

## पहिलो परिच्छेद

### शोध परिचय

#### १.१. विषय परिचय

प्रस्तुत शीर्षक पचासको दशकका नेपाली नाटकको सर्वेक्षणमा मूलत दुई मुख्य विषय रहेको छ : (१) पचासको दशकका नेपाली नाटकको विधागत उपस्थिति (२) पचासका दशकका मुख्य नाटककारको नाट्य कृतिको परिचय । पहिलो पक्ष नेपाली नाटकको विकासक्रम र सोही क्रममा २०५० देखि २०५९ सालसम्मका नाट्य विधाको विधागत उपस्थितिसँग सम्बन्धित रहेको छ । दोस्रो पक्षसँग सम्बन्धित रहेर २०५० देखि २०५९ सालसम्मका प्रकाशित नाटक मध्येबाट मुख्य नाटककारहरूको सामान्य परिचय प्रस्तुत गरिएको । यस कालखण्डमा देखा परेका पूर्ववर्ती दशक (चालिस, तीस आदि) का नाटककारहरू अशेष मल्ल, सरुभक्त, मोदनाथ प्रश्रित, शिव अधिकारी, माधव घिमिरेका साथै नवीन प्रतिभा अविनाश श्रेष्ठ, विप्लव ढकाल, पुष्प अधिकारी, गोपी सापकोटा, सुधा त्रिपाठी, अभि सुवेदी, जीवन शर्मा, कृष्ण शाह यात्री, कृष्ण उदासीजस्ता थुप्रै नाटककारहरूको उपस्थिति देखिएको छ । यी नाटककारहरूका नाट्य कृतिको उपस्थिति र सोको सर्वेक्षण गरी मुख्य प्रतिभाहरूको नाट्य कृतिको सङ्क्षिप्त परिचय प्रस्तुत गर्नु प्रस्तुत शोधको लक्ष्य रहेको छ । साहित्यका कविता, आख्यान र निबन्ध विधाजस्तै नाटकलाई एक सुदीर्घ परम्परा भएको महत्त्वपूर्ण साहित्यिक विधा मानिन्छ । नेपाली नाटकको थालनी (हास्यकदम्ब, १८५५) अनुवाद परम्पराबाट प्रारम्भ भएको हो । प्रारम्भमा संस्कृत भाषाबाट नेपाली भाषामा नाटकको अनुवाद भएको देखिएकाले नेपाली नाटकको पृष्ठभूमिगत इतिहास अनूदित परम्पराबाट विकसित भएको पाइन्छ । यसै अनूदित नाटकलाई नेपाली नाटकको पृष्ठभूमिगत इतिहास मान्ने हो भने यसले दुई सय दस वर्ष भन्दा धेरै (वि.सं. १८५५-२०६९) समय पार गरिसकेको छ । दुई शताब्दी लामो समयावधिमा नेपाली नाट्य साहित्य परम्परामा थुप्रै नाटककारहरू अनेकौँ नाट्य चिन्तन तथा धारणा सहित उदाएका छन् । उनीहरूको आगमनसँगै नेपाली नाट्य साहित्यमा पनि नयाँ नाट्य प्रविधि र अत्याधुनिक सोचको विकासको क्रमसँगै उत्तरवर्ती चरणको नेपाली नाटकको विकास भएको पाइन्छ । यसै सन्दर्भमा २०५० देखि २०५९ सालसम्म प्रकाशित भएका नाट्य कृति र

रङ्गमञ्चीय क्षेत्रमा देखा परेका नवीन प्रतिभाको अध्ययन-अनुसन्धान हुनु आवश्यक छ । प्रस्तुत शोध यसै विषयसँग सम्बन्धित रहनेछ ।

## १.२. समस्या कथन

आधुनिक नेपाली नाटकको विकासक्रमको उत्तरवर्ती चरण (२०३६) कै दशकीय कालखण्ड अन्तर्गत रहेको पचासको दशक (२०५०-२०५९) मा देखिएका नाटककार र तिनका नाट्यकृतिको अध्ययन गरी सोही कालखण्डमा देखा परेका मुख्य नाटककारका नाट्य कृतिको सङ्क्षिप्त समीक्षा प्रस्तुत गर्नका लागि *पचासका दशकका नेपाली नाटकको सर्वेक्षण* शीर्षकको प्रस्तुत शोधकार्य सम्पन्न गर्नका लागि निम्नलिखित शोध समस्याहरू रहनेछन् :

१. सर्वेक्षण अन्तर्गत नाट्यकृतिको मूल प्रवृत्ति के-कस्तो रहेको छ ?
२. प्रतिनिधि नेपाली नाटककारका प्रतिनिधि नाट्य कृतिको सामान्य परिचय के-कस्तो रहेको छ ?

## १.३. शोधकार्यको उद्देश्य

पचासको दशकको नेपाली नाटकको सर्वेक्षण नामक शोधकार्य सम्पन्न गर्नका लागि निम्नलिखित शोध उद्देश्यहरू रहनेछन् :

१. सर्वेक्षण अन्तर्गत नाट्यकृतिको मूल प्रवृत्तिको निरूपण गर्नु,
२. प्रतिनिधि नेपाली नाटककारका प्रतिनिधि नाट्य कृतिको समीक्षा प्रस्तुत गर्नु,

## १.४. पूर्वकार्यको समीक्षा

नेपाली नाट्य साहित्यको उत्तरवर्ती कालखण्ड (२०३० यता) पचासका दशकमा रचिएका नाट्य कृति र तिनका सर्जकको कालक्रमिक सर्वेक्षण गर्ने सन्दर्भमा प्रस्तुत शोधकार्य पूर्व गरिएका निकै छोटो भूमिका, समीक्षा, नाटककारका सामान्य जीवनी-व्यक्तित्व आदिका केन्द्रमा राखेर भए/गरेका छिटफुट अध्ययनलाई पूर्वकार्यको समीक्षाका रूपमा कालक्रमिक आधारमा यस प्रकार प्रस्तुत गरिएको छ :

राजेन्द्र पराजुली र विप्लव ठकालद्वारा सम्पादित **नेपाली नाटक : समसामयिक सन्दर्भ (२०५५)** नामक पुस्तकमा बाह्रवटा समसामयिक नाटकहरू सङ्कलन गरिएको छ ।

यसको भूमिकामा दयाराम श्रेष्ठले नेपाली नाटकको समकालीन सन्दर्भ भन्नु वास्तवमा काल र युगको सन्दर्भमा स्वीकार गरिएको नयाँ अध्याय हो भन्दै समकालीन नेपाली नाटकमा युगीन रङको लेपन पाइने कुरा उल्लेख गरेका छन् ।

मोहनराज शर्मा र दयाराम श्रेष्ठले **नेपाली साहित्यको सङ्क्षिप्त इतिहास (२०५६)** नामक पुस्तक प्रकाशन गरेका छन् । नेपाली साहित्यका सम्पूर्ण विधाहरूको काल विभाजनको आधार तथा विधागत इतिहासको चर्चा गर्ने क्रममा नेपाली नाटकको सङ्क्षिप्त इतिहास पनि यस पुस्तकमा दिइएको छ । नेपाली नाट्येतिहासलाई विविध चरण तथा उपचरणमा विभाजन गर्दै यसको सैद्धान्तिक तथा ऐतिहासिक आधारको चर्चा यस पुस्तकमा गरिएको छ । पछिल्लो समयमा प्रयोगशील र स्वैरकल्पनात्मक नाटकहरूको सिर्जना गरिएको कुरा पनि यस सन्दर्भमा उल्लेख गरिएको छ । नेपाली नाटकको सर्वेक्षणात्मक रेखाङ्कन गर्न प्रस्तुत अध्ययन सफल देखिएको छ ।

अशेष मल्लद्वारा सम्पादित **समसामयिक नेपाली नाटक (२०५७)** नामक पुस्तकमा उत्तरवर्ती कालखण्डका केही प्रतिनिधि नाटककारहरूका नाट्य कृतिहरूको सङ्कलन गरिएको छ । अशेष मल्लले यस पुस्तकको भूमिकामा समसामयिक नेपाली नाटकका विषयमा चर्चा गर्दै पछिल्लो समयमा लेखिएका नेपाली नाटकहरूमा परम्परागत नाट्य प्रवृत्तिभन्दा पृथक् वस्तुका नाटकहरू सिर्जना भएको कुरा उल्लेख गरेका छन् । मल्लले यस कालखण्डका नाटककारहरूले आजका यावत् समसामयिक सन्दर्भलाई उठाउँदै समसामयिक नेपाली नाटकमा कथानक तथा प्रस्तुतीकरण एवम् नाट्य शिल्पका दृष्टिले परम्परागत नाट्य लेखनभन्दा पृथक् खालको नाट्य अभियान सुरु भएको कुरा उल्लेख गरेका छन् ।

भिक्टर प्रधानले **नेपाली नाटकमा सांस्कृतिक चेतना र अन्य सन्दर्भ (२०५७)** नामक पुस्तक लेखेका छन् । विशेष गरी साहित्यको सांस्कृतिक चेतनाको अध्ययनको नमुना दिइएको यस पुस्तकमा आधुनिक नेपाली नाटकमा देखिएको सांस्कृतिक चेतनालाई विशेष रूपमा उल्लेख गरिएको छ । नेपाली साहित्यको सांस्कृतिक अध्ययन गर्ने परम्परा सुरु नभइसेकेको सन्दर्भमा यस पुस्तकलाई महत्त्वपूर्ण मान्न सकिन्छ । यसै पुस्तकमा **भोको घर** एकाङ्कीको द्वन्द्व र प्रतीकको स्वरूप बारे पनि विशेष रूपमा उल्लेख गरिएको छ । नेपाली नाटकको ऐतिहासिक पक्ष तथा ऐतिहासिक नाटकका विषयमा पनि यस पुस्तकमा विवेचना गरिएको छ ।

ईश्वर कुमार श्रेष्ठले 'नेपाली नाटकमा आधुनिक काल : प्रमुख धारा र प्रवृत्तिहरू' शीर्षकमा **समकालीन साहित्य** (२०५८) नामक पत्रिकामा नेपाली नाटकको ऐतिहासिक सर्वेक्षण गर्दै आधुनिक नाटक साहित्यका प्रवृत्ति तथा विशेषताहरूलाई मूल्याङ्कन गर्ने प्रयास गरेका छन् । यसमा नेपाली नाटकको इतिहासलाई विविध किसिमले विभाजन गर्ने क्रममा २०३७ पछिको समयावधिलाई प्रस्तुत गर्दै पचास र सोको आसपासका कालखण्डमा विशेष गरी ध्रुवचन्द्र गौतम, मोहनराज शर्मा, गोपाल पराजुली, शिव अधिकारी आदिजस्ता नाट्य प्रतिभाहरू नाटक लेखनमा क्रियाशील रहेको कुरा पनि उल्लेख गरेका छन् ।

रमेश प्रसाद भट्टराईद्वारा 'नेपाली प्रगतिवादी नाटक : परम्परा, विकास र सम्भावना' शीर्षकमा **प्रलेस** (२०५९) पत्रिकामा प्रगतिवादी नेपाली नाटकको परम्परा, विकास र सम्भावनालाई केलाउँदै २०३० पछिको प्रयोगवादी भनिने नाट्यधारा नै अहिलेको मूल नाट्यधारा हो भनेका छन् । यसक्रममा भट्टराईले प्रस्तुत लेखमा पश्चिमका विभिन्न किसिमका प्रयोगलाई भित्र्याउने क्रममा मोहनराज शर्मा, ध्रुवचन्द्र गौतम, अशेष मल्ल, गोपाल पराजुली, शिव अधिकारी, अविनाश श्रेष्ठ, सरुभक्तजस्ता नाटककार यस धारामा क्रियाशील रहेको कुरा व्यक्त गरेका छन् । यी नाटककार मध्ये अधिकांश नाटककारहरू पचासका दशकको नेपाली नाट्य लेखनमा पनि सक्रिय देखिन्छन् ।

माथि प्रस्तुत गरिएको छवटा पूर्वकार्य समीक्षा मध्ये चारवटा पुस्तकाकार कृतिका रूपमा र दुईवटा पत्रिकाका रूपमा रूपमा प्रस्तुत गरिएका छन् । यसले उत्तरवर्ती चरणको पचासका दशकमा क्रियाशील केही महत्त्वपूर्ण नाटककार र तिनको नाट्यकृतिलाई बोध गराएको छ । यसक्रममा सरुभक्त, अविनाश श्रेष्ठ, अभि सुवेदी, शिव अधिकारी, गोपी सापकोटा, विप्लव ढकाल, सुधा त्रिपाठी जस्ता दर्जनौँ नाटककारको उपस्थिति प्रयोगशील धारमा रहेको पुष्टि हुन आउँछ ।

## १.५. अध्ययनको औचित्य, महत्त्व र उपयोगिता

प्रस्तुत शोधकार्य पचासको दशकका नेपाली नाटकको सर्वेक्षणबाट नेपाली नाट्य विकासका क्रममा देखा परेको आधुनिक नेपाली कालखण्डको उत्तरवर्ती चरणको दशकीय खण्ड पचासको दशकमा केकस्ता र केकति नाटककार नाट्य कृतिको उपस्थिति रह्यो सोको जानकारी दिनाका साथै यस कालखण्डमा देखा परेका मुख्य नाट्य प्रतिभाका प्रतिनिधि नाट्य कृतिको समेत सङ्क्षिप्त समीक्षा प्रस्तुत गर्ने हुँदा प्रस्तुत शोधकार्य आफैँमा औचित्यपूर्ण भएको छ । पचासको दशकका नेपाली नाटकको स्थिति बारेमा अध्ययन गर्न

चाहने र सोको सन्दर्भ सूचना लिन चाहने अध्यताका लागि समेत प्रस्तुत शोधकार्य सान्दर्भिक र औचित्यपूर्ण ठहरिएको छ ।

### १.६. अध्ययनको सीमाङ्कन

प्रस्तुत शोधकार्यको सन्दर्भमा सर्वेक्षण भन्नाले नेपाली नाटकको विकासक्रम अन्तर्गत आधुनिक कालखण्डको उत्तरवर्ती चरणको पचासको दशकका नेपाली नाटकमा देखिएका नेपाली नाटककार र तिनको नाट्यकृतिको विवरणात्मक अध्ययन भन्ने बुझिन्छ । प्रस्तुत शोधकार्य सैद्धान्तिक अवधारणाको ढाँचामा सीमित रहेर गरिनेछ । समय सीमाको हिसाबले पचासको दशक (वि.सं. २०५०-२०५९) को कालगत सीमामा यो शोधकार्य सीमित रहेको छ । यस शोधकार्यमा उक्त समय सीमामा देखिएका नेपाली नाटककारहरूको कालक्रमिक सर्वेक्षण प्रस्तुत हुनु र सो कालखण्डका पनि केही मुख्य नाटककारका नाट्य कृतिको सङ्क्षिप्त समीक्षा प्रस्तुत गरिनु र सर्वेक्षण नै अन्तिम तथ्यका रूपमा रहनु यस शोधकार्यको सीमाङ्कन रहेको छ ।

### १.७. सामग्री सङ्कलन

प्रस्तुत शोधकार्य सम्पन्न गर्नका लागि प्राथमिक तथा द्वितीयक दुवै स्रोतबाट सामग्री सङ्कलन गरिएको छ । प्राथमिक स्रोत अन्तर्गत वि.सं. २०५०-२०५९ सालसम्मका नाट्य पाठलाई लिइएको छ भने द्वितीयक स्रोत अन्तर्गत नाट्य शास्त्र, नाट्य समीक्षा र नाटक विधामाथि गरिएका टिप्पणीलाई आधार मानिएको छ ।

### १.९ विश्लेषण विधि

पचासको दशकको नेपाली नाटकको सर्वेक्षणका लागि नमुना छनोट विधिको प्रयोग गरिएको छ भने एक दशक (२०५०-२०५९) को समय सीमालाई मुख्य आधार मानिएको छ । नेपालभित्र प्रकाशित नेपाली नाटककारका नाट्यकृति सर्वेक्षण र प्रतिनिधि नाटककारको नाट्यकृतिको विधातात्त्विक विश्लेषण गरिएको छ । यसका लागि निम्नलिखित नाटकीय तत्त्वलाई आधार मानिएको छ :

|                   |                               |             |
|-------------------|-------------------------------|-------------|
| क. कथावस्तु/कथानक | ख. पात्रविधान                 | ग. परिवेश   |
| घ. दृश्य          | ड. संवाद                      | च. द्वन्द्व |
| छ. भाषाशैली       | ज. अभिनेयता/रङ्गमञ्चीय सचेतता |             |
| झ. उद्देश्य       |                               |             |

## १.९ शोधपत्रको रूपरेखा

प्रस्तुत शोध पत्रलाई पाँच अध्यायमा विभाजन गरिएको छ । आवश्यकता अनुसार त्यसका पनि उपशीर्षक तथा उप-उपशीर्षकको प्रयोग पनि यसमा गरिएको छ । जसमध्ये प्रमुख पाँच अध्याय निम्न प्रकारको रहेको छ ।

पहिलो अध्याय : शोध परिचय

दोस्रो अध्याय : नेपाली नाटकको विकासक्रम

तेस्रो अध्याय : पचासको दशकको नेपाली नाटकको सर्वेक्षण

चौथो अध्याय : पचासको दशकको प्रतिनिधि नाटककार र तिनका नाट्य कृति

पाँचौँ अध्याय : उपसंहार र निष्कर्ष

## परिच्छेद दुई

### नेपाली नाटकको विकासक्रम

#### २.१ नाटकको परिचय

साहित्यका चार विधा (आख्यान, निबन्ध, नाटक, कविता) मध्ये नाटक दृश्य विधा हो । यही विशेषताका कारण यो अन्य विधाभन्दा पृथक रहेको छ । नाटक विधा दृश्यका साथै श्रव्य तथा पाठ्य विधा पनि भएकोले यो अन्य विधाभन्दा विशिष्ट भएको हो । यसमा नाटककार, रङ्गकर्मी तथा दर्शकसंगको सम्बन्ध रहने भएकोले नाटक त्रिआयामिक विधा हो । **नाटक** शब्द संस्कृत तत्सम शब्दका रूपमा नेपाली भाषामा प्रचलित छ । **नट्** धातुमा **ण्वुल् (अक)** प्रत्यय लागेर नाटक शब्दको व्युत्पत्ति भएको हो । **नट्** धातुको अर्थ अभिनय गर्नु भन्ने हुन्छ । नेपाली नाटक शब्दको अङ्ग्रेजी रूपान्तरण **ड्रामा** हो । यो शब्द ग्रीसेली भाषाको **ड्राम** धातुबाट व्युत्पन्न भएको हो । यस धातुको अर्थ अनुकृति गर्नु वा अभिनय गर्नु रहेको छ । नाटकलाई अन्य विधाभन्दा समृद्ध र प्रभावशाली विधा मानिन्छ । त्यसैले पूर्वमा **काव्येषु नाटकं रम्यम्** अर्थात् **सम्पूर्ण काव्यमा नाटक नै आनन्ददायी र राम्रो हुन्छ** भन्ने भनाइ प्रचलित रहेको छ । पूर्वीय साहित्यशास्त्रमा नाटकको सन्दर्भमा नाट्य, नाटक, रूपक, नृत्य र नृत्त शब्दहरू प्रचलित छन् । पूर्वीय साहित्य शास्त्रका महान् आचार्य भरतमुनिले तिनवटै लोकको भावको अनुकरणलाई नाटक मानेका छन् । यस्तै धनञ्जयले अवस्थाविशेषको अनुकरणलाई नाटक मानेका छन् । महाकवि कालिदासले सत्व, रज र तम तिनवटै गुणको समावेश हुने बताउँदै नाटकले विभिन्न रूचि भएका मानिसहरूलाई समान रूपले आनन्द दिने एक मात्र माध्यम मानेका छन् । पूर्वमा नाटकलाई रूपकका रूपमा व्यवहृत गरिएको छ । रूपकका नाटक, प्रकरण, भाण, व्यायोग, समवकार, डिम, इहामृग, अङ्क, वीथी, प्रहसन गरी दस भेद रहेका छन् । रूपकका यी विभिन्न भेदहरूमध्ये नाटकको प्रभाव र लोकप्रियता बढ्दै गएकोले हाल आएर सबै रूपकहरूलाई नाटक मानिन्छ ।

पाश्चात्य साहित्यमा पनि नाटकको चर्चा प्राचीन समयदेखि भएको देखिन्छ । पाश्चात्य काव्यशास्त्रका प्रणेता एरिस्टोटलले जीवनको अनुकरणलाई नाटक मान्दै उक्त अनुकरण वर्णनात्मक नभएर अभिनयात्मक हुनुपर्ने बताएका छन् । एम्.एच. अब्राम्सले नाटकलाई प्रेक्षालयका निमित्त बनाइएको साहित्यिक रूप मानेका छन् । हड्सनले कार्य र संवादद्वारा गरिने जीवनको अनुकरणलाई नाटक मानेका छन् । पाश्चात्य साहित्यमा दुःखान्त नाटकलाई उत्कृष्ट नाटकको रूपमा चर्चा गरिएको छ । पूर्वमा जस्तै यहाँ पनि नाटकलाई प्रभावकारी र महत्त्वपूर्ण साहित्यिक विधाका रूपमा स्वीकार गरिएको छ ।

नाटकको रचनाका लागि विभिन्न तत्त्वहरूको संयोजन गरिएको हुन्छ । पूर्वीय साहित्यमा वस्तु, नेता र रसलाई प्रमुख नाट्य तत्त्व मानिएको छ भने पाश्चात्य साहित्यमा कथानक, चरित्र, विचारतत्त्व, पदरचना, रङ्गमञ्चीय शिल्प, गीत आदिलाई नाट्य तत्त्वका रूपमा लिइएको छ । समग्रमा कथावस्तु, पात्र, संवाद, परिवेश, भाषाशैली, द्वन्द्व, अभिनयात्मकता, रङ्गमञ्चीय शिल्प, उद्देश्य नाटकका तत्त्वहरू हुन् । नाटक रचना गर्दा कुनै विषयवस्तुमा केन्द्रित रहेर ती विषयवस्तुलाई पात्रका माध्यमबाट प्रस्तुत गरिन्छ । साथै नाटक पात्रहरूको अभिनयबाट प्रदर्शन गरिने भएकाले यसमा संवादको महत्त्वपूर्ण भूमिका हुन्छ । संवादका लागि पात्रअनुकूल भाषाशैलीको प्रयोग गर्नु जरुरी छ । त्यस्तै मञ्चनीय विधा भएकोले नाटक मञ्चनमा रङ्गमञ्चीय साजसज्जालाई पनि ध्यान दिनु जरुरी हुन्छ । नाटकको कार्यव्यापारलाई अगाडि बढाउन यसमा द्वन्द्वको पनि अपेक्षा गरिएको हुन्छ । दर्शक तथा पाठकलाई शिक्षा दिने तथा मनोरञ्जन दिनेलगायतका निश्चित उद्देश्य बोकेर नाटकको रचना गरिएको हुन्छ ।

## २.२ नेपाली नाटकको विकासक्रम

साहित्यका चार विधामध्ये नाटक दृश्य विधा हो । विश्व साहित्यमा नाटक प्राचीन विधाका रूपमा रहेको छ । प्राचीन ग्रन्थहरूमा उल्लेख भएअनुसार नेपालमा नाटक लेख्ने र अभिनय गर्ने परम्परा पौराणिक कालदेखि नै रहेको छ । यसैगरी नेपालमा किराँत काल, लिच्छवी काल तथा मल्ल कालमा विभिन्न लोकनाटकहरू प्रचलनमा थिए । प्राचीन कालमा नाटकले धार्मिक तथा सांस्कृतिक दृष्टिले महत्त्व बोक्दै आएको छ । लिच्छवी राजा जयानन्दका पालामा **नागानन्द** नाटक तथा हरिसिंहदेवका पालामा **धूर्त समागम** जस्ता नाटकहरू मञ्चित भएको तथ्य हामीसामु विद्यमान नै छ (भण्डारी र अन्य, २०६७ : ३५१) । मल्लकालमा नाटकले थप विकसित हुने मौका पाएको छ । काठमाडौँ उपत्यकाका तीन सहरमा अवस्थित डवलीहरू यसको प्रमाण हो । मल्लकालीन राजा जयस्थिति मल्लको शासनकालमा **रामायण**, **पाण्डव विजय** र **भैरवानन्द** तथा भक्तपुरे राजा जगज्योतिर्मल्लको समयमा **कुञ्जविहारी**, **कुवलायास्व**, **हरगौरी विवाह** आदि नाटकहरू मञ्चित भएको पाइन्छ । यस समयका नाटकहरू संस्कृत, मैथिली, हिन्दी, बङ्गाली, मराठी, नेवारी आदि भाषामा लेखिएका छन् । यस्ता नाटकहरूमा पौराणिक विषयवस्तुलाई प्रस्तुत गर्नुका साथै अतिरञ्जनात्मक नाट्य प्रवृत्तिको बाहुल्य पाइन्छ । नेपालमा मल्लकालदेखि मञ्चन हुँदै आएको नाटकको लेख्य रूप भने निकै पछि मात्र विकास भएको हो । वि.सं. १८५५ देखि नेपालमा लेख्य नाटकको सुरुवात भएको हो । यस समयमा मौलिकभन्दा पनि अनुवाद-रूपान्तरण परम्पराका रूपमा लेख्य नाटक आएको देखिन्छ । १८५५ सालमा शक्तिबल्लभ



अर्ज्यालद्वारा अनुवाद गरिएको संस्कृत स्रोतको नाटक **हास्यकदम्ब** बाट नेपाली लेख्य नाटकको बीजाधान भएको हो । यसरी **हास्यकदम्ब** बाट सुरु गरेको नेपाली नाटकले विभिन्न आरोह-अवरोह पार गर्दै आजको अवस्थासम्म आएको छ; जसलाई प्राथमिक काल, माध्यमिक काल र आधुनिक कालका रूपमा चिनाउन सकिन्छ ।

### २.३ नेपाली नाटकको प्राथमिक काल

वि.सं. १८५५ देखि वि.सं. १९४३ सम्मको समय नेपाली नाटकको प्राथमिककालीन समय हो । यसलाई नेपाली नाटकको पृष्ठभूमि कालका रूपमा चिनिन्छ । यो काल मूलतः संस्कृत नाटकको प्रभाव र प्रेरणा ग्रहण गरेर अनुवाद-रूपान्तरण हुँदै विकसित भएको समय हो । त्यसैले प्राथमिक काललाई अनुवाद-रूपान्तरणको काल पनि भन्ने गरिन्छ । यस समयमा रचिएका नाट्य कृतिहरू संस्कृत स्रोतका नाटकको नेपाली अनुवादका रूपमा मात्र रहेको देखिन्छन् । वि.सं. १८५५ मा अनुवाद गरिएको शक्तिवल्लभ अर्ज्यालको **हास्यकदम्ब** पहिलो नेपाली लेख्य नाटक हो । नाटकको मूल रूप पनि उनैद्वारा संस्कृत भाषामा लेखिएको थियो । यद्यपि **हास्यकदम्ब** को विचबिचमा संवादको प्रयोग गरिए पनि मूलतः यो वर्णनात्मक ढाँचाको देखिन्छ र कुनै कथासारजस्तो देखिन्छ । यसैकारण यस नाटकलाई नाटक भन्न नमिल्ने विभिन्न विद्वानहरूको ठहर छ । यसपछि नेपाली नाटकको प्राथमिक कालमा देखिएको प्रतिभा भवानीदत्त पाँडे हुन् । भवानीदत्त पाँडेले वि.सं. १८९० मा नाटककार विशाखदत्तको **मुद्राराक्षस** लाई नेपाली भाषामा अनुवाद गरेका छन् । यसमा पनि नाटकीय संरचनाभन्दा वर्णनात्मकताको प्रधानता रहेको छ । त्यसैले यो पनि नाटकभन्दा कथाको नजिक रहेको छ । यी दुई नाटकले प्राथमिक कालको प्रतिनिधित्व गरेको छ । यस समयको मुख्य विशेषता अनुवाद-रूपान्तरण नै हो । यस कालमा लेखिएका नाटकहरूमा विधागत सचेतता पाइँदैन अर्थात् नाटक भए पनि यस समयका नाटकमा आख्यानात्मक शैलीको प्रयोग गरिएको छ । त्यस्तै १८८० सालमा अनुवाद गरिएको **हनुमननाटक** र १९९२ सालमा अनूदित **प्रबोध चन्द्रोदय** नाटक पनि व्याख्यात्मक नै देखिन्छ । मञ्चनीयताको अभावले गर्दा यसबेला नाटकले फस्टाउने मौका पाएको देखिँदैन । जे भए पनि नाटक लेखनको थालनी हुनु नेपाली नाटकको प्राथमिक कालको महत्त्वपूर्ण उपलब्धि हो ।

### २.४ नेपाली नाटकको माध्यमिक काल

वि.सं. १९४४ देखि वि.सं. १९८५ सम्मको समय नेपाली नाटकको माध्यमिककालीन समय हो । मोतीराम भट्टको आगमनसँगै नेपाली नाट्य साहित्यमा माध्यमिक कालको सुरुवात भएको हो । माध्यमिक कालमा नाटकको लेखन मात्र नभई प्रकाशन तथा मञ्चन

पनि भयो । मुद्रण व्यवस्थाको आरम्भ हुनु यस कालको महत्त्वपूर्ण उपलब्धि हो । प्रकाशन हुनु थालेपछि नेपाली नाटक बढीभन्दा बढी पाठकको हातमा पर्न थाल्यो । यसबेला नेपालको राजनीतिक, सामाजिक, सांस्कृतिक आदि परिवेशलाई ध्यानमा राख्दै नाट्य लेखन भएको पाइन्छ । यसबेला विभिन्न स्रष्टाहरूबाट नाट्यकृतिको रचना भएको देखिन्छ । यद्यपि ती नाटकहरू मूल रूपमा अनूदित नै रहेका छन् । माध्यमिक कालको उत्तरार्द्धमा भने मौलिक नाटक लेखनको प्रयास भएको देखिन्छ । यस सन्दर्भमा पहलमानसिंह स्वाँर र उनको **अटलबहादुर** (१९६२) नाटक महत्त्वपूर्ण रहेको छ । यसबेला मुख्यगरी तत्कालीन दरबारिया परिवेशलाई ध्यानमा राखेर शृङ्गारिक भावधाराका नाटकको लेखन तथा मञ्चन भएको पाइन्छ । साथै उर्दू तथा हिन्दी थिएटर परम्परा पनि निकै चर्चित थियो । यसबेला समाजका अभिजात वर्गहरू उर्दू-हिन्दी तथा पारसी थिएटरतिर आकर्षित हुन्थे भने सर्वसाधारणहरू सामान्य डबली नाच हेर्न पाउँदा नै मख्व पर्थे । यस्तो प्रवृत्तिका कारण माध्यमिक कालमा मौलिक नाटक लेखन तथा मञ्चन गर्नुलाई ठूलै कुरा मानिन्थ्यो ।

माध्यमिककालीन नेपाली नाटकको क्षेत्रमा देखिएको यस्तो चुनौतिलाई मोतीराम भट्टले स्वीकारे । उनले नेपाली भाषामा पनि नाटक लेखन र मञ्चन हुनसक्ला ? भन्ने प्रश्नको जवाफस्वरूप **शकुन्तला** (१९४४-४८) नाटकको अनुवाद तथा मञ्चन गरे । छोटो आयु तथा तत्कालीन परिवेशका कारण भट्टले नाटकको क्षेत्रमा सोचेजतिको काम गर्न सकेनन् तर आफ्ना उत्तराधिकारीहरूलाई मार्गनिर्देश भन्ने गरेर गए । भट्टको **शकुन्तला** (१९४४-४८), **प्रियदर्शिका** (रच. १९४८, प्रका. २०१६), **पद्मावती** (अपूर्ण), **काशीराम चन्द्रसेन** (अपूर्ण), **हुस्न अफरोज आराम दिल** (अपूर्ण), **गुल्सनोवर** (अपूर्ण) आदि नाटकहरू उल्लेखनीय छन् । यसपछि माध्यमिककालीन नेपाली नाटकको विकासमा पहलमानसिंह स्वाँर देखापर्छन् । उनका **अटलबहादुर** (रच. १९५६-६०, प्रका. १९६२), **विमलादेवी** (रच. १९७५, प्रका. २०३२), **लालुभागा** (रच. १९७६, प्रका. २०३३), **विष्णुमाया** (रच. १९७८, प्रका. २०३३) नाटकहरू उल्लेखनीय छन् । उनले पाश्चात्य दुःखान्त नाटक परम्पराको अनुशरण गरी **अटलबहादुर** नाटकको रचना गरेका छन् । सेक्सपियरको नाटक **ह्यामलेट**बाट प्रभावित यो पहिलो नेपाली दुःखान्त नाटक हो ।

