

## परिच्छेद एक

### शोध परिचय

#### १.१ विषय प्रवेश

अभि सुवेदीको जन्म कोशी अञ्चल तेह्रथुम जिल्ला सावला टोलमा वि.सं. २००२ साल असार १६ गतेका दिन भएको हो । नेपाली नाटकका क्षेत्रमा २०२०/२२ सालतिर देखि नै रेडियो नाटक लेख्ने र प्रसारण गर्ने गरेको देखिन्छ । उनी पचासका दशकको अन्त्यमा (वि.सं. २०५८) मा आरुका फूलका सपना शीर्षकको एक लघु कविता नाटकका साथ नाटकका क्षेत्रमा देखा परेका हुन् । यसपछि उनको पाँच नाटक (२०६०) शीर्षकको नाटक संग्रह प्रकाशनमा आएको देखिन्छ भने तिन नाटक (२०६५) संग्रह पनि प्रकाशित छ । त्यसैगरी उनको चिरियका साँझहरू (२०६८) नाटक संग्रह पनि प्रकाशनमा आएको छ ।

संवाद नाटकको अनिवार्य एवम् महत्त्वपूर्ण तत्त्व हो । नाटकलाई साहित्यका अन्य विधाबाट अलग गराउने एक विशिष्ट तत्त्व संवाद हो । कथा र उपन्यास जस्ता साहित्यका अन्य विधाहरूमा संवादको प्रयोग गरिएपनि त्यो अनिवार्य देखिदैन, तर नाटकका लागि भने यसको प्रयोग अनिवार्य देखिन्छ । पात्रका स्वभावको दिग्दर्शन गर्न, कथावस्तु र चरित्रको विकास गर्न, नयाँ परिस्थितिको सूचना दिन, देश काल र वातावरणको बोध गराउन एवं उद्देश्य प्राप्तमा सफल हुन र समग्र नाटकलाई सम्प्रेषणीय बनाउन समेत नाटकमा संवादको भूमिका रहन्छ । यस शोधपत्रमा संवाद विश्लेषण पद्धतिका प्रचलित सिद्धान्तहरूमध्ये, पालो पद्धति, अनुवद्ध युग्म श्रव्यता, उच्चार्यता र वाक्क्रियापरक शक्तिका छुट्टा छुट्टै शीर्षकद्वारा ठमेलको यात्रा नाटकका संवादहरूको विश्लेषण गरिएको छ ।

#### १.२ समस्या कथन

अभि सुवेदीको ठमेलको यात्रा नाटकमा प्रयुक्त संवाद योजनाको अध्ययन विश्लेषण गर्नु उक्त शोधपत्रको प्रमुख समस्या रहेको छ भने यसै समस्यासँग गाँसिएर निम्नलिखित शोधप्रश्नहरू आएका छन् :-

१. ठमेलको यात्रा नाटकका संवादमा पालो पद्धति र अनुवद्ध युगम कसरी प्रयोग गरिएको छ ?
  २. ठमेलको यात्रा नाटकका संवादमा वाक्क्रियाको शक्ति कसरी संगठीत भएको छ ?
  ३. ठमेलको यात्रा नाटकका संवादमा के-कस्ता श्राव्य र उच्चार्य विशेषता पाइन्छन् ?
- यिनै समस्यासँग केन्द्रित भएर उक्त शोधपत्र तयार पारिएको छ ।

### १.३ शोध पत्रको उद्देश्य

प्रस्तुत शोधपत्रको उद्देश्य अभि सुवेदीको ठमेलको यात्रा नाटकमा प्रयुक्त संवाद योजनाको अध्ययन, विश्लेषण गर्नु रहेको छ । यही मूल उद्देश्यसँग सम्बन्धित अन्य उद्देश्यहरू निम्नलिखित रहेका छन् :

१. ठमेलको यात्रा नाटकका संवादको पालो पद्धति र अनुवद्ध युगमको आधारमा विश्लेषण गर्ने,
२. ठमेलको यात्रा नाटकका संवादको वाक्क्रियापरक विश्लेषण गर्ने,
३. ठमेलको यात्रा नाटकका संवादको श्राव्य र उच्चार्य विशेषताको विश्लेषण गर्ने,

यिनै उद्देश्यहरूमा केन्द्रित भई प्रस्तुत शोधपत्र तयार पारिएको छ ।

### १.४ पूर्व कार्यको समीक्षा

नाटककार अभि सुवेदीका बारेमा केही शोधार्थीहरूले कलम चलाएका भए तापनि उनका नाट्यकृतिहरूको विस्तृत अध्ययन विश्लेषण भएको देखिदैन । यहाँ उनका विभिन्न पत्रिकामा प्रकाशित तथा शोधपत्रमा लिखित नाट्यकार व्यक्तित्व र समालोचनात्मक व्यक्तित्वका बारेमा पूर्ववर्ती अध्येताहरूले गरेका पूर्व कार्यहरूलाई काल क्रमका आधारमा निम्नानुसार प्रस्तुत गरिएको छ ।

कँडेलले नेपाली समालोचना (सम्पादन २०५५) मा अभि सुवेदीले पाश्चात्य साहित्य र साहित्यशास्त्रको गहन अध्ययनबाट विकसित आफ्नो समालोचनात्मक दृष्टिलाई नेपाली साहित्यको विवेचना र विश्लेषणमा लगाएर नेपाली समालोचनाका क्षेत्रमा उल्लेखनीय योगदान पुऱ्याएको चर्चा गरेका छन् ।

अभि सुवेदीको 'पाँच नाटक (२०६०) को सम्पादन गर्ने सन्दर्भमा शिव रिजालले उत्तर आधुनिक रङ्गमञ्चीय मान्यता अनुरूपका नाटक लेखेर सुवेदीले उत्तर आधुनिक रङ्गमञ्चको क्षेत्रमा उल्लेख्य योगदान पुऱ्याएको चर्चा गरेका छन् ।

उपाध्यायले प्रज्ञा (वर्ष ३५, अङ्क १ कार्तिक-चैत्र, २०६१) को अभि सुवेदीको उत्तर-आधुनिक नाटक 'रन्गालोको आकाश' शीर्षकको लेखमा साहित्यसँगै संगीत र कला एवम् दर्शन, संस्कृति, भाषा र पुरातत्वमा अभिरुची राखी तिनको अध्ययन अनुसन्धानमा संलग्न रहेका सुवेदीका नाटक उत्तर आधुनिक प्रवृत्तिका भएको उल्लेख गरेका छन् ।

सुवेदी (२०६१) ले 'नेपाली समालोचनाको परम्परा र प्रवृत्ति' मा भावपरक एवम् वस्तुपरक चिन्तनलाई सरल, स्पष्ट भाषाशैलीका माध्यमबाट साहित्यको सैद्धान्तिक समीक्षा गर्ने सुवेदी उत्तर आधुनिक प्रकृतिका पनि नागिक देखिन्छन् भनेका छन् ।

शब्दालङ्कुर (वर्ष ५, अङ्क २, २०६२ मंसीर) मा 'नेपाली समालोचना र उत्तर आधुनिकता' शीर्षकको लेखमा नेत्र एटमले पत्रिका मार्फत् अभि सुवेदीले उत्तर आधुनिक समालोचनाको क्षेत्रमा उल्लेखनीय योगदान पुऱ्याउँदै आएको चर्चा गरेका छन् ।

अधिकारी (२०६४) ले 'समालोचक अभि सुवेदी' शीर्षकमा शोधपत्र तयार गरेको देखिन्छ । यस शोधपत्रमा अधिकारीले अभि सुवेदी नेपाली समालोचनाको परम्परागत समालोचनाको मान्यता अनुरूप साहित्यिक कृतिको समालोचना गर्ने उनका अनुसार पहिला समालोचक हुन् भनेर भनेका छन् ।

काफ्ले (२०६९) ले 'अभि सुवेदीका कवितानाटकको विश्लेषण' नामक आफ्नो शोधपत्रमा सुवेदीका कविता/गीतिनाटकमा उत्तरआधुनिक शैलीका कारण नाटकीय सीमाको उलङ्घन गर्नु, भाषागत कठिनाइका कारण सामान्य पाठक र दर्शकका लागि दुर्वोध्य बन्न पुग्नु जस्ता कमजोर पक्ष देखिए तापनि भावलाई भन्दा वस्तुलाई प्रधानता दिनु, गीतिखण्ड भन्दा कविता खण्डको बढी प्रयोग गर्नु, लगायतका विविधता हुनु उनका कविता/गीतिनाटकमा देखिएका नवीन प्रयोगहरू हुन् भनेका छन् ।

उलक (२०७०) ले 'अभि सुवेदीका गद्य नाटकको रचना शिल्प' नामक आफ्नो शोधपत्रमा सुवेदीका नाटकहरू नेपाली परिवेशमा आधारित भएको उल्लेख गरेकी छन् । उनले सुवेदीका

नाटकको भाषा सुललीत छ, संवाद काव्यात्मक छन्, नारी समस्यालाई मूल विषय बनाई जीवनको वास्तविक मुल्यबोधको खोजी गरिएका छन् भनी निष्कर्ष निकालेकी छन् ।

राधा देवी (२०७१) ले 'अभि सुवेदीको पाँच नाटक भित्रका नाटकहरूको परिवेश विधान' शीर्षकमा शोधपत्र तयार गरेको देखिन्छ । यस शोधपत्रमा उनले सुवेदीका नाटकमा काव्यात्मक भाषाको प्रयोग गरी विभिन्न कवितांश संवादहरूलाई विषयवस्तु अनुकूल मिलाएर नाटकभित्र समावेश गरिएको छ भनी निष्कर्ष निकालेकी छन् ।

यसरी हेर्दा केही शोधार्थीहरूले संक्षिप्त रूपमा नाटककार, समालोचक अभि सुवेदीलाई चिनाउने प्रयत्न गरेपनि सुवेदीका नाटकमा प्रयुक्त संवाद योजनाका वारेमा केन्द्रित भई शोधकार्य गरेको देखिँदैन । तसर्थ यस शोधपत्रमा नाटककार अभि सुवेदीका नाट्य कृतिहरूको अध्ययन गरी ती नाट्यकृतिहरूमा प्रयुक्त संवाद योजनाको विश्लेषण गरी प्रमुख प्रकृतिको समेत जानकारी दिइएको छ ।

## १.५ शोधको औचित्य

नाटककार अभि सुवेदी के-कस्ता नाटककार हुन् ? उनको नाट्य व्यक्तित्व के-कस्तो छ ? भन्ने वारेमा चर्चा परिचर्चा भए तापनि उनका नाटकमा प्रयुक्त संवाद योजनाको वारेमा चर्चा हुन सकेको छैन । प्रस्तुत शोधपत्रमा उनको नाटक ठमेलको यात्रा मा प्रयुक्त संवाद योजनाको अध्ययन तथा विश्लेषण गरिएको छ । यो अध्ययन आँफैमा मौलिक तथा प्राज्ञिक दृष्टिले औचित्यपूर्ण रहेको छ । त्यसैले सुवेदीका नाटकमा प्रयुक्त संवाद योजनाका वारेमा जान्न चाहने जिज्ञासु पाठक तथा भावी शोधकर्ताका लागि समेत मार्गदर्शक भएकाले यसको प्राज्ञिक तथा अनुसन्धानात्मक औचित्य समेत रहेको छ ।

## १.६ शोधकार्यको सीमाङ्कन

अभि सुवेदीले सिर्जना र समालोचनाको क्षेत्रमा आफ्नो सशक्त उपस्थिति देखाएका छन् । उनले साहित्यका विभिन्न विधामा कलम चलाएका छन् । प्रस्तुत शोधपत्र सुवेदीको ठमेलको यात्रा नाटकमा प्रयुक्त संवाद योजनामा सीमित रहेको छ । उक्त नाटकमा प्रयुक्त संवादहरूको विश्लेषण गर्दा संवादमा पालो पद्धति र अनुबद्ध युगम, संवादका उच्चार्य र श्राव्य विशेषता र संवादको वाक्क्रियापरक विशेषताको आधारमा मात्र गरिएको छ ।

## १.७ शोधविधि

यस शोधकार्यका सामग्री सङ्कलन विधि र सामग्री विश्लेषण विधिको अलग-अलग चर्चा गरिएको छ ।

### १.७.१ सामग्री सङ्कलन विधि

प्रस्तुत शोधकार्यका लागी अभि सुवेदीको ठमेलको यात्रा नाटककलाई प्राथमिक स्रोतका रूपमा लिइएको छ । त्यसैगरी नाटककार अभि सुवेदीको नाटकका वारेमा विभिन्न समिक्षकहरूले लेखेको समीक्षा सामग्री द्वितीयक स्रोतका रूपमा लिइएको छ भने ठमेलको यात्रा नाटकलाई यादृच्छिक नमुनाको रूपमा छनोट गरिएको छ ।

### १.७.२ सामग्री विश्लेषण विधि

यस शोधकार्यमा नाट्य संवादका पूर्वीय र पाश्चात्य सैद्धान्तिक ग्रन्थ पढी सैद्धान्तिक परिचय दिइएको छ । नाटकमा प्रयुक्त संवादहरूको विश्लेषणमा व्याख्यात्मक विधिको प्रयोग गरी नमुना सहित उपयुक्त निष्कर्ष निकालीएको छ ।

### १.८ शोधपत्रको रूपरेखा

प्रस्तुत शोधपत्रलाई व्यवस्थित एवं सुसंगठीत रूप दिनका लागि विभिन्न शीर्षक तथा उपशीर्षकमा विभाजन गरिएको छ । यस शोधपत्रका मुख्य शीर्षकहरू निम्नअनुनसार रहेका छन् ।

परिच्छेद एक : शोध परिचय

परिच्छेद दुई : संवादको सैद्धान्तिक स्वरूप

परिच्छेद तिन : नाटककार अभि सुवेदी र उनको नाट्यकारिता

परिच्छेद चार : ठमेलको यात्रा नाटकमा पालो पद्धति र अनुवद्ध युगम

परिच्छेद पाँच : ठमेलको यात्रा नाटकका संवादको वाक्क्रियापरक विश्लेषण

परिच्छेद छ : ठमेलको यात्रा नाटकका संवादमा श्राव्य र उच्चार्य विशेषता

परिच्छेद सात : सारांश तथा निष्कर्ष

## परिच्छेद दुई

### संवादको सैद्धान्तिक स्वरूप

#### २.१ विषय प्रवेश

संवाद भनेको दुई वा दुईभन्दा बढी व्यक्तिका बिचको कुराकानी हो । यस्तो कुराकानी कुनै खास विषय स्थान र समयमा आधारित हुन्छ । संवादको प्रयोग सदैव सामाजिक अन्तरक्रियाका निम्ति गरिन्छ । संवाद कथ्य भाषामा आधारित सङ्कथन हो । भाषाको प्राथमिक स्वरूप कथ्य भाषा भए पनि लेख्य भाषामा पनि संवादको प्रयोग हुन्छ । साहित्यको नाट्य विधा संवादकै कारण अरु विधासँग पृथक हुन्छ । यसैले नाट्यशास्त्रीहरूले प्राचीन काल देखि नै संवादको विश्लेषण गर्दै आएको पाइन्छ ।

संवादमा सहभागीहरूको सङ्ख्या एक वा अनेक हुन सक्छ र उनीहरूका बिचको दूरी टाढा वा निकट दुवै हुन सक्दछ । यस्तो दूरी कहिलेकाँही प्रत्यक्ष नभई परोक्ष पनि हुन्छ । यसै गरी संवादमा वक्ता र श्रोताले पालैपालो बोल्ने हुँदा सन्दर्भपरक परिप्रेक्ष र अभिवृत्ति निरन्तर बदलिई रहन्छ । कुनै व्यक्ति जब बोल्दछ त्यसबखत ऊ वक्ता हुन्छ र उसले बोल्दासम्म सम्मुखमा रहेको व्यक्ति श्रोता हुन्छ तर जब पालो परिवर्तन भई दोस्रो व्यक्ति बोल्न थाल्दछ त्यस बखत पहिलो वक्ता वक्ता नरहेर श्रोता बनिसकेको हुन्छ । त्यसैले संवाद विश्लेषणमा स्थानिक र कालिक प्रभाव रहेको हुन्छ । स्थानिक प्रभावले पालो पद्धति निर्धारण गर्दछ ।

#### २.२ संवादमा पालो पद्धति

कथोपकथन या संवादमा वक्ताहरू एकसाथ आफ्ना कुराहरू नराखेर एकपछि अर्को गर्दै कुरा राख्दै जान्छन् । यसैलाई नै संवादमा पालो पद्धति वा कथन परिवर्तन मानिन्छ । पालो पद्धतिको नियम अनुसार जब 'क' वक्ताले बोली सक्दछ अनि 'ख' वक्ताले बोल्न थाल्दछ । यसैगरी 'ख' वक्ताले बोलेपछि पुनः 'क' वक्ताले बोल्न थाल्दछ । फलतः वार्तालाप वक्ता र श्रोताका कथनमा वितरण हुँदै अघि बढ्दछ । संवादको औपचारिक पक्ष भनेको व्यवहारमा यसले कसरी काम गर्दछ र संवादहरूको प्रयोग के-कस्ता नियमहरूमा

आधारित रहेर गरिन्छ, या संवादहरूमा पाइने क्रमबद्धता कस्तो हुन्छ ? भन्ने विश्लेषण हो । संवादमा पालो परिवर्तन आधारभूत विशिष्टताका रूपमा देखा पर्दछ । यस्तो परिवर्तन कथनमा पाइने निश्चित प्रकृतिको विराम पछि आउँछ, या अर्को व्यक्तिको हस्तक्षेपबाट पालो परिवर्तन हुन्छ । जुन रूपबाट पालो परिवर्तन भए पनि कथोपकथनको विश्लेषणमा पालो परिवर्तन महत्त्वपूर्ण हुन्छ ।

पालो पद्धतिको नियम अनुसार एक पटकमा एउटा वक्ता मात्र बोल्नु पर्दछ । तर यो कुरा सबै परिस्थितिहरूमा लागु हुँदैन । सामान्यतया पालो पद्धतीमा तिनवटा सम्भाव्यताहरू हुन्छन् । पहिलो सम्भाव्यतामा दोस्रो वक्ताले पहिलो वक्ताले बोल्न छाडेपछि लगत्तै बोल्दछ । त्यसैगरी दोस्रो सम्भाव्यतामा पहिलो वक्ताले कुरा राख्दा राख्दै दोस्रो वक्ताले हस्तक्षेप गरी आफ्नो कुरा राख्दछ । अनी तेस्रो सम्भाव्यतामा पहिलो वक्ताले बोलीसकेपछि पनि दोस्रो वक्ताले आफ्ना कुरा राख्न केहि समय लगाउँछ । त्यसैले संवाद प्रक्रिया केही समय रोकिन्छ ।

हेनरी स्याक्सले कथोपकथन विश्लेषणमा पालो/कथन परिवर्तनलाई लघुतम घटकका रूपमा स्थापित गरेको चर्चा मेई (सन् २००१) ले गरेका छन् । पालो परिवर्तनले कथनको दिशा वा प्रवाहलाई परिवर्तन गर्दछ । यस्तो परिवर्तन संवादहरूको स्वाभाविक प्रयोगबाट प्राप्त हुन्छ । एकालापहरूमा भने पालो पद्धतिको कुनै अर्थ हुँदैन । मेई (सन् २००१) के भन्दछन् भने सामान्य पश्चिमी ढाँचाका संवादमा वार्ताकारहरू सदैव एकसाथ बोल्दैनन् । उनीहरू ऋाफ्नो पालो पर्खेर बस्छन् । फलतः एकपटकमा एउटा वक्ता मात्र बोल्दछ । कतिपय समुदायमा वक्ताहरू अर्काले बोल्दा बोल्दै विचैमा आफ्नो कुरा भन्न थाल्दछन् । यस्तो अवस्थामा पालो पद्धती खण्डित हुन पुग्दछ । तर वार्तालापमा उपयुक्त सन्दर्भ नआइकन अर्को वक्ताले पालो लिन सक्दैन (आचार्य, २०७१ : ४) ।

