

नारायणदत्त शास्त्रीका नाट्यकृतिहरूको अध्ययन

त्रिभुवन विश्वविद्यालय मानविकी तथा सामाजिकशास्त्र सङ्काय,
वीरेन्द्र बहुमुखी क्याम्पस नेपाली विभागअन्तर्गत
स्नातकोत्तर, दोस्रो वर्षको दसौँपत्रको
प्रयोजनका लागि प्रस्तुत

शोधपत्र

शोधार्थी

हरिप्रसाद सुवेदी

त्रि.वि. रजिष्ट्रेशन सङ्ख्या : २८९५२-९०

वीरेन्द्र बहुमुखी क्याम्पस

नेपाली विभाग

भरतपुर, चितवन

२०६७

त्रिभुवन विश्वविद्यालय
मानविकी तथा सामाजिकशास्त्र सङ्काय
वीरेन्द्र बहुमुखी क्याम्पस, भरतपुर, चितवन
नेपाली विभाग

स्वीकृति पत्र

त्रिभुवन विश्वविद्यालय मानविकी तथा सामाजिकशास्त्र सङ्काय वीरेन्द्र बहुमुखी क्याम्पस भरतपुर, चितवनका विद्यार्थी हरिप्रसाद सुवेदीले नेपाली स्नातकोत्तर तह (एम.ए.) दसौं पत्रको प्रयोजनका निम्ति प्रस्तुत गरेको नारायणदत्त शास्त्रीका नाट्यकृतिहरूको अध्ययन शीर्षकको शोधपत्र स्वीकृत गरिएको छ ।

मूल्याङ्कन समिति

डा. नारायणप्रसाद खनाल
प्राध्यापक तथा विभागीय प्रमुख	हस्ताक्षर
होमनाथ सापकोटा
उपप्राध्यापक तथा शोधनिर्देशक	हस्ताक्षर
.....
बाह्यपरीक्षक	हस्ताक्षर

मिति : २०६७/०५/

शोधनिर्देशकको मन्तव्य

त्रिभुवन विश्वविद्यालय मानविकी तथा सामाजिकशास्त्र सङ्कायअन्तर्गत वीरेन्द्र बहुमुखी क्याम्पस भरतपुरका नेपाली स्नातकोत्तर तह दोस्रो वर्षका छात्र हरिप्रसाद सुवेदीद्वारा नाटककार नारायणदत्त शास्त्रीका नाट्यकृतिहरूको अध्ययन शीर्षकको यो शोधपत्र मेरो निर्देशनमा तयार पारिएको हो । परिश्रमपूर्वक तयार पारिएको यस शोधपत्रबाट म पूर्ण सन्तुष्ट छु । म यसको आवश्यक मूल्याङ्कनको लागि सम्बन्धित विभागसँग सिफारिस गर्दछु ।

होमनाथ सापकोटा
उपप्राध्यापक

मिति : २०६७/०५/०३

कृतज्ञता ज्ञापन

त्रिभुवन विश्वविद्यालय, वीरेन्द्र बहुमुखी क्याम्पस, भरतपुरअन्तर्गत नेपाली विभागको स्नातकोत्तर दोस्रो वर्षको दसौं पत्रको प्रयोजनको लागि नेपाली नाटकको क्षेत्रमा महत्त्वपूर्ण योगदान पुऱ्याउनु भएका नाटककार नारायणदत्त शास्त्रीको नाटकहरूको अध्ययन र विश्लेषण गरी प्रस्तुत शोधपत्र तयार गर्ने सिलसिलामा आफ्ना विविध शैक्षिक एवम् व्यावहारिक समस्यालाई पन्छाउँदै मार्ग निर्देशन, सल्लाह एवम् अमूल्य सुझाव प्रदान गर्नु हुने शोधनिर्देशक आदरणीय गुरु उपप्राध्यापक होमनाथ सापकोटाज्युप्रति हृदयदेखि नै हार्दिक कृतज्ञता अर्पण गर्दछु। वहाँकी धर्मपत्नी रमादेवी सापकोटाले शोधनिर्देशकलाई समयमा उपलब्ध गराई सहयोग पुऱ्याउनु भएकोले उहाँप्रति पनि आभारी छु। शोधप्रस्ताव स्वीकृत गरिदिनुभई शोधकार्य गर्ने अवसर प्रदान गर्नुहुने वीरेन्द्र बहुमुखी क्याम्पस, नेपाली विभागका विभागीय प्रमुख श्रद्धेय गुरु प्राध्यापक डा. नारायणप्रसाद खनालज्युप्रति म हार्दिक कृतज्ञता ज्ञापन गर्न चाहन्छु। वीरेन्द्र बहुमुखी क्याम्पस प्रशासन फाँटका कर्मचारीद्वय शिवप्रसाद पोखरेल र सहायक प्रशासक विजयराज पण्डितले सामग्री उपलब्ध गराई सहयोग जुटाईदिनु भएकोले उहाँहरूप्रति पनि आभारी छु।

शोधनायक श्रद्धेय गुरु नारायणदत्त शास्त्रीले आफ्नो जीवनकालमा लेखन र प्रकाशन भएका अति महत्त्वपूर्ण नाट्यकृतिहरू उपलब्ध गराई दिनुका साथै निःसङ्कोच आफ्ना अनुभव बताई मेरो शोधकार्यलाई समयमा सम्पन्न गर्न मलाई प्रेरणासमेत दिनुभएकोमा वहाँको यस अमूल्य सहयोगले मलाई ऋणी बनाएको छ। शास्त्रीज्युको सद्भावपूर्ण व्यवहारबाट म अत्यन्तै प्रभावित छु। वहाँको यो व्यवहार मेरो जीवनपर्यन्त अविस्मरणीय रहनेछ, त्यसैले वहाँप्रति म कृतज्ञ छु। शोधनायककी धर्मपत्नी मीठू आचार्यले पनि यस शोधकार्यमा सामग्री सङ्कलनको लागि सहयोग गर्नुभएकोले म उहाँप्रति आभार व्यक्त गर्दछु।

ग्रीनल्याण्ड पब्लिक स्कूलकी प्राचार्य इन्दिरा कार्कीज्यूले आफूसँग सङ्कलित पुस्तक दिएर सहयोग गर्नु भएकोले उहाँप्रति आभार व्यक्त गर्दछु। शोधलेखन कार्यमा घरायसी वातावरण सहज बनाइदिने मेरी धर्मपत्नी शारदा रिमाल र बहिनी सरिता सुवेदीसमेतलाई म धन्यवाद दिन चाहन्छु। शोधकार्यलाई आवश्यक परेका स्मारिका उपलब्ध गराइदिने उद्योग वाणिज्य महासंघ नारायणगढलाई धन्यवाद दिन चाहन्छु। आफ्ना प्रकाशित पुस्तकहरू सहजरूपमा प्रदान गरेकोले नारायणी कलामन्दिर परिवारलाई हृदयदेखि नै धन्यवाद ज्ञापन गर्न चाहन्छु। समयमा नै शोधपत्र टङ्कण गरिदिनु हुने के.वि. डिजाइन सेन्टर, बालकुमारी कलेज गेट, नारायणगढलाई पनि धन्यवाद दिन चाहन्छु।

अन्त्यमा शोधपत्र आवश्यक मूल्याङ्कनका लागि त्रिभुवन विश्वविद्यालयअन्तर्गत वीरेन्द्र बहुमुखी क्याम्पस, नेपाली विभाग भरतपुर, चितवन समक्ष पेस गर्दछु।

मिति : २०६७/०५/०३

हरिप्रसाद सुवेदी

त्रि.वि.र.नं.: २८९५२-९०

विषयसूची

स्वीकृति पत्र
शोधनिर्देशकको मन्तव्य
कृतज्ञता ज्ञापन
विषयसूची

परिच्छेद : एक

शोधपरिचय

१.१	शोधशीर्षक	1
१.२	शोधकार्यको प्रयोजन	1
१.३	विषयपरिचय	1
१.४	समास्याकथन	2
१.५	अध्ययनको उद्देश्य	3
१.६	पूर्वकार्यको विवरण र समीक्षा	3
१.७	शोधकार्यको औचित्य, महत्त्व र उपयोगिता	6
१.८	शोधकार्यको सीमाङ्कन	6
१.९	सामग्री सङ्कलन विधि	6
१.१०	शोधपत्रको रूपरेखा	7

परिच्छेद : दुई

नाट्यसिद्धान्तको परिचय

२.१	नाटकको उत्पत्ति	9
२.२	नाटकको परिभाषा	10
२.३	नाट्यतत्त्वहरू	13
२.३.१	कथावस्तु	14
२.३.२	पात्र वा चरित्रचित्रण	15
२.३.३	संवाद	16
२.३.४	भाषाशैली	16

२.३.५	देशकाल वातावरण (परिवेश)	17
२.३.६	उद्देश्य र जीवनदर्शन	17
२.३.७	अभिनय र रङ्गमञ्च	19
२.४	नेपाली नाटकको ऐतिहासिक पृष्ठभूमि	19
२.५	निष्कर्ष	24

परिच्छेद : तीन

नारायणदत्त शास्त्रीको नाट्ययात्रा र उनका नाट्य प्रवृत्तिहरू

३.१	जन्म र शिक्षादीक्षा	25
३.२	नेपाली साहित्यमा उनको आगमन	26
३.३	नेपाली नाटक क्षेत्रमा नारायणदत्त शास्त्रीको प्रवेश	27
३.४	नारायणदत्त शास्त्रीका नाटकहरूको चरणगत विभाजन	28
३.४.१	अभ्यासकाल २०१४ पूर्व	29
३.४.२	लेखन कार्यको विकास र प्रकाशन आरम्भ	29
३.४.२.१	प्रथमचरण (आरम्भ र उर्वर काल) वि.सं. २०१५-२०२१ सम्म	29
३.४.२.२	दोस्रो चरण (सुषुप्ति काल) २०२२-२०५५ सम्म	30
३.४.२.३	तेस्रो चरण (पुनर्जागृति काल) २०५६ देखि हालसम्मको समय	31
३.५	नारायणदत्त शास्त्रीका नाट्यप्रवृत्तिहरू	33
३.५.१	धार्मिक प्रभाव	33
३.५.२	आदर्शोन्मुख यथार्थवाद	34
३.५.३	सामाजिकता	34
३.५.४	अभिनयात्मकता	35
३.५.५	रङ्गमञ्चीय शिल्प	35
३.५.६	गीतिलयात्मकता	35
३.५.७	नवीनशैली र शिल्प	36
३.५.८	नारी समस्यामूलक	36
३.५.९	द्वन्द्वविधान	37
३.५.१०	स्थानीय परिवेश र ग्रामीण पात्रहरूको चयन	37
३.६	निष्कर्ष	37

परिच्छेद : चार

नारायणदत्त शास्त्रीका नाट्यकृतिहरूको अध्ययन र विश्लेषण

४.१ नारायणदत्त शास्त्रीको महाभारतको पञ्चामृत (२०१५) नाटकको अध्ययन र विश्लेषण	40
४.१.१ लेखन, मञ्चन र प्रकाशन	41
४.१.२ शीर्षकविधान	42
४.१.३ दृश्यविधान	42
४.१.४ कथावस्तु र वस्तुविन्यास	44
४.१.५ चरित्रचित्रण	46
४.१.५.१ युधिष्ठिर	46
४.१.५.२ दुर्योधन	47
४.१.५.३ अन्य पात्रहरू	47
४.१.६ संवादयोजना	48
४.१.७ पर्यावरण र परिवेश	51
४.१.८ अभिनेयता	51
४.१.९ शैलीशिल्प	52
४.१.१० जीवनदर्शन र उद्देश्य	53
४.१.११ द्वन्द्वविधान	54
४.१.१२ निष्कर्ष	56
४.२ नारीहत्या	57
४.२.१ लेखन, मञ्चन र प्रकाशन	57
४.२.२ शीर्षकविधान	57
४.२.३ दृश्यविधान	58
४.२.४ कथावस्तु र वस्तुविन्यास	60
४.२.५ चरित्रचित्रण	61
४.२.५.१ धनपति	61
४.२.५.२ सुशीला	61
४.२.५.३ अन्यपात्रहरू	62

४.२.६	संवादयोजना	63
४.२.७	पर्यावरण र परिवेश	64
४.२.८	अभिनेयता	65
४.२.९	शैलीशिल्प	66
४.२.१०	जीवनदर्शन र उद्देश्य	67
४.२.११	द्वन्द्वविधान	68
४.२.१२	निष्कर्ष	69
४.३	आमा	70
४.३.१	लेखन, मञ्चन र प्रकाशन	70
४.३.२	शीर्षकविधान	71
४.३.३	दृश्यविधान	72
४.३.४	कथावस्तु र वस्तुविन्यास	73
४.३.५	चरित्रचित्रण	74
	४.३.५.१ नरेन्द्र	74
	४.३.५.२ रानी	75
	४.३.५.३ अन्यपात्रहरू	76
	४.३.५.३.१ सहनशीला	76
	४.३.५.३.२ चमेली	76
	४.३.५.३.३ धनपति	77
	४.३.५.३.४ शान्ता	77
४.३.६	संवादयोजना	77
४.३.७	पर्यावरण, परिवेश	78
४.३.८	अभिनेयता	78
४.३.९	शैलीशिल्प	78
४.३.१०	जीवनदर्शन र उद्देश्य	79
४.३.११	द्वन्द्वविधान	80
४.३.१२	निष्कर्ष	80
४.४	कालो भन्डा	81

४.४.१	लेखन, मञ्चन र प्रकाशन	81
४.४.२	शीर्षकविधान	81
४.४.३	दृश्यविधान	82
४.४.४	कथावस्तु र वस्तुविन्यास	83
४.४.५	चरित्रचित्रण	85
४.४.५.१	श्याम	85
४.४.५.२	श्यामा	86
४.४.५.३	अन्य पात्रहरू	87
४.४.६	संवादयोजना	88
४.४.७	पर्यावरण परिवेश	89
४.४.८	अभिनेयता	89
४.४.९	शैलीशिल्प	90
४.४.१०	जीवनदर्शन र उद्देश्य	90
४.४.११	द्वन्द्वविधान	92
४.४.१२	निष्कर्ष	92
४.५	राम-वनवास	92
४.५.१	लेखन, मञ्चन र प्रकाशन	93
४.५.२	शीर्षकविधान	93
४.५.३	दृश्यविधान	94
४.५.४	कथावस्तु र वस्तुविन्यास	94
४.५.५	चरित्रचित्रण	97
४.५.५.१	राम	97
४.५.५.२	सीता	98
४.५.५.३	लक्ष्मण	99
४.५.५.४	भरत	99
४.५.५.५	अन्य पात्रहरू	100
४.५.६	संवादयोजना	100
४.५.७	पर्यावरण र परिवेश	101

४.५.८	अभिनेयता	102
४.५.९	शैलीशिल्प	102
४.५.१०	जीवनदर्शन र उद्देश्य	103
४.५.११	द्वन्द्वविधान	104
४.५.१२	निष्कर्ष	105
४.६	योगमाता	105
४.६.१	लेखन, मञ्चन र प्रकाशन	105
४.६.२	शीर्षकविधान	106
४.६.३	दृश्यविधान	107
४.६.४	कथावस्तु र वस्तुविन्यास	109
४.६.५	चरित्रचित्रण	110
	४.६.५.१ मीरा	111
	४.६.५.२ भोजराज राणा	112
	४.६.५.३ विक्रम	112
	४.६.५.४ अन्यपात्रहरू	113
४.६.६	संवादयोजना	113
४.६.७	पर्यावरण परिवेश	114
४.६.८	अभिनेयता	115
४.६.९	शैली-शिल्प	115
४.६.१०	जीवनदर्शन र उद्देश्य	116
४.६.११	द्वन्द्वविधान	117
४.६.१२	निष्कर्ष	117
४.७	पागल	118
४.७.१	लेखन, मञ्चन र प्रकाशन	119
४.७.२	शीर्षकविधान	119
४.७.३	दृश्यविधान	120
४.७.४	कथावस्तु र वस्तुविन्यास	122
४.७.५	चरित्रचित्रण	123

४.७.५.१ भ्रान्ति	124
४.७.५.२ विवेक	124
४.७.५.३ विकल	124
४.७.५.४ अन्यपात्रहरू	125
४.७.६ संवादयोजना	126
४.७.७ पर्यावरण वा परिवेश	127
४.७.८ अभिनेयता	128
४.७.९ शैली-शिल्प	128
४.७.१० जीवनदर्शन र उद्देश्य	129
४.७.११ द्वन्द्वविधान	130
४.७.१२ निष्कर्ष	131
४.८ उः को परिभाषा	131
४.९ नेपालमाता	133
४.१० दाइजो	137
४.१०.१ लेखन, मञ्चन र प्रकाशन	138
४.१०.२ शीर्षकविधान	138
४.१०.३ दृश्यविधान	138
४.१०.४ कथावस्तु र वस्तुविन्यास	139
४.१०.५ चरित्रचित्रण	140
४.१०.५.१ समीक्षा	141
४.१०.५.२ अन्यपात्रहरू	142
३.१०.६ संवादयोजना	143
४.१०.७ पर्यावरण वा परिवेश	144
४.१०.८ अभिनेयता	144
४.१०.९ शैली-शिल्प	144
४.१०.१० जीवनदर्शन र उद्देश्य	145
४.१०.११ द्वन्द्वविधान	145
४.१०.१२ निष्कर्ष	146

४.११	राधाकृष्ण	146
४.११.१	लेखन, मञ्चन र प्रकाशन	147
४.११.२	शीर्षकविधान	147
४.११.३	दृश्यविधान	148
४.११.४	कथावस्तु र वस्तुविन्यास	149
४.११.५	चरित्रचित्रण	150
	४.११.५.१ कृष्ण	150
	४.११.५.२ राधा	151
	४.११.५.३ अन्यपात्रहरू	151
४.११.६	संवादयोजना	151
४.११.७	पर्यावरण वा परिवेश	152
४.११.८	अभिनेयता	153
४.११.९	शैली-शिल्प	153
४.११.१०	जीवनदर्शन र उद्देश्य	153
४.११.११	द्वन्द्वविधान	154
४.११.१२	निष्कर्ष	154

परिच्छेद : पाँच

उपसंहार

५.१	पहिलो परिच्छेदको निष्कर्ष	155
५.२	दोस्रो परिच्छेदको निष्कर्ष	155
५.३	तेस्रो परिच्छेदको निष्कर्ष	156
५.४	चौथो परिच्छेदको निष्कर्ष	156
५.५	समग्र उपसंहार	157

परिच्छेद : एक

शोधपरिचय

१.१ शोधशीर्षक

प्रस्तुत शोधपत्रको शीर्षक नारायणदत्त शास्त्रीका नाट्यकृतिहरूको अध्ययन रहेको छ ।

१.२ शोधकार्यको प्रयोजन

प्रस्तुत शोधपत्र त्रिभुवन विश्वविद्यालय मानविकी तथा सामाजिक शास्त्र सङ्कायअन्तर्गत वीरेन्द्र बहुमुखी क्याम्पस नेपाली विभाग स्नातकोत्तर तह, दोस्रो वर्षको दसौं पत्रको प्रयोजनका लागि तयार पारिएको छ ।

१.३ विषयपरिचय

नेपाली नाटकको आफ्नै मौलिक र विशिष्ट परम्परा रहेको छ । यस परम्परालाई उन्नत र समृद्ध तुल्याउने कार्यमा अनेकौं स्रष्टाहरूले गहन योगदान दिएका छन् । ती स्रष्टाहरूमा अन्तर्निहित नाट्यचेतना एवम् उनीहरूले दिएको समष्टिबाट नै नेपाली नाटकको इतिहासमा आधुनिककालको उन्नयन र विकास भएको हो । नेपाली नाटकको आधुनिक कालखण्डमा धेरै नाटककारहरूले आफ्नो नाट्यकृतिहरूमा कथ्य र शिल्पका नवीन आयामहरूलाई उद्घाटन गरेका छन् । परम्परागतभन्दा पृथक् र प्रायोगिक मार्गको खोजी गरेका छन् र नाटकको विकासमा गुणात्मक उचाइ थपेका छन् । विभिन्न स्वर, शैली र प्रवृत्तिहरूको सङ्गमबाट आधुनिक नेपाली नाटक विकासको इतिहासले अग्रगति प्राप्त गरेको छ । अतः समग्र नाट्य परम्परा एवम् आधुनिक सचेतनाका बारेमा सूक्ष्म र सरल ढङ्गले बुझ्नका लागि विभिन्न स्रष्टा र उनीहरूको कृतिहरूको छुट्टा-छुट्टै रूपमा गहनतापूर्वक अध्ययन, विश्लेषण र मूल्याङ्कन गरिनु आवश्यक छ । नेपाली नाट्यपरम्परामा नवीन प्रयोग लिएर देखापर्ने नाटककारहरूमध्ये नारायणदत्त शास्त्री पनि एक हुन् । हालसम्म शास्त्रीका नाट्यकृतिहरूलाई गहन रूपमा अध्ययन हुन नसकेको परिप्रेक्ष्यमा यस शोधपत्रमा उनका नाट्यकृतिहरूको व्यवस्थित र विस्तृत रूपमा अध्ययन गरिएको छ । उनका क) संघर्ष जीवन (२०१४), ख) आमाको आँसु (२०१५), ग) गोरखाको स्तुति (२०१५), घ) भानुको सम्झना (२०१७), ङ) बैनीको कोसेली (२०१८), च) गोरखाको गोरेटो (२०२०), छ) श्रीमद्भागवत सारांश (२०५७), ज) कृषि डायरी (२०५९), झ)

गीता मञ्जरी (२०६१), वनस्पति (२०६२) यी काव्यहरू प्रकाशित छन् । त्यस्तै साहित्य ऐना (२०१६) साहित्य लक्षणग्रन्थ र अमेरिकाको यात्रा र अनुभूति (२०६४) यात्रा साहित्यजस्ता कृतिहरू प्रकाशित छन् । विभिन्न विधामा कलम चलाउने शास्त्रीले तल उल्लेख गरेका ११ वटा नाट्यकृतिहरू लेखन कार्य गरी प्रकाशन गरेका छन् :

क्र. सं.	कृतिको नाम	प्रकाशित साल	प्रकाशित स्रोत र संस्था	पृष्ठ	छनोट विषयवस्तु	मौलिक भावानुवाद
१.	महाभारतको पञ्चामृत	२०१५	नरेन्द्र यन्त्रालय, काठमाडौं ।	१२९	धार्मिक	भावानुवाद
२.	नारीहत्या	२०१६	लेखक स्वयम्, तनहुँ ।	६१	सामाजिक	मौलिक
३.	आमा	२०१७	लेखक स्वयम्, तनहुँ ।	५२	सामाजिक	मौलिक
४.	कालो भन्डा	२०१७	लेखक स्वयम्, तनहुँ ।	६१	सामाजिक	मौलिक
५.	राम-वनवास	२०२१	लेखक स्वयम्, तनहुँ ।	२७	धार्मिक	मौलिक
६.	योगमाता	२०५६	मीठू आचार्य, चितवन ।	३६	धार्मिक	मौलिक
७.	पागल	२०५६	प्रमिना प्रकाशन, चितवन ।	३८	सामाजिक	मौलिक
८.	नेपालमाता	२०६२	जयतु संस्कृतम्, काठमाडौं ।	२२	राजनैतिक	मौलिक
९.	उःको परिभाषा	२०६२	नारायणी कला मन्दिर, चितवन ।	३	सामाजिक	मौलिक
१०.	दाइजो	२०६३	उद्योग वाणिज्य महासंघ, नारायणगढ ।	३	सामाजिक	मौलिक
११.	राधाकृष्ण	२०६४	प्रमिना प्रकाशन, चितवन ।	४३	धार्मिक	मौलिक

यिनै एघारवटा नाटक र नाटिकाहरूलाई नै यहाँ प्रस्तुत अध्ययनको विषय बनाइएको छ ।

१.४ समास्याकथन

आधुनिक नेपाली नाटकका फाँटमा जाज्वल्यमान स्रष्टा व्यक्तित्व नारायणदत्त शास्त्री एक सफल नाटककार हुन् । उनले वि.सं. २०१५ सालबाट नै नाट्यविधाको प्रकाशन गरेका छन् । उनी नाटक तथा गीतिनाटककारका रूपमा चिनिएका छन् । नेपाली नाट्य क्षेत्रमा उनले विशेष योगदान दिएका छन् । उनका नेपाली भाषामा लेखिएका आठवटा नाटक, एउटा संस्कृत भाषामा लेखिएको नाटक र दुईवटा एकाङ्की गरी एघारवटा नाट्यकृति प्रकाशित छन् । नेपाली नाट्यक्षेत्रमा महत्त्वपूर्ण योगदान दिएका शास्त्रीका नाट्यकृतिहरूको मात्रै पृथक् अध्ययन

विश्लेषण र मूल्याङ्कन हुन सकेको छैन । त्यसैले यस शोधपत्रअन्तर्गत तल उल्लेख गरेअनुसारका समस्याहरू रहेका छन् :

- क) नाटककार नारायणदत्त शास्त्रीले केकति नाटकहरू सिर्जना गरेका छन् ?
- ख) उनको नाटकहरू कथ्य र शिल्पका दृष्टिकोणले के-कस्ता छन् ?
- ग) उनको नाट्ययात्रामा के-कस्ता मोड र आरोह-अवरोहहरू रहेका छन् ?
- घ) उनका नाटकहरूका प्रमुख पात्रहरू के-कस्ता वर्ग र प्रवृत्तिका छन् ?
- ङ) नारायणदत्त शास्त्रीका नाट्यप्रवृत्तिहरू के-के हुन् ?

यस शोधपत्र यिनै समस्यामा केन्द्रित भई उनका नाट्यकृतिहरूको अध्ययन र विश्लेषण गरिएको छ ।

१.५ अध्ययनको उद्देश्य

नेपाली साहित्यको नाट्यविधाको क्षेत्रमा पाँच दशकसम्म सेवा र साधना गर्दै आएका स्रष्टा नारायणदत्त शास्त्रीका नाट्यकृतिको अलग्गै अध्ययन आजसम्म हुन नसकेको परिप्रेक्ष्यमा उनका नाटकहरूको कृतिगत अध्ययन गरी तिनको पहिचान गराउनु प्रस्तुत शोधपत्रको मुख्य उद्देश्य रहेको छ । यसअन्तर्गत यी उद्देश्यहरू समावेश भएका छन् :

- क) नारायणदत्त शास्त्रीका नाटकहरूको विवेचना गर्नु ।
- ख) उनका नाटकहरूलाई कथ्य र शिल्पका दृष्टिकोणले मूल्याङ्कन गर्नु ।
- ग) उनका नाट्ययात्राको मोड र आरोह-अवरोहहरूको अध्ययन गर्नु ।
- घ) उनका नाटकहरूका प्रमुख पात्रहरू र तिनको वर्ग र प्रवृत्तिको विश्लेषण गर्नु ।
- ङ) नारायणदत्त शास्त्रीको नाट्य प्रवृत्तिको निरूपण गर्नु ।

यिनै उद्देश्य परिपूर्ति गर्नु यस शोधपत्रको कार्य र अभीष्ट रहेको छ ।

१.६ पूर्वकार्यको विवरण र समीक्षा

नारायणदत्त शास्त्रीका नाटकहरूका बारेमा सामान्यतया जे-जति पूर्व अध्ययन र टीकाटिप्पणी भएका छन् तिनको कालक्रमिक विवरण यसप्रकार छ :

- क) जनकविकेशरी धर्मराज थापाले- **महाभारतको पञ्चामृत** नाटकमा शास्त्रीको कृतिगत विशेषताको चर्चा गर्दै *आदिकवि श्री भानुभक्तको आँगनबाट उम्रिएको यो चिल्लो बिरुवाबाट यस्तै महकले भरिएको फूलहरू भविष्यमा अरू नयाँ*

पाउने छौं¹ भनी थापाले नारायणदत्त शास्त्रीको नाट्यकारिता फस्टाउन सक्ने सङ्केत गरेका छन् ।

- ख) नाटककार बालकृष्ण समले **महाभारतको पञ्चामृतमा** शास्त्रीका बारेमा पाठ्यपुस्तकको रूपमा राख्न मिल्ने आशय प्रकट गर्दै भविष्यमा नारायणदत्त शास्त्रीबाट मौलिक नाटकहरू पनि लेखियून् भन्ने चाहना गरेका छन् । बालकृष्ण समले नारायणदत्त शास्त्रीका बारेमा भनेका छन् :- *पाठ्यपुस्तकको रूपमा राख्न मिल्छ भनिएको छ र भविष्यमा नारायणदत्त शास्त्रीबाट मौलिक नाटकहरू पनि लेखियून् भन्ने चाहना गरिएको छ भनी उल्लेख गरिएको छ*²
- ग) लेखनाथ पौड्यालले साहित्यको ऐनाको भूमिका खण्डमा कुनै शीर्षक नदिइकन **शास्त्रीजीको साहित्य ऐना** नामक सानु लक्षण ग्रन्थ हेरेर खुशी प्रकट गर्दै नवोदित कविको साहित्य विषयक उत्तरोत्तर चढ्दो-बढ्दो उत्साहको प्रशंसाका साथ भविष्यमा यस्तै सुविस्तृत पुस्तकहरू लेखेर नेपाली साहित्य भण्डारलाई सुशोभित गराउने आशा प्रकट गर्दै शास्त्रीको लेखन कार्यले नेपाली साहित्यमा बलियो सहयोग पुग्नसक्ने विचार प्रकट गरेका छन् ।³
- घ) लक्ष्मणप्रसाद गौतमले **चितवनको साहित्य सर्वेक्षण र विश्लेषण** नामक पुस्तकमा साहित्यिक चहल-पहल आउन थालेपछि छन्दमा कविता लेखेर प्रकाशित गर्नेहरूमा नारायणदत्त शास्त्री देखिन्छन्⁴ भनी शास्त्रीको प्रतिभा उल्लेख गरेका छन् ।
- ङ) हरिहर खनालले **चितवनको साहित्य: एक विहङ्गम दृष्टि** शीर्षक दिएर **चितवन महोत्सव स्मारिकामा** शास्त्रीका बारेमा **चितवनको साहित्यको उत्थान र कविताको विकास प्रक्रियामा** पनि अन्य कवि व्यक्तित्वका साथै नारायणदत्त शास्त्रीको नाम पनि उल्लेखनीय छ⁵ भनी चर्चा गरेका छन् ।
- च) डा. केशवप्रसाद उपाध्यायले कान्तिपुर दैनिक पत्रिकामा **नेपाली गीतिनाटक एक चर्चा शीर्षक** लेखमा **राजधानीबाट बाहिर पश्चिम नेपालको रम्घामा रहेर एकपछि अर्को नाटक लेख्दै र आफै प्रकाशित पनि गर्दै आएका नारायणदत्त**

¹ धर्मराज थापा, **मेरो शीर्षक, महाभारतको पञ्चामृत**, (ले. नारायणदत्त शास्त्री), काठमाडौं, नरेन्द्र यन्त्रालय, २०१५, पृ. भूमिका खण्ड ।

² बालकृष्ण सम, **शीर्षक अनुलिखित, महाभारतको पञ्चामृत**, (ले. नारायणदत्त शास्त्री), काठमाडौं, नरेन्द्र यन्त्रालय, २०१५, पृ. भूमिका खण्ड ।

³ लेखनाथ पौड्याल, **शीर्षक अनुलिखित, साहित्यको ऐना**, (ले. नारायणदत्त शास्त्री), काठमाडौं, नरेन्द्र यन्त्रालय, २०१६, पृ. भूमिका खण्ड ।

⁴ लक्ष्मणप्रसाद गौतम, **चितवनको साहित्यिक सर्वेक्षण र विश्लेषण, चितवनको साहित्यिक सर्वेक्षण**, चितवन वाङ्मय प्रतिष्ठान, २०५२, पृ. ६९ ।

⁵ हरिहर खनाल, **चितवनको साहित्य: एक विहङ्गम दृष्टि, चितवन महोत्सव स्मारिका**, (उद्योग वाणिज्य महासंघ, नारायणगढ, २०५२), पृ. ५० ।

शास्त्रीले रामकथामा आधारित रामवनवास शीर्षक गीतिनाटक लेखेका छन् र उनको यो रचना करूण रसले ओतप्रोत छ भनी विश्लेषण गरेका छन्।⁶

- छ) एकराज शर्माले २०५८ साल त्रिभुवन विश्वविद्यालय वीरेन्द्र बहुमुखी क्याम्पस नेपाली विभाग, भरतपुर, चितवनमा स्नातकोत्तर तह दोस्रो वर्षको आठौं पत्रको प्रयोजनका लागि प्रस्तुत शोधपत्र नारायणदत्त शास्त्रीको जीवनी, व्यक्तित्व र कृतित्व शीर्षकमा शर्माले शोधपत्रको पृष्ठ ३३ मा शास्त्रीको नाट्यव्यक्तित्वमाथि प्रकाश पाउँ उनका सातवटा नाट्यकृतहरूको अध्ययन र विश्लेषणका आधारमा शास्त्रीलाई सफल कविका साथै सफल नाटककारसमेत रहेको चर्चा गर्दै नाटक लेखनका क्रममा उनी अत्यन्त सरल र सहज भाषा शैलीको प्रयोग गरेको आधारमा यिनको नाट्यलेखन शैली भीमनिधि तिवारीको शैलीसँग मिल्दोजुल्दो देखिन्छ⁷ भनी उल्लेख गरेका छन्।
- ज) घटराज भट्टराईले मिमिरे मासिकमा लुकेका साहित्यकार नारायणदत्त शास्त्री र उनको योगदान शीर्षकमा उनले सातवटा नाटक लेखेर प्रकाशनमा पनि ल्याएका र यतिका नाटक लेखे उनलाई नाटककारका रूपमा कसैले चिनेको र चिन्ने प्रयास गरेको देखिँदैन भन्दै उनका नाटक सामान्य आकार- प्रकारको भएपनि आधुनिकपुरातन नाट्यकला अँगालेर लेखिएका छन् तथा उनका नाटकहरू अध्ययन गरेर यथोचित स्थान निर्धारण गर्नु आवश्यक देखिए पनि उनका नाटकहरूको विश्लेषण यस सन्दर्भमा सम्भव छैन⁸ भनी उनको नाट्यकारिताको चर्चा गरेका छन्।
- झ) अच्युतरमण अधिकारीले उन्नयन त्रैमासिकमा एउटा आचार्य त शास्त्री पो रहेछन् ए ! भन्ने शीर्षकमा शास्त्रीको बारेमा प्रस्ट पाउँ उनले यो पत्रिकामा जीवन छ, वास्तविकता छ, सरल छ, सहज अनुभव यथार्थ छ छन्दभित्रको सुलभ अनुभूतिलाई सरल शैली र सहजभावमा व्यक्त गरेर जनसमक्ष ल्याउने मूल्यवान् प्रयास र प्रयोग यिनका लेखनमा छ⁹ भनी उल्लेख गरेका छन्।

⁶ डा. केशव प्रसाद उपाध्याय, नेपाली गीतिनाटक एक चर्चा, कात्तिपुर दैनिक, न : ३५८ (२०५७ फाल्गुण ६), पृ. ५।

⁷ एकराज शर्मा, नारायणदत्त शास्त्रीको जीवनी, व्यक्तित्व र कृतित्व, स्नातकोत्तर तह दोस्रो वर्षको आठौं पत्रको प्रयोजनको लागि तयार पारिएको अप्रकाशित शोधपत्र, चितवन, २०५८, पृ. ३३।

⁸ घटराज भट्टराई, लुकेका साहित्यकार नारायणदत्त शास्त्री र उनको योगदान, मिमिरे मासिक ३२ : ६ (२०६० असोज), पृ. २।

⁹ अच्युतरमण अधिकारी, एउटा आचार्य शास्त्री पो रहेछन् ए ! उन्नयन त्रैमासिक, अङ्क ६५ (२०६४ कार्तिक-पुष), पृ. ११४।

विभिन्न विद्वान्हरूले नारायणदत्त शास्त्रीका नाटकहरूकाबारे फाटफुट चर्चा गरे तापनि समग्रमा उनको नाट्यप्रवृत्तिहरूको विश्लेषण भएको पाईदैन । यसैले प्रस्तुत अध्ययनपत्रमा उनका सबै नाटकहरूका नाट्यप्रवृत्तिको अध्ययनको र विश्लेषण गरिएको छ ।

१.७ शोधकार्यको औचित्य, महत्त्व र उपयोगिता

उनासीऔं वसन्त पार गरिसकेका नारायणदत्त शास्त्रीले पाँच दशकसम्मको साहित्यिक यात्रा पार गरेका छन् । उनका हालसम्म कविता, नाटक, गीतिनाटक, एकाङ्की, कवितासङ्ग्रह अनुवाद चम्पूकाव्य, साहित्य ऐना यात्रासंस्मरण गरी २२ वटा कृतिहरू प्रकाशित छन् । यसका साथै शास्त्रीका साढे दुई दर्जन जति फुटकर कविता पनि छन् । उनको साहित्यिक विभिन्न विधाहरूमध्ये नाट्यविधामा उनले दिएको योगदानलाई सूक्ष्म र सघन ढङ्गले अध्ययन र विश्लेषण गरिने यो शोधकार्य औचित्यपूर्ण रहेको छ । उनको लेखनको उर्वर पक्षका रूपमा रहेको नाट्यलेखनको क्षेत्रलाई नै अध्ययनको मूल केन्द्रबिन्दुको रूपमा स्वीकारिएको छ । वस्तुतः शास्त्रीको नाट्यव्यक्तित्वलाई विभिन्न पक्षमा दर्साउँदै उनका प्रकाशित नाटकहरूलाई नाट्यतत्वका आधारमा विश्लेषण गरी नेपाली नाट्यक्षेत्रको मूल प्रवाहमा शास्त्रीको व्यक्तित्व र कृतित्वलाई समाहित गर्न यो शोधपत्र उपयोगीमूलक मानिएको छ । प्रायःजसो केन्द्रकै छाप परेको नेपाली साहित्यमा मौसफलमा रहेको पानीदार हीरालाई खोज अनुसन्धान तथा मूल्याङ्कन गर्ने क्रममा पछिल्लो पुस्ताका लागि यो शोधपत्र निकै उपयोगी सावित हुने देखिन्छ ।

१.८ शोधकार्यको सीमाङ्कन

साहित्यका विविध विधामा कलम चलाउने साहित्यिक स्रष्टा नारायणदत्त शास्त्री बहुआयामिक व्यक्तित्व हुन् । उनका नाटक र नाटिकाहरूका विभिन्न कोणबाट अध्ययन गरिएको छ । विधागत स्वरूप र आयामका दृष्टिकोणले नाटक पृथक् साहित्यिक विधा भएकाले प्रस्तुत शोधकार्यमा उनको कविता र अन्य रचनाहरूको अध्ययन र विश्लेषण गरिएको छैन । यिनै परिधिभित्र प्रस्तुत शोधकार्यको अध्ययन क्षेत्र सीमाङ्कित गरिएको छ ।

१.९ सामग्री सङ्कलन विधि

प्रस्तुत शोधपत्र लेखनका क्रममा पुस्तकालयीय विधिद्वारा यस पक्षसँग सम्बन्धित आवश्यक पुस्तक एवं पत्रपत्रिकाहरूको अध्ययन मनन र चिन्तन गरी आवश्यक सामग्री सङ्कलन गरिएको

छ । शास्त्रीका नाट्यकृतिहरूलाई सामग्री सङ्कलनका प्रमुख स्रोतको रूपमा लिइएको छ । सहायक स्रोतको रूपमा उनको नाट्यकृतिका बारेमा गरिएका टिप्पणी, समीक्षा, अन्तर्वार्ता एवम् सम्बन्धित व्यक्ति र साहित्यका अध्येताहरूसँगका भेटभवार्ताका आधिकारिक अंशहरूलाई समेत समावेश गरिएको छ ।

सङ्कलित सामग्रीहरूको अध्ययन विश्लेषण गर्ने क्रममा मूलतःनाट्यतत्वका आधारमा नाटकको अध्ययन गर्ने परम्परागत प्रवृत्तिलाई नै अपनाइएको छ । यस अतिरिक्त पाश्चात्य साहित्यमा प्रचलित विविध वादहरूमध्ये यथार्थवाद, विसङ्गतिवाद, प्रयोगवाद आदिका आलोकबाट पनि शास्त्रीका नाटकहरूको अध्ययन गरिएको छ । यसरी यस शोधपत्रमा अध्ययन- विश्लेषणका लागि मूलतः निगमनात्मक विधिलाई अपनाइएको भए तापनि कतिपय प्रसङ्गहरूमा आगमनात्मक विधिलाई पनि अङ्गालिएको छ ।

१.१० शोधपत्रको रूपरेखा

यस शोधपत्रको संरचनालाई सङ्गठित, व्यवस्थित र सुनियोजित रूपमा प्रस्तुत गर्नका लागि निम्नलिखित परिच्छेदमा विभाजित छ :

१. पहिलो परिच्छेद :- शोध परिचय- यस अन्तर्गत विषय परिचय, समास्याकथन, उद्देश्य, पूर्वकार्यको विवरण र समीक्षा, प्राक्कल्पना, शोधकार्यको औचित्य महत्त्व र उपयोगिता आदि रहेका छन् ।
२. दोस्रो परिच्छेद :- नाटकको सैद्धान्तिक अध्ययन - यसअन्तर्गत नाटकको परिभाषा, आवश्यक तत्व, नेपाली नाटकको विकास क्रम र वर्तमान अवस्थाका बारेमा अध्ययन गरिएको छ ।
३. तेस्रो परिच्छेद :- यस परिच्छेदमा नारायणदत्त शास्त्रीको शिक्षा दीक्षा, उनको नाट्ययात्रा र नाट्य प्रवृत्तिहरूको अध्ययन गरिएको छ ।
४. चौथो परिच्छेद :- नारायणदत्त शास्त्रीका नाट्यहरूको अध्ययन यस अन्तर्गत उनका नाटकहरूको लेखन र मञ्चन प्रकाशन, शीर्षक विधान, दृश्यविधान, कथावस्तु चरित्र चित्रण, द्वन्द्व आदि शीर्षकमा केन्द्रित रहेर उनका नाटकहरूको अध्ययन यस परिच्छेदमा समेटिएको छ ।

५. पाँचौ परिच्छेद :- यसमा समग्र उपसंहारअन्तर्गत नारायणदत्त शास्त्रीका नाट्यकृतिहरूको सारांशसहित निचोड निकालिएको छ ।

उपर्युक्त परिच्छेदहरूलाई आवश्यकताअनुसार विभिन्न शीर्षक र उपशीर्षकहरूमा विभाजन गरिएको छ । यस शोधको आन्तरिक स्वरूपका साथै अग्रभाग तथा पश्चभागअन्तर्गत सन्दर्भसूची र आवश्यक अन्य प्रमाणसहित परिपूर्ण शोधपत्र प्रस्तुत गरिएको छ ।

परिच्छेद : दुई

नाट्यसिद्धान्तको परिचय

२.१ नाटकको उत्पत्ति

विश्वमा समस्त नाटकहरूको बीज आदिमकालीन मानवजातिको सङ्गीत र नृत्यमा एकत्रित भई नृत्य, वाद्य र गीतको आयोजनाका केन्द्रित हुने गर्दथ्यो । बालीनालीको अधिक उब्जनी र यस्तै लाभ समृद्धि सूचक अवसरमा सन्तानोत्पत्तिको खुशीयालीमा देवीदेवताप्रति कृतज्ञता उत्सवहरू मनाइन्थे । प्राकृतिक प्रकोपको बेलामा आत्मरक्षार्थ, इष्ट देवदेवीको आराधना गरिन्थ्यो । साथै पर्व-पर्वमा देवताहरूको जीवन घटनालाई लिएर भाव प्रदर्शन गरिन्थ्यो । यी सबैमा गीत र नृत्य प्रमुख हुन्थे ।

पाश्चात्य नाटकहरूको जन्मभूमि भएको ग्रीसमा सायन्तुलाको पर्वमा डायोनिसस देवको सम्मानमा एडास्टस नामक ग्राम देवता र त्यस्तै अन्य देवदेवीको मन्दिरमा समय-समयमा धार्मिक उत्सव हुन्थे । तिनमा गीत र नृत्यको कार्यक्रम हुन्थे । तिनै नृत्यहरूमध्ये एउटा गासरी नृत्य वा ट्रेजडी नृत्य (अजा नृत्य) मुख्य थियो । यसमा ५० जनाको डफ्फा सम्मिलित हुन्थ्यो । सबै सम्मिलित भएर नृत्य र गायन गर्थे । ती गीतहरूमा डायोनिसस र एट्रास्टस देवताहरूले भोग्नुपरेको आपत-विपतको कथा वर्णित हुन्थ्यो । यस नृत्यमा नर्तकीहरू बाख्रीको अनुहारको मुकुण्डो धारणा गरी आधा मानव र आधा पशुको रूप बनाउँथे । तिनले गाउने गीतलाई त्रागोइटिया भनिन्थ्यो । यसको अर्थ बाख्री गीत हो । यसको नामकरण डायोनिसस देवताको स्वरूपको आधारमा भएको हो । उनको स्वरूप गणेश र नृसिंहभै आधा गोरू वा आधा बाख्रीको थियो । यसै नृत्यबाट ग्रीसमा दुःखान्त नाटकको प्रादुर्भाव भयो । सुखान्त नाटकको उत्पत्ति पनि यसै गरी गरिने धार्मिक नृत्यहरूबाट भयो । रियन्डगे भन्ने ठाउँमा देवमन्दिरमा एकत्रित भई सैनिकहरू नृत्य र गायन गर्दथे । यसमा प्रहसनको तत्त्व हुन्थ्यो । यदाकदा सरकारी कर्मचारीहरूको उपहास गर्दै अभिनय गरिन्थ्यो । यसको उद्देश्य नै हास्यव्यङ्ग्य थियो । यस्तै अभिनयबाट सुखान्त वा कमेडीको प्रादुर्भाव भयो । कोमे र जाइन यी दुई शब्दहरूको मिश्रणद्वारा भएको हो । यसको अर्थ रासरङ्ग मनाउनु हो । परन्तु कमेडी नाम यसका अभिनेता र रचयिताहरू अपमानपूर्वक नगरबाट बहिष्कृत भई गाउँ-गाउँ भौँतारिदै हिँड्नाले व्यङ्ग्य गरेर राखिएको हो ।¹

¹ केशवप्रसाद उपाध्याय, साहित्य प्रकाश, पां.सं. (ललितपुर, साझा प्रकाशन, २०४९) पृ. ३९ ।

नेपाल र भारतमा पनि यसै गरी विभिन्न धार्मिक उत्सवहरू समय-समयमा हुन्थे । नेपालमा धाननाच, घाटुनाच, देवीनाच, लाखेनाच, भजन, बालुन आदि गीत र गानको पुरानो परम्परा छ । यीबाहेक रथयात्रा, गाईजात्रा, चौसी, भैलो, इन्द्रजात्रा आदि यात्राहरू एवम् देवदेवीको नाममा प्रचलित नृत्यहरू पनि यहाँ छन् । जसले हाम्रो नाटकको धार्मिक उत्पत्तिको आधार दर्शाउँछन् । देवदेवीहरूको सम्मानमा मुखमा मुकुण्डो लगाई नाच्ने नेपाली प्रथाले ग्रीसको देवदेवीको नृत्य परम्परालाई सम्झाउँछन् तर पनि संस्कृतका नाटकहरू ग्रीसले ट्रेजडीभै कुनै समूहगान र नृत्यलाई मिलाएर लेखिएका छैनन् तिनको उत्पत्तिको छुट्टै मत छन् । ती मतहरू धार्मिक उत्पत्ति सम्बन्धी मत लौकिक उत्पत्ति सम्बन्धी मत र विदेशी प्रभाव सम्बन्धी मत रहेका छन् ।

२.२ नाटकको परिभाषा

साहित्यका विविध विधाहरूमध्ये नाटक पुरानो तथा समृद्ध विधा हो । काव्यका दुई भेद गर्दा दृश्य र श्रव्यकाव्यमध्ये नाटक दृश्यकाव्यअन्तर्गत पर्दछ । संस्कृत काव्यशास्त्रमा दृश्यअन्तर्गत दस रूपक तथा अठार रूपकहरूको वर्णन पाइन्छ । दस रूपकमध्ये पनि नाटक चाहिँ जेठो र महत्त्वपूर्ण भेद हो । रूपक भनेको आरोप गर्नु हो । यस्तो आरोपमा अभिनयको विशेष भूमिका हुन्छ । रूपकहरूमा नाटक प्रमुख र श्रव्य/दृश्य पक्षको संयोगले लोकप्रिय रहेको हुँदा विस्तारै रूपकलाई नाटक भन्न थालिएको हो ।

नाटक 'नट्' धातुबाट बनेको हो । यसको अर्थ अभिनय गर्नु हो । पूर्वीय काव्यशास्त्रमा आचार्य भरतमुनि नाट्यशास्त्रबारे सर्वप्राचीन आचार्य हुन् । उनको नाट्य शास्त्रमा नाटकका बारेमा विशद् चर्चा पाइन्छ । पाश्चात्य काव्यशास्त्रमा अरस्तु नाटकका बारेमा सबैभन्दा जेठा आचार्य हुन् । यिनै भरत र अरस्तुले प्रतिपादन गरेको मान्यतामा नाट्यविधाको महल खडा भएको हो । *वियोगान्तं न नाटकम्* भन्ने भरतले सुखान्त नाटकको मात्र व्याख्या गरेका छन् भने अरस्तुले काव्यशास्त्रमा मूलतः दुःखान्त (ट्रेजडी) नाटकको चर्चा गरेका छन् ।

दुई सहस्राब्दीभन्दा लामो यस नाट्यसाहित्यको यात्रामा वर्तमानसम्म आइपुग्दा विभिन्न आयाम र नयाँ-नयाँ शिल्प प्रयोगले नाटक समसामयिक रूपमा प्रस्तुत भइरहेका छन् ।² हाल नौलो सौँच र पृथक् प्रस्तुतिले नाट्यविधा धेरै विस्तृत भएको छ । अहिलेका नाटककारहरूले नाटकको

² हिमांशु थापा, *साहित्य परिचय* चौ.सं. (ललितपुर: साफा प्रकाशन, २०१०), पृ. ६४ ।

मूल प्रवृत्ति (अभिनयात्मकता) लाई कायमै राखेर पनि भरत र अरस्तुका नाट्य मान्यताहरूलाई अङ्गीकार गरेका छैनन् । नाटकका तत्त्वहरू (कथावस्तु, चरित्र, संवाद आदि) मध्ये कुनै एक तत्त्वलाई विशेष महत्व दिएर नाटक रचना गर्ने प्रक्रियाको विकास हुँदै गरेको छ । अन्य विधाको तुलनामा वर्तमानमा आएर नाटक लेखन र मञ्चनका दृष्टिकोणले पनि पछि परेको देखिन्छ । चलचित्रको बहूदो प्रभाव र मनोरञ्जनका अन्य साधनहरूको तीव्र विकासका कारणले गर्दा नाटक मञ्चन कार्यले पहिले जस्तो गति पाउन सकेको छैन ।

प्राचीन कालदेखि नै नाट्य विधाको सिर्जनात्मक तथा सैद्धान्तिक चिन्तनको दीर्घ परम्परा विभिन्न मोड र घुम्तीहरू छिचोल्दै हालसम्म पनि अविच्छिन्न रूपमा कायमै रहेको छ । पूर्वीय र पाश्चात्य नाट्य मान्यतामै अनुप्रमाणित नेपाली नाटकले पनि यहाँसम्म आउन इतिहासको एउटा लामै कालखण्ड पार गरिसकेको छ । यसै सन्दर्भमा नाटकसम्बन्धी केही पूर्वीय र पाश्चात्य विद्वान्हरूको धारणा उल्लेख गर्नु देखिन्छ, जस्तै:-

- १) नाट्याचार्य भरतमुनि:- नाटकमा लोकजीवनको अनुकरण हुन्छ । ती अनुकरण विभिन्न भाव र विभिन्न अवस्थाहरूबाट सु-सम्पन्न हुन्छन् भनी उनले नाटकको परिभाषा दिएका छन् ।
- २) धनञ्जय :- अवस्था विशेषको अनुकरण नै नाटक हो । अवस्थानुकृतिनाट्यम् ।^३
- ३) महाकवि कालिदास :- नाटकमा सत्व, रज, तम तीनै गुणको समावेश हुन्छ । अतःएव विभिन्न रूचि भएका मानिसलाई समान रूपले आनन्द दिने रचना नाटक हो ।
- ४) मोहनराज शर्मा/दयाराम श्रेष्ठ - : अख्यानात्मक रचना नाटक हो ।
- ५) केशवप्रसाद उपाध्याय : वास्तवमा नाटक देशकाल र वातावरण विशेषसित सम्बन्धित नरनारीको जीवनलाई अभिनेता अभिनेत्रीहरूद्वारा वार्तालाप र कार्यका भरमा अभिनय गरी देखाउने कला हो ।^४
- ६) बालकृष्ण पोखरेल (नि.) नेपाली बृहत् शब्दकोशमा कुनै देश, काल र वातावरणसँग सम्बद्ध नर-नारीको चरित्र र कार्यलाई पात्रहरूका अभिनयका माध्यमद्वारा प्रदर्शित गरिने उद्देश्यले लेखिएको संवादात्मक साहित्यिक विधा, दृश्य काव्य नाटक हो ।^५

^३ पूर्ववत् पृष्ठ ६४ ।

^४ शेष पौडेल समेत, नाट्य सिद्धान्त र आधुनिक नेपाली नाटक (काठमाडौं : दीक्षान्त पुस्तक भण्डार, २०५९), पृ. ४ ।

^५ बालकृष्ण पोखरेल (नि.) नेपाली बृहत् शब्दकोश, (काठमाडौं : नेपाल राजकीय प्रज्ञा प्रतिष्ठान, २०५५), पृ. ७१७ ।

- ७) वसन्तकुमार शर्मा नेपाल, **नेपाली शब्द सागर** :- कामाक्षादेवीको/क्षेत्रको सर्वश्रेष्ठ पर्वत, कामाक्षा पर्वत देशकाल परिस्थिति र चरित्र आदिको अभिनयपूर्वका चित्रण भएको गद्यपद्यमय जनजिब्रोको बोलीसमेत भएको संवाद ग्रन्थ, दृश्य काव्य, रूपक विधामा रचिएको साहित्यिक पुस्तक, रंग-रङ्गमञ्चमा अभिनय गर्न मिल्दो गरी लेखिएको संवादात्मक कथावस्तु नाट्यशास्त्रअनुसार दशभन्दा कम चारभन्दा बढी अङ्क र पात्रमा धीरोदात्त कथावस्तुमा पञ्चसन्धिसहितको वीर रस वा करुण आदि रस भएको रूपकको एक भेद वास्तविक नभई देखावटीको लागिमात्र गरिने वा गरिएको काम बनावटी काम कुरा जालझेल नाटक हो⁶ भनी परिभाषा दिइएको छ।
- ८) अरस्तु : अरस्तुले आफ्नो काव्यशास्त्रमा नाटकको परिभाषा यसप्रकार गरेका छन् : दुःखान्त कुनै त्यस्तो गम्भीर स्वयम्मा पूर्ण र निश्चित आयामयुक्त कार्यको त्यस्तो अनुकरण हो। जसका विभिन्न ढङ्गद्वारा सौन्दर्यपूर्ण बनाइएको भाषा प्रयोग गरिन्छ। जुन समाख्यानात्मक नभएर प्रदर्शनात्मक रूपमा हुन्छ अनि जसले त्रास र करुणाका माध्यमद्वारा यी मनोभावनाको विवेचना गर्दछ।
- ९) 'ए मार्कवादी' : यिनले नाटकको परिभाषा दिने क्रममा नाटक त्यस्तो गद्यात्मक वा पद्यात्मक कृति हो : जुन रङ्गमञ्चनमा अभिनयका लागि रचिएको हुन्छ। जसका संवाद र अभिनयका माध्यमबाट कुनै कला भनिन्छ अनि त्यसलाई वास्तविक जीवनमा भै हावभाव भेषभूषा र दृश्यले सञ्जित पारेर प्रस्तुत गरिन्छ।⁷
- १०) एजाजइस निकोल : उनले नाटकका बारेमा नाटक अभिनेताहरूको माध्यमबाट जीवनसम्बन्धी विचारहरूलाई त्यस्तो किसिमबाट अभिव्यक्त गर्ने कला हो, जुन व्याख्याका लागि समर्थ अभिव्यक्तिका रूपमा प्रस्तुत हुन्छ र जुन शब्द सुन्न र कार्य व्यापार हेर्ने एकत्रित प्रेक्षकहरूका निम्ति चाखलाग्दो हुन्छ।⁸

पूर्वीय पाश्चात्य विद्वान्हरूको परिभाषाहरूबाट नाटक अभिनयका माध्यमद्वारा जीवन र जगतका घटना र कार्य अनुभूति भोगाइका संवेदनाहरूलाई विविध शिल्पशैलीमा रङ्गमञ्चमा देखाइने एक दृश्यकाव्य हो। यसरी नाटक अभिनयात्मक हुने, यसमा आख्यानात्मक कथ्य रहनुका साथै नाटकमा वातावरण, चरित्रचित्रण, द्वन्द्व उद्देश्य आदि विभिन्न तत्त्वहरू रहने कुराको सङ्केत यी

⁶ वसन्तकुमार शर्मा, **नेपाली शब्द सागर**, दो.सं. (काठमाडौं : भाभा पुस्तक भण्डार, २०५८), पृ. ७३०।

⁷ वासुदेव त्रिपाठी, **पश्चात्य समालोचनाको सैद्धान्तिक परम्परा**, भाग-१, (ललितपुर : साभा प्रकाशन, २०५८), पृ. ४९।

⁸ केशवप्रसाद उपाध्याय, **नाटक र रंगमञ्च** (काठमाडौं : रूम प्रकाशन, २०५२), पृ. ३९।

परिभाषाहरूबाट स्पष्ट हुन्छ । अन्य साहित्यिक विधाहरू भन्ने नाटक पनि विभिन्न अङ्ग उपकरण र तत्त्वहरूको समुचित संयोगद्वारा निर्माण गरिने कलात्मक रचना हो । तथापि यस विधाको अभिनयात्मक तथा संवादात्मक विशेषतालाई भने कसैले छोड्न सकेका छैनन् । समयको परिवर्तन र नयाँ-नयाँ आविष्कार सँग-सँगै नाटकको परिभाषा र संरचनामा पनि धेरै परिवर्तन हुँदै गएको देखिन्छ ।

२.३ नाट्यतत्त्वहरू

नाटकका तत्त्व या उपकरणका सम्बन्धमा पूर्वीय र पाश्चात्य विद्वान्हरूका विचारमा केही अन्तर छ । पूर्वीय आचार्यहरूले नाटकका तीन-चारवटा प्रमुख तत्त्व मानेका छन् । १. वस्तु, २. नेता, ३. अभिनय र ४. रस । पाश्चात्य विद्वान्हरूले छ-सात तत्त्वसम्म गणना गराएका छन् । पूर्वीय र पाश्चात्य आचार्यहरूको धारणालाई दृष्टिगत गर्दा तल उल्लेख गरेअनुसारको तत्त्वहरू पाइन्छन् ।

पूर्वीय धारणामा भरतको नाट्यशास्त्र एवम् विश्वनाथको साहित्य दर्पण जस्ता ग्रन्थहरूमा चौधवटा नाट्यतत्त्वहरूको चर्चा गरिएको पाइन्छ । यी ग्रन्थहरूमा उल्लेखित नाट्यतत्त्वहरू हुन् । पूर्वीय नाट्यमा इतिवृत्त वा वस्तु, पात्र, नाट्योक्ति, अभिनय, रस, भाषा, गीत, वृत्ति आवृत्ति, नाट्यालङ्कार लास्याङ्क वीथ्याङ्क, लक्षण, नान्दी, भरतवाक्य पाइन्छ, भने पाश्चात्य धारणामा अरस्तुले आफ्नो काव्यशास्त्र दुःखान्त नाटकको चर्चा गर्ने क्रममा नाट्यतत्त्वका बारेमा पनि उल्लेख गरेका छन् । उनकाअनुसार कथानक चरित्रचित्रण, पदावली, विचार, दृश्य विधान र गीत यसरी दुःखान्तक नाटकका प्रमुख ६ वटा तत्त्वहरू बताएका छन् ।^९

पूर्वीय काव्यशास्त्रमा मूलतः वस्तु (कथानक) नेता (पात्र वा चरित्र) र रस नाटकका आधारभूत र स्वीकृत सर्वोपरि तत्त्वहरू मानिन्छन् । परन्तु आधुनिक नाटकहरूको विवेचना गर्दा तथा पूर्वीय र पाश्चात्य शास्त्रीय सिद्धान्त मूल्यमान्यताका सापेक्षतामा नाट्यतत्त्वहरूलाई क्रमशः चर्चा गर्न सकिन्छ :

^९ केशवप्रसाद उपाध्याय, साहित्य प्रकाश, पां.सं., (ललितपुर : साभा प्रकाशन, २०४९), पृ. ८९ ।

२.३.१ कथावस्तु

कथावस्तु नाटकको महत्त्वपूर्ण तत्त्व हो । यसलाई कथानक पनि भनिन्छ । यसअन्तर्गत विभिन्न घटना, कार्य स्थिति र पात्रहरूको क्रियाकलापलाई संवादका माध्यमबाट परिवेशानुरूप प्रस्तुत गरिन्छ । कथावस्तुका आधारमा पात्र संवाद देशकालवातावरण, भाषाशैली उद्देश्य एवं रङ्गमञ्चको विकास हुन्छ । नाटकमा रङ्गमञ्चलाई ध्यानमा राखेर नाटककारले कथावस्तुको संयमतापूर्वक संयोजन गर्नुपर्छ । स्रोतका आधारमा कथावस्तु तीन प्रकारका छन् प्रख्यात उत्पाद्य र मिश्र ।

यसैगरी कथावस्तुलाई आधिकारिक र प्रासङ्गिक गरी दुई भेद गरिएको छ । मूल कथावस्तु र प्रमुख पात्रसँग सम्बद्ध र कथावस्तुलाई आधिकारिक कथावस्तु भनिन्छ भने नाटकमा प्रसङ्गवश आउने अंशलाई वा सहायक कथावस्तुलाई प्रासङ्गिक कथावस्तु भनिन्छ । प्रासङ्गिक कथावस्तुलाई पनि पताका र प्रकरी गरी दुई भेद छन् । पताका नाटकको बीचबाट उठान भई अन्तसम्म जाने सहायक पात्रसँग सम्बद्ध हुन्छ भने प्रकरी नाटकको बीचबाट सुरू भई बीचमै टुङ्गिन्छ । पूर्वीय मान्यताअनुसार कथावस्तुको विकासको दृष्टिले नाटकका पाँच कार्यावस्था आरम्भ विकास चरमोत्कर्ष अवरोह र समाप्ति रहेका छन् ।

अरिस्टोलका अनुसार कथावस्तु दुःखान्तको प्रमुख तत्त्व हो र कथावस्तुले चरित्रलाई आफै प्रस्तुत गर्दछ भन्दै उनले अन्विति सिद्धान्त निर्माण गरेका छन् । जस अनुसार 'सुसङ्गठित कथावस्तु विशृङ्खलित वा आकस्मिक रूपमा थालिनु र टुङ्गिनु हुँदैन ।'

कथावस्तुको आयामका बारेमा अरस्तुले आफ्नो काव्यशास्त्रमा चर्चा गरेका छन् । दुःखान्तले सम्भव भएसम्म सूर्यको एक परिक्रमा अथवा यसभन्दा केही बढी समयमा आफूलाई सीमित पार्ने प्रयत्न गर्दछ । त्यसै गरी अरिस्टोटलका अनुसार कथावस्तुमा *कार्यान्विति, पूर्णता, सम्भाव्यता, आवश्यकता, सहज आङ्गिक विकास कुतूहलता र साधारणीकरण* गरी ६ प्रवृत्तिहरू रहने बताएका छन् । त्यस्तै गरी उनले कथावस्तुको स्रोत पनि दन्त्य कथा, इतिहास र कल्पना गरी ३ स्रोत मानेका छन् । अरिस्टोटलले कार्य आरम्भदेखि नाटकको उत्कर्ष बिन्दुसम्म विवृत्ति र तत्पश्चातको घटना क्रम वा अन्त्यसम्मकै मात्र संवृत्तिअन्तर्गत पर्न आउने कुरालाई स्पष्ट पारेका छन् ।

२.३.२ पात्र वा चरित्रचित्रण

यो नाटकको दोस्रो मुख्य तत्त्व हो । नाटकमा प्रमुख पात्रलाई नायक भनिन्छ । नाटकमा चरित्रको भूमिका बारेमा पूर्वीय र पाश्चात्य विद्वानहरूले जोड दिएका छन् । मानवीय मनोभाव र विचारका वाहक जसले कथावस्तुलाई अगाडि बढाउने, नाटकलाई जीवन्त बनाउने कार्यव्यापारलाई घटित गराउने संवादलाई गति दिने आदि कार्य गर्दछ, तिनीहरूलाई नै पात्र वा चरित्र भनिन्छ । सामान्यतया पात्र वा चरित्र मुख्य र सहायक गरी दुई प्रकारका हुन्छन् । मुख्य चरित्रमा नायक, नायिका र प्रतिनायक रहन्छन् । सहायक चरित्रलाई प्रमुख र गौण गरी दुई भागमा बाड्न सकिन्छ । पात्रका चारित्रिक विशेषता वा स्वभाव स्थिर र गतिशील गरी दुई प्रकारका हुन्छन् ।¹⁰

संस्कृत नाटकमा मूलतः नायकलाई धीरोदात्त, धीरोद्धत, धीरललित र धीरप्रशान्त गरी चार भागमा विभाजन गरेको पाइन्छ । त्यस्तै नायिकाको पनि उनीहरूको कर्मअनुसार स्वकीया, परकीया सामान्य गरी तीन भेद गरिएको छ । बद्ध-मुक्त, मञ्चीय-अमञ्चीय, लिङ्गगत, वर्ग चेतनागत आदि दृष्टिले पनि पात्रहरूको वर्गीकरण गरिएको छ ।

अरिस्टोटलले नाटकको चर्चा गर्ने क्रममा कथानकपछि पात्र वा चरित्रलाई महत्त्व दिएका छन् । उनले चरित्रका बारेमा भनेका छन् : चरित्र त्यसलाई भनिन्छ जसले कुनै व्यक्तिका रूचि अभिरूचिको प्रदर्शन गर्नुका साथै कुनै नैतिक प्रयोजनलाई प्रदर्शन गर्दछ । उनले पात्रमा मूलतः भद्रता, औचित्य, एकरूपता र सम्भाव्यता गरी चार विशेषताहरूको महत्त्व भल्काउँदै वर्गीकरण गरेका छन् ।

यसरी नाटकको कथावस्तुलाई गतिदिने काम पात्रहरूले गर्दछन् । पात्रहरूकै माध्यमबाट नाटककारले आफ्ना विचार भाव नाटकमा व्यक्त गर्न लगाएका हुन्छन् । त्यसैले नाटकमा पात्र वा चरित्रको भूमिका महत्त्वपूर्ण रहेको हुन्छ ।

¹⁰ हिमांशु थापा, साहित्य परिचय, चौ.सं. (ललितपुर : साभा प्रकाशन, २०१०), पृ. ८२ ।

२.३.३ संवाद

संवाद नाटकको महत्त्वपूर्ण तत्त्व हो । नाटककारले आफ्ना विचार र भावनाहरूलाई पात्रहरूबीच वार्तालाप र स्वयम् आत्मालाप गराएर व्यक्त गर्दछन् । त्यसैले संवाद नै अभिव्यक्तिको महत्त्वपूर्ण माध्यम हो तर सन्दर्भ र आवश्यकताअनुसार मूक पात्र र मानवेतर पात्रको संयोजन पनि नाटकमा हुने गर्दछ । प्रकाश, जनशक्ति, अपवारित, स्वगत, नेपथ्योक्ति र आकाशोक्ति गरी संवादलाई वर्गीकरण गरिएको छ । नाटकमा संवाद अनिवार्य छ किनभने संवाद कथावस्तु रचना गर्ने आधार हो, चरित्रचित्रण गर्ने माध्यम हो र विचार नाटकका संवादहरूमा पनि नयाँ-नयाँ प्रयोग भएका छन् जेहोस् संवाद, पात्र वा चरित्र सुहाउँदो र पात्रको मनोदशा अनि स्वभाव वा प्रवृत्तिलाई प्रतिबिम्बित गर्ने खालको हुनुपर्छ ।

२.३.४ भाषाशैली

नाटक भाषिक कला हो । यसका विभिन्न शैली विधि र प्रस्तुतिहरू हुन्छन् । भाषा विचार र अनुभूतिहरूको अभिव्यक्तिको माध्यम हो । नाटक स्तरीय हुन भाषा पनि पात्रस्तरअनुसारको हुनुपर्दछ जसले स्थानीयता, जातीयता र आञ्चलिकताको प्रभाव पनि अभिव्यक्त गरेको हुन्छ । नाटक पनि त्यति नै प्रभावकारी बन्छ ।

शैली भन्नाले भाषा प्रस्तुत गर्ने पद्धति या तरिका भन्ने बुझिन्छ । एउटै भाषामा पनि एउटै विषयवस्तुलाई विभिन्न तरिकाले प्रस्तुत गरिन्छ । शैलीले भाषाको स्वभाव मात्र व्यक्त नगरी भाषाका प्रयोगको रूपमा रहेको लेखकको स्वभाव र मनस्थिति विशेषको पनि इङ्कित गर्दछ । त्यसैले भाषा, विचार र भावको बाह्य आवरण हो । शैली भाषाको व्यक्तित्व र अस्तित्व हो ।¹¹ नाटक दुर्वोद्य र कठिन शैलीमा पनि लेखिएका छन् तर त्यस्ता नाटकले जनमानसलाई प्रभाव पार्न सक्दैनन् । नाटक पद्य र गद्य दुवै शैलीमा लेखिएको पाइन्छ । भाषिक प्रयोगका दृष्टिले शैलीलाई सरलशैली र अलङ्कृत शैली गरी दुई भागमा विभाजन गर्न सकिन्छ । त्यस्तै वाक्य गठनका हिसाबले पनि शैलीलाई सरल र गुम्फित शैली गरी दुई भागमा विभाजित गरेको पाइन्छ । त्यस्तै वर्णनको आधारमा पनि शैलीलाई व्यासशैली र समास शैली गरी दुई भेद गरेको पाइन्छ ।¹²

¹¹ केशवप्रसाद उपाध्याय, **नाटक र रंगमञ्च**, (काठमाण्डौ : हनु प्रकाशन, २०५२), प. ५४ ।

¹² हिमांशु थापा, **साहित्य परिचय**, चौ.सं. (ललितपुर : साभा प्रकाशन, २०५०), पृ. ८५ ।

यसरी नाटक रङ्गमञ्चीय प्रस्तुति भएकाले स्तरीय र लेख्य भाषाभन्दा कथ्य जनजिब्रोको भाषा हुनुपर्दछ । शैलीमा विविधता हुनुपर्दछ ।

२.३.५ देशकाल वातावरण (परिवेश)

