

‘प्रह्लाद’ नाटकमा पात्रविधान

त्रिभुवन विश्वविद्यालय, मानविकी तथा सामाजिक शास्त्र
सङ्काय अन्तर्गत नेपाली केन्द्रीय विभागको
स्नातकोत्तर तह द्वितीय वर्षको दसौँ
पत्रको प्रयोजनका लागि
प्रस्तुत

शोधपत्र

शोधकर्ता
प्रभा बन्जाडे
नेपाली केन्द्रीय विभाग
त्रिभुवन विश्वविद्यालय
कीर्तिपुर, काठमाडौँ
२०७०

शोध निर्देशकको मन्तव्य

त्रिभुवन विश्वविद्यालय मानविकी तथा सामाजिक शास्त्र सङ्काय अन्तर्गत नेपाली केन्द्रीय विभाग स्नातकोत्तर तह दोस्रो वर्षका छात्रा प्रभा बन्जाडेले 'प्रह्लाद' नाटकमा पात्रविधान शीर्षकको शोधपत्र मेरा निर्देशनमा तयार पार्नु भएको हो । शोध प्रक्रियाको अनुशासन भित्र रही शोध विषयको अपेक्षानुसार सामग्रीको सङ्कलन, वर्गीकरण र आवश्यक विश्लेषण गरी मिहेनतका साथ तयार पार्नु भएको उहाँको यस शोधपत्रबाट म पूर्णतः सन्तुष्ट छु र यसको आवश्यक मूल्याङ्कनका लागि नेपाली केन्द्रीय विभाग समक्ष सिफारिस गर्दछु ।

मिति :- २०७०/१०/२९

.....
उप-प्रा.अशोक थापा
शोध निर्देशक
त्रिभुवन विश्वविद्यालय
नेपाली केन्द्रीय विभाग
कीर्तिपुर, काठमाडौं

त्रिभुवन विश्वविद्यालय

मानविकी तथा सामाजिक शास्त्र सङ्काय

नेपाली केन्द्रीय विभाग, कीर्तिपुर

स्वीकृति-पत्र

त्रिभुवन विश्वविद्यालय, मानविकी तथा सामाजिक शास्त्र सङ्काय अन्तर्गत नेपाली केन्द्रीय विभागको समूह २०६६/०६७ का छात्रा प्रभा बन्जाडेले स्नातकोत्तर तह दोस्रो वर्षको दसौँ पत्रको प्रयोजनका लागि तयार पार्नु भएको 'प्रह्लाद' नाटकमा पात्रविधान शीर्षकको शोधपत्रको आवश्यक मूल्याङ्कन गरी स्वीकृत गरिएको छ ।

मूल्याङ्कन समिति

हस्ताक्षर

१. प्रा.डा. जीवेन्द्रदेव गिरी
(निमित्त विभागीय प्रमुख)

.....

२. उप-प्रा.अशोक थापा
(शोध निर्देशक)

.....

३. प्रा. मोहनराज शर्मा
(बाह्य परीक्षक)

.....

मिति: २०७०/११/०४

कृतज्ञता ज्ञापन

प्रह्लाद नाटकमा पात्रविधान शीर्षकको शोधपत्र मैले मेरा आदरणीय गुरु उप-प्रा. अशोक थापाज्यूको निर्देशनमा तयार पारेकी हुँ । सर्वप्रथम शोधको विषय छनोटदेखि लिएर सामग्री सङ्कलन र विश्लेषणका क्रममा आवश्यक निर्देशनका साथै उत्साहवर्द्धक सुभावाव र प्रेरणा दिने निर्देशक गुरु थापाज्यूमा हार्दिक कृतज्ञता ज्ञापन गर्दछु । यस शोधकार्य लेखनमा आवश्यक सल्लाह र सुभावाव प्रदान गरी सहयोग गर्नुहुने नेपाली केन्द्रीय विभागका विभागीय प्रमुख प्रा.डा. देवीप्रसाद गौतम ज्यू र निमित्त विभागीय प्रमुख जीवेन्द्रदेव गिरीप्रति हार्दिक कृतज्ञता ज्ञापन गर्दछु । यसैगरी नेपाली केन्द्रीय विभागका सम्पूर्ण गुरुहरूप्रति आभार प्रकट गर्दछु ।

यसैगरी सामग्री सङ्कलनका क्रममा सहयोग पुऱ्याउनुहुने त्रिभुवन विश्वविद्यालय केन्द्रीय पुस्तकालय र नेपाली केन्द्रीय विभागको पुस्तकालयका कर्मचारीहरूप्रति म हार्दिक धन्यवाद अर्पण गर्दछु । साथै मेरो अध्ययनलाई हौसला प्रदान गरी यहाँसम्म पुऱ्याउनुहुने मामा तथा गुरु श्री बालाराम पोखरेल ज्यूप्रति आभारी छु ।

मेरो अध्ययनलाई यहाँसम्म पुऱ्याउन सदैव प्रेम, स्नेह तथा आशिर्वाद दिएर पूर्ण सहयोग गर्नुहुने आदरणीय बुवा श्री बाबुराम आमा निमा बन्जाडेप्रति आजीवन ऋणी रहनेछु । यसका साथै दाजुहरु, भाउजु, भदैंनी, भाइ विशाल र बहिनी विन्दुप्रति धन्यावाद व्यक्त गर्दछु । त्यसैगरी शोधपत्रको तयारीको क्रममा विविध क्षेत्रमा प्रत्यक्ष वा अप्रत्यक्ष रूपमा सहयोग पुऱ्याउनुहुने साथीहरूप्रति हार्दिक आभार व्यक्त गर्दछु ।

प्रस्तुत शोध कार्यमा शुद्धताका साथ टड्कन गरी सहयोग गरिदिनुहुने क्रियटिभ कम्प्युटर सेन्टरकी पार्वती भण्डारीप्रति म हृदयतः धन्यवाद दिन चाहन्छु ।

शैक्षिक सत्र : २०६६/०६७
क्रमाङ्क : २९७
त्रि.वि. दर्ता नं. : ९-२-५८२-४३-२००६
मिति २०७०/११/२८

.....
प्रभा बन्जाडे
एम.ए. द्वितीय वर्ष
त्रिभुवन विश्वविद्यालय
कीर्तिपुर, काठमाडौँ

विषयसूची

	पृ.सं.
परिच्छेद एक : शोध परिचय	१-८
१.१ विषय परिचय	१
१.२ समस्या कथन	२
१.३ शोधकार्यको उद्देश्य	२
१.४ पूर्वकार्यको समीक्षा	३
१.५ अध्ययनको औचित्य	६
१.६ शोधकार्यको सीमाङ्कन	७
१.७ समग्री सङ्कलन र शोधविधि	७
१.८ शोधपत्रको रूपरेखा	८
दोस्रो परिच्छेद : नाटकको सङ्क्षिप्त सैद्धान्तिक चर्चा र चरित्रको भूमिका	९-३१
२.१ विषयप्रवेश	९
२.२ नाटकका तत्त्वहरू	१०
२.२.१ कथा वस्तु	११
२.२.२ पात्र	१३
२.२.३ परिवेश	१६
२.२.४ भाषा	१८
२.२.५ उद्देश्य	२०
२.२.६ शैली	२१
२.३ नाटकीय पात्रविधान	२२
२.३.१ पात्रको परिभाषा र स्वरूप	२२
२.३.२ नाटकमा पात्रको महत्त्व	२५
२.३.३ पात्रका प्रकार	२७
२.४ निष्कर्ष	३०

परिच्छेद तीन : बालकृष्ण समको परिचय, पौराणिक

नाटक प्रह्लाद र त्यसमा प्रयुक्त पात्र

३२-१०३

३.१	बालकृष्ण समको परिचय र साहित्यिक व्यक्तित्व	३२
	३.१.१ नाटककार व्यक्तित्व	३३
	३.१.२ कवि व्यक्तित्व	३४
	३.१.३ निबन्धकार प्रबन्धकार व्यक्तित्व	३४
	३.१.४ जीवनीकार व्यक्तित्व	३४
	३.१.५ कथाकार व्यक्तित्व	३५
	३.१.६ समालोचक व्यक्तित्व	३५
३.२	पौराणिकताका सापेक्षातामा प्रह्लाद नाटक	३५
३.३	प्रह्लाद नाटकमा पात्रविधान	३८
	३.३.१ शैली वैज्ञानिक वर्गीकरण	३९
	३.३.३ भूमिकाको आधारमा वर्गीकरण	४०
३.४	प्रह्लाद नाटकका पात्रहरूको विश्लेषण	४१
	३.४.१ प्रमुख पात्रहरू	४२
	३.४.२ सहायक पात्र	६१
	३.४.३ गौण पात्रहरू	९०
३.५	निष्कर्ष	१०२

**चौथो पच्छेद : संरचनाका आधारमा प्रह्लाद नाटक र
नायकत्व सम्बन्धमा विवाद**

१०४-११५

४.१	संरचनाका आधारमा प्रह्लाद नाटक	१०४
४.२	प्रह्लाद नाटको नायकत्व सम्बन्धमा विवाद	१०८
४.३	निष्कर्ष	११४

परिच्छेद पाँच : प्रह्लाद नाटकको चरित्रगत मुल प्रवृत्तिहरू	११६-१२४
५.१ पौराणिक पात्रको प्रयोग	११६
५.२ ज्ञान विज्ञानविचको वैचारिक सङ्घर्ष	११८
५.३ द्वन्द्वविधान	१२०
५.४ दार्शनिक वा वैचारिक पक्ष	१२२
५.५ सङ्ख्यात्मक दृष्टिले अधिक	१२३
छैठौँ परिच्छेद : निष्कर्ष	१२५-१३०

सन्दर्भसामग्री सूची

परिच्छेद एक शोध परिचय

१.१ विषय परिचय

नाटककार बालकृष्ण सम (१९५९-२०३८) नेपाली साहित्यका बहुमुखी प्रतिभा हुन् । साहित्यका सबैजसो विधामा कलम चलाए तापनि समको मुख्य प्रसिद्धि प्राप्तिको विधा चाँहि नाटक नै हो । समले सिर्जनशील कलम साहित्यका कविता, कथा, निबन्ध, नाटक, एकाङ्की, चित्रकला, दर्शन जस्ता विधामा कलम चलाएर आफ्नो विराट प्रतिभाको उर्वरता प्रस्तुत गरेका छन् । समले माध्यमिककालीन नाटक लेखनको (उर्दु, फारसीबाट अनुवाद परम्परा र जासुसी तिलस्मी) प्रवृत्तिलाई तिलाञ्जली दिदै 'वियोगान्त न नाटकम्' भन्ने पूर्वीय अवधारणालाई चिरेर पूर्ण रूपमा पाश्चात्य दुखान्त नाट्यचेतनालाई अबलम्बन गरी प्रथम आधुनिक नाटकको पगरी गुथ्न सफल देखिन्छन् । उनले सामाजिक, पौराणिक, ऐतिहासिक सुखान्त र दुखान्त प्रवृत्तिका नाटकहरू लेखेका छन् । ती मध्ये पनि पौराणिक विषयवस्तुलाई वरण गरेर लेखिएको उत्कृष्ट तथा महत्त्वपूर्ण सुखान्त नाटकका रूपमा प्रह्लाद नाटकलाई लिइन्छ । प्रह्लाद नाटकमा विषयवस्तुको संयोजन र प्राचीन आर्य संस्कृतिको रक्षाका निमित्त दैवी र मानवी पात्रहरूको प्रयोग गरिएको छ भने आधुनिक स्वार्थी, घमण्डी र विनासी सर्वसत्तावादी विज्ञानको विजयको निमित्त दानवी पात्रको प्रयोग गरिएको छ ।

नाटकमा हिरण्यकशिपु प्राचीन भारतवर्षमा राजाले विज्ञानको आडमा चक्रवर्ती राजा बन्ने र विषको प्रयोगबाट देवताहरू र मनुष्यलाई नष्ट गरी आफू संसारको सम्राट् बन्ने प्रयास गरेका छन् भने अहिंसा, वैष्णवी, देवी, ब्रह्मा आदिका मन्त्रले प्रह्लाद चुनौती दिदै 'ज्ञान मर्दछ हासेर रोइ विज्ञान मर्दछ' भन्ने उक्तिलाई सार्थक बनाएको कथावस्तु समावेश गरिएको छ । सबै दैत्यहरू दानवपट्टी नलागेका देवताहरूले दैत्यसंग डराएर विष समन गर्ने कला प्रह्लादलाई सिकाएको र प्रह्लादकै तर्क, बुद्धि र बलियो प्रतिपक्षपनले राक्षसको विनास र मनुष्य एवम् देवताहरूको रक्षा भएको पौराणिक विषयवस्तु यस नाटकमा रहेको छ । यसै कथावस्तुलाई पुष्टि गर्न

आएका विविध प्रकारका पात्रहरूको अवस्था प्रकृति नै यस अध्ययनको मुख्य विषयवस्तु रहेको छ ।

१.२ समस्या कथन

नेपाली साहित्यका जाज्वयमान तीन नक्षत्रमध्ये एक मानिने बहुमुखी एवम् विराट प्रतिभाका धनि नेपाली नाट्यसम्राट बालकृष्ण समद्वारा विरचित 'प्रह्लाद' नाटकका बारेमा विभिन्न समालोचनात्मक कृतिहरू एवम् पत्रपत्रिकाहरूमा विभिन्न समालोचक एवम् समीक्षकले टीका टिप्पणी गरेको भए तापनि यस नाटकभित्र रहेका पात्रहरूको बारेमा केन्द्रित रहेर कुनै पनि शोधकार्य हुन सकेको देखिदैन । साथै यस नाटकको बारेमा विभिन्न पक्षमा शोधकार्य सम्पन्न भइसकेको भए तापनि नाटकको पात्रमा केन्द्रित भएर नाटकको नायकत्व छुट्याउने एवम् नायक को हो त ? कसलाई नायक मान्ने ? कुन पात्रको भूमिका नाटकमा बढी देखिन्छ ? साथै प्रह्लाद नाटकभित्र केन्द्रित भएर पात्र विधानगत रूपमा हालसम्म कुनै पनि शोधकार्य नभएको देखिन आएकोले प्रह्लाद नाटकको पात्रविधानगत अध्ययन गर्नु नै प्रमुख समस्या रहेको छ भने यसै समस्यासँग गाँसिएर निम्न समस्याहरू आएका छन् -

यो शोधपत्र निम्नलिखित समस्यामा केन्द्रित रहेको छ :

- (क) प्रह्लाद नाटकमा के-कस्ता पात्रहरूको प्रयोग भएको छ र तिनको स्रोत के रहेको छ ?
- (ख) प्रह्लाद नाटकमा नायकत्व सम्बन्धी के-कस्तो विवाद रहेको छ ?

माथि उल्लेखित समस्यामा केन्द्रित रहेर प्रस्तुत शोधपत्र तयार गरिएको छ ।

१.३ शोधकार्यको उद्देश्य

प्रस्तुत शोधकार्यको उद्देश्य प्रह्लाद नाटकमा पात्रविधान विषयक अध्ययन गर्नु रहेको छ भने यही मूल उद्देश्यसँग सम्बन्धित निम्न उद्देश्यहरू यस शोधपत्रमा आएका छन् :

- (क) प्रह्लाद नाटकमा प्रयुक्त पात्रहरूको चरित्रचित्रण गरी तिनीहरूको स्रोत पहिल्याउनु
- (ख) प्रह्लाद नाटकमा नायकत्व सम्बन्धमा रहेको विवादलाई निक्क्यौल गर्नु ।

१.४ पूर्वकार्यको समीक्षा

नाटककार बालकृष्ण समका अन्य नाटकहरूको अध्ययन गरेको पाइए तापनि 'प्रह्लाद' नाटकको पात्रविधानगत अध्ययन गरिएको पाइदैन । यस नाटकमा प्रयुक्त पात्रहरूमा केन्द्रित रहेर छुट्टै शोधपरक अध्ययन नभए पनि विभिन्न पुस्तक पत्रपत्रिकामा यस नाटकका बारेमा छिटफूट रूपमा समीक्षा गरेको पाइन्छ । तिनै पुस्तक तथा पत्रपत्रिकाहरूमा प्रह्लाद नाटकका पात्रहरूका बारेमा उल्लेख भएका सूचनाहरूलाई पूर्वकार्यका रूपमा कालक्रमिक रूपमा यहाँ उल्लेख गरिएको छ ।

वासुदेव त्रिपाठी, (२०२८) ले 'विचरण' नामक पुस्तकमा प्रह्लाद नाटकमा ज्ञान र विज्ञान, आस्तिकता र नास्तिकता, आध्यात्मिकता र भौतिकवाद अथवा ईश्वरवाद र अनिश्वरवादका प्रवक्ता पक्षधारका रूपमा देखापर्ने प्रह्लाद र हिरण्यकशिपु आधुनिक विचारभूमिमा अडेका छन् । प्रह्लाद पुराना पात्र भएर पनि गान्धिसम्मका आस्तिक चेतनाका प्रवक्ता र प्रयोक्ता देखा पर्छन् भने प्राचीन हिरण्यकशिपु पनि नवीन वैज्ञानिक सन्दर्भ ग्रहण पात्रका रूपमा रहेको उल्लेख गरेका छन् ।

योगराज पौडेल (२०३१) 'प्रह्लाद नाटक: केही विशेषता' 'रूपरेखा' समीक्षात्मक लेखमा चरित्र संयोजन र दार्शनिक कोणबाट नाटकको विवेचना गरेका छन् । पौराणिक कथालाई नाटकीयताको स्वरूप प्रदान गर्न मौलिक पात्र रोध, फेन र तमुल आदि जन्माउनु नाटककारको ठूलो विशेषता हो । यिनै पात्रको सिर्जनाले गर्दा गत्यात्मक बन्न पुगेको छ । प्रस्तुत नाटक परस्पर विरोधी वा दुई दर्शनलाई लिएर अगाडि बढेको छ । ज्ञानवादी आध्यात्मिक दर्शनको प्रतिनिधित्व प्रह्लादले गरेको छ भने विज्ञानवादी वा भौतिकवादी दर्शनको प्रतिनिधित्व हिरण्यकशिपुले गरेको छ । समले नाटकको दोस्रो संस्करणमा ज्ञान र विज्ञानको समन्वय गर्न खोजेको कुरा बताएका भएपनि प्रह्लाद

नाटकको भुकाव भने ज्ञानवादतर्फ नै रहेको छ, भन्ने धारणा समीक्षकहरूको रहेको छ, भनी उल्लेख गरेका छन् ।

हृदयचन्द्रसिंह प्रधान (२०३६) ले 'केही नेपाली नाटक' नामक कृतिमा बालकृष्ण समका रचनामध्ये श्रेष्ठ मलाई प्रह्लाद लाग्यो । प्रह्लाद यद्यपि पौराणिक भएको हुनाले मौलिक होइन तर श्रीमद्भागवतको आधारमा रचिएको भए तापनि यो प्रह्लाद नाटकमा भएका कुराहरू जम्मै नभएको र निजी मौलिकता पनि धेरै भएकाले शैलीको मात्र मौलिक होइन बरू यो प्रह्लाद सिंगै नै मौलिक भन्न सकिन्छ, भनी उल्लेख गरेका छन् ।

रन्तध्वज जोशी (२०३९) ले 'नेपाली साहित्यको भ्रलक' नामक पुस्तकमा समजीको ईश्वर सम्बन्धी धर्म र पन प्रह्लादको चरित्रमा र अविश्वास कशिपुको चरित्रको रूपमा अभिव्यक्त भएको छ । त्यसैले स्वभाविक रूपमा नै प्रह्लाद नाटकमा उच्चकोटीको अन्तर्द्वन्द्व सृष्टि भएको छ, भनी उल्लेख गरेका छन् ।

केवशप्रसाद उपाध्याय (२०४९) ले 'नाटकमा द्वन्द्वको स्थान र प्रह्लादको द्वन्द्वविधान' 'प्रज्ञा' नामक पत्रिकामा प्रह्लाद नाटकमा दानव, देवता र मानव नाटकीय द्वन्द्वमा प्रत्यक्ष, अप्रत्यक्ष रूपमा संलग्न हुन्छन् । यहाँ द्वन्द्व/जातीय स्तरमा छ, भने विचारका स्तरमा पनि छ र मूल द्वन्द्व विचारकै छ । जातीय स्तरमा तीन जाति रहेपनि द्वन्द्वका सन्दर्भमा दानव र देवता एक अर्काविरुद्ध क्रियाशील छन् र मानव अप्रत्यक्ष रूपमा अथवा मानसिक रूपमा देवतासँग गासिएका छन्, भनी उल्लेख गरेका छन् ।

तानाशर्मा (२०५०) ले 'सम र समका कृति' नामक पुस्तकमा साहित्यिकताले वैशिष्ट्यको धुरी छोएको छ । त्यस्तै प्रह्लादमा आध्यात्मिकता र भौतिकताको समन्वयद्वारा हुने सुन्दर भविष्यको कामना गरिएको छ, भनी उल्लेख गरेका छन् ।

डा.तारानाथ शर्मा (२०५१) ले 'नेपाली साहित्यको इतिहास' नामक पुस्तकमा समका पौराणिक नाटकहरूमा आफ्नै प्रकारका उच्च बौद्धिक र दार्शनिक व्याख्याहरू हुन्छन्, प्रह्लादद्वारा उनले भौतिकवाद र अध्यात्मवादको मितेरी लगाउने दर्शनको प्रतिपादन गरिएको छ, भनी उल्लेख गरेका छन् ।

रामचन्द्र पोखरेल (२०५१) 'नाटककार बालकृष्ण सम र उनका प्रह्लाद नाटक' 'दृष्टिकोण' नामक पत्रिकाको समीक्षात्मक लेखमा पोखरेलले नाटकमा नायकभन्दा खलनायक सक्रिय र जीवन्त छ भने प्रह्लादको चरित्र स्वतन्त्र रूपमा विकसित नभएर नारदको अर्ती र उपदेशद्वारा विकसित भएको छ । नाटकको आदिदेखि अन्तसम्म ज्ञानवादी पात्र र विज्ञानवादी पात्र आ-आफ्नो आस्था र अडानमा दृढ छन् । समले प्रह्लादकामाध्यमबाट अध्यात्मवादलाई चिनाएका छन् भने हिरण्यकशिपुका माध्यमबाट भौतिकवादलाई चिनाएका छन् । प्रह्लादका सामुन्ने हिरण्यकशिपुले आफ्नो हार स्वीकार्नु भनेको अध्यात्मवादका सामुन्ने भौतिकवादले आफ्नो हार स्वीकार गर्नु हो । भौतिकवादको पराजय र अध्यात्मवादको विजय देखाउनु नै प्रह्लाद नाटकको मूल उद्देश्य हो भन्ने धारणा समीक्षकहरूको रहेको छ भनी उल्लेख गरेका छन् ।

भीष्मप्रसाद श्रेष्ठ (२०५९) ले 'प्रह्लाद नाटकको कृतिपरक अध्ययन' नामक शोधपत्रमा प्रह्लाद नाटक द्वन्द्वात्मक र कथावस्तुप्रदान नाटक भए पनि पात्रहरूको चरित्रचित्रण अत्याधिक प्रभावकारी भएको छ । यो बहुलपात्र योजना भएको नाटक हो । यस नाटकमा प्रमुख पात्रहरूले विचारको प्रतिनिधित्व गरेका हुनाले पात्रहरू व्यक्तिकेन्द्री नभइ प्रतिनिधिमूलक र वर्गगत बन्न पुगेका छन् भनी उल्लेख गरेका छन् ।

नरहरि उपाध्याय (गौतम) (२०६६) ले 'बालकृष्ण समका नाटकमा पात्रविधान' नामक विधावारिधी शोधपत्रमा समका नाटकमा बाल, किशोर, युवा, प्रौढ र वृद्ध गरी सबै उमेरका पात्रहरूको प्रयोग भएको देखिन्छ । नाटकमा देव, दानव र मानव गरी तीनवटै जातिका पात्रको प्रयोग भएको भए पनि मूलतः देव र दैत्य जातिकै पात्रको बहुल्यता देखिन्छ भनी उल्लेख गरेका छन् ।

यसर्थ समका विविध व्यक्तित्वका बारेमा अध्ययन अनुसन्धान कार्य भएको पाइन्छ तर प्रह्लाद नाटकमा केन्द्रित भएर यसको पात्रविधानगत रूपमा अध्ययन भएको छैन । यसको कृतिपरक अध्ययन भएपनि आजसम्म यस नाटकमा रहेका विविध पात्रहरूलाई प्रमुख, सहायक र गौण पात्रका रूपमा छुट्टाई प्रमुख पात्रहरूको

चरित्रचित्रण गर्नु तथा नायकत्वको किटान गरी पात्रविधानगत रूपमा अध्ययन गर्नु नितान्त आवश्यक भएकाले यही कुरालाई मनन गरी यो शोधकार्य गरिएको छ ।

माथि उल्लेखित पूर्वकार्यहरू अत्यन्त भिन्ना, छोटो र अपूर्ण छन् । प्रह्लाद नाटकको पात्रविधान प्रत्येक पात्रको अवस्था आदिको बारेमा गहिरो अध्ययन भएको पाइदैन तसर्थ प्रह्लाद नाटकको पात्रविधानको विशद् अध्ययन एवम् विवेचना जरूरी देखापर्छ ।

१.५ अध्ययनको औचित्य

बालकृष्ण समद्वारा रचित यस प्रह्लाद नाटकका बारेमा विभिन्न समालोचक तथा समीक्षकहरूले गरेका टिप्पणी र विवेचनाहरूले मात्र यसको अध्ययन पूर्ण नभएकाले यो शोधपत्र समको प्रह्लाद नाटकमा पात्रविधान कस्तो रहेको छ ? नायकत्व को हो ? त भनी जानकारी लिन चाहने तथा बालकृष्ण समको प्रह्लादमा कति पात्र छन् भनी बुझ्न चाहने जो कोही जिज्ञासु पाठकहरू तथा साहित्यानुरागी सबै लाभान्वित हुनेछन् । यो सुखान्त नाटक हो । यस नाट्यकृतिको नाटकीय संरचना, सैद्धान्तिक पृष्ठभूमिका साथै समको यस नाटकको विश्लेषण एवम् मूल्याङ्कन भइसकेको सन्दर्भमा पात्रविधानगत अध्ययन नभएकाले यो शोधपत्र यही उद्देश्य पूर्तिका निमित्त लेख्नु आवश्यक भएको हुनाले यही नै यस शोधपत्रको अध्ययनको औचित्य र महत्त्व पनि हो । साथै पात्रविधान गर्नुभन्दा पहिला नायकत्वमा देखा परेका विवाद टुङ्ग्याउनु तथा विभिन्न तर्क एवम् कृतिमा खेलेको भूमिकाका आधारमा पुष्टि गर्नु समेत यसको महत्त्व रहेको छ ।

प्रस्तुत शोधपत्रको पुस्तकालयीय अध्ययन परम्पराको विकासमा पनि सहयोग पुऱ्याउने छ । यो शोधपत्र विश्लेषणात्मक रूपमा तयार गरिएका हुनाले भावी शोधकर्ताहरू तथा अनुसन्धानदाताहरूको लागि समेत उपयोगी हुनेछ । यो नै यस अध्ययनको औचित्य र महत्त्व हो ।

१.६ शोधकार्यको सीमाङ्कन

प्रस्तुत शोधकार्यमा नाटककार बालकृष्ण समद्वारा रचित दुई दर्जनजति पूर्णाङ्की नाटकहरूमध्ये प्रह्लाद नाटकको पात्रविधान विषयक अध्ययन गरिएको छ । कतिपय प्रसङ्गमा समका अन्य नाट्यकृतिहरूको नाम आए तापनि यहाँ मूलतः प्रह्लाद नाटकभित्र केन्द्रित रहेर पात्रविधानको मात्र अध्ययन गरी शोधकार्य सम्पन्न गरिएको छ । यसर्थ प्रह्लाद नाटकको पात्रविधानगत अध्ययन यसको क्षेत्र हो भने यसकै केन्द्रियतामा अध्ययन गरिने भएकाले अन्य कृतिका बारेमा तथा अन्य विविध पक्षका बारेमा विश्लेषणात्मक अध्ययन अनुसन्धान नगरिकन यसमै सीमित हुनु शोधपत्रको सीमा रहेको छ । कुनै पनि हालतमा नाटकको अन्य पक्षमा नगइ केवल पात्रविधानमा मात्र केन्द्रित रहनु नै यसको सीमा रहेको छ । साथै प्रह्लाद नाटकको नायकत्वका सम्बन्धमा रहेको विवादलाई विभिन्न तर्कहरूद्वारा सुल्झाउने प्रयत्न गरिएको छ । नायकत्व के हो ? सो को समेत कितान गरी मुख्य, सहायक, गौण पात्रहरूलाई तिनीहरूको कार्य भूमिकाका आधारमा र नाटकका (दृश्य र परिवेश) मा तिनीहरूको उपस्थितिका आधारमा चरित्रचित्रण गरी शोधकार्यलाई चरित्रविधानमा मात्र सीमित गरिएको छ ।

१.७ सामग्री सङ्कलन र शोधविधि

प्रस्तुत शोधकार्यको शीर्षक प्रह्लाद नाटकमा पात्रविधान विषयक अध्ययन भएकाले सामग्री सङ्कलनका लागि पुस्तकायीय अध्ययन पद्धतिलाई अबलम्बन गरिएको छ । साथै आवश्यकता अनुसार विषय विशेषज्ञहरूसँग समेत सम्पर्क गरी आवश्यक सल्लाह तथा सुझावहरू लिइएको छ । सामग्री सङ्कलनका क्रममा मूल र गौण दुवै स्रोतहरूको समेत सहयोग लिइएको छ । मूलस्रोतका रूपमा समको प्रह्लाद नाटकलाई नै र अन्य यसमा केन्द्रित रचनाहरूलाई समेत लिइएको छ भने गौण स्रोतको रूपमा नाटककार बालकृष्ण समसँग समालोचनात्मक तथा प्राज्ञिक अभिव्यक्तिहरूलाई लिइएको छ । सङ्कलन सामग्रीहरूको प्रस्तुतीकरणमा वस्तुपरक वर्णनात्मक र विश्लेषणात्मक पद्धति अपनाइएको छ ।

१.८ शोधपत्रको रूपरेखा

प्रस्तुत शोधकार्यलाई व्यवस्थित एवम् सङ्गठित रूप दिनका लागि छ, परिच्छेदभिन्नका मूल शीर्षकमा विभाजन गरी आवश्यकता अनुसार उपशीर्षक समेत राखेर अध्ययन गरिएको छ ।

- पहिलो परिच्छेद : शोध परिचय
- दोस्रो परिच्छेद : नाटकको सङ्क्षिप्त सैद्धान्तिक चर्चा र चरित्रको भूमिका
- तेस्रो परिच्छेद : बालकृष्ण समको परिचय, पौराणिकताका सन्दर्भमा प्रह्लाद र प्रह्लाद नाटकमा पात्रविधान
- चौथो परिच्छेद : संरचनाका आधारमा प्रह्लाद नाटक र नायकत्व सम्बन्धमा विवाद
- पाँचौँ परिच्छेद : प्रह्लाद नाटकको चरित्रगत मूल प्रवृत्तिहरू
- छैटौँ परिच्छेद : निष्कर्ष, प्राप्ति

सन्दर्भसामग्री सूची

दोस्रो परिच्छेद

नाटकको सङ्क्षिप्त सैद्धान्तिक चर्चा र चरित्रको भूमिका

२.१ विषयप्रवेश

साहित्यका विविध विधाहरूमध्ये नाटक सबैभन्दा पुरानो तथा समृद्ध विधा हो । साहित्यका श्रव्य र दृश्य विधामध्ये नाटक दृश्यविधा अन्तर्गत पर्दछ । नाटकलाई रूपकका दश भेदमध्ये एउटा भेदका रूपमा मानिएको छ (थापा, २०५० : ६३) । यस विधाको थालनी कहिलेदेखि भयो भन्ने कुरा पत्ता लगाउन अत्यन्तै कठिन छ तापनि यसको थालनी मानव सभ्यता जहिलेदेखि सुरु भयो त्यही समयदेखि नै भएको कुरा प्रष्ट हुन आउँछ । जब देखि मानिसले आफ्ना दैनिक कार्यकलाप अन्तर्गत हाउभाउको थालनी, बोलीचाली र क्रियाकलाप तथा अन्य विविध प्रकारका व्यवहार सञ्चालन गर्दै गए तत्पश्चात मानव सभ्यतामा अभिनय सम्बन्धी व्यवहारिक कौशल विस्तारै बढ्दै गयो र यसै प्रचलनबाट नाटकको विजारोपण भएको हो भन्ने विद्वानहरूको मान्यता रहि आएको छ । नाटक पूर्व र पश्चिम दुबैतर्फ सुदीर्घ परम्परामा रहि आएको छ । नाटकलाई परिचय दिने सन्दर्भमा पूर्वीय तथा पाश्चात्य विद्वानहरूले आ-आफ्नै तरिकाले चिनाउने गरेको पाइन्छ । पूर्वीय धारणा अनुसार ब्रह्माले नाटकको रचना गरेका हुन् र उनी नै नाटकका पितामह हुन् (भरतमूनि नाट्यशास्त्र अनु.) । त्यस्तै पाश्चात्य मान्यता अनुसार विभिन्न धार्मिक उत्सवहरूमा प्रस्तुत गरिने गीत र नृत्य कार्यक्रमहरू देखाइने र त्रासदी नृत्यमा डायोनिसस र एडास्टस देवताले भोग्नु परेको आपतविपत्तको कथाको वर्णन गर्ने प्रचलन थियो (उपाध्याय, २०५२ : १) ।

नाट्यविधा साहित्यको नवीन विधा नभएर प्राचीन एवम् प्रिय विधा समेत मानिँदै आएको छ । संस्कृत साहित्यमा यसलाई रूपकको एक भेदका रूपमा लिँदै आएको पाइन्छ । पूर्वीय वाङ्मयका अधिष्ठता एवम् नाट्यशास्त्रका रचयिता भरतमूनिंले आफ्ना रचनामा दश रूपकको उल्लेख गरेका छन् । तिनै दश रूपकमध्ये एक भेदका रूपमा नाटकलाई उल्लेख गरेका छन् । त्यस्तै उनको नाटकमा लोक जीवनको

अनुकरण हुन्छ ती विभिन्न भाव र विभिन्न अवस्थाबाट सु-सम्पन्न हुन्छन् (थापा, २०५० : ६४) ।

२.२ नाटकका तत्त्वहरू

नाटकका अङ्ग वा पक्षहरूलाई नाट्यतत्त्व भनिन्छ । नाट्यतत्त्व त्यस्ता कारकहरू हुन् जसबाट नाटकको आकार खडा हुन्छ । नाटक पूर्व र पश्चिम दुबैतिर प्राचीनतम विधा मानिन्छ । पूर्वको प्रथम काव्यशास्त्री वा नाट्यशास्त्रीय ग्रन्थ भरतमुनिको नाट्यशास्त्रले जति महत्त्व दिएको छ त्यत्तिकै महत्त्व पश्चिमा विद्वान अरस्तुको काव्यशास्त्रले पनि दिएको छ (मलिक, सन् १९९४ : ३) नाटकका अनिवार्य अङ्गहरूलाई नाट्यतत्त्व भनिन्छ । नाट्यतत्त्वहरूको उचित संयोजनबाट नै नाटकले आकार ग्रहण गर्दछ । नाटकका तत्त्व अनिवार्य र वैकल्पिक दुबै किसिमका भए पनि अधिकांश नाट्यविवेचकहरूले मूलतः आफूले प्रमुख ठानेका तत्त्वको मात्र उल्लेख गर्ने गरेको पाइन्छ भने केहीले अनिवार्य र वैकल्पिक दुबैको उल्लेख गरेको पाइन्छ (उपाध्याय, २०५२ : ४७) ।

पूर्वीय नाट्याचार्यहरूले नाटकका विभिन्न तत्त्वको उल्लेख गरेका भए पनि वस्तु, नेता र रस तीनवटा तत्त्वलाई बढी महत्त्व दिएको पाइन्छ (उपाध्याय, २०५२ : ४८) । त्यस्तै पाश्चात्यका नाट्याचार्य अरस्तुले नाटकका कथावस्तु, चरित्रचित्रण, पदावली, विचारतत्त्व, दृश्यविधान र गीत जस्ता छ वटा तत्त्वहरूको उल्लेख गरेको पाइन्छ (उपाध्याय, २०५६-५७ : ५६) । नेपाली विद्वान भानुभक्त पोखरेलले कथावस्तु, पात्र, अभिनय, देशकाल, उद्देश्य र शैलीलाई नाटकका तत्त्व मानेको पाइन्छ (पोखरेल, २०४० : १५२) त्यस्तै दयाराम श्रेष्ठ र मोहनराज शर्माले कथानक, चरित्रचित्रण, संवाद, वातावरण र अन्य उपकरणहरूको पनि नाटकमा प्रयोग भएको हुन्छ भन्ने कुरा उल्लेख गरेका छन् (श्रेष्ठ र शर्मा, २०४० : १४९) । केशवप्रसाद उपाध्यायले विषयवस्तु, चरित्र, कथोपकथन, भाषाशैली, देशकाल, वातावरण, जीवनदर्शन र अभिनय गरी नाटकका सातवटा तत्त्व मानेको पाइन्छ (उपाध्याय, २०४० : ९५) । मोहनहिमाशु थापाले कथावस्तु, पात्र, संवाद, भाषाशैली, वातावरण र उद्देश्य गरी छ वटा तत्त्व मानेका छन् (थापा, २०५० : ६७) ।

नाटकका तत्त्व सम्बन्धी विद्वानहरूबिच मतैक्य नदेखिए तापनि यिनीहरूका धारणालाई मनन गर्दै नाटकका प्रमुख तत्वहरूलाई निम्नलिखित रूपमा निर्धारण गर्नु उपयुक्त देखिन्छ ।

- | | | |
|--------------|--------------|------------|
| (क) कथावस्तु | (ख) पात्र | (ग) परिवेश |
| (घ) भाषा | (ङ) उद्देश्य | (च) शैली |

माथिका तत्वहरू आ-आफ्नै ठाउँमा विशिष्ट एवम् मूल्यवान छन् किनभने यी सबै तत्वको सामूहिक प्रभाव नै नाटकको आत्मा हो । यी सबै प्रमुख तत्व हुन् भने द्वन्द्व, अभिनय र अङ्ग दृश्य सहायक तत्व हुन् ।

२.२.१ कथावस्तु

प्रचीन समयदेखि नै पूर्व एवम् पश्चिमका साहित्यिक चिन्तकहरूले कथावस्तुका बारेमा व्यापक रूपमा चर्चा गरेको पाइन्छ । कथावस्तु नाटकको आधारवस्तु हो । जसको निर्माण सामान्य वा जटिल घटनाहरूको संयोजनबाट हुन्छ । यसलाई कार्यकारणहरूको तारतम्यपूर्ण सुत्रबद्ध स्वरूप वा घटनाहरूको संगठन भन्न सकिन्छ (प्रधान, २०५२ : ७) । संस्कृत काव्यशास्त्रमा वस्तु, नेता र रसको उल्लेख भएकाले र वस्तु भनेको कथावस्तु नै भएकाले पनि यसको महत्त्व कम नभएको देखिन्छ (त्रिपाठी, २०४८ : ५५) । कथावस्तुको संयोजनभिन्न नाटकको उद्देश्य पनि एकाकार भएर आएको हुन्छ । कथावस्तुले विभिन्न घटनाहरूलाई एक सुत्रमा बाँध्छ र नियन्त्रण पनि गर्दछ तर यसमा घटनाहरूको क्रमबद्ध, अन्वितिमूलक र कार्यकारण सम्बन्ध मिलेको हुनुपर्दछ । त्यसै गरी कार्यान्विति, पूर्णता, संभाव्यता, आवश्यकता, सहज आङ्गिक विकास, कुतुहल र साधारणीकरण जस्ता अरस्तुले मानेका कथावस्तुका मूल प्रवृत्ति पनि नाटकका कथावस्तुका निम्ति आवश्यक ठानिन्छ ।

पूर्व र पश्चिम दुवैतर्फ कथावस्तुका प्रकारलाई विभिन्न आधारमा विभाजन गरेको पाइन्छ ।

(क) स्रोतका आधारमा कथावस्तु

संस्कृत नाट्यशास्त्रमा प्रख्यात, उत्पाद्य र मिश्र गरी ३ किसिमका मानिएको छ । प्रख्यात कथावस्तु इतिहास, पुराण र दृश्यकथामा आधारित हुन्छ । उत्पाद्य कथावस्तु विशुद्ध मौलिक कल्पनामा केन्द्रित हुन्छ भने प्रख्यात र उत्पाद्यको समिश्रण चाँहि मिश्र कथावस्तुमा पाइन्छ । संस्कृतमा प्रख्यात कथावस्तुलाई नै सर्वोपरी स्थान दिइएको पाइन्छ तर आजभोलि आएर इतिहास, पुराण वा दन्त्यकथामा आधारित नाटकहरूको प्रचलन हराउँदै गएको पाइन्छ (थापा, २०५० : ६७) ।

(ख) कथाको दृष्टिका आधारमा कथावस्तु

संस्कृत नाटकमा कथाको दृष्टिले कथावस्तुको विभाजन गरेको छ । कथाको दृष्टिले कथावस्तु दुई प्रकारका हुन्छन् । आधिकारिक कथावस्तु र प्रासंगिक कथावस्तु नाटकको मूल कथासँग सम्बद्ध कथावस्तुलाई आधिकारिक कथावस्तु मानिन्छ भने नाटकमा प्रसङ्गवश विचमै प्रयोग हुने अन्य तत्वलाई प्रासंगिक कथावस्तु भनिन्छ (थापा, २०५० : ६९) ।

(ग) स्वरूपका दृष्टिले कथावस्तु

एरिस्टोटलले कथावस्तुलाई स्वरूपका दृष्टिले सरल र जटिल गरी दुई भागमा वर्गीकरण गरेका छन् । जून कथावस्तुमा कार्यव्यापार वास्तविक अर्थमा एक र अविच्छिन्न हुन्छ त्यो सरल हो । जटिल कथावस्तु त्यो हो जसमा स्थिति विपर्यय वा अभिज्ञानका सहायताबाट अथवा दुबैका सहकारिताबाट भाग्य परिवर्तन हुन्छ (उपाध्याय, २०५२ : ६५) ।

(घ) गठनका दृष्टिले कथावस्तु

गठनका दृष्टिले पनि कथावस्तु विन्यस्त र शिथिल गरी दुई प्रकारको देखिन्छ । विन्यस्त कथावस्तु सुसङ्गठित र सुनियोजित हुन्छ । यसमा कुनै पनि अनावश्यक अङ्क, दृश्य वा प्रसङ्गलाई समावेश गरिएको हुन्छ । नाटकका घटना र प्रसङ्गहरू

एक अर्कासँग असम्बन्धित छन् भने त्यस्तो कथावस्तुलाई शिथिल भनिन्छ (थापा, २०५० : ६९) ।

पूर्वीय आचार्यहरूले पनि नाटकीय कथावस्तुको विकासक्रमको समुचित व्यवस्थाका लागि आरम्भ, प्रयत्न, प्राप्त्याशा, नियताप्ति र फलागम गरी पाँचवटा कार्यावस्थाको उल्लेख गरेको पाइन्छ (थापा, २०५० : ७०) ।

अरस्तुले कथावस्तुका विवृत्ति र संवृत्ति गरी दुई भाग देखाएका छन् । कार्यारम्भदेखि नायकको उत्कर्ष विन्दुसम्म विवृत्ति र त्यसपछि अन्त्यसम्मको भाग संवृत्ति हो (त्रिपाठी, २०४८ : ६०) । यस सन्दर्भलाई पाश्चात्य नाट्यशास्त्रमा पछि प्रचलित कथावस्तुका पाँच अवस्था र पूर्वीय नाट्यशास्त्रका कार्यावस्थासँग तुलना गरेर हेर्ने काम नरेन्द्रले गरेको पाइन्छ भन्दै वासुदेव त्रिपाठीले विवृत्ति भाग अन्तर्गत पश्चिमा नाट्यशास्त्रका आरम्भ, सङ्घर्ष विकास र चरम पर्दछन् अनि पूर्वीय नाट्यशास्त्रमा आरम्भ, प्रयत्न र प्राप्त्याशा पर्दछन् भनेका छन् (त्रिपाठी, २०४८ : ६०)

कथावस्तुको संरचना, अङ्ग, प्रकार आदिका सम्बन्धमा नाटककार र नाट्यशास्त्रीहरूको दृष्टिमा समयानुसार परिवर्तन आएको देखिन्छ । प्राचीन ग्रीक र संस्कृतका नाटकदेखि लिएर आधुनिक नाटकहरूसम्म आइपुग्दा कथावस्तु सम्बन्धी धारणामा केही परिवर्तन र नयाँ दृष्टिकोण देखिए तापनि प्राचीन काव्यशास्त्रीहरूले कथावस्तुका बारेमा भनेका आधारभूत मान्यता र दृष्टिकोणहरूलाई आज पनि अस्वीकार गर्न सकिन्न ।

२.२.२ पात्र

नाटक साहित्यका विभिन्न विधाहरूमध्ये सर्वाधिक सशक्त एवम् प्राचीन विधा मानिन्छ । नाटकको संरचना विभिन्न संरचक घटकहरूको संयोजनबाट सम्पन्न हुन्छ । ती संरचक घटकहरूमध्ये पात्रविधान नाटकको अनिवार्य एवम् महत्त्वपूर्ण विधा हो । चरित्र नाटकको अत्यन्तै महत्त्वपूर्ण र सशक्त तत्त्व हो । सम्पूर्ण नाटकीय कार्यव्यापार सम्पन्न गर्न चरित्रकै भूमिका सर्वोपरी देखा पर्दछ । नाटक अभिनयप्रधान विधा भएकाले पनि नाटकमा पात्रको महत्त्व भन्दा बढी देखा पर्दछ । चित्रण भन्नाले सामान्य

अर्थमा पात्रहरूको कार्यव्यापार तथा अभिनय बुझिन्छ (प्रधान, २०५२ : ८) । नाटकीय कार्यव्यापारलाई व्यवस्थित र सुगठित रूपमा विकास गराउने चरित्र विशेष नै पात्र हुन् । नाटकको कथावस्तुसँग सम्बन्धित रहेर घटना जन्माउँदै चरमोत्कर्षमा पुऱ्याउने एवम् नाटकीय व्यक्तित्व वा पात्रलाई चरित्र भनिन्छ (थापा, २०५० : ८४) । नाटकलाई विश्वसनीय बनाउन र दर्शक वा पाठकले साधारणीकरण गर्नसक्ने बनाउँन नाटकमा प्रयोग गरिने पात्रहरू कथा अनुकूल र स्वभाविक हुनुपर्दछ र नाटककारले आफ्नो जीवनजगत सम्बन्धी चिन्तन धारा वा दृष्टिकोण पात्रमार्फत नै व्यक्त गर्नुपर्ने भएकाले पनि नाटकमा पात्रको भूमिका महत्त्वपूर्ण मानिन्छ (भण्डारी, अन्य, २०६४ : ३४९) । नाटकमा पात्रको क्रियाकलापमा देखापर्ने आरोह अवरोह द्वन्द्व प्रतिद्वन्द्व र घातप्रतिघातबाट नै नाटकले उत्कर्षता प्राप्त गर्दछ ।

कुनै नाटक वा कृतिमा आउने वा चलचित्रमा अभिनय गर्ने व्यक्तिलाई पात्र भनिन्छ । नाटकीय कार्यव्यापार गर्दै यसलाई लक्ष्य वा फल प्राप्तिसम्म पुऱ्याउने व्यक्तिलाई पात्र भनिन्छ । यी पात्र नै चरित्र कहलाउँछन् (उपाध्याय, २०५२ : ४९) । यस्ता पात्रहरू मानवीय पात्र नभइ मानवीय अमानवीय दुबै खाले पात्रहरूको प्रयोग भएको पाइन्छ । पात्रहरू मानवीय, अमानवीय सत्य कथामा आधारित वा काल्पनिक जस्ता खाले पात्रहरूको पनि उपस्थिति भएको पाइन्छ । पात्र वा चरित्रले नाटकमा वक्ता र कार्यकर्ता दुबैको भूमिका पुरा गर्छन् । पात्र मानवीय मनोभाव र विचारका वाहक हुन्छन् । नाटकीय कार्यका साथै नाटकीय द्वन्द्वको सञ्चालनको भार पनि यिनीहरूमाथि नै हुन्छ (उपाध्याय, २०५२ : ४९) ।

२.२.२.१ पात्रविधान सम्बन्धी पूर्वीय धारणा

पूर्वीय नाट्यलक्षणा ग्रन्थहरूमा कथावस्तुपछि पात्रलाई दोस्रो महत्त्वपूर्ण तत्त्व मानेर यसका बारेमा व्यापक चर्चा परिचर्चा भएको पाइन्छ । पूर्वीय आचार्यहरूका अनुसार नाटकको प्रधान पात्रलाई नायक भनिएको छ र सर्वगुण सम्पन्न आदर्श पात्र वा गुणमा अग्रणी व्यक्ति नै नायक पदको अधिकारी हुन सक्ने कुराको उल्लेख गरिएको छ । पूर्वीय सन्दर्भमा पात्रलाई नेता भनिएको पाइन्छ भने अङ्ग्रेजीमा चरित्रलाई

Character 'क्यारेक्टर' भनिन्छ । नाटकमा काल्पनिक पात्रको बिम्ब सिर्जना गर्ने प्रक्रियालाई वा कार्यलाई चरित्रचित्रण भनिन्छ । संस्कृत नाट्याचार्य भरतमुनिले नाट्यशास्त्रमा पात्र वा चरित्रका बारेमा विस्तृत चर्चा परिचर्चा गरेको पाइन्छ । इतिहास तथा पुराणका विशिष्ट चर्चित व्यक्तिहरूलाई पात्रतत्त्व र नायकत्व प्रदान गर्दा रसनिष्पत्तिको लागि सहायक सिद्ध हुन्छ भन्ने पुर्वीय आचार्यहरूको भनाइ रहेको पाइन्छ (थापा, २०५० : ८४) ।

नाटकको सन्दर्भमा संस्कृत नाट्यसिद्धान्तमा नायक कुलीन, त्यागी, वीर, धनि, रूपवान, युवा, उत्साही, कार्यकुशल, लोकप्रिय, तेजस्वी, विदग्ध, मर्मज्ञ र चरित्रवान हुनुपर्छ भनिएको छ । यसरी नाटकको नायकलाई सर्व गुण सम्पन्न हुनुपर्छ भनिएको छ । त्यस्तै नायकमा शोभा, मार्धुय, गाम्भीर्य, धैर्य, तेज, लालित्य, और्ध्व्य, मीठो बोली बोल्ने, शत्रु र मित्र दुबैसँग मिठो व्यवहार गर्ने गुण हुनुपर्छ भनिएको छ (उपाध्याय, २०५२ : ४९) । स्वभाव भेदका दृष्टिले धिरोद्वात्त, धीरललित, धीरप्रशान्त र धीरोद्धत्त गरी नायकका चार प्रकार बनाइएका छन् (थापा, २०५० : ८५) । पूर्वमा मुख्य पात्र वा चरित्रमा नायक नायिका वा प्रतिनायकको व्यवस्था गरिएको पाइन्छ । पत्नी र अरू स्त्रीहरूको सुसम्बन्धका आधारमा अनुकूल, दक्षिण, शठ र धृष्ट गरी ४ किसिमका नायकको व्यवस्था पनि संस्कृत नाट्यशास्त्रमा उल्लेख गरिएको छ । त्यसै गरी स्वभाव अनुसार नायिका पनि स्वकीया, परकीया र सामान्या गरी ३ प्रकारका मानिएका छन् (थापा, २०५० : ८५-८६) ।

२.२.२.२ पात्रविधान सम्बन्धी पश्चिमी धारणा

पाश्चात्य देशहरूको सभ्यता एवम् संस्कृतिको मूल थलो ग्रीक भए जस्तो साहित्यमा नाट्यशास्त्रको आदि भूमि पनि ग्रीक नै मानिन्छ । पाश्चात्य नाट्यकलाको सैद्धान्तिक चर्चा गर्ने प्रथम आचार्य अरस्तु हुन् । यिनले कथानकपछि मात्र पात्रको महत्त्व अगाडि सारे, यी र यी पछिका पश्चिमका शास्त्रीयतावादी नाटकहरूमा चरित्रचित्रणलाई कथावस्तुपछिको महत्त्व दिए पनि यो सर्वत्र मान्य हुन सकेन (गुप्त, १०३) । अरस्तुका अनुसार चरित्र भनेको त्यो हो जसका आधारमा हामी

अभिनयकर्ताहरूमा केही गुणहरू आरोपित गर्छौं र चरित्र यसलाई भनिन्छ जसले कुनै व्यक्तिको रूचि अरूचिको पददर्शन गर्नका साथै कुनै नैतिक प्रयोजनलाई व्यक्त गर्दछ (त्रिपाठी, २०४८ : ६१-६२) ।

