मूर्ति मान्छ र भन्नु उसले गङ्गालाई कहिल्यै विसर्जन नसक्ने भन्छ । मान्छेको साटो मूर्ति पाएर कसैको पनि चित्त नबुझे भन्दै आमालाई “खेलौना दिएर फुल्याउन खोज्ने शेखर केटाकेटी हो र ?” (रिमाल, २०६२ : २८) भनेर उल्टै प्रश्न गर्छ ।

सानुबाबु शेखरका मनमा गङ्गाप्रतिको प्रेम भावनालाई कोट्याएर जगाउन थाल्छ । शेखरले भने सानुबाबुलाई देख्ने वित्तिकै आफूलाई अपराधी सावित गर्छ । उसले आफू ज्यानमारा भएको कुरा यसरी व्यक्त गर्छ “बुभ्यौ सानुबाबु † स्वास्नीलाई मैले मारेको हुँ । कुनै हतियारले हैन यो हातले घाँटी अँठ्याएर पनि हैन, यो लात्तीले थिलथिलो पारेर पनि हैन । कसैले समात्नै नसक्ने किसिमले” (रिमाल, २०६२ : २९) । शेखरको भनाइमा उसकी स्वास्नी उसैले गरेको उपेक्षाबाट मरेकी हो ।

यस नाटकमा शेखरले आफ्नो आनुवांशिक रोगको मनोवैज्ञानिक पक्ष पनि उघार्न सफल भएको छ । शेखर आफूमा अवस्थित वंशानुगत अतृप्त यौनेच्छाको रहस्य वा बदमाशीका प्रवृत्तिमाथि प्रकाश पार्न सफल भएको छ । शेखरका बाजेले चारवटी स्वास्नी ल्याएका थिए र बाबुले आर्थिक स्थिति कमजोरीका कारण र स्वयम् सौतेनी जञ्जालमा परेको कटु अनुभवका कारण एकाधिक स्वास्नी ल्याउने हिम्मत नगरे पनि नोकर्नीहरूसँग बदमाशी गर्ने गरेका थिए । उसले भन्छ “अब मेरो पालो आयो । मैले सौता हाल्ने कुरा, त्यो त मेरो रगतमा छ । मेरो हाडबाट अझै पखालिएर बाहिर निस्केको छैन । मेरो रगतमा त्यो अझै उम्लिँदै छ । मैले डराएर मात्र त्यो विघ्न बदमासी नगरेको, मन नभएर हैन । मुखले मात्र प्रेम प्रेम भनेर के गर्नु सानुबाबु † मैले गङ्गासित गर्न खोजेको त्यो बदमासी हो” (रिमाल, २०६२ : ३६) । त्यसैले त्यही बदमाशी शेखरको रगतमा पनि देखिन्छ । यस अंकको अधिकांश भागमा शेखरको आत्मग्लानिपूर्ण विश्लेषण हुन्छ । सानुबाबु शेखरको

आत्मस्वीकृतिलाई हृदयको सच्चा आवाज नमानी असफल प्रेमीको प्रलाप मान्छ । सानुबाबु शेखरलाई गङ्गाले बोलाएकी छे, भन्ने सूचना दिन्छ । शेखरले भने यसलाई पत्याउँदैन । शेखर र गङ्गाको मेल गराएर आफूले शशिलाई हातपार्ने जाल पनि ऊ बुझ्छ । निराश भएर जान लागेको सानुबाबुलाई रोकी गङ्गा कहाँ जान्छु भनी खुसी पाउँछ । तर बदमासी गर्न जाने भन्ने आफ्नो मनशाय पहिले नै प्रकट गर्नुपर्छ भन्ने कुरा व्यक्त गर्छ । यस अङ्कमा शेखरको मनोद्वन्द्व र आत्म विश्लेषण पाइन्छ । यस अङ्कमा कथानकको सहज विकास भएको छ । दोस्रो अङ्कलाई यस दृष्टिले विकासावस्थाको रूपमा लिन सकिन्छ ।

बौद्धिक तथा विश्लेषणात्मक शैलीको प्रयोग स्वरूप तेस्रो अङ्कलाई उत्कर्षावस्थाको रूपमा लिन सकिन्छ । यस अङ्कको पहिलो दृश्यमा शशिले गङ्गाको पछिल्लिर बसेर कपाल कोर्दै गर्दा गङ्गालाई कुतकुती लाग्छ । कपाल कोर्दै गङ्गा र शशिका कुराकानीबाट सानुबाबुसित उनीहरूको नाता प्रकाशमा आउँछ । दिदी बहिनीको प्रसन्न मनोदशामा भइरहेको वार्तालापले त्यतिबेला गम्भीर मोड लिन्छ, जतिबेला गङ्गाले आफ्नो डरलाग्दो सपना सुनाउँछे । आन्तरिक मनोद्वन्द्वको प्रस्तुतिका निमित्त प्रतीक र स्वप्नविम्बको प्रयोग पनि यसैमा भएको छ । गङ्गाले सपनामा डर लाग्दो भीरवाट खस्नै लागेको बेलामा एक मुसलो उज्यालो र आफूलाई स्वर्गीय पतिका काखमा पल्टेर उनको हाँसिलो मुहार देखेको, हेर्दाहेर्दै पतिको हाँसो हराउँदै गएर आँखा निभ्दै पत्थर बनेको र उनको दाहिने हातको चोर औला ठाडो भएर गङ्गाको नाकमाथि भुण्डिएको अनौठो सपनाको वर्णन हुन्छ । उसले यो सपना विर्सन नसकिने ठानेकी छ । उसले पतिको ठरलाग्दो आँखा र चोर औला मात्रै देख्न थाल्छे, यसैबाट गङ्गामा पाप चेतना र नैतिक चेतनाको द्वन्द्व चलेको देखिन्छ । भीरवाट खस्ने स्थिति चारित्रिक पतनको भय र पतिका आँखा र चोर औला नैतिक चेतनाको प्रतिनिधित्व गर्ने त्यो स्वप्नविम्ब हो, जसलाई संरक्षण दिदै पतनतिर जानबाट सावधान पाउँछ । यस स्वप्नबाट गङ्गा शेखरतिर आकर्षित रहेपनि पतनबाट जोगिने नाटकीय भविष्यको संकेत प्राप्त हुन्छ । मृत पतिले सपनामा औलो ठड्याएर गल्ती गर्लिस भन्दै लड्न लाग्दा उठाएको र पछिसम्म पनि डरलाग्दो आँखा र त्यो चोर औलाले पछ्याइरहेको मनोवैज्ञानिक प्रभावबाट पनि छोरो हुर्काएर असल मान्छे बनाउने विचारमा गङ्गा दृढ देखिन्छे । यही दृश्यमा विवाह भएपछि हास्न नसक्ने विचित्र स्थितिको पनि चर्चा हुन्छ । उता गङ्गा भने शेखरको मुखै नदेखेको भए र ऊसित भेट नभएको भए बेस हुन्थ्यो भन्ने ठान्छे । उसैले गर्दा आज मफतमा दुःख भोग्नु परेकोमा असन्तोष र छटपटी भएको कुरा शशिसँग व्यक्त गर्छे । यस

दृश्यमा पूर्व घटनाहरूको स्मरण र विश्लेषण गरिएको छ । गङ्गाको घरमा हास्य नसकिने पुख्र्यौली रोगको वर्णनका साथै गहन मनोद्वन्द्व पनि यस दृश्यमा पाइन्छ ।

तेस्रो अङ्कको दोस्रो दृश्यमा गङ्गा विषालु मन लिएर छोरानिर जान सकेकी छैन । माइत आएदेखि नै शेखरको सम्झना र चर्चाले गङ्गाको मन विथोलिएको छ, भाँडिएको छ । भाँडिएको मनले छोरालाई छुन उसलाई डर लाग्छ । मन भाँडिदा उहिले पति मर्नु र अहिले छोरा विरामी हुनुले उसलाई अनिष्ट भयले शङ्कित पारेको देखिन्छ । गङ्गाको भय अचेतनमा अवस्थित शेखरप्रतिको आकर्षण र त्यो आकर्षण पाप हो भन्ने नैतिक चेतनाको बीचको द्वन्द्व हो र यसै द्वन्द्वले ऊ पीडित भएकी हो भन्ने स्पष्ट हुन्छ । गङ्गाले मन सफा नभएसम्म छोरो रोइरहेको भए पनि वास्ता नै गरिन । एकपटक शशि तँ पाल पनि भनी तर उसमा चेतनाको विकास भएपछि गङ्गाको विश्वास दृढ रहेको देखिन्छ । नैतिक चेतनाको प्रभावले शेखरको नामै लिन नचाहे पनि अवचेतनगत आन्तरिक प्रेरणाले अभै पनि शेखर प्रतिको आकर्षण र प्रभावबाट मुक्त हुन नसकेको स्पष्ट हुन्छ । अन्त्यमा गङ्गाको प्रेमिका स्वरूप भन्दा मातृत्व स्वरूप नै प्रखर भएपछि धमिलो मनलाई गङ्गाजल पार्न वा आफ्नो नाम गङ्गालाई सार्थक पार्न शेखरका फोटो र चिठीहरू जलाई आफ्नो प्रेमलाई आगोमा होम्यै लौ यसै गरी जलोस् यो प्रेम यो जङ्गली प्रेम भन्दै चिठी र फोटोहरू जलेको हेरिरहन्छे ।

तेस्रो अङ्कको अन्तिम दृश्यमा गङ्गाको स्त्रीत्व र मातृत्वको स्वरूप स्पष्टसित भत्किएको छ । यस दृश्यमा शेखर प्रतिको द्विविधापूर्ण आकर्षणको स्थितिबाट गङ्गाको मोह भङ्ग भैसकेको छ । यसैकारण भेट्न आएका शेखर र सानुबाबुलाई ठोकैबाट फर्काइदिन्छे । यसबाट शशिको मन भने विचलित देखिन्छ र ऊ गङ्गाको खुट्टातिर घोटिएर डाको छोडेर रुन्छे । शशिले शेखरलाई मन पराएको कुरा नाटकको अन्त्यमा मात्र गङ्गालाई सुनाउँछे । यसरी गङ्गालाई शशिको शेखर प्रतिको आकर्षण स्पष्ट हुन्छ । शेखरसित सच्चा प्रेम भएको भए उसलाई बोलाएर विहे गरिदिने मनसाय गङ्गाले व्यक्त गरेकी छ । तर शशिको शेखरसितको प्रेम नै नभएर भिनाजुसित लहसिएकी साली जस्तीको आकर्षण मात्र हो भनी सम्झाउँछे । आफूले पनि जीवनभर 'प्रेम' भनेर जपेपनि मर्ने बेलासम्म पनि भोको दिलले यो प्रेमको धमिलो संकेत भन्दा केही पाउँला जस्तो लाग्दैन (रिमाल, २०६२ : ७१) भन्दै आफूले प्रेम नपाए पनि शशिले पाउली भन्ने आशा गर्दा शशिले 'को पाउनु' भन्छे । यसरी

निराशाका साथै दुवैको प्रेमको नैराश्यलाई भक्तिको आनन्दमा परिणत गर्नुपर्ने सङ्केत गरेर शशिलाई भविष्यप्रति आशा देखाउदै नाटक समाप्त हुन्छ ।

समग्रमा यो प्रेम † नाटकको कथावस्तुलाई विश्लेषण गर्दा यस नाटकको कथावस्तु आदि, मध्य र अन्त्य गरी तीन भागमा विकसित भएको देखिन्छ । बढी मात्रामा चरित्रप्रधान थोरै मात्रामा घटनाप्रधान भएको यस नाटकको कथावस्तु सरल रूपमा नै अभिव्यक्त भएको देखिन्छ । प्रथम अङ्कमा सामान्य रूपमा र द्वितीय अङ्कमा बढी मात्रामा पूर्वस्मृति घटनाको वर्णन भएको छ । तापनि त्यस्तो पूर्वस्मृतिको प्रसङ्गले नाटकीय कथावस्तुको सरलतालाई कुनै प्रभाव पारेको देखिँदैन । घटनाहरूको सन्तुलित र श्रृङ्खलित विकासले कथावस्तु रौखिक रूपमा अगाडि बढेको देखिन्छ । यस नाटकले समाजमा विद्यमान सामाजिक समस्यालाई सफल रूपमा चित्रण गरेको छ । यो प्रेम † नाटक यथार्थवादी शैलीमा लेखिएको नाटक भएको हुँदा यसमा कथावस्तुको भूमिका अत्यन्त सङ्क्षिप्त छ । नाटककारले कथावस्तुको लामो सेरोफेरोलाई पूर्वस्मृतिका रूपमा प्रस्तुत गरेका छन् ।