कुनै पनि नाटककारले नाटक कुनै निश्चित समय वातावरणमा कुनै निश्चित परिस्थितिले वा सामाजिक आर्थिक सांस्कृतिक आदि परिवेशलाई प्रतिबिम्बित गराउने गरी लेखेको हुन्छ । त्यसैले नाटकमा चित्रण गरिने देशकाल वातावरण नै नाटकीय परिवेश हो । कुनै पनि नाटक एउटा निश्चित सामाजिक धरातलमा उभिएको हुन्छ, जसले ऐतिहासिक, पौराणिक, सामाजिक, मनोवैज्ञानिक आदि जुनसुकै विषयलाई बोकेको हुनसक्छ । नाटकमा परिवेश अनुरूप भेषभूषा, विधिव्यवहार, आचारविचार हुनुपर्दछ । जसले तत्कालीन सामाजिक, मानसिक र सांस्कृतिक मान्यतालाई चित्रण गर्दछ ।

वातावरणले नाटकमा स्वाभाविकता र वास्तविकताको सञ्चार गर्दछ, जसका कारण दर्शकहरूले उक्त परिवेशलाई सजिलै आत्मसात् गर्न सक्छन् । वातावरणको माध्यमद्वारा नाटककारको आफ्नो चिन्तन पनि अभिव्यञ्जित हुन्छ तर चिन्तनधारालाई नाटकको वातावरणमा कलात्मक रूपमा आत्मसात् गरेको हुनु आवश्यक छ ।¹³

यसरी कुनै पनि नाटक निश्चित देशकाल र परिस्थितिमा निर्माण भएको हुन्छ, जसले निश्चित जीवनशैली र रहनसहनलाई चित्रण गरेको हुन्छ ।

२.३.६ उद्देश्य र जीवनदर्शन

नाटककारले कुनै न कुनै उद्देश्य राखेर नै नाटक रचना गर्दछ । नाटक जीवन जगत्को व्याख्या र समालोचना पनि हो । नाटकमा पात्रहरूका चरित्रबाट निश्चित उद्देश्य निर्धारण गर्ने चेष्टा गरिएको हुन्छ । नाटकको उद्देश्य देशप्रेम, नैतिकता, मानसिक कुण्ठाको उद्घाटन, यथार्थ जीवनको प्रस्तुति, जीवन र मृत्यु सम्बन्धी चिन्तन आदि जुनसुकै पनि हुन सक्छन् । नाटकको आस्वादनले धर्म, यश, आयु, हित र बुद्धि विकास हुन्छ भन्ने नाट्याचार्य भरतमुनिको भनाइ छ । नाटककारको सौन्दर्य, चेतना, जीवनचेतना र कालचेतनाबाट नाटकको उद्देश्य निर्धारित हुन्छ ।

¹³ पूर्ववत् पृ. ९२ ।

कुनै पनि कृतिभिन्न जीवन र जगत्लाई कसरी हेरिएको र प्रस्तुत गरिएको छ, भन्ने प्रश्नको केन्द्रीयताबाट त्यस कृतिभिन्नको उद्देश्य र जीवनदर्शनलाई खोजिन्छ । नाटकका विषयवस्तु पात्रहरूमा मूल्यहरूबीचको सङ्घर्ष, संवाद आदिबाट लेखकको जीवन दर्शनको बोध गर्न सकिन्छ । लेखकले कृतिका माध्यमबाट कुनै न कुनै लक्ष्य वा उद्देश्य सम्प्रेषित गरिरहेको हुन्छ । यसका लागि लेखक स्वयं सचेत र आफ्नो उद्देश्यप्रति स्पष्ट हुनु आवश्यक छ । कुनै गम्भीर उद्देश्य र विचारहित कृति खोक्रो र निर्जीव नै हुन्छ । नाटकको उद्देश्य देश, काल, वातावरण सापेक्ष हुने भएकोले यो परिवर्तनशील हुन्छ ।

जेहोस् पूर्वमा धर्म, अर्थ काम मोक्षलाई नाटकको उद्देश्यको रूपमा लिइन्थ्यो । पछि मानवता र आदर्श जीवनमा जोड दिइयो । पाश्चात्य साहित्यमा भने जीवनको यथार्थ स्थितिको बोध गराउनु नै नाटकको उद्देश्य रहेको छ । संस्कृत नाट्यपरम्परामा नाटकको रचना आदर्शवादी रूपमा गरिएको छ भने पाश्चात्य नाट्यपरम्परामा मनोवैज्ञानिक र वस्तुवादी देखिन्छ । एरिस्टोटलले त्रास र करूणाको स्थितिबाट मनोविकासको शुद्धीकरण हुन्छ भन्नु नै यसैलाई पुष्टि गर्दछ । नाटकको उद्देश्य मूलतः शिक्षा, उपदेश, निर्मल चरित्रनिर्माण तथा आनन्दलाई मानिएको छ ।

२.३.७ अभिनय र रङ्गमञ्च

नाटक अभिनयात्मक विधा हो । मञ्चमा प्रदर्शनका दृष्टिले उपयुक्त हुने विषयवस्तुलाई मात्र नाटककारले लिने गर्दछ । रङ्गमञ्चीय अभिनय नाटकको मौलिक र विशिष्ट गुण हो । यही गुणका कारणले नाटकलाई साहित्यको दृश्य भेदअन्तर्गत राखिएको हो । यद्यपि मञ्चमा अभिनय हुन नसक्ने र मञ्चन गर्न नसकिने खालका नाटकहरू पाठ्य नाटक हुन् । नाटकको मूल अभीष्ट रङ्गमञ्चमा पुगेपछि नै सिद्ध हुन्छ । तसर्थ नाटकमा मञ्चन गर्न सकिने खालको दृश्यविधान, छोटोछरिता संवादहरू, सीमित र आवश्यक संख्यामा पात्रहरू आकर्षक र कौतूहलपूर्ण घटनाहरूको संयोजन, वस्तुगत समीकरण आदि पक्षहरूप्रति सूक्ष्मरूपले ध्यान दिन आवश्यक हुन्छ । अभिनय पक्ष कमजोर भएमा नाटकहरूले दर्शकहरूलाई सन्तुष्टि दिन र नाटकीय सन्देशलाई सहजतापूर्वक सम्प्रेषित गर्न सक्दैनन् । नाटक हेर्दा दर्शकहरूले आफ्ना जीवनका सम्पूर्ण कुरा भुलेर पात्रहरूको सुख-दुःख र जीवनसँग आफूलाई साधारणीकरण गर्न

सक्नुपर्छ । रङ्गमञ्चविना नाटक अपूरो हुन्छ । यहाँ पात्रहरूलाई उचित निर्देशन र संयोजनको कार्य पनि गरिन्छ ।

पूर्वमा अभिनयलाई १) आङ्गिक २) वाचिक ३) आहार्य र ४) सात्विक गरी चार भागमा विभाजन गरी वर्णन गरिएको छ । शारीरिक दृश्य जस्तै आँखा, मुख, हात आदिको माध्यमबाट वर्ण्य विषयको भाव अर्थ आदिलाई व्यक्त गर्नका लागि अनेक प्रकारका चेष्टा गर्नुलाई आङ्गिक अभिनय भनिन्छ । मुखबाट निकलेका वाक्इन्द्रिय वा वाणीद्वारा उच्चारित ध्वनि संवाद आदिलाई विशेष भङ्गिमासहित अभिनय गर्नु वाचिक अभिनय हो । वस्तु योजनाअनुसार अभिनेताले जसको अनुकरण अभिनय गर्छन् त्यस अनुरूप भेषभूषा बनाउनु, आलङ्कारिक आभूषण लगाउनु त्यसका क्रियाकलापहरूको स्वभाविक चेष्टाले गर्नु आहार्य, मनोविकास र मनस्थितिहरूको प्रभावलाई रूपायित गर्नुलाई सात्विक अभिनय भनिन्छ । नाटकमा रङ्गमञ्चको भूमिकाका सम्बन्धमा **अभि सुवेदीले** रङ्गमञ्चविनाको नाटक केवल एक पढ्ने साहित्य हुन्छ, नाटक हुँदैन । नाटक लेखेले रङ्गमञ्चको विचार नगरी नाटक लेख्यो भने त्यो नाटक हुन सक्दैन भनी बताएका छन् ।¹⁴

यसरी रङ्गमञ्चमा पुगेपछि मात्र नाटकले पूर्णता पाउने हुनाले रङ्गमञ्च र अभिनय पनि नाटकको महत्त्वपूर्ण तत्त्व हो । यी दुवै बिना नाटक अपूर्ण हुन्छ । नाटकको मूल्याङ्कन गर्ने मूल कसी त्यसमा रहेका कथावस्तु पात्र वा चरित्रचित्रण, संवाद, भाषाशैली, देशकाल वातावरण, उद्देश्य र जीवनदर्शन, अभिनय र रङ्गमञ्च यी तत्त्वहरूको उचित संयोजनबाट उच्च बनाउने हुनाले माथि उल्लेख गरिएका तत्त्वहरू नाटकमा रहनु अनिवार्य मानिन्छ ।

२.४ नेपाली नाटकको ऐतिहासिक पृष्ठभूमि

नेपाली नाटकको ऐतिहासिक पृष्ठभूमिलाई नियाल्दा नेपाली संस्कृति जति पुरानो छ, त्यति नै पुरानो नेपाली नाटकको इतिहास फेला पर्दछ र नेपाली संस्कृतिको नाट्यपरम्परालाई निकै पुरानो परम्परा बनाएको भेटिन्छ । यसरी हेर्दा कैलाश पर्वतमा बस्ने महादेव पार्वतीले भरतमुनिलाई क्रमशः ताण्डव र हास्य नृत्य दिएको कुरा उल्लेख छ । विभिन्न तथ्य अनुसार महादेवको तपोभूमि कैलाशबाट नाटकीय प्राचीन नमुना स्वरूपको उत्पत्तिको सूत्रपात भएको

¹⁴ अभि सुवेदी, रचना र माध्यम, (ललितपुर : साझा प्रकाशन, २०५४), पृ. १४९ ।

भेटिन्छ । यसपछि, नेपालीमा संस्कृत नाटकको शुरुवात भएको पाइन्छ । जसमा संस्कृतको त्रिपुरदाहको अभिनय भरतमुनिका शिष्यहरूबाट परापूर्वकालमा भएको पाइन्छ । यो परम्पराको विकसित रूप किरातकालमा पनि नेपाली नाटकको स्थिति कायमै रहेको कुरा इतिहासबाट देखिन आउँछ भने लिच्छवीकालमा मनोरञ्जनको मुख्य साधन नाटक रहेको खुल्ल आएको छ । लिच्छवीकालमा नाट्य संस्कृतको दृष्टिले सानो सङ्केत दिन मनोरञ्जनको साधनको काल भन्न सकिन्छ ।

लिच्छवीकालपछि मल्लकालमा नाट्य परम्पराले केही विकासको रूप लिएको भेट्न सकिन्छ । जहाँ संस्कृत नेवारी र मैथलीमा नाटक लेखन र मञ्चन भएको यथास्थिति फेला पर्दछ । साथै मल्ल राजाहरूको नाटकको विकासमा ठूलो भूमिका निर्वाह गरेको सङ्केत इतिहासबाट प्राप्त हुन्छ । यसप्रकार दरबारमा नाट्यपरम्परा त छँदै थियो भने त्यति बेलाको लोक जीवनमा टोलटोलमा पनि नाटक खेल्ने मञ्चन अभिनय गर्ने नाटकीय समृद्ध परम्परा रहेको पाइन्छ । यस्ता मल्लकालीन नाटकमा नृत्यलाई प्रधानता दिइने गरिन्थ्यो भने तिनमा सम्वादात्मक नाटकको कुनै महत्त्व प्राप्त गर्न सकेका थिएनन् । जेहोस् नाटकमा आवश्यक नृत्य (संवादको स्थिति भने मल्लकालीन नाटकहरू नै रहेको स्थिति फेला पर्दछन् ।¹⁵

राजा सिद्धिनरसिंह मल्लको पालामा नृसिंह नाटकको शुरुवात भएको थियो । जसमा गीत र नृत्यको प्रधानताभन्दा संवादमूलक नाटक लेखनको शुरुवात यसै नृसिंह नाटकबाट भएकाले यतिबेला नाटकले युगान्तकारी परिवर्तन ल्याएको तथ्यलाई ऐतिहासिक पृष्ठभूमिकालको महत्वपूर्ण घटना मान्न सकिन्छ ।

यी केही ऐतिहासिक पृष्ठभूमिका प्राचीन प्रयासहरू थिए भने प्राचीनकालदेखि नै नेपाली समाजमा लोक नाटकको लौकिक नाट्य परम्परा कायम हुँदै आइरहेको र अद्यावधि समयपर्यन्त त्यसको यथास्थिति रही आएको देखिन्छ । यहाँको लोक मानस प्राचीन समयदेखि वर्तमान समयसम्म नाटकीय महत्ताको परिचयका दृष्टिले अविच्छिन्न रूचिको मानसिकता कायम गर्दै आइरहेको छ । लोकनाटकमा रूचि लिने गरेको लोक नाटकको परम्पराले समेत नेपाली नाटकको विकासमा लामो ऐतिहासिक पृष्ठभूमिसहित वर्तमानमा यस विधालाई अगाडि

¹⁵ कृष्णप्रसाद आचार्य र ईश्वरीप्रसाद गैरे, **आधुनिक नेपाली नाटक र फुटकर कविता**, (काठमाडौं : न्यू हिरा बुक्स इन्टरप्राइजेज, २०१९) पृ. ९६ ।

बढ्नतर्फ प्रेरित गरिरहेको छ । ऐतिहासिक पृष्ठभूमिको अध्ययनबाट संस्कृतबाट नेपाली नाटक विकसित भएको स्पष्ट हुन आउँछ । लोक मानस र राजाका साथै दरबारियाहरूले नाट्य लेखन मञ्चनको लगभग ६ सय वर्ष जतिको पुरानो नाट्यपरम्पराले समेत नेपाली भाषाको विकाससहित त्यसमा नाटकको व्यवस्थित स्थिति नरहेको ऐतिहासिक पृष्ठभूमिका नाटकीय प्राक् विकास रूपलाई कायम गर्न पुग्छन् । समग्रमा हेर्दा पृथ्वीनारायण शाहको पालामा नाटकमा नेपाली भाषाको स्थिति फेला पर्दछ भने सुरेन्द्र हुँदै वीर समशेरको समयसम्म आउँदा नेपाली नाटकले प्राचीन कालको विकासको लामो यात्रा र अनेकन स्थिति परिस्थिति बेहोर्दै विकासको प्राचीन रूपलाई कायम गर्दै अघि बढिरहेको भेटिन्छ । जसमा संस्कृत, मैथिली, नेवारी, उर्दु, हिन्दी हुँदै रूपान्तर अनुवादकै स्थिति व्यहोर्दै नेपाली नाटकले विकासक्रमको आफ्नो यथार्थ पहिचान कायम गर्न लामो सङ्घर्ष काललाई ऐतिहासिक पृष्ठभूमिको समय भन्न सकिन्छ । यसरी पृष्ठभूमिकाल पार गर्दै नेपाली नाटकले विधागत पहिचानका साथ अगाडि बढ्यो । नेपाली नाटकको विकासक्रमलाई तीनकालमा विभाजित गरिएको छ । ती कालहरू प्राथमिक काल (वि.सं. १८५५-१९४३), माध्यमिककाल (वि.सं. १९४४-१९८५) र आधुनिक काल १९८६ देखि हालसम्म गरी विभाजित गरिएको छ ।

(क) प्राथमिक काल

पृथ्वीनारायण शाहको पालामा यिनका दरबारिया पण्डित शक्तिबल्लभ अर्यालद्वारा संस्कृत भाषामा लेखिएको **हास्यकदम्ब**लाई वि.सं. १८५५ मा नेपालीमा अनुवाद गरेपश्चात् नेपाली साहित्यमा नाटकको इतिहासमा प्राथमिककालको प्रारम्भ भयो । उनै अर्यालले नेपाली भाषामा नाटक तयार पार्ने पहिला नाटककार हुने श्रेय प्राप्त गरे । त्यसपछि भवानीदत्त पाण्डेले संस्कृत नाटककार विशाखादत्तको **मुद्राराक्षस** नाटकलाई नेपालीमा रूपान्तर गरे । यस समयमा आएका नाट्यकृतिहरू नाटकीयताभन्दा आख्यानात्मकता प्रधान रहे तापनि नेपाली नाटकको विकासका लागि एउटा पृष्ठभूमिको काम गरेको भेटिन्छ ।

(ख) माध्यमिक काल

नेपाली नाटकको इतिहासमा माध्यमिक कालको प्रवर्तन गर्ने व्यक्तित्व मोतीराम भट्ट (वि.सं. १९२३-१९५३) हुन् । यिनको अनुपलब्ध **शकुन्तला** (वि.सं. १९४४) नाटकबाट नेपाली नाटकको माध्यमिक काल शुरू हुन्छ । मोतीराम भट्ट नेपाली नाट्य साहित्यमा श्रृङ्गारिक

धाराका मूर्धन्य प्रतिभा मानिन्छन् । उनले श्रृङ्गारिकता मात्र होइन नेपाली नाटकमा केही मौलिकता र नेपालीपन थप्दै नाट्यकारिताको ऐतिहासिक महत्व स्थापित गर्ने काम गरे । भट्टका रत्नावली, शकुन्तला, विद्यासुन्दर, उत्तरराम चरित्र, मालतीमाधव आदि नाटक अनुवाद रूपान्तरण गरिएका भनिए पनि उनको एउटै मात्र प्रियदर्शिका (२०१६) नाटक मात्र उपलब्ध रहेको छ । मोतीराम पछि माध्यमिककालमा देखा परेका अर्का सशक्त नाटककार शम्भुप्रसाद ढुङ्ग्याल हुन् । अनुवाद रूपान्तरणमा मौलिकता एवं काव्य गुण भर्ने सक्षम ढुङ्ग्याल पाठ्य नाटकका दृष्टिले मोतीरामभन्दा उच्च रूपमा अगाडि बढाउन उनको अमूल्य योगदान रहेको थियो । मोतीराम र शम्भुप्रसादपछि नेपाली नाट्यक्षेत्रको माध्यमिक काललाई अगाडि बढाउने काम नाटककार पहलमानसिंह स्वाँरले गरेका छन् । उनले अटलबहादुर नाटक लेखेर रूपान्तरणमूलक धारा परम्पराभन्दा भिन्न पाश्चात्य वियोगान्तक नाटक लेखनको शुरूवात गरी नाट्य क्षेत्रमा नयाँ क्रान्तिकारी मोड भित्र्याए । यिनका विष्णुमाया, अटलबहादुर अभिज्ञान शाकुन्तल, विमलादेवी, रत्नावली, लालुभागा नाटकहरू छन् । यी नाटकहरू मौलिक अनुदित र रूपान्तरण गरी तीन किसिमका छन् । पहलमानसिंह स्वाँरपछि लेखनाथ पौड्यालले भर्तृहरि निर्वेद (वि.सं. १९७३) नाटक लेखे । यो नाटकले माध्यमिककालीन श्रृङ्गारिक नाट्यधारा हटाई नेपाली नाट्य क्षेत्रमा शान्त रसको आध्यात्मिक चेतना जगाउँदै पूर्वीय नाट्य आदर्शको प्रतिविम्बसहित नौलो स्थानको महत्त्व कायम गर्न पुगेको छ ।

लेखनाथ पौड्यालपछि विक्रमोर्वशीय (वि.सं. १९८५) नाटक लेखेर केदार समशेर ज.ब.रा.ले लेखनाथ पौड्यालकै प्रवृत्तिलाई अगाडि बढाउन सहयोग पुऱ्याएको पाइन्छ । अझ रामप्रसाद सत्यालले फूलमा भँमरा आयो, भक्तप्रल्हाद (वि.सं. १९८५) नाटक लेखी व्यङ्ग्य चेतनाको प्रखर प्रस्तुति गर्दछन् भने भावपक्षका दृष्टिले परम्परित नाटकभन्दा भिन्न दृष्टि राख्दछन् । यस्तै माध्यमिक कालको अन्य नाट्यप्रतिभा पारसमणि प्रधान हुन् । उनले बुद्धचरित्र (वि.सं. १९८१) मा लेखी नेपाली नाटकमा अर्को इट्टा थप्ने काम गरे ।¹⁶

(ग) आधुनिक काल

प्राथमिककाल र माध्यमिककालक्रमलाई चिर्दै बालकृष्ण समले मुटुको व्यथा (वि.सं. १९८६) मार्फत आधुनिककालको प्रवर्तन गरेका छन् । यही नाटकबाट नेपाली नाट्य जगतमा सामाजिक भावभूमि मौलिक रूपमा अभिव्यञ्जित हुन पुग्यो । अन्य भाषाका नाट्यकृतिमा आश्रित रहे जस्तो

¹⁶ शानुभक्त पोखेल, सिद्धान्त र साहित्य, दो.सं. (ललितपुर : साझा प्रकाशन, २०५९), पृ. १३३ ।

देखिने नेपाली नाट्याविधाले **मुटुको व्यथा**को प्रकाशन पश्चात् नेपाली समाजमा घटेका वा घट्न सक्ने घटना चरित्रको मौलिक निर्माण हुन पुग्यो । तीव्र बौद्धिकता, राष्ट्रिय स्वर उचाल्दै सशक्त रूपमा सामाजिक परिवेशलाई उजागर गर्दै मानवीय आदर्शको उठान गरिएको परिष्कृत परिमार्जित भाषा शैलीका साथ युगान्तकारी घटना भएको प्रथम आधुनिक नाटकका रूपमा **मुटुको व्यथा**लाई लिइन्छ । बालकृष्ण समले नेपाली नाट्यक्षेत्रमा अविस्मरणीय योगदान पुऱ्याएका छन् । उनले **मिलिनद** (वि.सं. १९७७), **तानसेनको भरी** (वि.सं. १९७९), **अज** (वि.सं. १९८१), **मुटुको व्यथा** (वि.सं. १९८६), **ध्रुव** (वि.सं. १९८६), **मुकुन्द इन्दिरा** (वि.सं. १९८९), **प्रल्हाद** (वि.सं. १९९५) आदि उन्नाइसवटा नाटक प्रकाशित गराएका छन् । बालकृष्ण समका नाटकहरूको विषयवस्तु पौराणिक ऐतिहासिक, सामाजिक छन् भने उनका नाटकहरूमा पूर्वीय र पाश्चात्य नाट्य परम्पराको प्रभाव परेको छ । समका नाटकहरूमा पाश्चात्य सिद्धान्तको प्रयोग भएको पाइन्छ । बालकृष्ण समले उन्नाइसवटा नाटक लेखेर तिनमा सुखान्तक-दुःखान्तक स्वरूपको प्रयोग गर्दै उच्च वर्गीय धरातलबाट उच्च, मध्यम र निम्न वर्गीय पात्रहरूको चयन गर्दै बहुआयामिक प्रयोगकर्ता परिष्कारवादी नाटककारका रूपमा देखा पर्दछन् । समपछि भीमनिधि तिवारी उदाउँछन् । छोटा छरिता र रहरलाग्दा सहज स्वभाविक सरल भाषा अभिनय रङ्गमञ्चीय सफल संवादको प्रयोग यिनका नाटकहरूमा पाइन्छन् । **सहनशीला सुशीला** (१९९५), **काशीवास** (१९९८), **पुतली** (१९९९), **किसान** (२०००) जस्ता यिनका १४ वटा नाट्य कृतिहरू प्रकाशित छन् । त्यस्तै गरी गोपालप्रसाद रिमाल (१९७५-२०३०) अर्को सशक्त नाटककारका रूपमा उदाउँछन् । उनका **मसान**, (२००३), **यो प्रेम** (२०१५) प्रकाशित नाटकले नेपाली नाट्यविधाको विकासक्रमलाई अर्को नयाँ मोड दिएका छन् । यिनका नाटकहरूमा नारी समस्यामूलकता मात्र नभएर मानसिक अन्तर्द्वन्द्वको सूक्ष्म चित्रणसमेत प्रस्तुत भएको पाइन्छ । आधुनिककाललाई परिमार्जित र विकसित गर्ने अन्य नाटककारहरू- गोविन्द बहादुर मल्ल गोठाले, हृदयचन्द्रसिंह प्रधान, विजय मल्ल, वासु शशी, मनबहादुर मुखिया, ध्रुवचन्द्र गौतम, मोहनराज शर्मा, सरूभक्त, अशेष मल्ल, गोपाल पराजुली, अविनाश श्रेष्ठ, श्रवण मुकारुङ्ग, यलम्वर, विप्लव ढकाल आदि केन्द्रीय प्रतिभा हुन् । उनीहरूका नाट्यकृतिहरूले नेपाली नाट्य क्षेत्रलाई अन्य विधासँग तुलनायोग्यमात्र बनाएका छन् कि विश्वपरिवेशअनुसार नाट्य क्षेत्रको गतिलाई अगाडि बढाउन सफलता प्रदान गरेका छन् ।¹⁷

¹⁷ कृष्णप्रसाद आचार्य र ईश्वरीप्रसाद गैरे, **आधुनिक नेपाली नाटक र फुटकर कविता**, (काठमाडौं :न्यू हिरा बुक्स इन्टरप्राइजेज, २०५९) पृ. १०३ ।

२.५ निष्कर्ष

अठारौं शताब्दिको तेस्रो दशकतिर संस्कृत भाषाबाट अनुदित नेपाली नाट्यविधाले विभिन्न घुम्तिहरू पार गर्दै एक्काईसौं शताब्दिको सङ्घारमा आइपुगेको छ । प्राथमिक तथा माध्यमिक कालमा अनुदित नाटकहरूको बाहुल्यता भएको पाइन्छ । बालकृष्ण समले पहिलो मौलिक नेपाली नाटक **मुटुको व्यथा** वि.सं. १९८६ मा प्रकाशित गराएर नेपाली नाटकलाई नयाँ उचाईमा पुऱ्याएका थिए । नेपाली नाट्यक्षेत्रमा उनको प्रवेशले यो विधा समृद्ध बनेको छ । पाश्चात्य र पूर्वीय साहित्यमा देखिएका नयाँ-नयाँ वाद, प्रणाली र नाट्य तत्त्वहरूलाई आत्मसाथ गर्दै नेपाली नाटककारहरूले नाटकको रचना गरेका छन् ।

नेपाली नाटककारहरूका रचनामा समाजका विभिन्न समस्याहरूलाई केलाउने, खेलाउने र त्यसमा सुधार संस्कार ल्याउने प्रयत्न गरिएको छ । केही नाटकहरूमा क्रान्तिको आवश्यकताबारे प्रकाश पारिएको छ । कुनैमा मनोवैज्ञानिक विश्लेषणलाई प्राथमिकता दिइएको छ । प्रेमको छटपटी, वियोग र व्यथा आदिको चित्र पनि उतारिएको छ । अधिकांश नाटकहरूको भावभूमि सामाजिक चेतना नै रहेको छ । केही नाटककारहरूमा अनर्गल विद्रोह, बाध्यता र निराशा आदि अस्तित्त्ववादी चिन्तनबाट लिइएका तत्त्वहरू पाइन्छन् । आधुनिक नेपाली नाटकको विकासमा नेतृत्वदायी भूमिका खेले सृष्टाहरु बालकृष्ण सम, गोपालप्रसाद रिमाल, भीमनिधि तिवारी, विजयमल्ल र गोविन्द बहादुर मल्ल गोठाले हुन् । यिनैलाई मियो मानी नयाँ स्रष्टाहरूले नाट्यविधालाई अगाडि बढाइरहेका छन् ।

परिच्छेद : तीन

नारायणदत्त शास्त्रीको नाट्ययात्रा र उनका नाट्य प्रवृत्तिहरू

३.१ जन्म र शिक्षादीक्षा

धरतीमा भिन्न भिन्न विचार र क्षमता भएका सन्तानहरूको जन्म हुने गर्दछ । विविध ज्ञानका खानी व्यक्तित्वहरूको जन्मले हाम्रो समाजमा छुट्टा-छुट्टै योगदान पुऱ्याएका हुन्छन् । स्रष्टा, द्रष्टा, आविष्कारक, चिन्तक, विश्लेषकहरू जस्ता सन्तानले धर्तीमा आँखा खोल्छन् । यस्तै साहित्यिक सर्जकको रूपमा स्थापित भएका व्यक्ति हुन् नारायणदत्त शास्त्री । उनको जन्म वि.सं. १९८७ साल चैत्र १५ गते रामनवमीको दिन तनहुँ जिल्लाको चुँदी रम्घामा भएको थियो । माता ऋतुमाया आचार्य र पिता रामचन्द्र आचार्यको कनिष्ठ पुत्रका रूपमा उनी जन्मेका थिए । कुनै पनि व्यक्तिको व्यक्तित्व विकासमा त्यहाँको पर्यावरणबाट प्रत्यक्ष प्रभाव पार्छ, नै । शास्त्रीको व्यक्तित्व विकासमा उनको जन्मथलोको सामाजिक वातावरणले राम्रै प्रभाव पारेको देखिन्छ ।

तनहुँको चुँदी रम्घा तत्कालीन अवस्थामा अन्यत्रको तुलनामा प्रारम्भिक शिक्षाको लागि सर्वसुलभ नै मान्नु पर्दछ । त्यसैले उनले वेद, रूद्री, चण्डी आदि धार्मिक ग्रन्थको नियमित अध्ययन र तिनको श्लोकहरू घोक्दै प्रारम्भिक शिक्षाको सुरुवात स्थानीय संस्कृत पाठशाला (हालको भानु संस्कृत विद्यापीठ) मा भएको थियो ।¹ यस पछि पाठशालाबाट उनले ११-१२ वर्षकै उमेरमा प्रारम्भिक शिक्षा पूरा गरेका थिए ।² नेपालमा जहानियाँ राणाशासनको सत्ता भएको हुनाले शिक्षा सर्वसुलभ थिएन । यसै कारणले उनी त्यस पाठशालाको अध्ययनपश्चात् उनी वि.सं. २००३ सालमा रानी पोखरीको संस्कृत पाठशाला काठमाडौँमा पढ्न गएका थिए ।³

शास्त्री अत्यन्तै लगनशील मिहिनेती थिए । अध्ययन गर्ने क्रममा उनका सहयोगी साथीहरू काशीनाथ गौतम, कमलराज रेग्मी श्रीभद्र शर्मा, राजेश्वर देवकोटा जस्ता नेपालका विशिष्ट व्यक्तित्वहरू थिए ।⁴ उनले त्यस पाठशालाबाट वि.सं. २००५ सालमा कारकको र २००६ सालमा प्रथम परीक्षामा दुवैमा उनले सर्व तृतीय स्थान हासिल गरी आफूभित्र लुकेर रहेको प्रतिभालाई प्रस्फुटन गराए ।⁵

1 शोधनायकसँगको प्रत्यक्ष कुराकानीबाट ।

2 शोधनायक पूर्ववत् ।

3 शोधनायक पूर्ववत् ।

4 zfljgfos kjftv

5 शोधनायक पूर्ववत् ।

प्रथम नतिजा प्रकाशन पछि, वि.सं. २००७ साल उनले महोत्तरी मटिहानीको संस्कृत पाठशालामा अध्यापन कार्य गरे । केही समय अध्यापन गरे पछि, वि.सं. २००८ सालको आश्विनदेखि फाल्गुनसम्म उनी गुरुहरूको प्रत्यक्ष सम्पर्कमा रहेर अध्ययन गरेर चैत्रमा पुनः मटिहानी फर्के । उनले त्यहाँबाट मध्यमा परीक्षा द्वितीय श्रेणीमा उत्तीर्ण गरे ।^६ २००९ सालमा शास्त्री अध्ययन गर्ने क्रममा उनी हालको वाल्मीकि क्याम्पसमा भर्ना भए । साहित्यमा शास्त्रीको परीक्षा उत्तीर्ण गरेपछि उनले आफ्नो नाम नारायणदत्त आचार्यबाट थर आचार्य हटाई शास्त्री जोड्न थाले ।^७

वि.सं. २०११ साल चैत्रदेखि नै उनी कास्की देउराली रा.प्रा.वि.मा अध्यापन कार्य गरी जागिरे जीवनको औपचारिक रूपमा थालनी गरे ।^८ शास्त्रीले आफ्नो जागिरे जीवनसँगै आफ्नो सिर्जनशीलता व्यक्तित्वलाई समानान्तर रूपले अगाडि बढाउन थाले ।

३.२ नेपाली साहित्यमा उनको आगमन

बाल्यकालदेखि नै स्थानीय स्तरमा लोकलयको भाकामा लोकगीतहरू गाउन मन पराउने शास्त्री आफ्ना अग्रजहरूबाट गाइने श्लोकहरू सुनेर आनन्द र द्रवीभूत हुन्थे ।^९ भानुभक्त आचार्य, महाकवि लक्ष्मी प्रसाद देवकोटा कविशिरोमणि लेखनाथ पौडेल र माधवप्रसाद घिमिरेका क्रमशः रामायण, मुनामदन, ऋतुविचार, गौरीजस्ता साहित्यिक कृतिहरूको अध्ययन गर्नेतर्फ उनी आकृष्ट थिए ।^{१०} यही बाल्यकालीन साहित्यिक प्रभावले नै उनको साढे पाँच दशक लामो साहित्यिक यात्राका लागि पृष्ठभूमि तयार भएको देखिन्छ ।

‘साहित्यसङ्गीतकलाविहीन : साक्षात् पशुः पुच्छविषाणहीनः भन्ने उक्तिको आशयलाई राम्ररी बुझेका साहित्यिक स्रष्टा शास्त्रीले संस्कृत साहित्यमा नै शास्त्री उत्तीर्ण गरेका छन् ।^{११} स्थानीय, क्षेत्रीय, जिल्ला र राष्ट्रियस्तरका विभिन्न कार्यक्रम तथा पत्रपत्रिकाहरूमा आफ्ना लेख रचना पठाइ प्रकाशन गराउन चाहने शास्त्रीले धार्मिक, सामाजिक, दार्शनिक कृतिहरूको अध्ययनमा विशेषरूचि भएका कारण उनलाई नेपाली साहित्यको क्षेत्रमा प्रवेश गर्ने प्रेरणा मिल्यो ।^{१२} वि.सं. २००७ सालपूर्व नै शिशु अवस्थादेखि नै बालसुलभ गीत कविता ध्यानपूर्वक सुनेर गीत

^६ शोधनायक पूर्ववत् ।

^७ शोधनायक पूर्ववत् ।

^८ शोधनायक पूर्ववत् ।

^९ शोधनायक पूर्ववत् ।

^{१०} शोधनायक पूर्ववत् ।

^{११} शोधनायक पूर्ववत् ।

^{१२} शोधनायक पूर्ववत् ।

कविताहरूको कल्पना गर्न चाहने शास्त्रीको २०१४ भन्दा अगाडि कुनै रचना प्रकाशन भएको पाइदैन । त्यसपछि उनीभित्रको प्रतिभा साहित्यका विविध विधामा प्रस्फुटन भयो ।

नारायणदत्त शास्त्रीको साहित्यिक व्यक्तित्वको निर्माणमा उनका आफ्ना वंशवृक्षको धरोहर नेपाली साहित्यका *आदिकवि भानुभक्त आचार्य*को कृतिहरूको अध्यापन, चिन्तन मनन, परिवारमा गुञ्जने धार्मिक तथा पौराणिक कृतिहरूका श्लोकहरूको श्रवणले महत्वपूर्ण भूमिका खेलेको थियो ।¹³ वि.सं. २०१४ सालबाट नेपाली साहित्यको यात्रा औपचारिक रूपमा शुरू गरेका शास्त्रीले नाटक, कविता, साहित्यको लक्षण, कृषि डायरी यात्रा संस्मरणका साथै फुटकर कविताहरू समेत रचना गरी साहित्यको विविध क्षेत्रमा उत्कृष्ट रचनाहरू लेखन र प्रकाशन गराएका छन् । यसका साथै उनका केही कृतिहरू अप्रकाशित रूपमा नै थन्केका छन् ।¹⁴ शास्त्री नाटककार, कवि र अंशतः गीतकार हुन् । यिनका दृश्यकव्य र श्रव्यकाव्यहरू प्रकाशित छन् ।

यसैगरी शास्त्रीले पुस्तककार मात्र नभई उनले अन्य फुटकर कविता पनि रचना गरेका छन् । उनका साँढे दुई दर्जन जति फुटकर कविताहरू विभिन्न पत्रपत्रिका र पुस्तकहरूमा प्रकाशित भई सकेका छन् । केही महत्त्वपूर्ण फुटकर कविताहरू अप्रकाशित अवस्थामा नै छन् ।¹⁵ ती कविताहरू प्रकाशनको पर्खाइमा रहेका छन् ।

३.३ नेपाली नाटक क्षेत्रमा *नारायणदत्त शास्त्री*को प्रवेश

*नारायणदत्त शास्त्री*ले नाट्यकृतिका साथै अन्य साहित्यिक कृतिहरूको रचना गरेका छन् । ती नाटकहरूले उनलाई सफल नाटककारका रूपमा परिचित गराएका छन् । यिनका एघारवटा नाटकमध्ये *महाभारतको पञ्चामृत* पहिलो नाट्यकृति हो । यो नाटकमा सम्पूर्ण *महाभारत*को सार खिचिएको छ । यसको बृहत् कथावस्तुलाई समेट्ने प्रयास गरिएको हुनाले *महाभारतको पञ्चामृत* (२०१५) एक महत्त्वपूर्ण नाट्यकृतिका रूपमा लिइन्छ । यस पुस्तकको भूमिका खण्डमा नेपाली नाट्यसम्राट बालकृष्ण समले यसलाई पाठ्यपुस्तकका रूपमा राख्न लायक छन्¹⁶ भनी आफ्नो अभिमत प्रकट गरेका छन् । शास्त्रीको दोस्रो नाटक *नारी हत्या* हो । विषयवस्तुको दृष्टिकोणले *महाभारतको पञ्चामृत* पौराणिक तथा धार्मिक विषयवस्तुलाई अँगालेर लेखिएको

¹³ शोधनायक पूर्ववत्

¹⁴ शोधनायक पूर्ववत्

¹⁵ शोधनायक पूर्ववत्

¹⁶ बालकृष्ण सम, *शीर्षक अनुलिखित, महाभारतको पञ्चामृत* (ले. नारायणदत्त शास्त्री), काठमाण्डौ : नरेन्द्र यन्त्रालय (२०१५), पृ. भूमिका खण्ड ।

कृति हो भने **नारी हत्या** सामाजिक विषयवस्तुमा लैङ्गिक समस्या रूढीवादी घटनाक्रमलाई समेटिएको नाट्यकृति हो । यसैगरी वि.सं. २०१७ मा **कालो भन्डा** र **आमा** दुईवटा सामाजिक विषयवस्तु नै लिएर लेखिएका कृति हुन् । आकारप्रकार र विषयवस्तुको दृष्टिले उनले **आमालाई** नाटक र **कालो भन्डालाई** नाटिकाको रूपमा लिएका छन् । यसपछि उनले वि.सं. २०२१ सालमा **रामवनवास** नाटकको प्रकाशन गरे । वि.सं. २०१८ सालबाट यिनी निजामती कर्मचारी सेवामा लागेको हुनाले २०२२ बाट सरकारी काममा व्यस्त रहन परेकोले २०५५ सम्ममा उनको लेखन कार्यमा अवरोध आएको देखिन्छ । २०२२ देखि २०५५ सम्म उनी जागिरे पेशामा दौडेका हुनाले पुस्तकाकार कृतिहरूको रचना शून्य अवस्थामा रहेको देखिन्छ । वि.सं. २०५६ मा आएर उनले **योगमाता** र **पागल गरी** दुईवटा नाटकहरू प्रकाशन गरेका छन् ।

२०६२ सालमा नै जयतु संस्कृतम् पाठशालाले नेपालमाता संस्कृत भाषामा लेखिएका नाटक प्रकाशन गर्‍यो । २०६३ सालमा शास्त्रीको चितवन महोत्सवको उपलक्ष्यमा उद्योग वाणिज्य महासंघ नारायणगढले **दाइजो** नामक एकाङ्की प्रकाशनमा ल्याएको छ । प्रमिना प्रकाशनले मीठूमाया प्रकाशिका रहेको धार्मिक नाटक **राधाकृष्ण** नामको गीतिनाटक २०६४ मा प्रकाशन गर्‍यो । यो नाटक उनको हालसम्म प्रकाशित कृतिको अन्तिम रचना हो ।

यसरी उनका एघारवटा नाट्यकृतिहरूको अध्ययन र विश्लेषणका आधारमा शास्त्रीलाई सफल नाटककारका रूपमा लिन सकिन्छ । वि.सं. २०२१ सालमा **रामवनवास** र २०६४ सालमा **राधाकृष्ण** गीतिनाटक रचना गरी प्रकाशन समेत भएकोले उनीभित्र लोकलयमा गीतहरू रचना गर्न सक्ने खुबी पनि छ, भन्ने कुराको पुष्टि हुन्छ ।

३.४ **नारायणदत्त शास्त्रीका नाटकहरूको चरणगत विभाजन**

नेपाली नाट्य साहित्यको इतिहासमा साढे पाँच दशकजतिको लामो समयसम्म नाट्य साधना गर्ने नाटककार शास्त्रीका भण्डै एकदर्जन जति नाटकहरू प्रकाशित छन् भने भिन्न-भिन्न समयमा लेखिएका यिनका यस्ता नाटकहरूमा समयगत भिन्नतामात्र होइन लेखनगत, गुणात्मक प्राप्त अप्राप्तिका आ-आफ्नै किसिमका भिन्नता र मौलिकता एवम् प्रवृत्तिगत पृथकता देख्न सकिन्छ । साथै यिनमा विषयगत विविधतादेखि लिएर शैली शिल्प, भाषा, भाव जस्ता अनेकन वैविध्यताहरू रहेको भेटिन्छन् जुन समग्र नाटकीय अध्ययन एउटै विस्तृत क्षितिजको पाटो बन्न

पुगेको छ भने यिनै केही आधारहरूलाई हृदयङ्गम गरी उनको नाट्ययात्रा तल लेखिएअनुसार अध्ययन गरिएको छ :

- क) अभ्यास काल २०१४ पूर्व ।
- ख) लेखन कार्यको विकास र प्रकाशनको आरम्भ ।
 - अ) पहिलो चरण (नाट्यलेखनको उर्वरता) २०१५-२०२१ ।
 - आ) दोस्रो चरण (नाट्यलेखनमा सुषुप्ति २०२२-२०५५ ।
 - इ) तेस्रो चरण (नाट्यलेखनको पुनर्जागृति र परिस्करण) २०५६- हालसम्म ।

३.४.१ अभ्यासकाल २०१४ पूर्व

१४ वर्षको कलिलो उमेरदेखि वि.सं. २००० सालदेखि नै अनौपचारिक रूपमै साहित्य सिर्जनातर्फ आकृष्ट रहेका शास्त्रीको अनौपचारिक साहित्ययात्रा वि.सं. २०१४ सालबाट प्रारम्भ भएको पाइन्छ।¹⁷ यसपूर्वको समय शास्त्रीको साहित्य यात्राको पृष्ठभूमि वा अभ्यासकालका रूपमा लिइएको छ। प्राकृतिक सौन्दर्यको छटासँगै हातेमालो गर्दै र वयली खेलै अनि कवाज खेल उभिएका सिपाहीहरूभै लहरै तेर्सिएको हिम शृङ्खलाहरूसँग रमाउँदै बाल्यकाल बिताएका शास्त्रीको बालहृदयबाट सर्वप्रथम वि.सं. २००० सालमा निम्न कवितांशका हरफ निस्केको थियो।

दाजै हरि (हरिवल्लभ) पुस्तक आईपुगे घर
सन्ध्या श्रुत कौमदी वेद चार।¹⁸

सरी उक्त कवितांशहरूबाट आफ्नो अनौपचारिक साहित्यिक यात्राको प्रारम्भ गरेका शास्त्रीले स्वस्थानी, घरानिया ससुराली, लाहुरे दाइ, छोरोको मोल, छोरीको विजोग, आत्महत्या, विदा, ग्राम विकास जस्ता नाटकहरूको लेखन कार्य सम्पन्न गरे तापनि ती सबै अप्रकाशित छन्। यस्ता साहित्यिक कृतिहरू लेखन गरेको हुनाले यो उनको समयावधिलाई अभ्यास कालका रूपमा लिइन्छ।¹⁹

३.४.२ लेखन कार्यको विकास र प्रकाशन आरम्भ

३.४.२.१ प्रथमचरण (आरम्भ र उर्वर काल) वि.सं. २०१५-२०२१ सम्म

महाभारतको पञ्चामृत (२०१५) को प्रकाशनसँगै शास्त्रीको नाट्ययात्रा सुरू हुन्छ। यस चरणको प्राप्ति ६ वर्षसम्म रहेको छ। यस अवधिमा शास्त्रीका पाँच नाट्यकृतिहरू प्रकाशित भएको पाइन्छ। उनले २०१५ सालमा महाभारतको पञ्चामृत नाटकमा सम्पूर्ण महाभारतको सार

¹⁷ शोधनायक पूर्ववत् ।

¹⁸ शोधनायक पूर्ववत् ।

¹⁹ शोधनायक पूर्ववत् ।

खिचेर यो नाटकको लेखन कार्य सम्पन्न गरेका थिए । यसको प्रकाशन नरेन्द्र यन्त्रालय काठमाडौंले गरेको हो । यस नाटकका बारेमा स्वयम् शास्त्रीले भनेका छन् : *सारा महाभारतको झलकलाई मधानीले दही मन्थन गरी सानो टुक्राको नाटक लेख्दै छु ।* यस नाटकको गाना र शृङ्गार, वीर, करुण, रौद्र आदि रसले परिपूर्ण पार्न निकै प्रयास गरेका बताएका छन्²⁰ यस नाटकमा उनले पूर्वीय धर्म, दर्शन र साहित्यको आदिम स्रोतको रूपमा रहेको काव्यात्मक कृतिलाई गद्यात्मक शैलीमा रचना गरी प्रकाशन गरेको हुनाले उनी सफल नाट्य व्यक्तित्व बन्न सफल भएको देखिन्छ । यसपछि वि.सं. २०१६ सालमा सामाजिक विषयवस्तुलाई अङ्गालेर *नारी हत्या* नाटक लेखन र प्रकाशन गरे । यो नाटकको विषयवस्तु *महाभारत*को भन्दा भिन्न छ । यसको विषयवस्तु सामाजिक छ । पितृ सत्तात्मक हाम्रो हिन्दू संस्कारले नारीमाथि गरेको दमन, शोषण र अत्याचारलाई नाटकीय शैलीमा प्रस्तुत गरेर शास्त्रीले नारीहरू आफ्नो अधिकारहरूका लागि जुर्मुराउने वातावरण गराएका छन् । यस नाटकका सम्बन्धमा उनले पहिलेदेखि थिचिएका महिलाहरूलाई अलिकति जगाउने र आफ्नो स्वतन्त्रता अँगालो हालेर विचरी अदनाहरूमा अत्याचार गर्ने उद्धत पुरुषहरूलाई अनौपचारिक रूपमा स्वतन्त्रताका लागि दबाव दिने उद्देश्य राखेका छन्²¹ वि.सं. २०१७ सालमा *आमा* र *कालो झन्डा* गरी दुईवटा मौलिक नाटकहरू शास्त्रीले लेखन गरी प्रकाशन गरे । यसै गरी २०२१ सालमा शास्त्रीले *रामवनवास* गीतिनाटक प्रकाशन गरे । नाटकहरू ६ वर्षको अवधिमा उनको जीवनमा प्रकाशित एघारवटा कृतिमध्ये ५ वटा कृति लेखन र प्रकाशन भएका थिए । सङ्ख्यात्मक र गुणात्मक दुवै दृष्टिकोणले प्रथम चरण उनको नाट्ययात्रा बढी उर्वर र उपलब्धिमूलक देखिएको छ । यो प्रथम चरणमा नाटकमात्र नभई उनले अन्य विधामा समेत १२ वटा कृति प्रकाशित गराएर साहित्यमा बहुमुखी प्रतिभाको रूपमा आफूलाई स्थापित गराएका छन् ।

३.४.२.२ दोस्रो चरण (सुषुप्त काल) २०२२-२०५५ सम्म

शास्त्रीको नाट्यक्षेत्रको दोस्रो चरण २०२२ देखि २०५५ सम्मको समयावधिलाई लिइएको छ । साढे तीन दशक यस लामो अवधिमा फुटकर कविताहरूबाहेक पुस्तकाकारका रूपमा नाटक मात्र होइन अन्य साहित्यिक कृतिहरूसमेत प्रकाशन भएको देखिदैन । त्यसैले साढे तीन दशक लामो समयलाई उनको नाटक तथा साहित्य यात्राकै सुषुप्त अवस्थाको चरणमा लिनु उपयुक्त देखिएको छ ।

²⁰ नारायणदत्त शास्त्री, *महाभारतको पञ्चामृत*, (काठमाडौं नरेन्द्र यन्त्रालय २०१५) ।

²¹ नारायणदत्त शास्त्री, *नारी हत्या*, तनहुँ, लेखक स्वयम्, २०१६, पृ. भूमिका खण्ड ।

यस चरणमा धारावाहिक रूपमा साहित्यको सिर्जना र प्रकाशन गर्नुभन्दा जागिरे जीवनको यात्रा र गृहस्थ जीवनभित्र देखा पर्ने छोराछोरीको लालनपालन, शिक्षादीक्षा, विहावारी र बसाइसराइ जस्ता घरायसी काममा शास्त्रीको व्यस्तता देखिन्छ।²² यसैकारण यो समयावधि साहित्यको सुषुप्त काल बन्न पुगेको छ ।

३.४.२.३ तेस्रो चरण (पुनर्जागृति काल) २०५६ देखि हालसम्मको समय

वि.सं. २०२२ सालदेखि २०५५ सालसम्मको तीन दशकभन्दा बढीको समय नोकरी र घरायसी कामकाजमा व्यस्त शास्त्री वि.सं. २०५६ देखि पुनः साहित्यको सिर्जना र प्रकाशनमा सक्रिय देखिन्छन्।²³ आफ्ना सन्तानको विहादान र सरकारी सेवाबाट निवृत्तिभरणमा निस्किएपछि शास्त्री आफ्नो पुख्रौली थलो तनहुँको चुँदी रम्घा छाडेर वि.सं. २०४६ सालमा चितवनको भ.न.पा. २ क्षेत्रपुरमा स्थायी बसोबास गर्दै आएका छन् । सरकारी सेवाको बोझ र छोरीहरूको पठनपाठन विहादान जस्ता कार्यबाट मुक्त भएपछि शास्त्रीले २०५६ सालदेखि पुनः आफ्नो बुढ्यौलिकै गरेको शारीरिक अवस्थालाई समेत एक प्रकारको चुनौति दिँदै साहित्य सेवामा सक्रिय हुन थाल्दछन् । वि.सं. २०५६ सालमा धार्मिक विषयवस्तुमा आधारित **योगमाता** नाटक लेखे । त्यसै बर्ष उनले सामाजिक विषयवस्तुलाई समेटेर **पागल** नाटक लेख्ने कार्य पूरा गरी प्रकाशन समेत गराए । लामो समयको अन्तरालमा यी दुई भिन्न विषयवस्तुका नाटकहरू प्रकाशन गरेर उनले आफ्नो सिर्जनशील साहित्यिक प्रतिभा कायमै रहेको पुनः पुष्ट गरेका छन् । यसै गरी वि.सं. २०६२ सालमा जयतु संस्कृतम् पाठशालाबाट संस्कृतमा लेखिएको उनको नेपालमाता नामक नाटक प्रकाशित भएको छ । त्यस्तै २०६२ मा नारायणी कला मन्दिरले **उः को परिभाषा** र वि.सं. २०६३ मा चितवन महोत्सवको अवसरमा उद्योग वाणिज्य महासंघ, नारायणगढबाट उनको **दाइजो** एकाङ्की प्रकाशन भएको छ भने वि.सं. २०६४ सालमा धार्मिक विषयवस्तुलाई अँगालेको नाट्यकृति **राधाकृष्ण** गीति नाटक प्रमिना प्रकाशन, चितवनबाट प्रकाशित भएको छ ।

उनका आफ्ना नाट्यकृतिहरूमा धार्मिक एवम् सामाजिक विषयवस्तुलाई एकसाथ अवलम्बन गर्दै साहित्य सिर्जना गर्नु उनको प्रथम चरणको प्रारम्भदेखि नै देखिएको नाट्य विशेषता हो, जुन विशेषता नाट्ययात्राको उत्तरार्द्धसम्म पनि कायमै रहेको देखिन्छ । २०५६ मा प्रकाशित **योगमाता** र **पागल**, २०६२ मा प्रकाशित **उः को परिभाषा** र **नेपालमाता**, २०६३ मा **दाइजो** र २०६४ मा

²² शोधनायकबाट प्राप्त जानकारी ।

²³ शोधनायक पूर्ववत् ।

प्रकाशित राधाकृष्ण गीतिनाटक भिन्न विषयवस्तुमा आधारित नाटकहरू हुन् । वि.सं. २०५६ देखि २०६४ सम्मको ८ वर्षे अवधिमा उनका विभिन्न विषयवस्तुमा आधारित ६ वटा नाट्यकृतिहरू प्रकाशित भए । ती मध्ये योगमाता र राधाकृष्ण गीतिनाटक जस्ता दार्शनिक एवम् धार्मिक नाट्यकृति लेखन र प्रकाशन हुनुलाई उनको उमेरगत आस्तिक आस्थाका उपजका रूपमा लिन सकिन्छ । नाट्ययात्राको उत्तरार्द्ध चरणमा उनी सामाजिक र धार्मिक विषयवस्तुका नाटक प्रस्तुतिमा बढी क्रियाशील देखिन्छन् ।

नाट्ययात्राको प्रारम्भमा धार्मिक र सामाजिक विषयवस्तुलाई अङ्गालेर नाटक रचन मन पराउने शास्त्रीले त्यसपछिको अवस्थामा पनि तिनै विषयवस्तुलाई अङ्गीकार गरे । उनका नाटकमा समस्त कृतिहरूमा विसङ्गतिका विरुद्धमा व्यङ्ग्य र समाजसुधारको भावना पाइन्छ । समष्टिमा भन्नुपर्दा शास्त्रीले २०१४ सालदेखि हालसम्मको ८० वर्षे वृद्ध उमेरमा पनि नेपाली नाटक तथा साहित्यको श्रीवृद्धिमा निरन्तर सेवा पुऱ्याउँदै आएका छन् । २०१५ सालदेखि हालसम्म उनका एघारवटा नाटक लेखन र प्रकाशन भएको पाइन्छ । यी एघारवटा नाटकहरूमध्ये पाँचवटा पूर्वार्द्धमा र बाँकी ६ वटा कृतिको प्रकाशन उत्तरार्द्धमा भएको हो । वि.सं. २०२२ देखि २०५५ सम्मको अवधि साहित्य रचनामा प्रायः निस्कृय रूपमा रहेको देखिन्छ । यसरी ८० वर्षे बुढ्यौली उमेरमा पनि साहित्य सिर्जनामा क्रियाशील शास्त्री बाँचुन्जेल लेखनकार्य गरिरहने अठोट व्यक्त गर्दछन् ।²⁴ प्रस्तुत शोधपत्रले केही मात्रामा भए पनि उनको साहित्यिक व्यक्तित्वलाई जनसमक्ष पुऱ्याउन मद्दत गर्ने छ भन्ने आशा लिन सकिन्छ ।

हालसम्म नारायण दत्त शास्त्रीको प्रकाशित नाटकहरू एघारवटा छन् ती सबै विवरण १.३ मा दिइएको छ । उनका केही कृतिहरू अप्रकाशित अवस्थामा नै छन् । ती अप्रकाशित नाटकहरू ग्राम विकास, सानो परिवार, स्वस्थानी, तिजको मेला, घरानियाँ ससुराली, लाहुरे दाइ, छोरीको मोल, छोरीको बिजोग, आत्महत्या, बिदा, सानो परिवार, देवदानी हुन् ।²⁵ यी नाटकहरू प्रकाशनको प्रतीक्षामा छन् ।

यी माथि उल्लेख गरिएअनुसारका विषयवस्तुहरूमा रहेर उनले नाट्यकृतिहरू रचना गरी नेपाली नाट्य भण्डारको समृद्धिमा योगदान पुऱ्याएका छन् ।

²⁴ zfwgfos kjj t\

²⁵ zfwgfos kjj t\

३.५ नारायणदत्त शास्त्रीका नाट्यप्रवृत्तिहरू

नेपाली साहित्यको नाट्य क्षितिजमा महाभारतको पञ्चामृत, नारी हत्या, आमा, कालो भन्डा, राम वनबास, योगमाता जस्ता विभिन्न विषयवस्तुहरू अँगालेर संख्यात्मक र गुणात्मक नाटक लेखन र प्रकाशन गरी उदाएका नारायणदत्त शास्त्री प्रतिभा, सीप र जाँगरका त्रिवेणी हुन् । शास्त्री मूलतः सामाजिक यथार्थवादी, राजनैतिक विसङ्गतिवादी, धार्मिक परम्परावादी नाट्यशिल्प बोकेर देखा परेका नाटककार हुन् । उनका नाटकहरूले नेपाली साहित्यमा आफ्नो पृथक र महत्त्वपूर्ण स्थान ओगटेका छन् । तत्कालीन नेपाली समाजमा दुई पुस्ताहरूमा देखिएको द्वन्द्व, राजनैतिक चेतना, राजनीतिज्ञहरूमा देखिएका विसङ्गति, अदनाका रूपमा महिलाले बिताउन परेका कहानी लाग्दा दिनहरू, पात्रहरूमा नैतिक र नीति जस्ता महत्त्वपूर्ण कुराहरूलाई संयोजन गरेर उनले नाटकीय स्वरूप दिएका छन् । उनले आफ्ना नाटकहरूमा गीतको संयोजन पनि गरेका छन् भने उनीभिन्न अन्तर्निहित काव्यात्मक संस्कारले पनि नाटकहरूमा निकै व्याप्ति र विस्तार पाएका छन् । उनका नाटकहरूमा नवीनता नवीनतम् प्रयोगका सफल र सशक्त स्वरूपको प्रस्तुति पाइन्छ । नेपालका नाट्य प्रतिभाहरू भीमनिधि तिवारी, गोपालप्रसाद रिमाल, बालकृष्ण सम जस्तानाट्य प्रतिभाहरूका कृतिहरूबाट उनी प्रभावित छन् ।²⁶ शास्त्रीले आफ्ना नाटकहरूमा पनि मानवता, मानवीय गरिमा र जीवनका आदर्शहरूको विशिष्ट संयोजन गरेका छन् । उनका नाटकहरूमा रङ्गमञ्चीय कलाको विशिष्ट प्रयोग भेटिन्छ । यसरी शास्त्रीका नाट्यकृतिहरूमा विभिन्न प्रवृत्तिहरू र निजत्वपूर्ण वैशिष्ट्यहरू रहेका छन् । प्रस्तुत परिच्छेदको यो अंशमा उनका नाट्य प्रवृत्तिहरूलाई अलग-अलग शीर्षकमा रहेर चर्चा गर्नु उपयुक्त देखिन्छ । त्यसैले उनको नाट्य प्रवृत्तिहरूलाई तल लेखिएअनुसार प्रस्तुत गरिएको छ ।

३.५.१ धार्मिक प्रभाव

पूर्वीय धर्म र दर्शनका अनुयायी आध्यात्मिक चिन्तक शास्त्रीले वि.सं. २०१० तिरै श्री स्वस्थानी नामको नाटक (अप्रकाशित) रचना गरेका थिए ।²⁷ वि.सं. २०१५ सालमा उनले महाभारतको सार खिचेर महाभारतको पञ्चामृत नाटक भावानुवाद गरी सम्पन्न गरेका थिए । त्यसपछि पूर्वीय धर्म र दर्शनको अर्को उत्कृष्ट काव्य रामायणको कथावस्तु लिई २०२१ सालमा रामवनवास गीतिनाटक लेखन र प्रकाशन गरे । शास्त्रीले साढे चारदशकको अन्तराल पश्चात् २०६४ मा अर्को धार्मिक नाटक राधाकृष्ण गीतिनाटक लेखन र प्रकाशन गराएर पूर्वीय धर्म र

²⁶ zfl\gfos kj\j tv

²⁷ zfl\gfos kj\j tv

दर्शन तथा संस्कृतिलाई निरन्तरता दिएका छन् । नेपाली नाट्य परम्परामा वि.सं. १८५५ सालमा प्रकाशित हास्यकदम्ब पहिलो नाटक हो । यसपछि मुद्रा राक्षस : शकुन्तला प्रियदर्शिका जस्ता²⁸ नाट्य कृतिहरूबाट थालनी भएको परम्परालाई यिनले निरन्तरता दिई नेपाली नाट्य परम्पराको परिष्कारवादी धारालाई अगाडि बढाउने काम गरेका छन् ।

३.५.२ आदर्शोन्मुख यथार्थवाद

शास्त्रीले वि.सं. २०१५ मा महाभारतको पञ्चामृत नाटकमा युधिष्ठिर जस्ता पात्रको चरित्र चित्रण गरेर उनको आदर्शतालाई प्रस्तुत गरेका छन् । त्यस्तै उनले वि.सं. २०५६ मा योगमाता नाटक लेखन र प्रकाशन गरे । शास्त्रीको आदर्शोन्मुख यथार्थवादका बारेमा केशवप्रसाद उपाध्याय बताउँछन् : शास्त्री आदर्शोन्मुख यथार्थवादी धाराका नाटककार हुन् । उनले भीमनिधि तिवारीको नाट्यपरम्परालाई रङ्गमञ्चीय सचेताका साथ अगाडि बढाएका छन् । योगमाता मीराको जीवन कथामा आधारित शान्त रसप्रधान योगदर्शन र भक्तिको प्रतिपादन गर्ने नाटक हो ।²⁹

उनको अर्को सामाजिक विषयवस्तुलाई लिएर तयार पारिएको नाटक आमामा रहेकी स्त्रीपात्र सहनशीलाको भूमिकामा आदर्शता रहेको छ । यसबारेमा कपिल अज्ञातले भनेको छन् : सन्तानको अर्थैल्याई सहनु र जतिसुकै विराम गरे पनि क्षमा दिनु आमाको धर्म हुन्छ । उनले आमाको यही आदर्श चरित्रलाई यसमा चरितार्थ पारी बिग्रिन लागेको छोरा बुहारीको घरबार आमाकै सद्व्यवहारबाट सुधिएको देखाएका छन् ।³⁰

३.५.३ सामाजिकता

शास्त्रीले आफ्नो अग्रज भीमनिधि तिवारीको शैलीलाई पछ्याएर सामाजिक नाटककारको दायित्व वहन गर्ने प्रयास गरेका छन् । शास्त्रीले नेपाली जनजीवनको सारअनुसार सरल र सुबोध नाटकहरू लेखेका छन् । उनका नाटकहरूमा आदर्शको प्राधान्य रहेको छ र सदाचार, नैतिकता र सहनशीलता आदि महत्त्वपूर्ण मानवीय गुण दर्शाउने उद्देश्य रहेको देखिन्छ । शास्त्रीले आफ्ना नाटकहरूमा सामाजिक जीवनको केन्द्रीय स्पन्दन छुन खोजेका छन् र त्यसमा सुधारवादी भावनाको लेप लगाउने प्रयास गरेका छन् । नारी हत्या, आमा, कालो भन्डा, पागल, दाइजो, नेपालमाता जस्ता सामाजिक विषयवस्तुलाई लिएर लेखिएको सामाजिक यथार्थवादी नाटकहरू छन् ।

²⁸ भानुभक्त पोखरेल, साहित्य र सिद्धान्त, दोस्रो संस्करण २०५९ पृष्ठ १७४

²⁹ केशवप्रसाद उपाध्याय, नेपाली नाटक र नाटककार २०६१, ललितपुर : साभा प्रकाशन, पृष्ठ २४-२५

³⁰ कपिल अज्ञात, प्रतिभा, सीप र जाँगरका त्रिवेणी : नारायणदत्त शास्त्री स्रष्टाविम्ब : व्यक्तित्व आरेख, (चितवन साहित्य परिषद, २०६७) पृ. ८४ ।

३.५.४ अभिनयात्मकता

शास्त्रीका विभिन्न नाट्य कृतिहरूमा अभिनयात्मक सहज र सरलता हुने देखिन्छ । उनले आफ्ना नाटकमा अभिनयका लागि आवश्यक पर्ने गुणहरूले परिपाक बनाएका छन् । यसका लागि नाटकको आकारप्रकार, पात्रहरूको संख्या, अङ्क दृश्यात्मक, कार्यव्यापारका प्रमुखता, देशकाल र वातावरण कथोपथन, भाषा आदि गुणले नाटक सम्पन्न हुनुपर्दछ ।³¹ शास्त्रीका नाटकहरूमा अभिनयका लागि आवश्यक पर्ने गुणहरू पाइने हुनाले उनका नाटक अभिनयात्मक छन् । उनको **महाभारतको पञ्चामृत** आकारप्रकार र पात्रका दृष्टिले गहन वृहत् कृति हो भने अन्य नाटकहरू आवश्यकताअनुसार अङ्क विभाजन गरी अभिनय गर्न सहज होस् भन्ने उद्देश्यले तिनलाई छोटो छोटो दृश्यमा विभाजन समेत गरिएको छ । उनका नाटकमा कार्यव्यापारको प्रमुखता भेटिन्छ । यिनका नाटकहरूका प्रमुख पात्र नायक नायिकाहरू प्रतिनिधिमूलक बन्न सक्ने देखिन्छन् । उदाहरणको लागि **आमा** नाटककी सहनशीलता, नायक नरेन्द्र, नायिका रानी, **कालो भन्डा**को नायक श्याम र श्यामा, त्यस्तै अन्य नाटकमा पनि पात्रहरूको चरित्र वर्गीय र प्रतिनिधिमूलक छ ।

३.५.५ रङ्गमञ्चीय शिल्प

नाटक र रङ्गमञ्चको सम्बन्ध नङ र मासुको भैं छ भन्ने कथन रामकुमार वर्माको छ । नाटकको सार्थक अस्तित्व म रङ्गमञ्चको सम्बन्धसँगै सम्बन्धित छ भन्ने सम्झन्छु । अभिनय नाटक रङ्गमञ्च विना निरर्थक छ । यिनका नाटकहरूमा बीचबीचमा पात्रहरूको भेषभूषा र परिवेश उल्लेख गर्नुले शास्त्रीको नेपाली नाट्य परम्पराको नयाँ रङ्गमञ्चीय शिल्प विधिलाई अङ्गालेका छन् । शास्त्रीको आफ्ना नाटकका दृश्यको प्रारम्भमा कोष्ठकमा पात्रहरूको भेषभूषा परिवेश र त्यहाँको वातावरणको स्पष्टसँग उल्लेख गरेर आफ्नो रङ्गमञ्चीय शिल्प प्रस्तुत गरेका छन् ।

३.५.६ गीतिलयात्मकता

शास्त्रीले गीतिनाटकहरू रचना गरेर उनीभित्र गीतको रचना गर्दै क्षमताको प्रदर्शन गरेका छन् । उनले आफ्नो प्रथम प्रकाशित नाटक **महाभारतको पञ्चामृत** नाटकको प्रारम्भमा नै चारवटी नायिकाहरूको बन्दनाबाट शुरू गरेका छन् । त्यसमा गोपबाबुको गाली नटेरी मख्खनको काम हेरी³² यसरी नै शास्त्रीले पहिलो पटक गीतिलयमा **रामवनवास** नाटक लेखन र प्रकाशन गरे ।

ए, प्यारी सीते धर्मकी गीते म जान्छु वनमा³³

³¹ केशवप्रसाद उपाध्याय, **साहित्य प्रकाश**, पाँचौ संस्करण (ललितपुर : साभा प्रकाशन, २०४९), पृष्ठ १०४-१०६ ।

³² नारायणदत्त शास्त्री, **महाभारतको पञ्चामृत**, (काठमाडौं : नरेन्द्र यन्त्रालय, २०१५), पृष्ठ १ ।

³³ नारायणदत्त शास्त्री, **राम वनवास**, (तनहुँ :लेखक स्वयम्, २०२१), पृष्ठ १

गीति नाटकको अर्को नमुना वि.सं. २०६४ मा प्रकाशित *राधाकृष्ण* गीति नाटक हो, यस नाटकमा उनले *राधाकृष्ण*को संवादहरू लयात्मक पाराले प्रस्तुत गरेका छन् ।

बाँसुरीको धून बस्या वरिपरि रे

*कृष्णजीको माया चोर्ने राधा प्यारी रे*³⁴

यी माथिका उनका रचनामा रहेका गीतिलयका केही उदाहरण हुन् ।

३.५.७ नवीनशैली र शिल्प

नेपाली नाट्यक्षेत्रमा एक दर्जनजति पुस्तककार कृतिहरू लिएर आएका शास्त्रीले विभिन्न विषयवस्तुका साथै आफ्ना कृतिहरूमा नवीनशैली शिल्प देखाएका छन् । *महाभारतको पञ्चामृत* नाटकमा चारवटी नायिकाको वन्दना गराएर सूत्रधारले दर्शकहरूलाई नाटक प्रारम्भ भएको जानकारी दिएको छ । उपस्थित सज्जनवृन्द ! आज तपाईंहरूसँग यो नम्रनिवेदन गर्दछु कि हामीले *महाभारत*को लक्ष्य लिएर यौटा सानु नाटक देखाउँदै छौं ।³⁵ यस्तै *नारी हत्या* लगायत अन्य नाटकहरूमा दृश्यको शुरूमा पात्रहरूको भेषभूषा र परिवेश वरिपरिको वातावरण र कुन समयमा संवाद भएको भनी जानकारी लिन प्रायजसोमा समयको उल्लेख गर्नु उनको नयाँ शैली हो । यस्तो विवरण उनका नाटकहरूमा पाइने भएकोले उनमा नयाँ शैली र शिल्प भएको पुष्टि हुन्छ ।

३.५.८ नारी समस्यामूलक

शास्त्रीले धार्मिक, पौराणिकका साथै सामाजिक विषयवस्तु लिएर नाटकहरू रचना गरेका छन् । सामाजिक विषयवस्तुमा उनले नारीका समस्याहरूलाई लिएर नाटकीय स्वरूप दिएका छन् । उनका त्यस्ता नाटकहरू *नारी हत्या*, *आमा* मुख्य हुन् । यी नाटकहरू आकार प्रकारका दृष्टिले गोपालप्रसाद रिमालको समान र यो प्रेम जस्तो रहेका छन् । *नारीहत्या* पूर्णतः नारी समस्यालाई केन्द्र बिन्दु बनाएर अगाडि बढेको छ । त्यस्तै यस नाटकको घटनाक्रम बढ्दै जाँदा आफ्नो हक अधिकार र स्वतन्त्र अस्तित्वका लागि नारीहरू सङ्गठित भै *जुरमुरा*एका छन् । *आमा* नाटकमा पनि नारीहरूको विषयमा केन्द्रित रहेर नाटक प्रारम्भ र अन्त्यसमेत भएको छ । *योगमाता* नाटकमा समेत मीराको स्वतन्त्र विचारलाई कुल्चने असफल प्रयासहरू भएकै छन् । यस्ता नारी सम्बन्धी घटना विवरणले नाटकीय स्वरूप दिएर नाटक लेखेका हुनाले उनलाई नारी समस्या मूलक नाटक प्रस्तुत गर्ने नाटककारका रूपमा पनि लिन सकिन्छ ।