माध्यमिक कालीन नेपाली नाट्य परम्परामा मेदिनीप्रसाद रेग्मी, शम्भुप्रसाद ढुङ्ग्याल, केदार शमशेर, लेखनाथ पौड्याल आदि स्रष्टाहरूको नाट्यकृति यस समयमा रचना तथा प्रकाशित भएको देखिन्छ । मेदिनीप्रसाद रेग्मीको **ज्ञानभङ्गातरङ्गिणी** १९६० सालमा प्रकाशित भएको देखिन्छ । त्यस्तै शम्भुप्रसाद ढुङ्ग्यालको **रत्नावली** (१९७२), **शाकुन्तल** (१९७३), **विद्यासुन्दर** (१९७५), **उत्तररामचरित्र** (१९७७), **मालती माधव** (२०२६)

नाटकहरू उल्लेखनीय छन् । त्यसैगरी केदार शमशेर थापाको **दुर्गाभक्त तरङ्गिणी** (१९७२) नाटक पनि यसै समयमा देखिएको हो । यस नाटकले मौलिकतालाई निर्वाह गर्ने जमर्को गरिएको छ । त्यस्तै यिनको **वीर सुदर्शन** नाटक १९७२ सालमा मञ्चित भएको देखिन्छ । यस नाटकलाई नेपाली पद्यांशयुक्त पहिलो नाटक मानिन्छ (श्रेष्ठ र शर्मा, २०६९ : १३६) । यसरी विस्तारै अघि बढ्दै आएको नेपाली नाटकको माध्यमिक काललाई थप गति दिन लेखनाथ पौड्याल तथा राममणि आ.दी.को आगमन भयो । यी दुई स्रष्टाद्वारा सहलेखनमा तयार पारिएको नाटक **भर्तृहरिनिर्वेद** १९७४ सालमा प्रकाशित भयो । शम्भुप्रसाद ढुङ्ग्याल, वीरेन्द्रकेशरी अर्ज्याल, जीवेश्वर रिमाल र भुमकलाल मिश्रको संयुक्त प्रयासबाट निर्मित नाटक **अशोकसुन्दरी** को मञ्चन १९७४ सालमा भएको हो (पूर्ववत्, २०६९ : १३६) । यस समयमा पारसमणि प्रधानका **सुन्दर कुमार** (१९७८), **बुद्धचरित्र** (१९८१) नाटक प्रकाशित भएका देखिन्छन् । साथै प्रधानका अन्य नाटकहरू विभिन्न समयमा मञ्चन भएका देखिन्छन् । जसमध्ये **चन्द्रगुप्त** (१९७९), **रत्नावली** (१९७९), **महाभारत** (१९८०), **सती सावित्री** तथा **सीता वनवास** नाटक मञ्चन भएको देखिन्छ ।

वि.सं. १९८५ मा रामप्रसाद सत्यालको **फूलमा भमरा** अर्थात् **भक्त प्रह्लाद** र **सती सावित्री** चर्चित नाटक देखा परेका छन् । सूर्यविक्रम ज्ञवालीले पनि वि.सं. १९७४-७५ मा **श्यामी कमारी** नामक नाटक लेखेको उल्लेख पाइन्छ । १९८० सालमा दार्जिलिङमा यस नाटकको प्रदर्शन भएको जानकारी पनि पाइन्छ (पूर्ववत्, २०६९ : १३७) । माध्यमिक कालमा केही हास्य नाटकको पनि मञ्चन भयो । यसअनुसार महानन्द सापकोटाद्वारा बङ्गाली स्रोतको हास्य नाटक **रातकाना (रतन्धो)** अनुवाद तथा मञ्चन भएको उल्लेख छ । साथै वि.सं. १९८१ सालमा सापकोटाकै **कण्ठहार** नामक भावप्रधान नाटकको मञ्चन भएको उल्लेख पाइन्छ । यसपछि १९८० को दशकका महत्त्वपूर्ण नाटककारका रूपमा भैयासिंह गजमेरको उदय भयो । उनले **नलदमयन्ती** (१९८१), **परशुराम** (१९८२), **स्वामीभक्ति अथवा आदर्श नारी** (१९८२), **कर्णार्जुनयुद्ध** (१९८३), **जवानीका धन्धा आँखाका अन्धा** (१९८३), **मोहिनी बी.ए.** अर्थात् **कलियुगको सती** (१९८३), **बोतलवासिनी देवी** (१९८४), **बिल्बमङ्गल** (१९८४), **उषाहरण** (१९८५) लगायतका नाटकहरूको रचना गरेका छन् ।

नेपाली नाटकको माध्यमिक कालमा नेपालमा थिएटर परम्पराको सुरुवात भयो । यसबेला थिएटर साधारण जनताको पहुँचभन्दा बाहिर हुन्थ्यो । यसबेलाका थिएटरहरू दरबारमा बन्थे र यो दरबारी भोगविलासका लागि प्रयोग हुने गर्थ्यो । पारसी थिएटर, इन्द्रसभाजस्ता छिमेकी मुलुकमा प्रख्यात रङ्गमञ्चीय धारणाको पृष्ठभूमिबाट नै नेपालमा पनि रङ्गमञ्चीय धारणाको विकास भएको हो । नेपालमा सर्वप्रथम रङ्गमञ्चीय धारणाको

थालनी डम्बर शमशेरबाट भएको हो । डम्बर शमशेर राणा वि.सं. १९५० मा कलकत्ताको थिएटरी संसारको भ्रमण तथा अवलोकन गरी फर्केपछि नेपालमा थिएटर उत्थानका लागि बलियो आधार खडा भयो । उनले दरबारमै रङ्गमञ्चको निर्माण गर्न लगाए । साथै नाटकको रेडिमेड पुस्तक पनि छिमेकी मुलुकबाट मगाए र दरबारभित्रै काम गर्ने कामदारहरूलाई प्रशिक्षण दिई कलाकार तयार पारे । यसरी जुनसुकै उद्देश्यले स्थापना गरे पनि नेपाली रङ्गमञ्चको विकासमा डम्बर शमशेर राणाको योगदान महत्त्वपूर्ण रहेको छ ।

माध्यमिक कालमा धेरैजसो नाटकहरू आदर्शवादी रहेका छन् । यसबेलाका धेरैजसो नाटकहरूमा जीवन कस्तो छ को चित्रण नगरीकन जीवन कस्तो हुनुपर्ने हो को चित्रण गरिएको छ । त्यसैले असत्यको हार र सत्यको विजय यी नाटकहरूमा देखाइएको छ । मूलतः जीवनप्रति आस्थावादी तथा आशावादी दृष्टि यसबेलाका नाटकहरूमा देखाइएको छ । यसबेला मौलिक नाटक लेखनको प्रयास गरिए पनि पूर्ण रूपमा मौलिक नाटकको लेखन भने भएको छैन । अनुवाद-रूपान्तरण परम्परा यसबेला पनि रहेको छ । मूलतः संस्कृत, हिन्दी, उर्दू, बङ्गाली, अङ्ग्रेजी आदि भाषाका नाट्यकृतिहरू अनुवाद गरिएका छन् । यसबेला लेखिएका नाटकहरूमा पारसी थेटको प्रभाव परेको छ । त्यसैले यस्ता नाटकमा अतिरञ्जना, कृत्रिमताको बाहुल्य रहेको छ । माध्यमिक कालका नाटकहरू आधुनिक कालको लागि आधारशिला बनेका छन् । यस कालले प्राथमिककालीन पृष्ठभूमिको प्रेरणा ग्रहण गर्दै आधुनिक मौलिक नाटक लेखनका लागि मार्गनिर्देश गरेको छ । मौलिक नाटक लेखनतर्फ अग्रसर हुनु, मुद्रण युगको सुरुवात हुनु नै यस कालको महत्त्वपूर्ण उपलब्धि हो ।

## २.५ नेपाली नाटकको आधुनिककाल

वि.सं. १९८६ देखि हालसम्मको समय नेपाली नाटकको आधुनिककालीन समय हो । १९८६ सालमा बालकृष्ण समको **मुटुको व्यथा** नाटक प्रकाशित भएपछि नेपाली नाट्यक्षेत्रमा आधुनिककालको सुरुवात भएको हो । नेपाली नाटकमा अनुवाद-रूपान्तरण परम्पराको अन्त्य र सामाजिक मौलिक नाटकको लेखनसँगै आधुनिक काल प्रारम्भ भएको हो । यसको सुरुवात **मुटुको व्यथा** (१९८६) बाट भएकोले सम आधुनिक कालको जेठो नाटककार र सो नाटक प्रथम आधुनिक नाटकको रूपमा रहेको छ । समबाट सुरु भएको आधुनिक नेपाली नाटक विभिन्न मोडहरूलाई पार गरेर आजको अवस्थामा आइपुगेको छ । नेपाली नाटकमा देखिएका विभिन्न मोडहरूको सङ्क्षिप्त चर्चा तलका उपशीर्षकहरूमा गरिएको छ :

## २.५.१ यथार्थवादी धारा

जीवन र जगत्को यथार्थ चित्रण गर्नु यथार्थवादको विशेषता हो । २०६० को दशकमा आदर्शोन्मुख यथार्थवादी धारा, सामाजिक यथार्थवादी धारा तथा प्रगतिवादी-यथार्थवादी धारा गरी तिन भिन्न प्रवृत्तिले युक्त नाटकहरू देखिए । यी तिन धाराहरूको चर्चा तलका उपशीर्षकहरूमा गरिएको छ :

### (क) आदर्शोन्मुख यथार्थवादी धारा

आदर्शोन्मुख यथार्थवादी धारा यथार्थवादको एक भेद हो । समाजमा देखिएका तथा हुन सक्ने घटनाहरूलाई यथार्थ रूपमा प्रस्तुत गरी त्यसमा आदर्शको मिश्रण गर्नु यस धाराको विशेषता हो । यस्ता नाटकहरू विषयवस्तुलाई यथार्थ शैलीमा प्रस्तुत गरी पाठक/दर्शकमा आदर्श भावना जगाउन सफल हुन्छन् । *समाज कस्तो छ ?* को चित्रणभन्दा पनि *समाज कस्तो हुनुपर्छ ?* को चित्रण यस्ता नाटकमा बढी पाइन्छ । यस धाराअन्तर्गतका नाटकमा सामाजिक, ऐतिहासिक र पौराणिक विषयवस्तुलाई प्रस्तुत गरी समाज सुधारको चाहना राखेको हुन्छ । यसमा देशप्रेम र मानवतावादी दृष्टिकोणको सबल अभिव्यक्ति दिई आदर्श एवम् नैतिकतायुक्त सन्देश प्रवाह गरिएको हुन्छ । आधुनिक नेपाली नाट्य साहित्यमा बालकृष्ण समको **मुटुको व्यथा** (१९८६) बाट आदर्शोन्मुख यथार्थवादी धाराको सुरुवात भएको हो । यस चरणमा बालकृष्ण समका **ध्रुव** (१९८६), **मुकुन्द-इन्दिरा** (१९९४), **प्रह्लाद** (१९९५), **अन्धवेग** (१९९६), भीमनिधि तिवारीका **सहनशीला सुशिला** (१९९५), **काशीवास** (१९९८), **पुतली** (१९९९), **किसान** (२०००), **नैनीका राम** (२००४), **आदर्श जीवन** (२००८), लेखनाथ पौड्यालको **लक्ष्मीपूजा** (१९९४), लक्ष्मीप्रसाद देवकोटाका **सावित्री सत्यवान्** (१९९७), **भरत विलाप** (२००१), **कृषिबाला** (२०२१), सत्यमोहन जोशीका **सिपाही र रैती** (२००७), **दौलाको बत्ती** (२०२८) आदि देखिएका छन् ।

### (ख) सामाजिक यथार्थवादी धारा

सामाजिक यथार्थवाद पनि यथार्थवादकै एक भेद हो । मूलतः यथार्थवाद भनेकै सामाजिक यथार्थवाद हो । यसको सुरुवात उन्नाइसौं शताब्दीको उत्तरार्धमा फ्रान्सेली साहित्यबाट भएको हो । यसमा सामाजिक समस्याको यथार्थपरक प्रस्तुतीकरणलाई महत्त्व दिइएको हुन्छ । यसले समाजका सामान्य तथा विशिष्ट घटनालाई विषयवस्तुको रूपमा लिने गर्छ । समाजका निम्नवर्गीय चरित्रलाई प्रस्तुत गर्नमा यसको चासो रहन्छ । यसले समाजमा रहेका विकृति-विसङ्गतिको व्यङ्ग्य गर्दै समाज सुधारको चाहना राख्छ । त्यसैले यसमा विद्रोहात्मक स्वरको प्रस्तुति पनि हुन्छ । यसले मानवीय जनजीवनका रहनसहन, व्यवहार,

संस्कार आदिको यथार्थपरक शैलीमा वर्णन गर्छ । सामाजिक-यथार्थवादी धाराअन्तर्गत गोपालप्रसाद रिमालको **मसान** (२००३), **यो प्रेम** (२०१५), गोविन्दबहादुर मल्ल 'गोठाले'का **भुसको आगो** (२०१३), **च्यातिएको पर्दा** (२०१६), **दोष कसैको छैन** (२०२७), विजय मल्लको **बौलाहा काजीको सपना** (२००८), चुडानाथ भट्टरायको **परिवर्तन** (२००५), सुन्दरप्रसाद शाह 'दुःखी'का **भागल गुरुड** (२०११), **अन्धविश्वास** (२०१४), फणिन्द्रराज खेतालाको **विजय** (२०१९), सावित्री सिलवालको **कल्पना** (२०२१), मनबहादुर मुखियाका **अनि देउराली रुन्छ** (२०३०), **फेरि इतिहास दोहोरिन्छ** (२०३२), **क्रसमा टाँगिएको जिन्दगी** (२०३४), माधव भण्डारीका **घरजम** (२०३०), **आमाको आकाङ्क्षा** (२०३१), प्रेमदास प्रकाशको **लाहुरे** (२०२७) आदि नाटकहरू महत्त्वपूर्ण देखिन्छन् । समाजको यथार्थ चित्रणमा यी नाटकहरू केन्द्रित रहेका छन् ।

### (ग) प्रगतिवादी-यथार्थवादी धारा

प्रगतिवादी-यथार्थवादी धारालाई समाजवादी-यथार्थवादी धारा पनि भनिन्छ । यो मार्क्सको द्वन्द्वात्मक भौतिकवादमा आधारित रहेको छ । यसले समाजमा रहेका निम्न तथा श्रमजीवि वर्गको यथार्थ स्थितिलाई प्रकट गर्छ र उनीहरूको हकहितका लागि आवाज उठाउँछ । यसमा निम्न वर्गका पात्रहरूको प्रयोग गरिएको हुन्छ । यसले समाजलाई परिवर्तन गर्ने, समाजमा हरेक व्यक्तिको समान अधिकार कायम गर्ने चाहना राख्दछ । यस समयमा प्रगतिवादी-यथार्थवादी प्रवृत्तिलाई अँगालेका नाटकहरूको पनि रचना भएका छन् । यस प्रवृत्तिलाई अँगालेर हृदयचन्द्रसिंह प्रधानका **छेऊ लागेर** (२००६), **गङ्गालालको चिता** (२०११), **कीर्तिपुरको युद्धमा** (२०१६), बासु पासाका **किसान हो !** (२००८), **समाज** (२०३९), भूपि शेरचनको **परिवर्तन** (२०१०), मोदनाथ प्रश्रित, बुद्धिबहादुर थकाली र रामप्रसाद प्रदीपको **पचास रूपैयाँको तमसुक** (२०२४-२०३० सम्म मञ्चन), मोदनाथ प्रश्रितका **आमाको काख** (२०४४), **उपहार देशलाई** (२०४९), **मन्त्रीजी** (२०५१), **दिल साहनीका चेतना** (२०२९), **ज्याला** (२०४०), **जनताको सन्दुस** (२०४०), रमेश विकलको **सप्तरङ्ग र सात थुङ्गा** (२०३७), पारिजातको **एकजोडी अन्तराल** (२०३८), खगेन्द्र सङ्ग्रौलाको **चर्केको कथा** (२०४१), **देशभक्तको प्रेतयात्रा** (२०४१), अग्निशिखाको **इज्जत** (२०४४), खगेन्द्र सिटौलाका **बहुलाही दिदीको अधुरो तिहार** (२०४६), **रातो तारा चम्किएपछि** (२०४७), सुधा त्रिपाठीको **निश्वासका गुजुल्टाहरू** (२०५५), हरिमाया भेटवालको **सहिद रोएको देश** (२०५५), **हराएकाहरू** (२०५५), **मृत्युपत्र** (२०६३), **आहाल** (२०६९), पदम पाण्डेको **दाइजो** (२०६१), खेम थपलियाको **नागार्जुन एक्सप्रेस** (२०६६) आदि नाटकहरू देखिएका छन् ।

## २.५.२ मनोवैज्ञानिक धारा

मानवीय मनको अध्ययन गर्ने शास्त्र मनोविज्ञान हो । यो फ्रायड, एड्लर र युङ्गको मनोविश्लेषण सिद्धान्तमा आधारित रहेको छ । यही सिद्धान्तलाई अवलम्बन गरी लेखिएका नाटकहरू यस धाराअन्तर्गत पर्दछन् । मनोविज्ञानले मानव मनको सूक्ष्म विश्लेषण गर्छ । यस धारामा आधारित रहेका नाटक पात्रकेन्द्री हुन्छ र एक वा एकभन्दा बढी पात्रको जटिल मनस्थितिको चित्रणमा नाटक केन्द्रित रहन्छ । मनोविश्लेषण गर्ने क्रममा यस्ता नाटकमा प्रतीकहरूको प्रयोग बढी गरिएको हुन्छ । त्यसैले यस्ता नाटकहरू दुर्बोध्य पनि हुन्छन् । यसमा नारी, बाल, यौन, अपराध मनोविज्ञानसम्बद्ध विषयवस्तुको प्रयोग गरिएको हुन्छ । त्यस्तै यसले समाजमा रहेका विकृति-विसङ्गतिप्रति तीखो व्यङ्ग्य पनि गरेको हुन्छ । आधुनिककालीन नेपाली नाटकहरू मनोवैज्ञानिक प्रवृत्तिलाई अवलम्बन गरेर पनि लेखिएको पाइन्छ । मनोवैज्ञानिक प्रवृत्तिलाई अँगालेर लेखिएका नाटकहरू गोविन्दबहादुर मल्ल 'गोठाले'को **च्यातिएको पर्दा** (२०१६), विजय मल्लका **कोही किन बर्बाद होस्** (२०१६), **स्मृतिको पर्खालभिन्न** (२०४०), बासु शशिका **तीन नाटक** (२०२३), **ॐ नम शिवाय** (२०३९), **बाँसुरीमा नअटाएका धुनहरू** (२०४२), **उपहार** (२०५१) आदि उल्लेखनीय छन् ।

## २.५.३ प्रयोगवादी धारा

प्रयोगवादी धाराको मुख्य विशेषता कथ्य तथा शिल्पमा नयाँ नयाँ प्रयोग गर्नु हो । यस धाराका नाटकहरूले परम्परागत नाट्यशैलीलाई त्यागेर नवीन नाट्यशैलीको वरण गरेका छन् । यसमा सूक्ष्म कथावस्तुलाई प्रस्तुत गरिएको हुन्छ । यस्ता नाटकमा सामाजिक विकृति-विसङ्गतिप्रति व्यङ्ग्य गरिएको हुन्छ । वर्तमान जीवन भोगाइलाई प्रस्तुत गरी भविष्यमा हुन सक्ने विषम परिस्थितिप्रति यसको चासो रहन्छ । यसमा बिम्ब र प्रतीकहरूको कलात्मक प्रयोग गरिएको हुन्छ । विषयवस्तुको प्रस्तुतिका क्रममा चेतनप्रवाह शैली तथा स्वैरकल्पनाको प्रयोग गरिएको हुन्छ । नेपाली नाटकको आधुनिक कालमा प्रयोगवादी विशेषतालाई अँगालेर पनि नाटकहरूको रचना भएका छन् । सडक नाटक तथा विज्ञान नाटकको प्रारम्भ हुनु यसकै उपज हो । विजय मल्लको **कङ्काल** (२०१८) नाटकबाट यस धाराको सुरुवात भएको हो । यस धाराको विकासमा विभिन्न स्रष्टाहरूले महत्त्वपूर्ण योगदान दिएका छन् । यस धारालाई अँगालेर लेखिएका नाटकहरूमा विजय मल्लका **कङ्काल** (२०१८), **भोलि के हुन्छ ?** (२०२१), **पत्थरको कथा** (२०२८), ध्रुवचन्द्र गौतमको **त्यो एउटा कुरा** (२०३०), **भस्मासुरको नलीहाड** (२०३७), **समानान्तर** (मञ्चित २०३९), अशेष मल्लका **तुवाँलोले ढाकेको बस्ती** (मञ्चित २०३१), **सडकदेखि सडकसम्म** (मञ्चित

२०३७), नाटकहरूको नाटक (मञ्चित २०३८), मोहनराज शर्माका यातनामा छटपटाएकाहरू (२०३९), जेमन्त/यमा (२०४१), बैकुण्ठ एक्सप्रेस (२०४१), सरुभक्तका युद्ध : उही ग्याँस च्याम्बरभित्र (२०४०), इथर (२०४४), निमावीय (२०५५), गोपाल पराजुलीको सडकपछि सडक (२०४१), अविनाश श्रेष्ठको अश्वत्थामा हतोहतः (२०५०), श्रवण मुकारुडको यलम्बर (२०५३) आदि महत्त्वपूर्ण छन् ।

#### २.५.४ समसामयिक धारा

नेपाली नाट्य साहित्यमा २०४६ को आन्दोलनपछि समसामयिक धाराको सुरुवात भएको हो । यस समयमा समसामयिक जीवनको चित्रण गरी विभिन्न प्रवृत्तिले युक्त नाटकहरू लेखिएका छन् । यस समयका नाटकहरूलाई नेपालको सामाजिक, राजनीतिक, आर्थिक तथा सांस्कृतिक क्षेत्रले बढी प्रभाव पारेको देखिन्छ । यस समयमा राजनीतिक रूपमा पनि नेपालमा केही समयको अन्तरालमै विभिन्न परिवर्तनहरू देखिन थाले । त्यसैले यस समयमा लेखिएका नाटकहरूमा प्रतीकात्मकता, समकालीन राजनीति, सामाजिक-सांस्कृतिक कथ्यको प्रस्तुति, विनिर्माणवादी प्रवृत्ति, जनचेतनामूलकता, वर्तमान मानवीय मूल्यहीनता, ज्ञानको दुरुपयोग, क्रान्तिकारी प्रवृत्ति आदिलाई देखाउने प्रयास गरिएको छ ।

समसामयिक धाराअन्तर्गत अशेष मल्लका कुमारजी आज्ञा गर्नुहुन्छ (२०५१), प्रश्न यथावत् (२०५४), कुमारी (२०५६), सरुभक्तका जस्तो दन्त्यकथा (२०५७), मलामीहरू (२०५९), सिरुमारानी (२०६१), गाउँको कथा यस्तो हुन्छ है (२०६१), गोपी सापकोटाका पूर्णविराम (२०५५), खरानी (२०६०), कालो आकृति (२०६४), अभि सुवेदीका आरुका फूलका सपना (२०५८), पाँच नाटक (२०६०), तीन नाटक (२०६५), कृष्ण शाह 'यात्री' का समय अवसान (२०६१), मान्छे मान्छेहरू (२०६४), खेम थपलियाका युद्ध र शान्ति (२०६४), नागार्जुन एक्सप्रेस (२०६६) आदि नाटकहरू महत्त्वपूर्ण छन् । त्यसैगरी यस धारालाई अँगालेर अन्य थुप्रै नाटककारहरू पनि लेखिएका छन् । जसमा शार्दूल भट्टराई, लव गाउँले, लक्ष्मण श्रीमल, प्रवीण पुमा, बूँद राना, शरद पौडेल, पुष्प आचार्य, मुकुन्द न्यौपाने, मोहनविक्रम सिंह, कृष्ण पहाडी आदि रहेका छन् ।

#### २.६ निष्कर्ष

नाटक जीवन र जगत्का कार्यहरूको अनुकरण हो । यसले अभिनयका माध्यमले दर्शक वा प्रेक्षकमा विशिष्ट प्रभाव उत्पन्न गर्दछ । नाटकलाई अन्य विधाबाट अलग्याउने मूल स्वरूप नै यसमा प्रदान गरिने रङ्गमञ्चीय स्वरूप हो । आधुनिक नाटकमा कथावस्तु, चरित्र, सारवस्तु, परिवेश/सेटिङ, संवाद/नाट्योक्ति, भाषाशैलीजस्ता तत्वहरूको विन्यास



आवश्यक उपक्रमका रूपमा रहन्छन् । नेपाली नाटक साहित्यको थालनी लिच्छवी कालीन, मल्ल कालीन हुँदै औपचारिक रूपमा वि.सं. १८५५ मा शक्तिवल्लभ अर्यालको **हास्यकदम्ब** प्रकाशन भएपछि सुरु भएको मानिन्छ । वि.सं. १८५५ देखि १९४४ सम्मको समयावधिलाई नेपाली नाटक साहित्यको प्राथमिक काल मानिन्छ । यस समयमा शक्तिवल्लभ अर्याल, भवानीदत्त पाण्डेजस्ता नाटककार क्रियाशील रहेको र उक्त नाटक अनुवाद परम्परामा हुर्किएको पाइन्छ । यस्तै गरी नेपाली नाटक साहित्यमा वि.सं. १९४४ देखि बालकृष्ण समको **मुटुको व्यथा** (१९८६) छापिनु पूर्वको समयलाई माध्यमिक कालको रूपमा लिइएको छ । दरबारीया भोग विलासमा रही अनुवाद भएका र मञ्चन गरिएका नाटकको सन्दर्भ यस कालखण्डमा पाउन सकिन्छ । मोतीराम भट्टको **शकुन्तला** (१९४४) सँगै नेपाली नाटक साहित्यको माध्यमिक काल अगाडि बढेको हो । यस क्रममा मोतीरामसँगै शम्भु प्रसाद ढुङ्गेल, डम्बर शमशेर थापा, मेदिनी प्रसाद रेग्मी, लेखनाथ पौडेल र नेपाली मौलिक नाटक लेखनको नजिकमा पहलमान सिंह स्वाँरजस्ता नाटककारको सक्रियता यस कालखण्डमा देखिन्छ । पहलमान सिंह स्वाँरको **अटलबहादुर** (१९६३) लाई नेपाली भाषामा लेखिएको पहिलो मौलिक नाटक भनिए पनि यसमा पूर्ण मौलिकता भने पाइँदैन । सेक्सपियरको **ह्यामलेट**को प्रभावबाट रूपान्तरिक यस नाटकमा गीत र नृत्यको समेत रङ्ग शिल्पगत सचेतता पाइन्छ (पनेरू, २०७१ : ४९) । नेपाली नाट्य परम्परामा समबाट आधुनिक काल प्रारम्भ हुन्छ । पारसी थियटरको अन्त्य गर्दै पूर्ण मौलिकतामा वि.सं. १९८६ मा समबाट लिखित **मुटुको व्यथा** नै नेपाली नाटक साहित्यको आधुनिक कालको प्रथम नाटक हो ।

परम्पराको त्याग र नवीनताको वरण नै आधुनिकताको मूल विशेषता हो । यो परम्परा भीमनिधि तिवारी, गोपाल प्रसाद रिमाल, हृदयचन्द्र सिंह प्रधान, गोविन्द बहादुर मल्ल गोठाले, विजय मल्ल, फणीन्द्र राज खेताला, बासु शशी, मन बहादुर मुखिया, ध्रुवचन्द्र गौतम, मोहनराज शर्मा, अशेष मल्ल, रायन, दिल साहनी, अविनाश श्रेष्ठ, सरुभक्त, माधव घिमिरे, गोपी सापकोटा, कृष्ण शाह यात्री, पुष्प आचार्य हुँदै निरन्तर अघि बढेको पाइन्छ (पूर्ववत्, पृ. ५०)। नेपालको राजनीतिक, सामाजिक-सांस्कृतिकजस्ता विभिन्न परिवेशअनुसार यस विधाले विभिन्न समयमा विभिन्न प्रवृत्तिहरूलाई अँगाल्दै आएको छ । विशेषगरी नाटकको विकासमा आधुनिक काल महत्त्वपूर्ण देखिन्छ । बालकृष्ण समको **मुटुको व्यथा** (१९८६) बाट सामाजिकतालाई ग्रहण गरी सुरु भएको यस कालका नाटकहरूले मनोवैज्ञानिक, प्रयोगवाद, यथार्थवादजस्ता विभिन्न प्रवृत्तिहरूलाई आत्मसात् गरेको छ ।

पछिल्लो समयमा सडक नाटक, रेडियो नाटक, विज्ञान नाटकजस्ता नवीन प्रवृत्तिले युक्त नाटकहरू देखिएका छन् । यी सबैको आधारमा नेपालमा नाटक समृद्ध विधाका रूपमा स्थापित भएको छ ।

## तेस्रो परिच्छेद

### पचास (२०५०-२०५९) को दशकका नेपाली नाटकको विवरणात्मक सर्वेक्षण

#### ३.१ पचासको दशकका नेपाली नाटकको पृष्ठभूमि

जुनसुकै काम गरे पनि त्यसको केही न केही कारण हुन्छ । यही कारण र काम गराइको समय तथा परिस्थितिलाई उक्त कार्यको पृष्ठभूमिको रूपमा लिइन्छ । त्यस्तै नाटक पनि निश्चित पृष्ठभूमिमा रहेर रचना गरिएको हुन्छ । नाटक लेखनमा नाटककारले भोगेका घटना तथा बाँचेको समय, आर्थिक, राजनीतिक, सामाजिक, शैक्षिकलगायतका तत्त्वहरूले प्रभाव पारेका हुन्छन् । यिनै तत्त्वहरूलाई नाटक लेखनको पृष्ठभूमिको रूपमा लिन सकिन्छ । त्यस्तै नेपाली नाटकको सन्दर्भमा भन्नुपर्दा वि.सं. २०५० को दशकका नेपाली नाटकहरूलाई पनि यसबेलाको नेपाली सामाजिक-सांस्कृतिक, आर्थिक, शैक्षिक, राजनीतिकलगायतका विभिन्न तत्त्वहरूले प्रभाव पारेका छन् । जसलाई पचासका दशकका नेपाली नाटकका पृष्ठभूमिका रूपमा लिन सकिन्छ । यसको आवश्यक चर्चा तलका उपशीर्षकहरूमा गरिएको छ :

#### ३.१.१ सामाजिक-सांस्कृतिक पृष्ठभूमि

वि.सं. २०५० को दशकको समाज सङ्क्रमणकाल उन्मुख रहेको छ । यस समयमा देशमा माओवादी विद्रोह सुरु भई उक्त विद्रोह शसस्त्र रूपमा अगाडि बढेको पाइन्छ । २०५१/०५२ सालबाट सुरु भएको माओवादी विद्रोह र सोबाट उत्पन्न परिस्थितिले सामाजिक तथा सांस्कृतिक पक्षलाई प्रत्यक्ष-परोक्ष असर पारेको पाइन्छ । २०४६ सालको प्रथम जन आन्दोलन र तत्पश्चात प्राप्त बहुदलीय प्रजातन्त्रले स्थापित मूल्य-मान्यताले जनतामा सकारात्मक तथा नकारात्मक दुवै खाले प्रभाव पारेको पाइन्छ । नेपाली जनता लामो समयदेखि पञ्चायती सरकारको शासन पद्धतिबाट पीडित थिए । उनीहरूलाई २०४६ पछिको राजनीतिक परिवर्तनले ठुलो राहत महसुस प्राप्त भएको थियो । अब देश र जनताले विकासको अनुभूति गर्दछ र सबै स्वतन्त्र भई आर्थिक उन्नतिको मार्गमा उन्मुख भइन्छ भन्ने सोच आम जन मानसमा थियो । परन्तु यी सबै सोचको विपरीत दलीय स्वार्थ र भागबण्डामा सीमित भई बहुदलीय प्रजातन्त्रले पनि जन आकाङ्क्षालाई सम्बोधन गर्न सकेन । सत्तामा रही शासन चलाउनेको प्रवृत्ति भ्रष्ट हुँदै गयो । सरकारी, गैर सरकारी संघ सस्थाहरूमा राम्राभन्दा पनि हाम्रा मान्छेले स्थान पाउन थाले । जसले गर्दा एउटा वर्गको आर्थिक तथा सामाजिक उत्थान हुँदै गयो भने अर्को वर्गलाई विहान बेलुकीको छाक टार्न