आचार्य (२०७१) का अनुसार पालो ग्रहणका निमित्त कथनका लघुतम खण्डहरूको पहिचान आवश्यक हुन्छ । त्यस्ता एकाईहरू भाषाका वाह्य संरचनाबाट समेत निर्देशित हुन्छन् । वाक्यात्मक, उपवाक्यात्मक, पदावलीगत उच्चार यस्तै लघुतम खण्ड हुन् । यिनीहरू आफैँ मात्र पालो परिवर्तनका लघुतम खण्ड बन्न सक्दैनन् । यिनीहरूका साथ अनुमान ढाँचा समेत सँगै आउँछ । यसैले पालो परिवर्तन सामान्यतया वार्तालापका सुपरिभाषित विरामहरूमा घटित हुन सक्दछ । यस्ता ठाँउहरूलाई मौनता, घुम्ती वा

सङ्क्रमण सम्बद्ध स्थल भनिन्छ । यस्ता स्थलहरूमा वक्ताले पालो परिवर्तनको सङ्केत दिन सक्छ, या अर्को व्यक्तिले कथन प्रारम्भ गर्न सक्दछ तर यस्ता विन्दुहरूमा पालो परिवर्तन हुनै पर्छ, भन्ने निश्चितता भने हुँदैन । अर्को वक्ताले कुरा प्रारम्भ नगरेमा पहिलो वक्ताले आफैँ कुरा अघि बढाउन पनि सक्दछ (आचार्य, २०७१ : ४) ।

वक्ताहरूले वार्तालापको धरातलमा उभिएर सङ्क्रमण सम्बद्ध स्थलको सदुपयोग गर्दै पालो ग्रहण गर्दछन् । पालो परिवर्तनका निम्ति कतिपय अवस्थामा वक्ताले आफैँ प्रयत्न पनि गर्दछ । यसलाई स्याक्सले पहिलो सम्भाव्य नियम भनेका हुन् । पालो परिवर्तनको अर्को अवस्था भनेको दोस्रो वक्ताले आफ्नो तर्फबाट छनोट गर्ने उपयुक्त अवसर हो । यसका निम्ति दोस्रो वक्ताले कुन अवसरमा पहिलो वक्तालाई रोकेर आफ्नो कथन प्रारम्भ गर्न सकिन्छ भन्ने कुरा थाहा पाउनु जरुरी हुन्छ । यसका निम्ति उसले सङ्क्रमण सम्बद्ध स्थल कुन हो भन्ने कुरा थाहा पाउनु जरुरी हुन्छ ।

### २.२.१ पालो अतिक्रमण

कथोपकथन वक्ता र श्रोताका विचमा हुने गर्दछ । कथोपकथन विश्लेषणमा सामान्यतया वक्ताहरू व्यवस्थित रूपमा वार्तालाप गर्छन् भन्ने कुरामा जोड दिइन्छ तर वार्तालापमा सदैव पालो ग्रहण पद्धती अनुशरण गरिदैन । कहिलेकाहीँ पहिलो वक्ताले कुरा राख्दा राख्दै दोस्रो वक्ताले हस्तक्षेप गरी आफ्ना कुरा राख्दछ । यसैलाई सामान्य अर्थमा पालो अतिक्रमण भनिन्छ । वार्ताकारहरूले संवादमा निषिद्ध शब्द उच्चारण गरे या अस्वीकार्य सन्देश प्रवाहित गर्न खोजे भने यस्तो परिस्थिति आउन सक्छ ।

वार्तालापमा एउटा वक्ताले अरुले भन्दा लामो समयसम्म बोल्न थाल्यो भने पनि अर्को वक्ताले उसलाई विचमा रोक्न खोज्दछ । वार्तालापकै क्रममा एउटा वक्ताले दिएको सन्देश श्रोता, दर्शक वा अन्य वक्तालाई स्वीकार्य नभएमा वा चित्त नबुझेमा पनि हस्तक्षेपको परिस्थिति आउन सक्छ । यस्तो अवस्था वक्ताहरूको सामाजिक स्तर समान भएमा मात्र सम्भव हुन्छ । निम्न सामाजिक स्तर भएको वक्ताले उच्च सामाजिक स्तरको वक्तालाई विचमा रोक्ने सम्भावना कम हुन्छ ।



### २.२.२ पालो सम्बद्ध सङ्क्रमण

वार्तावालापका क्रममा कुनै वक्ताले आफ्नो वार्तालापको समयावधि भित्रै अर्को कुनै वक्तालाई विचमा बोल्न समय दिलाई नै पालो सम्बद्ध सङ्क्रमण भनिन्छ । यस्तो समय विन्दुमा वक्ताले पालो परिवर्तनको सङ्केत दिन सक्छ या अर्को व्यक्तिले कथन प्रारम्भ गर्न सक्छ तर यस्ता विन्दुहरूमा पालो परिवर्तन हुनै पर्छ भन्ने निश्चितता भने हुँदैन । अर्को वक्ताले कुरा प्रारम्भ नगरेमा पहिलो वक्ताले आफैँ कुरा अघि बढाउन पनि सक्दछ ।

वक्ताहरूले वार्तालापको धरातलमा उभिएर सङ्क्रमण सम्बद्ध स्थलको सदुपयोग गर्दै पालो ग्रहण गर्दछन् । पालो परिवर्तनका निम्ति कतिपय अवस्थामा वक्ताले आफैँ प्रयत्न पनि गर्दछ । पालो परिवर्तनको अर्को अवस्था भनेको दोस्रो वक्ताले आफ्ना तर्फबाट छनौट गर्ने उपयुक्त अवसर हो । यसका निम्ति दोस्रो वक्ताले कुन अवसरमा पहिलो वक्तालाई रोकेर आफ्नो कथन प्रारम्भ गर्न सकिन्छ भन्ने कुरा थाहा पाउनु पनि आवश्यक हुन्छ ।

### २.२.३ पृष्ठपोषण

मेई (सन् २००१) ले पालो ग्रहण पद्धतीको चर्चा गर्दा वार्तालापका असहभागीका भूमिकाको पनि उल्लेख गरेका हुन् । यस्ता व्यक्तिहरू वक्ताहरूको वार्तालापमा व्यवधान उत्पन्न नगरीकन नै विच विचमा आफ्नो राय प्रकट गरी रहेका हुन्छन् । मेई यस्तो प्रक्रियालाई पृष्ठपोषण भन्दछन् । यस प्रक्रियालाई स्पष्ट्याउँदै होल्मस (सन् २००८) भन्छन् - “जब कुनै वक्ता केही कुरा भनि रहेको छ भने उसको कथन नसिद्धिएसम्म कथनको मुलधारमा ऊ कायम रहिरहन्छ । उ बोल्दा बोल्दै विच विचमा अरु वक्ताहरू उसको कुरामा चाख दिँदै पृष्ठपोषण गर्न सक्दछन् । यस्तो पृष्ठपोषण वाचीक र आवाचिक दुवै हुन सक्दछ ।” नेपालीमा हो, ठीक, हजुर, अँ, हो त जस्ता उच्चारकथोपकथनका वाचीक पृष्ठपोषणका रूपमा देखा पर्दछन् भने मुन्टो हल्लाउनु, ताली बजाउनु आदी आवाचिक पृष्ठपोषणका रूपमा देखा पर्दछन् । टेलीकोनमा गरीने कुराकानीमा वाचिक पृष्ठपोषण बढि महत्त्वपूर्ण हुन्छ (आचार्य, २०७१ : ५) ।

## २.३ अनुबद्ध युग्म

वार्तालापमा पाइने अर्को महत्त्वपूर्ण पक्ष भनेको संवादहरूमा पाइने अनुबद्धता हो । यसले संवादहरूका बिच सु-सम्बद्धता कायम गर्दछ । अनुबद्ध युग्महरूको सङ्गठनबाट वक्ताले जुन उद्देश्यका साथ उच्चारहरू प्रयोग गर्दछ, श्रोताले पनि त्यसैलाई अनुसरण गर्दै कुराकानी अधि बढाएको हुन्छ । फलतः वार्तालापमा पहिलो संवादा र दोस्रो संवादका बिचमा निरन्तरता कायम रहिरहन्छ । कुनै व्यक्ति जब बोल्दछ, त्यसबखत ऊ वक्ता हुन्छ र उसले बोल्दासम्म सम्मुखमा रहेको व्यक्ति श्रोता हुन्छ । तर जब पालो परिवर्तन भई दोस्रो व्यक्ति बोल्न थाल्दछ, त्यस बखत पहिलो वक्ता वक्ता नरहेर श्रोता बनि सकेको हुन्छ ।

यसरी अनुबद्ध युग्ममा पहिलो संवाद र दोस्रो संवाद अनि पहिलो वक्ता र दोस्रो वक्तामा निरन्तरता कायम रहिरहन्छ । पालो परिवर्तनको यो प्रक्रिया यादृच्छिक नभई नियमबद्ध हुन्छ । यस्तो नियमितता पालो परिवर्तनमा मात्र नभई वार्तालापको विषय वा प्रकृतिमा पनि निर्भर हुन्छ । मेई (सन् २००१) का अनुसार सग्लोफ र स्याक्सले कतिपय अनुबद्ध युग्महरूको पनि चर्चा गरेका छन् । यस्ता युग्महरू र यिनका उदाहरण यस प्रकार छन् ।

क) प्रश्न र उत्तर/निषेध ।

शिक्षक : कालोपाटीमा कसले लेख्यो ?

विद्यार्थी : मोहनले लेख्यो सर ।

ख) अभिवादन र अभिवादन ।

विद्यार्थी : शुभ प्रभात गुरुआमा ।

शिक्षिका : शुभ प्रभात ।

ग) निमन्त्रणा र स्वीकारोक्ति

हरी : भोली मेरो जन्मोत्सवमा आउ है ।

सीता : अवश्य नै आउने छु ।

घ) विदाई र विदाई

सीता : ए ! रीता ऐले म जान्छु ल ! वाई वाई

सीता : ए ! हुन्छ ल त वाई !

ड) दोषारोपण र क्षमायाचना

श्याम : राम ! तिमिले मेरो कलम किन भाँचिदिएको ?

राम : मलाई माफ गरीदेउ । मैले जानाजानी भाँचेको हैन ।

च) आह्वान र प्रत्युत्तर

सीता : मेरो भोला दराजमा राखिदेउन न ।

गीता : ए हुन्छ नी ल देउ त ।

उपर्युक्त युगहरूलाई प्राथमिक र द्वितीयक गरी पुनः वर्गीकरण गर्न सकिन्छ । अनुवद्ध युगमा वक्ताले जुन पक्षलाई बढी प्राथमिकता दिएको हुन्छ, त्यससँग मिल्दो उत्तर प्राथमिक उत्तर हुन्छ । यस्ता युगहरू अस्तित्वले भनेका पारस्परिक प्रभावका साथ सम्पन्न हुने वा क्रिया वा सर्लेले चर्चा गरेका प्रत्यक्ष वाक्क्रियासँग तुलनिय देखिन्छन् । वार्तालापका कतिपय अवस्थामा अनुवद्ध युगहरूमा सम्बद्धता देखिँदैन यस्ता युगहरू अप्राथमिक युग हुन् ।

## २.४ संवादको वाक्क्रियापरक विश्लेषण

वाक्क्रिया सिद्धान्तका प्रवर्तक जोन लेड्स अस्तित्व हुन् । अस्तित्वले सन् १९५५ मा अमेरिकाको हवार्ड विश्वविद्यालयमा दिएको प्रवचनमा वाक्क्रिया सिद्धान्तको आधारशीला प्रस्तुत गरेका थिए । जोन अस्तित्व प्राथमिक चरणमा उच्चारणहरूलाई स्थित्यात्मक र कार्यसम्पादनपरक वर्गमा विभाजन गर्छन् । तर पछिल्लो समयमा उक्त विभाजनलाई कार्यसम्पादनपरक मान्दछन् ।

पछिल्लो चरणमा अस्तित्वले कार्यसम्पादनपरक उच्चारणमा सत्यता र असत्यताको परिक्षण गर्न सकिन्छ र स्थित्यात्मक उच्चारणमा पनि अनुकूलता र प्रतिकूलताको परिक्षण गर्न सकिन्छ भन्ने कुरामा जोड दिएका छन् । उनको यस्तो निष्कर्षबाट स्थित्यात्मक र कार्यसम्पादनपरक उच्चारणका विचको विभेद निरर्थक बन्न पुगेको छ । यो कुरा अस्तित्वले आफै पनि स्वीकारेका छन् । फलतः अस्तित्वले पछिल्लो चरणमा स्थित्यात्मक र कार्यसम्पादनपरक उच्चारणको विभेदमा भन्दा सबै प्रकारका उच्चारणकार्य सम्पादनपरक हुन्छन् भन्ने कुरामा जोड दिएको छ ।

अस्टिनले वाक्क्रियालाई तिन अलग शीर्षकमा चर्चा गरेका छन् । कथन, क्रिया, अभिकथन क्रिया र उत्कथन क्रिया, अस्टिनका अनुसार सङ्केतपरक क्रिया अर्थपूर्ण उच्चारणबाट प्राप्त हुन्छ भने पारम्परिक शक्तिका साथ प्रकट हुने अर्थपूर्ण उच्चारणबाट आशयपरक क्रिया सम्पन्न हुन्छ । यसै गरी प्रतिक्रियापरक क्रिया पारम्परिक शक्तिका साथ प्रकट हुने तर अपारम्परिक शक्तिको प्रभाव देखाउने अर्थपूर्ण उच्चारणबाट प्रकट हुन्छ । यी तिन क्रियालाई उचारको क्रिया, उच्चारमा क्रिया र उच्चारबाट क्रिया पनि भनिएको छ ।

### २.४.१ कथन क्रिया

यो वाक्क्रियाको आधारभूत अर्थसँग सम्बन्धित छ । संवादमा प्रयोग भएका शब्दहरूको शाब्दिक अर्थले नै कथन क्रियालाई जनाउँछ । यस क्रियालाई अस्टिनको वाक्क्रिया सिद्धान्त स्थापनाका आधारमा संकेतपरक वाक्क्रिया पनि भनिन्छ । यसलाई उच्चारको क्रिया पनि भनिन्छ । सङ्केतपरक क्रिया पुनः तिन प्रकारको हुन्छ - ध्वनिक, सामाजिक र सान्दर्भिक ।

#### २.४.१.१ ध्वनिक क्रिया

कार्यसम्पादनका निमित्त कुनै आवाजको उत्पादन ध्वनीक क्रिया हो । यस्तो क्रिया मानवीय र मानवेत्तर दुवै हुन सक्दछ । अस्टिनका अनुसार निश्चित आवाजको उत्पादन ध्वनिक क्रिया हो । अस्टिनले ध्वनीक क्रियाको चर्चा गर्दा वार्षिक र संवार्षिक आवाजको पनि चर्चा गरेका छन् । तर उनले ध्वनिक क्रियाको आधार वार्षिक आवाज हो भन्ने स्पष्ट्याएका छैनन् । फलतः ध्वनीक क्रिया अन्तर्गत मानवीय र मानवेत्तर दुवै विक्रिया पर्न सक्ने देखिन्छ ।

#### २.४.१.२ सम्बोधि क्रिया

सम्बोधि क्रिया निश्चित अभिप्रायपूर्वक व्यक्त गरिने उच्चारणबाट प्रकट हुन्छ । यस्तो क्रिया मानवेत्तर क्रियाभन्दा पृथक हुन्छ । अस्टिनले निश्चित अभिप्रायपूर्वक उत्पादन गरिने शब्द र वाक्यको उच्चारणलाई सम्बोधि क्रिया मानेका छन् । यसका निमित्त निश्चित अभिप्राय र निश्चित परम्परा आवश्यक देखिन्छ । फलतः सम्बोधि क्रिया मानवेत्तर प्राणीले उच्चारण गर्ने ध्वनीक क्रियाभन्दा पृथक हुन्छ । ध्वनीक क्रियाबाट सम्बोधि क्रियातर्फ अधि

बहुनु भनेको निश्चित प्रकृतिको मनोभाव व्यक्त गर्नु हो । मानवेत्तर प्राणी पनि निश्चित प्रकृतिका ध्वनि उत्पादन गर्न सक्छन् तर ती प्राणी ती ध्वनिबाट निश्चित प्रकृतिको सम्बोधि क्रिया सम्पन्न गर्न सक्दैनन् । अर्थात् ध्वनि उत्पन्न गर्न समर्थ भए ती ध्वनिलाई वर्णका रूपमा विभक्त गरेर वार्षिक कार्य गर्न सक्दैनन् । त्यसैले मानवेत्तर प्राणीले सम्बोधि क्रिया व्यक्त गर्न सक्दैनन् । जे होस्, जब निश्चित ध्वनि सङ्केतबाट निश्चित शब्द र निश्चित शब्द समूहबाट निश्चित सरचना बन्दछ, र त्यसबाट निश्चित सङ्केत स्पष्ट हुन्छ, अनी मात्रै सम्बोधि क्रिया पुरा हुन्छ । जस्तै : अव त दश बजिसक्यो । उक्त वाक्य टेलिभिजन हेरेर बसेको छोरालाई उसको आमाले भनेको वाक्य हो । उक्त उच्चार प्रयोग गर्दा उच्चारबाट सामान्य पमा समयको सकेत मात्र स्पष्ट भएको छ । त्यस्तै सम्बोधि क्रियाको अर्को उदाहरण : बाहिर जाडो छ । अर्थात् बाहिर जाडो छ ।

### २.४.१.३ सङ्केतन क्रिया

सङ्केतन क्रियामा निश्चित अभिप्रायपूर्वक शब्द र वाक्यको उच्चारण मात्र गरिदैन, त्यसलाई निश्चित सन्दर्भमा प्रयोग पनि गरिन्छ । फलतः यसबाट सन्दर्भ अनुसार भिन्न-भिन्न क्रिया सम्पन्न हुन सक्छ । सङ्केतन क्रिया सम्बोधि क्रियाभन्दा अझ माथि हुन्छ । सम्बोधि क्रिया सामाजिकीकरणबाट उत्पन्न हुन्छ भने सङ्केतन क्रिया सन्दर्भबाट उत्पन्न हुन्छ । जस्तै :

सङ्केतन : अव त ६ बजिसक्यो ।

(उठ्ने सन्दर्भमा)

अव त ६ बजिसक्यो अर्थात् कलेज जान ढिलो हुन्छ अव त उठ ।

सङ्केतन : बाहिर पानी परेको छ । अर्थात् छाता लिएर जाउ । (पानी परेको बेला बाहिर जाने सन्दर्भमा)

### २.४.२ अभिकथन क्रिया

यसले वाक्क्रियाको उद्देश्यलाई जनाउँछ । वक्ताले कुन उद्देश्य परिपूर्तिका लागि संवाद व्यक्त गरेको छ त्यसैलाई नै अभिकथन क्रिया भनिन्छ । यसलाई आसमयपरक क्रिया पनि भनिन्छ । यसलाई उच्चारमा क्रिया पनि भनिन्छ । अस्तित्वले अभिकथन क्रियालाई