अरस्तुले पात्र असल हुनपर्ने कुरा अगाडि सारेका छन् । चरित्र निश्चित उद्देश्य प्राप्तिका लागि भर भग्दुर प्रयत्न गर्ने घटनाक्रमको सम्भाव्यतासँग आफूलाई ढाल्न सक्ने र अनुकरण गर्ने विशिष्ट प्रतिभा भएको हुनुपर्दछ । उनका अनुसार दुखान्तको नायक साधारण व्यक्तिभन्दा अधिक, चरित्रवान, विचारशील, निष्कपट र सुसंस्कृत हुन्छ तर उसको गुणभित्रै कुनै न कुनै दुर्लभता वा दोष रहिरहन्छ । यसैका कारण ऊ दुर्भाग्यको शिकार बन्दछ र आफ्ना सबै प्रयासहरूपछि पनि ऊ असफल बन्दछ (शान्ति मलिक, सन् १९९४ : ४९) । कार्यकलाप, कथोपकथन (संवाद) घटनाक्रम चेष्टा र अभिनय आदिद्वारा अप्रत्यक्ष रूपमा चरित्रचित्रण गर्नुपर्दछ । चरित्रचित्रणको उत्कृष्टतामा नै नाटकको अधिकांश सफलता निर्भर गर्दछ (उपाध्याय, २०५२ : ४९-५०) । आधुनिक नाटकको मनोवैज्ञानिक दृष्टिले पात्रको मानसिक एवम् भावनात्मक परिस्थितिहरूको राम्रो चित्रण गरिन्छ । चरित्र नाटकको प्राण हो किनकी आजको नाट्ययुग मनोविज्ञान प्रधान छ । मनोविज्ञानको केन्द्र यही चरित्र हो चरित्रले नाटकमा वक्ता र कार्यकर्ता दुबैको भूमिका पुरा गर्दछ । नाटकको सफलता स्वभाविक पात्रको आयोजनामा भर पर्दछ । आजको समयमा आएर विशिष्ट गुणयुक्त नायक मात्र नभई जुनसुकै मान्छे पनि नायक हुन सक्दछ (पोखरेल, २०४० : ६०) । नाटककारले पात्रको निर्माण गर्दा नाटकको मूल मर्मसँग सम्बन्धित देश कालको सापेक्षतामा रहेर शास्वस्तता र विश्वजनितताको पनि ख्याल गर्नु पर्दछ । सम्पूर्ण नाटकीय कायव्यापार वा कार्यभार पात्रमा निर्भर रहने हुँदा पात्र नाटकको अनिवार्य तत्त्व हो ।

२.२.३ परिवेश

नाटकको अर्को महत्त्वपूर्ण तत्त्व परिवेश हो । परिवेशलाई पर्यावरण, देशकाल आदि नामबाट पनि चिनिन्छ । नाटकका प्रत्येक घटनाहरू निश्चित स्थानविशेष र कालविशेषमा घटित हुने गर्छन् । पात्रहरू पनि परिवेश ठाउँ एवम् समयमा उपस्थित

भएर आफ्नो क्रियाकलाप र सम्भाषण गर्दछन् । नाटकमा स्थान र कालको यही महत्त्वपूर्ण भूमिकालाई मनन् गरेर संवादपछि परिवेश वा देशकाल वातावरणलाई महत्त्वका साथ विवेचना गरेको पाइन्छ । पात्रको कार्यव्यापार गर्ने र घटनाहरू घटित हुने वस्तुजगतलाई परिवेश भनिन्छ । परिवेशभित्र देशकाल र वातावरण दुबै कुरा समेटिन्छन् (शर्मा, २०५५ : ३९९) । वर्णित वस्तु वा चरित्र त्यसै युगको देश कालको वातावरणमा आवद्ध भई विश्वसनीय बन्छ । यसको प्रयोगविना कथावस्तुलाई विश्वसनीयता प्रदान गर्न र पात्रलाई यथार्थता प्रदान गर्न सम्भव हुन्न (प्रधान, २०५२ : १३) । नाटकमा कथावस्तु र पात्रको सम्बन्ध देशकाल र जीवनका विभिन्न परिस्थितिसँग आवद्ध बनेर आएको हुन्छ । नाटक देशकाल र वातावरण सुहाउँदा घटना र पात्रहरूको समावेशले मात्र जीवान्त बन्न सक्छ । परिवेश वा वातावरणको अभावमा नाटकका चरित्रले पनि पूर्णता पाउन सक्दैनन् किनकी पात्रचित्रणको आधार पनि परिवेश वा वातावरण नै हो (उपाध्याय, २०६६ : ७४) ।

कुनै पनि नाट्यकृति निश्चित देशकाल वातावरणमा आधारित हुने गर्छ । यसमा काल वा शेषको सामाजिकता र मानसिकता झल्केको हुन्छ । ठाउँ र काल अनुसारको भेषभुषा, व्यवहार, आचारविचार, तत्कालीन सामाजिक मानसिक एवम् साँस्कृतिक मान्यताहरू सुहाउँदा र विश्वसनीय बनेर नाटकमा प्रदर्शित हुनुपर्दछ (थापा, २०५० : ९१-९२) । नाटकमा पात्रको जातिकै परिवेशको पनि आफ्नै महत्त्व रहने गर्दछ । अन्य विधामा देशकालको महत्त्व कम भएपनि नाटकमा भने यसको महत्त्वलाई कम आकलन गर्न सकिन्न किनभने नाटक दृश्यप्रधान विधा हो । त्यसैले दृश्यभन्दा बित्तिकै ठाउँ आइहाल्छ । परिवेश चित्रणको अभिप्राय नाटकमा घटनाहरू जुन ठाउँ र समयमा घटित हुन्छन् तिनीहरूको जस्ताको तस्तै चित्र उपस्थिति गर्नु हो । यसका लागि लेखक सम्बन्धित देशकालका भौगोलिक सामाजिक र अन्य पक्षहरूसँग राम्ररी परिचित हुन आवश्यक छ । परिवेश पात्र र कथावस्तुका लागि सिर्जना गरिने आधारभूमि हो । लेखकले आफ्नो अनुभवबाट प्राप्त स्थान, समय र परिस्थितिलाई नाटकमा प्रयोग गर्ने कार्य नै परिवेश हो । नाटकमा घटित घटनाहरूसँग सम्बद्ध स्थान, भूगोल, इतिहास र समयको सम्बन्ध परिवेशसित रहेको हुन्छ । परिवेश औचित्यपूर्ण हुनैपर्छ किनभने

नाटक स्वभाविक र अस्वभाविक अनि विश्वसनीय र अविश्वसनीय बन्नमा परिवेशको निर्माणले सर्वोपरी भूमिका खेलेको हुन्छ । त्यसैले नाटकका निम्ति परिवेश वा देशकाल वातावरणलाई केही जस्तो नलागे पनि गम्भीर रूपमा हेर्दा त्यो नै नाटकको जीवन र सर्वस्व हो भन्न सकिन्छ ।

२.२.४ भाषा

साहित्य भनेकै भाषाद्वारा मूर्तता पाउने कला हो । नाटक त्यही कलाको एउटा विशिष्ट रूप हो । भाषाको प्रयोगगत विशिष्टताबाट नै एउटा विधा अर्को विधाबाट छुट्टिने गर्छ । कृतिको स्वरूप र निर्धारणको आधार पनि भाषा हुने गर्दछ । भाषाको अध्ययन भनेको केवल अक्षर, शब्द र वाक्यहरूको मात्र अध्ययन होइन । त्यहाँ भित्रका प्रत्येक पात्र, पात्रका हाउभाउ, आचरण, पहिरन, वरिपरिको वस्तुस्थिति, प्रकाश, अन्धकार आदिले पनि केही न केही भनिरहेका हुन्छन् । नाटकको भाषा मूल रूपमा लेखककै भएपनि त्यसले आफ्नो भाषालाई सामान्यीकृत गरेर पात्र सुहाउँदा किसिमले प्रत्येक पात्रमा विवरण र प्रत्यारोपण गर्दछ । नाटकको भाषा पात्रको वास्तविकता र मानसिकताको अनुकूल हुनपर्छ । नाटकको भाषामा विषय र परिवेश हेरी जातीयता एवम् स्थानीयतले प्रभाव पार्न सक्छ र कहिलेकाही यस किसिमको प्रयोगले जीवनतता र स्वभाविकताको सृष्टि गर्न पनि सक्छ । यस्तो भाषा प्रयोगमा तद्तद् क्षेत्रको परिवेश र संस्कार भन जिउँदो बनेर देखा पर्छ (थापा, २०५० : ८३-८४) ।

साहित्य सिर्जनामा शब्दार्थ, प्रतीक, लय आदिलाई भाषाको आधारभूत र स्वतन्त्र तत्त्व मानेको पाइन्छ । साहित्यिक भाषामा व्याकरणिक अनुशासन आवश्यक छैन भन्ने कुरा होइन शुद्धता त एक सामान्य आवश्यकता नै मानिन्छ (प्रधान, २०५२ : १०) नाटकमा प्रयुक्त भएको भाषामा स्थानीयता र जातीयताले प्रचुर मात्रामा प्रभाव पारेको हुन्छ । त्यसै अनुकूल भाषाको प्रयोग गर्नाले नाटकमा जीवन्तता र स्वभाविकताको अर्भिभाव हुन्छ (थापा, २०५० : ८९) । वर्णित विषय र पात्रहरूको स्तरलाई ध्यानमा राखेर भाषाका विविध रूपको प्रयोग नाटकमा भएको हुन्छ । समाजमा उच्च, मध्यम, निम्नमध्यम र निम्न वर्गका मान्छे भए जस्तै नाटकमा पनि

विविध वर्गसंग सम्बन्धित पात्रहरू हुने गर्दछन् र तिनीहरूको भाषिक सामर्थ्य र अभिव्यक्ति पनि फरक फरक हुने गर्छ । भाषाको अभावमा कुनै पनि कृतिले आफ्नो स्वरूप ग्रहण गर्न सक्दैनन् । कुनै एक व्यक्तिमा रहेका भाव या विचारहरू अर्को व्यक्ति समक्ष पुऱ्याउन भाषाको आवश्यकता पर्दछ । त्यसैले नाटकको महत्त्वपूर्ण तत्वको रूपमा भाषालाई लिइन्छ ।

भाषा संगसंगै नाटकमा संवादको पनि आवश्यकता पर्दछ । संवादलाई छुट्टै तत्व नमान्ने भाषाको एक उपशीर्षकका रूपमा लिन सकिन्छ । नाटकमा अभिव्यक्ति संवादकै माध्यमबाट नै हुने हुनाले संवादको विधान वा प्रस्तुतीकरणमा भाषाका रूपको विचार गरिन्छ । भाषिक सीप अन्तर्गत गद्यात्मक, पद्यात्मक भाषा, पद, पदयोजना र वाक्यगठन विचारणीय हुन्छन् (उपाध्याय, २०५० : ६४) । संवादको अभावमा अन्य विधाहरूको परिकल्पना गर्न सकिएला तर नाटकको परिकल्पना गर्न सकिदैन । संवादको भाषा पात्र अनुसारको शैक्षिक, आर्थिक, साँस्कृतिक, मञ्चनिर्देशक आदि हुने गर्दछ । कथाको विकास चरित्रचित्रण र लेखकको आशय स्पष्ट गर्न संवादको सहायता लिइन्छ । संवादको सम्बन्ध कथावस्तुसंग हुन्छ तर पात्रहरू नै यसका मुख्य आधार हुनाले चरित्र चित्रण सबैभन्दा निकटवर्ती तत्व मानिन्छ (प्रधान, २०५२ : ९) । यो पुस्तक, चलचित्र मञ्च आदिमा दुई वा दुईभन्दा बढी सहभागीहरूको कुराकानी हो । यो कुराकानीका माध्यमबाट लेखकले आफ्ना विचारको अभिव्यक्ति गरेको हुन्छ (शर्मा, २०४० : ४६०) । नाटकको त्यस भागलाई संवाद भनिन्छ जसमा पात्रका शब्द, वाक्य आदिको प्रत्यक्ष कथन हुन्छ । यसलाई सहभागीहरूकाविच सम्प्रेषणका लागि गरिने भाषिक आदानप्रदान मानिन्छ । साहित्यको दृश्य विधा भएकाले नाटकको निर्मिति संवादले गर्दछ । नाटकमा अन्य तत्वको भन्दा संवादको महत्त्व बढी हुनाले र यसका अभावमा नाटकको निर्माण असम्भव हुने हुँदा शर्माका अनुसार नाटक भनेको नै संवाद हो भनेका छन् (शर्मा २०४० : ४६०) ।

नाटकको लागि कथावस्तु रचना गर्ने आधार संवाद हो । चरित्रचित्रण गर्ने माध्यम हो र विचार प्रस्तुति गर्ने एउटा साधन हो । त्यसैले नाटकमा संवादको अपरिहार्यता हुन्छ । संस्कृत नाटकमा संवादका विभिन्न रूपहरूको चर्चा पाइन्छ ।

सर्वश्राव्य, नियतश्राव्य र अश्राव्य नाटकका विविध रूप हुन् । सर्वश्राव्य प्रेक्षक र मञ्चमा उपस्थित पात्रले सबै सुन्न सकिने संवाद हुन्छ । नियतश्राव्य भने निश्चित र सीमित पात्रहरूले मात्र सुन्न सक्ने स्थिति हुन्छ तर अश्राव्य भने कसैका लागि पनि सुन्न सकिने हुँदैन । संस्कृत नाटकमा सर्वश्राव्य संवाद नै बहुप्रचलित छ (थापा, २०५० : ८७) । संवादका विचारहरू लामा, छोटो, पद्य, गद्य, लघु, दीर्घ बन्नुपर्दछ भन्दा पनि संवादले पाठक दर्शकमा विशिष्ट प्रभाव दिन सक्नु पर्दछ र ती जीवनानुरूप हुनु पर्दछ ।

२.२.५ उद्देश्य

उद्देश्य नाटकको अनिवार्य तत्वभित्र पर्दछ । नाटक रचनाको प्रायोजन उद्देश्यसँग गासिएर आएको हुन्छ । उद्देश्य भनेको नाटककारले भन्न खोजेको वा भन्न चाहेको कुरा हो । नाटकले के भन्न खोजेको छ भन्ने कथन यही उद्देश्यभित्र लुकेको हुन्छ । नाटककारले युगजीवनका तिनै उहापोहहरूलाई नाटक मार्फत प्रस्तुत गरी पाठक वा दर्शकमाभ सम्प्रेषण गर्ने चाहना राखेका हुन्छन् । साहित्य मानव जीवनको सवल अभिव्यक्ति भएकाले तथा युगजीवनका विविध भाँकीहरू साहित्य मार्फत प्रस्तुत हुने भएकाले यही सेरोफेरोमा नाटकको उद्देश्य निर्धारण गर्न सकिन्छ (भण्डारी र अन्य, २०६४ : ३५५) । संस्कृत नाटकमा रसप्रतिपादन नै साहित्यको मूल उद्देश्य रहेकोछ । रसको आस्वादनबाट आनन्द प्राप्त गर्नु नै साहित्यको अभिष्ट प्राप्त रहेको छ । त्यसले रसलाई नाटकको प्राणतत्वको रूपमा लिइएको पाइन्छ । संस्कृत साहित्यमा वस्तु, नेता र रसलाई नाटकको मूल तत्वको रूपमा लिइएको छ । त्यस्तै नाटकको आस्वादनले धर्म, यश, आयु, हित र बुद्धिको विकास हुन्छ भन्ने नाट्याचार्य भरतमुनिको भनाइ छ (थापा, २०५० : ९७) । वस्तुवादी नाट्यरचना अनुसार द्वन्द्वात्मक स्थितिको सिर्जना नै नाटकको मूल उद्देश्य रह्यो । पूर्वमा नियतिलाई मूल मानिएको छ तर दुबै परम्पराको मूल उद्देश्य सामाजिक पृष्ठभूमिमा मानव चरित्रको प्रभावपूर्ण र कलापूर्ण प्रस्तुति हो (थापा, २०५० : ९८) ।

पूर्वको नाटकको मुख्य उद्देश्य रसानुभूति हो भन्ने विचारको र अरस्तु आनन्द (शिक्षा, लोकमंगल, यथार्था, मनोरञ्जन) नै नाटकको उद्देश्य हो भन्ने विचारको मिलन

हुन पुग्दछ । उद्देश्यमा समानता वा भिन्नता जे भएपनि आखिर त्यसको मेरूदण्ड भनेको मानवजीवन नै हो । नाटकको कथावस्तु र विषयवस्तु अनुसार उद्देश्य प्रत्यक्ष, अप्रत्यक्ष, व्यङ्ग्यात्मक , प्रतीकात्मक र सूचनात्मक कुनै पनि रूपमा व्यक्त हुन सक्छ । नाटकमा जुनसुकै ढङ्गबाट भएपनि उद्देश्य आएको भने हुन्छ (उपाध्याय, २०६६ : ८१) । उद्देश्य कुनै रचनामा सुत्रबद्ध वाक्यका रूपमा सोभो र स्पष्ट तरिकाबाट आएको हुन्छ भने कुनै रचनामा त्यसका विभिन्न तत्वहरूसित मिसिएर वा समग्रताभिन्न एकाकार भएर आएको हुन्छ । उद्देश्यलाई प्रत्यक्ष रूपमा व्यक्त गर्नुभन्दा प्रच्छन्न रूपमा व्यक्त गर्न सकेमा त्यो कलात्मक र प्रभावकारी बन्दछ ।

२.२.६ शैली

नाटकमा शैली भन्नाले नाट्यरचनाको पद्धति भन्ने बुझिन्छ (उपाध्याय, २०५० : ६३) अर्को शब्दमा भन्दा यसलाई नाट्यशिल्प पनि भनिन्छ । नाट्यशैली अन्तर्गत नाटकको संरचना पक्ष आउँछ । नाटकको संरचना पक्ष दुई प्रकारको हुन्छ । १. आन्तरिक संरचना २. वाह्य संरचना (उपाध्याय, २०४० : ९०) आन्तरिक संरचना अन्तर्गत कथावस्तुको विकासक्रम, द्वन्द्व विधान, भाव र विचार पर्दछन् भने वाह्य संरचना अन्तर्गत भाषा, अङ्कदृश्य, संवाद आदि पर्दछन् ।

भाषा प्रयोगका दृष्टिले शैलीलाई दुई रूपमा विभाजन गर्न सकिन्छ । १. सरल शैली २. अलङ्कृत शैली । त्यसै गरी वाक्यगठनका दृष्टिले शैली दुई प्रकारका छन् । १. सरल शैली २. गुम्फित शैली (थापा, २०५० : ९३) सरल शैलीमा छोटो छोटो वाक्ययोजना हुन्छन् भने गुम्फित शैलीमा लामो लामो वाक्ययोजना हुन्छन् । साथै वर्णनका आधारमा शैलीलाई दुई रूपमा विभाजन गर्न सकिन्छ । १. व्यास शैली २. समास शैली (थापा, २०५० : ९५) । व्यास शैलीमा सूक्ष्म कुरालाई पनि विस्तृत रूपमा व्याख्या गरिन्छ भने समास शैलीमा कुनै कुरालाई लामो वर्णन नगरिकन छोटो र मीठो रूपमा प्रस्तुत गरिन्छ । पूर्वीय आचार्यहरूले जटिल र क्लिष्ट शैलीलाई नाटकबाट पन्छाउनु पर्छ भनेका छन् । यिनीहरूले नाटकको शैली छर्लङ्ग अर्थ बुझिने प्रसाद

गुणयुक्त हुनुपर्छ भन्दछन् । नाटकको शैली एवम् संरचना परस्परमा ज्यादै सुसम्बद्ध र एकान्वित हुनु पर्दछ भन्ने यिनीहरूको विचार छ (पोखरेल, २०४० : १५८) ।

कुशल नाटककारको शैलीमा आफ्नोपन हुन्छ । लेखकको व्यक्तित्वको परिचय हुन्छ नाटकको संरचनामा नाटककारको आफ्नै प्रकारको ढङ्ग, कौशल र प्रवृत्ति हुन्छ । नाटकको शैली अर्थात संरचना हेरेर दक्ष पाठकले कस्को रचना हो भनेर सहजै छुट्याउन सक्दछ । शैली अन्तर्गत गद्यात्मक-पद्यात्मक भाषा, पद, वाक्य गठन र तत्सम्बन्धी तत्त्वहरू पर्ने हुनाले नाटकलाई प्रभावकारी बनाउन भाषाशैली राम्रो हुनु पर्दछ । त्यसैले शैली भाषाको व्यक्तित्व र अस्तित्व हो । कुनै पनि रचनाको केन्द्रीय भावको संवाहक यही शैली भाएकोले नाटकको लागि अपरिहार्य तत्त्व हो ।

२.३ नाटकीय पात्रविधान

नाटक साहित्यका विविध विधामध्ये सर्वाधिक सशक्त एवम् प्राचीन विधा मानिन्छ र नाटकलाई प्राणसञ्चालन गर्नमा नाटकका विभिन्न तत्त्वहरूमध्ये पात्रको भूमिका सर्वोपरि रहने गर्छ । नाटकका सम्पूर्ण घटना सञ्चालन गर्ने र नाटकलाई गति दिने कार्य पात्रहरूकै क्रियाकलापबाट सम्पन्न हुने गर्छ । नाटकमा कथावस्तु, संवाद र उद्देश्य समेत पात्रकै माध्यमबाट प्रस्तुत हुने गर्छन् । नाटकमा प्रयुक्त सामाजिक, आर्थिक, साँस्कृतिक, आध्यात्मिक आदि पक्षहरूका संवाहक पनि पात्र नै हुने गर्छन् । त्यसैले पात्रविधान नाटकको आधारशील र महत्त्वपूर्ण तत्त्व मानिएको छ । यस क्रममा पात्रको परिभाषा र स्वरूप, पात्रको महत्त्व, पात्रका प्रकार आदिको अध्ययन गरिएको छ ।

२.३.१ पात्रको परिभाषा र स्वरूप

नाटकमा विविध (कथानक, उद्देश्य, संवाद, परिवेश, भाषा) तत्त्वहरूमध्ये पात्र एक महत्त्वपूर्ण तत्त्व हो । यसलाई चरित्र पनि भनिन्छ । अङ्ग्रेजीमा Character भनिन्छ । पात्र शब्दको अर्थ कुनै वस्तुको आधार, भाडो, प्राप्तकर्ता, जलाशय, दान पाउन योग्य व्यक्ति, दानपत्र, अभिनेता, नाटकको पात्र, राजाको मन्त्री, नहर, योग्यता र आदेश भन्ने हुन्छ (आप्टे, सन् १९८४ : ६०३) । त्यसै गरी यस शब्दलाई काव्य, नाटक, कथा,

उपन्यास, आदिमा चरित्रको वर्णन गरिएको नायक, नायिका वा अन्य कुनै व्यक्ति भनेर पनि चिनाइएको पाइन्छ (पोखरेल र अन्य, २०४० : ८१२) । शब्दकोशमा यसका जे जस्ता अर्थ भए पनि साहित्यिक सन्दर्भमा भने विभिन्न विधाका नायक नायिका अभिनेता र अन्य व्यक्तिहरू भन्ने बुझिन्छ ।

नेपालीमा प्रयोग गरिने पात्र शब्द अङ्ग्रेजी साहित्यको क्यारेक्टरको प्रर्यायका रूपमा प्रचलित छ । यो शब्द अङ्ग्रेजीमा ग्रीकबाट आएको हो र त्यहाँ यसको अर्थ अङ्कित गरिएको वा छाप लगाइएको भन्ने हुन्थ्यो (इन्साइक्लोपिडिया सन् १९६३ : २८१) । यसरी शब्दकोशीय अर्थका आधारमा हेर्दा पात्रले व्यक्तिलाई र चरित्रले व्यक्तिका स्वभाव, प्रकृति, आहत, व्यवहार, चालचलन आदिलाई बुझाएको देखिन्छ । पात्रको स्वरूपलाई विभिन्न विद्वानहरूले निम्नलिखित रूपमा परिभाषित गरेको देखिन्छ ।

(क) अरिस्टोटल

चरित्र भनेको त्यो हो जसका आधारमा हामी अभिनयकर्ताहरूमा केही गुणहरू आरोपित गर्छौं र चारित्र्य त्यसलाई भनिन्छ, जसले कुनै व्यक्तिका रूचि अरूचिको प्रदर्शन गर्नका साथै कुनै नैतिक प्रयोजनलाई व्यक्त गर्दछ (त्रिपाठी, २०४८ : ६१-६२) ।

(ख) एम.एच.अब्राम्स

पात्रले नाटकीय वा आख्यानात्मक कार्यमा व्यक्तिको प्रतिनिधित्व गर्दछन् (एम. एच. अब्राम्स, सन् २००४ : ३२) ।

(ग) ई.एम्. फोर्स्टर

कथानकलाई गति दिने, अरू उपकरणहरूको विकास गराउने र उद्देश्यलाई सञ्चार गराउने संवाहक नै पात्र हुन् (फोर्स्टर, सन् १९९० : ३३) ।

(घ) धीरेन्द्र वर्मा र अन्य

पात्र कथात्मक साहित्यको अन्त्यतम तत्त्व हो जसद्वारा कथाका घटनाहरू घट्टदछन् अथवा जो ती घटनाहरूबाट प्रभावित हुन्छ (धीरेन्द्र वर्मा र अन्य, सन् १९८५ : ३७८) ।

(ङ) मोहनराज शर्मा

ती व्यक्तिलाई चरित्र वा पात्र भनिन्छ जो नैतिकता र अभिवृत्तीय गुणहरूले युक्त हुन्छन् (शर्मा, २०५५ : ३९) ।

(च) केशवप्रसाद उपाध्याय

चरित्रहरू ती माध्यम हुन् जसका आधारमा केही कार्य अभिनीत हुन्छन् र नाटककारले विषयको प्रतिपादन गर्दछ (उपाध्याय, २०४० : ९७) ।

उपयुक्त परिभाषाका आधारमा पनि के भन्न सकिन्छ भने पात्र वा चरित्रको उपस्थितिले मात्र नाटकले स्वरूप ग्रहण गर्दछ र कथानकले समेत गति लिन पुग्दछ । पात्रले नाटकमा प्राणसञ्चार गर्दछ । प्राचीन नाटकका पात्रहरू स्थिर प्रकृतिका र शाश्वत प्रवृत्तिका देखिन्छन् भने आधुनिक नाटकका पात्रहरू दैनिक जीवनमा भेट हुने मान्छे जस्तै देखापर्दछन् । पात्रहरू प्राचीन हुन कि आधुनिक हुन तिनीहरूको चारित्रिक विकास स्वभाविक रूपमा हुन सकेको छ भने मात्रै ती जीवन्त र विश्वसनीय लाग्दछन् ।

पात्र नाटकको त्यस्तो व्यक्ति हो जसले घटनालाई परिचालित गर्छ र कथावस्तुलाई क्रियाशील तुल्याउँछ । नाटकमा मान्छे भित्रका सम्पूर्ण रहस्य र जटिलताहरू पात्रकै माध्यमबाट व्यक्त गर्ने काम हुन्छ । पात्रहरू जीवनसत्यका जति नजिक भएर प्रस्तुत हुन्छन् त्यति नै नाटक विश्वसनीय बन्न पुग्छ । पात्रको व्यक्तित्व निर्माण जति विराट एवम् विशाल हुन सक्यो त्यति नै नाटक कालजयी प्रभावपूर्ण बन्न पुग्छ (उपाध्याय, २०६६ : ८४) । त्यसैले पात्र नाटकीय गति र लय सिर्जना गर्ने प्रमुख तत्त्व हो । पात्रविधान सन्तुलित, कलात्मक र प्रभावशाली नहुँदा त्यसको क्षति सिङ्गो नाटकले बेहोर्नुपर्ने हुन्छ ।

नाटक क्रियाव्यापार प्रधान विधा हो । क्रियाव्यापार आफै घटित नभई कृतिभित्रका निश्चित नामधारी मान्छे वा पात्रहरूकै माध्यमबाट घटित हुने गर्छ । दर्शक र पाठकलाई सर्वाधिक रूपमा प्रभाव पार्ने र सधै नाटकलाई स्मरण गराइ राख्ने तत्त्व पनि पात्र नै हो । दर्शक वा पाठकले नाटकको नाम भुल्न सक्छ, घटनामा संवाद भुल्न सक्छ तर जीवन्त र साधारणीकृत पात्रलाई उसले भुल्न सक्दैन । नाटक अभिनयमूलक विधा भएकाले र पात्रविना अभिनय सम्भव नहुने हुँदा पनि यस विधाका निम्ति पात्रको उपयोगिता भन्ने बढी रहेको देखिन्छ । निष्कर्षमा के भन्न सकिन्छ भने नाटकीय कार्यव्यापारसँग सम्बद्ध व्यक्ति नै पात्र हो जसले नाटकलाई गति प्रदान गर्छ ।

२.३.२ नाटकमा पात्रको महत्त्व

नाटकको अत्यान्तै सशक्त र महत्त्वपूर्ण तत्त्व नै पात्र हो । जसले सम्पूर्ण कार्यव्यापार सम्पन्न गर्ने गर्दछ । नाटक मानवजीवनको अनूकरण मानिँदै आएको छ । यसले मानव जीवनका सम्पूर्ण भाँकीहरूलाई पात्रका माध्यमबाट प्रस्तुत गर्दछ । जीवनको परिचालन क्रियाद्वारा हुने गर्दछ । जीवनमा अनेक प्रकारका घटनाहरू क्रियाद्वारा नै सञ्चालित हुने गर्दछ । नाटकमा यो क्रिया पात्रद्वारा सम्पन्न हुने गर्छ । त्यसैले पात्र नै नाटक वा साहित्यको सर्वाधिक महत्त्व राख्ने तत्त्व मानिन्छ । नाटकमा पात्रद्वारा नै कथावस्तुले जीवन पाउँछ । पात्रहरूको आफ्नो आफ्नो पहिचान र भूमिका हुने गर्छ यो भूमिका कसैको कम र कसैको बढी हुने गर्छ तर भूमिकाबिहीन पात्रको सृष्टि भने नाटककारले गर्दैन । साहित्यका अरू विधामध्ये नाटकमा पात्रको अत्यन्तै महत्त्व हुने गर्दछ । जस्तै कथामा लेखक आफैले पात्रको वर्णन र विश्लेषण गर्दछ वा गर्न सक्छ तर नाटकमा वस्तुको विश्लेषण, विषयको प्रतिपादन र पात्रको चरित्रचित्रणको मूल आधार नै पात्र र पात्रले प्रयुक्त गर्ने संवाद नै हो (थापा, २०५० : ८२) ।

पात्र ती तत्त्व हुन जसलाई नाटकमा प्रवेश गराएर नाटककार पछाडि हट्छ र पात्रहरूको कार्यव्यापारद्वारा कथावस्तुको निर्माण स्वचालित रूपमा हुँदै जान्छ । नाटककारले आफ्नो निश्चित योजनाद्वारा कथावस्तुको आविस्कार गर्छ र तदनुरूप

पात्रहरूलाई निर्माण गर्छ । यिनै पात्रहरूका आधारमा कथावस्तु विकसित हुन्छ । कथावस्तुको विचविचमा तिनीहरूको क्रियाद्वारा घटना घटित हुन्छ र सङ्घर्ष एवम् द्वन्द्व अन्तर्द्वन्द्वको सूत्रपात हुन्छ (कर्ल.एच.कलउस र अन्य, १९९१ : ७९९) । पात्रको उपस्थितिले मात्र नाटक जीवन्त बन्न सक्दैन नाटककारले पात्रलाई कुन भूमिकामा कसरी उभ्याएको छ भन्ने कुरामा त्यसको प्रभावकारितामा भर पर्छ अनि नाटककारको क्षमता र योग्यता जाँच पनि पात्रका माध्यमबाट नै हुने गर्छ ।

अरस्तुले पनि आफ्नो ग्रन्थ काव्यशास्त्रमा नाटकको चरित्रको महत्त्व उल्लेख गरेका छन् । चरित्रको सन्दर्भमा उनको मत यस्तो छ, चरित्र भनेको त्यो हो, जसका आधारमा हामी अभिनयकर्ताहरूमा केही गुणहरू आरोपित गर्छौं र चरित्र त्यसलाई भनिन्छ, जसले कुनै व्यक्तिको रूचि अरूचिको प्रदर्शन गर्नका साथै कुनै नैतिक प्रयोजनलाई व्यक्त गर्दछ (त्रिपाठी, २०४८ : ६०) । चरित्रका बारेमा उनले ६ वटा तत्वको उल्लेख गरेका छन् ।

- | | | |
|---------------------|---------------------|---------------------------|
| (क) चरित्रको भद्रता | (ख) चरित्रको औचित्य | (ग) जीवनअनुरूपता |
| (घ) एकरूपता | (ङ) सम्भाव्यता | (च) अनुकृतिमूलक वैशिष्ट्य |
| | | (त्रिपाठी, २०४८ : ६२) |

अरस्तुले पात्र असल हुनपर्ने अवधारणा अघि सारेका छन् । चरित्र निश्चित उद्देश्य प्राप्तिका लागि भरमग्दूर प्रयत्न गर्ने घटनाक्रमको सम्भाव्यतासँग आफूलाई ढाल्न सक्ने र अनुकरण गर्ने विशिष्ट प्रतिभा भएको हुनपर्दछ (त्रिपाठी २०४८ : ६२) । पात्रहरूका क्रियाकलाप नै नाटकीय घटनाका कारण बन्ने गर्छन र घटनाहरूको शृङ्खलाबद्ध संयोजनले नै कथावस्तुको रूप धारणा गर्दछ । पात्रविना कथावस्तु अस्तित्वमा आउन सक्दैन । पात्रहरूको चरित्र नै घटना र त्यससँग सम्बन्धित अन्य पात्रहरूको सम्बन्ध सूत्रको कारक बन्ने गर्छ । नाटकमा आउने हरेक पात्रको आफ्नो चारित्रिक विशेषता हुने गर्छ जुन नाटकीय घटनासँग एकाकार भएर आएको हुन्छ । यसरी पात्रको अभावमा नाटकका अन्य तत्वहरू चलायमान हुन सक्दैनन् ।

नाटकका तत्वहरूमध्ये अरस्तुले कथावस्तुलाई सर्वाधिक महत्त्व दिएका भएपनि दुखान्तको अनुकूल एवम् प्रतिकूल स्थितिको चर्चा भने पात्रमै केन्द्रित देखापर्दछ । त्यसै गरी पात्रको चर्चा गर्ने क्रममा उनले उल्लेख गरेका पात्रमा हुनुपर्ने मौलिकता, अनुकूलता जस्ता गुणहरूको चर्चा पनि पात्रमै केन्द्रित देखिन्छ । पूर्वमा पनि पात्र सम्बन्धी व्यापक चर्चा परिचर्चा भएको पाइन्छ । भरतदेखि लिएर उनका उत्तरवर्ती आचार्यहरूले मूलतः नायक नायिका र अन्य सहायक पात्रहरूको व्यापक र गम्भीर विवेचना गरेको भेटिन्छ । यी विभिन्न तथ्यबाट के पुष्टि हुन आउँछ भने पूर्व र पश्चिम दुबैतर्फका नाट्यशास्त्रीय ग्रन्थ लगायत साहित्यका अन्य विधाका शास्त्रीय ग्रन्थहरूमा समेत अन्य तत्वको तुलनामा पात्रको चर्चा र विवेचनाले नै सर्वोपरी स्थान ओगटेको देखिन्छ । त्यसैले पनि नाटकका अन्य तत्वका तुलनामा पात्रको महत्त्व निर्विवादित रूपमा अग्रपङ्क्तिमा देखा पर्छ । नाटककारले पात्रको निर्माण गर्दा नाटकको मूल मर्मसँग सम्बन्धित देशकालको सापेक्षतामा रहेर शाश्वतता र विश्वजनितताको पनि ख्याल गर्नु पर्दछ । सम्पूर्ण नाटकीय कार्यव्यापार वा कार्यभार पात्रमा निर्भर रहने हुँदा पात्र नाटकको अनिवार्य तत्व हो ।

२.३.३ पात्रका प्रकार

नाटकमा सर्वाधिक महत्त्व राख्ने र दर्शक पाठकका मनमा पनि अन्य तत्वभन्दा बढी मात्रामा प्रभाव छोड्न सक्ने विशेषता बोक्ने पात्रहरूका प्रकारका बारेमा प्राचीन कालदेखि नै व्यापक चर्चा परिचर्चा हुँदै आएको देखिन्छ । नाटकका पात्रहरू यति नै प्रकारका हुन्छन् भनेर किटान गर्नु त्यति सजिलो नभए पनि विभिन्न पक्षलाई आधार मानेर पात्रको वर्गीकरण गर्ने काम भने हुँदै आएको छ । अरस्तुले दुखान्त नाटकको चर्चा गर्ने सन्दर्भमा अनुकूल र प्रतिकूल वा असल र खराब गरी पात्रलाई मूलतः दुई वर्गमा राखेर हेरेको पाइन्छ (त्रिपाठी, २०४८ : ६९) केशवप्रसाद उपाध्यायले ग्राह्य, त्याज्य, विकसित र विकसनशील गरी पात्रहरूको वर्गीकरण गरेको पाइन्छ (उपाध्याय, २०४० : ९६-९७) । उपाध्यायले ग्राह्यलाई अनुकूल र त्याज्यलाई प्रतिकूल पात्रका रूपमा चित्रण गरेको पाइन्छ भने विकसितलाई स्थिर स्वभावको र विकसनशीललाई गतिशील स्वभावको पात्रको रूपमा चित्रण गरेको पाइन्छ । घनश्याम कँडेलले स्थिर,

गतिशील, चेष्टो, गोलो, व्यक्तिगत र प्रतिनिधि गरी नाटकीय पात्रको वर्गीकरण गरेको पाइन्छ (कँडेल, २०५६-५७ : ५७) । मोहनराज शर्माले निम्न लिखित आधारमा पात्रको वर्गीकरण गरेको देखिन्छ :

- (क) लिङ्गका आधारमा -स्त्री र पुरुष
- (ख) कार्यका आधारमा - प्रमुख, सहायक र गौण
- (ग) प्रवृत्तिका आधारमा - अनुकूल र प्रतिकूल
- (घ) स्वभावका आधारमा - गतिशील र गतिहीन
- (ङ) जीवनचेतनाका आधारमा - वर्गगत र व्यक्तिगत
- (च) आसन्नताका आधारमा - मञ्चीय र नेपथ्य
- (छ) आबद्धताका आधारमा - बद्ध र मुक्त (शर्मा, २०४८ : १२४-१२५)

विद्वानहरूले जे जसरी चिनाए तापनि वर्तमान युगमा परम्परित मान्यताभन्दा अझ वयापक र शुक्ष्म तथा नवीन वैज्ञानिक ढङ्गले अवलोकन गर्न थालिएको पाइन्छ । नाटकका हरेक पात्रको चरित्र भिन्न भिन्न तवरले कृदिएको हुन्छ । वर्तमान समयमा प्रचलित मोहनराज शर्माकै शैलीवैज्ञानिक प्रक्रियाले नाटकका विभिन्न प्रकारहरूलाई अगाडि सारिएको पाइन्छ ।

(क) लिङ्गका आधारमा

लिङ्गले पात्रको प्राकृतिक जात छुट्याउने हुँदा यसका आधारमा पात्रहरू पुरुष र स्त्री गरी दुई प्रकारका हुन्छन् । नायक नायिका एवम् अन्य स्त्री र पुरुष पात्र छुट्याउने आधार लिङ्ग नै हो । यस अन्तर्गत स्त्रीमा स्त्रीयोचित र पुरुषमा पुरुषोचित गुणको अपेक्षा गरिएको हुन्छ (शर्मा, २०४८ : १२४-१२५) ।

(ख) कार्यका आधारमा

कार्यको भूमिकाका आधारमा पात्रहरू प्रमुख, सहायक र गौणमा विभाजित हुन्छन् । आद्यन्त नाटकमा पात्रको उपस्थिति, उसको भूमिका र कार्यगत मूल्यका आधारमा पात्रको कार्य निर्धारित हुन्छ । नाटकको मूल कथावस्तुसँग सम्बन्धित

केन्द्रिय पात्रहरू प्रमुखभित्र पर्दछन् । खासगरी नायक, नायिका, प्रतिनायक र प्रतिनायिकाका सहनायक र सहनायिका जस्ता पात्रहरू यस अन्तर्गत आउँछन् । प्रमुख पात्रको भन्दा कम भूमिका भएका पात्रहरू सहायकभित्र पर्दछन् । अत्यन्त न्यून भूमिका भएका पात्रहरू गौण अन्तर्गत पर्दछन् (शर्मा, २०५५ : ३९६) ।

(ग) प्रवृत्तिका आधारमा

प्रवृत्तिका आधारमा पात्रहरू अनुकूल र प्रतिकूल गरी दुई वर्गमा छुट्टिन्छन् । पात्रहरूको सकारात्मक र नकारात्मक दुबै भूमिका निर्वाह गर्ने आधारमा अनुकूल र प्रतिकूल पात्रहरू हुने गर्दछन् । जुन पात्रले नाटकमा सकारात्मक कार्य गर्छ, त्यो अनुकूल पात्र र जुन पात्रले नकारात्मक कार्य गर्छ, त्यो प्रतिकूल पात्रको कोटीमा चिनिन्छ । यसलाई सत प्रवृत्ति भएकालाई अनुकूल र असत प्रवृत्ति भएकालाई प्रतिकूल पात्रका रूपमा लिइन्छ (शर्मा, २०५५ : ३९६) । दर्शक पाठकबाट सहानुभूति पाउने पात्रहरू अनुकूल भित्र र घुणा पाउने पात्रहरू प्रतिकूल भित्र पर्दछन् ।

(घ) स्वभावका आधारमा

स्वभावका आधारमा पात्रहरू गतिशील र गतिहीन गरी दुई वर्गमा छुट्टिन्छन् । अवस्था अनुसार चल्यमान हुने वा परिवर्तित हुने पात्रहरू गतिशीलभित्र पर्दछन् । यिनीहर जटिल किसिमका हुन्छन् । क्रियाशीलता यिनीहरूको पहिचान बनेर आएको हुन्छ । गतिहीन पात्रहरू सुरुमा नै एउटा आदर्श समातेर बस्छन् र अन्त्यसम्म पनि यसबाट विचलित हुँदैनन् । वातावरण र परिस्थितिले यिनीहरूलाई प्रभाव पार्न सक्दैनन् । प्रायः आदर्शवादी पात्रहरू यस वर्गभित्र पर्दछन् (शर्मा, २०४८ : १२५) ।

(ङ) जीवनचेतनाका आधारमा

जीवनचेतनाका आधारमा पात्रहरू वर्गगत र व्यक्तिगत गरी दुई वर्गमा विभाजित हुन्छन् । कुनै सामाजिक वर्गको प्रतिनिधित्व गर्ने पात्रहरू वर्गगतभित्र पर्दछन् भने आफ्नै प्रतिनिधित्व गर्ने पात्रहरू व्यक्तिगतभित्र पर्दछन् । निश्चित समूह विशेषको प्रतिनिधित्व गरेर आउने हुँदा वर्गगत पात्रलाई प्रतिनिधिमूलक पात्र पनि भन्न सकिन्छ ।

वैयक्तिक विशेषता बोकेर आउने तर कुनै पनि सामाजिक वर्ग विशेषको प्रतिनिधित्व नगर्नेलाई व्यक्तिगत पात्र भनिन्छ ।

(च) आसन्नताका आधारमा

आसन्नताका आधारमा पात्रलाई मञ्चीय र नेपथ्य गरी दुई वर्गमा विभाजन गरिएको छ । नाटकमा केही पात्रहरूले मञ्चमा उपस्थित भएर आफ्नो कार्यव्यापारलाई सम्पन्न गर्छन् भने केही पात्रहरू मञ्चमा उपस्थित देखिदैनन् । अरू पात्रका माध्यमबाट उनीहरूका बारेमा सङ्केत वा जानकारी मात्र गराइन्छ । मञ्चमा उपस्थित भएर कार्यव्यापार गर्नेलाई मञ्चपात्र र अरू पात्रका माध्यमबाट जानकारी मिलेलाई नेपथ्य पात्र भनिन्छ । नाटकमा मञ्च पात्रले प्रत्यक्ष काम गर्छ भने नेपथ्य पात्रको परोक्ष वर्णन हुन्छ । मञ्च पात्रहरू वर्तमानमा र नेपथ्य पात्रहरू पूर्वकालमा सक्रिय भएका हुन्छन् ।

(छ) आबद्धताका आधारमा

आबद्धताका आधारमा पात्रलाई बद्ध र मुक्त गरी दुई वर्गमा विभाजन गरिएको छ । जुन पात्रलाई हटाउँदा कथावस्तु वा नाटकीय संरचना खजमजिन्छ त्यसलाई बद्ध पात्र र जसलाई हटाउँदा नाटकीय संरचनामा खासै फरक पर्दैन त्यसलाई मुक्त पात्र भनिन्छ । नाटकको केन्द्रीय कथ्यसँग असम्बन्धित र नगण्य भूमिका भएका पात्रहरू नै मुक्तभित्र पर्दछन् ।

माथि प्रस्तुत गरेजस्तै पात्रहरू विशुद्ध रूपमा पनि आउन सक्छन् अनि अर्धअनुकूल र अर्धप्रतिकूल अनि अर्धवर्गगत र अर्धवैयक्तिक आदिका रूपमा पनि आउन सक्छन् भन्ने कुराको उल्लेख मोहनराज शर्माले गरेको पाइन्छ (शर्मा, २०४८ : १२५) ।

२.४ निष्कर्ष

नाटक मूलतः साहित्यको प्राचीनतम विधा मानिन्छ । पूर्व र पश्चिम दुवैतर्फको साहित्यशास्त्रीय चिन्तन नाटकबाटै सुरु भएको देखिन्छ । यसको आदि स्रोत धार्मिक अनुष्ठान र मनोरञ्जन नै रहेको कुरा विभिन्न साक्षहरूबाट अवगत हुन्छ । पूर्वीय

नाटकहरू रसकेन्द्री र सुखान्त प्रवृत्तिका देखिन्छन् भने पश्चिमा नाटकहरू चरित्रकेन्द्री र दुखान्त प्रवृत्तिका देखिन्छन् । नाटकको सैद्धान्तिक पक्षभित्र मूलतः यसका स्वरूप र संरचना पर्दछन् । साहित्यका अन्य विधाका तुलनामा नाटकको स्वरूप र संरचना भिन्न किसिमको हुन्छ । नाटकको मूल पहिचान संवाद हो तर उद्देश्यविहीन तथा कथावस्तुनिरपेक्ष पात्रहरूको संवाद भने नाटक होइन । संवादले नाटकीयता प्राप्त गर्नका लागि सार्थक उद्देश्यमा आधारित रहेर कथावस्तु संपृक्त पात्रहरूद्वारा सम्प्रेषित भने हुनै पर्छ ।

नाटकका विभिन्न तत्वहरू हुन्छन् । ती मध्ये पात्रले सर्वाधिक महत्त्व राख्छ । पात्रहरूको घटना र परिस्थितिका साथ घनिष्ठ सम्बन्ध हुने हुँदा यिनीहरू कथावस्तुका सञ्चालक मानिन्छन् । नाटकका सबै कार्यव्यापारहरू पात्रद्वारा नै सम्पन्न हुन्छन् । पात्रका अभावमा कथावस्तु चलायमान हुन सक्दैन । पात्र नाटकको प्राण मानिन्छ । यसमै आधारित भएर नाटकका अन्य तत्वहरूले जीवन पाउँछन् । पात्र र नाटकका अन्य तत्वको अन्तःसम्बन्ध जति सुगठित हुन्छ त्यति नै नाटक सफल र सफल हुन सक्छ । प्राचीन नाटकहरूमा नायक वा नायिका उच्चकुलीन हुनुपथ्यो भने पछि आएर यो मान्यता क्रमशः शिथिल बन्दै गयो । जुन पात्रले नाटकीय प्रभाव र कथा प्रभावमा सर्वाधिक योग दिन सक्छ त्यही नै नायक नायिका हुन सक्ने मान्यताको विकास भयो । नाटकमा सामान्य पात्रविधानका निमित्त अगाडि सारिएका लिङ्ग, कार्य, प्रवृत्ति, स्वभाव, जीवनचेतना, आसन्नता र आबद्धताजस्ता पात्रविश्लेषणका ढाँचा वा आधारहरूका अतिरिक्त नाटकको प्रवृत्ति र स्वरूप हेरी यथास्थानमा पूर्व र पश्चिमका विभिन्न विद्वानका पात्रविश्लेषण सम्बन्धी आधारहरूलाई पनि अँगालिएको छ । त्यसै गरी चारित्रिक विकास, विभिन्न वाद, कार्यसक्रियता, पात्रको भूमिका, पात्रको पेसा, आर्थिक सामाजिक स्तर, उमेर र वृत्ति मै निहित अन्तसाक्ष्यलाई मूल आधार बनाई पात्रको चरित्रविश्लेषण गर्ने काम यस शोधकार्यमा भएको छ ।

परिच्छेद तीन

बालकृष्ण समको परिचय, पौराणिक नाटक प्रह्लाद र त्यसमा प्रयुक्त पात्र

३.१ बालकृष्ण समको परिचय र साहित्यिक व्यक्तित्व

वि.सं. १९५९ मा काठमाडौंको ज्ञानेश्वरमा जन्मेका बालकृष्ण सम बहुमुखी प्रतिभा सम्पन्न नाटयसम्राट र विराट व्यक्तित्वका रूपमा परिचित छन् । पिता समर समशेर र माता कीर्तिराज्य लक्ष्मीका कान्छा पुत्रका रूपमा राणाकुलमा उत्पन्न सम सानैबाट भद्र, शिष्ट, शालीन र गम्भीर स्वभावका थिए (शर्मा, २०५० : १) । उनी राणाहरूका क्रूर र अमानवीय व्यावहारलाई सानैदेखि घृणा गर्थे । त्यसैले आफ्नो नामको पछाडि समसेर जङ्गबहादुर राण समतासूचक सम मात्र राखे (शर्मा, २०५० : ६) । यसबाट पनि उनमा निहित समतावादी र मानवतावादी चिन्तनको परिचय मिल्दछ ।

समको प्रारम्भिक शिक्षा घरमै र त्यसपछिको औपचारिक शिक्षा दरबार हाइस्कूलमा भएको देखिन्छ । दश कक्षाको अध्ययन सम्पन्न गरी कलकत्ताबाट म्याट्रिक पार गरेका सम त्रिचन्द्र कलेजमा आइ.एस्सी. पढन भर्ना भए । त्रिचन्द्रमा पढ्दै गरेको अवस्थामा इच्छा नहुँदा नहुँदै उनलाई सैनिक सेवामा लाग्नु पर्‍यो । कप्तान भइ देहरादुनसम्म गएपछि कर्नेलसम्म भएका भए पनि उनको सम्पूर्ण ध्यान नाटक लेखनतिर एकत्रित भएकाले सैनिक सेवाबाट स्वैच्छिक अवकाश लिई साहित्य सेवा र कलासाधनामा नै समर्पित भएर आफ्नो जीवन व्यतीत गरे (शर्मा, २०५० : २-३) ।

बालकृष्ण समको आगमनले नेपाली नाट्य साहित्य समृद्ध बन्न पगेको छ । कविता लेखनबाट आरम्भ भएको उनको साहित्यिक उपासना नाट्य विधामा पुगेर निकै विस्तारित र गुणस्तरीय बनेको देखिन्छ । सेक्सपियरका नाटकबाट अनुप्रेरित भएर 'मिलिनद' (१९९७) शीर्षकको गद्यात्मक दुःखान्त नाटकका साथ थालिएको समको नाट्ययात्रा समय रूपमा पद्यात्मक र गद्यात्मक दुवै शैलीमा दुःखान्तसँग सुखान्त नाटकको सिर्जनाका साथ अघि बढेको पाइन्छ (उपाध्याय, २०५९ : १४२) ।

सङ्ख्यात्मक र गुणात्मक दुबै दृष्टिले समलाई उछिन्न सक्ने नाटककार नेपाली साहित्यले आजसम्म पाउन सकेको छैन । समले पूर्णाङ्की र एकाङ्की, गद्यात्मक र पद्यात्मक, दुःखान्तक र सुखान्तक, लघु, माध्यम र वृहत, ऐतिहासिक, पौराणिक र सामाजिक अनि पारम्परिक र प्रयोगात्मक गरी विविध किसिमका नाटकहरू नेपाली साहित्यलाई प्रदान गरेका छन् (उपाध्याय, २०५९ : १४२) । समको नाट्यकारिता मूलतः युग जीवनको चित्रणका साथसाथै पौराणिकता र ऐतिहासिकतामा केन्द्रित भएको देखिन्छ । पौराणिक विषयवस्तुलाई वर्तमान सन्दर्भ प्रदान गर्नु र ऐतिहासिक सन्दर्भका माध्यमबाट राष्ट्रिय चेतनाको उद्बोधन गर्नु समको नाट्यकारिताको विशिष्ट पहिचान हो । त्यसैगरी घटनाकेन्द्री भन्दा पनि चरित्रकेन्द्री नाटकको सिर्जनाद्वारा नेपाली नाट्य साहित्यलाई धनी बनाउनु पनि समको नाट्यकारिताको थप प्राप्त हो । कविता क्षेत्रबाट साहित्यिक धरातलमा उभिन पुगेका सम नेपाली साहित्यका सर्वतोमुखी प्रतिभा मानिन्छन् । उनले साहित्यका कविता, नाटक, कथा, निबन्ध र जीवनी जस्ता विधामा कलम चलाएको पाइन्छ, तापनि सङ्ख्यात्मक र गुणात्मक दुबै दृष्टिले नाट्य क्षेत्रमा उनको विशिष्टता झल्केको देखिन्छ (शर्मा, २०५० : ७५-७६) । उनको साहित्यिक व्यक्तित्व विभिन्न विधामा विभाजित देखिन्छ, जसलाई निम्नलिखित रूपमा हेर्न सकिन्छ :

३.१.१ नाटककार व्यक्तित्व

‘मिलिनद’ (१९७७) बाट नाट्ययात्रा प्रारम्भ गरेका समले ‘तानसेनको भरी’ (१९७९) हुँदै ‘मुटुको व्याथा’ (१९८६) नाटक लेख्न पुगे पनि मुटुको व्याथाले नै नेपाली नाट्यजगत्मा प्रथम आधुनिक बन्ने सौभाग्य पायो । यस बीचमा ‘अमलेख’ (१९८४) र १९८६ मा ‘ध्रुव’ नाटक पनि लेख्ने समले क्रमशः नाट्य लेखनमै आफूलाई डुबाउन चाहे । विशेष गरी सेक्सपियरबाट प्रभावित समले उनका सामाजिक, पौराणिक र ऐतिहासिक विषयवस्तुमा केन्द्रित रही विभिन्न शैली र प्रस्तुतिका नाटकहरू लेखी नेपाली नाट्यक्षेत्रलाई समृद्ध पार्ने काम गरे । समले आफ्नो जीवनकालमा ‘मुटुको व्याथा’, ‘प्रेमपिण्ड’, ‘पह्लाद’, ‘ध्रुव’ जस्ता पूर्णाङ्की र एकाङ्की नाटक गरी त्रिपन्नवटा नाटक लेखेर नेपाली साहित्यको भण्डारलाई समृद्ध पार्ने काम गरे ।