समेत मुस्किल पर्ने स्थिति सिर्जना भयो । यसै बिच २०५२ सालबाट जनताको मुक्तिका लागि भन्दै तत्कालीन ने.क.पा. माओवादीको जन्म भयो र सो पार्टीले अर्ध भूमिगत तथा भूमिगत रूपमै सशस्त्र आन्दोलनको घोषणा गर्‍यो (पनेरू, २०७१ : ३०) । यस्ता घटनाहरूले नेपालको सामाजिक क्षेत्रमा निकै प्रभाव पार्‍यो ।

आधुनिक तथा विज्ञान प्रविधिको युग भएको हुनाले विश्वको कुनै पनि कुनामा भएको घटनाले नेपाली सामाजलाई सजिलै प्रभाव पार्ने स्थिति यसबेला रहेको छ । यसरी विश्व परिवेशको प्रभावका कारण समाजका मानिसहरूको रहनसहनमा परिवर्तन हुन थाल्यो । मानिसहरूले आधुनिक जीवनशैलीलाई अँगाल्न थाले । खेतिपातीको सट्टामा व्यापार-व्यवसायहरू गर्न थाले । बालबच्चादेखि वृद्धवृद्धासम्मका अधिकांश व्यक्तिहरूले पाश्चात्य संस्कृतिको अनुशरण गर्न थाले । यसले गर्दा नेपाली समाजमा मिश्रित संस्कृतिको विकास हुन थाल्यो । साथै आधुनिक शिक्षा, सरकारको विभिन्न योजना र विकासका कार्यहरूले गर्दा सहरी क्षेत्र थप विकसित हुँदै गयो भने ग्रामीण क्षेत्र पनि विस्तारै सहरीकरण हुँदै गयो । दैनिक कामकाजको लागि विभिन्न विद्युतीय यन्त्रहरूको प्रयोग बढ्न थाल्यो । यसैगरी सहरी क्षेत्रमा धेरैजसो अग्ला-अग्ला घर (अपार्टमेन्ट)हरू बन्न थाले । सामाजिक नाता-सम्बन्धमा पैसाको महत्त्व बढ्न थालेको देखिन्छ । त्यस्तै पाश्चात्य संस्कृतिको अनुकरणको प्रभावस्वरूप समाजमा एकल परिवारको धारणा बस्दै गयो । यसबाट समाजमा ज्येष्ठ नागरिकको अवस्था बिग्रिँदै गयो । धेरैजसोका छोराबुहारी, छोरीज्वाइँलगायतका नयाँ पुस्ता काममा व्यस्त हुने भएकाले बालबच्चा तथा ज्येष्ठ नागरिकको हेरचाहमा जटिलता देखिन थाल्यो (वैद्य, २०७१ : १७) । सांस्कृतिक सापेक्षताका आधारमा हेर्दा पचासका दशकका नेपाली नाटक साहित्यमा यसको प्रत्यक्ष-परोक्ष प्रभाव देखिन्छ । विशेष गरेर भारतमा रहेको अङ्ग्रेज शासन (सन् १९४७ पूर्व) ले भारत वर्षमा (भारत, नेपाल लगायतका मुलुक) त्यसको ठुलो असर पार्‍यो । विदेशी संस्कृतिको अन्धानुकरण गर्ने परम्परामा नेपाली समाज अछुतो रहन सकेन । अङ्ग्रेजहरूको शासनसत्ता भारतबाट हटेर गए पनि भारतीय संस्कारले नेपाली समाजलाई उस्तै दबावमा राख्दै आयो ।

### ३.१.२ राजनीतिक पृष्ठभूमि

वि.सं. २०५० को दशक राजनीतिक रूपले पनि निकै महत्त्वपूर्ण छ । यसबेला नेपालमा राजनीतिक रूपमा केही उतारचढावहरू भए । नेपाली नाटक साहित्यमा पनि पञ्चायती शासन व्यवस्थाको चरम र उग्र रूप अनि त्यसले जनतामा दिएको प्रताडनाको स्वर मुखरित भएको छ । जहानीयाँ राणा शासनको पतनपछि समाज रूपान्तरण हुन्छ भन्ने नेपाली जनताको सपना तत्कालीन राजा महेन्द्रले २०१७ सालमा एकदलीय पञ्चायती

शासन लादेपछि चकनाचुर भयो । २०१७ देखि सुरु भएको पञ्चायती व्यवस्थाले २०४६ सालसम्म झण्डै तिस वर्ष निरन्तर शासन गर्‍यो । दलहरूमाथि प्रतिबन्ध लागेर पञ्चायतीडव्यवस्था निरङ्कुश र तानाशाही हुन थालेदेखि नै बहुदलीय व्यवस्थामा आस्था राख्नेहरू भिन्नभिन्न त्यसको विरोध गर्न थाले । २०३२/२०३६ सालमा भएको विद्यार्थी आन्दोलन, २०३७ सालमा भएको जनमत सङ्ग्रह, २०४६ सालको जन आन्दोलन, प्रजातन्त्रको पुनर्स्थापनाजस्ता राजनीतिक घटनालाई पचासका दशकको नेपाली नाटकको राजनीतिक पूर्वपृष्ठभूमिका रूपमा लिन सकिन्छ । पचासको दशकको पूर्वार्ध (२०५२/०५३) देखि देशमा चलेको माओवादी जन विद्रोह र २०५८ सालमा भएको दरबार हत्याकाण्ड पचासका दशकको नेपाली नाटकको मूल राजनीतिक पृष्ठभूमि हो । मूलतः नेपाली राजनीतिमा २०४६ पछिको समयावधिमा भए गरेका घटनाले प्रत्यक्ष असर गरेको पाइन्छ । लामो समयदेखिको पञ्चायती व्यवस्थाको अन्त्य भएसँगै नेपाली जनमानसमा पलाएको विकास, शान्ति लगायतका सकारात्मक आशामा पुनः ऐजेरु लगाउने काम राजनीतिक दलसम्बद्ध व्यक्तिबाट भयो । यसबाट असन्तुष्ट पक्ष सशस्त्र द्वन्द्वमा लाग्यो र नेपालमा दशवर्षे द्वन्द्वको सुरुवात् भयो । देशका विभिन्न प्रशासनिक क्षेत्रहरूमा भ्रष्टाचार मौलाएको पाइन्छ । यसले गर्दा सर्वसाधारणले सामान्य प्रशासनिक कामको लागि पनि दुःख व्यहोर्नुपर्थ्यो । मूलतः देशमा राजनीतिक सङ्कटले जनतामा सास्ती बेहोर्नुपर्ने वातावरण सिर्जना हुन पुग्यो । पचासको दशको उत्तरार्द्धतिर भएको दरबार हत्याकाण्ड र सोपछि उत्पन्न राजनीतिक घटनाले देशमा अशान्ति फैलन गयो भने माओवादी द्वन्द्व गाउँबाट शहर केन्द्री बन्न पुग्यो । यसको प्रत्यक्ष-परोक्ष असर नेपाली नाटककार र पचासका दशकमा रचना गरिएका नाटकमाथि पनि पर्न गयो ।

### ३.१.३ शैक्षिक पृष्ठभूमि

वि.सं. २०५० को दशकमा नेपालमा शैक्षिक रूपमा खासै प्रगति भएको देखिँदैन । जनतामा साक्षरताको अभियान चाल्नुपर्ने समयमा भएको माओवादी-सरकार बीचको द्वन्द्वको सबैभन्दा बढि असर शैक्षिक क्षेत्रमा पर्न गयो । विद्यालय क्षेत्र पनि द्वन्द्वको सिकार बन्न पुग्यो । अधिकांश मानिसहरू गाउँ छाडेर सहर पसे भने कयन युवाहरू देशमा बस्न सक्ने स्थिति नहुँदा वैदेशिक रोजगारका नाउँमा विदेश पलायन हुन पुगे । शैक्षिक बेरोजगारको सङ्ख्यामा पनि वृद्धि भयो । यसले गर्दा शिक्षित जनता वैदेशिक रोजगारीको लागि जाने क्रम बढ्न थाल्यो । शैक्षिक क्षेत्रमा मानिसको आकर्षण बढ्नुको सट्टा विकर्षण विकृतिहरूले नेपाली समाजमा पारेको प्रभावको यथार्थ चित्रण यसबेलाका नाटकहरूमा भएको छ ।

### ३.१.४ आर्थिक पृष्ठभूमि

वि.सं. २०५० को दशकको नेपाली नाटकलाई यसबेलाको नेपालको आर्थिक परिवेशले पनि प्रभाव पारेको देखिन्छ। सङ्क्रमणकालीन समय भएकोले यसबेलाको आर्थिक परिवेश पनि सङ्क्रमणयुक्त नै रह्यो। यसबेला व्यक्तिको इज्जत र प्रतिष्ठालाई पैसासँग जोडेर हेर्ने प्रवृत्ति बढ्न थाल्यो र पैसाबिना जीवन नचल्ने भावनामा वृद्धि भयो। देशमा चलेको सशस्त्र द्वन्द्वका कारण देशका कयन उद्योगधन्दा बन्द भए भने मजदूरको अभाव पर्न गयो। यसले गर्दा उत्पादन प्रणालीमा प्रत्यक्ष तथा परोक्ष असर पर्न गयो र आर्थिक अवस्था दिनप्रतिदिन नाजुक बन्दै गयो। यसबेला औद्योगिक क्षेत्रहरूमा लगानीको वातावरण निकै कम भएको पाइन्छ। यसले गर्दा आर्थिक प्रगति भने सुस्त नै रह्यो। विभिन्न उद्योगहरूको स्थापना भई वस्तु उत्पादन गरिए पनि अधिकांश दैनिक उपभोग्य वस्तुहरू विदेशबाटै आयात गर्नुपर्ने स्थिति रह्यो। आधुनिक जीवनशैलीले विदेशी उत्पादनहरूको प्रयोग अत्यधिक भएका कारण नेपाली मुद्रा विदेसिएको अवस्था देखिन्छ। समाजमा आर्थिक असमानताका कारण धनीहरू भन्-भन् धनी र गरिबहरू भन्-भन् गरिब हुने अवस्था देखिन्छ। दैनिक उपभोग्य सामानहरूको मूल्य वृद्धिका कारण सर्वसाधारण महङ्गीको मार खेप्न बाध्य भएका छन्। नेपालमा चलेको द्वन्द्व र बेरोजगारीको समस्याका कारण अधिकांश उत्पादनशील युवापुस्ताहरू वैदेशिक रोजगारीमा जान बाध्य भएका छन्।

पचासका दशकका नेपाली नाटकमा नेपालको आर्थिक दूरावस्था, मूल्य वृद्धि, कालो बजारी, अनियन्त्रित बजार र त्यसले हाम्रो जन जीवनमा पारेको दैनन्दिन प्रभावको स्वर मुखरित भएको छ। बढ्दो सहरीकरण, बेरोजगारी, अन्तर्राष्ट्रिय बजारमा मुद्रास्फीति आदिको कारणले साहित्यको विषय वस्तुलाई प्रभावित बनाएको छ। आर्थिक अवस्था कमजोर हुँदा समाजमा आउने विखण्डन, परिवारमा स्थापना हुने तनाव आदि जस्ता पक्षहरूलाई पचासका दशकको नाटकको कथ्यमा अन्तर्भूत गरिएको छ। आर्थिक समस्या र सोबाट उत्पन्न चरम गरिबीले सताइएका चरित्रहरूको उपस्थान यस कालखण्डका नेपाली नाटकमा गरिएको छ। हाम्रो समाजमा जनताले गरेका अपेक्षा र त्यसको विरुद्धमा सरकारी तथा गैर सरकारी संयन्त्रबाट हुने गरेको आर्थिक चलखेल र भ्रष्टाचारका कारणले स्रष्टाहरूको लेखनीमा प्रभाव जमाएको छ। नाटककारहरूले भ्रष्टाचार जन्य गतिविधिहरू निर्मूल हुनुपर्छ, प्रशासनिक अकर्मण्यताको अन्त्य हुनुपर्छ, आर्थिक अनुशासन कायम हुनुपर्छ र देश विकासको मार्गमा लाग्ने जन प्रतिनिधिहरू निष्कलङ्क र आर्थिक रूपमा पारदर्शी एवम् मितव्ययी हुनुपर्छ भन्ने दृष्टिकोण यस समयका नाटकहरूका केही मात्रामा उठाएका छन्।

पनेरू, २०७१ : २९) । आर्थिक क्षेत्रमा देखिएको यस्तो अवस्थाले नेपाली नाटकलाई प्रभाव पार्यो । यसबेलाका नाटकहरूमा नेपाली समाजमा देखिएको आर्थिक विषमता र यसले ल्याएको परिणामको चित्रण गर्दै नाटकहरूको रचना भएको छ । साथै नाटककारहरूले नाटकमार्फत् समाजमा रहेको आर्थिक विषमता र जटिल परिस्थितिको अन्त्यको कामना गरेका छन् ।

### ३.२ पचासको दशकका नेपाली नाटकहरूको ऐतिहासिक विकासक्रम

माथिको उपशीर्षकहरूमा उल्लेख गरिएको पृष्ठभूमिमा टेकेर २०५० को दशकका नेपाली नाटकहरू विकासको गतितिर लागेको देखिन्छ । यसबेला २०३० को दशकदेखि देखिएका नाटककारहरू जस्तै : अशेष मल्ल, सरुभक्त, शिव अधिकारी, माधवप्रसाद घिमिरे लगायतका स्रष्टाहरू नाटक लेखनमा सक्रिय भएका छन् भने अविनाश श्रेष्ठ, कृष्ण उदासी, शार्दूल भट्टराई, सुधा त्रिपाठी, शारदा सुब्बा, विप्लव ठकाल, गोपी सापकोटा, खगेन्द्र संग्रौला आदि नयाँ-नयाँ प्रतिभाहरूको पनि आगमन भएको देखिन्छ । यसबेलाका नाटकमा पाठक तथा दर्शकको रुचि बढ्दै गएको हुनाले यो लोकप्रिय विधाको रूपमा स्थापित हुँदै गयो । यसबेला नाटक लेखनका साथै प्रकाशन गर्नेतर्फ पनि नाटककारहरू सचेत देखिन्छन् । यस समयमा गरिमा, मधुपर्क, समकालीन साहित्यजस्ता पत्रिकाहरूमा नाटक छापिने क्रम बढ्दै गयो । त्यसैगरी विभिन्न प्रकाशन गृह तथा व्यक्तिगत तहबाट पनि नाट्यकृतिको प्रकाशनमा चासो बढ्दै गएको देखिन्छ भने नाटक मञ्चनका लागि सर्वनाम, शिल्पी, आरोहण-गुरुकुललगायतका रङ्गमञ्चहरूको पनि स्थापना हुँदै गएको स्थिति रहेको छ । जसले गर्दा यसबेला प्रकाशित र मञ्चित नाटकहरूको सङ्ख्यामा वृद्धि हुँदै गयो यद्यपि अर्कोतर्फ भने देशमा चलेको माओवादी-सरकार बीचको आन्तरिक द्वन्द्वका कारण नाट्य लेखन तथा मञ्चनमा सोचेजस्तो सहजता भने भएन । पचासका दशकमा प्रकाशित नेपाली नाटकको कालक्रमिक सूची तल तालिकामा देखाइएको छ :

| क्र.सं. | नाटककार        | नाट्य कृति       | प्रकाशन मिति |
|---------|----------------|------------------|--------------|
| १.      | अविनाश श्रेष्ठ | अश्वत्थामा हतोहत | २०५०         |
| २.      | "              | समय अनि समय      | २०५०         |
| ३.      | अशेष मल्ल      | एवम् रीतले       | २०५०         |
| ४.      | कालीभक्त पन्त  | शुम्भ वध         | २०५०         |
| ५.      | तोयानाथ पाण्डे | इमान             | २०५०         |

|     |                     |                               |      |
|-----|---------------------|-------------------------------|------|
| ६.  | "                   | संयोग                         | २०५० |
| ७.  | वेद कुमारी न्यौपाने | पश्चताप                       | २०५० |
| ८.  | मह जोडी             | महसन                          | २०५० |
| ९.  | माधव घिमिरे         | विषकन्या                      | २०५० |
| १०. | रामहरि बूढाथोकी     | घरज्वाइँ                      | २०५० |
| ११. | सरुभक्त             | गाउँघरका नाटकहरू              | २०५० |
| १२. | अशेष मल्ल           | कुमारजी आज्ञा गर्नुहुन्छ      | २०५१ |
| १३. | खगेन्द्र संग्रौला   | समयको स्पन्दन                 | २०५१ |
| १४. | जीवन शर्मा          | ठूली                          | २०५१ |
| १५. | मोदनाथ प्रश्रित     | मन्त्रीजी                     | २०५१ |
| १६. | वासु शशी            | उपहार                         | २०५१ |
| १७. | शिव अधिकारी         | नरमेघ                         | २०५१ |
| १८. | सरुभक्त             | मलामी                         | २०५१ |
| १९. | अज्ञात              | रामलीला                       | २०५२ |
| २०. | दल बहादुर काउछा     | पितृहत्या                     | २०५३ |
| २१. | वेद कुमारी न्यौपाने | एउटा कथाको अन्त्य             | २०५३ |
| २२. | श्रवण मुकारुड       | यलम्बर                        | २०५३ |
| २३. | अशेष मल्ल           | प्रश्न यथावत्                 | २०५४ |
| २४. | विप्लव ढकाल         | अन्तिम नायिका                 | २०५४ |
| २५. | बुद्धि बहादुर थकाली | लाहुर जाने धोको               | २०५४ |
| २६. | माधव घिमिरे         | अश्वत्थामा                    | २०५४ |
| २७. | माधव घिमिरे         | हिमालपारि हिमालवारि           | २०५४ |
| २८. | सरुभक्त             | असमय अमौसम                    | २०५४ |
| २९. | गोपी सापकोटा        | पूर्णविराम                    | २०५५ |
| ३०. | जनार्दन सम          | चेतना                         | २०५५ |
| ३१. | बाबा बस्नेत         | योद्धा                        | २०५५ |
| ३२. | माधव घिमिरे         | देउकी                         | २०५५ |
| ३३. | शारदा सुब्बा        | अघोषित                        | २०५५ |
| ३४. | शारदा सुब्बा        | नीलो पीडा                     | २०५५ |
| ३५. | शिव अधिकारी         | चखलीले लाउने भई चाँदीको चप्पल | २०५५ |
| ३६. | "                   | सिंहासन                       | २०५५ |



|     |                      |                                |      |
|-----|----------------------|--------------------------------|------|
| ३७. | सरुभक्त              | निमावीय                        | २०५५ |
| ३८. | सुधा त्रिपाठी        | निश्सासका गुजुल्टाहरू          | २०५५ |
| ३९. | हरिमाया भेटवाल       | सहिद रोएको देश                 | २०५५ |
| ४०. | अशेष मल्ल            | कुमारी                         | २०५६ |
| ४१. | आहुति                | अँध्यारोमा छटपटाएकाहरू         | २०५६ |
| ४२. | खगेन्द्र प्रधानाङ्ग  | अविवाहित श्रीमती               | २०५६ |
| ४३. | नारायण दत्त शास्त्री | पागल                           | २०५६ |
| ४४. | "                    | योगमाता                        | २०५६ |
| ४५. | शिव अधिकारी          | बुद्धि अपाहिजहरूको घोडदौड      | २०५६ |
| ४६. | गोविन्द गिरी प्रेरणा | मुर्दा मानिस                   | २०५७ |
| ४७. | भोला रिजा            | गौँथली                         | २०५७ |
| ४८. | मनिक्रम राज शर्मा    | अँध्यारासँग जुध्नेहरू          | २०५७ |
| ४९. | राजव                 | घामसँग                         | २०५७ |
| ५०. | राजव                 | लोचन वंशको साक्ष्य र अन्य नाटक | २०५७ |
| ५१. | सरुभक्त              | जस्तो दन्त्यकथा                | २०५७ |
| ५२. | हरिमाया भेटवाला      | इतिहासको पुनरागमन              | २०५७ |
| ५३. | अभि सुवेदी           | आरुका फूलका सपना               | २०५८ |
| ५४. | कृष्ण उदासी          | अन्तिम संहार                   | २०५८ |
| ५५. | गेहनाथ गौतम          | उत्तर मसान                     | २०५८ |
| ५६. | पुष्प आचार्य         | नेपाल गयो भन्दिनू है           | २०५८ |
| ५७. | मोदनाथ प्रश्रित      | बुद्ध र चण्डाल युवती           | २०५८ |
| ५८. | शिव अधिकारी          | सर्पको पाइला                   | २०५८ |
| ५९. | हरिराज खेवा          | अपदस्त जिन्दगी                 | २०५८ |
| ६०. | कञ्चन पुडासैनी       | जोर जुहारी                     | २०५९ |
| ६१. | काली प्रसाद रिजाल    | यशोधरा                         | २०५९ |
| ६२. | कृष्ण उदासी          | अग्निकुण्ड                     | २०५९ |
| ६३. | फणीन्द्र राज खेताला  | सीता स्वयम्बर                  | २०५९ |
| ६४. | विष्णुभक्त फुयाल     | बाध्यता                        | २०५९ |
| ६५. | शङ्कर प्रसाद शर्मा   | आशा                            | २०५९ |
| ६६. | शरद पौडेल            | बुहारी                         | २०५९ |

स्रोत : पनेरू, राजिन. २०७१. उत्तरवर्ती नेपाली नाटकको मूल प्रवृत्ति. स्नातकोत्तर तह शोधपत्र. त्रि.वि. नेपाली केन्द्रीय विभाग, काठमाडौं तथा मदन पुरस्कार पुस्तकालयको वेबसाइट ।

वि.सं. २०४६ सालको जन आन्दोलन पश्चात् बहुदलीय व्यवस्थाको प्रारम्भ भए पनि जन अपेक्षा बमोजिमको कामहरू हुन सकेन । पञ्चायती शासन व्यवस्थाले दमित र प्रताडीत भइरहेका जनतामा पुरानै बोतलमा नयाँ पदार्थ भरेजस्तै नयाँ परिवर्तनकारी संविधान पनि बन्न सकेन । राजाको अधिकार कुण्ठित भएको भने पनि प्रकारान्तरले शक्ति दरबारमा नै केन्द्रित भयो । जन निर्वाचित सरकारले जनताको जन जीविकाको पक्षमा कार्य गर्न सकेन । महङ्गी, भ्रष्टाचार, बेरोजगारी समस्या भन विकराल बन्दै गयो । २०४६ सालमा आएको बहुदलीय व्यवस्था संस्थागत हुन सकेन । संसदमा फोहोरी खेल प्रारम्भ हुन पुग्यो । सांसदहरूको किन बेचको उपक्रम समेत त्यहाँ देखियो । २०५१ सालमा मद्यावधि निर्वाचन हुन पुग्यो । यसले पनि राजनीतिक विकास दिन सकेन । यी यावत् कुराहरूले नागरिक, समाज, देश प्रताडीत हुन पुग्यो । यस प्रकृतिका असन्तुष्टिहरू पचासका दशकका नाटकमा देख्न थालियो । यतिले मात्र पुगेन २०५२ सालपछि क्रान्तिबाट समाज परिवर्तन हुन्छ र सर्वहाराको नेतृत्वमा राज्यशक्ति प्राप्त हुन्छ भन्ने विश्वासको आधारमा माओवादी जनयुद्ध प्रारम्भ भयो (पनेरू, २०७१ : ६०) । सरकारी सेना, प्रहरी लगायतको सुरक्षा निकाय र माओवादी लडाकु बिच युद्ध प्रारम्भ भयो । यस पश्चात्का नाटकमा राजनीतिक अकर्मण्यता, बेरोजगारी, गरिबीजस्ता विषय वस्तुहरू नाटकमा प्रमुख बनेर आए । अघिल्ला कालखण्डका नाटककारका साथै अविनाश श्रेष्ठ, शिव अधिकारी, विप्लव ढकाल, सरुभक्त, कृष्ण उदासी, गोविन्द गिरी प्रेरणाजस्ता नाटककारहरू समसामयिक विषय वस्तु लिएर देखा परे भने सुधा त्रिपाठी, आहुती, विष्णुभक्त फुयाल आदि नाटककारहरू प्रगतिवादी-प्रगतिशील नाटक लिएर यसै कालखण्डमा देखा परे । नाटक मञ्चन गर्ने परम्परामा विकसित भएर गयो । सरुभक्त, अभि सुवेदी, अशेष मल्ल, कृष्ण उदासी, पुष्प आचार्य, गोपी सापकोटाका नाटकहरूले यस कालखण्डमा रङ्गमञ्चमा आफ्नो उपस्थिति देखाए । अशेष मल्ल लगायतका उत्तर आधुनिक चेतना सहितका नाटकहरू पनि यस समयमा लेखन तथा मञ्चन दुवै भए ।

### ३.३ पचासका दशकका नेपाली नाटकको वर्गीकरण

वि.सं. १९८५ बाट सुरु भएको नेपाली नाटकको आधुनिक कालले २०५० को दशकसम्म आउँदा विभिन्न नयाँ-नयाँ प्रवृत्तिहरूलाई अँगालेको देखिन्छ । यी नाटकहरूमा सामाजिक, राजनीतिक, शैक्षिक, आर्थिकजस्ता पक्षले प्रभाव पारेको छ । विशेषगरी समाजमा नयाँ-नयाँ परिवर्तन हुनु, विभिन्न सामाजिक रूपान्तरणका काम हुनु, ग्रामीण समाज सहरी

समाजतर्फ रूपान्तरण हुँदै जानु, व्यक्ति-व्यक्तिबिचको सम्बन्धमा पृथकता आउनु, प्रविधिको बढ्दो प्रयोग देखिने विभिन्न आपराधिक गतिविधि तथा विकृतिहरूको प्रभाव यस समयका नाटकहरूमा देखिन्छ । माओवादी-सरकार बीचको शसस्त्र युद्ध, बेरोजगारी समस्या, समाजमा बढ्दो हत्या-हिंसा आदिले यस बेलाका नाटकमा प्रत्यक्ष-परोक्ष असर पारेको देखिन्छ । २०५० को दशक वर्तमान समय भएकाले यसबेला विज्ञान नाटकको लेखन, एकल संवादात्मकताजस्ता नयाँ-नयाँ प्रवृत्तिहरूलाई अँगालेर विभिन्न नाटकहरू रचना गरिएको छ । यस समयमा विगतमा देखिएका नाटककारहरूको नाट्य लेखनको निरन्तरता रहेको छ भने नवप्रतिभाहरूको आगमन पनि भएको छ । २०३० को दशकबाट सुरु भएको रङ्गमञ्चीय परम्परालाई विकसित तथा गतिशील बनाउने काम यस समयमा पनि भएको छ । यस समयमा स्थापित भइसकेका रङ्गमञ्चहरूले निरन्तरता पाएका छन् भने **डबली (२०५२), बागिना (२०५२), परिवर्तन नेपाल (२०५३), कुसुम नाट्य समूह (२०५५), नवयुग नाट्य सांस्कृतिक समूह (२०५६)** जस्ता नाट्य समूह स्थापित भएका छन् । २०५० को दशकका सामाजिक, राजनीतिक, नारी स्वतन्त्रता, व्यक्तिगत हक-अधिकार, मानवीय जीवन जगत् लगायतका विभिन्न विषयवस्तुलाई लिएर नाटकहरूको रचना भएका छन् । यस समयको नाट्य सिर्जनमा पहिलेदेखि नै नाटक लेखन अनि मञ्चनमा सहभागी भएका कलाकारहरूसमेत संलग्न रहेका छन् । यस दशकका नेपाली नाटकहरूले अवलम्बन गरेका प्रवृत्तिहरूलाई तलका उपशीर्षकहरूमा चर्चा गरिएको छ :

### ३.३.१ सामाजिक यथार्थवाद

सामाजिक यथार्थवाद यथार्थवादकै मुख्य भेद हो । आत्मगत वा मनोगत वैयक्तिक सत्यका अवधारणाका विपरीत इन्द्रिय प्रत्यक्षमा आधारित बुद्धिग्राह्य सत्यको दर्शन हो यथार्थवाद । यथार्थवादले ईश्वरीय सत्तालाई र रहस्यवादका साथै आत्मवादलाई सकादै न र भौतिक पदार्थ जसको वस्तुगत र सामाजिक यथार्थमै यो यथार्थवाद केन्द्रित रहने गर्छ ( त्रिपाठी, २०६५ : ४७) । समाजमा घट्ने गरेका घटनाहरूलाई यथार्थ रूपमा प्रस्तुत गर्नु सामाजिक यथार्थवाद हो । यस्ता रचनामा यथार्थ दृष्टिकोणका माध्यमबाट मानवजीवनको वस्तुपरक प्रस्तुती दिन्छ । यसले पात्रका रूपमा खासगरी निम्नवर्गीय चरित्रलाई र विषयवस्तुका रूपमा समाजका सामान्य वा विशिष्ट घटना, स्थिति, परिवेश आदिलाई ग्रहणः साधारण जनजीवनको प्रतिनिधित्व हुने खालको अभिव्यक्ति गर्छ (शर्मा र लुइटेल्, २०६७ : ३००) । यस मान्यताअनुसार २०५० को दशकमा थुप्रै सामाजिक यथार्थवादी नाटकहरू लेखिए । यसबेला समाजका विभिन्न पक्षलाई उजागर गरी नाटकको रचना गरेको देखिन्छ । यस दशकमा आइपुग्दा नेपाली समाजको शैक्षिक, राजनीतिक, आर्थिक आदि पक्षहरूमा

निरन्तर उचार-चढाव भइरहेका छन् । यस्तो अवस्थामा देखापर्ने सामाजिक पक्षलाई यस समयका नाटकहरूमा यथार्थ रूपमा उजागर गर्न स्रष्टाहरू लागेका देखिन्छन् । त्यसैले यस दशकमा देखापरेका सहरिया तथा ग्रामीण घटना, परिवेश तथा स्थानीय पात्रको जीवनजगतको चित्रण गर्ने काम भएको छ ।

सामाजिक यथार्थवादमा रही नाटक रचना गर्नेमा तायोनाथ पाण्डेको **इमान**, संयोग (२०५०), रामहरि बूढाथोकीको **घरज्वाँँ** (२०५०), सरुभक्तको **गाउँघरका नाटकहरू** (२०५५), अशेष मल्लको **कुमारी** (२०५६), खगेन्द्र प्रधानाङ्गको **अविवाहित श्रीमती** (२०५६), नारायणदत्त शास्त्रीको **योगमाता** (२०५६), पुष्प आचार्यको **नेपाल गयो भन्दिनू है ?** (२०५८), विष्णुभक्त फुयाँलको **बाध्यता** (२०५९) र शरद पौडेलको **बुहारी** (२०५९) जस्ता नाट्य कृतिमा सामाजिक यथार्थवादी प्रवृत्ति पाइन्छ । यी नाट्य कृतिमा मूलतः हाम्रा समाजमा घटेका वा घट्न सक्ने विषयवस्तुको यथार्थमूलक प्रस्तुति पाइन्छ ।

### ३.३.२ प्रयोगशीलता

परम्परागत मान्यतालाई भत्काएर नवीन मान्यताहरूको अवलम्बन गर्नु प्रयोग हो । विश्व साहित्यको सन्दर्भमा यथार्थवादी आन्दोलनमा देखिएका प्रतीक प्रयोग, स्वप्न विम्बको प्रयोग, जनबोलीको प्रयोगलगायतका विभिन्न प्रवृत्तिहरू देखिनु नै प्रयोगशीलता हो । विधानसम्मत पूर्वमान्यताको विघटन गर्ने, विधामिश्रण तथा विधा भञ्जन गर्नेजस्ता मान्यताको अनुशरण प्रयोगशीलताले गरेको हुन्छ । यसै मान्यताका आधारमा २०५० को दशकका नेपाली नाटकहरूमा नवीन प्रयोगहरू भए । यसबेला नाटकहरूको वस्तुविन्यास, भाषाशैली, पात्रविधान आदिजस्ता पक्षमा नवीन प्रयोग भएको देखिन्छ । विषयवस्तुगत आधारमा हेर्दा परम्परागत रूपमा लेखिँदै आएको सामाजिक तथा राजनीतिक विषयलाई मात्र नलिएर वैज्ञानिक प्रगति तथा यसका परिणाम, विश्व परिवेशले नेपाली जनजीवनमा पारेको प्रभाव, हास्यव्यङ्ग्यजस्ता विषयलाई पनि समेटिएको छ । यसबेलाका नाटकहरूमा परम्परागत शृङ्खलित भाषाशैलीको मात्र प्रयोग नगरी विचलनयुक्त भाषाको पनि प्रयोग गरिएको छ । त्यस्तै जनबोली भाषाको प्रयोगमा नाटककारहरूको रुचि रहेको देखिन्छ । यस समयका नाटकहरूमा तुलनात्मक रूपमा औपचारिक भाषाको भन्दा अनौपचारिक भाषाको प्रयोग गरिएको छ ।