सन्दर्भ र मनोभावको अधीनमा रहेको उच्चार मानेका छन् । यसको अभिप्राय स्पष्ट गर्न अर्थ र शक्तिका विचको भिन्नता स्पष्ट गर्नु जरुरी हुन्छ । अस्तित्वका अनुसार उच्चारको शक्ति भनेको त्यसको अर्थ होइन, वाक् अनुरूप कार्य सम्पादन हो । यसलाई स्पष्ट्याउन उनले दुई उदाहरण दिएका छन् : विरालो कालो छ । म वाचा गर्छु । 'विरालो कालो छ ।' भन्नुको अर्थ 'विरालो कालो छ ।' भन्नु नै हो तर 'म वाचा गर्छु ।' भन्नुको अर्थ 'म वाचा गर्छु ।' मात्र होइन । अस्तित्वले पहिलो उच्चारको अर्थलाई अर्थ वा निर्देशनात्मक आशय मानेका छन् भने दोस्रो उच्चारको अर्थलाई उच्चारभित्रको आशय भनेका छन् । अर्थात् पहिलो वाक्यको अर्थ निश्चित विरालो निश्चित सन्दर्भमा कालो हुनु हो । तर 'म वाचा गर्छु ।' भन्नुको अर्थ वातानुरूप कार्य सम्पादन गर्नु पनि हो । त्यसैले 'म वाचा गर्छु ।' भन्नुको अर्थ त्यसको शाब्दिक अर्थमात्र नभई वाचा पूरा गर्न सम्पादन गरिने क्रिया समेत हो । फलतः यो अर्थ नभई शक्ति हो । अस्तित्वले सङ्केतपरक अर्थमा भन्दा आशयपरक शक्तिमा जोड दिएका छन् र आशय परक शक्तिलाई सङ्केतमूलक अर्थको निरन्तरता होइन भनेका छन् ।

सर्लेले वर्गीकरण गरेका वाक्क्रियाका प्रकार र नेपालीमा पाइने तिनका सङ्केतक क्रिया तल दिइएका छन् :

- क) **प्रतिबद्धतामूलक वाक्क्रिया** : वक्ताले प्रतिज्ञप्तिको सत्यतामा विश्वास व्यक्त गर्नु प्रतिबद्धतामूलक वाक्क्रिया हो । वक्ताले जुन प्रतिज्ञप्तिलाई सत्य ठानेको हुन्छ । त्यसमा आफ्नो विश्वास जनाएको हुन्छ । जस्तै - म पृथ्वी चेप्टो छ भन्ने कुरामा विश्वास गर्दछु । प्रतिबद्धतामूलक वाक्क्रियाका केही उदाहरणहरू यस प्रकार छन् - विश्वास गर्नु, निश्चय गर्नु, निर्णय गर्नु, बताउनु, निष्कर्ष निकाल्नु आदि ।
- ख) **निर्देशनात्मक वाक्क्रिया** : यस प्रकारका वाक्क्रियामा वक्ताले श्रोतालाई केही कार्य गर्न प्रवृत्त गराउँछ । यस्ता वाक्क्रिया आज्ञार्थक क्रियासँग निकट हुन्छन् । निर्देशनात्मक वाक्क्रिया केही उदाहरणहरू यस प्रकार छन् - आज्ञा दिन्छु, चुनौती दिन्छु जस्ता क्रिया यस अन्तर्गत पर्दछन् ।
- ग) **प्रतिज्ञामूलक वाक्क्रिया** : भविष्यमा गरिने कुनै कार्यका निम्ति वक्ताले आफ्नो अठोट देखाउनु प्रतिज्ञामूलक वाक्क्रिया हो । यस्ता वाक्क्रिया इच्छार्थक क्रियापदसँग निकट

देखिन्छन् । यस प्रकारका केही क्रिया हुन् वाचा गर्नु, कसम खानु, प्रतिज्ञा गर्छु, प्रत्याभूति दिन्छु, किरिया खान्छु आदि ।

घ) अभिव्यक्तिमूलक वाक्क्रिया : कुनै अवस्थाका वारेमा वक्ताले आफ्नो आन्तरिक भावना व्यक्त गर्नु अभिव्यक्तिमूलक वाक्क्रिया हो । जस्तै : बधाइ दिनु, शुभकामना दिनु, ऐक्यवद्धता प्रकट गर्नु आदि ।

ङ) घोषणात्मक वाक्क्रिया : यस प्रकारका वाक्क्रियाहरूले वाह्य परिस्थितिमा प्रत्यक्ष रूपमा परिवर्तन ल्याउँछन् । अस्तित्वले प्रमुखताका साथ चर्चा गरेका वाक्क्रिया पनि यिनै हुन् । घोषणा गर्नु, राजीनामा गर्नु, फैसला गर्नु जस्ता क्रियाहरू यस वर्गमा पर्दछन् (आचार्य, २०७१ : ८) ।

### २.४.३ उत्कथन क्रिया

यसले वाक्क्रियाको श्रोतामा परेको असरलाई जनाउँछ । कुन उद्देश्य प्राप्तिका लागि वाक्क्रिया सम्पादन गरिएको हुन्छ । त्यो प्राप्तिका लागि श्रोतामा पर्ने प्रभावलाई नै उत्कथन क्रिया वा प्रभावपरक क्रिया पनि भनिन्छ । यसलाई उच्चारवाट क्रिया पनि भनिन्छ । उत्कथन क्रिया पारम्परिक शक्तिका साथ प्रकट हुन्छ तर त्यसमा अपारम्परिक शक्तिको प्रभाव बढी हुन्छ । यस्तो शक्ति सङ्केतार्थको परिणाम हुने हुँदा यो अभिकथन क्रिया भन्दा पृथक हुन्छ । जस्तै : टेलिभिजन हेरीरहेकी सानी नानीलाई 'अव त नौ वजिसक्यो नानी' भन्ने कथनको आशय कथनको समय विन्दुमा विहानको नौ वजेको छ भन्ने सङ्केतार्थ मात्र नभई 'अव टि भी बन्द गरेर स्कुल जान तयार हुनुपर्छ' भन्ने अपारम्परिक आशयको अभिव्यक्ति पनि हो । उत्कथन क्रिया कार्य सम्पादनपरक हुन्छ तर अभिकथन क्रियामा प्रत्यक्ष रूपमा कार्य सम्पादन गरिन्छ भने प्रेरणापरक क्रियामा श्रोतालाई कार्यका निमित्त प्रेरित मात्र गरिन्छ । जस्तै : "तपाइको घरमा आगो लागेको छ ।" उक्त कथनले घरबाट केही टाढा बसि रहेको घररित दौडन प्रेरित गर्दछ ।

अभिकथन क्रिया र उत्कथन क्रियालाई त्यती सजिलो भने हुँदैन । जस्तै : 'म तिमीलाई हिराको हार दिने वाचा गर्दछु ।' उक्त वाक्य भखरै विवाह गरी भित्र्याएकी पत्नीलाई पतिले भनेको उत्गार हो । यसमा हार दिने वाचा गर्नु पारम्परिक प्रभाव हो भने

पत्नीलाई रिभाउने र फकाउने प्रयत्न गर्नु अपारम्परिक प्रभाव हो । यसैले उक्त उच्चारमा अभिकथन क्रिया र उत्कथन क्रिया दुवै विद्यमान छन् । संक्षेपमा भन्दा अभिकथन शक्ति पारम्परिक शक्तिद्वारा प्रत्यक्ष रूपमा प्राप्त हुन्छ भने उत्कथन शक्ति विशिष्ट उच्चारबाट विशिष्ट सन्दर्भमा मात्र प्राप्त हुन्छ । यो विभाजन त्यती धेरै स्पष्ट भने हुँदैन । त्यसैले अस्तित्व भन्छन् - परम्परा कहाँसम्म रहन्छ र कहाँ पुगेर सकिन्छ, भन्ने कुरा सजिलै भन्न सकिँदैन (आचार्य, २०७१ : ७)।

## २.५ संवादको प्रकारगत वर्गीकरण

नाटकमा प्रयोग गरिने संवाद प्रभावोत्पादक र कलात्मक हुनुपर्दछ । यसका साथै संवाद योजना सुगठित, सारगर्भित व्यञ्जनात्मक एवम् औचित्यपूर्ण हुनुपर्दछ । अभिनयलाई चुस्त दुरुस्त बनाउन संवादले महत्त्वपूर्ण भूमिका खेल्दछ । सीमित परिवेशमा बाँधिँएर नाटककारले कृति मार्फत समग्र जीवनलाई प्रदर्शित गर्नुपर्ने भएकोले पनि नाटकमा संवादलाई महत्त्वपूर्ण मानिन्छ । विभिन्न नाट्यशास्त्रीहरूले संवादका विभिन्न रूपहरूको चर्चा गरेका छन् ।

भारतको नाट्यशास्त्रका अनुसार वस्तु योजनामा संवादका आकाशभाषित, स्वगत, अपवारित र जनान्तिक गरि चार प्रमुख भेदको चर्चा पाइन्छ । कथयिता प्रत्यक्षमा नदेखिएको वा टाढाबाट भनिएको कथन आकाशभाषित हो भने श्रोताले नसुन्ने गरी भनिएको वा मनमनै भनिएको संवाद स्वगत कथन हो । यसैगरी अपवारित र जनान्तिक निकटमा रहेका कतिपय व्यक्तिले नसुन्ने गरी भनिएका संवाद हुन् । भारतका अनुसार अपवारित र जनान्तिकको प्रयोग त्रिपातक हस्त मुद्रासहित गरिन्छ ।

दशरूपक (प्रथम प्रकाश) मा वस्तुभेद अन्तर्गत संवादको थप एक भेदको चर्चा पाइन्छ । धनञ्जयका अनुसार वस्तु योजनाका दृष्टिबाट संवाद तिन प्रकारका हुन्छन् । सर्वश्राव्य, नियत श्राव्य, र अश्राव्य । सर्वश्राव्य भनेको सबैले सुन्ने संवाद हो भने नियत श्राव्य भनेको केहि व्यक्तिले मात्र सुन्ने र अश्राव्य भनेको कसैले पनि नसुन्ने संवाद हो । नियत श्राव्य भनेका भारतले उल्लेख गरेका जनान्तिक र अपवारित संवाद हुन् ।



नाट्यशास्त्र र दशरूपक दुवैमा स्थानिक चेतनाका आधारमा संवादको अर्को एक भेदको पनि चर्चा पाइन्छ । त्यो हो - चूलिका । चुलिकाको प्रयोग नेपथ्यबाट गरिन्छ । त्यसैले चुलिका आकाश भाषितसँग मिल्दोजुल्दो देखिन्छ । यी दुवै विधिमा बोल्ने वक्ता देखिदैन टाढाबाट बोलेको मात्र सुनिन्छ तर आकाश भाषितमा टाढाबाट बोलेको नसुने पनि रङ्गमञ्चमा उपस्थित पात्रले के भन्यो ? भनी सोही संवाद दोहोर्‍याउँछ भने चुलिकामा तदनुकूल कार्य व्यापार अघि बढाउँछ ।

नाट्यशास्त्रमा माथि उल्लेख गरिएका चार संवादका अतिरिक्त अर्को एउटा अश्राव्य संवादको पनि उल्लेख गरिएको पाइन्छ । त्यो हो - पुनरुक्त संवाद । यसलाई पुर्वकथित वृत्तान्त पुन दोहोर्‍याउनु पर्दा कानमा भनिने संवाद भनिएको छ । र हड्बडाहट, उत्पात, रोष, आवेग आदी अवस्थामा पुनरुक्त संवाद प्रयोग गर्नुपर्ने विधान गरिएको छ । फलत : यो संवाद कानमा खुसुखुसु भनिने साउती संवाद हो भन्ने प्रष्ट हुन्छ ।

### २.५.१ संवादको उच्चार्य विशेषता

भारतको नाट्यशास्त्रमा पाठ्य वा संवादका ६ ओटा उच्चार्य अलङ्कारको चर्चा गरिएको छ । ती हुन् : उच्च, दीप्त, मन्द्र, नीच, द्रुत र विलम्बित । यी अलङ्कार वक्ता र श्रोताको निकटता र दुरी समेतका आधारमा निर्धारण गरिएका हुँदा यिनीहरू पनि संवादका स्थानीक विशेषता हुन् भन्ने प्रष्ट हुन्छ । यस्ता अलङ्कार तथा तिनको लक्षण र योजना यस प्रकार पाइन्छ -

| उच्चार्य अलङ्कार | लक्षण                                                     | योजना                                                                                                                     |
|------------------|-----------------------------------------------------------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| उच्च             | शिरस्थानबाट उत्पन्न, केही उच्च आवाजमा प्रकट हुने तार स्वर | टाढाको व्यक्तिसँगको कुराकानी, विष्मय, परस्पर उत्तर प्रत्युत्तर, दुराहवान, त्रास, बाधा आदी अवस्था                          |
| दीप्त            | शिरस्थानबाट उत्पन्न, केही उच्च आवाजमा प्रकट हुने तार स्वर | आक्षेप, युद्ध कलह, विवाद, अमर्ष, अघमर्षण (चिच्याहट) क्रोध, शौर्य, दर्प) अहङ्कार) तेज तथा रुखो उत्तर हप्की रोदन आदी अवस्था |
| मन्द्र           | उरस्थलबाट उत्पन्न                                         | निर्वेद, ग्लानि, शंका, थित्ता,                                                                                            |

|          |                                       |                                                                                                                                                             |
|----------|---------------------------------------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
|          |                                       | औत्सुक्य, दैम्य, आवेग, व्याधि, क्रिका, मुर्च्छा, मद, गूढार्थ प्रकाश आदि                                                                                     |
| नीच      | उरस्थलबाट उत्पन्न, मन्द्रतर           | स्वाभाविक सम्भाषण, व्याधि, हिडाइको थकान, त्रस्त, लडेको वा मुच्छित भएको अवस्था                                                                               |
| द्रुत    | कण्ठस्थानबाट उत्पन्न, द्रुततर उच्चारण | नारी र बालकलाई सान्त्वना दिँदा, चुप लगाउँदा, प्रियजनको प्रस्ताव अस्वीकार गर्दा, भय, शीन, ज्वर, त्रास, आवेग, गुप्त, आवश्यक वा शीघ्र गरिने कार्य आदि अवस्था । |
| विलम्बित | कण्ठस्थानबाट उत्पन्न, केही मन्द       | प्रणय, वितर्क, विचार, अमर्ष, असूया, टेढोमेढो कुरा, लज्जा, चिन्ता, डाँट, फटाहा, आश्चर्य, दोषारोपण निन्दा, लामो विरामी, पीडा आदी अवस्था ।                     |

स्रोत : आचार्य, २०७१ : ३

खासगरी संवादका के-कति प्रकारहरू छने भन्ने कुरा उपयुक्त लिखित तालिका र अनुच्छेदबाट नै प्रष्ट हुन आउँछ । आचार्य भरतले आफ्नो नाट्यशास्त्रमा संवादका विभिन्न प्रकार र स्वरूपको चर्चा गरेको पाइन्छ । यिनै संवादका विविध प्रकारलाई भिन्न-भिन्न रूपमा वुँदागत आकारमा यसरी प्रष्ट पार्न सकिन्छ ।

## २.५.२ संवादमा श्राव्य विशेषता

### क) श्राव्य संवाद

नाटकीय वस्तुमा सबैलाई सुनाउनका लागि जुन संवादहरूको योजना गरिन्छ; जुन सबैले श्राव्य गर्न योग्य मानिन्छन्, ती संवादहरूलाई श्राव्य संवाद भनिन्छ । श्राव्य संवादलाई २ प्रकारमा विभाजित गर्न सकिन्छ ।

अ) सर्वश्राव्य : सबैले सुन्न सक्ने गरी गरिने संवादलाई सर्वश्राव्य संवाद भनिन्छ । अर्थात् रङ्गमञ्चमा उपस्थित नट नटीद्वारा सम्पूर्ण दर्शकले सुन्ने गरी गरिने संवादलाई सर्वश्राव्य संवाद भनिन्छ ।

आ) नियतश्राव्य : निश्चित र सीमित पात्रहरूले मात्र सुन्ने गरी प्रयोग गरिने संवादलाई नियतश्राव्य संवाद भनिन्छ । यस्तो संवाद रङ्गमञ्चमा उपस्थित भएका केही पात्रले मात्र सुन्न सक्छन् । नियतश्राव्य संवादलाई पुनः २ प्रकारमा विभाजन गर्न सकिन्छ ।

१. जनान्तिक : यस किसिमको संवाद तोकिएको व्यक्तिले मात्रै सुन्ने प्रकारको हुन्छ ।

२. अपवारित संवाद : यस किसिमको संवाद खास व्यक्तिले नसुक्ने खालको हुन्छ ।

३. स्वगत/मनोगत कथन : श्रोताले नसुन्ने गरी भनिएको वा मनमनै भनिएको संवाद मनोगत संवाद हो ।

४. आकाशभाषित संवाद : जुन कुनै पात्र मञ्चमा आएर कुनै अलक्षितलाई सम्बोधन गरी आकाशभिमुख भई बोल्दै जान्छ । आफैले नै प्रश्नोत्तर गर्दै जान्छ । उसको यस्तो कार्यले नाटकीय कथावस्तुको अलक्षित स्वरूप विकसित भएर दर्शक सामू आउँदै गर्छ । नेपालीमा बालकृष्ण समका नाटकमा आकाशभाषित संवादको प्रयोग बढी गरिएको छ ।

रङ्गमञ्चमा प्रत्यक्ष वक्ता उपस्थित नभई आवाजमात्र श्रोताले सुन्छन् भने त्यस्तो संवादलाई आकाशभाषित संवाद भनिन्छ ।

ख) अश्राव्य संवाद

रङ्गमञ्चमा उपस्थित अन्य नटनटीले नसुन्ने गरी पात्रले गरेको कुराकानीलाई अश्राव्य संवाद भनिन्छ यस्तो संवाद दर्शकलाई मात्रै सुनाउन प्रयोग गरिन्छ । भावावेशका क्षणमा मनोवैज्ञानिक विश्लेषणका दृष्टिले चरित्राङ्कन गर्नका लागि यस प्रकारको संवादको महत्त्वपूर्ण भूमिका हुन्छ ।

## परिच्छेद तिन

### नाटककार अभि सुवेदी र उनको नाट्यकारिता

#### ३.१ विषय प्रवेश

अङ्ग्रेजीका प्राध्यापक तथा नेपालीका कवि, निबन्धकार र समालोचक अभि सुवेदी (अभिनारायण सुवेदी : जन्म वि.सं. २००२, जन्मस्थान, सावला तेहथुम) नाटककार पनि हुन् । बहुमुखी प्रतिभासम्पन्न अभि सुवेदी सं. २०१३ मा 'नानी रोयो' कविताका साथ नेपाली साहित्यका क्षेत्रमा देखा परेका हुन् । उनी सं. २०५८ मा "आरुका फूलका सपना" शीर्षकको लघु कवितानाटकका साथ नाटककमा क्षेत्रमा देखा पर्न आएका छन् । चार दशकअघि नाट्यलेखन र मञ्चनमा तथा तिन दशकअघि रेडियो नाट्यलेखन र प्रसारणमा लागेका डा. सुवेदी यता आएर दुई हजार पचासको दशकमा 'काठमाडौं ओडिस्सी' शीर्षक एक अङ्ग्रेजी काव्यनाटक सन् १९९६ मा र 'रिभर स्टेज' शीर्षक अर्को नाटक सन् १९९९ मा काठमाडौंमा मञ्चित गराएपछि नाटककारका रूपमा चर्चामा आएका हुन् । सन् २००१ (सं. २०५७) मा तेस्रो नाटक अङ्ग्रेजीमा 'ड्रिम्स अफ पिच ब्लसम्स' र नेपालीमा 'आरुका फूलका सपना' नामबाट मञ्चित भएपछि उनको चर्चा चर्किदै गएको हो र 'अग्निको कथा' को मञ्चतपछि त उनी चर्चाका शिखरमा नै पुगेका हुन् । डा. सुवेदीको 'काठमाडौं ओडिस्सी' नेपालीमा प्रयुक्त पहिलो उत्तरआधुनिक रङ्गमञ्च मानिएको छ । 'आरुका फूलका सपना' तथा 'अग्निको कथा' नाटकहरूका सन्दर्भले उनी नेपाली नाट्यक्षेत्रमा उत्तरआधुनिक नाट्यकलाका सफल प्रयोक्ताका रूपमा देखिएका छन् । उत्तरआधुनिक रङ्गमञ्चको गम्भीर ज्ञान र प्रयोगकौशल यस सफलताका कारक हुन् ।