³⁴ नारायणदत्त शास्त्री, *राधाकृष्ण*, (चितवन : प्रमिना प्रकाशन, २०६४) ।

³⁵ नारायणदत्त शास्त्री, *महाभारतको पञ्चामृत*, (काठमाडौं : नरेन्द्र यन्त्रालय, २००५), पृष्ठ १ ।

३.४.९ द्वन्द्वविधान

नाटकीय चरित्रहरूका बीचमा आ-आफ्नो उद्देश्य वा लक्ष्यको प्राप्तिका लागि सङ्घर्षलाई द्वन्द्व भनिन्छ।³⁶ शास्त्रीका नाटकहरू द्वन्द्व विधानमा सफल छन्। उनको पहिलो नाटकमा सत्य, कर्तव्य र धर्मको विजयका लागि मुख्य भूमिका युधिष्ठिर र उनका सहयोगीका रूपमा श्रीकृष्ण पाण्डवहरू, नारीहत्यामा नायिका सुशीला आफू मरेर पनि नारी सचेतता र निदाएका नारीहरू व्युँझाउने काम गरिन्। यसरी नै **आमा** नाटकमा नैतिक, चरित्रवान्, सहनशील भएर सहनसुशीलाले वर्गीय द्वन्द्वलाई घुँडा टेकाएकी छन्। **कालो झन्डा** नाटकमा नायक तत्कालीन सामाजिक र राजनैतिक परिवर्तनका लागि पागल बनेका छन्। यसमा यथास्थितिवादी र परिवर्तनकारी बीचको द्वन्द्व भएको छ। त्यस्तै **रामवनवास**मा आदर्शता र पतिव्रता धर्मकाले विजय हाँसिल गरेको छ। **पागल**मा सामाजिक विकृतिको उपज देखाएर वास्तविक विक्षिप्त मन मस्तिष्कको उपचार मनोवैज्ञानिक तवरबाट हुनु पर्ने तथ्यलाई प्रष्ट पारिएको छ। **योगमाता**मा योगसाधना र धर्मदर्शन जस्ता कुराहरू स्थापित भएको छ। **दाइजो** जस्ता नाटक नयाँ पुस्ताको विचारलाई प्रश्रय दिलाएर शास्त्री आफूलाई नाटकको द्वन्द्व पक्षलाई सफल रूपमा प्रस्तुत गर्ने स्रष्टाका रूपमा स्थापित भएका छन्।

३.५.१० स्थानीय परिवेश र ग्रामीण पात्रहरूको चयन

आधा शताब्दीको साहित्य यात्रामा आफ्ना मौलिक सामाजिक विषयवस्तुलाई लिएर लेखिएका नाट्यकृतिहरूमा शास्त्रीले स्थानीय स्तरका ग्रामीण पात्रहरूको चयन गरी सोही अनुसारको नामाकरण गरेका छन्। त्यस्तै नाटकको परिवेशहरू पश्चिम नेपालको तनहुँ, लम्जुङ, कास्कीलाई लिएका छन्। पौराणिक र धार्मिक नाटकहरूमा भने परिवेश मूलग्रन्थकै राखेर उनले नाटक रचना गरेका छन्। धर्मशाला, आयोध्या, चित्रकुट, हस्तिनापुर, विराटराजाको दरवार आदि ठाउँहरूको उल्लेख गरेका छन्। तर यी ठाउँहरूको स्थानगत रमणीय स्थानीय परिवेशलाई भने नाटककारले समेट्न सकेका छैनन्।

३.६ निष्कर्ष

शास्त्री आधा शताब्दी जति नेपाली साहित्यको नाट्य क्षेत्रमा लागेका छन्। यस समयावधिमा उनका कृति प्रकाशनको समयगत आधारमा चरणबद्ध र संख्यात्मक र विषयगत रूपमा अध्ययन र विश्लेषण भएको छ। यिनले लेखन र प्रकाशन गरेका एघारवटा नाटकहरूलाई केलाउँदा उनमा नवीन शैलीशिल्प, दुई पुस्ताबीच भएको द्वन्द्व विषयवस्तुहरू उत्पाद्य र सामान्य जस्ता

³⁶ केशवप्रसाद उपाध्याय, **साहित्य प्रकाश**, (ललितपुर : साझा प्रकाशन, २०४९), पृष्ठ ९२

चयन गरी नाटक तयार पारेका छन् । नारीहत्या वियोगान्त नाटक हो भने आमा संयोगान्त हो । त्यस्तै योगमाता, महाभारतको पञ्चामृत र रामवनवास जस्ता नाटकहरू धार्मिक विषयवस्तुमा लेखिएको दार्शनिक नाटक हुन् भन्ने धारणा लेखक स्वयम् कै पनि छ ।³⁷ आमा, कालोभन्डा, पागल, दाइजो जस्ता नाटकहरू सामाजिक विषयवस्तुका कृतिहरू हुन् । यिनको आमा नाटकमा सहनशीलाको सालिनताका कारण वर्गीय चरित्रले पराजित हुनु परेको र नाटक संयोगान्त बन्न पुगेको छ । पागल नाटक राजनैतिक, पारिवारिक र आन्तरिक मतभेदको कारणले जनमानसमा देखिएको विद्रोहको परिणति हो भने कालोभन्डा पनि राजनैतिक विसङ्गतिको उपज हो । उनीहरू सधैं यथास्थितिमा रहन चाहन्नु भन्ने भाव यसमा देखिएको छ । यस्तै दाइजोमा समाजमा रहेका पुराना पुस्ता र नवपुस्ताका बीच तथा वर्गीय द्वन्द्वलाई औल्याएका छन् । नयाँ वर्गभेद हुनु पर्छ भने नयाँ पुस्ता जो विकृतिलाई परिमार्जन गर्ने पक्षमा उभिएको छ, तिनैका विचारको विजय भएको छ ।

महाभारतको पञ्चामृतमा महाभारतको युद्धको विवरण, युधिष्ठिरबाट प्राप्त सत्य र न्यायको पक्षमा सदाचारी बन्नु पर्ने विचारको स्थापित भएको छ भने रामवनवास र राधाकृष्ण जस्ता नाटकले पूर्वीय धर्म र दर्शनको पक्षलाई निरन्तरता दिएर रामसीता, राधाकृष्णको महत्त्व र महान्तालाई जीवन्त राख्ने प्रयास भएको छ । यस्तै योगमातामा द्वन्द्व आध्यात्मिक चिन्तन नै मानवमुक्तिको मार्ग हो भन्ने विचारलाई उठाएको छ ।

यस्तै गहनतम् उद्देश्य, द्वन्द्व, शैली, कथानक, परिवेश जस्ता विषयहरूले नियाल्दा नारायणदत्त एक सफल नाटककार हुन् भन्ने कुरामा कुनै विवाद नै छैन । संख्यात्मक, गुणात्मक र दीर्घ समयवधि साहित्य सेवामा लिने नारायणदत्त शास्त्री एक कुशल नाट्य स्रष्टा हुन् । उनको नाट्यकारिताका बारेमा कपिल अज्ञातले भनेका छन् : शास्त्रीको सबभन्दा ठूलो विशेषता के भने उनले धेरै नै नाटकहरू लेखेका छन् र ती संख्यात्मक र गुणात्मक दुवै दृष्टिले उच्च छन् ।³⁸ भनी उनको प्रतिभा, सीप र जाँगरको बारेमा स्पष्ट पारेका छन् ।

³⁷ शोधनायक पूर्ववत् ।

³⁸ कपिल अज्ञात, प्रतिभा, सीप र जाँगरका विवेची : नारायणदत्त शास्त्री, स्रष्टाविम्ब : व्यक्तित्व र अरेख, (चितवन साहित्य परिषद्, २०६७), पृ. ८६ ।

परिच्छेद : चार

नारायणदत्त शास्त्रीका नाट्यकृतिहरूको अध्ययन र विश्लेषण

नारायणदत्त शास्त्रीले कविता कृतिका साथै नाट्यकृतिहरू पनि लेखेका छन् । ती नाटकहरूबाट यिनको नाटककार व्यक्तित्वको पहिचान र परिचय पाउन सकिन्छ । यिनका एघारवटा नाट्यकृतिमध्ये पहिलो नाट्यकृति **महाभारतको पञ्चामृत** हो । यस नाटकमा सम्पूर्ण *महाभारत*को सार खिचिएको छ । यसमा *महाभारत*को वृहत् काव्यवस्तुलाई सारभूत रूपमा समेट्ने प्रयास गरिएको छ । यिनको दोस्रो नाटक **नारीहत्या** हो । नाट्यकृतिको सङ्ख्यात्मक प्रस्तुतिको हिसाबले २०१५ र २०१६ को तुलनामा २०१७ साल बढी उर्वर देखिन्छ । यसै सालमा नै नरेन्द्र यन्त्रालय काठमाडौँबाट क्रमशः **कालो भन्डा** र **आमा** दुई नाट्यकृतिहरू प्रकाशित भएका छन् । २०१५ देखि २०१७ सम्मको तीन वर्षको अवधिमा कविता बाहेक **महाभारतको पञ्चामृत** लगायत **कालो भन्डा**, **आमा** र **नारीहत्या** समेत गरी चारवटा नाट्यकृतिहरूको प्रकाशन भएको देखिन्छ भने २०२१ सालमा गएर पशुपति प्रेस काठमाण्डौँबाट *रामवनवास* गीतिनाटकको प्रकाशन भएको पाइन्छ । २०२१ सालसम्ममा उपर्युक्त पाँचवटा नाट्यकृतिहरूको रचना र प्रकाशन भएको पाइएतापनि बाँकी दुईवटा **योगमाता** र **पागल** नाटकको प्रकाशन चाहिँ २०५६ मा आएर भएको देखिन्छ । प्रकाशनको दृष्टिकोणले शून्यकालका रूपमा ३४ वर्षे अवधिमा उनीबाट त्यस्तो कविताकृति तथा नाट्य कृतिको प्रकाशन नभए तापनि २०५६ मा आएर लगातार उक्त दुईवटा कृतिहरू लेखन गरी प्रकाशनमा आएको देखा भने उनमा नाट्यकृति सिर्जनाशक्ति विमुख नरहेको बुझिन्छ । २०५६ बाट उनले नाट्यकृतिका साथै अन्य कृतिहरू लेखन र प्रकाशन गर्ने कार्यलाई पूर्ववत्भै निरन्तरता दिन पुगेका छन् । २०६४ सालमा शास्त्रीले भगवान कृष्ण र राधाको भक्तिभावनाले भरिएको नारीका गीतिलयमा लेखन गरी प्रकाशन गराएका छन् ।

यी माथि उल्लेख गरिएका बाहेक शास्त्रीको लेखनमा जयतु संस्कृतमूले २०६२ मा **नेपाल माता** नाटक प्रकाशित गरायो । यसरी नै नारायणी कलामन्दिरले उनकै लेखनमा **उःको परिभाषा** एकाङ्की यसै वर्षमा प्रकाशित गर्‍यो । शास्त्रीको अर्को कृति **दाइजो एकाङ्की** (२०६३) आएको छ । यो एकाङ्की चितवन महोत्सवको उपलक्ष्यमा नारायणगढ उद्योग वाणिज्य महासंघले आफ्नो स्मारिकाको पृष्ठ १६५-१६७ सम्ममा संलग्न भई प्रकाशित भएको छ ।

शास्त्रीले २०१० सालमा **स्वस्थानी** नाटक लेखन गरी स्थानीय रूपमा यो नाटक मञ्चित भएको थियो तापनि प्रकाशित भने हुन सकेन, त्यसैले उनको नाट्य क्षेत्रमा आधिकारिक प्रवेश **महाभारतको पञ्चामृत** २०१५ बाट भएको पाइन्छ । २०१५ देखि २०६४ सम्ममा उनका एघारवटा नाटक नाटिका प्रकाशित भएका छन् । प्रारम्भमा २०१५ देखि २०२१ सम्म निरन्तर उनका नाट्यकृतिहरू लेखन र प्रकाशित भएका छन् । बीचको अवधि प्रायः शून्य नै रहेको देखिन्छ । पुनः २०५६ बाट उनीभित्रको सिर्जनशक्ति सलबलायो र २०६४ सम्ममा झण्डै ६ वटा नाटकहरू लेखेका र प्रकाशन गराएका पाइन्छन् । यस अध्यायमा शास्त्रीका यिनै एघारवटा नाटकहरूको अध्ययन र विश्लेषण तलका शीर्षकमा रहेर गरिन्छ, तर **नेपाल माता** नाटक भने संस्कृत भाषामा लेखिएको हुनाले त्यसको भने सामान्य परिचय मात्र दिइएको छ । शास्त्रीका नाटकहरूको अध्ययन र विश्लेषणका शीर्षकहरू तल लेखिएका छन् :

- क) लेखन, मञ्चन र प्रकाशन
- ख) शीर्षक विधान
- ग) दृश्य विधान
- घ) कथावस्तु र वस्तु विन्यास
- ङ) चरित्र चित्रण
- च) संवाद योजना
- छ) पर्यावरण र परिवेश
- ज) अभिनेयता
- झ) शैली-शिल्प
- ञ) जीवनदर्शन र उद्देश्य
- ट) द्वन्द्व विधान
- ठ) निष्कर्ष

यिनै नाट्यमहत्त्वलाई आधार मानेर शास्त्रीका नाट्यकृतिहरूको अध्ययन र विश्लेषण गर्ने उद्देश्य यहाँ राखिएको छ ।

४.१ नारायणदत्त शास्त्रीको महाभारतको पञ्चामृत (२०१५) नाटकको अध्ययन र विश्लेषण

नाटककार *नारायणदत्त शास्त्री*ले नेपाली साहित्यमा नाटक, कविता, यात्रा संस्मरण जस्ता कृतिहरू लिएर नेपाली साहित्यमा पदचाप गरेका हुन् । नेपाली नाटकको सन्दर्भमा उनले वि.सं. २०१० सालमा **स्वस्थानी** नामक अप्रकाशित नाटक लेखन गरेको र यो मञ्चित समेत भएको

कुरा उनी बताउँछन् ।¹ जागिरकै अवस्थामा रहेका बेला यिनले महाभारतको पञ्चामृत प्रकाशनमा निकै मिहिनेत गर्नु परेको खुलासा गरेका छन् । एकातिर अर्थभाव अर्कोतर्फ प्रकाशनमा सर्वसुलभ नभएको कारणले गर्दा यिनीले यो कृति प्रकाशन अविस्मरणीय रहेको बताएका छन् । विश्वको महान् काव्य महाभारतलाई संक्षेपीकरण गरिएको यो कृतिको समीक्षा गरी नाट्य सम्राट बालकृष्ण र जनकवि केशरी धर्मराज थापाले भूमिका खण्ड लेखिनुले यसको उचाइ बढेको छ । नाटककार शास्त्रीको पहिलो प्रकाशित कृति भए पनि यो वृहत् आकारको छ । यस नाटकको अध्ययन र विश्लेषण तल लेखिएको शीर्षकमा रहेर गरिएको छ ।

४.१.१ लेखन, मञ्चन र प्रकाशन

महाभारतको पञ्चामृत (२०१५) कृति नाटककार नारायणदत्त शास्त्रीका प्रकाशित एघारवटा नाट्यकृतिहरू मध्येको जेठो र आकार प्रकारका दृष्टिले पनि गहनतम् कृति हो । २०१५ सालमा नरेन्द्र यन्त्रालय काठमाडौँबाट प्रथम पटक प्रकाशित यस कृतिमा महाभारतको मूल ग्रन्थको समष्टिभावलाई नाटकीय शैलीमा संक्षेपीकरण गरिएको छ । जनकवि केशरी धर्मराज थापाले यस नाटकलाई- कृष्ण भगवान धर्म र न्यायको पक्षपाती बनेर पाण्डव उपर धूर खावी छली कपटी कौरव वंशको विनाश गर्ने अर्जुनको सारथी बनेको लीलाको यहाँ नौनी निकालिएको छ । न्याय र धर्मका निमित्त पाण्डवले विराट राजाकहाँ एक वर्ष गुप्तवास र १२ वर्ष वनवास बस्दाको गुप्त जीवनको रहस्य यो पुस्तकबाट छिट्टै नै अध्ययन हुनेछ ।² भनी विश्लेषण गरेका छन् ।

सम्पूर्ण महाभारतको सार खिचिएको यो कृति महाभारतरूपी विशाल शास्त्र सागरबाट छानीछानी पञ्चामृतको सानो कलश नै हो भन्ने अनुभूति हुन्छ । यस नाटकमा पाण्डवहरू र कौरवको भगडाको बीज कहाँबाट भयो ? कसरी कौरवहरूले पाण्डवहरूलाई वनवास जान बाध्य बनाए ? पाण्डवहरूप्रति सहानुभूति राखेको संख्या के कति थियो भन्ने कुरा यस नाट्यकृतिमा प्रष्टसँग उल्लेख छ । पाण्डवहरूले वनवास कसरी पूरा गरे ? पुनः उनीहरूले कसरी राज्य प्राप्ति गरे भन्ने कुरा पनि यसमा सहजरूपमा प्रष्टिएको छ । महाभारतको युद्ध समाप्ति पश्चात् भूलोकबाट पाण्डवहरू स्वर्गलोक प्रस्थान गरेको विवरणसमेत यस नाटकमा आएको छ । यी आदि कारणले यो नाट्य कृतिको महत्त्व र मूल्य उच्च कोटिको छ भन्ने देखिन्छ ।

¹ शोध नायकबाट प्राप्त जानकारी ।

² धर्मराज थापा, मेरो शीर्षकमा, महाभारतको पञ्चामृत, ले. नारायणदत्त शास्त्री, (काठमाडौँ : नरेन्द्र यन्त्रालय, २०१५), पृ. भूमिका खण्ड ।

४.१.२ शीर्षकविधान

महाभारत पूर्वीय लौकिक संस्कृत साहित्यको दोस्रो ऐतिहासिक महाकाव्य हो । पूर्वीय उज्ज्वल ज्ञान परम्पराको अमर स्मारकका रूपमा महाभारतको महत्त्व छ । व्यासद्वारा रचित यो महान् कृति वृहत् ज्ञानराशी भएको हुनाले आर्ष ग्रन्थ हो, इतिहास पुराण हो, वृहत् महाकाव्य हो र धर्मग्रन्थ पनि हो । वैदिक र लौकिक युगको सन्धिकालको रचनाका रूपमा महाभारतलाई लिइन्छ । यो महान् काव्यलाई शास्त्रीले मन्थन गरेर महाभारतको पञ्चामृत नाटक रचना गरेका छन् ।

जसरी दूध, दही, घ्यू, चिनी र मह आदि पाँच अमृतको मिश्रणलाई पञ्चामृत भन्ने गरिन्छ, र त्यसको सेवनले अकाल मृत्युहरण हुने जनविश्वास छ । ठीक त्यस्तै यस नाटकको नाम पनि महाभारतको पञ्चामृत राखिएकोले पनि यो पञ्चामृत जस्तै दुर्लभ, सूक्ष्म र साङ्केतिक तरिकाले महाभारत मूल ग्रन्थको सार खिचिएको मूल्यवान् पञ्चामृततुल्य बन्न सकोस् भन्ने लेखकीय चिन्ता भल्कने यस कृतिको शीर्षक सार्थक छ । शास्त्रीले वृहत् काव्यलाई सरल सहज शैलीमा प्रस्तुत गरेर पाण्डव र कौरव बीचको युद्धलाई जनमानसले बुझ्न सकून् भन्ने धारणाले धार्मिक काव्य महाभारतलाई मञ्चन गरी सार निकालेको हुनाले यसको शीर्षक उपयुक्त देखिन्छ ।

४.१.३ दृश्यविधान

नारायणदत्त शास्त्रीको पहिलो सौगातको रूपमा महाभारतको पञ्चामृत नाटक भएको कुरा माथि उल्लेख गरिएको छ । उनका प्रकाशित नाट्यकृतिहरूमध्ये यो नाटक वृहत् आकारको छ । यस नाटकमा जम्मा आठवटा अङ्क रहेका छन् । ती मध्ये पहिलो अङ्कमा सातवटा दृश्यहरू छन् । यसको संरचना पृष्ठ १ देखि १७ पृष्ठसम्ममा रहेको छ । यसमा पाण्डवहरूले कौरवहरूको खबर बुझ्न प्रभाकरलाई राखेका छन् । पाण्डवहरूको सभामा दुर्योधनको प्रवेशले ऊ आफूलाई अपमान भएको ठानी त्यसको प्रतिशोध लिन चाहेको छ । उसको अभीष्ट पूरा गराउन दुर्योधनकै मामा शकुनिले विभिन्न प्रपञ्च अपनाएको छ । कपटी पासा खेलाएर पाण्डवहरूको सर्वनाश गराउन ऊ लागेको छ र शकुनिकै सल्लाहले दुर्योधनले कपटी पासा खेलाई पाण्डवहरूको श्रीसम्पत्ति स्वाहा मात्र बनाएन कि तिनलाई बाह्र वर्ष वनबास र एक वर्ष गुप्तवासको सजायसमेत भोग्न बाध्य पारिएको प्रसङ्ग छ । यस अङ्कको पाँचौं छैटौं दृश्यमा जुवा हारेपछि पाण्डवहरू घृतराष्ट्र र गान्धारीसँग विदा मागी वनवासको लागि प्रस्थान गरेका छन् । यसपछि पाण्डवहरूको कुटीमा कृष्ण गई हस्तिनापुरको खबर बताएका छन् । यसरी नै सातौं दृश्यमा पाण्डवहरू गुप्तवासको लागि विराट राजाकहाँ जाने निर्णय गरेको दृश्य छ ।

पृष्ठ १८ बाट शुरू भै ३४ सम्म द्वितीयाङ्क रहेको छ । यस अङ्कमा जम्मा ६ वटा दृश्यहरू छन् । पहिलो दृश्यमा पाण्डवहरू कसरी बने ? पाण्डवहरू कसकसका पुत्र हुन् ? भन्ने कुरासमेत यस दृश्यमा देखाइएको छ । विराट राजाकहाँ रहेका नोकरहरू एकाएक हराएको हुनाले पाण्डवहरू नोकरको रूपमा छद्मभेषी बनी त्यहाँ बसेको दृश्य यस अङ्कमा छ । यसै अङ्कको तृतीय दृश्यमा विराट राजाका मन्त्रीले द्रौपदीप्रति कुदृष्टि राखेको हुनाले भीमसेनबाट उसको हत्या भएको छ । छैटौँ दृश्यमा द्रौपदीले स्वयम् आफूलाई पतिव्रता धर्मकी संरक्षिका भएको बताएकी छन् ।

यस महाभारतको पञ्चामृत नाटकको तृतीयाङ्क पृष्ठ ३४ देखि ४६ सम्ममा रहेको छ । यस अङ्कमा एकदेखि सातसम्म दृश्य रहेका छन् । यस अङ्कमा कौरवहरूले गुप्तवासमा रहेका पाण्डवहरूको खोजतलास गरेका छन् । त्यस्तै विराटराजाको राज्यमा हमला गर्न सुशर्माले कौरवहरूसँग सहयोग मागेको दृश्य यस अङ्कमा छ । पाण्डवहरू विराटराजाको राज्य बचाउन कौरवहरूसँग युद्ध गरेका छन् । युद्धमा सम्पूर्ण पाण्डवहरू विभिन्न रूपधारण गरी नोकरको रूपमा गुप्तवास बसेको दृश्य यस अङ्कमा छ । पाण्डवहरूले कौरवसँग लडेर विजय हासिल गरेका छन् । युद्धमा विराट राजाका उत्तराधिकारी उत्तर राजकुमार पनि सामेल भएको दृश्य रहेको छ । यस्तै चतुर्थाङ्क पृष्ठ ४७ देखि ६१ सम्म रहेको छ । यस अङ्कमा जम्मा ४ वटा दृश्यमात्र छन् । पहिलो दृश्यमा विराटराजाकी पत्नी सुदेष्णा युद्धको खबर नपाएकोमा चिन्तित छन् । राजकुमार उत्तर युद्ध विजय गरी फर्केको दृश्य यसमा देखाइएको छ । यसरी नै यस अङ्कमा विराट राजाको दरवारमा पाण्डवहरूले युद्धको समीक्षा पनि गरेका छन् । यसै अङ्कको तेस्रो दृश्यमा विराट राजाको दम्भलाई निस्तेज गर्ने अभिप्रायले उसको राजसिंहासनमा युधिष्ठिरलाई विराजमान गराएको दृश्य यस अङ्कमा छ । यसै अङ्कमा दुर्योधनलाई सम्झाएर पाण्डवहरूलाई कुनै एक गाउँ दिएर सम्झौता गराउने विचार भगवान् कृष्णको छ तर कृष्णको त्यो योजना सफल हुन नसकेको र उनीहरूबीच भगडा भएको दृश्य पनि यहाँ समावेश गरिएको छ ।

पाँचौँ अङ्क पृष्ठ ६२ देखि ६५ सम्म जम्मा दुईवटा दृश्यमात्र रहेको छ । यस नाटकका आठ अङ्क मध्ये यो अङ्क सबभन्दा सानो अङ्क हो । यसमा पाण्डवहरूलाई कृष्णले नीति र धर्मको बारेमा ज्ञान दिएका छन् । क्षेत्रीय धर्म र कर्ममा को-को सन्देशका बारेमा उनले जसलाई जानकारी गराएका छन् यसै अङ्कको पृष्ठ ६५ मा कुन्तिले कृष्णलाई भनेकी छन् “पाण्डव

जस्ता वीरले लुकेर बस्नु कति सुहाएन । यो क्षेत्रीयको लक्षण होइन बाबु ³ यसरी नै छैटौं अङ्कमा चारवटा दृश्य रहेको छ । यस अङ्कका दृश्यहरूमा कौरवसँग युद्ध गर्ने विषयमा पाण्डवहरूका बीचमा मतभेद आएको छ । यसैगरी यस अङ्कको पृष्ठ ७४ मा अर्जुनले युद्ध गर्ने विचार यसरी दिएका छन् : ब्राह्मणले वेद जान्दैन, क्षेत्रीले लडाई र पुरुषार्थ गर्न डराउँछ, वैश्यले व्यापार, शुद्रले सेवा गर्दैन भने के धर्म रह्यो र ⁴ भनी नकुलको लडाई नलड्ने विचारलाई खण्डन गरेका छन् । यस अङ्कको अन्तिम दृश्यमा युद्धको लागि हिडेका पाण्डवहरूको यशोगान गाइएको छ । सप्ताङ्कमा पनि चारवटा मात्र दृश्य छन् । यी दृश्यहरू पृष्ठ ८० देखि ८९ सम्ममा रहेका छन् । यस अङ्कको प्रारम्भमा महाभारतका हस्तीहरू भीष्म, कर्ण, द्रोणहरूले दुर्योधनलाई सल्लाह दिने र युद्ध रोक्न असफल प्रयास गरेका छन् । अन्तिममा कौरव र पाण्डवबीचमा युद्ध भएको दृश्य देखाइएको छ । यस नाटकको अन्तिम अङ्क अष्टाङ्क हो । यस अङ्कमा १३ वटा दृश्यहरू छन् । प्रथम दृश्यमा अर्जुनलाई कृष्णले युद्धमा लाग्न सल्लाह दिएका छन् । कुरुक्षेत्रमा महाभारतको युद्ध भएको छ । यस युद्धमा न्यायका पक्षपाती पाण्डवहरूले विजय हासिल गर्दै गएका छन् । दुर्योधनले हार स्वीकारेको दृश्य छ । नाटक समापन भएको छ । यसरी माथि उल्लेख गरेअनुसारका आठवटा अङ्क र जम्मा ४७ वटा दृश्यमा यस नाटकको संरचना भएको छ ।

४.१.४ कथावस्तु र वस्तुविन्यास

पूर्वीय नाट्यसिद्धान्तमा आधारित यस नाटकमा समस्त महाभारतको सार खिच्ने प्रयास गरिएको छ । नाटककार नारायणदत्त शास्त्रीले यस नाटकको विषयवस्तु महाभारतबाट लिएका छन् । पूर्वीय परम्पराको महान् काव्यबाट विषयवस्तु लिइएको हुनाले धार्मिक दृष्टिकोणले पनि यो कृति महान् नै मान्नु पर्छ । शास्त्रीले यस नाटकको आरम्भ यी चारवटी नायिकाले कृष्णको बन्दना गरी गरेका छन् । यसपछि सूत्रधारले महाभारतका रचयिता वेदव्यास प्रति कृतज्ञता ज्ञापन गरेको छ । यस नाटकको विषयवस्तुका बारेमा भनिएको छ : यो एउटा धार्मिक आधारमा लेखिएको छ । तपाईंहरूलाई खेलको रूपमा आनन्दका साथ महाभारतको याद दिलाउने छौं । शान्त हुनु होला ⁵ भनी उल्लेख गरेका छन् । यो नाटक सन्तनुवंशका धृतराष्ट्र र पाण्डुका छोराहरू कौरव र पाण्डवकाबीच अंशवण्डाको विषयलाई लिएर सङ्घर्ष गरी लडाइ गरिएको विषयसँग सम्बद्ध छ ।

³ नारायणदत्त शास्त्री, महाभारतको पञ्चामृत, (काठमाडौं : नरेन्द्र यन्त्रालय, २०१५), पृ. ६५ ।

⁴ पूर्ववत्, पृष्ठ ७४ ।

⁵ पूर्ववत्, पृष्ठ १ ।

धृतराष्ट्रको छोरा दुर्योधन जेठाको छोरो भएकोले आफ्नो सत्ता पूरै दावी गर्छ भने अन्धा धृतराष्ट्रका भाइ राजा पाण्डुका छोरा पाण्डवहरू राजाको छोरो नै हुन्छ भन्ने कुरामा अडिग रही राज्यसत्ताको दावी गरेका छन् ।

पाण्डवहरूको दरवारमा दुर्योधन पुग्दा त्यहाँ ऊ राम्रोसँग हिँड्न जानेन । त्यस्तो अवस्थादेखि द्रौपदीले अपमान गरी हाँसेपछि दुर्योधनमा प्रतिशोध जागेको छ । ऊ मामा शकुनिको सल्लाहअनुसार कपटी पासा बनाई खेलाउँछ, पाण्डवहरूको श्रीसम्पत्ति सहित बाह्रवर्ष वनवास र एकवर्ष अज्ञातवासको बाजी हराएर दुर्योधनले पाण्डवलाई सजाय भोग्न बाध्य बनाउँछ । यसपछि पाण्डवहरू वनमा आफ्नो दिनचर्यामा खासै कुनै परिवर्तन नगरी बाह्रवर्षसम्म वनमा बसेका छन् । गुप्तवासमा पाण्डवहरू भेष बदलेर विराट राजाकहाँ नोकर बनी प्रवेश गरेका छन् । त्यहाँ उनीहरू पाण्डवहरूका विभिन्न कामको जिम्मा लिएका नोकरहरू भएर काम गरेको बताएका छन् । यस्तैमा कौरव विराटको राज्यमा हमला गर्दछ । त्यसको प्रतिकार पाण्डवहरूले गरेको हुनाले कौरवहरूले नराम्रो हारको सामना गर्नुपर्थ्यो । यसपछि पाण्डवहरूको एक वर्षको गुप्तवास पनि समाप्त हुन्छ । विराटराजाको अहमलाई तोड्न विराटको सिंहासनमा युधिष्ठिरलाई विराजमान गराइएको छ । यो घटना विराटलाई असह्य भएपनि पाण्डवहरूको यथार्थतालाई बुझेपछि उसले राज्य नै पाण्डवहरूलाई सुम्पिएको कथावस्तु छ ।

भगवान् कृष्णले कौरव र पाण्डवहरूका बीचको झगडालाई निमित्त्यान्न पार्न चाहेका छन् । यसका लागि उनले दुर्योधनलाई सम्झाएका छन् । दुर्योधनलाई यो कुरा स्वीकार्य हुँदैन । कर्ण, द्रोण, भीष्म, विदुर आदि तत्कालीन अवस्थाका प्रवृद्ध व्यक्तिहरू न्यायको पक्षमा लागेका थिए तापनि उनीहरूले दुर्योधनको प्रतिवाद गर्न सकेका छैनन् । युद्ध भई छाडेको छ । कौरव र हस्तिनापुरका हस्तीहरूको अवसान भएको छ । अन्तिममा युधिष्ठिर सत्यवादी कर्तव्यपरायण भएको कारणले जिउँदै स्वर्ग प्रस्थान गरेका छन् । अन्य भाइहरू विधिको विधानअनुसार स्वर्ग पुगेका छन् ।

यसरी नाटकको विषयवस्तु सकिएको छ । यस महाभारतको पञ्चामृत नाटकको विषयवस्तु महाभारतबाट लिएको हुनाले नाटककार बालकृष्ण समले नाटकको विषयवस्तुको समीक्षा गर्दै शीर्षक नदिइकन भनेका छन् : पाठ्यपुस्तकको रूपमा यो रह्यो भने नाटकीय भाँकी हृदयमा

राखी महाभारतको कथा समग्र सम्झनालाई सहायता मिल्छ भन्ने मलाई लाग्दछ ।⁶ भनी विषयवस्तुको गहनतालाई सङ्केत गरेका छन् । महाभारत जस्तो विराट पर्वबाट यसको विषयवस्तु चयन गर्नु र त्यसलाई गद्यात्मक संरचनामा ढाल्नु नाटककार शास्त्रीको विशिष्ट प्रतिभा मान्नु पर्छ ।

४.१.५ चरित्रचित्रण

महाभारतको पञ्चामृत नाटकमा नाटककार नारायणदत्त शास्त्रीले पौराणिक तथा केही काल्पनिक पात्रहरू समेत चयन गरेका छन् । यसमा महाभारतका नायकहरू पाण्डव र खलनायक कौरव सन्तती र तिनको समर्थन र विरोधमा लाग्ने व्यक्ति र समूह छन् । तिनीहरू केही धर्म र परम्पराको मर्यादालाई निरन्तरता दिने पक्षमा छन् भने केही क्षणिक फाइदा लिन कल, भृगडा युद्धका पक्षपाती भएका चरित्र यस नाटकमा उपस्थित छन् । त्यस्तै भगवान् कृष्ण न्यायको विजय गराउन हरपल प्रयत्नशील चरित्र भएका व्यक्ति हुन् ।

यस नाटकमा रहेका पात्रहरूको सबल दुर्बल पक्षहरू यसप्रकार छन् :

४.१.५.१ युधिष्ठिर

यस महाभारत पञ्चामृत नाटकको केन्द्रीय पात्र युधिष्ठिर हुन् । युधिष्ठिर सत्यका प्रयाय हुन् । नाटकमा युधिष्ठिर पाण्डवहरूको श्रेष्ठ व्यक्ति हुन् । धृतराष्ट्रका छोराहरू कौरवहरू अहंकारी र स्वार्थी छन् भन्ने कुरा बुझ्दाबुझ्दै पनि उनी तिनीहरूसँग पासा खेल खेलेर वनवास र अज्ञातवासको सजायको भागीदारी बनेका छन् । पाण्डवहरू जङ्गलमा धेरै कष्टकर जीवन विताउँदा पनि उनी धैर्य रहन भाइहरूलाई आदेश दिएका छन् । कौरवहरूबाट त्यत्रो ठूलो षड्यन्त्रको खेल भएको अवस्थामा पनि उनी विचलित हुँदैनन् । उनको धैर्यता र कौरवप्रति कम रिस भएको देखेर पत्नी द्रौपदीले पाँचौं अङ्कको दृश्यको पृष्ठ ६९ मा भनेकी छन् : *किन हुने पराक्रम र पुरुषार्थ नभएर तपाईंका दाजुले क्षेत्रीय कुलमा जन्म लिनु व्यर्थ छ* ।⁷ भनी उनको गान्धीवादिता माथि टिप्पणी गरेकी छिन् । भगवान् कृष्णका पनि दाजु युधिष्ठिर एक आदर्शवादी चरित्रका व्यक्ति हुन् । उनको आदर्शवादलाई सबैले सम्मान गरेका छन् । गुप्तवासको क्रममा उनीहरू विराटराजाको घरमा रहेका छन् । कौरव र विराटको युद्ध सकिए पश्चात् त्यहाँ फर्किएर उसको राजसिंहासनमा विराजमान हुनु उनमा रहेको कमजोरी हो । नोकरको रूपमा काम

⁶ बालकृष्ण सम, महाभारतको पञ्चामृत, अनुलिखित शीर्षक, (ले. नारायणदत्त शास्त्री) (काठमाडौं : नरेन्द्र यन्त्रालय, २०१५), पृ. भूमिका खण्ड ।

⁷ नारायणदत्त शास्त्री, महाभारतको पञ्चामृत, (काठमाडौं : नरेन्द्र यन्त्रालय २०१५) पृष्ठ ६९ ।

गरिरहेका पाण्डवहरू युद्ध जितेपछि राजसिंहासनमा बस्ने कामना उनमा बढ्दै गएको अहङ्कारी भावना हो । युधिष्ठिरकै सत्यवादी र सालिनताले युद्ध जितेका छन् । उनका भाइहरू उनको आशालाई शिरोधार्य गरेका छन् । आफन्त, सज्जनवृन्दले सहानुभूति राखेका छन् । जिउँदै स्वर्ग जाने अवसर उनलाई प्राप्त भएको छ । यस भागमा युधिष्ठिरमा यस्तै चरित्र र विचारहरू रहेका छन् ।

४.१.५.२ दुर्योधन

यस नाटकको अर्को पात्र दुर्योधन खलनायकका रूपमा उपस्थित छ । महाभारतको दुर्योधनको जस्तै कार्यशैली यसमा भेटिन्छ । अहम् घमण्ड र इर्ष्या जस्ता खराब विचार उसमा रहेको छ । धृतराष्ट्रको छोरा दुर्योधन जेठाको छोरो नै राजा हुन्छ भनेर राज्यसत्ताको दावी गर्दछन् । यथार्थमा धृतराष्ट्र अन्धा भएर नै पाण्डुले राजा हुन पाएका हुन् । बाबु अन्धो भए पनि ऊ अन्धो थिएन त्यसैले उसले राज्यसत्ताको दावी गरेको छ । यो न्यायसङ्गत नै देखिन्छ । आपसी समझदारीबाट राज्य नपाएपछि उसले युद्ध गरेर भएपनि राज्य आफ्नो हातमा लिने प्रयत्न गरेको छ । द्रौपदीको चीरकाण्डबाट दुर्योधन आगो बनेको छ । यसैको रिस साधन उसले जुवाकाण्ड मञ्चाएको छ । जुवाकाण्ड मञ्चाएर आफ्नो विनासको बाटो रोजेको छ । दुर्योधनको अगाडि महाभारतका अन्यपात्रहरू नाजवाफ बनेका छन् । ऊ सामदामदण्डभेद जुनसुकै नीति अपनाएर भए पनि राज्य आफ्नो हातमा लिने पक्षमा छ । ऊ महाभारतको भगडाको बीज रोप्ने व्यक्ति बनेको छ । कुनै पनि कुरालाई ऊ सम्झौता गर्न चाहन्न । उसलाई यस्तो खराब बनाउने वातावरण उसकै मामा शकुनिबाट प्राप्त भएको छ । मनगढन्ते कुराहरू रचेर दुर्योधनलाई लडाईंमा होम्याउने काम शकुनिले गरेको छ तर दुर्योधनले त्यस्ता कुराहरूलाई बुझ्न सकेन । अन्तिममा आफ्नै अन्त्यलाई स्वीकारेको छ । भगवान कृष्णको प्रयासलाई दुर्योधनले निरर्थक बनाइदिएको छ । अतः दुर्योधन एक आपसमा सद्भाव नभएको व्यक्तिको रूपमा चिनिएको छ ।

४.१.५.३ अन्य पात्रहरू

यस नाटकमा पौराणिक पात्रहरू आएका छन् । ती पाण्डवहरूका अन्य चार भाइ, कौरव, द्रौपदी, कृष्ण, द्रोण, कर्ण, विदुर, शकुनि, भीष्मपितामह, दुशासन, इन्द्र, कुन्ती, सुदेष्णा, गान्धारी आदि सहायक पात्रहरूले नाटकको कथावस्तु र घटनाक्रमलाई अगाडि बढाएका छन् । भगवान्

श्रीकृष्णले युद्ध नहोस् भनेर कौरवहरूलाई सम्झाउने काम गरेका थिए तर कौरवहरूलाई ती कुरा ग्राह्य भएको देखिदै छ । युद्ध हुने नै भएपछि कृष्ण फेरि पाण्डवको पक्षमा लागेका छन् । अर्जुनले धनुवाण विसाउन खोज्दा उनले क्षेत्रीयको कुलवाट धर्म, न्यायको रक्षा हुनुपर्ने भनी सम्झाई युद्धमा लाग्नुपर्ने बताएका छन् । त्यसैगरी दरवारका विद्वान्हरू द्रोण, भीष्मपितामह, कर्ण, विदुर जस्ता व्यक्तिहरू नुनको सोभोमा लागेका छन् । उनको विद्वता ओभेलमा परेको छ । त्यसैगरी द्रौपदी गान्धारी, कुन्ती, सुदेष्णा जस्ता स्त्रीपात्रहरू यस नाटकमा उपस्थित छन् । नायिकाको खडेरी परेको यस नाटकमा स्त्रीहरू सहायक पात्रको रूपमा आएका छन् । यस पौराणिक तथा धार्मिक नाटकमा माथि उल्लेख गरेका पात्रहरू बाहेक अन्य गौण, सहायक, मूक नेपथ्य जस्ता पात्रहरू पनि छन् । तिनीहरू घटनाक्रमअनुसार आ-आफ्नो भूमिकामा उभिएका छन् ।

४.१.६ संवादयोजना

महाभारतको पञ्चामृत नाटकको संवाद युधिष्ठिर, कृष्ण, कौरव, पाण्डवका दाजुभाइ, द्रोण, कर्ण, धृतराष्ट्र, पाण्डु गान्धारी आदि पात्रहरूबीचको कुराकानी नै मुख्य रूपमा रहेको छ । अङ्क एकमा दृश्यहरूमा प्रारम्भमा पाण्डव र प्रभाकरबीच कौरवहरूको दरवारमा भएको गतिविधिबारे कुराकानी भएको छ । त्यसपछि भीष्म, विदुर, शकुनि, धृतराष्ट्र र दुर्योधनका बीचमा पाण्डवहरूलाई कपटी जुवा खेलाएर तेजोवध गर्ने योजना बनाइएको छ । जुवा हारेपछि धृतराष्ट्र र युधिष्ठिर बीचमा वनवास जाने बारेमा संवाद भएको छ । यसपछि पाण्डवहरूले वनवासमा आफ्नो विगतको कामको मूल्याङ्कन गरेका छन् । दोस्रो अङ्कको प्रारम्भमा व्यास र शुकको संवाद छ । यसमा शुकले व्याससँग पाण्डवहरू कसरी जन्मे भन्ने बारेमा कुराकानी गरेका छन् । यसपछि विराट राजाको दरवारमा पाण्डवहरूलाई नोकरमा राख्ने बारेमा छलफल भएको छ र पाण्डवहरू पनि पाण्डवहरूकै नोकर हौं भन्दै गुप्तवास बस्ने भनी आपसमा संवाद गरेका छन् । यसरी यसै अङ्कमा विराट राजाकी पत्नी र द्रौपदीबीच पतिव्रता धर्मको बारेमा चर्चा भएको छ ।

यस महाभारतको पञ्चामृत नाटकको तेस्रो अङ्कको प्रारम्भमा दुर्योधनको दरवारमा गुप्तवास बसेका पाण्डवहरूको खोजी गरेका छन् । यसमा दुर्योधन, मणिचूर, कर्ण, विदुर, भीष्म पाण्डवहरूको बारेमा विभिन्न शङ्का उपशङ्का गरेका छन् । अर्कोतर्फ सुशर्माले दुर्योधनसँग सहयोग मागेर विराट राजासँग युद्ध गर्ने विषयमा छलफल गरेका छन् भने चौथो अङ्कको पहिलो दृश्यमा विराटराजाकी पत्नी, छोरी उत्तरा, द्रौपदीको वाताचित भएको छ ।

उनीहरूबीचमा युद्धको हालखबर आइनपुग्दा चिन्तित अवस्थामा छन् । दोस्रो दृश्यमा पाण्डवहरूको गुप्तवास पूरा भएको र उनीहरू विराट राजाका सामु आफ्नो वास्तविकता खुलासा गर्ने विषयमा छलफल गरेका छन् । तेस्रो दृश्यमा त्यस्तो संवाद भेटिँदैन भने चौथो दृश्यमा युधिष्ठिर, कृष्ण, विराट राजा कौरवहरूसँग युद्धको तयारी गर्ने विषयमा छलफल गरेका छन् ।

यस नाटकको पाँचौं अङ्क छोटो छ । यसमा अङ्कमा दुईवटामात्र दृश्य रहेका छन् । पहिलो दृश्यमा दुर्योधनलाई सम्झाउने प्रयास भएको छ । तर ऊ अरू कसैको कुरा सुन्ने पक्षमा छैन । दोस्रो दृश्यमा कुन्ती र भगवान् कृष्णबीच पाण्डव र कौरवलाई मिलाउने विषयमा कुराकानी भएको छ । छैठौं अङ्कमा जम्मा ४ वटा दृश्यहरू छन् । पहिलो दृश्यमा भीम र सहदेवले युद्धका बारेमा कुराकानी गरेका छन् । दोस्रो दृश्यमा भीम, द्रौपदी, सहदेवले कुराकानी गरेका छन् । द्रौपदीले छैठौं अङ्कको तेस्रो दृश्यको पृष्ठ ७३ मा महाराज मर्न लागेको सिनो घिसार्ने क्षेत्रीयको लक्षण होइन । वनमा हेर्नुहोस् सिंहले पनि दुवलो मर्न लागेको जन्तुलाई खाँदैन पशुमा जति पनि हजुरको हिम्मत छैन^८ भनी न्यायको पक्षमा लाग्नुपर्छ भन्ने धारणा व्यक्त गरेकी छिन् । यस्तै गरी चौथो दृश्यमा पाण्डवहरू युद्धको तयारीमा लागेका छन् । किशोरी ललिता र कमलाले पाण्डवहरूको यात्रा आरम्भमा यशोगान गाएका छन् ।

महाभारतको पञ्चमृत नाटकको सातौं अङ्कमा चारवटा दृश्यहरू छन् । पहिलो दृश्यको पृष्ठ ८१ मा दुर्योधनले कर्णसँग भगवान् कृष्णको अपमान गरेको छ । उसले कृष्णलाई *त्यो मथुराको दही, दूध, मखन चोरेर हिँड्ने हजारौं रण्डीहरू बोलाएर निर्लज्जसँग दौडने गँवार होइन*^९ भनी उनको कटु आलोचना गरेको छ भने कर्णले युद्ध जित्न सकिने अनुमान गरेका छन् । त्यस्तै दोस्रो दृश्यमा भीष्म, द्रोण, कर्ण र दुर्योधनले छलफल गरेका छन् । दरवारका ती प्रवुद्ध व्यक्तिहरूले दुर्योधनलाई *युद्ध नगर युद्धले विनाश गर्दछ* त्यसैले पाण्डवहरूसँग मिल्नु उचित हो भन्ने अभिव्यक्ति दिएका छन् । दुर्योधनले आफ्नो विचारलाई नै अगाडि सारेको छ । ऊ युद्ध गर्ने मनस्थितिमा छ । तेस्रो दृश्यमा भानुमती र दुर्योधनका बीचमा युद्धको तयारीका बारेमा चर्चा परिचर्चा गरिएको छ । चौथो दृश्यमा भीष्म, द्रोण, कर्ण र दुर्योधनहरू युद्धमा जाने निर्णय गरेका छन् ।

^८ पूर्ववत् पृष्ठ ७३ ।

^९ पूर्ववत्, पृष्ठ ८१ ।

आठौं अङ्क यो नाटकको अन्तिम अङ्क हो । यस अङ्कको पहिलो दृश्यमा अर्जुन र कृष्णबीचमा कुराकानी भएको छ । अर्जुनले रणभूमिमा आफ्ना अग्रजहरूलाई देखेपछि उनले युद्ध नलड्ने विचार राखेका छन् । उनले कृष्णसमक्ष आठौं अङ्कको पहिलो दृश्यको पृष्ठ ८९ मा व्यक्त गरेका छन् 'म कसरी लडूँ ? मेरा दाजुभाई बन्धु, वर्ग देखियो । जसलाई मैले परमेश्वर ठानेको थिएँ उस्ता पूज्य भीष्म पितामहलाई कसरी वाण प्रहार गर्ने ।' भनी उनीहरूमा संवाद भएको छ । कृष्णले अर्जुनलाई यसै अङ्क र दृश्यको पृष्ठ ९१ मा 'अर्जुन ! त्यस्तो नामर्द कुरा नगर्नुहोस् । रणक्षेत्रमा डटेर ठाटसँग शत्रुको नाश पार्नुहोस् । गोत्रबध र गुरु बधको शंकालाई मिल्काउनुहोस् ।' भनी कुराकानी गरेका छन् । यस्तै गरी दोस्रो दृश्यमा पाण्डव र भीष्म द्रोणहरू, युधिष्ठिर, युद्ध गर्ने पनें विषयमा छलफल भएको छ । तेस्रो दृश्यमा सुशीला, कान्ति, मीना, द्रौपदीले युद्धको बारेमा छलफल गरिरहेका छन् । त्यसै समयमा दूतले युद्धमा विजय हासिल गरेको खबर सुनाएको छ भने चौथो दृश्यमा गान्धारी र धृतराष्ट्रका साथमा उपस्थित रहेर युद्धको आद्योपान्त लगाएको छ । यसै अङ्कको पाँचौं दृश्यमा रणक्षेत्रमा युधिष्ठिर र दुर्योधनका बीचमा बातचित भएको छ । युधिष्ठिरले दुर्योधनसँग युद्धबाट विनाश भएको र त्यसबाट धेरैको मृत्यु भएको उल्लेख गरेका छन् । दुर्योधनले यसै दृश्यको पृष्ठ १०६ मा भनेको छ 'दाजु ! हाम्रो दुर्दशा देखेर तपाईंलाई कति दया आउँदैन ? तपाईंको धर्मराज भन्ने नाम कहाँ गयो ?'¹⁰ भनी दयाको भिख मागेको छ । छैठौं दृश्यमा बलरामले भीमसेन र युधिष्ठिरका बीच युद्धको समीक्षा गरेका छन् भने सातौं दृश्यमा भीम र द्रोपदी बीचमा कुराकानी भएको छ । आठौं दृश्यमा मीना कान्ति, शान्ति र सुशीलाले कुराकानी गरेका छन् । मीनाले युधिष्ठिरको गुनगान गाएकी छन् । नवौं दृश्यमा पाण्डव र कृष्णका बीचमा बातचित भएको छ । युधिष्ठिर र उनका भाइहरूमा हस्तिनापुरमा गएर राज्य सञ्चालन गर्ने विषयमा छलफल भएको छ । दसौं दृश्यमा गान्धारी र धृतराष्ट्रले कृष्णसँग कौरवको नाश भएकोले चिन्ता व्यक्त गरेका छन् । एघारौं दृश्यमा युधिष्ठिर गान्धारी, धृतराष्ट्र, कृष्णका बीचमा कुराकानी भएको छ । गान्धारीले युधिष्ठिरसँग मेरा सन्तानलाई किन भुटेमाडपारेर के पौरख सुनाउन आएका भनी तीव्र आक्रोस व्यक्त गरेकी छिन् । बाह्रौं दृश्यमा पाण्डव र कौरवको राज्यमा गाउँलेहरू शम्भु, कमल, कपिल, चन्द्र, नयराजहरूले रामराज्यबारेको सामान्य चर्चा परिचर्चा गरेका छन् । तिनीहरूले युधिष्ठिर राज्य परिक्षितलाई सुम्पेर युयुत्सुलाई उत्तराधिकारी बनाएर स्वर्ग जाने हल्लाका बारेमा छलफल गरेका छन् भने तेह्रौं दृश्य यस नाटकको अन्तिम दृश्य हो । यसमा युधिष्ठिर, भीमसेन, इन्द्र बीचको कुराकानी रहेको छ । युधिष्ठिरले त्यहाँ उपस्थित सज्जनबृन्दलाई सम्बोधन गर्दै 'प्राण जावस् धर्म नजावस्' भनी उल्लेख गरेका छन् । इन्द्रले युधिष्ठिरलाई स्वर्गतिर लगेका छन् । यसरी विभिन्न पात्रहरूले विभिन्न विषयमा छलफल, संवाद र वार्तालाप गरेका छन् ।

¹⁰ पूर्ववत्, पृष्ठ १०६ ।

४.१.७ पर्यावरण र परिवेश

यस धार्मिक नाटकको पर्यावरण र परिवेश हस्तिनापुरको राज्य वन, विराटराजाको देश, युद्धको दृश्यहरू रहेका छन् । पहिलो अङ्कमा पाण्डवहरूको विश्राम भवन, पाण्डव र कौरवहरूको सभाकक्ष, सभाकक्षमा जुवातास खेलिएको वातावरण छ । त्यसै गरी जुवा हारेपछि पाण्डवहरू वनमा रहेका छन् । त्यहाँ उनीहरूको कुटीमा बास छ । त्यस्तै दोस्रो अङ्कमा ब्यासको आश्रम, विराटराजाको महल, सुदेष्णा रानीको कोठा, भीमसेनको शयन रहेको छ । तेस्रो अङ्कमा पाण्डवहरूको खोजी गर्नका लागि दुर्योधनको महल राजा विराटको दरबार पुत्र उत्तरको बैठक कोठा र सडकको पेटी दुवैतिर सजिसजाउ गरिएको ठाउँ देखाइएको छ । त्यस्तै चौथो अङ्कमा विराटराजाकै दरबार विवाहको स्वयंवरको सजिसजाउ गरिएको भवन विराट राजाकै दरबार रहेको छ । पाँचौ अङ्कमा दुर्योधनको सभाकक्ष कुन्तीको बासस्थानको दृश्य आएको छ । त्यस्तै गरी छैठौँ अङ्कमा पाण्डवहरूको राजा विराटको महलमा युद्धबारे कुराकानी गरेका छन् । पाण्डवहरू विराटराजाको सेवकको रूपमा युद्धतिर लागेका छन् । सातौँ अङ्कमा दुर्योधनको दरबारको परिवेश जहाँ उसले पाण्डवहरू कहाँ गए र के गरेका छन् भनी छलफल गरेको छ । यसै अङ्कमा महाभारतका अन्य पात्रहरू त्यही महलमा रहेका छन् । युद्धको तयारी गरेका छन् । यसरी नै आठौँ अङ्कमा महाभारतको युद्ध देखाइएको छ । यस अङ्कमा न्यायका प्रतिमूर्ति कृष्ण भगवान् पाण्डवहरूकै पक्षमा लागेर भीषण युद्ध गरेको वातावरण छ । यसै अङ्कमा कुरुक्षेत्रको परिवेश छ । त्यहीँबाट कौरवको अन्त्य र पाण्डवको विजय श्री भएको छ । यसरी नाटकको परिवेशका रूपमा महाभारतमा वर्णित हस्तिनापुर, कुरुक्षेत्र, युद्धमैदान, शिविर, शयनकक्ष, सभाकक्ष, वनवाटिका आश्रम, विराट राज्य आदि रहेका छन् ।

४.१.८ अभिनेयता

नारायणदत्त शास्त्रीले दृश्यकाव्य र श्रव्यकाव्यलाई समानान्तर रूपमा लेखन र प्रकाशन गर्दै आएका छन् । उनले वि.सं. २०१४ सालबाट साहित्यको यात्रा प्रारम्भ गरेका थिए । सुरूमा उनले श्रव्यकाव्य लेखेका छन् । त्यसपछि २०१५ सालमा दृश्यकाव्य महाभारतको पञ्चामृतको लेखन पूरा गरेका छन् । यो नाटक प्रकाशन नरेन्द्र यन्त्रालय काठमाडौँद्वारा एक हजार प्रति प्रकाशित गरेको जानकारी पाइन्छ । सारा महाभारतको झलकलाई मधानीले मथेभैं मन्थन गरी यो सानो नाटक प्रस्तुत भएको छ । यस नाटकमा प्रयुक्त भाषाशैलीले, पात्रानुकूल घटना विवरणसँग मेल खाएको देखिन्छ । पात्रहरूले प्रयोग गरेका उखान टुक्काहरूले दर्शकहरूमा

रङ्गमञ्चीय स्वाभाविकता बनाएको पाइन्छ । यसमा प्रयुक्त पात्रहरूको अभिनयबाट महाभारतको वस्तुस्थितिलाई प्रत्यक्ष र सहज रूपमा सर्वसाधारणले स्पष्टसँग बुझ्न सक्ने देखिन्छ । शास्त्रीले यस नाटकमा अधिक पात्रहरूको उपस्थिति गराएका छन् । यस नाटकमा उनले झण्डै चार दर्जन पात्रहरू उभ्याएका हुनाले संख्यात्मक दृष्टिकोणले मञ्चनको त्यति सहज भने देखिदैन । यस नाटकका तत्त्वहरूले अभिनेतामा सहज र अनुकूल स्थितिको सृजना गरेका छन् । यसका अतिरिक्त दृश्य विधान रङ्गमञ्चको परिकल्पना एवम् साजसज्जामा पनि सहज र स्वभाविकताको निर्वाह गर्न नाटककार त्यतिकै सचेत र प्रयत्नशील देखिन्छन् तापनि हालसम्म यो नाटक मञ्चन भएको जानकारी प्राप्त छैन ।

४.१.९ शैलीशिल्प

नाटककार नारायणदत्त शास्त्री सरल, सहज र स्वभाविक कथ्य भाषाहरूको प्रयोग गर्न सिद्धहस्त देखिन्छन् । यस नाटकको भाषाशैलीमा पनि उनको यिनै प्रस्तुतिगत विशेषताहरू भेटिन्छन् । यस धार्मिक नाटकमा मूलतः साधारण बोलचालको सरल गद्य भाषाको प्रयोग भएको पाइन्छ । पात्रहरू विभिन्न परिवेश र तहका भए तापनि भाषामा समानता रहेको छ । पाण्डव र कौरव उच्च तहका हुन् तापनि उनीहरूको भाषा र अन्य ग्रामीण पात्रहरू तथा दरवारमा रहेका विद्वान् वर्गको भाषामा कुनै भिन्नता भेटिदैन । कहींकहीं लोकलयमा आधारित गीति कविताको शैली भेटिन्छ । नाटकको प्रारम्भमा चारवटा गोपिनीले पृष्ठ १ मा लोकलयमा गीति कविताको वन्दना गरेका छन् ।

गोपबधुको गाली नटेरी मख्खनको कतरा हेरी माया मोह जाल फिँजारी दही नै चोर्ने कृष्ण मुरारी ।¹¹ यसै गरी सभामा दुशासनले द्रौपदीको साडी तान्दा उनले पहिलो अङ्कको चौथो दृश्यको पृष्ठ ११ मा सोही लयमा ल्याई सभामा दुशासनले सारी उतारी मेरो आज केश समाती नाङ्गो पारी तान्छ तैले छोडी लाज । छैठौँ अङ्कको चौथो दृश्यको पृष्ठ ७८ मा नारीपात्र¹² कमलाले कौरव र पाण्डवबीचमा भएको युद्धमा गाइएको गीतको शैली :

अगाडि बढ देशका वीर तमासा नहेर
शत्रुको जाल तोडेर फाल ज्यान अर्पेर ॥¹³

¹¹ पूर्ववत्, पृष्ठ १ ।

¹² पूर्ववत्, पृष्ठ ११ ।

¹³ पूर्ववत्, पृष्ठ ७८ ।

पाण्डवहरू स्वर्ग जाने समयमा चारवटी नारीपात्रहरूले आठौं अङ्कको तेह्रौं दृश्यको पृष्ठ १२६ मा मंगलगीत लोकलय शैलीमा गाएका छन् । जसको नमुना यसप्रकार छ :

पाण्डव स्वर्गमा गए संसारै अध्याँरो पारेर
कौरवको फौज सबै भुटेमाड पारे
भारतको टुकालाई स्वर्गसित दाँजी¹⁴

यसरी नै शास्त्रीले प्रसङ्गअनुसारका उखान टुक्काको प्रयोग गरी कथानक उत्कृष्ट बनाउने जमर्को गरेका छन् । उनले प्रयोग गरेका उखान टुक्काको नमुनालाई यसप्रकार देखाउन सकिन्छ :

पहिलो अङ्कको पहिलो दृश्यको पृष्ठ ४ मा भीमसेनले 'आइलाग्ने माथि जाइलाग्नु नै न्याय हो ।' त्यसैगरी यसै अङ्कको दोस्रो दृश्यको पृष्ठ ५ मा भीष्मले 'गाई मारु र भाई मारु एकै हो ।' दोस्रो अङ्कको दोस्रो दृश्यको पृष्ठ २२ मा विराट राजाले 'उम्केको माछो ठूलो' भनी भनेका छन् । यस नाटकको तेस्रो अङ्कको दोस्रो दृश्यको पृष्ठ ३० मा विशालले भनेका छन् 'आगलागी भुपडी डेढ घडी भद्रा'¹⁵ भन्ने वाक्यांश प्रयोग भएको छ । यसरी नै यसै अंक र दृश्यको पृष्ठ ३८ मा विराट राजाले नपत्याउने खोलाले बगाउँछ भनी उल्लेख गरेका छन् । चौथो अङ्कको पहिलो दृश्यको पृष्ठ ५३ मा विराट राजाले युधिष्ठिरलाई मुक्का प्रहार गर्दै सर्पलाई अमृत पिलाउनु विष बढाउनु हो ।¹⁶ भनी उनलाई अपमान गरेको छ । यसरी नै यस नाटकका अन्य दृश्यहरूमा वैगुनीलाई गुनले मारु, जुन औलामा विष लाग्यो त्यही औलामात्र काट्नु पर्छ, लट्टी पनि नभाँचिने सर्प पनि मर्ने भन्ने जस्ता उखान टुक्काको प्रयोग भएको छ । यसरी यस नाटकमा तल्लो स्तरका शब्द पनि यदाकदा भेटिन्छ । त्यस्ता शब्दहरू कुलङ्गार, चण्डाल्नी, रण्डी हुन् । त्यसरी नै केही ठाउँमा नेपाली अव्यय शब्दहरू छिः छिः, भ्याइल्याइ र भुइलुइ, वा वा आदि शब्दहरूको प्रयोग पनि यहाँ गरिएका छन् । आइलाग्ने माथि जाइलाग्नु नै न्याय हो ।¹⁷ भन्ने वाक्यांश पनि समावेश छन् ।

४.१.१० जीवनदर्शन र उद्देश्य

नाटककार नारायणदत्त शास्त्रीको प्रकाशित नाटकहरू मध्येको पहिलो नाटक महाभारतको पञ्चामृत नाटक हो यसमा पौराणिक पात्रहरू छन् । ती पात्रहरू मध्ये पाण्डवहरू धर्म, न्याय र

¹⁴ पूर्ववत्, पृष्ठ १२६ ।

¹⁵ पूर्ववत्, पृष्ठ ३८ ।

¹⁶ पूर्ववत्, पृष्ठ ५३ ।

¹⁷ पूर्ववत्, पृ. ४ ।

नीतिका पक्षपाती छन् । भगवान् कृष्ण सदैव न्यायको पक्षमा लागेका छन् । यस नाटकमा कौरव पक्ष र उनका मतियारहरू शकुनि, दुशासन जस्ता व्यक्तिहरू छलकपटी, परपीडनमा आनन्द लिने व्यक्तिहरूको नेतृत्व गरेका छन् भने महाभारतमा रहेका विशिष्ट व्यक्तिहरू द्रोण, भीष्म, कर्ण, विदुरहरूले नुनको सोभोमात्र गरेका छन् । उनीहरू नीति र धर्मलाई थाती राखेर कौरवको पक्षमा लागेका छन् । उनीहरूको यो व्यवहार नुनको सोभो हो । जसको सिता खाई उसको गीत गाई भन्ने उखान चरितार्थ भएको छ । पाण्डवहरूमाथि अन्याय गरिएको छ भन्ने बुझ्दाबुझ्दै पनि न्यायको पक्षमा लाग्न सकेका छैनन् । उनीहरू न्यायको पक्षमा लागेको भए नरसंहार हुने स्थिति देखिदैनथ्यो । अर्कोतर्फ विराट राजाले पाण्डवहरूको सहायताले कौरवसँगको युद्धमा विजय श्री गरेको तथ्यलाई मूल्याङ्कन गर्न नसक्दा उसको राजसिंहासनमा युधिष्ठिर विराजमान भएका छन् । यसै गरी धृतराष्ट्र, गान्धारी, कौरवको विनाश भएकोले आक्रोशित र चिन्तित भएका छन् । अन्तिममा दुर्योधनले युधिष्ठिरसँग जीवनको भिक्षा माग्नु पुगेको घटनावलीबाट नाटकीय जीवन दर्शन सङ्घर्षमय बनेको पाइन्छ ।

पौराणिक महान् ग्रन्थ महाभारतका प्रमुख घटनावलीहरूलाई सरल र सुबोध्य भाषाशैलीमा प्रस्तुत गर्नु यसको विशेषता हो । जुवा हारेका पाण्डव वा पत्नी द्रोपदीको भारी सभामा दुशासनद्वारा बेइजती पाण्डवहरूको बाह्रवर्ष वनवास, विराट राजाकहाँ एकवर्षको अज्ञात वास भएको, कौरव र पाण्डवका बीचको युद्धमा कौरव पक्षको पराजय र युधिष्ठिरको स्वर्ग प्रस्थान जस्ता घटनाहरूलाई नाटकीय शैलीमा साङ्केतिक तरिकाले प्रस्तुत गर्नु नाट्यकलाका रूपमा लिन सकिन्छ । सरल भाषा शैलीमा संक्षेपात्मक रूपमा नै भए पनि सर्वसाधारणलाई महाभारतको घटनावलीका बारेमा जानकारी दिलाउनु पनि यस नाटकको प्रमुख उद्देश्य हो । यसमा सत्यवादी पाण्डवहरूको विजय र दुष्ट कौरवहरूको पराजयलाई नाटकीय शैलीमा प्रस्तुत गर्ने जमर्को गरिएको छ । नाटकको माध्यमद्वारा सत्यको जित र असत्यको हार हुने हुँदा मानिसले कहिल्यै पनि सत्य छोड्नु हुँदैन भन्ने देखाउनु पनि नाटकको थप उद्देश्य हो ।

४.१.११ द्वन्द्वविधान

आठवटा अङ्क र त्यसभित्र जम्मा ४७ वटा दृश्यहरू रहेको यस पौराणिक नाटकमा वैचारिक द्वन्द्वभन्दा हतियारयुक्त द्वन्द्व प्रबल रूपमा रहेको छ । विभिन्न हतियारको कुशल परिचालनबाट युद्धमा विजयी भएका छन् । यस नाटकको एक अङ्कमा कौरवको दरवारमा पाण्डवबाट राज्य

हत्याउन वा नहत्याउने, पाण्डवहरूलाई छलकपट गरी राज्य आफ्नो हातमा लिने विषयमा दुर्योधनसँग धृतराष्ट्र, भीष्म, विदुर बीचमा द्वन्द्व चलेको छ । यसै अङ्कको दोस्रो दृश्यको पृष्ठ ५ मा धृतराष्ट्रले *दाजुभाइको डाह गर्नुहुँदैन सुन्यौ ?* भनी दुर्योधनलाई भनेका छन् । त्यसको प्रतिउत्तरमा सोही अङ्कको, दृश्य र पृष्ठमा दुर्योधनले *आफ्ना सय भाई छोराहरूलाई खाडलमा हाल्नुहुन्छ ?* भनी सवलाको जवाफ गरेको छ । विदुर, भीष्म, द्रोण र कर्णसँग दुर्योधन र शकुनि बीचमा पाण्डवहरूलाई सर्वनाश पार्ने न नपार्ने विषयमा द्वन्द्व चलेको छ । यसै अङ्कमा पाण्डवहरू आपसमा दुर्योधनको निम्तोलाई स्वीकार गर्ने नगर्ने विषयमा पनि मतमतान्तर भएको पाइन्छ । दोस्रो अङ्कमा प्रारम्भमा शुक्र र व्यासमा सामान्य संवाद मात्र भएको छ त्यसपछि राजा विराटको दरवारमा पाण्डवहरू दरवारमा कुन-कुन केके कामको जिम्मा लिएर छिर्ने विषयमा पाण्डवहरूमा समेत द्वन्द्व चलेको छ । यसरी नै यसै अङ्कमा द्रौपदीको रूपवाट दरवारमा हलचल आएकोले उनलाई दरवारबाट निष्काशन गर्ने विषयमा मतमतान्तर पनि भएको छ । त्यसै गरी तेस्रो अङ्कमा विदुर र भीष्म पाण्डवहरू जिउँदै छन् भन्नेमा तर्क पेश गरेका छन् भने दुर्योधनले पाण्डवहरू समाप्त भइसकेको धारणा अगाडि सारेको छ । यसरी नै चौथो अङ्कको पृष्ठ ५२ मा विराट राजा र उनका छोरा उत्तरबीचमा युधिष्ठिरलाई विराटले दिएको सजायका बारेमा विवाद भएको छ । यसै अङ्कको पहिलो दृश्यको पृष्ठ ५२ मा विराटले भनेका छन् : *तिम्रो बहादुरीमा यो बद्मासले दाग लगाउँदै थियो एक मुक्का नाकमा ठोकेको यो गति भयो ।* यसको प्रतिउत्तरमा उत्तरले *हजुर चुक मानिस नै हुनुहुन्छ क्षमा पाउँ मेरो पिताको मूर्खतालाई धिक्कार छ ।* भनी बाबु विराटको कार्यशैलीप्रति अक्रोश व्यक्त गरेको छ । पाँच अङ्कको दृश्यहरूमा भगवान् कृष्ण र दुर्योधनका बीचमा सामान्य द्वन्द्व भएको छ । यसै अङ्कको पहिलो दृश्यको पृष्ठ ६२ मा दुर्योधनले *भगवान हजुरको लागि ज्यान दिन तयार छु तर पाण्डवका लागि एक पाऊ जमिन दिन तयार छैन ।* भन्ने विचार व्यक्त गरेको छ । त्यस्तै उसले पाण्डवहरूसँग सन्धि गर्न एक, दुई, तीन हुँदैन भनी आफ्नो तर्क अगाडि सारेको छ । यसको प्रत्युत्तरमा सोही अङ्क र दृश्यको पृष्ठ ६३ मा कृष्णले पाण्डवको पक्षबाट वकालत गर्दै *अत्याचार गर्नेभन्दा अत्याचार सहने ठूलो पापी हो¹⁸* भन्ने विचार प्रस्तुत गरेका छन् । छैठौँ अङ्कमा द्वन्द्वभन्दा पनि सामान्य छलफल भएको छ । पाण्डवहरू युद्धको तयारीमा लाग्ने सहमति देखिएको छ । सातौँ अङ्कमा पाण्डवहरू र कौरवको युद्ध निर्णायक बनेको छ । युद्ध गरिरहँदा द्रोण र भीष्मले, युद्ध रोक्नुपर्ने विचार दिएका छन् तापनि दुर्योधन यसमा सहमत