३.१.२ कवि व्यक्तित्व

आठ वर्षको उमेरदेखि नै कविता लेखन सुरु गरेका समले सर्वप्रथम कविताका पाठकहरूलाई नौला बान्कीका कविताहरू पस्केर आफ्नो छुट्टै पहिचान दिन समर्थ भए । २२१ वटा कविताहरूको सङ्गालोका रूपमा देखा परेको 'बालकृष्ण समका कविता' (२०३८) यिनीद्वारा विभिन्न विषयमा लिखित कविताहरूको सङ्ग्रह हो भने २०११ सालमा प्रकाशित 'आगो र पानी' नयाँ कथ्य बोकेको वैचारिक खण्डकाव्य हो । त्यसैगरी 'चिसो चुल्हो' (२०१५) ज्यादै चर्चित एक मात्र महाकाव्य हो । यसको रचनाविधान पनि नवीन किसिमको छ । यसरी आफूलाई परम्परागत काव्य कविता लेखनबाट मुक्त गराइ नयाँ नयाँ शिल्पशैली संरचनासहित कविता र कथा लेखनमा समर्पित गराउने सम प्रयोगधर्मी कवि हुन् ।

३.१.३ निबन्धकार प्रबन्धकार व्यक्तित्व

बालकृष्ण सम निबन्ध र प्रबन्धकारका रूपमा समेत परिचित छन् । 'त्यो' (१९९२), 'पानी' (१९९३), 'आत्मविश्वास' (१९९८) जस्ता निबन्धहरू शारदा पत्रिकामा प्रकाशित गराएर उनले आफूलाई सफल बिन्धकारका रूपमा समेत उभ्याएको देखिन्छ । 'नियमित आकस्मिकता' (२००५) जस्तो बौद्धिक दार्शनिक ग्रन्थलाई पनि प्रबन्ध ग्रन्थकै रूपमा हेर्दा समेत उनी बौद्धिक र सशक्त प्रबन्धकारका रूपमा देखा पर्दछन् । त्यसै गरी नेपाली ललितकला (२०२२) नामक प्रबन्धात्मक ग्रन्थ पनि उनीबाट लेखिएको देखिन्छ ।

३.१.४ जीवनीकार व्यक्तित्व

बालकृष्ण सम आत्म र परात्म दुबै किसिमका जीवनी लेखकका रूपमा परिचित छन् । उनले 'हाम्रा राष्ट्रिय विभूतिहरू' (२०२४) र 'मेरो कविताको आराधना' (२०५४ भाग १-३) जस्ता जीवनीमूलक कृतिहरूका माध्यमबाट नेपाली साहित्यको जीवनी विधालाई समुन्नत पार्ने काम गरेका छन् ।

३.१.५ कथाकार व्यक्तित्व

बालकृष्ण सम आधुनिक कालका प्रथम प्रहरका प्रतिनिधिमूलक कथाकारका रूपमा समेत परिचित देखिन्छन् । उनका 'कुखुरी' (१९९४), 'तलतल' (१९९७), 'टाँगन घोडा' (२००६), 'रूपको मूल्य' (२०१२) र 'नौली' (२०१९) जस्ता दसवटा कथाहरू 'तलतल' कथा सङ्ग्रहमा प्रकाशित भएका छन् । यसरी उनले नेपाली कथा सहित्यको भण्डारलाई समृद्ध पार्नमा पनि उल्लेखनीय भूमिका खेलेका छन् ।

३.१.६ समालोचक व्यक्तित्व

बालकृष्ण समले विभिन्न पत्रपत्रिकामा 'भानुभक्त आचार्य' (१९९७), 'एकाङ्की नाटक' (१९९९), 'नेपालमा नाटक' (२००९) र 'महाकवि देवकोटा' (२०१६) जस्ता लेखहरू लेखेर आफ्नो समालोचकीय व्यक्तित्वको परिचय दिएका छन् ।

बालकृष्ण समको साहित्यिक व्यक्तित्व विभिन्न विधामा छरिएको भए पनि प्रथमतः उनी नाटककार नै हुन् । त्यसपछि मात्र कवि, निबन्धकार, प्रबन्धकार, जीवनकार, कथाकार र समालोक हुन् ।

३.२ पौराणिकताका सापेक्षातामा प्रह्लाद नाटक

बालकृष्ण समलाई पौराणिक नाटककारका रूपमा चिनाउने नाट्य कृतिहरू 'ध्रुव' (१९८६) र 'प्रह्लाद' (१९९५) हुन् । यी दुवै नाट्यकृति पौराणिक विषयवस्तुमा आधारित देखिन्छन् । समको सामाजिक विषयवस्तुमा आधारित प्रथम आधुनिक नाटक 'मुटुको व्याथा' (१९८६) पछि यी नाटक देखा परेका हुन् । 'ध्रुव' पहिलो पौराणिक नाटक हो भने 'प्रह्लाद' दोस्रो वा त्यसपछिको हो । प्रह्लाद नाटक पूर्ण रूपमा पौराणिक विषयवस्तुमा आधारित नभएर पौराणिकतालाई ऐतिहासिक बनाउन खोजिएको नाटक हो (शर्मा, २०५० : १७८) ।

बालकृष्ण समले नाटकमा आएका पात्रहरूको स्रोत इतिहास, पुराण, समाज आदिबाट लिने गरेको पाइन्छ । प्रह्लाद नाटकमा धेरैजसो पात्रहरू पुराणबाट ल्याएका छन् भने कतिपय पात्र सामाजिक र समका आफ्नै मौलिक पात्र रहेका छन् । प्रह्लाद,

हिरण्यकशिपु, ब्रह्मा, नारद, विप्रचित्त, कयाधु, रूधाभानु आदि पौराणिक पात्र हुन् भने चक्रमूर्ति, सिंहिका, सागरी, रोध, हला आदि समका मौलिक पात्र हुन् । त्यसैले समले यस नाटकमा पौराणिकतालाई प्राथमिकता दिदै मौलिक पात्रहरूको समेत प्रयोग गरेका छन् ।

प्रह्लाद नाटकको कथा पुराण हो । दैत्यहरूद्वारा बौद्धिक सभ्यता र मान्यताहरूको घोर विरोध गर्दै देवताहरूलाई युद्धमा परास्त गराइ हत्या ब्राह्मण हत्या जस्ता घृणित कार्यहरूको बयान दैत्य राजा हिरण्यकशिपुको शासनकालमा भएको छ । कशिपुको छोरो प्रह्लाद बौद्धिक सभ्यताको समर्थक छ । एकातिर कशिपुले प्रह्लादमाथि गरेको निन्दनीय व्यवहार प्रह्लादको विष्णुप्रतिको अवस्थाबाट असह्य भएर भएको छ भने कशिपुमाथि नृसिंह प्रकट भएर आन्द्राभुडी लुछ्छुनका कारण चाँहि उसको विष्णुप्रतिको अनास्थाको कारणले भएको पुराणमा उल्लेख छ (शर्मा, २०५० : १८१) । विकराल रूपबाट खम्बाबाट उत्पन्न इतिहास भनेको सत्य र कथ्यमा आधारित हुनुपर्छ भने घटना तिथी र मिति नमिलिकन त्यो इतिहास हुन सक्दैन । त्यसैले प्रस्तुत प्रह्लाद नाटकमा एकातिर यो कहिलेतिरको हो भन्ने तिथि मितिको किटान भएको छैन भने घटना पनि सत्य छैन । पुराणमा प्रह्लादलाई मार्न आगोमा हाल्न थाल्दा प्रह्लाद आफै आगोमा हाम फाल्छ तर मर्दैन । प्रह्लाद नाटकमा भने प्रह्लादको सट्टा उसको साथी शोधलाई पठाइएको छ । त्यसैले हिरण्यकशिपुले खम्बा काट्दा त्यो खम्बाबाट नरसिंह प्रकट भएर हिरण्यकशिपुको आन्द्राभुडी लुछ्छु मारिएको कुरा पनि पुराणमा उल्लेख छ तर नाटकमा खम्बाबाट नृसिंह निस्कनुको सट्टा खम्बा आफै ढलेर किचिएर कशिपुको मृत्यु हुन्छ । यस दृष्टिले घटना पनि सत्य र तथ्यमा आधारित नभएर ऐतिहासिक नभएको र पौराणिक विषयवस्तु र पात्रहरूको स्थानावृत्ति भएकाले प्रह्लाद नाटकको कथावस्तु पौराणिक हो भन्न सकिन्छ (मैनाली, २०४० : ५७-५८) ।

पौराणिक कथामा प्रह्लादलाई विष्णुको रहस्यमय कृपाले गर्दा मृत्युले समेत केही गर्न नसकेको देखाएकाले प्रह्लादप्रति धार्मिक खालका पाठकहरूको आकर्षण सिरानदेखि पुछारसम्म रहन्थ्यो । त्यस्ता रहस्यहरू समको नाटकमा भएकाले समको प्रह्लाद उसका सहपाठीहरूको कृपापात्र आकर्षणहीन व्यक्ति भएको छ (शर्मा, २०५०

: १७९) । प्रह्लाद नाटकको मूल स्रोत पौराणिक ग्रन्थ श्रीमद्भागवत रहेको देखिन्छ । यस नाटकको नायक बालपात्रकै नामबाट भएको छ । यसमा पौराणिक परिवेश र पात्रको पहिचानलाई जोगाउँदै युगीन परिवेशलाई कलात्मक रूपमा प्रक्षेपण गर्ने काम भएको छ । पुराणको भक्तिमयतालाई आध्यात्मिकतामा ढाल्दै युग र समय सुहाउँदा सन्दर्भ र केही नवीन पात्रहरूको सृष्टि गरेर यस नाटक नेपाली नाट्य परम्परामा विशिष्ट र नवीनतम प्रवृत्ति बोकेर आएको हुँदा पृथक पहिचान दिन समर्थ देखिन्छ । पौराणिक कथ्य विषयवस्तुलाई युगीन समसामयिक र मौलिक विषयवस्तुमा आधारित बनाएको सन्दर्भमा यसको विषयवस्तु पौराणिक ऐतिहासिक यथार्थवादमा आधारित भएकाले नाटक विषयवस्तु र कथ्यका दृष्टिले पौराणिक ऐतिहासिक यथार्थवादी नाटक हुन पेगेको छ (गैरे र आचार्य, २०५९ : १७१) ।

पुराणमा प्रह्लादमा भक्तिममता बढी देखिन्छ भने समले तिनलाई भक्तिवादी भन्दा आध्यात्मिक र दार्शनिक पात्रका रूपमा प्रस्तुत गरेर आफ्नो मौलिकताको परिचय दिएका छन् । पौराणिक नाटकका प्रमुख पुरुष पात्रहरू हठ्ठी, जिद्दि र कठोर स्वभावका देखिन्छन् । हिरण्यकशिपु त कठोर छदैं छ, प्रह्लाद पनि कम कठोर छैन । प्रह्लादमा देखिने कठोरता पूर्वनियोजित र अकारणीय छ (शर्मा, २०५० : १८०) ।

बाहिर हेर्दा हिरण्यकशिपु शक्तिशाली र बलियो अनि प्रह्लाद शक्तिहीन र निर्बल लागे पनि भित्री रूपबाट हेदा प्रह्लाद निर्भय र सशक्त आत्मबल भएको पात्र देखा पर्दछ । प्रह्लादमा यस किसिमको आत्मबल प्राप्त हुनुमा दैवी पात्रको पनि हात रहेको देखिन्छ । प्रह्लाद पतनबाट उत्थानको स्थितिमा पुगेको देखिन्छ । त्यो उत्थान आफ्नो समर्थनबाट मात्र नभइ ब्रह्मा, नारद र विष्णु जस्ता दैवी पात्रहरूको सहानुभूति, मार्गनिर्देशन र सहयोगबाट सम्भव भएको देखिन्छ । यस दृष्टिबाट हेर्दा समका पौराणिक नाटकका नायकहरू यान्त्रिक र अरूद्वारा निर्देशित देखिन्छन् । तिनीहरूको व्यक्तित्व स्वतन्त्र रूपमा विकसित हुन सकेको छैन । समका पौराणिक नाटकमा देव, दानव र दैत्य गरी तिनवटै जातिका पात्रहरूको प्रयोग भएको छ तापनि दैवी र मानवीय पात्रहरूमा प्रवृत्तिगत समानता भेटिन्छ ।

समका पौराणिक नाटकहरूमा आफ्नै प्रकारका उच्च बौद्धिक र दार्शनिक व्याख्याहरू हुन्छन् । प्रह्लादद्वारा उनले भौतिकवादी र आध्यात्मवादको मितेरी लगाउने दर्शनको प्रतिपादन गरेका छन् (थापा, २०५० : १३०) । प्रह्लादको कथावस्तु पुरानो वा पौराणिक हो । यसका पात्रहरू पनि पुरानै हुन भने हुन्छ तर कथा संयोजन र पात्र विधानको क्रममा समले पौराणिक अतिरञ्जनालाई पन्छाउँदै स्वभाविकता दिने पर्याप्त प्रयास गरेका छन् । आस्तिकता र नास्तिकताको द्वन्द्वका रूपमा परम्परा प्रचलित विषयवस्तुलाई समेत आधुनिक सन्दर्भ दिने चेष्टा गरेको पाइन्छ र त्यो चेष्टा निकै नै सफल पनि छ (त्रिपाठी, २०२८ : १४९) । खास गरी १९९५ सालमा प्रकाशित प्रह्लाद नाटकले आधुनिक नेपाली नाट्य परम्परामा वैचारिक सशक्तताको सुत्रपान गरेको छ । प्रह्लाद नाटक ज्ञान र विज्ञानको वैचारिक आग्रहबाट अगाडि बढ्दै प्रतिकूल पात्रको पराजय र पश्चातापमा नै पुगेर टुङ्गिन्छ । यस नाटकले समन्वय र सम्भौतावादी चिन्तनका साथै असत्को श्राप र सत्यको जय भन्ने आर्दशवादी चिन्तनलाई प्रमुखता दिएको पाइन्छ ।

३.३ प्रह्लाद नाटकमा पात्रविधान

कुनै पनि नाटकमा चरित्र पक्षको एवम् पात्रविधानको अग्रणी भूमिका रहेको हुन्छ । चरित्र नाटकका उपकरणमध्ये प्रमुख तत्त्व पनि हो । चरित्रलाई कतै पात्र त कतै क्रियाकलाप र कार्यव्यापार आदिका नामबाट पनि चिनाउने प्रयत्न गरिएको पाइन्छ । मानव जीवनको व्यापक भाष्य उतार्ने तत्त्व नै चरित्र हो । सामाजिक संरचनाको चित्र पनि चरित्रले उतार्ने गर्दछ । इतिहास र समाज प्रान्त र देशान्तर, प्रवृत्ति र पुस्ता, जाति र सभ्यता परिस्थिति हनुसार चरित्रकै माध्यमबाट प्रकट हुने गर्दछन् । मानवको सभ्यता र समाजलाई बुझ्ने प्रमुख आधार पनि चरित्र नै हो । मान्छेका शास्वत सत्यलाई उद्घाटन गर्ने पक्षहरू पनि मान्छेका चरित्रमै उद्घाटित भएका हुन्छन् ।

यस नाटकमा स्त्री पात्र भन्दा पुरुष पात्रको सङ्ख्या बढी छ । क्रियशीलताका दृष्टिले पनि पुरुष पात्रकै भूमिका बढी मात्रामा रहेको पाइन्छ । सामाजिक मान्यता र

नाटककारको उद्देश्य अनुरूप चल्ने पात्रहरू अनुकूल प्रवृत्तिका हुन्छन् भने त्यसको उल्टो व्यावहार गर्ने पात्रहरू प्रतिकूल प्रवृत्तिका हुन्छन् भने त्यसको उल्टो व्यावहार गर्ने पात्रहरू प्रतिकूल प्रवृत्तिका हुन्छन् । यसैगरी घटना श्रृङ्खला र परिस्थितिको चापमा बदलिदै रहने गतिहीन पात्रहरूको उपस्थिति पनि नाटकमा उल्लेख्य रूपमा रहेका छन् । यी मध्ये पनि कतिपय बद्ध पात्र छन् जुन नाटकको कथावस्तुको संरचनासँग एकजीउ भएर रहेका छन् भने अन्य केही पात्रहरू भने मुक्त रूपमा संरचनालाई प्रभाव नपार्ने किसिमले रहेका छन् । नाटककार समले पनि प्रस्तुत प्रह्लाद नाटकमा माथि उल्लेखित विशेषताका पात्रहरूको प्रवेश गराएका छन् । यिनै आधारमा नै प्रस्तुत नाटकमा पात्रहरूको स्थिति पहिचान गर्नु सान्दर्भिक हुन आउँछ । यस नाटकमा विविध प्रकारका पात्रहरू प्रयोग गरी चरित्रचित्रण गर्नु प्रासङ्गिक हुन्छ । यसमा पनि शैली वैज्ञानिक रूपमा पात्र विश्लेषण गर्दा पात्रहरूको लिङ्ग, कार्य, प्रवृत्ति, स्वभाव, जीवनचेतना, आसन्नता, आबद्धता जस्ता उपयुक्त आधार सुत्रहरूलाई लिएर प्रस्तुत नाटकको पात्र वर्गीकरण गर्न वाञ्छनीय देखिन्छ ।

पात्र वर्गीकरण गर्ने प्रचलित शैली वैज्ञानिक आधार तल तालिकामा दिएको छ ।

क्र.सं.	आधार	लिङ्ग		कार्य			प्रवृत्ति		स्वभाव		जीवनचेतना		आसन्नता		आबद्धता	
१	पात्र	पुरूष	स्त्री	प्रमुख	सहायक	गौण	अनुकूल	प्रतिकूल	गतिशील	गतिहीन	वर्गागत	व्यक्तिगत	नेपथ्य	मञ्चवीथ	बद्ध	मुक्त

(स्रोत : शर्मा, २०५९ : १५५)

३.३.१ शैली वैज्ञानिक वर्गीकरण

प्रस्तुत प्रह्लाद नाटकमा प्रयुक्त पात्रहरूलाई उपयुक्त तालिका अनुसार हेरेर तिनको स्थिति बारे चर्चा गर्नु प्रासङ्गिक हुन आउँछ । यस नाटकमा आएका पात्रहरूको वर्गीकरण तालिकामा देहायबमोजिम गरिएको छ ।

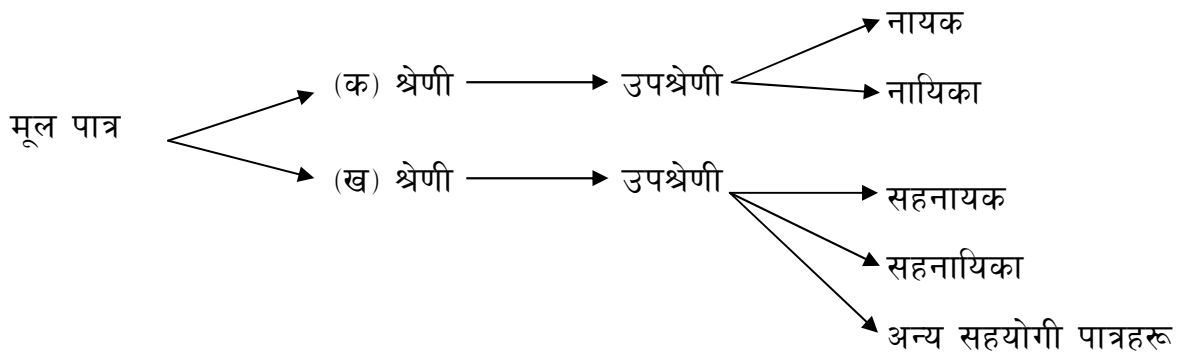
क्र.सं.	पात्र	१		२			३		४		५		६		७	
		क	ख	क	ख	ग	क	ख	क	ख	क	ख	क	ख	क	ख
१	प्रह्लाद	क	-	क	-	-	क	-	-	ख	क	-	-	ख	क	-
२	हिरण्यकशिपु	क	-	क	-	-	-	ख	क	-	-	ख	-	ख	क	-
३	ब्रह्मा	क	-	-	ख	-	क	-	-	ख	क	-	-	ख	क	-
४	नारद	क	-	-	ख	-	-	ख	क	-	क	-	-	ख	क	-
५	विप्रचित	क	-	-	ख	-	-	ख	क	-	क	-	-	ख	क	-
६	चक्रमूर्ति	क	-	-	ख	-	-	ख	-	ख	क	-	-	ख	क	-
७	हला	क	-	-	ख	-	-	ख	-	ख	क	-	-	ख	क	-
८	शण्डामर्क	क	-	-	ख	-	क	ख	क	-	क	-	-	ख	क	-
९	कयाधु	-	ख	-	ख	-	क	-	-	ख	क	-	-	ख	क	-
१०	सागरी	-	ख	-	ख	-	क	-	-	ख	क	-	-	ख	क	-
११	सिंहिका	-	ख	-	ख	-	-	ख	-	ख	-	ख	-	ख	क	-
१२	रूधाभानु	-	ख	-	ख	-	-	ख	-	ख	-	ख	-	ख	क	-
१३	रोध	क	-	-	ख	-	क	-	क	-	-	ख	-	ख	क	-
१४	शकुन	क	-	-	ख	-	-	ख	-	ख	क	-	-	ख	क	-
१५	शुशिर	क	-	-	ख	-	क	-	क	-	क	-	-	ख	क	-

३.३.२ भूमिकाको आधारमा वर्गीकरण

कुनै पनि आख्यानात्मक कृतिहरूमा आएका सबै पात्रहरूको महत्त्व आ-आफ्नो ठाउँमा रहेकै हुन्छ । कसैको बढी हुन्छ त कसैको कम । कुनै पात्र बढी क्रियाशील रहेर बढी भूमिका निभाएका हुन्छन् भने कोहीले कम । यसरी सबै पात्रले उत्तिकै महत्त्वका कार्यहरू नगरी घटी बढि गरेको कार्य मूल्य वा कार्य भूमिकाको घटी बढिका आधारमा पात्रहरू प्रमुख, सहायक, गौण गौणमा पनि अतिगौण र सुचनाका रूपमा मात्र आएका

वा मौखिक रूपमा उच्चारणमा मात्र सीमित रहेका गरी ५ प्रकारले वर्गीकरण गर्न सकिन्छ । सबैभन्दा बढी कार्य सम्पादन गर्ने प्रमुख पात्र त्यसभन्दा घटी कार्य गर्ने सहायक र त्यसभन्दा पनि केही घटी कार्य गर्ने पात्र गौण कहलाउँछ । साथै गौण पात्रको भन्दा न्यून भूमिका रहेका तथा जसको कृतिमा कुनै पनि महत्त्व रहदैन ती अतिगौण पात्र अन्तर्गत पर्दछन् । प्रमुख पात्र नाटकको वा अन्य कुनै पनि कृतिको सुरुदेखि अन्त्यसम्म नै डोरिएका हुन्छन् भने सहायक पात्रहरू र गौण पात्रहरू नाटकको बीच बीचमा आएर बीचमा नै हराउन सक्दछन् । पुलिङ्गी प्रमुख पात्रलाई नायक, स्त्रीलिङ्गी प्रमुख पात्रलाई नायिका त्यसैगरी सहनायक, सहनायिका आदि हिसाबले वर्गीकरण गरेको पाइन्छ । तर नाटकका प्रमुख नायक र प्रमुख नायिका मात्र नायक नायिकाको रूपमा चर्चामा आउँछन् भने नायक नायिकाका सखी सङ्गिनी सहायक पात्रका रूपमा नै चिनिन्छन् (आर्याल, २०६३ : ११५) ।

पात्रहरू



३.४ प्रह्लाद नाटकका पात्रहरूको विश्लेषण

‘प्रह्लाद’ (१९९५) बालकृष्ण समको पाँच अङ्क र सोह्र दृश्यमा संरचित पौराणिक विषयवस्तुमा आधारित नाटक हो । प्रमुख, सहायक र गौण गरी पैचालीसवटा पात्रहरूको प्रयोग भएकाले यसलाई पात्रबहुल नाटकका रूपमा लिन सकिन्छ (मैनाली, २०४४ : ४१) । प्रह्लाद, हिरण्यकशिपु, नारद, ब्रह्मा विष्णु, हिरण्याक्ष, नमुचि, शकुन, विप्रचित्त, चक्रमूर्ति, हला, रोध, सुशिर, संल्हाद, अनुल्हाद, ल्हाद, राहु, शतबाहु, शतशिर, सगण, जयबाहु, लघुबाहु, शण्ड, अमर्क, तमुल, फेन, रौमक, सुवाण, र अरू दानवहरू पुरुष पात्र हुन् भने सागरी, कयाधु, रूधाभानु,

सिंहिका, कृति, सूर्या, धमनि, यया, मायावी, शतारू स्त्री पात्र हुन् । यी पात्र मध्ये ब्रह्मण देवहरू, दैत्यबालकहरू र अरू दानवहरू जातिवाचक नाम भएका वा समूह पात्रहरू हुन् भने यी बाहेकका पात्रहरू व्यक्तिवाचक नाम भएका देखिन्छन् । विष्णु, यमराज, वरूण र शुक्राचार्य, हिरण्याक्ष, नमुचि र इन्द्र नेपथ्य पात्र हुन् भने यिनीहरू बाहेक अरू सबै मञ्चीय पात्र भित्र पर्दछन् । यस नाटकमा देवता, दानव र मान्छे गरी मूलतः तीन प्रकारका पात्रहरूको प्रयोग भएको छ (पोखेल, २०५१ : ४१) । नाटकमा यी विभिन्न पात्रहरूका आ-आफ्नै किसिमका भूमिका र विशेषता रहेका पाइन्छन् । पात्र विश्लेषणका सामान्य आधारका अतिरिक्त कृतिभित्र निहित विभिन्न सन्दर्भका आधारमा उक्त नाटकका पात्रहरूको विश्लेषण यहाँ भएको छ ।

३.४.१ प्रमुख पात्रहरू

नाटकमा सबै पात्रले समान काम गर्दैनन् र समान महत्त्व पनि राख्दैनन् । उनीहरूले निर्वाह गरेको भूमिका र कार्य सक्रियताका आधारमा पात्रहरू प्रमुख, सहायक र गौण हुने गर्दछन् । नाटकमा जुन पात्रको भूमिका मुख्य हुन्छ त्यसलाई प्रमुख पात्र भनिन्छ । ‘प्रह्लाद’ नाटकमा प्रह्लाद र हिरण्यकशिपुले मुख्य भूमिका निर्वाह गरेका हुँदा यिनलाई प्रमुख पात्र मानेर यहाँ तदनुरूप नै यिनीहरूको चरित्र विश्लेषण गर्ने काम भएको छ ।

३.४.१.१ प्रह्लाद

‘प्रह्लाद’ नाटकमा प्रह्लाद प्रमुख पुरुष पात्रका रूपमा उपस्थित भएका छन् । नाटकको मुख्य कथावस्तु र यसको शीर्षक समेत प्रह्लादमा नै केन्द्रित भएकाले पनि यिनको भूमिका सर्वाधिक रहेको कुरा स्वतः स्पष्ट हुन जान्छ । प्रह्लाद नाटकमा हिरण्यकशिपुका छोरा र सागरीका प्रेमीका रूपमा देखा पर्दछन् (सम, २०६८ : ३९-२०) । नाटकमा यिनको आगमन सर्वप्रथम पहिलो अङ्गको तेस्रो दृश्यमा “हला मय्यो ?” (सम, २०६८ : १९) भन्ने प्रश्नात्मक संवादका माध्यमबाट भएको छ । प्रश्न र जिज्ञासा लिएर उदाएको यिनको व्यक्तित्वले नाटकको अन्तसम्म पाठकहरूलाई विशिष्ट किसिमको प्रभाव छोडेको छ (गौतम, २०६६ : १६७) ।

प्रह्लाद यस नाटकमा नायकको भूमिकामा उपस्थित भएका छन् । यिनी बाल नायकका रूपमा उपस्थित भए पनि बालसुलभ चञ्चलता र सरलता भने यिनमा भेटिन्छ । हालको मृत शरीर देखेपछि यिनी आफ्नै पितासँग “मृत्युलाई रिसाउन यसले किन पायो त ?” (सम, २०६८ : २०) भन्ने तर्क र प्रश्न गर्न पुग्छन् । यिनको यस किसिमको तर्क र प्रश्न गराइले नाटकको आगामी घटनाको केन्द्र मृत्यु रहने कुराको सङ्केत मिल्दछ । मृत्यु भनेको प्राकृतिक शाश्वत नियम हो र यसलाई जिस्काउनेहरूको अन्त पनि सुखद र प्राकृतिक रूपले नहुने कुरा माथिको अभिव्यक्ति भित्र अन्तर्निहित रहेको पाइन्छ । प्रह्लाद उमेरले बालक भए पनि विचार, तार्किक क्षमता र गम्भीर जिज्ञासाका दृष्टिले प्रौढ र परिपक्व स्वभावका देखा पर्दछन् ।

प्रह्लादमा वाक्पटुता देखापर्छ । आफ्ना बाबुसँगको प्रतिवाद र गुरुसँगको संवादमा यो विशेषता विशेष गरी देखा पर्छ । यस (हला) ले मृत्युलाई मार्न खोजेको हुँदा नै मृत्युले पनि यसलाई मायो (सम, २०६८ : २०) भन्ने अभिव्यक्ति र आफ्ना बाबुले मूर्ख प्रश्नको शिक्षित उत्तर हुँदैन भनेपछि त्यसको प्रतिउत्तर “प्रविण प्रश्नको कैले के मूढ उत्तर ?” (सम, २०६८ : २०) भन्ने संवादमा समेत यो विशेषता देखिन्छ । हिरण्यकशिपुमा पाइने संहारक र मरणमुखी प्रवृत्तिका विपरीत प्रह्लादमा जीवनमुखी र जिजीविषु प्रवृत्तिको सघनता भेटिन्छ । हलाहल विषको घडा आगोमा खन्याउन थाल्दा प्रह्लादले पिता हिरण्यकशिपुलाई “पिता हामी सबै बाँचौ” (सम, २०६८ : २१) भनेर जीवनमुखी प्रवृत्ति प्रति सहमत हुन आग्रह गरेका छन् । जीवन विनाशका निम्ति नभएर सिर्जनाका निम्ति प्राप्त वरदान हो, तसर्थ यसलाई आवेग, अहम र उत्तेजनामा आएर सस्तो र मूल्यहीन बनाउनु हुन्न भन्ने धारणा प्रह्लादको देखिन्छ ।

प्रह्लाद अनुकूल प्रवृत्ति भएका पात्रका रूपमा नाटकमा देखा परेका छन् । उनको जीवनमा नकारात्मक प्रवृत्ति देखिदैन । यिनी सत्य र अहिंसाका पुजारी र असत्यका प्रबल विरोधी देखा पर्दछन् । यिनी अन्याय र अत्याचारका विरोधमा पितासँग पनि कडा प्रतिवाद गर्न पछि पर्दैनन् । विष्णुको नाम जपेको अभियागमा ब्रह्मण देवको भूडीमा तातो शुली रोप्न आज्ञा दिने निर्दयी र क्रूर पितासँग “पिता यसले के गर्नु ?” (सम, २०६८ : ७०) भन्दै सत्यका पक्षमा उभिन पुग्छन् । त्यसैगरी “असत्य

बोल्नु पाप हो कुनै निर्दोषीलाई कुनै पापीले हतियार लिई मार्नलाई लखेट्दा त्यो बेला दिन भए के परमेश्वर प्रकाशलाई अन्धकार पारेर त्यसभित्र निर्दोषीलाई छिपाउँछन् (सम, २०६८ : ७०-७१) । भन्दै प्रह्लादले असत्यको विरोध र सत्यको प्रबल समर्थन गरेका छन् । परमेश्वरको साम्राज्यमा हाम्रो असत्य बोल्ने अधिकार छैन । असत्यका लाखौं पर्वतले पनि एउटा सत्यको सानो वीजलाई किचेर मार्न सक्दैन भन्ने प्रह्लाद सत्यको सबल समर्थन अनि हिंसा र अभिमानका घोर विरोधी देखा पर्दछन् । दैत्यसेनापति सुशिरले ब्राह्मण देवलाई मारिसकेपछि भएको प्रह्लाद र सुशिरको संवादमा प्रह्लादले हिंसा र अभिमानलाई ठूलो अपराध ठानेका छन् (सम, २०६८ : ७२) । प्रह्लादका निमित्त सांसारिक गतिविधि र सुख सुविधाहरू भन्दा आत्मिक शान्ति र पारमार्थिक चिन्तन नै मूल्यावान लाग्दछन् । उनलाई सधैंभरी अप्राप्ति र अशान्तिका आगोमा जलिरहनु भन्दा शान्तिको बाटो कष्टकर भए पनि प्रिय लाग्छ । त्यसैले त धूवाँ फैंलिएको छ, सबैतिर अशान्तिको भन्दै शान्तिका पक्षधर बनेर उभिएका छन् । प्रह्लादले हिंसाका पक्षपाती पिता कशिपुलाई हिंसाको बाटो छोडी अहिंसाको बाटोमा लाग्न अनुरोध गरेका छन् । प्रह्लादका चरित्रमा कुनै पनि किसिमका मानव विरोधी वा नकारात्माक प्रवृत्तिको अभाव नभएको हुँदा यिनी यस नाटकमा अनुकूल पात्रका रूपमा स्थापित हुन पुगेका देखिन्छन् ।

प्रह्लाद मानवतावादी चेतनाले सम्पन्न पात्र हुन् । उनको चरित्रमा नम्रता, साधुत्व, साहिष्णुता, विश्वबन्धुत्व, अहिंसाप्रेमी, लैकिक, मानवीय गुणहरूमा अतिरिक्त सहनशीलता, सहअस्तित्व एवम् बाँच र बाचन देउका प्रजातन्त्रिक मानवीय मूल्यहरू समेत देखा पर्दछन् (गौतम, २०५० : १४) । गान्धी अहिंसावादका पूजारी र बाँच र बाँचन देऊ भन्ने मानवतावादी विचारका प्रखर प्रवक्ता मानिन्छन् । गान्धीको त्यही विचारलाई समले प्रह्लादका मुखबाट व्यक्त गर्न लगाएको कुरा यस नाटकको दास्रो संस्करणको भूमिकाबाट प्रष्ट हुन्छ । शान्ति, अहिंसा, सत्य र अध्यात्मका प्रसङ्गमा समका प्रह्लाद र गान्धी समान नै छन् (उपाध्याय, २०६६ : १२८) । प्रह्लादलाई गान्धीका रूपमा मात्र नहेरेर अहिंसावादी बुद्धका रूपमा पनि राखेर हेर्न सकिन्थ्यो तर यो कुरा कतै पनि उल्लेख भएको छैन । मानवतावाद कुनै भौगोलिक सीमामा सीमित

हुँदैन । यसको क्षेत्र र सीमा व्यापक र विस्तृत देखिन्छ । यस दृष्टिले विश्वप्रेम र मानवता एक अर्काका पर्यायजस्ता मानिन्छ । प्रह्लादमा विश्व बन्धुत्वको भाव पनि त्यत्तिकै सशक्त रूपमा अभिव्यक्ति भएको देखिन्छ । प्रह्लाद प्रखर मानवतावादी पात्रका रूपमा नाटकमा प्रस्तुत भएका छन् । मृत्युदेखि नडराउन र जीवनप्रति प्रबल आस्था भएका पात्र हुन् भन्ने कुरा कशिपुले विश्व ध्वस्त पार्न खोज्दा त्यस्तो कृत्यबाट जोगाउन चाहेबाट स्पष्ट हुन्छ (उपाध्याय र गौतम, २०६६ : १६९) ।

प्रह्लाद नाटकमा ईश्वरवादी पात्रका रूपमा उपस्थित भएका देखिन्छन् । सूर्यको बत्ती बाली प्रकृतिको लिपि बढाउने संसारका स्रष्टा ईश्वरका अगाडि वैज्ञानिक अहम्ले खासै अर्थ नराख्ने कुरा प्रह्लादबाट व्यक्त भएको छ । वैज्ञानिकहरूले वस्तु निर्माण गर्न सक्दैन केवल यहाँका पदार्थ र वस्तुलाई समिकश्रण र समायोजना गरेर नयाँ वस्तुको आविष्कार गर्न मात्र सक्छन् भन्ने धारणा प्रह्लादको देखिन्छ । “एउटा काठको धूलो त्यो बनाउन सक्छन् ?” (सम, २०६८ : ५८) भन्दै वैज्ञानिक र ईश्वरको तुलना गर्ने काम प्रह्लादबाट भएको छ । जसले जगदगुरुको गुण गाउँदैन त्यो बैगुनी हो (सम, २०६८ : ५८) भन्दै सर्वशक्तिमान ईश्वरका गुणग्राही र परम भक्तका रूपमा प्रह्लाद देखा परेका छन् । प्रह्लाद यतिसम्म विष्णुभक्त थिए भन्ने कुरा बुभनका निम्ति निम्नलिखित उद्धरणहरू सहयोगी सिद्ध हुन्छन् ।

- (क) भक्तिको पोखरी टल्किरहको छ यतातिर (सम, २०६८ : ६२)
- (ख) जता हेर्‍यो उत्तै आकर्षण शक्ति छ विष्णुको । (सम, २०६८ : ६३)
- (ग) छातीमा दुई पक्क्याटा, त्यो आँखाले चिहाउनुहोस्
नारायण यहाँभित्र रहेछन् कि रहेनछन् । (सम, २०६८ : ६९)
- (घ) विष्णु छैनन जहाँ त्यस्तो ठाउँ त्यो विश्वमा कहाँ
देखाऊ म त्यही डोरी उनको बाहुयाश हो,
खम्बामा मात्र छैनन् त्यो -त्यो -त्यो -त्यो जहाँ पनि
ती -ती -ती -ती सबै सूक्ष्म आकाशभर छन् उनी (सम, २०६८ : १५५)

यसरी ईश्वरको सर्वव्यापकता र सर्वोच्चताप्रति नायक प्रह्लादको पूर्ण आस्था र अटल विश्वास देखिन्छ ।

पूर्वीय आध्यात्मिक चेतनाका कोणबाट समेत प्रह्लादको चरित्र विश्लेषणीय देखापर्छ । प्रह्लादमा बाह्य उन्नतिको चमत्कार प्रदर्शन गर्ने कुनै चाहना देखिदैन । गीता दर्शनले निष्काम कर्मलाई ज्यादै महत्त्व दिएको छ । “परन्तु बुद्धिमानी हो जानी निष्काम पाउनु” (सम, २०६८ : ५६) तथा “ज्ञान मर्दछ हाँसेर रोई विज्ञान मर्दछ” (सम, २०६८ : ५७) भन्ने उदाहरणहरू गीता दर्शनबाट प्रभावित देखिन्छन् । पूर्वीय आध्यात्मिक दर्शनलाई सम्झना गराउने प्रह्लादबाट अभिव्यक्ति निम्नलिखित उद्धरणहरू उनको आध्यात्मिक चरित्रलाई स्पष्ट पार्न थप सहयोग हुन्छन् ।

- (क) कोही हो र कसैको यो आँसु झारी नुहाउनु
जसको हो उसैलाई योग्य हुन्छ बुझाउनु (सम, २०६८ : ७७) ।
- (ख) त्यसैले भन्छन् योगी आत्मा अमा नित्य छ,
यो जगत् सपना जस्तै असत्य र अनित्य छ (सम, २०६८ : ७०) ।
- (ग) पिता अनित्य संसार यो अनिवर्चनीय छ (सम, २०६८ : १५७) ।
- (घ) गन्न छोड सबै अड्क यस्ता विज्ञानको तिमी,
एउटै ज्ञानको अड्क एउटै सत्यता पढ (सम, २०६८ : ५५) ।

प्रह्लादद्वारा व्यक्त माथिका उद्धरणहरूले मानवीय सम्बन्धलाई क्षणिक आत्मालाई अमर जगतलाई सपना समान र अनित्य मान्दै पूर्वीय आध्यात्मिक चिन्तनलाई आत्मसात गरेको पाइन्छ । त्यसैले प्रस्तुत नाटकमा प्रह्लाद पूर्वीय आध्यात्मिक दर्शनका सशक्त प्रवक्त बनेर देखा परेका छन् । हिंसा, प्रतिशोध, कठोरता, क्रूरता, युद्धका विरोधी देखिएका प्रह्लाद शान्तिका प्रबल पक्षधरका रूपमा उपस्थित भएका देखिन्छन् । यिनको चिन्तन विचार र व्यावहार शान्तिप्रिय देखा पर्दछ । दयावान तर शक्तिहीन (सम, २०६८ : भूमिका उ) प्रह्लाद नाटकमा गान्धी जस्तै शान्तिका प्रतिमूर्ति बनेर आएका छन् । तारानाथ शर्माले प्रह्लाद जस्तो शत्रुपक्षको स्तुतीमा लागेको अकरमर्ण्य, लोतिखोरे, मरन्च्यासे र जातिद्रोही पात्रलाई किन शान्तिदूत मानेको हो बुझ्न सकिन्न (शर्मा, २०५० : १७९) भनेको पाइन्छ । यस भनाइको खण्डन गर्दै अर्का समालोचक कृष्ण गौतमले लडाइ सुरु भएपछि हार्ने सम्भावना देखेर शत्रुपक्षतिर लाग्नु जातिद्रोही हुन सक्छ तर प्रह्लाद भने त्यस किसिमका पात्र नभएर पहिल्यैदेखि

शान्तिको निश्चित आदर्श बोकेर विष्णुको भक्तिमा लागेका थिए (गौतम, २०५० : १७) भन्ने अभिमत प्रकट गरेका छन् । विश्वप्रेम, मानवता, अहिंसा र दयार्द्धता जस्ता विशेषता भएका प्रह्लाद निश्चय पनि युद्ध र संहारलाई भन्दा शान्तिलाई महत्त्व दिने पात्र हुन् । नाटकको अन्तिम संवादमा नारदले “शान्ति होस्, शान्ति होस्” (सम, २०६८ : १५८) भन्दै प्रह्लादलाई शान्तिका बाहक बनाई नाटक टुङ्ग्याउनुले पनि प्रह्लाद शान्तिप्रेमी पात्र हुन भन्ने कुरा स्पष्ट हुन जान्छ । प्रह्लादको स्वभाव नै आफैमा शान्तिप्रिय देखा पर्छ भने त्यसपछि नारदले समेत उनलाई शान्तिकै भारी बोकाएर नाटकलाई परिसमाप्त गरेकाले पनि उनी शान्तिवादी पात्र हुन् भन्ने कुरा स्पष्ट हुन्छ

प्रह्लाद उद्धात्त विचार भएका र स्वर्गलाई भन्दा धर्तीलाई प्रेम गर्ने पात्र हुन् । विचारको विशालताले मात्र विशाल बन्न सकिने धारणा उनीबाट व्यक्त भएको देखिन्छ । सागरीले प्रेमको याचना गर्दा “विश्वप्रेम, निमित्तमा यो प्रह्लाद हिडेको छ नबाँध यसको पद, स्त्रीप्रेमले” (सम, २०६८ : ८०) भन्ने प्रत्युत्तर दिएर प्रह्लादले आफ्नो वैचारक उच्चताको परिचय दिएका छन् । विश्वप्रेमका अगाडि स्त्रीप्रेम वा एउटा व्यक्तिलाई मात्र गरिने प्रेमको त्यति धेरै मूल्य नहुने कुरा उनीबाट व्यक्त भएको छ । “रूख ता व्योम नै ताक्छ गडेको जो छ भूमिमा, तिमी भन गडन चाहान्छ्यौ हिँडन सक्ने भई भई” (सम, २०६८ : ८१) भन्दै सागरीलाई सीमित र दैनिक प्रेमबाट माथि उठनका लागि सल्लाह दिने काम समेत उनीबाट भएको छ । एउटा असल नायकमा हुनुपर्ने विशाल हृदय र उदार भावना प्रह्लादका चरित्रमा प्रतिबिम्बित भएको पाइन्छ । प्रेमी प्रेमीकाले विनिमय गर्दैमा दुःख घटन र हट्न सक्दैन र दुःखलाई हटाउन सक्ने सामर्थ्य विष्णुमा बाहेक अरुमा छैन (सम, २०६८ : ८१) भन्दै विष्णु सर्वव्यापक भए जस्तै प्रेम पनि आकाश जस्तै व्यापक हुनुपर्छ भन्ने धारणा उनको रहेको छ । गुरु शण्डले प्रह्लादलाई कुनै पनि उपायद्वारा विष्णुप्रतिको अनुरागलाई हटाउन नसकेपछि केही प्रलोभन देखाउन तिम्रा पिता अमरावतीमा जाँदै छन् । तिम्रा दाजुहरूले स्वर्गको सुख भोग्नेछन्, त्यस बेला तिम्री मैलो छिडिमा आँखा चिम्ली नारायण नारायण मात्र जप्ने छौं भन्दा त्यसको प्रत्युत्तरमा प्रह्लादले मलाई असत्यमा अडेको स्वर्गको सुख

भन्दा धर्ती नै प्यारो छ, भन्दै मेरो स्वर्ग त पृथ्वी, वायु, अग्नि, जल र आकाशमा छ (सम, २०६८ : ८८) भनेबाट उनमा विद्यमान वैचारिक उदारताको राम्रो परिचय मिल्दछ ।

प्रह्लादको चरित्र गुणै गुणले भरिएको भए पनि सर्वथा अनालोचित र सर्वगुण सम्पन्नता भने उनमा देखा पर्दैन । प्रह्लादले गुरुलाई भन्दा गुरुका पनि गुरुलाई बढी महत्त्व दिएको पाइन्छ । गुरुका पनि गुरु वा परमेश्वरलाई बढी महत्त्व दिँदा गुरुप्रति अपमान हुने किसिमबाट प्रस्तुत हुनु अवश्य पनि शोभनीय पक्ष होइन “पढाउँछु भनी गर्व गर्नुहुन्छ भने गुरु, गएर एउटा चिल्लो ढुङ्गालाई पढाउनुहोस्” (सम, २०६८ : ५७) भन्ने कथनमा तार्किकता त भेटिएला तर शालीनता भने भेटिन् । सानै उमेरमा स्त्रीप्रेमका कुरामा मग्न देखिनु पनि प्रह्लादका चरित्रमा देखिने अनूकरणीय पक्ष होइन । निम्नलिखित उद्धरणले यी कुरालाई अझ प्रष्ट पार्दछन् ।

क) प्रह्लाद मार्दछस् के तँ मलाई खटिरो भई

मेरो शरीरको छालाबाट निस्की, शरीरकै

रक्तमा पालिई छदैं विष सोही शरीरमा ? (सम, २०६८ : ७०)

(ख) दैत्यको वंशवृक्षमा

सल्काएर, सुकाई यो धोदो पारी ढ लाउँछस् ? (सम, २०६८ : ७०)

यी भनाइहरू उनका विरोधीहरूद्वारा मात्र व्यक्त गरिएका हुन् । प्रह्लादमा पनि अहम् त छ तर त्यो प्रतिशोधी, आक्रमक र हिंसक प्रकृतिको छैन । जबकि काशिपुको अहम्ले उसलाई आक्रमक, प्रतिशोधी र हिंसक बनाएको छ ।

प्रह्लाद प्रस्तुत नाटकमा मार्गदर्शक र प्रेरक पात्रका रूपमा उपस्थित भएका देखिन्छन् । उनी मर्न जानु अघि आफ्ना सहपाठीहरूलाई नारायणको नामलाई नभूल्ल प्रेरित गरेका छन् ।

अजरामर, तेजस्वी र परमात्मा भजीरहू ।

ती नारायण मदैन् यो प्रह्लाद मरे पनि । (सम, २०६८ : १११)

विष्णुभक्त प्रह्लादले आफ्ना सहयोगी र सहपाठीहरूलाई विष्णुभक्त बन्न जस्तो सुकै अवस्थामा पनि नारायण वा विष्णुलाई नभूल्ल प्रेरित गरेको देखिन्छ । यस

किसिमको प्रेरक व्यक्तित्वभित्र पनि प्रह्लादको विष्णुभक्त व्यक्तित्वको छाप र प्रभाव प्रबल रूपमा देखा पर्दछ । प्रह्लाद एकातिर प्रेरक व्यक्तित्वका रूपमा देखिन्छन् भने अर्कातिर प्रेरित वा निर्देशित पात्रका रूपमा समेत देखापर्दछन् । पहिलो अङ्कको तेस्रो दृश्यमा नारद आएर प्रह्लादलाई “कुमार आर्यको धर्म तिमीले नै बचाउनु पर्छ” (सम, २०६८ : २८) भन्दै निर्देशनको भूमिका निर्वाह गर्छन् । ब्रह्मा र नारद प्रह्लादलाई शंखिया विषको प्रयोग गर्न र विष्णुको नाम निरन्तर जपिरहन पनि निर्देशन दिन्छन् (सम, २०६८ : ९१-९२) । यसरी निर्देशित पात्रका रूपमा समेत प्रह्लादको चरित्र नाटकमा प्रदर्शित भएको देखिन्छ । निर्देशक र निर्देशित वा प्रेरक र प्रेरित भूमिका यिनीबाट निर्वाह भएको पाइन्छ (शर्मा, २०५० : १८७) । यिनको चरित्र स्वतन्त्र रूपमा विकसित भएको नभएर नारदको अर्ति र उपदेशद्वारा विकसित भएको देखिन्छ । प्रह्लाद नाटकमा प्रभावशाली व्यक्तित्व लिएर उभिएका छन् । उनी नेतृत्व क्षमता भएका कुशल सङ्गठकका रूपमा समेत देखा परेका छन् । आफ्ना सम्पूर्ण सहपाठीहरूलाई आफ्नै अनुयायी बनाउन सक्ने सामर्थ्य प्रह्लादमा देखा पर्दछ । “हामी सारा सहाध्यायी स्वरको एउटै सुर मिलाई प्रभुको नाम जप्तै हिँड्छौं सुमार्गमा” (सम, २०६८ : ६०) भन्ने कथनले पनि प्रह्लादको सङ्गठन कुशलतालाई प्रष्ट पार्छ । पाठशालाका सहपाठीहरूलाई आफ्ना अनुकूल बनाउन सक्नु र उनीहरू प्रह्लादका निम्ति हाँसी हाँसी मर्न तयार हुनुले पनि यस कुराको पुष्टि गर्दछ । वास्तवमा हिरण्यकशिपुले सस्त्रास्त्रको बलभन्दा प्रह्लादको नैतिक बलमा आकर्षण र शक्ति रहेको कुरा प्रह्लादका पछाडि आत्मबलिदान गर्ने जमान हुनु तर कशिपुले हतियारका आडमा आफ्नै छोरालाई समेत आफ्नो अधिनमा राख्न नसक्नुले स्पष्ट हुन्छ । यसरी सस्त्रास्त्रको बलभन्दा नैतिक बल नै शक्तिशाली हुन्छ भन्ने आदर्शवादी धारणालाई समेत नाटकले स्पष्ट गर्न चाहेको कुरा स्पष्ट हुन्छ (उपाध्याय र गौतम, २०६६ : ७५) ।

प्रह्लाद मूलतः आदर्शवादी चरित्र भएको पात्र हो । उसका क्रियाकलापहरू आदर्शवादी चेतनाबाटै प्रेरित र प्रभावित देखा पर्दछन् । आफ्नो आदर्शका लागि उनी हाँसी-हाँसी मर्न तयार देखिन्छन् । यस किसिमको आत्मबल उनले आध्यात्मिक चिन्तन, ज्ञानको भावना र आस्थापूर्ण जीवनदर्शनबाटै प्राप्त गरेका हुन् (थापा र रश्मि,

२०४० : ७) । आफ्नो आदर्श र सिद्धान्तमा अटल एवम् आफ्नो अडानमा दृढ पात्रका रूपमा प्रह्लाद आएका छन् (शर्मा, २०५० : १८०) । आफ्नो आदर्श अडिग भएकैले यिनी जिद्दीवाल र हठी बन्न विवश भएको देखिन्छ । आफ्नो आदर्शमा अडिग भएका कारण नै गोमनले टोकाउँदा, क्रूरताका साथ पिट्दा, पर्वतबाट खसाउँदा, हात्तीले कुचाउँदा र आगामा हाल्न लैजाने भन्दा समेत उनी विचलित हुँदैनन् । यिनले जुनसुकै किसिमको आपद पर्दा पनि मानवी शक्तिको भन्दा पनि दैवी शक्तिको आड खोज्ने गरेको पाइन्छ । प्रह्लाद अत्यन्त सहिष्णु पात्रका रूपमा पनि नाटकमा उपस्थित भएका छन् । जस्तो सुकै दुःख भोग्न परे पनि उनी समर्थ देखिन्छन् । “प्रह्लाद, दुःख छाया हो, जति भाग ऊ दौड्दछ” (सम, २०६८ : २७) भन्ने नारदका मार्गदर्शन र दीक्षाबाटै उनी सहिष्णु बन्दै गएको देखिन्छ ।