नेपाली नाटक र रङ्गमञ्चसम्बन्धी गतिविधि देशदेखि लिएर विदेशसम्म पुर्याउनमा नेतृत्वदायी भूमिका खेलेरहेका सुवेदी विदेशमा हुने नाटक र रङ्गमञ्चसम्बन्धी गोष्ठीहरूमा नेपालको प्रतिनिधित्व गर्दै नेपाली नाटक र रङ्गमञ्चवारे कार्यपत्र प्रस्तुत गर्दछन् । उनका कार्यपत्र विदेशी जर्नल र विश्वरङ्गमञ्च ग्रन्थहरूमा प्रकाशित पनि भइरहन्छन् । यसरी उनी नाट्यलेखन र मञ्चनमा मात्र सीमित नभई नेपाली नाटक र रङ्गमञ्चलाई विश्वमा चिनाउने जस्तो महत्वपूर्ण कार्यमा समेत पूर्ण निष्ठाका साथ समर्पित देखिन्छन् । त्यसैले नाट्यविधाको

उत्थान र रङ्गकर्मको विकासमा उनको योगदान अद्वितीय र अनुपम छ भने उदाहरणीय पनि छ ।

### ३.२ अभि सुवेदीको संक्षिप्त जीवनी

अभि सुवेदीको जन्म कोशी अञ्चल तेह्रथुम जिल्ला सावला टोलमा वि.सं. २००२ साल असार १६ गतेका दिन भएको हो । यिनको न्वारनको नाम अभिनारायण सवेदी हो ( अधिकारी, २०६४ : ५) । शिक्षित पारिवारिक प्रभावले यिनलाई सानैदेखि शिक्षा, आचरण, व्यवहार जस्ता विविध विषयमा ज्ञान हासिल गर्ने अवसर प्राप्त भएको पाइन्छ ।

शैक्षिक हिसावले घरको वातावरण अनुकूल भएका कारण सुवेदीलाई घरमै गुरु स्थापना गराएर आफ्नी आमाद्वारा अक्षराम्भ गराइएको थियो । यिनको आरम्भकालीन शिक्षा संस्कृत पाठशालाबाट भएको थियो । आफ्नी आमाले रामायण वाचन गरेको सुनेपछि यिनी साहित्यतर्फ आकर्षित भए । आफू पनि भानुभक्त जस्तै बन्ने इच्छा राखेर उनले कविता र गद्यमा पनि त्यही लयको खोजी गरे । सानैदेखि प्रकृतिसँग रमाउने र साहित्यतर्फ चाख राख्ने भएकाले उनको वाल्यकाल लय, प्रकृति अनि काव्यका आदिम लयले भरिएको थियो ( अधिकारी, २०६७ : ९५) ।

घरमै अक्षराम्भ गरिसकेपछि औपचारिक शिक्षाका लागि उनी म्याङ्लुङ्मा अवस्थित सिंहवाहिनी मा.वि.मा भर्ना भए र त्यहाँबाट कक्षा १० सम्मको अध्ययन पुरा गरे । उनले वि.सं. २०१९ सालमा एस.एल.सी. परीक्षा उत्तीर्ण गरे भने प्रमाणपत्र तहको अध्ययनका लागि महेन्द्ररत्न मोरङ्ग बहुमुखी क्याम्पस विराटनगर गए र स्नातक तह महेन्द्ररत्न बहुमुखी क्याम्पस (वि.सं., २०३३), स्नातकोत्तर तह त्रिभुवन विश्वविद्यालय, कीर्तिपुर (सन् १९७०) र विद्यावारिधि त्रिभुवन विश्वविद्यालय कीर्तिपुर (सन् १९९२) मा पुरा गरे (अधिकारी, २०६४ : ६) । निरन्तर अध्ययन अध्यापन तथा खोज अनुसन्धानमा लाग्दै आएका सुवेदी साहित्यमा अझै नवीनताको खोजी गरिरहेका छन् । निरन्तर प्रकाशित हुँदै गरेका उनका साहित्यिक कृतिहरू यसका प्रमाण हुन् ।

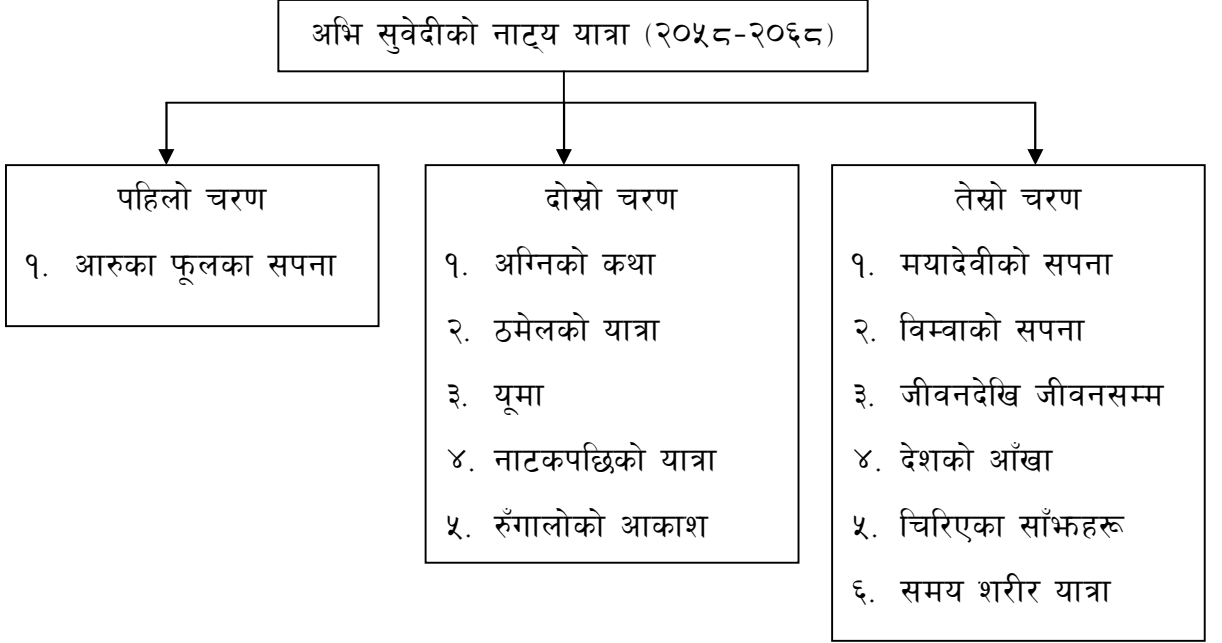
### ३.३ अभि सुवेदीको नाट्ययात्रा

नाटक लेखन र मञ्चनमा मात्र नभई नेपाली नाटक र रङ्गमञ्चलाई विश्वमा चिनाउने जस्तो महत्त्वपूर्ण कार्यमा पूर्ण निष्ठाका साथ समर्पित अभि सुवेदी पचासको दशकको अन्त्यमा आरुका फूलका सपना (वि.सं. २०५८) लघुनाटक लिएर नाट्य क्षेत्रमा देखापरेका हुन् । यसै नाटकमा चर्चामा आएका सुवेदी क्रमशः अग्निको कथा, ठमेलको यात्रा जस्ता नाटकहरू रङ्गमञ्चमा उतारी नेपाली नाट्यक्षेत्रमा आफ्नो छुट्टै पहिचान बनाएका छन् । साहित्यसँगै सङ्गीत, कला, दर्शन, संस्कृति र भाषामा अभिरुचि राखी तिनको अध्ययन र अनुसन्धानमा सदैव संलग्न रहिआएका सुवेदी विद्यार्थी जीवन देखि नै नाट्यलेखन र मञ्चनमा सक्रिय रहेको र वि.सं. २०२८ देखि रेडियो नाटक लेखनमा सक्रिय रहेको पाइन्छ (उपाध्याय, २०६१ : २९७) ।

सुवेदीका हालसम्म पाँचवटा नाटक संग्रहहरू प्रकाशित भइसकेका छन् भने केहि फुटकर नाटकहरू विभिन्न पत्रपत्रिकाहरूमा सङ्कलित भएका छन् । उनका नाट्यकृतिहरू यस प्रकार छन् :

१. आरुका फूलका सपना (२०५८)
२. पाँच नाटक (२०६०)
३. तिन नाटक (२०६५)
४. केशका आखा (२०६६)
५. चिरिएका साँभहरू (२०६८)

सुवेदीका प्रकाशीत नाट्यकृतिहरूका आधारमा उनको नाट्ययात्रालाई प्रमुख तिन चरणमा विभाजन गरी अध्ययन गर्न सकिन्छ । सुवेदीका अलग अलग चरणमा रचना भएका नाट्यकृति यस प्रकार छन् :



(स्रोत : उलक, २०७० : ७)

पहिलो चरणमा प्रकाशित **आरुका फूलका सपना** नाटक प्रयोगमुलक नाटक हो । परम्परागत लेखनशैलीभन्दा भिन्न शैलीको प्रयोग तथा हरेक संवादमा कविताको प्रयोग गरी ऐतिहासिक विषयवस्तुमा आधारित कथावस्तुलाई काव्यात्मक भाषाशैलीमा नारीवादी चिन्तनको मार्मिक प्रस्तुति दिनु यसको विशेषता हो । दोस्रो चरणमा 'पाँच नाटक' नाटक संग्रहभित्र **अग्निको कथा, ठमेलको यात्रा, यूमा, नाटकपछिको यात्रा र रूंगालोको आकाश** जस्ता चर्चित नाटकहरूमा मानवतावादी चिन्तन एवम् इतिहास र संस्कृति जस्ता विषयवस्तुहरूलाई नवी ढङ्गमा पस्केका छन् भने तेस्रो चरणमा **मायादेवीको सपना, विम्वाको सपना, जीवनदेखि जीवनसम्म, चिरिएका साँझहरू, समय शरीर यात्रा, देशको आँखा** जस्ता नाटकहरूमा तात्कालीन समयमा देशमा चलेको गृहयुद्ध र सर्वसाधारण जनताले खेप्नु परेको दुःख कष्टलाई प्रस्तुत गरेका छन् र साथै प्रयोगशील नाट्ययोजनाको उच्च नमूना बनेका छन् ।

यसर्थ अभि सुवेदीका नाटकहरूमा मानवतावादी, नारीवादी चिन्तनको प्रस्तुति पाइन्छ भने सामाजिक विसङ्गति र राजनैतिक अस्थिरताको विरोध छ । नेपाली

जनजीवनको प्रस्तुति, आन्तरिक तथा वाह्य द्वन्द्वको सफल चित्रण, काव्यात्मक भाषा र अभिनयप्रधान नाट्यलेखन उनको मुख्य नाट्यप्रवृत्ति बनेको छ ।

### ३.४ अभि सुवेदीका नाट्य प्रवृत्ति

आधुनिक नेपाली नाटकका क्षेत्रमा अधिरङ्गमञ्चीय चेतनालाई अवलम्बन गरी नाट्य लेखन गरेका सुवेदीले आफ्ना प्रायः नाटकमा समको जस्ता काव्यात्मक भाषा र सूत्रधारको प्रयोग, रिमाल र तिवारीमा पाइने नारी चेतना, मल्लका नाटकमा पाइने नारी समस्या आदि विषयवस्तुको प्रयोग भएता पनि नाट्य प्रस्तुति फरक ढङ्गले गरेका छन् । ऐतिहासिक तथा सांस्कृतिक मिथकलाई प्रतीकात्मक ढङ्गले प्रस्तुत गर्न सक्नु सुवेदीको मुख्य विशेषता हो । आफ्ना नाटकमा उत्तरआधुनिक लेखनको खोजी गर्ने सुवेदीका नाट्य प्रवृत्तिहरूलाई निम्नानुसार प्रस्तुत गर्न सकिन्छ ।

#### ३.४.१ नारीवादी चेतना

सुवेदीले आफ्ना नाटकमा संघर्षशील नारी पात्रहरूको प्रयोग गरेका छन् । आरुका फूलका सपनाकी मयजुले आफ्नो जन्मथलो छोडी कतै जान नमान्नु, अग्निको कथामा पूर्णिमालाई आफ्नो जीवनको अर्थ आफैँ खोज्ने आधुनिक भिक्षुणीका रूपमा देखाइएको छ । भिक्षुणी पारम्परिक जीवनसँग विद्रोह गरी गुम्बा छाडेर मानवीय सेवामा हिड्नु, ठमेलको यात्रामा हिजोको शक्ति र आजको शक्तिकाबीच उभिएकी मूमा हजुरलाई नारीको विवश परवश जीवनको प्रतिनिधित्व गर्ने गरिमामय नारी पात्रका रूपमा प्रस्तुत गर्न, यूमामा लिम्बू संस्कृति अन्तर्गत नेपालको आधुनिक समयको नारी जीवनको प्रतिनिधित्व गर्ने पात्र नाफेतीलाई प्रस्तुत गरी आदित्य युगदेखि वर्तमान समयसम्मको नारी पीडाको संवाहक शक्तिका रूपमा देखाइएको छ । नाटक पछिको यात्रा की मनिषा वलियो नारीवादी पात्र हो । मनिषालाई नारीप्रति इतिहासले गरेको पक्षतापूर्ण व्यवहारका विरोधमा बोल्ने र असन्तुष्टि प्रकट गर्ने वर्तमानमा आफ्नो अस्तित्वको खोजी गर्ने बौद्धिक पात्रका रूपमा प्रस्तुत गरिएको छ । रुगाँलोको आकाशमा नारीको शोषण, संघर्ष र पीडा भोगेका विविध स्थिति छन् र सबैको प्रतिनिधित्व गर्ने र मुक्तिको वाटो देखाउने पात्रका रूपमा रुम्जा दिदीलाई अगाडि सारिएको छ । नाटकमा भएका नारी पात्रहरूलाई संघर्षका प्रतीकका रूपमा प्रस्तुत गर्नु नै सुवेदीको प्रमुख विशेषता हो ।



### ३.४.२ मानवतावादी चेतना

सुवेदीका नाटकहरू मूलतः मानवतावादी चेतनामा आधारित छन् । उनका नाटकमा आएका प्रायः पात्रहरू मनवताको पक्षमा चित्रित भएका छन् । **अग्नि**को कथा की पूर्णिमा मानवीय सेवा भिक्षु ज्ञान जीवनको वास्तविक अर्थको खोजीमा हिड्नु, **ठमेल**को यात्राकी मूमा हजूर नारी शक्तिको दोसाधमा रहेकी छन् । **यूमामा** साम्बा र फेदाडमाले नाटकको सूत्रधारको रूपमा मानवीय अस्तित्वको खोजी गरेका छन् । **नाटकपछिको यात्रामा** हत्या, हिंसा, दुःख पीडाका कुरालाई प्रस्तुत गरी मानवीय अस्तित्वलाई देखाइएको छ । सुवेदीका नाटकमा उच्च वर्गका मानिसहरूको जीवनशैली देखि निम्न वर्गका मानिसहरूको जीवनशैली देखि निम्न वर्गका मानिसहरूको प्रस्तुतिमा केही न केही रूपमा मानवीयता झल्केको पाइन्छ । ऐतिहासिक एवं साँस्कृतिक विषयवस्तुलाई प्रतीकात्मक रूपले जोडेका सुवेदीका नाटकमा सामाजिकता, राजनैतिक अस्थिरता, सामाजिक विकृति र विसङ्गती मानवीय द्वन्द्व, लैङ्गिक विभेद, साँस्कृतिक विभेदता, डर, त्रास, गरीबी जस्ता समस्याहरू टिपी कथावस्तु निर्माण गरेका छन् । सुवेदीले सामाजिक, साँस्कृतिक यथार्थलाई विम्वत्मात्मक रूपमा प्रस्तुत गरी मानवीय अस्तित्वको खोजी गरेका छन् ।

### ३.४.३ वैचारिकता

सुवेदीका नाटकहरू वैचारिक चिन्तनमा आधारित छन् । सुवेदीले ऐतिहासिक एवं साँस्कृतिक विषयवस्तुलाई प्रतीकात्मक ढङ्गले प्रस्तुत गर्नका लागि आफ्नो वैचारिक दृष्टिकोण प्रस्तुत गरेका छन् । नाटकमा प्राचीन कालदेखि नेपाली नारीले भोग्दै आएको पीडालाई देखाउन नारी हृदय र सामाजिक मान्यतालाई प्रस्तुत गर्न वैचारिक दृष्टिकोण प्रस्तुत गरेका छन् । **अग्नि**को कथा नाटकमा जीवनको अर्थ खोज्नका लागि पात्रहरूले गरेको यात्रा र प्राप्त निष्कर्ष वैचारिक रूपमा देखा परेको छ । आफ्नो जीवनको अर्थ आफैँ खोज्नुपर्छ भन्ने वैचारिक चिन्तन देखा परेको छ । त्यस्तै गरी **नाटक पछिको यात्रामा** मनिषा आफ्नो अस्तित्वको खोजी गर्ने पात्रका रूपमा देखिएकी छ र अनुज कविको माध्यमबाट वास्तविक यथार्थको खोजी गरिएको छ । सुवेदीका नाटकमा संस्कृति, धर्म, रीतिरिवाज, परम्परा, जात्रा, कैलाशमान सरोवर सम्मको यात्रालाई प्रस्तुत गर्ने क्रममा वैचारिक चिन्तन प्रस्तुत भएर देखा परेको छ ।

### ३.४.४ सामाजिकता

सुवेदीले आफ्ना नाटकमा राजनैतिक अस्थिरता सांस्कृतिक परिवेश, धर्म, संस्कृति, द्वन्द्व, सामाजिक विकृति, विसङ्गती, लैङ्गिक विभेद रीतिरिवाज, चालचलन, छुवाछुत, उच्च र निम्न वर्ग बीचको द्वन्द्व समाजमा नारीले भोग्दै आएको पीडा, आदि सामाजिक समस्याहरूलाई नाटकको विषयवस्तु बनाएका छन् । सुवेदीले तत्कालीन नेपाली समाजमा चलेको गृहयुद्धको प्रभावलाई जोड्दै युद्धको विरोध गरी समाज शान्त सुदृढ हुनुपर्छ भन्ने दृष्टिकोण प्रस्तुत गरेका छन् । सुवेदीका प्रायः सबै नाटकमा युद्धको विरोध गरिएको छ ।