18 पूर्ववत् पृष्ठ ६३ ।

भएको छैन । नाटकको अन्तिम अङ्क आठको पहिलो दृश्यमा नै अर्जुनले युद्ध नगर्ने विचार गरेका छन् । उनले रणभूमिमा पूज्य भीष्म पितामह, दाजुभाइ बन्धुवर्गलाई कसरी वाणप्रहार गर्ने भन्ने सम्मोहन देखाएका छन् । उनले आफ्नो कुल कुटुम्ब दाइभाइहरूको वध गर्न नहुने बताएका छन् । अर्जुनले सच्चा धर्म, प्रेमको लक्ष्यलाई अँगाल्ने प्रण गरेका छन् । अर्कोतिर कृष्णले अर्जुनले हतियार विसाएमा पराजित हुने भएकोले उनलाई हतियार चलाउन लगाउनु नै द्वन्द्वको कार्यान्वयन पक्षलाई जोड दिएको देखिन्छ । कृष्ण अर्जुनको सारथी बनेर युद्ध अगाडि बढाएका छन् । अर्जुनलाई युद्धमा लाग्ने वातावरण बनाउन कृष्णले धेरै प्रयास गरेका छन् ।

४.१.१२ निष्कर्ष

महाभारतको पञ्चामृत नाटक नारायणदत्त शास्त्रीको प्रकाशित नाट्यकृतिमध्येको पहिलो कोसेली हो । यस नाटकको विषयवस्तु महाभारतबाट लिइएको छ । पात्रहरू पनि पौराणिक छन् । विषयवस्तु, पात्रविधान, दृश्यविधानहरू शास्त्रीका अन्य नाटकको तुलनामा बृहत् छन् । उनले प्रारम्भमा नै 'मेरो यो सिकारू नाटक भएको हुँदा त्रुटिहरू पनि छन्' भनेका छन् । प्रुफ हेर्न नपाएको हुँदा भाषा प्रस्तुतिमा गल्ती पनि छापिएको कुरालाई उनले स्वीकार गरेका छन् । उनको नाटकको ढोका यही नाटकले खोलिदिएको हुनाले यस कृतिलाई शास्त्रीले महत्त्वपूर्ण कृतिका रूपमा लिएका छन् ।

यस नाटकमा छलकपट गरी पाण्डवहरू वनवास पठाएको, वनवासमा पाण्डवहरूको दिनचर्या, वनवासबाटै विराटको पक्षमा लागेर कौरवहरूको विरुद्धमा लागेका घटनाहरू यसमा उल्लेख छन् । वनमा नै द्रौपदीको सतित्व डगाउने असफल प्रयास भएको थियो । वीरताका साथ युद्धमा होमिएका अर्जुन कौरव पक्षमा आफ्ना दाजुभाइ, बन्धुवान्धव, मान्यजनहरूलाई देखेपछि हतियार विसाउने र युद्ध छाड्ने विचारले झण्डै न्याय ओभेलमा परेको थियो । अर्जुनको यस्तो विचारलाई कृष्णले परिवर्तन गराई युद्धमा लाग्ने र हतियार उठाई वीरताका साथ अधि बढ्ने तर्क प्रस्तुत गरेका छन् । कृष्णले प्रारम्भमा कौरवहरूलाई सम्झाउने प्रयास गरेका छन् । दुर्योधनको कानमा बतास नपसेपछि उसकै विरुद्धमा लड्न पाण्डवहरूलाई साथ दिएका छन् । कृष्णको सहयोगले पाण्डवहरूले कुरूक्षेत्रको लडाईंमा विजय श्री प्राप्त गरेका छन् । अन्तिममा युधिष्ठिरले राज्य परिक्षित र उत्तराधिकारी युयुत्सुलाई सुम्पेर युधिष्ठिर कुकुर साथ लिएर

स्वर्गतर्फ प्रस्थान गराई नाटकको समापन भएको छ । यसरी मनुष्य सदैव न्याय र धर्ममा लाग्नुपर्ने आशय यस नाटकमा औल्याइएको छ ।

४.२ नारीहत्या

नारीहत्या नाटक नारायणदत्त शास्त्रीको दोस्रो प्रकाशित नाटक हो । सामाजिक विषयवस्तु लिएर लेखिएको यो उनको पहिलो नाटक हो । यस नारीहत्या नाटकको विषयवस्तु सामाजिक र परिवेश पश्चिम नेपालको तनहुँ जिल्लाको रमणीय ठाउँ रम्घालाई लिएका छन् । शास्त्रीको यो नाटकको अध्ययन र विश्लेषण तल लेखिएका नाट्यतत्वका आधारमा गरिएको छ ।

४.२.१ लेखन, मञ्चन र प्रकाशन

नारीहत्या कृति नारायणदत्त शास्त्रीको दोस्रो नाट्य रचना हो । वि.सं. २०१६ सालमा यो कृति लेखन र प्रकाशन भएको थियो । यस नाटकमा शास्त्रीले शदिऔँदेखि दमन र पीडा खप्दै आएका नेपाली महिला (विशेषत ब्राह्मण जातिका महिला) हरूको व्यथा, कथा र कारुणिक जीवनलाई नाटकीय तवरले प्रस्तुत गरेका छन् । यस्तै पितृसत्तात्मक नेपाली समाजमा वर्गीय शोषण र दमनको पराकाष्ठा ले गर्दा नारी स्वयम् आत्महत्या गर्ने परिस्थिति सिर्जित हुने कुरालाई देखाएका छन् । शास्त्रीको यो नाटकमा सामन्ती संस्कार बोकेका पुरुषप्रति व्यङ्ग्य प्रहार गरेको छ, भने अन्याय, अत्याचार, दमनमा रहेका महिलाहरूप्रति सहानुभूति पनि दर्साइएको छ ।

४.२.२ शीर्षकविधान

यस नाटकमा हाम्रो समाजमा लैङ्गिक भेदले जरो गाडिरहेको छ भन्ने कुरालाई औल्याएको छ । यसले गर्दा पुरुषहरूले नारीमाथि दमन गरेका छन् । यस नाटकमा उल्लेख भएअनुसार विशेषत ब्राह्मण जातिमा अनमेल विवाह, बहुविवाह, बालविवाह जस्ता खराब कार्यहरू हुने गरेका छन् । यस्ता नारीको स्वाभिमान, स्वतन्त्रता र अस्मितामाथि कुठाराघात हुने गरेको छ । यस नाटकका नायक धनपति एक सामान्य परिवारका छन् । उसले जेठी पत्नीलाई अपमान गरेको छ । उनको इच्छा विपरीत कान्छी पत्नी विहे गर्नु तर कान्छी पत्नीलाई पनि आत्मगौरवका साथ बाँचन दिएन । घरमा भित्रिएको दिनदेखि उसले तिनलाई अपमान गर्न थाल्यो । जेठी पत्नीको विरुद्धमा कान्छी भित्र्याउँदा पनि उनीप्रति सद्भाव रहेन । कान्छी सुशीला नायक धनपति र उनकी आमा धुन्धुलीको व्यवहारबाट दिक्क भइन् । उनले धेरै वैचारिक संघर्ष गरिन् तापनि उनले त्यस घरमा

नारीको अस्तित्व स्थापित गर्न सकिनु । तिनीहरूको दुर्व्यवहारबाट दिक्क भएर उनी मर्स्याङ्दीमा बगेर आफ्नो भौतिक शरीर समाप्त पारिन् । तिनीहरूले एउटा नारीलाई पीडा दिएर आत्महत्या गर्नसम्म पुऱ्याए । सुशीलाको हत्यापछि बन्दिपुर महिला संघको पहलमा नायक धनपतिले आफ्नो विचारमा परिवर्तन ल्याएको छ । उनीहरूसँग आत्मालोचना गरेको छ । उसले नारीहरूलाई सम्मान गर्ने प्रतिबद्धताका साथ कसम खाएको छ । सुशीलाले आफ्नो ज्यान समर्पण गरेर भएपनि सामन्तिप्रवृत्तिका व्यक्तिहरूसँग सम्झौता नगरी आत्म दहन गरिन् । उनले मृत्युपश्चात् बन्दिपुर महिला संघ जुमुरायो । धनपतिलाई कुकर्मको फलको स्वाद चखायो । सुशीलाकै निधनले नारीहरू जागेर एकतामा जुटेका छन् । धनपति जस्ता सामन्तले महिलाहरूको अगाडि घुँडा टेकेको छ ।

यस नाटकको कथावस्तु नारी जीवनको विभिन्न पीडाहरूमा घुमेको छ । अन्त्यमा नारी आफ्नो आत्मस्वाभिमानको लागि मरेकी छन् । समाजमा रहेको खराब विचारले नारीको हत्या भएको छ । त्यसैले यो नाटकको कथावस्तुअनुसार **नारीहत्या** शीर्षक उपयुक्त र सान्दर्भिक छ ।

४.२.३ दृश्यविधान

सामाजिक विषयवस्तुमा आधारित यस नाटकमा जम्मा चारवटा अंक रहेका छन् । ती चार अंक भित्र १८ वटा दृश्यहरू छन् । पहिलो अंकमा चारवटा दृश्य, दोस्रो अंकमा तीनवटा दृश्य, तेस्रो अंकमा आठवटा दृश्य र चौथो अंकमा तीनवटा दृश्यहरू छन् ।

पहिलो अंकका चारवटा दृश्यहरूभित्र क्रमशः रंघाली चौतारो, मुखिया बाजेको कोठा, रंघा मुखियाको घर र रंघाको धर्मशाला छन् । यस अंकको पहिलो दृश्यमा धनपति मुखिया, उसकी आमाले नोकर काले, विष्टे छन् । यसमा धनपतिले आफ्नो रवाफ देखाएको दृश्य छ । दोस्रो दृश्यमा नायक र उसकी आमा आफ्नो घरायसी कुरा गरेका छन् । धुन्धुलीले धनपतिलाई दोस्रो विहे गर्नु पर्ने भनेकी छे । त्यस्तै गरी तेस्रो दृश्यमा गाउँका पुरातनवादी महिलाहरू जम्मा भएर परिवर्तनकारी बुहारीहरूको टीकाटिप्पणी मात्र गरेको दृश्य छ भने चौथो दृश्यमा रंघाको धर्मशालामा गाउँका महिलाहरू वीणा र राधाका आपसी कुराकानीमा केन्द्रित छ ।

दोस्रो अंकको पहिलो दृश्यमा धनपतिको दोस्रो विहे गर्नका लागि केटीको तह मिलाउन रामु दुराडाँडा सुब्बाको घरमा गएर केटीको चाँजोपाँजो पारेको दृश्य छ । दोस्रोमा सुब्बाको घरमा उनका परिवारहरू छोरी सुशीलाको विवाह रम्घाका मुखिया धनपतिलाई दिने विषयमा छलफल गरी निर्णय गरेको दृश्य छ भने तेस्रोमा त्यही सुब्बाको घरमा ज्योतिषी बोलाएर धनपतिको विवाह सुशीलासँग तय गरिदिन किटान भएको छ ।

तेस्रो अंकको पहिलो दृश्यमा धनपतिको घरमा विवाहको दिन किटान गरेर आएको रामु आफ्नो काम सम्पन्न गरेर आएको गर्वसाथ धनपतिसँग व्यक्त गरेको दृश्य छ । दोस्रोमा रंघाको पिप्ले चौतारोमा शिवे, लट्टे, बतासे, सबाशे, शिवे र लई गोठाले गफमा मुखिया धनपतिको विवाहको दिनमा भए गरेका घटना र व्यवहारका बारेमा कुराकानी गरेको दृश्य छ । त्यसैगरी तेस्रोमा रंघाली मुखिया धनपतिको घरमा उसकी आमा, पत्नी सुशीलाबीच छलफल गरेको दृश्य छ । सुशीला पति र सासूबाट अपमानित हुनु परेकोले चिन्तित छन् । चौथोमा रंघाली विसौनी चौतारामा सुशीला र उमा धनपति र धुन्धुली व्यवहारबाट दिक्क भएको कुरा उमालाई सुनाइएकी छन् भने पाँचौं दृश्यमा धनपतिको घरमा यस नाटकमा आएका दुई नारीपात्र सौता सौतीहरू आफ्नो औकात बिर्सिएर तथानाम गाली गलौज गरी वाक्यद्वको गरेको दृश्य यसमा उपस्थित गराइएको छ । छैटौंमा पनि मुखिया कै घरमा धनपति, पुतली, रामु छन् । धनपति दुई पत्नीलाई आपसी समझदारीमा ल्याउन नसकेकोमा ज्यादै चिन्तित अवस्थाको दृश्य यसमा देखाइएको छ । सातौंमा पनि मुखिया कै घरमा धनपति र उनकी कान्छी पत्नी बीचको झगडा चरमचुलीमा पुगेको दृश्य छ । यस दृश्यमा सुशीलाले आफ्नो अस्तित्वको लागि निर्भीक भएर वैचारिक संघर्ष गरेकी छ । आठौंमा रम्घाको भीमसेन स्थानमा सुशीलालाई धनपतिले घरबाट निकालेकोले गाउँका सोभासाभा मानिसहरूले उसको आलोचना गरेका छन् ।¹⁹

यस नाटकको चौथो अंक अन्तिम अंक हो । यस अंकको पहिलो दृश्यमा गाउँलेहरू : मंगले, काले, च्याउरे जस्ता सोभा व्यक्तिहरू सुशीलाको बारेमा आपसमा कुराकानी गरेको दृश्य छ । यसै गरी दोस्रो दृश्य रम्घा मुखिया धनपतिका घरमा बन्दीपुरबाट महिला संघका प्रतिनिधि आएका छन् । तिनीहरूले उसँग सुशीलाका विषयमा केरकार गरेका छन् । धनपति अत्यन्तै छुद्र व्यवहारमा उत्रेकोले उसलाई महिलाहरूको समूहले ध्वाँसो दल्ने र जुत्ताको माला गुनियो

19 पूर्ववत् ।

ओडाएर बेइज्जत गरेको दृश्य छ । तेस्रो दृश्यमा महिला पुरुष छलफल गरेर धनपतिलाई कारवाही गर्ने निर्णय गरेका छन् । ऊ पनि अन्तिममा आफ्नो गल्ती स्वीकार गरी माफी माग्दै आउने दिनहरूमा महिलाहरूलाई सम्मान गर्ने प्रतिज्ञा गरेको दृश्य प्रस्तुत गरिएको छ । माथि उल्लेख गरिएका दृश्यहरू नै यस नाटकमा आएका छन् ।

४.२.४ कथावस्तु र वस्तुविन्यास

पश्चिम नेपालको तनहुँ चुँदी रम्घाका मुखिया धनपति यस नाटकको प्रमुख नायक पुरुष पात्र हुन् । यस नाटकको कथावस्तु पनि यिनै पुरुष पात्रको गतिशील चरित्रमा फन्को मारेको छ । घरमा सम्पूर्ण गुणले युक्त पत्नी र साथमा बाह्र वर्षको छोरो हुँदाहुँदै आमा धुन्धुलीको लहैलहैमा लागेर बहुविवाह गर्छ । उसले दुराडाँडाको सुब्बाकी एकली १७ वर्षकी छोरीसँग विवाह गरेर कान्छी पत्नी भित्र्याउँछ । कान्छी पत्नी सुशीला धनपतिको घरमा भित्रिएपछि त्यस घरको भ्रगडा भुसको आगोभैँ सल्केको छ । त्यस घरमा दिनहुँ जसो सौतासौती, सासूबुहारी र पतिपत्नीहरूका बीचमा अन्तर्द्वन्द्व भएको छ । उनीहरू बीचको द्वन्द्वले पराकाष्ठा नाघेपछि विवाह गरेको तीन वर्षमै सुशीलालाई नायक धनपतिले घरबाट निकालिदिन्छ । गर्भवती सुशीला घरबाट निकालिएपछि उनी असाह्य भएर पछि जीवनबाट उनीलाई वितृष्णा पैदा हुन्छ । यसको नतिजा उनी मर्स्याङ्दी नदीबाट हाम फालेर आफ्नो जीवनको अन्त्य गर्छिन् । आत्महत्या गर्नु पूर्व उनले बन्दीपुर महिला संघको नाममा चिट्ठी लेखेकी थिइन् । यही पत्रका आधारमा महिला संघले धनपतिलाई कारवाही गरेको छ । कारवाहीका लागि धनपतिका घरमा आएका महिलाहरूलाई तथानाम गाली गरेको छ । यसबाट महिलाहरू आक्रोशित भएका छन् । धनपति जस्तो सामन्त व्यभिचारीले आफ्नो कामको पुनर्मूल्याङ्कन गरी आत्मालोचना गरेको छ । उसलाई महिलाहरूले आममाफी दिएका छन् । नायक धनपति र उसकी आमाको सामन्ती शासनले बुहारीहरूको भावनाको कदर हुन सकेको छैन । वैचारिक द्वन्द्वबाट असफल भए पनि नायिका सुशीला आत्महत्या गरी मर्छिन् । उसको दुखान्त निधन भएको हुनाले यो नाटक वियोगान्त बन्न पुगेको छ । यस नाटकमा नारीहरू सचेत बनेको आभास पनि पाइन्छ । नारी सुशीला घरको दमनको विरुद्धमा आफ्नो आवाज बुलन्द पारेकी छन् । सामन्त प्रवृत्तिका नायक धनपति र उसकी आमासँग उनले सम्झौता गरिनन् । विद्रोह गरेर आत्मशान्तिको खातिर मर्स्याङ्दीमा विलीन हुन पुगिन् । सुशीलाको निधन पश्चात् नारीहरू जुमुराएका छन् । सामन्ती संस्कार र नारी दमनको

विरुद्ध एकजुट मात्र भएनन् त्यस्तालाई कारवाही गरी छाडेका छन् । त्यसैले पनि यो नाटकलाई सामाजिक विषयवस्तुलाई अङ्गीकार गरी लेखिएको नारीवादी कृतिको संज्ञा दिन पनि सकिन्छ ।

४.२.५ चरित्रचित्रण

४.२.५.१ धनपति

तनहुँ जिल्लाअन्तर्गत पर्ने रम्घा गाउँका एक संभ्रान्त परिवारका धनपति नाटकको प्रमुख पात्र हो । उसले तत्कालीन सामन्ती संस्कारको प्रतिनिधित्व गरेको छ । आमा धुन्धुलीले पुनर्विवाहको चर्चा गर्दा सुरूमा विवाह नगर्ने मनसाय राखेको छ । पहिलो अङ्कको दोस्रो दृश्यको पृष्ठ ५ मा उसले बहुविवाह गर्ने कुरालाई अस्वीकार गरेको छ । उक्त पृष्ठमा व्यक्त गरेको छ, यौटा थाप्लोमा २ वटा नाम्लो कसरी हान्ने ? ऊ यो विचारमा अडिग छैन ।²⁰ आमा धुन्धुलीले बाबुबाजेदेखिको शान दिएर उसलाई विवाह गर्न तर्फ प्रेरित गरी र ऊ पनि विवाह गर्न राजी भएको छ । उसले दुईवटी पत्नीको मालिक बनेपछि समाजमा छुट्टै पहिचान हुने ठानेको थियो । सुशीला एक स्वाभिमानी नारी भएको हुनाले उसले सोचे जस्तो पाउन सकेन । धनपतिको व्यवहारलाई प्रतिकार गर्न सुशीला पछि परिनन् । ऊ पनि कान्छी पत्नीप्रति खनिन थाल्यो । उसको अत्याचारको सीमा नाघेपछि सुशीला घर त्याग गरी आत्महत्या गर्न पुगिन् । धनपतिको यस्तै प्रवृत्तिले गर्दा एक नारीको ज्यान मात्र गुमेन । नारी जगत कै विचारको अपमान भएको छ । नायकको यस्तो खराब विचारले नाटक दुःखान्तक बनी वियोगान्त भएको छ । अन्तिममा उसले महिलाहरूसँग माफ मागी आत्मालोचना गरी सुधारेको छ । यो उसको गतिशील चरित्र मान्नु पर्छ । उसको यस्तै कार्यले यस नाटकमा उसलाई गल्ती गरेर पनि पछि सुधारिएको नायकका रूपमा लिनु उपयुक्त देखिन्छ । नायकको यसप्रकारको भूमिका र स्वभावले नाटक स्वभाविक बन्न पुगेको छ ।

४.२.५.२ सुशीला

यिनी १७ वर्षकी प्रमुख स्त्रीपात्र हुन् । लम्जुङ दुराडाँडाकी सुब्बा सुब्बनीका पाँच सन्तान मध्येकी एकमात्र छोरी हुन् सुशीला । बाबुआमाको अदूरदर्शीका कारणले ४० वर्षको मुखिया धनपति जुन यस नाटकको नायकसँग उनको विवाह भएको छ । उमेरमात्र नमिलेको होइन उनको पतिसँग विचार पनि मिलेको देखिँदैन । घरमा भित्रिएदेखि नै उनले नारीमुक्तिका स्वरहरू

²⁰ पूर्ववत् पृष्ठ ५ ।

घन्काउन थालेकी छन् । सासू, सौता र पतिसँग वैचारिक सङ्घर्षमा उत्रेकी छन् । यस नाटकमा उनको भूमिका तेस्रो अङ्कको तेस्रो दृश्यमा देखा परेको छ । उनले मुखिया धनपतिको घरको सामन्ती संस्कारको तीव्र विरोध गरेकी छन् । नेपालका नारीहरूलाई कुसंस्कार र खराब प्रवृत्तिको विरोध गर्नु पर्ने स्थिति अझै पनि विद्यमान छ । नारीहरू घर परिवार र समाजमा स-सम्मान बाँचन पाउनु पर्छ भन्ने सन्देश दिन उनी सफल भएकी छन् । गर्भिणी अवस्थामा रहेकी नायिका सुशीलाले मर्स्याङ्दीमा प्राण त्याग गरेर नारीमुक्तिको वलिदानी भाव देखाएकी छन् । उनले आफ्नो प्राण त्याग गरेर जागरूक बनाइन् । आफू मरेर पनि अबका नारीहरूले घर परिवार, पुरुषहरूबाट शोषित हुन नपरोस्²¹ भन्ने इच्छा उनले बन्दिपुर महिला संघलाई लेखेको पत्रमा स्पष्ट भएको छ । उनले चौथो अङ्कको पहिलो दृश्यको पृष्ठ ५३/५४ मा भनेकी छन् : अबका कुनै महिलाले पनि *विरहको भुङ्ग्रो निभाउन जिम्दै बग्नु नपरोस् बस्* ।²² यसरी उनी मैनावती जस्तै भएकी छन् । उनले आत्महत्या गरेर नाटकको शीर्षक पनि *नारीहत्या* हुन पुगेकोले उनको चरित्रलाई सकारात्मक, गतिशील कथावस्तु अनुसार अनुकूल, उनको अभिनय दृश्यात्मक र सज्जन प्रवृत्ति चरित्रभएकी विद्रोही नायिकाको रूपमा यहाँ उपस्थित भएकी छन् ।

४.२.५.३ अन्यपात्रहरू

पात्रगत चरित्र चित्रणका दृष्टिले धुन्धुली, रामु, सुब्बा, सुब्बिनी जस्ता पात्रहरू बहुविवाहका पक्षपाती र नारी जीवनलाई अवमूल्यन गर्ने क्रूर पात्रका रूपमा देखा पर्दछन् भने मुरली प्रकाश, मनोहर, शिवे, च्याउरे जस्ता पात्रहरूलाई बहुविवाह विरोधी र नारी स्वतन्त्रतालाई सहज ढङ्गले स्वीकार्न खोज्ने असल पात्रहरूको रूपमा लिन सकिन्छ । मंगले सुनार यस नाटकको नितान्त मानवतावादी पात्रको रूपमा देखा पर्दछ । जातिले ऊ सुनार पनि नाटकका नायक धनपतिले उसकै कान्छी पत्नी सुशीलामाथि गरेको वर्वरतापूर्ण क्रूर व्यवहारलाई देखेर उसको अन्तरआत्माबाट मानवतावादी भावहरू तेस्रो अङ्कको आठौं दृश्यको पृष्ठ ५२ मा यसरी मानिएको छ : *ईश्वरले स्त्री जातिमा अत्याचारको रजाई गर्न भनेर पुरुषहरूलाई पठाइएको हो* ।²³

यस नाटककी सहायक नारी पात्र धुन्धुली खराब आचरणको प्रतिनिधित्व गर्ने वर्गीय चरित्रकी पात्र हुन् । त्यस्तै गरी महिला संघमा आवद्ध महिलाहरू जातीय स्वतन्त्रताका पक्षधर,

²¹ पूर्ववत्, पृष्ठ ५ ।

²² पूर्ववत् पृष्ठ ५३/५४ ।

²³ पूर्ववत् पृष्ठ ५२ ।

स्वाभिमानी भावना भएका पात्रका रूपमा लिनु उपयुक्त हुन्छ । यिनै महिलाहरूको सत् प्रयासबाट बहुविवाहको पक्षपाती, अनमेल विवाह र नारी स्वतन्त्रताको विरोधी क्रूर स्वभावका धनी नाटकका नायक धनपति आफ्नो विगतको त्रुटीपूर्ण सार्वजनिक रूपमा गल्ती स्वीकारे र गतिशील चरित्रको भूमिका निर्वाह गरेको छ ।

धुन्धुली, साहुनी, जैसिनी, पन्थिनी मेजनी आदि महिलाहरू दुष्ट सासूहरूको समूहमा गनिने नारी पात्र हुन् । सुशीलाका पिता सुब्बा र आमा सुब्बिनी छोरीको भविष्यमाथि खेलवाड गर्ने अविवेकी, अदूरदर्शी चरित्रको प्रतिनिधि पात्रका भूमिकामा उपस्थित छन् । अन्य पात्रहरू डल्ले, गुइठे, च्याउरे, काले जस्ता पात्रहरू पनि कथावस्तु अनुकूलका चरित्रभएका पात्र हुन् । त्यस्तै नायकका छोरा मुरली, नायिकाका दाजुहरू प्रकाश र मनोहर चाँहि प्रगतिशील चरित्रका रूपमा देखा परेका छन् । यिनीहरूले आ-आफ्ना पिताहरूसँग गरिएका कार्यको विरोध गरेका हुन्छन् । यिनै पात्रहरूको सबल र दुर्बल चरित्रले नाटकको विषयवस्तु अगाडि बढेको छ ।

४.२.६ संवादयोजना

ग्रामीण पात्रहरूलाई लिएर तयार पारिएको यो नाटकमा विभिन्न समूहहरूको संवाद छ । नायकका आमा-छोराबीच धनपतिको छोरा मुरलीको आलोचना गर्ने काम भएको छ भने रून्धी विष्टे जस्ता सामान्य व्यक्तिसँग ब्राम्हणवादको अहम्पन प्रस्तुति छ । दोस्रोमा शास्त्रीले तिनी धनपति र धुन्धुली बीचकै कुराकानी प्रस्तुत गरेका छन् । यसमा तिनीहरू बीच नायकको विवाह गर्नु पर्ने विचार उठेको छ । धुन्धुलीले भनेकी छन् : *अर्को विहे गर्नु पर्छ तेरो जीवाले पनि २ विहे गरेको, बाले पनि २ विहे गरेको हाम्रो त यो चलन नै छ*²⁴ यसै गरी तेस्रोमा गाउँकै सास भनाउँदाहरू राधा लगायतका बुहारीहरूको गुन्युँ पखाल्ने काम गरेका छन् । चौथोमा राधा र विणाबीच कुराकानी गराएका छन् । यसमा राधाले सामन्ती संस्कारका प्रतिनिधि धनपतिका आमा छोराको व्यवहारलाई यसरी व्यक्त गरेकी छन् : *लोगने मानिस त पापी निर्विवेकी पशु हुन्छन्, जति स्त्री जातिको पतन भएको छ*²⁵

दोस्रो अङ्कका दृश्यहरूमा नायक धनपतिको पुनर्विवाहको लागि लमी रामु नायिका सुशीलाको घरमा पठाएका छन् र त्यहाँ उनीहरूबीच विवाहको लागि प्रस्तुत गरिएको नायकका विषयमा

²⁴ पूर्ववत्, पृष्ठ ६ ।

²⁵ पूर्ववत्, पृष्ठ १२ ।

कुराकानी भएको छ । नायक-नायिकाको चिनाटिप्पन जुटाइएको छ । दिन निश्चित गरेर रामु घरतिर लागेको छ । तेस्रो अङ्कमा नायकको विवाहको तयारी गर्ने विषयमा छलफल भएको छ । यसमा धनपति, रामु, विष्टे, स्यानुका बीचमा विवाहको तयारीका विषयमा छलफल भएको छ । दोस्रोमा गाउँलेहरू रंघाको पिप्ले चौतारोमा बसेर मुखिया लगायत गाउँका अन्य गन्यमान्य व्यक्तिहरूको विवाहको तुलना गरेका छन् । शास्त्रीले यी पात्रहरूलाई देखाएर हाम्रो नेपाली समाजमा रहेका व्यक्ति समूह सानातिना विषयलाई लिएर समय खर्चन गरेको उदाहरण प्रस्तुत गरेका छन् । तेस्रो अङ्कमा धनपतिलाई कान्छी पत्नी भालुको खप्पर समान भएको छ । सुशीला एक स्वाभिमानी र निर्भीक महिला भएको हुनाले उनी धनपति र धुन्धुलीसँग सम्झौता नगरी सङ्घर्ष गरेकी छन् । उनले भनेकी छन् : *चियान पार तागत छ भने भोलि मर्ने शरीर हो, आजै मर्छु यस्ता अत्याचारी लोग्नेका बन्धनबाट हट्नु पनि स्वर्ग हो*²⁶

चौथो अङ्कको प्रारम्भमा गाउँका मंगले, रिटे, काले जस्ता व्यक्तिहरू नायक धनपतिको दुर्व्यवहारको टिप्पणी गरेका छन् । नायिका सुशीलाको आत्महत्या उनको मृत शरीरमा भेटिएको पत्रका विषयमा छलफल छ । गाउँका मानिसहरू आश्चर्यचकित छन् । यस्तैमा बन्दिपुरका महिला समूह आएर धनपतिसँग भनाभन गरी उसलाई कारवाही गरेका छन् । अन्तिममा महिला पुरुष बसी धनपतिको कुकृत्यलाई माफी दिने सहमत भएका छन् । नाटकको सुरुदेखि नै विभिन्न फरक मतका विषयमा छलफल भइरहे पनि अन्तिममा संवादबाटै टुङ्गिएको छ ।

४.२.७ पर्यावरण र परिवेश

नाटककार शास्त्रीले यस नाटकको विषयवस्तु सामाजिक नै लिएका हुनाले यसको पर्यावरण र परिवेश पनि उनी जन्मेको, हुर्केका, बालककालदेखिको क्रीडा स्थललाई बनाएका छन् । पश्चिम नेपालको र ग्रामीण क्षेत्र रंघा र लम्जुङको सामाजिक परिवेशलाई लिएका छन् । यसको प्रारम्भमा नायक धनपतिको घर नजिकैको रंघाली चौतारो छ । दिनको १२ बजेको समयमा चौतारोको छहारी देखाइएको छ । दोस्रोमा नायक मुखियाको कोठामा घरानी जस्तो देखिने परिवेश रहेको छ । तेस्रोमा पनि मुखिया धनपतिको घर छ । त्यस घरमा आइमाईहरूले दुना टपरी लगाएका छन् । यो वातावरणले मुखियाको पुनर्विवाहको संकेत देखाएको छ भने चौथोको परिवेश रम्घाको धर्मशालाको छ । यसमा राधा वनजंगलतिर घाँस दाउराको लागि निस्केकी छन् । यसमा प्रकृतिको मनोरम वातावरण रहेको छ ।

²⁶ लेखक, प्रकाशक, प्रकाशन मिति पूर्ववत् पृष्ठ ४८ ।

यसरी नै दोस्रो अंकको परिवेश दुरा डाँडाको मनोरम ठाउँ जहाँ सुब्बा सुब्बिनीको घर रहेको छ । यस अङ्कको वातावरण हाम्रो संस्कार चलन र धार्मिक मान्यता जस्ता कुराहरू रहेका छन् । यसमा लमीकेटीको माइती घरमा गई विवाहको कुरा गर्ने, ज्योतिषीद्वारा लगन जुराउने जस्ता कुरालाई देखाएर शास्त्रीले यसमा सामाजिक वातावरणलाई अगाडि सारेका छन् । अर्को अङ्क तेस्रोमा नायकको क्षणिक खुशियाली, तत्पश्चात् चिन्ता र पीरको वातावरण देखिएको छ । पुनर्विवाहबाट उनी हर्षित र खुशी थिए । केही समय बित्न नपाउँदै उनी त्यति नै वेखुशी र चिन्तित हुन पुगेकोले यसमा पारिवारिक चिन्तन र भगडाको वातावरण प्रकाशमा आएको छ । नाटकको मध्यभाग पनि यही कथानक र वातावरणमा देखाइएको छ । पत्नी धनपतिसँग वैचारिक विवाद गरेपछि उनले घरमात्र त्यागिनन् । आफ्नो भौतिक शरीरको अन्त्य पनि गरेकी छन् । अन्तिम अंकको वातावरणमा महिलाहरूमा आक्रोश र बदलाको भावना देखिएको छ । धनपतिको व्यवहार, बन्दिपुर महिला संघ आक्रोशित बनेको वातावरण प्रस्तुत गरिएको छ । महिलाहरू जति आक्रोशित भए पनि अन्तिममा सौहार्दपूर्ण बनेर धनपतिलाई आममाफी दिएर शान्त वातावरणमा नाटकको समापन भएको छ ।

यसरी शास्त्रीले यस नाटकको ग्रामीण, सामाजिक, घरायसी, प्राकृतिक जस्ता परिवेशहरूलाई लिएर कथावस्तुको सुहाउँदो घटनाक्रमअनुसार प्रस्तुत गरेका छन् ।

४.२.८ अभिनेयता

नाटककार शास्त्रीका अन्य नाट्यकृतिमा भै यस नाटकमा पनि मञ्चन विधान र अभिनयप्रतिको सचेततालाई सूक्ष्म र सघनरूपमा अंगालिएको पाइन्छ । नाटकीय कथावस्तुसँग प्रत्यक्षरूपमा गाँसिएका सीमित र आवश्यक पात्रहरू तथा तिनीहरूको चारित्रिक विविधतामा पाइने रोचक र मार्मिक पक्षहरूले नाटक र दर्शकबीचको सुमधुर सामिप्य स्थापित गर्न उल्लेखनीय भूमिका निर्वाह गर्न सक्नेछन् । नाटकमा कौतूहल सिर्जना गर्ने विविध घटनाहरूको आयोजना गरिएको छ, जसले दर्शकहरूको ध्यानलाई विषयवस्तुतर्फ आद्योपान्त रूपमा आकर्षित गर्दछ । यस नाटकमा धनपतिको बहुविवाह सम्बन्धी चर्चा परिचर्चा, विवाहको लागि तिथिमिति तय गरिएको दृश्यावलीको अभिनयता, विवाह पश्चात् धनपतिको घरमा देखिएको भगडाको दृश्यावली, गाउँलेहरूले चौतारामा गरेको गोठाले गफको अभिनय नाटकमा सजिलै मञ्चन गर्न सकिने छन् भने नायिका सुशीलाको मर्स्याङ्दी नदीको किनारमा तैरिएको लासको दृश्यावली मञ्चनका

दृष्टिले अभिनय पक्ष जटिल देखिन्छ, र अन्त्यमा महिला संघद्वारा नायक धनपतिलाई माफी मगाएर आउँदा दिनमा त्यस्ता कुकृत्य नगर्ने प्रतिवद्धता दृश्यावलीहरू अभिनयात्मकका लागि उपयुक्त छन् । शास्त्रीले यस नाटकमा रहेका दृश्यमा शुरू हुनु पूर्व नै अभिनयात्मकलाई सहज र सरल होस् भन्ने उद्देश्यले कोष्ठकमा अभिनयको लागि तयार पात्रहरू भेषभूषा र समयसमेत उल्लेख गरेका छन् । यस नाटकमा सरल सहज भर्ना नेपाली शब्दको प्रयोग ग्रामीण जनबोलीको शैलीले नाटकलाई रङ्गमञ्चीय बनाएको छ, तापनि आजसम्म यो नाटक मञ्चन भएको छैन ।

४.२.९ शैलीशिल्प

यस नाटकमा नाटककार शास्त्रीले पात्रानुकूलको भाषा प्रयोग गरेका छन् । गद्यशैलीमा रचिएको हुनाले यस नाटकमा प्रयुक्त लेख्यभन्दा पनि बढी कथ्यको प्रयोग देखिन्छ । नायक धनपति र उसकी आमाको संवाद ग्रामीण भेगका गाउँका मुखियाहरूले प्रयोग गर्ने शैली प्रस्तुत छ । त्यस्तै महिलाहरू जम्मा भई प्रयोग गरेको भाषा अरूको आलोचना गर्ने किसिमको छ । त्यस्तै धनपतिका पत्नीहरू आपसमा भगडा गर्दाको भाषा तुच्छ छ । सुशीलाले सौतालाई भनेकी छ :
तँ बजिनीले भनेर हुँदैन तँ घातिनीले भनेर हुँदैन ²⁷ त्यस्तै सुशीलाको भनाईको प्रतिउत्तरमा राधाले भन्छन् :
तेरो पनि ईश्वर छ र पुकार्छेस् नाठे ²⁸ यस्तै गरी महिला संघका महिलाहरूसँग नायकले अत्यन्तै अशोभनीय भाषाशैली प्रस्तुत गरेको । उसको जवाफमा महिलाहरू पनि त्यही अश्लील शैलीमा प्रस्तुत भएका छन्, तापनि अन्तिममा सरल र सहज भाषाशैलीको प्रयोग गरी नाटक समाप्त भएको छ ।

यस नाटकमा नारायणदत्त शास्त्रीले अन्य नाटकमा भन्दा बढी मात्रामा उखान टुक्काको प्रयोग गरेका छन् । यस नाटकमा प्रयोग भएको उखान टुक्काहरू यहाँ उदाहरणका रूपमा लिन सकिन्छ:

आफ्नो शिलक घोकनु छ, मासु र भात ठोकनु छ, स्वाडभन्दा भ्वाड ठूलो, पानीले खारेको खेत र सासूले खारेको बुहारी, ज्योतिषीकी छोरी राँड, वैद्यकी छोरीको गलगाँड, हिस्स बूढी हरिया दाँत,

²⁷ पूर्ववत्, पृष्ठ ४१ ।

²⁸ पूर्ववत्, ।

गर्नु काम जोगाउनु दाम, हुने विरूवाको चिल्ला पात, घाँटी हेरी हाड निल्लु, चोक्टा खान गएकी बूढी भोलमा डुबेर मरी, बाहुनको चित्त माखाको पित्त, लङ्गा डढाउने हनुमान जस पाउने ठेडु जस्ता विविध उखान टुक्काको प्रयोगले नाटकलाई थप रमणीय र शैलीगत उत्कृष्टता थपेको छ ।

नायिका सुशीलाले पति, सासू र सौतासँग विद्रोहात्मक भाषाशैली प्रयोग गरेकी छन् । नायक र उसकी आमाले गरेको व्यवहारको प्रतिकारमा उनले कडा र तीव्र आक्रोश व्यक्त गरेकी छन् । यिनै र यस्तै भाषाशैली र शिल्पले नाटकको कथानक घटना विवरण अगाडि बढेको छ ।

४.२.१० जीवनदर्शन र उद्देश्य

सामाजिक विषयवस्तु लिएर लेखिएको यो नाटकका पात्रहरू ग्रामीण क्षेत्रमा रहेका मुखिया, सुब्बा, ज्याला मजदुरी गरी गुजारा गर्ने निम्न वर्गका समुदायलाई प्रस्तुत गरिएको छ । यस नाटकका नायक धनपति मुखिया भएको आडमा पत्नीहरूमाथि अन्याय र अत्याचार गर्ने व्यक्तिको रूपमा प्रस्तुत भएको छ । त्यस्तै शास्त्रीले क्षणिक मोजमज्जाका लागि रामु जस्ता लमीलाई पनि यहाँ प्रस्तुत गरेका छन् । त्यसैगरी नायिक सुशीलाले भोग्नु परेका पीडालाई प्रस्तुत गरी तत्कालीन नेपाली समाजमा रहेका नारीहरूको पीडालाई देखाएका छन् । त्यसरी नै महिला चेतना जागेकोले महिलाहरू महिला मुक्तिको लागि एकजुट गराएर शास्त्रीले समाजमा महिला क्रान्तिको दियो बाल्ने प्रयास गरेका छन् । यस नाटकमा रहेका पात्रहरूको जीवनदर्शन व्यक्तिगतभन्दा पनि प्रतिनिधित्व मूलक रहेको छ ।

यो नाटक शास्त्रीको दोस्रो प्रकाशित कृति हो । यस नाटकको मूल उद्देश्यलाई शास्त्रीले छोटो कुरा शीर्षकमा भनेका छन् : *आदर्श स्वतन्त्रताबाट हरेक देशवासीहरूले आदर्श पति र आदर्श पत्नी बन्न सिकून्*।²⁹ यस्तै गरी यस नाटकमा नाटकीय शैलीमा बहुविवाह, अनमेल विवाह र बालविवाहको विरोध र नारी जातिको जातीय स्वतन्त्रता र स्वाभिमानको पृष्ठ पोषण गर्दै तिनको उत्थानको अपेक्षा गर्नु नै यसको प्रमुख उद्देश्य देखिन आउँछ । आफ्नै पतिबाट जबरजस्ती निकालिएकी एउटी गर्भिणी अवला महिलाले कहीं कतै आश्रय नपाएपछि मर्स्याङ्दी नदीमा हामफालेर आत्महत्या गरेको हुँदा यस नाटकको शीर्षक उद्देश्यमा समायोजन हुन पुगेको

²⁹ नारायणदत्त शास्त्री, *नारीहत्या*, (तनहुँ : लेखक स्वयम्, २०१६), पृ. भूमिका खण्ड ।

छ । यसको अर्को अभिप्राय के पनि छ भने सामान संस्कारको विरुद्धमा नव पुस्ता जागरूक बनी विरोधमा उत्रन पछि पर्दै न भन्ने तथ्यलाई समेत देखाएको छ । यहाँ सुब्बासुब्बिनीसँग उनका छोराहरू प्रकाश र मनोहर सहमत छैनन् भने नायक धनपतिको छोरा मुरली पनि नायकको खराब कामले गर्दा पाएको दण्डलाई कर्मअनुसारको फल पाएको भनी वेवास्था गर्नुले यी कुरालाई पुष्टि गरेको छ ।

४.२.११ द्वन्द्वविधान

यो नाटकमा नारायणदत्त शास्त्रीले समाजमा रहेका सामन्त वर्ग जसले नारीमाथि शोषण गरेको छ, त्यस्ता व्यक्ति र समूहसँग स्वतन्त्रता प्रेमी र परिवर्तनकारी व्यक्ति र समूहका बीचको द्वन्द्व देखाएका छन् । यस नाटकले नारीको स्वतन्त्रताको पक्षमा वकालत गरेको देखिन्छ ।

यसको पहिलो अङ्कमा नायक धनपति र उसकी आमा धुन्धुलीका बीचमा उसको पुनर्विवाह गर्ने सन्दर्भमा सामान्य असहमतिहरू देखिए पनि खासै द्वन्द्वको स्थितिमा पुगेको छैन । त्यसपछि यसमा रहेको अर्को द्वन्द्व पक्ष दुराडाँडाको सुब्बाको परिवारमा भएको छ । सुब्बा, सुब्बिनी पुरातनवादी बहुविवाहका पक्ष देखिएका छन् । सुब्बा, सुब्बिनी पुरातनवादी खराब चलन र संस्कारको तीव्र विरोधी छन् । सुब्बा, सुब्बिनीप्रति प्रकाशले विरोध गर्दै भनेको छ : *गरिबको थाप्लोमा सामान्तवादी शोषकहरूले मोज मजा गर्न सकून्*।³⁰ यस नाटकको अर्को द्वन्द्वपक्ष, नायिका सुशीला र धनपति, धुन्धुलीबीच भएको झगडा हो । धनपति आफ्नो मुखियाको रवाफ देखाएर आफ्ना पत्नीहरूप्रति अत्यन्तै क्रूर बनेको छ । धनपतिको त्यस्तो खराब व्यवहारप्रति सुशीला पनि कडा रूपमा प्रस्तुत भएकी छन् । उनले भनेकी छन् : *के मलाई सोभी देखेर नोकर्नी बनाउन ल्याएको*।³¹ शास्त्रीले यस नाटकमा वर्गीय तथा लैङ्गिक द्वन्द्व देखाएका छन् । यस नाटकको कथानकअनुसार धनपति र सुशीलाको बीचमा भएको असहमतिको कारण नायिकाले आत्महत्या गरेकी छन् । नायिका सुशीलाको हत्यापछि महिला संघका महिलाहरू पुण्यशीला, इन्दिरा, श्यामा, तारा जस्ता नाटकमा उपस्थित भएका छन् । उनीहरू सामूहिक रूपमा समाजमा रहेका धनपति जस्ता व्यभिचारी निर्विवेकी, सामन्तसँग प्रतिवाद गरेर उसलाई घुँडा टेकाएका छन् । यसमा पुरातनवादी नायक, उसका मतियार र परिवर्तनकारी महिला समूह,

³⁰ पूर्ववत्, पृष्ठ २२ ।

³¹ पूर्ववत्, पृष्ठ ३३ ।

उनीहरूका सहयोगीहरूकाबीच द्वन्द्व भएको छ । अर्कोतर्फ पतिको रूपमा रहेको नायकले आफ्नो पत्नीमाथि दुर्व्यवहार गरेकोले उसकी कान्छी पत्नी यस नाटककी नायिकाले विद्रोह गरेकी छन् । स्वतन्त्रता र परतन्त्रताकाबीच द्वन्द्व मच्चिएको र अन्ततः स्वतन्त्रता कै पक्षमा जित भएर नाटक टुङ्गिएको छ ।

४.२.१२ निष्कर्ष

यो नाटक शास्त्रीको नाट्ययात्राको दोस्रो वर्षमै लेखन र प्रकाशन भएको हो । बाह्य आकारप्रकारका दृष्टिले नाटककार गोपालप्रसाद रिमालको **मसान** र **यो प्रेम** नाटकसँग तुलनीय देखिन्छ । यो नाटकमा रहेको भाषाशैली, वातावरण, परिवेश, कथानक, द्वन्द्व पक्ष र यसमा देखिएको उद्देश्य र पात्रहरूको कार्यले नाटक सामाजिक घरातलमा स्थापित भएको छ । नायककी आमा धुन्धुलीले नायक धनपतिलाई पुनर्विवाह गर्न उद्धृत बनाई नारी भएर नारीलाई सम्मान गर्न भन्दा तिरस्कार गराएकी छ । धनपति समयअनुसार परिवर्तन नभै पुरानै विचारमा अडिग भएको हुनाले पुनर्विवाह गऱ्यो र कान्छी पत्नीलाई स-सम्मान नारी भएर बाँच्न, यसको परिणति नायिका सुशीला गर्भिणी अवस्थामा नै आत्महत्या गरी मरिन् । नारीलाई हत्या गर्ने अवस्थामा पुऱ्याउने व्यक्ति नै नायक र उसकी जन्म दिने आमा हुन् ।

नाटकको सामाजिक पक्ष दुई समूहमा देखिएको छ । एक समूह पुनर्विवाह अनमेल विवाहलाई कायमै राख्ने पुरानो मान्यताको पछि लागि यथास्थितिवादी छ भने अर्को समूह परिवर्तनकारी, स्वेच्छाचारीका विरुद्ध मानवतावादको शंखघोष गर्ने आधुनिक समाज छ । नाटकका विभिन्न दृश्यमा यी दुई समूहबीचको द्वन्द्व चलिरहेको छ । अन्त्यमा स्वतन्त्रता, समानता, मानवता पक्षधरको विजय गराई शास्त्रीले नाटकको समाप्त गराएका छन् । यस दृष्टिले नाटक सुखान्त देखिन्छ ।

यस नाटककी नायिकाको जीवन विवाह पश्चात् सङ्घर्षमय मात्र बनेर अन्तिममा उनले आत्महत्या समेत गरिन् । उनको सङ्घर्ष र आत्महत्याले यो नाटक वियोगान्त भएको छ ।

४.३ आमा

साहित्यका विविध विधामा कलम चलाउने स्रष्टा नारायणदत्त शास्त्रीले नाटक, कविता, यात्रासंस्मरण रचना गरेका छन् । विशेषतः उनले नाटक र कविताका भण्डारलाई समृद्ध बनाएका छन् । शास्त्रीका नाटकहरूबाट यिनको नाटककार व्यक्तित्वको पहिचान हुन्छ ।

यिनका एघारवटा नाटकहरूमध्ये पहिलो नाट्यकृति महाभारतको पञ्चामृत हो । यस नाटकमा सम्पूर्ण महाभारतको सार खिचिएको हुनाले पनि महाभारतको पञ्चामृत (२०१५) एक महत्त्वपूर्ण नाट्य कृतिका रूपमा स्थापित भएको छ । सरल र शुद्ध भाषाशैलीमा लेखिएको यो नाटक पाठ्य पुस्तकको रूपमा लिइनु उपयुक्त रहेको विचार बालकृष्ण समले दिएका थिए ।

नारायणदत्त शास्त्रीले धार्मिक, सामाजिक, पौराणिक, ऐतिहासिक विषयवस्तु लिई नाट्ययात्रालाई अगाडि बढाएका छन् । उनका अन्य नाटकहरू पनि नाट्य क्षेत्रको फाँटमा प्रतिस्पर्धी छन् । तीमध्ये आमा पनि उनको उत्कृष्ट नाट्य कृति हो । वि.सं. २०१७ सालमा उनको कालो भन्डा र आमा दुई नाट्यकृतिहरू प्रकाशित भएका छन् ।

उनका एघारवटा नाट्यकृतिहरूका अध्ययन र विश्लेषणका आधारमा शास्त्रीलाई सफल नाटककारका रूपमा लिनु उपयुक्त वा सान्दर्भिक नै देखिन्छ । नाटक लेखनका क्रममा उनी अत्यन्त सरल र सहज भाषाशैलीको प्रयोग गर्छन् । यिनको नाट्य लेखनशैली भीमनिधि तिवारीको शैलीसँग मिल्दोजुल्दो देखिन्छ ।

४.३.१ लेखन, मञ्चन र प्रकाशन

नाटककार नारायणदत्त शास्त्रीका प्रकाशित नाट्य कृतिहरूमध्ये प्रकाशन मितिका दृष्टिले आमा तेस्रो नाट्यकृति हो । वि.सं. २०१७ सालमा तनहुँबाट लेखक स्वयम्ले प्रकाशित १००० प्रति प्रकाशित भए बाहेक अन्य संस्करण नभएको यस कृतिमा जम्मा ५३ पृष्ठहरू रहेका छन् । पाँच वर्षदेखि ७० वर्षसम्मका नारीपुरुष पात्रहरूको भूमिका यस कृतिमा छ । जन्म दिने आमाप्रति श्रद्धाभावहरू व्यक्त भएको पाइन्छ ।

श्रद्धाञ्जली शीर्षकको भूमिका वा समर्पण भागमा नाटककारले आफ्ना भावहरू व्यक्त गरेका छन् । आमाको सम्झनामा केन्द्रित यो नाटकले कुनै एउटा वैयक्तिक आमाको सम्झना मात्र नगरेर सिङ्गो देशका आमाहरूको सम्झना गरेको पाइन्छ । पात्रहरूको बाह्य स्थितिलाई सामान्यरूपमा केलाउनु नै नाटककारको मुख्य प्रवृत्ति यस नाटकमा देखिएको छ । पुरुषपात्रहरूको तुलनामा स्त्री पात्रहरूको बाहुल्यता वा सक्रियता बढिरहेको यस कृतिको कथानक संयोगान्त र वियोगान्तको अन्तर्द्वन्द्व हुँदै अन्तिममा संयोगान्तमा नै विट मार्न पुगेको छ । हालसम्म यो नाटक मञ्चन भएको छैन ।

४.३.२ शीर्षकविधान

आमा सार्थक शीर्षकमा आधारित नाटक हो । यहाँ आमा भन्नाले प्रत्यक्ष रूपमा नाटकका मूल पात्र नरेन्द्रकी जननी मातालाई सङ्केत गरिएको छ । सहनशीलता नामकी यी आमा व्यवहारमा पनि साँच्चै सहनशील स्वभावकी देखिन्छिन् । आफ्नो सन्तानको खुशीको लागि उनी त्याग गर्न कति पनि पछि हट्दिनन् । उनको छोरा नरेन्द्र र उनकी श्रीमती रानीबीच कटाक्ष भएको समयमा उनले त्यसको समाधानको उपाय खोज्ने प्रयास गर्छिन् । आफू अत्यन्तै धैर्यवान् बन्छिन् । छोराको जिन्दगीमा बाढी नआओस्, उसको जीवन सहज रूपमा अगाडि बढ्नका लागि उनले आफ्नो तर्फबाट कुनै कसर बाँकी राख्दिनन् । उनले छोरा नरेन्द्र र बुहारी रानीबीच देखिएको वर्गीयद्वन्द्वलाई न्यून बनाउन उनी रातदिन लागि परिन् । छोरोमा श्रीमतीप्रति देखिएको आक्रोशलाई कम गर्न उनले धेरै परिश्रम गरिन् । नरेन्द्रले रानीलाई घरको काँडोको रूपमा लिएकोमा आमा सहनशीलाले काँडो हुँदैन त्यसलाई पनि ईश्वरले सृष्टि गरेको छ त्यही काँडोमा जीवन टुसाएर पछि अमृत फलाउने छ भनी उनी रानीको स्वभाव वा व्यवहार परिवर्तन हुने कुरामा विश्वस्त छन् । त्यस्तै उनले आफ्नो छोरा बुहारीको निमित्त उनीहरूको जीवन फलाउन फुलाउन सच्चा आमाहरू सबै अपमान बिसँन्छन् । तिम्रो दम्पतिलाई राधाकृष्ण बनाएर म तिम्रो सेवा गर्न चाहन्छु भनी सहनशीलाले छोरा बुहारीको दाम्पत्य जीवन सहज बनाउन, उनीहरूबीचको द्वन्द्व अन्त्य गर्न प्रयासरत रहन्छिन् र त्यसको अन्त्य गराई उनीहरूको जीवन फलाउन वा मिलन गराउन सफल हुन्छिन् । एउटा आमाको भूमिका कुशलतापूर्वक निर्वाह गर्छिन् ।

यस नाटककी अर्की स्त्रीपात्र रानी वा सहनशीलाकी बुहारीबाट उनी उपर अपमानपूर्ण व्यवहार गरिए तापनि उनी भने सधैं छोरो बुहारीको कल्याण नै देख्न चाहन्छिन् । उनको यही सहनशील स्वभावले त्यस घरमा विजय पाएको देखिन्छ । रानी स्वयंले आफ्नो पूर्व कार्यप्रति क्षमायाचना गरेकी हुन्छिन् । आमाकै सहनशीलताले गर्दा नरेन्द्रको विग्रिसकेको दाम्पत्य जीवनले पुनर्जीवन पाएको देखिन्छ । त्यसैले यस नाटकको शीर्षक आमा राखिनु सार्थक र उपयुक्त देखिएको छ ।

४.३.३ दृश्यविधान

वि.सं. २०१७ सालमा प्रकाशित यस आमा नाटकका ३ वटा अङ्क र १४ वटा दृश्यहरू रहेका छन् । एउटा परिवारभित्रको दाम्पत्य जीवनमा आधारित यस नाटकको अङ्क अनुसारको दृश्य विभाजन यसप्रकार छ :

अङ्क १ मा ५ वटा दृश्यहरू छन् तिनमा पहिलो दृश्य नरेन्द्रको घरको कोठा देखाइएको छ । यस दृश्यमा नरेन्द्रले आमाप्रति देखाएको सद्भाव समर्पण उल्लेख भएको छ । त्यस्तै यस दृश्यमा एउटा सच्चा आमाले सन्ततिको उज्वल भविष्यको लागि गरिएको कामना समेत व्यक्त भएको दृश्य यसमा आएको छ । दोस्रो दृश्य पोखराको विन्ध्यवासिनी मन्दिरको वरपर भएका संवाद देखाएको छ । यस दृश्यमा रानी, चमेली र उनका रानीले आफ्ना संगिनीहरूसँग तीज गीतमा रमाएका छन् । रानीले आफ्ना संगिनीहरूसँग पति र सासूप्रति रहेको असन्तोष व्यक्त गरेकी छिन् । तेस्रो दृश्यमा नरेन्द्रको आँगनको दृश्य रहेको छ । यहाँ रानी र चम्पाबीच द्वन्द्व चर्किएको छ । सहनशीला र नरेन्द्रबीच शीतयुद्धको दृश्य देखाइएको छ । त्यस्तै चौथो दृश्यमा पोखराको नरेन्द्रको कोठा जहाँ नरेन्द्र र चमेली सहनशीलाका बीच समस्या समाधानका उपायहरूका बारेमा छलफल गरिएको दृश्य देखाइएको छ । पाँचौ दृश्य पहिलो अङ्कको अन्तिम दृश्य हो । यसमा नरेन्द्र र रानीको माइतको नोकर हसन्तेबीचको कुराकानीको दृश्य प्रस्तुत गरिएको छ ।

दोस्रो अङ्कमा ६ वटा दृश्य रहेका छन् । यस अङ्कमा रानीको माइतको घरको दृश्य देखाइएको छ । त्यहाँ मैयाँ, धनपति, शान्ता, महात्मा, प्रेम, चैतन्य, जुरेली आदि पात्रहरू रानीको घरको समस्या र त्यसको निकासको उपायका बारेमा छलफल गरेको दृश्य छ ।

तेस्रो अङ्कमा ३ वटा दृश्य रहेका छन् । यसमा नरेन्द्रको घरको दृश्य छ । यस अङ्कमा यस नाटकमा विवादित स्त्रीपात्र रानी आत्मालोचना गरी पारिवारिक मिलन गर्न आफ्नो घर गएर नाटकलाई सुखान्त बनाई टुङ्गाइएको दृश्य छ ।

यसरी यो नाटकमा आदि भागमा नरेन्द्रकी मन नपरेकी श्रीमती रानीलाई लिन उनको माइतको नोकर हसन्तेको प्रवेश र रानीको माइततिर प्रस्थानका घटनाहरू रहेका छन् । मध्य भागमा चाहिँ धेरै दिनको माइत बसाइपछि पश्चात्ताप सहित रानीको पुनः कर्म घर प्रवेशको प्रारम्भिक घटनाहरू रहेका छन् । अन्त्य भागमा रानीको पुनः गृहप्रवेशका कारण सौहार्द बन्न गएको नरेन्द्रको पारिवारिक गृहस्थाश्रमको सुखद मेलमिलापको दृश्य देखाइएको छ ।

४.३.४ कथावस्तु र वस्तुविन्यास

यस नाटकको कथावस्तु नाटककारले सामाजिक परिवेशबाट लिएका छन् । नाटककार शास्त्रीले आर्थिक विपन्नताले समाज तथा घरमा समस्या उत्पन्न हुने घटना यसमा देखाइएको छ । ७० वर्षीय सहनशीलाकी २५ वर्षको छोरा नरेन्द्र र उसकी १७ वर्षकी बुहारी रानीबीच देखिएको असामान्यस्यमूलक परिस्थितिका कारण उत्पन्न पारिवारिक किचलोको स्थितिको सामान्य झलक देखाइएको छ । अन्ततः नाटककी नायिका धनपतिको छोरी नरेन्द्रकी श्रीमती रानीको गतिशील चरित्रको कारण उनकै गलत चरित्रबाट उत्पन्न पारिवारिक समस्याले पूर्णतः निकास पाएका घटनाहरूका अंश नै यस आमा नाटकको मुख्य कथावस्तु हो । नाटकका नायक नरेन्द्र निम्न परिवारका भएतापनि उनले स्नातक उत्तीर्ण गर्न सफल एक मातृभक्त युवकको भूमिकामा उपस्थित छन् । उनकी श्रीमती रानी सम्पन्न परिवारकी १७ वर्षकी जेठी छोरी यस नाटककी नायिका हुन् ।

आफ्नो पैत्रिक सम्पत्तिमाथि रवाफ र घमण्ड गर्ने बुहारी रानीबाट जति नै उपेक्षित तिरस्कार गरेतापनि नरेन्द्रकी आमा सहनशीलाले भने कहिल्यै पनि रानी उपर कुभावना वक्रदृष्टि राखिनन् । सासूलाई नराम्रो गरेकोले नायक नरेन्द्रले उनको (रानीको) त्यस्तो अहम् स्वभावलाई घृणा गर्छ । तिरस्कार गर्छ र त्यसको प्रतिवाद समेत गर्दछ । लोग्ने स्वास्नीबीच बेमेल भएपछि शुरूका दिनहरूमा नरेन्द्र र रानीबीचको दाम्पत्य जीवनको सम्बन्ध स्थापित हुन सक्दैन । जसले गर्दा रानी माइत गएर बस्न बाध्य भइन् । रानीलाई माइतमा बुवा धनपतिले पुनः विवाह गरिदिने

विचार समेत गरे तर स्वयम् नारी, उनकी आमा शान्ता र अन्य सज्जनहरू समेतबाट विरोध भएका कारण रानीलाई उनको घर पठाउने सम्बन्धमा छलफल भई सबैको सल्लाह बमोजिम उनी घर जान सहमत हुन्छन् । अर्कोतर्फ उनको घरमा नरेन्द्र र उनकी आमा नरेन्द्रकै छात्रा चमेलीलाई ताला साँचो सुम्पिएर तीर्थ गर्न गएका हुन्छन् । तीर्थबाट फर्केपछि उनीहरू सामान्य बिरामी हुन्छन् । यस्तो अवस्थामा घरमा बुहारीको अभाव खड्किएको हुन्छ । चमेली मार्फत आपसी द्वन्द्वका कारण माइत बसेकी रानीलाई घर आउन चिठी समेत पठाइयो तर धेरै समयसम्म पनि रानी घर नआउनाले आमा सहनशीलाकै सल्लाहअनुसार नरेन्द्रले छात्रा चमेलीसँग पुनर्विवाह गर्ने प्रस्ताव राखे तापनि केवल रानीको हकहितलाई सम्भेर चमेलीले उनको (नरेन्द्र) सतित्वमा आजीवन कुमारी रहने जवाफ दिन्छे । त्यसबेला लामो समयपछि त्यस घरमा रानीको प्रवेश हुन्छ । उनीबाट आफ्नो विगतका अभिमानपूर्ण व्यवहारप्रति पश्चात्ताप गरिन्छ । नरेन्द्रले पनि विगतका घटनाहरूलाई बिसिएर रानीलाई सहर्ष स-सम्मान स्वीकार गर्छ । यस घटनाले नरेन्द्रको आमालाई चरम आनन्दको अनुभव हुन्छ । नाटक संयोगान्तक भएर टुड्गिन्छ । स्रोतको दृष्टिले उत्पाद्य प्रकृतिको कथावस्तु भएको यस नाटकमा सरल संरचनाको निर्वाह भएको देखिन्छ ।

४.३.५ चरित्रचित्रण

आमा नाटकमा १५ जना पात्रहरू छन् । पुरुष बद्ध र मुक्त गरी ६ जना र नारीहरू पनि बद्ध मुक्त गरी ९ जना रहेका छन् । पुरुष पात्रहरूको तुलनामा नारी पात्रहरूको बाहुल्यता रहेको छ । पुरुषपात्रहरूमा नाटकका नायक नरेन्द्र र उसका ससुरा धनपति प्रमुख छन् भने स्त्री पात्रहरू चाहिं नाटककी नायिका धनपतिको छोरी रानी, नरेन्द्रकी आमा सहनशीला प्रमुख छन् । यिनै पात्रहरूको अध्ययन र विश्लेषण तल उल्लेख गरिन्छ :

४.३.५.१ नरेन्द्र

नरेन्द्र यस नाटकको प्रमुख पुरुष पात्र हुन् । २५ वर्षको युवक नरेन्द्र स्नातक सम्मको अध्ययन गरेको एक निम्न वर्गीय सत्पात्र हुन् । उनमा देखिएको अगाध मातृभक्तिको भावना र त्यस किसिमको व्यवहारले नै उसलाई यस नाटकको नायकको रूपमा चित्रण गरिएको छ । सहनशीला, शान्ता, चमेली, शर्मिन्दा, धर्मराज तथा अन्तिममा नाटकलाई द्वन्द्वको चरम उत्कर्षमा पुऱ्याउने अभिमानी चरित्रकी नारी पात्र रानीले समेत नरेन्द्रको मुक्तकण्ठले प्रशंसा गरेकी छन् । कार्य र स्वभावका आधारमा उनी एक गतिशील चरित्रका पात्र हुन् । पहिलो आफ्नी पत्नी

रानीलाई विनासकोच आफ्नो जीवनसाथीका रूपमा खुशीसाथ स्वीकार गरी भित्र्याउँछन् । रानी र नरेन्द्रको जीवन कसिलो बन्दै जानुपर्नेमा उल्टै उनीहरूबीचमा द्वन्द्व बढ्दै जान्छ । रानीमा देखिएको अहम् घमण्ड र स्वार्थी भावनाले गर्दा नरेन्द्रले रानीलाई विदा दिने मनसाय राखेको भए पनि रानीले आत्मालोचना गरी आफ्ना गल्तीको प्रायश्चित्त गरेपछि उनलाई क्षमायाचन दिएर आफ्नो महानताको परिचय दिएका छन् । उनी पूर्वाग्रह विहीन पात्रको रूपमा देखिन पुगेका छन् । समाजमा ऊ एक असल मातृभक्त चरित्रका रूपमा देखापर्छन् । आमाको अपमान गरेको हुनाले नरेन्द्रले आफ्नी जीवन सगिनी रानीलाई त्याग्न पनि उनी हिचकिच्याउँदैनन् । मातृस्नेह उनका अगाडि प्रबल रूपमा रहेको छ । उनी जननीको सेवा र सम्मानमा कहींकतैबाट आँच आएको देख्न चाहन्न । नरेन्द्रको भूमिका महत्त्वपूर्ण रहेकोले नै उनी नाटकमा नायकको रूपमा स्थापित हुन पुगेका छन् । प्रवृत्तिगत दृष्टिले हेर्दा उनी आध्यात्मिक चिन्तनलाई आत्मसात् गर्ने युवक हुन् । उनी धीरप्रशान्त नायक हुन् । उनी धार्मिक प्रवृत्तिका नायक हुन् भन्ने पुष्टि उनले आमालाई तीर्थव्रत गराउनु र आमाको सेवामा कुनै कसर नराख्नुले उनी कर्तव्यनिष्ठ एक सच्चा पुत्र हुन् भन्ने सिद्ध हुन्छ ।

४.३.५.२ रानी

रानी यस आमा नाटककी प्रमुख नारीपात्र हुन् । नातागत रूपमा हेर्ने हो भने उनी यस नाटकको प्रमुख पुरुषपात्र नरेन्द्रकी पत्नी, सहनशीलाकी सुनको टुक्रा जस्ती बुहारी र धनपति तथा शान्ताकी जेठी छोरी हुन् । कक्षा ८ सम्म पढेकी उनी १७ वर्षकी पैतृक सम्पत्तिप्रति अभिमान भएकी नायिका हुन् । नाटकको अधिकांश दृश्यमा सासूप्रति तीव्र आक्रोश व्यक्त गरेकी छिन् । अङ्क ३ को दृश्य २ सम्ममा स्वयम् आफ्नो पति नरेन्द्रप्रति पनि उनले श्रद्धा आदर गरेको देखिदैन । तर पनि उनी पुनर्विवाहको विरोधी छिन् । अङ्क ३ को दृश्य ३ बाट उनको स्वभावमा परिवर्तन आएको छ । उनले आफ्ना विगतका त्रुटिहरूलाई सच्याएर सासू र आफ्नो पतिप्रति श्रद्धाभाव देखाएकी छिन् । आफ्नो विगतका कार्यको समीक्षा गर्दै प्रायश्चित्त स्वरूप पतिभक्ति देखाउँछिन् । वर्गीय चरित्रको प्रतिनिधित्वका रूपमा यस नाटकमा आएकी नायिका रानी अन्त्यमा वर्गीय द्वन्द्वको अन्त्य गरेर उनी कर्तव्य, प्रेम र हाम्रो परम्परा संस्कृतिलाई निरन्तरता दिन्छिन् । आफ्नो परम कर्तव्य आत्मसात् गर्ने स्वकीया नायिकाका रूपमा आफूलाई उभ्याएकी छिन् । सासूको भावना र पतिको प्रेमलाई कदर गरी असल गृहिणी भएर देखाउने प्रण गरेकी छिन् । यसरी द्वन्द्वलाई उत्कर्षमा पुऱ्याएर नाटकका अन्त्यमा संयोगान्त बनाउन उनको भूमिका रहेको छ ।

४.३.५.३ अन्यपात्रहरू

नरेन्द्र र उनी बाहेक आमा नाटकका अन्य पात्रहरू सहनशीला, धनपति, शान्ता, चमेली, धर्मराज, प्रेमचैतन्य, महात्मा, जुरेली, मैयाँ, हसन्ते, सर्मिन्दा आदि रहेका छन् । यीमध्ये निम्न पात्रहरूको अभिनयबद्धरूपमा रहेको छ ।

४.३.५.३.१ सहनशीला

नायक नरेन्द्रकी आमा ७० वर्षकी छन् । अरूले जति वचन लगाए पनि हाँसीहाँसी सहन सक्ने क्षमता विद्यमान देखिन्छ । बुहारीले उनलाई तथानाम गाली गर्दा पनि संयम रहेर कुनै पनि बेला प्रतिक्रिया देखाउँदैनन् । आफ्ना हरेक विचारमा असहमत जनाउने बुहारी रानीप्रति कहिल्यै पूर्वाग्रही बनिनन् । बरू उल्टो उनलाई बच्चासरह सम्भरेर उनका खराब व्यवहारलाई क्षमा दान दिदै आफ्नो उच्च र आदर्श भावनाको परिचय दिएकी छन् । उनी तीर्थव्रत देवपितृ सेवामा रमाउने उनी यस नाटककी स्थिर पात्र हुन् । सदैव सन्तानको उज्वल भविष्यको कामनाका लागि मरिमेट्ने स्वभाव यिनको छ । खराब आचरण भएकाहरूलाई सही बाटो ल्याउन निकै प्रयास गर्छिन् । सधैं सत्य र सत्कर्ममा विश्वास गर्छिन् । यिनैको महान् विचार र व्यवहारबाट नाटकको शीर्षक चयन भएकाले यिनी आदर्शपात्र हुन् ।

४.३.५.३.२ चमेली

यस नाटकमा नरेन्द्रकी छात्रा, रानीको संगिनीको रूपमा चमेली आएकी छिन् । नरेन्द्रबाट राम्रो शिक्षा पाएपछि म्याक्ट्रिक्सको परीक्षाका लागि उनी तयार त हुन्छिन् तर पवित्र भावना राख्दाराख्दै पनि उनी शंकाको घेरामा पर्छिन् । नरेन्द्र सहनशीला तीर्थव्रत गर्न गएको बेलामा तिनीहरूले घरको तालाचाबी यिनैलाई सुम्पिएर जान्छन् । अर्कोतर्फ रानीले यिनलाई अत्यन्तै सशङ्कित भएर नरेन्द्रसँग गहिरो प्रेम रहेको हल्लालाई उनीले सहेर रानीको भविष्य राम्रो होस् । रानीको जीवनको दियो बलोस् भनेर उनले नरेन्द्र र उनकी आमाले विवाहको प्रस्ताव राख्दा अस्वीकार गरी आजीवन कुमारी रहने प्रण गर्छिन् । आर्थिक अवस्थामा विपन्न भएर पनि भावनाकी धनी छन् । रानीलाई चिठी लेखी उनको शङ्काले लड्का जल्ने बानीलाई झट्का दिएकी छन् । रानी र नरेन्द्रको जीवनलाई सबल बनाउन उनले पनि सकारात्मक भूमिका खेलेकी छन् ।