मूलतः यस प्रवृत्ति अन्तर्गत नाट्य लेखन गर्ने नाटककारमा पचासका दशकपूर्वका नाटककार र पचासकै दशकमा देखिएका नयाँ स्रष्टा रहेका छन् । अविनाश श्रेष्ठको **अश्वत्थामा हतोहतः** (२०५०), मह जोडीको **महसन** (२०५०), अशेष मल्लको **कुमारजी**

आज्ञा गर्नुहुन्छ (२०५१), कुमारी (२०५६), श्रवण मुकारुडको यलम्बर (२०५३), सरुभक्तको मलामीहरू (२०५१), असमय अमौसम (२०५४), निमावीय (२०५५), विप्लव ढकालको अन्तिम नायिका (२०५४), अभि सुवेदीको आरुका फूलका सपना (२०५८) जस्ता नाटकहरूमा परम्परागत मूल्यमान्यता विपरितका नवीन चिन्तन र शिल्पको प्रयोग पाइन्छ ।

### ३.३.३ प्रगतिवादी-प्रगतिशील नाट्यचेतना

प्रगतिवादलाई अर्को शब्दमा समाजवाद पनि भनिन्छ । यो पनि यथार्थवादकै एउटा भेदका रूपमा रहेको छ । मूलतः यो मार्क्सवादी धारणामा आधारित हुन्छ । समाजमा रहेका श्रमजीवि जनताहरूको यथार्थ जीवनलाई प्रस्तुत गर्नु यसको मुख्य उद्देश्य रहेको छ । यसले अन्याय, अत्याचार, शोषणको विरोध गरी श्रमजीवी जनताको अधिकार स्थापना हुनुपर्ने कुराको वकालत गर्छ । यसले सर्वहारावर्गको पक्षमा आवाज उठाउँछ । साथै समाजमा क्रान्तिकारी परिवर्तनको आह्वान गर्दछ । २०५० को दशकका नाटकहरूले यिनै मान्यताहरूलाई आधार मानी समाजमा न्याय स्थापनाको वकालत गरेका छन् । नेपाली साहित्यमा प्रयोग भएको 'प्रगतिवाद' मार्क्सवादी सौन्दर्यशास्त्रलाई आधार बनाई साहित्य-सिर्जनामा प्रयुक्त शब्द हो । अझ यसलाई निश्चित मूल्य र मान्यतामा आधारित साहित्यको रूपमा र वर्गीय साहित्यको विशिष्ट स्वरूपमा रहेको कला साहित्यको रूपमा लिन सकिन्छ । मार्क्स, एङ्गोल्स, लेनिन र माओ त्से तुङ्गका दार्शनिक र साहित्य-कला चिन्तनका आधारमा 'प्रगतिवाद' उभिएको छ र यसले मार्क्सवादी वैज्ञानिक दर्शनद्वारा प्रतिपादित विश्व दृष्टिकोणलाई नै आफ्नो मूल मान्यता र दृष्टिकोण बनाएको पाइन्छ (भण्डारी, २०५५ : २४-२५) । सहरी समाजमा विभिन्न उद्योग तथा संस्था सञ्चालनको नाममा कामदारलाई शोषण गरेको पाइन्छ भने ग्रामीण समाजमा जमिन्दारी प्रथाको अवशेष रहेको देखिन्छ । यी दुवै समाजमा सामन्ती प्रथाको जरो बाँकी नै रहेको छ । त्यसैले सोभासाभा जनता अझै पनि ठूलाठालूहरूबाट थिचिएर रहनुपर्ने कुरालाई विभिन्न स्रष्टाहरूले आफ्नो नाटकमा प्रस्तुत गरेका छन् । साथै त्यस्ता नाटकहरूमा सामन्ती व्यवस्थाको अन्त्य र भेदभावरहित समाजको स्थापनाको कामना गरेको छ । यसको लागि सम्पूर्ण जनता आ-आफ्नोतर्फबाट लड्नुपर्ने कुराको सङ्केत गरिएको छ । विश्वले ठूलो फड्को मारे पनि नेपाल भने सामन्ती प्रथामै रहेको देखिन्छ । नेपालको ग्रामीण परिवेशमा जमिन्दारी प्रथाले अझै पनि नराम्ररी जरा गाडेको छ । यसले गर्दा सोभासाभा गाउँलेहरू सामन्त, जमिनदारहरूको थिचोमिचो सहन नसकेर विदेसिनुपर्ने बाध्यतालाई पनि प्रस्तुत गरिएको छ भने सहरी समाजमा औद्योगिकीकरणको नाममा मालिक वर्गले मजदुरलाई शोषण गरेको छ । यसवेलाका नाटकहरूमा समाजमा रहेका त्यस्ता शोषण, अन्यायविरुद्ध आवाज उठाई स्वस्थ समाज

निर्माणमा लाग्न आह्वान गरिएको छ । त्यसैगरी राजतन्त्रको अन्त्य गरी गणतन्त्रको स्थापनाको कामना गरेर पनि नाटकहरूको रचना भएका छन् । यस्ता नाटकहरूमा राजतन्त्रको नाममा हुने गरेका अन्याय, विभेदपूर्ण वातावरणको चित्रण गरी गणतन्त्र स्थापनाका लागि चालिएका ठोस कदमहरूको चित्रण गरिएको छ भने त्यस समयमा जनयोद्धाहरूले भोग्नुपरेको कष्टको पनि यथार्थ चित्रण गरिएको छ ।

प्रगतिशील-प्रगतिवादी प्रवृत्तिमा रही नाटक रचना गर्ने नाटककार र नाट्य कृतिमा खगेन्द्र संग्रौलाको **समयको स्पन्दन** (२०५१), जीवन शर्माको **ठूली** (२०५०), मोदनाथ प्रश्रितको **मन्त्रीजी** (२०५१), **बुद्ध र चण्डाल युवती** (२०५८), वासु शशीको **उपहार** (२०५१), बुद्धिबहादुर थकालीको **लाहुर जाने धोको** (२०५४), सुधा त्रिपाठीको **निश्वासका गुजुल्टाहरू** (२०५५), हरिमाया भेटवाल **सहिद रोएको देश** (२०५५), **इतिहासको पुनरागमन** (२०५७), आहुतीको **अँध्यारोमा छट्टपाएकाहरू** (२०५६), प्रमुख रहेका छन् ।

### ३.३.४ नारीवादी नाट्यचेतना

प्राचीनकालबाट नै नारीलाई पुरुषको सहारामा बाँच्ने प्राणीको रूपमा परिभाषित गर्दै आएको छ । नारीलाई अपूर्ण, कमजोर, हेपाईको दृष्टिले हेर्ने चलन परापूर्वकालदेखि नै रहेको छ । विश्वको इतिहासमा चिन्तक, वैज्ञानिक, दार्शनिक, नेता, भविष्यवक्ता आदि पुरुष नै भएकाले पनि नारीलाई हीनतर दृष्टिले हेरिएको हो । नारीवादी मान्यताले यी विचारहरूको विरोध गर्छ । नारीकेन्द्री पक्षबाट नारी हकहित र समानताको पक्षधरतालाई नारीवाद भनिन्छ (शर्मा र लुइटेल्, २०६१ : ३७१) । हालको समयसम्म आइपुग्दा पनि नारीलाई गरिने व्यवहारमा कुनै परिवर्तन आएको छैन । अहिले पनि सहरी तथा ग्रामीण समाजमा नारीलाई दयालाग्दो निरीह कमजोर तथा अपूर्ण पात्रको रूपमा हेर्ने गरिन्छ । नारीलाई भोग्या वस्तुको रूपमा लिने चलन अझै पनि छ । त्यसैले नारीहरू विभिन्न प्रकारका शारीरिक तथा मानसिक अत्याचार सहन बाध्य छन् । नारीवादमा नारीलाई हरेक क्षेत्रमा पुरुषसह अधिकार हुनुपर्छ भन्ने विचार पाइन्छ । यसले जहिले पनि नारीविरोधी पुरुषप्रधान विचारलाई समाप्त पार्ने आकाङ्क्षा राख्दछ । यसले एकातिर पुरुषले लेखेको साहित्यमा नारीको भूमिकाको खोजी गर्दछ भने अर्कातिर नारी लेखन कस्तो छ, त्यसमा उसले कसरी आफ्ना विचार र अनुभवहरू प्रस्तुत गरेकी छ भन्ने कुरा पनि हेर्दछ (गौतम, २०५० : ४१०) । नारीले सामना गर्नुपर्ने जटिल परिस्थितिको चित्रण गरी नारीमुक्तिको चाहना गर्नु साठीको दशकका नेपाली नाटकहरूको प्रवृत्ति रहेको छ । यसवेलाका नाटकहरूमा अशिक्षित समाजमा त नारीले विभिन्न विषम परिस्थितिको सामना गर्नु नै परेको छ, त्यसका साथै शिक्षित समाजमा पनि नारीले सहज परिस्थितिमा बाँच्न पाएका छैनन् भन्ने कुराको चित्रण गरिएको छ । अझै पनि

हरेक समाजमा नारीलाई केवल घरभित्रको काममा मात्रै सीमित गर्न खोजेको र अन्य बाह्य काम गरे पनि उनलाई पुरुषको जस्तो इज्जत दिन गाह्रो पर्ने परिस्थितिको चित्रण गरिएको छ । शिक्षाको कारण अहिलेको समयमा नारीले पनि महत्त्वपूर्ण काम गरेर देखाउन सक्ने, समाजलाई हाँक्न सक्ने कुरालाई देखाइएको छ । अर्थात् परम्परादेखि नै पुरुषद्वारा स्थापित गरिएको नारीसम्बन्धी धारणा, दृष्टिकोणलाई नकार्दै यस समयका नाटकले नारीको सक्षमताको चित्रण गर्दै नारीमुक्तिको आवाज उठाएका छन् । अहिलेको समयमा नारी पनि पुरुषसरह काम गर्न सक्षम, देश निर्माणमा लाग्न सक्ने र अन्यायविरुद्ध लड्न सक्ने सामर्थ्य राख्ने कुरालाई देखाइएको छ । साथै नारी अधिकारको रक्षाको लागि स्वयम् नारी नै जागरुक हुनुपर्ने दृष्टिकोणलाई पनि प्रस्तुत गरिएको छ ।

नारीवादी नाट्य चेतना प्रवृत्तिमा रही नाटक सिर्जना गर्ने नाटककार र तिनका नाट्यकृतिमा वेदकुमारी न्यौपानेको **पश्चताप** (२०५०), **एउटा कथाको अन्त्य** (२०५३), विप्लव ढकालको **अन्तिम नायिका** (२०५४), बाबा बस्नेतको **योद्धा** (२०५५), शारदा सुब्बाको **नीलो पीडा र अघोषित** (२०५५), सुधा त्रिपाठीको **निश्वासका गुजुल्टाहरू** (२०५५), हरिमाया भेटवालको **सहिद रोएको देश** (२०५५), **इतिहासको पुनरागमन** (२०५७), अशेष मल्लको **कुमारी** (२०५५), खगेन्द्र प्रधानाङ्गको **अविवाहित श्रीमती** (२०५६), नारायणदत्त शास्त्रीको **योगमाता** (२०५६), भोला रिजालको **गौथली** (२०५७), काली प्रसाद रिजालको **यशोधरा** (२०५९), फणीन्द्रराज खेतालाको **सीता स्वयम्बर** (२०५९) तथा शरद पौडेल **बुहारी** (२०५९) आदि प्रमुख रहेका छन् ।

### ३.३.५ राजनीतिक परिवेशको चित्रण

पचासका दशकका नेपाली नाटकका सन्दर्भमा राजनीतिक परिदृश्य महत्त्वपूर्ण ठहर्दछ । मूलतः २०४६ को प्रथम जनआन्दोलन बहुदलीय राज्य व्यवस्थासँगै जनअपेक्षा पूरा नहुँदा जनतामा बढ्दै गएको निराशा र यसै बीच २०५१/०५२ बाट सुरु भएको माओवादी सशस्त्र आन्दोलनले नेपाली नाटक क्षेत्रलाई पनि प्रभावित तुल्याएको देखिन्छ । जनताको निराशा, भ्रष्ट राजनीतिक सन्दर्भ आदिलाई नाटकको कथ्य स्वरूपमा विस्तार गरी जनपक्षीय वा विद्रोहलाई दबाउने खालका नाट्य सिर्जना भएको देखिन्छ । बहुदलीय शासन व्यवस्था, माओवादी जनयुद्ध तथा दरबार हत्याकाण्ड आदि परिस्थितिहरूलाई केलाएर स्रष्टाहरूले नाटकको रचना गरेका छन् । आन्दोलनको समयमा नेपालका सहरी तथा ग्रामीण परिवेशका जनताले भोग्नुपरेको विषम परिस्थिति, राजनीतिक दलका व्यक्तिहरूले भोग्नुपरेको परिस्थिति, सरकार र जनताबिच रहेको सम्बन्ध, जनयुद्धमा सहादत प्राप्त गरेका व्यक्तिहरूको परिवारले भोग्नुपरेका विषम परिस्थिति आदिलाई विभिन्न नाटकहरूका

माध्यमबाट प्रस्तुत गरिएका छन् । यसैगरी २०५० को दशकका नाटकहरूमा राजनीतिक परिवेशको चित्रणसँगै देशप्रेमका भावनालाई उजागर गरिएको छ । यसबेलाका नाटकहरूमा हरेक वर्गका पात्रहरूले आफूभित्र रहेको देशप्रेम तथा राष्ट्रियताको भावनालाई प्रस्तुत गरेका छन् ।

देशप्रतिको माया, सम्मान र समर्पणबिना कुनै पनि देश विकासको बाटोमा लाग्न सक्दैन । देशविकासका लागि सरकारी पक्षले मात्र पहल गरेर हुँदैन; यसको लागि स्थानीयस्तरबाटै हरेक जनताको साथ र सहयोग चाहिने हुन्छ । देशमा केही नभएकाले आयआर्जनका लागि वैदेशिक रोजगारीमा जान चाहने युवावर्गलाई नेपालमै स्वरोजगारको सिर्जना गरेर आयआर्जन गर्न सकिने र देशको विकास गर्न आज युवाहरूको आवश्यकता परेकाले नेपालको विकासका लागि अघि बढ्ने सन्देश यसबेलाका नाटकहरूले दिएका छन् । यस समयका नाटकहरूमा नेपालको राजनीतिक परिवेशको चित्रण गर्ने क्रममा सर्वसाधारणले भोग्नुपरेका दुःख, पीडाहरूको यथार्थ प्रस्तुतीकरण गरिएको छ । समाजमा भएका अन्याय-अत्याचारहरूको विरोध गरी न्यायको माग गरिएको छ । न्यायबिनाको समाजको कल्पना गर्न सकिँदैन । अन्यायले व्याप्त समाजमा मानवीय मूल्य तथा मान्यताको कुनै महत्त्व हुँदैन । त्यसैले सभ्य तथा विकसित समाज तथा जीवनको लागि न्यायपूर्ण वातावरण हुनु जरूरी छ । वर्तमान समयमा न्याय केही सीमित वर्गका व्यक्तिहरूको मुठ्ठीमा रहन गएको परिस्थितिलाई यस समयका नाटकहरूले देखाएका छन् । हरेक मानिसको समान हक तथा अधिकार हुने भएकाले जुनसुकै वर्ग तथा समाजका व्यक्तिले कुनै पनि प्रकारको थिचोमिचो तथा शोषणबिना नै बाँच्न पाउनुपर्ने कुरालाई यसबेलाका नाटकहरूले देखाउन खोजेका छन् । समाजमा हुने विभिन्न शोषण तथा अत्याचारको विरोध गरी न्यायपूर्ण समाजको वकालतमा यसबेलाका नाटकहरू लागेका छन् ।

राजनीतिक विसङ्गति विकृतिमाथि रही नाटक सिर्जना गर्ने नाटककार र तिनका नाट्य कृतिमा अविनाश श्रेष्ठको **अश्वत्थामा हतोहतः** (२०५०), **समय, समय अनि समय** (२०५०), मह जोडीको **महसन** (२०५०), खगेन्द्र संग्रौलाको **समयको स्पन्दन** (२०५१), जीवन शर्माको **ठूली** (२०५१), मोदनाथ प्रश्रितको **मन्त्रीजी** (२०५१), सरुभक्तको **मलामीहरू** (२०५१), श्रवण मुकारुडको **यलम्बर** (२०५३), विप्लव ढकालको **अन्तिम नायिका** (२०५४), शिव अधिकारीको **सिंहासन** (२०५५), हरिमाया भेटवालको **सहिद रोएको देश** (२०५५), आहुतिको **अँध्यारोमा छटपटाएकाहरू** (२०५६) जस्ता रहेका छन् ।



### ३.३.६ विकृति-विसङ्गतिप्रति व्यङ्ग्यात्मकता

विश्वका हरेक समाज तथा मानवीय जीवन सङ्गतियुक्त छैन । समाजमा विभिन्न विकृति तथा विसङ्गतिहरू रहेका हुन्छन् । आफ्ना जगत्, समाज र परिवेशका माझ मान्छेले जो बाँच्नुपर्छ त्यो जीवन तर्कसङ्गत हुँदैन; भन्नुं बाह्य शक्ति वा नियतिका समक्ष व्यक्ति मनुष्य असहाय सिद्ध हुन्छ । समग्रतामा जीवनजगत् जे जस्तो छ त्यो 'सत्यकै जय हुन्छ' या 'जे जस्तो गयो त्यस्तै फल्छ' जस्ता नैतिक सत्य अथवा अझ सूक्ष्म आस्था र मूल्यद्वारा पनि व्याख्या हुन नसक्ने किसिमले असङ्गतिपूर्ण देखिन्छ (वैद्य, २०७१ : ४२) । अझ आन्तरिक रूपमा पनि इन्द्रियका आवेग र सत्यनिष्ठ विवेकका द्वन्द्वको बिचमा मनुष्य स्वयम्मा अभिशप्त छ । आफ्नो बाह्य परिवेश र आन्तरिक लोक दुवैलाई समग्रतामा देख्न नसकेर पनि त्यसमा होमिनुपर्ने मनुष्यले कुनै न कुनै क्षण जीवन विसङ्गति छ भनी स्वीकार्ने पर्दछ; जीवन भोग्दै जाँदा विसङ्गतिसँग भीषण जम्काभेट नगरी धरै छैन (त्रिपाठी, २०६५ : १११) । २०५० को दशकको समयमा राजनीतिक, सामाजिक, शैक्षिक, आर्थिक आदि क्षेत्रमा विकृति-विसङ्गतिहरू सार्वजनिक रूपमा देखिन थालेका छन् । यसबेलाको सामाजिक, शैक्षिक, राजनीतिक लगायतका विभिन्न क्षेत्रमा विकृति-विसङ्गति रहेका छन् । शैक्षिक संस्थालाई पैसा कमाउने संस्थाको रूपमा विकास गर्नु, सरकारी कार्यालय तथा निकायहरूमा भ्रष्टाचार व्याप्त हुनु, सम्बन्धहरू धरासायी हुँदै जानु, हरेक पेसा, वर्गको मानमर्यादाविपरीत कामहरू गर्नु आदि कुरीतिहरू यसबेला व्याप्त भयो । समाजमा मानिसहरू केवल बाँचिरहेका छन् तर उनीहरूको जीवनको कुनै अर्थ छैन । जोसँग धन छ ऊसँग जीवन छ भन्ने भावना यस समयको समाजमा व्याप्त रहेको छ । मानिसले खोक्रो प्रतिष्ठा बोकेर हिँड्नुपर्ने, विभिन्न मानसिक समस्याको सामना गर्नुपर्ने तथा बाँच्नलाई पनि निकै सङ्घर्ष गर्नुपर्ने र बाँच्ने क्रममा मानव जीवनले विषम परिस्थितिको सामना गर्नुपर्ने परिस्थिति यस समयमा देखिएको छ ।

विसङ्गति विकृतिमाथि रही नाटक सिर्जना गर्ने नाटककार र तिनका नाट्य कृतिमा अविनाश श्रेष्ठको **अश्वत्थामा हतोहतः** (२०५०), **समय, समय अनि समय** (२०५०), मह जोडीको **महसन** (२०५०), खगेन्द्र संग्रौलाको **समयको स्पन्दन** (२०५१), सरुभक्तको **मलामीहरू** (२०५१), जीवन शर्माको **ठूली** (२०५१), मोदनाथ प्रश्रितको **मन्त्रीजी** (२०५१), श्रवण मुकारुडको **यलम्बर** (२०५३), विप्लव ढकालको **अन्तिम नायिका** (२०५४), शिव अधिकारीको **सिंहासन** (२०५५), हरिमाया भेटवालको **सहिद रोएको देश** (२०५५), आहुतिको **अँध्यारोमा छटपटाएकाहरू** (२०५६), गोविन्द गिरी प्रेरणाको **मूर्दा मानिस** (२०५७) प्रमुख रहेका छन् ।

### ३.३.७ जीवनप्रतिको आशावादी तथा निराशावादी भाव

एक्काइसौं शताब्दीको यस समयसम्म आइपुग्दा नेपालमा मात्र नभई विश्वमै पनि मानवीय अस्तित्व सङ्कटमा परेको देखिन्छ । यस समयमा आएर मानवहरूको मूल्यभन्दा अन्य वस्तुहरूको मूल्य बढी रहेको भान हुन्छ । देशभित्रको विभिन्न राजनीतिक तथा सामाजिक समस्याका कारण मानवीय जीवन धरापमा परेको अवस्था छ । राज्यले अपनाएको दण्डहीनताका कारणले समाजमा बलात्कार, हत्या, चोरीडकैतीजस्ता अपराधजन्य कार्यले प्रश्रय पाएको देखिन्छ । त्यस्तै पाश्चात्य संस्कृतिको अनुशरण तथा शैक्षिक अवस्थाको सुधारले गर्दा मानिसले आफूलाई बढी स्वतन्त्र ठान्न थालेका छन् । ग्रामीण जीवनप्रति विकर्षणका कारण अधिकांश मानिसहरू सहरतिर बसाई सरेर प्रवृत्ति देखिएको छ । आफ्नो जीवन आफ्नै हिसाबले जिउन खोज्ने प्रवृत्तिले गर्दा मानिस एकलो बन्न थालेको विषम परिस्थिति यस समयमा देखिएको छ । यस्तो विषम परिस्थितिका कारण मानिसले आफू जिउनुको कुनै औचित्य नभएको ठान्छन् । यसबेलाको समाज तथा परिस्थितिका कारण मानिसहरूको मूल्यमा ह्रास आएको छ । त्यसैले दिनप्रतिदिन आत्महत्या गर्नेको सङ्ख्या पनि बढ्दै गएको छ । यसरी जीवनप्रतिको निराश्रय भावलाई यसबेलाका नाटकहरूले देखाउँदै जीवन महत्त्वपूर्ण छ, एकपटक मात्र आउने जीवनमा सकारात्मक भएर बाच्नुपर्ने सन्देश दिएका छन् । साथै वर्तमान समयमा देखिएको मानवीय मूल्य ह्रास भएको परिस्थितिलाई देखाई मानव जीवन अमूल्य रहेको कारण मानिसको अस्तित्व हुनुपर्ने सन्देशयुक्त नाटकहरूको रचना भएका छन् । मानवीय मूल्यप्रति सचेत रहेर मानिसको वास्तविक मूल्यको वकालत गर्दै वर्तमान समयमा मानवीय मूल्य कस्तो रहेको छ भन्ने कुराहरूलाई नाटकको माध्यमबाट देखाउने प्रयास गरिएको छ । यसरी जीवनप्रतिको आशावादी तथा निराशावादी दुवै भावको चित्रण गरी मानवीय अस्तित्वको खोजी गर्ने काम यसबेलाका नाटकहरूले गरेको देखिन्छ ।

जीवनप्रतिको आशा तथा निराशा प्रवृत्तिअन्तर्गत रही नाटक सिर्जना गर्ने नाटककार र तिनका नाट्य कृतिमा अविनाश श्रेष्ठको **अश्वत्थामा हतोहतः** (२०५०), **समय, समय अनि समय** (२०५०), वेदकुमारी न्यौपानेको **पश्चताप** (२०५०), **एउटा कथाको अन्त्य** (२०५३), मह जोडीको **महसन** (२०५०), खगेन्द्र संग्रौलाको **समयको स्पन्दन** (२०५१), सरुभक्तको **मलामीहरू** (२०५१), विप्लव ठकालको **अन्तिम नायिका** (२०५४), शिव अधिकारीको **सिंहासन** (२०५५), हरिमाया भेटवालको **सहिद रोएको देश** (२०५५), गोपी सापकोटाको **पूर्णविराम** (२०५५), शारदा सुब्बाको **नीलो पीडा** (२०५५), सुधा त्रिपाठीको **निश्वासका गुजुल्टाहरू** (२०५५), भोला रिजालको **गौँथली** (२०५७) आदि रहेका छन् ।

### ३.३.८ रङ्गमञ्चीय सचेतता

नाटक पाठ्यका साथै दृश्य विधा पनि हो । जबसम्म नाटकले मञ्चन हुने मौका पाउँदैन तबसम्म नाटक लेखन पूरा भएको मानिँदैन । यस समयमा नाटकप्रति रूचि राख्ने दर्शकहरूको सङ्ख्या पनि बढ्दै गएको देखिन्छ । फलस्वरूप स्रष्टाहरूले नाटक लेखनका साथै मञ्चनमा पनि ध्यान दिन थालेका देखिन्छन् । यसले गर्दा यस समयका अधिकांश नाटकहरूमा रङ्गमञ्चीय सचेतता रहेका छन् । हरेक नाटकमा रङ्गमञ्चको व्यवस्थापनमा ध्यान दिनु, मिल्दो वातावरणको प्रयोग गर्नु, ध्वनि तथा प्रकाशको कल्पना गर्नु, पात्रहरूको बोलीसँगै उनीहरूको अभिनयमा पनि जोड दिनु र रङ्गमञ्चको साजसज्जालाई पनि प्राथमिकतामा राख्नुजस्ता प्रवृत्ति यसबेलाका नाटकहरूमा पाइन्छन् । त्यस्तै विगतका समयको तुलनामा यस समयमा आएर नाटकमा अभिनेय क्षमता बढेको देखिन्छ । हुन त केही दशकअघिदेखि नै नाटक पढ्नको लागि मात्र नभई अभिनय गर्नको लागि पनि हो भन्ने मान्यता आएको देखिन्छ । तापनि, यस समयमा आएर नाटक केवल पाठ्य मात्र नभई यो अभिनेय विधा भएकोले अभिनेय गुण हुनुपर्छ, भन्ने मान्यतासहित सशक्त रूपमा नाटकहरूको लेखन भएको देखिन्छ । साथै देशमा पछिल्लो समयमा रङ्गमञ्चको सङ्ख्यामा वृद्धि हुँदै गएको र नाटकप्रति दर्शकको रूचि पनि बढ्दै गएकोले पनि नाटक अब लेखनमा मात्र सीमित नरही मञ्चन पनि हुँदै आएको हो । नाटक मञ्चनीय हुनुपर्छ भन्ने मानसिकताको परिणामस्वरूप यस समयमा लेखिएका नाटकहरूमा अभिनेय पक्ष पनि निकै सशक्त रहेको पाइन्छ ।

कृष्ण शाह यात्रीका **चिसो बस्ती** (२०४९), **समय चेतना** (२०५४), **मान्छे मान्छेहरू** (२०५७), **मौन अवाज** (२०५९) जस्ता नाटकहरू सडक नाटकका रूपमा मञ्चित छन् । पचासका दशकका मूल स्रष्टा नभए पनि पचासका दशकमा मञ्चित यात्रीका नाटकले सडक नाटकमा राम्रो भूमिका खेलेको पाइन्छ । रङ्गमञ्चीय सचेतनाका दृष्टिले लेखिएका अन्य नाटककार र तिनका नाट्य कृतिमा अविनाश श्रेष्ठको **अश्वत्थामा हतोहतः** (२०५०), **समय, समय अनि समय** (२०५०), मह जोडीको **महसन** (२०५०), अशेष मल्लको **कुमारजी आज्ञा गर्नुहुन्छ** (२०५१), **कुमारी** (२०५७), जीवन शर्माको **ठूली** (२०५०), सरुभक्तको **मलामीहरू** (२०५१), वेदकुमारी न्यौपानेको **एउटा कथाको अन्त्य** (२०५३), विप्लव ढकालको **अन्तिम नायिका** (२०५४), माधव घिमिरेको **अश्वत्थामा** (२०५४), शिव अधिकारीको **सिंहासन** (२०५५), हरिमाया भेटवालको **सहिद रोएको देश** (२०५५), गोपी सापकोटाको

पूर्णविराम (२०५५), शारदा सुब्बाको नीलो पीडा (२०५५), भोला रिजालको गौथली (२०५७), अभि सुवेदीको आरुका फूलका सपना (२०५९) प्रमुख रहेका छन् ।

### ३.३.९ गीतिमयता

घटनाहरूलाई पात्रहरूको संवादका माध्यमबाट प्रस्तुत गर्नुपर्ने भएकोले यसमा बढीजसो कथ्य भाषाको प्रयोग गर्ने गरिन्छ । तापनि कतिपय नाटककारहरूले गीतिलयात्मक संवादहरूको पनि प्रयोग गरेका छन् । गीतका माध्यमबाट पात्रहरूको भूमिकाअनुसार संवादको प्रयोग गरी गीति नाटकको रचना गरेको पाइन्छ । यस्ता नाटकहरूको माध्यम गीत भए पनि नाटकमा समसामयिक विषयवस्तुको प्रयोग पाइन्छ ।

गीतिमयता प्रवृत्तिमा रही नाटक रचना गर्ने नाटककार र तिनका नाट्य कृतिमा माधव घिमिरेको विषकन्या (२०५०), अश्वत्थामा (२०५३), हिमालपारि हिमालवारि (२०५४), देउकी (२०५५), भोला रिजालको गौथली (२०५७), काली प्रसाद रिजालको यशोधरा (२०५९) आदि प्रमुख रहेका छन् ।

### ३.३.१० मनोविश्लेषणात्मकता

मनोविश्लेषण मनको अध्ययन तथा विश्लेषण गर्ने नवीन मनोवैज्ञानिक सम्प्रदाय हो । यसले मानवीय व्यवहार तथा व्यक्तित्वको निर्धारण गर्ने मनलाई विशेष महत्त्व दिएर अध्ययन गर्छ । यो मनोविज्ञानकै एक सम्प्रदाय हो । वि.सं. २०५० को दशकको नाटकका एउटा प्रवृत्तिको रूपमा मनोविश्लेषणात्मकता पनि रहेको छ । यसबेलाका नाटकहरूमा मनोविज्ञानका विभिन्न पक्षहरूको उजागर गरेर पनि नाटक लेखेको पाइन्छ तर पूर्ण रूपमा मनोवैज्ञानिक धरातलमा टेकेर नाटकको रचना भने भएको देखिँदैन । यसबेला नाटकहरूमा सामाजिक मनोविज्ञान, बालमनोविज्ञान, नारीमनोविज्ञानलाई प्रस्तुत गरेको देखिन्छ । साथै कतिपय नाटकहरू पात्रको मनोविश्लेषणमा केन्द्रित रहेको पनि देखिन्छ । पात्रको मनोविश्लेषणमा केन्द्रित रहेकै कारण कतिपय नाटकहरूमा संवादको कम प्रयोग तथा शारीरिक भावभङ्गिमाको प्रयोग बढी भएको पनि देखिन्छ ।

मनोविश्लेषणात्मक प्रवृत्ति अन्तर्गत अविनाश श्रेष्ठको अश्वत्थामा हतोहतः (२०५०), समय, समय अनि समय (२०५०), वेदकुमारी न्यौपानेको पश्चताप (२०५०), एउटा कथाको अन्त्य (२०५३), मह जोडीको महसन (२०५०), खगेन्द्र संग्रौलाको समयको स्पन्दन (२०५१), सरुभक्तको मलामीहरू (२०५१), विप्लव ढकालको अन्तिम नायिका (२०५४), शिव अधिकारीको सिंहासन (२०५५), हरिमाया भेटवालको सहिद रोएको देश (२०५५),