नाटकीय चरित्रहरूका बीचमा आ-आफ्नो उद्देश्य वा लक्ष्य प्राप्तिका लागि हुने संघर्षलाई द्वन्द्व भनिन्छ । द्वन्द्वका आरम्भका साथ नाटक आरम्भ हुन्छ, भने यसको समाप्तिका साथ नाटकको अन्त्य हुन्छ । द्वन्द्व विनाको नाटक निर्जिव हुने भएकाले द्वन्द्वविधान नाटकको एउटा महत्वपूर्ण तत्व हो । कुनै पनि नाटकमा आन्तरिक र बाह्य द्वन्द्वको तीव्रताले गर्दा नाटकीय कथावस्तुलाई गति र जीवन प्रदान गर्दछ । वास्तविक जीवन र नाटकीय जीवनको दूरीलाई कम गरेर नाटकलाई एउटा विशिष्ट उचाइ प्रदान गर्ने कार्यमा पनि द्वन्द्वको त्यत्तिकै अहम भूमिका हुन्छ । यसरी कथावस्तु र पात्रलाई क्रियाकलापसँग आबद्ध गराएर अभिव्यक्ति दिने तत्व हो द्वन्द्व । नाटकमा कथावस्तुको विकासका निम्ति द्वन्द्वको भूमिका महत्वपूर्ण हुन्छ । द्वन्द्व आन्तरिक र बाह्य दुई रूपमा देखिन्छ । यस नाटकमा पनि सहज ढंगले आन्तरिक र बाह्य द्वन्द्वको आयोजना गरिएको छ । यथार्थवादी नाटकमा बाह्य द्वन्द्व भन्दा आन्तरिक द्वन्द्वका दृष्टिले सशक्त हुने गर्छ । यस नाटकमा बाह्य द्वन्द्वको सामान्य रूप भेटिए पनि अन्तद्वन्द्वले यथार्थवादी मान्यता अनुरूप सशक्त रूप लिएको देखिन्छ ।

नाटकमा शेखर देखापर्दा अपराधबोधले ग्रस्त पात्रका रूपमा देखापरेको छ र गङ्गा पनि आफूले गरेको गल्ती र अपराधका कारण आफैँ ग्रस्त देखिन्छे । शेखर र गङ्गा दुवैले मानसिक द्वन्द्व भेलिरहेका छन् । आफू विवाहित भएर पनि शेखरले एकातिर गङ्गालाई प्रेम

गरेर उसलाई विहे गरेर घरमा ल्याउन नसक्दा गङ्गाको स्थिति दयनीय बनेको छ भने अर्कोतिर आफ्नी श्रीमतीलाई पनि प्रत्यक्ष कुनै यातना नदिइकनै उपेक्षा भावको मन्द विषद्वारा मानसिक उत्पीडनमा तड्पाएर मारेकोमा शेखर आफूलाई ठूलो अपराधी ठान्छ । त्यसैले शेखर भित्र असफल प्रेमी र स्वास्नी मार्ने अपराधी पतिका बीच द्वन्द्व भइरहेको हुन्छ । ऊ सानुबाबुसँगको कुराकानीमा आफ्नो लोकमा देखिने बाह्य असल रूप र आफ्नो मनभित्रको खराब रूपका बारेमा भन्दा बाहिरी व्यवहारमा शिक्षित, भलादमी, साहसी र सद्व्यवहारी देखिने शेखर आफैभित्रको भ्रम र बदमासी गर्ने पुख्यौली प्रवृत्ति रगतमा उम्लिरहेको पाउँछ । ऊ भित्राभित्रै अपराध बोधले ग्रस्त छ । तर पनि उसले गङ्गासितको पुरानो सम्बन्ध कायम राख्न खोज्छ । यसले पनि शेखरमा यौनेच्छाको प्रबल द्वन्द्व देखिन्छ ।

गङ्गाको मनमा पनि प्रबल मनोद्वन्द्व छ ऊ एकातिर शेखर सँग जान तयार देखिन्छ भने अर्कोतिर छोराको कारण शेखरले नलैजाने डर छ । गङ्गामा चेतनगत नैतिक अहम् र अवचेतनगत यौन आकर्षणको द्वन्द्व छ । ऊ पतिको मृत्युमा आफ्नै मानसिक दुर्भावनायुक्त स्थितिलाई अपराधी ठान्छे । र यही अपराधबोधले ऊ ग्रस्त भएकी देखिन्छे । एकातिर छोरालाई राम्रो मान्छे बनाएर पतिको सपना पुरा गर्ने र मृत पतिको सतमा जीवन विताउने सङ्कल्प लिएकी छ भने अर्कोतिर शेखरप्रतिको आकर्षण र भुकावमा प्रभावित देखिन्छे । यसरी गङ्गा दोहोरो मानसिकताको सामना गरिरहेकी देखिन्छे । गङ्गाका कर्तव्य र प्रेमबीचको मनोद्वन्द्व प्रबल रूपमा चलेको देखिन्छ । यसै स्थितिमा छोराप्रतिको कर्तव्यबोध र मातृत्वचेतना प्रबल भएपछि नै उसको जङ्गली प्रेमको विरोध गर्दै शेखरका चिठी र फोटोहरू जलाउन पुग्छे । यसै स्थितिमा ऊ निश्चित निर्णयमा पुग्न सफल भएकी छे ।

विवाहित सानुबाबु शशिले आफूसँग प्रेम गर्छेकी गर्दिन भनेर मनोद्वन्द्वमा परेको छ । अर्कोतर्फ शशि शेखरसँग प्रेम गर्छे भन्ने थाहा पाएपछि ऊ भन् मानसिक छटपटीमा परेको देखिन्छ । शशिमा पनि शेखरले आफूलाई प्रेम गर्छेकी गर्दिन भन्ने बारेमा मनोद्वन्द्व देखिन्छ । यही द्वन्द्वले शशि मानसिक चिन्ताले ग्रस्त नै देखिन्छ ।

यसरी नाटकमा गङ्गा र शेखरको प्रेम सम्बन्ध प्रमुख नाटकीय कार्यका रूपमा देखापरेको छ । त्यो सम्बन्धलाई रिमालले प्रेम विवाह र मातृत्वको सूत्रद्वारा अधि बढाउने प्रयत्न गरेका छन् । जहाँ सम्म यो सूत्र सहज गतिमा अधि बढ्दछ त्यहाँसम्म नाटकमा द्वन्द्वको भूमिका कम देखिन्छ र जहाँबाट यो सूत्र सहज गतिमा अधि बढ्दैन त्यहाँबाट नै

नाटकीय द्वन्द्व तीव्र हुदै जान्छ । अन्त्यमा गङ्गाले शेखरका चिठी र फोटोहरू जलाएपछि नाटकीय द्वन्द्व ओरालो लाग्छ ।

३.४ पात्र

नाटकमा चरित्रचित्रणलाई मूलभूत रूपमा लिइन्छ । नाटक एउटा मिश्रित कला भएकोले यसमा दृश्य प्रत्यक्ष र अभिनय रूपमा हुन्छ । नाटकमा पात्रको विशिष्ट भूमिका देखापर्छ । कथावस्तुलाई मूतिकरण गर्ने काम पात्रहरूले गर्छन् । यसैले पात्रविनाको नाटक सम्भव छैन । नाटकमा वस्तुको विश्लेषण, विषयको प्रतिपादन र पात्रको चरित्र चित्रणको मूल आधार नै पात्र र पात्रले प्रयुक्त गर्ने संवाद हो (थापा, २०६६ : ८६) । यस दृष्टिले पनि नाटकमा पात्रको महत्वपूर्ण र अनिवार्य भूमिका हुन्छ ।

नाटक दृश्यकाव्य भएकोले यसको सफलता असफलता पात्रको अभिनयमा भर पर्ने हुन्छ । नाटकलाई पात्रले सहज सजीव र स्वभाविक बनाउने काम गर्दछन् । कथावस्तुसँग सम्बद्ध विविध कथानक तथा तन्तुहरूलाई गति दिने माध्यम पात्रहरू हुन् । पात्र तथा चरित्रहरू कथानकको गतिका सम्वाहक हुन् (खत्री, २०६१ : ५५) । नाटकमा पात्रहरू धेरै हुनु राम्रो होइन । यसमा यतिनै संख्या हुनुपर्छ भन्न सकिन्न तर पात्रको बहुलताले गर्दा नाटकीय केन्द्रीयतामा र उद्देश्योन्मुखतामा आघात पर्न जान्छ । जसले गर्दा नाटकीय प्रभाव दुरगामी र चिरस्थायी हुन सक्दैन । संस्कृत नाटकमा पात्रको बहुलता पाइन्छ । त्यस्तै आधुनिक नाटकमा पनि धेरै पात्रको समावेश गर्नु उपयुक्त हुँदैन । नेपालीमा भने बालकृष्ण समको 'प्रेमपिण्ड' नाटकमा पात्रको ठूलो संख्या पाइन्छ । कम पात्र भएको नाटक बढी पात्र भएको नाटकको तुलनामा आकर्षक, कलात्मक र प्रभावात्मक हुन्छ । यस दृष्टिले गर्दा पनि नाटकमा सकेसम्म कम पात्र समुचित देखिन्छ (थापा, २०६६ : ८६) । यसरी कथानकको गति र कार्य अनुरूप चरित्रको महत्वपूर्ण भूमिका हुन्छ ।

यो प्रेम † नाटकको पात्रयोजनामा बहुलता छैन तर कम पात्रहरू भए पनि ती सबै सशक्त र जीवन्त छन् । पात्रहरूको चारित्रिक निर्माण र विकासमा प्रशस्त मनोविश्लेषणात्मक रूप पाइन्छ । यस नाटकमा प्रमुख पात्रहरू आफ्नो विगतलाई केलाउँदै आत्मालोचन गर्दछन्, तर विगतको विश्लेषणबाट वर्तमानमा सम्हालिने अवस्थामा हुँदैनन् । आत्मविश्लेषणबाट शेखरजस्ता पात्रहरूको मनस्थिति, प्रवृत्ति र मुख्यतया नारीलाई हेर्ने दृष्टिकोणमा खासै परिवर्तन आउँदैन । एकचोटि गरिसकेका भूललाई फेरि पनि

दोहोन्याइरहन्छन् । पूर्वकथा प्रसङ्गमा उल्लेख भएका पुराना पुस्ताका प्रतिनिधिहरूमा पनि नारहरू प्रतिको सङ्कुचित र अनुदार भावना टङ्कारोसित प्रस्तुत गरिएको छ । यस नाटकमा नारिका मर्म र समस्यालाई पनि उद्घाटित गरिएको छ । परापूर्व कालमा होस् वा आधुनिक समाजमा होस् हरेक युगमा प्रेम र विवाहको नाममा नारी केवल पुरुषका हातका खेलौना मात्र बनेका छन् । यसो हुन नदिनका लागि नारी सचेत र स्पष्ट हुनपर्ने आवश्यकता बोधका लागि प्रस्तुत गरिएका पात्रहरू सहज र स्वाभाविक छन् (नकमी, २०६३ : ८६) । यसरी रिमालका **यो प्रेम †** नाटकका पात्रमा परिमितता पाइन्छ, साथै कम पात्र भएकोले नाटक तुलनात्मक रूपमा आकर्षक र कलात्मक छ ।

यो प्रेम † नाटक यथार्थवादी मान्यता अनुसार लेखिएको नाटक भएकोले कम चरित्र भएको नाटक हो । यस नाटकमा प्रमुख पात्रहरू शेखर र गङ्गा छन् भने सानुबाबु र शशि सहायक पात्र हुन् । साथै आमा, काले र भाइ नाटकमा गौण पात्रका रूपमा आएका छन् । नाटकमा उपस्थित पात्रहरूको आआफ्नै अस्तित्व र महत्व रहैको हुँदा उक्त सबै पात्रहरूलाई अलग-अलग राखेर क्रमशः तिनको चरित्र चित्रण गरिएको छ ।

३.४.१ प्रमुख पात्रको चरित्रचित्रण

यो प्रेम † नाटकको कथा शुरुदेखि अन्त्यसम्म गङ्गा र शेखरसँग सम्बन्धित छ । त्यसैले नाटकमा गङ्गा र शेखरलाई प्रमुख पात्र मान्न सकिन्छ ।

क) शेखर

शेखर **यो प्रेम †** नाटकको प्रमुख पुरुष पात्र हो । ऊ मध्यम वर्गीय परिवारको पात्र हो । भरभराउँदी र देख्दै रहरलाग्दी बैशालु गङ्गाप्रति आशक्त शेखरको चरित्रले परम्परादेखि विकसित सामन्तपूर्ण प्रवृत्तिलाई संरक्षण गरेको छ । पुरुषले भै नारीले पनि स्वतन्त्रता र हार्दिकता चाहन्छन् भन्ने सत्यको बोध शेखरलाई छैन । घरमा विवाहित पत्नी हुँदा-हुँदै पनि कामवासनाको हृदय लिएर किशोरी युवती खोज्दै हिँड्छ । यस्तैमा उसको आँखा किशोरी गङ्गामाथि पुग्छन् । यसरी प्रेमको स्वाँगमा शेखर गङ्गालाई प्रेमपत्र लेख्छ र वासानात्मक प्रेम गर्छ । उसले घरमा पत्नी हुँदा हुँदै गङ्गासित प्रेम गरेर गङ्गाको जीवनलाई नै अस्तव्यस्त पार्ने काम गरेको छ भने अर्कोतिर सद्व्यवहारको आडमा शङ्का र ईर्ष्याको अव्यक्त वेदनामा तड्पाई पत्नीको मृत्युको कारण पनि ऊ आफै बनेको छ । **मसानको**