सत्वगुणको प्रबलता भएका प्रह्लादले भोगविलासलाई भन्दा योग साधनलाई बढी महत्त्व दिएका छन् । राजकुमार भएर पनि उनमा सत्ता प्राप्तिको लिप्सा देखिदैन । यिनले रागलाई भन्दा विरागलाई वरण गरेका छन् । “योगी त जत्रै चोट पनि सहन सक्छन्” (सम, २०६८ : १३२) भन्दै रोधले प्रह्लादलाई महान योगीको संज्ञा दिएको पाइन्छ । काम, क्रोध र लोभजस्ता सामान्य मानवीय कामजोरीमाथि विजय प्राप्त गरेका हुँदा ब्रह्माले पनि यिनलाई “विष्णुको अवतार हो” (सम, २०६८ : १५७) भनेको पाइन्छ । योगीमा हुनुपर्ने त्याग र विश्वकल्याणको भावना यिनका चरित्रमा देखा पर्दछ । बाह्य संसारको झिलिमिलीमा भन्दा भित्री संसारको सत्य र सौन्दर्यप्रति अभिमुख प्रह्लादका निम्ति भौतिक सुखसयल र शारीरिक योगविलास तुच्छ लाग्दछन् । उनमा कुनै किसिमको स्वार्थ देखिदैन । यस दृष्टिले पनि उनको व्यक्तित्व महिमाशाली देखा पर्छ । योगी सारा भयबाट मुक्त हुन्छ । उसलाई कुनै पनि किसिमको भय हुँदैन । जीवनसँग उसको प्रेम हुन्छ, मृत्युसँग पनि उसको त्यत्तिकै प्रेम हुन्छ । “मर्न गाह्रो मान्नेलाई मृत्युले पनि दया गर्छ र ?” (सम, २०६८ : ११०) भन्ने प्रह्लादको कथनले पनि उनको निर्भयता र निर्विकारपनको परिचय मिल्छ । “राजकुमार प्रह्लाद आफूलाई टोकन आउने कीरालाई पनि दया गर्छन्” (सम, २०६८ : १२१) भन्ने मुष्यको कथनबाट पनि उनको दयालुपनको पुष्टि हुन्छ ।

प्रह्लाद प्रतिकात्मक पात्रका रूपमा नाटकमा आएका छन् । साहित्य तथा भाषाका सदृश्य वा सहाचार्यद्वारा कुनै चिजको प्रतिनिधित्व गर्ने वस्तुलाई प्रतीक भनिन्छ । प्रतीकले कुनै गुण वा विचारको प्रतिनिधित्व गर्दछ (शर्मा र लुइटेल्, २०६१ : ३१६) । गुण र विचारको सादृश्यका दृष्टिले प्रह्लाद आधुनिक युगका गान्धीका प्रतीक बनेर नाटकमा देखा परेका छन् । सम स्वयम्ले प्रह्लादलाई आधुनिक युगका गान्धी (सम, २०६८ : भूमिका ३) भनेका छन् भने वासुदेव त्रिपाठीले प्रह्लादलाई पानी भनेका छन् (त्रिपाठी, २०२८ : १५२) । नाटकमा प्रह्लाद सच्चि गान्धी जस्ता प्रतीक हुन्छन् अनि हतियार बिहिन भएर पनि शक्तिशाली देखिँदै जान्छन् । विष्णुको नाम नै अमोघ अस्त्र हो भन्ने प्रह्लादको बोलीमा अद्भूत आकर्षण शक्ति देखिन्छ । उनको बोली गोलीभन्दा पनि शक्तिशाली बनेर आएको छ (गौतम, २०६६ : १७६) ।

प्रह्लाद प्रस्तुत नाटकमा आरोपित पात्रका रूपमा समेत देखा परेका छन् । बालककालका समका जिद्दी, जोड र ढिपीहरू प्रह्लादमा आरोपित भएका छन् । प्रह्लादमा जुन साधुपना देखिन्छ त्यो समकै आफ्नै साधुपना हो । प्रह्लाद समका बाल्य जीवन, छात्र जिवन, आदर्श जीवन, पारिवारिक तथा परिवेशिक जीवन र मनोवैज्ञानिक आदि विविध जीवनको छाया आरोपित भएको देखिन्छ (गौतम, २०५० : ७२) । प्रह्लादको चरित्र प्रतिनिधिमूलक बनेर आएको देखिन्छ । एउटा भक्तमा हुनुपर्ने अटल आस्था र आर्यसभ्यताको महत्त्व दिने पक्षहरलाई हार्दिक रूपले स्वागत गर्ने प्रह्लादमा व्यक्तिगत विशेषता भन्दा वर्गगत विशेषता वा साभा विशेषता बढी देखिन्छ । प्रह्लादबाट मानवतावाद, प्रेम, मैत्री, अहिंसा र करुणाजस्ता पक्षहरको पनि प्रतिनिधित्व भएको छ । त्यस्तै प्रह्लाद आफ्नो आस्थामा अविचलित र अटल देखा पर्दछन् । प्रह्लादलाई पिताका शत्रु विष्णुको भक्तिबाट विचलित पार्ने तमाम प्रयास हुन्छन् तर उनका अगाडि ती सारा प्रयास व्यर्थ सावित हुन्छन् । उनलाई विभिन्न किसिमका धम्की दिने, हात्तीबाट कुचाइन्छ, जलाउने जस्ता प्रयास गरिन्छ, सर्पबाट डसाइन्छ तर पनि उनी आफ्नो आस्था र अडानबाट अलिकति पनि विचलित हुँदैनन् ।

प्रह्लादले जीवनलाई दुःखदायी दृष्टिकोणले हेरेको पाइन्छ । “पानी जीवन हो आँसु जीवनको पवित्रता ?” (सम, २०६८ : ३४) भन्ने कथनका साथै “नहाँस कहिल्यै,

हाँसु सबै बिसनु मात्र हो” (सम, २०६८ : ३४) भन्ने कथनबाट पनि उक्त कुराको पुष्टि हुन्छ । प्रह्लादको जीवनप्रतिको यो दृष्टिकोण पनि मूलतः आध्यात्मिक चेतनाबाटै प्रभावित रहेको देखिन्छ । दुःखमा मात्र ईश्वरको स्मरण ताजा रहने कुरालाई यस कथनले सङ्केत गर्न खोजेको छ । “बालकमा ऊ अलौकिक हो, ऊ कुगन्धमा सुगन्धको भाग सुघ्न सक्छ” (सम, २०६८ : ३८) भन्ने गुरू शण्डका अभिव्यक्तिबाट पनि प्रह्लाद असाधारण क्षमता भएका पात्र हुन् । उनी र उनको भुकाव सुगन्धितलाई कुगन्धित बनाउनेतर्फ नभइ कुगन्धितलाई सुगन्धित बनाउनेतर्फ केन्द्रित रहेको देखिन्छ । त्यसैले पनि उनी सकारात्मक प्रवृत्ति भएका पात्र हुन् भने कुराको बोध हुन्छ । विज्ञानप्रति उनको अरूचि भए पनि ज्ञानवादका भने उनी प्रवक्ता नै देखिन्छन् ।

क) गन्न छोड सबै अड्क यस्ता विज्ञानका तिमी,

एउटै ज्ञानको अड्क सभ्यता पढ (सम, २०६८ : ५५) ।

(ख) ज्ञान मर्दछ हाँसेर, रोई विज्ञान मर्दछ (सम, २०६८ : ५६) ।

(ग) अगाडि एकको शून्य-अज्ञान र असत्य हो,

पछाडि एकको शून्य जति जोड्यो अनन्त त्यो (सम, २०६८ : ५६) ।

प्रह्लाद नाटकमा सत्यका पक्षधर बनेर आएको पाइन्छ । “सत्य भागदैन असत्य भागदछ, उज्यालो भागदैन अँध्यारो भागदछ” (सम, २०६८ : १२९) भन्दै सत्यका पक्षमा आफ्नो दहो अभिमत प्रकट गरेको पाइन्छ । अँध्यारो पक्ष वा अज्ञानका विरोधी र उज्यालो पक्ष वा ज्ञानका समर्थक प्रह्लाद जुनसुकै अवस्थामा पनि सत् पात्र वा अनुकूल पात्रका रूपमा देखा परेका छन् । उनको स्वभावमा स्थिरता भए पनि अनुकूल प्रवृत्तिका कारण पाठकको सहानुभूति उनमै खनिन्छ । त्यसैले उनी सहानुभूतिशील पात्र पनि हुन् । त्यस्तै प्रह्लाद भक्तिप्रिय पात्र हुन् । भक्तिले शरीरको निर्मलतालाई भन्दा मानसिक निर्मलतालाई प्राथमिकता दिन्छ । एकान्तप्रियता, अन्तष्करणको पवित्रता र चित्तशान्ति भक्तका निम्ति अनिवार्य शर्त मानिन्छन् ।

प्रह्लादको चरित्र नेताको जस्तो देखिन्छ । प्रह्लाद सहपाठीका निम्ति प्राणप्रिय भए पनि सहपाठीका निम्ति प्रह्लादको व्यावहार त्यस किसिमको देखिदैन । आफूलाई

बचाउन रोध मरेको थाहा पाएर पनि प्रह्लाद पुतली भैं आँखा चिम्लेर रोधसँग जलन सकेको देखिदैन । पिता हिरण्यकशिपुसँग “म जलूँ यही रोध जल्यो” (सम, २०६८ : १४१) भनेको मात्र देखिन्छ । यसरी हेर्दा प्रह्लाद मर्न तयार हुने तर मर्नचाहिँ नसक्ने पात्रका रूपमा देखा परेका छन् । यहाँनेर रोधको भूमिका कार्यकर्ताको जस्तो र प्रह्लादको भूमिका नेताको जस्तो देखा पर्दछ ।

दैवी शक्तिद्वारा संरक्षित र ब्रह्मा तथा नारदद्वारा दीक्षित एवम् प्राशिक्षित प्रह्लाद नाटकमा मृत्युञ्जयी पात्रका रूपमा देखा परेका छन् । मृत्युञ्जयी बन्न चाहने कशिपुले मृत्युसँग हार खाएको र प्रह्लादले भने मृत्युमाथि विजय प्राप्त गरेको स्थितिलाई नाटकीय व्यङ्ग्यका रूपमा हेर्न सकिन्छ । जस्तो गरिन्छ त्यस्तै भोगिन्छ, त्यसैले मृत्युसीत किन डराउने भन्ने धारणा प्रह्लादको देखिन्छ । प्रह्लाद नाटकमा बौद्धिक र तर्कशील पात्रका रूपमा प्रस्तुत भएका छन् । गहन दार्शनिक र बौद्धिक पक्षलाई तर्कसङ्गत ढङ्गबाट आफ्नो विचार अनुरूप ढाल्न सक्ने काममा यिनी कुशल देखिन्छन् । प्रत्यक्ष रूपमा हेर्दा र हिरण्यकशिपुको तुलनामा निष्क्रिय जस्ता देखिए पनि वैचारिक दृष्टिले हेर्दा यिनी निष्क्रिय लाग्दैनन् । दैत्यवंशमा उत्पन्न भएका भए पनि यिनी दैत्य प्रवृत्तिका विरोधी देखा पर्छन् । सम्पूर्ण रूपमा स्वद्वारा निर्देशित पात्रभन्दा पनि ब्रह्मा र नारदद्वारा निर्देशित पात्रका रूपमा यिनको छवि नाटकमा प्रस्तुत हुन पुगेको छ । पिताको मृत्युमा समेत प्रह्लादबाट कुनै किसिमको शोक व्यक्त भएको देखिदैन । जुन सुकै दार्शनिक व्यक्तिको स्वभाव कोमलभन्दा कठोर अनि संवेदशीलभन्दा संवेदनहीन नै हुने गर्छ र यही कुरा प्रह्लादमा पनि लागु भएको छ । उनले दैत्यहरूलाई हिंसा-प्रतिहिंसाको आसुरी प्रवृत्ति त्यागी अहिंसा, मैत्री, प्रेम र करूणाले भरिएको मानवीय मूल्य अंगाल्न प्रेरित गरेका छन् । साथै उनी नाटकमा विज्ञानलाई ज्ञानले हाक्नुपर्छ भन्ने चाहना बोकेर समेत उभिएका छन् (उपाध्याय, २०५६ : १२४) । “विज्ञान ज्ञानमा हाली विष्णुको यस गाउने” (सम, २०६८ : ५८) भन्ने उद्घरणबाट पनि प्रह्लादको मूल उद्देश्य स्पष्ट हुन जान्छ । त्यसैले उनी विज्ञानमा ज्ञान हाल्ने पक्षमा होइन ज्ञानमा विज्ञान हाल्ने पक्षमा रहेका छन् । उनी समन्वय त चाहन्तछन् तर उनी विज्ञानलाई भन्दा ज्ञानलाई महत्त्व दिन चाहन्छन् ।

कार्य मूल्यका आधारमा प्रह्लाद यस नाटकका प्रमुख पुरुष पात्र हुन् । किनभने मूल कथावस्तु यिनमै केन्द्रित रहेको छ । प्रह्लाद र सागरी बीचको प्रासङ्गिक कथावस्तुका केन्द्र पनि प्रह्लाद नै भएकाले यिनी प्रमुख पात्र हुन् भन्ने कुराको पुष्टि हुन्छ । प्रह्लाद प्रवृत्तिका दृष्टिले अनुकूल पात्र हुन् किनभने यिनका कार्य र व्यावहारहरू सकारात्मक देखा पर्दछन् । नाटकको प्रारम्भदेखि अन्तसम्म यिनी आफ्नो आस्था र विचारमा अडिग एवम् अपरिवर्तित देखिएकाले यिनको स्वभाव स्थिर वा गतिहीन देखा पर्छ । प्रह्लादले पूर्वीय आध्यात्मवादी चिन्तनको प्रतिनिधित्व गरेका हुनाले उनी प्रतिनिधिमूलक पात्र हुन् । नाटकको प्रमुख र सहायक दुबै कथावस्तुका केन्द्रका रूपमा आएका प्रह्लाद आबद्धताका दृष्टिले बद्ध पात्र हुन् । नाटकबाट यिनलाई हटाउने हो भने नाटकीय संरचना नै भताभुङ्ग हुन पुग्छ । वस्तुतः यो नाटक भन्नु नै प्रह्लादको कथा र चरित्र हो । त्यसैले पनि उनी यस नाटकका बद्ध पात्र हुन् । पुराणमा भक्त पात्रका रूपमा मात्र परिचित प्रह्लाद नाटकमा आइपुग्दा प्रेमी पात्रका रूपमा समेत देखा परेका छन् ।

३.४.१.२ हिरण्यकशिपु

हिरण्यकशिपु प्रह्लाद नाटकको महत्त्वपूर्ण पात्रका रूपमा देखिन्छन् । यिनकै कारणले नाटकले गति प्राप्त गरेको छ । उनी नायक प्रह्लादको पिता र दैत्य सम्राटका रूपमा नाटकमा उपस्थित भएको देखिन्छन् । जुन दैत्य कुलको राजा भएर पनि आफ्नो वर्गीय र जातीय प्रवृत्तिमा रमाउँछन् । पहिलो अडकको पहिलो दृश्यमा “चक्री, चक्री, त छस् कहाँ, चक्री, चक्री ?” (सम, २०६८ : ४) भन्दै हतास र संवेगात्मक मनस्थितिका साथ उसको आगमन भएको देखिन्छ । विज्ञानलाई नै सर्वश्रेष्ठ सम्झने कशिपु त्यतिवेला निराश र हतास हुन्छन् जब उनका दैत्य वैज्ञानिकहरूले इन्द्रको बज्रले मरेको नमुचिएको शवलाई नै पुनः जीवन दिन सक्दैनन् । यस घटनाबाट उनी आक्रोशित र भयभीत हुन पुग्छन् । विज्ञानको सहयोग लिई मृत्युलाई पनि जित्ने सपना बोकेको कशिपु जीवन र मृत्यु दुबै आफ्नै शत्रु विष्णुको अधीनमा रहेको कुराले भ्रम चिन्तित बन्न पुग्छ । “मरेकाहरू बाँच्ने त्यो त जानेर मलाई भन !” (सम, २०६८ : ४) भन्दै नमुचिलाई जसरी भए पनि बचाउनका निम्ति चक्रमूर्तिसँग आग्रह गर्दछन् ।

सर्वप्रथम नाटकमा समस्यालाई लिएर कशिपु उपस्थिति भएको देखिन्छ । मृत्युञ्जयी बन्न चाहेको कशिपुका निम्ति नमुचिलाई बचाउन नसक्नु नै नाटकीय मूल समस्या हो । अब आएर नमुचिलाई बचाउने भन्दा पनि जसको अधिनमा मृत्यु नियन्त्रित र निर्देशित छ, त्यसलाई नै सिध्याउनेतर्फ कशिपुको ध्यान केन्द्रित हुन पुग्छ । दैत्य सेनापति सुशिरले नमुचिको ज्यान लिने इन्द्रलाई मारेर बदला लिनुपर्छ (सम, २०६८ : ५) भन्दा त्यसको प्रत्युत्तरमा हिरण्यकशिपुले “त्यल्ले नमुति नमुचि बाँचैन अर्को नमुचि मर्दछ” (सम, २०६८ : ५) भन्दै विष्णुसँग नै बलदा लिने आशय व्यक्त गर्दछन् । यहीबाट नाटकीय द्वन्द्वले गति लिन थाल्दछ । यसरी नाटकीय द्वन्द्वको सुत्रधारको रूपमा हिरण्यकशिपु आएको र यही द्वन्द्वद्वारा नाटकको कथावस्तुले आकार ग्रहण गर्दै गएकोले पनि कशिपु यस नाटकको प्रमुख पात्रको रूपमा देखा परेका छन् ।

जीजीविषा, विजिगीषा र विवेकशून्य प्रतिशोध जस्ता पक्षहरू कशिपुको स्वभावमा एकैसाथ विकसित भएका देखिन्छन् (गौतम, २०६६ : १८२) । मर्नु नै पर्ने भए मृत्युको खटनमा नबसी आफू र सम्पूर्ण सृष्टिलाई एकैचोटी सखाप पार्ने निश्चयमा पुग्नु निश्चय पनि उनको अविवेकीपन हो । सृष्टिलाई नै ध्वस्त पारेपछि आफू बाँच्न नसक्ने कुरातर्फ उनको ध्यान गएको देखिँदैन । “मृत्युको बदला सृष्टिलाई नासी चुकाउँछु !” (सम, २०६८ : ८) भन्ने कथन यस कुराको उदाहरण हो । कशिपुमा बाँच्ने इच्छा पनि प्रबल र जित्ने इच्छा पनि प्रबल छ तर त्यसका निम्ति उनले चालन थालेको कृत्य एवम् कर्महरू आवेश र उत्तेजनाद्वारा प्रेरित भएकाले ती उपहास लाग्दा र टिठलाग्दा किसिमका देखिन्छन् । बाहिरबाट हेर्दा उनी अत्यन्त साहसी देखिए पनि भित्र भने अत्यन्त भयभीत देखिन्छन् । कशिपु नाटकमा सुरुदेखि नै भय, सन्त्रास र तज्जन्य अन्ध प्रतिशोधबाट सञ्चालित पात्रका रूपमा देखा परेका छन् । “के गरूँ भन्न सक्तिनँ” (सम, २०६८ : ५) भन्दै ऊ अस्थिर र हतास मानसिकता लिएर उभिएको देखिन्छ । आफ्नो प्रतिशोधको निम्ति “जिउदो नरहोस् बाँकी पृथ्वीको गर्भमा कुनै” (सम, २०६८ : ८) भन्दै वैज्ञानिक हल्लाले जीवनभर गहिरो साधनामा लीन भएर बनाएको हलाहल भन्ने विष आगामा हाली वायुमण्डल ने विषाक्त पारेर सृष्टिशून्य बनाउने योजना बोकेको कशिपु विध्वंसक प्रवृत्ति भएको खलपात्रका रूपमा देखा परेका

छन् । प्रारम्भबाटै उनको चरित्रमा खलत्वका अभिलक्षणहरू यथेष्ट मात्रामा देखा पर्दै जान्छन् । त्यसैले उनी नाटकको प्रतिकूल चरित्र भएका पात्र हुन् । दुष्ट वा खल चरित्र भए पनि उनको उपस्थिति नाटकमा जीवन्त बनेर आएको देखिन्छ ।

हिरण्यकशिपु गतिहीनता देखि गतिशीलतातर्फ उन्मुख पात्र हुन् । नाटकभरि उनी गतिहीन पात्रका रूपमा देखा परेका भए पनि मर्ने बेलामा उनको स्वभावमा परिवर्तन आएको देखिन्छ । मर्नुअघि आफ्ना कृत्यहरूप्रति पाश्चाताप गर्नु, तैले जितिसु मैले हारे र तेरा विष्णुसँग मलाई क्षमा मागिदे” सम, २०६८ : १५७) भन्नुले नाटकीय अन्तमा कशिपुको विचारमा परिवर्तन आएको देखिन्छ । आफ्नो पूर्व आस्था र अडानमा यथावत रही मृत्युवरण गरेको भए उनलाई पूर्ण रूपमा गतिहीन पात्र मान्न सकिन्थ्यो । जीवन भरिका सारा क्रियाकलाप विष्णुसँग बलदा लिने (सम, २०६८ : ८) किसिमका देखिनु र अन्तमा उनैसँग क्षमा माग्नु उनको स्वभावमा आएको परिवर्तनको सङ्केत हो । उनी प्रह्लादको ठीक विपरीत ध्रुवमा उभिएका छन् । सर्वेश्वरवादी प्रह्लादका विपरीत कशिपुले ईश्वरको अस्तित्वलाई स्वीकार पनि गर्दैन र त्यति महत्त्व पनि दिदैन । शान्ति स्थिरता, धैर्य, उदारता जस्ता आध्यात्मिक गुणहरू प्रह्लादमा देखिन्छन् भने कशिपुमा उत्तेजना, अस्थिरता जातीय सङ्कीर्णता र उग्रता जस्ता गुणहरू मात्र देखा पर्दछन् । प्रह्लादले भित्री संसारलाई उज्यालो पार्नतिर लागेको देखिन्छ भने कशिपु भौतिकवादलाई अँगालेर बाह्य चमत्कारमा तल्लीन देखिन्छ । प्रह्लाद अत्यन्त दयालु स्वभावका देखिन्छन् भने विष्णुको नाम जपेको अभियागमा ब्राह्मणदेवलाई मार्नका लागि सेनापति सुशिरलाई आज्ञा दिने कशिपु अति क्रूर र पाषाण हृदयी पात्रका रूपमा देखिन्छन् ।

हिरण्यकशिपुमा उद्धात्त भावनाको अभाव देखिन्छ । उनमा मानव मात्रको कल्याणको कामनाभन्दा पनि दैत्यवंशको कल्याणको कामना विद्यमान देखिन्छ । संसारभर नै दैत्य साम्राज्य फैलाई राज्य गर्न चाहने कशिपु महत्त्वकाङ्क्षी पात्रका रूपमा देखिन्छन् । कशिपु युद्ध प्रेमी पात्र हुन् । उनको युद्ध प्रेम अहम्को तृष्टिसँग पनि सम्बन्धित देखिन्छ । उनमा सिर्जनात्मक अहम्भन्दा ध्वंसात्मक अहम्को प्रबलता भेटिन्छ । “भस्म नै भस्मको थुप्रो मात्र बाँकी गराउँछु” (सम, २०६८ : २४) भन्ने

कथनमा यही कुरा व्यक्त भएको छ । यस नाटकमा ऊ लडाकुका रूपमा उपस्थित भएको छ । त्यसैले ऊ सैनिक बलमा विश्वास गर्छ (शर्मा, २०५० : १८०) “म चाँडै त्यो स्वर्गसित भिड्दछु” (सम, २०६८ : २३) भन्ने कशिपुको कथन र “स्वर्गमा त फेरि दानवराज आफै गर्ई चढाइ गर्ने रे” (सम, २०६८ : ९५) भन्ने चक्रमूर्तिको भनाइबाट कशिपुको युद्धप्रेमबारे अवगत गर्न सकिन्छ । विश्वविजय गर्ने उद्देश्यले वरूणलोक पुगेका कशिपुका सेनाहरूले वरूणलाई आत्मसमर्पण गराई विभिन्न किसिमका रत्न र उपाहारहरू बोकर कशिपुलाई टुक्राउन थाल्दा उनले युद्ध नगरी र रगतको खोलो नबगाई जित्नु पनि के जित्नु हो भन्ने धारणा व्यक्त गरेको पाइन्छ । कशिपुको उद्धत, रक्तपिपासु र अति क्रूर स्वभाव यहाँनेर प्रस्तुत गरिएको छ :

क) तिमीहरू ? सबै शुर सेनापछि भनाउँदा !

काट त्यो खड्गले धान, अरू के काम खड्गको

पक्राउ ढालमा मात, के काम अब ढालको ! (सम, २०६८ : ९९)

ख) घाँटीमा खड्गले हान्न सजिलो भन्नु हुने थियो (सम, २०६८ : १००)

हिरण्यकशिपु कठोर र निर्दयी पात्र हुन् । जब कशिपुको कठोरताले भीषण रूप लिन पुग्छ तब उसबाट अमानवीय र निकृष्ट व्यावहारहरू मात्र प्रदर्शित हुँदै जान्छन् । जति नै समझाउँदा र तर्साउँदा पनि प्रह्लादले विष्णुको नाम लिन नछाडेपछि कशिपु ज्यादै अक्रोशित बन्छन् र उनले प्रह्लादलाई पर्वतबाट खसाल्नका निमित्त ज्वाई विप्रचितलाई आदेश दिन्छन् (सम, २०६८ : १०३) सर्पले टोकाउने, हात्तीद्वारा कुचाउने र आगोमा जलाउने जस्ता (सम, २०६८ : ११७-११८) क्रूर र अमानवीय गतिविधिहरू हिरण्यकशिपुबाट प्रदर्शित भएका छन् । त्यसैगरी विष्णुको नाम जपेको अभियोगमा ब्रह्मणदेवलाई शूली रोपेर मार्न लगाउनमा (सम, २०६८ : ६५) पनि उनको अमानवीय र क्रूर व्यावहार नै प्रदर्शित भएको छ । शक्तिको उन्मादले उनलाई घमण्डी र निर्दयी बनाएको देखिन्छ । “शक्तिशालीहरूलाई निहुँको के प्रयोजन” (सम, २०६८ : १००) भन्ने कथनबाट यही कुराको पुष्टि हुन्छ ।

हिरण्यकशिपु अभिमानी पात्र हुन् । मूलतः उनमा शक्ति र सत्ताको अभिमान छ । आफ्नो शारीरिक र सैन्य दुबै शक्तिका कारण पनि ऊ उन्मादित भएको देखिन्छ ।

“चक्री, मैले कही हार्न जानेको छैन” (सम, २०६८ : १०२) भन्ने उनको आत्माभिमानयुक्त कथनले पनि उक्त कुराको पुष्टि हुन्छ । काशिपुको अभिमानी प्रवृत्तिलाई उक्त कथनले पुष्टि पार्छ :

सरासर गई काट्छु इन्द्रलाई र देवता

सारालाई त्यताबाट अरू दिक्पालका पनि

शिर काटेर त्यो सारा जम्मा पारेर राख्छु (सम, २०६८ : १५२) ।

उक्त अभिव्यक्तिमा जातीय स्वाभीमानका नाममा व्यक्तिगत अभिमान र प्रतिशोध नै बोलेको छ । जातीय प्रतिशोधका कारण कशिपुको चरित्र निन्दनीय र घृणीत बन्न पुगेको देखिन्छ ।

भौतिकवादमा विश्वास गर्ने कशिपु विज्ञानवादी पात्र हुन् । भडकिलो उग्र स्वभाव भएको कशिपुमा वैज्ञानिक उन्नतिप्रति गहिरो रूचि देखा पर्छ (गौतम, २०५० : ११) । हला र चक्रमूर्ति जस्ता वैज्ञानिकहरूलाई उनले संरक्षण दिएका छन् र उनीहरूलाई वैज्ञानिक आविष्कारका निमित्त उत्प्रेरित पनि गरेका छन् । आध्यात्मिक पक्षलाई त्यति महत्त्व नदिने कशिपु विज्ञान र परिश्रममा गर्व गर्छन् । कशिपु सैनिक शक्तिमा विश्वास गर्छन् र मृत्युलाई समेत आफ्नो कब्जामा राख्न उद्यत हुन्छन् । बल र विज्ञानको आडमा आफूलाई सर्वशक्तिमान ठान्ने कशिपुले संसारलाई जित्ने पनि आफ्नो बालक छोरासित भने पराजित हुनु परेको छ । यो हार हिरण्यकशिपुको मात्र नभएर विज्ञानको हार हो भन्न सकिन्छ । “मर्छ जो बाँचन खोज्दछ” (सम, २०६८ : २३) भन्ने कशिपुको यो कथन आफ्नै आगामी जीवनको पूर्व सङ्केत बनेर नाटकमा आएको छ । प्रह्लादमा मृत्युको कुनै भय र त्रास देखिदैन, त्यसैले ऊ बाँचेको छ । कशिपु बाहिरबाट जति निडर देखिए पनि मृत्युसँग भाग्दै बाँचन खोजेको छ तर पनि ऊ बाँचन सकेको छैन । नाटकमा कशिपु आफ्नो विचारप्रति असहमत हुनेहरूप्रति असहिष्णु व्यवहार देखाउने अध्यात्मविरोधी पात्रका रूपमा समेत आएको छ (गौतम, २०६६ : १८६) ।

हिरण्यकशिपु नाटकमा प्रतीकात्मक पात्रका रूपमा उपस्थित भएको देखिन्छ । नाटकको भूमिकामा लेखक स्वयम्ले “यो नाटक बनाई शक्तिमान तर हृदयहीन हिरण्यकशिपु र दयावान तर शक्तिहीन प्रह्लादलाई अगाडि सारेर प्रचीन समयलाई आधुनिक गान्धी र हिटलरको समयको छाया पार्न खोजेको छु (सम, २०६८ : भूमिका उ) भनेबाट पनि यस नाटकको विध्वंसक पात्र हिरण्यकशिपु हिटलरका प्रतीक बनेर आएको कुरा प्रभावित हुन्छ । वासुदेव त्रिपाठीले हिरण्यकशिपुलाई आगोको प्रतीक मानेको पाइन्छ (त्रिपाठी, २०२८ : १५२) । यसका अतिरिक्त कशिपुलाई नास्तिकता, राणाशासनको महत्वाकाङ्क्षा, कठोरता र जातीय प्रतिशोधको प्रतीकका रूपमा पनि हेर्न सकिन्छ । समले हिरण्यकशिपुमा हिटलरको छवि पार्ने प्रयास गरेका छन् (उपाध्याय, २०५९ : १५०) भन्ने धारणा केशव प्रसाद उपाध्यायको रहेको छ । “सम यस नाटकमा आधा जस्तो कशिपु हुन भने आधा जस्तो प्रह्लाद हुन् । कशिपुको प्रतीकमा लेखकको अचेतन बोल्दत भने प्रह्लादको प्रतीकमा लेखको चेतन बोल्दछ” (गौतम, २०५० : ७१) भन्ने उद्धारणबाट पनि कशिपु प्रतीकात्मक पात्र भएको तथ्य अगाडि आउँछ । परमाणु शस्त्रास्त्रको भयग्रस्त वातावरण तयार पार्ने र आफ्ना स्वार्थ र साम्राज्य विस्तारका लागि विश्वलाई त्रसित पारी शान्तिकामी जनतालाई भय र त्रासमा बाँच्न विवश पार्ने युद्धप्रेमी शासकहरूको चरित्र समेत हिरण्यकशिपुमा प्रतिबिम्बित भएको छ ।

हिरण्यकशिपु देवद्रोही, ब्रह्मणद्रोही र हिंसाप्रेमी भएकाले हिन्दू प्रेक्षको निम्ति श्रद्धा र प्रेमको पात्र नभएर अश्रद्धा र घृणाको पात्र देखिन्छ (उपाध्याय, २०५९ : १५१) तापनि पिताका कोणबाट हेर्दा केही सकारात्मक पक्षहरू पनि उनका चरित्रमा देखा पर्छन् । कशिपु बाहिर जति कठोर देखिन्छन् भित्र त्यति कठोर देखिदैनन् । प्रह्लाद पिताबाट जति टाढिन खोजे पनि कशिपु भने उसको नजिक नै हुन खोजिरहेको देखिन्छ । हिरण्यकशिपुले चाहेको भए प्रह्लादलाई आफै दण्ड दिन र तत्काल सिध्याउन सक्थे तर उनले त्यसो गरेको देखिदैन । कशिपुले अन्तिम समयमा प्रह्लादमाथि सिधै शस्त्र प्रहार नगरेर खम्बामा बाँधी तर्साउने उद्देश्यबाट नजिकैको अर्को खम्बामा तरवारले हिकार्एको देखिन्छ (सम, २०६८ : १५५) संसारबाट आँखा चिम्लनै लाग्दा पनि कशिपुले प्रह्लादलाई स्नेह साथ “मेरो अमर आत्मा तँ” (सम, २०६८ : १५६) भनेको पाइन्छ ।

जननी, भागिनी, स्वास्नी र नाति, नातिनी भन्दा विद्या नै आफ्नो असल साथी हो । त्यसैले विद्याको सेवा शुश्रावणतिर लाग्नुमा नै जीवन सार्थक बन्ने (सम, २०६८ : ३६) आशयको उपदेश कशिपुले प्रह्लादलाई दिएको पाइन्छ । त्यस्तै अर्को ठाउँमा स्नेहपूर्वक नै “कनिष्ठ पुत्र यो मेरो” (सम, २०६८ : ३६) भनेको पनि पाइन्छ । मर्ने बेलामा प्रह्लादलाई “मेरो अमर आत्मा” भन्नु र यहाँ पनि “मेरो कनिष्ठ पुत्र” भन्नुले मौन रूपमा हिरण्यकशिपुको प्रह्लादप्रति प्रेम नै भएको कुरा पुष्टि हुन जान्छ । प्रत्यक्ष रूपमा हेर्दा प्रह्लादका निमित्त उनी एक कठोर पिता लागे पनि भित्री रूपमा भने कर्तव्यनिष्ठ र स्नेहशील पिता नै थिए भन्ने कुरा माथिका पङ्क्तिबाट स्पष्ट हुन्छ ।

हिरण्यकशिपु पश्चातापी पात्रका रूपमा उपस्थित भएको देखिन्छ । विष्णुभक्त छोराको मनलाई परिवर्तन गर्न जति प्रयास गरे पनि उनी सफल बन्न सक्दैनन् । अन्तमा छोरा प्रह्लादसँग “मैले हारे तैले जितिस” (उपाध्याय, २०५६ : १२४) । भनी पश्चताप गर्दै प्राण त्याग गरेको देखिन्छ । दुष्ट दण्डित र सज्जन पुरस्कृत हुने काव्यात्मक न्यायलाई यस नाटकका प्रमुख चरित्रका माध्यमबाट प्रस्तुत गरिएको छ । त्यसैले हेर्दा पनि कशिपुको भूमिका यस नाटकमा खलनायकको नै देखापर्छ । त्यसैले उसको विनासमा हामीलाई दुःख र पीडाको अनुभूति नभएर सुखद अनुभूति नै हुन्छ । हिरण्यकशिपु संशयवादी पात्र हुन् । आफ्नो दर्शनमा शङ्का उब्जेरै उसको मृत्यु भएको छ (त्रिपाठी, २०२८ : १५५) । विज्ञानवादी भएर पनि उनी जीवनको रहस्य बुझ्दैनन् । प्रह्लाद आफ्नो विचारमा अडिग र अविचलित भएको देखिन्छ तर हिरण्यकशिपुमा भने ईश्वर छन छैनन् भन्ने शङ्का छ । कुनै पनि निर्णय र कार्य गम्भीर किसिमले सोचेर गर्ने प्रवृत्ति नभइ तत्काल आवेग र उत्तेजनामा आएर कार्य गर्ने प्रवृत्ति नै कशिपुको प्रमुख चरित्र दोष देखिन्छ । त्यसैगरी अदूरदर्शी, क्रोधी, घमण्डी र असहिष्णु स्वभावले पनि उनलाई अविवेकी र संशयवादी बनाउन प्रत्यक्ष-अप्रत्यक्ष रूपमा सघाएको देखिन्छ । यी असत् वृत्तिको जालोले अन्तस्करणलाई ढाकेकोले सत्य र असत्य छुट्याउने सामर्थ्य उनमा देखिदैन । त्यसैले उनी संशयवादी बन्न पुगेका छन् ।

भौतिकवादप्रति अन्धसमर्थन गर्ने कशिपु दुस्साहसी र हठी पात्र हुन् । ऊ आफ्नो सिद्धान्त र हठमा अटल देखिन्छ (शर्मा, २०५० : १८५) । उनी त्यति हठी र दुस्साहसी छ, कि सबै दैत्यहरूले बाँच्ने इच्छा व्यक्त गर्दा गर्दै पनि हलाद्वारा निर्मित विश्वसंहारकारी हलाहल मारक विषद्वारा सृष्टि विनाश गर्ने दिशातर्फ उन्मुख देखिन्छन् । उनी आक्रामकता, परपीडन जस्ता वृत्तिबाट पीडित पात्र हुन् । उनमा हरेक कुरालाई गम्भीर रूपमा हेर्ने शूक्ष्म रूपमा विश्लेषण गर्ने क्षमताको अभाव देखिन्छ । घमण्ड र प्रतिशोधपूर्ण चेतनाद्वारा मात्र उनी सञ्चालित भएका देखिन्छन् । कशिपु बलियो प्रभावशाली, पत्यारिलो, आफ्नो आस्था एवम् सिद्धान्तमा दृढ र अटल भए पनि ऊ यस नाटकको खलपात्र नै हो (शर्मा, २०५० : १८०) । कार्य सक्रियताका दृष्टिले उनी पाठक र प्रेक्षकका निम्ति आकर्षणको केन्द्र बन्न सफल भएको भए पनि उसमा निहित प्रवृत्ति र व्यावहार भन्ने आकर्षण नभएर विकर्षण नै देखा पर्दछन् । अत्याचार, प्रतिशोध, जातिद्रोह, चर्को अभिमान, असहिष्णु स्वभाव, भडकिलो र उताउलो व्यावहार आदिका कारण उसलाई ताना शर्माले भनेजस्तै (शर्मा, २०५० : १८०) सजिलै नायक भन्न मिल्ने अवस्था देखिदैन । त्यसैले कशिपु यस नाटकको खल पात्र नै हुन् । आबद्धताका दृष्टिले कशिपु बद्ध पात्र हुन् किनकी उनलाई नाटकबाट अलग गर्दा बित्तिकै सिङ्गो नाटकीय संरचना भत्किन पुग्छ । प्रारम्भदेखि अन्तसम्म मञ्चमै उपस्थित देखिएकाले उनी मञ्चपात्र हुन् ।

३.४.२ सहायक पात्रहरू

कार्यमूल्यका दृष्टिले प्रमुख पात्रहरूको भन्दा कम भूमिका भएका र प्रमुख पात्रका निकटस्थ सहयोगीका रूपमा आउनेलाई सहायक पात्र भनिन्छ । यस दृष्टिले हेर्दा 'प्रह्लाद' नाटकमा ब्राह्मा, नारद, शकुन, विप्रचित, शण्डअर्मक, चक्रमूर्ति, हला, रोध र सुशिर पुरुष सहायक पात्र हुन् भने रूधाभानु, कयाधु, सागरी र सिंहिका सहायक स्त्री पात्र हुन् ।

३.४.२.१ ब्रह्मा

सर्वप्रथम पहिलो अङ्को तेस्रो दृश्यमा देखा पर्ने ब्रह्मा नाटकमा महायोगीका रूपमा उपस्थित भएका छन् । दाजु हिरण्याक्ष र नमुचिको प्राण लिने कालरूपी विष्णु हुन् भने नारदको वचन सम्झेपछि सृष्टि गर्ने र विनाश गर्ने पनि विष्णु नै हुन् भने संसारलाई ध्वस्त पारेर किन बदला नलिने भन्ने स्थितिमा पुगेको हिरण्यकशिपुलाई त्यस किसिमको विध्वंसकारी कार्य रोक्ने उद्देश्यले ब्रह्माको आगमन भएको देखिन्छ । सृष्टिलाई नै संहार गर्ने आतुर रहेको कशिपुलाई त्यसो गर्नबाट रोकी नाटकीय घटनामा नयाँ मोड ल्याउने काम यिनीबाट भएको देखिन्छ । “मृत्यु अविजित छ, त्यसलाई घृणाले नभएर प्रेमले मात्र जित्न सकिन्छ” (सम, २०६८ : २४) भन्दै ब्रह्माले सम्झाएपछि र मारक हलाहल विषको प्रयोगबाट देवताहरू सुरक्षित रहने तर अन्तमा दैत्यहरूको नै विनाश हुने कुटनीतिक कुरा गरेपछि कशिपु भस्करन पुग्छ । “बाँच्न खोज्ने तिमीलाई यहाँ को मार्न सक्दछ” (सम, २०६८ : २४) भन्दै कशिपुलाई आश्वस्त र विश्वस्त पार्ने ब्रह्माको भूमिका यहाँनेर सृष्टिकर्ताका रूपमा मात्र नभई सृष्टि संरक्षकका रूपमा समेत देखाइएको छ । नाटकमा ब्रह्मा आध्यात्मिक पात्रका रूपमा देखा परेका छन् । “दैत्यराज, तिमी आँखा होइनौ, कान होइनौ, हात खुट्टाहरू, नाक, मुख, केही कुरा पनि होइनौ, जो तिमी हौ त्यो मर्देन कहिल्यै पनि” (सम, २०६८ : २५) भन्ने कथनको उदाहरण हो । जबसम्म काल वा विष्णुमा विश्वास हुन्न तबसम्म तिमलाई कसैले मार्न सक्दैन भनी कशिपुलाई आश्वस्त पारी उनी विष लिएर जान्छन् । ब्रह्माको संशयुक्त कथनलाई कशिपुले राम्ररी सोचन र मनन गर्न आवश्यक ठान्दै किनभने ब्रह्माप्रति उसको अपार श्रद्धा छ भन्ने कुरा “यो मेरो शिर भुक्तछ, यो लोकभरिमा खालि यहाँकै अघि केवल (सम, २०६८ : ९९) भनेबाट पनि स्पष्ट हुन्छ । सृष्टिलाई ध्वस्त पार्नबाट बचाउने भूमिका निर्वाह गरेका हुँदा यिनी अनुकूल पात्र हुन् । त्यसैगरी यिनको संशययुक्त कथन र कुटनीतिक शैलीभिन्न देवताहरूको व्यवहार प्रतिबिम्बित भएको हुँदा यिनी प्रतिनिधिमूलक पात्र हुन् ।

ब्रह्मा नाटकमा देवपक्षीय र अलौकिक पात्रका रूपमा उपस्थित भएका छन् । यिनी पारस्परिक पात्र भएर पनि पुराणका ब्रह्मा जस्तै चतुर्मुखि नभएर योगीका रूपमा

नाटकमा उपस्थित भएका छन् । यिनी नाटकमा द्विदेशक र संरक्षक पात्रका रूपमा आएका छन् । नारद र प्रह्लाद दुबै यिनको योजना अनुरूप निर्देशित देखा पर्दछन् । प्रह्लादलाई विष्णुभक्तिमा लगाउने र संख्या विष सेवन गराउँदै जाने निर्देशन ब्रह्माले नारदलाई दिएका छन् (सम, २०६८ : ९२) । तेस्रो अङ्कको चौथो दृश्यमा ब्रह्मा र नारदबीच भएका संवादमा नारदका सृष्टि चिन्तन, समाधि, मनको अवस्था र मोक्ष सम्बन्धी प्रश्नहरूको गम्भीर किसिमबाट उत्तर दिने काम उनीबाट भएको देखिन्छ (सम, २०६८ : ९२) यसरी उनी सृष्टि रहस्यका ज्ञाता, अध्यात्माचिन्तन र पुर्वीय दर्शनका गम्भीर विज्ञका रूपमा समेत प्रस्तुत भएका छन् । यहाँ पनि समले ब्रह्माको अलौकिक स्वरूपलाई विश्वसनीय र मानवीय स्वरूप प्रदान गरी प्रस्तुत गरेको पाइन्छ ।

ब्रह्मा नाटकमा आर्यधर्मका पक्षपाती भएर देखा परेका छन् । हिरण्यकशिपुको मृत्युपछि उपस्थित भएर उनले प्रह्लादलाई आर्शीवचनका साथै गौ, ब्रह्मण र वेदको रक्षा गर्न र आर्यधर्म र संस्कृतिलाई बचाई शान्ति फैलाउन निर्देशन दिएका छन् । यही भूमिलाई प्रेम गर्ने र पवित्र पार्ने निर्देशनका साथै सागरीलाई विवाह गर्न समेत आदेश दिएका छन् । ब्रह्माद्वारा प्रह्लादलाई दिएका निर्देशन र आदेशलाई बुझ्नका निम्ति निम्नलिखित उद्घरणहरू थप सहयोगी सिद्ध हुन्छन् :

क) रक्षाले आर्यको धर्म बचाऊ, आर्य संस्कृति चलाई शान्ति फैलाऊ (सम, २०६८ : १५७) ।

(ख) पवित्र पार यै भूमिकालाई प्रिय : यही रही (सम, २०६८ : १५७)

ब्रह्मा बाहिरबाट हेर्दा हिरण्यकशिपुका सहयोगी जस्ता देखिए पनि मूलतः उनी प्रह्लादका नै सहयोगी बनेर आएका छन् । प्रह्लादका माध्यमबाट समस्त देवताहरूका सहयोगीका रूपमा समेत आएका छन् । नाटकमा तीनचोटि मात्र उपस्थित भएका भए पनि अप्रत्यक्ष रूपमा सिङ्गो नाटकभरि नै उनको योजना र कार्यको प्रभाव देखिने र अन्तमा उनको योजनाले मूर्त रूप लिएको देखिने हुँदा यिनलाई नायकका पनि नायकका रूपमा हेर्न सकिन्छ । नाटकका घटना र पात्रका प्रमुख सञ्चालक भएकाले यिनलाई सूत्रधार पात्रका रूपमा पनि हेर्न सकिन्छ । यस दृष्टिले यिनी नाटकका बद्ध पात्र समेत हुन् । नाटकमा यिनी मञ्च पात्रकै रूपमा उपस्थित भएका देखिन्छन् ।

यिनको स्वभाव स्थिर तर गम्भीर देखिन्छ । यसरी नाटकमा ब्रह्माको भूमिका सृष्टिसञ्चालक र नियमकका रूपमा प्रभावशाली बनेर आएको देखिन्छ । “सुखी सृष्टि बर्सोस” (सम, २०६८ : १५८) भन्ने कथनबाट पनि यस कुराको पुष्टि हुन्छ । यिनी पहिलो चोटि कशिपुसामु उपस्थित हुँदा होस वा दोस्रो चोटि नारदको सम्मुख उपस्थित हुँदा होस वा तिस्रो चोटि प्रह्लादका सामु उपस्थित हुँदा होस सृष्टिरक्षा, सृष्टिचिन्तन र सृष्टिसञ्चालन सम्बन्धी विषयमै केन्द्रित रहेको देख्न सकिन्छ । त्यसैले यिनी सृष्टिप्रेमी पात्रका रूपमा नाटकमा देखा परेका छन् (गौतम, २०६६ : १९०) ।

३.४.२.२ नारद

नाटकमा नारदको प्रत्यक्ष उपस्थिति पहिलो अङ्कको तेस्रो दृश्यमा देखिए पनि यिनको नाम र स्वभावको सामान्य सङ्केत भने हिरण्यकशिपुका माध्यमबाट पहिलो अङ्कको पहिलो दृश्यमै भएको देखिन्छ । हिरण्यकशिपुका दृष्टिमा नारद ‘फटाहा’ लाग्दछन् (सम, २०६८ : ५) । हुन पनि हो “यो हिरण्याक्षको प्राण ती विष्णु जसले लिए उनले नै लिए प्राण तिम्रा नमुचिको पनि” (सम, २०६८ : ५) भन्दै नारदले कशिपुलाई उत्तेजित पार्ने काम गरेको देखिन्छ । त्यसपछि “विष्णु नै हो भने काल विष्णुको शत्रु नै हुँ म” (सम, २०६८ : ५) भन्दै कशिपु विष्णुसँग प्रतिद्वन्द्विताका निमित्त अगाडि बढ्छ । यहाँ नेर नारदको भूमिका नाम अनुसारको नै देखापर्दछ । नारदद्वारा व्यक्त माथिका कथनबाट कशिपुमा द्वन्द्वको सूत्रपान भएको देखिन्छ । त्यसैले उनी द्वन्द्वका कारक पात्र भएर नाटकमा प्रस्तुत भएका छन् ।

नारद नाटकमा सहयोगी पात्रका रूपमा उपस्थित भएको देखिन्छ । उनी नाटकमा प्रह्लादका गुप्त सहयोगी बनेर आएका देखिन्छन् । उनी अलौकिक र देवपक्षीय पात्रकै रूपमा नाटकमा देखापर्छन् । गोप्य रूपमा कशिपु पुत्र प्रह्लादलाई दानवी प्रवृत्तिको वातावरण र संस्कारबाट दैवी प्रवृत्ति र संस्कारमा लैजाने शिक्षा र निर्देशन उनले दिएका छन् । सम्भावित खतराबाट सुरक्षित हुन प्रह्लादलाई संख्या विष सेवनको अभ्यास गराउने काम पनि उनीबाट भएको देखिन्छ । “त्यो संख्या सिवै खायौ ?” (सम, २०६८ : २७) भनेबाट पनि यस कुराको पुष्टि हुन्छ । दैत्यराज

कशिपुका कान्छा छोरा प्रह्लादलाई देवभक्त बनाएर दैत्यहरूबीच फुट ल्याउने कुटनीतिक कार्य नारदबाट भएको देखिने हुँदा यिनलाई कुटनीतिक पात्रका रूपमा पनि हेर्न सकिन्छ । “नाथ यो पिंजराबाट कहिले उड्न पाउँला” (सम, २०६८ : २६) भन्दै संसाररूपी पिंजराबाट अलग हुन चाहने प्रह्लादलाई नारदले पृथ्वीलाई नै स्वर्ग बनाउने, आर्यको धर्म थाम्ने, लोकहितका काम गर्ने जस्ता उपदेश दिएको पाइन्छ । यसरी नारद उपदेशक र मार्गदर्शक पात्रका रूपमा समेत नाटकमा उपस्थित भएका देखिन्छन् । नारदको उपदेश र मार्गदर्शनलाई बुझ्नका निम्ति निम्नलिखित उद्धरणहरू सहयोगी सिद्ध हुन्छन् :

क) बनाऊ पृथ्वीलाई स्वर्ग, स्वर्गै छ स्वर्ग त (सम, २०६८ : २८)

ख) कुमार आर्यको धर्म तिमीले नै बचाउनु,
पछि ब्रह्मादि ब्रह्मार्षिहरूको कर्म कारण,
संस्थापन तिमीले नै लोकमा गर्नु पर्दछ,
लोकै हितको निम्ति गोरक्षा थाम्नु पर्दछ,
ज्ञान विज्ञानको हात जोड्नु पर्दछ कर्ममा,
प्रजामा शान्ति ऐश्वर्य फैलाइदिनु पर्दछ (सम, २०६८ : २९) ।

ग) लौ, उही जाऊ जहाँ खेत छ कर्मको
केही आशा नली रोप सत्य बीज स्वधर्मको (सम, २०६८ : २९) ।

माथिका नारदद्वारा व्यक्त पङ्क्तिहरूमा उनमा निहित धेरै चारित्रिक विशेषता व्यक्त भएका देखिन्छन् । उनले प्रह्लादलाई पृथ्वीलाई स्वर्ग बनाउने सन्देश दिएका छन् । त्यसैले उनी धर्तीप्रेमी पात्र हुन् । उनी नाटकमा आर्यधर्मका संरक्षक, लोकहितका उपासक र गोरक्षाका सार्थकका रूपमा पनि देखा परेका छन् । प्रजामा शान्ति र ऐश्वर्य फैलाउने चाहना बोक्ने नारद प्रजाका हितचिन्तक एवम् शान्तिका सशक्त पक्षधार समेत देखिएका छन् । कुनै पनि आशा नालिइकन सत्य र स्वधर्मको बीऊ रोप्नका लागि उत्प्रेरित गर्ने प्रह्लाद सत्यका पक्षधर र स्वधर्मप्रेमी पात्रका रूपमा समेत देखा परेका छन् । ज्ञान र विज्ञानको समन्वय भएको देख्न चाहने नारद समन्वयवादी पात्रका रूपमा समेत नाटकमा देखा परेका छन् । यहाँनेर नारद मुख पात्रका रूपमा पनि देखा

परेका छन् किनभने समको समन्यवादी चिन्तन यिनकै माध्यमबाट व्यक्त भएको देखिन्छ (गौतम, २०६६ : १९२) ।

नाटकमा नारदको भूमिका निर्देशित र निर्देशक दुबै पात्रका रूपमा भएको देखिन्छ । एकातिर यिनी ब्रह्माद्वारा निर्देशित छन भने अर्कातिर प्रह्लाद यिनीद्वारा निर्देशित छन् । यी दुबै भूमिका यिनले कुशलतापूर्वक निर्वाह गरेका छन् । यिनी जिज्ञासु पात्रका रूपमा पनि नाटकमा आएका छन् । खासगरी तेस्रो अङ्कको चौथो दृश्यमा ब्रह्मासँगको साक्षात्कारमा यिनले अध्यात्म चिन्तनसँग जोडिएका सृष्टिको अस्तित्व, जगत्को आधार, मन, इन्द्रिय, समाधि, वर्णाक्रम धर्म र मोक्ष जस्ता विषयमा गहिरो जिज्ञासा राखेको देखिन्छ (सम, २०६८ : ९०-९२) । नाटकको अन्तिम संवाद पनि नारदको नै रहेको छ र त्यसमा तीनवटा पदावली मात्र रहेका छन् जुन यसप्रकार छन् : “शान्ति होस् यहाँ, शान्तिहोस्, शान्तिहोस्” (सम, २०६८ : १५८) । यो अन्तिम संवादको माध्यमबाट उनी शान्तिवादी भएको कुरा स्वतः स्पष्ट हुन जान्छ । साथसाथै नाटकमो मूल उद्देश्य पनि समन्वयका माध्यमबाट शान्तिको स्थापना नै रहेकाले उनी सन्देशवाहक पात्र र उपसंहारक पात्र भएको कुरा पनि प्रमाणित हुन्छ । सन् विचार र विश्वकल्याणको कामना बोक्ने नारद नाटकका अनुकूल पात्र हुन् । अनि मञ्चमै उपस्थित भएर गतिविधि प्रदर्शित गरेका हुँदा मञ्च पात्र हुन् । यिनीबाट त्रटाषि तथा आर्यसभ्यता र संस्कृतिको प्रतिनिधित्व भएको हुँदा मञ्च पात्र हुन् । यिनको स्वभाव नाटकमा आधन्त समान देखिएकाले गतिहीन पात्र हुन् ।