गोपी सापकोटाको पूर्णविराम (२०५५), शारदा सुब्बाको नीलो पीडा (२०५५), सुधा त्रिपाठीको निश्वासका गुजुल्टाहरू (२०५५), मनिक्रमराज शर्माको अँध्यारामा जुध्नेहरू (२०५७), भोला रिजालको गौँथली (२०५७) आदि रहेका छन् ।

### ३.३.११ उत्तरआधुनिक चेतना

अङ्ग्रेजी 'पोष्टमोर्डन' को नेपाली रूपान्तरण उत्तरआधुनिक हो । यस शब्दले आधुनिक कालपछिको भन्ने जनाउँछ । यो पश्चिमी देशहरूबाट थालिएको आन्दोलन हो । द्वितीय विश्वयुद्धको अन्त्यका साथसाथै आधुनिकताको, आधुनिक मूल्य र मान्यताको पनि अन्त्य भयो र पश्चिमी सामाजिक, सांस्कृतिक, राजनीतिक, आर्थिक एवम् नैतिक अवस्थामा नयाँ लक्षणलाई विउँझाउँदै उत्तरआधुनिकता प्रकटित हुन आयो (गौतम, २०६४ : १३) । उत्तरआधुनिकता आधुनिकताको विरोधस्वरूप आएको अवधारणा भए पनि यसलाई आधुनिकताकै विस्तार तथा निरन्तरता मानिन्छ । यो दोस्रो विश्वयुद्धपछि विस्तार हुँदै आएको मान्यता हो । पश्चिमी जगत्मा ह्यारोल्ड पिन्टर, इडवार्ड एलबी, रोबर्ट विल्सनलगायतका स्रष्टाहरूले उत्तरआधुनिकतावादी नाटकका क्षेत्रमा महत्त्वपूर्ण योगदान दिएका छन् । साहित्यिक क्षेत्रमा नयाँ-नयाँ प्रयोग गरेर विधा मिश्रण तथा विधा भञ्जन गरी विधाविहीनताको स्थिति सिर्जना गर्ने अभिलक्षण उत्तरआधुनिक साहित्यमा पाइन्छ । यसकै फलस्वरूप उत्तरआधुनिक चेतनायुक्त नाटक, उपन्यास, कथाहरू अनाटक, अउपन्यास तथा अकथाजस्ता देखिन्छन् ।

उत्तरआधुनिकताले एकल प्रभुत्वको विरोध गरी बहुलवादी प्रवृत्तिलाई अँगालेको हुन्छ । यसले समाजको दृष्टिमा नपरेका विषय, उच्चको सट्टामा निम्न, हेय वर्गको प्रतिनिधित्वलाई स्वीकार्छ । यसले परम्पराको विरोध गरी ती मूल्यमान्यतालाई भत्काउने तथा आवश्यक रूपमा नयाँ मान्यताको स्थापना पनि गर्छ । विनिर्माणवादसँग यसको प्रत्यक्ष सम्बन्ध हुन्छ । उत्तरआधुनिकताले वैयक्तिकतालाई बढी महत्त्व दिने हुँदा यसबाट सामाजिकताको ह्रास हुने स्थिति पनि देखापर्न सक्छ (लुइटेल्, २०६८ : १०६) । वैयक्तिकतालाई महत्त्व दिने हुँदा यो अराजक किसिमको हुन्छ । वर्तमानलाई महत्त्व दिने हुँदा यसले इतिहासको अन्त्य भएको मान्छ । समग्रमा उत्तरआधुनिकतालाई बहुलतावादी, विधाविहीन, अराजक तथा विशृङ्खलतालाई महत्त्व दिने सिद्धान्त हो भन्न सकिन्छ । अविनाश श्रेष्ठको अश्वत्थामा हतोहतः (२०५०), समय, समय अनि समय (२०५०), अशेष मल्लका कुमारजी आज्ञा गर्नुहुन्छ (२०५०), कुमारी (२०५६), श्रवण मुकारुडको यलम्बर (२०५३), विप्लव ढकालको अन्तिम नायिका (२०५४), गोपी सापकोटाको पूर्णविराम

(२०५५), जस्ता नाटकहरूमा उत्तरआधुनिक चिन्तन र प्रविधि दुवैको प्रयोग पाउन सकिन्छ ।

### ३.३.१२ मिथकीय प्रयोग

नवीन परिस्थितिअनुसार नयाँ अर्थ वहन गर्ने प्राचीन पुराकथा वा किम्बदन्तीहरू नै मिथक हुन् । यो आख्यानात्मक तथा प्रतीकात्मक हुन्छन् । मिथक जनसमाजमा विश्वासका रूपमा रहेको हुन्छ । त्यसैले प्राचीन कथा तथा किम्बदन्तीहरू मात्र नभई आधुनिक समयमा मानिसहरूका विश्वासहरू पनि मिथक हुन सक्छन् । मिथकको जन्म प्रकृतिमा मानवको उत्पत्तिसँगै भएको मानिन्छ । त्यसैले मिथक मानव जातिजत्तिकै प्राचीन छन् । मूलतः यसको सम्बन्ध पौराणिक कथा, किम्बदन्ती तथा लोककथाहरूसँग हुन्छन् । यसमा देवता, दानव तथा महामानव पात्रको रूपमा रहेका हुन्छन् । मिथक कोरा कल्पना होइन; यो त कल्पनाको माध्यमबाट प्रस्तुत गरिएको तत्कालीन समाजको वास्तविक यथार्थ हो । प्राचीन धार्मिक मिथकले मानिसलाई पाप-पुण्य, स्वर्ग-नर्कको लोभ तथा भय देखाई विकृति-विसङ्गतिबाट टाढा राख्ने प्रयत्न गर्दछ । अतः मिथकको जन्म समाजिक व्यवस्थालाई अनुशासित बनाउन भएको हो । यस्ता मिथकहरूको प्रयोग गरेर २०६० को दशकमा विभिन्न नाटकहरूको रचना भएका छन् ।

मिथकीय प्रयोग प्रवृत्तिमा रही नाटक सिर्जना गर्ने नाटककार र तिनका नाट्य कृतिमा अविनाश श्रेष्ठको **अश्वत्थामा हतोहतः** (२०५०), **समय, समय अनि समय** (२०५०), अशेष मल्लका **कुमारजी आज्ञा गर्नुहुन्छ** (२०५०), **कुमारी** (२०५६), श्रवण मुकारुडको **यलम्बर** (२०५३), विप्लव ढकालको **अन्तिम नायिका** (२०५४), माधव घिमिरेको **अश्वत्थामा** (२०५३), शिव अधिकारीको **सिंहासन** (२०५५) आदि प्रमुख रहेका छन् ।

### ३.४ निष्कर्ष

वि.सं. २०५० को दशकमा विभिन्न विषयवस्तुलाई लिएर नाटकहरू रचना गरिएको पाइन्छ । यसबेला पुरुषका साथै नारी स्रष्टाहरूको पनि उपस्थिति रहेको छ । प्रकाशनका दृष्टिले यो समय मध्यम खालको देखिन्छ । नेपाली साहित्यको इतिहास हेर्ने हो भने नाटक कमै मात्र रचना गरिने विधा हो । हुन त यस समयमा पनि नाटक अन्य विधाको तुलनामा कमै रचिएको पाइन्छ । तापनि, विगतका तुलनामा यस समयमा नाटकको रचनामा सङ्ख्यात्मक तथा गुणात्मक वृद्धि भएको देखिन्छ । पचासका दशकको नेपाली नाटकको

रचनामा तत्कालीन आर्थिक-सामाजिक-सांस्कृतिक-शैक्षिक प्रभावहरू प्रत्यक्ष-परोक्ष रूपमा परेको देखिन्छ । यिनै पृष्ठभूमि र पचासका दशकपूर्वका नाटककार र तिनका नाट्य सिर्जना तथा अन्य घटनाबाट पचासका दशकका नेपाली नाटक प्रभावित भई अगाडि बढेको पाइन्छ । यस दशकमा पुस्तकाकार कृतिका रूपमा ६६ वटा नाटकहरू प्रकाशित भएका देखिन्छन् ।

विभिन्न उद्देश्य प्राप्तिका निम्ति २०५० को दशकका नाटकहरूमा विभिन्न प्रवृत्तिहरूको प्रस्तुतीकरण गरिएको छ । यसबेला कुनै एउटा प्रवृत्ति मूल रूपमा अगाडि बढेको देखिँदैन । समाज तथा परिस्थितिअनुसार नाटककारहरूले विभिन्न प्रवृत्तिहरू अँगालेर नाटकको रचना गरेका छन् । मूलतः यसबेला मानव जीवनमा रहेको आशा तथा निराशा, विकृति-विसङ्गतियुक्त घटनाहरूको यथार्थ चित्रण गरी सुधारको सन्देश दिइएको छ । मानव जीवनको यथार्थ चित्रणको लागि विभिन्न प्रयोगहरू पनि गरिएको छ । यसले गर्दा नाटकहरू प्रतीकात्मक पनि बन्न पुगेका छन् । यसबेला नाटक लेखनमा परम्परागतका साथै नवीन शैलीहरूको पनि प्रयोग भएका छन् । अधिकांश नाटकहरूमा समाजमा हुने गरेका विभिन्न विकृतिहरूको चित्रण गरी समाज सुधारको सन्देश दिइएको छ । यस दशकका नेपाली नाटकमा मूल रूपमा सामाजिक यथार्थवाद, प्रयोगशीलता, प्रगतिवादी-प्रगतिशील नाट्यचेतना, नारीवादी नाट्यचेतना, राजनीतिक परिवेशको चित्रण, विकृति-विसङ्गतिको चित्रण तथा व्यङ्ग्यात्मकता, जीवनप्रतिको आशावादी तथा निराशावादी भाव, रङ्गमञ्चीय सचेतता, गीतिमयता, मनोविश्लेषणात्मकता, उत्तरआधुनिक चेतना तथा मिथकीय प्रयोगजस्ता मुख्य प्रवृत्तिहरू देखिन्छन् ।

## चौथो परिच्छेद

### पचास (२०५०-२०५९) को दशकका प्रतिनिधि नाटकको अध्ययन

#### ४.१ विषय प्रवेश

वि.सं. २०५० को दशक नाटक मञ्चन तथा प्रकाशनका दृष्टिले उपलब्धिपूर्ण रह्यो । यद्यपि विगतमा जस्तै यस दशकमा पनि अन्य विधाको तुलनामा नाटक कमै मात्र प्रकाशित भएको देखिन्छ । यस परिच्छेदमा २०५० को दशकमा प्रकाशित नाटकहरूमध्ये केही प्रतिनिधि नाटकहरूको विश्लेषण गरिएको छ । यस शोधकार्यभित्र गोपी सापकोटाको **पूर्णविराम** (२०५५) नाटक सङ्ग्रहभित्र सङ्गृहित **पूर्णविराम**, सरुभक्तको **मलामीहरू** (२०५१), अविनाश श्रेष्ठको **अश्वत्थामा हतोहतः** (२०५०), माधवप्रसाद घिमिरेको **हिमालपारि हिमालवारि** (२०५४) र विप्लव ढकालको **अन्तिम नायिका** (२०५५) एकाङ्की सङ्ग्रहभित्र सङ्गृहित **अन्तिम नायिका** नाटकको विश्लेषण गरिएको छ । २०५० को दशकमा देखिएका विभिन्न प्रवृत्तिहरूलाई आधार मानेर यी नाटकहरूको विश्लेषण गरिएको हो । माथि उल्लिखित गोपी सापकोटाको **पूर्णविराम** (२०५५) प्रयोगशीलता, नारीवादी नाट्य चेतना, मनोविश्लेषणात्मकताका दृष्टिले महत्त्वपूर्ण रहेको छ । त्यस्तै सरुभक्तको **मलामीहरू** (२०५१) नाटक अस्तित्ववादी-विसङ्गतिवादी दृष्टिले महत्त्वपूर्ण देखिन्छ । अविनाश श्रेष्ठको **अश्वत्थामा हतोहतः** (२०५०) मिथकीय, राजनीतिक परिवेशको चित्रण तथा व्यङ्ग्यात्मकताका दृष्टिले महत्त्वपूर्ण रहेको छ । माधवप्रसाद घिमिरेको **हिमालपारि हिमालवारि** (२०५४) नाटक गीति प्रयोग, मिथकीय र जातीयताका दृष्टिले महत्त्वपूर्ण रहेको छ । यस्तै विप्लव ढकालको **अन्तिम नायिका** (२०५५) उत्तरआधुनिक चेतना, नारीवादी दृष्टिकोण, विसङ्गति-विकृतिका दृष्टिले महत्त्वपूर्ण छ । कथानक, पात्र, परिवेश, उद्देश्यलगायतका विभिन्न नाट्य तत्वका आधारमा यी नाटकहरूको विश्लेषण तलका उपशीर्षकहरूमा गरिएको छ :

#### ४.२ गोपी सापकोटाको 'पूर्णविराम' नाटकको विश्लेषण

##### ४.२.१ विषय प्रवेश

गोपी सापकोटा (२०२९) का **पूर्णविराम** (२०५५), **खरानी** (२०६०), **कालो आकृति** (२०६४), **प्रेम कतिपय** (२०६९) जस्ता नाट्यकृति प्रकाशित छन् । मानवीय अँध्यारा पक्षहरूको चित्रण गर्नु र आजका युगीन विसङ्गति तथा विकृतिलाई नाटकको मूल विषय बनाउनु सापकोटाको नाट्य विशेषता हो । उनका नाटकमा अस्तित्ववादी-विसङ्गतिवादी



चिन्तन मूल कथ्य बनेर आएको छ । मान्छेको मूल्य स्वलन र सोको पीडामा बाँच्नु पर्ने मान्छेका यावत् समस्यालाई जीवन्त बनाउने काम उनले आफ्ना नाटकहरूमा गरेका छन् (पनेरू, २०७१ :७५) । मूलतः गोपी सापकोटाका नाटकहरू शास्त्रीय परम्परावादी नाट्यमान्यताबाट निरन्तर विकसित भएर नवीन शैली र प्रस्तुति अभिव्यक्त गर्न सफल छन् । उनका नाटकहरू जडता र परम्परागत मान्यताबाट असन्तुष्ट छन् (न्यौपाने, २०६२ : १५३) । विषयवस्तु, जीवन र जगत् उही भए पनि सापकोटाको नाट्य प्रस्तुतिमा भने फरक पना पाइन्छ । शोधको प्रस्तुत शीर्षकमा सापकोटाको **पूर्ण विराम** (२०५५) नाट्य सङ्ग्रहमा सङ्गृहीत शीर्ष नाटक **पूर्णविराम**को सङ्क्षेपमा चर्चा गरिएको छ । पूर्णविराम २०५२ मा लेखिएको र हालसम्म मञ्चन नभएको नाटक हो । यसको पहिलो प्रकाशन २०५३ सालको मिर्मिरे (साउन, पूर्णाङ्क १३१) मा भएको हो । यो नाटक शीर्षक नाटक नै भएर २०५५ को **पूर्णविराम** नाट्यसङ्ग्रहमा सङ्गृहीत छ । विभिन्न नाटकीय तत्वका आधारमा प्रस्तुत नाटकको सङ्क्षिप्त चर्चा तल प्रस्तुत गरिएको छ :

#### ४.२.२ कथावस्तु/कथानक

पूर्णविराम नाटकको कथानक सडकबाट सुरु भएको छ । सडक छ, मान्छेहरू छन्, सूत्रधार छ, जेल छ, सडकमै । जेलका डण्डीहरू भएर पाँच जना मान्छेहरू उभिएका छन् । जेलभित्र एउटा कैदी, जो आफ्नै बहिनीको बलात्कार र हत्याको अभियोगमा थुनिएको छ । बाहिर एउटा जेलर छ । कैदी आफू निर्दोष हुँदाहुँदै थुनिनु परेकोमा विद्रोहको आवाज चिच्याउँछ, जसले गर्दा जेलरको निन्द्रा भङ्ग हुन्छ र कैदीलाई आफ्नो निन्द्रा भङ्ग गराएकोमा बेसरी कुट्छ र जेलबाट छोडिदिन्छ । कैदी सडकमै पानी ... पानी ... भनिरहेको अवस्थामा गुण्डा आइपुग्छ, जसले कैदीलाई थुनेको थियो । उसले जेलबाट भागेको भनि कैदीलाई खुब कुट्छ र आफ्नो बाटो लाग्छ । यस्तैमा बाटोमा हिँडेको मान्छेहरू मध्यबाट एउटा मान्छे आउँछ र उसलाई पानी दिन्छ, तर कैदी मर्न चाहेको हुन्छ । कैदीले आफू यथार्थ जेल पर्नाको कारण, घटना र षड्यन्त्रको बारेमा सम्पूर्ण कुरा मान्छेलाई बताउँछ । मान्छेले उसमाथि भएको ज्यादती देखेर घिन मान्छ । मान्छेले दर्शकहरूसँग घाइते कैदीको उपचारको लागि पैसा जम्मा गर्न थाल्छ र उपचार गराउँछ । नाटकको अन्ततिर जेलर र गुण्डा फेरि कालो कपडाले मुख आउँछन् र उनीहरूले सूत्रधारलाई समेत समात्छन तर सूत्रधार फुत्कन सफल हुन्छ, यस्तैमा एउटा पाठक प्रतिबन्धित कविता पत्रिकामा पढ्दै

आउँछ । जेलर र गुण्डाले प्रतिबन्धित कविता पढेकोमा पाठकको मुखमा जवर्जस्ती कालो पट्टी बाधेर उसकै बाटो पठाइदिन्छन् ।

कैदीको बहिनीको बलात्कार र हत्या गरेर कैदीलाई आरोप लगाएको गुण्डा आफैँले खुलासा गरेको मान्छेले र कैदीले सुन्छन र मान्छे आवेशमा आएर तिनीहरूको हत्या गर्न खोज्छ तर कैदीले दिँदैन । गुण्डा र कैदीलाई समातेर जवर्जस्ती मुखमा कालो पट्टी बाँधिदिएर पठाइदिन्छन् । कैदी एकलै हुन्छ र पुनः पाँच जना मान्छेहरूको डण्डी भित्र ऊ थुनिन्छ जहाँ पू-र्ण-वि-रा-म लेखिएको हुन्छ । दर्शकहरू त्यही पूर्णविराम पढ्छन र एउटा जिन्दगीमा लागेको पूर्णविराम चुपचाप हेर्छन् । त्यसपछि सूत्रधार आउँछ र भन्छ - यसरी एउटा निर्दोष कैदी फगत मृत्यु मर्छ । एउटा मौन सडक, मौन सदन र मौन अवस्था लडिरहेछन् । यसरी पूर्णविराम नाटकको कथावस्तु बुनिएको छ ।

### ४.२.३ पात्रविधान

पूर्णविराम नाटकमा प्रत्यक्ष देखापर्ने सात पात्रहरू कैदी, जेलर, गुण्डा, मान्छे, सूत्रधार, दर्शक (क, ख, ग, घ) र पाठक छन् भने अप्रत्यक्ष पात्रमा कैदीकी बहिनी रहेकी छ । यी पात्रहरूको सङ्क्षिप्त चर्चा तल गरिएको छ :

कैदी नाटकको प्रमुख पुरुष पात्र हो । नाटकमा उसको प्रवृत्ति अनुकूल देखिन्छ भने स्वभाव स्थिर देखिन्छ । कैदीले नाटकमा निर्दोष हुँदाहुँदै सजाय भोग्ने शोषित नेपाली वर्गको प्रतिनिधित्व गरेको छ । त्यसैले ऊ वर्गगत जीवन चेतना भएको पात्र हो । नाटकमा उसको भूमिका निरीह रहेको छ । नाटकको कथावस्तुसँग पूरै सम्बद्ध भएकोले कैदी केन्द्रीय चरित्र हो । सम्पूर्ण नाटकको केन्द्र कैदी नाटको मञ्चीय पात्र हो । ऊ नाटकको कथ्यबाट अलग गर्न नसकिने आवद्ध चरित्र हो । कैदी निर्दोष हुँदाहुँदै पनि आफ्नै बहिनीको हत्या र बलात्कारको आरोपमा जेलर र गुण्डाले कैदी बनाउँछन् र यातना दिँदादिँदै उसको जीवनमा पूर्णविराम लगाइदिन्छन् । कैदी आजको सत्य र न्यायको प्रतीक हो तर उसले आफ्नो अस्तित्व गुमाउन विवश भएको छ (न्यौपाने, २०६२ : ९८) । त्यसैले कैदी युगको यथार्थता हो । वर्तमानमा यसरी नै कयौँले निर्दोष र फगत मृत्यु मरिसकेका छन् । कैदी मान्छेको साथ पाउदा पनि विद्रोह गर्न सक्दैन र यातनाबाट मुक्त हुन सक्दैन ।

पूर्णविराम नाटकको अर्को मुख्य पात्र जेलर हो । जेलर नाटकको प्रमुख खलपात्र हो । जेलर नाटकमा प्रतिकूल प्रवृत्ति, स्थिर स्वभाव भएको मञ्चीय र बद्ध पुरुष चरित्र हो ।

उसले सत्य र न्यायका पक्षधारहरूलाई शोषण गर्ने शोषक वर्गको प्रतिनिधित्व गरेको छ । त्यसैले ऊ वर्गगत जीवनचेतना भएको पात्र हो । कैदीलाई जेलमा कुरेर बस्ने जेलर प्रमुख खलपात्र मध्येको एक हो । ऊ अन्याय, असत्य र हिंसाको प्रतीक हो । ऊ कसैलाई सत्य बोल्न दिँदैन, न्याय माग्ने दिँदैन, जसले बोल्ने प्रयास गर्छ, उसको मुखमा कालो पट्टी बाँधिन्छ । जेलर कैदीको बहिनीलाई बलात्कार र हत्या गरेर दोष जति कैदीलाई लगाउने खल पात्र हो ।

गुण्डा नाटकको अर्को प्रमुख खलपात्र हो । नाटकमा गुण्डा प्रतिकूल प्रवृत्ति, स्थिर स्वभाव भएको मञ्चीय र बद्ध पुरुष चरित्र हो । उसले पनि सत्य र न्यायका पक्षधारहरूलाई शोषण र अत्याचार गर्ने शोषक वर्गको प्रतिनिधित्व गर्छ । त्यसैले ऊ वर्गगत जीवनचेतना भएको पात्र हो । उसले जेलरसँग मिलेर कैदीको बहिनीलाई बलात्कार र हत्या गर्छ र उल्टै कैदीलाई आरोप लगाई कैद गर्छ, कुट्छ र मृत्युसम्म पुऱ्याउँछ । ऊ असत्य, अन्याय, अमानवता र हिंसाको प्रतीक हो ।

मान्छे पूर्णविराम नाटकको प्रमुख सहायक पुरुष पात्र हो । सडकमा जेलरद्वारा कुटेर बेहोस बनाइएको कैदीलाई दर्शकहरूसँग पैसा उठाएर उपचार गराएकोले मान्छे नाटकको अनुकूल पात्र हो । ऊ सधैं अन्याय र अत्याचारको विरुद्ध बोल्छ । त्यसैले ऊ स्थिर चरित्र भएको पात्र हो । उसले नाटकमा जति पनि कार्य गरेको छ, त्यो व्यक्तिगत स्वार्थमा नभई मानवता र सत्यको निम्ति गरेको छ । त्यसैले ऊ नाटकको प्रतिनिधि चरित्र हो । ऊ बद्ध र मञ्चीय चरित्र हो । मान्छे मानवतावादी पात्र हो, जसले सडकमा मृत्युसँग सङ्घर्ष गरिरहेको अपरिचित कैदीलाई दर्शकहरूसँग चन्दा उठाएर उपचार गराउँछ र सत्य र न्यायलाई बचाउन विद्रोह गर्न तयार हुन्छ ।

#### ४.२.४ परिवेश

यस नाटकको परिवेश सडक हो । सडकमै जेल छ । जेलमा मान्छेका डण्डीहरू छन् अनि जेलर छ । नाटक प्रयोगवादी भएकाले परम्परागत परिवेश भन्दा यसमा पूरै देशको वर्तमान परिवेशलाई प्रतीकका रूपमा देखाउने कार्य भएको छ ।

#### ५.२.५ दृश्य विधान

पूर्णविराम नाटकमा पर्दा नलगाएरै विभिन्न घटना र दृश्यावलीहरूलाई क्रमशः परिवर्तन गरिएको छ । आठ वटा मुख्य घटना वा दृश्यावलीहरू यस नाटकमा रहेका छन् - नाटकको सुरुमा सूत्रधारले कुनै घटना घट्न सक्ने जानकारी दिएपछि आफ्नै बहिनीको

बलात्कार र हत्याको भुटो आरोपमा जेल परेको कैदीलाई जेलरले निकै पिटेर छोडिदिएको दृश्य, त्यसपछि क्रमशः गुण्डाले कैदीलाई बाटोमा भेटेर जेलबाट भागेको भन्दै खुब पिटेको दृश्य, सडकमा कैदीले पानी पानी भनेर माग्दा मान्छेले पानी दिएको र कैदीले आफ्नो कथा व्यथा भनेको दृश्य, मान्छेले कैदीको उपचारको लागि दर्शक क, ख, ग, घ सँग पैसा उठाएको दृश्य, सूत्रधार गुण्डाबाट फुत्केको दृश्य, एउटा पाठकलाई गुण्डा र जेलरले मुखमा कालो पट्टी बाँधिदिएको दृश्य, गुण्डाप्रति मान्छेको आक्रोश र कैदीको धैर्यता तथा मान्छेलाई पनि मुखमा कालो पट्टी बाँधेर पठाएको दृश्य, जेलर र गुण्डा मिलेर पुनः जेलबाट भागेर हिँडेको भन्दै पिट्दै जेलको डण्डी रूपी पू-र्ण-वि-रा-म लेखिएको जेलका कैदीलाई थुनेको दृश्य र अन्तमा सूत्रधारले कैदीले मरेको फगत मृत्युको नियति र पूर्णविरामको बारेमा व्याख्या गरेको दृश्यको कलात्मक संयोजन यस नाटकमा रहेको छ ।

#### ४.२.६ संवाद

पूर्णविराम नाटकमा छोटो र सरल संवाद योजना पाइन्छ । यी संवाद आफैँमा प्रतीकात्मक खालका छन् । यस नाटकमा केही स्मृतिमूलक, केही वर्णनात्मक, केही तार्किक, केही सूच्य संवादहरू पनि रहेका छन् भने एक ठाउँमा कवितात्मक संवाद पनि रहेको छ । मञ्चनका निमित्त संवादहरू उपयुक्त छन् ।

#### ४.२.७ द्वन्द्व

पूर्णविराम नाटक द्वन्द्वप्रधान नाटक हो । यहाँ न्याय र अन्याय, सत्य र असत्य, हिंसा र शान्ति, मौनता र आक्रोश, जीवन र मृत्यु आदि बीचको बाह्य द्वन्द्व सशक्त रूपमा प्रस्तुत भएको छ भने आन्तरिक रूपमा कैदीको मनोगत द्वन्द्व केही मात्रामा सक्रिय देखिन्छ । समाजप्रतिको वितृष्णा उसको आन्तरिक द्वन्द्व हो ।

#### ४.२.८ भाषाशैली

गद्यात्मक शैलीमा लेखिएको प्रस्तुत पूर्णविराम नाटक प्रयोगवादी भएकोले परम्परागत पूर्वीय र पाश्चात्य शैलीभन्दा माथि रहेको छ । नाटक दुःखान्त शैलीमा रहेको छ । ठाउँ-ठाउँमा वर्णनात्मक शैली पनि प्रयोग गरिएको यस नाटकमा प्रतीक र बिम्बहरूको भरपूर प्रयोग गरिएको छ, त्यसैले नाटक कलात्मक बनेको । रचना शिल्पको हिसाबले मूलतः विसङ्गतिवाद र प्रगतिवादको संयोजन यस नाटकमा पाइन्छ (न्यौपाने, २०६२ : १०१) । छोटो-छोटो संवाद योजनाले नाटकको भाषाशैलीलाई जीवन्तता दिने कार्य गरेको देखिन्छ ।

## ४.२.९ अभिनेयता/रङ्गमञ्चीय सचेतता

रङ्गमञ्चलाई ख्याल गरेर लेखिएको प्रस्तुत नाटक अभिनयताको दृष्टिले महत्त्वपूर्ण देखिन्छ । विशेषतः सडक नाटकको रूपमा लेखिए तापनि यो नाटक रङ्गमञ्चमा पनि मञ्चन गर्न सकिन्छ । छोटो र सरल संवादहरू, पात्रहरूको उचित योजनाले अभिनयलाई सशक्त बनाउँछ । सडक र रङ्गमञ्च दुवैमा नाटकको मञ्चन गर्न सकिने भएकाले यस नाटकको अभिनय पक्ष पनि उत्तिकै सबल देखिन्छ । संवाद योजनाको सरलताले गर्दा अभिनयकर्तामा पनि सहजानुभूति यसको अर्को मुख्य विशेषता हो । रङ्गसज्जाको दृष्टिले पनि नाटक सरल प्रकृतिको देखिन्छ ।

## ४.२.१० उद्देश्य

वर्तमान युगको यथार्थको प्रस्तुति पूर्णविराम नाटक विसङ्गतिको पराकाष्ठा हो । यसमा नाटककारले सत्य र असत्य बीचको द्वन्द्वलाई रोचक पाराले देखाउँदै वर्तमान विसङ्गत अवस्थामा सत्यको अस्तित्वमाथि प्रश्न चिन्ह खडा गरेका छन् । सत्य र असत्य, न्याय र अन्याय, मानवता र दानवता आदिको द्वन्द्व रहेको यस नाटकमा विसङ्गतिवादले चुली छोएको छ र सत्य, न्याय र मानवतामाथि प्रश्न चिन्ह खडा गरेको छ (न्यौपाने, २०६२ : १०१) । नाटकको जीवनदर्शन विसङ्गतिवाद हो र उद्देश्य वर्तमान युगमा हराउँदै गएको मानवताको खोजी गर्नु र सोको अस्तित्वको विडम्बनाको प्रदर्शन हो ।

## ४.३ सरुभक्तको 'मलामीहरू' नाटकको विश्लेषण

### ४.३.१ विषय प्रवेश

सरुभक्त (२०१३) को नाट्य यात्रा प्रकाशनको हिसाबले सराप परेको घर (२०३५) बाट भएको हो । सरुभक्तका युद्ध : उही ग्याँस च्याम्बरभित्र (२०३७), इतिहास भित्रको इतिहास (२०४१), शिशिरका अन्तिम दिनहरू (२०४२), इथर (२०४३), एसोधम्मो सनन्तनो (२०४५), गाउँघरका नाटकहरू (२०५०), बाल बालिकाहरूको नाटक (२०५३), असमय-अमौसम (२०५४), निमावीय (२०५५), जस्तो दन्त्यकथा (२०५६), सिरुमारानी (२०६१), गाउँको कथा यस्तो हुन्छ है (२०६१), शरणार्थीहरू (२०६३) जस्ता नाटक प्रकाशित छन् । प्रचलित परम्पराभन्दा भिन्न ढङ्गले नाटक लेख्ने सरुभक्तले सामाजिक, मनोवैज्ञानिक, धार्मिक विषय वस्तुका साथै विज्ञान विषयक नाटकको सिर्जना गरेका छन् । शून्यवादी रङ्गमञ्चीय चिन्तनलाई आधार मानी नाटकको सिर्जना गर्ने सरुभक्तका नाटकमा मानवीय मूल्य स्वलन र त्यसले समाजमा पारेको प्रभावको प्रष्ट चित्र पाउन सकिन्छ । शोधको

प्रस्तुत शीर्षकमा सरुभक्तको **मलामीहरू** (२०५१) नाटकको विभिन्न नाटकीय तत्त्वका आधारमा सङ्क्षिप्त विश्लेषण गरिएको छ :