### ३.५ साराशं

सुवेदीका नाटक नाटककारका दृष्टिले कलाकारहरूद्वारा दृष्यमा व्याख्यायित गर्न सकिने किसिमबाट रचिएका छन् । यिनमा रङ्गमञ्चीय नयाँ भाषाको खोजको प्रत्यक्ष छ । उनका नाटकहरूमा लोकपरम्परा र शास्त्रीय परम्पराबाट आएका प्रदर्शनीय सांस्कृतिक कलाप्रकारलाई सम्मानजनक स्थान दिइएको छ । यिनमा नृत्य, गीत, सङ्गीत छ, छँदैछ, कुनैमा जातजातीय धार्मिक अनुष्ठान र कुनैमा बौद्ध धर्मपरक रङ्गमञ्चीय अनुष्ठान अनि कुनैमा त चित्रकलासमेतको प्रदर्शनीको आयोजना छ । यिनमा संवादको महत्त्व छ तर बोलिने भाषालाई भन्दा देखाइने भाषा (दृश्यात्मकता) लाई बढी महत्त्व दिइएको छ र रङ्गमञ्चमा गरिनुपर्ने दृश्यविधान र अभियानबारे विस्तृत र व्यापक निर्देशन छ । विश्व भूमण्डलीकृत भएको उपभोक्तासंस्कृत फस्टाएको, मान्छे भोगवादी, तात्कालिकतावादी, हिंसावादी, मूल्यविमुख बन्दै गएको, जात, जाति, धर्म र संस्कृति एवं राजनीतिका क्षेत्रमा विद्वेष र घृणा बढ्नाले द्वन्द्वको स्थिति चर्किएर गएको आजको परिप्रेक्ष्यमा अभि सुवेदीले स्थानीयता र राष्ट्रियतालाई अन्तर्राष्ट्रियताका हातामुनि छ । एकत्रित गरी मानवसभ्यतालाई जोगाउन र यसलाई मानसिक दृष्टिले उन्नत पार्न उनले उनका नाटकहरूमा पैम, करुणा र सौहार्दसम्पन्न विश्वभावतावादी दृष्टि अघि सारेका छन् र त्यो स्तुत्य छ ।

सुवेदीका नाटक पारम्परिक नाटकभन्दा भिन्न छन्, पूर्ववर्ती प्रयोगधर्मी नाटकभन्दा पनि स्वरूप, संरचना र उद्देश्यमा भिन्न छन् । यी महाकाव्यात्मक वा वर्णनात्मक प्रकृतिका छन् । यिनमा जीवनप्रति घृणा र विद्वेषको भाव नभएर प्रेम, करुणा र मैत्रीको भाव छ । यी मुक्तिका खोजमा जीवनको अर्थ वा उद्देश्यका खोजमा छन् । यिनका

जीवन अन्तहीन यात्राका रूपमा देखिन्छ । अभि सुवेदी नाट्यसम्राट बालकृष्ण समपछी कवितात्मक नाटक लेखेर नेपाली नाट्य विधालाई नयाँ उचाई दिएका छन् र उनी प्रशंसाका पात्र भएका छन् भने उनी उत्तरआधुनिक नाट्यकारका रूपमा स्वदेशी र विदेशी दुवै थरी रङ्गवेत्ताहरूका माझ प्रशंसित छन् ।

## परिच्छेद चार

### ठमेलको यात्रा नाटकका संवादमा पालो पद्धति र अनुवद्ध युग्म

#### ४.१ विषय प्रवेश

संवादमा वार्ताकारहरू एकसाथ बोल्दैनन् । उनीहरू आफ्नो पालो पर्खेर बस्छन् । फलतः एकपटकमा एउटा मात्र वक्ता बोल्दछ । कतिपय समुदायमा वक्ताहरू अर्काले बोल्दाबोल्दै वीचैमा आफ्ना कुरा भन्न थाल्दछन् । त्यस्तो अवस्थामा पालो पद्धति खण्डित हुन पुग्दछ तर वार्तालापमा उपयुक्त सन्दर्भ नआईकन अर्को वक्ताले पालो लिन सक्दैन ।

वार्तालापमा पालो परिवर्तनको प्रक्रिया यादृच्छिक नभई नियमवद्ध हुन्छ । यस्तो नियमितता पालो परिवर्तनमा मात्र नभई वार्तावालापको विषय वा प्रकृतिमा पनि निर्भर हुन्छ । सामान्यतया अपेक्षित मोडहरू नै वार्तालापका नियमवद्धता हुन् । मेई (सन् २००१) का अनुसार सेग्लोफ र स्याक्सले कतिपय अनुवद्ध युग्महरूको चर्चा गरेका छन् । तिनीहरू प्रायः अभिकथनमूलक रहेका छन् । यस्ता युग्म छन् - प्रश्न र उत्तर, अभिवादन र अभिवादन, आवाहन र प्रतिउत्तर, निमन्त्रणा र स्वीकारोक्ति, विदाई र विदाई आदि ।

#### ४.२ पालो पद्धतिका आधारमा संवादको विश्लेषण

संवादमा वक्ताहरू एकसाथ आफ्ना कुराहरू नराखेर एकपछि अर्को गर्दै कुरा राख्दै जान्छन् । यसैलाई नै संवादमा पालो पद्धति भनिन्छ । पालो पद्धतिका आधारमा संवादको विश्लेषण चार प्रकारबाट गर्न सकिन्छ । ती हुन् पालो निरन्तरता, पालो अतिक्रमण, पालो सम्बद्ध संक्रमण र पृष्ठपोषण । यिनीहरूलाई अलग-अलग शीर्षकमा तल विश्लेषण गरिएको छ ।

##### क) पालो निरन्तरता

पालो पद्धतिको नियमानुसार एक पटकमा एउटा वक्ता मात्र बोल्नु पर्दछ । दोस्रो वक्ताले पहिलो वक्ताले बोल्न छाडेपछि लगत्तै बोल्नु पर्दछ । अनि फेरि, पालो परिवर्तन भई पहिलो वक्ता नै बोल्नुपर्दछ । यसरी वार्तालापमा वार्ताकारहरू पालैपालो वार्ता गर्नुलाई पालो

निरन्तरता भनिन्छ । ठमेलको यात्रा नाटकमा संवादमा पालो निरन्तरताको प्रयोग ज्यादा पाइन्छ । यस नाटकमा संवादमा पाइने पालो निरन्तरताका नमुनाहरूलाई तल विश्लेषण गरिएको छ :

नमुना नं. १

नारी पात्र : मैले पहिले नै भनेको हैन, हुँदैन भनेर ?

पुरुष पात्र : हुँदैन भनेर के फरक पर्छ ?

नारी पात्र : फरक त किन पर्दैन ? काम सकिएपछि ।

(अङ्क : एक, दृश्य : एक, पृ. : ८९)

नमुना नं. २

समीर : हाम्रो अहिले के परिस्थिति छ ?

जीवन : भन् अफेरो छ ? पहिले भन्दा पनि खराब छ ।

समीर : हो र भन्या ? त्यसो भए त डुबिगयो नि ।

(अङ्क : एक, दृश्य : एक, पृ. : ९३)

माथि प्रस्तुत गरिएका नमुनाहरूमा पालो निरन्तर रूपमा परिवर्तन भएको छ । पहिलो वक्ताले वोलिसकेपछि मात्र दोस्रो वक्ताले बोलेको छ । अनि फेरी पालो परिवर्तन हुँदै पहिलो वक्तामा नै आइपुगेको छ । यसरी एउटै प्रसङ्गमा वक्ताहरूले पालैपालो वार्ता गरेका छन् । त्यसैले माथि प्रस्तुत संवादमा पालो निरन्तरता पाइन्छ ।

## ख) पालो अतिक्रमण

संवादमा वार्ताकारहरू सदैव आफ्नो पालो पर्खेर बस्दैनन् । उनीहरू एकैसाथ बोल्न पनि सक्छन् । वक्ताहरू अर्काले बोल्दा बोल्दै विचैमा आफ्नो कुरा भन्न थाल्दछन् । यस्तो अवस्थामा पालो पद्धति खण्डित हुन पुग्दछ । यसैलाई संवादमा पालो अतिक्रमण भनिन्छ । ठमेलको यात्रा नाटकका संवादमा पाइएका पालो अतिक्रमणका केही नमुनाहरू तल प्रस्तुत गरिएको छ :

नमुना नं. १

पुरुष पात्र : (कुरा नसकिदै विचैमा टिपेर) .....

.....काम सकिने .....

.....कुरा छोड्यौ ।

(अङ्क : एक, दृश्य : एक, पृ. ८९)

नमुना नं. २

नारी पात्र : (कुरा नसकिदै विचैमा टिपेर) .....

.....के गर्नु जङ्गवहादुरको उदय भयो ।

(अङ्क : एक, दृश्य : एक, पृ. ८९)

नमुना नं. ३

नारी पात्र : (कुरा नसकिदै विचैमा टिपेर)

आउँन त म पनि आउँछु तिमी पनि आउँछौ तर हेर .....

(.....)

नमुना नं. ४

पुरुष पात्र : (कुरा नसकिदै विचैमा टिपेर)

हेरेर मात्र हुन्छ कि क्या हो । गर्नु पनि सक्नुप्यो नि .....

नमुना नं. ५

नारी पात्र : (कुरा नसकिदै विचैमा टिपेर)

गर्नु त परिहाल्छ नि । नगरेर त यस्तो भएको नि ।

(.....)

उपर्युक्त संवादहरूमा पालो अतिक्रमण भएको छ । नारी पात्रले पुरुष पात्रको कुरा नसकिदै विचैमा आफ्ना कुरा राखेकी हुन् भने पुरुष पात्रले पनि नारी पात्रको विचारमा असहमति जनाउँदै विचैमा आफ्ना कुरा राखेका छन् । दुई पात्रहरूको विचमा हस्तक्षेपको परिस्थिती सृजना भएको छ ।

### ग) पालो सम्बद्ध सङ्क्रमण

वार्तालापको समयावधि भित्रै अर्को कुनै वक्तालाई विचमा बोल्न समय दिनुलाई नै पालो सम्बद्ध सङ्क्रमण भनिन्छ । पालो सम्बद्ध सङ्क्रमणका केही नमुनाहरूलाई तल प्रस्तुत गरी विश्लेषण गरिएको छ :

नमुना नं. १

दामोदर : देवयानी के भएको तिमिलार्ई ? पानी चाहीन्छ ? .....

(अङ्क : एक, दृश्य : दुई, पृ. : १०४)

नमुना नं. २

हिमा : 'वाट् ड यु थिङ्क' दिज्यु ? भइएन त ?

(अङ्क : एक, दृश्य : तिन, पृ. १०६)

नमुना नं. ३

मुमा हजुर : ए बुधे, तैले त्यसो किन गरिस् ल भन पहिला ।

(अङ्क : एक, दृश्य : तिन, पृ. ११०)

नमुना नं. ४

हिमा : मुमा हजुर, हजुरले .....हुने कुरै भएन, कतै .....

(अङ्क : दुई, दृश्य : तिन, पृ. १२७)

नमुना नं. ५

मुमा हजुर : म पनि डराएकी थिए, कतै ..... । भो छाड्दे त्यो कुरा

(अङ्क : दुई, दृश्य : तिन, पृ. १२८)

नमुना नं. ६

हिमा : सबै सकिएपछि, चाहि के गर्नुहुन्छ, होला वहाँहरू लौ भन्नुहोस् त जीवन जी ?

(अङ्क : दुई, दृश्य : तिन, पृ. १२९)

उपर्युक्त सम्वादहरूमा पालो सम्बद्ध सङ्क्रमण देखिन्छ । दामोदरले देवयानीलाई पालो ग्रहणको स्थीती सृजना गरेका छन् । यस्तै मुमा हजुर र हिमाको वार्तालापमा पनि सङ्क्रमण सम्बद्ध स्थलको सदुपयोग गर्दै पालो ग्रहण भएको छ ।

### घ) पृष्ठपोषण

एउटा वक्ता बोलिरहेको छ भने उसको कथन नसिद्धिदै ऊ बोल्दाबोल्दै बिच बिचमा अरु वक्ताहरू उसको कुरामा चाख दिदै, हो, ठीक, अँ, हो त जस्ता वाचीक पृष्ठपोषण गर्न सक्छन् । यस्ता प्रक्रियालाई पृष्ठपोषण भनिन्छ । त्यस्ता पृष्ठपोषणका केही नमुनाहरूलाई तल विश्लेषण गरिएको छ :

नमुना नं. १

जीवन : हो, मलाई थाहा छ ।

(अङ्क : एक, दृश्य : एक, पृ. : ९७)

नमुना नं. २

महेश राजा : हुन्छ, यस्तो पनि हुन्छ ।

(अङ्क : एक, दृश्य : दुई, पृ. १००)

नमुना नं. ३

आमा : हो त । तिम्रो विषय त दालाई बढी थाहा हुन्छ ।

(अङ्क : एक, दृश्य : दुई, पृ. १०३)

नमुना नं. ४

हिमा : हो त नि दिज्जु ।

(अङ्क : एक, दृश्य : तिन, पृ. १०७)

नमुना नं. ५

शङ्कर : ठिक भनिस्यो भाउज्यू हजुरले ।

(अङ्क : दुई, दृश्य : तिन, पृ. १२९)

उपर्युक्त संवादहरूमा पृष्ठपोषणको प्रयोग भएको छ । यहाँ वक्ताहरूले वार्तालापमा व्यवधान उत्पन्न नगरीकन नै विच विचमा आफ्नो राय प्रकट गरेका छन् । हो, हुन्छ, ठिक जस्ता बाचीक पृष्ठपोषणका रूपमा प्रयोग भएका छन् ।

### ४.३ अनुवद्ध युगको विश्लेषण

वार्तालापमा पहिलो संवाद र दोस्रो संवादका विचमा निरन्तरता कायम रहिरहन्छ । यसले संवादहरूका विच सु-सम्बद्धता कायम गर्दछ । अनुवद्ध युगमा पहिलो संवाद र दोस्रो संवाद अनि पहिलो वक्ता र दोस्रो वक्तामा निरन्तरता कायम रहिरहन्छ । पालो परिवर्तनको प्रक्रिया नियमवद्ध हुन्छ । यसरी संवादलाई नियमवद्ध बनाउन प्रयोग गरिने अनुवद्ध युगहरूको विश्लेषण उदाहरण सहित तल प्रस्तुत गरिएको छ ।



## क) प्रश्न-उत्तर/निषेध

संवादमा प्रश्न र उत्तर/निषेधबाट अनुवद्धता कायम गरिएको हुन्छ । पहिलो वक्ताले प्रश्न सोधेमा दोस्रो वक्ताले त्यसको उत्तर दिएर संवादलाई अगाडी बढाउन सक्तछ भने उत्तर नदिइकन पनि संवादमा कायम रहन सक्तछ । प्रश्न-उत्तर/केहि नमुनाहरूलाई तल विश्लेषण गरिएको छ :

नमुना नं. १

अर्को एक मान्छे : के आयो हँ, ए फुच्चे, के आयो खोई ?

केटो : के आयो आयो, आफै हेरन ।

(अङ्क : एक, दृश्य : एक, पृ. : ८८) ।

नमुना नं. २

समीर : हाम्रो अहिले के परिस्थिति छ ?

जीवन : भन् अठेरो छ । पहिले भन्दा पनि खराव छ ।

(अङ्क : एक, दृश्य : एक, पृ. : ९३)

नमुना नं. ३

जीवन : .....तर तिमीलाई के पुगेको छैन र त्यस्ता महत्त्वपूर्ण सामान वेचेर हिड्छ ?

महेश राजा : मैले वेचै पछ । मेरो समय धेरै छैन दाई ।

(अङ्क एक, दृश्य : एक, पृ. : ९७)

नमुना नं. ४

देवयानी : के यो कुरा नगर्नु मनिस्या हो ?

महेश राजा : किन नगर्नु जति गरे पनि गरुन् ।

(अङ्क एक, दृश्य : दुई, पृ.न ९९) ।

वार्तालापमा पाइने महत्त्वपूर्ण पक्ष भनेको संवादहरूमा पाइने अनुवद्धता हो । माथी प्रस्तुत गरिएका संवादहरूमा पनि प्रश्न-उत्तर/निषेध मार्फत अनुवद्धता कायम भएको छ । अर्को एक मान्छे र केटोको संवादमा प्रश्न र निषेध मार्फत अनुवद्धता कायम गरिएको छ भने बाँकी उदाहरणहरूमा प्रश्न र उत्तरको माध्यमबाट पालो परिवर्तनलाई नियमबद्ध बनाइएको छ ।

## ख) अभिवादन - अभिवादन/वेवास्ता

संवादलाई अभिवादन-अभिवादन/वेवास्ताबाट पनि निरन्तरता दिइएको पाइन्छ । पहिलो वक्ताले अभिवादन गरेपछि दोस्रो वक्ताले पनि अभिवादन फर्काउँछ अथवा वेवास्ता गरी वार्तालापलाई अगाडी बढाउँछ । अभिवादन-अभिवादन/वेवास्ताको नमुना तल विश्लेषण गरिएको छ :

नमुना नं. १

समीर : हलो, हलो .....थियो ।

जीवन : के सोध्छौ ? सोध ।

(अङ्क : एक, दृश्य : एक, पृ. ९२)

माथि प्रस्तुत उदाहरणमा अभिवादन र वेवास्ता देखिन्छ । समीरले 'हलो' भनेर अभिवादन गरेतापनि जीवनले अभिवादन नगरिकनै वार्तालापलाई अगाडि बढाएको छ । अनुबद्ध युग्म सकारात्मक र नकारात्मक दुवै प्रकारका हुन्छन् । यहाँ प्रस्तुत अनुबद्ध युग्म नकारात्मक खालको हो ।

## ग) आवाहन र प्रतिउत्तर

संवादमा वक्ताले केहि कुरा गर्नको लागि आवाहन गर्न सक्दछ र त्यसको प्रतिउत्तर अर्को वक्ताले दिने काम गर्दछ । आवाहन र प्रतिउत्तरका नमुनाहरू तल विश्लेषण गरिएको छ :

नमुना नं. १

पत्रिका बेच्ने केटो : हेर्नोस् हेर्नोस् ! .....

आजको 'ठमेल टाइम्स' ।

अर्को एक जना मान्छे : के आयो हँ ?