३.४.२.३ विप्रचित

विप्रचित नाटकमा पहिलो अङ्कको पहिलो दृश्यमै उपस्थित भएको देखिन्छ । यो पारस्परिक वा पौराणिक पात्र हो । नाटकमा यो हिरण्यकशिपुको ज्वाइँ र सिंहिकाको पतिका रूपमा आएको भए पनि पुराणमा कशिपुको योद्धाका रूपमा आएको छ र त्यहाँ यसको नाम विप्रचित रहेको देखिन्छ । विप्रचित कशिपुको प्रमुख साहयोगी पात्रका रूपमा नाटकमा आएको देखिन्छ । कशिपुको सृष्टिलाई ध्वस्त गर्ने कार्यमा साथ दिने र समर्थन जनाउने काम विप्रचितबाट भएको देखिन्छ । “यसरी मर्नु पो मर्नु, एक

गोला भई” (सम, २०६८ : ९) भन्ने भनाइबाट पनि यस कुराको पुष्टि हुन्छ । कशिपुको निकटको सहयोगी र नाताले ज्वाइँ पर्ने हुँदा उसको आदेशलाई विप्रचितले अस्वीकार गर्न नसके पनि भित्री रूपमा कशिपुको अन्धो मुढता र अविवेकपूर्ण क्रियाकलापहरू प्रति भने ऊ सन्तुष्ट देखिदैन । अरूलाई खरानी पाउँ हिड्नेहरूले आफ्नै घर खरानी हुन थालेको पनि थाहा पाउदैनन् (सम, २०६८ : १९) भन्ने उसको व्यङ्ग्योक्तिले नाटकको भावी दुर्घटनाको सङ्केत दिन्छ । त्यसैले ऊ अर्न्तदृष्टियुक्त पात्र हो ।

विप्रचित हिरण्यकशिपुको अन्तरङ्ग सहयोगी हो । एकातिर अलकापुरी माथि आक्रमण गरी विजय प्राप्त गरेका (सम, २०६८ : ४४) हुनाले ऊ वीर पात्रका रूपमा देखा परेको छ, भने अर्कातिर प्रह्लादलाई यातना र कष्ट दिने अभियानमा हिरण्यकशिपुको निर्देशन अनुसार आफ्नो भूमिकालाई इमानदारिताका साथ पालन गरेको हुँदा यो आज्ञापालक पात्रका रूपमा पनि देखा परेको छ । त्यसैले यसको भूमिका नाटकमा प्रतिकूल किसिमको रहेको छ । प्रह्लादको मनोलोकबाट विष्णुभक्तिलाई उखेलने जिम्मा पाएको विप्रचितले कुनै पनि हालतमा प्रह्लादको दृढ आस्थालाई परिवर्तन गर्न नसक्ने कुरा कशिपुमा जाहेर गर्दछ । कशिपुद्वारा प्रह्लादलाई सही बाटोमा ल्याउन खटिएको भए पनि यसले प्रह्लादसँग मानवोचित व्यवहार नै गरेको देखिन्छ । समग्रमा ऊ कोमल स्वभाव भएको, गुणदोषको पारख गर्न सक्ने र संवेदनशील पात्र हो भन्ने कुरा निम्नलिखित पङ्क्तिहरूले पनि पुष्टि गर्दछन् :

- क) थाहाँ छ सागरी, आज प्रह्लाद पनि मर्दछन्,
उनी मर्छन् ! उनी मर्छन् ! लाख ज्यान भए पनि (सम, २०६८ : १०४) ।
- ख) मेरो पुत्र हुँदो होस् त मारिहाल्दिनथे कि क्या
तँलाई म, तँ राम्रो छस, गाई जस्तै तँ साधु छस् (सम, २०६८ : १०४)

निर्दयी र कठोरहरूका बीचमा कोलम हुनु भनेको हेपनु हो भन्ने उसको स्वकारोक्ति छ । प्रह्लादलाई मार्न हिचकिचाएको देखेपछि, पत्नी सिंहिकाबाटै ऊ अपमानित हुन पुगेको छ । एउटा मार्न चाहन्छ, अर्को मर्न चाहन्छ तर बीचमा किन म धर्म सङ्कटमा परेको छु भन्दै ऊ आफैँसँग प्रश्न गर्न पुग्छ । म कशिपु र सिंहिका

जस्तो किन कठोर हुन सकिन ? किन म आफ्नै पत्नीबाट हेपिदै छु भन्ने आत्म प्रश्नकर्ताका रूपमा ऊ नाटकमा उभिएको छ । ऊ प्रह्लादलाई पूर्ण समर्थन गर्न पनि नसक्ने र हिरण्यकशिपुको आदेशलाई पनि अस्वीकार गर्न नसक्ने द्वन्द्वात्मक र विभाजित मानसिकता बोकेको पात्रका रूपमा उपस्थित भएको छ (गौतम, २०६६ : १९४) । अतिवादी कशिपु र सिंहिकाको उग्र घमण्डप्रति उसको असहमति देखिन्छ । उसले घमण्डलाई चितालाई सुहाउने आगोका रूपमा हेरेको छ । उसको यस किसिमको कथनमा समेत नाटकको भावी दुर्घटनाको सङ्केत मिल्छ । घमण्डका कारण नै मृत्यु हुने भविष्यवाणीका रूपमा यो भनाइ आएको छ :

ए घमण्ड तँ आगोहोस् चितालाई सुहाउँदो (सम, २०६८ : १०६) ।

कशिपुद्वारा सके प्रह्लादलाई सही बाटामा ल्याउने नभए उसलाई सिध्याउने जिम्मा पाएको विप्रचित आत्मपीडित पात्र हो किनभने आत्मामा प्रह्लादप्रति उसको स्नेह छ भन्ने देखाउनका लागि उसले विभिन्न क्रूर कर्म गर्नु परेको छ । यसरी द्वैन्ध मानसिकता लिएर ऊ आफ्ना गतिविधिलाई सञ्चालन गरिरहन्छ । सतहमा जे जस्तो देखिए पनि भित्री रूपमा ऊ सज्जन, विवेकी, भविष्यद्रष्टा, संवेदनशील र मानवतावादी पात्र हो । दैत्य पक्षीय र कशिपुको अत्यन्त अन्तरङ्ग पात्र भएर पनि आन्तरिक रूपमा प्रह्लादप्रति त्यत्तिकै सहानभुति राखेको देखिनुले यसलाई पूर्ण प्रतिकूल पात्र मान्न सकिन्न । यसलाई प्रतिकूल र अनकूल वा सत र असत् प्रवृत्तिको मिश्रण भएको पात्रका रूपमा हेर्न सकिन्छ । स्वभावका दृष्टिले विप्रचित गतिशील पात्र हो । उसको स्वभाव नाटकभरि एक समानको देखिँदैन । नाटकको सुरुमा ऊ कठोर देखिए पनि पछि गएर कोमल र संवेदनशील देखापर्छ । उसबाट आज्ञापालन योद्धाको प्रतिनिधित्व भएकाले ऊ प्रतिनिधिमूलक पात्र हो । नाटकको मूल कथावस्तुसँग उसको भूमिका अनुस्यूत भएकोले ऊ बद्ध पात्र हो । ऊ मानवीय दुर्बलता र सबलताले भरिएको स्वभाविक पात्र हो ।

३.४.२.४ चक्रमूर्ति

चक्रमूर्ति पहिलो अङ्को पहिलो दृश्यको पहिलो संवादका माध्यमबाट कशिपुको अत्यन्त सहयोगी पात्रका रूपमा नाटकमा उपस्थित भएको छ । “म ता खाली भौतिक मात्र जान्दछु” (सम, २०६८ : ५) भन्ने कथनबाट ऊ भौतिकवादी वैज्ञानिक हो भन्ने कुरा अवगत हुन्छ । यो समको मौलिक पात्र हो किनभने पुराणमा यसको उल्लेख छैन । यन्त्र र चक्रसँग खेल्ने चक्रमूर्तिको नाम र काममा समानता पाइने हुँदा नामाकरणका दृष्टिले यो सामाञ्जस्यमूलक पात्र हो । चक्रमूर्ति देवनिन्दक पात्र हो । यसकै आडमा हिरण्यकशिपु भौतिक र यान्त्रिक उन्नति गर्न सफल भएको देखिन्छ । विज्ञानकै सहयोगले हामी ठूला छौं, लोकमा हाम्रै जय छ, यो देखेर देवताहरू ईर्ष्यावश विज्ञानको निन्दा गर्दछन् भन्ने चक्रमूर्ति वैज्ञानिक सभ्यता र वैज्ञानिक उन्नतिप्रति गर्व गर्ने वैज्ञानिक हो । देवताहरूको व्यावहारलाई लक्षित गर्दै “निन्दा विज्ञानको किन्तु चल्दछ, विज्ञानमा यता” (सम, २०६८ : २) भन्ने उसको कथनमा यथार्थता भल्किने हुँदा उसलाई यथार्थको सही विश्लेषण गर्ने इमान्दार पात्रका रूपमा पनि हेर्न सकिन्छ ।

दैत्यहरूको प्रशंसा र देवताहरूको निन्दा गरेर नथाक्ने चक्रमूर्ति विज्ञानप्रति आस्था राख्ने उच्चकोटीको वैज्ञानिक भए पनि उसको सृष्टि चिन्तनसम्बन्धी दृष्टिकोण भने स्पष्ट नभएर संशयात्मक मिसिमको देखिन्छ । “जडको गुरु होला वा जड चेतनको गुरु ?” (सम, २०६८ : २) भन्ने कथनले उसलाई संशयवादी पात्रका रूपमा परिचित गराएको पाइन्छ । उसको चरित्रमा निर्दयीपन र क्रूरता देखिने हुँदा ऊ यस नाटकको प्रतिकूल पात्र हो । यसका क्रियाकलाप र व्यवहारहरूले प्रतिकूल शक्तिलाई नै सघाउने काम गरेका छन् । कशिपुका हरेक कदमलाई यसले सगौरव साथ दिएको देखिन्छ । “मलाई के दया गर्ने सम्म दुर्बल ठान्दछस् ?” (सम, २०६८ : ३) भन्ने चक्रमूर्ति दयालाई दुर्बलता ठान्ने क्रूर र कठोर चरित्र भएको पात्र हो । विज्ञानको पहुँच स्थूल र मूर्त वस्तुमा मात्र सीमित हुन्छ, त्यहाँ भन्दा अगाडि विज्ञान बढ्न सक्दैन भन्ने पक्षमा भने चक्रमूर्ति स्पष्ट देखिन्छ । “जे हुन्छ मृत्यु नै हो त्यो त्यसको भित्र के छ र ? मुख को भित्र छन् दाँत दाँतको भित्र के छ र ?” (सम, २०६८ : ७) भन्दै उसले एकै साथ शून्यवादी दर्शन र विज्ञानको सीमालाई स्पष्ट पारेको देखिन्छ ।

चक्रमूर्तिले मनुष्यलाई हेय भावले हेरेको देखिन्छ । यसले मनुष्यलाई ज्यादै डरपोक प्राणीका रूपमा हेरेको छ । “कस्तो मानिसको जस्तो मृत्युदेखि डराउने ?” (सम, २०६८ : १५) भन्ने कथन यसको प्रमाण हो । एकातिर आफ्नो मृत्यु आफैँ रोज्ने दैत्यहरूलाई यसले मुख्रु भनेको छ, भने अर्कातिर मृत्युदेखि डराउने भन्दै मनुष्यको समेत उपहास गरेको छ । त्यसैले यसको चरित्र विरोधाभासले भरिएको देखिन्छ । यसले एकातिर मृत्युलाई शून्यका रूपमा हेरेको छ, भने अर्कातिर “मृत्यु मर्दछ आजै” (सम, २०६८ : १६) भनेर आफ्नो मूढ चिन्तन प्रस्तुत गरेको छ । यहाँनेर ऊ विरोधाभासी पात्रकै रूपमा देखा परेको छ । चक्रमूर्ति विज्ञानवादी पात्र हो तापनि नाटकभरि उसको रूप र बिम्ब सर्वाधिक रूपमा जातीय प्रशंसक र देव निन्दककै रूपमा प्रदर्शित भएको देखिन्छ । ऊ अप्रस्तुत विधाका माध्यमबाट देवताहरूलाई मुसा ठान्ने र दैत्यहरूलाई सिंह ठान्ने चक्रमूर्ति शान्तिविरोधी र विध्वंसप्रिय पात्र हो ।

नाटकको आदिदेखि अन्तसम्म प्रमुख पात्र हिरण्यकशिपुका प्रत्येक कदमहरूलाई साथ दिएकाले चक्रमूर्ति सहायक पात्र हो । उसको स्वभाव आद्यन्त एउटै देखिएकाले ऊ गतिहीन पात्र हो । नाटकको मूल कथावस्तुसँग आबद्ध देखिने चक्रमूर्ति बद्ध पात्र हो र उसका क्रियाकलापहरूले दैत्यवर्गको प्रतिनिधित्व गर्ने हुँदा ऊ वर्गीय पात्र हो । सम्पूर्ण गतिविधि मञ्चमै उपस्थित भएर प्रदर्शित गरेकाले ऊ मञ्चपात्र हो । तार्किकता र बौद्धिकता भएर पनि विवेक शून्य हुनु उसको थप चारित्रिक विशेषता हो ।

३.४.२.५ हला

हला दैत्य वैज्ञानिक पात्र हो । पहिलो अङ्को पहिलो दृश्यमा ऊ नाटकमा उपस्थित भएको देखिन्छ । हला पनि समको काल्पनिक वा मौलिक पात्र हो । किनभने यो पात्र मूल कथामा छैन (गौतम, २०५० : १३९) । चक्रमूर्ति भौतिकवादी वैज्ञानिक हो भने हला रासायनिक वैज्ञानिक हो । “रसायनहरूलाई विशेषज्ञत् छन होला” (सम, २०६८ : ५) भन्ने कथनबाट यस कुराको पुष्टि हुन जान्छ । उमेर र ज्ञान दुवैले बृद्ध भए पनि आफ्नै असावधानीका कारण उसको मृत्यु भएको देखिन्छ । वैज्ञानिकहरूको पनि आफ्नो सीमा हुन्छ । प्रकृतिक स्वभाव विरुद्ध उनीहरू पनि जान सक्दैनन् भन्दै हिरण्यकशिपुसँग स्पष्ट रूपमा कुरा राख्ने काम उसबाट भएको देखिन्छ । त्यसैले हला

स्पष्ट वक्ताका रूपमा नाटकमा देखा परेको छ । यसले मृत्युलाई परिवर्तन मान्दै परिवर्तनको परिवर्तन वा मृत्युको मृत्यु हुँदैन भन्ने धारणा राखेको देखिन्छ । “परिवर्तनको फेरी परिवर्तन हुँदैन परिवर्तन” (सम, २०६८ : ८) भन्ने कथन यस कुराको प्रमाण हो ।

हलामा स्पष्टवादिता भए पनि कशिपुको आज्ञालाई नकार्ने क्षमता भने देखिदैन । कशिपुकै निर्देशनमा वायुमण्डललाई विषमण्डल बनाउने हलाहल विषको आविष्कार गरेकाले यसलाई आविष्कारक पात्रका रूपमा हेर्न सकिन्छ । हलाले अत्यन्त फूर्तिका साथ हलाहल विषको आविष्कारलाई जीवनभरको सर्वोच्च उपलब्धी मानेको देखिन्छ । यसको आविष्कारको लागि आफूले कठोर परिश्रम गरेको कुरा उसबाट व्यक्त भएको देखिन्छ । उसले हलाहल विषलाई मस्तिष्कको उच्च खानीबाट भिकेको पद्मिनि हिराको रूपमा लिएको देखिन्छ (सम, २०६८ : १६) । यसरी हला अत्यन्त परिश्रमी र कठोर साधकका रूपमा देखा परेको छ । श्रम, साधना र आफ्नो आविष्कारप्रति गर्व भए पनि त्यसको दुरूपयोग हुन्छ कि भन्नेतर्फ उसको कुनै चिन्ता देखिदैन । हला नाटकको प्रारम्भमा जति भद्र र शालीन देखिन्छ, पछि गएर उसमा दैत्य प्रवृत्तिअनुरूप विध्वंसकारी प्रवृत्ति नै बढी देखापर्दछ । एक चिम्टी विषमा चौरासी लाख जीवनको प्राण हर्ने शक्ति छ भन्दै ऊ घडाको धूप एकैचोटि अग्निमा खन्याउँछु भन्दछ (सम, २०६८ : १९) । उसको यो भनाइमा कुनै ग्लानि, आत्मपीडा र पश्चाताप देखिदैन बरू सृष्टि विनाशको पूर्व सन्ध्यामा ऊ हाँसिरहेको हुन्छ । घडाबाट भिकेर फेरि घडामै खन्याएपछि हात टक्काउँदा भुक्न आगोमा खसेको सानो विषको धूलाका कारण उसको मृत्यु भएको देखिन्छ । अन्तमा हला आफ्नो आविष्कारको शिकार आफै हुन पुगेको देखिन्छ । नाटकमा हलाको उपस्थिति लामो समयसम्म नदेखिए पनि उसको कार्यको प्रभाव सिङ्गो नाटकभरि नै पर्न गएको देखिन्छ । वैज्ञानिक चेतनाका कोणबाट हेर्दा नाटकमा चक्रमूर्तिकोभन्दा हलाको व्यक्तित्व बढी प्रभावशाली र जीवन्त बनेर आएको छ ।

हला प्रवृत्तिका दृष्टिले प्रतिकूल र स्वभावका दृष्टिले गतिहीन पात्र हो । जीवनचेतनाका दृष्टिले प्रतिनिधिमूलक र आवद्धताका दृष्टिले बद्ध अनि आसन्नताक

दृष्टिले मञ्चीय पात्र हो । विश्वविनाशमा सहर्ष सहभागी हुनु खल प्रवृत्ति हो । आद्यन्त एउटै स्वभाव देखिनु गतिहीनताको सूचक हो । दैत्यसकर्मको प्रतिनिधित्व देखिनु प्रतिनिधि हुनुको परिचय हो । नाटकको मूल कथावस्तुसँग जोडिएर आउनु आबद्ध हुनुको सङ्केत हो भने सारा गतिविधि मञ्चमै उपस्थित भएर सञ्चालित गर्नुले मञ्च पात्र हो । आफ्नो जीवनभरिको साधना, परिश्रम र आविष्कारलाई मानवकल्याणमा भन्दा मानवविनाशमा प्रयोग वा दुरूपयोग गर्न तमिसने मूढ वैज्ञानिकहरूको चित्र हलाको चरित्रमा जीवन्त रूपमा प्रतिबिम्बित हुन पुगेको छ । त्यसैले हलाको चरित्र पनि नाटकमा स्वभाविक बनेर आएको छ ।

३.४.२.६ शण्डामर्क

शण्ड र अमर्क दैत्य गुरु शुक्राचार्यका छोरा र दैत्य छात्रहरूलाई पढाउने दानव पुरुषका पाठशालाका शिक्षकका रूपमा नाटकमा उपस्थित भएका छन् । शण्ड नाटकको पहिलो अङ्कका पहिलो दृश्यमा स्वतन्त्र व्यक्तित्व लिएर देखा पर्छन् । भने अमर्क पाँचौं अङ्कको पहिलो दृश्यमा मात्र स्वतन्त्र व्यक्तित्व लिएर देखा पर्छन् । यस अघि अमर्क शण्डसँगै जोडिएर आएकाले र यी दुबैको दृष्टिकोण, सोच र चिन्तन समान भएकाले अमर्कका विचारको प्रतिनिधित्व पनि शण्डबाटै भएको देखिन्छ । नाटकमा शण्डको उपस्थिति पनि सर्वप्रथम मृत्युसम्बन्धी चिन्तनलाई लिएर भएको छ । शुक्राचार्यले आजभोली मृत्युबारे गहन रूपमा सोच्ने गरेको अनि संसारमा सबै कुरा सम्भव भए पनि मृत्युमाथि विजय पाउन असम्भव भएको पिताको स्वानुभाविक कुरालाई शण्डले कशिपु सामु सुनाउँछ (सम, २०६८ : ६) । मारक विष आगोमा हाली संसारलाई खरानी बनाउने कुरा सुनी वृद्ध सेनापति सुशिरले “वीरको रक्तको प्यास बल्ल पो मेटिने भयो” (सम, २०६८ : ९) भनेको सुनेपछि प्रत्युत्तरमा शण्डले “आफ्नै रूधिरले” (सम, २०६८ : ९) भन्दै उसको मूढ चिन्तनप्रति व्याङ्ग्य गरेको पाइन्छ । यसरी नाटकको सुरुदेखि नै शण्ड गम्भीर र शालीन रूपमा प्रस्तुत भएको देखिन्छ ।

शण्डमर्कमा चेलाको गुणदोष अनि शक्ति सीमा छुट्याउने सामर्थ्य देखिन्छ । बालकमा यो अलौकिक हो, ऊ कुगन्धमा सुगन्धको भाग सुँध्न सक्छ” (सम, २०६८ :

३८) भन्दै उनीहरूले प्रह्लादलाई अलौकिक र असाधारण क्षमता भएका बालकका रूपमा हेरेको पाइन्छ । प्रह्लादलाई पाठशालामा वैज्ञानिक शिक्षा दिइरहेका शण्डामर्कले त्यहाँका दैत्यबालकहरूलाई देखाउँदै यी सबै भोलिका अन्वेषक, डाक्टर र इन्जिनियर हुन् । तसर्थ भोलि तिमीले यस्तामाथि शासन चलाउनुपर्ने हुँदा तिम्रो शिक्षा अभि विशिष्ट किसिमको हुनुपर्छ भन्दै प्रह्लादलाई हिरण्यकशिपुको भावनाअनुसार विशेष दृष्टि पुऱ्याउने काम यिनीबाट भएको देखिन्छ । त्यसैले यिनीहरू आज्ञापालक र इमान्दार शिक्षकका रूपमा नाटकमा देखा परेका छन् । “तसर्थ अरूको भन्दा वैज्ञानिक विशेषता, अवश्यमेव चाहिन्छ दैत्य राजकुमारमा” (सम, २०६८ : ५३) भन्ने कथनबाट यस कुराको पुष्टि हुन्छ ।

प्रह्लादको बौद्धिक तर्कलाई तर्कद्वारा नै प्रतिपादन गरेकाले शण्डामर्क तार्किक र बौद्धिक पात्रका रूपमा देखा परेका छन् । “म जान्दछु सबै भन्ने जसलाई घमण्ड छ त्यो केही जान्न सक्दैन” (सम, २०६८ : ६२) भन्ने कथन यसको उदाहरण हो । गुरूको आज्ञालाई भन्दा प्रह्लादको आज्ञालाई महत्त्व दिदै सबै छात्रहरू उनकै पछि लागेपछि हार खाएर शण्डामर्क कशिपुका सामु पुग्दछन् । कशिपुको आक्रोश र क्रोध शान्त पादै शण्डले आफ्ना कुरा यसरी राख्दछन् :

यिनको होस नै छैन नारायण -सुरा पिई

वक्तृता पाठशालामा पुग्नासाथ भयो शुरू

कराइ विष्णुको नाम आफूले त लिए-लिए

किन फेरी अरूलाई उल्काइदिनुपर्दथ्यो ! (सम, २०६८ : ६९) ।

कशिपुको भित्री आशय बुझेपछि शण्डले “भैगो सकें भने विष्णु बिसाउन उपायले, नसके फेरि आएर विन्ति गर्नेछु” (सम, २०६८ : ७३) भन्दै प्रह्लादलाई लिएर जान्छन् । पाठशालामा पुगेपछि शण्डाद्वारा प्रह्लादलाई पिताको आज्ञापालन गर्न र विष्णुलाई सम्पूर्ण रूपमा मनबाट निकालेर फाल्ने आदेश दिइन्छ । फेरि पनि शण्डामर्कले प्रह्लादसँग हार खान्छन् । उनीहरूले प्रह्लादलाई आगोका रूपमा हेरेको पाइन्छ । आगोसँग जिस्कनु भनेको आफै सिद्धिनु हो भन्ने तर्क उनीहरूको देखिन्छ ।

त्यसैगरी “हाम्रो लघुता यहीं छ विप्रचित, गुरूता कहीं अन्तै होला” (सम, २०६८ : १०८) भन्दै प्रह्लाद त हाम्रो पनि गुरू निस्क्यो, उसलाई सुधार्ने सामर्थ्य हामीमा छैन भने आशय शण्डामर्कले व्यक्त गरेको देखिन्छ । यसरी उनीहरू चेलाको पारख गर्न सक्ने सामर्थ्य भएका अन्तर्दृष्टि सम्पन्न शिक्षकका रूपमा नाटकमा आएका छन् ।

शण्डामर्क नाटकमा गतिशील पात्रका रूपमा देखापरेका छन् । प्रह्लादलाई सपार्ने प्रयास असफल भएपछि उनीहरूको तर्क र सिद्धान्तमा नै परिवर्तन आएको देखिन्छ । विप्रचितद्वारा प्रह्लादलाई जसरी भए पनि कशिपुबाट मार्ने आदेश भएको छ भन्ने खबर सुनेपछि प्रह्लादप्रतिको प्रेमले मन मारिएपछि शण्डामर्कले पाठशाला नै छोडेर घरतर्फ प्रस्थान गरेको देखिन्छ । उनीहरूको यस किसिमका व्यवहारमा प्रेम, दया, सहानुभूति र मानवता झल्केको छ । सज्जनले नै सज्जनलाई चिन्न सक्दछ, लर आदर गर्न जान्दछ, भन्ने कुरा शण्डामर्कको व्यवहारले प्रदर्शित गरेको देखिन्छ ।

प्रह्लादको सम्पर्कबाट पाठशालाका दैत्यबालकहरू मात्र होइन गुरू शण्डामर्क समेत अध्यात्मवादतर्फ खन्नुमुख हुन पुगेका देखिन्छन् । भौतिकवादी शण्डामर्क प्रह्लादका आध्यात्मिक तर्फबाट प्रभावित भई उनीप्रति सम्मान र सहानुभूति प्रकट गर्न पुग्छन् । उनीहरूले प्रह्लादमा निहित गुणको प्रशंसा गरेका समेत देखिन्छ ।

प्रह्लाद प्रेमको आयस्कान्तमणि हो । जान देऊ सूर्य अस्ताए पनि
 उनको उष्णतामा हामी बाँचिरहन्छौ । महात्माको मरण भए पनि
 उसको स्मरणले अरूलाई जीवनी दिन्छ । कसै कसैलाई मृत्युले खाए
 पनि पचाउँदैनन् प्रह्लाद तिनै मध्येको एक हो (सम, २०६८ : १२३) ।
 शण्डद्वारा व्यक्त माथिको कथनले उक्त कुराको पुष्टि हुन्छ ।

शण्डामर्क शिष्यको दुःखद अन्त्य हुने कुरा सुनेर दुःखी भएका शिष्यप्रेमी गुरूका रूपमा नाटकमा उपस्थित भएका देखिन्छन् । प्रह्लादलाई पशुलाई जस्तो व्यावहार गरेकोमा उनीहरू पछुताएका छन् । यसर्थ उनीहरू पश्चातापी पात्रका रूपमा पनि देखा परेका छन् । “म उनको दुःख हेर्न नसक्ने भएँ उनको अस्वाभाविक मृत्युको सञ्चार सुन्न नसक्ने भएँ !” (सम, २०६८ : १२५) भन्ने शण्डामर्क अत्यन्त संवेदनशील

शिष्यस्नेही गुरू पात्र हुन् । “हामीलाई त्यो उज्यालो नक्षत्रले बाटो देखाउला (सम, २०६८ : १२५) भन्ने उनीहरूले अन्तमा प्रह्लालाई मार्गदर्शकका रूपमा लिई आफ्नो गुणग्राही प्रवृत्तिको परिचय दिएका छन् । अन्तमा यिनीहरू सबै किसिमका अहम् र अभिमानलाई नृत्याग्यासम्म शान्ति र ईश्वरको प्राप्ति नहुने निष्कर्षमा पुगेका देखिन्छन् । नाटकको पूर्वाद्धमा देवविरोधी र दैत्यपक्षीय पात्रका रूपमा परिचित शण्डामर्क नाटकको उत्तराद्धतिर पुगेर देवपक्षप्रति सहानुभूति राख्ने अध्यात्मवादी पात्रका रूपमा देखा परेका छन् । यो यिनीहरूको स्वभावमा आएको गतिशीलताको उदाहरण हो ।

शण्डामर्कले नाटकमा खेलेको भूमिका प्रमुख पात्रको भन्दा केही कम र गौण पात्रको भन्दा केही बढी भएकाले यिनीहरू सहायक पात्र हुन् । प्रवृत्तिका दृष्टिले यिनीहरू मिश्रित वा प्रतिकूलताबाट अनुकूलतातर्फ उन्मुख भएका पात्र हुन् । यिनीहरूबाट शिक्षकहरूको व्यवहारको प्रतिनिधित्व भएकाले प्रतिनिधि पात्र हुन् । नाटकको कथावस्तुसँग अभिभाज्य भएर आएका हुँदा बद्ध पात्र हुन् । त्यसैगरी यिनीहरूका सम्पूर्ण गतिविधि मञ्चमा नै प्रदर्शित भएका हुनाले मञ्च पात्र हुन् । गुरूमा हुनुपर्ने इमानदारिता, कतव्यबोध, गुणको कदर, गम्भीरता र शालीनता जस्ता विशिष्ट गुणहरूका कारण यिनीहरूको चरित्र नाटकमा सहज र स्वभाविक बनेर आएको देखिन्छ ।

३.४.२.७ कयाधु

कयाधु प्रह्लादकी आमा र हिरण्यकशिपुकी पत्नीका रूपमा नाटकमा आएकी छन् । कशिपुकी पत्नी भए पनि स्वभाव एवम् विचार उनको भन्दा ठीक विपरीत देखापर्छ । यिनको विचार पतिसँग भन्दा पनि पुत्र प्रह्लादसँग मिलेको देखिन्छ । यिनी देवता र दानवविच सन्धि भएको देख्न चाहन्छिन् । विपनामा मात्र होइन सपनामा पनि देवदानवको सम्भौताको कामना गर्ने कयाधु सम्भौतावादी पात्र हुन् । आफ्नो सम्भौतावादी विचारलाई कसैले पनि महत्त्व नदिँदा उनी खिन्न बनेकी देखिन्छिन् ।

..... जो आशा देवदानव सन्धिको,
गर्दछे खिन्न भै बस्छे सधै यस्ती अभागिनी,
त्यो कुरा मनमा खाँदछे स्वप्नमा बर्बराउँछे
त्यसको शब्दको तौल हुन्न एक रति पनि, (सम, २०६८ : १२) ।

देवदानवकाबिच सन्धि नभएमा त्यसबाट जन्मने सम्भावित परिणामलाई सम्झेर नै उनले आफूलाई अभागिनीको संज्ञा दिएकी छन् । देवदानव युद्ध भनेको छोरो प्रह्लाद र पति कशिपुबीचकै द्वन्द्व भएकाले यी मध्ये जसको हार भए पनि त्यसको प्रत्यक्ष असर आफैलाई पर्ने भएकाले उनी सबैभन्दा बढी चिन्तित हुन पुगिछन् । हिरण्यकशिपुको देवद्रोह, युद्ध, अशान्ति र मृत्युका प्रतिरोधमा कयाधु उभिएको देखिन्छ (उपाध्याय, २०५६ : १२२) । यिनले देव र दानवको आस्तिक र नास्तिक चिन्तनको अनि ज्ञान र विज्ञानको सन्धि भयो भने नै सृष्टि सुखमय हुन्छ भन्ने समन्वयवादी धारणा व्यक्त गरेको देखिन्छ । निम्नलिखित कथनबाट पनि उनको सम्झौतावादी र शान्तिवादी धारणा थप स्पष्ट हुन जान्छ :

सिंहनाद सधै यस्तो, सधै हावा अशान्तिको
सधै सङ्ग्रामको मेघ, सधै वर्षा र शस्त्रको,
अवश्यै यसको हुन्छ परिणाम भयङ्कर
हेर्नुहोला ! अङ्गो कस्तो हुन्थ्यो देवदानवको
ज्ञान विज्ञानको सन्धि भए ? (सम, २०६८ : १२) ।

कयाधु युद्धलाई भन्दा मेलमिलापलाई बढी महत्त्व दिने पात्र हुन् (शर्मा, २०५० : १८४) । यिनको शान्तिप्रति मौन आकर्षण मात्र होइन प्रबल आकर्षण देखिन्छ । त्यसैले यिनी शान्तिप्रेमी पात्र हुन् । कशिपुको सृष्टि ध्वस्त पार्ने योजनाबाट विचलित र भित्रभित्रै आन्दोलित कयाधु “बाँचौ हामी सबै” (सम, २०६८ : २१) भन्ने जीवनवादी पात्र हुन् । यिनको बाँचौ र बाँच्न देऔं भन्ने विचारमा मानवतावादी चिन्तन पनि व्यक्त भएकाले यिनी मानवतावादी पात्र हुन् । ज्वाइँ विप्रचितबाट एक सातामा यो संसार विषले भष्म हुन्छ भन्ने सुनेर मर्माहत बन्न पुगेकी कयाधु आफ्नो भन्दा नाति, छोरा र आफन्तको चिन्ताले अझ बढी चिन्तित हुने वात्सल्यमयी आमा र उदार

विचार भएकी स्त्री पात्र हुन् । यस किसिमको दुःखद घटनाको कल्पना पनि गर्न नचाहने कयाधु कशिपुको मूर्खतापूर्ण कार्यलाई रोक्न त्यस्तो दुर्दिनलाई देख्न नपरोस भन्दै पतिलाई अनुरोध र अनुनय गर्दछिन् । “गयो सब ! कस्तो दुर्दिन ! यो दुःख यति बढ्ता छ सम्भनै सक्दैन स्मृतिले, छाती दुःखको फोहरामनि नभिजेर रहेको छ ? को सक्तछ पत्याउन ?” (सम, २०६८ : १४) भन्ने कथनले सृष्टि विनाशको खबरबाट उनमा परेको दुःख गहिरो प्रभाव र त्यसलाई रोक्नका निम्ति उनीबाट हुन थालेको प्रयासले स्पष्ट जानकारी दिन्छ ।

कयाधु घृणामा भन्दा प्रेममा अति ध्वंसमा भन्दा सिर्जनामा रमाउने र जीवनलाई आँधी माया गर्ने पात्र हुन् । “बाँचौ विन्ति छ विन्ति छ ?” (सम, २०६८ : २१) भन्दै यिनले कशिपुसँग जीवनको भीख मागेकी छन् । यिनलाई मृत्युभन्दा जीवन प्यारो छ किनभने नाटकमा यिनी सिर्जनाकी प्रतीक र स्नेहमयी आमाका रूपमा आएकी छन् । नाटकमा यिनको भूमिका मूलतः पत्नी र आमामा विभाजित भएको भए पनि आमकै भूमिकामा यिनी महिमामयी र प्रभावशाली बनेर देखा परेकी छन् । यिनको पुत्र स्नेह तलका कथनमा यसरी व्यक्त भएको छ :

प्रह्लाद अब जान्छस् तँ ! आमालाई नबिर्सनू
 सर्पका हाडको यस्तो पिंजराभित्र बस्दछे
 भनेर सम्भन्दै गर्नु तँ जान्छस् पीर लाग्दछ
 तँलाई अब के गर्छन् ? (सम, २०६८ : ७७)

प्रह्लादलाई पुनः पाठशाला पठाउने समयमा कयाधुद्वारा अभिव्यक्त उपयुक्त कथनमा पुत्रप्रेमका साथसाथै दरवारभित्र उनको खासै भूमिका नरहेको अवस्थाको समेत सङ्केत मिल्दछ । छोरी सिंहिकाको क्रूर र कठोर स्वभावबाट रूष्ट बनेकी कयाधु कोमल स्वभाव भएकी पात्र हुन् । कशिपुले सिंहिका सित “के छ चाला नि मूर्ख निर्धी कयाधुको” (सम, २०६८ : १३७) भने जस्तै उनी निर्धी देखिए पनि मूर्ख भने देखिन्नन् । त्यसैले यिनी नाटककी अनुकूल पात्र हुन् । स्वभावमा कुनै किसिमको विचलन नदेखिएको हुँदा गतिहीन पात्र हुन् । नाटकको मूल कथावस्तुसँग आबद्ध देखिने कयाधु बद्ध पात्र हुन् । स्नेहालु आमाको व्यवहार यिनको चरित्रमा प्रतिबिम्बित भएकाले यिनी

प्रतिनिधि पात्र हुन् । त्यसैगरी सम्पूर्ण गतिविधि प्रत्यक्ष रूपमै प्रदर्शित भएकाले यिनी मञ्चीय पात्र हुन् । यिनको व्यक्तित्व विकास सरल किसिमबाट विकसित भएको देखिन्छ । त्यसैले यिनी जटिल नभएर सरल पात्र हुन् । यिनको चरित्रमा पाठक दर्शकबाट सहानुभूति पाउने विशेषता देखिने हुँदा यिनी सहानुभूतिशील पात्र हुन् ।

३.४.२.८ सागरी

सागरी प्रस्तुत नाटककी सहायक स्त्री पात्र हुन् । नाटकमा यिनको उपस्थिति पहिलो अङ्कको दोस्रो दृश्यमा भएको देखिन्छ । सागरी पौराणिक वा परम्पारित पात्र नभएर समकी नवीन वा मौलिक पात्र हुन् । यिनी आफ्नो जीवनलाई भन्दा प्रह्लादको जीवनलाई बढी महत्त्व दिने आदर्श प्रेमीका हुन् । प्रह्लादको मृत्युको कुरा सुनेर आहत बनेकी सागरीले प्रह्लादको रक्षाका लागि पृथ्वीसँग “पृथिवी एउटा प्वाल पार पातालसम्मको” (सम, २०६८ : १४) भन्दै अनुरोध गरेको देखिन्छ । “म मरे पनि नमरून् प्रिय प्रह्लाद” (सम, २०६८ : १४) भन्ने सागरीको कथनमा गहिरो र निस्वार्थ प्रेम प्रदर्शित भएको देखिन्छ । सागरीको चरित्र नाटकमा प्रणयमूलक बनेर आएको छ । यसरी प्रणयमूलकताका दृष्टिले यिनलाई आदर्श चरित्रका रूपमा हेर्न सकिन्छ ।

सागरी प्रह्लादभक्त पात्र हुन् । उनको मन र मष्तिस्कमा प्रह्लाद बाहेक अरू कोही छैन । “मैले कतिचोटि पछिल्लिरबाट घच्याट्ने हावालाई कुमार भनि ठानेको छु, कुमारको सम्भनालाई पनि कुमार भनि ठानेकी छु” (सम, २०६८ : ३१) भनेबाट उनी प्रह्लादप्रति कति समर्पित छन् भन्ने कुराको परिचय मिल्छ । भक्तका दृष्टिमा जताततै भगवान भए जस्तै आदर्श प्रेमीका सागरीका दृष्टिमा पनि जताततै प्रेमी प्रह्लाद पात्र मात्रै देखिएका छन् । सागरी प्रह्लाद भक्त मात्र होइन विष्णु भक्त समेत देखा पर्दछिन् । प्रह्लादले सागरी र शतारूलाई तिमीहरूले आज विष्णुको नाम जप्यौ ? भनेर सोधेपछि सागरीले “सुस्तरी जप्यौ” (सम, २०६८ : ३२) भनेबाट यस कुराको पुष्टि हुन्छ । प्रह्लादको सम्पर्कबाट उनी विष्णुभक्त बन्न पुगेकी देखिन्छिन् । विष्णुकाभक्तलाई खुसी बनाउन विष्णुलाई पनि खुसी पार्नुपर्ने कुरा बुझेर उनले “विष्णुको ध्यानसित अब म

कुमारलाई छोड्दिँन्” (सम, २०६८ : ३२) भनेको पाइन्छ । यहाँ नेर उनी बुद्धिमती भएर पनि देखा परेकी छन् ।

सागरी सम्पूर्ण दृष्टिले प्रह्लादप्रति समर्पित र प्रह्लादलाई नै जीवनको सर्वस्व ठान्ने पात्र हुन् । प्रह्लादलाई पाउनकै निम्ति उनले परमेश्वरको नाम जपेको पाइन्छ । “म हुँ प्रेम भिखारिणी” (सम, २०६८ : ३४) भन्दै उनले प्रह्लादप्रतिको समर्पण भाव स्पष्ट रूपमा व्यक्त गएकी छन् । सागरीको प्रह्लादप्रति आत्मिय आकर्षण तँ छदैंछ, शारीरिक आकर्षण पनि कम छैन । “राम्रो छ किन रूप कुमारको ?” (सम, २०६८ : ३३) भन्ने कथन यसको उदाहरण हो । उनी संसारमा म सब कुरा त्याग्न सक्छु तर प्रह्लादलाई त्याग्न सकिदैन भन्छिन् । “जहाँ उनिन्छन् प्रह्लाद उनिन्छे सागरी उहाँ” (सम, २०६८ : ८०) भन्दै प्रह्लाददेखि भिन्न रहेर बाँच्न नसक्ने धारणा सागरीले व्यक्त गरेको देखिन्छ । प्रह्लाद दोस्रो चोटि पाठशालामा जान विदा हुने क्रममा सागरी अति प्रेमातुर बनेकी छन् । प्रह्लादले “विश्व प्रेम निमित्तमा यो प्रह्लाद हिडेको छ नबाँध यसको पद स्त्रीप्रेमले” (सम, २०६८ : ८०) भनेपछि सागरीमा बढी छट्पटी देखा पर्दछ । यहाँनेर सागरीको प्रेमातुर अभिव्यक्ति प्रेमिका सुलभ ढङ्गबाट अत्यन्त स्वभाविक बनेर आएको छ ।

सागरीको प्रह्लादप्रतिको प्रेम एकोहोरो किसिमको देखापर्छ । उनले विष्णुप्रति गरेको प्रेम सतहमा मात्र सीमित छ । प्रह्लादप्रतिको उसको प्रेम भने गूढ र गहन छ । राजकुमारको चारैतिर दुःखको घेरा छ, त्यसैले दुःख बाँड्न म पनि साथमा लाग्न पाउँ भन्दै उनले प्रह्लादसँग एकोहोरो प्रमेयाचना गरेकी छन् । उनको यो हठी शैलैको प्रमेयाचनामा श्रृङ्गारिक भावको आभास देखा पर्दछ । तापनि आफूलाई अन्तरङ्ग सहयोगीकै रूपमा उभ्याउने चेष्टा प्रदर्शित गर्नमा उनी सफल भएकी छन् । उनले प्रह्लादमा विष्णु र प्रह्लाद दुबैको रूप देख्ने कुरा उल्लेख गरेर प्रह्लादप्रति उच्च सम्मान समेत प्रदर्शन गरेकी छन् । प्रह्लादको दुःखमा प्रत्यक्ष अप्रत्यक्ष रूपमा सहयोगी बनेकी सागरीले जीवनको अन्तिम साध्य प्रह्लादलाई नै ठानेको देखिन्छ । प्रह्लादलाई एकोहोरो प्रेमे गर्ने सागरी प्रह्लादको दुःख र सम्भावित खतराबाट व्यथित र आन्दोलित बनेको देखिन्छ । प्रेमीको दुःखमा सहभागी भइ आफूले पनि त्यसको सहानुभव गर्न

पाउनुपर्छ भन्ने उनको प्रेम सम्बन्धी दृष्टिकोण रहेको छ । कशिपुले प्रह्लादलाई मार्ने उद्देश्यले दरवारको खम्बामा बाँध्न लगाएपछिको बाबुछोराको वाक्युद्ध गोप्य रूपमा सुनिरहेकी सागरीले प्रह्लादलाई केही भएमा छुरी छातीमा रोपेर मर्ने अठोट गरेको देखिन्छ । यस घटनाबाट पनि उसको प्रह्लादप्रतिको गहिरो र निष्ठापूर्ण प्रेमको परिचय मिल्दछ । हिरण्यकशिपुको अन्तपछि ब्रह्माले नाटकको अन्तमा प्रह्लादसित सागरीलाई विहा गर्ने आदेश दिएकाले अन्तमा उनी आफ्नो लक्ष्यमा सफल भएको देखिन्छ ।

सागरी प्रवृत्तिका दृष्टिले अनुकूल, स्वभावका दृष्टिले गतिहीन, जीवनचेतनाका दृष्टिले प्रतिनिधिमूलक, आवद्धताका दृष्टिले बद्ध र आसन्नताका दृष्टिले मञ्च पात्रका रूपमा नाटकमा उपस्थित भएकी छन् । आफ्नी अन्धी साथी शतारूलाई सागरीले “तिमीलाई काम लाग्ने भए म आफ्ना दुबै आँखा अहिले उधारो दिन्थे कि एउटा आँखा सधैँलाई पुरस्कार दिन्थे” (सम, २०६८ : ३०) भनेबाट उनी मित्रप्रेमी पात्र भएको कुरा प्रमाणित हुन्छ । त्यसैगरी प्रह्लादले “हो सागरी, तिम्री पुण्यात्मा छौ” (सम, २०६८ : ८०) भनेबाट उनी पवित्र आत्मा भएकी पात्र हुन् भने कुराको पुष्टि हुन्छ । यी सबै सकारात्मक कुराहरू हुँदाहुँदै पनि प्रह्लादको वास्तविक स्वभाव विरुद्ध प्रेमको अन्ध याचना गर्नु र परिवेश अनुसार आफूलाई उभ्याउन नसक्नु सागरीको चरित्रमा देखिने ऋणात्मक पक्षहरू हुन् ।

३.४.२.९ सिंहिका

सिंहिका दानवसम्राट हिरण्यकशिपुकी छोरी, विप्रचितकी पत्नी, प्रह्लादकी दिदी र राहुकी आमाका रूपमा नाटकमा उपस्थित भएकी छ । ऊ पहिलो अङ्कको दोस्रो दृश्यमा प्रतिशोध र बदलाको भावना बोकेर सर्वप्रथम देखापरेकी छ । पुराणमा यसको चर्चा नभएकाले यो मौलिक पात्र हो । “स्त्रीले नलड्ने कुन कारण ?” (शर्मा, २०६८ : १३) भन्दै उसले आफ्नो लडाकु स्वभावलाई प्रदर्शित गरेकी छ । जसका दूधले दैत्यबालकहरू वीर बन्छन् तिनै माताहरू युद्धमा किन पछि हट्ने ? भन्ने सिंहिका दानव अङ्गनाका रूपमा नाटकमा देखापरेकी छ । सिंहिकाद्वारा अभिव्यक्त संवादहरू

शौर्य र वीरताले भरिएका देखिन्छन् । सिंहिकाको स्वभान आमा कयाधु भाइ प्रह्लादको भन्दा ठीक विपरीत देखिन्छ । यसको स्वभाव बाबु हिरण्यकशिपुसँग मिल्दोजुल्दो छ । वास्तवमा हिरण्यकशिपुको प्रतिशोधी र कठोर स्वभाव सिंहिकामा रूपान्तरित हुन पुगेको देखिन्छ ।

सिंहिकामा हिंसक र विध्वंसक प्रवृत्ति देखिने हुनाले ऊ नाटककी प्रतिकूल पात्र हो । विश्वलाई ध्वस्त बनाउने बाबु हिरण्यकशिपुको विचारलाई समर्थन गर्दै उक्त ध्वसात्मक कार्यमा सहभागिता जनाउने काम उसबाट भएको छ । दूषित बुद्धि भएकी सिंहिकाले विश्वलाई भष्म बनाउने पिताको योजनामा निश्चय पनि दैत्यहरूको कल्याण लुकेको हुनुपर्छ भनेर अनुमान लगाएकी छ । “पिताको यो बुद्धिमानी विचारमा अवश्य गुप्त कल्याण होला हाम्रो” (सम, २०६८ : १०५) भन्दै हर्षित बनेकी छ । सिंहिका शारीरिक संरचनाका दृष्टिले स्त्री पात्र भए पनि स्वभावका दृष्टिले पुरुष गुणले युक्त पात्र हो किनभने कोमलताको नितान्त अभाव देखिन्छ । निर्दयता र कठोरता यसको स्वभावका प्रमुख अभिलक्षण हुन् । पति विप्रचितद्वारा आजै कशिपुबाट प्रह्लादलाई मार्ने आदेश भएको छ भन्ने कुरा सुन्नासाथ उसो भए किन ढिला गर्ने भन्दै उसले आफ्नो निर्दयी कठोर स्वभावको परिचय दिएकी छ ।

सिंहिकाले भाइ प्रह्लादप्रति घृणाभाव मात्र अभिव्यक्त गरेको देखिन्छ । दैत्य समर्थक र देवविरोधी सिंहिकाको भाइप्रति विकर्षण मात्र देखिन्छ । “तँ भाइसँग मिल” (सम, २०६८ : ७८) भन्ने कयाधुको विचार सुनेपछि प्रत्युत्तरमा “विष्णुको नाम जो जफ्छ, देवतासित मिल्छ जो जो पितालाई टेढैन त्यो भाइ पनि भाइ हो” (सम, २०६८ : ७९) भन्न पुग्छे । भाइ दैत्यविरोधी र देवसमर्थक भएको उसलाई पटकै मन परेको छैन । ऊ अत्यन्त असहिष्णु छ, समन्वय र सम्भौतामा उसको पटकै विश्वासै “कहाँको भाइको नाता, हामी दैत्य ऊ देवता” (सम, २०६८ : १०५) भनेबाट यो कुरा स्पष्ट हुन्छ । उसको स्वभावमा उग्रता र चर्को आग्रह मात्र प्रतिबिम्बित भएको देखिन्छ । आफूले भनेजस्तो भएन भने तत्काल उग्र क्रोध प्रदर्शन गर्ने काम उसबाट भएको छ । प्रह्लादलाई भीरबाट खसाल्न हिचकिचाइरहेको आफ्नो लोग्ने विप्रचितलाई हत्या गर्न उक्साउने र सो कार्य उसबाट नभए आफैँ गएर भए पनि प्रह्लादलाई मार्ने उसको

अभिव्यक्तिमा अत्यन्त क्रूरता भल्किन्छ । ऊ आमा र लोग्नेलाई समेत सम्मान गर्न नचाहने अभिमानी पात्र हो । ऊ प्रतिशोधी भावनाले अन्धी बनेकी छ । उसमा निम्नतम मानवीय गुणहरूको पनि अभाव छ । “म गईकन प्रह्लादलाई मारेर आउँछु” (सम, २०६८ : १०५) भन्ने उसको कथनमा दानवमा र क्रूरता मात्र बोलेको छ । सिंहिकाको अति कठोर र हृदयशून्य स्वभावलाई बुझ्न निम्नलिखित पङ्क्तिहरू सह योगी सिद्ध हुन्छन् :

पिताको शत्रु प्रह्लाद भाइ होइन शत्रु हो,
 बती बल्दा अँध्यारामा कति आनन्द हुन्छ, त्यो
 जल्दा त भन म उफ्रन्छु जामाले अग्नि फुक्तछु,
 जब आगो र प्रह्लाद कुरा गर्लान् कराउँदै
 सुन्नेछु त्यसमै मीठो तोते बोली म राहुको (सम, २०६८ : १३७) ।

भाइको मृत्युलाई उत्सवका रूपमा हेर्ने सिंहिका काशिपुजस्तै दयाशून्य पात्र हो । भाइप्रति उसको चर्को आक्रोश देखिन्छ । नाटकमा ऊ हिरण्यकशिपुको अर्को अवतार नै बनेर प्रस्तुत भएकी छ । हिरण्यकशिपुको मनभित्रको कुनै न कुनै कुनामा प्रह्लादका निम्ति थाहै नपाउने किसिमको ठाउँ सुरक्षित देखिन्छ तर सिंहिका भने प्रह्लादको नामसमेत पनि सुन्न सकिदैन । सिंहिका नाटकमा उग्रता, कठोरता, निर्दयी र क्रूरताकी जीवनत मूर्ति बनेर उपस्थित भएकी छ । उसमा हिंसाप्रेमी, अशान्तिप्रेम र अभिमानप्रेम मात्र देखिन्छ । उसको नाम र काममा सामाञ्जस्य देखिन्छ । नकारात्मक प्रवृत्ति मात्र देखिने हुँदा ऊ यस नाटककी प्रतिकूल पात्र हो । उसको स्वभावमा कुनै परिवर्तन नदेखिने हुँदा ऊ गतिहीन पात्र हो । उसमा वैयक्तिक विशेषताहरू देखापर्ने हुँदा ऊ व्यक्तिगत पात्र हो । ऊ नाटकको मूलकथावस्तुसँग संबद्ध भएकी छ । त्यसैले बद्ध पात्र हो । उसका गतिविधिहरू मञ्चबाटै प्रस्तुत भएकाले ऊ मञ्चपात्र हो । सहानुभूतिशील पात्र नभए पनि कार्यसक्रियता र अग्रसरताका दृष्टिले उसको भूमिका नाटकमा जीवन्त बनेर आएको छ । त्यसैले ऊ समकी अद्भूत नारी पात्र हो ।