### ४.३.२ कथावस्तु/कथानक

यो सामाजिक विषयवस्तुमा आधारित प्रयोगधर्मी नाटक हो । यसमा सर्वथा नवीन विषयवस्तु छ र आख्यानहीन छ । यो अङ्क वा दृश्यमा नभई पूर्वाद्ध र उत्तराद्ध गरी दुई भागमा विभाजित छ । मलामीहरू नाटकमा कुनै पनि प्रकारको आदि, मध्ये र अन्त्यको शृङ्खलाबद्ध योजना गरिएको छैन । पूर्वाद्ध र उत्तराद्ध गरी दुई भागमा विभाजन गरी कथानक योजना अगाडि बढाइएको छ । साथै यसै पूर्वाद्ध तथा उत्तराद्धमा घट्ने घटनाका आधारमा मलामीहरू नाटकको आदि, मध्य र अन्त्य भागको कथानक योजना छुट्याई त्यसमा प्रयुक्त विसङ्गतिको चर्चा माथि गरिएको छ । मलामीहरू नाटकमा सूक्ष्म आख्यान पाइए पनि यो आख्यानहीन कथानक योजना भएको नाटक हो । यसमा दृश्य र अङ्कको प्रयोग गरिएको छैन । मलामीहरू नाटकको सुरुवात् मान्छेको मृत्युबाट भएको छ भने त्यसको अन्त्य पनि त्यही शृङ्खलामा मान्छेकै मृत्युबाट देखाइएको छ । कथानकको क्रम रैखिक नभई वृत्ताकारीय शैलीमा घुमेको छ । घटनाक्रम टुटेको छ । घटनाको विषयवस्तु स्थूल खालको देखिए पनि समग्रमा यसले निश्चित विषयवस्तु बोकेको छैन । परिवेश र परिस्थितिअनुसार घटना र विषयको प्रस्तुति आएको छ । मलामीहरू एकअर्कामा सहयोग नगरी भैभगडा र तँछाडमछाड गर्नमा नै व्यस्त देखिन्छन् । नाटकको सुरुवात अन्त्यसम्मलाई हेर्दा मलामी पात्रहरूमा दुई समूह देखापर्दछ, त्यसमध्ये एउटा समूह मृतकको शोकाकूल घडीमा उभिएका छन् भने अर्को समूह मनोरञ्जनमा भुलेका छन् (देवकोटा, २०७० : ७३) । समग्रमा सबैले आफ्नो मूल कर्तव्यलाई भुलेका छन् । नाटकमा प्रारम्भ, यत्न, प्राप्त्याशा, नियतापति र फलागमको अवस्था देखिँदैन । कतै-कतै घटनाले विकासको गति लिन खोजेजस्तो देखिए पनि कथावस्तु फरक धारमा मोडिएको छ ।

नाटकको विषयवस्तु मृतक व्यक्तिसँग सम्बद्ध देखिए पनि त्यो भित्र पात्रहरू अनेकौं विषय सन्दर्भमा भुलेका देखिन्छन् । देश-विदेशका सामाजिक, राजनीतिक, आर्थिक, पर्यावरणीय समस्यादेखि वर्तमान सङ्कटसम्मको चरम रूप मलामीहरू नाटकका पात्रहरूले प्रस्तुत गरेका छन् । मान्छेको अज्ञात मृत्यु, मृतक व्यक्तिको मलामी जाने प्रक्रिया र मलामी जाँदाको सन्दर्भ नै मलामीहरू नाटकको कथावस्तु हो । नाटकको कथानक खण्डको प्रारम्भ अर्थात् पूर्वाद्ध भागमा मान्छेको अज्ञात मृत्यु प्रस्तुत गरी उक्त मान्छेको मलामी जानका

लागि विभिन्न स्थानबाट मलामीहरूको आउने जाने क्रम र यसै बीच शव बाँध्ने र मलामी जाने क्रममा भए गरेका घटनालाई प्रस्तुत गरिएको छ भने नाटकको उत्तरार्द्ध खण्डमा मलामीहरू घाटमा पुगेपछिका विसङ्गत क्रियाकलाप देखाइएको छ ।

### ४.३.३ पात्रविधान

मलामीहरू नाटकमा पात्रहरूको प्रयोग अनौठो पारामा गरिएको छ । कुनै पनि पात्रहरूको विशेष नाम दिइएको छैन । अनुहारविहीन अनुहार नै मलामीहरू नाटकको पात्रहरूको विशेषता हो (देवकोटा, २०७० : ७७) । मलामीहरू नाटकमा मानवीय, मानवेतर, आवाजका साथै दृश्य तथा सूच्य पात्रहरूको पनि प्रयोग गरिएको छ । अदृश्य पात्रको प्रयोग, आवाजविहीन पात्रको प्रयोग विसङ्गतिवादी नाटकमा गरिन्छन् जुन प्रयोग मलामीहरू नाटकमा पाउन सकिन्छ । यसमा कुनै उच्च कूलको पात्रको प्रयोग गरिएको छैन । परम्परित नाटकको पात्रमा हुनुपर्ने गुण मलामीहरू नाटकमा पाइँदैन । यसमा एन्टी नायकको प्रस्तुति पाइन्छ । पात्रहरूमा स्थिति मिलेको छैन । उनीहरू आफ्नै अस्तित्वको निमित्त संघर्ष गरिरहन्छन् र पनि अस्तित्वको प्राप्ति हुन सकेको छैन । मलामीहरू आफैँमा समूहवाची नाम भएकाले यसमा यत्ति नै पात्र हुनुपर्छ भन्ने छैन । पात्रहरूको कार्यव्यापारको आधारमा यहाँ पात्रहरूको सामूहिक चरित्राङ्कन गरिएको छ । मलामीहरू नाटक अत्यधिक पात्रहरूको प्रयोग गरिएको नाटक हो । सबै पात्रहरूको नाम मलामीबाट सम्बोधन गरिएको छ अर्थात् सबै पात्रहरूलाई दर्शकले मलामीको स्वरूपमा पाउँछन् र उनीहरूलाई मलामीकै रूपमा चिन्दछन् । उनीहरूको आफ्नो खास परिचय देखिँदैन ।

मलामीहरू नाटकमा - १. तरुणी मलामी, २. बूढो मलामी, ३. बूढी मलामी, ४. तरुण मलामी १, ५. तरुण मलामी २, ६. तरुण मलामी ३, ७. तरुण मलामी ४, ८. तरुण मलामी ५, ९. तरुण मलामी ६, १०. तरुण मलामी ७, ११. तरुण मलामी ८, १२. तरुण मलामी ९, १३. तरुण मलामी १०, १४. तरुण मलामी ११, १५. तरुण मलामी १२, १६. मलामी १३, १७. आवाज १८, आवाजहरू १९. कुटुम्ब आवाज, २०. छिमेकी आवाज, २१. मानिस १, २२. मानिस २, २३. मानिस ३, २४. मानिस ४, २५. मानिस ५, २६. तरुणी मानिस, २७. सबै मानिसहरू, २८. सबै मलामीहरू २९. अन्य मलामीहरू ३०. अन्य तरुण मलामी ३१. अदृश्य नवयुवती ३२. अदृश्य ठेलावाला ३३. अन्य पात्रहरू (टि.भी., रेडियो तथा समाचारपत्रका संवाददाताहरू ) ३४. सवारी चालकहरू पात्रको प्रयोग गरिएको छ । यी पात्रहरूको सामूहिक मलामी भए पनि यी सबैको व्यक्तिगत अस्तित्व समाप्त भएको देखिन्छ । नाटकका पात्रहरू गन्तव्यहीन र सङ्कटग्रस्त मनोदशामा बाँचिरहेको हुन्छन् र

उनीहरू तार्किक र विवेकसम्मत जीवन बाँच्न असफल देखिन्छन् । पात्रहरू आफ्नै परिवन्धमा फसेका छन् । पात्रहरूमा जीवनप्रतिको निराशा र मानवीय संवेदनाको ह्रास प्रष्ट रूपमा देखिन्छ ।

### ४.३.४ परिवेश

मलामीहरू नाटकको सुरुवात चिसो अँध्यारो परिवेशबाट भएको छ । एउटा अज्ञात पात्रको मृत्यु छटपटी र पछि उसको मृत्युले समाजमा एक प्रकारको अज्ञात भय सिर्जना गराएको छ र परिवेशलाई पनि सन्त्रासमय बनाएको छ । नाटकको पूर्वार्द्ध क्षणमा सुनिने मानिसको आवाज, चहलपहलले वातावरणलाई सन्त्रासमय बनाएको छ । नाटकको पूर्वार्द्धको अन्त्यतिर र उत्तरार्द्धमा सुनिएको गाडीको अस्तव्यस्त आवाज, चर्को हर्न, मान्छेको दोहोरो हिंडाइ तथा ठेलागाढा, लास जलाउन जाँदा मलामीहरू हिंडेका साधुंरो बाटो, पुल र पानी नभएको खोलो आदिले नाटकको परिवेश हुन् । नाटकको उत्तरार्द्ध दृश्यमा मलामी पात्रका बीच संवाद हुँदा राष्ट्रिय तथा अन्तर्राष्ट्रिय परिवेश सृजना भएको छ । पात्रका बीच देखिने अन्याय, मोजमस्ती, मलामीजस्तो संवेदनशील कार्यमा पनि गरिने रामरमिता, केटी जिस्काउने, तास खेल्ने, रक्सी खाने, काम गर्नेलाई श्रमको उचित मूल्य दिनुको सट्टा उल्टै कुट्ने जस्ता अमानवीय क्रियाकलापले आजको निस्सासिँदो र कहलिलालाग्दो मानवीय सामाजिक परिवेशलाई चित्रण गरेको पाइन्छ ।

### ४.३.५ दृश्य

मूर्दा घरदेखि घाटसम्मको दूरीबीच जेजस्ता ठाउँमा जेजस्ता दृश्यहरू देखिएका छन् वा जेजस्ता परिवेशहरू देख्न सकिन्छ, त्यो नै मलामीहरू नाटकमा प्रयुक्त दृश्य विधान वा दृश्यसज्जा हो । परम्परित नाटकमा जस्तो दृश्य तथा अङ्कको विधान मलामीहरू नाटकमा गरिएको छैन । यसमा पूर्वार्द्ध र उत्तरार्द्ध गरी दुई दृश्य खण्डको प्रयोग गरिएको छ । पहिलो खण्ड मान्छे मरेको घर तथा उसको छिमेकीको चहलपहको स्थिति, मलामी जाँदाको बाटाको दृश्य, चितामा आगो भोसेको र मूर्च्छित मलामीलाई लिएर अस्पताल गइएको यात्रासम्मको दृश्य पाइन्छ । दोस्रो अर्थात् उत्तरार्द्ध खण्डमा मूर्दाघाटमा पुगेपछिको यावत् घटनालाई दृश्यका रूपमा लिइएको छ । मलामीहरू नाटकमा प्रायः आवाजको रूपमा अङ्कल गर्नु पर्ने दृश्य रहेको छ । नाटककार सरुभक्तले मलामीहरू नाटकको दृश्यमा थुप्रै आवाज पात्रहरूको प्रयोग गरिएको छ । मलामीहरू आपसमा भनाभन गरिरहेको दृश्य, लास बाँध्दै गरेको दृश्य, रुनेहरू धित मरुञ्जेल रोइरहेको र कोही भने रुँदारुँदै थाकेर फिस्स हाँस्दै गरेको दृश्य पनि



नाटकमा पाउन सकिन्छ । मञ्चको पार्श्व तथा दाँयाबाँया भागमा बसेका मान्छेहरू लासको संरक्षणमा भएको, हातमा शंक लिएर बजाउँदै हिंडेको, छटपटाउँदै रोएको जस्तो दृश्य नाटकमा पाउन सकिन्छ भने नेपथ्य भागबाट आउने विभिन्न खालको आवाजले त्यहाँको अदृश्य स्थानको पनि त्रासदपूर्ण दृश्यावलोकन भने गर्न सकिन्छ ।

### ४.३.६ संवाद

मलामीहरू नाटकमा मान्छेको चरम विभत्सता र त्यसबाट बँचेर मानवीयताको रक्षा गर्नुपर्ने विसङ्गतिवादी-अस्तित्ववादी दुवै चिन्तनयुक्त संवाद योजनाको प्रस्तुत पाउन सकिन्छ । मानवीय अस्तित्वको सङ्कट र सोको खोजीका निम्ति पात्रहरूमा संवादको योजना प्रस्तुत गरिएको छ । मलामीहरूमा बौद्धिक, प्रतीकात्मक, साङ्केतिक र आक्रोशपूर्ण संवादको प्रयोग भएको छ । आजको मानवजीवन विशृङ्खलित र विसङ्गतिपूर्ण रहेभैं नाटकीय संवाद पनि विशृङ्खलित र विसङ्गतिपूर्ण रहेको छ (पोखरेल, २०६२ : ४८३) । आफूले अरुले जस्तो केही गर्न नसकेको र अस्तित्व नै सङ्कटमा पर्दै गरेको भाव मलामी ३ को तलको संवादले पुष्टि गर्दछ :

*मलामी ३ : म हारें । नराम्ररी हारियो । उनीहरूले जलिरहेको लास लुब्धचुँडी गरेर भोज खाए, मैले केही गर्न सकिनँ (सरुभक्त : १७०)*

तरुण मलामी १२ पनि आफूले केही गर्न नसकेकामा दुःखी हुन्छ र रुँदै आफू हारेको, पराजित भएको कुरा गर्छ । तरुणी मलामी यो जित्नेहरूको हार र हार्नेहरूको जित हो भन्छे भने अन्तमा यसो पनि भन्छे :

*तरुणी मलामी : तर दाइ, यो खेल होइन, जीवन हो । जीवनमा यस्तो पनि हुन्छ । यो भइरहेको छ (सरुभक्त : १७२) ।*

नाटकमा नयाँ पुस्ता र नयाँ पुस्ता तथा नयाँ र पुरानो पुस्ता बिचको द्वन्द्व देखाइएको छ भने मानवीयताको ह्रास हुँदै गएको र मान्छेले मान्छेको मासु समेत खान पुग्ने अभावग्रस्त स्थितिको चित्रण पनि गरिएको छ ।

### ४.३.७ द्वन्द्व

मलामीहरू नाटकमा आधुनिक पुस्ता र पुराना पुस्ता बीचको वाह्य द्वन्द्व देखाइएको छ भने आन्तरिक रूपमा पात्रका विचार, जीवनशैली र बह्दै गएको मानवीय सङ्कटका बीच द्वन्द्व देखाइएको छ । नाटकको पूर्वार्द्ध दृश्यमा मलामी पात्रका बीच लास बाँध्ने, उठाउने र लासलाई मसान घाटमा पुऱ्याउने सन्दर्भमा द्वन्द्व देखाइएको छ भने उत्तरार्द्ध

दृश्यमा मलामीहरूले लासलाई मसान घाटमा पुऱ्याएपछि उत्पन्न परिदृश्यमा द्वन्द्व देखाइएको छ । राष्ट्रिय तथा अन्तरराष्ट्रिय परिवेश बीचको द्वन्द्व, मानवीय सौँचको ह्रासले उत्पन्न समस्या तथा देशका प्रशासनिक तथा राजनीतिक क्षेत्रमा देखिएको विकृति-विसङ्गति बीचको द्वन्द्व नाटकमा देखिन्छ । नाटकमा मुख्य रूपमा जीवनप्रतिको निराशा र मानवीय मूल्यहीनतासँग सम्बन्धित द्वन्द्व प्रष्ट रूपमा देखाइएको छ ।

### ४.३.८ भाषाशैली

मलामीहरू नाटकमा प्रयुक्त भाषा सरल भएपनि अश्लील संवादहरूको प्रयोगले नाटकलाई पृथक् बनाएको छ । मान्छेका जीवनका विषयमा सले जिनदगी भन्दै गाली गरिएको छ । अत्यन्तै अश्लील शब्दहरूको प्रयोग तथा आक्रोशयुक्त भाषाको प्रयोग यस नाटकमा गरिएको छ । पात्रहरूको संवादमा कुनै पूर्वयोजना तथा शृङ्खला हुँदैन । जुन कुरा **मलामीहरू** नाटकमा सहजै पाउन सकिन्छ । उनीहरू मलामी जानभन्दा अगाडि तथा बाटोमा मलामी जाँदै गर्दा जे भेट्छन् वा जे देख्छन् वा जे पाउँछन् त्यसैको बारेमा भनाभन गरिरहेका हुन्छन् । मलामीहरूको संवादमा अश्लिलता पनि पाइन्छ । कानमा तेल हाल्नु, बाठो खान्छ तीन बल्याङ्, घैँटोमा घाम लाग्नु, सिल्लिमुर् खानु, चिहान खन्नु र आगो ताप्नु मुडाकोले लोकोक्तियुक्तजस्ता बिम्वात्मक भाषाशैलीको प्रयोग गरिएको छ । मलामीहरू नाटकमा, आगो ताप्नु मुडाको (१२७), कानमा तेल हाल्नु (१३१), बाठो खान्छ तीन बल्याङ् (१३४), दुःखमा साथ छोड्नु (१३५), नदेखिने काँढाले धेरै बिझाउँछ (१३६), मौकामा झर्ने आँसु मोती बन्नु (१४५), मिति पुऱ्याइदिनु (१५३), चिहान खन्नु (१५८), चिलिम हुनु (१५८), आँखामा डुब्नु (१६१) जस्ता लोकोक्ति वा उखान टुक्काको प्रयोग गरिएको छ । यस्तो उखान टुक्काले भाषालाई सरल तथा सहज बनाउनुका साथै नाटकलाई सम्प्रेषणीय पनि बनाएको छ । नाटकमा प्रयुक्त भाषाशैलीले नाटकलाई विशृङ्खलित बनाएको छ । मानव जीवनको विसङ्गतीलाई बोध गराउने खालका भाषाशैलीको प्रयोग नाटकमा पाउन सकिन्छ ।

### ४.३.९ अभिनेयता/रङ्गमञ्चीय सचेतता

मलामीहरू नाटकको मञ्चमा आलोकको अवतरणसँगै मध्यभागमा स्पटलाइटको स्वःकेन्द्रित प्रकाशको व्यवस्था गरिएको छ भने मञ्चको दायाँबायाँ भाग सन्नाटापूर्ण र केन्द्र भागमा स्त्री मलामी उभिएर रोएको देखाइएको छ । रुवाइ, चित्कार, क्रन्दनादिले नाटकको परिवेशलाई निकै त्रासद र कारुणिक बनाएको छ । मृत शरीरलाई कात्रोले बाँध्ने, हरियो बाँसको खटमा राख्ने र लास बाँध्नेजस्तो निकै कारुणिक र त्रासद खालको परिवेश नाटकको आरम्भसँगै देखा पर्दछ । प्रथमतः पूर्वीय नाट्य सिद्धान्तले मान्दै आएको सूत्राधार, नट, नटी, प्रार्थनादिको कुनै व्यवस्था गरिएको छैन भने सुरुवाट शोकको सूचक बजिरहेको छ । ध्वनि आर्तनादपूर्ण, गहिरो र गम्भीर बन्दै गएको दृश्यबन्धको प्रयोग नाटकमा गरिएको छ ।

मञ्चमा सुरुमै मान्छेको मृत्यु भएको दृश्य देखाएर मान्छेमा निराशाको बोध गराएको छ भने मान्छेले जतिसुकै आदर्शका कुरा गरे पनि ऊ नचाहाँदा-नचाहाँदै मर्न बाध्य हुन्छ भन्ने कुरालाई देखाइएको छ । मलामीहरू आपसमा भनाभन गरिरहेको दृश्य, लास बाँध्दै गरेको दृश्य, रुनेहरू धित मरुञ्जेल रोइरहेको र कोही भने रुँदारुँदै थाकेर फिस्स हाँस्दै गरेको दृश्य पनि नाटकमा पाउन सकिन्छ । रुँदारुँदै हास्नु भनेको मान्छेको विवशता हो । भित्र जति नै पीडा भए पनि मान्छे देखावटी हाँसो हाँस्न बाध्य हुन्छ भन्ने कुरालाई यसले देखाएको छ । दृश्यबन्धको लागि कुनै पनि सजावटको प्रबन्ध गरिएको छैन । मलामीहरूले स्वभाविक लुगा लगाएका छन् वा अन्य कस्तो खालको पहिरन छ भन्ने कुरा नाटकमा खुलाइएको छैन । बरु मलामी जाँदा चप्पल वा जुत्ताको प्रयोग भएको छ भन्ने कुराको खुलासा भने तरुण मलामी ४ लाई खुट्टामा काँडा विभदा थाहा हुन्छ । पात्रहरूमा यस्तै किसिमको भेषभूषाको प्रयोग गर्नुपर्छ भन्ने कुरा गरिएको छैन ।

### ४.३.१० उद्देश्य

**मलामीहरू** (२०५१) नाटकले मान्छेले वर्तमान समयमा भोग्नु परेको संवेदना शून्य अमानवीय क्रियाकलापको द्योतन गरेको छ । नाटकमा मृत्युको सन्दर्भमा, सामाजिक विखण्डनको सन्दर्भमा, मान्छेको जीवन भोगाइ तथा विश्व मानव समुदायमा बढ्दै गएको मानवीय सङ्कटको सन्दर्भमा विसङ्गति देखाइ (देवकोटा, २०७० : १४१) मानवीय अस्तित्वको खोजी गर्न सबैमा आह्वान गरिएको छ । अज्ञात पात्रको मृत्युले उत्पन्न शोकलाई लिएर मलामी गएका पात्र बिचका असङ्गत क्रियाकलापलाई प्रस्तुत नाटकमा मलामी पात्रका माध्यमबाट देखाइएको छ । नाटकले राष्ट्रिय जीवन र विश्वजनीन दुवैको स्थिति सन्तोषजनक र उत्साह वर्द्धक नरहेको, मान्छे संवेदनाहीन हुँदै गएको र त्यसले गर्दा जीवन दुःखद, त्रासद, निर्मम र घृणित भएको र अनि मान्छे भोकले गर्दा 'बुभुक्षितः किं न करोति पापम्' भनेभैं मूर्दाको मासु खानेजस्तो पैशाचित तहमा ओर्लेकाले जीवन क्रुर, कठोर, निर्मम घृणित हुन पुगेको भए पनि केही मान्छेमा अझ संवेदनाशीलता र मानवता जीवितै रहेकाले र फेरि तिनमा विरोध र सङ्घर्षशक्ति पनि रहि रहेकाले आशा बाँकी नै रहेको सङ्केत गरेको छ (उपाध्याय, २०६७ : २२९) । यस अर्थमा हेर्दा मलामीहरू नाटकमा मान्छेको चरम विभत्सता र त्यसबाट बँचेर मानवीयताको रक्षा गर्नुपर्ने विसङ्गतिवादी-अस्तित्ववादी दुवै चिन्तन समान रूपमा अन्तर्भूत भएको पाइन्छ । हराउँदै गएको मानवीय अस्तित्व र आजको मानवशून्य चेतनाको खोजी नै प्रस्तुत नाटकको मूल उद्देश्य हो (पनेरू, २०७१ : ७४) । नाटकले आजका युवापुस्ता र हिजोका पुस्ता बीचको द्वन्द्व प्रस्तुत गर्दै

सामाजिक व्यवस्था र सोको असरलाई पनि देखाएका छन् । मूलतः मानवीय सङ्कटबाट बच्नु र बँचाउनु नै प्रस्तुत नाटकको मूल उद्देश्य हो । यसैको केन्द्रीयतामा अस्तित्ववादी-विसङ्गतिवदी चिन्तका साथ प्रस्तुत नाटकको रचना गरिएको छ ।

#### ४.४ अविनाश श्रेष्ठको 'अश्वत्थामा हतोहतः' नाटकको विश्लेषण

##### ४.४.१ विषय प्रवेश

अविनाश श्रेष्ठ (२०१२) को नाट्य यात्रा यहाँ जिन्दगी यस्तै छ (२०२८) एकाङ्कीबाट भएको हो । श्रेष्ठको अश्वत्थामा हतोहतः (२०५०) शीर्षकको नाटक प्रकाशित छ । यसमा समय, समय अनि समय (२०३९) र अश्वत्थामा हतोहतः (२०४५) गरी दुई नाटक सङ्गृहीत छन् । अतीत र वर्तमानमा बाँचेका मान्छेका माध्यमबाट आजको युगीन सन्दर्भमा मानवीय पीडा, सङ्कट र बढ्दै गइ रहेको चरम विकृतिको प्रस्तुति नवीन शिल्प तथा शैलीमा प्रस्तुत गर्नु उनको नाट्य विशेषताहरू हुन् । अविनाश प्रयोगधर्मी नवनाटककार हुन् । उनी स्ट्रिन्डबर्ग, आर्थर मिलर, मोहन राकेश, ब्रेख्त र गिरीश कर्नाड आदिको नाट्यकारितासँग सुपरिचित छन् र धेरथोर मात्रामा उनी यी नाटककारका नाट्यकला एवं जीवनदृष्टिबाट अनुप्राणित पनि छन् भन्ने उनीबाट नै थाहा भएको छ (उपाध्याय, २०६१ : २५०) । उनी उत्तरआधुनिक चेतनायुक्त नाट्य लेखन गर्ने र परम्परागत नाट्य शैलीको विरोध गर्ने प्रयोगधर्मी नाटककार हुन् । नाट्यलेखन, नाट्याभिनय, नाट्यनिर्देशन र रङ्गमञ्च निर्माण चारै क्षेत्रमा संलग्न श्रेष्ठ पचासको दशकका सक्रिय नाटककार हुन् । शोधको प्रस्तुत सन्दर्भमा श्रेष्ठको अश्वत्थामा हतोहतः नाटकको विभिन्न नाटकीय तत्त्वका आधारमा सङ्क्षिप्त चर्चा गरिएको छ :

##### ४.४.२ कथावस्तु

'अश्वत्थामा हतोहतः' प्रख्यात महाभारतीय पात्र अश्वत्थामाको दुर्भाग्यप्रति अति नै संवेदित भएर उनलाई अर्द्धसत्यपीडित र अभिशप्त मानवताको प्रतीकका रूपमा उभ्याउनका साथै महाभारतीय आख्यान र त्यसमा अन्तर्निहित मिथकको आधुनिक यथार्थवादी व्याख्या प्रस्तुत गर्ने प्रयोजनबाट लेखिएको नाटक हो (उपाध्याय, २०६१ : २६४) । अश्वत्थामा सम्बन्धी महाभारतीय आख्यानमा आधारित भए पनि यसमा तत्कालीन घटनालाई नभएर घटनाप्रतिको मानसिक प्रतिक्रियालाई यसमा नाटकीकृत गरिएको छ । त्यसैले यो महाभारतीय आख्यानका अस्थिपिञ्जरमा स्वैरकल्पनामूलक घटनाहरूको रगत मासु तथा स्वतन्त्र विचार र भावनाको प्राण भरेर तयार पारिएको नाटकका रूपमा देखिन्छ (ऐजन) ।

अश्वत्थामाको अपराध र उनले पाएको दण्ड यस नाटकको बीज हो र यसैलाई पीडित मानवताको आर्तनादको रूप दिने प्रयास यसमा भएको छ । यस आर्तनादको प्रस्तुतिका लागि मूलतः अश्वत्थामालाई माध्यम बनाइएको छ भने केही अंशमा द्रौपदीलाई पनि । यस नाटकको मूल विषयवस्तु पौराणिक छ तापनि यसअर्न्तगत समकालीन राष्ट्रिय जीवनका सामाजिक, आर्थिक र बौद्धिक अवस्था झल्काउने प्रसङ्ग पनि साङ्केतिक रूपमा आएको छ ।

महाभारतको प्रसिद्ध पात्र युधिष्ठिरद्वारा 'अश्वत्थामा हतोहतः' भन्ने अभिव्यक्ति दिएपछि विकसित हुन पुगेको अश्वत्थामासम्बन्धी घटना र प्रसङ्गलाई आधार बनाइएको यस नाटकमा पौराणिक सन्दर्भको पात्रहरूलाई युगीन जीवनका विकृति, विसङ्गति, भय, सन्त्रास, सङ्कट आदिका प्रतीक बनाई तिनलाई विभिन्न भूमिकामा रूपायित गर्दै कथावस्तुको रूप दिइएको छ । मूल कथावस्तु महाभारतबाट लिइए पनि त्यसलाई वर्तमान युगीन सन्दर्भसँग गाँसेर प्रस्तुत गरिएको र भिनो कथावस्तु भएको यस नाटकमा कथानक शृङ्खला एवं परिपुष्ट नभएको हुनाले यसमा आदि, मध्य र अन्त्यको बिन्दु स्पष्टसँग छुट्टिँदैन ।

#### ४.४.३ पात्रविधान

यस नाटकमा कृष्णछाया र व्यासछायाजस्ता दुई छायापात्रबाहेक अश्वत्थामा, कृष्ण, दलाल, द्रोणचार्य, बुद्धिजीवी, दुर्योधन, उद्योगपति, युधिष्ठिर, सत्य, विकर्ण, किसान, द्रौपदी, प्रलोभन, आश्वासन र मानव तथा मानवीकृत पात्र क्रियाशील छन् । मञ्चमा छायापात्रका रूपमा देखिने दुई पात्र र प्रत्यक्ष रूपमा देखिने चौध पात्रको भूमिका देखाइएको भए तापनि एउटा पात्रबाट एकदेखि लिएर तीन पात्रसम्मको भूमिका गराइएको हुनाले यसको मञ्चनका लागि सात जना कलाकार भए हुने कुरो नाटककारद्वारा प्रस्तुत 'चरित्रविवरण' बाट थाहा पाइन्छ । अश्वत्थामा यस नाटकका प्रमुख पात्र हुन् र उनलाई केन्द्र तुल्याएर यसका क्रियाकलापको संयोजन गरिएको छ । अश्वत्थामा भारतीय पात्र हुन् तर नाटककारले यिनका चरित्रको निर्माण स्वतन्त्र रूपमा गरेका छन् र यिनलाई आफ्नो विचार र धारणा व्यक्त गर्ने मुखपात्रका रूपमा प्रयोग गरेका छन् ।

#### ४.४.४ परिवेश

यस नाटकमा परिवेशसूचक कुनै स्थान र समयको स्पष्ट उल्लेख गरिएको छैन । महाभारतका प्रसिद्ध पात्रहरूलाई वर्तमान युगअनुरूप व्याख्या गरिएको यो नाटक समय र

स्थानका दृष्टिबाट हेर्दा सार्वस्थानिक र सार्वकालिक कृतिको रूपमा देखिन्छ । महाभारतको अत्यन्त दुखद एवं त्रासद सन्दर्भलाई वर्तमान युगीन जनजीवनका सन्दर्भबाट प्रस्तुत गरिएको यस नाटकको समग्र वातावरण दुखद, नीरस, त्रासद र अत्यन्त उराठिलो छ ।

#### ४.४.५ दृश्य

अविनाश श्रेष्ठको **अश्वत्थामा हतोहतः** नाटक स्पष्ट रूपले कुनै पनि अङ्क र दृष्यमा विभाजन गरिएको छैन । एउटै दृश्यमा नाटकको प्रारम्भ र अन्त्य गरिएको यस नाटकमा कहिले प्रकाश वा उज्यालो अनि कहिले अध्यारो गरेर तथा एक समूहका सहभागीहरूले मञ्च छोडेर गएपछि अर्को समूहलाई प्रवेश गराएर दृश्य तथा प्रसङ्ग परिवर्तन गरिएको देखाइए पनि यसमा कतै पनि दृश्य परिवर्तनको सङ्केत गरिएको छैन । विभिन्न प्रसङ्ग परिवर्तनका सन्दर्भबाट हेर्ने हो भने यसमा ध्वनी दृश्य, छाया दृश्य र प्रत्यक्ष दृश्य गरी भिन्न प्रकारको दृश्यको संयोजन गरिएको छ । यस आधारमा हेर्दा यो नाटक एउटै दृश्यअन्तर्गत विभिन्न उपदृश्यमा विभाजित देखिन्छ (लुइटेल्, २०६७ : १८१-१८२) । यसरी अङ्क र दृश्य विभाजनको प्रचलित परिपाटीभन्दा भिन्न ढङ्गले एउटै दृश्यममा सम्पूर्ण नाटक प्रस्तुत गर्नु यस नाटकको शिल्प संरचनागत वैशिष्ट्य हो ।

#### ४.४.६ संवाद

लामा छोटा दुवैखाले संवादको प्रयोग गरिएको यस नाटकको संवादमा कतैकतै कवितात्मक अभिव्यक्ति पनि पाईन्छ । दलालका संवादमा पाईने *गरियोजस्ता चाकरीयुक्त भाषिक विन्यास स्वाभाविक रहेको छ* (लुइटेल्, २०६७ : १७६) । विचार प्रधान नाटक भएकोले यसमा प्रयुक्त संवादहरू बढी बौद्धिक एवं प्रतीकात्मक छन् । यस नाटकको संवादमा कोरसको पनि प्रयोग गरिएको छ । समग्रमा यस नाटकको भाषिक विन्यास तथा संवादयोजना तार्किक, बौद्धिक र काव्यात्मक रहेको छ ।