४.३.५.३.३ धनपति

धनपति यस आमा नाटककी नायिका रानीका पिता हुन् । उनले यस नाटकमा वर्गीय चरित्रको प्रतिनिधित्व गरेका छन् । उनले छोरी र ज्वाइँबीच भएको भगडालाई समाधान गर्ने उपायको खोजी गर्दैनन् । त्यसबाट के स्पष्ट देखिन्छ भने धनपति अभिमानी र सामन्त चरित्रको प्रतिनिधित्व गर्ने व्यक्ति हुन् भन्ने कुरा स्पष्ट हुन्छ । त्यस्तै रानी र नरेन्द्रबीचको सम्बन्धलाई सुधार गर्नुपर्ने उनले उल्टै धन र सम्पत्तिको रवाफ देखाएर रानीको पुनर्विवाह गर्न समेत सोच राख्छन् । उनले नरेन्द्रको व्यवहार र उनकी आमाको भावना बुझ्न सक्दैनन् । त्यसैले उनलाई एउटा व्यभिचारी पात्रको रूपमा लिन सकिन्छ, उनी यस नाटकमा खलपात्रको रूपमा देखिएका छन् ।

४.३.५.३.४ शान्ता

यस आमा नाटककी नायिका रानीको आमा शान्ता हुन् । यस नाटकमा उनको उपस्थिति प्रशंसनीय छ । सर्पको खुट्टा सर्पले नै देख्छ, अरूले देख्न सक्दैन भन्नुले उनको विचार विश्लेषणात्मक छ । रानीले घरको धेरै दोषमात्र देखाइन् । रानीको भनाइलाई उनका बुवाले कुनै सन्देश नराखी समर्थन गरेको अवस्थामा शान्ताले छोरीको व्यवहार, अहम्पनले समस्या उब्जिएको र समस्याको मूल कारक रानी नै भएको यथार्थ बुझिन् । धनपतिले रानीको दोस्रो विहे गरेर उनलाई सुखपूर्वक राख्ने जुन सोच राखेका थिए त्यसको यिनले प्रतिवाद गरी रानीले नरेन्द्रसँगै जीवन बिताउन पर्ने अड्डी राखिन् । उनले राखेको यो विचार अन्तिममा सफल भयो । त्यसैले शान्ता सकारात्मक सोच भएकी नारी पात्र हुन् ।

यस नाटकमा रहेका अन्यपात्रहरू अधिकांश कथावस्तुका अनुकूल देखिन्छन् भने केही धनपतिको समर्थक बन्न पुगेका छन् ।

४.३.६ संवादयोजना

यस नाटकमा प्रयोग भएको संवादात्मक भाषा ज्यादै सरल खालको छ । नाटकमा उल्लेख भएको पात्रहरूमध्ये नाटककी नायिका रानीकी ५ वर्षकी बहिनी मैया र रानीका बाबु धनपतिको नोकर हसन्तले प्रयोग गरेको संवाद क्रमशः बालसुलभ तोतेबोली र हास्यशैलीको छ । पृष्ठ १९, २०, २१ मा भएका संवादबाहेक पृष्ठहरूमा शैलीगत संरचनामा भिन्नता देखिँदैन । नाटकको

पात्रहरूबीचमा भर्रा नेपाली शब्दहरू डंकिनी, चण्डाल्नी, बोक्सी, फुँडी, चोर्नी, रण्डी जस्ता अशोभनीय शब्दहरूको प्रयोग भएको देखिन्छ । यस नाटकको नायक नरेन्द्र र आमा सहनशीलताबीच भएको संवाद स्तरीय छ । त्यस्तै रानी र उनका सङ्गिनीबीच भएका कुराकानी युवतीहरूको समूहमा हुने यौवन र घरयासी काम कार्यमा भएको छ भने नाटकको प्रारम्भमा रानी र उनका पति, सासूसँग भएको संवाद कटाक्ष खालको रहे तापनि अन्त्यमा आपसी समझदारी आत्मआलोचना र पारिवारिक मिलनका संवादहरूले नाटक संयोगान्त बन्न पुगेको छ ।

४.३.७ पर्यावरण, परिवेश

यस नाटकको परिवेश सहरिया छ । यसको परिवेश मुख्य रूपमा पोखरा रहेको छ । पोखराको विन्ध्यावासिनी नरेन्द्रको घर र रानीको माइतीघरको वातावरण देखाइएको छ । यस नाटकमा पात्रहरूको वर्गीय अवस्था अनुसारको दृश्यहरू देखिन्छन् । नरेन्द्र निम्न आर्थिक अवस्था भएको पात्र भएकाले उसको घरमा सामान्य अवस्था छ भने धनपति यस नाटकको हुने खाने उच्च वर्गको पात्र भएकाले उसको घरायसी वातावरणमा नोकर, चाकर, आफ्ना प्रशंसकको साथ रहेको देखाइएको छ । त्यस्तै रानीलाई सहयोग गर्ने साथीहरूको जमघट पनि त्यतिकै मात्रामा देखाइएको छ भने नरेन्द्र र सहनशीलता तीर्थव्रत गरेको कथावस्तु भए तापनि विभिन्न तीर्थाटनको परिवेश भने यसमा प्रस्तुत गरिएको छैन । मुख्यरूपमा यो नाटक पश्चिम नेपालको सुन्दर शहर पोखरालाई केन्द्रबिन्दु बनाएर लेखिएको छ ।

४.३.८ अभिनेयता

शास्त्रीले यो नाटकमा सामान्य सामाजिक पात्रहरूको चयन गरेका छन्, त्यस्तै यसमा सरल र सहज भाषाशैलीको प्रयोग गरी यसलाई अभिनययुक्त बनाएका छन् तापनि यो नाटक हालसम्म मञ्चित हुने अवसरबाट वञ्चित रहेको देखिन्छ ।

४.३.९ शैलीशिल्प

आमा नाटक नाटककार नारायणदत्त शास्त्रीद्वारा लिखित पद्यात्मक शैलीमा आमाको पुकार गरी प्रारम्भ गरिए तापनि यो गद्यशैलीमा लेखिएको छ । यो नाटक पूर्वीय नाटकशिल्पमा लेखिएको छ । यसमा आन्तरिकद्वन्द्व पारिवारिक झगडा हुँदै वियोगान्तको संघारमा पुगेको कथावस्तु नायिका रानीले आफ्नो व्यवहारको पुनरावलोकन गरी प्रायश्चितका साथ गृहप्रवेश गर्नाले नाटक

संयोगान्त भएको छ । यसका नायक नरेन्द्र धिरोदात्त छन् । नायिका रानी घमण्डी भए पनि उनी स्वकीया नै छन् । उनको अगाडि विभिन्न समस्याहरू सिर्जित भए तापनि उनले ती सम्पूर्ण परिस्थितिका तरङ्गहरूलाई बिसेर अन्तिममा आफ्नै पतिलाई स्वीकार गर्छिन् । त्यस्तै आमाको भूमिका निर्वाह गरेकी सहनशीलता आदर्शवादी छन् त्यसैले यस नाटकमा आदर्शोन्मुख यथार्थवादी प्रवृत्ति घनीभूत भएको छ ।

४.३.१० जीवनदर्शन र उद्देश्य

यस नाटकमा नरेन्द्रमा देखिएको मातृभक्ति भाव र माइतीको भौतिक सम्पत्तिमा घमण्ड गर्न पुगेकी नरेन्द्रकी पत्नी रानीका कारण सिर्जित पारिवारिक द्वन्द्व र त्यसले जन्माएको द्वन्द्व समस्याको चर्चा गर्दै विशुद्ध मातृभक्ति भावनाका अगाडि भौतिक सम्पत्तिमा गर्व गर्नेहरूको पराजय नै हुन्छ, भन्ने सन्देश प्रवाहित गर्नु यसका कृतिगत उद्देश्य हो । नाटककी नायिकाबाट शुरूका दिनहरूमा सासू र पति नरेन्द्रप्रति मानसम्मान राख्नुपर्नेमा त्यसको बदलामा उनीहरूसँग मुखमुखै लाग्नु भर्कोफर्को गर्ने काम गरिएको छ । नायक नरेन्द्रलाई नायिका रानीको त्यो व्यवहार पटकै मन परेन यही निहुँका कारण नरेन्द्रले पत्नी रानीलाई कहिल्यै घर नफर्कने गरी माइत जान बिदा पनि दिएका छन् । एउटी विवाहित महिलाले धेरै समयसम्म घर नगई माइत बसेको कुरा उनकी सासू साथी चमेली र स्वयम् उनकी आमा शान्तालाई समेत मन परेन । उनका पिता धनपतिले रानीको दोस्रो विवाह गराइदिने सोचाइ समेत राखे तर स्वयम् रानी, उनकी आमा र महात्माहरूको विमतिका कारण त्यो सम्भव भएन । अन्ततः चमेलीको चिठी र आफ्नी आमाले सम्झाइबुझाई गरेका कारण धेरै समयको माइतीको बसाइपछि आफ्ना विगतका त्रुटिहरूप्रति पश्चाताप गर्दै रानी पुनः आफ्नो कर्मघर फर्केकी छन् । घरमा गएर उनले पति नरेन्द्र र सासू सहनशीलासामु आफ्ना विगतका गलतिहरूप्रति क्षमा याचना गरेकी छन् । पति नरेन्द्रले पनि बिना हिचकिच्यावट पत्नी रानीलाई क्षमादान गरेका छन् । त्यसपछि यस घरको पारिवारिक भगडा सदाका लागि अन्त्य भएको देखाउनु नै यस नाटकको प्रमुख विशेषता वा मुख्य उद्देश्य हो । यिनै घटनाक्रमका आधारमा विश्लेषण गर्दा प्रस्तुत नाटकको शीर्षक र कथानक बीच सामान्यतः अन्विति भएको छ । सहनशीलाको अगाडि तुच्छदम्भीपनले विजय प्राप्त गर्न सक्दैन भन्ने देखाउनु पनि यस नाटकको मुख्य उद्देश्य हो । यस्तै नाटकमा आएका अर्की नारीपात्र नरेन्द्रकी छात्रा चमेलीले अत्यन्तै संयमित र दूरदर्शी भई सिंगिनीप्रति सद्भाव राखी आफ्नो दायित्व पूरा गरी असल सिंगिनीको परिचय दिएकी हुनाले यस नाटकमा चमेलीजस्ता निस्वार्थ भावनाका साथीहरूपनि प्रस्तुत गर्नु अर्को उद्देश्य रहेको छ ।

४.३.११ द्वन्द्वविधान

यस नाटकमा नाटककार नारायणदत्त शास्त्रीले एउटा परिवारको आन्तरिक बेमेल वर्गीय चरित्रसँग गाँसेर हेरेका छन् । यस नाटकमा नायक सामान्य परिवारको छ । नायक नरेन्द्र आफ्नो आर्थिक अवस्था सामान्य रहेको छ । ऊ मातृभक्तिको एउटा आदर्श व्यक्ति हो । उनकी श्रीमती एउटा सम्पन्न परिवारकी छोरीका रूपमा उपस्थित छ । उसमा अहम् हैकमवादी संस्कार उच्च वर्गीय चरित्र भएकी नायिकाको दम्भ छ । यस नाटकमा नायक नरेन्द्र र नायिका रानीबीच भएको द्वन्द्व प्रेम, यौन, कर्तव्य, उच्चता, वर्गीय र सामाजिक द्वन्द्वका बारेमा हुन गएको छ । नायक नरेन्द्र मातृभक्तको नमुनाका रूपमा देखा परेका छन् । उनी एउटा सन्तानको जीवन तबमात्र सार्थक हुन्छ, जब आफ्नो आमाको सम्पूर्ण इच्छा आकांक्षा पूरा गर्न सक्छन् भन्ने भावना भएका कर्तव्यनिष्ठ व्यक्ति हुन् तर नायिका रानी धनी आमाबाबुकी सन्तान हुन् । उनले आफ्नो कर्तव्यलाई बिसेर आफ्नो यही व्यवहारले घरमा द्वन्द्व निम्त्याएको छ । उनले आफ्नो माइतीको दम्भ देखाउँदै कर्मघरलाई छाडी माइत गई बसेकी छिन् । नाटकमा भएको नायक, नायिकाको द्वन्द्व वर्गीयद्वन्द्व हो । यो यस आमा नाटकमा प्रबल रूपमा भ्याङ्गिएको छ । तापनि अन्तिममा नायिकाले आफ्नो सारा वर्गीय चरित्रलाई त्याग गरेकी छिन् । कर्तव्य, प्रेम, उच्चता, सामाजिक भावनाका अगाडि वर्गीय चरित्र न्यून र कमजोर भई ओभेलमा परेको छ ।

४.३.१२ निष्कर्ष

आमा सामाजिक विषयवस्तु बोकेको नाटक हो । यसमा नाटककार नारायणदत्त शास्त्रीले एउटा नारी जसले पति र सासूको भावना र विचार कुल्चने प्रयास गर्दा परिवारमा विभिन्न समस्या आएका छन् । परिवारमा देखिएको आन्तरिक द्वन्द्वको निकास उनीहरूबीचको छलफल र स्वयम् उनीहरू आफैले आफ्नो कामको मूल्याङ्कन गरेमा समाधान हुन सक्दछ भन्ने कुरा औँल्याइएको छ । यहाँ रानीको अहम्पनले परिवारमा झगडा भएको थियो । विस्तारै उनको विचार परिवर्तन भई आफ्ना गल्तीहरू समयमै सच्याएको हुनाले नाटकको अन्त्य संयोगान्त हुन गयो । उनकी संगिनी चमेलीको त्यागले उनको निम्न लागेको दियो पुनः बल्यो । मातृभक्तिका अगाडि धन/सम्पत्ति, प्रेम, यौनजस्ता कुराहरू गौण भएका छन् । नायक नायिकाकी आमाहरूको सदासयताले गर्दा नारीका विचार सम्मानित भएका छन् ।

४.४ कालो भन्डा

नाटककार नारायणदत्त शास्त्रीले कालो भन्डा शीर्षकमा नाटक लेखेर कालो भन्डाको अस्तित्व स्थापित गरेका छन् । उनको यो नाटकलाई यस प्रकारका शीर्षकमा रहेर अध्ययन विश्लेषण गरिएको छ ।

४.४.१ लेखन, मञ्चन र प्रकाशन

नाटककार नारायणदत्त शास्त्रीका प्रकाशित नाट्यकृतिमध्ये प्रकाशनका दृष्टिले कालो भन्डा चौथो नाटकको रूपमा प्रस्तुत भएको छ । वि.सं. २०१७ सालमा नारायणदत्त शास्त्री लेखक र प्रकाशक रहेका यो नाटकको मुद्रण नरेन्द्र यन्त्रालय काठमाडौँबाट एक हजार प्रति प्रकाशित भए बाहेक अन्य संस्करणहरू पुनः प्रकाशन भएको छैन । यस नाटकमा जम्मा ३४ पृष्ठ रहेका छन् । यस नाटकमा विभिन्न विचार लिएका यथास्थितिवादी र परिवर्तनका वाहक जस्ता नारी पुरुष पात्रहरू रहेका छन् । नाटकको प्रारम्भमा शास्त्रीले सम्भन पर्ने शीर्षक दिई आरम्भ गरेका छन् । यस शीर्षकमा शास्त्रीले कालो शब्दको शाब्दिक अर्थ मानिसको मनभित्र रहेको विद्रोहात्मकको प्रतिबिम्ब हो भनी प्रष्ट्याएका छन् । यसले समाज परिवर्तनमा सम्पूर्ण शक्तिलाई एकत्रित गर्छ र क्रान्तिको राँको बाल्छ भन्ने भाव स्पष्ट पारिएको छ । नाटककार शास्त्रीले कालो भन्डा जनताले आफ्नो हक अधिकारको आवाज उठाउँने नाटकका रूपमा लिएका छन् । सरकार वा पदीय दायित्व जिम्मा लिएका व्यक्तिहरूबाट गैरकानुनी काम गरी आफ्नो कर्तव्यलाई विसेको अवस्थालाई यहाँ नाट्य विषय बनाइएको छ । जनस्तरबाट उठाइएको कालो भन्डालाई बेवास्ता गरियो भने त्यसको स्थिति भयावह हुन सक्ने सन्देश पनि दिइएको छ । त्यसैले कालो भन्डा देखिन थालेपछि पदमा आसीन व्यक्तिहरू चनाखो भै आफ्ना कमीकमजोरी यथाशक्य छिटो सुधार गर्नु पर्छ भन्ने आशय पनि यस शीर्षकमा शास्त्रीले प्रतिबिम्बन गरेका छन् । तत्कालीन अवस्थामा राजनीतिमा रहेको विसङ्गतिप्रति आक्रोश देखिएको यो नाटक २०१७ सालमा प्रकाशित भएको हो ।

४.४.२ शीर्षकविधान

यो घटनाप्रधान नाटक हो । नेपाली परम्पराअनुसार कालो रङ्गलाई विरोधको रूपमा लिइन्छ । शास्त्रीले कालो भन्डा शीर्षक दिएर यस नाटकको नामकरण गरेका छन् । देशको विग्रदो राजनैतिक अवस्थालाई देखेर यस नाटकको नायक मानसिक रूपले पागल जस्तो देखिन्छ । ऊ

तत्कालीन स्थितिप्रति आक्रोश व्यक्त गर्दछ । राजनैतिक सुधारको लागि कालो भन्डाविना सम्भव देखिँदैन र ऊ कालो भन्डाको औचित्यलाई नायक श्यामले दोस्रो दृश्यको पृष्ठ १२ मा नाई म साधु होइन । यी डाँडाहरूको छाती फोर्ने काल हुँ, मेरो भण्डामा यमराजको मूर्ति नाचेको छ । यी पापी देशद्रोहीहरूलाई शिकार खेल्ने हतियार छ । अनि म किन दब्छु ?³² भनी विद्रोह भाव देखाइएको छ ।

यस नाटकका नायक श्यामले शुरूदेखि नै यही भण्डालाई साथ लिई राजनैतिक विसङ्गतिको अन्त्य कालो भन्डा विना सम्भव नभएको³³ उल्लेख गर्नुले यो नाटकको विषयवस्तु अनुरूप शीर्षक विधान उचित छ । विचार भिन्न राख्ने अन्य पात्रहरूले पनि कालो भण्डामाथि कुनै टिप्पणी गरेका छैनन् । नायिका श्यामाले पनि देशको विग्रदो अवस्थालाई स्वीकार गरेकी छन् । त्यस्तै अन्य पात्रहरू अधिकांशले राजनैतिक रूपमा नेपाल आक्रान्त भनेका छन् । सबै पदीय जिम्मेवारी लिनेहरूले सचेत हुनु अनिवार्य रहेको कुरालाई पुष्टि नै गर्दछन् । त्यसको लागि उनीहरूले गरेका गल्ती कमजोरी छर्लङ्ग देखिन जनआक्रोशले बोक्ने कालो भन्डा हो भनी उल्लेख गरिएको छ । छन पनि देशमा भएका विभिन्न गैर जिम्मेवारी कामलाई जनअदालतले मूल्याङ्कन गरिरहेको हुन्छ । जनतालाई नपच्ने काम हुन थालेपछि उनीहरू कालो भन्डाको साथ सडकमा उत्रन्छन् । यहाँ पनि नाटककार शास्त्रीले यही परिवेशलाई उल्लेख गरेका छन् । त्यसैले यस नाटकको घटना विवरण पात्रहरूको परिस्थिति अनुसारका भावना कालो भन्डा शीर्षक उपयुक्त सावित हुन्छ ।

४.४.३ दृश्यविधान

नाटककार नारायणदत्त शास्त्री यस कालो भन्डालाई नाटक मै भने तापनि कृतिगत आकारप्रकार र विषयवस्तु प्रस्तुतिका दृष्टिले चाँहि यसलाई नाटिका भन्न उपयुक्त देखिन्छ । यसमा नाटकमा हुनु पर्ने नाटकीय तत्त्वहरूले पूर्णता पाएका छैनन् । यस नाटकमा अङ्क विभाजन भएको छैन । यसमा जम्मा ३४ पृष्ठ र ४ दृश्यहरू रहेका छन् । आठ पात्रहरूको उल्लेख भएको यस कृतिमा पात्रहरूको परिचयात्मक सङ्केत समेत उल्लेख भएको छैन । नाटककारले शुरू र अन्तिम पृष्ठमा कृतिप्रति लेखकीय मन्तव्य राखेका छन् । पश्चिम नेपालको तनहुँ जिल्लाको तत्कालीन सदरमुकाम बन्दिपुरको सेरोफेरोलाई नाटकीय मूल परिवेशका रूपमा प्रस्तुत गरिएको

³² नारायणदत्त शास्त्री, कालो भन्डा (तनहुँ : लेखक स्वयम्, २०१७), पृष्ठ १२ ।

³³ पूर्ववत्, पृष्ठ २ ।

छ। यस नाटकमा २००७ को क्रान्ति पश्चात् मुलुकमा देखा परेको राजनैतिक घटनाक्रमहरूले जन्माएका विकृतिहरूलाई मूल विषयवस्तु बनाइएको छ। पहिलो दृश्यमा स्थान बन्दिपुर उल्लेख गरेबाहेक दोस्रो, तेस्रो र चौथो दृश्यमा स्थान उल्लेख भएको देखिँदैन। जम्मा चार दृश्यहरूमा विभाजन गरिएको यो नाटिकालाई आदि, मध्य र अन्त्य गरी तीन भागमा वर्गीकरण गर्न सकिन्छ। यस नाटकको आदि भागको दृश्य १ मा नाटिकाकी नायिका श्यामा उसकी साथी उमा, मञ्जरी, भोला र मदनको बीचमा सात सालपछिको देशको बदलिदो परिस्थितिको फाइदा उठाएर देशभक्त र राष्ट्रियताको नारा दिएर आफ्नो ढुकुटी भर्ने नेताहरूको गलत प्रवृत्ति र आचरणका विरुद्धमा आफ्ना विचारहरू व्यक्त भएका दृश्यहरू छन्।

त्यस्तै मध्यभाग दोस्रो दृश्यमा नाटिकाको मुख्य पात्र श्यामको कोठा, बेलुकीको समय, कोठामा उज्यालो लाल्टिन र कोठामा किताबहरू रहेको दृश्य प्रस्तुत गरिएको छ।³⁴ श्यामबाट वि.सं. २००७ सालको क्रान्ति पश्चात् पनि सर्वसाधारण जनताको न्यूनतम आवश्यक गास, बास, कपासको समस्या परिरहेको तिनै अकर्तव्य र स्वार्थी नेताहरू जिम्मेवार भएको संवादका दृश्यहरू प्रस्तुत भएका छन्। श्यामको साथी रामबाट उसलाई ज्यादा आवेगमा नआउन आग्रह गरिएका दृश्यहरू छन् भने अन्त्यभागमा तीनवटा दृश्यहरूमा नाटक संरचित छ। चार दृश्यमा यस नाटिकाका नायक-नायिका अन्य पात्रहरू मञ्जरी, उमा, तारा, मदन र भोला समेत नाटकमा आएका सम्पूर्ण पात्रहरूको उपस्थिति छ। यस नाटिकाको केन्द्रीय पात्र श्यामले २००७ सालपछिको देशमा रहेको अस्थिरता र नेताहरूको राजनैतिक बेइमानीप्रति कडा आक्रोश व्यक्त गरेको छ। श्याम देशको अवस्था प्रति चिन्तित छ। देशलाई त्यस अवस्थामा पुऱ्याउने नेताहरूप्रतिको रिस थाम्न नसकेर ऊ बेहोस भएको दृश्य अन्तिममा देखाइएको छ। यसरी यस नाटकमा नायक श्याम नायिका श्यामा र अन्य पात्रहरूबीच भएका संवादहरू देखाइएको छ।

४.४.४ कथावस्तु र वस्तुविन्यास

यस नाटिकाको कथावस्तुको प्रारम्भ जहाँनियाँ राणा शासनको पतन पश्चात् देशका जनतामा उमङ्ग, उत्साह र आशा पलाएको थियो। २००७ सालपछि नेपालमा राजनैतिक शक्ति परिवर्तन भयो। यस अवस्थामा जनतामा नयाँ आशा पलाउनु स्वभाविकै थियो। समाजमा रहेका टाठाबाठाहरूमा नेता बन्ने होड चल्यो। सीमित व्यक्तिहरू नेता बन्न थाले शक्तिको आडमा उनीहरूमा दिनानुदिन भौतिक सुविधा बढ्दै गयो। उनीहरूको पारिवारिक स्तरवृद्धि भै

³⁴ पूर्ववत्, पृष्ठ ११।

जीवनशैली नै परिवर्तन भएको अवस्था आयो । ती नेताहरूमा भ्रष्टाचार गर्ने प्रवृत्ति बढ्यो रतारात अकुत सम्पत्ति कमाउन थाले । देशमा जनताका आशामा निराशा रूपान्तरित हुन पुगेको छ । यस्तो वातावरण सिर्जना भए पश्चात् जनताहरू चिन्तित हुन थालेका छन् । उनीहरूका मनमा देशको चिन्ता बढ्न थालेको छ ।

देशमा आएको ठूलो राजनैतिक परिवर्तनपछि पनि स्वार्थी नेताहरूको प्रवृत्तिले गर्दा सर्वसाधारण नेपाली जनताहरूको जीवनस्तरमा खासै कुनै परिवर्तन आउन नसकेको देखेर प्रमुख पात्र श्याम राजनैतिक पागल बनेको र उनकी पत्नी लगायत मदन मञ्जरीहरूसमेतले जनतामारा स्वार्थी नेताहरूको कडा विरोध गरे तापनि उनीहरू चाहिँ श्याम जत्तिकै राजनैतिक पागल भएका छैनन् । यस नाटकामा भोला र उमा जस्ता पात्रहरूले भने देशको बदलिंदो परिस्थितिका सम्बन्धका नेताहरूको नेतृत्वलाई केही हदसम्म स्वीकार्य हुने विचार राखेका छन् । पृष्ठ ९ मा उमाले हामीले व्यक्तिगत द्वेष छाडेर समानताको दृष्टिले हेर्नु पर्छ भन्ने विचार व्यक्त गरेकी छन् । सोही पृष्ठमा भोलाले बराबर अधिकार छ तर *अल्छी तिघ्रो स्वादे जिब्रो हुन सक्दैन । मह काढनेले हात चाट्छ ।*³⁵ भनी काम गर्नेले केही फाइदा लुट्छ त्यसलाई अन्यथा नसोच्नु नै राम्रो हो । बरू हामी सबैले समय र परिस्थितिलाई मध्यनजर राखेर देशको बदलिंदो परिस्थितिको फाइदा उठाउन पछि पर्नु हुँदैन भन्ने आशय व्यक्त गरेका छन् ।

यस नाटकामा आएका अन्यपात्रहरू राम ताराजस्ता पात्रहरूलाई कसैको विचारमा पनि नबहकिने समन्वयी भूमिका खेल्ने पात्रको रूपमा लिन सकिन्छ । पृष्ठ २ मा नायिका श्यामाले नपर नेताको भर देशको हालत देखेर शिक्षा छैन नेपालमा देशको विकास गर्ने भन्ने पद्यात्मक अभिव्यक्तिबाट शुरू भएको *यस नाटिकाको सहायक पात्र उमाले पृष्ठ ३ मा आज प्रजातन्त्र छ हामी पनि नेता बन्ने मौका छ ।*³⁶ भन्ने धारणा व्यक्त गरेकी छिन् । त्यस्तै अर्की पात्र मञ्जरीले तेस्रो दृश्यको पृष्ठ १६ मा *ए ! आमा के यस्तो भयो देशको उन्नति हरायो, पूर्णिमाको जुन जस्तो नेपालको क्रान्ति भन्दै*³⁷ उनले देशमा प्रजातन्त्रसँग बढेको विसङ्गति विकृतिलाई औँल्याएकी छन् ।

³⁵ पूर्ववत् पृष्ठ ९ ।

³⁶ पूर्ववत् पृष्ठ ३ ।

³⁷ पूर्ववत् पृष्ठ १६ ।

चौथो दृश्यको पृष्ठ २१, २२ मा मञ्जरीले : स्वतन्त्रले कान फुक्यो देश प्रेम लायो, नेताजीको चाल देख्दा विरहले छोयो भनी नेताहरूको प्रवृत्ति र व्यवहारलाई उनले उदाङ्ग पारेकी छन्।³⁸ नेपालको उन्नतिका जिम्मा लिने देश र समाजका गन्यमान्य व्यक्तिहरू नै देशको अहित हुने काम गर्ने लागेकाले जनताले यो समस्या व्यहोर्नु परेको उल्लेख छ। पार्टीगत प्रणालीमा नेताहरूले पार्टीलाई सर्वोपरी ठान्नुपर्नेमा उल्टै उनीहरू आफ्नो स्वार्थको लागि पार्टीमा टुटफुट गराई पद हात लगाउन उद्दत्त रहन्छन् भन्दै उनले यस्तै भएमा देशमा विदेशीको बाहुल्यता बढ्ने र देशको अस्तित्वमा प्रश्नचिन्ह लाग्न सक्ने धारणा व्यक्त गरेकी छिन्।

यस नाटकको अन्त्यतिर श्यामले देशलाई सर्वोपरि मानेको छ। घरभन्दा देश ठूलो हो। घर बने एक परिवार सप्रन सक्छ भने देश बनेमा हजारौं परिवार सुधन सक्ने अभिप्राय व्यक्त गरेका छन्। उनी देशको विग्रदो अवस्थाबाट अन्त्यन्तै मर्माहित भएका छन्। उनको हृदयमा गम्भीर चोट परेको छ। देशको तत्कालीन अवस्थाको चर्चासँग उनको होश समेत असन्तुलित हुन्छ। उनी आक्रोशित हुन्छन्। बेहोश भई मूर्छा समेत परेको घटना उल्लेख छ।

४.४.५ चरित्रचित्रण

कालो भन्डा नाटकामा आठजना पात्रहरू छन्। पुरुष र स्त्री बढ्द मुक्त गरी ८ जना मध्ये चार पुरुष र चार स्त्री पात्रहरू रहेका छन्। यस नाटकामा नायक श्याम र नायिका श्यामा विचारलाई समर्थन र सूक्ष्मरूपमा विरोध गर्ने पात्रहरू पनि आएका छन्। यस नाटिकाको पहिलो दृश्यमा नायिका श्यामा र उनीसँग छलफल गर्ने उमा, मञ्जरी, मदन र भोलाको उपस्थिति छ। त्यस्तै दोस्रो दृश्यदेखि श्याम र रामको भूमिका बढ्दै गएको छ भने चौथो दृश्यमा ताराको संलग्नता देखिन्छ।

४.४.५.१ श्याम

यस नाटिकाको प्रमुख पात्र श्याम हुन्। यिनमा देखिएको आक्रोश देशप्रति व्यक्त गरिएको भावना हो। उनी देशमा राजनैतिक परिवर्तन पश्चात् पनि टाठाबाठा व्यक्तिहरूको प्रवृत्तिमा परिवर्तन आउन नसकेको स्थितिलाई सङ्केत गर्छन्। केवल सत्ताको हालीमुहाली गर्ने व्यक्तिहरू मात्र समृद्ध भएको र देशको विग्रदो अवस्थाप्रति उनी ज्यादै चिन्तित छन्। देशमा रहेका

³⁸ पूर्ववत् पृष्ठ २१-२२।

नेताहरूको गैर जिम्मेवारीपनबाट देशमा विकराल स्थिति आएको छ । यस्तो अवस्थामा उनका मानसिक पीडा असह्य भएको तथ्य उनले दोस्रो दृश्यको पृष्ठ १४ मा व्यक्त गरेको विचारबाट स्पष्ट हुन्छ । उक्त पृष्ठमा उनले म पागल कै संसारलाई तर्साउने पागल हुँ, जहाँसम्म नेपालको उन्नति र विकास गराउने औषधि पाउन्न त्यहाँसम्म मेरो रोग सन्चो हुने छैन । *मेरो दिमाग सप्रने छैन* ।³⁹ भनी देशप्रति सद्भाव व्यक्त गरेकोले उनलाई राष्ट्रवादी, समाज परिवर्तनका वाहक भन्न सकिन्छ । त्यस्तै उनी मुलुकको विसङ्गति हटाउन समर्पित छन् । उनले तेस्रो दृश्यको पृष्ठ १७ मा भनेका भनाईबाट पनि थाहा हुन्छ । त्यस पृष्ठमा उमाले उसको विचार र व्यवहारको कमजोरीको आलोचना गर्दा उनी भन आक्रोशित बन्छन् । उनले त्यसको प्रतिउत्तरमा के हो *मेरो निन्दा गर्ने अगाडि आवस् मेरो तरवारको स्वर चाखोस्, म महाभारतको भीमसेन हुँ, कृष्ण चरित्रको बलराम हुँ, मेरो वीरतामा कालो भन्डा छ, रगतमा शत्रु माने इन्जेक्सन छ* ।⁴⁰ भनी उनले देशको लागि समर्पित रहेको धारणा व्यक्त गरेका छन् । त्यस्तै सोही दृश्यको पृष्ठ ३२ मा घर भत्केमा एउटा परिवार मर्दछ तर देश भत्केमा लाखौँ जनताको चिहान हुन्छ भनी उनले घर परिवारभन्दा देश र समाजको चिन्ता व्यक्त गरेका छन् । उनी देशको अवस्थाबाट पागल भएका छन् ।

४.४.५.२ श्यामा

यस नाटिकाकी प्रमुख नारी पात्र श्यामा हुन् । उनी यस नाटिकाको नायक श्यामकी पत्नी हुन् । उनी यस नाटिकाकी केन्द्रीय नारी पात्र हुन् । उनको सुरुदेखि अन्तिमसम्म पनि अहम् भूमिका रहेको नायक श्यामको आवेशलाई कम गर्ने प्रवृत्तिकी छन् । उनी सामान्य विद्रोही स्वभावकी छन् । उनले देशलाई स्वर्ग पार्ने सङ्कल्प गरेकी छन् । उनको भावना पहिलो दृश्यको पृष्ठ ३ मा व्यक्त गरिएको छ । यस पृष्ठमा उनले अरू राता, पहेंला, निला भन्डा फर्फराएर हिड्छन्, म चाहिँ *मेरो कालो भन्डा लिएर दगुछु* । अत्याचारी स्वार्थी सामन्ती नेताहरूलाई किचिफाँडो पारेर *हाम्रो नेपाललाई स्वर्ग पार्छु* ⁴¹ भनी उनी देशको तत्कालीन अवस्थाप्रति आक्रोशित हुन्छन्, देश परिवर्तन गर्न चाहन्छन् । उनले नेताहरूमा बढ्दै गएको भ्रष्ट प्रवृत्तिको विरोध गरेकी छन् । उनले त्यही दृश्यको पृष्ठ ३ मा भनेकी छन् - राणाको भत्केका दरवारका सट्टा नेताहरूका नयाँ महल बन्दैछन् भनी नेताहरूमा बढ्दै गएको भ्रष्ट प्रवृत्तिप्रति तीव्र आलोचना गरिएको छ ।

³⁹ पूर्ववत्, पृष्ठ १४ ।

⁴⁰ पूर्ववत्, पृष्ठ १७ ।

⁴¹ पूर्ववत्, पृष्ठ ३ ।

यसैले उनी एक सच्चा नागरिक हुन् र यस कालो भन्डा नाटिकाको केन्द्रीय नारीपात्र हुन् । नेपाली समाजमा नारीहरू घरधन्दामा चिन्तित हुन्छन् भन्ने विचारलाई श्यामाले निरर्थक बनाइदिएकी छिन् । श्यामाले नेपालको विकासमा विदेशीहरूको मुख ताक्ने परम्परालाई विरोध गरेकी छिन् । उनले पहिलो दृश्यको पृष्ठ चारमा विदेशीको धाकमा नाक फुलाएर राष्ट्रियता गुमाउने होइन । आफ्नो नजरमा ताला मारेर अर्काको आँगनमा पोल्तो थाप्न जान हुँदैन । अर्को घोडा चढ्यो भनेर आफू धुरी चढ्न हुँदैन । आफ्नो स्वार्थी तरवार उठाएर समस्त पार्टी र समस्त जनताको घाँटी रेट्ने काम गर्न हुँदैन ।⁴² भनी उनले हाम्रो स्वतन्त्र अस्तित्व हामीले नै बचाउनु पर्छ, भन्ने धारणा व्यक्त गरेकी छिन् । उनले देशको सर्वोच्च शक्ति जनता हो, यिनीहरूबाट नै देशको क्रान्ति सम्भव छ भनी उल्लेख गरेकी छिन् । आफ्ना पति राजनैतिक अवस्थाले पागल हुँदा समेत उनी व्यक्तिगत चिन्ताभन्दा देश कै अवस्थाप्रति चिन्तित हुनुले उनलाई आदर्श चरित्र भएकी नारी भन्न सकिन्छ ।

४.४.५.३ अन्य पात्रहरू

यस नाटकमा नायक श्याम मनोरोगी छन् भने नायिका श्यामा त्यस्तै अन्य पात्रहरूको मानसिक अवस्था सन्तुलित रहेको देखिन्छ । मदन, भोला, राम सहायक पुरुष पात्रहरू हुन् भने उमा, मञ्जरी र तारा सहायक स्त्री पात्रहरू हुन् । ती पात्रहरूले पनि नाटकको विषय वस्तुलाई अगाडि बढाएका छन् । मदन र मञ्जरी देशको उन्नति चाहने अनुकूल पात्रहरू हुन् । उनीहरूले देशमा रहेको अत्याचार घुसखोर रातारात अकूत सम्पत्ति कमाउने खराब प्रवृत्तिको निसङ्कोच विरोध गरेका छन् । उनीहरू स्थिर चरित्रका छन् । शिक्षाले आमूल परिवर्तन गर्न सक्छ भन्ने विचार उनीहरूले राखेका छन् । त्यस्तै भोला र उमा चाहिँ समयानुकूल परिवर्तन गरी मौकामा फाइदा उठाउनु पर्छ भन्ने प्रतिकूल पात्रहरूको भूमिकामा छन् । भोलाले काम गर्नेले फाइदा लिनु स्वभाविकै हो भन्दै नेताहरूको खराब आचरणलाई विरोध नगरी समर्थन गरेका छन् । त्यसैले यिनलाई यथास्थितिवादी पात्रको रूपमा लिन सकिन्छ । नारी पात्र उमाले पनि अरूले गरेकोमा विरोधभन्दा स्वयम् व्यक्तिहरूले समेत आफ्नो अवस्थालाई सुधार गर्नुपर्छ भन्ने अभिव्यक्ति दिएकी छिन् । उनीहरू प्रजातन्त्रप्रेमी भए पनि नेताको आश्रय लिने नेतामुखी अवसरवादी पात्रका रूपमा अवस्थित छन् । यस नाटकमा देखिएका अन्य पात्र तारा र राम समन्वयवादी चरित्रलाई आत्मसात् गर्ने सहयोगी पात्रहरू हुन् । ताराले परिवर्तनलाई आत्मसात्

⁴² पूर्ववत्, पृष्ठ ४ ।

गदैं देशमा समानताको विकास गर्नु पर्छ, भन्ने आशय राखेको देखिन्छ । त्यस्तै यस कालो भन्डा नाटिकाको अर्का पात्र राम हुन् । उनी यस नाटकामा समन्वय चरित्रका पात्र हुन् । उनले श्यामलाई संयमित भै कालो भन्डा उठाऊ भनी सल्लाहसमेत दिएको पाइन्छ ।

यसरी यस नाटकमा प्रयोग गरिएका पात्रहरू कसैले कालो भन्डा बोकेर सामन्तीहरूलाई तर्साउन चाहन्छन् भने कोही देशमा विदेशी संस्कृति भित्रिएकोले चिन्तित भएका छन् । अन्य केही पात्रहरूले आक्रोश देखाएर मात्र परिवर्तन नहुने र परिवर्तनको लागि समय लाग्ने हुनाले धैर्य गर्नुपर्ने भन्ने अभिव्यक्ति पनि दिएका छन् ।

४.४.६ संवादयोजना

यस नाटकमा आएका आठ पात्रहरू उमेरले परिपक्व देखिएका छन् । उनीहरूले वर्तमान देशको गतिविधिका बारेमा संवाद गरेका छन् । यहाँ श्यामले अन्त्यन्तै क्रान्तिकारी विचार प्रकट गरेका छन् । उनले आफ्ना साथीहरूसँग हरबखत तीव्र आक्रोश व्यक्त गरेका छन् । उनले पृष्ठ १५ मा नेताहरूको तीव्र आलोचना गरेका छन् । श्यामले नाटिकाको शुरूदेखि अन्त्यसम्म जोशिला र परिवर्तनका संवाद गरेका छन् । त्यस्तै नायिका श्यामकी पत्नी पनि जोश र हिम्मतका साथ आफ्ना साथीहरूसँग संवाद गरेकी छिन् । उनले देशलाई अधोगतितिर धकेल्ने नेताप्रति आक्रोश पोखेकी छिन् । अरू पात्रहरू मञ्जरी र मदनका परिश्रमी शैलीको विपक्षमा देखिन्छन् । हाम्रो पाउको जल खाने, हामीलाई पूजा गर्ने अन्य जातिहरू आज नमस्ते मात्र गर्छन् भनी साथीसँग उनले त्यस्तै अन्य पात्रहरूको संवादमा आफ्नो दम्भ देखाएका संवाद योजनामा यहाँ अन्तर्निहित केही स्वार्थीभाव लुकेको पाइन्छ । भोला र उमाजस्ता पात्रहरूमा रहेको छ । समयको फाइदा लुट्न खोज्ने स्वार्थी भाव उनीहरूमा पाइन्छ भने राम र तारामा चाहिँ केही समन्वयवादी अभिव्यक्ति र संवाद प्रयोग गरिएको पाइन्छ ।

यसरी यस कालो भन्डा नाटकामा प्रमुख पात्र र केही सहायक पात्रहरूका संवाद कडा र परिवर्तनकारी विचार झल्किएका छन् भने अन्य पात्रका संवादमा केही स्वार्थीपन र अवसरवादका भाव अभिव्यक्त भएको पाइन्छ ।

४.४.७ पर्यावरण परिवेश

यस नाटिकाको परिवेश गाउँ घरसँग सम्बन्धित छ र मुख्य रूपमा परिश्रम नेपालको गण्डकी अञ्चलको तनहुँ जिल्लाको तत्कालीन जिल्ला सदरमुकाम बन्दिपुरको सेरोफेरोमा केन्द्रित रहेको छ । यस नाटिकाको परिवेश बन्दिपुरको गाउँमा रहेका राजनैतिक चेतना भएका व्यक्तिहरूसँग जोडिएको छ । गाउँमा रहेका व्यक्तिहरू फुर्सदको समयमा राष्ट्रिय चिन्तनका कुरा गरेका छन् । प्रायजसो नायकको घर वरपरको दृश्यहरू देखाइएको छ । दोस्रो दृश्यमा नायक श्यामको कोठासँग निष्पट अँध्यारो भएको साँझ र प्रकाशको लागि लाल्टिन बालिएको परिवेश छ । त्यस्तै यसमा श्यामको कोठा त्यहाँ भएका आलमारी त्यसमा विभिन्न किताबहरू रहेको दृश्य प्रस्तुत गरिएको छ ।⁴³ तेस्रो दृश्यमा यस नाटिकाकी सहायक नारी पात्रको मञ्जरीको घर जहाँ उनकै संगिनी उमा किताब काखी च्यापेर विद्यालय लागेकी छन् ।⁴⁴ त्यसैले चौथो दृश्यमा पहाडी थुंकाको ठूलो ढुङ्गा र त्यस ढुङ्गामाथि केही आधुनिक जमानाका युवायुवती आ-आफ्नै कुराकानीमा व्यस्त छन् । यिनै सन्दर्भलाई यस नाटिकाको चौथो दृश्यमा देखाइएको छ ।⁴⁵ अन्त्यमा नायक श्याम मानसिक तनावलाई सन्तुलनमा राख्न नसकी बेहोस भएको वातावरण यस नाटकमा प्रस्तुत गरिएको छ ।

४.४.८ अभिनेयता

प्रस्तुत कालो झन्डा नाट्यकृति नारायणदत्त शास्त्रीको नाट्य क्षेत्रको चौथो कृति हो । यो कृति अहिलेसम्म प्रथम संस्करणमा प्रकाशित भएको छ ।

अभिनयको सफलतालाई नाटकको संवाद योजना र भाषाशैलीले पनि निकै ठूलो महत्व पुऱ्याएको हुन्छ । यस नाटकमा प्रयुक्त संवादहरू ज्यादै सरल र स्वाभाविक छन् । यसमा गाउँघरतिर बोलिने पात्रहरूको स्तरअनुकूल हुने गरी कथ्य भाषाको प्रयोग गरिएको छ जसले गर्दा नाटकमा सहज अभिनेयताको अभिवृद्धि हुन पुगेको छ । उखान टुक्काको प्रयोगले पनि नाटकको प्रस्तुतिमा त्यतिकै रोचकता थपेको देखिन्छ । रङ्गमञ्चीय विवरणमा सूक्ष्म रूपमा उल्लेख गरिएका विभिन्न सन्दर्भहरूले पनि नाटकको अभिनेयतालाई यथेष्ट रूपमा निर्देशित गरेका छन् तापनि हालसम्म यो नाटक मञ्चनको पर्खाइमा रहेको छ ।

⁴³ पूर्ववत्, पृष्ठ ११ ।

⁴⁴ पूर्ववत्, पृष्ठ १६ ।

⁴⁵ पूर्ववत्, पृष्ठ २१ ।

४.४.९ शैलीशिल्प

यस नाटकको प्रारम्भमा नाटककारले *सम्झने कुरा* शीर्षक दिएर कालो शब्दको परिचय दिएका छन् । यस शीर्षकमा हाम्रो समाजमा कालो रङलाई ज्यादै अपहेलना गर्ने परिपाटी छ तर कालो उत्तम शब्द हो जसले आफ्नो दोष ऐनामा छर्लङ्ग देखाइदिन्छ भनी शास्त्रीले कालो शब्दलाई चिरफार गरेका छन् । नाटिकाको पहिलो दृश्यमा नायिकाले पद्यात्मक शैलीमा प्रारम्भ गरे तापनि यस नाटकामा भ्याउरे गीतसहित गद्यात्मक शैलीमा लेखिएको छ । यसमा सामान्य भाषाशैलीको प्रयोग गरिएको छ । सन्दर्भ मिलाएर सुहाउँदा उखान टुक्काको प्रयोग यथेष्ट गरिएका छन् । दृश्य एकको पृष्ठ ४ मा श्यामाले *अर्को घोडा चढयो भनेर आफू धुरी चढ्न हुँदैन*⁴⁶ त्यस्तै भोलाले सोही दृश्यको पृष्ठ ९ मा *अल्छी तिघ्रो, स्वादे जिब्रो*⁴⁷ जस्ता उखान टुक्काले नाटिकालाई गति दिएको छ । यस नाटकामा पात्रहरूले अधिकांश समय नेताहरूको आलोचना गर्दैमा बितेको छ । यसमा रहेका पात्रहरूले तत्कालीन देशको अवस्था विग्रनुका नेताहरू जिम्मेवार छन् भनी उनीहरूप्रति सदस्यता नरहेको विचार व्यक्त गरेका छन् । ठाउँ ठाउँमा सामान्य भ्याउरे गीतहरू पनि प्रयोग गरिएको यस नाटिकाको भाषाशैली सामान्य किसिमको छ । पात्रहरूबाट व्यक्त भएका विचारहरूले काव्यात्मकता ग्रहण गर्न सकेको देखिँदैन । यसमा प्रयुक्त भाषाशैली वादविवादात्मक ढाँचामा प्रस्तुत भएको छ । पात्रहरूले प्रयोग गरेका भाषाशैलीले विषयवस्तुलाई सरल र सरस पार्न सकेको देखिँदैन । यसो भए तापनि पात्रहरूमा देखिएका द्वन्द्वात्मक शैलीले रसास्वादन गराएकै छ ।

४.४.१० जीवनदर्शन र उद्देश्य

यस नाटकामा मुख्य रूपमा देशमा भएको राजनैतिक गतिविधिलाई उल्लेख गरिएको छ । तत्कालीन परिस्थितिलाई जनताहरूले आत्मसात् गर्न सक्दैनन् । उनीहरू भित्रभित्रै स्वपीडन लिएर बाँच्न विवश छन् । देशमा अस्थिर अवस्थामा नेता बनी हिड्ने व्यक्तिहरूको व्यक्तिगत स्वार्थ पूरा गर्न चाहन्छन् । ठूलाठूला नेताको चाकरी गरेपछि नेताको पगरी पाइने गर्दछ भन्ने कुरालाई यस नाटकाले सङ्केत गरेको छ । ती चाकरी र चाप्लुसी गरेर पदमा आसीन हुन पुग्नेहरू जनताप्रति उत्तरदायी बन्दैनन् । जनताहरू समस्यै समस्याको थुप्रो लिएर बाँच्न विवश हुन्छन् । तिनमा आक्रोशको सीमा नै रहन्न । त्यो असह्य चिन्ताले उनीहरूको मानसिक अवस्था

⁴⁶ पूर्ववत्, पृष्ठ ४ ।

⁴⁷ पूर्ववत्, पृष्ठ ९ ।

विक्षिप्त समेत हुन पुग्छ । केही व्यक्तिले भने राजनैतिक फाइदा लिन पाइने आशामा नेताहरूको भ्रष्ट चरित्रलाई पनि पूर्ण समर्थन गर्ने गर्दछन् ।

यस नाटकमा देशका भोला जनतालाई तर्साएर आफ्नो स्वार्थ पूरा गर्ने राजनैतिक दल उठाएर देशमा अशान्तिको सिर्जना गर्ने । होंडलो मच्चाउने अलग दिशामा दौडने नेताहरूलाई सत्कर्म गर्न होशियार गराउनु यसको मुख्य उद्देश्य हो । यस नाटिकाको जोश होश तौलिएर दलगत र साम्प्रदायिकता नै यस नाटकको ध्येय हो ।

४.४.११ द्वन्द्वविधान

सामाजिक मौलिक विषयवस्तुमा आधारित यस नाटिकाका पात्रहरू नेपाली समाजको राजनीतिक क्षेत्रबाट लिइएको छ । यस कृतिका पात्रहरू मध्यवर्गीय सामान्य र शिक्षित छन् । अधिकांश पात्रहरूमा घरपरिवारभन्दा मातृभूमिप्रतिको चिन्ता भेटिन्छ । उनीहरू देशको विकराल अवस्था जनताले भोग्नु परेका समस्याप्रति चिन्तित छन् । केही निरङ्कुश जहाँनिया राणाहरूको सर्वसत्ताबाट अन्त्य भएकोले सत्ताको बागडोर राजा र प्रजामा रहेको धारणा राख्छन् । सत्ता भोलि योग्यता भएमा हामीले पनि पाउन सक्छौं भन्दै आशावादी रही नेताहरूबाट भएका गल्तीलाई सामान्यरूपमा लिएका छन् । देशको स्थितिबाट मर्माहित हुनेहरू नायक श्याम नायिका श्यामा छन् । उमा जस्ता पात्रहरू आदर्शका कुराहरू गर्छन् भने भोला मञ्जरी जस्ता पात्र भने राजनैतिक परिवर्तनले हाम्रो संस्कृतिमाथि अतिक्रमण भएको विचार राख्दछन् । यहाँ भोलाले पहिलो दृश्यको पृष्ठ ८ मा भनेका छन् । हाम्रो पाउको जल खाने, हामीलाई पूजा गर्ने, क्षेत्री नेवारहरू आज हामीलाई नमस्ते भनेर हात जोड्न थाले । छुटाएका चोरहरू मुसलमान जस्ता भनी जातीय चरित्र बोकेका पात्र पनि यसमा रहेका छन् ।⁴⁸

यस नाटकामा यथास्थितिवादी र समन्वयवादी र क्रान्तिकारी विचारको द्वन्द्व छ । क्रान्तिकारीहरूले परिवर्तनका लागि कालो भन्डा लिएर राजनैतिक विसङ्गति हटाएर देशमाथि मडारिएको कालो बादल हटाउनु पर्छ भन्ने विचार बोकेका छन् ।

⁴⁸ पूर्ववत्, पृष्ठ ८ ।

४.४.१२ निष्कर्ष

यस नाटकका पात्रहरू देशप्रति चिन्तित छन् । उनीहरूले घर परिवारलाईभन्दा देशलाई प्रमुखता दिएका छन् । घर विग्रेमा एउटा परिवारको दुर्दशा हुने गर्छ भने देश विग्रेमा सम्पूर्ण देशका नागरिकको अवस्था दर्दनाक हुने गर्दछ भन्ने धारणा राखेका छन् । सामाजिक यथार्थवादी नाटक कालो भन्डामा देशमा घटित घटना र परिस्थितिकलाई उजागर गरिएको छ । शुरूमा उनीहरू आदर्शका कुरा गर्छन् जनतामा भ्रम फैलाउछन् तर सत्तामा पुगेपछि ती वाचा र कबुल दलगत स्वार्थीका ओभेलमा परेका यस्ता कैयौं दृष्टान्तहरू आज पनि समाजमा रहरहेका छन् । उनीहरू भौगोलिक सुखसुविधामा लिप्त हुन्छन् । परिवारहरूको इच्छा आकांक्षा पूरा गर्न लाग्छन् । देश र जनताप्रति उनीहरू कुनै सद्भाव राख्दैनन् । यस्तो स्थितिबाट देशका जनता मर्माहित हुने गर्दछन् । उनी देशको स्थितिबाट देशका जनता मर्माहित हुन्छन् । उनी देशको स्थितिबाट आक्रोशित मात्र बन्दैनन् अचेतन अवस्था पुग्छन् यसको ज्वलन्त उदाहरणहरू यस नाटकमा नायक श्याम छ । उनीहरू देशप्रतिको अगाध मायाले पागल जस्तै बनेका छन् । सोच्दा सोच्दा होश गुमेको छ । नाटकको अन्तमा उनी बेहोश बन्न पुगेका छन् ।

देशको अवस्थाप्रति सदा चिन्तन राख्ने सत्पात्रहरू आज पनि समर्पित छन् । उनीहरू देशले भोग्नु परेको समस्या पार लगाउने बारेमा सोच्दासोच्दै अचेतन हुन पुगेका छन् ।

४.५ राम-वनवास

नेपाली साहित्यको विविध विधामा कलम चलाउने नाटककार नारायणदत्त शास्त्रीले नाट्य विधामा पनि पूर्णाङ्की, एकाङ्की र गीति नाटक लेखेर प्रकाशनसमेत गराएका छन् । वि.सं. २०१५ सालबाट नेपाली नाट्य क्षेत्रमा औपचारिक रूपमा प्रवेश गरेका शास्त्रीले वि.सं. २०२१ सालमा रामवनवास गीतिनाटक रचना गरेर गीतिनाटकको क्षेत्रमा समेत कलम चलाएका छन् । यो कृति उनको गीतितर्फ पहिलो र समग्र नाट्य जगतको पाँचौं प्रकाशित कृति हो । उनले हालसम्मको रचनामा दुईवटा गीतिनाटक रचना र प्रकाशन गरेका छन् । शास्त्रीले वि.सं. २०२१ मा रामवनवास र २०६४ मा राधाकृष्ण गीतिनाटक रचना गरी प्रकाशन गरेका छन् । उनले राम वनवास गीतिनाटक आफ्ना प्रिय दाजु रमाबल्लम आचार्यको निधनबाट आहत बनेको समयमा उनकै स्वर्गीय आत्माको सम्झनामा प्रस्तुत गीतिनाटक रचना गरेको तथ्यलाई शास्त्रीले

प्रष्ट पारेका छन् ।⁴⁹ रामायणको मूल कथाको पृष्ठभूमिमा रचिएको यस कृतिको अध्ययन, विश्लेषण तल लेखिएअनुसारका शीर्षकमा रहेर गरिन्छ :

४.५.१ लेखन, मञ्चन र प्रकाशन

राम-वनवास (२०२१) कृति नाटककार नारायणदत्त शास्त्रीद्वारा लिखित गीतिनाटकको पहिलो सौगात हो । उनका एघार नाट्य कृतिमध्ये यो पाँचौ कृति हो । वि.सं. २०२१ सालमा पशुपति छापाखाना, काठमाडौँबाट मुद्रित यो नाट्य प्रथम पटक प्रकाशित ५०० प्रतिबाहेक पुनः प्रकाशित भएको छैन । शास्त्रीले वि.सं. २०२१ सालमा **राम-वनवास** गीतिनाटकको प्रकाशन गरेर विधागत आयामको विस्तारमा योगदान पुऱ्याएका छन् । शास्त्रीको यो कृतिमा कुनै जाति वा वर्ग विशेषको चित्रण नभई विशुद्ध भातृत्व प्रेम र मानव जातिको जातीय सद्भाव प्रतिबिम्बित भएको छ ।

आकार प्रकारमा सानो भए पनि विषयवस्तुका दृष्टिले यो गहन छ र मानवतावादी स्वरलाई यसले मुखरित गरेको छ ।

४.५.२ शीर्षकविधान

पौराणिक व्यक्तित्वहरूलाई प्रमुख नायक नायिका बनाएर लेखिएको यो गीतिनाटकको शीर्षक राम-वनवास राखिएको छ । यस कृतिको आरम्भ दशरथ राजाले कान्छी रानी कैकेयीसँग गरेको शर्तअनुसार रामलाई चौध वर्ष वनवासतर्फ पठाउने विषयबाट शुरू भएको छ । राम-वनवास जाने समयमा दरवारमा असामान्य अवस्था सिर्जना भएको छ । सीता वन जाने कुरामा दृढ छन् । रामले सीतालाई त्यसतर्फ नलान असफल प्रयास गरेका छन् । वनवासी रामको दिनचर्या यसमा जीवन्त रूपमा प्रस्तुत गरिएको छ । रामको वनवास कस्तो रह्यो ? त्यहाँ राम, सीता र लक्ष्मणकाबीच भएका घटनालाई प्रष्ट्याइएको छ । त्यसैगरी वनमा शूर्पणखाले रामलक्ष्मणसँग प्रेमको पासो थापेको प्रसङ्ग पनि आएको छ । यसरी नै सीता हरणमा रावणले चालेको सफल कदम उल्लेख भएको छ । यस्तो घटनाक्रमलाई मार्मिक ढङ्गले प्रस्तुत गरेको हुनाले यो गीतिनाटकको शीर्षक **राम-वनवास** उपयुक्त र सान्दर्भिक छ ।

⁴⁹ नारायणदत्त शास्त्री, **रामवनवास**, समर्पण शीर्षक (तनहुँ : लेखक स्वयम्, २०२१), पृ. भूमिका खण्ड ।

४.५.३ दृश्यविधान

पशुपति छापाखाना काठमाडौंबाट मुद्रित यो नाटक सत्ताईस् पृष्ठमा आवद्ध छ । ती सत्ताईस् पृष्ठमा जम्मा चारवटा दृश्यहरू छन् । पहिलो दृश्य पृष्ठ १ देखि ४ सम्म मात्र छ । यस दृश्यमा रामको भित्रीकोठामा यस नाटकका नायक नायिका राम र सीताले परस्पर छलफल गरिरहेका छन् । राम सीतालाई वनवास लान चाहन्नु भने सीता रामसँग वनवास गएर एउटा असल पत्नीको भूमिका निर्वाह गर्न चाहन्छन् । यसमा जम्मा उनन्चालीस गीत रहेका छन् । दोस्रो दृश्य पृष्ठ ४ देखि ९ सम्म छ । यस दृश्यमा कौशल्याको कोठा छ । यस दृश्यमा राम, कौशल्या, लक्ष्मण र राजा दशरथ मञ्चित भएका छन् । कौशल्या, रामको वनवासबाट आहात् बनेकी छन् । राजा दशरथ पनि आफ्नो कार्यबाट अत्यन्तै मर्माहित छन् । उनलाई यो प्रण असह्य भएको छ तापनि राम, लक्ष्मण र सीतालाई साथमा लिएर जङ्गलतिर लागेको दृश्य अत्यन्त मार्मिक बनेको छ । यसरी नै तेस्रो दृश्यमा पृष्ठ ९ देखि १० सम्ममात्र रहेको छ । यसमा छलकपटी गर्ने कैकेयी र भरतकाबीच भनाभन भएको दृश्य छ । चौथो दृश्य पृष्ठ १० देखि अन्तिम पृष्ठ २७ सम्म रहेको छ । यस गीतिनाटकको सबभन्दा महत्वपूर्ण पक्ष पनि यही नै हो । यस दृश्यको प्रारम्भमा रामले सीताको दुर्दशाबाट निस्केका भावहरू व्यक्त गरेका छन् ।

यसैगरी अन्य घटनाक्रममा वनवासीको रामको कुटीमा भरत पुगेको दृश्य छ । त्यहाँ भरतले राज्य दाजु रामले नै गर्नुपर्ने विचार राखेका छन् । यस्तै यो गीति नाटकको दृश्यमा सीता हरण गर्ने दाउ पर्खेर बसेको रावणले छद्मभेषी योगीको रूप धारण गरी सीता हरण गरेको र सीताको अभावमा राम कतिसम्म तड्पिएका घटना अन्त्यमा समावेश गरिएको छ ।

४.५.४ कथावस्तु र वस्तुविन्यास

गीतिनाटकको कथावस्तु मूल ग्रन्थ रामायणको पृष्ठभूमिमा आधारित छ । यसका प्रायः पात्रहरू रामायणमा उल्लिखित पात्रहरू हुन् । पहिलो दृश्यमा रामले सीतालाई वनवास नजान फकाएका छन् । उनले पिताको आज्ञा पालना गर्न हातमा कमण्डलु भिरेका र गलामा तुलसी माला लगाएका छन् ।

ए ! प्यारी सीते धर्मकी गीते ? म जान्छु वनमा ।

विरह तिम्रो दवाई राख पवित्र मनमा ॥⁵⁰

⁵⁰ पूर्ववत्, पृष्ठ १ ।

१४ वर्षको वनवासको लागि प्रस्थान गर्नु अघि उनले सीतालाई सम्झाउदै पहिलो दृश्यको पृष्ठ एकको गीत १ मा भनेका छन् । तर सीता रामकी धर्मपत्नी भएको कारणले पतिको साथमा रहेर नै दिन विताउन प्रण गर्छिन् र यही दृश्यको पृष्ठ चारको गीत ७ मा भनेकी छन् ।

नलगे हत्या गरेर पक्का अकाल मर्दछु ।

पतिका साथ भुकाई माथ अगाडि सर्दछु ॥⁵¹

सीता जुनसुकै अवस्थामा पनि रामसँगै वनजाने निर्णय गर्दछिन् । दोस्रो दृश्यमा कैकेयीले राजा दशरथलाई वाचामा हराएपछि राम वनवास जानै पर्ने भयो । यसै सिलसिलामा उनी पत्नी सीतालाई लिएर आमा कौशल्याका सानु विदाई हुन जान्छन् । कौशल्या अत्यन्तै मर्माहित हुन्छिन् । उनलाई विश्वास लागेको पनि छैन । यसै कारणले उनले दोस्रो दृश्यको पृष्ठ ४ को गीत १ मा व्यक्त गरेकी छिन् :

ए बाबु ? तिमि कहाँ हो जाने मलाई छोडेर ।

म बाँच्ने छैन वियोग तिम्रो आँशुले छोपेर ॥⁵²

राजा दशरथपनि रामप्रति गरिएको यो व्यवहारबाट अत्यन्तै पीडित छन् । उनी यही शोकबाट व्याकुल भई मूच्छृत हुन पुगेका छन् । उनले दोस्रो दृश्यको पृष्ठ ६ को गीत २३ मा यस्तो भावना पोखेका छन् :

त्यो चौध वर्ष म बाँच्ने छैन शोकमा जलेर

म मर्न औटै दिनहुँ तिम्रो पीरले गलेर ॥

यसरी राम वनवासको घटना राजा रानी लगायत दुनियाँलाई रूवावासी र आश्चर्य लागेको छ तर पनि उनले भूभार हर्न रामअवतार लिएको हुनाले प्रफुल्लित चेहरामा नै चौध वर्षको वनवास यात्रालाई सहर्ष स्वीकारेका छन् ।

तेस्रो दृश्यमा भरत र कैकेयीबीचमा विवाद परेको छ । भरतले आमाप्रति अत्यन्तै आक्रोश व्यक्त गर्न पुगेका छन् । यस गीतिनाटकमा कैकेयीले - “राज्य तिमिले सम्हाल” भनी भरतलाई आदेश दिएकी छिन् । भरतले त्यसको प्रतिउत्तरमा तेस्रो दृश्यको पृष्ठ १० को गीत ९ मा भनेका छन् -

नाताले तिमि आमा नै भयौँ घातिनी कर्मले ।

दुष्कर्म तिम्रो पिशाच काम खपेर मर्मले ॥⁵³

⁵¹ पूर्ववत् पृष्ठ ४ ।

⁵² पूर्ववत् पृष्ठ ६ ।

चौथो दृश्यमा पृष्ठ १० देखि २७ सम्म छ । यस दृश्यको प्रारम्भमा वनमा सीताको दिनचर्य देखा रामलाई ज्यादै दया लागेर आएको छ । उनले चौथो दृश्यको पृष्ठ ११ को १२ गीतमा व्यक्त गरेका छन् :

गुलाबी गाला भैसके काला शरीर कालो छ ।

हरमा ढाक्ने वैराग्य ढाक्ने पुरानो टालो छ ॥⁵⁴

सीताले पनि पतिसँग जङ्गलको बासमा आफूलाई कुनै सङ्कोच नभएको धारणा व्यक्त गरेकी छन् । उनले पृष्ठ १२ कै गीत १५ मा उल्लेख गरेकी छन् :

यो हाम्रो देह अनित्य स्नेह वास्तवमा बुझेर ।

सन्तोष गर्नु धैर्यले सँधै सान्त्वना गरेर ॥⁵⁵

यसरी नै भरतले चित्रकुट गएर रामलाई दरबार फर्कन अनुनय विनय गरेका छन् । उनले -बाबु दशरथलाई आमा कैकेयीले वशमा पारेर यो विगति भएको हो भन्दै त्यस्तो दुर्नियतिलाई मान्नु उचित छैन भन्ने विचार राखेका छन् । उनले चौथो दृश्यको पृष्ठ १३ मा गीत ४० मा दिएको विचारबाट यो भाव झल्कन्छ :

पत्नीका वश चालेर रस कबोल गर्नु भो ।

विचार हीन विलास लिन जालमा पर्नुभो ॥⁵⁶

रामलाई अयोध्याको राजगद्दी फर्काउने भरतको प्रयास असफल भएको छ । उनले भरतलाई यही दृश्यको पृष्ठ १४ को गीत ४६ मा यसरी सम्झाएका छन् : -गद्दीमा मेरा पाउका घेरा राखेर खराउ । राज्यको भारा बोकेर सारा उन्नति गराउ ॥⁵⁷

रामले भरतलाई विभिन्न दृष्टान्त दिएर अयोध्या फर्काएका छन् । त्यसपछि लक्ष्मण र सीतालाई साथमा लिएर जङ्गलको बास गरेका छन् । यसै क्रममा रावणकी बहिनी शूर्पणखा राम र लक्ष्मणलाई प्रेमको बहानामा अनेक खालका जाल फिजाउँछे । लक्ष्मणले उसको नाक काटी पठाएका छन् । अर्कोतर्फ रावण सीताको रूपबाट अत्यन्तै मोहित भएर उनलाई आफ्नो बनाउने प्रपञ्च रच्यो । ऊ रामको कुटीमा सुनको मृग नचाई उनीहरूको ध्यान आकृष्ट गराउन पुग्दछ । रामसँग सीताले सुनको मृग अधीनमा लिन आग्रह गरेकी छन् । उनको आग्रहलाई मानेर मृग

⁵³ पूर्ववत्, पृष्ठ १० ।

⁵⁴ पूर्ववत्, पृष्ठ ११ ।

⁵⁵ पूर्ववत्, पृष्ठ १२ ।

⁵⁶ पूर्ववत्, पृष्ठ १३ ।

⁵⁷ पूर्ववत्, पृष्ठ १४ ।

भएतिर राम लागेका छन् । केही पर जाने वित्तिकै घायल भएको आवाज आएको हुन्छ । सीताले लक्ष्मणलाई दाजु घाइते भएको र तुरुन्तै सहयोगमा जान आग्रह गरेकी छन् । लक्ष्मण भने आफूले दाजुबाट भाउजूको रक्षा गर्ने आदेश पाएका हुनाले उनी जान आलटाल गरे । उनको यो व्यवहार सीतालाई मन परेन र उनले लक्ष्मणलाई विभिन्न आरोप प्रत्यारोप लगाएकी छन् । सीताको त्यस्ता वचनले गर्दा लक्ष्मण तुरुन्तै राम गएतिर लागेका छन् । यसपछि योगीको भेषमा रावण आई भिक्षा माग्ने क्रममा सीतालाई हरण गरेर उसले लंका लगेको छ । राम र लक्ष्मण वनबाट कुटीमा फर्कदा सीता नभएपछि राम उनको तृष्णामा मूच्छृत हुन पुग्दछन् र नाटकको कथावस्तु पनि समाप्त भएको छ ।

यस नाटकको दृश्य एक, दुई र तीन आदि भाग हो भने दृश्य चार मध्य र अन्त्य भाग हो । आदि भागमा राजा दशरथको आज्ञा बमोजिम नै राम लक्ष्मण र सीता आफ्ना बाबुआमासँग आशीर्वाद लिएर चौध वर्षको लागि वनवास प्रस्थान गरेका छन् । यस समयमा भरत मामाघर गएका हुन्छन् । आमा कैकेयीको यो दुर्भावना उनका लागि असह्य हुन्छ । उनी चित्रकुट गएर रामलाई फर्काउने प्रयास गर्दछन् तर रामले पिताको आज्ञा भएकोले नफर्कने दृढ विचार व्यक्त गरेको हुँदा भरत एकलै अयोध्या फर्केका छन् । चौथो दृश्यलाई अन्त्य भागका रूपमा लिन सकिन्छ । कुटीमा सुनको मृग आउनु र राम त्यसको पछि लाग्नु, यही अवसरमा रावणले सीतालाई अपहरण गरेर लग्नु, सीता नभएपछि उनी मर्माहत हुनु यसको अन्तिम भाग हो ।

४.५.५ चरित्रचित्रण

रामायण जस्तो विश्वको उत्कृष्ट महाकाव्यमा उल्लेख भएको घटनालाई विषयवस्तु बनाएर त्यसमा रहेका पौराणिक पात्रहरू नै यस नाटकमा उपस्थित छन् । यसमा मर्यादा पुरुष श्री राम नायक, आदर्शनारी सीता नायिका र अन्य पात्रहरूसमेत रामायणकै भएका हुनाले भूमिका आदर्शमय र अनुकरणीय छ । यस **रामवनवास** गीति नाटकमा रहेका पात्रहरूको सबल र दुर्बल पक्षहरू यसप्रकार छन् :