(अङ्क : एक, दृश्य : एक, पृ. : ८८)

नमुना नं. २

देवयानी : म सँग कुरा गरिसियोस् पहिला ।

महेश राजा : किन र ज्वाइंशाव् यहाँ होइसिन्त ।

(अङ्क : एक, दृश्य : दुई, पृ. १००-१०१)

उपर्युक्त संवादहरूमा पहिलो वक्ताले आवहान गरेको छ भने दोस्रो वक्ताले प्रतिउत्तरमार्फत् पालो परिवर्तनलाई नियमबद्ध बनाएको छ । पत्रिका बेच्ने केटोले 'हेर्नोस् हेर्नोस्' भन्दै ठमेल टाइम्स हेर्नको लागि आवहान गरेको छ । त्यसैगरी देवयानीले 'म सँग कुरा गरिसियोस् भनी आवहान गरेकी छन् । दोस्रो वक्ताहरूले आवहानको प्रति उत्तर दिँदै संवादलाई अगाडि बढाएका छन् ।

#### घ) मूल्याङ्कन - सहमति/असहमति

संवादलाई निरन्तरता दिनको लागि मुल्याङ्कन र सहमति/असहमतिको पनि प्रयोग ग्थ भएको पाइन्छ । एउटा वक्ताले आफ्नो विवेक प्रयोग गरी कुनै पनि कुराको निचोड प्रस्तुत गर्दछ । त्यो निचोडमा अर्को वक्ता मञ्जुर भएमा सहमति जनाउँछ भने असहमति जाहेर गर्दै संवादलाई अगाडी बढाउने काम पनि गर्न सक्दछ । मुल्याङ्कन-सहमति/असहमतिको नमुनाहरूको तल विश्लेषण गरिएको छ :

नमुना नं. १

रमा : 'यो त तिमीले भनेको ठीक .....  
.....पो भनिराख्या छौ नि ।'

हिमा : ए, होत नि हगि ? तर कुरा एउटै हो ।  
(अङ्क : एक, दृश्य : तिन, पृ. १०६)

नमुना नं. २

रमा : 'राम्रै हो नि लेख्नु .....भनिस्योस् त यहाँ ?'  
शङ्कर : 'ठीक भनिस्यो भाउज्यू हजुरले । .....  
..... पनि जन्मिइरहेका छन् ।'

नमुना नं. ३

ललित : 'अहा, भाइहरू तपाइँहरूले लाएको मुखुण्डो त काइदाको रहेछ । कुनै न कुनै त निकै पुरानो जस्तो पनि छ ।'

बन्धुकधारी तिन : 'तपाइहरूका बाबुबाजे सबै मुखुण्डा हुन् अनि के कुरा यी घर नै मुखुण्डा हुन् ।

(अङ्क : दुई, दृश्य : तिन, पृ. १३४)

उपर्युक्त संवादहरूमा मुल्याङ्कन र सहमति तथा असहमति व्यक्त गरिएको छ । हिमा ले 'ए हो त नि हगी', भनी सहमति जनाएकी छन् । त्यस्तै शङ्करले 'ठीक भनिस्यो भाउज्यू हजुरले' भनी सहमति जनाएका छन् । तर बन्दुकधारी तिनको संवादमा असहमति पाइन्छ ।

#### ड) प्रस्ताव - अस्वीकृति/स्वीकृति

वार्तालापको क्रममा वक्ताले केहि कुराको प्रस्ताव राख्न सक्दछ । सो प्रस्ताव अर्को वक्तालाई स्वीकार्य भए स्वीकृति प्रदान गर्दछ भने अस्वीकार्य भए अस्वीकृति दिन पनि सक्दछ । यसरी संवादमा प्रस्ताव र स्वीकृति अस्वीकृति मार्फत निरन्तरता कायम भएको हुन्छ । यस्ता अनुबद्ध युग्महरूको नमुना सहित तल विश्लेषण गरिएको छ :

मुना नं. १

बन्दुकधारी : 'यस किसिमको कुरा बन्द गर्नुहोस् ।

जीवन : 'होइन भने गोली? हान्छौ होइन ?

(अङ्क दुई दृश्य : तिन, पृ. १३३) ।

नमुना नं. २

मुमा हजुर : 'मुखण्डो खोल, बस, चिया खाऊ । खाना खाऊ ।

बन्दुकधारी : 'हामी बस्दैौ ।'

(अङ्क : दुई, दृश्य : तिन, पृ. १३३) ।

नमुना नं. ३

बन्दुक धारी चार : 'अब धेरै कुरा नगरौं । छिटो गर्नुहोस ।'

जीवन : 'के को हजार, .....

.....तपाइहरूको जस्तो होइन ।'

नमुना नं. ४

बन्दुक धारी तिन : 'अब, यो कुरा तुरुन्तै बन्द होस् ।.....

.....नभए यहाँ याक्सन हुन्छ ।'

मुमा हजुर : 'क को याक्सनको कुरा गर्छौं । .....

.....तिमीहरूलाई पनि तर्साउने छन् ।'

ठमेलको यात्रा नाटकमा प्रयुक्त अनुबद्ध युग्मका प्रकारहरू मध्य प्रस्ताव र स्वीकृती वा अस्वीकृतीका उदाहरणमार्थी प्रस्तुत गरीएको छ । बन्दुकधारी र जीवनको संवादमा

प्रस्ताव र अस्वीकृती पाइन्छ त्यस्तै मुमा हजुर र बन्दुकधारीको संवादमा पनि प्रस्ताव र अस्वीकृती पाइन्छ ।

#### ४.४ साराशं

ठमेलको यात्रा नाटकका संवादमा पालोपद्धतिका सम्पूर्ण नियमहरूको पालना भएको छ । यस नाटकका संवादमा पालो निरन्तरता प्रभावकारी ढङ्गमा प्रयोग भएको छ भने पालो सम्बद्ध संक्रमण स्थलको प्रयोग पनि नाटकका संवादमा पाइन्छ । नाटकका संवादमा विचलनशीलता र अनुवद्ध युगमका विभिन्न प्रकारहरू प्रस्ताव अस्वीकृति/स्वीकृति, प्रश्न-उत्तर, आब्हान-प्रतिउत्तर, मूल्याङ्कन, सहमति/असहमति आदिको प्रयोग पनि प्रभावपूर्ण नै छ ।

## परिच्छेद पाँच

### ठमेलको यात्रा नाटकका संवादको वाक्क्रियापरक विश्लेषण

#### ५.१ विषय प्रवेश

अस्तित्वले वाक्क्रियालाई तिन अलग शीर्षकमा चर्चा गरेका छन् ती हुन् कथन क्रिया, अभिकथन क्रिया र उत्कथन क्रिया । कथन क्रिया वाक्क्रियाको आधारभूत अर्थसँग सम्बन्धित छ । संवादमा प्रयोग भएका शब्दहरूको शाब्दिक अर्थले नै कथन क्रियालाई जनाउँछ । अभिकथन क्रिया भनेको उच्चारणहरूका माध्यमले वक्ताले केही कुराको सूचना मात्र नदिई केही कार्य गर्ने प्रतिवद्धता व्यक्त गर्नु वा श्रोतालाई केही कार्य गर्नका लागि उत्प्रेरित गर्नु हो । सल्लेले वर्गीकरण गरेका अभिकथन क्रियाका प्रकारहरू क्रमशः प्रतिवद्धतामूलक वाक्क्रिया, निर्देशनात्मक वाक्क्रिया, प्रतिज्ञामूलक वाक्क्रिया अभिव्यक्तिमूलक वाक्क्रिया र घोषणात्मक वाक्क्रिया हुन् । वक्ताको भनाइको प्रभाव श्रोतामा अप्रत्यक्ष रूपमा पर्नु उत्कथन क्रिया हो । कसैलाई प्रवृत्त गराउनु, फकाउनु, लजाउनु, दिक्क मान्नु, तर्साउनु आदि यस्तै अप्रत्यक्ष प्रभाव हुन् । यसैले उत्कथन क्रिया अप्रत्यक्ष वाक्क्रिया हुन्छ र यो क्रिया पूर्णतया सन्दर्भको अधिनमा हुन्छ । यसलाई पूर्वानुमान गर्न गाह्रो हुन्छ । यसरी वाक्क्रिया र तिनका विभिन्न प्रकारलाई तल क्रमशः विश्लेषण गरिएको छ ।

#### ५.१.१ कथन क्रिया

यो वाक्क्रियाको आधारभूत अर्थसँग सम्बन्धित हुन्छ । यसलाई उच्चारणको क्रिया पनि भनिन्छ । यस क्रियालाई अस्तित्वको वाक्क्रिया सिद्धान्त स्थापनाका आधारमा सङ्केतपरक वाक्क्रिया पनि भनिन्छ । कथन क्रियाका तिन भिन्न प्रकारका क्रियाको नमूना र विश्लेषण तल प्रस्तुत गरिएको छ ।

#### अ) ध्वनिक क्रिया

कार्यसम्पादनको निम्त कुनै आवाजको उत्पादन ध्वनिक क्रिया हो । ठमेलको यात्रा नाटकमा प्रयोग भएका केहि ध्वनिक क्रियाहरूको नमूना सहित तल विश्लेषण गरिएको छ :

नमुना नं. १

पत्रिका बेच्ने केटो : हेर्नोस्, हेर्नोस् ! .....आजको

‘ठमेल टाइम्स’ ।

(अङ्क : एक, दृश्य : एक, पृ. : ८८)

नमुना नं. २

केटो : के आयो, आयो आफै हेरन ।

(अङ्क : एक, दृश्य : एक, पृ. : ८८)

नमूना नं. ३

महेश राजा : होइन दाई, कुरा अलि गम्भीर छ ।

(अङ्क : एक, दृश्य : एक, पृ. : ९५)

नमुना नं. ४

दामोदर : दादा बहिनीको ..... भयो होइन ?

(अङ्क : एक, दृश्य : एक, पृ. : १०१)

नमुना नं. ५

रमा : आफ्नो भित्र ... हैन हिमा ?

(अङ्क : एक, दृश्य : तिन, पृ. : १०७)

नमुना नं. ६

बुध विक्रम : लौ हजुर .... कुरा कस्ले पत्याउने ।

(अङ्क : एक, दृश्य : एक, पृ. : ११३)

नमुना नं. ७

गन्धर्व : कठैवरी खाउँला ... भन्ने कति थियो ।

(अङ्क : दुई, दृश्य : दुई, पृ. : १२०)

उपयुक्त नमुनाहरू सबै ध्वनिक क्रिया हुन् । कार्यसम्पादनका निमित्त कुनै आवाजको उत्पादन नै ध्वनिक क्रिया भएको हुनाले र माथिका नमुनाहरूमा पनि विभिन्न कार्यसम्पादनको अपेक्षा राखिएको हुनाले ती सबै नमुना ध्वनिक क्रिया हुन् । ध्वनिक क्रिया अन्तर्गत मानवीय र मानवेतर दुवै वाक्क्रिया पर्छन् । उच्चारण अवयवद्वारा उच्चारित वाणी नै ध्वनिक क्रिया भएको हुनाले माथिका नमुना पनि ध्वनिक क्रिया हुन् ।

## आ) सम्बोधि क्रिया

सम्बोधि क्रिया निश्चित अभिप्रायपूर्वक व्यक्त गरिने उच्चनरणहरूबाट प्रकट हुन्छ । जब निश्चित ध्वनि संकेतहरूबाट निश्चित शब्द र निश्चित शब्द समूहबाट निश्चित संरचना बन्दछ र त्यसबाट निश्चित सङ्केत स्पष्ट हुन्छ अनिमात्रै सम्बोधि क्रिया पुरा हुन्छ । सम्बोधि क्रियाका केहि नमुनाहरू तल विश्लेषण गरिएको छ :

नमुना नं. १

पुरुष पात्र : हामी सधै इतिहासका मोडमा बस्छौं ।

(अङ्क : एक, दृश्य : एक, पृ. : ९१)

नमुना नं. २

जीवन : यसरी नै यहाँ .... भल्किन्छन् र अस्ताउँछन् ।

(अङ्क : एक, दृश्य : एक, पृ. : ९४)

नमुना नं. ३

आमा : एउटा मान्छे पनि सडकमा छैन ।

(अङ्क : दुई, दृश्य : तिन, पृ. : १३१)

नमुना नं. ४

बन्दुर धारी : तपाईंहरूले मुखण्डोले हामीलाई काम दिँदैन ।

(अङ्क : दुई, दृश्य : तिन, पृ. : १३३)

नमुना नं. ५

पुरुष पात्र : मैले त इतिहास पढ्न पनि छोडिसके ।

(अङ्क : एक, दृश्य : एक, पृ. : ९०)

अस्तित्वले निश्चित अभिप्रायपूर्वक उत्पादन गरिने शब्द र वाक्यको उच्चारणलाई सम्बोधि क्रिया मानेका छन् । यसका निमित्त निश्चित अभिप्राय र निश्चित परम्परा आवश्यक देखिन्छ ।

फलतः सम्बोधि क्रिया मानवेतर प्राणीले उच्चारण गर्ने ध्वनिक क्रिया भन्दा पृथक हुन्छ । माथि प्रस्तुत सबै नमुनाहरू समाजमा रही आएका निश्चित परम्परासँग सम्बन्धित छन् । नमुना नं. १ मा पुरुष पात्रले “हामी सधै इतिहासका मोडमा बस्छौं ।” भनेर मानव



जातिको सामाजिककरणको सत्यतालाई प्रस्तुत गरेको छ भने बाँडी सबै नमुनाहरूले पनि सामाजिक सत्यतालाई प्रस्तुत गरेका छन् ।

### इ) संकेतन क्रिया

संकेतन क्रिया निश्चित अभिप्रायपूर्वक निश्चित सन्दर्भमा प्रयोग गरिन्छ । यसबाट सन्दर्भ अनुसार भिन्न-भिन्न क्रिया सम्पन्न हुन सक्दछ । संकेतन क्रियाका केहि नमुनाहरू तल विश्लेषण गरिएको छ :

नमुना नं. १

बन्दुक धारी चार : अब धेरै कुरा नगरौं ।

(हतार भएको सन्दर्भमा)

(अङ्क : एक, दृश्य : तिन, पृ. : १३४)

नमुना नं. २

बुध विक्रम : तिमि जान्छौं भने जाऊ ।

(वक्तासँगै नजाने सन्दर्भमा)

(अङ्क : एक, दृश्य : तिन, पृ. : १३४)

नमुना नं. ३

देवयानी : हजुरलाई जे-जे बेच्न मन छ, बेचिसियोस ।

(सामान बेच्ने सन्दर्भमा)

(अङ्क : दुई, दृश्य : दुई, पृ. : १११)

नमुना नं. ४

जीवन : जहाँ जे देख्नुहुन्छ त्यही हेर्नुहोस् ।

(इतिहास देखाउने सन्दर्भमा)

(अङ्क : एक, दृश्य : एक, पृ. : ८९)

नमुना नं. ५

नेता : इतिहास बनाउन भने गाह्रो छ । भत्काउन सजिलो छ ।

(इतिहासको वारेमा सम्झाउने सन्दर्भमा)

(अङ्क : दुई, दृश्य : दुई, पृ. : १२४)

नमुना नं. ६

समीर : म धेरै ठाउँमा डुब्न लाग्यो छु ।

(डुब्ने सन्दर्भमा)

(अङ्क : एक, दृश्य : एक, पृ. : ९३)

सन्दर्भमा सापेक्ष क्रिया सम्बन्धि क्रिया भन्दा अझ माथि हुन्छ । यसमा निश्चित अभिप्रायपूर्वक शब्द र वाक्यको उच्चारण मात्र गरिदैन, त्यसलाई निश्चित सन्दर्भमा प्रयोग पनि गरिन्छ । माथिका नमूनाहरूमा पनि शब्द र वाक्यको उच्चारण मात्र नभएर ती वाक्यलाई निश्चित सन्दर्भमा प्रयोग गरिएको छ । त्यस्ता सन्दर्भहरूलाई नमूनासँगै कोष्ठमा देखाइएको छ ।

### ५.१.२ अभिकथन क्रिया

श्रोतालाई केही कार्य गर्नका निम्ति उत्प्रेरित गराउनुलाई अभिकथन क्रिया भनिन्छ । सल्लेले वर्गीकरण गरेका वाक्क्रियाका प्रकार र नेपालीमा पाइने तिनका सङ्केतक क्रिया र तिनको विश्लेषणलाई तल क्रमशः प्रस्तुत गरिएको छ ।

#### अ) प्रतिवद्धता मूलक वाक्क्रिया

वक्ताले प्रतिज्ञाप्तिको सत्यतामा विश्वास व्यक्त गर्नु प्रतिवद्धतामूलक वाक्क्रिया हो । वक्ताले जुन कुरालाई सत्य ठानेको हुन्छ त्यसमा आफ्नो विश्वास जनाएको हुन्छ । प्रतिवद्धतामूलक वाक्क्रियाका नमूनाहरू तल विश्लेषण गरिएको छ :

नमुना नं. १

नारी पात्र : मैले ... हुँदैन भनेर ?

(अङ्क : एक, दृश्य : एक, पृ. : ८९)

नमुना नं. २

महेश राजा : किन र ज्वाइशाब् ... तर यो त जीवन हो, नाटक होइन, बहिनी ।

उपर्युक्त संवादहरूमा प्रतिवद्धतामूलक वाक्क्रियाको प्रयोग भएको छ । प्रतिवद्धतामूलक वाक्क्रियाले मानसिक स्थितिको विवरण दिने काम गर्छ । अर्थात् वक्ताले जुन प्रतिज्ञाप्तिलाई सत्य ठानेको हुन्छ, त्यसमा आफ्नो विश्वास जनाएको हुन्छ । माथि

उल्लेखित नमुना नं. १ र २ संवादमा विषयवस्तुको बारेमा निर्णय र निष्कर्ष निकाल्ने काम भएको छ ।

### आ) निर्देशनात्मक वाक्क्रिया

यस प्रकारका वाक्क्रियामा वक्ताले श्रोतालाई केहि कार्य गर्न प्रवृत्त गराउँछ । निर्देशनात्मक वाक्क्रियाका केहि नमुनाहरू तल विश्लेषण गरिएको छ :

नमूना नं. १

नारी पात्र : चलन के छन् ... चिनाउन सक्नु प्यो ।

(अङ्क : एक, दृश्य : एक, पृ. : ९१)

नमूना नं. २

नारी पात्र : त्यसैले पर्यटकलाई .... चिनाउन सक्नु प्यो ।

(अङ्क : एक, दृश्य : एक, पृ. : ९१)

नमूना नं. ३

हिमा : बन्दगर यो नाटक ।

(अङ्क : एक, दृश्य : तिन, पृ. : ११०)

नमूना नं. ४

देवयानी : हजुर यहाँबाट ... सवारी होस् ।

(अङ्क : एक, दृश्य : दुई, पृ. : १०१)

नमूना नं. ५

मुमा हजुर : ए ! टङ्क यता आउ ।

(अङ्क : एक, दृश्य : तिन, पृ. : ११२)

उपर्युक्त नमुनाहरूमा निर्देशनात्मक वाक्क्रियाको प्रयोग भएको छ । ती संवादहरूले श्रोतालाई केही न केही कार्य गर्न प्रस्तुत बनाएका छन् । जस्तै, नारी पात्रले हामीले यहाँको चालचलन के छन् त्यो पर्यटकलाई सिकाउनु पर्ने निर्देशन गरेकस् छन् भने देवयानीले हजुरलाई जानेनिर्देशन र मुमा हजुरले टङ्कलाई आउने निर्देशन गर्नुभएको छ । यी संवादहरू आज्ञार्थक क्रियासँग निकट छन् ।

## इ) प्रतिज्ञामूलक वाक्क्रिया

भविष्यमा गरिने कुनै कार्यका निमित्त वक्ताले आफ्नो अठोट देखाउनु प्रतिज्ञामूलक वाक्क्रिया हो यसका केहि नमुनाहरू तल विश्लेषण गरिएको छ :

नमुना नं. १

महेश राजा : 'मैले बेच्नै पर्छ ।.....समय भेल हो त्यहा जाल हानेर माछा भिक्नु पर्छ ।

(अङ्क : एक, दृश्य : एक, पृ. : ९७)

नमुना नं. २

महेश राजा : 'जे गरौला दाइ ..... तपाईंलाई म फेरि उहीं नभए यहीं भेट्छु ।

(अङ्क : एक, दृश्य : एक, पृ. : ९७)

नमुना नं. ३

बुध विक्रम : 'म बाहिर बेच्दन । ....

(अङ्क : दुई, दृश्य : एक, पृ. : ११४)

नमुना नं. ४

मुमा हजुर : 'पख, अनुराधा, म मिलाउँला ..... त्यो पनि बुझँला ।'

(अङ्क : दुई, दृश्य : एक, पृ. : ११७)

उपर्युक्त संवादहरूमा प्रतिज्ञामूलक वाक्क्रियाको प्रयोग भएको छ । भविष्यमा गरिने कार्यका निमित्त वक्ताले आफ्नो अठोट प्रस्तुत गरेका छन् । उपर्युक्त वाक्क्रियामा वक्तापरक परिवर्तन अपेक्षित छ । यी वाक्क्रिया इच्छार्थक क्रियापलसँग निकट छन् ।

## ई) अभिव्यक्तिमूलक वाक्क्रिया

कुनै अवस्थाका बारेमा वक्ताले आफ्नो आन्तरिक भावना व्यक्त गर्नु अभिव्यक्तिमूलक वाक्क्रिया हो । यसका केहि नमुनाहरू तल विश्लेषण गरिएको छ :

नमुना नं. १

पत्रिका बेच्ने केटो : हेनोस्, हेनोस्, ! .... तर आयो, आयो, लौ आयो !