#### ४.४.७ द्वन्द्व

महाभारतको कथामा आधारित विचारप्रधान यस नाटकमा विचारहरूको द्वन्द्व पाइन्छ । यसमा पाण्डव पक्षधर शक्ति र पाण्डव विरोधी शक्तिका बीचमा द्वन्द्व भएको छ । यसमा पाण्डव पक्षधर शक्तिको नेतृत्व कृष्णबाट भएको छ भने पाण्डव विरोधी शक्तिको नेतृत्व अश्वत्थामाबाट भएको छ । महाभारतको युद्धमा 'नरो वा कुञ्जरो वा अश्वत्थामा हतोहतः' भन्ने युधिष्ठिरको अभिव्यक्ति नै यस नाटकमा द्वन्द्वको बीज हो (उपाध्याय, २०६१ :

२६५) । युधिष्ठिरको यस अभिव्यक्तिले गर्दा द्रोणचार्यको अवसान भएको र त्यसबाट अस्वत्थामा बदलाको मानसिकतामा पुगेर उत्तराको गर्भमा ब्रह्मशिर अस्त्र भेदन गरेपछि कृष्ण र अस्वत्थामाका बीचमा वैचारिक द्वन्द्व सुरु भएको छ । तिनका बीचमा भएको यो द्वन्द्व बाह्य द्वन्द्व हो । यस नाटकमा विवेक र अविवेकका बीच पनि द्वन्द्वविधान गरिएको छ । यसमा विवेकको पक्षमा कृष्ण र विकर्ण देखिएका छन् भने अविवेकका पक्षमा दुर्योधन देखापरेको छ । सत्य र असत्यका बीच पनि यस नाटकमा द्वन्द्वको संयोजन गरिएको छ । यसमा युधिष्ठिरलाई सत्यको प्रतीकका रूपमा प्रस्तुत गरिएको छ भने उद्योगपति, बुद्धिजीवी, दलाल र प्रलोभन असत्यका प्रतीकका रूपमा आएका छन् । तिनका बीचमा भएको यस द्वन्द्वलाई विवेक र अविवेक तथा सत्य र असत्यका बीचमा भएको द्वन्द्वका रूपमा लिन सकिन्छ । समग्रमा भन्नुपर्दा द्वन्द्वविधानका दृष्टिले यो नाटक उल्लेख्य छ ।

#### ४.४.८ भाषाशैली

परिस्कृत एवं परिमार्जित भाषाको प्रयोग गरिएको यस नाटकमा तत्सम, तद्भव र आगन्तुक शब्दहरूको प्रयोग समानुपातिक ढङ्गमा गरिएको छ । नाटकमा अभिव्यक्त गर्न खोजिएको दार्शनिकता र बौद्धिकता अनुरूपको भाषिक प्रयोग यस नाटकमा भएको छ । बौद्धिक एवं प्रतिकात्मक अभिव्यक्तिका कारण यसको भाषा सामान्य खाले पाठकका लागि सरल एवं सहज नभई क्लिष्ट र दुर्बोध्य बन्न पुगेको छ । *कालो अक्षर भैसी बराबर, कानो गोरुलाई औँसी न पूर्णिमा, ताक परे तिवारी नत्र गोतामे, कुकुरको पुच्छर बाह्र वर्षसम्म हुङ्ग्रामा हाले पनि बाङ्गाको बाङ्गै उखान तथा सानो मुख ठूलो कुरा भन्ने थैगोको* प्रयोगले यस नाटकको भाषामा रोचकता थपेको छ । यसमा *आलादिनको दियो, तीन हजार जिभ्रा भएका शेष नागजस्ता कतिपय बिम्ब प्रतीकको प्रयोग* पाइन्छ ।

#### ४.४.९ अभिनेयता/रङ्गमञ्चीय सचेतता

अविनाश श्रेष्ठका नाटक मञ्चनका प्रयोजनबाट लेखिएका हुन् र ती मञ्चित पनि भइसकेका छन् । प्रस्तुत नाटक पनि मञ्चनका दृष्टिले महत्त्वपूर्ण देखिन्छ । उनका नाटकमा रङ्गमञ्चीय सफलताका निम्ति फिल्मी प्रविधिको उपयोग गरेका छन् । पात्रहरूको उचित संयोजन, सरल तथा सरस भाषायुक्त संवाद योजना पाइन्छ । नाटकमा परम्परित र वर्तमान युगीन सन्दर्भका विभिन्न सहभागीहरूको प्रयोग पाइन्छ । यसले गर्दा अभिनयमा सहजता पाइन्छ ।

## ४.४.१० उद्देश्य

पौराणिक सन्दर्भबाट वर्तमान युगीन जीवनका सङ्कीर्णता, विकृति, विसङ्गति, खिड्दै गएका मानवीय मूल्यजस्ता नकरात्मक पक्षका बीचबाट मानवीय मूल्यको खोजी गर्नु यस नाटकको उद्देश्य रहेको देखिन्छ। पौराणिक पात्रलाई आधुनिक पात्रसँग संयोजित गरी मानवीय मूल्य हीनताको प्रस्तुतिका साथै सत्य र असत्य बीचको द्वन्द्वलाई प्रस्तुत गर्नु यस नाटकको मूल उद्देश्य हो।

## ४.५ माधवप्रसाद घिमिरेको 'हिमालपारि हिमालवारि' नाटकको विश्लेषण

### ४.५.१ विषय प्रवेश

माधव घिमिरे (१९७६) को नाट्य यात्रा शकुन्तला (२०३८) बाट भएको हो। घिमिरेका शकुन्तला (२०३८), मालती मङ्गले (२०३९), विषकन्या (२०५०), अश्वत्थामा (२०५३), हिमालपारि हिमालवारि (२०५४), देउकी (२०५५), बालकुमारी (२०६१) जस्ता गीति नाटक प्रकाशित भएका छन्। घिमिरेको सबैभन्दा लोकप्रिय गीति नाटक मालतीमङ्गले हो। यस नाटकले देश र विदेशसमेत मञ्चनमा चर्चा पाएको छ। घिमिरेले प्रायः जसो मञ्चनकै प्रयोजनका निम्ति गीति नाटक लेखेका छन्। यसैले पनि उनका नाटकमा प्रभावशाली रङ्गमञ्चीय चेतना भेटिन्छ (पनेरू, २०७१ : १०२)। उनका गीति नाटकमा सामाजिक एवम् राष्ट्रिय र अन्तर्राष्ट्रिय समस्यालाई नाट्य वस्तुका रूपमा प्रयोग गरेका छन्। नाटककार घिमिरे आफ्ना गीति नाटकमा मानवतावादी मूल्यप्रति सचेत तथा सामाजिक विसङ्गति र विकृतिप्रति संवेदनशील देखिन्छन् (यात्री, २०६८ : ६३-६४)। उनका गीति नाटकमा सामाजिक घटना र मिथकीय सन्दर्भबाट विषय स्रोत ग्रहण गरिएको पाइन्छ। शोधको प्रस्तुत शीर्षकमा घिमिरेको हिमालपारि हिमालवारि गीति नाटकको केन्द्रीयतामा रही विभिन्न नाट्य तत्त्वका आधारमा सोको सङ्क्षिप्त चर्चा तलका उपशीर्षकहरूमा गरिएको छ :

### ४.५.२ कथावस्तु

माधव घिमिरेको नाट्ययात्राको दोस्रो चरणमा देखा परेको र वि.स. २०५४ साला प्रकाशित एवं साभा पुरस्कारबाट पुरस्कृत नाटक हिमालपारि हिमालवारिमा नेपालको उत्तरी क्षेत्रको हिमाली र पहाडी जनजातिको जीवन पद्धतिलाई मिथकीय ढङ्गले विश्वको सर्वाधिक उचाइमा रहेको तिलिचो ताल तथा सांस्कृतिक वैभव पाइने नेपालको अलौकिक प्राकृतिक सौन्दर्यसँग जोडिएको छ। प्रस्तुत गीतिनाटकमा तिली र तिलिचो उत्पत्तिका सन्दर्भमा



तिलोत्तम (अप्सरा) तिली र सूर्यवंशी युवक किरणकुमार तमुको प्रेमगाथालाई मार्मिकरूपमा प्रस्तुत गर्न मनाङ जिल्लामा प्रचलित यस लोकमिथकलाई पुनर्सिजना गरिएको छ । मनाङ जिल्लाको सांस्कृतिक भेषभूषामा प्रकटभएका सूत्रधारले घण्टा, डमरु बजाउँदै गीत गाउन थालेपछि कथानकको आरम्भ भएको पाइन्छ । तमुको जन्म वृत्तान्त बताएर सूत्रधार बाहिरिएपछि तमु आइ तिलिचोको सुन्दरता वर्णन गर्दै नाच्च थालेबाट नाटक सुरु हुन्छ । हिमप्रदेशको तिलिचो तालबाट भुल्किइ त्यसमै विलिन हुन पुगेकी दिव्य सुन्दरी नायिका 'तिली' र सूर्यवंशी किरणकुमार तमु (गुरुङ) को अमर प्रेमकथाको मार्मिक गीतिमय नाटकीकरण नै यस गीतिनाट्य कृतिको भावभूमि रहेको छ ।

### ४.५.३ पात्रविधान

हिमालपारि हिमालवारि नाटक चरित्रका दृष्टिले सफल देखिन्छ । थोरे पात्रहरूको कार्यव्यापार र मञ्चीय अवस्था दर्शाइएको छ । अनुकूल र प्रतिकूल पात्रको योजना यसमा पाइन्छ । अनुकूलमा तमु, दावा र कर्मु रहेका छन् भने प्रतिकूलमा फुर्वा रहेको छ । फुर्वा यस गीतिनाटकको खलनायक हो । प्रमुख पात्रका रूपमा तमु, तिली र फुर्वा रहेका छन् । सहायक पात्र कर्मु र दावा त्यस्तै गौण पात्रहरूमा भुमा, युवायुवती, नरनारी तथा तमुका साथीहरू रहेका छन् । यस गीतिनाटकमा तिली अर्धमानव चरित्रका रूपमा देखा परेकी छ भने तमु र तिली अन्त्यमा देवताका मुर्तिमा एकाकार भएको देखाइनुले रहस्यको सिर्जना भएको पाइन्छ । तिली यस गीतिनाटककी नायिका आकाशवाणीबाट वर्णन गरे अनुरूप मान्छे अप्सराकी छोरी हो । जन्मदैदेखि धर्तिमा छोडिएकी हुनाले उसको पालनपोषण रेखदेख जोगिको गुफामा भएको देखिन्छ । तिलीलाई जोगिले तिलीचो तालका छोडेर अल्पेको, तिलीको सुन्दरता देखेर उसलाई तमुले तिलोत्तमा भएको अनुमान गरेको छ । फुर्वाको प्रलोभनमा नपरि तमुको कलाप्रियतालाई वरण गरेकी मान्छेकी छोरी भने पनि नाचदानाच्यै उडेर माथि जाँदा आफूलाई तिलोत्तमा भएको बताउने तमुको सङ्गीत र नृत्यप्रेमी हुनाले तिली स्वर्गकी अप्सरा तिलोत्तमा भएको अनुमान गर्न सकिन्छ । हिमालपारि हिमालवारि गीतिनाटकका नायकका रूपमा तमु देखापरेको छ । लेखकका सौन्दर्य र कलाप्रतिका भावना तमुकै माध्यमबाट मुखरित हुन पुगेकोले ऊ गीतिनाटकको मुखपात्र हो । शान्त र निर्दोष तमुले यस गीतिनाटकमा प्रकृति र सुन्दर प्रेमी हिमाली जनजातिको प्रतिनिधित्व गरेको पाइन्छ ।

फुर्वा यस गीतिनाटकको खलनायकका रूपमा देखापरेको छ । आफूलाई तन्त्रमन्त्र, जादू र टुनामुनामा सिपालु मान्ने फुर्वाले तिलीलाई तन्त्रमन्त्र लगाएर फकाउन खोजेको पाइन्छ तर केही नलागेपछि तिलीलाई बलजपती गर्न पछि पर्दैन् । यस गीतिनाटकमा मनाङमा प्रचलित तन्त्रमन्त्रको संस्कृतिको झलक प्रस्तुत फुर्वाका माध्यमबाट गरिएको पाइन्छ । समग्रमा प्रस्तुत गीतिनाटक मिथकमा आधारित भएकोले मिथकीय पात्रहरूको प्रयोग गरिएको छ । तिली पौराणिक तथा लोकमिथककी अप्सरा तिलोत्तमकी रूपमा देखा परेकी छ भने तमु पनि लोकमिथकको जातिगत पात्र हो । यसरी अन्य सहायक र गौण पात्रहरूको पनि केही भूमिका रहेको यस गीतिनाटक चरित्र प्रधानताका दृष्टिले सफल मानिन्छ ।

#### ४.५.४ परिवेश

हिमालपारि हिमालवारि गीतिनाटकमा सामाजिक परिवेश अन्तरगत मनाङको सामाजिक चित्र उतारिएको छ । आयआर्जनका लागि भारत तर्फ जाने, बुटीहरू खोज्ने र पशुपालन सम्बन्धी व्यवसाय अपनाएको पाइन्छ । बिरामी पर्दा बुटी खुवाउने, प्रचलित सारङ्गी विणा र विनायोजस्ता बाजा, सांस्कृतिक भेषभूषा, साउने पूर्णिमा तिलिचो तालमा तिर्थालु आउनु, भदौमा घोडेजात्रा मनाउनु, नवबर्षमा देउती पोखरीमा युवायुवतीहरू जम्मा हुनु आदि सामाजिक परिवेश उल्लेख गरिएको पाइन्छ । अप्सराहरू जलविहार गर्न पृथ्वीमा आएर केही समय मनुष्यसँग विवाह गरेर पृथ्वीमा नै बसेर पुनः स्वर्गमा फर्कने गरेको पौराणिक ग्रन्थमा वर्णित कथाहरू मानिसका जनजिब्रोमा सदैँ लोकमिथकका रूपमा अभैँ मनाङतिर प्रचलित भएको कुरालाई उल्लेख गरिनुले पौराणिक समयको परिवेशको केही झलक पाउन सकिन्छ । विविधतामूलक भए पनि यस गीतिनाटकको मूल परिवेशका रूपमा गुरुङ समाज संस्कृतिसँग सम्बन्धित रहेकोले यो आञ्चलिक परिवेश युक्त गीतिनाटक बन्न पुगेको छ ।

#### ४.५.५ दृश्य

हिमालपारि हिमालवारि गीतिनाटकमा मनाङको सामाजिक परिवेशलाई दृश्यबन्ध गरिएको छ । बिरामी पर्दा बुटी खुवाउने, प्रचलित सारङ्गी विणा र विनायोजस्ता बाजा, सांस्कृतिक भेषभूषा, साउने पूर्णिमा तिलिचो तालमा तिर्थालु आउनु, भदौमा घोडेजात्रा मनाउनु, नवबर्षमा देउती पोखरीमा युवायुवतीहरू जम्मा हुनु आदि सामाजिक परिवेशलाई दृश्यात्मक रूपमा प्रस्तुत गरिएको छ । लोकसांस्कृतिक झलक नाटकमा प्रस्तुत गर्नाले

यसमा लोकसांस्कृतिक विविधता झल्कने खालका दृश्यको प्रयोग गरिएको छ । नेपालको उत्तरी क्षेत्रको हिमाली र पहाडी जनजातिको जीवन पद्धति झल्कने दृश्य नाटकमा पाइन्छ ।

#### ४.५.६ संवाद

प्रस्तुत नाटकमा तिली र तिलिचो तालको उत्पत्तिका सन्दर्भमा तिलोत्तम (अप्सरा) तिली र सूर्यवंशी युवक किरणकुमार तमुको प्रेमगाथालाई मार्मिक रूपमा प्रस्तुत गर्नका लागि नाटकमा सबैभन्दा पहिले सूत्रधारको प्रयोग गरिएको छ । नाटकका पात्र र घटनाका सन्दर्भमा सूत्रधारले सुरुमा घण्टा र डमरु बजाउँदै गीत गाउन थाल्दछ । यसै गीति एकलापीय संवाद योजनाबाट नाटक अगाडि बढेको छ । तमुको जन्म वृत्तान्त सुनाएर बाहिरिएको सूत्रधारपछि भने तमु आइ तिलिचोको सुन्दरताको वर्णन गर्न थाल्दछ र नाटकको अगाडि बढ्छ । दिव्य सुन्दरी नायिका तिली र सूर्यवंशी किरणकुमार तमुको अमर प्रेमकथामा आधारित प्रस्तुत गीति नाटकमा तमु, दावा, कर्मु र फुर्वा पात्रबाट प्रयोग गरिने प्रेमपूर्ण तथा प्रेम विरोधी संवाद योजना नाटकमा पाइन्छ । प्रेमको अमर गाथालाई झल्काउने गीतिमय संवाद योजनाको प्रयोग प्रस्तुत नाटकमा गरिएको छ ।

#### ४.५.७ द्वन्द्व

हिमालपारि हिमालवारि नाटक हिमप्रदेशको तिलिचो तालबाट झुल्किइ त्यसैमा विलिन हुन पुगेकी दिव्य सुन्दरी नायिका तिली र सूर्यवंशी किरणकुमार तमुको अमर प्रेमकथामा आधारित गीति नाटक भएकाले यसमा प्रेमलाई मन पराउने र प्रेमको विरोध गर्ने बीचको बाह्य तथा आन्तरिक द्वन्द्व सक्रिय देखिन्छ । प्रेम जोडी तिली र तमुको प्रेम सम्बन्धलाई बाधा तुल्याउन फुर्वाले खेलेको भूमिकाका बीचमा बाह्य द्वन्द्व सक्रिय देखिन्छ । फुर्वाले तन्त्रमन्त्रको शक्तिबाट तिलीलाई हत्याउन खोज्नु, उसलाई जबरजस्ती गर्न खोज्नुले नाटकमा द्वन्द्व निम्त्याएको छ । फुर्वाको तान्त्रिक शक्ति र तिलीको रूप सौन्दर्य नै नाटकको मुख्य द्वन्द्वका कारक हुन् । तिली र तमुको विछोडपछि भने तिली र तमुमा आफ्नो प्रेम सम्बन्धलाई लिएर आन्तरिक द्वन्द्व बढेको देखिन्छ । समग्रमा प्रेमसम्बन्धी द्वन्द्व नै नाटकमा मुख्य द्वन्द्वको रूपमा प्रस्तुत भएको छ ।

#### ४.५.८ भाषाशैली

हिमालपारि हिमालवारि गीति नाटकमा प्रयुक्त भाषा गीतिकाव्यात्मक शैलीको छ । सूत्रधारको माध्यमबाट तिली र तमुको प्रेम कहानीलाई प्रस्तुत गर्ने सन्दर्भमा काव्यात्मक भाषाशैलीको प्रयोग गरिएको छ । सरलता, सहजता, लयात्मकता र गेयात्मकता प्रस्तुत

नाटकको भाषाशैली रहेको छ । सांस्कृतिक विविधता तथा भौगोलिक स्वरुपलाई झल्काउन प्रयोग गरिने जनजातीय भाषाको पनि प्रयोग प्रस्तुत नाटकममा गरिएको छ । संवाद योजनामा विशेष ध्यान दिँदै पात्रलाई नाटक मञ्चन गर्न समस्या नपर्ने खालको भाषाको प्रयोग पनि नाटकमा पाउन सकिन्छ । समग्रमा काव्यात्मक गीति भाषाको प्रयोग नाटकमा गरिएको छ ।

#### ४.५.९ अभिनेयता/रङ्गमञ्चीय सचेतता

मञ्चनका दृष्टिले पनि प्रदर्शन गर्न सजिलो होस भन्ने हेतुले नाटकमा नेपथ्य र सूत्रधारको सहयोग लिइएको छ । नायकका रूपमा तमु जातिलाई छनौट गर्नुले गीतिनाटकका माध्यमबाट दर्शकलाई मनाडको भौगोलिक भ्रमण गराउनु र गुरुङ समाजकै चित्र प्रस्तुत गर्नु रहेको छ । विविध संस्कृतिको धनी नेपालको एकपक्षको कलात्मक शैलीमा नाटकीकरण गर्नु घिमिरेको राष्ट्रवादी चिन्तनका रूपमा लिन सकिन्छ । **हिमालपारि हिमालवारि** शीर्षक दिई हिमाली संस्कृति र प्रकृतिको चित्रण गर्नुले यसमा हिमालवारि र पारिका भौगोलिक परिवेशयुक्त रङ्गमञ्चको अपेक्षा गरिएको छ । पात्र चयनका दृष्टिले सरल भाएकाले अभिनय पक्ष पनि सफल देखिन्छ । गुरुङ संस्कृति झल्कने खालका वेषभूषाको प्रयोगले नाटकलाई सांस्कृतिक चेतनायुक्त बनाएको छ भने गीति-काव्ययुक्त संवाद योजनाले नाटकलाई लयात्मक र कलात्मक बनाएको छ ।

#### ४.५.१० उद्देश्य

प्रस्तुत गीतिनाटक मार्फत् हिमाली जनजीवन तथा 'तमु' जातिको सामाजिक सांस्कृतिक पक्षलाई कलात्मक ढङ्गले प्रस्तुत गरिएको छ । नायकका रूपमा तमु जातिलाई छनौट गर्नुले गीतिनाटकका माध्यमबाट दर्शकलाई मनाडको भौगोलिक भ्रमण गराउनु र गुरुङ समाजकै चित्र प्रस्तुत गर्नु रहेको छ । विविध संस्कृतिको धनी नेपालको एकपक्षको कलात्मक शैलीमा नाटकीकरण गर्नु घिमिरेको राष्ट्रवादी चिन्तनका रूपमा लिन सकिन्छ । **हिमालपारि हिमालवारि** शीर्षक दिई हिमाली संस्कृति र प्रकृतिको चित्रण गर्नुले यसको उद्देश्य सार्थक बनेको छ । मनाडमा प्रचलित लोकविश्वास, लोकसंस्कृति तथा जनजीवनलाई मार्मिक रूपले प्रस्तुत गर्दै कलात्मक सौन्दर्यको मानविय अनुभूति प्रकटिकरण गर्नु यसको अर्को सफल पाटो हो । हिमालपारि र वारिका परिवेशमा निर्मित कथावस्तुका माध्यमबाट हिमाली भेगको जातीय संस्कृतिलाई सबैको सामु चिनाउनुले नाटकलाई अझ प्रभावकारी

बनाएको छ । नेपालको भौगोलिक विविधता र जातीय-सांस्कृतिक सौहार्दलाई परिपाकको अवस्थामा पुऱ्याउनु नै प्रस्तुत नाटकको मूल उद्देश्य हो ।

## ४.६ विप्लव ढकालको 'अन्तिम नायिका' नाटकको विश्लेषण

### ४.६.१ विषय प्रवेश

विप्लव ढकाल (२०२४) को एक मात्र नाट्यकृति **अन्तिम नायिका** (२०५४) प्रकाशित छ । यसलाई उत्तर आधुनिक नाटकका रूपमा लिइन्छ । यसका साथै उनका नाटकमा प्रभावकारी र गहकिलो संवाद, प्रतीकात्मक चरित्र एवम् घटना र विसङ्गत पक्षको प्रभावकारी उठान प्रयोगधर्मी नाटककार ढकालको नाटकमा पाइने थप विशेषता हुन् (यात्री, २०६४ : २५) । उनका नाटकमा मिथकको पुनर्व्याख्या गरिएको छ भने पात्रको विनिर्माण गरिएको छ । समग्र नाटकमा उत्तर आधुनिक पद्धति र चिन्तनको प्रयोग भएको पाइन्छ । नाटकको विभिन्न तत्वका आधारमा **अन्तिम नायिका** नाटकको सङ्क्षिप्त चर्चा तल गरिएको छ :

### ४.६.२ कथावस्तु

**अन्तिम नायिका** (२०५१) नाटक *अन्तिम नायिका* (२०५४) शीर्षकको नाट्य सङ्ग्रहमा सङ्गृहीत छ । यस नाटकमा महाभारत कालीन द्रौपदी, स्वस्थानी व्रतकथाकी सती, भारतीय मुस्लिम इतिहासकी मुमताज र सुन्दरी रेतानाको दुःखान्त जीवन घटनालाई संयोजन गरिएको छ । यस नाटकमा युधिष्ठिर, शाहजहाँ, औरङ्गजेब र हिटलरका सन्दर्भहरू आउँछन् । पौराणिक, ऐतिहासिक र आधुनिक प्रख्यात घटनाहरूलाई एउटै संरचना अन्तर्गत प्रस्तुत गरिएको छ (पनेरू, २०७१ : ८०) । नाटकमा पौराणिक र ऐतिहासिक प्रेम सम्बन्धलाई मुख्य विषयवस्तु बनाइएको छ । प्रेमका जोडीहरूको दर्दानक कथा नाटकमा पाइन्छ । महाभारतकालीन द्रौपदीको दुर्योधनप्रतिको घृणा, सतीदेवीको कायर मृत्युवरण, मुमताजको मृत्यु र सुन्दरी रेतानाको ग्याँसच्याम्बरको दर्दानक मृत्युलाई लिएर कथानक सिर्जना गरिएको छ । पात्रहरूमा बढ्दै गएको छट्पटीले मान्छेमा हराउँदै गएको मानवीय अस्तित्वको सङ्कटलाई बोध गराइएको छ । कथावस्तुको समग्रता अमर प्रेमको सङ्कटमय कहानी हो । विछोडपछिको कहालीले कथानकलाई बुनेको छ । कृष्णछायाँबाट सुरुभएको पात्र १ को रूपान्तरण सतीदेवीको पति शिवमा भएको छ । नाटकको सुरुवात अन्त्यसम्म हेर्दा पात्रहरूमा प्रेमको सङ्कट र तत्पश्चात् उत्पन्न पीडा मुख्य रूपमा देखिएको छ ।

### ४.६.३ पात्रविधान

अन्तिम नायिका नाटकमा ६ जना पात्रहरू रहेका छन् । छुट्टाछुट्टै अस्तित्व बोकेका सङ्ख्यावाची पात्ररू नाटकमा प्रयोग गरिएको छ । पात्रहरूको अस्तित्व समाप्त भइसकेको सन्दर्भलाई बोध गराउन नाटककारले पात्रहरूलाई सङ्ख्यामा उपस्थित गराएका छन् । व्यक्ति अस्तित्वलाई सङ्ख्यामा रूपान्तरण गरिनुले व्यक्तिको अस्तित्व सार्वजनिक हुँदै गएको र सोको प्रतिनिधित्व जोकोहीले गर्न सक्ने कुराको सङ्केत गराएको छ । नाटकमा देखिने पात्र १ सुरुमा कृष्णको छायापात्र भए पनि पछि ऊ सतीदेवीको मृत शरीर बोकेर पृथ्वी भ्रमण गर्ने शिव पात्रको रूपमा चिनिएको छ । उसको हातमा रहेको आदीम मानव खप्परलाई उसले सतीदेवीको खप्पर हो भनी चिनाएको छ । पात्र २ ले सतीदेवीको आत्माको अमर स्वरूपलाई ग्रहण गरेको छ । उसमा बेचैनी छ । मरिसकेर पनि उसलाई शान्ति छैन । यसले मान्छेलाई आफू बाँचेको समयले कति पीडा दिएको छ भन्ने कुराको बोध गराएको छ । यस्तै पात्र ३ द्रौपदीको रूपमा उपस्थित छे । पात्र १ लाई दुर्योधनको स्वरूपमा खोज्दै रिसाउँदै आएको पात्र ३ द्रौपदी हुँ भन्दै आफूलाई अन्याय गर्ने दुर्योधनहरूको खोजीमा निस्केको कुरा बताउँछे र पात्र १ लाई लघान पुग्छे । जब पात्र १ म दुर्योधन नभई सतीको प्राणनाथ भएको कुरा बुझाउन सफल हुन्छ, अनि ऊ दुर्योधनलाई खोज्दै रङ्गमञ्चबाट बाहिरिन्छे ।

४ नम्बरको पात्र सतीदेवीको खोजीमा निस्कने शिव अर्थात् पात्र १ कै छायाँ पात्रको रूपमा देखिएको छ । ऊ सतीदेवीको अस्तित्वको खोजीमा निस्किएको छ । पात्र ५ मुमताजको प्रेमी छायाँ अर्थात् शाहजहाँको स्वरूपमा आएको छ । ऊ आफ्नी प्रेमिका मुमताजको खोजीमा निस्किएको छ र सतीदेवीको आदीम खप्परलाई समेत आफ्नै प्रेमिका सम्भेको छ । यस्तै पात्र ६ बेनेडिटोको खोजीमा निस्किएकी रेनाताको रूपमा प्रस्तुत भएकी छे । हिटलरको ग्याँसच्याम्बरमा निसासिएर मृत्युवरण गर्न पुगेकी सुन्दरी रेतानाको खोजी आफ्ना प्रेमी बेनेडिटोमा रहेको छ । यसरी पात्रहरू अमर प्रेमको खोजीमा छटपटाउँदै हिँडेका छन् । आफ्नो हराएको अस्तित्वको खोजीमा भौतारिएका छन् । एकले अर्कालाई चिन्न नसक्दा भ्रमको जीवन बाँच्न विवश भएका छन् र मानवीय सङ्कटको प्रतिनिधि पात्र बन्न पुगेका छन् । समग्रमा अन्तिम नायिका बनेका द्रौपदी, सतीदेवी, मुमताज र रेनाताको जीवन कहानी दर्शाउने पात्र विधान नाटकमा प्रस्तुत गरिएको छ भने यसमा छायाँ पात्रहरूका रूपमा महादेव, कृष्ण, दुर्योधन, शाहजहाँ र बेनेडिटो आएका छन् ।

#### ४.६.४ परिवेश

अन्तिम नायिका नाटकको परिवेश आदीम पौराणिक, ऐतिहासिक तथा त्रासदीपूर्ण रहेको छ । मानवीय सङ्कटको हास देखाउने खालको वातावरण नाटकमा सिर्जना भएको छ । नाटकमा सतीदेवी र महादेव, शाहजहाँ र मुमताज, कृष्ण, दुर्योधन र द्रौपदी तथा बेनेडिटो र रेतानाका छुट्टाछुट्टै परिवेशलाई प्रस्तुत गरिएको छ । महाभारतकालीन समयलाई बोध गराउने परिवेश, ऐतिहासिक कालखण्डलाई बुझाउने परिवेशको संयोजन गरिएको छ । मानवीय मूल्य स्वलनलाई बोध गराउने त्रासदीपूर्ण परिवेश नाटकमा मुख्य रूपमा संयोजित गराइएको छ ।

#### ४.६.५ दृश्य

नाटकमा अङ्क दृश्यको संयोजन गरिएको छैन । परम्परागत मूल्यमान्यता भन्दा पृथक ढङ्गले नाटक लेखिएको छ । पात्रहरूको प्रवेश सङ्ख्यावाचक सूचकका साथ गरिएको छ । यस आधारमा पात्रहरूको प्रवेशका आधारमा दृश्य परिवर्तन गर्ने सङ्केत मिल्दछ । महाभारतकालीन, ऐतिहासिक तथा पौराणिक पात्रहरूको संयोजनमा नाटकलाई मूर्तता दिइएकाले नाटकको दृश्यमा त्रिकालीन दृश्यको झलक पाउन सकिन्छ ।

#### ४.६.६ संवाद

अन्तिम नायिका नाटकमा छोटो तथा लामो दुवै खाले संवाद योजना पाइन्छ । बौद्धिकताको झलक दिने काव्यात्मक संवाद योजना पनि नाटकमा प्रयोग गरिएका छन् । पौराणिक, ऐतिहासिक र धार्मिक पात्रहरूको माध्यमबाट कथानक योजना बुनिएकोले नाटकमा महाभारतकालीन, स्वस्थानी तथा हिटलरकालीन पात्रहरूका छुट्टा-छुट्टै संवाद योजना प्रस्तुत गरिएको छ । मञ्चनीय हिसाबले पात्रहरूको संवाद योजना कतिपय सन्दर्भमा नमिलेको जस्तो देखिए पनि समग्रमा नाटकमा नवीन प्रयोगयुक्त संवाद योजना भेटिन्छ । पात्रका छट्पटी तथा आक्रोश व्यक्त गर्ने सन्दर्भमा लामो संवाद र प्रश्नोत्तरको प्रयोगको सन्दर्भमा छोटो संवाद योजना प्रयोग गरिएको छ ।

#### ४.६.७ द्वन्द्व

अन्तिम नायिका नाटकमा महाभारतकालीन पात्रहरू दुर्योधन र द्रौपदीका बीचमा द्वन्द्व देखाइएको छ । जुन कुरा १ नम्बरको पात्रलाई द्रौपदीको छाया पात्रले आइ व्यक्त गरेको आक्रोशबाट पुष्टि हुन्छ । यस्तै महादेवकी सतीदेवी तथा महादेवको बीचमा व्याप्त प्रेमी मनोविज्ञानको आन्तरिक द्वन्द्व पनि उत्तिकै महत्त्वपूर्ण देखिन्छ । मुगल सम्राट शाहजहाँको