४.५.५.१ राम

राम यस गीतिनाटकका नायक आदर्श पात्र हुन् । राजा दशरथकी कान्छी रानी कैकेयीले राजालाई वाचा कबोलमा छिराएर रामलाई चौधवर्ष वनवास र उनका छोरा भरतलाई राज्य सुम्पने उद्घोष गराएकी छन् । पिताको आज्ञानुरूप राम विना हिचकिचाहट आज्ञाकारी पुत्रको

रूपमा वनवास प्रस्थान गरेका छन् । उनले यस घटनालाई पिताको परिस्थितिको उपज मानेर मनमा कुनै रिसराग नराखी वनतिर लागेका छन् । पहिलो दृश्यको पृष्ठ एकको गीत ५ मा रामले भनेका छन् :

अधर्म छैन बुवाको यहाँ धर्मको खानी छ ।

यो जाल पार्ने यो खेल खेल्ने सौतेनी आमा छ ॥⁵⁸

कैकेयी पुत्र भरतले अनेकौं अनुनय विनय गर्दा समेत पनि उनले पिताको आज्ञालाई नाघ्न सकेनन् । त्यस्तै शूर्पणखाले उनको जीवनमा विभिन्न अवरोध सिर्जना गर्दा पनि उनी पछि हटेनन् । ऊ त्यहाँ आउनुमा कुनै रहस्य भएको शङ्का उनले गरेका थिए । यसले उनमा कुटनीतिज्ञता पनि सुषुप्त अवस्थामा थियो नै भन्न सकिन्छ । यस नाटकको अन्तिम भागमा सीताको इच्छा पूरा गर्न उनी सुनको मृगको पछि लागेर जानु त्यति बुद्धिमत्ता मान्न सकिन्न । सुनको मृगको पछि कुनै रहस्य लुकेको हुन सक्ने अनुमान नगरी सीताको आग्रहलाई सहर्ष स्वीकार गरेर दौडेको परिणतिमा सीता अपहरणमा परेकी हुन् । सीताको अपहरण पश्चात् उनी मूच्छृत भएका छन् । पत्नीको आग्रहलाई उनले वेवास्ता गर्न सकेका छैनन् । उनमा पदलोलुपता भने थिएन । राजगद्दीलाई सामान्य रूपमा लिई काम र कर्तव्यलाई सर्वोपरी ठानेर जङ्गलको बास गरेका छन् । यस नाटकमा आएको उनको भूमिकालाई नियाल्दा रामलाई धीरोदात्त नायकको रूपमा लिन सकिन्छ ।

४.५.५.२ सीता

सीता यस नाटककी नायिका हुन् । रामकी पत्नी राजा जनककी छोरी हुन् भने सम्पूर्ण नारी जगतकी पतिव्रता धर्मकी पर्याय हुन् । उनले राजदरबारको सुखमा जन्मेकी, हुर्केकी र दरबारको सुख सयलमा दिन बिताएकी थिइन् । पतिलाई वनवासको सजायलाई आफूलाई परेको ठानी पतिसँगै जङ्गलमै जाने प्रण गरेकी छन् ।

सीता यस गीति नाटकमा एक सचित्रवान् नारी परिवारमा रहेका सम्पूर्ण सदस्यहरूलाई इज्जत र सम्मान दिन पछि पर्दिनन् तापनि राम सुनको मृग मार्न जाने क्रममा लक्ष्मणप्रति देखाइएको व्यवहारले उनमा पनि रिस आक्रोश रहेको देखिन्छ । उनले जङ्गलका सम्पूर्ण अफ्ठ्यारालाई आत्मसात् गरेकी छिन् । हरपल पतिलाई साथ दिएकी र दुःख, सुखलाई समान रूपमा लिएकी हुनाले उनी आदर्श नारी पात्रको रूपमा चित्रण भएकी छिन् ।

⁵⁸ पूर्ववत् पृष्ठ १ ।

४.५.५.३ लक्ष्मण

यस गीतिनाटकका सहायक पात्र लक्ष्मण हुन् । उनी रामका भाइ दरशथ राजाका महिला छोरा हुन् । यस नाटकमा उनको भूमिका दोस्रो दृश्यको पृष्ठ ७ बाट शुरू भएको छ । यस नाटकमा लक्ष्मण साहस र जोशका धनी पात्र छन् । अन्याय सहन नसक्ने र जस्तोसुकै दुःख आइपरे पनि अधैर्य नहुने, साहसिलो र स्पष्टवक्ताका पात्र लक्ष्मण हुन् । यस नाटकको कथानकअनुसार उनको कार्य भूमिका तेस्रो स्थानमा परेको छ । राम सुनको मृग समात्न गएका र त्यसै समयमा संवेदनशील आवाज आएपछि सीताले उनलाई अनेक आरोप प्रत्यारोप बर्साउँदा पनि सीतालाई आमा सम्भेर उनले सम्मान गरेका छन् । सीतालाई त्यस्ता दुर्वाच्य नबोल्न आग्रहसमेत गरेका छन् । उनले चौथो दृश्यको पृष्ठ २० को गीत १७ मा भनेका छन् :

पापिनी सीते ! त्यो पाप तिम्रो तुरुन्त हटाउ ।

दुर्वाच्य बोल्ने थुतुनो तिम्रो छोपेर लुकाऊ ॥⁵⁹

यस नाटकका नायक रामलाई दरबारदेखि जङ्गलका विपत्तिमा हरबखत सहयोग गरी भातृ प्रेमको अनुपम उदाहरण दिन लक्ष्मण सफल भएका छन् ।

४.५.५.४ भरत

भरत यस नाटकका सहायक पुरूष पात्र हुन् । उनी राजा दशरथ र कैकेयीका छोरा राम लक्ष्मणका प्रिय भाइ हुन् । उनले दाजु रामप्रति कुनै दुर्भाव राखेका छैनन् । उनी मावला गएको समयमा आमा कैकेयीले दाजुलाई वनवास र उनलाई राजा बनाउने प्रपञ्च गरेकी थिइन् । उनलाई यस्तो कुकृत्य स्वीकार्य भएन । उनले तेस्रो दृश्यको पृष्ठ १० को गीत १० मै भनेका छन् :

पापिनी ! तिम्रो मुहार पक्का म हेर्न चाहन्न ।

बैगुनी ? तिम्रो कपटी राज्य मलाई चाहिन्न ॥⁶⁰

भनी राजगद्दी स्वीकार गरेका छैनन् । उल्टै उनी चित्रकूटमा गएर रामलाई अयोध्या फर्काउने प्रयास गर्दछन् । तर सफल भएनन् रामप्रति उनले देखाएको श्रद्धाले उनी एक अनुकरणीय भाइको रूपमा यस नाटकमा प्रस्तुत भएका छन् ।

⁵⁹ पूर्ववत् पृष्ठ २० ।

⁶⁰ पूर्ववत् पृष्ठ १० ।

४.५.५.५ अन्य पात्रहरू

यस गीति नाटकमा माथि उल्लेख गरिएका पात्रहरू बाहेक अन्य पात्रहरू पनि छन् । ती पात्रहरू राजा दशरथ, कौशल्या, कैकेयी, सुपर्णखा, योगी र नेपथ्यमा मानवेतर पात्र सुनको मृग रहेका छन् । यी मध्ये राजा दशरथ बोली सत्यता र वचनलाई पूरा गर्ने कोमल हृदयका खानी भएका पात्रको रूपमा आएका छन् । उनले रानी कैकेयीसँग भएको वचनलाई पूरा गरेका छन् । रामलाई चौध वर्षको वनवास सजाय सुनाएपछि उनी चिन्ताले संसारबाटै विदा लिन पुगेको घटनाले यस्ता कुरालाई पुष्टि गर्दछन् । कौशल्या नायक रामकी ममतामयी आमा दशरथकी धर्मपत्नी हुन् । धर्म र कर्ममा विश्वास गर्ने यिनी रामको वनवासको सजायले ज्यादै चिन्तित् छिन् । उनी पनि यस नाटकमा एक असल आमाको रूपमा आएकी सहायक स्त्री पात्र हुन् । कैकेयी भने भरतकी आमा राजा दशरथकी कान्छी पत्नी हुन् । स्वार्थी र अहम्वादी नारी पात्र भएकी हुनाले उनी यस नाटकमा क्षुद्र पात्रकी रूपमा आएकी छिन् । रावण सीताको रूपबाट प्रभावित भएको छ । काम वासनाको कल्पनामा डुबेर सीतालाई अपहरण गरेको छ । शूपर्णखा रामलक्ष्मणको मोहभावले अन्य कुरालाई विर्सैकी छे । रामका भाइहरू लक्ष्मण भरतको विशुद्ध भातृत्व प्रेमको उदाहरणीय नमूना प्रस्तुत भएको छ ।

४.५.६ संवादयोजना

पूर्वीय धर्मदर्शन र साहित्यको आदिम स्रोतका रूपमा रहेको रामायणको उत्पाद्य कथावस्तु रहेको यस रामवनवास गीतिनाटकको संवाद योजना पनि परिपाकपूर्ण नै छ । सबै पात्रहरू पौराणिक भएका हुनाले उनीहरू स्पष्ट र परिपक्व छन् । यस गीतिनाटकमा जम्मा चारवटा दृश्यहरू छन् । त्यसमध्ये पहिलो दृश्यमा राम र सीताका बीचमा कुराकानी भएको छ । यसमा रामले सीतालाई अयोध्याकै दरवारमा छाडेर १४ वर्ष वनवास जान चाहन्छन् तापनि सीता उनको त्यस विचारमा सहमत हुन सकिदैनन् र राम सँगसँगै जाने प्रण गर्छिन् । त्यस्तै गरी दोस्रो दृश्यमा राम वनवास प्रस्थान गर्नु अघि आमा कौशल्यासँग विदावारी हुन गएका छन् । आमा उनलाई विदा दिन चाहन्छन् । यस्तै विषयमा राम र कौशल्या बीचमा संवाद भएको छ । त्यसैगरी यस दृश्यमा राजा दशरथ स्वयम् पनि खुशी छैनन् । उनले आफ्नो असन्तुष्टि राम समक्ष नै प्रस्तुत गरेका छन् । दोस्रो दृश्यको पृष्ठ ६ को गीत २० मा उनले आफ्नो विचार प्रकट गरेका छन् :

म मर्न लागे वेदना तिम्रो विरह सहेर ।

क्षेत्रीय धर्म समाल तिम्री मलाई थुनेर ।⁶¹

⁶¹ पूर्ववत्, पृष्ठ ६ ।

यस गीतिनाटकको तेस्रो दृश्यमा भरत र कैकेयीको संवाद छ । रामवनवास गएपछि अयोध्यावासीको आँखा रसाएको छ । यस्तो कुकर्म पिताबाट भएपछि भरत राज्य पाएर खुसी छैनन् । उनले आफ्नी आमा कैकेयीलाई अत्यन्तै स्वार्थी र व्यभिचारी भनेका छन् । चौथो दृश्यमा राम, सीता, भरत, लक्ष्मण, शूर्पणखा र रावण को कुराकानी भएको छ । राम र सीताका बीच सीताले वनवासमा पाएको दुःखलाई रामले सहानुभूति व्यक्त गरेका छन् भने भरतले रामलाई राज्यको बागडोर दिने विषयमा छलफल गरेका छन् । रामले उनको यो कुरालाई अस्वीकार गरेका छन् । उनले यही दृश्यको पृष्ठ १४ को गीत ४६ मा भनेका छन् :

गद्दीमा मेरा पाउका घेरा राखेर खराउ ।

राज्यको भारा बोकेर सारा उन्नति गराउ ॥⁶²

उक्त पङ्क्तिमा रामले भरतलाई आफ्नो खराउ गद्दीमा राखेर राज्य सञ्चालन गर्न सुझाव दिएका छन् ।

४.५.७ पर्यावरण र परिवेश

आदिम महान् कृति रामायणलाई विषयवस्तु बनाएर लेखिएको यो गीतिनाटकको वातावरण, परिवेश अयोध्यामा राजा दशरथको दरबार र चित्रकूट जङ्गल जहाँ राम सीता र लक्ष्मणले वनवासीको जीवन बिताएका छन् ।

पहिलो दृश्य रामको भित्रीकोठामा उनी धोती लगाएर हातमा कमण्डलु लिएका छन् । त्यस्तै दोस्रो दृश्यमा कौशल्याको कोठा छ । त्यहाँ राम र सीता वैरागी भेषमा छन् भने कौशल्या भोक्राएर बसेकी छन् । यसरी नै तेस्रो दृश्य अयोध्याको दरबारमा भरत र कैकेयी अन्य दरबारका मानिसहरूले मनमा चिन्ता लिएका छन् । चौथो दृश्यमा चित्रकूटमा रामचन्द्रको कुटीमा राम, सीता र लक्ष्मण, भरत, सीता, शूर्पणखा, योगी रूपमा रावण हरूको अभिनय छ । त्यहाँको वातावरणमा राम, लक्ष्मण र भरतबीच भातृत्व पारस्परिक भाव झल्केको छ । रावण र सीता बीचको घटनाले भने त्रासदीय वातावरण सिर्जना गराएको छ ।

⁶² पूर्ववत् पृष्ठ १४ ।

४.५.८ अभिनेयता

रामवनवास गीतिनाटक वि.सं. २०२१ सालमा पशुपति छापाखाना काठमाडौंबाट मुद्रित भएको हो । शास्त्रीले यस नाटकमा नाटकीय कथावस्तुसँग प्रत्यक्ष रूपमा गाँसिएका सीमित र आवश्यक पात्रहरू तथा तिनीहरूको चारित्रिक विविधतामा पाइने रोचक र मार्मिक पक्षहरूको उद्घाटनका साथै नाटक र दर्शकका बीचको सुमधुर सामीप्य स्थापित गर्न उल्लेखनीय भूमिका निर्वाह गरेका छन् । यस रामवनवास नाटकमा कौतूहल सिर्जना गर्ने विविध घटनाहरूको आयोजना गरिएको छ, जसले दर्शकहरूको ध्यानलाई विषयवस्तुतर्फ आद्योपानत रूपमा आकर्षित गराएको छ । कैकेयीले राजा दशरथसँग गराएको वाचा, राम वनवास प्रस्थान गर्नुपूर्व सीतासँग भएको संवाद, भरत-कैकेयी बीचको द्वन्द्व पश्चातको घटना, राम-भरतकाबीच भएको छलफल, राम सुनको मृगको पछि लागेको घटना पछिको अवस्था र योगीको रूप धारण गरी आएको रावणले सीतालाई गर्ने व्यवहार कौतूहलपूर्ण छन् । ती घटनाहरूले पूर्वदीप्तिको सङ्केत गरेको छ । यो नाटकमा नायक नायिका रामसीता, सहयोगी पात्रहरू भरत लक्ष्मण, खलनायक रावण भएको हुनाले मञ्चीय दृष्टिले पनि जनमानसमा सकारात्मक र आदर्शता जस्ता महान् गुणहरूको छाप पारेको छ ।

यो नाटक मञ्चीय दृष्टिकोणले परिपक्व भए पनि हालसम्म मञ्चन भएको छैन । मञ्चनको लागि सहजता होस् भन्ने उद्देश्यले शास्त्रीले हरेक दृश्यको प्रारम्भमा परिवेश पात्रहरू उनीहरूको भेषभूषा, रङ्गमञ्चको सजावट आदि स्पष्ट रूपमा उल्लेख गरेका छन् । यसपछि शूर्पणखा र रामलक्ष्मणबीच विवाहको कुराकानी भएको छ । तर रामलक्ष्मणले स्वीकार गर्दैनन् । अन्त्यमा सीता र योगीको रूप धारण गरेको रावणका बीचमा भिक्षा लिनेदिने विषयमा कुराकानी भएको छ ।

४.५.९ शैलीशिल्प

नाटककार नारायणदत्त शास्त्रीले यो नाटक लोकलय छन्दमा रचना गरेका छन् । यस नाटकको आरम्भमा नै शास्त्रीले आफ्ना दाजु रमाबल्लभ आचार्यको स्वर्गीय आत्माको चिरशान्तिको कामना पनि पद्यात्मक शैलीमा गरेका छन् । यो नाटक शास्त्रीको पहिलो गीतिनाटक हो । रामायण जस्तो पद्यात्मक काव्यलाई गीतिलयमा रचना गर्नु उनमा रहेको असाधारण खुबी मान्नु पर्छ । यस नाटकको भाषाशैली सरल छ । सरल शब्दावलीहरू प्रयोग भएको यस नाटकमा सबै

पात्रहरूले प्रयोग गर्ने भाषा र शैली समानै छन् । प्रायः जसो गीतहरूमा स्वरान्त छ । यसको स्वरान्तमा: आ, अ, ओ, उ, ए, ई जस्ता स्वर वर्णहरू छन् । अन्त्यानुप्रासको उचित संयोजनले गर्दा यो गेयात्मक पनि छ ।

४.५.१० जीवनदर्शन र उद्देश्य

लौकिक महाकाव्य रामायणमा उल्लेख गरिएको घटनालाई मूल विषयवस्तु बनाई लेखिएको यो गीति नाटकका मूल पात्रहरू राम, सीता, लक्ष्मण, भरत, कैकेयी, दशरथ, कौशल्या, शूर्पणखा र रावण हुन् । यीमध्ये नायक राम राजपुत्र हुन् उनले मर्यादा पुरुष श्रीरामको अभिनय गरेको हुनाले उनी आदर्श पात्र हुन् । राजगद्दी त्यागेर जङ्गलको बासलाई उनले सहर्ष स्वीकार गरेका छन् । पत्नीप्रति अगाध माया यिनमा थियो । त्यस्तै अन्य पात्र नायिका एक प्रतिव्रता धर्मकी पर्याय हुन् । उनले एउटा नारीको कार्य भूमिकालाई कुशलतापूर्वक निर्वाह गरेकी छिन् । भरत र लक्ष्मणले पनि असली भातृत्व प्रेमको सच्चा भावनालाई प्रस्तुत गरेकै हुन् । राजा दशरथले भने समयमा होश नपुऱ्याउने र पछि पश्चातापमा रहने व्यक्तिको प्रतिनिधित्व गरेको देखिन्छ । भरत र लक्ष्मण भातृत्व प्रेमका आदर्श नमुना बनेका छन् । लक्ष्मणले महलदेखि जङ्गलको कुटीसम्म रामलाई साथ दिएका छन् । भरत राज्य आफ्नो हातमा पर्दा पनि उनी खुसी छैनन् । उनले उल्टै दाजुको शरणमा परी उनको खराउ गद्दीमा राखेर राज्य सञ्चालन गरेका छन् । शूर्पणखा अनावश्यक प्रेमको जाल फिँजाएर राम लक्ष्मणको अगाडि तेर्सिएकी छे भने योगीको रूप धारण गरेर रावण सीतालाई अपहरण गर्न उद्धत छ ।

राजा दशरथको अदूरदर्शी तथा पत्निमुखी व्यवहार श्रीरामको आशा पालक तथा कर्तव्य परायणता सीताको पतिभक्ति भाव र लक्ष्मण र भरतको दाजुप्रति व्यक्त श्रद्धाभाव एवम् खति हुने समयमा मति हुँदैन भनेभैं रामजस्ता महान् पुरुष पनि सुनको मृगको सिकारमा लाग्नु जस्ता घटनाक्रमलाई क्रमबद्ध रूपमा प्रस्तुत गर्नु नै यस गीतिनाटकको मूल उद्देश्य रहेको छ ।

रामलाई कसरी वनवासी बनाइयो ? उनलाई त्यसरी वनको बास बनाइनुको पछाडि के सर्त छ ? लक्ष्मण पनि रामका साथ किन गए ? भरतले रामलाई अयोध्या फर्कन के कस्ता प्रयास गरे ? सीताको अपहरण पश्चात् राममा कस्तो प्रभाव पऱ्यो भन्ने पाठकको जिज्ञासालाई मेटाउने उद्देश्य यस राम वनवास गीति नाटकको रहेको छ । रामायणमा भएका मुख्य घटनावलीलाई गीतिलयमा जनसमक्ष प्रस्तुत गर्नु यसको अर्को लक्ष्य रहेको छ ।

४.५.११ द्वन्द्वविधान

राजमहलदेखि वनको कुटीसम्मको सेरोफेरोमा रहेर रचना गरिएको यो नाटकमा व्यक्तिगत स्वार्थ, कर्तव्य परायण, रावणमा देखिएको अहम्पनले निम्त्याएका समस्याहरू यसमा आएका द्वन्द्व पक्ष हुन् । रानी कैकेयीको स्वार्थीपनले रामले राजदरवारको सुख सयल र रमभूमलाई त्यागेर वनमा जानुपर्ने भयो । प्रथम दृश्यमा रामसीतामा वन जाने विषयमा सामान्य मतभेद देखिन्छ । राम सीतालाई अयोध्यामा नै राख्न चाहन्छन् तर सीता पतिको साथ लागेरै वनवास जाने ठिपी गछिन् । दोस्रो दृश्यमा कौशल्या, राम, दशरथ, लक्ष्मणका बीचमा रामलाई वनवासको सजाय दिएको कारणका विषयमा प्रश्नहरू उब्जिएका छन् । तेस्रो दृश्यमा भने भरत र कैकेयीका बीचमा चर्को द्वन्द्व भएको छ । भरतले आमा कैकेयीको भरतलाई राज्य र रामलाई चौध वर्षको वनवास जाने मागप्रति तीव्र आक्रोश व्यक्त गरेका छन् । कैकेयीले त्यसलाई सामान्य रूपमा लिएकी छे । यसै गरी चौथो दृश्यमा राम-सीता, लक्ष्मण-सीता, राम-भरत, लक्ष्मण-राम, सीता-रावण र रामलक्ष्मण-शूर्पणखाका बीच मतमतान्तर भएको देखिन्छ । चौथो दृश्यको शुरूमा राम र सीताबीचमा महल र जङ्गलको बासका विषयमा द्वन्द्व चलेको छ । दोस्रो द्वन्द्व भरत र रामका बीचमा पनि देखिन्छ । भरत रामलाई अयोध्या फर्काउने विषयमा प्रस्ताव राख्छन् तर रामले स्वीकार गर्दैनन् । यी दाजुभाइकाबीच एउटै विचार नभई द्वन्द्व चलेको छ । उनीहरूको यो द्वन्द्व भातृत्वप्रेम र कर्तव्य परायणका बीचमा भएको हो । त्यस्तै शूर्पणखा र रामलक्ष्मणबीच चलेको द्वन्द्व व्यक्तिगत प्रेमको रूपमा आएको छ । यसरी नै सीता र लक्ष्मणका बीचको द्वन्द्व भने आरोप प्रत्यारोपको छ । यही द्वन्द्व बढेको कारणले रावणले सीतालाई अपहरण गर्न सहज बनेको थियो । सीताले लक्ष्मणलाई असह्य आरोप प्रत्यारोप लगाएकी छन् । लक्ष्मणले त्यसलाई गम्भीरतापूर्वक लिएर प्रतिउत्तरमा उनलाई आमाको सम्मान दिएको तर उनको दुर्व्यवहार र अधर्मले आघात पाउनु भनी आक्रोशित भएका छन् ।⁶³ सीता र योगीको रूप धारण गरेको रावणकाबीच वाह्य द्वन्द्व भएको छ । रावण भिक्षा लिने निहुँमा सीतालाई अपहरण गर्ने दाउमा छ भने सीता लक्ष्मण रेखा नाघेर नजाने प्रतिबद्धता व्यक्त गरेकी छिन् । धर्म, रीतिरिवाज र मान मनिताको नाममा छद्मभेषी रावणले सीताका नारी सुलभ कोमलतामाथि घात गरेर अपहरण कार्य गरेको छ ।

⁶³ पूर्ववत्, पृष्ठ २० ।

४.५.१२ निष्कर्ष

नारायणदत्त शास्त्रीले यो गीतिनाटकको विषयवस्तु विश्वविख्यात महाकाव्य रामायणबाट लिएका छन् । यसमा शास्त्रीले रामवनवास प्रस्थान गर्न लागेको समयदेखि रावणबाट सीता हरणको अवधिसम्म लिएका छन् । यस अवधिमा रामले सीतालाई अयोध्यामा नै छाड्न चाहेका छन् भने सीता एउटा असल नारीको भूमिका निर्वाह गर्दै रामसितै वनवास जाने कुरामा द्वन्द्व देखिन्छ । कौशल्याले भने पुत्रलाई परेको आपत विपतलाई सहज रूपमा स्वीकार गर्न सकेकी छैनन् । आमाबाट जेजस्तो कमी कमजोरी भएपनि भरत त्यसलाई सच्चाउने पक्षमा देखिएका छन् । वनवासमा लागेका रामसँग चित्रकुट गएर भरतले विभिन्न अनुनय, विनय गरेका छन् तापनि राज्यसञ्चालन गर्ने जिम्मा उनकै काँधमा आएको छ । शूर्पणखा रामलक्ष्मणका अगाडि प्रेमको कहानी गरेर हास्यास्पद बनेकी छे । रामसीताको अगाडि सुनको मृग आएर सीतालाई लोभ्याएको छ । रावणले सीतालाई एकलै पारेर अपहरण गरेको छ । रावण सीताप्रति आकर्षित हुनु नै उसको विनाश हुनु हो ।

नाटकमा एकातिर भातृत्व प्रेम उजागर भएको छ भने अर्कोतिर पत्नीको वचनमा लाग्ने पुरुषहरूको हविगत प्रष्टिएको छ । सौतेनी विचारले हाम्रो समाजमा गाडेका खराब व्यवहार र मनको आवेगलाई नियन्त्रण गर्न नसक्दा सीता र रावणले बेहोर्नु परेको दुर्गति पनि यसमा प्रतिध्वनित भएको छ । रामायणको एक अंशलाई यसले समेटेकोले सानै आकार प्रकारको भए पनि कृति नेपाली नाट्य जगतमा स्थापित भएको कुरालाई स्वीकार्न सकिन्छ ।

४.६ योगमाता

योगमाता नाटक नारायणदत्त शास्त्रीको एघारवटा नाट्यकृतिहरू मध्येको छैठौँ नाटक कृति हो । योगमाता शीर्षक दिएर शास्त्रीले योगाभ्यास मानवमुक्तिको मार्ग हो भन्ने औचित्य सावित गरेको पाइन्छ । यो योगमाता नाटकलाई तल उल्लेख गरेअनुसारको शीर्षकमा रहेर अध्ययन र विश्लेषण गरिएको छ ।

४.६.१ लेखन, मञ्चन र प्रकाशन

छैठौँ सौगातको रूपमा शास्त्रीको योगमाता नाटक उदाएको छ । वि.सं. २०५६ मा मातातीर्थ औंसीको दिन यो नाटक श्रीमती मीठू आचार्यद्वारा प्रकाशित भएको हो । यस नाटकमा पुरुष र

स्त्रीहरू पात्र रहेपनि प्रमुख भूमिका स्त्री पात्रको रहेको छ । उनकै सच्चरित्रको सेरोफेरोमा यो नाटकको कथावस्तुले फन्को मारेको छ । यहाँ उनले मीरालाई योगमाता बनाएर धर्मशास्त्रमा वर्णित भक्तिनी मीराको चरित्र चित्रण गर्ने प्रयास गरेका छन् । नाटककारले यस नाटकमा भौतिक सुख सुविधाभन्दा आध्यात्मिक चिन्तन नै मानवमुक्तिको मार्ग हो भन्ने कुरालाई पुष्टि गरेका छन् ।

४.६.२ शीर्षकविधान

नाटककार शास्त्रीले मीराको माध्यमबाट योगाभ्यासले नै मानवले मुक्ति प्राप्त गर्न सक्छन् भन्ने तथ्यलाई औल्याउन खोजेका छन् । मीराले अड्क एकको पहिलो दृश्यको पृष्ठ २ मा - जसले इन्द्रिय रूपी घोडालाई खिचेर कब्जामा ल्याउँछ त्यो हो मानव भनी योगको औचित्यलाई प्रष्ट पारेकी छन् ।⁶⁴ मानवमुक्तिका लागि अनेकौं प्रयास भै रहेको सन्दर्भमा योगसाधनालाई प्रमुखता दिइएको छ । मीराले योगलाई मानवको आत्मशान्तिको लागि निर्विकल्प साधना हो भनी प्रस्तुत गरेकी छिन् । उनीमाथि अनेकौं आरोप-प्रत्यारोप लगाएर विभिन्न अपशब्द प्रहार हुँदा समेत उनी आध्यात्मिक चिन्तन र परत्माको दिव्यशक्तिका अगाडि अन्य कुरा तुच्छ र महत्त्वहीन हुन्छन् भनेकी छन् । मीरा अविवाहित अवस्थादेखि नै योग साधनामा लिप्त छिन् । परब्रह्म विवाह अधि पछि परब्रह्ममा लीन उनलाई यौवनको काम वासनाले छोएन । उनी सदा ध्यानमा लागेकी छन् प्रारम्भमा साधु सन्तहरूले उनलाई चाँडै वैराग्यमा हुत्त पुग्न अनुभवहीन वैराग्य हुन्छ, । सिँठी चढेर सन्यासमा पुग्नुपर्छ । साधुहरूले एकैचोटि धुरीमा पुग्नु त्यति राम्रो होइन भनी मीराको साधनाको टिप्पणी गरेका थिए तापनि मीरा यस्ता टिकाटिप्पणीबाट विचलित भएकी छैनन् । दृढ आत्मविश्वासका साथ उनी योग साधनामा लीन भएकी छन् । चरित्रप्रधान यो नाटकको कथावस्तु योग भएकाले र योग साधनाको व्याख्या मीराको चरित्र चित्रणमा आधारित भएकोले नाम पनि योगमाता नै राखिएको हुँदा विषयवस्तु र शीर्षकबीच तारतम्य देखिन्छ । सम्भ्रान्त राणा परिवारकी पत्नी मीरा भक्तिभाव र योगसाधनाका कारण धर्मशास्त्रमा वर्णित भक्तिनी र योगमाता बन्न सफल भएकी छन् । योगीहरू समेत मीराको भक्तिभावबाट प्रभावित भएर उनलाई आमा शब्दले सम्बोधन गर्न थालेका छन् । मीराको योगसाधनाप्रति आलोचना गर्ने उनको देवर विक्रमले यस नाटकको तेस्रो अड्कको तेस्रो दृश्यको पृष्ठ ३३ मा मीराको पाउँ पढेँ तिम्रो शक्ति अनन्त छ, मलाई सांसारिक वासनाले तिम्राप्रति तरबार चलाउने राक्षसी प्रेरणा

⁶⁴ नारायणदत्त शास्त्री, योगमाता, (चितवन : मीठूमाया आचार्य, २०५६) पृष्ठ २ ।

दियो, क्षमा गर तिमी मेरो भाउजुमात्र होइनौं साक्षात देवी हौ, तिम्रा निमित्त क्षमा मात्र माग्दिन मेरो शिर काटेर तिमीलाई चढाउँछु भनी उनको योगसाधनाका अगाडि ऊ भुकेको छ । महान् सन्त महन्तहरूले समेत मीरालाई आमा भनी सम्बोधन गरेका छन् । त्यसैले मीरा यो सांसारिक जीवनको मुक्तिको लागि प्रेरणादायी बनेकी छन् । त्यसैले यो नाटकको शीर्षक योगमाता उपयुक्त छ । योगमाता शीर्षकले कथावस्तुलाई पूर्ण रूपमा समेटेको हुँदा शीर्षक विधान उपयुक्त र सान्दर्भिक रहेको छ ।

४.६.३ दृश्यविधान

योगमाता नाटक वि.सं. २०५६ सालमा मिठू आचार्यले प्रकाशित गरेकी हुन् । योग साधनालाई आफ्नो अभीष्ट बनाएकी मीराको विजयलाई यस नाटकमा उल्लेख गरिएको छ । यस नाटकको अङ्क र दृश्य विभाजन यसप्रकार छ :

जम्मा ३६ पृष्ठ भएको यस नाटकलाई तीन अङ्कमा विभाजित गरिएको छ । अङ्क एकमा तीनवटा दृश्य छन् । पहिलो दृश्य पृष्ठ ६ सम्म छ । यसमा मीरा, कामिनी, साधु जस्ता पात्रहरू रहेका छन् । यस दृश्यमा ईश्वरीय शक्ति र मानवीय कर्महरूको बारेमा छलफल गरिएको छ । नेपालमा जातियताको कुसंस्कारले मानवीय मूल्य र मान्यतामाथि प्रश्न चिन्ह लागेको स्पष्ट पारिएको छ । यस दृश्यमा आजको संसारमा त्यस्तो व्यक्तित्वलाई महात्माको उपाधि दिन सकिन्छ, जसले त्याग र तपस्या गरेर आफ्नो जीवन योगसाधनामा लगाउँछ, भनी उल्लेख गरिएको छ । त्यस्तै दृश्य दुईमा मीरा, आमा र साधुबीच कुराकानी भएको दृश्य देखाइएको छ । यहाँ मीराको अवस्थाबाट आमा चिन्तित भएकी छन् । साधुको भोलीमा भएको भगवान् कृष्णको मूर्ति समेत देखाइएको छ । अनि तेस्रो दृश्यमा मीरा र उनका सङ्गीसाथीहरू उनकै विवाहको लागि तयारीमा जुटेका छन् । मीरा र राणाको स्वयंवर सम्पन्न भै उनीहरूको विवाहको दृश्य योजना गरिएको छ ।

यस नाटकको दोस्रो अङ्कमा पाँचवटा दृश्यहरू छन् । पहिलोमा नायिका मीरा, प्रेमा, राणाबीचको कुराकानी भएका दृश्यहरू देखाइएको छ । यसमा मीराले भगवान् कृष्ण नै जगतका पति हुन् हामी सबै उनका शरणमा छौं भन्ने मान्यता राखेकी छन् । अर्कोतिर नायिकाका पति राणा पत्नीको यो अवस्था देखेर दिक्क मानेको दृश्य प्रस्तुत भएको छ । यस्तै यसै अङ्कको दोस्रो दृश्यमा मीरा, प्रेमा सन्तमहन्तहरू दर्शनानन्द, ब्रह्मानन्द, रामानन्द मीराको भक्तिबाट प्रभावित भएर योगसाधनामा लागेका छन् । मोक्षको बारेमा छलफल गरिएको छ । मीराको

भक्तिबाट प्रभावित भै सन्तमहन्तहरूको जमघट हुन्छ । यो घटना राणालाई असह्य हुन्छ । राणाले तिनीहरूलाई तुच्छ अपशब्द प्रयोग गरी अपमान गर्दछन् । अर्को तेस्रो दृश्यमा राणा चित्तरंजन, मदन, भीम, जस्ता पात्रहरू उपस्थित छन् । उनीहरू पनि मीराको चरित्रको टिप्पणी गर्नमा नै समय खर्चिएको दृश्य प्रस्तुत भएको छ । मदनले यस दृश्यको पृष्ठ १८ मा दाम्पत्य जीवन सफल बनाउन आफ्नी सहचारीको पवित्र प्रेम कारक तत्वका रूपमा लिएका छन् । त्यहाँसम्म दाम्पत्य जीवन अमृत जस्तो मीठो हुन्छ भनी मीरा र राणाको दाम्पत्य जीवन सफल हुन नसकेर उनीहरूको जीवनमा नीरसता भएकोमा टिप्पणी गरेको दृश्य विधान आयोजित गरिएको छ । चौथो दृश्यमा यौन, काम वासनाको तीव्र इच्छा भएका सम्भ्रान्त नायक राणाकी पत्नी मीराको स्वभावमा परिवर्तन आउन नसक्ने देखेपछि उनलाई विष सेवन गराएर मार्ने षड्यन्त्र गरिएको दृश्य छ । मीराले पति राणाले पठाएको विषलाई अमृत समान मानेर ग्रहण गरेकी छन् । यसो भए पनि उनलाई विषले कुनै असर गरेको हुँदैन । यस अङ्कको अन्तिम दृश्यमा नायक राणा विरामी परी अचेत अवस्थामा रहेको देखाइएको छ । त्यस्तो अवस्थामा पनि उनले मीरालाई खोजेका छन् । मीरा पनि विष पिउन दिएका पति भए पनि उनको मनमा कहीं कतै क्लेश छैन । उनी पति सेवामा लागेकी छन् । त्यसै अवस्थामा राणाको निधन भएको दृश्य देखाइएको छ ।

यस नाटकको तेस्रो अन्तिम अङ्क हो । यस अङ्कमा चार दृश्यहरू छन् । यस अङ्कको पहिलो दृश्यमा मीरा, प्रेमा, माण्डवी, सावित्री, सुरूचि, इन्दिरा, नर्मदा, उदा, जस्ता स्त्री पात्रहरू रहेका छन् । मीराको कोठामा नारी जातिको विकास र कर्तव्यको बारेमा नारी जातिको सानो छलफल चलन थालेको दृश्यहरू यसमा आएका छन् । दोस्रो दृश्यमा नायक राणाका भाइ विक्रमको उदय भएको छ । उनी पनि योगसाधनाको विरोधमा छन् । राणावंशमा मात्र होइन भारतवर्षको नाममा समेत उनले कलङ्क लगाउन लागिन् भन्ने आरोप लगाएको दृश्य यसमा छ । त्यस्तै तेस्रो दृश्यमा मीराले ब्रह्मप्राप्तिको लागि नारीहरूको पति सेवा नै हो भनी आदर्शमय चरित्रको विश्लेषण गरेकी छन् । त्यस्तै दृश्यको पृष्ठ ३१ म ब्रह्मानन्दले नारीको ठूलो शक्ति योगसाधना हो भन्ने तथ्यलाई पुष्टि गरेका छन् । नायक राणाका भाई विक्रम मीराका सामु शरण परी लम्पसार परेको घटना छ । त्यस्तै अन्तिम दृश्यमा नायिका मीरा अशक्त अवस्थामा छिन् । उनको प्राण पखेरूले विदाई लिन खोजिरहेको दृश्य देखाइएको छ । अन्त्यमा मीराको निधन भएको छ ।

यस नाटकको प्रारम्भमा साधारण भेषभूषाकी नायिका मीरालाई दृश्यात्मक गरिएको छ, भने नाटकको अन्त्यमा असाधारण मीरा जुन भक्तिभावले वैराग्य जीवन वरण गरी योगमाता बन्न सफल भएको दृश्य प्रस्तुत गरेर शास्त्रीले शीर्षक र दृश्यहरूमा समन्वय गराएका छन् ।

४.६.४ कथावस्तु र वस्तुविन्यास

नाटकमा नाटककारले मीरा, कामिनी, आमा, प्रेमा, माण्डवी, बृन्दा सुरूचि, सावित्री, इन्दिरा उदा नर्मदा जस्ता स्त्रीपात्रहरूलाई प्रस्तुत गरेका छन् । त्यस्तै पुरुष पात्रहरू भोजराज, राणा, विक्रम, साधु, दर्शनानन्द, ब्रह्मानन्द, चित्तरंजन, मदन, भीम, वैद्य, रामेश्वर र रामानन्द छन् । यी सबै सामाजिक परिवेशबाट लिइएका पात्रहरू हुन् ।

योगमाता चरित्रप्रधान नाटक हो । नायिकाको चरित्रमा यसको विषयवस्तुले फन्को मारेको छ । क्षेत्रीय वंशमा जन्मेकी नायिकाले सांसारिक सुख, सुविधा, माया, मोह, लोभ लालचाजस्ता कुराहरू मानव दुर्गन्ध हो भन्ने भाव राखेकी छन् । यिनै नायिकाले संसारमा देखिएका यी सम्पूर्ण कुराहरू भुझा हुन् भन्ने विचारबाट यो नाटकको कथानक प्रारम्भ भएको छ । यस नाटककी नायिका यौवन अवस्थादेखि नै योगाभ्यासमा लिप्त भएकी छन् । साधुहरूलाई समेत उनको यो साधना वास्तविक होइन कि भन्ने शंका उब्जेको छ । नाटकमा आएका साधुले पृष्ठ ४ मा बोटमा पाकेको आँप र टिपेर गुम्साएर पकाएको आँप दुवै पाकेका हुन्छन् तर स्वाद आकाश र पाताल हुन्छ ।⁶⁵ भन्दै मीराको आध्यात्मिक चिन्तनतिरको प्रवृत्तिलाई उनी बच्चा भएको हुन सक्ने बताए तापनि उनी वैराग्यबाट विचलित भएकी छैनन् । यस नाटकमा साधुले पूर्वीय दर्शनअनुसारको जीवन यापन गरेमा भौतिक र आध्यात्मिक दुवै सुख प्राप्त हुने कुरा बताएका छन् । त्यस्तै मीराले नचाहेर पनि संभ्रान्त परिवारका राणासँग विवाह गरेकी छन् । विवाह पश्चात् उनी वास्तविक पति भगवान् श्रीकृष्णलाई नै मान्ने गरेकी छिन् । योगी सन्यासी, सन्तमहन्त साथमा राखेर उनी भगवान्को आराधनामा लिप्त हुन्छिन् । उनको यो व्यवहार उनका पति राणालाई असह्य हुन्छ । उनले पत्नीलाई तिम्रो जवानीको हँसिलो कोपिलामा कसरी खोइरो लाग्यो भनी प्रश्न गर्छन् । उनी मीरालाई यौन, कामवासनामा तान्न नसकेर हार खान्छन् । भगवान्को योगसाधनामा लागेकी मीरा कसैको डर, धम्की, लोलोपोतो केहीबाट पनि प्रभावित भएकी छैनन् । मीराको अटल विचारबाट उत्तालिएर उनकै पतिले प्रभामार्फत मीरालाई विष खुवाउन लगाउँछन् । विषबाट समेत मीरा हलचल भएकी छैनन् । मीरालाई विष खुवाउने

⁶⁵ पूर्ववत्, पृष्ठ ४ ।

योजना पश्चात् नायक भोजराज राणा शक्त विरामी हुन्छन् । उनी अचेत अवस्थामा पनि पटक-पटक मीराको नाम जपिरहेका छन् । राणाको अन्तिम अवस्थामा मीरा पतिको सेवामा लागेकी छन् । राणाको अवस्था नाजुक भएकोले उनको निधन हुन्छ । पतिको निधनले मीरालाई कुनै प्रभाव पार्दैन । उनले पोशाकमा पनि कुनै परिवर्तन गर्दैनन् । उनको यो पहिरन पोशाक र विचारले नायकका भाइ विक्रम अत्यन्तै आक्रोशित हुन्छन् । उनले मीरामाथि विभिन्न आरोप लगाउँछन् । विक्रम मीरालाई तथानाम गाली गलौज गर्न पनि पछि पर्दैन । उनले तेस्रो अङ्कको दोस्रो दृश्यको पृष्ठ २७ मा भाउजू बौलाही जस्ती छन् । *न रण्डी हुन् न चण्डी हुन्; सूर्य जस्तो चम्किलो राणावंशमा कुन जुनीको अपराधले कालो लाग्यो र मैले यो कालो धब्बा कसरी हटाउने ?*⁶⁶ भनी मीरालाई एउटा अपराधिक नारीको रूपमा लिएका छन् । महान् व्यक्ति आफ्नो विचारबाट कहिल्यै विचलित हुँदैन भन्ने भनाइलाई मीराले यस नाटकमा चरितार्थ पारेकी छन् । उनका पतितिरका सबै जसोले उनलाई विभिन्न अशोभनीय नामबाट सम्बोधन गरे पनि उनी कहिल्यै पनि विचलित भएकी छैनन् । कैयौं वर्षसम्म सन्यासी भएका सन्त महन्त, वेदवेदान्त दर्शनका अनुयायीहरूले समेत उनलाई साक्षात् देवी हुन् भनी उल्लेख गरेका छन् । नाटकको अन्त्यमा मीरालाई तथानाम गाली, गलौज, गरी कुललाई नै नरकमा पार्ने आइमाई भन्ने विक्रम समेत पग्लेर मीराको शरणमा परेका छन् । मीरालाई भाउजू नभनी साक्षात् देवी भनी पुकार गरिएको छ । विक्रमले आफ्नो शिर छेदन गरी मीरालाई अर्पण गर्न समेत तम्सिन्छन् । सारा साधुहरू मीराका अनुयायी भक्त बनेका छन् । चारैतिर भगवान्का तस्वीरले सजिएको ठाउँमा मीराले प्राण त्याग गरेकी छिन् । उनको निधनको समयमा जय-जयकार गरिएको छ :

नाटकमा कृष्ण भक्तिभावमा डुवेकी मीरा उपर रचिएका विभिन्न षड्यन्त्रहरू असफल भै अन्त्यमा मीराको भक्तिभाव, योगसाधना जस्ता कुराहरू सबल देखिएको छ । यसरी यस नाटकको कथावस्तुले बिट मारेको छ । भौतिक रूपमा दुःखान्त देखिए पनि आध्यात्मिक चिन्तनमा भने नाटक सुखान्त नै हो भन्न सकिन्छ । किनभने मीराको आत्माले चिरशान्ति प्राप्त गरेकै छ । उनको अवसान पछि नाटकको कथावस्तु समापन भएको छ ।

४.६.५ चरित्रचित्रण

योगमाता नायिकाप्रधान नाटक हो । यस नाटकमा पुरुष र स्त्री दुवैको सहभागिता समान रूपमा भएको भएतापनि कथावस्तु र कार्यावस्था नायिकाको चरित्रसँग सम्बन्धित रहेको छ ।

⁶⁶ पूर्ववत्, पृष्ठ २७ ।

यसमा जम्मा तेईस जना पात्रहरू छन् । बद्ध र मुक्त गरी पुरुष ११ जना र स्त्री १२ जना पात्र रहेका छन् । पुरुष पात्रको तुलनामा नारी पात्रहरूको बाहुल्यता रहेको छ । पुरुष पात्रहरूमा नायक भोजराज राणा उनका भाइ विक्रम, साधुहरू राणाका साथीहरू छन् । नारी पात्रहरूमा नायिका मीरा, उनकी आमा कामिनी, प्रभा आदि छन् । यस नाटकलाई गति दिने काम नायिका र साधुहरूले गरेका छन् । अरू पात्रहरू बीचमै आएर बीचमै हराउने र कोही अन्त्यसम्म रहेका छन् ।

यस **योगमाता** नाटकमा रहेका पात्रहरूको सबल र दुर्बल पक्षहरू यसप्रकार छन् :

४.६.५.१ मीरा

मीरा नाटककी केन्द्रीय नारी पात्र हुन् । विवाहपूर्वदेखि नै योगाभ्यासमा उनी लीन छिन् । क्षेत्री सम्भ्रान्त परिवारमा उनको जन्म भएको थियो । सुरुमै साधुले अल्प उमेरको योग साधना काँचोफल सरह हुने बताएतापनि उनी दृढ सङ्कल्पका साथ त्यस कार्यमा निरन्तर लागि रहेकी छन् । उनको विवाह एक उच्च वर्गका भोजराज राणाका साथ सम्पन्न भयो । विवाहले उनको उद्देश्यमा कुनै प्रभाव पार्न सकेको छैन । उनका पति राणा उनको साधना देखेर दिक्क मात्र मान्दैनन् कि आवेगमा आएर विष पियाउन समेत उद्धत देखिन्छन् । पतिले दिएको विष पनि निस्तेज भएको छ । मीराले योगसाधना नै मानवमुक्तिको मार्ग ठानेकी छन् । ब्रह्माको उपासना गरी इन्द्रियरूपी घोडालाई खिचे कब्जामा ल्याउने व्यक्ति सच्चा मानव हो भन्ने दृष्टिकोण यिनको रहेको छ । उनका दृष्टिमा सच्चा धर्म गर्नु भनेको वासनारहित हुनु हो । यिनी हाम्रो समाजमा व्याप्त जातिवाद छुवाछुत जस्ता संस्कारको विरोधीका रूपमा देखिएकी छन् । विवाह पश्चात् पति राणाले गरेको प्रशंसा र घृणा दुवैले यिनलाई कुनै प्रभाव पारेको छैन । पतिको निधनले पनि उनलाई कुनै असर गरेन । हाम्रो संस्कारले पनि उनलाई छोएको छैन । पति राणाको निधनपछि उनले पोशाकमा कुनै परिवर्तन ल्याएकी छैनन् । उनको पोशाक यथावत् देखेपछि उनको चरित्रमाथि अनेकौं टीकाटिप्पणी, शङ्का र लाञ्छना लागे तर उनले ती कुनै पनि कुरालाई वास्ता गरेकी छैनन् । उनको अटल भक्तिभावबाट प्रभावित भएर सन्तमहन्त, साधुहरू उनकै परिधिमा रहन थालेका छन् । देवर विक्रम राणा वर्गीय चरित्रका थिए । मीराको हत्या गर्न तमिस्रएका उनी पनि मीराको महान् विचारबाट पम्लिएर हतियार बिसाई शरणमा परेका छन् । सन्तमहन्त लगायतका व्यक्तिहरू पुतली वत्तीमा होमिएभैं मीराको भक्तिसाधनामा

होमिएका छन् । यस्ता घटनाले उनको चरित्रलाई उच्चतम तहमा पुऱ्याएको देखिन्छ । उनी आदर्शवादी हुन् । नायिका मीराको विचारले विजय पाएको छ । उनको निधनमा शोकभन्दा जय-जयकार गरिएको छ । आध्यात्मिकताले विजय प्राप्त गरेको छ । वैचारिक सङ्घर्षमा नायिका मीरा विजयी भएकी छिन् । सम्पूर्ण व्यक्तिहरू उनलाई आमा शब्दबाट सम्बोधन गर्न पुगेका छन् ।

नाटककार शास्त्रीले मीरा जस्तो निष्कलङ्कित र स्वच्छ विचारको नायिका चयन गरी उनका विचारको विजय गराउनु आध्यात्मिक चिन्तनलाई स्थापित गराउनु हो । यही चिन्तनको अनुसरण गरेर मीराले योगमाता भई जीवनलाई सार्थक बनाएकी छिन् ।

४.६.५.२ भोजराज राणा

यस नाटकका नायक भोजराज राणा उनी संभ्रान्त परिवारमा जन्मिएका हुन् । विचारमा अडिग रहन नसक्ने व्यक्तिका रूपमा उनलाई लिन सकिन्छ । यस नाटकमा राणाको भूमिका अड्क एकको तेस्रो दृश्यबाट सुरु भएको छ भने दोस्रो अड्कको पाँचौ दृश्यमा आइपुग्दा नायक राणाको निधन भएको छ । यसरी बीचमै प्रस्तुत भै बीचमा नै उनको भूमिका सकिएको छ । तर राणाको विचारलाई निरन्तरता दिने काम उनकै भाई विक्रम राणाले गरेका छन् । यिनबाट मीराको योगसाधनलाई दायारबायाँबाट घोचघाच पार्ने असफल प्रयास भएको छ । उनले यस नाटकमा आंशिक भूमिकामात्र निर्वाह गरेका छन् । मीराको आदर्शवादको अगाडि उनी घुँडा टेक्न बाध्य छन् । जीवनको अन्तिम घडीमा मीरासँग क्षमा मागी आफ्नो कुकृत्यको प्रायश्चित्त गरी संसारबाट विदा भएका छन् ।

४.६.५.३ विक्रम

यस नाटकको अर्को सहायक पात्र विक्रम हो । नाटकमा उसको भूमिका दोस्रो अड्कको पाँचौ दृश्यबाट मात्र देखिन्छ । नायक राणाका भाइ हुन् । यिनी नायक राणाको अन्तिम अवस्थामा देखापरेका छन् । दाजुको निधन पश्चात् उनको विचारलाई निरन्तरता दिने प्रयास गरे तापनि नाटकको अन्त्यतिर मीराको विचारसँग जुध्न नसकी उनलाई हत्या गर्ने प्रयास गरेको छ । तर मीराको अगाडि पर्नासाथ उनको त्यस्तो अपराधिक कार्यको मनस्थिति परिवर्तित भै मीराको अगाडि शरण परेका छन् । योग साधिका मीराको सामु आफ्नो शिर छेदन गरी विक्रमले प्रायश्चित्त गर्ने प्रयास समेत गरेका छन् ।

४.६.५.४ अन्यपात्रहरू

योगमाता नाटकमा आएका अन्यपात्रहरूमा नायिकाकी आमा, नाटकको पूर्वाद्धमा आएकी छन् । उनले नायिकालाई सांसारिक जीवनतिर प्रवृत्त रहन सल्लाह दिएकी छन् । उनी कुलीन वर्गवादी चरित्रकी छिन् माण्डवी, कामिनी, प्रभा, उदा जस्ता पात्रहरू योगसाधनाका विपक्षमा रहेका भोगवादी नारीपात्र हुन् । अन्य नारीपात्रहरू सावित्री, इन्दिरा, नर्मदा, सुरुचि, वृद्धाहरूको भूमिका सूच्यात्मक रहेको छ । पुरुष पात्रहरू राणा र उनका भाइ विक्रमबाहेक साधु, दर्शनानन्द, ब्रह्मानन्द, नायिकाको योग साधनलाई उत्कर्षतर्फ पुऱ्याउन सहयोग गर्ने सत्पात्रहरू हुन् । उनीहरू मीराको योगसाधनाबाट अत्यन्तै प्रभावित छन् । मीरालाई हरक्षण सहयोग गरी रहेकोले यिनीहरूलाई आदर्शवादी र सत्पात्रका रूपमा लिइन्छ । त्यस्तै अन्य पुरुष पात्रहरू मदन, भीम, चित्तरंजन यस नाटककी खलनायककी भूमिकामा सहयोगी पात्र हुन् । उनीहरू भोगवादी बनेका छन् । उनीहरूले जीवनको लक्ष्य सुख, आनन्द र भोग विलासमा लाग्नु ठानेका छन् तर पनि नाटकको अन्त्यमा सबैले योगमाता मीराको जयजयकार गरेका छन् । त्यसैले यिनीहरूलाई आत्मसमर्पणवादी पात्रका रूपमा लिनु उपयुक्त नै देखिन्छ ।

४.६.६ संवादयोजना

यस नाटकको दोस्रो अङ्कको पहिलो दृश्यबाट नायक राणा र नायिका मीरा, प्रेमाबीचमा संवाद भएका छन् । मीराको साधना देखी दिक्क भएर राणाले मीरालाई तिम्रो हँसिलो कोपिलामा कसरी खोइरो लाग्यो भनी प्रश्न गर्दछन् । त्यस्तै दोस्रो दृश्यमा प्रेमाले मीरालाई तिम्रो चरित्र सुधार गर, सबैले शंका गर्न थाले भनी सम्झाउँछिन् । अर्कोतर्फ राणाले साधुहरूको तीव्र आलोचना गरेका छन् । यसै अङ्कको तेस्रो दृश्यमा नायक र उनका साथीहरू जम्मा भएर मीराको साधनामाथि प्रश्न चिन्हमात्र लगाउँदैन उनी निकम्मा भएको निष्कर्ष निकालेका छन् । चौथो दृश्यमा राणाले मीरालाई प्रभामार्फत विष पठाएका छन् । प्रभा र मीराका बीचमा विषका विषयमा भएको कुराकानी छ । पाँचौं दृश्यमा अचेत अवस्थामा रहेका राणा र मीराबीच संवाद भएको छ । यसमा राणाले क्षमा मागेका छन् । मीराले पनि पतिलाई साक्षात् ईश्वर मानी हृदयदेखि नै पूजा गरेकी छिन् । तेस्रो अङ्कको तीनै दृश्यमा राणाका भाइ विक्रम उनका पक्षधरहरू, मीरा उनका अनुयायी, साधुबीच कै संवाद छ । त्यसमा पनि मीरा र विक्रमबीच द्वन्द्व भएको छ । मीरा योगसाधना नै ठूलो र जीवन सानो मान्छिन् । विक्रम दाजुको ज्यान समेत लिने चण्डाल्नी भनी आक्रोशित हुन्छन् र मीराको शिर छेदन गर्न समेत उद्यत रहेका छन् । मीराको संयमता र

ज्ञानको ज्योतिले उनमा रिसराग केही देखिदैन । अन्तिममा विक्रम आफूले गरेको कुकृत्यको प्रायश्चित्त गर्न पुग्छ । मीरालाई माता/आमा जस्ता नामबाट उनले सम्मान गरेका छन् । योगमाता एउटा गद्य नाटक भएकोले संवाद योजना यसको महत्वपूर्ण पक्ष हो । नाटककार शास्त्रीले यसमा रहेका हरेक पात्रले बोलेका संवादहरू छोटो-छोटो वाक्यमा सरल र सहज रूपमा प्रस्तुत गराएका छन् । नायिका मीरा सवैसँग अत्यन्तै सरल र नम्र शैलीमा प्रस्तुत हुने गरेकी छन् । सन्तमहन्त, दर्शनानन्द योगीहरू अत्यन्तै नरम शैलीमा नै प्रस्तुत भएका छन् । नायकको रूपमा प्रस्तुत भएका राणा शुरूमा उच्चवर्गका व्यभिचारी शैलीमा प्रस्तुत भए पनि जीवनको अन्तिममा अत्यन्तै पग्लेर मीरासँग आममाफी मागेका छन् । मीराको साधनाबाट पग्लेर वा उनको संसर्गमा आएपछि अन्य पात्रहरू पनि नरम र सौहाद्रपूर्ण तरिकाले संवाद गर्ने गरेका छन् ।

४.६.७ पर्यावरण परिवेश

यस योगमाता नाटकलाई तीन अङ्क र बाह्र दृश्यमा विभाजन गरिएको छ । पहिलो अङ्कका दृश्यहरू मीराको जन्मघरको बगैँचा छ । प्रकृतिको मनोरम दृश्यमा चराहरूको सङ्गीत छ । यस्तै वातावरणमा रहेर मीराले पनि आफ्नो भावना पोखेकी छन् । दोस्रो अङ्कमा नायिकाकै घरको अटाली छ । त्यहाँ चित्रविचित्रका किताबहरू छन् । मीरा ध्यानमा मग्न छन् । त्यस्तै तेस्रो दृश्यको वातावरण मीराको विचारबाट भिन्न छ । स्वयंवर भवन, विवाह मण्डप, वरवधू र उनीहरूका आफन्तहरूको भीडभाड छ ।

दोस्रो अङ्कको पहिलो दृश्यमा नायक राणाको महल आएको छ । मीरा भने सर्वत्र कृष्ण लीलाका चित्र टाँगेर ध्यानमा मग्न छन् । यस्तै दोस्रो दृश्यमा मीरा कृष्ण मन्दिरमा भजन कीर्तनमा लिप्त छन् । तेस्रो दृश्यमा राणाको गोप्य कोठा छ । त्यहाँ उनका साथीहरू मीराको चरित्र ठीक नभएको तर्क पेश गरिरहेका छन् । त्यस्तै चौथो दृश्यमा राणाको महल छ । विहानीको सूर्योदयको समय छ । राणा मृत्युसँग लडिरहेको छ । मीरा लगायत उसका आफन्त वरपर घेरिएर रहेका छन् । राणाको निधनले शोकाकुल वातावरण यस दृश्यमा रहेको छ । त्यस्तै पाँचौँ दृश्यमा पनि राणाको महल नै छ ।

तेस्रो अङ्कको पहिलो दृश्यमा मीराको कोठामा नारीहरू आपसी छलफलमा व्यस्त छन् । यस्तै दोस्रो दृश्यमा राणाको महल छ । तेस्रो दृश्य मन्दिरको छ । त्यहाँ मीरा आफ्ना अनुयायीका साथ प्रवचन दिँदै छन् । उल्लासमय वातावरण छ । चौथोमा पनि मीरा सन्तमहन्तहरूका माझ फूलमाला लगाएर बसेकी छन् । अन्त्यमा उनले यस संसारबाट विदा लिएकी छिन् तापनि त्यहाँ रूवावासी कोलाहल छैन । जयजयकार गरिएको छ ।

यस नाटकमा सामाजिक परिवेशका रूपमा क्षेत्रीय सम्भ्रान्त समाज उनीहरूको सामाजिक संस्कार, तिनीहरूको सरसङ्गत पनि प्रस्तुत गरिएको छ । नाटककार शास्त्रीले यस नाटकको परिवेश मीराको जन्मघर, कर्मघर, मठमन्दिर लिएका छन् । मठमन्दिरको वातावरणले धार्मिक सचेततालाई शास्त्रीले यस नाटकमा देखाएका छन् ।

४.६.८ अभिनेयता

नारायणदत्त शास्त्रीका अन्य नाटकहरूमा यस नाटकमा पनि मञ्च विधान र अभिनयप्रतिको सचेततालाई सूक्ष्म र सघनरूपमा अँगालिएको पाइन्छ । नाटकीय कथावस्तुसँग प्रत्यक्ष रूपमा गाँसिएको सीमित र आवश्यक पात्रहरू र तिनीहरूको चारित्रिक विविधतामा पाइने रोचक र मार्मिक पक्षहरूले नाटक र दर्शककाबीचको सुमधुर सामीप्य स्थापित गर्न उल्लेख्य भूमिका निर्वाह गरेका छन् । नाटकमा कौतूहलता सिर्जना गर्न मीरा जस्ती योगमाताको विवाह गराइएको छ । राणाको मृत्युपश्चात मीराको जीवन कस्तो होला ? विक्रमको आफ्नो आक्रोसको परिणति के होला ? भन्ने कुराहरूको अभिनयात्मक कौतूहलका रूपमा लिन सकिन्छ ।

४.६.९ शैली-शिल्प

योगमाता नारायणदत्त शास्त्रीद्वारा लेखिएको नाटक हो । यस नाटकको प्रारम्भमा नायिका मीराले पद्यात्मक शैलीमा आफ्नो भावना पोखेकी छिन् तापनि नाटक गद्य शैलीमा लेखिएको छ । यस नाटकमा वैचारिक द्वन्द्व छ । शुरूमा नायिकाकी आमा कामिनी नायिका स्वयम्का बीचमा सामान्य असहमति रहेका छन् । राणा महलमा विराजमान नायक र उनका भाइ अत्यन्त तुच्छ अपशब्द राँडी, रण्डी, चण्डाल्नी जस्ता अशोभनीय शब्द प्रयोग गर्दछन् । अरू पात्रहरूको चरित्रअनुसारको संवाद प्रयोग गरेको पाइन्छ । नायिका मीराका अभिव्यक्तिहरू अत्यन्त मार्मिक छन् । जीवनदर्शनका लागि स्मरणीय र आदर्शमय छन् । त्यस्तै साधु, सन्तहरूको भाषा शैली

पनि त्रुटिरहित छ । प्रभाल एउटी दासीले बोल्ने भाषालाई जीवन्त राखेकी छन् । योगमाता नाटकको मूल विषय नै योग भएकाले योग चित्तवृत्त, ब्रह्माण्ड जस्ता केही प्राविधिक र पारिभाषिक शब्दावलीको पनि प्रयोग गरिएको देखिन्छ ।

एउटै वाक्यभित्र केही तत्सम् शब्द र केही ठेट नेपाली शब्दहरू संयोजित हुनु यस नाटकको अनौठो पक्ष हो । पृष्ठ २१ मा आएको वाक्य यसको एक उदाहरण हो । यहाँ हजारौं वीरहरूलाई सोत्राड पार्ने वीरहरूले एउटी अदनाको शिकार खेल्न नसक्नु जस्ता ओजस्वी प्रस्तुति पाइन्छ । शिल्पगत रूपमा सामान्य छिट्का देखिए पनि यो नाटक सूक्तिमय नै छ ।

४.६.१० जीवनदर्शन र उद्देश्य

वर्तमान परिवेशमा हाम्रो समाजमा धर्म संस्कृतिप्रति विचलन देखिएको छ । भौतिक उन्नतिको नाममा हाम्रा परम्पराहरू बिसिदैछ र पश्चिमी प्रभाव व्याप्त छ । व्यक्तिहरूमा आध्यात्मिक चिन्तनको घट्दो अवस्थामा छ । व्यक्तिहरूमा आध्यात्मिकताहरूको प्रभाव क्रमशः घट्दै गएको अवस्था छ । नाटककार शास्त्रीले यस योगमाता नाटकमा उनले समाजमा विभिन्न चिन्तन भएका व्यक्तिहरू छन् भन्ने देखाएका छन् । ती कोही जिउनका लागि मानव रूप लिएर बाँचेका छन् त कोही साधु सन्त योगी बनी सारा कुरा बिसी वैराग्य जीवन बिताएका छन् । त्यस्तै नायक क्षेत्रीय कुलको सम्पन्न परिवारमा जन्मिएको हुनाले उसमा अहम् र दम्भ छ । नायकका भाइ पनि वर्गीय चरित्रको प्रतिनिधि हो । ऊ पनि आफ्नो रवाफ, धाक दिन पछि पढेन । योगीहरू वैराग्य जीवन नै मुक्ति मार्ग हो भन्ने धैर्य राख्छन् भने मीरालाई यस सांसारिक जीवनका भोग, विलास यौनेच्छा जस्ता कुनै पनि कुराले छुन सक्दैन । उनले सवैसँग सदाबहार समान व्यवहार गरेकी छन् । यस्तो व्यवहारले वैराग्यहरू ईश्वरप्रति समर्पित हुन्छन् । उनीहरू लोभलालचमा प्रवृत्त हुँदैनन् भन्ने देखाउनु यस नाटकको उद्देश्य रहेको छ । त्यस्तै नाटकले लिएको उद्देश्यहरू हिन्दू धर्मशास्त्रमा उल्लिखित मीराको चरित्रलाई साधारण व्यक्ति मीराको चरित्रका माध्यमबाट जनसमक्ष प्रस्तुत गरी सवैमा भक्तिभाव जगाउनु यस नाटकको अर्को उद्देश्य हो । मीराको चिन्तन र चरित्र भक्तिभावमय देखिने भएकाले नै यस नाटककी मीरालाई पुराणमा वर्णित मीरासँग तुलना गरी पौराणिक मीराको महानता प्रस्तुत गर्नु पनि यसको उद्देश्य हो । त्यस्तै तेस्रो उद्देश्य आध्यात्मिक शक्तिका अगाडि भौतिक दम्भ भएका कुनै पनि शक्ति टिक्न सक्दैन भन्नु पनि हो । अन्तिममा उनीहरू भुक्तै पर्छ भनी प्रस्तुत गरिएको छ किनकि

नायक राणा र उनका भाइ विक्रमले मीरालाई अनेकौं दुर्वाच्य र गाली गलौज मात्र गरेनन्, उनको प्राण लिन समेत तमिस्रए । तर अन्तिममा उनका भक्तिबाट पग्लेर तिनले क्षमा मागेका छन् । आफ्नो गल्तीमा प्रायश्चित्त गराएर शास्त्रीले सत्पात्रको विजय भएको देखाउनु पनि यसको अर्को उद्देश्य हो भन्न सकिन्छ ।

४.६.११ द्वन्द्वविधान

यस नाटकमा सामान्य चरित्रकी व्यक्ति मीराको माध्यमबाट धर्मशास्त्रमा वर्णित भक्तिनी मीराको चरित्रचित्रणसँग तुलनीय बनाउने प्रयास गरिएको छ । मीराको योग साधनामा विभिन्न समस्या सिर्जित भएका छन् । उनको साधनाको विरुद्धमा अन्य व्यक्तिहरू रहेका छन् । नायिका मीरा विवाहपूर्व नै योगाभ्यासमा लागेकी हुनाले उनकी आमासँग द्वन्द्व भएको छ । यसो भए पनि विवाहलाई उनले स्वीकार गरेकी छन् । विवाहपछि पनि नायिका उनका पति राणाबीचमा राम्रो वातावरण हुन सक्दैन । ती दाम्पत्यबीच आध्यात्मिक चिन्तन वैराग्य र भोक विलासका बारेमा टकराव भएको छ । मीरासँग भएको वैचारिक छलफलमा परास्त भएपछि नायक राणा र उनका भाइ विक्रमले तिनलाई मार्ने समेत षडयन्त्र गरेका छन् । राणाले गरेको षडयन्त्र असफल भएपछि उल्टै ऊ विरामी परी उसको मृत्यु समेत हुन्छ । यसपछि राणाको विचारलाई अगाडि बढाउने काम उनैको भाइ विक्रमले गरेको छ । नाटकको द्वन्द्वपक्षलाई अगाडि बढाउने काम विक्रमले गरेका छन् । उनले पनि मीराको विचारमा तगारो हाल्ने काम गरेका छन् । नायिकालाई मार्ने षडयन्त्र गरी योगसाधनाको स्थलमा हतियार सहित पुग्दछन् । त्यहाँ पनि एक पक्षबाट दोषारोपण हुन्छ । मीरा व्यक्तिगत रूपमा कसैसँग पनि कटाक्ष गर्दैनन् । आफ्ना असहमति सौहार्दपूर्ण तरिकाले प्रस्तुत गर्दछिन् । यसरी नाटकको कथानकलाई द्वन्द्वात्मक बनाउने काममा नायक राणा र उनका भाइ विक्रम र तिनका सहयोगीहरूको अहम्पन भोग विलासको प्रवृत्तिले भूमिका खेलेको छ । सहायक पात्रका विचारहरू मीराका अगाडि सामान्य भई नाटकमा उनकै सत्विचारको विजय भएको छ ।

४.६.१२ निष्कर्ष

यस **योगमाता** नाटकमा आध्यात्मिक चिन्तन भएकी मीरा र त्यसको विपरीत वर्गीय चरित्र भएको राणालाई देखाइएको छ । पृथ्वी तलकी मीरा यौन, कामवासना जस्ता सांसारिक कुराबाट प्रभावित हुँदैनन् । उनी अलौकिक आनन्दमा लागेकी छिन् । यस धर्तीमा भएका सुख दुःख हर्ष,

खुशी कुनै रस, नीरस उनमा छैन । उनी सवैप्रति सत्व्यवहार गर्ने समदर्शी नारी पात्र हुन् । विवाह जस्तो उत्सवमा पनि उनलाई केहीले छोएको छैन । पतिको निधनलाई पनि उनले सहज रूपमा लिएकी छन् । उनले जीवनको सार्थकतालाई गम्भीर रूपमा मनन गरेकी छिन् । उनले सारा संसारको सञ्चालन गर्ने साँचो परमात्मासँग भएको विश्वास गरेकी छिन् । जस्तोसुकै विपत्तिलाई पनि धैर्यका साथ सामना गर्न सक्ने क्षमता उनमा वृद्धि भएको छ । नायक भोजराज राणा वैचारिक संघर्षमा पराजित छ । नायिकालाई विष खुवाउन असफल प्रयास गरेपछि पतिले विरामी भई संसारबाट विदा लिएका छन् । ईश्वरीय शक्तिका अगाडि मनुष्य शिर भुकाउन बाध्य हुन्छ । उसमा रहेको घमण्ड केही समयपछि विस्तारै हड्दै गई सूर्यको आगमनले अँध्यारो हटेभैं ती विचार सद्बुद्धि र सद्विचारले हटाईदिने गर्दछ भन्ने कुरालाई यस नाटकमा नाटककारले प्रस्तुत गरेका छन् ।

नारायणदत्त शास्त्रीले यस नाटकमा पात्रहरू पनि विभिन्न क्षेत्रबाट समेटेका छन् । पात्र चयनमा सामाजिक परिवेशलाई हेरेका छन् । दर्शनन्द जस्ता व्यक्तिको चयन एकातिर छ भने अर्कोतिर राणाका सहयोगी मदन र भीमहरूको उपस्थिति गराएका छन् । द्वन्द्व पनि त्यतिकै सशक्त रूपमा गराएका छन् । मीरा र उनकी पति, देवर विक्रमसँग भएको वैचारिक युद्ध हो । जहाँ आध्यात्मिक चिन्तन र भौतिक सुख, सयलबीचको द्वन्द्व छ । मीराको विचारको विजय गराएर शास्त्रीले आत्मबल ठूलो हो भन्ने कुरालाई पुष्टि गराउन खोजेका छन् । यसमा देखिएका पर्यावरण पनि कथावस्तुअनुसार मिलेको छ । अभिनयात्मक दृष्टिले पनि यो दृश्यात्मक विधामा परिपाक नै देखिन्छ ।