कृष्णले मायाको आडमा युवतीमाथि अपराध गर्नुका साथै भद्रताको आडमा केही नगरकिनै दुलहीको प्राण लिएजस्तै यस नाटकमा पनि पत्नीको मृत्युको कारण शेखर आफै भएको छ भने गङ्गाको जीवनलाई ध्वस्त पारेको छ ।

शेखर शिक्षित र बुद्धिजीवी पात्र हो, जसको विचार त उच्च हुन्छ तर आचरण भने अनैतिक देखिन्छ । समाजको अगाडि अति नै सज्जन देखिने शेखर देवतासमान हुनाले उसकी पत्नी भाग्यमानी मानिएकी थिई तर शेखरको आफ्नै कमजोरीको कारण गङ्गालाई त पाउन सकेन, तर आफ्नी श्रीमतीलाई पनि गुमाउनु पर्‍यो । असफल प्रेमको प्रलाप स्वरूप उसमा अपराधबोध हुन जान्छ । उसले आफैले गरेको विश्लेषण अनुसार गङ्गाप्रतिको उसको आसक्तिको कारण अनुवंशिक दोष हो 'बदमाशी' हो । शेखरले भनेको छ-"मैले सौता हाल्ने कुरा त्यो त मेरो रगतमा छ" (रिमाल, २०६२ : ३५) । गङ्गासित परेको प्रेमलाई उसले भ्रम मात्र मान्दथ्यो । त्यो भ्रम थियो भन्ने कुरा उसलाई पछि आएर मात्र थाहा भएको छ । उसले आमासँग भनेका यी कुराहरूबाट पनि स्पष्ट हुन्छ-"म गङ्गालाई प्रेम गर्छु भन्ने कुरा विलकुल भूट, एकदम भ्रम रहेछ । त्यो भुटले जनमभर शान्तिले सास फेर्न पनि नदिने भो मलाई" (रिमाल, २०६२ : २४) । उसले आफ्नो गङ्गासित भएको प्रेम भ्रम थियो भन्नमा उसले कारण देखाएको छ । यदि साँच्चै प्रेम भएको भए उसले गङ्गालाई विहे गर्नुपर्थ्यो । ऊ भन्छ -"बुभ्यौ सानुबाबु, मैले गङ्गालाई विहे नगरेको खास आफ्नै कमजोरीले हो । आफ्नै काँतरताले हो यसमा कसैको दोष छैन" (रिमाल, २०६२ : ३५) । उसले गङ्गालाई विहे नगर्नुको अर्को कारण आर्थिक कारण भएको कुरा पनि दर्साउँछ । उसले पवित्र गङ्गालाई आफ्नो गरिबको फोहरमा घिसारेर मैलो बनाउन नचाहेको कुरा पनि व्यक्त गर्छ । उसलाई गङ्गालाई दुःख हुन्छ भन्ने डर थियो । शेखर सानुबाबुसँग आफ्नो प्रेमको प्रलाप गर्छ । असफल प्रेमको प्रलाप स्वरूप शेखरमा अपराध बोध हुन थाल्छ । शेखर आफ्नो आत्मालाई निरीक्षण गर्छ र उसले यसमा के पाउँछ भने नारीप्रति बदमासी गर्ने पुख्र्यौली परम्परा भएकै कारण उसले पनि 'बदमासी' गरेको थियो । बदमासी गर्ने प्रवृत्ति शेखरको पुख्र्यौली प्रवृत्ति भएको कुरा शेखरबाट नै प्रष्ट भएको छ । उसको बाजेले चारवटी स्वास्नी, विहे गरेका थिए र बाले पनि घरको नोकर्नीहरूसँग बदमासी गर्न छोडका थिएनन् । त्यही प्रवृत्ति शेखरबाट पखालिएर बाहिर निस्कन सकेको छैन । तर सानुबाबुले शेखरको यो आत्मस्वीकृति र आत्मग्लानिलाई सही अर्थमा नलिई केवल असफल प्रेमको प्रलाप ठान्छ । शेखरले भने आफूलाई प्रेम गर्न नै असमर्थ र आफ्नो अधिकार नै नपुगेको कुरा व्यक्त गर्छ ।

यति हुँदाहुँदै पनि घरधन्दा र स्याहार सुसारका निमित्त आमाले खोजेको केटीसँग विहे गर्न भने मञ्जुर हुन्छ । आफ्नो कमजोरी र अपराध स्वीकारेर पनि पत्नीलाई हेर्ने उसको दृष्टिकोण फेरिएको छैन । पुरुषसत्ताको अहंवादी परम्पराकै प्रतिनिधित्व गर्दै ऊ नारीलाई भोग्य सामग्री मात्र ठान्छ (नकमी, २०६३ : ९०) । शेखरको प्रेम दुर्घटनापछि उसको जीवन दृष्टिमा परिवर्तन आएको देखिन्छ । ऊ कल्पनाजीवी भावुक प्रेमीबाट व्यवहारवादी भएको छ । शेखरले प्रेममार्ग छाडी गृहिणी बनाउन खोजेको देखि उसलाई चाकर्नी चाहिएको रहेछ, भनी सानुबाबुले ठट्टा गर्दा शेखर गम्भीर भएर जे भन्छ, त्यसबाट पत्नीलाई हेर्ने उसको दृष्टिकोण भने परम्परावादी नै देखिन्छ (उपाध्याय, २०५५ : १९६) । उसले स्वास्नीलाई चाकर्नी भन्दा केही वेश चीज मात्र मानेको छ ।

सानुबाबुले शेखरलाई गड्गाले बोलाएको कुरा सुनाउँछ भने शेखरको विचारमा एकपल्ट प्रेमको मौका चुकैपछि गड्गालाई भेट्न जानु दया देखाउनु हो, न्याय होइन, दयाको भीख लिन शेखरलाई बोलाउने जातकी गड्गा हुँदै होइन भनेर गड्गाको स्वाभिमानसित परिचित शेखर यस कुरालाई पत्याउँदैन । सानुबाबुको कर बलमा भने उसले गड्गालाई भेट्न जान तयार हुन्छ । यसबाट उसमा अभै बदमासी गर्ने ध्येय नपखालिएको बुझिन्छ । सानुबाबुसँग उसले व्यङ्ग्यात्मक रूपमा मलाई गड्गा तिमिले शशि भनेकाले पनि उसको वासानात्मक स्वार्थ स्पष्ट हुन्छ । शेखर गड्गालाई भेट गर्न जानु राम्रो होइन भन्ने थाहा पाउँदा पाउँदै पनि भेट गर्न जान्छ । यसरी शेखर गड्गालाई भेट गर्न जानुमा बाहिरी रूपमा जे भए पनि भित्री रूपमा बदमासी गर्ने ध्येय नै देखिन्छ । शेखर एक सफल मनोविश्लेषणको रूपमा यस नाटकमा उपस्थित छ । उसले आफ्नो बौद्धिकताको परिचय आफै दिएको छ । ऊ समाजको अगाडि शिक्षित र भद्र देखिएको भए पनि उसमा अतृप्त यौन आकाङ्क्षा देखिन्छ । यसै कारणले ऊ गड्गासित लहसिन पुगेको हो । यसमा बहुविवाहको सामाजिक प्रवृत्तिले गर्दा पनि शेखरजस्ता प्रवृत्ति भएका व्यक्तिलाई सहयोग पुगेको देखिन्छ ।

समग्रमा शेखरको चरित्रलाई नियाल्दा ऊ एक अनुत्तरदायी र स्वार्थी पात्रको रूपमा देखिन्छ । तर नाटककारको शेखरप्रति सहानुभूति नै देखिन्छ । मानिस भद्र, शिष्ट र विवेकी भए पनि मनको चाहनाको सामु विवश भएर त्यो कार्य गर्छ, जुन स्वस्थ चित्तले विचार गर्दा उसको आफ्नै दृष्टिमा पाप र अपराध भन्ने भल्किन्छ । वैवाहिक जीवनबाट असन्तुष्ट हुनाले

अतृप्त यौन आकाङ्क्षाले गर्दा शेखर गङ्गासित लहसिन पुग्छ । यसबाट नै शेखर प्रतिकूल पात्रका रूपमा देखिन्छ ।

ख) गङ्गा

गङ्गा यो प्रेम † नाटककी प्रमुख नारीपात्र हो । यस नाटकमा ऊ प्रेमिका, पत्नी, विधवा पत्नी, दिदी र आमाको रूपमा देखिन्छे । गङ्गाले विधवा पत्नी, दिदी र आमाको रूपमा कुशल अभिनय गरेकी छ । प्रेमिका र पत्नीका रूपमा उसले ठूलो गल्ती गरिसकेकी छ । यो गलत काम गरेको अनुभव उसलाई पछिमात्र हुन्छ । गङ्गाबाट भएका भूलहरू पूर्वकथाको वर्णनबाट थाहा पाउँछौं । गङ्गाले विवाहित शेखरसँग प्रेम गरेर ठूलो भूल गरेकी छ । उसले विवाहित शेखरलाई प्रेम गर्थी र सौतामाथि भएपनि जान ऊ तयार थिई । शेखर भने गङ्गालाई वासानात्मक प्रेम गर्थ्यो, यसको ख्याल गङ्गाले गरेकी थिइन । तर नाटकमा प्रस्तुत हुँदा ऊ ठक्कर खाएर पनि परिपक्व अवस्थामा पुगेकी युवतीको रूपमा देखापर्छ । उसले सबै कुरा गुमाएकी छ । ऊ कहाली लाग्दो विधवा जीवन विताउन विवश देखिन्छ ।

गङ्गाको विहे एकवर्ष नटाढिएको भए उसको जीवनमा शेखर आउन पाउने नै थिएन, ऊ त शेखरको प्रेममा पागल नै भएकी थिई, विवाहित शेखरसँग यतिविघ्न विकृत प्रेममा अल्झिएकी थिई की उसको मन अर्कै युवकसँग विवाह भएर जाँदा पनि शेखरलाई नै मनमा खेलाइरहन्थी । पतिको शान्त, शिष्ट र प्रेमपूर्ण व्यवहारले पनि उसको छातीभित्र विकृत रूपमा फैलिएको प्रेम जालोलाई हटाउन सकेन । त्यसैले गङ्गाले त्यति असल पतिलाई प्रेम त के दयासम्म गर्न सकेकी छैन । शेखरको मायाले मन भित्र-भित्र जलेर पनि उसले पतिव्रताको लोकाचार भने कायम नै राखेकी थिई । मन जे जसरी वाफिए पनि बाहिर शान्त भै देखिने उसको दाम्पत्य जीवनमा त्यसबेला भूँइचालो जान्छ जब कसैले उसको र शेखरको कुरा पतिलाई भनेको सुनी । गङ्गाले पनि वास्तवमा त्यही नै चाहेकी थिई उसले लोग्नेबाट प्रहार हुनसक्ने सम्भावित खतरालाई सामना गर्न ऊ तयार भई गङ्गाले पतिले त्यो कुरा लिएर भगडा भएमा ऊ शेखरकै शरणमा जान पनि तयार भई । तर गङ्गाको पतिले यस कुरालाई एकदमै सामान्य रूपमा लिइदियो । गङ्गाले भयानक ठानेको कुरालाई उसले एकदम फजुल कुराका रूपमा पन्छ्याइदियो । त्यस्तो अशोभनीय कुरा सुनेर पतिले घृणा गर्लाकी भन्ने सोचेकी गङ्गाले पतिको माया भन् बढी पाउन थाली पतिले प्रेम गरिरह्यो तर पतिले गरेको प्रेमले गङ्गामा भन् घृणा जाग्न थाल्यो, पतिलाई रिस उठाउन

उसले गरेका उपद्रो उसकै जीवनमा घातक बनेर आयो । उसले वैधव्य जीवन विताउनु पयो । यसरी परिस्थिति गङ्गाले सोचेजस्तो भएन । सज्जन पतिलाई चिताएको कुभावनाको परिणामले नै पतिको मृत्यु भयो ।