प्रेमी मुमताजको विछोडपछि उत्पन्न मनोदशा तथा बेनेडिटोकी प्रेमिका रेतानाको मनको छटपटीले आन्तरिक द्वन्द्वलाई प्रष्टसँग देखाइएको छ । समग्रमा नाटकमा द्रौपदी, शाहजहाँ तथा शिवछायाँका बीचमा बाह्य द्वन्द्व पाइन्छ भने अन्य पात्रका बीचमा मानसिक द्वन्द्व सक्रिय देखिन्छ ।

#### ४.६.८ भाषाशैली

अन्तिम नायिका नाटकको भाषाशैली सरल, सहज र कतैकतै बौद्धिक खालको देखिन्छ । सामान्य पाठकले बुझ्नका लागि नाटकका पठन बारम्बार गर्न परे पनि मध्यम तथा उच्च बौद्धिक पाठकले भने नाटकको आस्वादन सहज ढङ्गले गर्न सक्ने देखिन्छ । नाटकमा काव्यात्मक भाषाशैलीको प्रयोग भेटिन्छन् । भाषाको कुशल संयोजनले नाटकलाई जीवन्त बनाएको छ ।

#### ४.६.९ अभिनेयता/रङ्गमञ्चीय सचेतता

अन्तिम नायिका नाटक मञ्चनीय दृष्टिले महत्त्वपूर्ण देखिन्छ । कम पात्रका माध्यमबाट मानवीय जीवनका सङ्गती तथा असङ्गती बोध गराउने उद्देश्यका साथ प्रस्तुत नाटकमा पात्रको संयोजन राम्रोसँग गरिएकाले मञ्चन कार्यमा सहज हुने देखिन्छ । यसका साथै रङ्गमञ्चीय दृष्टिले पनि कम लागतमा प्रस्तुत नाटक मञ्चन गराउन सकिने देखिन्छ । संवाद योजनामा सरलता पाइनुले नाटकमा अभिनय गर्ने पात्रलाई खासै समस्या नपर्ने देखिन्छ । यसका साथै नाटकमा आङ्गिक, वाचिक, आहार्या तथा सात्विक अभिनयको पनि राम्रो प्रयोग पाइन्छ । ध्वनि, प्रकाश तथा रङ्गमञ्चको पनि प्रष्ट निर्देशन नाटकमा छाडिएको छ । समग्रमा नाटकको अभिनेयता तथा रङ्गमञ्चीय सचेतता सफल देखिन्छ ।

#### ४.६.१० उद्देश्य

अन्तिम नायिका नाटकका मूल उद्देश्य समाजमा पौराणिक कालदेखि नै बढ्दै गइरहेको महिला हिंसा र सोको असरलाई प्रस्तुत गर्नु रहेको देखिन्छ । यसका साथै पौराणिक, ऐतिहासिक तथा आधुनिक कालमा समेत समाजमा व्याप्त मानवताको अभाव, प्रेमी जोडीमाथिको बर्बर दृष्टिकोण र सोको असरको चित्रण गर्नु पनि प्रस्तुत नाटकभित्रको अर्को उद्देश्य हो । पौराणिक, धार्मिक तथा ऐतिहासिक पात्रलाई आधुनिक युगमा छायाँ पात्रको रूपमा उपस्थित गराइ उनीहरूका माध्यमबाट आजको युगको विवशता प्रस्तुत गर्नु पनि नाटकको उद्देश्य रहन्छ । उत्तरआधुनिक शैलीमा पात्रको पुनर्निर्माण गर्नु र त्यसैका माध्यमबाट वर्तमानकालीन जीवन र जगत्को बोध गराइनु नाटकको सार हो ।



## ४.७ निष्कर्ष

पचासका दशकका नेपाली नाटकमा ६५ जनाभन्दा बढी नाट्य कृतिको उपस्थिति देखिन्छ । पचासका दशकका नेपाली नाटकमा राजनीतिक, सामाजिक, आर्थिक, सांस्कृतिक आदि पक्षको प्रत्यक्ष वा परोक्ष प्रभाव परेको देखिन्छ । माथि चर्चा गरिएका पाँच नाटकमध्ये गोपी सापकोटाको **पूर्णविराम** नाटक अस्तित्ववादी-विसङ्गति तथा प्रगतिशीलताका हिसाबले महत्त्वपूर्ण नाटक ठहर्दछ । यसमा निर्दोष मान्छेलाई फटाह तथा शोषक मान्छेले कसरी जालमा पार्दछन् र उसको जीवन बर्बाद बनाउँछन् भन्ने कुराको रहस्योद्घाटन गरिएको छ । सरुभक्तको **मलामीहरू** नाटकमा मान्छेमा हराउँदै गएको मानवीय संवेदनालाई मुख्य रूपमा उठाइएको छ । मान्छेको पहिचान मान्छेबाट गुम्दै गएको र एकदिन धर्तीमा सहयोगी वा मानवता बोकेका मान्छे नपाइने निष्कर्ष निकाल्दै गुम्दै गरेको मानवताको संरक्षणमा जोड दिइनु प्रस्तुत नाटकको महत्त्वपूर्ण विशेषता हो । यस्तै विश्लेष्य तेस्रो नाटक अविनाश श्रेष्ठ रचित **अश्वत्थामा हतोहतः** रहेको छ । महाभारतकालीन पात्र र विषयवस्तुलाई आधुनिक समाजका मान्छेसँग आरोप गर्दै उक्त नाटकको सिर्जना गरिएको छ । मान्छेमा बढ्दै गइरहेको चरम भ्रष्टाचार, विकृति-विसङ्गति र अन्यायलाई नाटकले मुख्य विषय बनाएको छ र सोको विरोध गरेको छ । राजनीतिक, सामाजिक, आर्थिक आदि क्षेत्रमा देखिएका विसङ्गति-विकृतिको विरोध **अश्वत्थामा हतोहतः** नाटक हो ।

माधवप्रसाद घिमिरेद्वारा रचित **हिमालपारि हिमालवारि** गीति नाटक हो । काव्यात्मक गीतिशैलीमा सिर्जित प्रस्तुत नाटकले सांस्कृतिक विविधतालाई जोड्ने काम गरेको छ । नेपाली सांस्कृतिक पहिचान, हिमाली-पहाडी सम्बन्धलाई लोकआख्यान पात्रका माध्यमबाट प्रस्तुत गर्ने काम गरिएको छ । शोधको प्रस्तुत परिच्छेदको विवेच्य नाटकमध्ये अन्तिम नाटक विप्लव ढकाल रचित **अन्तिम नायिका** रहेको छ । यस नाटकमा पौराणिक, धार्मिक र ऐतिहासिक कालखण्डका प्रेमी पात्रका माध्यमबाट मान्छेमा बढ्दै गइरहेको छटपटी, मानसिक तनाव र यसले पारेको असरको चित्रण प्रस्तुत गरिएको छ । महिला समस्यामा आधारित प्रस्तुत नाटकले नारी जातिको सम्मानमा पनि जोड दिएको छ । उत्तरआधुनिकताको झलक पनि नाटकमा पाइन्छ । पात्रको विखण्डन र विषयवस्तुको विविधताले नाटकलाई उत्तरआधुनिकताको लेप लगाएको छ । समग्रमा विश्लेष्य पाँचै नाटकमा मानवताको खोजी गरिएको छ, भने विकृति-विसङ्गतिको तीव्र विरोध र सभ्य समाजको निर्माणको आह्वान गरिएको छ ।

## पाँचौँ परिच्छेद

### उपसंहार तथा निष्कर्ष

#### ५.१ उपसंहार

यस शोधपत्रको शीर्षक पचास (२०५०-२०६०) को दशकका नेपाली नाटकको सर्वेक्षण रहेको छ । प्रस्तुत शोधपत्र जम्मा ५ ओटा परिच्छेदमा संरचित छ । यस शोधपत्रको पहिलो परिच्छेदमा शोध परिचय दिइएको छ । यसअन्तर्गत शोधको शीर्षकको पहिचान दिँदै शोधपत्रसम्बन्धी केही जानकारीहरू दिइएको छ । प्रस्तुत परिच्छेदमा शोधपत्रको मुख्य विषयवस्तुलाई समस्या कथनमार्फत् प्रस्तुत गरी शोधलाई २०५० को दशकीय नाटकको सर्वेक्षणमा केन्द्रित गरिएको छ । त्यस्तै शोधकार्यको मार्ग निर्देशनका निम्ति पूर्वकार्यको सहयोग लिइएको छ । साथै शोधको औचित्यमाथि प्रकाश पाउँदै शोधकार्यका सीमालाई प्रष्ट गरिएको छ । यस परिच्छेदमा शोधपत्रको रूपरेखालाई स्पष्ट पारिएको छ ।

दोस्रो परिच्छेदमा नेपाली नाटकको इतिहासलाई प्रस्तुत गरिएको छ । यस क्रममा नाटकको सामान्य परिचय प्रस्तुत गरिएको छ र नाटकको ऐतिहासिक विकासक्रमलाई देखाइएको छ । नेपालमा लोकनाटकका रूपमा प्राचीन कालदेखि नै नाटकको प्रचलन रहे पनि लेख्य नाटकको सुरुवात निकैपछि अर्थात् वि.सं. १८५५ देखि मात्र भयो । यही समयलाई नेपाली लेख्य नाटकको सुरुवात विन्दु मानी नेपाली नाटकलाई प्राथमिक, माध्यमिक र आधुनिक काल गरी तिन चरणमा विभाजन गरिएको छ ।

तेस्रो परिच्छेदमा २०५० को दशकका नेपाली नाटकहरूको सर्वेक्षण गरिएको छ । यसका लागि २०५० को दशकका नेपाली नाटकको सामाजिक, राजनीतिक, आर्थिक आदि पृष्ठभूमिलाई प्रष्ट पार्ने प्रयास गरिएको छ । त्यसपछि २०५० को दशकमा प्रकाशित (अनुवादित र बालनाटकबाहेक) नाटकहरूको कालक्रमिक विवरण प्रस्तुत गरिएको छ । यसका साथै २०५० को दशकमा देखिएका नाटकहरूको प्रवृत्तिहरूलाई सङ्क्षिप्त रूपमा प्रस्तुत गरिएको छ । यस दशकमा परम्परागत प्रवृत्तिको निरन्तरताका साथै नवीन प्रवृत्तिहरूको प्रयोग गरिएको छ । सामाजिक यथार्थवाद, प्रयोगशीलता, प्रगतिवादी-प्रगतिशील नाट्यचेतना, नारीवादी नाट्यचेतना, राजनीतिक परिवेशको चित्रण, विकृति-विसङ्गतिको चित्रण तथा व्यङ्ग्यात्मकता, जीवनप्रतिको आशावादी तथा निराशावादी भाव, रङ्गमञ्चीय सचेतता, गीतिमयता, मनोविश्लेषणात्मकता, उत्तरआधुनिक चेतना, मिथकीय प्रयोगजस्ता प्रवृत्तिहरू यस दशकका नाटकहरूले अँगालेका छन् । अधिकांश नाटकहरूले तत्कालीन समय सन्दर्भको प्रस्तुतिमा जोड दिएका छन् । यस दशकमा नेपाली जनताले भोग्नुपरेका

बेरोजगारी, अभाव, दमन, राजनीतिक तथा प्रशासनिक क्षेत्रमा बढ्दै गइरहेको भ्रष्टाचार, नातावाद, कृपावादजस्ता परिस्थितिको चित्रण गरी नाटकहरूको रचना भएका छन् । ग्रामीण तथा सहरी समाजमा रहेका व्यक्तिहरूको जीवन अनि तिनीहरूले भोग्नुपरेका परिस्थितिहरूलाई यस समयका नाटकहरूले विषयवस्तुका रूपमा प्रस्तुत गरेका छन् । यही विषयवस्तुलाई प्रस्तुत गर्नका लागि नाटकहरूले माथिका प्रवृत्तिहरूलाई अँगालेका छन् ।

पाँचौँ परिच्छेदमा केही प्रतिनिधि नाटकहरूको विश्लेषण गरिएको छ । यस दशकका नाटकहरूमा देखिएका प्रवृत्तिहरूलाई आधार मानेर पाँचवटा नाटकहरूलाई प्रतिनिधि नाटकका रूपमा लिइएको छ । प्रस्तुत शोधपत्रमा गोपी सापकोटाको **पूर्णविराम** नाटक सङ्ग्रहभित्र सङ्गृहीत **पूर्णविराम**, सरुभक्तको **मलामीहरू** (२०५१), अविनाश श्रेष्ठको **अश्वत्थामा हतोहतः** (२०५०) नाटक सङ्ग्रहमा सङ्गृहीत **अश्वत्थामा हतोहतः**, माधव घिमिरेको **हिमालपारि हिमालवारि** (२०५४) र विप्लव ढकालको **अन्तिम नायिका** (२०५४) नाटक सङ्ग्रहमा सङ्गृहीत **अन्तिम नायिका** नाटकको अध्ययन गरिएको छ । कथानक, पात्र, संवाद, भाषाशैली, द्वन्द्वलगायतका विभिन्न नाट्य तत्वका आधारमा यी नाटकहरूको विश्लेषण गरिएको छ ।

पाँचौँ परिच्छेदको शीर्षक उपसंहार तथा निष्कर्ष रहेको छ । उपसंहार शीर्षकमा प्रस्तुत शोधपत्रको रूपरेखालाई सङ्क्षिप्त रूपमा प्रस्तुत गरिएको छ । साथै शोधपत्रको समष्टिगत निष्कर्षलाई निष्कर्ष शीर्षकमा प्रस्तुत गरिएको छ ।

## ५.२ निष्कर्ष

पचास (२०५०-२०५९) दशकका नेपाली नाटकको सर्वेक्षण शीर्षकको प्रस्तुत शोध कार्यको मुख्य निष्कर्ष तथा प्राप्तिलाई तल बुँदागत रूपमा प्रस्तुत गरिएको छ :

- पचासका दशकको नेपाली नाटकमा पूर्ववर्ती तथा नवीन नाटककारहरू अविनाश श्रेष्ठ, शिव अधिकारी, विप्लव ढकाल, सरुभक्त, कृष्ण उदासी, गोविन्द गिरी प्रेरणाजस्ता नाटककारहरू समसामयिक विषय वस्तु लिएर देखा परे भने सुधा त्रिपाठी, आहुती, विष्णुभक्त फुयाल, हरिमाया भेटवाल, मोदनाथ प्रश्रित आदि नाटककारहरू प्रगतिवादी-प्रगतिशील नाटक लिएर यसै कालखण्डमा देखा परे । नाटक मञ्चन गर्ने परम्परामा विकसित भएर गयो । सरुभक्त, अभि सुवेदी, अशेष मल्ल, कृष्ण उदासी, पुष्प आचार्य, गोपी सापकोटाका नाटकहरूले यस कालखण्डमा रङ्गमञ्चमा आफ्नो उपस्थिति देखाए । अशेष मल्ल लगायतका उत्तर आधुनिक चेतना सहितका नाटकहरू पनि यस समयमा लेखन तथा मञ्चन दुवै भए ।

- पचासका दशकका नेपाली नाटक लेखनमा परम्परागतका साथै नवीन शैलीहरूको पनि प्रयोग भएका छन् । अधिकांश नाटकहरूमा समाजमा हुने गरेका विभिन्न विकृतिहरूको चित्रण गरी समाज सुधारको सन्देश दिइएको छ । यस दशकका नेपाली नाटकमा मूल रूपमा सामाजिक यथार्थवाद, प्रयोगशीलता, प्रगतिवादी-प्रगतिशील नाट्यचेतना, नारीवादी नाट्यचेतना, राजनीतिक परिवेशको चित्रण, विकृति-विसङ्गतिको चित्रण तथा व्यङ्ग्यात्मकता, जीवनप्रतिको आशावादी तथा निराशावादी भाव, रङ्गमञ्चीय सचेतता, गीतिमयता, मनोविश्लेषणात्मकता, उत्तरआधुनिक चेतना तथा मिथकीय प्रयोगजस्ता मुख्य प्रवृत्तिहरू देखिन्छन् ।
- गोपी सापकोटाको **पूर्णविराम** नाटक सत्य र असत्य बीचको लडाइँमा आधारित नाटक हो । यसमा एउटा निर्दोष व्यक्तिलाई समाजका शोषक वर्गले आफ्नै बहिनीको हत्याको आरोपमा कैदी बनाइ उसको जीवनमा पूर्णविराम लगाइएको छ । जो असली हत्यारा हो ऊ समाजमा बिना रोकतोक मोजमस्ती गरिरहेको छ भने जो पीडित छ उसैलाई पीडा थपेर जेलमा कोच्ने काम गरिएको छ । फटाहरूको साम्राज्यमा कसैको केही नलाग्ने सन्देश नाटकमा दिएको छ । खुल्ला सडकलाई रङ्गमञ्चको रूपमा प्रयोग गरिएको प्रस्तुत नाटकमा बाह्य र आन्तरिक द्वन्द्व सत्य र असत्यका बीच सक्रिय देखिन्छ । थोरै पात्र र सरल भाषाशैली तथा सुन्दर संवाद योजनाले नाटकलाई मञ्चनीय बनाएको छ । परम्परागत मूल्यमान्यता विपरित लेखिएको प्रस्तुत नाटकले मानिसको विसङ्गत जीवनलाई चित्रण गर्दै मानवताको रक्षाको आह्वान गरेको छ ।
- सरुभक्तको **मलामीहरू** समाजमा हराउँदै गएको मानवीय मूल्य ह्राससँग सम्बन्धित नाटक हो । अज्ञात मान्छेको अज्ञात मृत्युपश्चात् उत्पन्न मलामीहरूको मानवीय मनोदशालाई नाटकले सुन्दर चित्रण गरेको छ । पूर्वार्द्ध र उत्तरार्द्ध दृश्यमा प्रस्तुत नाटकले मान्छेको नरपैशाची प्रवृत्तिलाई चित्रण गरेको छ भने मान्छेले मान्छे भएर बाँच्न नसक्दा उत्पन्न विषमतालाई प्रस्तुत गरेको छ । अनुहारविहीन अनुहार पात्रको संयोजनले नाटकलाई विश्वजनीन बनाएको छ । मान्छेभित्र हराउँदै गएको मानवता र मानवीय कर्तव्यप्रतिको बोध, राष्ट्रिय तथा अन्तर्राष्ट्रिय सामाजिक, प्रशासनिक, राजनीतिक विकृति-विसङ्गति आदिको चित्रण नाटकको मुख्य आकर्षक पक्ष हुन् । मान्छेलाई मान्छेको कर्तव्य सीमाभित्र बाँधिन आह्वान गर्नु प्रस्तुत नाटकको मूल उद्देश्य हो । पात्रका दृष्टिले मलामीहरू नाटक पृथक देखिन्छ । पात्रका दृष्टिले फरक-फरक व्यक्तिको उपस्थिति नाटकमा देख्न सकिन्छ । तथापि

अस्तित्वको दृष्टिले पात्रहरूको व्यक्तिगत पहिचान छैन । उनीहरूको साझा पहिचान मलामी हो र त्यो पनि मानवताको मलामीका रूपमा प्रस्तुत छन् । समग्रमा नाटकले अस्तित्ववादी-विसङ्गतिवादी चिन्तनलाई मुख्य मुद्दा बनाएको छ ।

- अविनाश श्रेष्ठको **अश्वत्थामा** नाटक उत्तरआधुनिक चेतना मिश्रण गरिएको नाटक हो । यसमा महाभारतकालीन पात्रलाई आधुनिक समाजका पात्रसँग समन्वय गरी मानिसमा बढ्दै गइरहेको दलाल, भ्रष्ट, अमानवीय प्रवृत्तिलाई प्रस्तुत गरिएको छ । महाभारतको प्रसिद्ध पात्र युधिष्ठिरद्वारा 'अश्वत्थामा हतोहतः' भन्ने अभिव्यक्ति दिएपछि विकसित हुन पुगेको अश्वत्थामासम्बन्धी घटना र प्रसङ्गलाई आधार बनाइएको यस नाटकमा पौराणिक सन्दर्भको पात्रहरूलाई युगीन जीवनका विकृति, विसङ्गति, भय, सन्त्रास, सङ्कट आदिका प्रतीक बनाई तिनलाई विभिन्न भूमिकामा रूपायित गर्दै कथावस्तुको रूप दिइएको छ । स्थान र समयको सीमा नछुट्याइएको प्रस्तुत नाटकमा अङ्क-दृश्यको पनि सीमा तोकिएको छैन । भाषाशैली सरल खालको देखिन्छ । मञ्चनीय हिसाबले पनि नाटक उपयुक्त देखिन्छ । सत्ता र शक्तिका बीचमा द्वन्द्व सक्रिय छ । लामाछोटा दुवै खालको संवाद योजना रहेको प्रस्तुत नाटकले पौराणिक सन्दर्भबाट वर्तमान युगीन जीवनका सङ्कीर्णता, विकृति, विसङ्गति, खिड्दै गएका मानवीय मूल्यजस्ता नकरात्मक पक्षका बीचबाट मानवीय मूल्यको खोजी गर्नु पर्ने सन्देश बोकेको छ ।
- माधव घिमिरेको **हिमालपारि हिमालवारि** गीति नाटक हो । यसमा तमु र तिली ( अप्सरा) को प्रेम प्रसङ्ग सांस्कृतिक पाटोबाट प्रस्तुत गरिएको छ । हिमालपारिको जिल्ला मनाङको सांस्कृतिक पक्षलाई नाटकमा गीतिकाव्यात्मक भाषाशैली र संवाद योजनाका साथ प्रस्तुत गरिएको छ । नाटकमा तमु र तिलीको प्रेम कथा र विछोडलाई सुन्दर ढङ्गले बुनिएको छ । फुर्वाजस्तो खलनायक चरित्रलाई पनि पात्रका रूपमा प्रस्तुत गरिएको छ । समग्रमा नाटकमा सरल र सहज, काव्यात्मक, गीतिलयात्मक भाषाशैली पाइन्छ । सांस्कृतिक तथा भौगोलिक विविधताका साथै लोकसंस्कृतिको रक्षा गर्नु प्रस्तुत नाटकको मुख्य उद्देश्य देखिन्छ ।
- विप्लव ढकालको **अन्तिम नायिका** नाटकमा महाभारत कालीन द्रौपदी, स्वस्थानी व्रतकथाकी सती, भारतीय मुस्लिम इतिहासकी मुमताज र सुन्दरी रेतानाको दुःखान्त जीवन घटनालाई संयोजन गरिएको छ । यस नाटकमा युधिष्ठिर, शाहजहाँ, औरङ्गजेब र हिटलरका सन्दर्भहरू आउँछन् । पौराणिक, ऐतिहासिक र आधुनिक

प्रख्यात घटनाहरूलाई एउटै संरचना अन्तर्गत प्रस्तुत गरिएको छ । महाभारतकालीन द्रौपदीको दुर्योधनप्रतिको घृणा, सतीदेवीको कायर मृत्युवरण, मुमताजको मृत्यु र सुन्दरी रेतानाको ग्याँसच्याम्बरको दर्दानक मृत्युलाई लिएर कथानक सिर्जना गरिएको छ । ६ जना मुख्य पात्रका माध्यमबाट सुन्दर प्रेम सन्दर्भ र यसले मान्छे मस्तिष्कमा पारेको प्रभावलाई प्रस्तुत गरेको छ । लामाछोटा संवाद योजना र धार्मिक, पौराणिक तथा ऐतिहासिक परिवेशमा निर्मित प्रस्तुत नाटक रङ्गमञ्चीय दृष्टिले पनि सबल देखिन्छ । मञ्चनका दृष्टिले सरल देखिनु नाटकको सबल पक्ष हो । मान्छेमा बह्दै गइरहेको वर्तमानकालीन छटपटीलाई विभिन्न युगका पात्रका जीवन कथाबाट प्रस्तुत गरी मानवताको खोजीको आह्वान गर्नु प्रस्तुत नाटकको मुख्य उद्देश्य हो ।

### ५.३ भावी शोधकार्यका लागि सुझाउ

पचास (२०५०-२०५९) को दशकका नेपाली नाटकको सर्वेक्षण गर्दै जाने क्रममा उत्पन्न भएका विभिन्न समस्या तथा जिज्ञासालाई मध्यनजर गरी भावी शोधकार्यका लागि निम्नलिखित शीर्षकहरू उपयुक्त रहनेछन् :

- (क) पचासको दशकका प्रगतिवादी नाटकहरूको अध्ययन
- (ख) पचासको दशकका नाटकमा रङ्गमञ्चीको योगदान

## सन्दर्भ सामग्री सूची

### क. पुस्तक सूची

- आचार्य, ब्रतराज (२०६६), **आधुनिक नेपाली नाटक**, ललितपुर : साभा प्रकाशन ।
- उपाध्याय, केशवप्रसाद (२०५२), **नाटक र रङ्गमञ्च**, काठमाडौं : रुमु प्रकाशन ।
- ..... (२०५५), **नाटकको अध्ययन**, ललितपुर : साभा प्रकाशन ।
- ..... (२०५९), **नेपाली नाटक तथा रङ्गमञ्च उद्भव र विकास**, काठमाडौं :  
विद्यार्थी पुस्तक भण्डार ।
- ..... (२०६९), **नेपाली नाटक र नाटककार**, ललितपुर : साभा प्रकाशन ।
- गौतम, कृष्ण (२०६४), **उत्तर आधुनिक जिज्ञासा**, काठमाडौं : भृकुटी एकेडेमिक पब्लिकेसन ।
- ..... (२०५०), **आधुनिक आलोचना, अनेक रूप अनेक पठन**, ललितपुर : साभा  
प्रकाशन ।
- घिमिरे, माधव (२०५४), **हिमालवारि हिमालपारि**, ललितपुर : साभा प्रकाशन ।
- जोशी, रत्नध्वज (२०३७), **नेपाली नाटकको इतिहास**, काठमाडौं : ने.रा.प्र.प्र. ।
- ढकाल, विप्लव (२०५४), **अन्तिम नायिका**, काठमाडौं : ने.रा.प्र.प्र. ।
- त्रिपाठी, बासुदेव (२०६५), **पाश्चात्य समालोचनाको सैद्धान्तिक परम्परा भाग २ (पाँ. सं.)**,  
ललितपुर : साभा प्रकाशन ।
- थपलिया, खेम (सम्पा.) (२०७०), **नागार्जुन एक्सप्रेस**, काठमाडौं : ब्रोदर्स न्यूज एजेन्सी ।
- थापा, अशोक (२०६५), **नाट्य समीक्षा र अन्य समालोचना**, काठमाडौं : न्यू हीरा बुक्स इन्टर  
प्राइजेज ।
- पराजुली, राजेन्द्र र विप्लव ढकाल (सम्पा.) (२०५५), **नेपाली नाटक : समकालीन सन्दर्भ**,  
काठमाडौं : तन्नेरी प्रकाशन ।
- पोखरेल, रामचन्द्र (२०६२), **नेपाली नाटक सिद्धान्त र समीक्षा**, काठमाडौं : विद्यार्थी पुस्तक  
भण्डार ।
- प्रधान, भिक्टर (२०५७), **नेपाली नाटकमा सांस्कृतिक चेतना र अन्य सन्दर्भ**, काठमाडौं : रुमु  
प्रकाशन ।
- भण्डारी, पारसमणि र अन्य (२०६७), **नेपाली गद्य र नाटक**, काठमाडौं : विद्यार्थी पुस्तक भण्डार ।
- मल्ल, अशेष (२०५७), **समकालीन नेपाली नाटक**, ललितपुर : साभा प्रकाशन ।
- मल्ल, प्रचण्ड (२०३७), **नेपाली रङ्गमञ्च**, काठमाडौं : ने.रा.प्र.प्र. ।

यात्री, कृष्ण शाह (सम्पा.) (२०६४), **प्रतिनिधि नेपाली नाटक**, काठमाडौं : विवेक सिर्जनशील प्रकाशन ।

लुइटेल, खगेन्द्रप्रसाद (२०६७), **नेपाली नाट्य समालोचना**, काठमाडौं : पैरवी प्रकाशन ।

शर्मा, मोहनराज र खगेन्द्र प्रसाद लुइटेल (२०६९), **पूर्वीय र पाश्चात्य साहित्य सिद्धान्त**, काठमाडौं : विद्यार्थी पुस्तक भण्डार ।

..... (२०६६) **शोधविधि**, ललितपुर : साभा प्रकाशन ।

शर्मा, मोहनराज र दयाराम श्रेष्ठ (२०६९), **नेपाली साहित्यको सङ्क्षिप्त इतिहास** (दसौं सं.), ललितपुर : साभा प्रकाशन ।

श्रेष्ठ, अविनाश (२०५०), **अश्वत्थामा हतोहतः**, काठमाडौं : ने.रा.प्र.प्र. ।

सापकोटा, गोपी (२०५५), **पूर्णविराम**, काठमाडौं : ने.रा.प्र.प्र. ।

सापकोटा, प्रभात (२०६३), 'वर्तमान नेपाली नाटक', **साहित्यिक अभियान विगतदेखि वर्तमान** (अनुसन्धान विशेष), काठमाडौं : हजुरको प्रकाशन ।

## ख. पत्रपत्रिका सूची

गौतम, देवी प्रसाद (२०५९), 'समकालीन प्रगतिवादी नेपाली कथाका प्रवृत्तिहरू', **प्रलेस**, वर्ष ७ पूर्णाङ्क १३, पृ. ७९-१०९ ।

भट्टराई, रमेशप्रसाद (२०५९) 'नेपाली प्रगतिवादी नाटक : परम्परा, विकास र सम्भावना' **प्रलेस**, वर्ष ७, पूर्णाङ्क १३, पृ. ७-४० ।

लामिछाने, कपिल (२०५९), 'प्रगतिवादी नेपाली नाटक : परम्परा, विकास र सम्भावना', **प्रलेस**, वर्ष ७, पूर्णाङ्क १३, पृ. ४२-७८ ।

यात्री, कृष्ण शाह (२०६८), 'आधुनिक नेपाली नाटक र नाटककार' **गरिमा**, वर्ष ३०, अङ्क ३, पूर्णाङ्क ३५१, पृ. ५५-६८ ।

लुइटेल, लीला (२०६८), 'नेपाली नाटकमा महिला लेखन' **मधुपर्क**, वर्ष ४४, अङ्क २, पूर्णाङ्क ५०५, पृ. ५-९ ।

श्रेष्ठ, ईश्वर कुमार (२०५८), 'नेपाली नाटकमा आधुनिक काल : प्रमुख धारा र प्रवृत्तिहरू' **समकालीन साहित्य**, वर्ष १२, अङ्क १, पृ. ११२-१२२ ।

सरुभक्त (२०५९), 'मलामीहरू', **मिमिरे**, नाटक-एकाङ्की विशेषाङ्क, काठमाडौं : नेपाल राष्ट्र बैंक बैङ्कर्स क्लब, पृ. १२४-१७५ ।

सुवेदी, देवी प्रसाद (२०६४), 'प्रयोगधर्मी नेपाली नाटक', **गरिमा**, वर्ष २६ अङ्क १, पृ. ४८-५८ ।



## ग. शोधपत्र

अधिकारी, राजेन्द्र बहादुर (२०६६), 'माधव घिमिरेका गीति नाटकमा वस्तुस्रोत', स्नातकोत्तर  
शोधपत्र, काठमाडौं : त्रि.वि. नेपाली केन्द्रीय विभाग ।

देवकोटा, मुना (२०७०), 'मलामीहरू नाटकमा विसङ्गति', स्नातकोत्तर शोधपत्र, काठमाडौं :  
त्रि.वि. नेपाली केन्द्रीय विभाग ।

न्यौपाने, अमरनाथ (२०६२), 'नाटककार गोपी सापकोटा र उनका नाट्यकृतिहरूको अध्ययन',  
स्नातकोत्तर शोधपत्र, चितवन : वीरेन्द्र बहुमुखी क्याम्पस ।

पनेरू, राजिन (२०७१), 'उत्तरवर्ती चरणको नेपाली नाटकका प्रवृत्ति (वि.सं. २०३०-२०६९)',  
स्नातकोत्तर शोधपत्र, काठमाडौं : त्रि.वि., नेपाली केन्द्रीय विभाग ।

## घ. इन्टरनेटका सामग्री सूची

रमेश, दिविक, 'मिथक : अभिव्यक्तिका सशक्त माध्यम', <http://www.abhivyakti-hindi.org/snibandh/2001.myth.htm>, मिति : सन् २०१५ ।

लुइटेल, खगेन्द्रप्रसाद (२०७१), 'सडक नाटक र रङ्गमञ्चबारेको आधिकारिक शोधग्रन्थ',