४.७ पागल

एउटा साहित्यिक व्यक्ति प्रायः साहित्यमा लागि रहन्छ भन्ने कुरा शास्त्रीको जीवनमा चरितार्थ भएको छ । उनले आफ्नो सिर्जनाशक्तिलाई जीवन्त राखेका छन् । सातौँ उपलब्धिका रूपमा पागल नाटक प्रस्तुत गरी नेपाली नाट्य भण्डारलाई उनले भरिलो बनाउने काम गरे । उनको यस नाटकलाई तल लेखिएअनुसारका शीर्षकमा रहेर अध्ययन र विश्लेषण गरिन्छ ।

४.७.१ लेखन, मञ्चन र प्रकाशन

नाटककार नारायणदत्त शास्त्रीका प्रकाशित नाट्यकृतिमध्ये यो नाटक सातौं कृति हो । वि.सं. २०५६ सालमा प्रमिना प्रकाशन, चितवनबाट प्रथम पटक प्रकाशित कृति हो । एकहजार प्रकाशन भएबाहेक दोस्रो पटक प्रकाशित भएको छैन । यसमा जम्मा ३८ पृष्ठ रहेका छन् ।

यस नाटकमा नाटककार शास्त्रीले समाजबाट अपहेलित एक वर्गको वास्तविकता के हो त भन्ने यथार्थलाई स्पष्ट पार्ने जमर्को गरेका छन् । यसमा स्रष्टाले विक्षिप्त अवस्था रहेका अपहेलित ती मानसिक रोगीहरूको पीडालाई उतारेका छन् । यस नाटकमा शास्त्रीले पात्रहरूको सामूहिक विचारलाई प्रस्तुत गरेका छन् । मानसिक अस्पतालमा आएका पागलहरूको क्रियाकलापको आधारमा उनीहरू पागल हुनाको प्रमुख कारण खोजी गरिएको छ । त्यसबाट प्राप्त तथ्यका आधारमा समाधानको उपाय समेत खोजिएको छ । परिस्थितिजन्य जटिलताले मानिसहरूले मानसिक सन्तुलन गुमाउँदै गएका हुन्छन् र समाजले चाहिँ त्यस्ता मानिसहरूले व्यहोर्नु परेका घरायसी तथा सामाजिक वैयक्तिक जटिल परिस्थितिको वास्तविक आंकलन नै नगरी मानिसलाई पागल भन्न थाल्दछन् । यही समस्यालाई विषयका रूपमा नाटकीकृत गरी नाटककारले प्रस्तुत गरेका छन् ।

४.७.२ शीर्षकविधान

यस नाटकको प्रारम्भमा नै नाटककार शास्त्रीले पागलका विषयमा शीर्षक दिएर स्पष्ट पारेका छन् । उनले हाम्रो घरपरिवारबाट अपहेलित हुने गरेका मानसिक सन्तुलन राख्न नसक्ने व्यक्तिहरू तिनको उपचारमा संलग्न चिकित्सकको विचार यहाँ उल्लेख गरिएको छ । वर्तमान परिवेशमा जीवन असङ्गत छ । मानिस कुनै वस्तुप्रति अगाध प्रेम गर्छ । उसले त्यस वस्तुलाई आफ्नो अभिन्न अङ्ग सम्झन्छ । विडम्बना समय उसको अनुकूल हुन सक्दैन । ऊ समस्यासँग जुध्न सक्दैन । मनमा अनेकौं तरङ्गका छालहरू चलाएर ऊ मनोरोगी बन्न पुग्छ । त्यस्ता मानिसहरू अविरलरूपमा आफ्ना भावना पोख्न थाल्छन् अनि जसबाट ऊ पागल उपनामबाट सम्बोधित हुन पुग्छ । यस्तै घटनाबाट पागल भनिएका व्यक्तिहरूको यथार्थ विवरण यस नाटकमा उल्लेख भएको हुनाले यसको विषयवस्तु र शीर्षकबीच तादाम्य रहेको छ । यस नाटकमा मानिस कसरी पागल हुन्छ ? पागलका भावना कस्ता हुन्छन् ? आदि कुराहरूलाई

औल्याइएको छ । समाजले विश्लेषण नगरी व्यक्तिको चर्किएको घाउमा नूनचुक छर्किदिँदा के कस्ता परिणाम हुन्छ । यस नाटकमा यिनै विषयवस्तुलाई केन्द्रित गरिएको छ ।

नाटकको विषयवस्तु नितान्त समाज सापेक्ष रहेको छ । यस नाटकको शीर्षक र विषयवस्तुका बीच अन्योन्याश्रित सम्बन्ध रहेको देखिन्छ । पागल नामकरण गरिएको यस नाटकमा पागलहरूको बारेमा नै चर्चा गरिएको छ । नाटकको नाम पनि पागल नै राखिएको र नाट्यवस्तु पनि पागलहरूको बारेमा खर्चिएकाले यस नाटकको शीर्षक पागल राख्नु औचित्यपूर्ण मान्न सकिन्छ । त्यसैले यस नाटकको विषयवस्तुअनुसार शीर्षक सार्थक रहेको पाइन्छ ।

४.७.३ दृश्यविधान

जम्मा ३८ पृष्ठ भएको यस पागल नाटकमा कुनै अड्क विभाजन नगरी दश दृश्यमा विभाजित छ । पहिलो दृश्यमा प्लेट फार्म छ । त्यहाँ अस्पतालमा हिँडेका डाक्टर र उनको भारी बोक्न तयार भएका भरिया १ र २ छन् । उनीहरूले डाक्टरको भारी कसले बोक्ने भन्ने बारेमा गरेको विवादको दृश्य रहेको छ । त्यस्तै दोस्रो दृश्यमा अस्पतालको गेटमा नवनियुक्त डाक्टर, ढोके, संरक्षिका सरिताको सामान्य परिचय गरेको दृश्य छ । तेस्रो दृश्यमा अस्पतालको बैठक कोठामा नवनियुक्त डाक्टर विवेक, अन्य डाक्टरहरू भ्रान्ति, विकल, नर्स सरिता परिचय कार्यक्रमको फलक छ । साथै यसमा रहेका पागलहरूको प्रकृति पनि देखाइएको छ । यस दृश्यमा त्यहाँ कार्यरत डाक्टरहरूले पागलहरूको मनोवैज्ञानिक अध्ययन गरेका छन् । यस दृश्यको पृष्ठ छ मा डाक्टर भ्रान्तिले पागलहरूको उपचार गर्ने उपाय व्यक्त गरेकी छिन् । उनले पागलहरूको अध्ययन गरेर विकृत मस्तिष्कलाई सरलीकरण गर्नु पन्थो भनी उपचारको माध्यम बताएकी छिन् ।

यसरी नै चौथो दृश्यमा नयाँ डाक्टरले सबै पागलको अवस्था र तिनको विगतको इतिहासका बारेमा इतिवृत्त लिएको प्रस्तुति छ । चौथो दृश्यमा तेस्रोमा भएको कार्यलाई निरन्तरता दिएको छ । मानसिक रोग लागेका अनिता, भ्रामरी, मनिष र पट्टुको मनोवैज्ञानिक अध्ययन गरिएको छ । यस दृश्यमा डाक्टरहरूले मान्छे कसरी पागल बन्दोरहेछन् भनी विश्लेषण गरेका छन् । पागलहरूले आफ्नो मानसिक पीडा व्यक्त गरेको दृश्य रहेको छ । त्यसै गरी पाँचौँ दृश्यमा मानसिक रोगीहरू ज्ञानेश्वर, अज्ञात र डाक्टर भ्रान्ति, विवेक र नर्स सरिता छन् । यसमा ज्ञानेश्वर र अज्ञात जस्ता दार्शनिकहरू पनि मनको र आवेग संवेगलाई नियन्त्रण राख्न नसकी

पागल बन्न पुगेको खुलासा यसमा छ । छैटौं दृश्यमा डाक्टरहरूले विकृत मानसिकतालाई विवेचना गर्ने प्रयास गरिएको घटना आएको छ । यसै दृश्यको पृष्ठ १९ मा मान्छे कसरी पागल बन्छ भन्ने पनि देखाइएको छ । यस पृष्ठमा डाक्टर विकलले “मान्छे आफ्नो इच्छा र चाहना पूरा हुन सकेन भने ऊ विचलित हुन्छ । निराशाहरूले उसको भावनालाई विकृत बनाइदिन्छ⁶⁷” भनी मान्छे पागल बन्ने कारक बीज यसमा देखाइएको छ । सातौं दृश्यमा अस्पतालको कोठामा डाक्टरहरू त्यतिखेरसम्म पागलहरूको विषयमा गरिएको अध्ययनका बारेमा छलफल गरी निचोड निकाल्न लागेको दृश्य छ । यस दृश्यमा यसै अस्पतालमा कार्यरत चिकित्सकका आफन्तसमेत मनोरोगी बनेका र तिनलाई निदान गर्ने विषयमा छलफल चलेको छ । तिनीहरू स्वपीडित छन् भन्ने तथ्य प्रकाशमा ल्याइएको छ । कसैका पत्नी रोगी त कसैका पति रोगी छन् । उनीहरू तिनीहरूको रोगको निदानको उपायको खोजी पनि गरिरहेका दृश्यहरू यसमा स्पष्टसँग प्रस्तुत गरिएको छ । आठौं दृश्यमा अस्पतालको बैठक कोठामा डाक्टरहरू पागलहरूको उपचारको लागि अन्तिम छलफलमा जुटेका छन् । उनीहरूले आठजना रोगीको मनोविश्लेषण गर्दा अधिकांश पागलहरू आफ्नो इच्छा विपरीत घटेको घटनाबाट क्रोध आक्रोश घृणा आदि मानसिक विकारबाट पागल हुँदा रहेछन् भन्ने निष्कर्ष निकालेका छन् । नवौं दृश्यमा डाक्टरहरू र रोगीहरू मनीष, अनिता, पट्टु, भ्रामरी बीचको छलफल प्रस्तुत गरिएको छ । यसमा ती रोगहरूले आफ्नो यथार्थतालाई स्पष्टरूपमा उल्लेख गरेका छन् । यस नाटकको अन्तिम दृश्य दशमा मानसिक अस्पतालमा दीक्षान्त समारोह आयोजना गर्नाका लागि तयार पारिएको दृश्य छ । यस समारोहमा मनोरोगीहरू रोगबाट मुक्त छन् भन्ने प्रमाण-पत्र दिएर उनीहरूलाई मनोवैज्ञानिक रूपमा उपचार गरिएको दृश्य समेत यसमा आएको छ । डाक्टरहरूले विशेष समारोहमा ती रोगीहरूलाई आत्मबल बढाएर घर पठाएका छन् ।

यसरी यस नाटकको आदि भागमा नव आगन्तुक डाक्टर र त्यहाँ कार्यरत डाक्टरहरू तथा अन्य कर्मचारी बीचको कुराकानीको दृश्य रहेको छ । त्यस्तै मध्यभागमा अस्पतालमा डाक्टर र कर्मचारीबीच परिचयात्मक कार्यक्रम र रोगीहरूको इतिवृत्त लिइएको छ भने अन्तिम भागमा मनोवैज्ञानिक डाक्टरहरूले विरामीहरूलाई दीक्षान्त समारोह आयोजना गरी उनीहरूलाई निरोगिताको प्रमाण-पत्र वितरण गरिएको दृश्य रहेको छ ।

⁶⁷ नारायणदत्त शास्त्री, पागल (चितवन : प्रमिना प्रकाशन, २०१६) पृ. ६ ।

४.७.४ कथावस्तु र वस्तुविन्यास

पागल नाटकको विषयवस्तु मानिसहरूले भोग्नु परेका समस्या र तिनबाट निस्केको परिणति देखाइएको यस कृतिमा मानिसहरूले विभिन्न कठिनाइ बेहोर्नु पर्ने हुन्छ । ती कठिनाइ र अप्ठ्याराहरूसँग कति मानिस जुध्न सक्दैनन् । उनीहरूको मनमा आँधी चल्छ । मनमा उठेका तरङ्गका आँधीलाई धारावाहिक रूपमा बाहिर पोख्छन् । उनीहरू अरूको कुरा सुन्न पनि चाहन्नन् । परिणामस्वरूप समाजले उनीहरूलाई पागल भनी सम्बोधन गर्न थाल्दछन् । यस्तो अवस्थामा ती रोगीहरू आफ्नो मन नियन्त्रण गर्न नसकी पागल भइदिन्छन् । यस नाटकमा नाटककार शास्त्रीले यही घटनालाई मार्मिक ढंगले प्रस्तुत गरेका छन् । यहाँ प्रारम्भमा एक जना नवनियुक्त डाक्टर त्यस मानसिक अस्पतालमा जाने क्रममा नजिकैको प्लेटफार्मामा भरियाहरू भारी बोक्न तछ्छाडमछ्छाड गरेका छन्, उनीहरूमा समझदारी हुन मुस्किल परेको छ । त्यसपछि ती डाक्टर अस्पतालको गेटमा गेटवालाले पागललाई गर्ने व्यवहार गरी दिक्क पारेको छ । नवनियुक्त डाक्टर र पुराना डाक्टर तथा कर्मचारीहरूबीच कार्यक्रम सम्पन्न भएको छ । यसपछि नयाँ डाक्टरसहित सबै चिकित्सक त्यहाँ भर्ना भएको रोगीहरूको यथार्थ स्थिति बुझ्न शुरू गर्दछन् । विडम्बना वा संयोग के भन्ने यस नाटकमा मानसिक रोगमा संलग्न चिकित्सकहरू र सहयोगी नर्सको समेत पति-पत्नी मानसिक रोगका बिरामी छन् । डा. भ्रान्ति आचार्यको पति मनीष पागल बनेको छ । ऊ डा. भ्रान्तिले सन्तानप्रतिको आफ्नो जिम्मेवारी वहन नगर्दा उनले मानसिक सन्तुलन गुमाउन पुगेका छन् । डा. भ्रान्ति कामको व्यस्तताले पुत्रलाई राम्रो हेरचाह गर्न नसकेको हुनाले पुत्रको निधन हुन गएको र त्यसबाट मनीष पागल भएका छन् । त्यस्तै अर्का व्यक्ति पट्टू त्यही कार्यरत नर्सका पति हुन् । उनीहरूको प्रेम विवाह असफल भएको ठानी पट्टू पागल भएका छन् । विवाहपूर्व पट्टू पनि त्यही पियन पदमा कार्यरत थिए । विवाह पश्चात् उनीहरूको जीवनमा उतारचढाव आई पूर्णसफल हुन सकेन र पट्टू मानसिक सन्तुलन कायम राख्न नसकी पागल बने । सरिताको अहम्पनले पट्टूले जागिर छोड्नु परेको र त्यसबाट उसलाई हीनताबोध भएको थियो । यसरी नै अर्की पागल अनिता डाक्टर विवेककी पत्नी हुन् । उनीहरूको प्रेम विवाह भएको थियो । उसले अनितालाई घरमा भित्र्याउन सक्दैन । प्रेमिका अनितासँग विदाई नभैकन विदेश गएकोले अनितालाई अप्ठ्यारो परेको हुन्छ । छोरीको जन्मपछि मृत्यु हुनु र पति कुनै खबर विना वेपत्ता हुनुले उसको मानसिक स्थिति खल्बलिएर र पागल बनेकी छन् । यस घटनाले उनी बर्बराउन थालेकी छन् । अर्की पागल भ्रामरी रहेकी छ । उनी डाक्टर विकलकी पत्नी हुन् । उनीहरूको अनमेल विवाह भएको छ । तिनीहरूको विवाह हाम्रो

धार्मिक संस्कार अनुसार भएको हुन्छ । डाक्टर विकलको मन छकमले केटीतर्फ गई भ्रामरीलाई हेला मात्र गर्दै, सौतासमेत थप्ने काम गरेको छ । छकमले नर्तकी दुईचार महिनाको रमभम पछि विवाहलाई छाड्छे तर भ्रामरी भने पागल नै बनेकी छ । उपचारका लागि अस्पताल भर्ना भएकी छ ।

यस नाटकमा व्यक्तिगत समस्याबाट पागल बनेका बाहेक सामाजिक अवस्थाबाट पनि पागल बनेका पात्रहरू छन् । घटनाअनुसार मनोज र अशोक राजनैतिक कारणले पागल बनेका छन् । आफ्नो सोच अनुसारको अवस्था नभएपछि पागल बनेका घटना यस नाटकमा उल्लेख छ । त्यसै गरी अज्ञात र ज्ञानेश्वर दुवै दार्शनिकहरूले समयलाई बुझ्न सकेका छैनन् । मानिसहरूमा रहेको दुराचार दुर्भावले उनीहरूको मन मस्तिष्कलाई सन्तुलनमा राख्न सकेको देखिदैन । फलतः उनीहरू पागल बन्न पुगेका छन् ।

मानिसहरूको विभिन्न कारणले मानसिक अनमेल र असमान विवाहका कारणले कोही प्रेम विवाहका कारणले त अन्य कोही सन्तानको असामयिक निधनबाट तिनको विछोडको पीडाले पागल बनेका छन् । त्यसै गरी केही राजनैतिक र दार्शनिक कारणले समेत पागल भएका छन् । मानसिक अस्पतालमा कार्यरत चिकित्सक र अन्य स्वास्थ्यकर्मीहरूका आफन्तहरू नै अस्पतालमा पागल भएका छन् । डाक्टरहरूको आपसी छलफलले ती पागलहरूलाई घृणा होइन सम्मान गर्नुपर्छ भन्ने निष्कर्ष निकालिएको छ । अन्तमा दीक्षान्त समारोह गरी उनीहरूको मनोबललाई वृद्धि गरेर घर फर्काउने काम भएको छ । यसरी आफ्नो जीवनमा आएका समस्याहरूसँग जुध्न नसकी पागल बनेका विभिन्न व्यक्तिहरूलाई आत्मबल वृद्धि गरेर यस नाटकको कथानक समापन भएको छ ।

४.७.५ चरित्रचित्रण

यस नाटकमा सामाजिक, व्यावहारिक, राजनैतिक र वैचारिक कारणले मानसिक असन्तुलन भएका व्यक्तिहरू र तिनको उपचारमा संलग्न डाक्टरहरू छन् । ती डाक्टरहरू पतिपत्नी पागल भएकोमा पीडित छन् । यिनै डाक्टरहरू र रोगीहरू यस नाटकका पात्रहरू हुन् ।

पागल नाटकमा रहेका पात्रहरूको सबल र दुर्बल पक्षहरू यसप्रकार छन् :

यो नाटकमा नाटककारले मुख्य नायक नायिकारहित बनाएका छन् । यसमा रहेका पात्रहरू डाक्टरहरू, नर्स, कर्मचारी र विभिन्न प्रकृतिका पागलहरू छन् । तिनको चरित्रचित्रण यसप्रकार छ :

४.७.५.१ भ्रान्ति

भ्रान्ति मानसिक अस्पतालमा कार्यरत ३२ वर्षिया डाक्टर हुन् । उनका पति मनीष मनोविज्ञानका प्राध्यापक हुन् । उनलाई सन्तान प्रति राम्रो हेरचाह नगर्ने भनी पति मनीषले आरोपित गरेका छन् । तापनि उनी कर्तव्यनिष्ठ चिकित्सकका रूपमा प्रस्तुत भएकी छिन् । यिनी आफ्नो पति लगायत अन्य रोगीहरूको मनोभावना विश्लेषण गरेकी छिन् । उनले पतिलाई आफ्नो विगतका गतिविधिको स्मरण गराएकी छिन् । उनले पुत्रशोकबाट विचलित नहुन आग्रह गरेकी छिन् । यहाँ संसार नै नाट्यशाला भएको धारणा व्यक्त गरिएको छ । मानिससँग विभिन्न परिस्थितिको सामना गर्न सक्ने आत्मबल हुन जरूरी हुन्छ । विचार राख्न पुत्रशोक र पति पागल हुँदा समेत विचलित भएकी छैनन् ।

४.७.५.२ विवेक

विवेक अस्पतालमा आएका नवनियुक्त डाक्टर हुन् । उनकी पत्नी त्यही मानसिक अस्पतालमा उपचारार्थ भर्ना भएकी छिन् । उनीहरूको प्रेम विवाह भएको थियो । विवाह पश्चात् उनी अनितालाई सम्पर्क नै नगरी विदेश गएका छन् । गर्भिणी अनितालाई प्राप्त हुन्छ, नवजात शिशुको मृत्यु तत्पश्चात् अनिता पागल भएकी छिन् । विवेकले पत्नीको त्यो अवस्थालाई राम्ररी बुझेका छन् । उनी एउटा मनोविश्लेषण गर्ने व्यक्ति हुन् । छैटौँ दृश्यको पृष्ठ १८ मा उनले यी पागलहरूको बारेमा भनेका छन् : *वास्तवमा मान्छे कोही पागल हुँदैन, केवल उसका घाउ चर्केका बेला ऊ असन्तुलित हुन्छ । तुरून्त आफ्नो मनको आवेगलाई नियन्त्रण गर्न सकेन भने ऊ पागल बन्छ ।* यसै कारण संयमित भएर नै पागल हुनबाट बँच्न सकिने विचार उनले प्रस्तुत गरेका छन् ।

४.७.५.३ विकल

विकल यस नाटकमा डाक्टरको रूपमा देखा परेका व्यक्ति हुन् । उनी ३२ वर्षका छन् । उनको आचरणको बारेमा उनकै पत्नी भ्रामरीले आलोचनात्मक टिप्पणी गरेकी छिन् । मर्यादित पेशामा

संलग्न भएपनि उनी चरित्रहीन भएको पुष्टि हुन्छ । यौनाकांक्षामा लिप्त यिनी घरमा विवाहित पत्नी हुँदाहुँदै परस्त्रीसँग यौनेच्छामा लाग्ने व्यक्तिका रूपमा यहाँ उपस्थित छन् । कान्छी पत्नीबाट धोका पाएपछि पुनः लाज पचाएर जेठी पत्नीको शरणमा जाने यिनी स्वार्थी स्त्रीलम्पट व्यक्तिका रूपमा यस नाटकमा देखिएका छन् ।

४.७.५.४ अन्यपात्रहरू

यस नाटकमा अन्यपात्रहरू पागलहरू र दीक्षान्त समारोहमा उपस्थिति आगन्तुक डाक्टरहरू रहेका छन् । यस नाटकको शीर्षक नै पागल भएको हुनाले समाजमा उपेक्षित रहेका व्यक्तिहरूको भूमिका यसमा रहेको छ । नाटक कै प्रारम्भमा नाटककार शास्त्रीले पागलका विषयमा आफूले देखेका विद्वान् एवं अन्य व्यक्तिहरू पागल भनी उपेक्षित पागलहरूको मन एवं विचारलाई समेटेको उल्लेख गरेका छन् । यहाँ आएका पागलहरूको मानसिक तथा चारित्रिक अवस्था यसप्रकार छन् :

मनोज र अशोक राजनैतिक विकृतिलाई आत्मसात् गर्न नसक्दा पागल बनेका छन् । तिनीहरूले आफ्नो अतीतको घटनालाई स्मरण गर्दा दाह्य किटेर आक्रोशित हुन्छन् । तिनले डाक्टरहरूलाई आफ्नो सन्तुष्टि व्यक्त गर्दछन् । यसले यिनीहरू इमान्दार व्यक्ति थिए भन्ने कुरा पुष्टि हुन्छ । तिनीहरूको इमान्दारितामाथि अरूले कुठाराघात गरेपछि उनीहरूलाई असह्य भएर पागल बन्न विवश भएका छन् । अशोक १३ वर्षसम्म एउटै पदमा रहेर सरकारको सेवा गर्ने राष्ट्र सेवक एक इमान्दार कर्तव्यनिष्ठ कर्मचारी थिए । पदोन्नतिका क्रममा उनीमाथि अन्याय भएपछि उनी पागल बन्न विवश भएका छन् । त्यस्तै अन्य पागलहरू ज्ञानेश्वर र अज्ञात हुन् । ४० वर्षका यी पागलहरूमध्ये ज्ञानेश्वर धर्मको आडमा भएको शोषणको विरुद्धमा लागेका थिए । उनले त्यहाँ भएका घटनालाई यथार्थ बताउँदा उनलाई समाजले पागल नामकरण गरिदिएकाले उनी उपचारको लागि अस्पतालमा भर्ना भएका मनोरोगी हुन् ।

अन्य पागल पात्रहरू त्यही उपचारमा कार्यरत व्यक्तिहरूसँग सम्बन्धित उनीहरूकै घरपरिवारका सदस्यहरू छन् । वर्ष ३५ को मनीष डा. भ्रान्तिको पतिमात्र होइन उ एक मनोवैज्ञानिक प्राध्यापक समेत हुन् । उनी पुत्रशोक परेकोले पागल बने अर्का पात्र ३१ वर्षीय पट्टु हुन् । ऊ

नर्स सरिताको पति हो । उनी पनि पत्नीबाट भएको अपमानलाई पचाउन नसकेर पागल भएका छन् । उनले असमान विवाहको परिणाम भोग्नु परेको छ ।

यस नाटकमा आएका स्त्री पागल पात्रहरू अनिता र भ्रामरी हुन् । वर्ष २५ की भ्रामरी डा. विकलकी विवाहित पत्नी हुन् । लोग्नेबाट अपहेलित भएर सौताको पीडाबाट यिनी आहात छन् । यसबाट उनी पागल बनिन् । तर पनि यिनका विचार प्रशंसनीय छन् । उनी यस नाटकको नवौं दृश्यको पृष्ठ ३४ मा भनेकी छन् : मेरा बा-आमाले दिएको गाई मलाई किलोमा बाँध्ने, दूध दिएसम्म दुहुने तर दूध दिन छाडेपछि पिटेर लखेट्ने⁶⁸ त्यस्तै अनिता पनि डा. विवेकसँग प्रेम विवाह गरेकी थिइन् । डा. विवेकसँग प्रेम विवाह गरी उनले छोरीको आमासमेत बनेकी थिइन् । विभिन्न समस्याले गर्दा उनीहरूको प्रेम विवाह सफल हुन सकेन । उनीहरू एक अर्काबाट टाढिन पुगे । छोरीको निधन पछि उनी पागल बन्न पुगेकी छन् । यस्तै अन्य पात्रहरू भरिया १ र २ ले मानिसको स्वभाव कस्तो हुन्छ भन्ने देखाएका छन् भने अस्पतालका पियन पागलहरूलाई बोलाउने र लैजाने काममा लाग्ने सहायक पात्र हुन् । यस नाटकमा पागलहरूको विचारलाई समेटिएको छ ।

४.७.६ संवादयोजना

जीवन व्यतित गर्ने क्रममा विभिन्न मोडहरूमा अल्झेर मानसिक गतिमा उथलपुथल आउन सक्छ । त्यस्ता व्यक्तिहरूलाई पागलको उपनाम थपिन्छ । यिनै पागलहरू र तिनको उपचारमा संलग्न डाक्टरहरू जुन तिनै पागलहरूकै परिवारका सदस्य हुन् । तिनै बीच भएका कुराहरू यस नाटकको संवादका रूपमा प्रयोग भएका छन् । यहाँ डाक्टरहरू ती पात्रहरूको रोगको निदानका उपायहरूको खोजीमा गम्भीर भएर छलफल गरेका छन् । यहाँ २५ वर्षदेखि ४१ वर्षसम्मका पात्रहरू छन् । डाक्टर विवेक, विकल, भ्रान्ति र नर्स सरिता आ-आफ्नो परिचय दिएर काममा लागेका छन् । यस नाटकको तेस्रो दृश्यबाट रोगीको उपचार शुरू गरिएको छ । उपचारको क्रममा डाक्टरहरूले ती पागलहरूलाई औषधि दिनुभन्दा पनि उनीहरूका मनका भावना पोख्न अवसर दिएर गुम्सिएको विचारलाई खुलस्त पारी मन शान्त पार्ने प्रयास गरेका छन् । अशोक र मनोजले आफ्नो विचार व्यक्त गरेका छन् । अशोकले विगतको वास्तविकता बताउँदै हाम्रो समाजमा रहने व्यक्ति लुटेरा हुन्, बौलाहा भनेका त महात्मा हुन् । उसलाई लाज पनि हुन्न,

68 पूर्ववत्, पृ. ३४ ।

घृणापनि हुन्छ । उनीहरू त नाङ्गै बसेपनि हुन्छ, भन्ने अभिव्यक्ति दिएका छन् । त्यस्तै चौथो दृश्यमा अनिता र विकलको कुराकानी छ । अनिताले प्रेम विवाह पश्चात् जीवनमा असफल भएको आफ्नो व्यथा बताएकी छन् । उसले यसै दृश्यको पृष्ठ दशमा मेरो जीवन टिपेर लग्यो अनि आमा तुल्याएपछि, *डराइ भाग्यो, लोइरे मोरो, तीन पाथी छेरेर* । भनी अत्यन्तै व्यङ्ग्य प्रहार गरेकी छन् । दृश्य एघारमा भ्रामरी नारीमाथि गरिएको दमनको विरोधमा उत्रेकी छन् । पृष्ठ तेह्रमा मनीषले आफ्नो पीडा व्यक्त गरेको छ । उसले यस पृष्ठमा ईश्वरले ठगी गरेपछि आस्तिक पनि नास्तिक बन्छ, भन्ने धारणा दिएका छन् । यसै गरी पट्टू पनि जीवनबाट निराश छ, पाँचौँ दृश्यमा दार्शनिकहरू ज्ञानेश्वर, अज्ञात, भ्रान्ति र विवेकबीचको संवाद छ । यस दृश्यको पृष्ठ सोह्रमा अज्ञातले समाजको कुरा बुझे पागल भइन्छ, नबुझ्ने मात्र सज्जन बन्छ, भनी राजनैतिक खेतीको पर्दाफास गरेको छ । त्यसरी नै भ्रामरीले पनि आफू विकलबाट अपहेलित हुनु परेको व्यथा विवेकसँग व्यक्त गरेकी छन् ।

यस नाटकका पात्रहरू डाक्टरहरूले पागलहरूसँग उनीहरू विरामी हुनुको कारण बुझ्न विभिन्न उपाय अपनाएका संवादहरू यसमा छन् । डाक्टरहरूले मनोरोगीहरूको मनोवैज्ञानिक उपचार गर्नु पर्ने भएकोले संवादलाई नै रोगको निदानको उपाय मानेका छन् । त्यसैले यो पागल नाटकमा संवाद योजनालाई प्रश्रय दिइएको छ ।

४.७.७ पर्यावरण वा परिवेश

नारायणदत्त शास्त्रीद्वारा रचित प्रमिना प्रकाशनले प्रकाशित गरेको यो नाटक पर्यावरण प्लेट फार्मबाट आरम्भ भएको छ । प्लेट फार्मबाट डाक्टर मानसिक अस्पतालमा नवनियुक्त डाक्टर विवेक गएर र त्यहाँ रहेका पुराना डाक्टरहरूबीच परिचयात्मक कार्यक्रम सम्पन्न भएको छ । दृश्य तीनको परिवेश अस्पतालको कार्यालय र विरामी परीक्षण गर्ने कोठा छ । यस दृश्यमा डाक्टरहरू पागलहरूको उपचारमा संलग्न भएका छन् । अनि चौथो दृश्यमा डाक्टरहरू विरामी कै विषयमा विश्लेषण गरेको वातावरण छ । यस नाटकको पर्यावरण मानसिक अस्पताल, त्यहाँ उपचारमा गरिएको डाक्टरहरूको प्रयासहरू देखाइएको छ । मानसिक रोगीहरूलाई परामर्श गर्नु नै तिनीहरूको औषधि मूलो हो । यसबाट डाक्टरहरूले निक्यौल निकालेका छन् । तिनीहरूले उनीहरूको हीनताबोध भएको मानसिकतालाई मनोबल वृद्धि गरी दह्रो आत्मा बनाउन प्रयास गरेको वातावरण छ । त्यस समारोहमा उल्लासमय वातावरण छ । डाक्टरहरू पागलहरूको

मस्तिष्क ठीक ठाउँमा ल्याउन सकेकोमा खुसी छन् भने पागलहरू निरोगिताको प्रमाण-पत्र लिएर सज्जन हुन पाएकोले प्रफुल्लित भएको वातावरण देखाइएको छ । यस नाटकको पर्यावरण अस्पतालकै सेरोफेरोमा घुमेको छ ।

४.७.८ अभिनेयता

नारायणदत्त शास्त्रीद्वारा लेखिएको पागल नाटक प्रमिना प्रकाशन चितवन वि.सं. २०५६ सालमा १,००० प्रति प्रकाशन गरेको हो । यो नाटकमा शास्त्रीले आफूले देखेका विद्वान् एवं मर्माहत पागलहरूको मन एवं विचारधारालाई समेटेको स्पष्ट पारेका छन् । लेखक, कृति र प्रकाशन पूर्ववत्, पागलमा विषयमा भूमिका खण्डमा शास्त्रीको लेख) नाटकको असफलता र असफलतालाई जाँच्ने एउटा प्रमुख र संवेदनशील आधार भन्नु नै यस भित्रको अभिनेयता या मञ्चनीय गुण हो । नाटक र अभिनय एक अर्काका परिपूरक हुन् र नाटकलाई साहित्यका अन्य विधाहरूसँग पृथक राख्ने सर्वाधिक महत्वपूर्ण पक्ष पनि यही अभिनेयता हो तापनि मञ्चनका गुणको परिपूर्ण नाटकहरू नै वास्तवमा सफल नाटकका श्रेणीमा पर्दछन् ।

यस नाटकको संवादयोजना भाषाशैलीले पनि मञ्चनको लागि निकै सहयोग पुऱ्याएको छ । यस नाटकमा प्रयुक्त संवादहरू ज्यादै सरल र स्वाभाविक छन् । यसमा शहरमा चिकित्सकहरूले बोलिने भाषा, मानसिक अस्पतालका मानसिक सन्तुलन गुमाउन पुगेका विभिन्न तह र क्षेत्रका व्यक्तिहरूले प्रयोग गर्ने भाषा, भरियाहरूले प्रयोग गर्ने भाषाशैलीको प्रयोगले यो नाटक अभिनययुक्त छ । त्यस्तै स्रष्टाले मञ्चनको लागि सहज होस् भन्नाका खातिर उनले हरेक दृश्यको शुरूमा कोष्ठकभित्र परिवेश पात्रको भेषभूषा सम्पूर्ण उल्लेख गरिदिएका छन् । मञ्चनको लागि उपयुक्त भएर पनि हालसम्म यो नाटक मञ्चित भएको देखिदैन ।

४.७.९ शैली-शिल्प

यस नाटकमा प्रयोग भएका भाषाशैली सरल र सहज छन् । यस नाटकमा मूलतः बोलचालयुक्त सरल गद्य भाषाको प्रयोग भएको छ । यस नाटकमा आएका पात्रहरू डाक्टरहरूको भाषास्तरीय छ । त्यहाँ उपचारमा संलग्न डाक्टरहरू विवेक, विकल, भ्रान्ति र नर्स सरिता नरम भाषा शैलीको प्रयोग गरेर पागलहरूको आक्रोशित मानसिकतालाई शान्त पार्ने काम गरेका छन् । नाटकको मध्यतिर डाक्टरहरू रोगीहरूसँग परामर्श गरेका छन् । यस नाटकको तेस्रो दृश्यको

पृष्ठ ८ मा अशोकले ए ! सामन्ती लुटेराहरू लौ नमस्ते ! बुभ्यौ ? मैले त जे भने पनि हुन्छ, म पागल भनी उनी स्वपीडन बनी विद्रोही बनेका छन् ।

पागलहरूको मनोदशालाई अङ्गीकार गरेको यो नाटकमा शास्त्रीले उपयुक्त ठाउँमा उखान टुक्काको प्रयोग गरेका छन् । चौथो दृश्यको पृष्ठ दशमा अनिताले मायाको सुर्केनी जति कस्यो उति फुर्केनी भन्ने टुक्का प्रयोग गरेकी छन् । यसमा संस्कृत शब्द पनि प्रयोग भएका छन् । चौथो दृश्यको पृष्ठ एघारमा भ्रामरीले यो मे जयति संग्रामे यो मे दपं व्ययोहंति भनेकी छन् ।⁶⁹ यस्तै भ्रामरीले थुक्क नकटी जस्ता भर्रा नेपाली शब्दको प्रयोग पनि यस नाटकमा प्रयोग भएका छन् । यस नाटकमा रहेका पागलहरूको स्वभावले यथार्थतालाई प्रष्ट पारेका छन् । उनीहरू सत्य बोलेका छन् । सत्य बोल्दा पागलको उपनामबाट सम्बोधित भइने अभिव्यक्ति पनि दिएका छन् । पागलहरू पहिला आक्रोशित छन् । उनीहरू भावना व्यक्त गर्दागर्दै आफ्नो तरङ्गिएको मनलाई समालेर सौहार्द्रताको स्थिति सिर्जित भएको छ । पागलहरूको स्थितिमा सुधार आएको छ ।

४.७.१० जीवनदर्शन र उद्देश्य

मान्छेहरू वास्तवमा पागल किन हुन्छन् भन्ने विषयको खोजी र समाधानको उपयुक्त उपायहरू निकाल्नु नै प्रस्तुत नाटकको उद्देश्य हो । यस नाटकमा उल्लेख गरिएका आठजना पागलहरूमध्ये दुई जना राजनैतिक कारणले अनि दुईजना दार्शनिक कारणले र बाँकी चारजना घरायसी कारण, अनमेल, असमान प्रेम विवाह र एकजना पुत्रशोकका कारणले पागल भएका छन् । मानसिक अस्पतालमा आएका पागलहरूको क्रियाकलापका आधारमा उनीहरू पागल हुनुको कारणहरू खोजिएको छ । मनोविश्लेषण गरी प्राप्त भएका जानकारीहरूको आधारमा समाधानका उपायहरू समेत खोजिएको छ । परिस्थितिजन्य जटिलताले मानिसहरूले मानसिक सन्तुलन गुमाउँदै आएका हुन्छन् । समाजले चाहिँ त्यस्ता मानिसहरूले बेहोर्नु परेको घरायसी वा सामाजिक र वैयक्तिक जटिलताको परिस्थितिको वास्तविक आंकलन नै नगरी मानिसलाई पागल भन्न थाल्दछन् । नाटकमा यस्ता व्यभिचारी विचारको विरोध छ र विरोध गर्नुपर्छ भन्ने उद्देश्य यसको रहेको छ ।

⁶⁹ पूर्ववत् पृष्ठ ११ ।

घरायसी, सामाजिक र वैयक्तिक कारणले मानसिक सन्तुलन गुमाएकाहरूलाई तिरस्कार होइन सम्मान गर्नुपर्छ भन्ने कुरालाई प्रष्ट्याउनु यस नाटकको अर्को उद्देश्य रहेको छ । यहाँ घरायसी र वैयक्तिक कारणले पागल भएका मानिसहरू डाक्टरहरू र उनकै घरपरिवारका निकट सदस्यहरूको सामूहिक प्रयासबाट स्वास्थ्य लाभ गरी तिनलाई स-सम्मान घर पठाई निरोगिताको प्रमाण दिएर आत्मबल वृद्धि गर्ने यसको अर्को उद्देश्य रहेको छ ।

यसरी मानसिक स्वास्थ्य लाभ गरी घर फर्कन लागेकाहरूलाई आध्यात्मिक र नैतिक सुखभाव होस् भन्ने भाव पनि यस नाटकमा व्यक्तिएको छ । प्रस्तुत पागल नाटकले विविध परिस्थितिका दास बनेकाहरूले परिस्थितिलाई राम्रोसँग बुझ्न नसकेर मानसिक सन्तुलन गुमाई समाजद्वारा पागल मानिएकाहरूलाई उपेक्षा गर्नुभन्दा तिनीहरू त्यसरी पागल हुनुको कारण खोजी गरी तिनीहरूलाई पागल हुनबाट मुक्त गराउनु समाजको कर्तव्य हो भन्ने सन्देश प्रवाहित गर्नु नै यस नाटकको प्रमुख अमीष्ट पक्ष हो ।

४.७.११ द्वन्द्वविधान

यस पागल नाटकमा अन्य नाटकहरूमा जस्तो प्रमुख नायक नायिकाको भूमिका छैन । यहाँ प्रस्तुत भएका पात्रहरूको विभाजन मूलतः दुई समूहमा गर्न सकिन्छ । एक समूहमा मानसिक अस्पतालमा कार्यरत डाक्टर र सहयोगी पर्दछन् भने अर्को समूहमा त्यही समूहमा उपचारार्थ भर्ना भएका पागलहरू पर्दछन् । यस नाटकमा आएका समूह क मा पर्ने पात्रहरू स्वयं आफ्नो अविवेकी व्यवहार गर्नाले आफ्ना परिवारहरू पागल भएका छन् । विगतका दिनमा आत्मविश्वासका साथ एकअर्कामा समाहित थिए । एकअर्कालाई बुझ्ने प्रयास नगर्दा पागल बन्न पुगे । यस नाटकमा पागलहरूकै भावनालाई परिवार वा समाजले तिरस्कार गर्दा निस्केको आवेग नै नाटकका द्वन्द्वको विषय हो । घरायसी कारणले पागल भएकाहरू अनिता, मनिष, भ्रामरी, पट्टु क्रमशः प्रेम, अनमेल, असमान विवाह र पुत्रशोकबाट आघात भएर पागल बनेका छन् भने मनोज र अशोक चाहिँ राजनैतिक कारणले पागल भएका छन् । त्यस्तै अज्ञात र ज्ञानेश्वर दार्शनिक अवस्थाबाट मानसिक असन्तुलन भएका पात्र हुन् । मनिष र पट्टु आफ्नो आफ्नो पत्नीहरूसँग समझदारी कायम हुन नसकी तिनीहरूसँग द्वन्द्व भएर उनीहरू पागल भएका छन् । त्यस्तै भ्रामरी र अनिता तिनका पतिहरूले उनका भावना बुझ्ने प्रयास नगर्दा उनीहरूको आफ्नो अस्तित्वको खोजी गर्दा ती पागल बनेका छन् । मनोज र अशोक सामाजिक,

राजनैतिक विसंगतिसँग द्वन्द्व गर्न सकेनन् भने अज्ञात र दार्शनिक पनि आफ्नो अनुकूलको सामाजिक अवस्था निर्माण नभए पछि उनीहरूलाई स्वयंमा मानसिक अन्तर्द्वन्द्व गर्ने सामर्थ्यको कमीले पागल बन्न पुगेका छन् । त्यसैले यस नाटकमा आएका पात्रहरूमा द्वन्द्व आन्तरिक छ । परिवार र समाजसँग द्वन्द्व गर्न नसकी मानिस पागल बनेका छन् । पागलहरूले एकतर्फी रूपमा आक्रोशमात्र व्यक्त गरेका छन् । पागलहरूको आत्मशान्तिलाई उनीहरूसँग सम्बन्धित पतिपत्नीहरूले ती व्यक्त आक्रोशलाई समर्थन गरेको पाइन्छ तापनि यस नाटकमा चारित्रिक, बौद्धिक, मानसिक जस्ता शीतयुद्ध भने घनीभूत भएको छ ।

४.७.१२ निष्कर्ष

यो नाटकमा उनले भिन्नै विषयवस्तु लिएर लेखेका छन् । यसको विषयवस्तु समाजबाट उपेक्षित पागलहरूको कथा, व्यथा र त्यसको निदानको उपायका बारेमा उल्लेख गरिएको छ । आफ्ना अगाडि आएको समस्याहरूलाई सहजरूपमा नलिई त्यसबाट अत्तालिएर अन्यमनस्क व्यक्तिहरू यस नाटकका पात्रहरू बनेका छन् । ती पागलहरूको उपचारमा संलग्न डाक्टरहरू, नर्सले पनि आफ्नो जीवनको इतिहास बोकेकै छन् । पागलहरूको मनोभावना बुझेपछि डाक्टरहरूले उनीहरूको अस्थिर मनस्थितिलाई सही बाटोमा ल्याउन भजन, कीर्तन गर्नसमेत पुगेका छन् । डाक्टरहरूको निरन्तर प्रयासः स्वयम् र आफ्नो गल्लिलाई समयमा नै सुधार गरेको हुनाले पागलहरू सही ठाउँमा आएका छन् । उनीहरूलाई समाजका लब्धप्रतिष्ठित व्यक्तिहरूबाट निरोगिताको प्रमाणपत्र वितरण गरेर समाजमा स्थापित गराउने प्रयास भएको छ । समाजले घृणा गर्ने हाँसोको पात्र बनाएका पागलहरूको आ-आफ्नो जीवन व्यथा छ भन्ने सन्देश नाटकमा प्रतिबिम्बित भएको छ । उनीहरूलाई घृणा र तिरस्कार होइन माया, स्नेह, सद्भाव र तिनको विचारको सम्मान गर्नु पर्दछ । तिनको चर्केको घाउमा मलमपट्टी गर्नु नै मानिसको महानता हो भन्ने आशय यस नाटकमा औँल्याइएको छ ।

४.८ उः को परिभाषा

नारायणगदत्त शास्त्रीले पूर्णाङ्गीका साथै एकाङ्की नाटकहरू पनि रचना गरेका छन् । उनले जागिरेअवस्थामा साहित्यतर्फ त्यति कलम चलाउन नसके पनि निवृत्तिभरण भएपछि नाट्यविधातर्फ २०५६ मा योगमाता नाटक लेखन र प्रकाशन गराई आफ्नो साहित्यिक यात्रा पुनः अगाडि बढाएका छन् । वि.सं. २०६२ मा नारायणी कला मन्दिर, नारायणगढबाट उनको उः

को परिभाषा नामक एकाङ्की प्रकाशन भएको छ । यो एकाङ्की कला मन्दिरको मारुनी नामक कृतिको दशौं फन्कोको पृष्ठ २३ देखि २५ सम्म जम्मा तीन पृष्ठमा सङ्कलित छ । यसमा एकाङ्कीभिन्न दृश्य योजना छ । पहिलो दृश्यमा प्रथम दोस्रो, तेस्रो र एउटा युवक छन् भने दोस्रोमा गुरु र अन्य छात्रहरू रहेका छन् । पहिलो दृश्यमा ती युवतीहरू र युवकका बीच कुनै संवाद भएको छैन । युवतीहरू मात्रै एकआपसमा युवकसँग ठोकिएपछिको विषयमा उसको व्यवहार बारेमा मनगढन्ते टिप्पणी गरेका छन् । यिनै युवती, विद्यार्थी र गुरु यस नाटकमा पात्रका रूपमा उपस्थित छन् ।

यसको शीर्षक उः को परिभाषा राखेर शास्त्रीले जनमानसमा हतारमा वा हतपतमा उः शब्द साङ्केतिक रूपमा आउने गर्दछ भन्ने कुराको सङ्केत गरेका छन् । यो तृतीय पुरुषको एकवचनको सर्वनाम हो । यस नाटकको प्रारम्भ पनि युवतीहरूले प्रयोग गरेको उः बाट शुरू भएर अन्तिममा गुरुले तिनीहरूले प्रयोग गरेको उक्त सर्वनामले युवकमा पारेको खुल्दुलीलाई गुरुले अर्थ लगाएर त्यस ठाउँमा प्रयोग भएको उः को साङ्केतिक अर्थ दिएपछि नाटक सकिएको छ । त्यसैले यो नाटकको शीर्षक उः को परिभाषा विषयवस्तु अनुसार सान्दर्भिक र उपयुक्त छ । मारुनीको दशौं फन्कोमा सङ्कलित यस एकाङ्कीको कथावस्तु यसप्रकार छ :

एउटा युवक बाटोमा उपदेश मञ्जरी नामको पुस्तक पढ्दै हिंडिरहेको छ । अचानक ऊ युवतीसँग ठोकिन पुग्छ । अनि ती युवतीले कस्तो उः रहेछ भनी, त्यसपछि अर्कीले उः भए त उः हुन्थ्यो नि भन्ने विचार राखी तेस्रीले उः हुन्छ उः हुँदैन नि त्यो उः नभएको उः हो⁷⁰ भनी उः बाट नै उनीहरूले त्यस युवकको टीकाटिप्पणी गरेका छन् । ती युवतीहरूले आफूप्रति गरेको व्यवहारबाट ऊ विचार विमर्श गर्छ । उसले यस बारेमा दोस्रो दृश्यमा गुरु समक्ष ती युवतीहरूले आफूलाई पटकपटक उः प्रयोग गरेकोले त्यसको अर्थ बताइदिन आग्रह गरेको छ । गुरुले युवकले सम्पूर्ण विवरण बताएपछि उनले त्यहाँको परिस्थिति अनुसार ती केटीहरूले भनेको उः को परिभाषा वा उःको अर्थ लगाएका छन् । ती युवतीहरूमध्ये पहिलीले उः भनेको गोरू हो, दोस्रीले उः भए उः भै हाल्यो नि भनेको अर्थ गोरू भए सिङ हुन्थ्यो नि भनेकी हो । त्यस्तै तेस्रीले उः हुन्छ उः हुँदैन भनी कुनै गोरूको सिङ हुन्छ कुनैको सिङ हुँदैन भनी तिमिलीलाई

⁷⁰ नारायणगदत शास्त्री, उः को परिभाषा, मारुनी (चितवन : नारायणी कला मन्दिर, २०६२), पृष्ठ २३ ।

मुङ्के गोरू बनाएका छन्⁷¹ भनी गुरूले उः को परिभाषा लगाएका छन् । गुरूले आफ्ना विद्यार्थीहरूलाई अवस्था हेरी काम गर्नुपर्छ भन्ने सल्लाह दिएर नाटकको अन्त्य गरिएको छ ।

यस नाटकमा शुरूदेखि अन्त्यसम्म उपस्थित रहेको पात्र युवा हो र यस दृष्टिले युवा यसको प्रमुख पात्र मान्न सकिन्छ भने कथावस्तु पनि भिनो रहेको छ । भाषाशैलीका दृष्टिकोणले यसमा प्रयोग भएका भाषाहरू सामान्य छन् । भण्डै व्यङ्ग्य जस्तो देखिने यस नाटकको भाषा शिष्ट नै देखिएको छ । यस एकाङ्कीको परिवेश, बाटोबाट कथाको उठान भएको छ भने पाठशालामा गुरूले बाटोमा युवतीहरूले व्यक्त गरेको उः को बारेमा उपदेश दिएपछि समापन भएको छ ।

यस नाटकमा द्वन्द्व पक्ष त्यति सशक्त छैन । यसको जीवन दर्शन गाउँका सामान्य युवती र छात्र, गुरूहरू रहेका छन् । यसमा शास्त्रीले उः भनी नेपाली जनमानसमा प्रायः जसो प्रयोग गरिने उः अवस्था ठाउँ र परिवेश अनुसार सङ्केत गर्ने कुरा देखाउनु यस एकाङ्कीको प्रमुख उद्देश्य देखिन आउँछ । त्यस्तै गुरूले शिष्यहरूलाई नाटकको अन्तिमतिर भनेका छन् : विद्या पढेर मात्र हुँदैन, चतुर्थाई हुनु पर्छ । एक विद्या चौध चतुर्थाई नभए पढाइ काम लाग्दैन ।⁷² यसबाट यस नाटकको अर्को अभीष्ट विद्या भएका व्यक्तिहरू कुनै पनि विषयमा विश्लेषण गर्न सक्ने क्षमताको हुनु जरूरी हुन्छ भनी देखाइएको छ । बाठो व्यक्तिले आफ्नो अगाडि आइ परेको समस्यालाई तत्काल विश्लेषण गर्न सक्नुपर्छ भन्ने शिक्षा दिनु पनि यस नाटकको थप उद्देश्य हुन सक्ने देखिन्छ ।

यसरी शास्त्रीले यस नाटकको भिनो कथावस्तु र रङ्गमञ्चीय त्यस्तै छोटो समय र परिवेशलाई लिएर उः को परिभाषा शीर्षक राखेर शास्त्रीले आफ्नो नाट्य क्षमताको प्रदर्शन गरेका छन् ।

४.९ नेपालमाता

संस्कृत साहित्यमा शास्त्रीसम्मको अध्ययन गरेका नारायणदत्तले नेपाली भाषामा मात्र होइन संस्कृत भाषामा समेत नाटक लेखन गरेका छन् । उनले संस्कृत भाषामा लेखेको नाटक हो नेपालमाता । यो नाटक विशुद्ध राजनैतिक सचेतताको कृति हो । यो नाटक उनले राणाहरूले आफ्नो निरंकुश शासनलाई टिकाउन जनतामाथि दमन गरेको विषयलाई लिएर लेखेका छन् । यसको चरम पराकाष्ठा वि.सं. १९९७ सालमा नेपालमा सपूतहरूको हत्या भएको सहिद काण्ड हो ।

71 पूर्ववत् पृष्ठ २३ ।

72 पूर्ववत्.....

तिनै सहिदहरूको रगतले पोतिएका ती शासकहरू नेपालमाताका कलङ्कित सन्तान हुन् भन्ने कुरालाई यस नाटकमा उल्लेख गरेका छन् । राणाहरूको पञ्जाबाट देशलाई मुक्त गर्न देशभक्त नेपालीहरू बेलाबेलामा बली चढाउँ गरेका छन् । नेपालमाताले तिनै सहिदसँग स्वतन्त्रताको पुकार गरेकी छन् । सहिदहरूले पनि उनका सामु प्रतिज्ञा गरेका छन् : उनको छातीमा टेकेर जनताको रगतमा होली खेल्नेलाई यमपुरी पुऱ्याउने सङ्कल्प गरेका छन् । यस्तै भाव भएको यस नाटकको लेखन वि.सं. २०१४ साल माघ महिनामा तनहुँ चुँदीमा भएको थियो । लेखनका हिसाबले शास्त्रीको यो नाटक महाभारतभन्दा पनि जेठो हो तापनि प्रकाशनका दृष्टिले यो नवौँ प्रकाशित कृति हो । वि.सं. २०६२ सालमा यसको प्रकाशन जयतु संस्कृतम्बाट भएको हो । यो कृतिमा पुरूष पात्रको बाहुल्यता छ । शास्त्रीले मध्यमा शास्त्री पद्दा वागानन्द, वेणी संहार जस्ता नाटकहरू पढ्नु पर्थ्यो । तिनै नाटकको प्रभावमा परी उनले यो नाटक वि.सं. २०१४ सालमा नै लेखनकार्य सम्पन्न गरेका छन् ।⁷³ पहिलो एकाङ्की उः को परिभाषा हो भने नेपालमाता दोस्रो एकाङ्की हो । संयोगले यी दुवै वि.सं. २०६२ सालमा नै प्रकाशित भएका छन् । यसको कथावस्तुअनुसार शीर्षकको चयन निर्विवाद देखिन्छ । किनकी नेपालमाता जहानियाँ राणाहरूको क्रूर शासनबाट रोझरहेकी थिइन् । तिनको छियाछिया परेको हृदयलाई मलमपट्टी लगाएर नेपालको धरतीबाट कालो बादल हटाएर उज्यालो आकाश ल्याउन हाम्रा वीर सपूतहरू लागेका छन् । उनको सपनालाई साकार पार्ने सङ्कल्प गरेका छन् । नेपालमाता पनि आफ्ना सन्ततिहरूको उज्यालो अनुहार देख्न चाहन्छिन् । सन्तान सुखी भएमा उनी पनि खुसी हुनेछिन् त्यसैले यो नाटकको नेपालमाता शीर्षक सार्थक र उपयुक्त छ । यस नाटकमा जम्मा ६ वटा अङ्कहरू छन् । दृश्य विभाजन नगरिएको यो एकाङ्कीको कथा वस्तु यसप्रकार छ :

देशमा जहाँनिया राणाशासनको दवदवा थियो । उनीहरूले जनतालाई दमन गरेर राखेका थिए । उनीहरूले आफ्ना हक अधिकार र स्वतन्त्रता पाएका थिएनन् । त्यसैले जनताहरू राणाहरूको विरुद्धमा जागरूक बनाउन सचेत युवाहरूले चेतनाको पाइला उठाएँ । उनीहरूको यो कदम थाहा पाएर राजाहरूले चेतनाको दियो नै निभ्याउने उद्देश्यले वि.सं. १९९७ सालमा नेपालमा शहीद काण्ड घटाए नेपालमाताका होनाहार सन्तानहरू धर्मभक्त, गंगालाल, दशरथचन्द्र, शुक्रराज शास्त्रीहरूलाई सत्ताको लागि बली चढाए । यसबाट शहीदहरूको रगतले यो देश रक्त रञ्जित भयो । उनीहरूको रगतले चेतनाको दियो बल्ल लाग्यो । सारा नेपालीहरू तत्कालीन

73 शोध नायकबाट प्राप्त जानकारी अनुसार ।

शासकका विरूद्ध गोल बन्द हुन थाले । यहाँ प्रजातन्त्रको सपना देखिन थाल्यो । यस्तो वातावरण भई रहेको अवस्थामा नेपालमाताले नेपालीमाथि मराडिएको कालो बादल हटाउन उनले यसै नाटकको पृष्ठ ३१ मा आग्रह गरेकी छन् :

नेपालमाता:

नेपालीयजनाः प्रयोजनधनाः संपत्तिमुद्वाहकाः

नीचैवृत्तिरता महत्त्वरहिताः स्वार्थगता मानवाः ॥

तेषामुत्कटकार्यक्लेशमलिनं दृष्ट्वा मनकम्पते ।

नित्यं मे हृदयं छिनत्ति मनसा पुत्र ! त्वमेवोद्धर ॥८॥⁷⁴

उनले यहाँ नेपालीहरूमा बढ्दै गएको भौतिक भोग विलास अकूत धनसम्पत्ति कमाउन खोज्ने नीचवृत्ति बढेर गएको आधुनिक स्वार्थी प्रवृत्ति सङ्केत गर्न चाहेका छन् । धरतीमा यस्तो अवस्था आएकोले नेपालमाता कामिरहेकी छन् । नेपालमाताले देशका सचेतवर्ग जो जन्मभूमि प्रति समर्पित छन् उनीहरूलाई भनेकी छन् : *हे बाबु तिमीले नै उद्धार गर ।* शुक्रराजले पनि नेपाल माता समक्ष सपथ खाएका छन् : उनले सोही अङ्कको पृष्ठ ३१ मा भनेका छन् :

संचूर्णयामि जननि ! तव तान् कुपुत्रान्

संरक्षयामि सबलेन महात्मना त्वाम् ।

उद्धारयामि मम हेदबलिं विधाय

नेष्यामि पापिनमहं यमराजधानीम् ॥९॥⁷⁵

“यस श्लोकमा उनले हे माता ! तपाईंका ती कुपुत्रहरूलाई चूर्ण बनाउँछु । महान् विचार लिएर यो धरतीको रक्षा गर्दछु । मेरो शरीर बलिदान दिएर तपाईंको उद्धार गर्दछु । पापीहरूलाई यमराजको राजधानी पुऱ्याइदिन्छु” भनी सङ्कल्प गरेका छन् ।

नेपालमाताले राणासमेतलाई आफ्ना सन्तानलाई नीचवृत्तिका सामन्ती स्वभाव भएको देखेर चिन्ता व्यक्त गरेकी छन् । सपुत छोरा शुक्रराज जस्ताले आफ्नो शरीर बलिदान दिएर नेपालमाताको संरक्षण गर्ने प्रतिवद्धता जाहेर गरेका छन् । राष्ट्रघाती ती दुष्ट पापीहरूलाई यमराजकहाँ पठाइदिने प्रण गरेका छन् । ती नेपाली युवाहरू नेपालमा जनजागृति बढाउँदै भारततर्फ पनि जान्छन् । उनीहरूले भारतमा गान्धी, सुभाषचन्द्रसँग पनि राय लिएका छन् । यता

⁷⁴ पूर्ववत् पृष्ठ ३१ ।

⁷⁵ पूर्ववत् पृष्ठ ३१ ।

शुक्रराज, धर्मभक्त आदिलाई राणासरकारले मार्ने प्रयास गरेको छ । नरशम्शेरले शुक्रराजको गलामा फाँसी दिएको छ । देशभक्त शुक्रराज मर्ने बेलामा नेपालमातासँग पञ्चमोऽङ्कमा यसरी प्रार्थना गरेका छन् ।

मातस्तेऽहं शरीरं बलिमिव चरणे शोनिणं तर्पणञ्च
दास्ये पञ्चामृतं ते विधिरचितवसां चन्दनं रक्तपातम् ॥
पिण्डं मांसं मदीयं वसनमपि यशः पूजयामि स्वदेशम्⁷⁶
आत्मज्वाला मदीया विहरतु गगनाद् वीरनेपालराज्ये ॥१०॥

हे माता ! यो शरीरलाई तपाईंको चरणमा रगतबाट तर्पण गर्दछु । यो पञ्चामृत रूपी भगवान्बाट रचित चन्दन चढाउँछु । मेरो मासुको पिण्ड चढाउँछु शरीर तर्पण गरेर वीर नेपाल राज्यमा अर्पण गर्दछु भन्दै शुक्रराज प्रार्थनाकासाथ मृत्युवरण गर्न पुग्दछन् । उनी मर्ने बेलामा नेपालमाताले उनलाई चुम्बन गरेकी छन् र परिवारजनलाई सम्झाएकी छन् ।

यस नाटकमा शास्त्रीले शुक्रराजको भात्रु हत्या गरेको देखाएका छन् भने अरू सहिदहरूले उनीप्रति श्रद्धा व्यक्त गरेका छन् । उनको विचारलाई साकार रूपदिन मन, वचन र कर्मदेखि प्रतिबद्ध छन् । यसै सन्दर्भमा दशरथ चन्द्रले षष्ठोऽङ्कमा उल्लेख गरेका छन् :

देहं त्यजन्ति मनुजाप्रमुखा समर्थाः
श्रद्धेयदेशमवलोक्य विचारयन्ति
देहं निहत्य समरे विजयं समेत्य

उक्त श्लोकमा प्रमुख सामर्थ्य भएकाले देशका लागि शरीर त्याग गर्दछन् भनिएको छ । लडाइँमा यो शरीर समर्पण गर्दै उनकै कृतिले सबैले अविनाशी महत्त्व बुझ्दछन् भन्ने विचार व्यक्त गरेका छन् । त्यस्तै गंगालालका संवादमा :

वयं सर्वे कुर्मः सकलविषयं शान्तसफलम्
त्वदीयोऽयं पुत्रोऽमरपदयुतो याति त्रिदिवम् ।
वयं सर्वे पुत्रा जननि ! विरहं मुञ्च हृदयात्
नमामो मातस्ते चरणयुगले वीरप्रसवात् ॥६॥⁷⁷

⁷⁶ पूर्ववत् पृष्ठ ।

⁷⁷ पूर्ववत् पृष्ठ ४८ ।

माथिको श्लोकमा भनिएको छ : हामी कसरी सहन सक्छौं यो कालकुट शासनलाई त्यसैले हाम्रो भौतिक शरीरलाई हामी नेपालमाता समक्ष सङ्कल्प गर्छौं । उनीहरूको सङ्कल्प सँगसँगै नाटकको अन्त्य पनि भएको छ ।

यो नाटक शास्त्रीको पद्यात्मक रचना हो । यो मन्दाक्रान्ता वसन्ततिलका, शार्दूलविक्रीडित छन्दहरूमा रचना गरिएको उनको नाटक हालसम्म मञ्चन भएको छैन । राष्ट्रियता मानवता, देशभक्तिभावना बोकेको यो कृतिले जन्मभूमिमा विभिन्न उद्देश्य भएका मानिसको जन्म हुने विविधता प्रति सङ्केत गरेको छ । एकथरी भौतिक सुख सुविधाको लागि आफ्नो कर्तव्य विर्सेर सत्ताको दुरूपयोग गरी निरङ्कुश बनी जनताको रगतमा होली खेल्नेहरू छन् भने अर्का केही सन्तान आफ्नो जन्मभूमिलाई प्राणभन्दा प्यारो सम्झी आफ्नो शरीर अर्पण गर्ने गर्दछन् । त्यस्ता सपूतहरूको देह मरेर गएपनि आत्मा बाँचिरहन्छ । नेपाली धरतीमा उनीहरू अमर बनेर रहने गर्दछन् । यस्तै घटना र जीवनशैलीलाई नाटकले प्रस्तुत गरेको छ ।

यस नाटकको मूल उद्देश्य जनताहरू सामन्त सरकारको विरुद्ध लाग्नु पर्छ भन्ने हो । अन्याय र अत्याचार गर्ने सरकार र व्यक्तिहरूलाई समाजबाट तिरस्कृत गर्नु पर्छ । त्यसका लागि जनस्तरबाटै चेतन आउनु पर्छ । शहीदको सपनालाई सरकार पार्नु सबै नागरिकको परम् कर्तव्य हो भन्ने देखाउनु यस नाटकको मूल अभीष्ट हो ।

यस नाटकमा रहेका शहीदहरू अत्याचारी दमनकारी शासनका विरुद्धमा उत्रेका छन् । नेपालमाता धरतीबाट दमनकारी अत्याचारी सामन्तहरूको जरो उखेल्न आग्रह गर्छिन् । नेपाललाई स्वतन्त्र बनाई यहाँका सम्पूर्ण नागरिकहरूलाई उल्लासमय वातावरणमा बाँच्नु भन्ने उद्देश्य उनले राखेकी छन् । नाटककारले यसमा शहीदहरूको भावना योगदानको कदर गर्नुपर्छ भन्ने भाव यस नाटकमा गरेका छन् ।

४.१० दाइजो

नारायणदत्त शास्त्री एक साहित्यिक साधक हुन् । उनले पूर्णाङ्की मात्र होइन एकाङ्की नाटक पनि लेखेर नेपाली नाट्यक्षेत्रमा अर्को इट्टा थप्ने काम गरेका छन् । शास्त्रीले वि.सं. २०६३ सालमा दाइजो एकाङ्की कृति पाठक समक्ष ल्याए । यो दाइजो कृतिले उनमा अभै पनि प्रतिभा

सल्वलाई रहेको प्रमाणित हुन्छ । शारीरिक अशक्ततामा पनि उनले विश्राम लिएका छैनन् । यसको फलस्वरूप उनको **दाइजो** कृति पाठकसमक्ष आइपुगेको थियो । यस नाटकलाई तल लेखिएको शीर्षकमा रहेर अध्ययन र विश्लेषण गरिन्छ :

४.१०.१ लेखन, मञ्चन र प्रकाशन

नाटककार *नारायणदत्त शास्त्री*का प्रकाशित नाट्यकृतिहरूमध्ये प्रकाशन मितिका दृष्टिले १० औं नाट्यकृति हो । यो नाटक वि.सं. २०६३ सालमा चितवन महोत्सवको स्मारिकामा उद्योग वाणिज्य महासंघ नाराणगढले प्रकाशित गरेको हो । यसमा जम्मा दुई दृश्यहरूमात्र छन् । यो एकाङ्कीमा विवाह योग्य केटा र केटी पक्षबीचको छलफल मूल रूपमा आएको छ । स्मारिकामा प्रकाशन भएको हुनाले यो पुनः प्रकाशन भएको छैन ।

४.१०.२ शीर्षकविधान

नाटककार शास्त्रीले **दाइजो** एकाङ्की पद्यात्मक शैलीमा रचना गरेका छन् । यस नाटकको प्रारम्भ युगीन सहायक पात्र सुशीलको संवादबाट शुरू भएको छ । दाइजोले घर परिवार, समाजमा उब्जाएको समस्या र विकृति यसको विषय बनेको छ । त्यस्तै उनका आमाबाबु, बहिनी र नायिका समीक्षाले समेत दाइजोको विषयमा गम्भीर छलफल गरेका छन् । त्यस्तै शान्तिले दाइजोको कारणले विभिन्न परिवार व्यक्तिहरूमा अशान्ति छाएको, नारीमाथि अत्याचार भएको विचार उल्लेख गरेकी छन् । यस्तै नायिकाको विवाह पनि दाइजोकै छिनोफानो नभएकाले हुन सकेको छैन । नाटकमा दाइजोले नै समाजमा विभिन्न समस्या उब्जेको सन्दर्भ उल्लेख गरिएको छ, यसरी नाटकको विषयवस्तु दाइजोमा नै केन्द्रित रहेको हुनाले यस एकाङ्कीको शीर्षक **दाइजो** उपयुक्त र सान्दर्भिक छ ।

४.१०.३ दृश्यविधान

यस एकाङ्कीमा नाटककार शास्त्रीले जम्मा दुई दृश्यको परिकल्पना गरेका छन् । पद्यात्मक ढाँचामा लेखिएको यस नाटकको पछिल्लो दृश्यमा जम्मा ४८ श्लोक छन् । यसमा नायिका समीक्षाको घरपरिवारमा कन्याको विवाहको लागि उपयुक्त वरको खोजी गरिएको छ । यस दृश्यमा नायिकाकी आमा शान्तिले दाइजो नदिंदा छोरीहरूले व्यहोर्नु परेको पीडालाई व्याख्या गरेकी छन् । अर्का *समाजभिन्नमा आगो सल्कियो, दन्दनाउँदो अपवाद पस्यो साँच्चै दानवी मुख*

बाउँदो भनी सुशीलले मानिसमा हराएको मानवत्वको खोजी गर्नु पर्ने, त्यसको संरक्षणमा सचेत हुनु पर्ने आजको आवश्यकतालाई औँल्याएका छन् ।

नाटकको दोस्रो दृश्यमा डाक्टरको उपस्थिति छ । उनको चारित्रिक विशेषताले नायकको कोटिमा दर्ता हुन सकेका छैनन् । उनी यस नाटकमा खलनायकको भूमिकामा उपस्थित छन् । दोस्रो दृश्यमा जम्मा ३३ श्लोक छन् । नायिका समीक्षाले दाइजोबाट नारीले बेहोर्नु परेको पीडालाई अन्त्य गर्ने विचार राखेकी छन् । नायकको रूपमा उभिएका डाक्टर यथार्थतालाई विसेर कुसँस्कार र आडम्बरका समर्थक बन्न पुगेका छन् । अन्त्यमा केटा पक्षले दाइजोकै कारणले विवाह नगरी निराश भएर फर्कनु परेको छ । डाक्टरले कर्मअनुसारको फल पाएको हुँदा यस नाटकको अन्त्य दुःखान्त मिश्रित सुखान्त भएको छ ।

४.१०.४ कथावस्तु र वस्तुविन्यास

शास्त्रीको यो एकाङ्की सामाजिक विषयवस्तुमा आधारित रहेको पाइन्छ । तृतीय पुरूष दृष्टिविन्दुमा रचना गरिएको छ । यस कृतिमा समाजमा दाइजोले जरा गाडेको र यसकै कारणले कति युवा युवती प्रेम गर्दागर्दै पनि उनीहरू वैवाहिक सम्बन्धबाट वञ्चित हुन पुगेका घटनाको स्मृतिलाई प्रतिध्वनित गर्न खोजिएको छ । त्यस्तै कति नारीहरूलाई हीनताबोधका साथ बाँच्नु परेको छ भने केहीले दाइजोकै कारण ज्यान गुमाउनु परेको छ । फोस्रो आडम्बर आदिले गर्दा प्रशस्त दाइजो दिने कुप्रथाले धनसम्पत्ति सखाप पारेर भिखारी बन्न पुगेको घटना समाजमा विद्यमान छ । यसै विषयलाई शास्त्रीले कथ्य बनाएर **दाइजो** एकाङ्की रचना गरेका छन् । नायिकाका दाजु सुशीलले बैनीको विवाह आफ्नो अनुकूल मिलाएर उपयुक्त केटो चयन गरी गर्नुपर्ने विचार राखेका छन् । सुशीलका संवादमा उपयुक्त केटाको खोजी भइरहेको र केटा नभेटिए आफ्नो योग्यता बढाउँदै अर्को अर्को वर्षमा विवाह हुन सक्ने धारणा अभिव्यक्त भएको पाइन्छ । उनले यो विचार पहिलो दृश्यको श्लोक ५ मा यसरी उल्लेख गरेका छन् :

आँखा खोलेर हेर्दैमा अन्धा छैनन् कुनै पनि ।

म हेर्छु धरतीभित्र ज्युँदो मानिस छैन नि ॥⁷⁸

⁷⁸ नारायणदत्त शास्त्री, *दाइजो, चितवन महोत्सव स्मारिका*, (चितवन : उद्योग वाणिज्य महासंघ नारायणगढ, २०६३), पृष्ठ १६५ ।

यस एकाङ्कीमा सुशीलको विचारप्रति उनका बाबुआमाले असहमति जनाएका छन् । पहिलो दृश्यको छौठौं श्लोकमा विवेकले भनेका छन् :

बाबु ! सुशील ! के तिम्रो दिमाग सडिकएछ कि ?