गङ्गामा पतिको मृत्युपश्चात परिवर्तन आउँछ र शेखरका ठाउँमा मृत पतिलाई प्रेम गर्न थाल्छे । उसले छोरालाई मान्छे बनाउने सङ्कल्प लिन्छे । त्यसैले नै उसले सानुबाबुसँगको पहिलो भेटमा भन्छे-‘को गङ्गा सानुबाबु †’ म उहिलेकी गङ्गा हैन, उहिलेकी गङ्गा त मरिसकी । त्यो चाहिं गङ्गाको म त के रे भूत भनूँ की छाया भनूँ त्यस्तै केही हुँ” (रिमाल, २०६२ : १६) । सानुबाबु शेखरसँग पुनर्विवाहको प्रस्ताव राख्दा गङ्गाले अपहत्ते गरेर मरिसकेको प्रेमलाई व्युताउँन मन गर्दिन । उसमा नैतिक चेतना जागृत भएपछि पतनतिर जान लागेको जीवनलाई सम्हाल्छे । तर बेला बेलामा शेखरका प्रेम प्रसङ्ग र उसको भुकावप्रति आसक्त नै भएकी देखिन्छे । उसको मानसिक संयम खल्बलिएको हुन्छ । गङ्गाले र शशिले पनि शेखरलाई प्रेम गर्नु भनेको नजिकैको सीमित पहुँच भित्रका मानिस भएकाले गर्दा नै शेखरसित सम्बन्ध स्थापित हुन पुगेको मात्र हो, त्यो वास्तविक प्रेम थिएन त्यो नजिकको सम्बन्ध र अपरिपक्व यौवनको आवेग मात्र थियो । गङ्गा नचाहेर पनि शेखरलाई सम्झीरहन बाधित हुन्छे । शेखरले आफूलाई नलैजाने छोरा भएर हो भन्ने कुरा अरुबाट सुनेकी हो कि आफ्नै विचार मनमा आएको हो, त्यो समेत ठम्याउन सक्तिन र ऊ यसबाट अत्यन्त पीडित देखिन्छे । उसको मनमा शेखरसितको पुनर्मिलनमा छोरो बाधक बनेको पाप सोच्छे र ऊ त्यो पापी मन लिएर छोरालाई छुन डराउँछे । ऊ रुन्छे- “मेरो मन त्यस्तो सङ्गो छैन शशि, मलाई छोराको माया नलागेर हो र ?” (रिमाल, २०६२ : ५९) । यसबाट शेखरले गङ्गालाई छोरोसहित स्वीकार गर्न चाहेको भए उसको पनि अचेतनले त्यो अवसर गुमाउन चाहन्नथी । छोरो काखमा भएको कारण शेखरले गङ्गालाई पत्नीका रूपमा स्विकार्न नसक्ने प्रसङ्गले गर्दा नै गङ्गाको मन बदलिएको छ । यसले ऊ आफूलाई सम्हाल्छे । गङ्गा यसरी सम्हालिनुमा अर्को कारण स्वप्नमा मृत पतिको आँखा र चोर औंला देख्नुको पनि बलियो भूमिका देखिन्छ । यो देखेपछि उसलाई आफ्नो मानसिक अपराधको याद आउँछ । शेखरले पत्नी हत्याको दोष आफूले लिए भनै गङ्गा पनि पति हत्याको दोष स्वीकार गर्छे- “तेरो भिनाज्यूको जीउ लिइदिने पनि यदी मेरो विषालु मन हो” (रिमाल; २०६२ : ५९) । यसरी गङ्गाले आफूले गरेको पापको महसुस गर्छे ।

बैधव्यको दण्ड पाएपछि नै उसलाई धर्मपत्नीको ज्ञान हुन्छ र ऊ पिडित बन्छे । गङ्गाको आत्मस्वीकृतिले उसको नैतिक चेतना जागदै आएको बुझिन्छ र यसले उसको प्रेमिकापन माथि मातृत्वको विजय हुन्छ । मातृत्व चेतना बलियो भएर उभिए पछि ऊ शेखरका चिठी र फोटोहरू जलाई जङ्गली प्रेमलाई स्वाहा पाछे । गङ्गाको मातृत्व उज्ज्वल भएर चम्कन थाल्छ र लोग्नेले संसारमा सबभन्दा राम्रो दृश्य आमा भनेको सम्झन्छे । गङ्गाको यस नाटकमा अत्यन्त प्रबुद्ध युवतीका रूपमा देखिएकी छे । उसले भनेकी छ- “भुइँचालो जानुपर्छ, हाम्रो खलबलिएको गिदी त मिल्न आउँछ टम्म भएर हामी अर्धसिल्लीहरूको” (रिमाल, २०६२ : ५५) । गङ्गालाई शशि शेखरको प्रेममा परेकी छे र सानुबाबु शशिलाई फाँसाउन चाहन्छ भन्ने कुरा पनि थाहा छ र शेखर आफूलाई फसाउन आउँदैछ भन्ने चालपनि उसले पाएकी छ । गङ्गाले शशिलाई यिनीहरूले हामीलाई सती तुल्याएर पाए भने जीउँदै आगोमा हाल्न पनि पछि नपर्ने कुरालाई उल्लेख गरेकी छ । उसले सानुबाबु र शेखरको यस्तै दुषित प्रवृत्तिलाई राम्ररी बुझेपछि गङ्गा सति नै हुनुपरेपछि यस्ताहरूको पछि लाग्नु भन्दा मृत पति कै सत्मा सती भएर जीवन भरि जल्नु नै ठीक ठान्छे । यस निर्णयमा पुगेपछि पनि गङ्गालाई भोको दिलले प्रेमको धमिलो सङ्केत भन्दा अरु केही नपाइने विवाद भने छँदैछ । आफ्नो जीवन नष्ट भएपनि बुद्धिमानीद्वारा उसले बहिनीको जीवन बचाउनमा सफलता पाएकी छे (उपाध्याय, २०५५ : २०२) । यसरी गङ्गामा मातृत्व चेतना जागृत भएपछि ऊ छोरो सहित मृत पतिकै पत्नी बन्न तत्पर छ । शेखरको नियत थाहा पाइसकेकी गङ्गाले शेखर र सानुबाबु दुवैलाई घरबाट निकालिदिन्छे र बहिनी र आफूलाई सुरक्षित राख्न सफल देखिन्छ तर नाटकको अन्ततिर शेखरसित सम्बन्धविच्छेद गरेर पनि मर्ने बेला सम्ममा पनि यो भोको दिलले प्रेमको धमिलो सङ्केत भन्दा बढ्ता केही पाउला जस्तो लाग्दैन (रिमाल, २०६२ : ७१) । भनिहाल्नुबाट एकातिर उसको असफल प्रेमिकाको रूपमा दुःखद सुस्केरा प्रस्तुत भएको छ ।

समग्रमा गङ्गाको चरित्रलाई हेर्दा गङ्गा नाटकमा नारीलाई पुरुषको जाली मनोवृत्ति विरुद्ध सचेत भएर पाइला चाल्नुपर्छ भन्ने सजग नारी पात्रका रूपमा देखिएकी छ । मृत पतिले सपनामा गल्ली गर्लिस् भन्दै लड्न आँट्दा उठाएको र पछिसम्म पनि डरलाग्दो आँखा र चोर औलाले पछ्याइरहेको मनोवैज्ञानिक प्रभावबाट पनि छोरो हुर्काएर असल मानिस बनाउनमा नै गङ्गा दृढ देखिन्छे । चेतनाको विकास भएपछि गङ्गाको विश्वास दृढ देखिन्छ । नारीप्रति वासनात्मक प्रेम गर्ने पुरुषलाई आफूसचेत भएपछि घरमै आउन नदिन

ढोका लगाउने गङ्गाले अरु नारीलाई पनि यस्तै पाठ सिकाएकी छे । गङ्गा शेखरको प्रेममा परेर आफ्नो जीवन वर्वाद गरेपनि गुन्डा चरित्रका शेखर सानुबाबुबाट आफ्नी बहिनीलाई जोगाएर उचित निर्णय लिएकी छे । यसरी गङ्गा अन्त्यमा विद्राही नारीका रूपमा प्रस्तुत भएकी छ ।

३.४.२ सहायक पात्रको चरित्रचित्रण

यो प्रेम † नाटकको पात्रमा बहुलता छैन । यसमा सहायक पात्रको संख्या पनि कम नै छ । यस नाटकमा शशि र सानुबाबुलाई सहायक पात्र मान्न सकिन्छ ।

क) सानुबाबु

सानुबाबु यस नाटकको सहायक पुरुष पात्र हो । सानुबाबुले नाटकमा समाजका कामुक जाली युवाहरूको प्रतिनिधित्व गरेको छ । गङ्गा र शशि उसकी सानीआमाकी सौताका छोरीहरू हुन् । यसैले एकातिर नाताले बहिनी पर्ने हुनाले तिनीहरूलाई विहे गर्नुहुने ठान्छ । अनेक तवरले साइनो जोडेर बहिनी पर्ने शशिलाई साली बनाउनुले पनि ऊ कति कामुक चरित्र हो भन्ने कुरा स्पष्ट हुन्छ । शशिका बाबुलाई आफ्नो दाइलाई भनेर काम लगाइदिने निहुँले ऊ शशिलाई भेट्न जान्छ । शृङ्गार गरिरहेकी शशिको शृङ्गार सामग्रीको उसले खिल्ली गरेको छ भने सौन्दर्यको तारिफ गरेको छ । आफ्नी स्वास्नीका प्रत्येक शृङ्गारका सामग्रीहरू महँगो र राम्रो छ भन्दै शशिको गरिबीको खिल्ली उठाएको छ । गङ्गा र शेखरको प्रेममा लमीका काम गर्ने सानुबाबु त्यसमा असफल भएको छ । गङ्गामा विधवा भएर माइत आएपछि फेरि गङ्गा र शेखरको पुनर्मिलन गराएर शशिलाई हात पार्न प्रयासरत देखिन्छ । ऊ विवाहित भएर पनि शशिको यौवनमाथि वदमासी गर्न अनेक प्रयत्न गरिरहन्छ ।

नाटकभरि सानुबाबुको चरित्र नारी शोषण गर्ने अतृप्त यौन वासना बोकेको व्यक्तिको रूपमा चित्रित छ । सानुबाबुले शशिलाई कपडा, शृङ्गारका समानद्वारा आफूप्रति प्रभावित पार्न खोज्छ । नारी सुलभ गुणले युक्त पत्नीलाई घृणा गर्छ । उसले केही निहुँ नपाएर सालीको नाता लगाइ शशिप्रति भोगवासनामूलक दृष्टिकोण यसरी व्यक्त गर्छ- “हेर मेरी स्वास्नी त के भन्थी भने के उसको माइतीतिरको नाताबाट तँ उसकी बहिनी पर्छेस रे, तँ त साली पर्छेस रे क्या हो त साली नानी † ” (रिमाल, २०६२ : ४) । शशिले बहिनीलाई

साली भनी के साइनो लाउन खोजेको भन्दा उसले बहिनी भए पनि विहे गर्न हुनेचाहि भनेबाट पनि ऊ कति कामुक प्रवृत्तिको छ भन्ने कुरा स्पष्ट हुन्छ । सानुबाबुको प्रवृत्तिबाट पनि समाजमा पुरुषले नारीलाई कुन रूपले हेर्छन् र पुरुषको प्रेमको भ्रमबाट नारी कति ठगिएका छन् भन्ने कुरा स्पष्ट हुन्छ । ऊ शशिलाई अनेक प्रयत्न गरेर हात पार्न चाहन्छ, भने शशि एउटी सित विहे र अर्कोसित प्रेम गर्नु अनुचित ठान्छे । सानुबाबु शशिलाई प्रेम अन्धो हुन्छ, भन्दै प्रेमलाई आजसम्म कसैले पनि यो बाटोमा हिड् भनेर डोच्याउन नसकेको स्पष्ट पार्छ । घरमा स्वास्नी हुने पुरुषको अर्को नारीसित प्रेम गर्ने अधिकार नै हुँदैन भन्ने शेखरलाई भन्छ-प्रेमले यस्तो सवालै सोद्वैन शेखर प्रेममा पनि यसरी उसरी यसनिमित्त भन्ने हुन्छ र प्रेम त अन्धो हुन्छ (रिमाल, २०६२ : ३३) । शेखरलाई गड्गाप्रति यसरी पुनः लोभ्याउनुमा पनि सानुबाबुको शशिलाई हात पार्ने दाउ नै देखिन्छ । समाजले बहुविवाहको छुट दिएकोले पनि ऊ शशिसँग अनुचित प्रेम गर्न खोज्छ । ऊ नारीलाई खेलवाडको सामग्री ठान्छ । नारीलाई स्वतन्त्र अस्तित्व भएको व्यक्तित्वको रूपमा नहेरी पुरुषलाई शारीरिक र मानसिक आनन्द दिने साधनको रूपमा हेर्ने उसको व्यक्तित्व निर्लज्ज देखिन्छ । शेखरले नचाहँदा नचाहँदै पनि सानुबाबु शेखरलाई लिएर गड्गाको घरमा पुग्छ । कपटी सानुबाबु स्वार्थी छ । आफ्नो स्वार्थपूर्तिको लागि ऊ जे पनि गर्न चाहन्छ, र एकोहोरो नारीसँग प्रेम-प्रेम भनी हिड्छ । यसरी नाटकमा गड्गाको मातृत्व प्रबल हुँदा शेखर सँगसँगै ऊ पनि पराजित हुन पुगेको छ ।