३.४.२.१० रूधाभानु

रूधाभानु हिरण्याक्षकी विधवा पत्नी र हिरण्यकशिपुकी भाउजूको भूमिका लिएर नाटकमा उपस्थित भएकी देखिन्छे । नाटकमा यसको आगमन पहिलो अङ्गको दोस्रो दृश्यमा भएको छ । यो काल्पनिक पात्र नभएर पुराणकै पात्र हो । पुराणमा यसलाई रूषाभानु भनेको पाइन्छ । पुराणबाट नाटकमा आउँदा रूधाभानु बनेकी छ । कयाधु र सिंहिकाद्वारा एक-एक हात समातिएकी र जगल्टा फिजारेकी रूधाभानु एकैसाथ वेदना र आक्रोशको मुद्रा लिएर मञ्चमा देखा परेकी छ । पति हिरण्याक्षको विष्णुद्वारा वध गरिएपछि पतिको शोकमा विह्वल बनेकी रूधाभानुलाई पतिसँग बिताएका अतीतका दिनले ज्यादै आहत बनाएका छन् । सुखको स्रोत (सम, २०६८ : ११) लुटीएकी रूधाभानु दैत्यप्रवृत्ति भएकी पात्र हो । उसमा आवेश र उत्तेजनाको मात्रा अत्याधिक देखिन्छ । यो प्रह्लादविरोधी पात्रभन्दा पनि आफ्नो पतिको ज्यान लिने विष्णुविरोधी पात्र हो । प्रह्लाद विष्णुभक्त भएको कुरासँग यसले त्यति चाँसो रोखेको देखिदैन । रूधाभानु मृत्युको बदला मृत्युले नै चुकाउनु चाहने वा पतिको हत्यासको रगत पिएर शान्त हुन चाहने रक्तपिपासु पात्रका रूपमा देखापरेकी छ ।

रूधाभानु प्रतिशोधी पात्र हो । उसमा आद्यन्त प्रतिहिंसाको ज्वारभाटा उर्लिरहेको देखिन्छ (गौतम, २०५० : ४४४) । धनले धन तानेभै आँसुले आँसु तान्दछ भनेर उसले पतिको चिरवियोग अत्यन्त असह्य भएको सूचना दिएकी छ । उसमा निहित प्रतिशोध यसरी पोखिएको देखिन्छ :

बहिनी कसले दुष्ट शत्रुको रक्त ल्याउला,

पैताला कहिले रातो गराई पोत्न पाउँला (सम, २०६८ : १२) ।

आफ्नो पतिको हत्यारालाई बदला लिने क्रममा देवर हिरण्यकशिपुबाट बिलम्ब भएकोमा ऊ चिन्तित देखिन्छे सधै युद्ध र असस्त्रको कुराले राम्रो परिणाम नल्याउने हुँदा देव र दानवकाबिचमा सम्भौता हुनुपर्छ भन्ने देउरानी कयाधुलाई रूधाभानुले देवर कशिपुलाई बदला लिने काममा रोकेको आरोप लगाएको देखिन्छ । तिम्रा जेठाजु हिरण्याक्षले हामी सबैको शिर ठाडो पारेर वीरगति प्राप्त गरे भने यी देवर तिम्रीलाई

सधवा बनाई राख्नका लागि आफ्नो वीरता र कर्तव्यलाई भुली अहिलेसम्म किन चुपचाप बसेका छन् (सम, २०६८ : १२) भन्ने रूधाभानले कयाधुलाई गरेको आरोपमिश्रित प्रश्नमा पनि प्रतिशोधको भावना नै अभिव्यक्त भएको छ । रूधाभानुमा सिंहकामा भैं हिंसा र प्रतिहिंसामा मात्र विश्वास देखिन्छ । उसले सम्झौता चाहने कयाधुलाई पापिनी (सम, २०६८ : १२) भनेबाट यस कुराको पृष्टि हुन्छ । त्यसैले ऊ हिंसाप्रेमी र शान्तिविरोधी पात्र हो ।

रूधाभानु संहारप्रेमी पात्र हो । एकै सप्ताह भित्र संसारको संहार हुने खबर सुनेर ऊ रमाएकी छ । उसले एक हप्ता पनि आफ्ना लागि लामो भएको विचार व्यक्त गरेकी छ “जति थोरै तिमीलाई यो सप्ताह, भयो उति धेरै भयो मलाई ता” (सम, २०६८ : १२) भन्ने कथनलाई उक्त कुरा छर्लङ्ग हुन्छ । “कसरी भर्छ कैले त इच्छा माफिकको फल !” (सम, २०६८ : १४) भन्दै संसारको विनाश हुने कुरा सुनेर हर्षित हुने रूधाभानु बदला र विध्वंसको प्रबल भावनाले अन्धी बनेकी अविवेकी पात्र हो । आफ्नो विनाशमा आफै रमाउने रूधाभानु आफैमा एउटी व्यङ्ग्य हो । ऊ अत्याधिक क्रोध, चर्को प्रतिशोध अनि अतिशय आवेग र उत्तेजनाका कारण उन्मादको शिकार बन्न पुगेकी छ । अतिशय क्रोध र प्रतिहिंसाका कारण उसले आफ्नो औलो आफैले टोकेको देखिन्छ । औलो घाँटीमा अड्कन गई ऊ मूर्च्छित बन्न पुगेकी छ । शतारूको निम्नलिखित कथनबाट यस कुराको जानकारी मिल्दछ :

सुने, रूधाभानुको क्रोधाग्निमा रूधाभानुको औलो

सल्क्यो, हामीलाई जलाउन हाम्रै क्रोध प्रशस्त्र छ (सम, २०६८ : ७७) ।

रूधाभानु अत्यन्त क्रोधी पात्रका रूपमा नाटकमा आएकी छ । आफ्नै क्रोधाग्निमा ऊ भष्म हुन पुगेकी छ । देवविरोधी, हिंसाप्रेमी, प्रतिशोधी र विनाशमा रमाउने पात्र भएकीले ऊ प्रतिकूल पात्र हो किनभने उसको चरित्रमा खलत्वका अभिलक्षणहरू मात्र देखापर्छन् । उसको स्वभाव एकनासको देखिन्छ, त्यसैले ऊ गतिहीन पात्र हो । रूधाभानु नाटकको मूल समस्यासँग जोडिएर आएकी हुँदा बद्ध पात्र हो । “यस्ती स्त्री एकचोटी एउटा संसारमा एउटै मात्र जन्मन्छे” (सम, २०६८ : ७७)

भन्ने ययाको भनाइबाट उसको चरित्र अनौठो र अद्भूत भएको सङ्केत मिल्छ । त्यसैले ऊ वर्गगत वा प्रतिनिधिमूलक पात्र नभएर व्यक्तिगत पात्र हो । आसन्नताका दृष्टिले यो मञ्चपात्र हो । नाटकमा लामो समयसम्म यसको उपस्थिति नदेखिए पनि जतिबेरसम्म उपस्थित भएकी छ, त्यतिबेरसम्म आफ्नो उग्र, प्रतिशोधी, अद्भूत र उन्मादी चरित्र प्रदर्शन गरेकी छ । आफ्नो आकर्षण चरित्र प्रदर्शन गरेर प्रेक्षकपाठकलाई विशिष्ट प्रभाव छोड्न सफल भएकीले ऊ नाटककी जीवन्त पात्र हो ।

३.४.२.११ रोध

रोध शण्ड र अर्मकको गुरूकूलमा अध्ययन गर्ने प्रह्लादको सहपाठी र उनको सबैभन्दा सहयोगी बाल हो । यो पात्र दोस्रो अङ्कको तेस्रो दृश्यमा नाटकमा उपस्थित भएको छ । श्रीमद्भागवतमा उसको नाम नभेटिने हुँदा यो पनि समको मौलिक पात्र हो । शण्ड र अर्मकको पाठशालामा पढ्ने अन्य छात्रहरू अत्यन्त चकचके प्रवृत्तिका देखिन्छन् भने रोधको स्वभाव उनीहरूको भन्दा फरक देखापर्छ । प्रारम्भदेखि नै यो एकान्तप्रिय देखापर्छ । ऊ उपद्रुप्रेमी र चकचके अन्य सहपाठीहरूको क्रियाकलापबाट अलग रहँदै पढाइमा मात्र ध्यान दिने गम्भीर स्वभावको बालकका रूपमा देखापर्छ । समाहले “आजदेखि दैत्यराजका कान्छा पुत्र राजकुमार प्रह्लाद हामीसित यहाँ पढ्न आउने रे” (सम, २०६८ : ५१) भनेपछि फेनसँगै रोधले पनि “फुर्तिसित पढ्नु पनि पर्छ” (सम, २०६८ : ५१) भनेबाट उक्त कुराको पृष्टि हुन्छ । टुहुरो (सम, २०६८ : १२९) रोध अन्य दैत्य बालकहरूका तुलनामा लोसो, सोभो र सरल स्वभावको देखापर्छ । पाठशालाको कोठामा पढ्दापढ्दै निदाएको रोधलाई अन्य चञ्चल बालकहरू मिली लहराको पगरी र मसीको जुंगा बनाइदिदा पनि उसलाई पत्तै हुँदैन । पछि सबै कुरा थाहा भएपछि पनि उसले खासै त्यस्तो प्रतिक्रिय र क्रोध व्यक्त गरेको देखिँदैन । त्यसैले ऊ सोभो, सज्जन र सहनशील पात्रका रूपमा नाटकमा प्रस्तुत भएको छ ।

रोध नाटकमा बलिदानी पात्रका रूपमा उपस्थित भएको देखिन्छ । ऊ प्रह्लादलाई आगोमा जिउँदै पोल्ने हिरण्यकशिपुको योजनालाई विफल तुल्याई प्रह्लादको छद्मभेषमा आफू आगोमा जलेर भष्म भएको छ । प्रह्लादका निम्ति सहर्ष

जीवन उत्सर्ग गर्ने रोध प्रह्लादलाई नयाँ जीवन दिने प्राणदाता पात्र हो । प्रह्लादको जीवनका निम्ति आफ्नो ज्यान दिने रोध सत्यनिष्ठ पात्र हो । सत्यका लागि ऊ हाँसी हाँसी मर्न तयार हुनुले उक्त कुराके प्रमाणित हुन्छ । प्रह्लादलाई डाँडामाथिबाट खसाउने कुरा सुनेर ऊ सबैभन्दा बढी चिन्तित भएको देखिन्छ ।

आज मर्छन् उनै पूज्य प्रह्लाद, सब मर्दछौं

हाम्रो संसार नै डुब्छ.....

जाऔं अब त दौडेर पुगौ पर्वतको तल (सम, २०६८ : ११४) ।

रोधले गरीबका धन र जाडोका एउटै ओढ्ने प्रह्लादलाई केही भए हामी मुटु फुटेर मर्दछौं भनेको छ । यिनको बदला बरू हामीहरूलाई लग (सम, २०६८ : ११०) भन्दै उसले पहाडमा लगी खसालेर मार्ने उद्देश्यले आएको विप्रचितलाई आग्रह गरेको देखिन्छ । हिरण्यकशिपुको निर्देशनमा विप्रचितले पहाडबाट खसाल्ने सहपाठी वृन्दमा चल्दै गर्दा रोधले “साथैमा सब खस्तछौं” (सम, २०६८ : १११) भन्दै अनन्य मित्रप्रेमको प्रदर्शन गरेको देखिन्छ । रोध प्रह्लादको परमभक्त पात्र हो किनभने उसले प्रह्लादप्रति ठूलो भक्ति र समर्पण प्रदर्शित गरेको छ । “कुमार सब शिष्य हौ” (सम, २०६८ : ५९) भन्दै उसको प्रह्लादको शिष्यका रूपमा आफूलाई लिएको छ । अरू सुतिसक्दा पनि रोधले प्रह्लादको पाउ दबाइरहेको देखिन्छ । प्रह्लादप्रति उसको उत्कट अनुराग देखिन्छ, त्यसैले उसको प्रह्लादप्रतिको आत्मिक समर्पण छर्लङ्ग हुन्छ । प्रह्लादसँगै पहाडबाट खस्न चाहने रोधले प्रह्लादको पैतलाको धुलोको टिका लगाएर अब के गर्ने सोचौं भनेको देखिन्छ । यसरी रोधको चरित्रमा सहिदको विम्ब उत्रन पुगेको देखिन्छ । आफू निभेर अरूलाई उज्यालो दिने रोध प्रत्युत्पन्न मति भएको पात्र हो । प्रह्लादलाई बचाउनका निम्ति उसले तत्काल अबलम्बन गरेको जुक्तिलाई यसको उदाहरणको रूपमा हेर्न सकिन्छ ।

रोध दयालु प्रवृत्तिको पात्र हो । कमिलाले बोकेर ल्याएका कीराहरूमध्ये एउटा कीरा जीउँदै देखेर उसले छुट्ट्यइदिन खोजेको देखिन्छ । भावुक र मायालु स्वभावको रोध प्रह्लादको सदा भलो चाहन्छ । प्रह्लादलाई बचाउने अठोट बोकेर पाठशालाबाट निस्कने क्रममा गुरुहरूलाई ढोगेर निस्कने रोध विनयशील पात्र हो । ऊ बाहिरबाट

हेर्दा सोभो र लोसेजस्तो देखिए पनि भित्री रूपमा निडर र आत्मबलले सम्पन्न देखिन्छ । सुख दुःखमा समान रहने र कालसँग सहर्ष गला मिलाउने रोध सच्चा योगी जस्तो देखापर्छ । एउटा सत्यनिष्ठ योगीमा सत्यका निमित्त त्याग र समर्पण गर्ने साहसको कति पनि अभाव हुँदैन जुन कुरा रोधमा पनि देखापर्छ तर पनि उसले प्रह्लादलाई नै यागी भनेर सम्बोधन गरेको देखिन्छ । यो उसको महानता हो । प्रह्लादलाई बचाउन आफू आगोमा जल्ल जानु अघि सहपाठीहरूसित “केको चिन्ता, फेन, हामी गर्मीजस्तै आउँछौं जाडो जस्तै जान्छौं” (सम, २०६८ : १३१) भन्ने रोध तत्वज्ञानी पात्र हो । रोधको यस कथनमा शरीर मरे पनि आत्मा मर्दैन भन्ने दर्शनव्यक्त भएको देखिन्छ ।

मित्रताको आदर्श बनेर आएको रोध नायक प्रह्लादको निकटस्थ सहयोगी देखापर्छ । त्यसैले ऊ कार्यमूल्यका दृष्टिले सहायक पात्र हो । सत्यनिष्ठ र सकारात्मक प्रवृत्ति मात्र भएको रोध अनकूल पात्र हो । प्रह्लादको पाठशाला गमनपछि उनले दिएको विष्णुभक्तिको प्रवचन सुनेर आफू पनि विष्णुभक्त बनेको रोध गतिशील पात्र हो । रोधमा सामूहिकभन्दा वैयक्तिक विशेषता बढी देखिने हुँदा ऊ व्यक्तिगत पात्र हो । आफ्नो भूमिकालाई मञ्चमै उपस्थित भएर निर्वाह गरेको पाइने हुँदा ऊ मञ्चपात्र हो । उसले मृत्युलाई रोध वा प्रतिरोध गरेर प्रह्लादलाई बचाएको हुँदा उसको नाम र काममा सामञ्जस्य रहेको देखिन्छ । त्यसैले ऊ सामञ्जस्यमूलक पात्र हो ।

३.४.२.१२ शकुन

शकुन हिरण्याक्षको छोराका रूपमा नाटकमा उपस्थित भएको छ । यसको आगमन पहिलो अङ्कको पहिलो दृश्यमै भएको छ । सर्वप्रथम इन्द्रद्वारा मारिएको नमुचिको लाश बोकेर यो देखा परेको छ । पुराणमा हिरण्यकशिपुले आफ्नो सभामा विभिन्न योद्धाहरूको नाम उल्लेख गरेको पाइन्छ । त्यहाँ उसद्वारा सम्बोधन गरिएकोमध्ये एउटा योद्धा शकुनि भन्ने रहेको छ । पुराणको शकुनि पात्र नाटकमा आउँदा शकुन बन्न पुगेको देखिन्छ । ऊ नाटकमा कशिपुको प्रबल समर्थक पात्रका

रूपमा देखापरेको छ । वायुमण्डललाई विषाक्त बनाएर संसारलाई ध्वस्त पार्ने हिरण्यकशिपुको योजनामा सहर्ष सहभागिता जनाउने शकुन संहारप्रेमी पात्र हो ।

शकुन बहादुर र युद्धवीर पात्र हो । ऊ स्वर्गमाथि आक्रमण गरी इन्द्रलाई हार स्वीकार गर्न बाध्य बनाउने पात्र हो । उसले अलकापुरी विजय गरी फर्केको विप्रचितलाई बधाइ दिने क्रममा आफूले पनि स्वर्गमाथि विजय प्राप्त गरेको कुरा केही घुमाउरो र आलङ्कारिक ढङ्गबाट व्यक्त गरेको देखिन्छ । उसले विप्रचितका दुवै हात समातेर “अलकापुरीको बत्ती निभाउने हातलाई अमरावतीको बत्ती निभाउने हातले बधाइ दिन्छ” (सम, २०६८ : ४१) भनेबाट उक्त कुराको पृष्टि हन्छ । इन्द्रलाई कशिपुको अधीनता स्वीकार गराई त्यहाँबाट उपहारस्वरूप आफै बल्ने मणिमाणिक, छत्र र चामर सहित फर्केको शकुन हरेक वर्ष इन्द्रसँग अहिले लिएर आएजति स्वर्णमुद्रा र रत्नहरू दैत्यराजलाई च ढाउने शर्त राखी दानवपुरमा फर्कन्छ । यसबाट ऊ बलशाली दैत्य भएको कुराको जानकारी प्राप्त हुन्छ । स्वर्गको खानपान, नाच र गानबाट “स्वर्ग साँच्चिकै स्वर्ग हो !” (सम, २०६८ : ४३) भन्ने शकुन मनोरञ्जनप्रेमी, विनोदी र भोगविलासप्रेमी पात्रका रूपमा समेत देखा परेको छ ।

शकुन हिरण्यकशिपु जस्तै निदयी र क्रूर पात्र हो । विष्णु भक्त भएकै कारणले गंधर्वलाई खड्गले छातीमा प्रहार गरेको र उसको ज्यान लिएको घटनाबाट ऊ कति क्रूर र कठोर स्वभावको रहेछ भन्नेकुराको अनुमान लगाउन सकिन्छ । विनारक्तपात र विनायुद्धको स्वर्गविजय हिरण्यकशिपुलाई खल्लो लाग्छ । त्यसैले पुनः शकुनकै नेतृत्वमा संल्हाद, अनुल्हाद, ल्हाद ,शतशिर र शतबाहुलाई कशिपुले स्वर्गमाथि आक्रमण गर्न निर्देशन दिएको र उनीहरू त्यसतर्फ प्रस्थान गरेको देखिन्छ । यसबाट पनि शकुन शक्तिशाली योद्धा भएको कुरा पुष्टि हुन्छ । स्वभावमा एकरूपता देखिने हुँदा ऊ गतिहीन पात्र हो । कार्यमूल्यका दृष्टिले कशिपुको निकटस्थ सहयोगी भएकाले सहायक पात्र हो उसमा क्रूरता र कठोरता देखिने हुँदा ऊ प्रतिकूल पात्र हो । उसमा एउटा योद्धामा हुनपर्ने विशेषताहरू प्रदर्शित र प्रकटित भएका हुँदा ऊ वर्गगत पात्र हो । नाटकको केन्द्रीय घटनासँग सम्बन्धित भएकाले वद्ध र मञ्चमै आफ्ना क्रियाकलाप देखाइएको हुँदा ऊ मञ्चपात्र हो ।

३.४.२.१३ सुशिर

सुशिर वृद्ध र अनुभवी दैत्यसेनापति हो । यो पहिलो अङ्कको पहिलो दृश्यमा नाटकमा उपस्थित भएको छ । यो समस्यालाई शीघ्र पहिचान गरी तुरून्तै निर्णय लिन सक्ने सामर्थ्य भएको पात्र हो । “लिएर इन्द्रको ज्यान बदला लिनुपर्दछ” (सम, २०६८ : ५) भन्ने सुशिर प्रतिशोधी पात्र हो । इन्द्रका बज्रले नमुचिको ज्यान गएपछि अन्यमनस्क कशिपुलाई सर्वप्रथम यस किसिमको सल्लाह दिने काम सुशिरबाट भएकाले ऊ कशिपुको निकटस्थ सहयोगी पात्र हो । कशिपुले मारक विषको प्रयोगद्वारा वायुमण्डल विषाक्त बनाई संसार ध्वस्त गर्ने निधो गरिसकेपछि सुशिरले “वीरको रक्तको प्यास बल्ल पो मेटिने भयो !” (सम, २०६८ : ९) भनेको देखिन्छ । त्यसैले सुशिर मृत्युलाई त्यसै स्वीकार गरी मर्नुभन्दा मृत्युसंग सामना गरी मर्न वा मार्न चाहने वीर र साहसी पात्र हो । हिरण्यकशिपुका प्रत्येक आदेशलाई पालना गर्ने सुशिर कर्तव्यनिष्ठ र स्वामीभक्त पात्र हो । उसले आफ्नो भूमिकालाई इमानदारिताका साथ निर्वाह गरेकाले ऊ इमानदार पात्र पनि हो ।

सुशिर स्वामीभक्त पात्र भए पनि अन्य सेनापतिहरूले जस्तै हिरण्यकशिपुका सम्पूर्ण कुराहरूलाई आँखा चिम्लेर समर्थन गरेको भने देखिदैन । हिरण्यकशिपुले एकोहोरो रूपमा संसारलाई ध्वस्त पार्ने कुरा गरिरहँदा मृत्यु आइलागेमा त्यसको सामना गर्नुपर्छ तर त्यसलाई डाक्नु राम्रो होइन भनेर कशिपुलाई सुझाव दिने सुशिर बुद्धिमानी र दूरदर्शी पात्र हो ।

मृत्युको सामना गछौं जब त्यो आइलाग्छ

त्यसलाई नडाकौं कि आफै अघिसरा भई (सम, २०६८ : २२) ।

रूपवान् सुशिर बलशाली पात्र हो । यसले दानवले “दानवराज पछिका बलिया यिनै होलान् कि !” (सम, २०६८ : १२०) भनेबाट यस कुराको जानकारी मिल्दछ । दिनदिनै एउटा बाच्छाको मासु खानुपर्ने, रोजिन्दा रक्सीले नुहाउनुपर्ने र सात आठ जनाले एक घडीसम्म मालिस गर्नुपर्ने सुशिरको खानपिन र शारीरिक बनोटले पनि ऊ बलियो भएको कुरा पुष्टि हुन्छ । प्रह्लादलाई मार्ने सारा उपक्रमहरू असफल

भएपछि हिरण्यकशिपुले वृद्ध सेनापति सुशिरसितै नन्धावर्तको दलान वैठकमा अब प्रह्लादलाई आफैले सिध्याउने कुरा गर्दा त्यसको प्रत्युत्तरमा “किन हो किन डर लागिरहेको छ । आज बत्तीहरू पनि कुहिराभिन्न छन् जस्ता किन हो !” (सम, २०६८ : १५०) भनेर उसले हिरण्यकशिपुलाई भावी अनिष्टको सङ्केत गर्दै गलत कदम नचाल्न अप्रत्यक्ष रूपमा अनुरोध गरेको छ । सुशिरले कशिपुको पराजयको सङ्केत दिँदा “यस्तो कातरता तँ छोड्” (सम, २०६८ : १५०) भन्दै कशिपुले उसलाई कातरको संज्ञा दिएको छ । कशिपुद्वारा कातरको संज्ञा पाइसकेपछि पनि उसले फेरी कशिपुलाई आजको चकमन्न नै किन हो किन त्यो कोलाहलभन्दा भयानक जस्तो लागिरहेको छ भनेर सचेत गराउन खोज्नुले ऊ बुद्धिमानीका साथै अब आएर जीवनवादी पात्रका रूपमा समेत देखापर्छ । वास्तवमा ऊ डरछेरूवा र कातर नभई परिस्थितिलाई विश्लेषण गर्न सक्ने सामर्थ्य भएको सचेत पात्र हो । आफूलाई लागेको कुरा ढुक्क भएर कशिपुलाई सल्लाह दिने सुशिर साँच्चिकै अनभवी, विवेकी र साहसी पात्र हो । ऊ सम्भावित घटनालाई हेर्न सक्ने अन्तर्दृष्टि भएको पात्र पनि हो ।

सुशिर कशिपुको वृद्ध सेनापति भएकाले र उसको भूमिका कार्यमूल्यका दृष्टिले कमजोर नभएकाले ऊ सहायक पात्र हो । ऊ प्रारम्भमा प्रतिशोधी देखिए पनि पछि गएर सहिष्णु किसिमको देखिएकाले प्रतिकूलबाट अनुकूलता तर्फ उन्मुख भएको पात्र हो । यही कुरा उसको स्वभावमा पनि लागु हुन्छ । अर्थात् ऊ गतिहीनतादेखि गतिशीलतातर्फ उन्मुख हुन खोजिरहेको पात्र हो । आफ्ना राजा वा राष्ट्राध्यक्षको आज्ञालाई पालन गर्ने तमासा सेनापतिहरूको प्रतिनिधित्व उसबाट भएकाले ऊ वर्गगत पात्र हो । त्यसै गरी आसन्नताका दृष्टिले मञ्च र आबद्धताका दृष्टिले ऊ बद्ध पात्र हो ।

३.४.३ गौण पात्रहरू

नाटकमा प्रयोग भएका सहायक पात्रको भन्दा कम कार्यमूल्य भएकालाई गौण पात्र भनिन्छ । प्रह्लाद पात्रबहुल नाटक भएकाले गौण पात्रहरूको सङ्ख्या पनि धेरै नै देखिन्छ । संल्लाद, अनुल्लाद ल्लाद जस्ता हिरण्यकशिपुका पुत्रहरू शतबाहु, शतशिर, सगण, जयबाहु र लघुबाहुजस्ता कशिपुका दैत्यसेनापतिहरू तमुल, फेन, रौमक, समाहु

र सुबाणजस्ता प्रह्लादका सहपाठी दैत्य छात्रहरू, कृति, सूर्या, धमनिजस्ता कशिपुका बुहारीहरू, राहु, शतारू, ययामायावी र अरू दानववीरहरू, गन्धर्व, साधु, मनुष्य, देवता पसले दानव, देवदूत, ब्रह्मण, देवहरू, कुवेर, इन्द्र वरूण, अन्य दानवहरू, हिरण्याक्ष, विष्णु, नमुचि आदि यस नाटकका गौण पात्र हुन् । यी मध्ये कुवेर, इन्द्र वरूण, यमराज, हिरण्याक्ष, विष्णु र शुक्राचार्य नेपथ्य पात्रभित्र पर्दछन् । नमुचि मृत अवस्थामा मः चमा देखा पर्छ । यी मध्ये समान प्रवृत्ति र सामूहिक विशेषता बोकेकाहरूलाई सामूहिक नाम दिएर र अन्य उल्लेख्य गौण पात्रहरूलाई नाम नै किटान गरेर चरित्र विश्लेषण गरिएको छ । कार्यमूल्यका दृष्टिले गौण पात्र अति नगण्य भूमिका भएका गौण पात्रहरूलाई अन्य भित्र राखी विश्लेषण गरिएको छ ।

३.४.३.१ दैत्यसेनापतिहरू

रातबाहु, शतशिर, जयबाहु, लघुबाहु र सगण हिरण्यकशिपुका सहयोगी दैत्यसेनापतिहरू हुन् । यी सबै पहिलो अङ्कको तेस्रो दृश्यमा देखा पर्दछन् । शतबाहु पौराणिक पात्र हो भने अन्य सबै समका मौलिक पात्र हुन् । यिनीहरू सबैले हिरण्यकशिपुका प्रत्येक आदेश र निर्देशनलाई आँखा चिम्लेर पालना गरेको देखिन्छ । तापनि कतिपय ठाउँमा भने हिरण्यकशिपुका कुरालाई नजानिदो किसिमबाट विरोध गरेको पनि देखिन्छ । संसारलाई ध्वस्त पार्ने हिरण्यकशिपुको कार्यप्रति शतशिरले मृत्यु आओस नपो अनि पो लड्न वेश हो (सम, २०६८ : २२) भनेबाट सतबाहुले “मृत्युलाई निमन्त्रणा नदिनै बेस होल कि, त्यसको किन आदर बढाऔँ ?” (सम, २०६८ : २२) भनेबाट उक्त कुरा छलङ्ग हुन्छ । सेनापति भएका हुँदा दैत्यराजका आदेशलाई पालना गर्नु यिनीहरूको कर्तव्य भए पनि मृत्युलाई निमन्त्रणा गर्ने पक्षमा भने यिनीहरू देखिदैनन् । त्यसैले यिनीहरू बुद्धिमान पात्र हुन् ।

दैत्यसेनापतिहरूलाई सृष्टिको संहारमा भन्दा सृष्टिको संरक्षणप्रति बढी माया भएका पात्रका रूपमा समेत हेर्न सकिन्छ । लघुबाहुले “हामी त बाँच्न चाहन्छौँ” (सम, २०६८ : २३) भनेको पाइन्छ । त्यसैले यिनीहरू जीवनवादी वा जिजीविषु पात्र हुन् । यिनीहरूले मृत्युभन्दा जीवन प्यारो मानेको देखिन्छ । विप्रचितसहित अन्य

सेनापतिहरूले प्रह्लादलाई हाँगाले हिकार्उँदा उनी मूर्च्छा पछिन् । फेरि मूर्च्छाबाट व्युँभेरेर लरूलुरू हिडेको बेला जयबाहुले हानेको चोटले उनी मुच्छा पछिन् । यसबाट जयबाहुको क्रूर र निर्दयी स्वभावको परिचय मिल्दछ । यमलोकमा चढाइ गरेर यमराजलाई दैत्यराजको अधीनता स्वीकार गर्न लगाई “एक डङ्गुर कालो हीरा” (सम, २०६८ : ९३) लिएर आउने शतबाहु बहादुर योद्धा देखापर्दछ । रक्तहीरा र शरीरलाई नाश हुनबाट जोगाउने मलहम लिएर आउने शताशीर पनि बहादुर योद्धाका रूपमा देखा परेको छ ।

त्यसैले यिनीहरू आफ्ना राजाको आदेश पालना गर्ने कर्तव्यनिष्ठ र इमान्दार सेनापतिका रूपमा नाटकमा देखा परेका छन् । दैत्यप्रवृत्ति अनुसार यिनीहरूको स्वभाव क्रूर र कठोर देखिएको छ । आफ्नो अभियानमा यिनीहरू सफल देखापरे पनि विनासङ्ग्रामको जीतलाई कशिपुले महत्त्व नदिएकोमा यिनीहरू केही चिन्तित देखिन्छन् । यिनीहरूबाट खलत्व प्रदर्शित भएकाले प्रतिलु पात्र हुन् । स्वभावमा स्थिरता देखिने हुँदा गतिहीन पात्र हुन् । दैत्यवर्गीय सेनापतिको व्यवहार यिनीहरूका क्रियाकलापमा देखिने हुँदा वर्गगत पात्र हुन् । देवदानव सङ्ग्रामको युद्धमा प्रत्यक्ष सहभागिता जनाएका वा नाटकको मूल कथावस्तुसँग जाडिएका यिनीहरू बद्ध पात्र हुन् । सबैले मञ्चमा उपस्थित भएर आफ्नो भूमिका सम्पन्न गरेका छन्, त्यसैले यिनीहरू मञ्चपात्र हुन् ।

३.४.३.२ दैत्यछात्रहरू

शुक्राचार्यपुत्र शण्डामर्कका पाठशालामा पढ्ने तमूल, रौमक, फेन, सुवाण र समाहु गौण पुरुष पात्र हुन् । यिनीहरूको उपस्थिति नाटकमा दोस्रो अङ्कको तेस्रो दृश्यमा भएको देखिन्छ । समाहु एवम् सुवाण धकेलाधकेल र लड्दै गरेका र तिनीहरूलाई तमूल, रौमक र फेनले रमाइलो मान्दै उक्साउने काम गरेको देखिन्छ । यी सबै प्रह्लाद र रोधका सहपाठी पात्र हुन् । यी मध्ये समाहु, तमूल एवम् रौमक बढी चकचके र उटपटाड किसिमका देखिन्छन् । समाहु एवम् सुवाण सोझा र बोधा देखिन्छन् । फेन अलि गम्भीर स्वभावको देखिन्छ ।

दैत्यछात्राहरूमा मित्रप्रति समर्पित हुने बलिदानी भावना प्रबल रूपमा देखा पर्दछ । “आओ वरिपरि बसौं, कसैले खोस्न आयो भने प्रह्लाद र प्राणलाई एकैचोटि छोडौला” (सम, २०६८ : १४५) भन्ने फेनको अभिव्यक्ति र “रोध कस्तो भाग्यमानी अब हामी पनि नबाँचौ” (सम, २०६८ : १४५) भन्ने रोमकको अभिव्यक्तिबाट पनि उक्त कुराको पुष्टि हुन्छ । खासगरी प्रह्लादको पाठशालामा आगमन भएपछि उसको विष्णु भक्ति सम्बन्धी व्याख्यानबाट सबै प्रभावित र मानसिक रूपमा परिवर्तित हुन पुगेका देखिन्छन् । त्यस्तै रौमक, फेन र सुबाण जिज्ञासु स्वभावका देखिन्छन् ।

सबै दैत्यछात्राहरूले प्रह्लादप्रति अत्यन्त कृतज्ञ भाव प्रकट गरेको र उनीहरू अन्धभक्ति प्रदर्शन गरेको देखिन्छ । “कुमारमा अन्धभक्ति छ, त्यसैमा हामी शूरा छौं, हामी सत्य छौं” (सम, २०६८ : १३०) भन्ने रौमकको भनाइले यो कुरा छर्लङ्ग पार्छ । दैत्यछात्रहरू प्रह्लादको पाठशालामा प्रवेशपछि उनको विष्णुभक्तिबाट अत्यन्त प्रभावित भई पाठशालालाई हरिभजनले घन्काउँछन् । हृदयमा शान्तिको बत्ती बालिदिने प्रह्लादको ऋण मरेरै चुकाउने धारणा रौमकले ने व्यक्त गरेको देखिन्छ । “तपाइको साथले विष्णुको भजन गर्ने साहस मात्र हामीमा छ” (सम, २०६८ : १४७) भन्ने तमुलको भनाइमा पनि प्रह्लादप्रतिको कृतज्ञता भाव र सबल निष्ठा व्यक्त भएको देखिन्छ । “माया लाग्छ मलाई ता हाम्रा राजकुमारको” (सम, २०६८ : ११३) भन्ने रौमकको कथनबाट पनि प्रह्लादप्रति उनीहरूको कति भक्ति र निष्ठा थियो भन्ने कुरा बुझ्न सकिन्छ । प्रह्लादको प्रभावबाट यिनीहरूमा सत्यका निम्ति हाँसी हाँसी मर्न तयार हुने भावनाको विकास भएको देखिन्छ । त्यसैले यिनीहरू सत्यनिष्ठ र आदर्श मित्रतका प्रतीक बनेर नाटकमा देखापरेका छन् ।

प्रह्लाद बालनायक पात्रका रूपमा नाटकमा उपस्थित भएका छन् र उनैका सहयोगी बनेर दैत्यछात्रहरू देखा परेका छन् । नायकका निकटस्थ सहयोगी भएका तर कार्यमूल्य केही कम भएकाले यिनीहरू बद्ध गौण पात्र हुन् । सुरुमा दैत्यप्रवृत्ति बोकेका यी पात्रहरू प्रह्लादको सम्पर्कबाट दैवी प्रवृत्तिमा परिवर्तित देखिएकाले गतिशील पात्र हुन् । यिनीहरूको स्वभावमा बालसुलभ चकचके प्रवृत्ति र क्रियाकलाप देखिने हुँदा वर्गगत पात्र हुन् । यी सबैले मञ्चमै उभिएर आफ्नो भूमिकालाई प्रस्तुत गरेका हुँदा

मञ्चपत्र हुन् । यिनीहरूको चरित्र चित्रणमा परिवेशको जीवन्तता देखिएको हुँदा यिनीहरू पनि नाटकमा जीवन्त र स्वभाविक बनेर आएका देखिन्छन् ।

३.४.३.३ हिरण्यकशिपुका पुत्रहरू

प्रह्लाद अतिरिक्त नाटकमा आएका संल्हाद, अनुल्हाद र ल्हाद हिरण्यकशिपुका पुत्र र प्रह्लादका दाजुहरू हुन् । नाटकमा यिनीहरूको उपस्थिति पहिलो अङ्कको दोस्रो दृश्यमा भएको देखिन्छ । यिनीहरू कशिपुको राज्य सञ्चालनमा सहयोग गर्ने पात्र हुन् । यिनीहरू सम्पूर्ण रूपमा कशिपुद्वारा निर्देशित पात्र हुन् । कशिपुकै निर्देशनमा यिनीहरू विश्वविजय गर्ने अभियानमा वरुणलोकसम्म पुगेको देखिन्छ । त्यहाँ पुगी वरुणलाई कशिपुको अधिपत्य स्वीकार गर्न बाध्य बनाइ रक्तहीरा र मलहम समेत लिएर आउने वीर पात्रहरू हुन् । हिरण्यकशिपु स्वयम्भू यिनीहरूलाई शूर भनेबाट यिनीहरू शूखीर भएको कुरा प्रमाणित हुन्छ । वरुणलोकमा युद्ध नगरिकन आएकोमा कशिपुले संल्हादलाई मूर्खको संज्ञा दिएको पाइन्छ (सम, २०६८ : १००) । रणसङ्ग्राम नगरिकनै वा रगतको खोलो नबगाइकनै वरुणलाई आफ्नो अधीनस्थ पारको कुराबाट क्रोधित बनेको कशिपुले पुनः उनीहरूलाई दण्ड स्वरूप शकुन, शतबाहु, सतशिर लगायत आफ्ना तीनवटै पुत्रलाई स्वर्ग विजय गर्न पठाएको देखिन्छ ।

कशिपुका पुत्रहरूको स्वभाव कशिपुको भन्दा भिन्न किसिमको देखापर्छ । यिनीहरू एक साताभित्र संसारलाई ध्वस्त पार्ने आफ्ना पिताको योजनासँग असहमत देखिन्छन् । यिनीहरूलाई मृत्युभन्दा जीवन प्यारो लाग्दछ । यिनीहरूमा जिजीविषाको भाव प्रबल देखिन्छ । त्यसैले यिनीहरू जीवनवादी पात्र हुन् । “पिता हामी सबै बाँचौं” भन्ने संल्हादको कथन, “बाँचौं हामी सबै पिता” भन्ने अनुल्हादको कथन र “पिता बाचौं सबै हामी” (सम, २०६८ : २१) भन्ने ल्हादको कथानकबाट यिनीहरू जीवनवादी पात्र हुन भन्ने कुरा प्रष्ट हुन्छ । मूलतः यिनीहरू शान्तिवादी देखापर्दछन् तर कशिपुको करकापमा परेर युद्धका निमित्त सरिक भएका देखिन्छन् । त्यसैले यिनीहरू पिताको आज्ञा शिरोधार्य गर्ने आज्ञापालक पुत्रका रूपमा नाटकमा उपस्थित भएका छन् ।

हिरण्यकशिपुका पुत्रहरू कार्यमूल्यका दृष्टिले गौण पात्र देखापर्दछन् । हिरण्यकशिपुको राज्य सञ्चालमा यिनीहरूले सहयोगी भूमिका खेलेका भए पनि कार्यको घनत्वका दृष्टिले यिनीहरूमा सहायक पात्रमा हुनेपर्ने आधारभूत गुणहरू भने देखिदैन । जीवनवादी भए पनि कशिपुकै समर्थक भएकाले यिनीहरू प्रतिकूल पात्र हुन् । यिनीहरूको व्यवहारबाट आज्ञापालक पुत्रको प्रतिनिधित्व भएकाले वर्गगत पात्र हुन् । नाटकको मूल कथावस्तुसँग आवद्ध भएकाले बद्ध र मञ्चमै देखा परेकाले मञ्चपात्र हुन् ।

३.४.३.४ मनुष्य

मनुष्य पात्रको आगमन नाटकमा दोस्रो अङ्को तेस्रो दृश्यमा भएको छ । यसको चर्चा पुराणमा नभएकाले यो पनि समको काल्पनिक पात्र हो । मनुष्य दैत्यहरूको अपेक्षा पुङ्को र फोहोरी देखिन्छ । यसले वल्कलको वस्तु लगाएको छ । यसको अनुहारमा जङ्गली भाव र लाटोपन झल्केको देखिन्छ । ठूलो लामो टेक्ने हुने धनु र पछिल्लिर ठोक्रोमा वाण भिरेको (सम, २०६८ : ५०) मनुष्य सभ्यताका दृष्टिले देव र दानवको तुलनामा धेरै पछाडि परेको देखिन्छ । यस पात्रका माध्यमबाट लेखकले मानव सभ्यताको ऐतिहासिक सर्वेक्षण गर्न खोजेको देखिन्छ ।

मनुष्य नाटकमा सर्वप्रथम सन्देशवाहक पात्रका रूपमा देखापर्छ । प्रह्लाद आजबाट शण्डामर्कको पाठशालामा पढ्न आउँदै छन् । त्यसैले कसैसित कसैले पढाइमा चाहिँने जति बाहेक अरू अर्थ न व्यर्थका बढ्ता कुराहरू बिकम्माका चकचक नगर्नु भन्दै शण्डामर्कको सन्देश दैत्यछात्रहरूलाई सुनाउँछ । मनुष्यले पनि प्रह्लादको आफूलाई औधी माया लागेको कुरा गरेको छ (सम, २०६८ : ११४) । मनुष्यले विष्णुको मात्र होइन सूर्य, अग्नि, चन्द्र, पानी, हावा, गाई र सर्पको समेत पूजा (सम, २०६८ : ११३) गर्ने कुराको जानकारी दिएको पाइन्छ । त्यसैले ऊ हिन्दू धर्मको प्रतिनिधित्व गर्ने पात्र हो । अबबाट दैत्यबालक प्रह्लादको पूजा गर्नेछन् भन्ने सूचना मनुष्यले दिएको पाइन्छ ।

मनुष्य नाटकमा दयालु पात्रका रूपमा देखापरेछ । प्रह्लादलाई भोलि जीउँदै आगोमा जलाउने कुरा सुनेर उसका आँखामा आँसु देखिनाले यस कुराको पृष्टि हुन्छ । शण्डामर्कको आश्रयमा बाँचेको मनुष्यलाई यसले दानवले रोएको देखेपछि उसले आँसु लुकाउँछ । यो देवपक्षीय रैछ भनेर थाहा पाउँछन् भनेर उसले आँसु लुकाएको देखिन्छ । नाटकमा मनुष्यलाई दैत्यको सेवक र अत्यन्त असभ्य एवम् जङ्गली पात्रका रूपमा उभ्याइएको छ । यो कुरा स्वमय् मनुष्यकै मुखबाट व्यक्त गर्न लगाइएको छ । “यसले दानवले कुमारलाई जलाएपछि तँ के गर्छस् ? भनेपछि मनुष्यले “म जङ्गलमा जन्मेको मनुष्य जङ्गलमै फर्कन्छु । नाङ्गै बस्थे नाङ्गै बस्छु । काँचै खान्थे काँचै खान्छु” (सम, २०६८ : १२२) भन्छ । मनुष्यको यस कथनमा पनि समको मानव सभ्यताको विकास सम्बन्धी दृष्टिकोण व्यक्त भएको छ । प्रह्लादको ज्ञानवादी दर्शनलाई समर्थन गर्ने मनुष्य नाटकको अनकूल पात्र हो । आफ्नो अडानमा अडिग गतिहीन पात्र हो । तत्कालीन मानवीय सभ्यताको प्रतिनिधित्व गर्ने मनुष्य वैयक्तिकभन्दा पनि वर्गगत पात्र हो । नाटकमा नबाँधिएर पनि सार्थक देखिने हुँदा यो मुक्त पात्र हो । आसन्नताका दृष्टिले भने यो मञ्चपात्र हो ।

३.४.३.५ ब्राह्मणदेव

दुइवटा ब्राह्मणदेवहरू नाटकमा तेस्रो अङ्कको पहिलो दृश्यमा देखा परेछन् । विष्णुको नाम जपेको र उनको पूजा गरेको अभियोगमा उनीहरू हिरण्यकशिपुको अगाडि ल्याइन्छन् । कशिपुका अगाडि पनि उनीहरू निडर भएर नै प्रस्तुत हुन्छन् । उनीहरू आफ्नो अवस्थामा दृढ देखिन्छन् । उनीहरू मर्न तयार हुन्छन् तर आफ्नो आस्थासँग सम्भौता गर्न सहमत देखिदैनन् । यसबाट उनीहरूको कट्टरपनको परिचय मिल्छ । “म दैत्यादि विष्णुको पूजा गर्छु -फेरि गर्छु -कर्मले -वचनको -मनले !” (सम, २०६८ : ६५) भनेबाट ब्राह्मणदेव साहसी, निडर र आस्थामा अविचलित भएको कुरा प्रमाणित हुन्छ । हिरण्यकशिपु र बृद्ध सेनापति सुशिरले विभिन्न किसिमका त्रास एवम् भए देखाउँदा अनि उनकै अगाडि तातो र रातो शूली देखाउँदा समेछ ब्राह्मणदेवहरूमा मृत्युप्रति अतिकति पनि भय देखिदैन । यिनीहरू पनि प्रह्लाद जस्तै अत्यन्त हठी

देखिन्छन् । यिनीहरू प्रह्लादको अर्को अवतारका रूपमा समेत नाटकमा देखा परेका छन् ।

भय र त्रास प्रदर्शनबाट अतिकति पनि विचलित नदेखिने ब्राह्मणदेवहरू विष्णुप्रति प्रबल धार्मिक आस्था भएकैले हिरण्यकशिपुद्वारा नृशंस तरिकाबाट मारिएका देखिन्छन् । मृत्युलाई स्वीकार्ने तर आस्था र स्वभिमानलाई जीवितै राख्न चाहने पात्रका रूपमा यिनीहरू देखा परेका छन् । त्यसैले त आफ्नै पिता कशिपुद्वारा भुँडीमा शूली रोपेर मारिएका ब्राह्मणदेवलाई प्रह्लादले “सत्याभिमानी” (सम, २०६८ : ६८) भनेको पाइन्छ । ब्राह्मणदेवलाई ब्राह्मण मात्र नभनेर देव भनिएको छ । त्यसैले यिनीहरू हिन्दू प्रेक्षकका निमित्त सहानुभूतिशील पात्र लाग्छन् । ब्राह्मणदेव प्रवृत्तिका दृष्टिले अनकूल र स्वभावका दृष्टिले गतिहीन पात्र हुन् । हिन्दू धर्मका अनुयायी ब्राह्मणहरूको आस्था र आग्रहको प्रतिनिधित्व गरेको हुँदा यिनीहरू वर्गगत पात्र हुन् । मूल कथ्यसँग सम्बन्धित भएकाले बद्ध र मञ्चमै देखिएकाले यिनीहरू मञ्चपात्र हुन् । नाटकको एउटै दृश्यमा मात्र उपस्थित भएर पनि यिनीहरूको भूमिकाले नाटकको जीवनमा दूरगामी र अविस्मरणीय प्रभाव छोडेको देखिन्छ, त्यसैले यिनीहरू जीवन्त र सशक्त पात्र हुन् ।

३.४.३.६ गन्धर्व

नाटकमा गन्धर्वको उपस्थिति दोस्रो अङ्कको दोस्रो दृश्यमा भएको देखिन्छ । श्रीमद्भागवतको सप्तम् स्कन्धमा यस पात्रको चर्चा नभेटिने हुँदा यो पनि समको मौलिक वा काल्पनिक पात्र हो । यो पनि दैत्य विरोधी पात्र हो । यो ठट्ट्याला स्वभावको देखिन्छ । नाम अनुसार काम भएको गन्धर्व नामाकरणका दृष्टिले सामञ्जस्यमूलक पात्रका रूपमा देखापर्छ । यसले पनि दैत्यको हारको कामना गरेको देखिन्छ । देवताद्वारा दैत्यहरू पराजित भएको गीत गाउँदै हिँड्न पाए हुन्थ्यो (सम, २०६८ : ४०) भन्ने गन्धर्व दैत्यहरूबाट अत्यन्त भयभीत र त्रासित देखा पर्दछ । त्यसैले ऊ प्राण रक्षाका लागि विन्ध्यापारि मनुष्यको देशमा भाग्न चाहन्छ । गन्धर्व आत्मरक्षाका साथै आत्मसम्मान र आदरको पनि भोको देखिन्छ । अलकापुरी विजय गरी फेर्केका चक्रमूर्ति र विप्रचित अनि अमरावती विजय गरेर फेर्केका शकुन आदिसँग

गन्धर्वको जम्काभेट भएपछि, देवपक्षीय गन्धर्वलाई शकुनले छातीमा खड्ग प्रहार गरर नृशंस तरिकाबाटै मारेको देखिन्छ । बाँच्ने इच्छा हुँदा हुँदै पनि यसले अकाल मृत्युवरण गरेको छ । मर्ने बेलामा हा ! विष्णु, मेरो आत्मालाई लगेर वैकुण्ठको एक कुनामा राखिदेउ, त्यो सधैं हरिभजनको ध्वनिमा रन्केर गुन्जिरहोस्” (सम, २०६८ : ४७) भने बाट गन्धर्व पनि विष्णु भक्तिप्रति अटल आस्था राख्ने पात्र हो भन्ने कुरा पुष्टि हुन्छ । सत्यप्रति निष्ठा राख्ने गन्धर्व प्रवृत्तिका दृष्टिले अनुकूल र स्वभावका दृष्टिले गतिहीन पात्र हो ।

नाटकको मूल प्रवाहसँगै जोडिएको गन्धर्व बद्ध पात्र हो । वर्गीय चेतनाका दृष्टिले यो मिश्रित पात्र हो । मञ्चमा नै यसका सबै गतिविधिहरू प्रदर्शित भएकाले मञ्चपात्र हो । “साँढेको जुधाइ र बाच्छाको मिचाइ” भन्ने उखान यसको जीवनमा घटित हुन पुगेको देखिन्छ, त्यसैले यो हतभागी पात्र हो ।

३.४.३.७ साधु

साधु पात्रको उपस्थिति नाटकमा दोस्रो अङ्कको दोस्रो दृश्यमा भएको देखिन्छ । पुराणमा साधु पात्रको उल्लेख नगरिएको हुँदा यो पनि समको मौलिक पात्र नै हो । यो पनि दैत्य विरोधी र देवपक्षीय पात्र हो । “जता हेर्यो उतै फोहोरी दैत्यका घीनलाग्दा टाउका देखिन्छन् !” (सम, २०६८ : ३९) भनेबाट यो दैत्य विरोधी मात्र नभई दैत्यलाई अति नै घृणा गर्ने पात्र हो भन्ने कुरा बुझ्न सकिन्छ । यो ईश्वरको सर्वव्यापकतालाई स्वीकार्ने पात्रका रूपमा नाटकमा देखापरेको छ । यसले देवता र गन्धर्वलाई लक्षित गर्दै “देव जङ्गल पसौं, दुश्मनहरू अब धेरै टाढा छैनन्” (सम, २०६८ : ४०) भनेको देखिन्छ । यसबाट पनि के स्पष्ट हुन्छ भने दैत्यहरूको अत्याचारबाट ऊ भयभीत छ र उसले दैत्यलाई दुश्मन ठानेको छ । यसले नरव्याघ्र वा नरसिंहको चर्चा गरेर पछि घट्ने घटनाको पूर्वसङ्केत दिएको छ । त्यसै गरी संस्कृति प्रेमका माध्यमबाट देश प्रेमको भाव व्यक्त गर्ने काम यस पात्रबाट भएको देखिन्छ । यहाँनै आइपुग्दा र यस पात्रको संवाद सुन्दा पाठकलाई पौराणिक नाटकभन्दा पनि राष्ट्रप्रेम र संस्कृतिक प्रमेले भरिएको वर्तमान युगको र नेपाल देशकै नाटक पढेको अनुभूत हुन्छ । यस पात्रबाट

नेपालीको प्रतिनिधित्व भएको हुँदा यो वर्गगत पात्रका रूपमा समेत देखापरेको छ । त्यसैगरी नाटककार समको संस्कृतिप्रेम, आर्यसभ्यता र देशप्रेमको भाव बोकेको हुँदा यो विचारवाहक पात्रका रूपमा समेत देखापरेको छ ।

साधु शान्तिप्रेमी र नाम अनुसारको चरित्र भएको सामञ्जस्यमूलक पात्र हो । सतप्रवृत्ति भएको साधु अनकूल पात्र हो । उसको स्वभावमा परिस्थितिले कुनै असर पार्न सकेको देखिदैन । त्यसैले ऊ गतिहीन पात्र हो । उसको व्यवहार र चरित्रमा साधुहरूको सामूहिक चेतना प्रतिबिम्बित भएकाले ऊ वर्गगत पात्र हो । यसलाई हटाउँदा पनि नाटकको संरचना खल्वलिने स्थिति नरहेको हुँदा यो मुक्त पात्र हो । मञ्चमै उपस्थित भएर आफ्नो भूमिका प्रस्तुत गरेको हुँदा ऊ मञ्चपात्र हो ।

३.४.३.८ देवदूत

देवदूत नाटकमा पहिलो अङ्को पहिलो दृश्यमा उपस्थित भएको देखिन्छ । यो पनि समको मौलिक वा काल्पनिक पात्र हो । दैत्य वैज्ञानिक चक्रमूर्तिले प्रयोगशालामा विभिन्न किसिमका यन्त्रहरू चलाइरहेको र उसले देवताहरूलाई विज्ञानको सहयोग पनि लिने र विरोध पनि गर्ने निन्दा गरेको र विज्ञानको प्रगतिले आफूहरू नै लोकमा देवताभन्दा ठूलो भएको कुरा गरेपछि त्यसको प्रत्युत्तरमा देवदूतले आफ्नो सारगर्भित भनाइ राखेको पाइन्छ । मनुष्य रूपधारी देवदूतको नाटकमा मान्छेको प्रतिनिधित्व गरेको छ ।