(अङ्क : एक, दृश्य : एक, पृ. : ८८)

नमुना नं. २

पुरुष पात्र : हुँदैन भनेर के फरक पर्छ ?

(अङ्क : एक, दृश्य : एक, पृ. : ८९)

नमुना नं. ३

नारी पात्र : फरक त किन पर्दैन ? काम सकिएपछि

(अङ्क : एक, दृश्य : एक, पृ. : ८९)

नमुना नं. ४

दामोदर : दादा-बहिनीको ..... म त बिहे गरेर ल्याएको पुरुष दुलही त हुँ नि यस महलमा ।

(अङ्क : एक, दृश्य : दुई, पृ. : १०१)

कुनै अवस्थाका बारेमा वक्ताले आफ्नो आन्तरिक भावना व्यक्त गर्नु अभिव्यक्तिमूलक वाक्क्रिया हो । यस्तो भावना वक्तापरक हुने हुँदा त्यसले भौतिक स्थितिमा परिवर्तन नल्याई वक्ता र श्रोताको मनोजगतमा मात्र परिवर्तन ल्याउँछु । माथि प्रस्तुत गरिएका संवादहरूमा वक्ताको भावना व्यक्त भएका छन् । संवादहरू वक्तापरक हुन् त्यसैले भौतिक स्थितिमा परिवर्तन आएको छैन ।

### उ) घोषणात्मक वाक्क्रिया

यस प्रकारका वाक्क्रियाहरूले वाह्य परिस्थितिमा प्रत्यक्ष रूपमा परिवर्तन ल्याउँछन् । यसका केहि नमुनाहरू तल विश्लेषण गरिएको छ :

महेश राजा : 'यो अति भया मुमा हजुर । म यसलाई हजुरको .... चढाइदिन्छु ।'

(अङ्क : दुई, दृश्य : एक, पृ. : ११४)

मुमा हजुर : 'यस ठाउँका बन्दुक अन्त कही पनि जान सक्दैनन् । यी बन्दुकको इतिहास छ । यी चान्चुने बन्दुक होइनन् ।'

(अङ्क : दुई, दृश्य : तिन, पृ. : १३१)

बन्दुक धारी : 'बन्दुक राख, नभए हामी फायरिङ्ग गर्छौं ।'

(अङ्क : दुई, दृश्य : तिन, पृ. : १३१)

घोषणात्मक वाक्क्रियाहरूले बाह्य परिस्थितिमा प्रत्यक्ष रूपमा परिवर्तन ल्याउछन् । माथि प्रस्तुत गरिएका संवादहरूमा वक्ताले कार्य गर्नको लागि निर्णय गर्दै घोषणा गरेका छन् ।

### ५.१.३ उत्कथन क्रिया

उत्कथन क्रियाले वाक्क्रियाको श्रोतामा परेको असरलाई जनाउँछ । यसलाई प्रभावपरक क्रिया पनि भनिन्छ । यसमा अपारम्परिक शक्तिको प्रभाव बढी हुन्छ । उत्कथन क्रियाका केही नमुनाहरू तल विश्लेषण तल विश्लेषण गरिएको छ :

नमुना नं. १

नारी पात्र : मैले पहिले नै भनेको हैन हुँदैन भनेर ।

पुरुष पात्र : हुँदैन भनेर के फरक पर्छ ?

(अङ्क : एक, दृश्य : एक, पृ. : ८९)

नमुना नं. २

देवयानी : म सँग कुरा गरिसियोस् पहिला ज्वाँइशाब्सँग होइन ।

महेश राजा : किन र ज्वाँइशाब यहाँ कोही होइसिन्त र ।

(अङ्क : एक, दृश्य : एक, पृ. : १०१)

नमुना नं. ३

देवयानी : हजुर यहाँबाट खुरुक्क बाहिर सवारी होस् ।

महेश राजा : हैन देवयानी तिमी किन यसरी कस्सिएकी ।

(अङ्क : एक, दृश्य : एक, पृ. : १०१)

नमुना नं. ४

बन्दुक धारी : यस किसिमको कुरा बन्द गर्नुहोस् ।

जीवन : होइन भने गोली हान्छौ होइन ?

(अङ्क : दुई, दृश्य : तिन, पृ. : १३२-३३)

नमुना नं. ५

मुमा हजुर : मुखुण्डो खोल, बस, चिया खाऊ ।

बन्दुक धारी : हामी बस्दैौ ।

(अङ्क : दुई, दृश्य : तिन, पृ. : १३३)

माथि उल्लेखित सबै नमुनाहरू उत्कथनमूलक क्रिया हुन् । वक्ताको भनाएको प्रभाव अप्रत्यक्ष रूपमा पर्नु उत्कथन क्रिया हो । माथि प्रस्तुत नमुना नं. १ मा पहिलो वक्ताले आँफूले हुँदैन भनेर पहिले नै भनेको जीकिर गरेको छ भने दोस्रो वक्तामा त्यसको अप्रत्यक्ष प्रभाव परेको देखिन्छ । वक्ता २ ले वक्ता १ को कुरामा असहमती जनाउँदै हुँदैन भनेर के फरक पर्छ त भनेर आफ्नो राय प्रकट गरेको छ । यी दुई उच्चारणमा बाह्य संरचनाका संरचनामा जाँदा दोस्रो उच्चारण पहिलो उच्चारणको अस्वीकृती हो भन्ने स्पष्ट हुन्छ । वक्ता १ को प्रस्तावलाई, वक्ता २ ले अस्वीकार गरेको छ तर यसको अस्वीकृति प्रत्यक्ष नभई अप्रत्यक्ष छ ।

## ५.२ साराशं

वाक्क्रियापरक शक्ति वाक्क्रियाको आधारभूत अर्थसँग सम्बन्धित छ । वाक्क्रियाले सबै प्रकारका उच्चारणकार्य सम्पादनपरक हुन्छन् भन्ने कुरामा जोड दिन्छ । ठमेलको यात्रा नाटकका संवादमा वाक्क्रियापरक शक्तिको प्रभावकारी रूपमा प्रयोग भएको छ । ध्वनिक क्रियाको प्रयोग अत्याधिक सम्बोधि क्रिया र सङ्केतन क्रियाको प्रयोग पनि प्रभावपूर्ण नै छ तर यिनीहरूका विचको भेद छुट्टयाउन भने त्यति सजिलो हुँदैन अभिकथन क्रियाका विभिन्न प्रकार जस्तै : प्रतिवद्धतामूलक, निर्देशनात्मक, प्रतिज्ञामूलक, अभिव्यक्तिमूलक, घोषणात्मकको प्रयोग पनि नाटकका संवादमा पाइन्छ भने निर्देशनात्मक वाक्क्रियाको प्रयोग ज्यादा पाइन्छ । उत्कथन क्रियाको प्रभावकारी प्रयोगद्वारा नाटकका संवादलाई औचित्यपूर्ण बनाइएको छ ।

## परिच्छेद छ

### संवादमा श्राव्य र उच्चार्य विशेषता

#### ६.१ विषय प्रवेश

वस्तु योजना दृष्टिबाट संवाद तिन प्रकारका हुन्छन् - सर्वश्राव्य, नियतश्राव्य र अश्राव्य । सर्वश्राव्य भनेको सबैले सुन्ने संवाद हो भने नियतश्राव्य भनेको केही व्यक्तिले मात्र सुन्ने र अश्राव्य भनेको कसैले पनि नसुन्ने संवाद हो । भरतको नाट्यशास्त्रमा पाठ्य वा संवादका ६ ओटा उच्चार्य अलङ्कारको पनि चर्चा गरिएको छ । ती हुन् - उच्च, दीप्त, मन्द्र, नीच, द्रुत र विलम्बित । शिरस्थानबाट उत्पन्न, केही उच्च तर आवाजमा प्रकट हुने तार स्वर उच्च स्वर हो भने शिरस्थानबाट उत्पन्न, केही उच्च आवाजमा प्रकट हुने तार स्वर दिप्त स्वर हो । त्यस्तै उरस्थलबाट उत्पन्न हुने स्वर मन्द्र स्वर हो भने उरस्थलबाट उत्पन्न हुने मन्द्रतर स्वर नीच स्वर हो । त्यसैगरी कण्ठस्थानबाट उत्पन्न द्रुततर स्वर द्रुत स्वर हो भने कण्ठस्थानबाट उत्पन्न केही मन्द्र स्वर विलम्बित स्वर हो । यस्ता विभिन्न प्रकारका संवाद ठमेलको यात्रा नाटकमा पाइन्छन् त्यस्ता फरक-फरक प्रकारका संवादलाई तल क्रमशः प्रस्तुत गरिएको छ ।

#### ६.२ संवादको श्राव्य विशेषता

नाटकीय वस्तुमा सबैलाई सुनाउका लागि जुन संवादहरूको योजना गरिन्छ, त्यस्तो संवादलाई श्राव्य संवाद भनिन्छ । संवादको श्राव्य विशेषता अन्तर्गत श्राव्य र अश्राव्य संवाद पर्दछन् । तिनिहरूलाई अलग-अलग शीर्षकमा तल विश्लेषण गरिएको छ ।

##### क) श्राव्य संवाद

सामान्यतया सुन्न सकिने खालको संवादलाई श्राव्य संवाद भनिन्छ । यस नाटकका प्रायः जसो संवाद श्राव्य संवाद नै हुन् किनकी ती सबै संवाद दर्शकलाई सुनाउन कै लागि प्रयोग गरिएका छन् । यहाँ श्राव्य संवाद अन्तर्गत पर्ने विभिन्न संवादहरूको व्याख्या गरिएको छ ।



## अ) सर्वश्राव्य संवाद

रङ्गमञ्चमा उपस्थित नट नटीद्वारा सम्पूर्ण दर्शकले सुन्ने गरी गरिने संवादलाई सर्वश्राव्य गरी गरिने संवादलाई सर्वश्राव्य संवाद भनिन्छ । यस नाटकमा प्रयोग गरिएका सर्वश्राव्य संवादका केही नमुनाहरूलाई तल व्याख्या गरिएको छ :

नमुना नं. १

पत्रिका बेच्ने केटो : हेर्नोस्, हेर्नोस् ! .... लौ आयो ।

(अङ्क : एक, दृश्य : एक, पृ. : ८८)

नमुना नं. २

नारी पात्र : छोडेर के ((( भयो ।

(अङ्क : एक, दृश्य : एक, पृ. : ८९)

नमुना नं. ३

नारी पात्र : विद्यार्थी सिद्यार्थी .... तर ।

(अङ्क : एक, दृश्य : एक, पृ. : ९०)

नमुना नं. ४

पुरुष पात्र : हामीले इतिहास ... कराउँदै आयो ।

(अङ्क : एक, दृश्य एक, पृ. : ९२)

नमुना नं. ५

जीवन : तिमि ठमेल भीडमा ... किनारामा छु ।

(अङ्क : एक, दृश्य : एक, पृ. : ९२)

उपर्युक्त संवादहरू सर्वश्राव्य संवाद हुन् किनभने सम्पूर्ण दर्शकले सुन्ने गरि बोलिएको संवादलाई सर्वश्राव्य संवाद भनिन्छ । माथिका सबै नमुनाहरूमा वक्ताले सम्पूर्ण दर्शकलाई सुनाउन कै लागि उक्त संवाद प्रयोग गरेका छन् ।

## आ) नियतश्राव्य संवाद

निश्चित पात्रहरूले मात्र सुन्ने संवादलाई नियतश्राव्य संवाद भनिन्छ । ठमेलको यात्रा नाटकमा नियतश्राव्य संवादका विभिन्न प्रकारको प्रयोग गरिएको छ । नियतश्राव्य संवाद अन्तर्गत पर्ने जनान्तिक र अपवारित संवादको नमुना तल प्रस्तुत गरिएको छ ।

## १. जनान्तिक संवाद

जुन संवाद तोकिएको व्यक्तिलाई मात्र सुनाउनको लागि बोलिन्छ, त्यस्तो संवादलाई जनान्तिक संवाद भनिन्छ। जनान्तिक संवादका नमुनाहरू तल प्रस्तुत गरिएको छ :

नमुना नं. १

दामोदर : देवयानी के भएको .... भो ?

(अङ्क : एक, दृश्य : दुई, पृ. : १०४)

नमुना नं. २

देवयानी : के भो दा ? .... कस्तो सत्यानास ?

(अङ्क : दुई, दृश्य : तिन, पृ. : १०४)

नमुना नं. ३

महेश राजा : अन्त्य भयो मुमा ... सत्यानास भो ।

(अङ्क : दुई, दृश्य : तिन, पृ. : १३६)

नमुना नं. ४

मुमा हजुर : देवयानी .... कसैलाई भनिन ।

(अङ्क : दुई, दृश्य तिन, पृ. : १२६)

नमुना नं. ५

मुमा हजुर : पख अनुराधा ... त्यो पनि बुझँला ।

(अङ्क : दुई, दृश्य : एक, पृ. : ११७)

जनान्तिक संवाद तोकिएको वा खास व्यक्तिले मात्र सुन्ने किसिमको हुन्छ। यहाँ, दामोदर देवयानीलाई सम्बोधन गरेर वा तोकेर बोलेको छ। त्यस्तै देवयानीले 'दा' लाई र महेश राजाले मुमा हजुरलाई अनि मुमा हजुरले देवयानी र अनुराधालाई तोकेर बोलेको हुनाले उपर्युक्त संवादहरू जनान्तिक संवाद हुन्।

## इ) आकाशभाषित संवाद

रङ्गमञ्चमा प्रत्यक्ष वक्ता उपस्थित नभई आवाजमात्र श्रोताले सुन्दछन् भने त्यस्तो संवादलाई आकाशभाषित संवाद भनिन्छ। यो संवादका नमुनाहरू तल विश्लेषण गरिएको छ :

नमुना नं. १

गन्धर्व : (एउटा गन्धर्वको सारङ्गीको धुन र उसले गीत गाएको भित्रतिर सुनिन्छ । उ देखिदैन )

जङ्गबहादुर महाराज ... विष्पी महारानी ।

(अङ्क : एक, दृश्य एक, पृ. : ८७)

नमुना नं. २

समीर : हलो, हलो ... सोध्नु थियो ।

(अङ्क : एक, दृश्य : एक, पृ. : ९२)

मथि उल्लेखित नमूनाहरूमा रङ्गमञ्चमा प्रत्यक्ष वक्ता देखिदैन आवाज मात्र सुनिन्छ । नमूना नं. १ मा गन्धर्वले गीत गाएको र सारङ्गी बजाएको भित्रतिर अर्थात् पर्दापछाडि सुनिन्छ तर ऊ देखिदैन भनेर परिवेश नै दिएको छ । त्यसैले नमूना नं. १ को गन्धर्वको संवाद आकाशभाषित संवाद हो । त्यस्तै समीरको संवादमा पनि समीर रङ्गमञ्चमा देखिदैन उसले टाढाबाट अथवा ठमेलबाट जीवनलाई फोनमा उक्त कुरा भनेको हो । त्यसैले त्यो संवाद पनि आकाशभाषित संवाद हो ।

#### ख) अश्राव्य संवाद

रङ्गमञ्चमा उपस्थित अन्य नटनटीले नसुन्ने गरी पात्रले गरेको कुराकानीलाई अश्राव्य संवाद भनिन्छ । यस्तो संवाद दर्शकलाई मात्र सुनाउन प्रयोग गरिन्छ । अश्राव्य संवादका नमूनाहरू तल विश्लेषण गरिएको छ :

नमुना नं. १

समीर : (दर्शकतिर फर्केर) ती, मैले ..... नो प्रोब्लोम ।

जङ्गबहादुर महाराज ... विष्पी महारानी ।

(अङ्क : एक, दृश्य एक, पृ. : ९४)

नमुना नं. २

जीवन : (मुखण्डो खोलेर सबैलाई हेर्दै) सबैभन्दा अहिले ... यसरी नै चल्छ ।

(अङ्क : एक, दृश्य : एक, पृ. : ९८)

नमुना नं. ३

गन्धर्व : जङ्गबहादुर .... आज राजै आएको छु यति मात्रै भन्न ।

(अङ्क : दुई, दृश्य : तिन, पृ. : १२६)

माथि प्रस्तुत नमूनाहरू अश्राव्य संवादका नमूनाहरू हुन् । रङ्गमञ्चमा उपस्थित अन्य नटनटीले नसुन्ने र दर्शकलाई मात्र सुनाउन प्रयोग गरिने संवाद अश्राव्य संवाद हो । माथि नमूना नं. १ मा कोष्ठमा दर्शकतिर फर्केर भनेको हुनाले समीरको संवादलाई अश्राव्य संवाद भन्न सकिन्छ । त्यस्तै जीवनको संवादमा पनि रङ्गमञ्चमा सबै मुखुण्डो लगाएका बेला उसले मुखुण्डो खोलेर सबैलाई अर्थात् दर्शकलाई हेर्दै भनेर सन्दर्भ देखाएको छ । त्यसैले उक्त नमूना नं. २ पनि अश्राव्य संवाद हो । त्यसैगरी नमूना नं. ३ मा पनि नाटकका पात्रहरू मूर्तिवत भएको सन्दर्भमा दर्शक दीर्घाको बिचबाट उक्त गीत गाउँदै रङ्गमञ्चमा गन्धर्व प्रवेश गरेको हुँदा उक्त संवाद पनि अश्राव्य संवाद हो ।

### ६.३ संवादको उच्चार्य विशेषता

ठमेलको यात्रा नाटकमा प्रस्तुत गरिएका उच्चार्य संवादहरूलाई तल विश्लेषण गरिएको छ ।

#### क) उच्च संवाद

उच्च संवाद शिरस्थानबाट उत्पन्न भई केही उच्च आवाजमा प्रकट हुने तार स्वर हो । यस्तो संवाद टाढाको व्यक्तिसँगको कुराकानी, विष्मय, दुराहवान जस्ता अवस्थामा प्रयोग हुन्छ । यो संवादका केही नमूनाहरू तल विश्लेषण गरिएको छ :

नमुना नं. १

पत्रिका बच्चे केटो : हेर्नोस्, हेर्नोस् ! .... आयो ।

जङ्गबहादुर महाराज ... विष्पी महारानी ।

(अङ्क : एक, दृश्य एक, पृ. : ८८)

नमुना नं. २

समीर : हलो, हलो ! .... कुरा सोध्नु थियो ।

(अङ्क : एक, दृश्य : एक, पृ. : ८८)

नमुना नं. ३

जीवन : के साध्छौ ? सोध ।

(अङ्क : एक, दृश्य : एक, पृ. : ८८)

नमुना नं. ४

महेश राजा : यो ठाउँ त ..... ल्याएर बेचन मन छ ।

(अङ्क : एक, दृश्य : एक, पृ. : ९७)

नमुना नं. ५

हिमा : बन्द गर यो नाटक .... अनि थाहा पाउँछौ ।

(अङ्क : एक, दृश्य : तिन, पृ. : ११०)

माथि उल्लेखित सबै संवाद उच्च संवाद हुन् किनभने ती संवादहरू उच्च आवाजमा प्रकट भएका छन् । त्यस्तै टाढाको व्यक्तिसँगको कुराकानी समीरको संवादमा पाइन्छ भने जीवनको संवादमा परस्पर उत्तर प्रतिउत्तर र पत्रिका बेच्ने केटोले दूरबहान गरेको छ, त्यस्तै मुमा हजुर, हिमा र महेश राजाका संवादमा पनि विष्मय, त्रास, परस्पर उत्तर प्रतिउत्तर पाइन्छ । त्यसैले माथिका सबै नमूनाहरू उच्च संवादका नमूना हुन् ।

## ख) दीप्त संवाद

दीप्त संवाद शिरस्थानबाट उत्पन्न भई केही उच्च आवाजमा प्रकट हुन्छ । यस्तो संवाद आक्षेप, युद्ध, कलह, विवाद तेज तथा रुखो उत्तर आदि अवस्थामा प्रयोग हुन्छ । दीप्त संवादका नमूनाहरू तल विश्लेषण गरिएको छ :

नमुना नं. १

महेश राजा : तिमी के बुभ्या छ ? ... होइन, बुभ्यौ ?