ख) शशि

शशि नाटकका सहनायिका हो । ऊ गड्गाकी बहिनी हो । सधैं कति भुत्रीभ्राम्री भएर बस्नु भनेर श्रृङ्गार गर्न लागेकी शशि नाटकको सुरुमा नै देखापरेकी छे । शशि उमेर र बुद्धि दुवैमा परिपक्व देखिदैन । सुरुमा गड्गा र शेखरको प्रेमको चेवा गर्ने शशि पछि आफ्नै प्रेमप्रति आकर्षित भएकी छे । ऊ प्रेम प्रति आकर्षित भएको कुरा यो भनाइबाट स्पष्ट हुन्छ- “मेरो उत्तिकै लामो र गहिरो सास मुखबाट निस्क्यो । त्यो दिन किन हो किन मैले शेखर र गड्गा भेटेर आफ्नो तर्फबाट यसो गरे उसो गरे भन्ने कुरा जोडेर कुरा लाउन त परै जाओस् साँचो कुरा पनि भनिन त्यो दिन म जन्मभर विर्सिन्न” (रिमाल २०६२ : ७) । यसबाट के प्रस्ट हुन्छ भने गड्गा र शेखरको प्रेम देखेर नै शशि पनि प्रेमप्रति आकर्षित भएकी हो । उसलाई पनि मनपरेको मान्छेसँग विहे गर्न रहर छ तर उसले मनपरेको मान्छे

नै को छ र ? भन्दा के थाहा हुन्छ भने उसको मनपरेको मान्छे शेखर हो । शेखर अरु बार नभए पनि शनिबार त आउनु पर्ने हो भन्ने शशिको भनाइबाट ऊ शेखरलाई हेर्न आतुर छे भन्ने बुझिन्छ । शशि सानुबाबुलाई तिमीहरू बिहे नगरी प्रेम गर्न जान्दैनौ भनेर शेखर र सानुबाबुलाई एकै ड्याङ्का मूला सिद्ध गरिदिन्छे । उसले गङ्गा र शेखरको प्रेमलाई श्रद्धा गर्छे र प्रेमलाई उच्च तवरबाट हेर्छे । ऊ गङ्गा र शेखरको प्रेम असफल भएकोमा दुःखी छे । सानुबाबु शशिको बिहेको कुरा उठाउँदा ऊ शेखर र गङ्गाको स्थितिलाई हेरेर आफूले निर्णय लिने र शेखरले गङ्गालाई नलगे आफू शेखरसँग जाने आसमा देखिन्छे । यही कारणले गर्दा पनि उसले सानुबाबुको प्रेम प्रस्तावलाई अस्वीकार गरेकी छे । आफ्नी दिदीको प्रेम असफल भएको देखेर शशिले आफ्नी दिदीको प्रेम असफल भएको देखेर शशिले केही सचेत हुन खोजे पनि शेखरलाई मन पराउनुले ऊ त्यति पपिक्व देखिदैन । तर पनि ऊ सानुबाबु जस्तालाई असफल बनाउन सफल छ । दिदीको अनुसार चल्ने शशि आफैले गरेको काममा डाँको छोडेर रुन्छे । यसबाट पनि उसको अपरिपक्व मनमा रहेको प्रेम भाव वा आकर्षण भावको प्रत्यक्ष अनुभव गङ्गालाई पनि हुन्छ तर गङ्गाले बरवादी हुन लागेको अवस्थाबाट बचाउँदै भन्छे शेखरसँगको तेरो प्रेम भिनाजु जस्तोसित लहसिएकी साली जस्तो मात्र हो भन्दा शशिलाई प्रेम पाउने आशाप्रति निराशा जागछ ।

यसरी शशि आत्म नियन्त्रण गर्न सक्ने सचेत नारिका रूपमा यस नाटकमा उपस्थित देखिन्छे ऊ वासनाको लोभले स्पर्श गर्न आउने सानुबाबुलाई हप्काएर वासनात्मक प्रेमबाट जोगिएकी पात्र हो । त्यसैले शशिको आत्मसंयमले नारीलाई अमर्यादित हुनबाट बचाएको छ ।

३.४.३ गौण पात्रको चरित्रचित्रण

उल्लिखित दुई मुख्य र दुई सहायक पात्र बाहेक नाटकमा आमा काले र भाइको पनि नाम उल्लेख पाइन्छ । काले र भाइको भूमिका अत्यन्त गौण छ भने शेखरकी आमा मसानकी आमा भैं पुत्र प्रेममा बाँधिएकी उदार महिला प्रतीत हुन्छ । ऊ पहिले शेखरले गङ्गालाई ल्याए पनि विरोध नगर्ने विचार व्यक्त गर्छे । उनले छोरोका रोजाइमा सन्तुष्टि प्रकट गर्ने असल आमाको भूमिकामा देखिएकी छ । शेखरको दोस्रो बिहे गर्न कुरो छिन्न जान लागेकी उसकी आमा सानुबाबुले शेखरले गङ्गालाई ल्याउन उचित छ भन्दा बिहेको कुरो

छिन्न जाने काम रोक्छे । भेखरकी आमाको यस कार्यबाट आमा विधवा विवाहलाई पनि मान्यता दिने आधुनिक चिन्तन बोकेकी आमाको रूपमा देखिएकी छ ।

सामान्यतया नाटकमा प्रयोग गरिने चरित्रका प्रकारहरू यस्ता हुन सक्छन्- गतिशील र गतिहीन, यथार्थ र आदर्श, अन्तर्मुखी र बहिर्मुखी, पारम्परिक र मौलिक । यी आधारमा साथै चरित्र चित्रणमा निम्न लिखित आधारहरू पनि महत्वपूर्ण रहेका छन् - लिङ्ग, कार्य प्रवृत्ति, स्वभाव जीवनचेतना आसन्नता र आबद्धता ।

यी आधारमा यो प्रेम † नाटकका पात्रहरूलाई यसरी वर्गीकरण गर्न सकिन्छ

क्र.स.	पात्र	आबद्धता	लिङ्ग	कार्य	प्रवृत्ति	स्वभाव	जीवन चेतना	आसक्षम
१.	गङ्गा	बद्ध	स्त्री	प्रमुख	प्रतिकूल	गतिशील	वर्गीय	मञ्चीय
२.	शेखर	बद्ध	पुरुष	प्रमुख	प्रतिकूल	गतिशील	वर्गीय	मञ्चीय
३.	शशि	बद्ध	स्त्री	प्रमुख	अनुकूल	गतिशील	वर्गीय	मञ्चीय
४.	सानुबाबु	बद्ध	पुरुष	प्रमुख	प्रतिकूल	गतिशील	वर्गीय	मञ्चीय
५.	आमा	बद्ध	स्त्री	गौण	अनुकूल	गतिशील	वर्गीय	मञ्चीय

यो प्रेम † नाटकमा नाटककारद्वारा जति पात्रहरू समावेश गराइएका छन् ती सबै नाटकको कथावस्तु र परिवेश अनुसार नै रहेका छन् । तिनले बोल्ने भाषा र संवादमा पनि कुनै अस्वाभाविकता देखिदैन । यो नाटक यथार्थवादी नाटक भएकोले नाटकको सिद्धान्त अनुरूप नै चरित्रको चयन गरिएको छ । सबै पात्रहरू समाजको प्रतिनिधित्व गर्ने खालका पाइन्छन् ।

३.५ संवाद

संवाद नाटकको अनिवार्य तत्व हो । संवादको समुचित प्रयोगले नै नाटक उत्कृष्ट, आकर्षक र रोचक हुन्छ । संवादको भरमा नै नाटकीय वस्तु अडाडि बढ्छ । नाटककारले वस्तुस्थिति र परिस्थिति अनुसारको आफ्नो धारणा नाटकका पात्रका माध्यमबाट व्यक्त गराउँछन् । नाटकलाई अन्य विधाबाट अलग्याउने तत्व नै संवाद हो । कथा, उपन्यास, प्रबन्धकाव्य आदिमा संवादको अनिवार्यता छैन तर नाटकमा भने संवाद कथावस्तु रचना गर्ने आधार हो, चरित्रचित्रण गर्ने माध्यम हो र विचार प्रस्तुत गर्ने साधन हो त्यसैले

नाटकमा संवादको अपरिहार्यता हुन्छ (थापा, २०६६ : ९०) । यो प्रेम † नाटकमा छोटा र सरल संवादको प्रयोग गरिएको छ । यथार्थवादी नाट्यमान्यता अनुरूप बोलचालको गद्यभाषाको प्रयोग भएकोले नाटकीय संवाद स्वभाविक र पात्रको स्तर अनुरूपको छ ।

यो प्रेम † नाटकको संवादहरू विगत र वर्तमानका घटनाहरूको सामञ्जस्यको पृष्ठभूमिमा तयार भएका छन् र तिनले नाटकको कथानक र चरित्रको विकास क्रममा सार्थकता प्रदान गरेका छन् । नाटकीय वस्तु र चरित्रको सक्रियताका निम्ति प्रयुक्त संवादहरू विश्लेषणात्मक रहेका छन् । नाटकको प्रारम्भमा देखिएका छोटा छरिता गद्यात्मक संवादहरू बीच बीचमा निकै लामा भएका छन् र तिनले विश्लेषणको रूप लिएका छन् (नकर्मि, २०६३ : ९५) । नाटकको पूर्वाद्धमा गङ्गाले प्रेमभावले भरिएका संवादको प्रयोग गरेकी छ । अनुवांशिक तृष्णा र प्राप्तिका कारण अपराधबोध र आत्मस्वीकृतिका सन्दर्भमा बोलिएका शेखरका संवादहरू कथात्मक र विश्लेषणात्मक भएकाले लामा छन् । शेखरले गङ्गाको काखमा छोरो भएकाले पत्नीको रूपमा स्वीकार नगर्ने कुरा गरेको थाहा पाएपछि गङ्गा एकाएक क्रान्ति र विद्रोहको शिखरमा पुगी विद्रोहात्मक संवादको प्रयोग गर्छे । जङ्गली प्रेमप्रति घृणा र वात्सल्य प्रेम प्रतिको अनुराग गङ्गाले भनेकी छ- त्यसलाई म बहिनी जस्तीको हातमा पनि सुम्पिन सक्तिनँ । म आमा हुँ, मेरो मन रुँदै न त्यसो गरे ? पख, मै आँ (रिमाल, २०६२ : ६५) । नाटकमा विश्लेषण - विधि अपनाइएको हुनाले पनि विश्लेषणात्मक संवादहरूको प्रयोग गरिएको छ । नाटकमा प्रयुक्त सङ्क्षिप्त संवादहरूबाट पात्रहरूको मनमा उत्पन्न शङ्का क्षोभ र वितृष्णाहरू एक साथ व्यक्त भएका छन् -गङ्गाले भन्छे “मनमा कुरीकुरी पारेर अनि तुरुन्तै विलाउने बानी अझै गएको छैन” (रिमाल, २०६२ : ५६) । मानसिक र बौद्धिक धरातल अनुरूप प्रयोग गरिएका संवादहरू मनोविश्लेषणात्मक रहेका छन् । घटनाको प्रस्तुति भन्दा पात्रको अन्तर्द्वन्द्वलाई बढी महत्व दिइएको पाइन्छ । शेखर र गङ्गाका पूर्वाहहरूको पूर्वकथा प्रसङ्ग र आत्मविश्लेषण प्रस्तुत गर्ने संवादहरू पनि अर्थपूर्ण रूपमा प्रस्तुत भएका छन् ।

नाटकमा सबैभन्दा बढी संवाद सानुबाबु र शशिको देखिन्छ । शशिले भावकु प्रेम परक संवाद प्रयोग गरेकी छे भने शेखरकी आमाले मातृसुलभ गुणले युक्त संवाद प्रयोग गरेकी छन् । सानुबाबुले वासनात्मक स्वार्थ र कामपिपासु मूलक संवाद प्रयोग गरेको छ ।

यसरी यो प्रेम † नाटकमा रिमालले पात्रको सामाजिक, मानसिक स्तरअनुरूपको संवाद प्रयोग गरेका छन् । गङ्गा र शेखरको पूर्वकथाको प्रसङ्गमा संवाद नाट्य संवादमा मात्र आधारित नरहेर आख्यान वृत्त जस्तो बनेको देखिन्छ । पूर्ण रूपमा गद्यलयको प्रयोग गरिएको यो प्रेम † नाटकमा यथार्थवादी मान्यता अनुरूप यथार्थ जीवनका पात्रहरूले प्रयोग गर्ने भाषाको प्रयोग गरिएको छ । रिमालको यो प्रेम † नाटकमा सहज र स्वभाविक यथार्थमूलक संवाद प्रयोग भएको छ ।

३.६ परिवेश

परिवेश भन्नाले देश काल वा वातावरण भन्ने बुझिन्छ । परिवेश नाटकको आधारभूमि अथवा नाटकमा घट्ने घटनाहरूको घटनास्थल र त्यहाँको सम्पूर्ण स्थिति परिस्थितिलाई व्यक्त गर्ने नाटकको महत्वपूर्ण तत्व हो । परिवेशका दृष्टिले प्रस्तुत नाटकलाई अध्ययन गर्दा यसमा केवल काठमाडौँको एउटा मध्यमवर्गीय परिवारको चित्रण भएको पाइन्छ । सामाजिक नाटकले समाजको कुनै एउटा कोणको चित्र प्रतिबिम्बित पार्ने हुँदा यो प्रेम ! ले नेपाली सामाजिक जीवनको यथार्थ धरातललाई स्पर्श गरेको पाइन्छ (नकर्म, २०६३ : ९७) ।