बौलाहा वात यो गछ्यो ? बुभेको पनि छैन कि ?⁷⁹

उक्त अभिव्यक्तिमा उल्टै नयाँ विचारलाई ओभेलमा पार्ने प्रयासमात्र नभै पूरै कुल्चने प्रयास भएको छ । त्यस्तै आमा शान्तिको पनि समाज चलेअनुसार चलनुपर्छ भन्ने सामाजिक रूढिवादी मान्यता पाइन्छ । इज्जत राख्न दाइजो दिएर सम्पन्न परिवारलाई समीक्षा सुम्पनु पर्ने विचार मा परम्परावादी धारणा व्यक्त भएको देखिन्छ । घटनाक्रमसँगै नायिकाकी दिदी प्रतीक्षाले क्याम्पसका युवायुवती एकअर्कालाई मन पराउँथे । दाइजोकै कारणले उनीहरूको विवाह हुन नसकेको तर्जुमा मिलाउने जिम्मा नारदले लिएका छन् । नारद लमीको रूपमा यहाँ उभिएको छ । उनले पनि दाइजोको पक्षमा वकालत गरेका छन् । अर्का पात्र आशारामले पनि उही नारदलाई सहयोग गर्ने गरेका छन् । यिनीहरू केटी पक्षलाई फकाई फुलाई छिटो विवाह सम्पन्न गर्न दिलोज्यान दिएर लागेका छन् । केटा डाक्टर पढेको छ । केटी एम्.ए.सम्म पढेकी छन् । दुवै सचेत छन् । केटी दाइजोको विरोधी छ भने केटा केटीको अगाडि दाइजो माग गर्न सक्दैन तर दाइजो बिना विवाह गर्न हिम्मत पनि गर्दैन । केटी असल हुँदाहुँदै पनि ऊ विवाह विमुख भई घर फर्कन्छ । यस एकाङ्कीमा नायिका समीक्षा एक साहसिक सचेत र दृढविचारकी भएर उभिएकी छ । उनले आफ्नो अस्तित्व मेटाएर आत्म समर्पण नगर्ने विचार राखेकी छन् । एकाङ्कीको पच्चीसदेखि तेत्तीस श्लोकसम्म उनले नारीले व्यहोर्नु परेका समस्या उल्लेख गरेकी छन् । यस एकाङ्कीको घटनाक्रमअनुसार केटा दाइजो नपाएर विवाह नगरी हिँड्छ । केटी दाइजोलाई समाजमा विसङ्गतिको रूपमा रहेको भनी त्यसको अन्त्य गर्नुपर्ने विचार राखेकी छन् । यसरी दाइजो महिलाको जीवनसँग गाँसिएको छ । यसलाई अन्त्य गरी नयाँ विहानी ल्याउनु पर्ने विचार नायिकामा आएको छ ।

४.१०.५ चरित्रचित्रण

दाइजो एकाङ्कीमा जम्मा आठ जना पात्रहरू छन् । यी आठजनामध्ये समीक्षा, शान्ति, प्रतीक्षा, नारी पात्रहरू हुन् । त्यस्तै डाक्टर, विवेक, नारद आशाराम र सुशील यस नाटकमा उपस्थित

⁷⁹ लेखक, प्रकाशक, पृष्ठ १६५, पूर्ववत् ।

पुरुषपात्रहरू हुन् । यो नाटक घटनाप्रधान छ । यसमा सामाजिक घटना उल्लेख गरिएको छ । यसको विषयवस्तु सामाजिक हो ।

४.१०.५.१ समीक्षा

समीक्षा यस एकाङ्कीकी प्रमुख नायिका हुन् । उनी एम्.ए.सम्म अध्ययन गरेकी एक शिक्षित युवती हुन् । यिनी शान्ति र विवेकी छोरी र यस एकाङ्कीको युगीन सहायक पात्र सुशीलकी बहिनी हुन् । उमेरले विवाहको अवस्थामा रहेकी हुनाले यिनको विवाहको लागि चर्चा हुन थालेको छ । लमी केटा मिलाउने काममा लागेका छन् । आमा शान्ति अल्लोपल्लो गाउँमा विवाहमा दाइजोबाट उत्पन्न समस्याहरूको व्याख्या गरेकी छन् । समीक्षा समाजमा रहेको खराब संस्कार बोकेका द्रव्य पिचाशहरूलाई चुनौति दिन्छिन् । उनी लाखौं महिलाले भोग्नु परेको समस्यालाई बुझेकी छिन् । उनी व्यक्तिको स्वतन्त्रतालाई कुल्चने प्रयास कहींकतैबाट हुनुहुन्न, वैवाहिक जस्तो गम्भीर कुरालाई धनसम्पत्तिसँग दाँजेर महिलाको अस्तित्वमा धावा बोल्नु अत्याचार हो भन्ने धारणा उनको छ । यस्तो भाव उनले पहिलो दृश्यको श्लोक ४७ मा व्यक्त गरेकी छिन् :

मेरो आदर्शको सत्ता मैलाई दिनुपर्छ ।

मेरो आदर्शको बाटो मसितै अधि सर्दछ ।⁸⁰

समीक्षालाई यस एकाङ्कीमा साहसिक नायिकाका रूपमा लिन सकिन्छ । उनले समाजमा सदियौंदेखि रहेको दाइजो प्रथालाई जरैदेखि निर्मूल पार्न लागि परेकी छिन् । डाक्टर जस्तो उच्च योग्यता भएको केटासँग पनि विवाह नगरेर उसलाई चुनौति दिएकी छिन् । विवाह जस्तो पवित्र र दुई मुटुको मिलनलाई धनसम्पत्ति दौलतसँग गाँस्नु संसार गनाउने काम हो । यो दाइजो खोज्नु बेवकुफीपन हो । व्यक्तिहरू आफ्नो इज्जतलाई तिलाञ्जली दिएर दाइजो खोजी गर्दछन् । यस्तो विचारलाई यिनले घृणा गर्छिन् । उनले यस्तो विचारलाई दोस्रो दृश्यको छब्बीसौं श्लोकमा भनेकी छिन् :

कस्तो शुभेच्छा हो त्यस्तो ? नालको रङ्ग आउने ?

टोल समाजमा हैन देश सारा गनाउने ?⁸¹

⁸⁰ पूर्ववत्, पृष्ठ १६६ ।

⁸¹ पूर्ववत्, पृष्ठ १६६ ।

उक्त हरफमा समीक्षाले त्यस्ता नरपिशाचहरूको व्यवहारको टोल समाज मात्र नभै देश नै बदनाम हुने बताएकी छन् । उनीहरू धन, धाक, खाफ देखाएर बाँचन चाहन्छन् । त्यस्ता व्यक्तिहरूलाई नायिका समीक्षाले झट्का दिएकी छन् । वरिष्ठ र धनाढ्य केटो पाउनासाथ आँखा चिम्लेर समर्थन गर्ने नारीहरूको खराब प्रवृत्तिको अन्त्य यिनले गरेकी छन् यस्ता निर्भीक र अटल विचारले गर्दा उनी यस एकाङ्कीमा प्रमुख स्थान ओगट्न सफल भएकी छन् ।

४.१०.५.२ अन्यपात्रहरू

अन्य पात्रहरूमा डाक्टरको खासै भूमिका देखिँदैन । दाइजो परम्पराको निरन्तरतामा सहमति देखाउने डाक्टरलाई समीक्षाले विवाह ठट्टा हुँदैन, मुटु छाम भनी गरेको प्रश्नमा ऊ कुनै निर्णय दिन सक्दैन । यसबाट ऊ आडम्बरी प्रचलनको समर्थक रहेको पुष्टि हुन्छ । दाइजो नपाएर विवाह नगरी फर्कनु उसमा देखिएको कमजोरी पक्ष हो । डाक्टर जस्तो उच्च अध्ययन गरेको व्यक्तिसमेत यस्तो सामन्ती संस्कारबाट माथि उठ्न नसकेको हुनाले हाम्रो समाजमा अभै पनि दाइजो प्रथाले जरा गाडेको छ, भन्ने देखाइएको छ । यस एकाङ्कीमा डाक्टरले विवाहको मर्म बुझ्न नसकेको हुनाले ऊ खलनायकको कोटिमा पर्न गएको पुष्टि भएको छ ।

यस्तै गरी यस एकाङ्कीमा उपस्थित भएका अर्का पात्र सुशील नायिका समीक्षाका दाजुमात्र होइनन्, उनी समीक्षाको विचारलाई पूर्णरूपमा समर्थन गर्ने पात्र हुन् । उनी दाइजोको विपक्षमा उभिएका युगीन पात्र हुन् । वर्तमान युगको माग भनेकै सम्पत्तिसँग कसैको सौदाबाजी नगर्नु हो । मानिसको मूल्याङ्कन उसको योग्यता र क्षमतालाई हेरी गर्नुपर्छ भन्ने विचार उनले दिएका छन् । नाटकको प्रारम्भमा नै उनले दिएको विचारबाट शुरू भएको छ :

समाजभित्रका आगो सल्कियो दन्दनाउँदो

अपवाद पस्यो साँच्चै दानवी मुख बाउँदो ⁸²

यस्तै अन्य पात्रहरू नायिकाकी आमा शान्ति समाजमा भएका दृष्टान्त दिएर जसरी भएपनि छोरीलाई रातो डोली चढाउने मानसिकतामा छन् । अर्का पात्र नायिकाकै बाबु विवेक पनि युगीन विचारबाट टाढा छन् । उनी पनि परम्परादेखि चलिआएको सामाजिक संस्कारलाई निरन्तरता दिने पक्षमा छन् । उनले यस एकाङ्कीको पहिलो दृश्यको छैठौँ श्लोकमा सुशीलाको

⁸² पूर्ववत् पृष्ठ १६५ ।

विचारलाई विरोध गरेका छन् । उनको धारणा समाज अनुसार चल्नु पर्छ भन्ने हो । मानिस समाजबाट बाहिर निस्कन सक्दैन भनी यथास्थितिवादी चरित्रलाई उसले उजागर गरेका छन् । त्यस्तै नारद र आशाराम पनि दाइजो पक्षमा वकालत गर्दै आएका छन् । नारद लमीको रूपमा आएको छ भने आशारामले यसै एकाङ्कीको दोस्रो दृश्यको पच्चीसौं श्लोकमा दाइजो छोरीलाई अंश दिनु समान हो विहेमा दाइजो दिनु पर्छ भन्ने विचार व्यक्त गर्दछन् ।

यसरी यहाँ उपस्थित पात्रहरूमा समीक्षा र सुशील आधुनिक युगको माग र आवश्यकता अनुसार परिमार्जित वस्तुगत रीतिस्थितिका परिवर्तनकारी चरित्र हुन् भने अन्य सबै यथास्थितिवादी चरित्रको भूमिकामा रहेका छन् ।

३.१०.६ संवादयोजना

यस एकाङ्कीको संवाद एउटा घरपरिवारमा विवाहको चर्चा परिचर्चामा आधारित छ । एकाङ्कीको पहिलो दृश्यको तेस्रो श्लोकमा सुशीलले मानिस भित्र मानवता हराएको र त्यसले समाजमा विसङ्गति भित्र्याएको छ भनेका छन् :

मान्छेको चाहना भित्र दानवी भाव सल्कियो

सारा भौतिक विज्ञान निर्धोमाथि छचल्कियो⁸³

यहाँ मानवतामाथि दानवीयताको हस्तक्षेप र शक्तिहीनमाथि शक्तिवान्को वर्चस्व रहेसम्म समतामूलक समाजको परिकल्पना गर्न नसकिने कुरा औल्याइएको छ । सुशीलले पुरानो विचारलाई खराब परम्परालाई परिवर्तन गर्ने विचार दिएका छन् भने आमा बाबु त्यस विचारलाई मान्यता दिँदैनन् । जसरी भए पनि छोरीको विवाह गर्नु पर्ने विचार उनीहरूको छ । विवेक र शान्तिले पहिलो दृश्यको छैटौं श्लोकदेखि उनीहरू आफ्नो इज्जत राख्न परम्परा अनुसार चल्नु पर्ने कुराहरू गरेका छन् । उनीहरूले लमी नारदलाई छोरीको बीचमा विवाह र दाइजोको बारेमा बहस गरेका छन् । समीक्षा नारी स्वतन्त्रतालाई तिलाञ्जली दिएर विवाह गर्न नसकिने विचार राख्छे । ऊ विवाहलाई नयाँ ढंगले परिभाषित गर्दछे । उसको आदर्श विचार अगाडि हार खाएर केटो रिक्तो हात घर फर्कन्छ । केटाले केटीसँग गरेको संवाद निष्कर्षविहीन भएको छ । नायिका समीक्षाले नयाँ विचारलाई अगाडि सारेकी छ भने डाक्टरले पुरानो

⁸³ पूर्ववत् पृष्ठ १६५ ।

विचारलाई मान्यता दिएर असफल कुराकानी गरेको यस नाटकको संवाद घरपरिवार, लमी, नारद, युगीनपात्र सुशील, नायिका समीक्षा, उनकी दिदी प्रतिक्षा, आशाराम र विवाहको प्रस्ताव लिएर आउने केटा डाक्टरबीच विवाह र दाइजोको बारेमा भएका कुराकानी यसका संवादात्मक अभिव्यक्ति हुन् ।

४.१०.७ पर्यावरण वा परिवेश

दाइजो एकाङ्की दुई दृश्य छन् । बाबु विवेकले योग्यवर खोज्न लमी नारदलाई जिम्मा लगाएका छन् । उसले डाक्टरलाई वरको उमेद्वारको रूपमा ल्याएको छ । उनीले नायिकासँग कुराकानी गरेका छन् । दाइजोको कारणले विवाह हुन सक्दैन भनी सबै निराश भएकोले अन्तिममा नैराश्यता छाएको वातावरण छ । यस एकाङ्कीको परिवेश सीमित र एउटै बसाइमा सकिएको छ ।

४.१०.८ अभिनेयता

काव्यको परम्परागत वर्गीकरणअन्तर्गत नाटक दृश्यकाव्य मानिन्छ । नाटक अभिनय प्रधान विधा भएकोले यसको अन्तिम अभीष्ट रङ्गमञ्चमा पुगेपछि मात्रै सिद्ध हुन्छ । नारायणदत्त शास्त्रीको यो नाटक रङ्गमञ्चका समस्याहरूसँग पनि त्यत्तिकै परिचित भएकाले उनका अन्य नाटकहरू भन्ने यस नाटकको अभिनय पक्ष पनि निकै सफल र सशक्त रहेको देखिन्छ ।

यस नाटकका पात्रहरू रङ्गमञ्चमा आंशिक रूपमा मात्र उपस्थित भएका छन् । पात्रहरूले छोटो र स-साना भूमिकाहरू निर्वाह गर्नु पर्ने भएकोले कलाकारहरूले सीमित समयमै आफूलाई राम्ररी तयार गर्न सक्दछन् र दर्शकहरू समक्ष आफ्नो सङ्क्षिप्त भूमिकालाई प्रभावकारी र अविस्मरणीय रूपमा प्रस्तुत गर्न सक्दछन् । सीमित पात्रका सीमित भूमिकाहरू र सरल, सहज तथा सङ्क्षिप्त संवादहरूका कारणले अभिनय पक्षका दृष्टिकोणबाट हेर्दा यो नाटक अत्यन्त सफल र सशक्त देखिन्छ ।

४.१०.९ शैली-शिल्प

दाइजो एकाङ्की नारायणदत्त शास्त्रीद्वारा अनुष्टुप् छन्दमा रचित पद्यात्मक कृति हो । प्रायोजित पात्रहरू शिक्षित परिवारका छन् । उनीहरूको आफ्ना अभिव्यक्तिहरूको शैली सभ्य छ । आफ्ना

असहमति शिष्ट शैलीमा प्रस्तुत गरेका छन् । पहिलो दृश्यको शुरूमा रहेको यो पङ्क्ति उदाहरणका रूपमा लिन सकिन्छ :

*भुल्किन्छन् कलिला घाम देखिन्छन् पत्रिका
चाहना सकिदै आयो सामाजिक विभीषिका ।⁸⁴*

उक्त अन्त्यानुप्रासयुक्त पद्यात्मक शैलीबाट एकाङ्की आरम्भ भएको छ । यसमा व, नि, यो, न, कि, छ ति जस्ता स्वतन्त्र वर्ण रहेका छन् । नि तिर, पनि, अरे, भरे, बाहिर, आखिर, तर, अब, सब जस्ता अव्यय शब्दहरूको प्रयोगले मौलिकपन झल्काएको छ । नायिका समीक्षाले आफ्नो भावना यथार्थरूपमा प्रस्तुत गरेकी छन् भने नायकको रूपमा उभिएका डाक्टरले आफ्नो विचार प्रस्टसँग भन्न सकेको छैन ।

४.१०.१० जीवनदर्शन र उद्देश्य

एकाङ्कीको प्रस्तुत मूल विषय समाजमा अत्यन्तै पीडा दायक बनेको दाइजो प्रथा हो । समाजमा रहेका पुरानो पुस्ता र केही नयाँ पुस्ताको जमात दाइजो प्रथालाई निरन्तरता दिन चाहन्छ । डाक्टर जस्तो गरिमामय पदमा पुगेको व्यक्ति पनि पुरानो सङ्कीर्ण संस्कारलाई तोड्न सक्दैन । यस्तै क्याम्पसमा अध्ययनरत सक्षम युवायुवती पनि आफ्नो भावना मिलिसकेको अवस्थामा पनि फोस्रो आडम्बरले विवाह गर्नबाट पछि हटेका छन् । यस एकाङ्कीका शिक्षित पात्र डाक्टर प्रत्यक्ष रूपमा दाइजोको खुलेर समर्थन पनि गर्न नसक्ने विरोध पनि गर्न नसके तापनि उसमा दाइजो प्रतिको मोह रहेको प्रमाणित हुन्छ ।

४.१०.११ द्वन्द्वविधान

उक्त विचारप्रधान एकाङ्कीमा नारायणदत्त शास्त्रीले पद्यात्मक शैलीको प्रयोग गरी पात्रहरूका विचारलाई संवादका माध्यमबाट दुईथरी समाजको चित्रण गरेका छन् । यहाँ पुरातन विचार र नयाँ परिवर्तनका वाहकबीच वैचारिक द्वन्द्व छ । समीक्षा र उनका दाजु सुशील दाइजोका विरोधी छन् । समाजमा रहेको खराब संस्कारले धेरै मानिसहरूको हृदय छियाछिया पारेको र धेरैलाई उठीबास लगाएको छ भन्दै दाइजोको थुपोसाथमा लिएर भित्रिएकी पत्नी पतिसँग आत्मीयता साट्न सकिदैन भने जस्ता वास्तविक सत्यतथ्यमा उनीहरूले बहस गरेका छन् । यसका विपरीत

⁸⁴ पूर्ववत् पृष्ठ १६२ ।

नायिकाकै बाबुआमा केटा पक्षका व्यक्तिहरू र केटोसमेत दाइजोको पक्षमा वकालत गर्दछन् । उनीहरूले वैवाहिक जस्तो उत्सवमा दाइजो लिने दिने चलन हुनु उचित ठहर्‍याएका छन् । यसले मानिसको आर्थिक हैसियत प्रदर्शन गर्दछ, भन्दै दाइजो प्रथालाई निरन्तरता दिन चाहन्छन् । यसरी यो नाटकको द्वन्द्व भनेकै विवाह दाइजोसहित वा रहित भन्ने रहेको छ । अन्त्यमा विवाह दाइजो रहित भन्ने नायिकाको र उनको दाजु सुशीलको विचारले विजय पाएको छ । खराब विचारसँग वर्गीय संघर्ष गर्न उनी सफल देखिन्छन् । आफ्नै मनसँग समीक्षा, आन्तरिक द्वन्द्व गरिरहेकी छिन् भने केटापक्ष र समाजसँग उसको वाह्यद्वन्द्व चलिरहेको देखिन्छ ।

४.१०.१२ निष्कर्ष

लेखन, प्रकाशनका दृष्टिले दाइजो एकाङ्की नारायणदत्त शास्त्रीको दशौं नाट्यकृति हो । यो नाटक अनुष्टुप् छन्दमा लेखिएको छ । यसमा प्रयोग गरिएका पात्रहरू हरेक पक्षबाट सबल देखिन्छन् । नायिका दाइजो विरोधी छ भने उनका बुवाआमा विवेक, शान्ति र अन्य केही पात्रहरू दाइजो पक्षमा छन् । उनीहरू समाजमा चलिआएको चलनचल्लिलाई निरन्तर दिनुपर्ने मान्यता राख्छन् । समाजमा रहेको दाइजो प्रथालाई हटाएर हरेक व्यक्तिले ससम्मानरूपमा बाँच्ने वातावरण सिर्जना गर्नुपर्छ । केटाकेटीको मन मिलेमा दाइजोलाई बाधक बनाउनु न्यायसङ्गत हुँदैन । दाइजोले वर्गीय द्वन्द्वलाई ऊर्जा दिने गरेको छ । यस्तो खराब संस्कार उन्मूलन गर्न युवापुस्ता क्रियाशील हुनु परेको छ । समाजमा रहेका सबै तह, वर्ग र लिङ्गका व्यक्तिहरूलाई उच्च स्वाभिमानका साथ बाँच्ने वातावरण सिर्जना गर्नु सचेत व्यक्तिहरूको कर्तव्य हो भन्ने आशयलाई यस नाटकको अभीष्टका रूपमा लिन सकिन्छ । यस एकाङ्कीका सचेत पात्रहरू नायिका र उनका दाजु सुशील यस्तै सत्विचार लिएका पात्र हुन् । यस नाटकमा भएको द्वन्द्व पुरातन, यथास्थितिवादी र नयाँ मान्यता र विचार लिनेहरूबीचको वैचारिक वाक् युद्ध हो । नाटकको अन्तिममा दोस्रो पक्षको विजय गराई शास्त्रीले समाज परिवर्तन चाहन्छ भन्ने देखाएका छन् ।

४.११ राधाकृष्ण

नारायणदत्त शास्त्रीले धार्मिक विषयवस्तु लिएर राधाकृष्ण लेखेका छन् । गन्थन-मन्थन शीर्षकमा उनले नाटिका लेख्नुको उद्देश्य उल्लेख गरेका छन् । राधाकृष्ण नाटिकाको अध्ययन र विश्लेषण तल लेखिएका शीर्षकमा रहेर गरिन्छ :

४.११.१ लेखन, मञ्चन र प्रकाशन

नाटककार नारायणदत्त शास्त्रीको प्रकाशित नाट्यकृतिहरूमध्ये प्रकाशनका दृष्टिले राधाकृष्ण नाटिका हालसम्मको अन्तिम नाट्यकृति हो । वि.सं. २०६४ सालमा प्रमिना प्रकाशनद्वारा ५०१ प्रति प्रकाशित भएबाहेक अन्य संस्करणहरू पुनः प्रकाशन भएको छैन । जम्मा ४३ पृष्ठहरूमा दशवटा दृश्यहरू रहेको यस नाटकामा बालदेखि वृद्धावस्थासम्मका चर्चा पाइन्छ । यो नाटकामा राधाकृष्णको प्रेमप्रसङ्ग, वियोगको पीडा र पुनः भेटवार्ता गरी नाटकको अन्त्य गरिएको छ ।

यस नाटकामा शास्त्रीले भगवान् कृष्णको बारेमा परीक्षित र शुकदेव स्वामीको सातदिनसम्मको संवादमा राधाकृष्णको परस्पर सम्बन्धमात्र होइन राधाको नाम पनि उल्लेख नगरिएको हुनाले राधाकृष्णको प्रेम प्रसङ्गलाई यहाँ जीवन्त राख्ने प्रयास गरिएको छ ।

४.११.२ शीर्षकविधान

यो नाटिका धार्मिक विषयवस्तु लिई लेखिएको नाटिका हो । यसको शीर्षक पौराणिक व्यक्तित्वहरू राधा र कृष्णको नामबाट समास विधिद्वारा राधाकृष्ण राखिएको छ । हाम्रो धार्मिक मान्यताअनुसार राधा कृष्णकी भक्तिनीमात्र होइनन्, उनी प्रेमिकासमेत हुन् भन्ने देखिन्छ । यस नाटकामा राधा कृष्णप्रति समर्पित छन् । कंशको निम्तोमा जान लाग्दा उनले त्यहाँ नजान अड्डी लिन्छन् तर कृष्ण भने गैँ छाड्छन् । राधा जीवनभर कृष्णको मायाको तृष्णामा तड्पिरहेकी छिन् । कृष्णले पनि कामको विश्राम पश्चात् साथीहरूसँगको भेटमा राधा र मथुराको सम्भना अमीट रूपमा रहेको बताएका छन् । अन्तिममा राधा र कृष्णको मिलन हुन्छ । राधाको आत्मा भगवान् कृष्णको देहमा विलीन हुन्छ । नाटिकाको प्रारम्भमा राधाको प्रेम कृष्णको मनमन्दिरमा रहेको छ भने अन्त्यमा राधाको आत्माको ज्योति कृष्णको शरीरमा विलीन भएको छ । राधा कृष्ण कै ध्यानमा दिन बिताउँछिन् । कृष्ण पनि भूभागको जिम्मा सकिएपछि अतीतको सम्भनाले गर्दा राधासँग गैँ प्रेम मिलाप गर्दछन् । वृद्धावस्थामा पनि दुई जोडीको मिलन भएको छ । दुई आत्माको मिलन भै नाटिका संयोगान्तक बनेको छ । त्यसैले यसको घटनाक्रम विषयवस्तुअनुसार राधाकृष्ण शीर्षक उपयुक्त छ ।

४.११.३ दृश्यविधान

राधाकृष्ण वि.सं. २०६४ सालमा प्रमिना प्रकाशन चितवनद्वारा प्रकाशित नाटिका हो । यस नाटिकाको दृश्य विधान यसप्रकार छ :

यस नाटिकाको दृश्य एकदेखि दशसम्म रहेको छ । नाटककारकै मौलिक भनाईअनुसार यसका दृश्यहरू छोटोछोटा छन् । यसको दृश्य छोटो बनाउनुमा यसलाई सहजरूपमा मञ्चन गर्न सकियोस् भन्ने उद्देश्य रहेको कुरा शास्त्री स्वयम्ले बताएका छन् ।

यसको पहिलो दृश्य सूत्रधारको उद्घोषकले कृष्णलीलाको प्रसङ्गबाट सुरु भएको छ । यस दृश्यमा कृष्ण र राधाको मायाप्रेम कहानीका दृश्य छन् । यस्तै दोस्रो दृश्यमा नन्दबाबा, अंकुर, यशोदा, कृष्ण बीचमा कंशको निम्तोको विषयमा छलफल भएको दृश्य छ । यस्तै तेस्रो दृश्यमा कृष्णलाई राधाले मथुरा नजाने सल्लाह दिएकी छिन् । कृष्णको मथुरा प्रस्थानले राधा ज्यादै चिन्तित छन् । यस दृश्यमा कृष्णले आफ्नो प्रिय वस्तु बाँसुरी र मुरली नासोको रूपमा राधालाई जिम्मा लगाएर मथुरा गएको दृश्य यसमा प्रस्तुत गरिएको छ । चौथो दृश्यमा कृष्णलाई राधाको सम्भनाले सताइरहेको छ । राधाको चाल वा हालखबर बुझ्न उनले उद्धवलाई गोकुल पठाएको दृश्य समायोजित छ । यसै दृश्यमा वृषभानुले राधाकृष्णको प्रेम सफल बनोस् भन्ने कामना पनि गरेकी छन् भने पाँचौं दृश्यमा राधा, दामा, सुवल, बुद्धि जस्ता पात्रहरू उपस्थित छन् । कृष्णको अनुपस्थितिमा राधाको अवस्थालाई विश्लेषण गरिएको छ । यशोधरा गुरुआमा, धृतराष्ट्र गान्धारी, भीष्म, द्रोण, कुन्ती, देवकी, वासुदेव, द्रौपदी, कृष्ण छैठौं दृश्यमा उपस्थित छन् । यसमा ती पात्रहरूले कृष्णको आलोचना र प्रशंसा दुवै गरेका छन् । कृष्ण पनि आफ्नो कामको मूल्याङ्कन गर्दै स्वपीडनको दृश्य यसमा आलोकित भएको छ । सातौं दृश्यमा भगवान कृष्ण आफ्नो बाललीलालाई र मथुराको युद्धलाई सम्झेर चिन्तित भएको स्थिति रहेको छ । यसमा कृष्णका साथै रूक्मिणी पनि समावेश छन् । राधाकै सम्भनामा कृष्ण दिन बिताइरहेका छन् भने रूक्मिणी उनलाई यस्तो नगर्न सल्लाह दिएकी पनि छन् । अन्य राधा पनि पाउन सकिन्छ, उनलाई सम्झेर शोक गर्नु व्यर्थ र निरर्थक छ भनी सम्झाएको दृश्य यसमा छ । यसरी आठौं दृश्यमा राधाका सङ्गीनीहरू नलिनी, माधवी, वत्सा गार्गीहरू राधाको प्रेम अवश्य सफल बन्छ भन्ने विश्वास गरेको घटनाको दृश्य यसमा छ । यो दृश्य नै यस नाटिकाको अन्तिम दृश्य हो ।

४.११.४ कथावस्तु र वस्तुविन्यास

यस नाटिकाको विषयवस्तु नाटककारले धार्मिक क्षेत्रबाट लिएका छन् । नाटककार शास्त्री यसमा भगवान् कृष्ण को थिए, उनको र राधिकाको प्रेम कस्तो थियो, उनीहरूको जीवन कस्तो छ भन्ने जुन जनमानसमा रहेको उत्सुकता छ त्यसलाई थोरै भए पनि परिपूर्ति गर्न सफल भएका छन् । यस नाटकको प्रारम्भ सूत्रधार भएको छ भने समापन पनि त्यसैबाट भएको छ । यस नाटकाले धार्मिक विषयवस्तुलाई अङ्गीकार गरेको हुनाले यसका पात्रहरू पनि पौराणिक कालका व्यक्तिहरू चयन गरेर शास्त्रीले तिनको चरित्र उतार्ने जमर्को गरेका छन् ।

नाटकको प्रारम्भमा कृष्ण र राधिकाका बीच प्रेमका कुराहरू हुन्छन् । उनीहरू अत्यन्तै खुसी छन् । एकले अर्कालाई खुसी पार्ने विभिन्न क्रियाकलाप गरेका छन् । गोकुलमा कृष्णका बाल उद्वण्डता देखिए पनि सबैका प्यारा छन् । उनको बाँसुरीको धुन त्यहाँ कर्णप्रिय बनेको छ । यसै अवस्थामा अक्रूर ती कृष्णलाई लिन मथुराबाट गोकुल जान्छन् । अक्रूरको मथुरा प्रवेशले कृष्णको जीवनमा अर्को मोड लिन्छ । उनी आफ्नो जिम्मेवारी पूरा गर्न तम्सन्छन् । उनलाई गोकुलबाट मथुरा जान नदिन राधा गोलेनीहरू नन्दबाबा, यशोदा, असफल प्रयास गर्दछन् । कृष्णले बाँसुरी र मुरली राधालाई जिम्मा दिई फर्कने बाचा गर्दै मथुरा प्रस्थान गर्छन् । यहाँसम्मको घटनालाई नाटिकाको आदि भाग भन्न सकिन्छ ।

कृष्ण मथुरा पुगेपछि उनले कंशको संहार गरी उग्रसेन राजालाई कार्यभार सम्हाल्न लगाउँछन् । न्यायको उद्घोषण गर्दछन् मथुरामा विधिको शासन चलन थाल्दछ । त्यहाँ दानवी प्रवृत्ति भएकाहरू पराजित भएका छन् । कृष्णको विजयले त्यहाँ उल्लासमय वातावरण छाएको छ । भगवान् कृष्णले आफ्नो अवतार लिनुको उद्देश्य पूरा भएको ठानेका छन् । त्यसपछि महाभारतका पात्रहरूको आत्मा प्रेतको रूपमा चलचित्रमा भ्रै बोलेका छन् । तिनीहरूले आफ्ना भाव भगवान्समक्ष प्रकट गरेका छन् । तिनीहरूले मथुरा र हस्तिनापुर खरानी बनाएर सारा आफन्तहरूको संहार गर्‍यो भनी विन्ती विसाएका छन् । यसबाट भगवान् कृष्ण ज्यादै चिन्तित छन् । उनले अपशोच पनि मानेका छन् । यहाँसम्म नाटिकाको मध्यभाग रहेको छ ।

मथुरामा आफ्नो काम सकेपछि कृष्णले गोकुलको सम्भ्रना गरेका छन् । त्यहाँ भएका अतीतका घटना राधा, गोलेनीहरूको माया, प्रेमले उनीलाई गोकुलमा आकर्षित हुन पुग्दछन् । असी

पचासी वर्षपछि उनीहरूको भेट हुन्छ । कृष्ण र राधाबीच एक आपसमा समझदारी भएर राधा आफ्नो ज्योतिर्मय आत्मा कृष्णको देहमा विलीन गरिदिन्छन् । त्यसपछि राधाले आँखा खोल्दिनन् । यस नाटकमा शास्त्रीले प्रारम्भमा नायकनायिकाबीच सुखद घटना देखाएका छन् । मध्यभागमा उनीहरूको विछोड र त्यसको पीडा उजागर गर्दै अन्त्यमा संयोगान्त बनाएर टुङ्ग्याएका छन् ।

४.११.५ चरित्रचित्रण

राधाकृष्ण नाटिकाको अङ्ग विभाजन भएको छैन । पात्रगत संरचनालाई नियाल्दा यो नाटिकाभन्दा माथि राख्न सकिन्थ्यो तर शास्त्रीले यसलाई नाटिका नै नामाकरण गरेका छन् । राधा र कृष्ण नै मुख्य नायक नायिका रहेका छन् । यस नाटिकामा रहेका पात्रहरूको सबल र दुर्बल पक्षहरू यसप्रकार छन् :

४.११.५.१ कृष्ण

राधाकृष्ण नाटिकाको नायक कृष्ण हुन् । यो धार्मिक नाटिका भएको हुनाले नायक पनि पौराणिक व्यक्ति हुन् । उनी यदुवंशको एक वीर साहसिक व्यक्ति हुन् । कृष्ण बाल्यवस्थामा साङ्गे चकचके र साहसिक थिए । उनले गोप र गोपिनीहरूबीचमा ख्याति कमाएका थिए । राधाको लागि उनी केन्द्रबिन्दु नै थिए । गोकुलमा अत्यन्तै रमाएर बसेका यिनी मामा कंशले गरेको निम्तो पाउनासाथ माया र प्रेमलाई थाती राखेर कर्तव्यतिर मोडिए । कंशको शक्तिलाई तेजोवध गरी उग्रसेनलाई राजसिंहासनमा आसन गराउन उनी मथुरा गए । मथुरामा न्यायको स्थापना गराए । उनले त्यहाँ न्यायको पक्षमा अभिमत तयार पारे । नाटकको उत्तरार्धको प्रारम्भमा आफ्नो कामप्रति केही पछुतो त उनलाई लागेको थियो । मथुरामा काम फत्ते गरे पश्चात् कृष्ण गोकुल पुगे । ऋण्डै असी/पचासी वर्षपछि गोकुल फर्केर आफ्नो बाचा अनुसार राधिकासँग विवाह गरे । प्रेममा तड्पिएकी राधिकालाई शान्त पारे । राधाको ज्योतिर्मय आत्मा कृष्णको शरीरमा विलीन भयो । नायिकाको आत्मा विलीन गराउन सक्ने सामर्थ्य यिनमा भएकोले यिनी भगवान् नै हुन् भन्ने कुरा निर्विवाद छ ।

यस नाटिकाको नायकले कर्तव्य र प्रेमलाई समानुपातिक स्वरूपमा दुवैमा सफलता पाएका छन् । पौराणिक कथामा प्रेत आत्माको उपस्थिति भेटिँदैन तर सूक्ष्म प्रेतआत्माहरूले भने आफ्नो भावना व्यक्त गरेका छन् ।

४.११.५.२ राधा

राधा नाटिकाकी प्रमुख नायिका हुन् । उनी वृषभानुकी छोरी कृष्णको प्रेममा आशक्त बनेकी स्वकीया नायिका हुन् । कृष्णको चरित्र, मुरली र बाँसुरीको धुन मन पराउने सङ्गीतप्रेमी नायिका हुन् । यिनले कृष्ण मथुरा प्रस्थान गर्दा बाँसुरी र मुरली नासोको रूपमा स्वीकार गरेकी छिन् । भण्डै साढे आठ दशकसम्म दृढताका साथ कृष्ण आउँछन् भनी आशावादी बनिन् । यौन सन्तुष्टिको लागि होइन आत्म सन्तुष्टिको लागि प्रेम गर्नु उचित हो भन्ने भावना यिनमा छ । राधाले कृष्णलाई प्रेमको भावना बुझ्न अनुरोध गरेकी छिन् । उनले तेस्रो दृश्यको पृष्ठ पाँचमा :

ए ! कृष्ण जाली बोल्दछौं खाली वहाना बनाई
बाहिर बर्को भित्र छ अर्को बेगलै छ भनाई ।⁸⁵

यस्ता वचनले उनले कृष्णलाई सच्चाप्रेम गर भनी झकझकाएकी छिन् । राधिका यस नाटकामा एक आदर्शप्रेमिका बन्न पुगेकी छिन् ।

४.११.५.३ अन्यपात्रहरू

नारायणदत्त शास्त्रीले यो नाटिका भक्तिभावले सिर्जना गरेका छन् । यहाँ खलनायक नेपथ्यमा कंश र उसका पृष्ठपोषकहरूमात्र छन् । कृष्णको अनुकूलमा रहेका पात्रहरू भने सबै सत्पात्रहरू छन् । उनीहरू सत्पात्र र कृष्णभक्त छन् । उनीहरू कृष्णको शरणमा बाँचेका छन् । कृष्ण भगवानको अवतार भएको हुनाले अरूको भूमिका सामान्य रहेको छ । उद्धव र बलरामले साथमा रहेर उनलाई सहयोग पुऱ्याएका छन् । त्यस्तै गोपिनीहरू कृष्णको व्यक्तित्वबाट प्रभावित छन् भने मृतआत्माहरू चलचित्रमा भैं नेपथ्यमा बोलेका छन् । उनीहरू देश विनाश भएकोमा अत्यन्तै खिन्न छन् । यस नाटकामा शास्त्रीले अन्य कृतिमा भन्दा भिन्नै पात्रको सिर्जना गरेका छन् ।

४.११.६ संवादयोजना

राधा र कृष्णलाई समर्पित गरिएर लेखिएको यो नाटिकाको संवाद गीतिलयमा छ । यहाँ भएका संवादहरू साथीको प्रेममा गोपिनी - राधा र कृष्णबीच, अङ्कुर बाबा, कृष्णबीच, प्रेतात्मा र कृष्ण अन्त्यमा राधा र कृष्णबीच कुराकानी भएको छ । उनीहरूको संवाद पश्चात् नाटिकाको

⁸⁵ नारायणदत्त शास्त्री, राधाकृष्ण, (चितवन : प्रमिना प्रकाशन, २०६४) पृष्ठ ५ ।

समापन भएको छ । पहिलो दृश्यमा राधा र बलराम, बीचमा मथुरा जाने नजाने वारेमा छलफल भएको छ । कृष्णलाई रोक्ने प्रयास गरिएको छ भने तेस्रो दृश्यमा राधा कृष्णसँग विलाप अनुनय विनय गरेकी छिन् तर पनि कृष्ण उनलाई फकाएर फुलाएर मथुरा गै छाड्छन् । चौथो दृश्यमा कृष्ण, उद्धव, वृषभानुबीच संवाद भएको छ । भने पाँचौँ दृश्यमा राधा, दाना, सुवल, बूढी, उद्धवबीच कृष्णले सम्प्रेषित गरेको भावनाकाबीच छलफल भएको छ । त्यस्तै छैटौँ दृश्यमा मृत आत्माहरू - गुरुआमा, यशोदा, धृतराष्ट्र, गान्धारी, भीम, द्रोण, कुन्ती, देवकी, वसुदेव, द्रौपदी आएका छन् । यस दृश्यमा यिनीहरूले आफ्ना अतीतका व्यथा पोखेका छन् । तिनीहरूको काल्पनिक प्रश्नहरूको उत्तर दिएका छन् । यसरी नै सातौँ दृश्यमा कृष्ण र रूक्मिणीबीचको संवाद छ । यस दृश्यमा कृष्णले राधा गोपीनीहरूको स्मरण गरेका छन् । राधा सम्वादहीन छन् । आठौँ दृश्यमा नलिनी, माधवी, वासा, गार्गी, राधा र कृष्णको प्रेम सफल होस् भन्ने कामना गरेका छन् । यसरी नै नवौँ दृश्यमा कृष्ण र उद्धवबीच नै प्रेम प्रसङ्ग कै वारेमा संवाद भएको छ । कृष्ण राधाको प्रेमका अगाडि पराजित भएका छन् । उनी संवादहीन बनी बेहोस् समेत भएकी छिन् । यौवन वा वाल्यावस्थामा भिन्न भएका राधा र कृष्ण वृद्धावस्थामा भेट भएका छन् । यस्तै गरी दशौँ दृश्यमा राधाकृष्ण उद्धवबीच संवाद भएका छन् । राधा आफ्नो आत्मा कृष्णको शरीरमा लीन गराएर अस्ताउँछिन् । यसरी यस नाटिकाको संवाद योजना तर्जुमा गरिएको छ ।

४.११.७ पर्यावरण वा परिवेश

यस नाटिकाको पर्यावरण परिवेश गोकुल र मथुराको छ वा पहिलो दृश्यमा सजिसजाउ छ, त्यहाँ भीडभाड छ, उद्घोषकले कृष्णलीलाको नाटिका दर्शक सामु प्रस्तुत भएको जानकारी दिएका छन् । यस्तै दोस्रोमा मथुराबाट अक्रूरको आगमन भएको छ । त्यहाँ स्थानीयवासी सामान्य पोसाकमा रहेका छन् । गोकुलमा कृष्णको बाँसुरी र मुरलीको कर्णप्रिय धुनले रमणीय वातावरण देखिएको छ । कृष्णजी गोकुलबाट मथुरामा गै कंशको संहार गरी उग्रसेन तथा अन्य व्यक्तिहरूको सम्भार गर्ने उद्देश्यले मथुरामा भएको युद्ध भने नेपथ्य वा अदृश्यात्मक छ । युद्ध समाप्तपछि कृष्ण अतीतलाई स्मरण गरेर गोकुल फर्केका छन् । उनी असी पचासी वर्षपछि गोकुल फर्केका छन् । राधा पनि सेतै फुलेकी छिन् । सेतै फुलेका राधा र कृष्णको पूर्वशर्त अनुसार विवाह हुन्छ । अन्त्यमा राधाले र कृष्णले आफ्नो ज्योतिर्मय आत्मा कृष्णको देहमा विलीन गराएकी छिन् र नाटक समाप्त भएको छ ।

यस नाटिकाको प्रारम्भमा उल्लासमय वातावरण देखाइएको छ । बीचमा अदृश्य रूपमा युद्ध छ । त्यसमा नायक कृष्ण अत्यन्तै व्यस्त छन् । उनी भूभार सम्पन्न गर्न तल्लीन छन् । अन्त्यमा आफ्नो वचनप्रति प्रतिबद्ध रहेकोले नाटिकाको परिवेश जहाँबाट शुरू भएको छ अन्त्य पनि त्यही परिवेशमा हुन पुगेको छ ।

४.११.८ अभिनेयता

यो गीतिनाटक शास्त्रीको नाट्य क्षेत्रको हालसम्मको प्रकाशित कृतिमध्येको अन्तिम कृति हो भने गीतिनाटककर्ताको रामवनबास (२०२१) पछिको दोस्रो गीति नाटक हो । गीतिनाटकको मान्यतालाई यसले आत्मसात् गरेको छ । यसमा प्रेम, शोक र वीरताको अभिव्यक्तिलाई समायोजन गरिएको छ । अभिनय नाटकको अनिवार्य तत्व र व्यक्तित्व हो ।

यस गीतिनाटकमा पूर्वीय धर्म र दर्शनमा वर्णित राधा र कृष्ण जस्ता पात्र चयन गरेर तयार पारिएको छ । त्यसैले यो मञ्चन भएमा लोकप्रिय हुने सम्भावना रहँदा रहँदै पनि हालसम्म मञ्चन भएको छैन । यसलाई मञ्चन गर्ने परिवेश सिर्जित भएमा राधाकृष्ण प्रतिको भक्तिभावमा अभि प्रगाढ थपिन सक्छ ।

४.११.९ शैली-शिल्प

शास्त्रीले यो नाटिका गीतिलयमा तयार पारेका छन् । कहींकहीं लक्ष्मीप्रसाद देवकोटाको मुनामदनको लयलाई पछ्याएको देखिन्छ । उनले आफ्नै नाटक रामवनबास २०२१ को लयमा यसको रचाना गरेका छन् । यसमा शास्त्रीले गीतिलयमा रचना गरेर आफ्नो प्रतिभाको प्रस्फुटन भने अवश्य गरेका छन् ।

४.११.१० जीवनदर्शन र उद्देश्य

यस नाटकामा शास्त्रीले पौराणिककालका पात्रहरू प्रस्तुत गरेका छन् । यहाँ नायिका राधा नायक कृष्णप्रति आगाध भक्ति लगाएर जीवनभर उनकै नाममा समर्पित भएकी छिन् । गोकुलमा बाल्यकालदेखिको भक्ति बृद्धावस्थासम्म पनि अमीट रूपमा रहेको छ । कृष्ण पनि भूभार सकिएपछि उनी आफ्नो प्रेममा तड्पिएकी भक्तिनीको आत्मालाई शान्त पार्न पुन गोकुल फर्किएर भक्तिनी राधालाई आत्म सन्तुष्टिसँग देह परित्याग गर्न दिएका छन् । अर्कोतर्फ मथुराका

राजा कंशको अन्याय, अत्याचारले पराकाष्ठा नाघेको छ । त्यसलाई नियन्त्रण गरी समतामूलक न्यायसङ्गत समाज निर्माणको लागि कृष्णले शासनको थालनी गराई उग्रसेन राजालाई राजगद्दीमा आसीन गराउने काम गरेका छन् ।

भगवान् कृष्णको बारेमा परीक्षित र शुकदेव स्वामीको सातदिनसम्मको भागवत् पुराणमा राधाकृष्णको पारस्परिक सम्बन्ध मात्र होइन् राधाको नामसमेत उल्लेख नगरेको हुनाले राधा कृष्णको जीवनकी सहायक हुन् भन्ने पुष्टि गर्नु नाटिकाको उद्देश्य हो । कृष्णलाई मथुराबाट पुनः गोकुल फर्काउने कडी राधामा मात्र थियो । हजारौं गोपिनीहरूको चर्चा परिचर्चा भएपनि गोपिनीहरूले कृष्णलाई घेरे पनि राधाको जस्तो प्रेम कृष्णले अरूबाट पाएनन् । राधा र कृष्ण समान हुन् भन्ने तथ्य भक्तहरूलाई प्रस्ट्याउनु यस नाटिकाको अर्को उद्देश्य देखिन्छ । यस्तै भगवान् कृष्णको शक्ति र सामर्थ्यको ज्ञान गराउनु पनि यसको थप उद्देश्य रहेको पाइन्छ ।

४.११.११ द्वन्द्वविधान

यो धार्मिक नाटिका भएको हुनाले यसमा खासै त्यस्तो वैचारिक द्वन्द्व भेटिदैन । यसमा राधा र कृष्णका बीचमा प्रेम र कर्तव्यका बीच सामान्य संवाद भएका छन् । अदृश्य रूपमा न्याय र अन्यायका बीच युद्ध भएको छ । न्याय स्थापनाका लागि कृष्णले थुप्रै व्यक्तिहरूको संहार समेत गरेका छन् ।

४.११.१२ निष्कर्ष

राधाकृष्ण नाटिका नाटककार नारायणदत्त शास्त्रीको हालसम्म प्रकाशित नाट्यकृतिहरूमध्येको अन्तिम कृति हो । उनले आफ्नो जीवनको उत्तरार्द्धमा यो कृति रचना गरेका छन् । राधाकृष्णप्रति अगाध भक्तिभाव जगाउने उद्देश्यले उनले यो कृति रचना गरेका हुन् । उनले सबैको मनमन्दिरमा भक्तिभावनाको आदर्श र सदाशयले बास गरोस् भन्ने कामनाका साथ यो नाटिका कोसेलीका रूपमा पाठक समक्ष पस्कने काम गरेका हुन् । नायक कृष्ण भूभार हर्नका लागि पृथ्वीतलमा अवतार लिएका र काम सम्पन्न पश्चात् उनी पुनः गोकुल फर्केर राधिकासँग प्रणयसूत्रमा बाँधिएका छन् ।

परिच्छेद : पाँच

उपसंहार

यस परिच्छेदमा पहिलो, दोस्रो, तेस्रो र चौथो परिच्छेदबाट प्राप्त निचोडहरूलाई समावेश गरी समग्र शोधपत्रको निष्कर्ष निकालिएको छ ।

५.१ पहिलो परिच्छेदको निष्कर्ष

नारायणदत्त शास्त्रीका नाटकहरूको अध्ययन गर्नका लागि व्यवस्थित र सहज बनाउन यस परिच्छेदमा शोधप्रस्ताव उल्लेख गरिएको छ । प्रारम्भमा शोधको शीर्षक, शोध कार्यको प्रयोजन, विषय परिचय, समस्या कथन, अध्ययनको उद्देश्य, पूर्वकार्यको विवरण र समीक्षा, प्राक्कल्पना, शोधकार्यको औचित्य, महत्त्व र उपयोगिता, शोधकार्यको सीमाङ्कन, सामग्री सङ्कलन विधिका साथै शोधपत्रको रूपरेखा समावेश गरिएको छ ।

५.२ दोस्रो परिच्छेदको निष्कर्ष

यस परिच्छेदमा साहित्यको दृश्यविधाका रूपमा रहेको नाटकको उत्पत्तिको प्रकाश पारिएको छ । नाटक उत्पत्तिको परिभाषाका सन्दर्भमा केशवप्रसाद उपाध्याय समेतको मत समावेश गरिएको छ । त्यसैगरी नट्टातुबाट बनेको नाटकको मूल कडी भनेकै अभिनय हो भन्दै यसमा नाटकको परिभाषा दिइएको छ । यस विधाको परिचय दिने क्रममा भरतमुति, धनञ्जय, कालिदास, मोहनराज शर्मा, बालकृष्ण पोखरेलको मत प्रस्तुत गरिएको छ । यसमा पाश्चात्य विद्वान्हरू अरस्तु, ए. मार्कवादी, एजाजइस निकोलकोसहितको विचार समावेश छ । यसपछि नेपाली नाटकको ऐतिहासिक पृष्ठभूमिको सानो झलक देखाइएको छ । नेपाली नाटकको इतिहास जति नेपाली संस्कृति नै पुरानो रहेको र हाल साहित्यको सशक्त विधाका रूपमा अगाडि बढिरहेको यथार्थलाई औल्याइएको छ । यस परिच्छेदमा विभिन्न विद्वान्हरूले प्रस्तुत गरेको नाट्यतत्वहरूलाई समेट्ने गरी यसका तत्वहरू कथानक पात्र वा चरित्रचित्रण, संवाद भाषाशैली देशकाल वातावरण अभिनय, रङ्गमञ्च आदिका बारेमा वर्णन र विश्लेषण गरिएको छ ।

५.३ तेस्रो परिच्छेदको निष्कर्ष

यस परिच्छेदमा नाटककार नारायणदत्त शास्त्रीको सामान्य परिचय, जन्म, शिक्षा-दीक्षा सहितको सामान्य परिचय, नेपाली साहित्यको नाट्यक्षेत्रको यात्रा साथै उनको नाट्य प्रवृत्तिहरूको अध्ययन र विश्लेषण गरिएको छ । वि.सं. १९८७ सालमा जन्मेका शास्त्रीलाई सामाजिक र पारिवारिक परिवेशले साहित्यतर्फ लाग्ने वातावरण सहज भएको थियो । वि.सं. २००० सालदेखि साहित्य रचनामा अभ्यासरत शास्त्रीले २०१४ सालमा संघर्षजीवन कविता, लेखन र प्रकाशन गरी औपचारिक रूपमा साहित्यारम्भ गरे । नाटकतर्फ वि.सं. २०१५ सालमा सम्पूर्ण महाभारतको सार खिची महाभारतको पञ्चामृत नाटक लेखन र प्रकाशन गरे । उनका तेईसवटा प्रकाशित कृतिहरूमध्ये एघारवटा नाटक प्रकाशित छन् । त्यस्तै साँढे दुईदर्जन जति फुटकर कविताहरू प्रकाशन गराएर साहित्यको बहुआयामिक व्यक्तित्वको रूपमा उनी स्थापित भएका छन् ।¹ आधा शताब्दिसम्मको नाट्ययात्रालाई संख्यात्मक कालक्रमिक आधारमा तीन चरणः प्रथम चरण (२०१५-२०२१), द्वितीय चरण (२०२२-२०५५) र तृतीय चरण (२०५६-हालसम्म) विभाजन गरी अध्ययन गरिएको छ । प्रथम चरणमा धार्मिक, सामाजिक र राजनैतिक विसङ्गतिलाई लिएर उनले नाटक लेखेका छन् भने द्वितीय चरण उनको लेखन कार्यको कुनै खासै उपलब्धी मूलक नभै साहित्य सिर्जनाको शून्यकाल जस्तै रह्यो । तृतीय चरणमा भने प्रथम चरणकै विषयवस्तुका नाटकहरू लेखन र प्रकाशन गरी आफ्नो नाट्य यात्रालाई अगाडि बढाएका छन् । शास्त्रीका एघारवटा नाटकलाई अध्ययन र विश्लेषण गर्दा उनमा सामाजिक, धार्मिक, गीतिलयात्मकता, आदर्शोन्मुख यथार्थता, संयोगान्त, वियोगान्त, रङ्गमञ्चीय द्वन्द्व शिल्पमा प्रवीणता नारी समस्यालाई उजागर गर्न सक्ने, स्थानीय वातावरण र परिवेशको उल्लेख, स्थानीयस्तरका पात्रहरूको चयन गर्न सक्ने नाट्य प्रवृत्तिहरू भेटिन्छन् । उनका यिनै नाट्य यात्रा, नाट्य प्रवृत्तिहरूको अध्ययन र विश्लेषण गरिएको छ ।

५.४ चौथो परिच्छेदको निष्कर्ष

यस शोधपत्रको चौथो परिच्छेदमा नारायणदत्त शास्त्रीले २०१५ देखि हालसम्म लेखन र प्रकाशन गरेका जम्मा एघारवटा नाटकहरू मध्ये नौवटा नाटकहरूको अध्ययन र विश्लेषण गरिएको छ । त्यस्तै नेपालमाता र उः को परिभाषा नाटकहरूको सामान्य परिचयमात्र दिइएको छ । उनको महाभारतको पञ्चामृत, नारीहत्या, आमा, कालो भन्डा, रामवनबास, योगमाता, पागल, दाइजो र राधाकृष्ण नाटकहरूलाई लेखन-मञ्चन र प्रकाशन, शीर्षकविधान, दृश्यविधान, कथावस्तु र वस्तुविन्यास, चरित्रचित्रण, संवादयोजना, पर्यावरण वा परिवेश, अभिनेयता, शैलीशिल्प,

¹ शोधनायकले शोधार्थीलाई दिइएको प्राप्त जानकारी ।

जीवनदर्शन र उद्देश्य, द्वन्द्वविधान जस्ता नाटकका आवश्यक तत्वहरूको कसीमा राखेर विश्लेषण गरिएको छ । शास्त्रीका नाटकहरूको विषयवस्तु, चरित्रप्रधान, घटना प्रधान, आकारप्रकारका दृष्टिले भिन्नभिन्न छन् । आकारप्रकारका दृष्टिले उनको हालसम्म प्रकाशित नाटकहरूमध्ये महाभारतको पञ्चामृत वृहत कृति हो भने सानो कृति उः को परिभाषा हो । विषयवस्तुमा महाभारतको पञ्चामृत, रामवनवास, राधाकृष्ण र योगमाता, धार्मिक र आध्यात्मिक नाटक हुन् । त्यस्तै नारीहत्या, आमा, कालोभ्रन्डा, दाइजो, सामाजिक नाटक हुन् भने पागल र नेपालमाता राजनैतिक विषयका नाटक हुन् । यस्तै चरित्रका हिसाबले आमा, नारीहत्या, योगमाता नाटक नारीप्रधान कृति हुन् । यिनका नाटकहरूमा वर्गीय चरित्र भएका पात्रहरू पनि उपस्थित छन् । महाभारतको पञ्चामृत, रामवनवास, राधाकृष्ण नाटकहरू दरवारको क्षेत्रीय कुलका सम्पन्न परिवारहरूको रङ्गमञ्चीय प्रस्तुति छ । त्यस्तै आमा, योगमाता, नारी हत्यामा पारिवारिक विभेद, सम्पन्न र विपन्न परिवारका बीचमा नीति नियम र भौतिक भोगविलास जस्ता विषयहरू चर्केका छन् । यी नाटकहरूमा नारीहरूको विजय भएको छ । त्यस्तै आमा, पागल, राधाकृष्ण संयोगान्त छ भने वियोगान्तमा रामवनवास, नारी हत्या, कालोभ्रन्डा नाटकहरू पर्दछन् । आमा नाटकको नायक नरेन्द्र महाभारतको पञ्चामृतको नायक युधिष्ठिर, रामवनवासको राम आदर्श पुरुषपात्रहरू हुन् भने कालो भ्रन्डाको नायक श्याम युगीन पात्र हो । यस्तै नारी हत्या, दाइजो एकाङ्कीको नायिकाहरू वर्गीय चरित्रका छन् । योगमाताको राणा, दाइजोको डाक्टर, नायक भएपनि कार्य भूमिकामा दृष्टिकोणले खलनायक देखिएका छन् । यस्तै विषय र घटनाक्रम चरित्रचित्रण, पर्यावरण उद्देश्यहरूसमेत यस परिच्छेदमा उल्लेख गरिएको छ ।

५.५ समग्र उपसंहार

आधुनिक नेपाली साहित्यको विभिन्न विधाहरूमा सशक्त ढङ्गले कलम चलाएर आफ्नो बहुमुखी प्रतिभाको परिचय दिने साहित्यकार नारायणदत्त शास्त्रीको जन्म वि.सं. १९८७ मा भएको थियो । सानैदेखि अध्ययनशील तथा हँसिला र हक्की स्वभावका शास्त्रीको बाल्यकाल सामान्य स्थितिमा बित्यो । आदिकवि भानुभक्त आचार्यका वंशवृक्षका यी नारायणदत्त आचार्य नै हुन् । पछि उनले शास्त्रीसम्म उत्तीर्ण भएपछि आफ्नो थर आचार्य हटाएर शास्त्री राखे । साहित्यमा उनी शास्त्री भनेर चिनिन चाहन्छन् ।² उनले शास्त्रीको बारेमा उन्नयन त्रैमासिकमा अच्युतरमण अधिकारीले भनेका छन् : एउटा आचार्य त शास्त्री पो रहेछन् ए !³ भनी शास्त्रीको उपनामलाई सान्दर्भिक बनाएका छन् ।

² शोधनायक पूर्ववत् ।

³ अच्युतरमण अधिकारी, एउटा आचार्य त शास्त्री पो रहेछन् ए ! उन्नयन, त्रैमासिक (कार्तिक-पौष, अङ्क ६५, २०६४), पृष्ठ ११४-१२० ।

पाँच दशक लामो साहित्य यात्रामा शास्त्री बहुआयामिक व्यक्तित्वका रूपमा चिनिएका छन् । उनले नाटक, गीतिनाटक, कविता यात्रासंस्मरण, साहित्यलक्षण ग्रन्थहरूको रचना र प्रकाशन गरेका छन् । जीवनभरमा विभिन्न विधामा तेईसवटा कृतिहरू प्रकाशित गराउन उनी सफल छन् । वि.सं. २०१५ सालमा महाभारतको पञ्चामृत नाटक लेखन र प्रकाशन गरे । त्यसपछि क्रमिक रूपमा उनले आफ्ना नाट्य कृतिहरू लेखन र प्रकाशन गरे । उनका उः को परिभाषा र दाइजो नाटकमात्र क्रमशः नारायणीकला मन्दिर नारायणगढ र उद्योग वाणिज्य महासंघ नारायणगढले प्रकाशन गरेको थियो भने नेपालमाताको प्रकाशन जयतु संस्कृतमूले गरेको थियो । जागिरबाट प्राप्त वेतनबाट बचाएको रकमले आफ्ना कृतिहरू प्रकाशन गर्दै आएको कुरा शास्त्री बताउँछन् ।⁴ शास्त्रीले आफ्नो जीवनमा साढे दुईदर्जन जति पुस्तक र कृतिहरू लेखन र प्रकाशन गराएर नेपाली साहित्यलाई भरिलो पार्ने काम गरेका छन् ।

तुच्छ भौतिक सुखको निमित्त मानवता दिनानुदिन ह्रास हुँदै गएकोमा खिन्न बनेका शास्त्रीले जीवनदृष्टि प्रगतिशील, आध्यात्मिक विशुद्ध मानवतावाद, लैङ्गिक समानता, कर्तव्य, जातिय समानताका साथै वर्गीय समानताको विजय देखाएका छन् । उनका नाटकहरूमा यथास्थितिवादी, रुढिग्रस्त सामाजिक, राजनैतिक र धार्मिक विरोध एवम् प्रगतिशील चेतनाको समाह्वान गरिएको छ । महाभारतको पञ्चामृत, रामवनवास, राधाकृष्ण, योगमाता जस्ता धार्मिक विषयवस्तुमा आधारित नाटकहरूमा विशुद्ध धार्मिक भावहरू झल्केका छन् । संख्यात्मक रूपमा यति धेरै साहित्यिक कृतिहरू रचना गर्ने स्रष्टा जसको बारेमा नाट्य सम्राट बालकृष्ण सम, कवि शिरोमणि लेखनाथ पौड्याल, साहित्यकार भीमनिधि तिवारी, धर्मराज थापा जस्ता प्रौढ व्यक्तित्वहरू र समसामयिक स्रष्टाहरू केशवप्रसाद उपाध्याय, अच्युतरमण अधिकारी, ब्रतराज आचार्य, घटराज भट्टराई आदिले उनको बारेमा व्यक्त गरेका विचारहरूले वास्तवमा शास्त्री सच्चा र अनवरत रूपमा साहित्य सेवा गर्ने साधक तथा इमान्दार साहित्यकार हुन् भन्ने कुरालाई पुष्टि गर्दछ । यस्ता व्यक्तिको यथेष्ट चर्चापरिचर्चा हुन सकेको छैन । यस शोधपत्रले साहित्यिक उपासक नारायणदत्त शास्त्रीलाई एउटा सशक्त नाटककारका रूपमा चिनाउनको लागि आवश्यक बल मिल्न सक्ने कुरामा दुईमत छैन ।

⁴ शोधनायकले शोधार्थीलाई दिएको प्राप्त जानकारीअनुसार ।

सन्दर्भसूची

क. पुस्तक सन्दर्भ सामग्रीसूची

अज्ञात, कपिल, प्रतिभा, सीप र जाँगरका त्रिवेणी : नारायणदत्त शास्त्री, स्रष्टाबिम्ब : व्यक्तित्व
आरेख, (चितवन साहित्य परिषद् २०६७) पृ. ८३-८६ ।

आचार्य, कृष्णप्रसाद र इश्वरीप्रसाद गैरे, आधुनिक नेपाली नाटक र फुटकर कविता, काठमाडौं :
न्यू हिरा बुक्स इन्टरप्राइजेज, २०५९ ।

उपाध्याय, केशवप्रसाद, नाटक र रङ्गमञ्च, काठमाडौं : रुमु प्रकाशन, २०५२ ।

" " , नेपाली नाटक र नाटककार, ललितपुर : साभा प्रकाशन, २०६१ ।

" " , साहित्य प्रकाश, पाँ.सं. ललितपुर : साभा प्रकाशन, २०४९ ।

गौतम, लक्ष्मणप्रसाद, चितवनको साहित्य सर्वेक्षण र विश्लेषण, चितवनको साहित्य सर्वेक्षण,
चितवन वाङ्मय प्रतिष्ठान, २०५२ ।

थापा, धर्मराज, मेरो शीर्षक, महाभारतको पञ्चामृत, (ले. नारायणदत्त शास्त्री), काठमाडौं :
नरेन्द्र यन्त्रालय, २०१५, पृ. भूमिका खण्ड ।

थापा हिमांशु, साहित्य परिचय, चौ.सं., ललितपुर : साभा प्रकाशन, २०५० ।

पोखरेल, बालकृष्ण (नि), नेपाली बृहत् शब्दकोश, काठमाडौं : नेपाल राजकीय प्रज्ञा प्रतिष्ठान,
२०५५ ।

पोखरेल, भानुभक्त, साहित्य र सिद्धान्त, दो.सं., ललितपुर : साभा प्रकाशन, २०५९ ।

पौड्याल, लेखनाथ, शीर्षक अनुल्लिखित, साहित्यको ऐना, (ले. नारायणदत्त शास्त्री), काठमाडौं :
नरेन्द्र यन्त्रालय, २०१६, पृ. भूमिका खण्ड ।

पौडेल, शेषसहित, नाट्य सिद्धान्त र आधुनिक नेपाली नाटक, काठमाडौं : दीक्षान्त पुस्तक
भण्डार, २०५९ ।

सम, बालकृष्ण, शीर्षक अनुल्लिखित, महाभारतको पञ्चामृत, (ले. नारायणदत्त शास्त्री),
काठमाडौं : नरेन्द्र यन्त्रालय, २०१५, पृ. भूमिका खण्ड ।

सुवेदी, अभि, रचना र माध्यम, ललितपुर, साभा प्रकाशन, २०५० ।

शर्मा, नेपाल वसन्तकुमार, नेपाली शब्द सागर, दो.सं. काठमाडौं : भाभा पुस्तक भण्डार, २०५८ ।

- शास्त्री, नारायणदत्त, आमा, तनहुँ : लेखक स्वयम्, २०१७ ।
- " " , कालो भन्डा, तनहुँ : लेखक स्वयम्, २०१७ ।
- " " , नारी हत्या, तनहुँ : लेखक स्वयम्, २०१६ ।
- " " , पागल, चितवन : प्रमिना प्रकाशन, २०५६ ।
- " " , महाभारतको पञ्चामृत, काठमाडौं : नरेन्द्र यन्त्रालय, २०१५ ।
- " " , योगमाता, चितवन : मीठू आचार्य, २०५६ ।
- " " , राधाकृष्ण नाटिका, चितवन : प्रमिना प्रकाशन, २०६४ ।
- " " , राम वनबास, चितवन : प्रमिना प्रकाशन, २०२१ ।

ख. शोधप्रबन्ध तथा शोधपत्रसूची

- अर्याल, पद्मा, मनबहादुर मुखियाका नाट्यकृतिहरूको अध्ययन, स्नातकोत्तर तह दोस्रो वर्षको आठौं पत्रको प्रयोजनको लागि तयार पारिएको शोधपत्र, नेपाली केन्द्रीय विभाग, त्रिभुवन विश्वविद्यालय, कीर्तिपुर, २०५५ ।
- गौतम, नरहरि उपाध्याय, बालकृष्ण समका नाटकमा पात्रविधान, विद्यावारिधि, शोधप्रबन्ध, त्रिभुवन विश्वविद्यालय, मानविकी तथा सामाजिक शास्त्र सङ्काय, कीर्तिपुर, २०६६ ।
- न्यौपाने, अमरनाथ, नाटककार गोपी सापकोटा र उनको नाट्यकृतिहरूको अध्ययन, स्नातकोत्तर तह दोस्रो वर्षको दसौं पत्रको प्रयोजनको लागि तयार पारिएको शोधपत्र, अप्रकाशित, चितवन : वीरेन्द्र बहुमुखी क्याम्पस, २०६२ ।
- शर्मा, एकराज, नारायणदत्त शास्त्रीको जीवनी व्यक्तित्व र कृतित्व, स्नातकोत्तर तह दोस्रो वर्षको आठौं पत्रको प्रयोजनको लागि तयार पारिएको शोधपत्र, अप्रकाशित, चितवन : वीरेन्द्र बहुमुखी क्याम्पस, २०५८ ।

ग. पत्रपत्रिकासूची

- अधिकारी, अच्युतरमण, एउटा आचार्य त शास्त्री पो रहेनछन् ए !, उन्नयन त्रैमासिक (कार्तिक-पौष, अङ्क ६५), काठमाडौं : उन्नत प्रकाशन, २०६४, पृ. ११४-१२० ।
- उपाध्याय, केशवप्रसाद, नेपाली गीतिनाटक एक चर्चा, कान्तिपुर दैनिक, ८:३५८, (२०५७ फागुन, ६) पृ. ५ ।

खनाल, हरिहर, *चितवनको साहित्य : एक बृहद्गम दृष्टि*, चितवन महोत्सव स्मारिका, उद्योग वाणिज्य महासंघ, नारायणगढ, २०५५, पृ. ५० ।

भट्टराई, घटराज, *लुकेका साहित्यकार नारायणदत्त शास्त्री र उनको प्रतिभा*, मिमिरे मासिक ३२:६ असोज, नेपाल राष्ट्र बैंक, बैंकर्स क्लब, २०६०, पृ. २-५ ।

शास्त्री, नारायणदत्त, *उःको परिभाषा*, मारुनी, दसौं फन्को, वर्ष ४७, नारायणी कला मन्दिर, २०६२, पृ. २३-२५ ।

" " , *दाइजो*, चितवन महोत्सव स्मारिका, उद्योग वाणिज्य महासंघ, नारायणगढ, २०६३, पृ. १६५-१६७ ।

" " , *नेपालमाता*, काठमाडौं : जयन्तु संस्कृतम्, २०६३, पृ. २९-५० ।