नाटकमा देवदूत यथार्थवादी भएर प्रस्तुत भएको छ । उसका अभिव्यक्तिमा युगजीवन बोलेको देखिन्छ । त्यसैले ऊ नाटकमा समसामयिक युवोधको बाहक पात्रका रूपमा आएको छ । देवताहरूको ज्ञानी भएर माला जपिरहे पनि र दैत्यहरूले वैज्ञानिक भई विभिन्न यन्त्रहरूको निर्माण गरे पनि म त भोकै छु भनेको छ (सम, २०६८ : ३) । उसको यस भनाइले नाङ्गो शरीर र भोको पेट लिएर बाँच्न विवश मानव जातिको यथार्थ तस्वीर र युगीन समस्यालाई इङ्गित गर्न खोजेको देखिन्छ । साथसाथै ज्ञान र विज्ञानले जतिसुकै प्रगति गरे पनि सर्वसाधारणहरूको दैनिक जीवनमा परिवर्तन आउन सकेन भने त्यस्तो उन्नतिको कुनै अर्थ छैन भन्ने सूक्ष्म व्यङ्ग्य र मानवतावादी चिन्तन

समेत एकैसाथ प्रकट भएको देखिन्छ । नमुचिको लाशमा प्राण भर्न हलाले असमर्थता प्रकट गरेपति संसारलाई ध्वस्त पार्ने अन्धो हठ बोकेको कशिपुको मूर्खताबाट देवदूत आत्तिको देखिन्छ । उसलाई मृत्युभन्दा जीवन नै प्यारो लाग्दछ । “अब हामी सबै मछौं ?” (सम, २०६८ : ९) भन्दै उसले विस्मय र भयमिश्रित मुद्रामा आफैसित प्रश्न गरेको देखिन्छ ।

समग्रमा मानव जातिको उन्नति भएको हेर्न चाहने देवदूत सत् प्रवृत्ति भएको अनुकूल पात्र हो । कुनै घटना र व्यक्तिको प्रभावमा आएर तत्काल आफ्नो स्वभावलाई परिवर्तन नगरेको देखिने हुँदा यो गतिहीन पात्र हो । यसका चिन्तन र क्रियाकलापबाट मानव जातिको प्रतिनिधित्व भएको हुँदा यो वर्गगत पात्र हो । यसको अनुपस्थितिबाट नाटकीय संरचना खल्बलिने स्थिति देखिने हुँदा यो बद्ध पात्र हो । मञ्चमा उपस्थित देखिन्छ त्यसैले यो मञ्चपात्र हो ।

३.४.३.९ अन्य गौण पात्रहरू

नाटकमा उल्लेखनीय भूमिका नभएका वा अति सामान्य भूमिका भएका सबै पात्रहरूलाई यस शोधकार्यमा अन्य गौण पात्रभित्र राखेर हेरिएको छ । यिनीहरूलाई अति गौण पात्रका रूपमा पनि हेर्न सकिन्छ । यया, शतारू, मयावी, देवता, पसले दानव, दानवीहरू, दैत्यबालकहरू, दैत्यहरू आदिले नाटकमा प्रत्यक्ष उपस्थित भएर आफै केही न केही बोलेको देखिन्छ भने राहु, कृति, सूर्या, धमनी, वरूण, विष्णु, कुवेर, यमराज, इन्द्र, शची, हिरण्याक्ष आदिको प्रसङ्गवश नाम मात्र उल्लेख भएको हुँदा यी सबै सूच्य वा नेपथ्य पात्र हुन् ।

यया नाटकमा पहिलो अङ्को दोस्रो दृश्यमा उपस्थित भएकी छ । यो राज भनवीको सुसारे हो । यो दैत्यवंशकी हितचिन्तक देखापर्छ । “बूढीले नमर्दै दैत्यवंशको पराजय भयो भन्ने नपरोस् सुन्न !” (सम, २०६८ : ११) भनेर नाटकको भावी घटनाको पूर्वसङ्केत दिने काम यसबाट भएको छ । परि आयो भने बाघभन्दा बाघिनी खतरनाक हुन्छन् (सम, २०६८ : १३) भन्दै सिंहिका र रूधाभानुलाई प्रतिशोधका निमित्त उत्प्रेरित गर्ने यया नाटककी प्रतिकूल पात्र हो । शतारू पनि पहिलो अङ्कको दोस्रो दृश्यमै

नाटकमा उपस्थित भएकी छ । यो मायावीकी छोरी र सागरीकी सुखदुखकी साथी र निकटस्थ सहयोगी पात्र हो यो सत् प्रवृत्ति भएकी अनुकूल स्त्री पात्रका रूपमा देखापरेकी छ । मायावी शतारूकी आमाका रूपमा पहिलो अङ्को दोस्रो दृश्यमै नाटकमा उपस्थित भएकी छ । यो पनि अनुकूल पात्रका रूपमा देखा परेकी छे । देवता दोस्रो अङ्को दोस्रो दृश्यमा गन्धर्व र साधुका साथ नाटकमा देखापरेको पाइन्छ । मानवसभ्यता दानवसभ्यताका तुलनामा धेरै पछि परेको कुरा देवताको कथनबाट अवगत गर्न सकिन्छ ।

पसले दानव, पहिलो दनुज र दोस्रो दनुज जस्ता पात्रहरू चौथो अङ्कको तेस्रो दृश्यमा देखापर्दछन् । यिनीहरूले आपसमा मद्यपान गर्दै आखिरमा जित्ने देवता नभएर दनुजै हो भनेको देखिन्छ । त्यसैगरी प्रह्लाद पहाडबाट खसाउँदा भासमा परेर बाँचेको, गोमनबाट डसाउँदा पनि उल्टो गोमन मरेको, उनलाई केही नभएको र अब हात्तीले कुल्चाउने र आगोमा जलाउने रे (सम, २०६८ : ११८-११९) भन्ने कुराको जानकारी यिनीहरूका संवादबाट प्राप्त हुन्छ । त्यसैले यिनीहरू सूचनाप्रदायक पात्रका रूपमा नाटकमा देखा परेका छन् । देवपक्षका विरोधी र दैत्यपक्षका समर्थक यी सबै प्रतिकूल पुरुष पात्र हुन् ।

हिरण्याक्ष नेपथ्य पात्र हो । यो हिरण्यकशिपुको दाजु र रूधाभानुको पतिको रूपमा नाटकमा सूचित भएको देखिन्छ । “मेरा दाजु मरे, चिरी माऱ्यो बँदेलले लामो दाह्राले !” (सम, २०६८ : ८) भन्ने हिरण्यकशिपुको कथनबाट उसको मृत्युको सूचना मिल्छ । त्यसैले मृत्यु पश्चात् हिरण्यकशिपुमा विष्णुप्रति र देवजातिप्रति प्रतिशोधी भावनको सूचपात्र हुन पुग्छ । नमुचिको ज्यान इन्द्रको बज्रद्वारा सिद्धिएपछि हिरण्यकशिपुमा देव विरोधी प्रवृत्तिको पराकाष्ठा देखापर्छ । त्यसैले यी दुबै नाटकीय समस्यालाई जन्माउने पात्र हुन् । शुक्राचार्य पनि नेपथ्य पात्र हुन् । यिनको सूचना पहिलो अङ्कको पहिलो दृश्यमै शण्डले दिएका छन् । शुक्राचार्य सृष्टिको शाश्वत सत्यलाई राम्ररी बुझेका नेपथ्य पात्रका रूपमा नाटकमा आएका देखिन्छन् । यी बाहेक राहु, सूर्या, धमनि र कृति जस्ता पात्रहरूको प्रसङ्गवश एकाध ठाउँमा अरू

पात्रहरूद्वारा नाम उल्लेख भएको बाहेक यिनीहरूको कुनै किसिमको भूमिका देखिदैन । त्यसैले यिनीहरू भूमिकाविहिन पात्रका रूपमा नाटकमा आएका देखिन्छन् ।

३.५ निष्कर्ष

बालकृष्ण सम आधुनिक नेपाली नाटकमा प्रवर्तक भए जस्तै आधुनिक पौराणिक नाटकका प्रथम प्रयोक्त पनि मानिन्छन् । समले पौराणिक नाटक प्रह्लाद लेखेका छन् र यसको कथानकीय स्रोत र पात्र चयनको मूल आधार श्रीमद्भागवत पुराण नै हो । यो पौराणिक नाटक भए पनि पौराणिक परिवेश एवम् पात्रलाई सुरक्षित राख्दै केही मौलिक र नवीन पक्षलाई समेत समायोजन गरी तिनलाई युग सुहाउँदो सन्दर्भ प्रदान गर्ने काम नाटकमा भएको छ । पुराणमा भक्तका रूपमा परिचित पात्र प्रह्लाद नाटकमा अवतरित हुँदा आध्यात्मिक र दार्शनिक बनेर देखापरेका छन् । प्रह्लाद नाटकमा प्रह्लाद र हिरण्यकशिपु जस्ता पात्रहरू निश्चित दर्शन र सिद्धान्तबाट अभिप्रेरित भएका हुँदा हठी, जिद्दी र कठोर स्वभावका देखिन्छन् । नाटकमा प्रतिशोधी पात्रहरूको दह्रो उपस्थिति देखापर्छ । हिरण्यकशिपु, सिंहिका र दैत्यपक्षीय अन्य पात्रहरूमा यस्तो प्रवृत्ति देखापर्छ ।

पात्रले खेलेको भूमिकाका आधारमा प्रमुख, सहायक र गौण गरी नाटकमा तीनवटै किसिमका पात्रहरूको उपस्थिति देखापर्दछ । प्रह्लाद र हिरण्यकशिपु प्रमुख पात्र हुन् । ब्रह्मा, नारद, विप्रचित, चक्रमूर्ति, हला, शण्डामर्क, कयाधु, सागरी, सिंहिका, रूधाभानु, रोध, शकुन, शुशिर सहायक पात्र र दैत्यसेनापतिहरू, दैत्यछात्रहरू, हिरण्यकशिपुका पुत्रहरू, मनुष्य, ब्राह्मणदेव, गन्धर्व, साधु, देवदूत, त्यस्तै यया, शतारू, मायावी, देवता, पसले दानव, दानवीहरू, दैत्यबालकहरू आदि गौण पात्रहरूको प्रयोग नाटकमा भएको छ । स्वभावका दृष्टिले गतिशील र गतिहीन दुबै किसिमका पात्रको प्रयोग भए पनि गतिहीन पात्रहरूकै आधिक्य नाटकमा देख्न सकिन्छ । प्रवृत्तिका दृष्टिले यस नाटकमा अनुकूलभन्दा प्रतिकूल पात्रहरूकै सङ्ख्या बढी देखिन्छ । प्रह्लाद, ब्रह्मा, नारद, शण्डामर्क, कयाधु, सागरी, रोध, शुशिर अनुकूल र हिरण्यकशिपु, विप्रचित, चक्रमूर्ति, हला, सिंहिका, रूधाभानु, शकुनलाई प्रतिकूल पात्रका रूपमा हेर्न सकिन्छ ।

जीवनचेतनाका दृष्टिले व्यक्तिगत र प्रतिनिधिमूलक दुबै किसिमका पात्रको प्रयोग भएको देखिए पनि प्रतिनिधिमूलक पात्रहरूको सङ्ख्या नै अधिक रहेको देखिन्छ । लिङ्गका दृष्टिले नारी पात्रभन्दा पुरुष पात्रको प्रयोग बढी भएको देखिन्छ । बद्ध पात्रका अतिरिक्त मूक्त पात्रहरूको प्रयोग समेत नाटकमा भएको छ । समान विशेषता भएका संल्हाद, अनुल्हाद, ल्हाद जस्ता हिरण्यकशिपुका छोराहरू, शण्ड र अमर्क जस्ता दैत्यगुरुहरू, दैत्यछात्रहरू, दैत्यसेनापतिहरू जस्ता फरक फरक नाम भए पनि समान प्रवृत्ति र सामुहिक विशेषता बुझाउने पात्रहरूको पनि प्रयोग भएको देखिन्छ । बाल, किशोर, युवा, प्रौढ र वृद्ध गरी सबै उमेरका पात्रहरूको प्रयोग नाटकमा भएको देखिन्छ । नाटकमा देव, दानव, मानव गरी तीनवटै जातिका पात्रको प्रयोग भए पनि मूलतः देव र दैत्य जातिकै पात्रको बाहुल्यता देखिन्छ ।

प्रह्लाद नाटकमा प्रह्लाद र हिरण्यकशिपु केन्द्रीय पात्रका रूपमा आएका छन् भने यिनकै केन्द्रमा अन्य पात्र शृङ्खलित हुन आएका देखिन्छन् । कार्यसक्रियता र प्रभावकारिताका दृष्टिले यस नाटकमा नायकका तुलनामा प्रतिनायक पात्र सशक्त देखिन्छन् । पात्र प्रयोगको सशक्तता, जीवन्तता, प्रभावकारिता र स्वभाविकताका दृष्टिले प्रह्लाद नाटक विशिष्ट किसिमको देखिन्छ । यस नाटकमा विष्णु, नारद, ब्रह्मा जस्ता अलौकिक पात्रको प्रयोग भएको छ र यी पात्रहरू नायकका निर्देशक बनेर आएको देखिन्छन् । यस नाटकको नायक अलौकिक पात्रद्वारा निर्देशित भएकाले व्यक्तित्व स्वतन्त्र रूपमा विकसित हुन सकेको भने छैन अनि नाटकको चरित्र चित्रण आदर्शवादी ढाँचाको रहेको छ ।

चौथो परिच्छेद

संरचनाका आधारमा प्रह्लाद नाटक र नायकत्व सम्बन्धमा विवाद

४.१ संरचनाका आधारमा प्रह्लाद नाटक

कथानक तत्त्व साहित्यका धेरै विधामा प्रयुक्त हुन्छ, तर नाटकमा यसको प्रयोग निकै चुनौतिपूर्ण मानिन्छ किनभने नाटककार भावनामा कल्पनामा बहन पाउँदैन । नाटकको कथानकलाई भाव अनुल, अभिनय अनुकूल र निर्दिष्ट समयानुकूल पार्नुपर्दछ । त्यसैले नाटकमा कथानकलाई बुद्धिमता पूर्वक धैर्य र संयमपूर्वक प्रयोग गरिन्छ । त्यस्तै प्रह्लाद नाटकको कथानकीय संरचना पूर्वीय र पाश्चात्य दुबै नाट्य सिद्धान्त अनुरूप छ । यसको कथानकीय संरचना सङ्गतियुक्त, आनुक्रमिक छ । कार्यव्यापार र द्वन्द्वका दृष्टिले हेर्दा कथानकको संरचना सुगठित छ । (डा. कोइराला, २०६६ : ७५) ।

प्रह्लाद पाँच अङ्क र स्रोह दृश्यमा विभाजित पूर्णाङ्की नाटक हो । पहिलो अङ्कमा तीन दृश्य, दोस्रो अङ्कमा तीन दृश्य, तेस्रो अङ्कमा चार दृश्य र चौथो र पाँचौ अङ्कमा पनि तीन तीन दृश्य रहेका छन् । नाटकमा संवादपक्षजतिकै अङ्क दृश्यविधान पनि टङ्कारो छ । भिन्न भिन्न वैचारिक द्वन्द्व प्रस्तुत गर्न र भिन्न भिन्न अङ्क र दृश्यको समायोजन गर्नु नाटकको उपलब्धी हो । पहिलाका संस्करणमा बढी पृष्ठ देखिए पनि नवौ संस्करणमा १५८ पृष्ठमा संरचित छ । पहिलो अङ्क पृष्ठ १ देखि २९ सम्म संरचित छ, यसमा रहेका तीन दृश्यमध्ये पहिलो दृश्य पृष्ठ १ देखि १० सम्म रहेको छ । यसमा चक्रमूर्तिद्वारा ज्ञानको विरोध र विज्ञानको समर्थन, विज्ञान इन्द्रको वज्रले गरेको नमुचिलाई बचाउन असमर्थ, हिरण्याक्ष र नमुचि मार्ने सत्रुसँग बदला लिन विज्ञानद्वारा आविष्कृत धूप सल्काएर संसार ध्वस्त पार्ने हिरण्यकशिपुको अठोट रहेको छ । दोस्रो पृष्ठ १० देखि १५ सम्म रहेको छ, र यसमा सृष्टि ध्वस्त पार्ने राजाज्ञाको प्रचार रहेको छ । तेस्रो दृश्य पृष्ठ १५ देखि २९ सम्म रहेको छ, र यसमा धूप आविष्कार हलाको मृत्यु, हलाको मृत्युबाट भय र दैत्यहरूले बाँच्ने इच्छा प्रकट गर्नु, ज्ञानी ब्रह्मा आएर धूप नसल्काउन सल्लाह, हिरण्यकशिपुको शत्रुसँग युद्ध गर्ने अठोट तथा प्रह्लादलाई दैत्य षड्यन्त्रबाट विष सेवन गराइरहेको प्रसङ्ग एवम्

प्रह्लादलाई ज्ञानको प्रचार गरी धर्तीको सेवा गर्ने सल्लाह आदि कुराहरू यस नाटकको पहिलो अङ्कमा रहेको छ ।

दोस्रो अङ्क पृष्ठ ३० देखि ६३ सम्म संरचित छ । दोस्रो अङ्कमा रहेका तीन दृश्यमध्ये पहिलो दृश्य पृष्ठ ३० देखि ३९ सम्म रहेको छ र यसमा प्रह्लादले प्रेमिका सागरीलाई विष्णुको नाम जप्न लगाउनु, कशिपुले प्रह्लादलाई विज्ञान पढ्न पाठशाला पठाउने गरेको प्रसङ्ग यस दृश्यमा देखिन्छ । दोस्रो दृश्य पृष्ठ ३९ देखि ४८ सम्म रहेको छ । यस दृश्यमा अमरावती र अलकापुरी जितेर फर्केका विप्रचितादिले दैत्य भयले लुकेर बसेका गन्धर्भ मारेको प्रसङ्ग यस दृश्यमा देखिन्छ । त्यस्तै तेस्रो दृश्य पृष्ठ ४८ देखि ६३ सम्म रहेको छ । यसमा प्रह्लादले सहपाठीलाई विज्ञान पढ्न छुटाएर (ज्ञान) विष्णु नाम जप्न लगाउनु र गुरुले त्यसको विरोध गरेको देखिन्छ ।

तेस्रो अङ्क पृष्ठ ६४ देखि ९२ पृष्ठ सम्म रहेको छ । यसका चार दृश्यमध्ये पहिलो दृश्य पृष्ठ ६४ देखि ७४ सम्म छ र यसमा विष्णुको नाम जप्ने ब्रह्माणको हत्या र प्रह्लादले ब्रह्मण हत्याको विरोध गर्दा बाबु छोराबिच भगडा भएको प्रसङ्ग देखाइएको छ । दृश्य दोस्रो पृष्ठ ७४ देखि ८३ सम्म छ र यसमा प्रह्लाद स्त्रीप्रेम गर्न छाडी विश्वप्रेम गर्न पाठशाला प्रस्थान गरेको छ । तेस्रो दृश्य पृष्ठ ८३ देखि ८९ सम्म छ र यसमा चउरमा ज्ञान र विज्ञान सम्बन्धी गुरुशिष्यबिच विवाद देखिन्छ र चौथो दृश्य ९० देखि ९२ पृष्ठसम्म संरचित छ र यसमा पिता पुत्रबिच बढेको वैमनस्य र प्रह्लादलाई बचाउने उपाय गरिएको कुराको जानकारी नारदद्वारा ब्राह्मालाई दिएको प्रसङ्ग देखाइएको ।

चौथो अङ्क पृष्ठ ९३ देखि १२२ पृष्ठसम्म रहेको छ । यसमा पनि तीन दृश्य रहेका छन् । यसको पहिलो दृश्य पृष्ठ ९३ देखि १०६ सम्म छ र यसमा यमलोक र वरुणलोक विजय गरी फर्केका सेनालाई पुनः युद्धका लागि पठाइ स्वयम् कशिपु भने विरोधी छोरो प्रह्लादलाई ठीक पार्न दरबारमै बस्नु र विप्रचितलाई छोरो मार्ने आज्ञा दिने गरेको देखिन्छ । त्यसै गरी दोस्रो दृश्य पृष्ठ १०६ देखि ११४ सम्म छ र यसमा विप्रचितले प्रह्लादलाई मार्न लैजाने गरेको देखिन्छ । त्यस्तै तेस्रो दृश्य पृष्ठ ११४ देखि

१२२ सम्म संरचित छ र यसमा दानपुरमा हल्ला छ डाँडाबाट खलासिएका प्रह्लाद मरेनन् । यसमा परेर बाँचे ? विष्णुले हात थापेर बाँचे ? गोमनले डसाउदा उल्टै गोमन मर्यो । हात्ती सैन्यले मूलबाटामा प्रह्लादलाई कुल्चाउने ? आगामा डढाउने आदि कुराहरू यस दृश्यमा गरेको देखिन्छ ।

पाँचौ अङ्क पृष्ठ १२३ देखि १५८ सम्म रहेको छ । यसमा रहेका तीन दृश्यमध्ये पहिलो दृश्य पृष्ठ १२३ देखि १३५ सम्म रहेको छ । यसमा दृश्यमा शण्डामर्कको मानसिक परिवर्तन र पश्चाताप, प्रह्लादसँग क्षमा याचनाका निमित्त छात्रवृन्दलाई सूचना गरी प्रस्थान, प्रह्लादलाई बँचाएर आफू मर्ने रोधको दृढता र प्रह्लादको लुगा लगाएर बसेको रोधलाई प्रह्लाद सम्झी आगामा हाल्न लैजानु जस्ता कुराहरू यस दृश्यमा रहेका छन् । त्यस्तै दोस्रो दृश्य पृष्ठ १३५ देखि १४९ सम्म रहेको छ । यसमा पनि रोधलाई प्रह्लाद सम्झी आगामा हाल्नु, रोध मरेपछि प्रह्लादको आगमन, पुन प्रह्लादलाई कुट्नु, मर्यो भनी फोलेर हिड्नु, तर संयोगले प्रह्लाद बाँच्नु जस्ता कुराहरू यस दृश्यमा रहेको छ । यस अङ्कको तेस्रो दृश्य पृष्ठ १४९ देखि १५८ सम्मको रहेको छ । यसमा दृश्यमा कशिपुले अरू कुनै उपायले नमरेको प्रह्लादलाई आफैँ मार्न खोज्नु तर थामले किचिएर प्रह्लादकै विष्णुमाथि विश्वास गर्दै आफैँ मर्नु, ब्रह्मा र नारदलाई प्रह्लादलाई आर्शीवाद दिएर नाटकको अन्त्य भएको छ ।

यसरी पृष्ठका आधारमा सबैभन्दा ठूलो अङ्क ३६ पृष्ठको पाँचौ अङ्क रहेको छ भने सबैभन्दा सानो अङ्क २९ पृष्ठका पहिलो र तेस्रो अङ्क रहेका छन् । सबैभन्दा ठूलो दृश्य दोस्रो अङ्कको तेस्रो दृश्य १६ पृष्ठको रहेको छ भने सबैभन्दा सानो दृश्य तेस्रो अङ्कको ३ पृष्ठको चौथो दृश्य रहेको छ । यस हिसाबले हेर्दा नाटकको अङ्क विधानमा सामान्यतया एकरूपता छ । दृश्य विधानमा सम्भवत एकरूपता देखिदैन । नाटकमा पाँच अङ्क भए अनुसार यसको कार्यव्यापारका पाँच अवस्था देखिन्छन् । पहिलो अङ्कमा कार्यको आरम्भ भएको छ । दोस्रो, तेस्रो र चौथोमा विकास र पाँचौ अङ्कमा उत्कर्षको रूपमा लिन सकिन्छ । यस नाटकको कार्यव्यापारको आरम्भिक घटना देव दानव युद्धमा नमुचिको मृत्युलाई बनाइएको छ र उनको लास देखेर दैत्यहरूमा बदलाको भावना आएका देखाइएको छ । यसरी नाटकीय कार्यव्यापारको

प्रस्थानविन्दु यही घटना पुगेको छ (उपाध्याय, २०५६ : १२३) । यसै अङ्कको दोस्रो दृश्यमा हिरण्यकशिपुकी पत्नी कयाधु “सिंहनाद सधै यस्तो, सधै हावा अशान्तिको सधै सङ्ग्रामको मेघ सधै वर्षा छ शस्त्रको अवश्यै हुन्छ, यसको परिणाम भयङ्कर” (सम, २०६८ : १२) भनेर भावी अनिष्टको सम्भावना देखाउछिन र देवदानवको सन्धिको आवश्यकता जोड दिन्छन् । यसैबाट नाटकमा द्वन्द्वको संकेत गर्दछिन् ।

प्रत्येक अङ्क र दृश्य संगसंगै नाटकीय कार्यव्यापार र वैचारिक संघर्षको क्रम बढ्दै गएकोले यस नाटकमा कार्यान्विति देखिन्छ । त्यसै गरी यस नाटकमा सबैजसो महत्त्वपूर्ण घटनाहरू दानवलोक, त्यसको नजिक र विशेष गरी कशिपुको दरबारमा घटित भएको देखाइएको हुनाले स्थानान्त्वितिको पनि पालन भएको छ । नाटकको कार्य विकास लगभग एक दुई वर्षको छोटो समयावधिभित्र नै समाप्त भएको हुनाले समयान्त्वितिको पनि पालना भएको छ । यसरी नाटकीय कार्य, स्थान र समयको समायोजनामा ध्यान दिई अन्वितित्रयको पालना गरिएको हुँदा यो नाटक कार्यव्यापारलाई अङ्क र दृश्यमा विभाजन गर्ने दृष्टिले सफल बनेको छ । नाटकको अङ्क दृश्यविधान योजना छोटो, छरितो, सुन्दर कलात्मक र प्रभावपूर्ण छ । अङ्क तथा दृश्यविधान सुसङ्गठित र कार्यकारण श्रृङ्खलामा आधारित छ ।

कार्यव्यापार पूर्वको प्रस्तावना भाग समेत रहेको यो नाटक समको अन्य नाटक भन्ने ‘अ’ अक्षरबाट सुरु भएकोले पूर्वीय नाटकको मङ्गलाचरणको समेत पालना गरिएको छ । मङ्गलाचरण र प्रस्तावना जस्ता पूर्वीय नाटकका महत्त्वपूर्ण कुराहरू नाटकमा हुँदाहुँदै पनि यस नाटकमा शास्त्रीय रसको प्रतिपादन गर्नुको साटो वैचारिक द्वन्द्वलाई अघि बढाई दार्शनिकताको प्रतिपादन गरिएको छ । अङ्क दृश्य विभाजन र संवादपक्षको समन्वयका साथै दार्शनिकता, बौद्धिकता र वैचारिक द्वन्द्वलाई प्रकट गर्ने संवादहरूको आयोजना गर्ने परिपाटी यस नाटकमा देखिन्छ ।

४.२ प्रह्लाद नाटको नायकत्व सम्बन्धमा विवाद

समको प्रह्लाद बहुपात्रीय नाटक हो, जसले पौराणिक कथावस्तुको विशाल परिवेश र आयामलाई ओगटेको छ । कतिपय पात्रहरू नाटकमा प्रयोग हुनु उपयुक्त नै मानिन्छ, भने कतिपय त्यति उपयुक्त देखिदैनन् । तर पनि नाटकमा आएका प्रमुख, सहायक तथा अन्य केही पात्रहरूको आ-आफ्नो ठाउँमा तिनीहरूको महत्त्व छ नै कसैको बढी होला त कसैको कम । यस नाटकमा नायक को हो त ? कसलाई नायक मान्ने ? कसलाई नायक मान्दा उचित हुन्छ ? जस्ता कुराहरू हरेक पाठकका मनमा नउब्जेलान भन्न सकिदैन । तसर्थ हरेक पाठकको जिज्ञासा खुल्दुली समाधान गरिदिनु र नायकको निर्धारण गर्नु नै यस शोधपत्रको लक्ष्य रहेकाले यहाँ सर्वप्रथम नायकत्वको किटान गरिएको छ ।

प्रह्लाद नाटकको नायकका बारेमा विभिन्न समीक्षकहरूबिच मत भिन्नताहरू देखिएको पाइन्छ । समले भूमिकामा पनि भनेका छन्, दृष्टान्तमा यो नाटक बनाई शक्तिमान तर हृदयहीन हिरण्यकशिपु र दयावान तर शक्तिहीन प्रह्लादलाई अधि सारेर मैले प्राचीन समयलाई लिई आधुनिक हिट्लर र गान्धीको समयमा छाप पार्न खोजेको हुँ (सम, प्रह्लाद, २०६८ : भूमिका उ) । यसैलाई खण्डन गर्दै ताना शर्मा भन्दछन्, यसरी हिरण्यकशिपुलाई हिट्लर र प्रह्लादलाई गान्धी मानुपर्दछ, भन्ने उनको आग्रह छ, तर हिरण्यकशिपुलाई हिट्लर माने पनि प्रह्लादलाई चाँहि गान्धीसित दाज्ज मिल्दैन । दैत्यराज हिरण्यकशिपुले गरेका सफल विजयी अभियानहरूले र शत्रुहरूप्रतिको क्रूर व्यवहार हिरण्यकशिपुलाई हिट्लरको छेउमा ल्याउँछन्, तर प्रह्लाद भने नाटकमा प्रभावशाली पात्रका रूपमा देखा पर्न सकेको छैन । आफ्नो सभ्यता, आफ्नो जाति र आफ्नो मर्यादालाई लात लगाएर जातिद्रोहको प्रचार गर्ने प्रह्लादलाई गान्धीसित दाज्ज सकिन्न (शर्मा, २०५० : १७९) ।

नाटकमा सुरुदेखि अन्त्यसम्म नै हिरण्यकशिपुको भूमिका देखिन्छ । उसको यस्तो शक्तिशाली बलवान हुँदाहुँदै पनि अन्त्यमा गएर शक्तिहीन प्रह्लादको विजय भएको देखाइएको छ । यस विषयमा हिरण्यकशिपुनै यस नाटकको नायक हुनुपर्ने थियो

भन्ने भनाइ राख्दै रत्नध्वज जोशी भन्दछन्, ईश्वर छन् वा छैनन् । छैन भन्नु हिरण्याक्षजस्ता वीरलाई जाबो एउटा बनेलले मार्न सक्ने संभावना नै थिएन । छ भन्नु, जहाँतही देखिदैनन् तर नारद भन्छन् “विष्णु सर्वव्यापक छन् । ईश्वर र विष्णु एकै हुन् । उनैले बराहको रूप लिएर हिरण्याक्षलाई मारेका हुन् ।” कुन कुरोलाई साँचो मान्ने ? उसमाथि आफ्नै कान्छो छोरो प्रह्लाद विष्णुभक्तको रूपमा दृढ हुनु हिरण्यकशिपुको लागि हुनसम्मको अन्तर द्वन्द्वको विषय बन्यो । यस दृष्टिबाट यस नायकको नाम प्रह्लाद रहनुभन्दा हिरण्यकशिपु रहनु बढी उपयुक्त देखिन्छ । नाटकको प्रारम्भ उनैको पराक्रम र मानसिक द्वन्द्वको चर्चाबाट हुन्छ र उनैको मृत्युको साथसाथै नाटकले विराम पनि लिन्छ (जोशी, २०३७ : ३६) । यसरी प्रह्लाद नाटकमा लेखकको तीक्ष्ण दृष्टि कशिपुजस्तो निष्पुत्री वीरको पनि छोरो माथिको दृष्टिकोण कोमल नै हुन्छ भन्ने देखाउनतिर विशेष रूपमा भुकेको देखिनु र कशिपुको वीर हृदयसित त्यस्तो पितृहृदयको ठूलो सङ्घर्ष परेको कुरो नाटकमा प्रमुख रूपमा उठेको देखिनाले यस नाटकमा हिरण्यकशिपुलाई नायक मान्न आपत्ति देखिन्न । यसरी मानेको खण्डमा मरिसकेपछि प्रह्लादले ब्रह्माजीसित पछि लाग्न म पाउँछु ? भनेदेखिनका पंक्तिहरू नाटकमा राखिन आवश्यक देखिन्न । त्यति अंशलाई हटाउनाले अथवा हिरण्यकशिपुलाई नाटकको नायक मानी त्यही अनुरूप नाटकको नाम बदलनाले कृतिको महत्त्व घट्दैन, बरु अभि बढ्दछ (जोशी, २०३७ : ३९) ।

प्रह्लाद नाटकको सुरुदेखि अन्त्यसम्मनै महापराक्रमी हिरण्यकशिपुको मनको द्विविधा देखाउनमा सहायक जति घटनाहरूको उपस्थिति देखिन्छ, प्रह्लादको मनको सन्देहलाई औल्याउने घटना त्यति नभएको मात्र हैन, छद्मै छैनभने पनि हुन्छ । विश्वमा प्रख्याति पाएका जति सुन्दर नाटकहरू छन् ती सबैमा नायक वा नायिकाको जीवनसित सम्बद्ध वाह्य अथवा आन्तरिक सङ्घर्षकै प्रमुखता पाइन्छ । प्रह्लादको हरिभक्तिप्रतिको दृढता नाटकको लागि त्यति उपयुक्त मान्न सकिन्न, जति कशिपुको अर्न्तजगतको द्वन्द्वको कथा त्यसको लागि उपयुक्त देखिन्छ, यसरी सबैतिरबाट विचार गर्दा त्यस युगका निरङ्कुश शाशकहरू र तिनकै पृष्ठपोषकहरूको आँखामा छोरो

हालको लागि मात्र यसको शीर्षक प्रह्लाद राखिएको हो जस्तो लाग्दछ (जोशी, २०३७ : ३८) ।

नाटकको मूल तत्त्व द्वन्द्व हो र यसलाई तीव्र पार्ने विपक्षी पात्रहरू दहिला, खदिला, जागरिला हुनुपर्छ । हो प्रह्लादमा हिरण्यकशिपु र प्रह्लादको द्वन्द्व देखाइएको छ तर हार्ने हिरण्यकशिपुजति बलियो, प्रभाविलो र प्रत्यारिलो छ, जित्ने प्रह्लाद पनि उति नै मरन्च्यासे, लोतिखरे र अपत्यारिलो छ । शिरण्यकशिपु आफ्नो आस्थामा, सिद्धान्तमा र आफ्नो हठमा जति अटल छ उतिनै आफ्नो लगनशीलतामा, आफ्नो कर्तव्यमा र आफ्नो गतिविधिमा ऊ तेजस्वी छ । प्रह्लाद पनि आफ्नो सिद्धान्तमा अवश्य अटल छ, आफ्नो हठमा निश्चय नै एकोहोरिएको छ, आफ्नो शत्रुस्तुतिमा छक्क पर्दो पाराले आत्मविस्मृत छ, तर आफ्नो गतिविधिमा, आफ्नो लगनशीलतामा र आफ्नो कर्तव्यमा ऊ औधि नै मन्द, शिथिल र भुत्ते छ । यस्तो भुत्ते र हुतिहारा पात्रले एक्कासि नाटकको पुछारमा विजय पाएको देख्दा खल्लो न खल्लो लाग्दछ (शर्मा, २०५० : १८०) ।

नाटकको शीर्षक हिरण्यकशिपु हुनुपर्थ्यो र हुतीहारा र देशद्रोही प्रह्लादलाई शत्रुको गुप्तचर मान्नुपर्थ्यो । त्यसो भइदिएको भए हामी नायकका रूपमा हिरण्यकशिपुको विवेचना गर्ने थियौ र प्रह्लादलाई चाँहि खलनायकका दृष्टिकोणले हेर्ने थियौ । समले जतिसुकै प्रह्लादलाई गान्धीको उच्चता दिन खोजेर काखी च्यापेपनि हिरण्यकशिपु नायक हो र प्रह्लाद कुलद्रोही खलनायक हो । वियोगान्त नाटकका नायकमा हुनुपर्ने वीरता, शौर्य, तेजस्विता, अभिमान र जिद्दी हिरण्यकशिपुमा छन् र उसको दुःख पूर्ण अन्त्य पनि उसकै अभिमान र जिद्दीबाट हुन्छ । प्रह्लाद आफ्ना शत्रुहरूको अवैतनिक दलाल हो । दुष्ट, पापाचारी र स्वार्थी देवताहरूलाई टाउको उठाउन दिन्न भनी गर्जने दैत्यराज हिरण्यकशिपु सिरानदेखि पुछारसम्म आफ्नो आकर्षक व्यक्तित्व राख्न सफल छ । लुरे प्रह्लाद शत्रुपक्षको गुणगान पनि राम्ररी गर्न सक्दैन । ऊ खाली बाबुको परमसत्रु विष्णुको नाम बौलाहा वा गजडीले भै सुभ्र न बुभ्र एकोहोरो भट्याइरहन्छ । हरिनामको भाइले मातेको प्रह्लाद अल्ले, र कामचोरहरूको प्रतिनिधित्व हो । त्यसैले यस नाटकको नायकका रूपमा हिरण्यकशिपुलाई मान्दा उत्तम मानिन्छ (शर्मा, २०५० : १८०) ।

संस्कृत नाट्य सिद्धान्तको मान्यता अनुसार धीर, गम्भीर, गहन गुण भएको धीरोद्घात पात्रका रूपमा देखापर्ने प्रह्लाद विकसित चरित्रको भएर पनि आफूभित्र विकसनशील गुण भएको पात्रका रूपमा रणनीति कुशल बाल पात्र भएर पनि निरन्तर लक्ष्यप्रति सङ्घर्षशील कर्तव्योन्मुख नेतृत्वकारी पात्रका रूपमा देखा पर्दछ । प्रह्लाद नायक मात्र भएर प्रभावकारी भएको होइन अपितु उसमा गुणहरू शण्ड र अमर्कलाई आफ्ना गहन तर्कले हतप्रभ बनाउने क्षमता र हिरण्यकशिपुलाई समेत आन्तरिक तवरमा अमिट छाप पार्ने प्रबल आकर्षण गूढ गम्भीर व्यक्तित्व सन्निहित रहेको छ भने मित्रहरूलाई अल्मल्याउने सही दिशाबोध नदिने भन्दा निश्चित लक्ष्य र दिशा प्रदान गर्ने हार्दिक तवरले उच्च प्रेम गर्ने सह पाठीक रूपमा उसको व्यक्तित्व आकर्षण हुन पुगेको छ । साथै प्रेमीका रूपमा सागरीलाई विश्वप्रेम निमित्तमा अधि बढ्ने लक्ष्योन्मुख सर्वोच्च प्रेमको गूढ गम्भीर उद्घातताको उच्च रूपीय पात्रका रूपमा देखा पर्दछ (गैरे र आचार्य, २०५९ : १७१) ।

हरिनामको भाइले मातेको प्रह्लाद अल्ले र कामचोरहरूको प्रतिनिधि हो । यस्तो कर्तव्यच्युत पामरलाई समले महत्त्व दिएर आफ्नो मानवतावादको उद्देश्यलाई आघात पुऱ्याएका छन् (शर्मा, २०५० : १७९) भन्ने धाराणा तानाशर्माको रहेको छ । यो धारणासित असहमति जनाउँदै कृष्ण गौतमले भनेका छन् हरिनाम गाँजा र सुर नै भए पनि त्यसमा यस्तो शक्ति देखिन्छ, जसबाट जनशक्ति सङ्गठित भएको र साध्य हासिल पनि भएकाले त्यसलाई अन्यथा लिनुहुँदैन (गौतम, २०५० : ५७) । वास्तवमा हिरण्यकशिपुको शस्त्रअस्त्रको बलभन्दा प्रह्लादको नैतिक बलमा ठूलो आकर्षण र शक्ति रहेको कुरा प्रह्लादका पछाडि आत्माबलिदान गर्ने जमात हुनु तर कशिपुले हतियारका आडमा आफ्नो छोरालाई समेत आफ्नो अधिनमा राख्न नसक्नुले स्पष्ट हुन्छ । प्रह्लाद मुलत आदर्शवादी चरित्र हुन् । उनका यावत क्रियाकलापहरू आदर्शवादी चेतनाबाटै प्रेरित र प्रभावित देखा पर्दछन् । आफ्नो दर्शनका लागि उनी हाँसि-हाँसि मर्न तयार देखिन्छन् । यस किसिमको निर्भयता र आत्मबल उनको आध्यात्मिक चिन्तन, ज्ञानको भावना र आस्थापूर्ण जीवनदर्शनबाटै प्राप्त गरेका हुन् (थापा, २०४० : ७) ।

प्रह्लाद प्रतीकात्मक पात्रका रूपमा नाटकमा आएका छन् । साहित्य तथा भाषाका सादृश्य वा साहचर्यद्वारा कुनै चिजको प्रतिनिधित्व गर्ने वस्तुलाई प्रतिक भनिन्छ । अनि यसमा मूर्त रूपका माध्यमबाट अमूर्तसंगको साहचर्यको अपेक्षा गरिन्छ । प्रतीकले कुनै गुण वा विचारको प्रतिनिधित्व गर्दछ (शर्मा र लुइटेल, २०६१ : ३१६) । गुण र विचारको सादृश्यका दृष्टिले प्रह्लाद आधुनिक युगका गान्धीका प्रतीक बनेर नाटकमा देखा परेका छन् । अनि गान्धीजस्तै शान्तिवादी, सत्याग्रही र नैतिक बलमा विश्वास गर्ने आत्मविश्वासी पात्रका रूपमा समेत आएका छन् । सम स्वयम्ले प्रह्लादलाई आधुनिक युगका गान्धी मानेका छन् भने वासुदेव त्रिपाठीले प्रह्लादलाई पानी मानेका छन् (त्रिपाठी, २०२८ : १५२) । कशिपु कठोर शासक र प्रह्लाद इमानदार नेपाली जनताका प्रतीक बनेर आएका छन् । नैतिक बलमा अडिएका प्रह्लाद नेपाली जनताकै प्रतीक हुन् (गौतम, २०५० : ५७) । नाटकमा प्रह्लाद साँच्चिकै गान्धीजस्तै प्रतीत हुन्छन् अनि हतियार विहीन भएर पनि शक्तिशाली देखिदै जान्छन् । विष्णुको नाम नै अमोघ अस्त्र हो भन्ने प्रह्लादको बोलीमा अद्भुत आकर्षण र शक्ति देखिन्छ । उनको बोली गोलीभन्दा पनि शक्तिशाली बनेर आएको छ । कशिपुको मृत्युले र नयाँ शैक्षिक चेतनाको पाठशालासित गाँसिएका प्रह्लादको विजयले नेपालमा पुरानो व्यवस्था ढल्दै जान थालेको र नयाँ व्यवस्थाले क्रमशः स्वरूप ग्रहण गर्न थालेको संकेत मिल्दछ (गौतम, २०५० : ५७) । त्यसैले प्रह्लादलाई साङ्केतिक पात्रका रूपमा समेत हेर्न सकिन्छ । पितापुत्रको सम्बन्धको कोणबाट हेर्दा प्रह्लादको चरित्र कठोर र संवेदनशील (उपाध्याय, २०६१ : १३३) देखापर्दछ । जतिसुकै दार्शनिक व्यक्तिको स्वभाव कोमलभन्दा कठोर अनि संवेदनशीलभन्दा संवेदनहीन नै हुने गर्छ र यही कुरा प्रह्लादमा पनि लागु हुन्छ । उनले दैत्यहरूलाई हिंसा प्रतिहिंसाको आसुरी प्रवृत्ति त्यागी अहिंसा, मैत्री, प्रेम र करुणाले भरिएको मानवीय मूल्य अँगाल्न प्रेरित गरेका छन् साथै उनी नाटकमा विज्ञान लाई ज्ञानले हाक्नुपर्छ भन्ने चाहना बोकेर समेत उभिएका छन् (उपाध्याय, २०५६ : १२४) ।

नाटकको सुरुदेखि अन्त्यसम्म हिरण्यकशिपुले ठूलो भूमिका निभाएको हुनाले कसैले हिरण्यकशिपुलाई नायक मान्नुपर्ने धारणा राखेका छन् भने नाटक सुखान्त

बन्नुमा प्रह्लादको ठूलो भूमिका रहेकाले प्रह्लादलाई नै यस नाटकको नायक हुनुपर्ने धेरै समीक्षकहरूको भनाइ रहेको पाइन्छ । कार्यमूल्यका आधारमा प्रह्लाद यस नाटकका प्रमुख पुरुष पात्र हुन् । किनभने नाटकको मूल कथावस्तु यिनमै केन्द्रित रहेको छ । संस्कृत नाटकमा हुनुपर्ने गुणहरू शोभा, विलास, माधुर्य, गाम्भीर्य, धैर्य, आदार्य आदि गुण प्रह्लादमा पाइन्छ । यिनको स्वभाव जस्तोसुकै आपतमा पनि नआत्तिने र सुखमा पनि नमात्तिने किसिमको छ । हिरण्यकशिपुमा भने त्यो खालको गुणहरू पाउन सकिदैन । ऊ खाली प्रह्लादलाई कि त आफ्नो वशमा ल्याउने नत्र उसलाई मार्ने भन्ने अठोटमा पुगेको हुन्छ । हिरण्यकशिपुमा खाली बलको घमण्ड अथवा शस्त्रास्त्रको प्रयोग बढी छ । हिरण्यकशिपुले आफूलाई धैर्यताका साथ राख्न सकेको छैन । हिरण्यकशिपुका पक्षधरमा लागेका पनि बाहिर हिरण्यकशिपुतिर लागे र प्रह्लादलाई मार्न खाजे पनि कसैकसैले भने भित्री रूपमा प्रह्लादलाई केही गर्न नसकेको देखिन्छ ।

प्रह्लादमा धारोदात्त किसिमको स्वभाव भेटिन्छ । ऊ विशाल हृदय भएको पात्र हो । उसमा दृढप्रतिज्ञ छ, उसले आत्मप्रशंसा गरेको पाइदैन ऊ गम्भीर प्रकारको पात्र हो । त्यस्तै धारोद्धत, धीरललित र धीरप्रशान्त जस्ता संस्कृत काव्यनाटकका नायकमा हुनुपर्ने चार भेद प्रह्लादमा पाइन्छ तर हिरण्यकशिपु भने आफूलाई घमण्डी ठान्ने खालको पात्र हो । नाटकको नायकमा हुनुपर्ने गुण सबै प्रह्लादमा भएको र हिरण्यकशिपुमा खलनायकमा हुनुपर्ने गुण भएकाले यस नाटकको नायकका रूपमा प्रह्लादलाई लिन सकिन्छ । त्यसै गरी प्रह्लाद र सागरीबिचको प्रासङ्गिक कथावस्तुका केन्द्र पनि प्रह्लाद नै भएकाले यिनी प्रमुख पात्र हुन भन्ने कुराको पृष्टि हुन्छ । प्रतिनायक पात्र हिरण्यकशिपुले एकतर्फी रूपमा त्रुटिको सुधार र पश्चताप गरी नाटकको अन्त्य भएको छ र यस प्रकारको अन्त्यले पनि यस नाटकको नायकको रूपमा प्रह्लादलाई नै लिन सकिन्छ । विभिन्न किसिमका शस्त्रास्त्रको प्रयोगभन्दा ज्ञानले नै मानिसलाई जित्न सक्दछ भन्ने कुरा प्रह्लादले प्रष्ट रूपमा व्यक्त गरेको देखिन्छ । विज्ञानलाई ज्ञानले हाक्नुपर्दछ । विज्ञान चलाउनको लागि पनि ज्ञान नभइ हुनै सक्तैन । ज्ञानद्वारा नै विज्ञान चलाइनु पर्दछ भन्ने कुराको पृष्टि पनि यस नाटकमा

प्रह्लाद र हिरण्यकशिपु मार्फत् भएको छ । नाटकको अन्त्यमा हिरण्यकशिपुले प्रह्लादको विजयलाई स्वीकार गरेको हुँदा पनि सम्भौता र मेलमिलापका स्थितिमा असत पक्षीय प्रतिनायक हिरण्यकशिपुको पराजयपूर्ण मृत्यु र सत पक्षीय नायक प्रह्लादको सम्भौताहीन विजयले गर्दा यो नाटक सुखान्त बन्न पुगेको छ । विभिन्न किसिमका शस्त्रास्त्रको प्रयोगले भए पनि प्रह्लादलाई मार्ने लक्ष्यमा पुगेको हिरण्यकशिपुले मार्न नसकि आफै मरेको र कसैको वास्ता नराख्दै आफू दृढताका साथ अगाडि बढेको प्रह्लादको जीत भएका कारणले र अन्त्यमा आई मर्ने हिरण्यकशिपुले आफू मर्ने बेलामा प्रह्लादको जीतलाई नै स्वीकारेको हुनाले यस नाटकको नायक प्रह्लादलाई नै मानिएको छ ।

नाटकमा प्रह्लाद आस्तिक, आध्यात्मिक बौद्धिक, विष्णुप्रेमी जीवनवादी, शान्तिप्रिय मानवतावादी, कुलद्रोही, शक्तिहीन तर निर्देशित, लगनशील हठी समन्वयवादी कर्मयोगी, तार्किक निडर, अहिंसावादी, आर्यधर्म र संस्कृतिको अनुयायी पात्रको रूपमा देखा परेको छ । हिरण्यकशिपु भने ठीक यसको विपरीत भडकिलो व्यक्तित्व, उग्र स्वभाव र वैज्ञानिक उन्नतीमा चाख भएको देखिन्छ । यसर्थ समीक्षकहरूमध्ये कसैले हिरण्यकशिपुलाई नायक मानेका र कसैले प्रह्लादलाई नायक मानेका भए तापनि यी दुवै चरित्रको चारित्रीक वैशिष्ट्य एवम् कथावस्तुको मूलभाव आदिलाई शूक्ष्म रूपमा अध्ययन गर्दा प्रह्लाद नै यस नाटकको नायक र हिरण्यकशिपु प्रतिनायक वा खलनायकका रूपमा देखा पर्दछन् ।

४.३ निष्कर्ष

अङ्क दृश्यविधानका दृष्टिले प्रह्लाद पाँच अङ्क र सोह्र दृश्यमा विभाजित छ । पहिलो अङ्कमा नाटकको प्रारम्भ दोस्रो, तस्रो र चौथो अङ्कमा नाटकको विकास र पाँच अङ्कमा नाटकको उत्कर्ष देखाइएको छ । नाटकको अङ्क दृश्यविधान अन्तर्गत अन्वितित्र्यको पालना गरिएको छ । मध्यम आकार भएको यस नाटकमा अङ्क दृश्यविधान छोटो छरिता, सुन्दर कलात्मक र प्रभावपूर्ण सुसंगठित र कार्यकारण श्रृङ्खलामा आधारित छन् ।

पौराणिक कथावस्तुको विशाल परिवेश ओगटेको र बालपात्रको विजयलाई लिएको हुनाले यस नाटकको नायक प्रह्लादलाई मानिन्छ । सुखान्तीय नाटक भएको कारणले पनि यो नाटक प्रह्लादकै पक्षमा रहेको छ । शान्ति, स्थिरता, धैर्य र उदारता प्रह्लादमा छ भने भडकिलो व्यक्तित्व, उग्र स्वभाव र वैज्ञानिक उन्नतीमा चाख कशिपुमा देखिन्छ । शोभा, विलास, माधुर्य, गाम्भीर्य, धैर्य आदि गुण प्रह्लादमा पाइन्छ । त्यसैगरी ऊ धीरोद्धात्त, धीरललित, धीरप्रशान्त स्वभावको पात्र हो तर कशिपु भने आफूलाई घमण्डी ठान्ने खालको पात्र हो । नाटकमा हुनुपर्ने सबै गुण प्रह्लादमा भएको र कशिपुमा खलनायकमा हुनुपर्ने गुण भएकाले यस नाटकका नायकका रूपमा प्रह्लादलाई चिनिन्छ ।

परिच्छेद पाँच

प्रह्लाद नाटकको चरित्रगत मूल प्रवृत्तिहरू

प्रह्लाद समको नाट्ययात्राको तेस्रो चरणको नाटक हो । यो पौराणिक विषयमा लेखिएको नाटक हो । नाटकमा पनि आ-आफ्नै प्रवृत्ति हुने गर्दछन् । सबै नाटकमा एकै खाले प्रवृत्तिहरू भेटाइँदैन । नाटकले लिने स्वरूप, कथावस्तु, पात्र, परिवेश, भाषा आदिलाई हेर्दा नाटकमा आफ्नै खाले मौलिक प्रवृत्तिहरू भेटाउन सकिन्छ । प्रह्लाद नाटकमा पनि आफ्नै खाले विशेषता, प्रवृत्तिहरू रहेका छन् र यो शोधकार्यको लक्ष्य नै ती विशेषता वा प्रवृत्तिहरूलाई प्रस्तुत गर्नु रहेको छ ।

५.१ पौराणिक पात्रको प्रयोग

बालकृष्ण सम आधुनिक नेपाली नाटकमा प्रवर्तक भएजस्तै आधुनिक पौराणिक नाटकका प्रथम प्रयोक्ता पनि मानिन्छन् । समको प्रह्लाद पौराणिक नाटक हो र यसको कथानकीय स्रोत पात्रचयनको मूल आधार श्रीमद्भागवत पुराण नै हो । प्रह्लाद नाटक पूर्ण रूपमा पौराणिक नाटक हो । दैत्यहरूद्वारा बौद्धिक सभ्यता र मान्यताहरूको घोर विरोध गर्दै देवताहरूलाई युद्धमा परास्त गराइ हत्या ब्राह्मण हत्या जस्ता घिणित कार्यहरूको वयान दैत्य राजा हिरण्यकशिपुको शासनकालमा भएको छ । कशिपुको छोरो प्रह्लाद बौद्धिक सभ्यताको समर्थक छ । यहाँ एकातिर कशिपुले प्रह्लादमाथि गरेको निन्दनीय व्यवहार प्रह्लादको विष्णुप्रतिको आस्थाबाट असह्य भएर भएको छ, भने कशिपुमाथि नृसिंह प्रकट भएर आन्द्राभुडी लुछनाको कारण चाँहि उसको विष्णुप्रतिको अनास्थाका कारणले भएको पुराणमा उल्लेख छ । प्रह्लादको कथावस्तु पुरानो हो वा पौराणिक यसका पात्रहरू पनि पुरानै हुन् । पुराणमा खम्बाबाट नृसिंह निस्कन्छ, भने यस नाटकमा खम्बाबाट नृसिंह निस्कनुको सट्टा खम्बा आफै ढलेर किचिएर कशिपुको मृत्यु हुन्छ । यस दृष्टिले घटना पनि सत्य र तथ्यमा आधारित नभएर ऐतिहासिक नभएको र पौराणिक विषयवस्तु र पात्रहरूको स्थानावृत्ति भएकाले प्रह्लाद नाटकको कथावस्तु पौराणिक नै हो भन्न सकिन्छ ।