रिमाल यथार्थवादी नाटककार भएकोले पनि तत्कालीन सामाजिक समस्यालाई आफ्नो नाटकमा उतारेका छन् । यस नाटकमा चित्रित समाजमा बहुविवाहलाई अत्यन्त स्वभाविक रूपमा लिइएको छ । नारीलाई भोग्या मात्र सम्झने पुरुष पात्रहरू यस नाटकमा उपस्थित छन् । उनीहरू घरमा श्रीमती हुँदाहुँदै पनि अन्य स्त्रीसँग वासनात्मक प्रेम गर्न उत्सुक देखिन्छन् । नारीको आस्तित्वलाई लत्याउने स्वच्छन्दतावादी प्रवृत्ति शेखरमा पाइन्छ । यो नाटक प्रेम प्रसङ्गको दुःखान्त परिणामसित मात्रै सम्बन्धित देखिए पनि यसले देश, काल र वातावरण सापेक्ष सामाजिक जीवनलाई पनि प्रस्तुत गरेको छ । हुने खानेका पनि कुनै महत्वपूर्ण लक्ष्य देखिँदैनथ्यो तिनीहरू सानुबाबु भैं विलास र वासनामा नै मस्त थिए । त्यस समयमा शिक्षाको अभावलाई एकातिर देखाइएको छ भने पढेलेखेका शेखर जस्ता युवक पनि बदमासी गर्न नै लालयित नै देखिन्थे । पत्नीको मृत्युपछि पुरुषले पुनर्विवाह गर्न पाउने तर स्वास्नी मान्छेलाई यो अधिकार दिइएको छैन । नारीलाई पतिव्रता धर्मको बलियो संस्कारले बाधेको छ । यो प्रेम † नाटकमा देखाइएको नेपाली समाजको परिवेशले नारीका यिनै मर्यादाहीन अवस्थाको संकेत गर्छ । यसमा नारीलाई नोकर्नी भन्दा केही वेश चीजका रूपमा

मात्र लिइएको छ । यसरी नारी पुरुषबाट ठगिएका छन् र तिनले पुरुषबाट सच्चा प्रेम प्राप्त गर्न सम्भव नभएको कुरालाई यस नाटकमा देखाइएको छ ।

नारी समस्यालाई व्यापक परिवेशमा प्रस्तुत गरिएको यस नाटकमा नेपाली रीति-नीति आदिको पनि वर्णन गरिएको छ । यस नाटकमा सती धर्मको कुरालाई पनि उठाइएको छ । सतीको सरापले पछि सम्म पनि सन्तान हास्य नसकेको स्थितिलाई पनि देखाइएको छ । एउटा पुरुषले गरेको गल्तीले त्यस अपराधको दण्ड सन्तानले नै हाँस्य नपाउने कुरालाई उल्लेख गरिएको छ । परपुरुषको चिन्तनले गर्दा लोग्नेको आयु घट्ने अन्धविश्वासलाई पनि यहाँ देखाइएको कुरा गङ्गाले मनमा शेखरलाई खेलाउँदा उसको लोग्नेको मृत्यु भएको कुराले प्रस्ट पार्छ । यस नाटकको पुरुष पात्रमा बहुनारी सम्बन्धको लालसा क्रियाशिल नै देखिन्छ । यस नाटकमा पुरुषको कुप्रवृत्तिको नारी शिकार भएको स्थितिलाई देखाइएको छ । जसको कारणले नै गङ्गाको घर भताभुङ्ग भएको छ र उसले विवाह पछि पनि माइती कै शरण लिनुपरेको छ । पुरुषकै कुप्रवृत्तिको कारणले नै शेखरकी स्वास्नीले मृत्युवरण गर्न पुगेकी छ । शिक्षित पुरुषले पनि पुरुषको रक्तदोषको आडमा परस्त्रीसँग बदमासी गर्न जान पछि पर्दैन । यस नाटकमा शेखरले विधवा भैसकेकी गङ्गासँग बदमासी गर्ने उद्देश्य राखेको छ । नारीलाई कमारीको रूपमा पनि हेरिएको छ । चाकर्नी भन्दा केही वेश मात्र मानिएको छ । यस नाटकमा विचित्र प्रकृतिको कारण मनोवैज्ञानिक प्राक्रियालाई नमानी अन्धविश्वासलाई मानिएको छ । जस्तै गङ्गाको लोग्नेको हाँस्य नसक्ने अवस्थालाई नाटकमा देखाइएको छ । लोग्नेले अर्की नारीसँग प्रेम गरेको थाहा पाएर पनि त्यसको कुनै विद्रोह नगरी भित्राभित्रै जली मृत्युवरण गरेको घटनालाई पनि यस नाटकमा देखाइएको छ । यहाँ शेखरकी स्वास्नीले लोग्नेको गङ्गासँगको सम्बन्धलाई कुनै वास्ता गरेकी छैन । तर पनि त्यही कारणले ऊ भित्र-भित्रै जलेर मृत्युवरण गर्न पुगेकी छे । विवाहित पुरुषलाई प्रेम गर्नु र विवाहित भएर परपुरुषलाई ध्यान गर्नु राम्रो होइन भनी दुःख मान्ने गङ्गा पछि आएर मात्र पछुताएकी छे । ऊ कसैको पनि त्यस्तो प्रेम नै नपरोस् भन्छे । सानुबाबु जस्ता पात्र पनि यही समाजमा छन् । जो राम्री युवती देखेपछि प्रेम नगरी रहन सक्दैनन् । यसरी बहुविवाह, विवाहित प्रेम, बहुनारीसँगको सम्बन्धले निसास्सिने, पुरुषको आगोमा पिल्सिएर तड्पिने, मनमा प्रेमको तिर्खा लिएर र दाम्पत्य सुखको भावना बोकेर हण्डर खाने तथा मर्ने, दुःख र निराशामा बाँच्ने नारीहरूको करुण अवस्थालाई नाटकमा देखाइएको कारणले यो प्रेम † को सामाजिक परिवेश दुःख पूर्ण नै देखिन्छ ।

राणाकालीन सामन्ती व्यवस्था र वातावरणमा सर्वसाधारणले जागिर पाउनु सजिलो थिएन । यसका निमित्त दरबारहरूमा चाकरी नै पुऱ्याउनु पर्ने स्थिति त्यस समयमा देखिन्थ्यो । आफन्तको सिफारिशमा मात्र जागिर पाउने स्थिति २००७ साल पूर्वको समाजमा थियो भन्ने कुरालाई यस नाटकमा देखाइएको छ । २००७ साल अघिको दासतापूर्ण स्थिति झलकलाई पनि नाटकमा देखाइएको छ । जरसाहेबलाई रिजाएर मान र धन पाइने यथार्थतालाई नाटकमा देखाइएको छ । नाटकमा परिवर्तनका चाहना पनि गरिएको छ । गङ्गाले सानुबाबुलाई “भैँचालो त जानै पर्छ, नयाँ शहर, नयाँ सडक त बन्छ,” (रिमाल, २०६२ : ५५) भन्छे । यसबाट परिवर्तनको अपेक्षा गरिएको छ ।

यो प्रेम † नाटकमा घटित आर्थिक परिवेशमा मध्यमवर्गीय परिवारको चित्रण उतारिएको छ । जागिरमा पाइने तलबले घर धान्न मुश्किल पर्ने हुँदा इमान्दार शिक्षकले पनि विहान बेलुका टयूशन गर्नुपर्ने स्थितिलाई पनि नाटकमा देखाइएको छ ।

यो प्रेममा प्रस्तुत समाज मसान नाटकको जस्तो स्वभाविक नभई यान्त्रिक र कृत्रिम प्रतीत हुन्छ । लोग्नेले अर्कोसित प्रेम गर्नु भन्दैमा शेखरकी पत्नी मरेकी हो भन्ने कुरा कृत्रिम नै देखिन्छ । गङ्गाको पतिको मरणमा पनि यसै कृत्रिमताको पुनरावृत्ति भएको छ ।

यसरी वि.सं. २००७ साल पूर्वको नेपाली समाजको जीवनशैली, स्त्री र पुरुषबीचको सम्बन्ध साथै त्यतिखेरका समाजका दृष्टिमा नारीको स्थान माथि यस नाटकमा प्रकाश पारिएको छ । समग्रमा **यो प्रेम !** नाटकको परिवेशलाई हेर्दा नारी पुरुषको जङ्गली प्रेमबाट प्रभावित देखिन्छन् ।

३.७ भाषाशैली

प्रकट रूपमा कुनै पनि विचार या भाव अभिव्यक्त गर्ने एउटा सबल माध्यम भाषा नै हो । साहित्य भाव अभिव्यक्तिको एउटा कलापूर्ण, उद्देश्यपूर्ण र प्रभावपूर्ण साध्य हो । अन्य विधाको तुलनामा नाटक एउटा प्रभावोत्पादक माध्यम हो । नाटकमा संवादकै माध्यमद्वारा भाषा र अभिव्यक्तिको प्रयोग हुन्छ । भाषामा सरलता र सहजता हुनुपर्छ । त्यस्तै कलात्मक र प्रभावात्मक पनि भाषाको मूलभूत गुण हो । नाटकमा प्रयुक्त भाषामा स्थानीय प्रभाव र जातीय छापले प्रचुर मात्रामा प्रभाव पारेको हुन्छ । त्यसै अनुकूल भाषाको प्रयोग गर्नाले नाटक जीवन्त हुन्छ (थापा, २०६६ : ९९) । त्यसैले भाषा नाटकको अपरिहार्य तत्व हो ।

यो प्रेम ! नाटकमा पूर्ण रूपमा गद्य भाषाको प्रयोग गरिएको छ । यसको भाषा सहज खदिलो र कवितात्मक छ । यस नाटकमा सरल किसिमको बोलचालको भाषा स्वभाविक र मार्मिक रूपमा प्रस्तुत गरिएको छ । शैलीमा सङ्क्षिप्तता र सहजता छ । यस नाटकलाई विश्लेषणात्मक शैलीमा लेखिएको नाटकको रूपमा लिन सकिन्छ । नाटकमा सुरुदेखि अन्त्यसम्म विश्लेषण शैलीको प्रयोग गरिएको छ । विश्लेषणको प्रयोगको राम्रो उदाहरण दोस्रो अङ्क हो । विश्लेषणलाई नाटकीय साँचोमा ढालिएको छ । यसबाट नाटकको गतिमयता कायम भएको छ । नाटकमा पात्रको मनोविश्लेषण केही लामा र एकोहोरो प्रलाप जस्ता देखिएका छन् । नाटकमा प्रयोग गरिएका भुतुक हुनु, धुमधुमती बस्नु, बोक्सीलाई बकाउनु जस्ता नेपाली भाषामा प्रचलित टुक्काहरूले भाषालाई थप सजिलो र आकर्षक बनाएका छन् ।

नाटकमा पात्र अनुकूलको भाषा प्रयोग गरिएको छ । यौनवासना पूर्तिका निम्ति शशिकहाँ धाउने सानुबाबु शशिलाई फसाउने दाउमा धुमाउरो किसिमको भाषाको प्रयोग गर्छ । त्यस्तै प्रेमी र पति दुवै रूपमा असफल शेखर अपराधबोधले ग्रस्त पात्र भएकोले 'म हत्यारा हुँ' भन्दै विक्षिप्त अपराधीले बोल्ने भाषाको प्रयोग गर्छ । गड्गाले बोलेको भाषा मार्मिक र ओजपूर्ण देखिन्छ भने शशि पनि तर्कसङ्गत भाषा प्रयोग गर्छ । शेखरकी आमाको बोलाइमा छोराप्रतिको प्रेम भावना उदार ढंगले व्यक्त भएको पाइन्छ ।

यस नाटकमा ठाउँ-ठाउँमा कवितात्मक अभिव्यक्ति पनि पाइन्छ । भाषिक शब्दचयनका सिलसिलामा रिमाल उच्च र सम्मान्तवर्गका जनजिब्रोमा भुन्डिने शब्दहरूको चयन नगरी ग्रामीण जनजीवनका सरल पात्रहरूले स्वभाविक रूपमा प्रयोग गर्ने शब्दहरू चयन गरेका छन् ।

यसरी यो प्रेम ! नाटकमा प्रयोग भएको भाषाशैली यथार्थवादी नाटकको विशेषता अनुरूप स्वभाविक देखिन्छ । यसमा व्यक्त भएका संवादहरू ओज पूर्ण भाषाशैलीमा आधारित छन् । यस बाहेक यो प्रेम ! को कथानकको पृष्ठभूमि काठमाडौँ उपत्यकाको सामाजिक वस्तुस्थितिमा आधारित भएकाले रिमाल पनि तत्कालीन नेवार समुदाय भएको लगनटोल निवासी भएकाले नेवारी भाषामा प्रचलित व्यङ्ग्य र उखान लाई पनि यिनले समेटेका छन् ।

३.८ उद्देश्य

साहित्यको आफ्नो निश्चित धरातल हुन्छ । त्यस धरातलमा पात्रहरूका रूपमा केही व्यक्तिहरू हुन्छन् । पात्रहरूको आ-आफ्नै दृष्टि र विचार हुन्छ । प्रमुख पात्रहरूको विचारको समष्टि रूप र नाटकको निष्कर्ष रूप नै नाटककारको भावभूमि हुन्छ । नाटककारले दिन खोजेको मुख्य कुरा वा सन्देश नै त्यसको उद्देश्य हुन्छ । हरेक कृतिमा कृतिकारले कुनै न कुनै उद्देश्य राखेको हुन्छ (थापा, २०६६ : ९७) । **यो प्रेम !** नाटकको प्रमुख उद्देश्य समाजको आवाज उठाउन र युवा युवतीद्वारा वासना पूर्तिका निमित्त गरिने सस्तो जङ्गली प्रेमको खिल्ली उडाउनु हो ।

नारीलाई पनि पुरुषसमान समानतामा बाँच्ने अधिकार दिनुपर्छ भन्ने भाव प्रस्तुत गर्नु नै यस कृतिको उद्देश्य हो । सामाजिक विकृतिको मूल कारण नै पुरुषको भोगवादी प्रवृत्ति हो र उनीहरूले नारीलाई प्रेमको प्रलोभनमा पारी प्रेमको शिकार बनाउन चाहन्छन् भन्दै उनले नाटकमार्फत् यसको विरोध गरेका छन् । खासगरी नाटक परम्परागत प्रभावले ग्रस्त छ भन्दै बहुविवाहको पनि नाटकमार्फत् विरोध गरिएको छ । नाटकमा नारीहरूले भोग्नुपरेको सामाजिक प्रभावलाई केलाइएको छ ।

यो प्रेम ! मा नारी र पुरुषका बीचको सम्बन्धका अनेक पाटा उद्घाटित गर्दै रिमाले सामाजिक मर्यादासँग मेल नखाने प्रेम सम्बन्धलाई जङ्गली प्रेमको संज्ञा दिएका छन् । नारीलाई जङ्गली प्रेममा नफस्ने सन्देश दिनको लागि गङ्गालाई अन्त्यमा लगेर विद्रोही बनाएका छन् । प्रेम विनाको विवाह र विवाह विनाको प्रेमलाई नाटककार स्वीकार गर्दैनन् । **यो प्रेम !** मा नायिका गङ्गाद्वारा यस नाटकको उद्देश्य स्पष्ट पारिएको देखिन्छ । नारीका विभिन्न रूप मध्ये सबैभन्दा असली र उत्कृष्ट रूप आमाको रूप हुन्छ र त्यो रूप नै सबैभन्दा हृदयस्पर्शी हुन्छ भन्ने भाव यस नाटकमा पाइन्छ । संसारमा सबैभन्दा राम्रो दृश्य आमा भन्ने भनाइले यही कुरालाई संकेत गर्छ । नेपाली समाजमा नारीलाई हेर्ने दृष्टिकोणमा परिवर्तन ल्याउन आग्रह गरिएको प्रेम गर्ने तर विवाह नगर्ने पुरुषलाई यौनपिपासुका रूपमा देखाइएको छ ।

यस नाटकमा रिमाले समकालीन परिस्थिति र परिवेशलाई आत्मसात् गर्दै तत्कालीन विकृति र विसङ्गतिको अन्त्यको कामना गरेका छन् । पुरुषले नारीलाई हेर्ने दृष्टिकोण उही भोगवादी छ । नारीलाई कुनै किसिमबाट मर्यादित तुल्याइएको छैन ।

सामन्ती संस्कारमा नारी विलासिताकी साधन मात्र बन्न सक्छे । उसको कुनै अस्तित्व हुँदैन । नारीका भावना, जीवनका महत्वकाङ्क्षा र उद्देश्यहरू पुरा हुँदैनन् र नारीमाथि चरम शोषण गर्ने प्रवृत्ति सामन्ती संस्कारमा रहेको छ । प्रेम तथा विवाहको नाममा पुरुषले नारीको जीवन माथि खेलवाड गर्ने प्रवृत्तिले नारीको जीवन अन्यवास्थित र दुर्घटित बनेको छ । समाजमा नारीलाई हेर्ने दृष्टिकोणमा परिवर्तनको आवश्यकता छ, भन्ने उद्देश्यमा यो प्रेम ! नाटकको रचना गरिएको हो । यौवनको आवेगमा गरिएको प्रेमले कसैको पनि भलो गर्दैन भन्दै यस नाटकमा गङ्गा र शेखर दुवैको जीवनलाई दुर्घटित देखाइएको छ । प्रेमको सस्तो भावुकताले जीवन दुर्घटित हुन्छ भन्ने सन्देश नाटकमार्फत दिइएको छ ।

३.९ निष्कर्ष

गोपाल प्रसाद रिमालको यो प्रेम † नाटक वि.सं. २०१७ सालमा प्रकाशित भएको हो । रिमाल नेपाली साहित्यको नाट्यजगतमा महत्वपूर्ण र युग निर्माणको रूपमा प्रतिष्ठित छन् । नेपाली नाटकको विकासक्रममा नयाँ युग र यथार्थवादी नाट्यलेखनको आरम्भ रिमालले गरेका हुन् । उनको मसान नाटकले २००३ सालमा आरम्भ गरेको नयाँ नाट्ययुगलाई निश्चित दिशामा पुऱ्याउने काम माया र यो प्रेम † ले गरेका छन् । यी नाटकद्वारा रिमालले समाजमा विद्यमान अन्ध धारणालाई चिरफार गरेका छन् ।

नेपाली नाटकको क्षेत्रमा अग्रपङ्क्तिमा आफ्नो स्थान राख्न सफल नाटककार रिमालको यो प्रेम † नाटकले सामाजिक रूपमा जीवनको व्याख्या, मनोविश्लेषणात्मक रूपमा पात्रहरूको प्रस्तुति, समाजका पुरुषहरूको विसङ्गतिको चित्रण र नारीले समाजमा भोग्नुपरेको समस्याको चित्रण यथार्थ रूपमा गरेको छ । द्वन्द्वका दृष्टिले पनि यो प्रेम † नाटक निकै नै सफल देखिन्छ । यस नाटकमा कर्तव्य र प्रेम बीचको चर्को मनोद्वन्द्व पाइन्छ । बाह्य द्वन्द्व भन्दा नाटकमा आन्तरिक द्वन्द्व नै सशक्त छ । यस नाटकमा पात्रहरू दुविधाग्रस्त मनस्थितिमा देखा पर्ने हुनाले द्वन्द्वलाई राम्ररी प्रस्तुत गरिएको छ । सङ्क्षिप्त कथावस्तु सुनियोजित अङ्क र दृश्य योजनाले गर्दा नाटक निकै प्रभावकारी बन्न पुगेको छ ।

चौथो परिच्छेद

सारांश र निष्कर्ष

४.१ विषयप्रवेश

प्रस्तुत शोधपत्र जम्मा चार परिच्छेदमा तयार गरिएको छ । पहिलो परिच्छेदको शोध परिचय र चौथो परिच्छेदको सारांश र निष्कर्ष शोधपत्रका अनिवार्य खण्ड हुन् । दोस्रो परिच्छेदको गोपाल प्रसाद रिमालको नाट्ययात्रा र प्रवृत्ति एवं तेस्रो परिच्छेदको यो प्रेम † नाटकको विधाताकैवक विश्लेषण प्रयोगिक खण्ड हुन् । यस परिच्छेदमा परिच्छेदगत सारांश र निष्कर्ष प्रस्तुत गर्दै अन्त्यमा समग्र निष्कर्ष प्रस्तुत गरिएको छ ।

४.२. परिच्छेदगत सारांश र निष्कर्ष

यो प्रेम † नाटकका रचनाकार गोपाल प्रसाद रिमाल हुन् । उनको जन्म वि.सं. १९७५ साल जेठ १३ गते काठमाडौंमा भएको हो । रिमालले त्रि चन्द्र कलेजबाट आइ.ए. सम्मको औपचारिक शिक्षा हासिल गरेका छन् । रिमालको साहित्यिक यात्रा कविता विधाबाट प्रारम्भ भएको हो । रिमाल बाबुआमाको जेठो सन्तान भएकाले उनको बाल्यकाल सुखद नै देखिन्छ । यति हुँदा-हुँदै पनि रिमालको बाल्यकाल र युवावस्था राणाशासनको चरम निरङ्कुशतामा वितेको थियो । उनले वि.सं. १९९७ सालमा शहिदकाण्डलाई प्रत्यक्ष रूपबाट सुनेका थिए । रिमाल पढाइमा एकनास जोतिन्थे । उनले स्वअध्ययनमा पश्चिमका ख्यातिप्राप्त नाटककारहरूको विशेषतालाई बुझेका थिए । रिमाल बौद्धिक र रचनात्मक क्रियाकलापमा नै बढी रुचि लिन्थे । रिमालको वैवाहिक जीवन पनि अव्यवस्थित देखिन्छ । श्रीमती मोहन कुमारीको मृत्युपछि उनले निर्मलाकुमारीसँग दोस्रो विवाह गरे । रिमालले पारिवारिक जिम्मेवारीलाई पर पन्छाएर आफ्नो तन मन देश सेवामा लगाउछन् । यसरी देश सेवामा लागेका कारण रिमालको जीवन अव्यवस्थित देखिन्छ ।

साहित्यकार रिमाल आधुनिक नेपाली नाटकका महान् शिल्पी हुन् । उनले नाटक र कविता विधामा कलम चलाएका छन् । उनको नाटक र कविताको अध्ययन गर्दा विशिष्ट प्रतिभाको परिचय प्राप्त हुन्छ । रिमालले नेपाली साहित्यलाई थोरै कृति दिएर पनि आफूलाई विशिष्ट स्थानमा पुऱ्याएका छन् । रिमालले मसान (२००३), यो प्रेम † (२०१७) पूर्णाङ्गी

नाटक र माया (२०११) र नेपाली संस्कृति (अप्रकाशित) र उनको एक मात्र कवितासंग्रह आमाको सपना (२०१९) प्रकाशित गरेका छन् । यसरी संख्यात्मक रूपमा कम कृति सृजना गरेर पनि रिमालको नाट्य शिल्पले नेपाली नाटकमा आधुनिकताको साथै नवीनता पनि स्थापित गरेको छ । उनका नाटकहरू सामाजिक र साहित्यिक हलचल ल्याउने किसिमका छन् ।

नारी समस्यालाई व्यापक परिवेशमा प्रस्तुत गर्ने रहरले उचालिएर उनले **मसान** र **यो प्रेम †** जस्ता नाटक लेखेका छन् । कविताको क्षेत्रमा नयाँ भोड ल्याउने रिमालले नाटकको क्षेत्रमा पनि युग परिवर्तनको नेतृत्व गरेका छन् । उनको मसान नाटक एक युगको समाप्त र अर्को नयाँ युगको प्रारम्भविन्दु हो । **मसान**ले आधुनिक नेपाली नाट्य परम्परामा यथार्थवादलाई भित्र्याउने अवसर प्राप्त गरेको छ । नाटकका क्षेत्रमा बालकृष्ण समले भै ख्याति कमाउने उद्देश्यले प्रवेश गरेका रिमाल इब्सेनको यथार्थवादी नाट्यलेखन नेपाली नाटकविधामा भित्र्याएका छन् ।

कविता विधाबाट नै साहित्यमा प्रवेश गरेका रिमाल गद्य कविताको प्रथम प्रयोक्ताका रूपमा प्रतिष्ठित छन् । आजको गद्य कविताको फाँट रिमालबाट नै सिर्जना भएको सेरोफेरो हो । रिमाल आफ्ना समकालीन कविहरूबाट आफ्नो कवि व्यक्तित्वलाई अभि तिखार्ने अवसर पाएका थिए । रिमालका कविता विद्रोही छन् । उनलाई विद्रोही कविको रूपमा लिइन्छ । रिमाल त्यस्ता प्रथम कवि हुन् जसले छन्दको विरोध गरे । रिमालको कवितामा राजनैतिक प्रभाव देखिन्छ ।

रिमालद्वारा लिखित **यो प्रेम †** नाटक तत्कालीन समाजको परिवेशलाई ग्रहण गरेर लेखिएको हो । यो नाटक नारी समस्यामा आधारित यथार्थवादी नाटक हो । उनले नाटकमा वासनात्मक र भावुक प्रेमको विसङ्गत परिणामले आहत भएका नारी पात्रको चित्रण गरेका छन् । यसरी यसमा विलास र वासनारत पुरुषको दासताको विरोधमा नारी आन्दोलनको शूत्रपात गरिएको छ । उनले आफ्ना नाटकमा नारी स्वतन्त्रताको वकालत गरेका छन् । उनका नाटकमा नारीहरूले भोग्नुपरेका सामाजिक प्रभावलाई केलाइएको छ । नारी समस्याको अनेक पक्षको विश्लेषण गर्दै उनीहरूमा नारी अस्मिताको बोध उत्पन्न गर्ने प्रयत्न गरिएको छ । उनले आफ्ना नाटकमार्फत् नारीलाई पतिका विरुद्ध विद्रोह गर्न लगाइ पतिलाई परमेश्वर मान्ने र पुरुषको वासनाको खेलौना बन्नु नै आफ्नै नियति ठान्ने