पौराणिक कथामा प्रह्लादलाई विष्णुको रहस्यमय कृपाले गर्दा मृत्युले समेत केही गर्न नसकेको देखाएकाले प्रह्लादप्रति धार्मिक खालका पाठकहरूको आकर्षण सिरानदेखि पुछारसम्म रहनथ्यो (शर्मा, २०५० : १७९) । प्रह्लाद नाटकको नायक बालपात्रकै नामबाट भएको छ । यसमा पौराणिक परिवेश र पात्रको पहिचानलाई जोगाउँदै युगीन परिवेशलाई कलात्मक रूपमा प्रक्षेपण गर्ने काम भएको छ । पुराणको भक्तिमयतालाई आध्यात्मिकतामा ढाल्दै युग र समय सुहाउँदा सन्दर्भ र केही नवीन पात्रहरूको सृष्टि गरेर यस नाटकले नेपाली नाट्य परम्परामा विशिष्ट र नवीनतम प्रवृत्ति बोकेर आएको हुँदा पृथक पहिचान दिन समर्थ देखिन्छ । पौराणिक कथ्य विषयवस्तुलाई युगीन समसामयिक र मौलिक विषयवस्तुमा आधारित बनाएको सन्दर्भमा यसको विषयवस्तु पौराणिक ऐतिहासिक यथार्थवादमा आधारित भएकाले यो नाटक विषयवस्तु र कथ्यका दृष्टिले पौराणिक ऐतिहासिक यथार्थवादी नाटक हुन पुगको छ (गैरे र आचार्य, २०५९ : १७१) ।

समका पौराणिक नाटकहरूमा नायकहरू यान्त्रिक र अरूद्वारा निर्देशित देखिन्छन् । तिनीहरूको व्यक्तित्व स्वतन्त्र रूपमा विकसित हुन सकेको छैन । समका पौराणिक नाटक प्रह्लादमा देव, दानव र दैत्य गरी तिनवटै जातिका पात्रहरूको प्रयोग भएको छ, तापनि दैवी र मानवीय पात्रहरूमा प्रवृत्तिगत समानता भेटिन्छ । त्यसैगरी समका पौराणिक नाटकहरूमा आफ्नै प्रकारका उच्चबौद्धिक र दार्शनिक व्याख्याहरू हुन्छन् । प्रह्लादद्वारा उनले भौतिकवादी र अध्यात्मवादको मितेरी लगाउने दर्शनको प्रतिपादन गरेका छन् (थापा, २०५० : १३०) । प्रह्लादको कथावस्तु पुरानो वा पौराणिक हो । यसका पात्रहरू पनि पुरानै हुन् तर कथा संयोजन र पात्रविधानको क्रममा समले पौराणिक अतिरञ्जनालाई पन्छाउँदै स्वभाविकता दिने पर्याप्त प्रयास गरेका छन् । यसरी हेर्दा प्रह्लाद नाटकमा आएका धेरै जसो पात्रहरू पुराणमा प्रचलित पात्रहरू हुन भने थोरै मात्र समले मौलिक नाम दिने गरेको पाइन्छ, र यसको कथावस्तु पनि पुराणनै हो ।

५.२ ज्ञान विज्ञानविचको वैचारिक सङ्घर्ष

श्रीमद्भागवत महापुराणको सातौं स्कन्ध पौराणिक कथावस्तुलाई केही नवीनता प्रदान गरेर नाटककार बालकृष्ण समद्वारा लेखिएको प्रह्लाद नाटकमा ज्ञान विज्ञान विचको वैचारिक सङ्घर्षलाई प्रह्लाद र हिरण्यकशिपुको माध्यमद्वारा प्रस्तुत गरिएको यस नाटकमा प्रह्लाद ज्ञानको पक्षमा र हिरण्यकशिपु विज्ञानको पक्षमा रहेका छन् । ज्ञानको पक्षपाती प्रह्लाद असुरकूलमा जन्मेर पनि देवताप्रति आस्थावान छ भने विज्ञानको पक्षपाती हिरण्यकशिपु देवताहरूलाई समाप्त गरी सम्पूर्ण असुर राज्यको स्थापना गर्न चाहन्छ । प्रह्लादले मान्छेलाई शस्त्रास्त्रले होइन, कालले मार्छ, जीवन लिने दिने परमसत्ता हो भन्ने विचार प्रकट गर्छ भने हिरण्यकशिपु मान्छेलाई शस्त्रास्त्रले ध्वस्त गर्न सकिन्छ, जन्म र मृत्यु प्रकृतिको देन भएकाले यसभित्र परमेश्वरको कल्पना गर्नु आवश्यक छैन भन्ने विचार राख्छ । प्रह्लाद आध्यात्मिक ज्ञानको पक्षमा छ भने कशिपु भौतिक विज्ञानका पक्षमा रहेको छ । आस्तिकता र सत पक्षमा रहेको प्रह्लाद गान्धीको रूपमा पानी बनेर देखिएको छ भने नास्तिकता र असत पक्षमा रहेको हिरण्यकशिपु हिट्लरको रूपमा आगो बनेर देखिएको छ । अन्त्यमा ज्ञान पक्ष वा प्रह्लादको विजय र विज्ञानपक्ष वा हिरण्यकशिपुको पराजय देखाइएको छ ।

हिरण्यकशिपु विज्ञानको मूर्तिमत्ता भै देखा पर्छन् र उनका आवाजहरूमा वैज्ञानिक चेतनाको हुङ्कार सुनिन्छ । परन्तु प्रह्लाद वैज्ञानिकतातिर एकोहोरिएको छैन । प्रह्लाद ज्ञानको अवतार भै बोल्दछन् र सक्रिय छन् । आस्तिक-नास्तिक दर्शनहरू पूर्व पश्चिम दुवैतिर नभएका होइनन् तैपनि ईश्वर मरिसकेको वैज्ञानिक युगको उद्घोष भै हिरण्यकशिपु देखापर्छ भने प्रह्लाद आधुनिक सन्दर्भमा विज्ञानको खण्डन गर्दै समसामयिक आस्तिकहरूले भै आस्तिकताको पक्ष लिइरहेका छन् । ज्ञान र विज्ञान, आस्तिकता र नास्तिकता, आध्यात्मिकता र भौतिकवाद अथवा ईश्वरवाद र अनिश्वरवादका प्रवक्ता पक्षधारका रूपमा देखापर्ने प्रह्लाद हिरण्यकशिपु आधुनिक विचारभूमिमा अडेका छन् । प्रह्लाद पुराना पात्र भएर पनि गान्धीसम्मका आस्तिक चेतनाका प्रवक्ता र प्रयोक्ता देखा पर्छन् भने प्राचीन हिरण्यकशिपु पनि नवीन वैज्ञानिक सन्दर्भ ग्रहण गरिरहेका छन् (त्रिपाठी, २०२८ : १४९) । विज्ञानले जितिनै आविष्कार

गरेपनि त्यसले आत्मालाई चिन्न नसकेको हुदा जीवनको अन्तिम समयमा रोएर संसारलाई छोड्छ भने ज्ञानका पक्षपातीहरूले आत्मा कहिल्यै मर्दैन अजर अमर हुन्छ भने बुझेको हुनाले हाँसी हाँसी मृत्युवरण गर्दछन् अनि भौतिक दर्शन वाह्य ज्ञान हो भने अध्यात्मदर्शन आन्तरिक ज्ञान हो । जहाँ विज्ञान रोएर मर्छ त्यहाँ ज्ञानी हाँसेर मर्न सक्छ, परन्तु मान्छ, योगी वा आध्यात्मिक मात्र बन्यो भने उसको ज्ञानको पानीले उसलाई आन्तरिक शक्ति र प्रसन्नता दिए पनि विज्ञानका शक्ति उपलब्धि र प्रभुताहरू दिन सक्तैनन् । तैपनि प्रह्लाद भन्दछन् “गन् छोड सबै अड्क यस्ता विज्ञानका निम्ति ज्ञानको एउटै अड्क एउटै सत्यता पढ” (त्रिपाठी, २०२८ : १५३) ।

नाटकको सुरुदेखि अन्त्यसम्मको संवादमा प्रह्लादले ज्ञानलाई विजयी गराउन र हिरण्यकशिपुले विज्ञानलाई विजयी गराउन चाहेका छन् । प्रह्लादले भनेका छन्- ‘ज्ञान मर्दछ हाँसेर रोई विज्ञान मर्दछ ।’ प्रह्लादले संवादमा ज्ञान लाई हाँसेर मर्ने र विज्ञान लाई रोएर मर्ने ठहर गरिएको छ । हिरण्यकशिपुले विज्ञानलाई एकतर्फी महत्त्व दिदै भनेको छ :

जाँ त गुरूको घरमा अब

विष्णु कीरा परी सड्न लागेको एक अङ्गुली

अवश्यमेव काट्नेछु रक्षा गर्न शरीरको

यस नाटकमा प्रह्लाद र हिरण्यकशिपु बिचको द्वन्द्वमा एक पक्ष अत्यन्त शक्तिहीन छ भने अर्को पक्ष शक्तिशाली छ । शक्तिशाली पक्षको पतन र शक्तिहीन पक्षको उत्थान देखाइएको प्रस्तुत नाटकको द्वन्द्व समन्वयको पुच्छर समाउन सक्ने अवस्थामा देखिदैन । हिरण्यकशिपुको पराजय विज्ञानको पराजय हो र प्रह्लादको विजय ज्ञानको विजय हो ।

यस नाटकलाई अर्कोतर्फबाट हेर्दा ज्ञान विज्ञानलाई समन्वयका रूपमा पनि हेर्ने गरिएको छ । ज्ञान र विज्ञान एक्लाएकलै पूर्ण छैनन् । दुबैको समन्वयद्वारा मात्र पूर्णता सम्भव छ । संसारमा तपोबल र यन्त्रबल, ज्ञान वा विज्ञानको शक्ति जतिसुबै उन्नतीमा पुगे पनि मानिसको स्वभाव वा हृदय परिवर्तन नगर्दासम्म स्थायी शान्ति संभव छैन र

त्यसको स्थायी साधन ज्ञान र विज्ञानको समन्वय हो । जसले मानिसको जीवनलाई सुन्दरता तर्फ लैजान्छ । विज्ञानले चमत्कारपूर्ण आविष्कारद्वारा मृतप्राय रोगीको जीवन रक्षका निम्ति ठूलो योगदान गरेपनि मृतप्रायलाई जीवन दिनेभन्दा बढ्ता गुना सय मान्छेलाई मारेको छ । चाहे विज्ञानको पक्षपाती हिरण्यकशिपु रूदै मरून् चाहे ज्ञानको पक्षपाती प्रह्लाद हाँसै मरून् यी दुबै अपूर्ण छन् । अझ विज्ञान शक्तिशाली छ तर हृदयहीन छ भने ज्ञान शक्तिहीन छ तर हृदयवान छ भन्दै विज्ञान हृदयले भरिपूर्ण भएर र ज्ञान शक्तिशाली भएर यो संसार राम्रोसँग चलन सकदछ भन्ने कुरा प्रह्लाद नाटकमा देखिन्छ ।

५.३ द्वन्द्वविधान

प्रह्लाद समको पौराणिक विषयमा लेखिएको नाटक हो । यसमा एकातिर पौराणिक विषयलाई ऐतिहासिक बनाउने प्रयत्न गरिएको छ भने अर्कातिर त्यस कथाका माध्यमबाट तत्कालीन विश्वको विध्वंसक, त्रासद, अशान्त परिस्थितिलाई व्यञ्जित गर्ने प्रयत्न पनि गरिएको छ । यस नाटकमा आफ्ना भ्राता हिरण्याक्षलाई मर्ने देवताहरूले नमुचिलाई पनि मारेपछि कशिपु दानवहरूले आविष्कार गरेको धूप सल्काएर संसार ध्वस्त पार्न खोज्छ । ब्रह्मा आएर देवताहरूले उसलाई मार्न नसक्ने कुरा गरेपछि ऊ धूप नसल्काउने हुन्छ र देवताहरूसँग युद्ध गर्न सेना पठाउँछ । देवताले ज्ञानको प्रचार गर्न अद्रासको छोरो प्रह्लादलाई विज्ञान पढ्न पाठशाला पठाउँछ विज्ञानवादी कशिपु आफ्ना विरोधीलाई मार्दै र युद्ध जित्दै जान्छ भने ज्ञानवादी प्रह्लाद पनि पाठशालाका सबै साथीलाई ज्ञानको पाठ पढाउँछ । यसरी विपरीत मार्गमा लागेका पिता पुत्रविच द्वन्द्व चर्कदै जान्छ । अन्तमा केही गरे पनि छोरालाई सम्झाएर आफ्नो वंशमा पार्न नसकेपछि पिता पुत्रलाई मार्ने आज्ञा दिन्छ । प्रह्लादलाई मार्ने अनेक प्रयत्न हुन्छन् तर ऊ संयोगले बाँच्छ । अन्तमा केही नलागेर स्वयम् पिता पुत्र वधमा अग्रसर हुन्छ । कशिपुले तेरो देवता कहाँ छ भनेर तरवारले दरबारको खम्बा काट्दा खम्बा भाँचिएर उसैलाई किच्छ र ऊ प्रह्लादकै पक्षको समर्थन गर्दै मर्छ । यसरी नाटकमा द्वन्द्वलाई विस्तार गरी समेटिएको छ । हिरण्यकशिपुको नास्तिकता र प्रह्लादको आस्तिकतालाई नै नाटकमा द्वन्द्वको प्रमुख कारण बनाइएको छ ।

यस नाटकमा प्रह्लाद, देवताहरू, प्रह्लादका साथीहरू, कयाधु, सागरी आदि र उनीहरूका विचारलाई अनुकूल शक्ति र कशिपु र बाँकी अरू र उनीहरूका विचारलाई प्रतिकूल शक्तिका रूपमा उभ्याइएको छ । यी दुवै पक्षका माध्यमबाट आधुनिक युगका ज्ञान र विज्ञान, युद्ध र शान्ति, हिंसा र अहिंसा, स्वाधीनता र साम्राज्यवादी पराधीनता जस्ता जल्दा बल्दा समस्यालाई द्वन्द्वका रूपमा प्रस्तुत गरिएको छ (कोइराला, २०६६ : ६५) । विज्ञानवादी पात्र हिरण्यकशिपु र भौतिकका आडमा चरम द्वन्द्व प्रस्तुत गर्छ भने प्रह्लाद, धीर, गम्भिर विवेक दुबै ज्ञान विज्ञानको हात कर्मवादी भएर जाड्ने लक्ष्यमा सङ्घष गर्दै विष्णु भक्तिको उपाय सहित त्यस लक्ष्यलाई सफल पार्न विज्योन्मुख हुँदै अधि बढेको द्वन्द्वको रूप प्राप्त गर्न पुग्छ । यी दुवैका भिन्न विचारका मध्यमबाट दुई भिन्न (देव-दैत्य) महान सभ्यता, दुई भिन्न (आध्यात्मिक र भौतिक) महान विचार, दुई भिन्न संस्कृति, आस्तिकता र नास्तिकता, ईश्वरवाद र अनिश्वरवाद, शक्ति सम्पन्नता र विपन्नता, सवल र निर्बल जाति, शासक र शोषितविच द्वन्द्व देखाइएको छ । पिता र पुत्र नै यस नाटकका प्रमुख पात्र भएकाले ती दुबैविच हुने द्वन्द्व नै नाटकको मूल द्वन्द्व हुन पुगेको छ । सहृदय पुत्र र हृदयहीन पिताका विचको द्वन्द्व नै नाटकको मूल द्वन्द्व हो । प्रेमी-प्रेमीका, दिदी, भाइ, साला-भिनाजु, देउरानी, जेठानी, गुरु, शिष्यविच पनि द्वन्द्व छ । पिता पुत्रविचको द्वन्द्वको व्यङ्ग्यात्मक अर्थ लगाउँदा सम प्रह्लाद (जनता) र समका पितृ (राणा) विचको द्वन्द्व पनि भन्ने अर्थ लाग्न सक्ने देखिन्छ (कोइराला, २०६६ : ६५) ।

प्रह्लाद नाटक स्वयम् समकै वैचारिक द्वन्द्वको आत्माभिव्यक्ति पनि हुन सक्छ । यस नाटकमा वैचारिक द्वन्द्व प्रबल छ । हार्दिक वा भावात्मक द्वन्द्व कम छ । मनोवैज्ञानिक द्वन्द्व भने प्रयाप्त मात्रामा पाइन्छ । प्रह्लाद र कशिपुको द्वन्द्व उनीहरूको अहमको द्वन्द्व हो । कशिपुलाई उसको अहमले आक्रामक प्रतिशोधी, हिंसक, शक्तिशाली बनाएको छ भने प्रह्लादलाई त्यसभन्दा विपरीत भएर ठूलो हुने गराएको छ । यसरी यिनै द्विपक्षीय पात्रीय द्वन्द्वले भौतिकता, आध्यात्मिकता, ज्ञान, विज्ञान, सत्य असत्य, धर्म अधर्म, भक्ति र भक्तिविहीन शुष्क नीरस हतास हतप्रभ जीवन विचको द्वन्द्वलाई राम्ररी समेटेको छ । यसरी वैचारिक द्वन्द्व प्रयोगका दृष्टिले प्रह्लाद समको उत्कृष्ट नाटक ठहर्छ ।

५.४ दार्शनिक वा वैचारिक पक्ष

श्रीमद्भागवत पुराणको सातौं स्वन्धको पौराणिक कथावस्तुलाई केही नवीनता प्रदान गरेर वि.स. १९९५ मा समद्वारा लेखिएको 'प्रह्लाद' नाटक मूलत एक उच्च वैचारिक दार्शनिक नाटक हो । विचारको प्रखरता, दार्शनिक गम्भीरता वा बौद्धिक तीव्रता नै प्रह्लाद नाटकको विशिष्ट मूल्य हो । दुई महान विचारहरूको द्वन्द्वलाई यस नाटकले अँगालेको छ र दार्शनिकता नै यसको सर्वस्व हो भन्न सकिन्छ । दुई सभ्यताका वैचारिकताहरू जब जीवन भूमिमा भिड्छन् 'प्रह्लाद' जन्मिन्छ । यही बौद्धिक प्रतिपादन नै प्रह्लादको दार्शनिकता हो (त्रिपाठी, २०२८ : १४८) । दुई सभ्यता अथवा दुई जीवन दृष्टिको असामान्य प्रस्तुतीकरण हो 'प्रह्लाद' । प्रह्लादको दार्शनिकताको प्रौढता यसैमा छ । प्रह्लाद र शिरण्यकशिपु दुबैलाई विचार, सङ्कल्प र सक्रियताका दृष्टिले अत्यन्त दरिलो बनाएर सम दुई आस्तिक-नास्तिक दर्शनहरूको युद्धभूमिका रूपमा 'प्रह्लाद' नाटक लेखिरहेका छन् । यही नै प्रह्लाद नाटकको दार्शनिकता हो (त्रिपाठी, २०२८ : १४९) ।

प्रह्लाद नाटक समको प्रथम वैचारिक वा दार्शनिक नाटक हो । यस नाटकमा प्रयोग भएका प्रमुख पात्रहरूमा प्रह्लाद आस्तिक दर्शनको र शिरण्यकशिपु नास्तिक दर्शनको प्रतीकको रूपमा आएका छन् । यसका अतिरिक्त प्रह्लादको पक्षमा रहेका रोध, फेन, तुमुल, सागरी, सतारू, नारद, ब्रह्माले ज्ञान वादको र शिरण्यकशिपुको पक्षमा रहेका विप्रचित, चक्रमूर्ति, सिंहिका, हला, शण्डले विज्ञानवादको स्वीकार गरेका छन् । नाटकको सुरुदेखि अन्त्यसम्म सत् र असत् आस्तिक र नास्तिक ज्ञानवादी र विज्ञानवादी पात्रहरू आ-आफ्नो विचारमा अडिग छन् । विज्ञानले जति नै आविस्कार गरे पनि त्यसले आत्मालाई चिन्न नसकेको हुँदा जीवनको अन्तिम समयमा रोएर संसारलाई छोड्छ भने ज्ञानका पक्षपातीहरूले आत्मा कहिल्यै मर्दैन आत्माको देहसंग वियोग हुने मात्र हो भन्ने बुझेको हुँदा हाँसा-हाँसी मृत्युलाई वरण गर्दछन् । त्यसैले समले यस नाटकमार्फत भन्दछन् :

'ज्ञान मर्दछ हाँसेर रोई विज्ञान मर्दछ' ।

प्रह्लाद नाटकमा सम गीताको कर्मयोगबाट प्रभावित छन् र स्वरूप समाजको निर्माणका लागि आफ्नो आत्मालाई चिन्ने प्रयास गर्नुपर्छ र निष्काम कर्मयोग गर्दै अगाडि बढ्नुपर्छ भन्दै भौतिक दर्शन वाह्यज्ञान हो भने आध्यात्मिक दर्शन आन्तरिक ज्ञान हो भन्ने पुग्दछन् । प्रह्लाद र कशिपुको द्वन्द्व नाटकको वैचारिक निष्कर्ष हो । समले प्रह्लादको माध्यमबाट आध्यात्मवादलाई चिनाएका छन् । हिरण्यकशिपुका माध्यमबाट भौतिकवादलाई चिनाएका छन् । नाटकको सुरुदेखि अन्त्यसम्म आध्यात्मवादको विजय र भौतिकवादको पराजय देखाएका छन् । यही आध्यात्मवादको विजय र भौतिकवादको पराजय नै यस नाटकको दार्शनिक वा वैचारिक पक्ष हो । हिरण्यकशिपु प्रह्लादको शरणमा परेर मरेको छ । प्रह्लादका सामुन्ने हिरण्यकशिपुले हार स्वीकार गर्नु भौतिकवादले हार स्वीकार गर्नु हो । विज्ञानले नमुचिको देहलाई बचाउँन नसक्नु, पहाडबाट खसाल्दा प्रह्लाद बाँच्नु, प्रह्लाद सुतेको ठाउँमा सर्प छोड्दा प्रह्लाद बाँचेर सर्प मर्नु, प्रह्लादलाई आगोमा डहाउन खोज्दा रोध डह्नु, प्रह्लाद हरिभजनमा व्यस्त रहनु । हिरण्यकशिपुले प्रह्लादलाई खम्बामा बाँधेर मार्न खोज्दा खम्बा ढलेर किचिदा आफ्नो हार स्वीकार गरी प्रह्लादको शरणमा पर्दै दुःखपूर्ण मृत्युलाई वरण गर्नु सबै भौतिकवादको पराजय र आध्यात्मवादको विजय हो (त्रिपाठी, २०२८ : १४९-१५०) त्यसैले यस नाटकको वैचारिक वा दार्शनिक पक्ष भन्नु नै भौतिकवादको पराजय र आध्यात्मवादको विजय हो । विज्ञानको जे जस्तो प्रगति भए पनि त्यो विज्ञानले एक न एक दिन ज्ञानवादका सामुन्ने आफ्नो दुःखद पराजय स्वीकार्नु पर्छ भन्ने वैचारिक वा दार्शनिकता यस नाटकमा व्यक्त भएको छ ।

५.५ सङ्ख्यात्मक दृष्टिले अधिक

प्रह्लाद नाटक कथावस्तु प्रधान द्वन्द्वात्मक प्रखर भएको नाटक हुनुका साथै यसमा पात्रीय चरित्रविधान अत्यन्त प्रभावकारी एवम् आकर्षण र ओजस्वी हुन पुगेको छ । बहुदपात्रको संयोजन भएको यस नाटक काव्यात्मक रूपले वैचारिक उत्कर्ष प्रतिनिधित्व गर्ने पात्रसँग देखापर्दछ । यस नाटकमा पात्रहरूको सङ्ख्या अत्यधिक रहेको पाइन्छ । देव दानवजस्ता दुईवटा सभ्यता अटाउन पुगेको यस नाटकमा पात्रहरू व्यक्तिकेन्द्री हुनुभन्दा प्रतिनिधिमूलक र वर्गगत उद्देश्य संवहन गरेर अघि बढिरहेको

भेटिन्छ । प्रतिनिधिकेन्द्री र वर्गगत यस्ता चरित्रमा विचारको प्रबलतासँगै त्यो वैचारिक प्रबलताले द्वन्द्वात्मक तीब्रताको वातावरणलाई प्रभावकारी, ओजस्वी र आकर्षण एवम् गूढ भम्भीर गहनता प्रस्तुत गरेको छ । नाटकमा पात्रहरू धेरै हुनु राम्रो होइन । यसमा पनि यति नै सङ्ख्या हुनुपर्दछ भन्न सकिन्न तर पात्रको बहुलताले गर्दा नाटकीय केन्द्रीयतामा र उद्देश्योन्मुखतामा आघात पर्न जान्छ, जसले गर्दा नाटकीय प्रभाव दुरगामी र चिरस्थायी हुन सक्दैन (थापा, २०५० : ८३) । संस्कृत नाटकमा पात्रको बहुलता पाइन्न त्यस्तै आजको आधुनिक नाटकमा पनि धेरै पात्रको समावेश गर्नु उपयुक्त हुँदैन । नाटकमा सकेसम्म कम पात्र हुनु समुचित देखिन्छ (थापा, २०५० : ८३) । समको यस नाटकमा यस्तो खाले धेरै पात्रको प्रयागले नाटक नै नमिलेको भेटिँदैन धेरै पात्र भएपनि नाटकको अस्तित्व खलबलिएको पाइँदैन ।

प्रह्लाद समको पाँच अङ्क र सोह्र दृश्यमा संरचित पौराणिक विषयवस्तुमा आधारित नाटक हो । प्रमुख सहायक र गौण गरी यसमा चार दर्जनजति (४५) पात्रको प्रयोग भएकाले यसलाई पात्रबहुल नाटकका रूपमा लिन सकिन्छ । यस नाटकमा देव, दानव र मान्छे गरी तीन प्रकारका पात्रहरूको प्रयोग भएको छ । प्रह्लाद, हिरण्यकशिपु, नारद, ब्रह्मा, विष्णु, हिरण्याक्ष, नमुचि, शकुन, शतशिर, सगण, विप्रचित, चक्रमूर्ति, हला, रोध, सुशिर, सल्हाद, अनुल्हाद, ल्हाद, राहु, जयबाहु, बधुबाहु, शण्ड, अर्मक, तमुल, फेन, रौमक, समाहु, सुवाण र अरू दानवहरू पुरुष पात्र हुन भने सागरी, कयाधु, रूधाभानु, सिंहिका, शतारू, कृति, सुर्म्या, धमनि यया र मायावी स्त्री पात्र हुन् । यी मध्ये ब्राह्मणदेवहरू, दैत्यबालकहरू र अरू दानवहरू जातिवाचक नाम भएका वा समूहवाचक हुन भने यी बाहेकका पात्रहरू व्यक्तिवाचक नाम भएका देखा पर्छन् । विष्णु, यमराज, वरूण र शुक्राचार्य, हिरण्याक्ष, नमुचि र इन्द्र नेपथ्य पात्र हुन् भने यी बाहेक अरू सबै मञ्च पात्रभिन्न पर्दछन् । यसरी नाटककार बालकृष्ण समले देवता, दानव र मान्छे गरी तीन प्रकारका पात्रहरूको प्रयोग प्रह्लाद नाटकमा अत्याधिक मात्रामा गरेका छन् । पात्रहरूले आफ्ना स्थानमा रही आफ्नो कार्य सफल पार्ने भएकाले पनि यस नाटक पात्रीय हिसाबले सफल नै देखिन्छ ।

छैठौं परिच्छेद

निष्कर्ष

नाटककार बालकृष्ण समका नाटकमा पात्रचयनका स्रोतहरू समाज, पुराण, इतिहास रहेका छन् । प्रह्लाद नाटकमा पात्रचयनको स्रोत पनि समले समाज, पुराण र इतिहासबाटै ल्याएका छन् । समको प्रह्लाद नाटक श्रीमद्भागवत् पुराणको सातौं स्कन्धको पौराणिक कथावस्तुलाई केही नवीनता दिएर लेखेको नाटक भएकाले यसका पात्रहरू पौराणिक खालका छन् । यस नाटकलाई केही नवीनता दिने क्रममा समले सामाजिक तथा आफ्ना मौलिक खाले पात्रको प्रयोग गरेका छन् । यो नाटक पद्यात्मक नाटक हो । यस नाटकको चरित्रसृष्टि मूलतः आदर्शवादी र आध्यात्मिक चेतनाबाट अनुप्रेरित रहेको देखा पर्छ । यसमा पौराणिक परिवेश र पात्रको पहिचानलाई जोगाउँदै युगीन परिवेशलाई कलात्मक रूपमा प्रक्षेपण गर्ने काम भएको छ । यो नाटक पौराणिक भए पनि मूल पात्रको चरित्रलाई विश्वासनीय र सबल बनाउनका लागि कतिपय ठाउँमा आवश्यक संशोधन र केही सामाजिक तथा मौलिक पात्रको प्रयोग भएको छ । यसमा देवता, दानव र मान्छे गरी तीन प्रकारका पात्रहरू छन् । ती मध्ये केही पौराणिक हुन् भने केही पात्रहरू समका आफ्नै मौलिक हुन् ।

यस नाटकको पात्रविधान पूर्वीय र पाश्चात्य दुबै नाट्यशास्त्रबाट प्रभावित देखिन्छ । उमेरका दृष्टिले यस नाटकमा बुढाबुढी, प्रौढ, युवा, किशोर एवम् बाल गरी विभिन्न समूहका पात्रहरूको कथावस्तु र परिवेश अनुसार प्रयोग भएको छ । पति-पत्नी, छोरा-छोरी, आमा-बुबा, दिदी-भाइ, दाजु-भाइ लगायतका विभिन्न पारिवारिक सम्बन्ध भएका पात्रहरूको प्रयोग यस नाटकमा भएको छ । यस नाटकमा अझ बढी बाल पात्रको प्रयोग भएको छ । प्रह्लाद नाटकका पात्रहरूको आर्थिक स्तर उच्चवर्गीय र मध्यमवर्गीय नै देखापर्दछ । यसका पात्रहरूमा आर्थिक समस्या भन्दा प्रणय, मानवता र राष्ट्र प्रेममा नै आधारित देखिने गरेको पाइन्छ । यसै गरी पात्रहरूमा पाइने द्वन्द्व वैचारिक, जातिगत, प्रणय र देशप्रेमसँग सम्बन्धित देखिन्छन् । यसका पात्रहरूमा ज्ञान विज्ञान वा आस्तिकता र नास्तिकताको पक्षलाई लिएर द्वन्द्व देखा पर्दछ । साथै यस

नाटकमा दुई पक्षबिचको सङ्घर्षलाई महत्त्व दिएको हुँदा पात्रहरू स्वभाविक रूपमा दुई वर्गमा बाँडिएका देखिन्छन् र असत र सत् पक्षको द्वन्द्वलाई लिएर सत् पक्ष वा ज्ञान पक्षको विजय भएको देखाएका छन् । सत् पात्रको विजय गराउनमा सम धर्म, न्याय र सत्यको विजयमा जोड दिएका छन् । प्रह्लाद नाटकमा देखा पर्ने पात्रहरू आदर्शवादी देखिन्छन् । यसमा पात्रका माध्यमबाट तत्कालीन युगीन परिवेश, अन्तर्द्वन्द्व राष्ट्रिय समस्या लगायतका कुराहरू देखाउन खोजिएको छ । देशप्रेम, वीरता, धीरता, दया, क्षमा, शान्ति, मानवता र प्रेमजस्ता पक्षलाई आदर्श पात्रले विशेष रूपमा आत्मसात् गरेका छन् भने आदर्शच्युत पात्रहरूले अहङ्कार, हिंसा, पदलोलुपता, स्वार्थ, देशद्रोही, षड्यन्त्र, प्रतिशोध र विश्वासघातलाई बढी महत्त्व दिएका छन् ।

पात्रीय विविधता र बहुलता समको नाट्य शिल्पको प्रमुख पहिचान हो । त्यसैले यस नाटकमा पनि भिन्न भिन्न विशेषता भएका थुप्रै पात्रहरूको सिर्जना भएको छ । यसमा उद्धारक र मार्गदर्शक पात्रको पनि प्रयोग भएको छ । ब्रह्मा, विष्णु र नारदजस्ता दैवीपात्रहरू प्रेरक र उद्धारक बनेर आएका छन् । आफ्ना मित्रलाई आपतको बेलामा भरपुर सहयोग गरेर यिनीहरूले प्रेरक र उद्धारक व्यक्तित्वको राम्रो परिचय दिएका छन् । त्यसै गरी यस नाटकमा समन्वयवादी र सम्भौतावादी पात्रहरूको सृष्टि गरेर आफूलाई सम्भौता वादी नाटककारका रूपमा समले आफ्नो परिचय दिन खोजेका छन् । सम्भौता र समन्वयबाट नै यस नाटकको अन्त्य भएको छ । त्यसै गरी यस नाटकका पात्रहरूमा कर्मनिष्ठ, साहसिकता, सहनशीलता र आध्यात्मिक चेतनाको प्रबलता पइन्छ । प्रह्लादमा कर्मनिष्ठता र साहसिकता भेटिन्छ भने सुरुचि, सागरी जस्ता नारी पात्रहरूमा सहनशीलता भेटिन्छ । त्यसै गरी यस नाटकमा पुरुष पात्रकै अधिकता भेटिन्छ । यसका पात्रहरूमा कठोर एवम् कोमल दुबै किसिमका पात्रहरूको प्रयोग भएको छ । खास गरी पुरुष पात्रहरूमा कठोर प्रवृत्ति र नारी पात्रहरूमा कोमल प्रवृत्ति देखिन्छ । कुनै नारी पात्र पनि कठोर प्रवृत्तिका देखिन्छन् । खासगरी पुरुष पात्र नै मुख्य पात्रका रूपमा देखिन्छन् ।

प्रवृत्तिका दृष्टिले यस नाटकमा अनुकूल र प्रतिकूल गरी दुबै किसिमका पात्रहरूको प्रयोग भएको छ । प्रतिकूलभन्दा अनुकूल प्रवृत्ति भएका पात्रहरूकै आधिक्य

पाइन्छ । कुनै पात्र सुरुदेखि अन्त्यसम्म नै प्रतिकूल र कुनै अनुकूल देखिन्छन् भने कुनै पात्र प्रतिकूलबाट अनुकूलतिर फर्केर भेटिन्छ । स्वभावका दृष्टिले गतिशील र गतिहीन गरी दुबै किसिमका पात्रहरूको प्रयोग भएको देखिन्छ । त्यस्तै जीवन चेतनाका आधारमा पनि वर्गगत र व्यक्तिगत गरी दुई किसिमका पात्रको प्रयोग भएको छ । यस नाटकमा व्यक्तिगत भन्दा वर्गगत पात्रहरूकै आधिक्य बढी भएको भेटिन्छ । आसन्नताका आधारमा हेर्दा नेपथ्य र मञ्चीय गरी दुई किसिमका पात्रहरू छन् तर नेपथ्य भन्दा मञ्चीय पात्रनै बढी प्रयोग भएको छ । नेपथ्य पात्रले पनि आफ्नै किसिमले सहयोग पुऱ्याइरहेका छन् भने मञ्चीय पात्रले मञ्चमै उभिएर आफ्नो काम पुरा गरेका छन् । कुनै पात्र मञ्चमा बढी देखिएका छन् भने कुनै कम देखिएका छन् । त्यसैगरी आवद्धताका आधारमा पात्रहरू बढ्नै छन् । जति पनि पात्र छन् तिनीहरूलाई हटाउदा कथावस्तु खज्मजिने हुँनाले पात्रहरू मुक्त भन्दा बढ्नै देखा परेका छन् ।

पात्रहरूले निर्वाह गरेको भूमिका वा कार्यमूल्यका आधारमा पात्रहरू प्रमुख, सहायक र गौण गरी तीनवटै किसिमका पात्रहरूको प्रयोग भएको छ । यसमा प्रह्लाद र हिरण्यकशिपुलाई प्रमुख पात्र मानिएको छ भने अन्य पात्रहरूलाई सहायक र गौण पात्रको रूपमा हेर्न सकिन्छ । यी दुई पात्रमध्ये नायक कसलाई मान्ने भनेर समीक्षकहरूमा विवाद पनि रहेको छ । नायकत्व सम्बन्धमा विभिन्न समीक्षकहरूले आ-आफ्नै धारणा प्रस्तुत गरेका छन् । तारानाथ शर्मा, रत्नध्वज जोशी आदिले शक्तिशाली बलवान हिरण्यकशिपु हुँदाहुँदै पनि अन्त्यमा गएर लुरे, जोइटिङ्गे प्रह्लादको विजयलाई देखाइनुले सम प्रह्लादको आडमा लागेर हिरण्यकशिपुको हार गराएका छन् भनेका छन् । उनीहरूका अनुसार नाटकको मूलतत्त्व द्वन्द्व हो र द्वन्द्व तीव्र पार्ने विपक्षी पात्रहरू दरिला, खदिला हुनुपर्दछ तर यस नाटकमा बलियो, पत्यारिलो दरिला, खदिला, प्रह्लाद नभएर हिरण्यकशिपु भएकाले यस नाटकको नायक हिरण्यकशिपु हुनुपर्ने धारणा राखेका छन् । त्यसै गरी प्रह्लादलाई नायक मान्नुपर्ने धारणा राख्ने समीक्षकहरू पनि छन् । कृष्ण गौतम, केशवप्रसाद उपाध्याय, हिमांशु थापा, ईश्वरीप्रसाद गैरे आदिले प्रह्लादलाई नै नायक मानेका छन् । उनीहरूले बलियो भएर मात्र हुँदैन शस्त्रास्त्रको प्रयोग भन्दा पनि बुद्धिलाई अगाडि सार्नुपर्ने धारणा राखेका छन् । मान्छेमा हुनुपर्ने गुण

वा असल व्यक्तिमा हुनुपर्ने गुण प्रह्लादमा भएकाले यस नाटकको नायक हिरण्यकशिपु नभएर प्रह्लादनै भएको कुरा व्यक्त गरेका छन् । पात्रले खेलेका भूमिका कथावस्मत्तु आदिलाई मध्यनजर गर्दा यस नाटकको नायक प्रह्लादलाई नै मान्न सकिन्छ । प्रह्लादमा विचारको प्रखरता, दार्शनिक गम्भीरता वा बौद्धिक तीव्रता पाइन्छ भने कशिपुमा परपीडन, आक्रामक, मुमूर्षाजस्ता वृत्ति पाइने हुनाले यस नाटकको नायकका रूपमा प्रह्लादलाई लिन सकिन्छ । शान्ति स्थिरता, धैर्य र उदारता प्रह्लादमा छ भने भङ्किलो व्यक्तित्व, उग्रस्वभाव र वैज्ञानिक उन्नतीमा चाख हिरण्यकशिपुमा देखिन्छ । त्यसैगरी प्रह्लाद आस्तिक, आध्यात्मिक बौद्धिक, विष्णुप्रेमी, जीवनवादी, शान्तिप्रिय, मानवतावादी, कुलद्रोही, शक्तिहीन तर निर्देशित, लगनशील हठी समन्वयवादी, कर्मयोगी, तार्किक निडर, अहिंसावादी, आर्यधर्म र संस्कृतिको अनुयायी पात्रको रूपमा देखिन्छ भने हिरण्यकशिपुमा प्रह्लादमा भएका गुणहरूको विपरीत अथवा अवगुणहरू छन् । त्यसैले पनि नाटकको नायकको रूपमा प्रह्लादलाई लिन सकिन्छ ।

नायकका शोभा, विलास, माधुर्य, गाम्भीर्य, धैर्य, आहार्य आदि गुण प्रह्लादमा पाइन्छ । ऊ आफूलाई जस्तोसुकै अवस्था परे पनि सहन सक्ने क्षमता भएको पात्र हो । त्यसैगरी ऊ धीरोद्घात, धीरललित, धीरप्रशान्त स्वभाव भएको पात्र हो तर हिरण्यकशिपु भने आफूलाई घमण्डी ठान्ने खालको पात्र हो । त्यसैले नाटकमा हुनु पर्ने गुण सबै प्रह्लादमा भएको र हिरण्यकशिपुमा खलनायकमा हुनुपर्ने गुण भएकाले यस नाटकको नायकका रूपमा प्रह्लादलाई लिन सकिन्छ । सम स्वयम्ले प्रह्लादलाई गान्धीको संज्ञा दिएका छन् र हिरण्यकशिपुलाई हिट्लर भनेका छन् । समले भने अनुसारको व्यवहार नाटकमा देखिएको हुनाले पनि नायक प्रह्लाद नै हो । विभिन्न किसिमका वैज्ञानिक शस्त्रास्त्रको प्रयोग भन्दा पनि बौद्धिक ज्ञानले नै संसार चलाउन सकिन्छ । नयाँ नयाँ कुराहरूको आविस्कार भएर मात्र हुँदैन । त्यसलाई प्रयोगमा ल्याउन सक्ने बुद्धि पनि चाहिन्छ भन्ने खालको सन्देश प्रह्लाद नाटकमा प्रह्लादबाट पाउन सकिन्छ । नायकमा हुनुपर्ने गुण सबै प्रह्लादमा भएकाले र नाटककार सम स्वयम् आफैले नायक किटान गरी पठाएका हुनाले यस नाटकको नायकका रूपमा हामी प्रह्लादलाई मान्न सक्छौ ।

प्राप्ति

१. बालकृष्ण समले ऐतिहासिक सामाजिक र पौराणिक नाटक लेखने क्रममा प्रह्लाद (१९९५) प्रकाशन गरेका हुन् ।
२. समको प्रह्लाद पौराणिक नाटक हो ।
३. प्रह्लाद नाटक श्रीमद्भागवत पुराणको पौराणिक कथावस्तुलाई केही नवीनता दिएर लेखिएको नाटक हो ।
४. यस नाटकका पात्रहरू पौराणिक हुन् र समले कतिपय पात्रहरू मौलिक पनि राखेका छन् ।
५. समले पुराणको पात्रलाई मौलिक रूपमा राखेका छन् ।
६. प्रह्लादमा देवता, दानव र मान्छे गरी ३ किसिमका पात्रहरूको प्रयोग भएको छ ।
७. यसमा प्रमुख, सहायक र गौण गरी ३ प्रकारका पात्रहरूले आ-आफ्नो ठाउँमा कार्यभूमिका निभाएका छन् ।
८. यस नाटकका पात्रहरू दुई पक्षमा (ज्ञान र विज्ञान वा अध्यात्मवाद र भौतिकवाद) विभाजित छन् ।
९. प्रह्लाद ज्ञानपक्ष र हिरण्यकशिपु विज्ञानपक्ष भएर नाटकको सुरूदेखि अन्त्यसम्म आ-आफ्नो अडानमा दृढ रहेका छन् ।
१०. यस नाटकमा ज्ञान र विज्ञानको द्वन्द्व बाबुछोराका माध्यमबाट देखाइएको छ ।
११. प्रह्लादका माध्यमबाट अध्यात्मवाद र हिरण्यकशिपुका माध्यमबाट भौतिकवादलाई चिनाइएको छ ।
१२. ज्ञानविज्ञानविचको वैचारिक सङ्घर्षलाई यस नाटकमा प्रस्तुत गरिएको छ ।
१३. अन्त्यमा ज्ञानपक्ष प्रह्लादको जीत र विज्ञान पक्ष हिरण्यकशिपुको हार देखाइएको छ ।
१४. यस नाटकका पात्र प्रह्लादको विजय भनेको ज्ञानको विजय हो र यसले आर्य सभ्यताको रक्षा गराउनु भन्ने सन्देश दिन खोजेको छ ।

१५. नाटकीय फलप्राप्तिको लागि नाटकीय पुरुषार्थलाई भन्दा अन्य मुख्य सहायक पात्रहरूको भूमिकालाई प्रमुख तुल्याइएको छ र आफ्नै पुरुषार्थलेभन्दा दैवी पात्रको कृपाद्वारा विजय भएको छ ।
१६. यस नाटकमा नारी पात्रभन्दा पुरुष पात्रको भूमिका बढी देखिन्छ र प्रमुख पात्रहरू पनि पुरुष पात्र नै छन् । नारी पात्र सहायक पात्रका रूपमा आएका छन् ।
१७. यो कथा प्रह्लादको कथा हो र प्रह्लादलाई नै केन्द्रमा राखेर अरु पात्रहरूको प्रयोग गरिएको छ ।
१८. यस नाटकमा हिरण्यकशिपु राणाशासन र प्रह्लाद पित्सिएका आम जनताका प्रतिनिधिका रूपमा देखाइएको छ ।
१९. प्रह्लाद नाटक चरित्रका दृष्टिले सफल नाटक हो ।

सन्दर्भसामग्री सूची

पुस्तक सूची

अधिकारी, हेमाङ्गराज र बट्टीविशाल भट्टराई (२०६३). प्रयोगगात्मक नेपाली शब्दकोश (दोस्रो सं.). काठमाडौं : विद्यार्थी प्रकाशन प्रा.लि. ।

आचार्य, कृष्णप्रसाद र ईश्वरीप्रसाद गैरे (२०५९). आधुनिक नेपाली नाटक र फुटकर कविता. काठमाडौं : न्यू हिरा बुक्स इन्टर प्राइजेज ।

आप्टे, वामन शिवराम (सन् १९८४). संस्कृत हिन्दी कोश. दिल्ली : मोतीलाल बनारसी दास ।

अब्राम्स, एम. एच. (सन् २००४). ए. ग्लोसरी अफ लिटरेटरी टर्म्स (सातौं सं.). सिङ्गापुर : थोमस एसिया प्रा.लि. ।

उपाध्याय, केशवप्रसाद (२०४०). साहित्य प्रकाशन (तेस्रो सं.). ललितपुर : साभा प्रकाशन ।

..... (२०५०). विचार र व्याख्या (दोस्रो सं.). ललितपुर : साभा प्रकाशन ।

..... (२०५२). समको दुःखान्त नाट्य चेतना (दोस्रो सं.). ललितपुर : साभा प्रकाशन ।

..... (२०५२). नाटक र रङ्गमञ्च. काठमाडौं : रूम प्रकाशन ।

..... (२०५९). नेपाली नाटक तथा रङ्गमञ्च उद्भव र विकास. काठमाडौं : विद्यार्थी पुस्तक भण्डार ।

..... (२०५६). नाटकको अध्ययन. ललितपुर : साभा प्रकाशन ।

..... (२०६१). नेपाली नाटक र नाटककार. ललितपुर : साभा प्रकाशन ।

कलउस, कर्ल.एच. र अन्य (सन् १९९१). इलिमेन्ट्स अफ लिटरेचर (चौथो सं.). लन्डन : अक्सफोर्ड युनिभर्सिटी प्रेस ।

- कोइराला, कुमारप्रसाद (२०६६). केही आधुनिक नाटक र नाटककार. काठमाडौं :
विद्यार्थी पुस्तक भण्डार ।
- गुप्ता, दिनेश कुमार (सन् ?). पाश्चात्य नाट्य दृष्टि और जयशंकर प्रसाद के नाटक.
दिल्ली : ईशा ज्ञानदीप ।
- गौतम, कृष्ण (२०५०). आधुनिक आलोचना अनेक रूप अनेक पठन. ललितपुर :
साभा प्रकाशन ।
- जोशी, रत्नध्वज (२०३७). नेपाली नाटकको इतिहास. काठमाडौं : ने.रा.प्र.प्र. ।
- त्रिपाठी, वासुदेव (२०२८). विचरण. काठमाडौं : भानु प्रकाशन ।
- (२०४८). पाश्चात्य समालोचनाको सैद्धान्तिक परम्परा (भाग-१, तेस्रो
सं.). ललितपुर : साभा प्रकाशन ।
- थापा, हिमांशु (२०५०). साहित्य परिचय (चौथो सं.). ललितपुर : साभा प्रकाशन ।
- प्रधान, कृष्णचन्द्रसिंह (२०५२). नेपाली उपन्यास र उपन्यासकार (तेस्रो सं.). ललितपुर
: साभा प्रकाशन ।
- पोखरेल, भानुभक्त (२०४०). सिद्धान्त र साहित्य. विराटनगर : श्याम पुस्तक भण्डार ।
- फोर्स्टर, ई.एम. (सन् १९९०). एस्पेक्ट अफ द नोबेल. लन्डन : पेगुन बुक्स ।
- बराल, कृष्णहरी र नेत्र ऐटम (२०५६). उपन्यास सिद्धान्त र नेपाली उपन्यास.
ललितपुर : साभा प्रकाशन ।
- भट्टराई, गोविन्दप्रसाद (२०३९). भरतमुनि नाट्यशास्त्र. काठमाडौं : ने.रा.प्र.प्र. ।
- भण्डारी, पारसमणि र अन्य (२०६४). नेपाली गद्य र नाटक. काठमाडौं : विद्यार्थी
पुस्तक भण्डार ।
- मलिक, शान्ति (सन् १९९४). नाट्य सिद्धान्त विवेचना. दिल्ली : ज्ञान भारती ।
- वर्मा, धिरेन्द्र र अन्य (सन् १९८५). हिन्दी साहित्यकोश (तेस्रो सं.). बनारस :
ज्ञानमण्डल लि. ।
- शर्मा, तारानाथ (२०५०). सम र समका कृति (पाँचौं सं.). ललितपुर : साभा प्रकाशन ।

..... (२०५१). नेपाली साहित्यको इतिहास (तेस्रो सं.). काठमाडौँ : नवीन प्रकाशन ।

शर्मा, मोहनराज (२०४०). नेपालीका केही आधुनिक साहित्यकार (दोस्रो सं.). काठमाडौँ : साहयोगी प्रेस ।

..... (२०५५). समकालीन नेपाली समालोचना : सिद्धान्त र प्रयोग. काठमाडौँ : ने.रा.प्र.प्र. ।

..... (२०४८). शैली विज्ञान. काठमाडौँ ने.रा.प्र.प्र. ।

शर्मा, मोहनराज र खगेन्द्रप्रसाद लुइटेल् (२०६१). पूर्वीय र पश्चात्य साहित्य सिद्धान्त. काठमाडौँ : विद्यार्थी पुस्तक भण्डार ।

..... (२०६६). शोधविधि (चौथो सं.). ललितपुर : साभा प्रकाशन ।

श्रेष्ठ, दयाराम र मोहनराज शर्मा (२०४०). नेपाली साहित्यको संक्षिप्त इतिहास (दोस्रो सं.). ललितपुर : साभा प्रकाशन ।

सम, बालकृष्ण (२०६८). प्रह्लाद (नवौँ सं.). ललितपुर : साभा प्रकाशन ।

हृदयचन्द्रसिंह प्रधान (२०३६). केही नेपाली नाटक (चौथो सं.). ललितपुर : साभा प्रकाशन ।

पत्रपत्रिका सूची

उपाध्याय, केशवप्रसाद (२०४९). 'नाटकमा द्वन्द्वको स्थान र प्रह्लादको द्वन्द्वविधान'. प्रज्ञा. (वर्ष २१, पूर्णाङ्क ७६, पृ. १०४-११३) ।

उपाध्याय, घनश्याम (२०५७). 'नाटक शिक्षण'. वाङ्मय. (वर्ष ९, पूर्णाङ्क ९, पृ. ५६-६२) ।

थापा, हिमांशु (२०४०). 'बालकृष्ण समका नाटकमा बालपात्र'. रेश्मी. (वर्ष १, अङ्क ३, पृ. ६-११) ।

पोखरेल, रामचन्द्र (२०५१). 'नाटककार बालकृष्ण सम र उनको प्रह्लाद नाटक'.

दृष्टिकोण. (वर्ष १, अङ्क १, पृ. ३६-४७) ।

पौडेल, योगराज (२०३१). 'प्रह्लाद नाटक : केही विशेषता'. रूपरेखा. (वर्ष १४, अङ्क

१२, पृ. १६-२२) ।

मैनाली युवराज (२०४४). 'प्रह्लादमा प्रतिबिम्बित सम'. रूपरेखा. (वर्ष २८, अङ्क ९,

पृ. ३५-४३) ।

शोधपत्र सूची

अर्याल, पोष्ठराज (२०६३). *प्रेमपिण्ड नाटकमा पात्रविधान*. अप्रकाशित स्नातकोत्तर

शोधपत्र. नेपाली केन्द्रीय विभाग, त्रि.वि., कीर्तिपुर ।

गौतम, नरहरी उपाध्याय (२०६६). *बालकृष्ण समका नाटकमा पात्रविधान*. विद्याविरिधि

शोधप्रबन्ध. त्रि.वि., मानवीकी तथा सामाजिक शास्त्र सङ्काय, पृथ्वीनारायण

क्याम्पस पोखरा ।

मैनाली, युवराज (२०४०). *नाटककार बालकृष्ण सम र उनको प्रह्लाद*. अप्रकाशित

स्नातकोत्तर शोधपत्र, नेपाली केन्द्रीय विभाग, त्रि.वि., कीर्तिपुर ।

श्रेष्ठ, भीमप्रसाद (२०५९). *प्रह्लाद नाटकको कृतिपरक अध्ययन*. अप्रकाशित

स्नातकोत्तर शोधपत्र. नेपाली केन्द्रीय विभाग, त्रि.वि., कीर्तिपुर ।