परम्परावादी मूल्यलाई तोडेका छन् । रिमाल नै एक यस्ता व्यक्ति हुन् । जसले नेपाली नाटकको क्षेत्रमा सर्वप्रथम नारी स्वतन्त्रताको समर्थकको रूपमा नारीलाई विद्रोही र संघर्षशीलका रूपमा आफ्ना नाटकमा उभ्याउन सफल भएका छन् ।

यो प्रेम † नाटकको कथावस्तु आदि, मध्य र अन्त्य भागमा सुगठित छ । यस नाटकमा नारीले पुरुषसमान जीवन यापन गर्न पाउनुपर्छ भन्ने मान्यता राखेको छ । प्रस्तुत नाटकको कथावस्तु गङ्गा र शेखरको प्रेम सम्बन्धसँग सम्बन्धित छ । यो नै यस नाटकको मूल कथावस्तु हो । शशि र सानुबाबु त्यसैका सहायक बनेर देखापरेका छन् । त्यसैले **यो प्रेम †** नाटकमा कथावस्तुको सेरोफेरो निकै लामो भएपनि कार्ययोजनाको तहबाट सङ्क्षिप्त रहेको छ । कथावस्तुको लामो सेरोफेरो पूर्वस्मृतिका रूपमा प्रस्तुत गरिएको छ । यसमा कथावस्तुको बनौटमा भन्दा चरित्रहरूको चित्रणमा अझ त्यस भन्दा अगाडि विचार वा चिन्तको प्रस्तुतिमा जोड दिइएको छ । प्रस्तुत नाटकमा सूच्य घटनाको प्रयोग गरिएको छ । यस्ता सूच्य घटनाहरूले नाटकलाई केही हदसम्म बोझिलो बनाएका छन् । तर यथार्थवादी नाटकमा कथावस्तु भन्दा चरित्र, चरित्र भन्दा विचार वा चिन्तन प्रबल हुनु स्वभाविक मानिने हुँदा यस नाटक स्वभाविक नै देखिन्छ ।

प्रस्तुत नाटकको पात्रनिधान निकै छरितो र आकर्षक छ जम्मा सात पात्र रहेको प्रस्तुत नाटकमा नारी पात्रलाई विद्रोहीको रूपमा प्रस्तुत गरिएको छ । यसमा निहित पात्रहरू नाटककारले आफ्नो युगको सामाजिक परिवेशबाट नै टिपेका छन् । यसमा पात्रहरूले द्विविधापूर्ण स्थितिको चित्रण गरिएको छ । यस नाटकमा पात्रहरूको बहुलता नभएकोले नाटक रोचक छ । कम पात्रहरू भएपनि ती सबै जीवन्त र सशक्त छन् । पात्रहरूको चारित्रिक निर्माण र विकासमा प्रशस्त मनोविश्लेषणात्मक रूप पाइन्छ । पात्रहरूले आफ्नो विगतलाई केलाउँदै आत्मलोचन गरेका छन् । नारीलाई समाजमा हेर्ने दृष्टिकोण उही परम्परावादी भएकाले प्रेम र विवाहको नाममा नारी केवल पुरुषका खेलौना मात्र बनेका छन् । यसो हुन नदिन नारी नै सचेत हुनुपर्ने आवश्यकता बोधका लागि प्रस्तुत गरिएका पात्रहरू सहज र स्वभाविक छन् ।

प्रस्तुत नाटकको संवाद योजनामा स्वभाविकता र यथार्थता पाइन्छ । प्रसङ्ग र परिस्थिति अनुकूल रहेर नाटकीय कार्यव्यापारलाई अघि बढाउन सफल यस नाटकका सबै पात्रहरूका बीचको संवाद सार्थक नै देखिन्छ । **यो प्रेम †** नाटकका संवादहरू विगत र

वर्तमानका घटनाहरूको सामञ्जस्यको पृष्ठभूमिमा तयार भएका छन् । नाटकमा प्रयुक्त संवादहरू विश्लेषणात्मक र केही लामा देखिन्छन् । प्रारम्भका संवादहरू भने छोटो छरिता नै देखिन्छन् । कुनै संवादहरू प्रभावले भरिएका छन् भने कुनै संवादहरू अपराध बोधले ग्रस्त छन् । साथै नाटकमा विद्रोहात्मक संवादको पनि प्रयोग पाइन्छ । यति हुँदाहुँदै पनि गतिमयता, स्वभाविक, सरल, संवादले पाठकलाई रोचकता नै प्रदान गर्छ ।

प्रस्तुत नाटकको भाषाशैली अत्यन्त सरल छ । यस नाटकमा पूर्ण रूपमा गद्य भाषाको प्रयोग भएको छ । यसमा बोलचालको भाषालाई मार्मिक रूपमा रूपमा प्रस्तुत गरिएको छ । यसमा पात्रको मनोविश्लेषणको कारण विश्लेषणात्मक शैलीको पनि प्रयोग गरिएको छ । पात्रको स्तर, अवस्था, योग्यता, क्षमता र परिवेश अनुरूप नै भाषाशैलीको प्रयोग भएको पाइन्छ । यस नाटकमा नेवारी भाषामा प्रचलित व्यङ्ग्य र उखानलाई पनि समेटिएको छ । विभिन्न उखान टुक्काले यस नाटकको भाषाशैली निकै सबल र सक्षम बनेको छ । अङ्कयोजना कम भएकोले यस नाटक रोचक नै देखिन्छ । बढी मात्रामा आन्तरिक र थोरै मात्रामा बाह्य द्वन्द्व भएको प्रस्तुत नाटक द्वन्द्व विधानका दृष्टिले निकै महत्त्वपूर्ण रहेको छ । सीमित परिवेश र छरितो अङ्क योजना भएकोले गर्दा नाटक अभिनय पक्षमा पनि सहज नै देखिन्छ ।

४.३ समग्र निष्कर्ष

गोपालप्रसाद रिमालको **यो प्रेम †** नाटक सामाजिक समस्यालाई आधार लिएर लेखिएको छ । यो नाटक यथार्थवादी शैलीमा लेखिएको छ र कथावस्तु निकै सङ्क्षिप्त छ । यसमा कथावस्तुको लामो सेरोफेरोलाई पूर्वस्मृतिका रूपमा वा सूच्य घटनाको रूपमा प्रस्तुत गरिएको छ । त्यसैले यस नाटकमा कथावस्तु भन्दा चरित्र प्रबल र चरित्रभन्दा विचार वा चिन्तन प्रबल रहेको छ । समग्रमा **यो प्रेम †** नाटक नेपाली नाट्य परम्परामा एउटा सफल नाटक हो भन्न सकिन्छ ।

सन्दर्भसामग्री सूची

- अधिकारी, डी.पी (२०६२), “यथार्थवादी दृष्टिमा मसान नाटक हेर्दा”, नौलो नेपाली,
(वर्ष ८, अङ्क २), पृ. १०८-११४ ।
- अधिकारी, रमेश (२०६५), नाटककार गोपालप्रसाद रिमालका नाटकहरूमा विचारपक्ष,
अप्रकाशित, स्नातकोत्तर शोधपत्र, त्रिचन्द्र बहुमुखी क्याम्पस, त्रिभुवन विश्वविद्यालय
काठमाडौं ।
- अधिकारी, रविलाल (२०४७), साहित्यकार गोपालप्रसाद रिमाल, गरिमा,
(वर्ष ८, अङ्क ६), पृ. १८-२४ ।
- उपाध्याय, केशवप्रसाद (२०५२), नाटक र रङ्गमञ्च, काठमाडौं: रुमु प्रकाशन ।
_____ (२०५५), रिमाल व्यक्ति र कृति, चौथो संस्क., ललितपुर: साभा प्रकाशन ।
- कोइराला, खेमनाथ बन्धु (२०६२), साहित्यकार गोपालप्रसाद रिमाल काठमाडौं शोधखोज
प्रकाशन ।
- खड्का, गीरबहादुर (२०५९), “रिमाल नाटकमा प्रयुक्त नारी चरित्र”, अवलोकन,
(वर्ष ३, अङ्क १, पूर्णाङ्क ३), पृ. ८४-८६ ।
- खत्री, विष्णुमाया (२०६१), मसान नाटकको कृतिपरक विश्लेषण, अप्रकाशित, स्नातकोत्तर
शोधपत्र, नेपाली केन्द्रीय विभाग, त्रिभुवन विश्वविद्यालय कीर्तिपुर ।
- जोशी, रत्नध्वज (२०३७), नेपाली नाटकको इतिहास, काठमाडौं: नेपाल राजकीय प्रज्ञा
प्रतिष्ठान ।
_____ (२०५०), आधुनिक नेपाली साहित्यको भ्रलक, चौथो संस्क., ललितपुर: साभा
प्रकाशन ।
- जोशी, सत्यमोहन (२०३२), “सचेत रिमाल”, नौलो नेपाली, (वर्ष ८ अङ्क २), पृ. २३०-
२३८ ।

त्रिपाठी, वासुदेव (२०२६), “रिमालको नाटकको भावभूमि” रूपरेखा (वर्ष ९ अङ्क १२), पृ. २-४ ।

_____ (२०३२), “कवि गोपालप्रसाद रिमालको कविता यात्रा”, नौलो नेपाली (वर्ष ८ अङ्क २), पृ. १३३-१५१ ।

थापा, मोहन हिमांशु (२०३२) “नेपाली नाटक परम्परामा रिमालको नाट्य शिल्प” नौलो नेपाली (वर्ष ८ अङ्क २), पृ. १-२२ ।

_____ (२०६६), साहित्य परिचय पाँचौ संस्क., ललितपुर: साभा प्रकाशन ।

दत्त, चिरञ्जीवी (२०३२), “रिमाल र गद्य कविता”, नौलो नेपाली, (वर्ष ८ अङ्क २), पृ. २४-२८ ।

दाहाल, खेम (२०५३), “नाटककार रिमालका नारी पात्रहरूमा पाइने विद्रोही स्वभाव”, गरिमा, (वर्ष १४ अङ्क ६ पूर्णाङ्क १६१), पृ. ९९-१०५ ।

नकमी, नन्दमाया (२०६३) नेपाली नाटकमा नारी समस्या प्रथम संस्क. काठमाडौं: रत्न पुस्तक भण्डार ।

नेपाल, घनश्याम (सन् १९९४), नेपाली साहित्यको परिचयात्मक इतिहास, दार्जीलिङ : मुक्ता शर्मा जनपक्ष प्रकाशन ।

पराजुली, ठाकुरप्रसाद (२०४५), नेपाली साहित्यको परिक्रमा, काठमाडौं : आवर्त प्रेस ।

पोखेल, टंकमाया (२०६३), रिमालका नाटकमा नारी चिन्तन, अप्रकाशित, स्नातकोत्तर शोधपत्र, नेपाली केन्द्रीय विभाग, त्रिभुवन विश्वविद्यालय, कीर्तिपुर ।

पौड्याल, नरेन्द्रप्रसाद (२०६०), यो प्रेम † नाटकको संरचनात्मक विश्लेषण, अप्रकाशित, स्नातकोत्तर शोधपत्र, नेपाली केन्द्रीय विभाग, त्रिभुवन विश्वविद्यालय कीर्तिपुर ।

प्रधान, प्रतापचन्द्र (२०३२), “फ्रायडवादी साहित्यकारको रूपमा रिमाल”, नौलो नेपाली, (वर्ष ८, अङ्क २), पृ. ६४-६९ ।

भट्ट, आनन्ददेव (२०३२), “रिमाल प्रगतिवादी कविका रूपमा”, नौलो नेपाली,
(वर्ष ८ अङ्क २), पृ. १५३-१६२ ।

मल्ल, विजयबहादुर (२०३६), नाटक एक चर्चा काठमाडौं : नेपाल राजकीय प्रज्ञा प्रतिष्ठान ।

रिमाल, गोपालप्रसाद (२०३२), “मेरो साहित्यिक गतिविधि र केही विचार”, नौलो नेपाली,
(वर्ष ८, अङ्क २), पृ. ११९-१२१ ।

_____ : (२०६२), यो प्रेम ! सातौं संस्क. ललितपुर : साभा प्रकाशन ।

रेग्मी, शिव (सन् १९७१), “यथार्थवादी नाटक यो प्रेम † एक सिंहावलोकन”, गुञ्जन,
(वर्ष १ अङ्क १), पृ. २३-२७ ।

शर्मा, तारानाथ (२०३३), नेपाली साहित्यमा नाटक ज्ञानविज्ञानको दिशा सम्पा. डिल्लीराम
तिमसिना, वाराणसी: श्रीमती दुर्गा तिमसिना ।

शशी, तुलाराज (२०६६), “यो प्रेम † को शीर्षक सार्थकता”, आकुञ्चन, (वर्ष २, अङ्क २)
पृ. २३३-२३४ ।

शाह, ‘यात्री’ कृष्ण (२०६४), सम्पा. प्रतिनिधि नेपाली नाटक प्रकाशक विवेक सिजनशील
प्रकाशन काठमाडौं ।