(अङ्क : एक, दृश्य दुई, पृ. : १००)

नमुना नं. २

देवयानी : आम्मै के भनिस्या ... बुभिस्यो ?

(अङ्क : एक, दृश्य : दुई, पृ. : १०१)

नमुना नं. ३

मुमा हजुर : यो बन्दुक ... नियालेर हेर्दैछु ।

(अङ्क : दुई, दृश्य : एक, पृ. : ११५)

माथिका सबै नमूनाहरूमा रिस, क्रोध, तेज तथा रुखो उत्तर, हप्की, रोदन आदि अवस्थाको प्रयोग गरिएको हुनाले ती सबै संवाद दीप्त संवाद हुन् । महेश राजाको संवादमा देवयानीप्रति क्रोध र देवयानीको संवादमा महेश राजासँगको क्रोध अनि महेश राजाले दिएको हप्की तथा रुखो उत्तर त्यस्तै मुमा हजुरको संवादमा पनि रिस, क्रोध, रोदन, आक्षेप जस्ता अलङ्कार योजनाको प्रयोग भएको हुनाले ती संवाद दीप्त संवाद हुन् ।

### ग) मन्द्र संवाद

उरस्थलबाट उत्पन्न हुने स्वरलाई मन्द्र स्वर भनिन्छ । निर्वेद, ग्लानि, शंका, चिन्ता, आवेग जस्ता उच्चार्य अलङ्कारको प्रयोग मन्द्र संवादमा हुन्छ । ठमेलको यात्रा नाटकका संवादमा पाइने मन्द्र संवादलाई तल प्रस्तुत गरिएको छ :

नमुना नं. १

दामोदर : दिदी बहिनीको ... यस महलमा ।

जङ्गबहादुर महाराज ... विष्पी महारानी ।

(अङ्क : एक, दृश्य दुई, पृ. : १०१)

नमुना नं. २

देवयानी : धत् कस्तो ... यस्तो पनि हुन्छ ।

(अङ्क : एक, दृश्य : दुई, पृ. : १००)

दामोदर र देवयानीको यहाँ उल्लेखित संवादमा रिस, आवेग, शंका, चिन्ता जस्ता उच्चार्य अलङ्कारको प्रयोग गरिएको हुनाले ती सबै नमूनाहरू मन्द्र संवाद हुन् । उरस्थलबाट उत्पन्न हुने स्वरलाई मन्द्र स्वर भनिने हुनाले र माथि प्रस्तुत संवाद पनि उरस्थलबाट उत्पन्न हुने अथवा बोलिने हुनाले ती संवादलाई मन्द्र संवाद भनिन्छ ।

### घ) नीच संवाद

उरस्थलबाट उत्पन्न, मन्दतर स्वरलाई नीच स्वर भनिन्छ । यस्तो स्वरको प्रयोग गरिएको संवाद नीच संवाद हुन्छ । यस्तो संवादमा स्वभाविक सम्भाषण, हिडाइको थकान, लडेको वा त्रस्त भएको अवस्था आदिको प्रयोग हुन्छ । नीच संवादका केही नमुना छनौट गरिएको छ । त्यस्ता नमुनालाई तल विश्लेषण गरिएको छ :

नमुना नं. १

स्वास्तीमान्छे : आउँनोस्, आउनोस् ..... भाषण सुन्नहोस् ।

(अङ्क : दुई, दृश्य दुई, पृ. : १२२)

नमुना नं. २

नेता : मैले भन्नुपर्ने कुरा .... सम्वेदनशीलता हुनुपर्न्यो ।

(अङ्क : दुई, दृश्य : दुई, पृ. : १२२)

नमुना नं. ३

नेता : अन्त्यमा म .... म आजलाई विदा हुन्छ ।

(अङ्क : दुई, दृश्य : दुई, पृ. : १२४)

यहाँ, नमूना नं. १, २ र ३ क्रमशः नीच संवाद हुन् किनभने नेताको संवादमा स्वभाविक सम्भाषण योजना र स्वास्ती मान्छेको संवादमा पनि लामो भाषण योजना पाइन्छ, र माथिका तिनवटै संवादहरूमा उरस्थलबाट उत्पन्न मन्द्रतर स्वरको लक्षण पाइन्छ ।

### ड) विलम्बित संवाद

कण्ठस्थानबाट उत्पन्न, केही मन्द स्वरलाई विलम्बित स्वर भनिन्छ । यस्तो स्वर उत्पन्न हुने संवाद विलम्बित संवाद हो । विलम्बित संवादमा प्रणय, वितर्क, विचार, लज्जा, चिन्ता, दोषारोषण, लामो विरामी, पीडा दायी आदि अवस्थाको प्रयोग गरिएको हुन्छ । ठमेलको यात्रा नाटकमा भएका विलम्बित संवाद मध्ये केही विलम्बित संवादको नमुना तल व्याख्या गरिएको छ :

नमुना नं. १

दामोदर : देवयानी के भएको ..... अहिले ठीक भो ।

(अङ्क : एक, दृश्य दुई, पृ. : १०४)

नमुना नं. २

दामोदर : किन देवयानी ... डर लाग्छ ?

(अङ्क : एक, दृश्य : दुई, पृ. : १०४)

नमुना नं. ३

जीवन : मुमा हजुर ... रमाइलो लाग्यो यो नाटक ।

(अङ्क : दुई, दृश्य : एक, पृ. : ११७)

उपर्युक्त नमूना १ र २ मा वक्ता दामोदर र श्रोता देवयानी श्रीमाने, श्रीमती हुन् । उनीहरूका संवादमा प्रणयता झल्केको छ । देवयानीले पतिका काँधमा टाउको राख्दै गर्दा दामोदरले उक्त संवाद बोलेको छ, भने जीवनले मुमा हजुरलाई सबैका सपना बन्दुकका असजिला कथासँग झुण्डाएका छन् भनेर बौद्धिक टिप्पणी गरेको छ । च्यसैले जीवनले उक्त संवादमा आफ्ना विचार व्यक्त गरेको हुनाले त्यो संवाद पनि विलम्बित संवाद हो ।

#### ६.४ साराशं

ठमेलको यात्रा नाटकका संवादमा श्राव्य संवादका विभिन्न प्रकारहरू मध्ये सर्वश्राव्य संवादको प्रयोग बढी भएको छ । नियतश्राव्य संवादका जनान्तिक र अपवारित संवाद मध्ये अपवारित संवादको प्रयोग नाटकका संवादमा पाइएको छैन । जनान्तिक संवादका सीमित नमूना पाइएका छन् ती प्रभापूर्ण नै छन् । आकाशभाषित संवाद गन्धर्व र समीरका संवादमा पाइन्छ, भने अश्राव्य संवादको प्रयोग पनि नाटकका संवादमा कोष्ठको प्रयोग गरी (दर्शकतिर फर्केर) भनेर सन्दर्भ सहित पाइन्छ । उच्चार्य अलङ्कारका दृष्टिबाट हेर्दा यस नाटकका संवादमा उच्च स्वरको प्रयोग बढी पाइन्छ । दीप्त संवाद, मन्द संवाद, नीच र विलम्बित संवादको प्रयोग सीमित मात्रामा पाइन्छ, भने द्रुत संवादको प्रयोग पाइएको छैन ।



## परिच्छेद सात

### सारांश तथा निष्कर्ष

#### ७.१ सारांश

अभि सुवेदीको ठमेलको यात्रा नाटकमा संवाद योजना शीर्षकको प्रस्तुत शोधपत्र सात परिच्छेद र सन्दर्भ सामग्रीको संरचनामा तयार गरिएको छ । परिच्छेद एकमा शोधपत्रको परिचय प्रस्तुत छ भने परिच्छेद दुइमा संवादको सैद्धान्तिक स्वरूप प्रस्तुत गरिएको छ । परिच्छेद तिनमा नाटककार अभि सुवेदी र उनको नाट्यकारिताको विश्लेषण गरिएको छ । परिच्छेद चारमा ठमेलको यात्रा नाटकका संवादमा पालो पद्धति र अनुबद्ध युगमको विश्लेषण गरिएको छ । परिच्छेद पाँचमा ठमेलको यात्रा नाटकका संवादको वाक्क्रियापरक विश्लेषण गरिएको छ । परिच्छेद छ मा ठमेलको यात्रा नाटकका संवादमा श्राव्य र उच्चार्य विशेषताको विश्लेषण गरिएको छ । परिच्छेद सातमा शोधपत्रको सारांश तथा निष्कर्ष प्रस्तुत गरिएको छ । अन्त्यमा सन्दर्भ सामग्री खण्ड वर्णानुक्रम अनुसार प्रस्तुत गरिएको छ ।

सुवेदीको ठमेलको यात्रा नाटकका संवादमा विचलनशीलता पाइन्छ, एउटा पात्रले प्रासङ्गिक कुरा गरिरहेको बेला अर्को पात्रले प्रसङ्ग परिवर्तन नभई अर्को प्रसङ्गमा कुरा गर्न थाल्दछ । छोटो देखि यस नाटकमा लामा-लामा संवाद प्रयोग भएका छन् । एउटा पात्रले कुरा गरिरहेको अवस्थामा उही प्रसङ्गमा अर्को पात्रले सहमति जनाउँदै पृष्ठपोषण प्रदान गर्दै गर्ने देखि लिएर 'क' पात्रले बोलेकै बेला 'ख' पात्रले 'क' पात्रको कुरालाई वेवास्ता गर्दै, प्रसङ्ग बदल्दै पालो अतिक्रमण गरेको पाइएको छ । यसरी उनको यस नाटकमा पालो सम्बद्ध सङ्क्रमण स्थलको स्थिति पनि पाइन्छ । एउटा वक्ताले बोलिरहेकै अवस्थामा उही प्रसङ्गमा अर्को वक्तालाई पहिले बोलेको वक्ताले नै बोल्न उत्प्रेरित गर्ने वा अनुमति दिने गरेको पनि पाइन्छ । सुवेदीको यस नाटकका संवादहरूमा अनुबद्धता वा संवादहरूका बिचमा सु-सम्बद्धताको पालना पनि प्रचुर मात्रामा पाइन्छ । अनुबद्ध युगममा पहिलो संवाद र दोस्रो संवाद अनि पहिलो वक्ता र दोस्रो वक्तामा निरन्तरता कायम रहिरहन्छ । यस्ता युगमहरू सकारात्मक र नकारात्मक दुवै हुन्छन् । यस्ता युगम हुन्, प्रश्न-उत्तर । निषेध, अभिवादन-

अभिवादन/वेवास्ता, आह्वान र प्रतिउत्तर, निमन्त्रणा र स्वीकारोक्ति आदि । यी सबै युग्मको प्रयोग यस नाटकका संवादमा पाइन्छ । पालो पद्धतिको आधारमा यस नाटकका संवाद बढी प्रभावकारी छन् । पालो निरन्तरताको प्रयोग बढी पाइन्छ, भने पालो अतिक्रमण पनि नाटकका संवादमा कोष्ठको प्रयोग गरी (कुरा नसिकदै विचैमा टिपेर) प्रष्ट पारिएको छ । अनुवद्ध युग्मको प्रयोगले संवादलाई बढी सम्प्रेषणीय बनाएका छन् ।

सुवेदीले ठमेलको यात्रा नाटकमा संवादका विभिन्न प्रकारको प्रयोग गरेका छन् । उनको यस नाटकमा कतिपय सुनिने संवाद र नसुनिने संवादको प्रयोग पनि गरिएको छ भने उच्चार्य अलङ्कारका विभिन्न रूपको प्रयोग पनि त्यत्तिकै मात्रामा गरिएको पाइन्छ । उच्चार्य अलङ्कारका उच्च, दीप्त, मन्द्र, नीच, द्रुत र विलम्बित अलङ्कार मध्ये उच्च अलङ्कार अर्थात् उच्च संवादको प्रयोग ज्यादा पाइन्छ भने अरु बाँकी पाँच वटै अलङ्कारको प्रयोग पनि पाइन्छ । त्यस्तै यस नाटकमा सुवेदीले सुनिने संवादका प्रकार सर्वश्राव्य, नियतश्राव्य, जनान्तिकको प्रयोग गरेका छन् । त्यसैगरी अश्राव्य संवाद वा स्वागत कथन पनि पाइन्छ । कथन क्रियाका विभिन्न रूपहरूको प्रयोग पनि यस नाटकमा पाइन्छ । अभिकथन क्रियाले, वाक्क्रियाको उद्देश्यलाई जनाउँछ । यसलाई आशयपरक क्रिया पनि भनिन्छ । अभिकथन क्रिया भनेको उच्चारहरूका माध्यमको वक्ताले केही कुराको सूचना मात्र नदिई केही गर्नका निम्ति उत्प्रेरित गर्नु हो । सल्लेले वर्गीकरण गरेका वाक्क्रियाका विभिन्न प्रकार, प्रतिवद्धतामूलक वाक्क्रिया, निर्देशनात्मक वाक्क्रिया, प्रतिज्ञामूलक वाक्क्रिया, अभिव्यक्तिमूलक वाक्क्रिया र घोषणात्मक वाक्क्रिया अन्तर्गत पर्ने विभिन्न क्रियाहरू जस्तै: विश्वास गर्नु, निश्चय गर्नु, निर्णय गर्नु, बताउनु, निष्कर्ष निकाल्नु, आज्ञा दिनु, चुनौती दिनु, वाचा गर्नु, कसम खानु, प्रतिज्ञा गर्नु, किरिया खानु, ऐक्यवद्धता प्रकट गर्नु, शुभकामना दिनु, धन्यवाद दिनु, घोषणा गर्नु, राजीनामा दिनु, आदि को प्रयोग नाटकका संवादमा पाइन्छ । वाक्क्रियापरक शक्तिको आधारमा यस नाटकका संवादलाई हेर्दा ध्वनिक क्रियाको प्रयोग औचित्यपूर्ण छ । सम्बोधि र सङ्केत क्रियाको प्रयोग पनि प्रभावपूर्ण छ भने निर्देशनात्मक वाक्क्रियाको प्रयोग ज्यादा भएको छ ।

## ७.२ निष्कर्ष

अभि सुवेदीले आफ्ना नाटकहरूमा काव्यमय भाषा प्रयोग गरेका कारण यिनका नाटकका संवाद पनि काव्यिक बन्न पुगेका छन् । यी संवादहरू लेखिँदै र मञ्चित हुँदै आएका अन्य नाटककारका नाटकभन्दा फरक प्रकृतिका देखिन्छन् । यिनका संवादबाट संस्कृतिको मिश्रण, नाटकीकरण भएको देखिन्छ । नाटकको भाषा सुललित छ । संवाद काव्यात्मक छन् । नाटकका संवाद प्रभावोत्पादक र कलात्मक छन् । यसका साथै संवाद योजना सुगठित, सागरर्भित, व्यञ्जनात्मक एवम् औचित्यपूर्ण छन् । अभिनयलाई चुस्त, दुरुस्त बनाउन संवादले महत्त्वपूर्ण भूमिका खेलेको छ । नाटकमा प्रयुक्त संवाद पात्रानुकूल सशक्त र जीवन्त छ । पात्रको वर्ग, स्तर, चेतना र परिस्थिति सुहाउँदो संवादको प्रयोग गरिएको छ । छोटो छोटो तर सारगर्भित वाक्ययुक्त संवादले नाटकलाई प्रभावशाली एवम् मार्मिक बनाएका छन् भने अर्कोतिर लामा-लामा संवादको प्रयोग पनि उत्तिकै मात्रामा पाइन्छ । उनका नाटकका संवादमा नाटकीयता, सरलता, सहजता, रोचकता, संक्षिप्तता, स्वभाविकता, कलात्मकता र प्रभावकारिता जस्ता विशेषता पाइन्छन् । संवादका प्रचलित सिद्धान्तहरूमध्ये पालोपद्धति, अनुवद्ध युग्म, श्राव्यता, उच्चार्यता र वाक्क्रियापरक विश्लेषणको दृष्टिकोणबाट हेर्दा ठमेलको यात्रा नाटकका संवाद उच्च कोटीका देखिन्छन् ।

## सन्दर्भसामग्री सूची

- अस्टिन, जे.एल (सन् १९६२), *हाउ टु डु थिङ्स विथ वर्ड्स*, युके : अक्सफोर्ड ।
- आचार्य, ब्रतराज (२०६६), *आधुनिक नेपाली नाटक*, ललितपुर : साभा प्रकाशन ।
- \_\_\_\_\_ (२०६७), 'अस्टिनको वाक्क्रिया सिद्धान्तका प्रमुख स्थापना', *वाङ्मय*,  
(पूर्णाङ्क १४), काठमाडौं : नेपाली केन्द्रीय विभाग ।
- \_\_\_\_\_ (२०६८), 'वाक्क्रिया सिद्धान्त र साहित्य' रत्न वृहत् नेपाली समालचेना  
(सम्पा : राजेन्द्र सुवेदी र लक्ष्मण प्रसाद गौतम), काठमाडौं : रत्न पुस्तक भण्डार ।
- \_\_\_\_\_ (२०७१), 'संवाद विश्लेषण पद्धती', ब्रह्मपुत्र (पूर्णाङ्क ७) .....
- उपाध्याय, केशवप्रसाद (२०५२), *नाटक र रङ्गमञ्च*, काठमाडौं : रुम प्रकाशन ।
- \_\_\_\_\_ (२०५५), *नाटकको अध्ययन*, ललितपुर : साभा प्रकाशन ।
- \_\_\_\_\_ (२०५९), *नेपाली नाटक तथा रङ्गमञ्च उद्भव र विकास*, काठमाडौं :  
विद्यार्थी पुस्तक भण्डार ।
- \_\_\_\_\_ (२०६१), *नेपाली नाटक र नाटककार*, ललितपुर : साभा प्रकाशन ।
- उलक, रूपकेशरी (२०७०), 'अभि सुवेदीका गद्य नाटकको रचनाशिल्प', एम.ए. अप्रकाशित  
शोधपत्र, त्रिभुवन विश्वविद्यालय, कीर्तिपुर ।
- काफ्ले, भुमा (२०६९), 'अभि सुवेदीका कविता नाटकको विश्लेषण', एम.ए. अप्रकाशित  
शोधपत्र, त्रिभुवन विश्वविद्यालय, कीर्तिपुर ।
- देवी, राधा (२०७१), 'अभि सुवेदीको पाँच नाटक भित्रका नाटकहरूको परिवेश विधान',  
एम.ए. अप्रकाशित शोधपत्र, त्रिभुवन विश्वविद्यालय, कीर्तिपुर ।
- पोखेल, रामचन्द्र (२०६२), *नेपाली नाटक : सिद्धान्त र समीक्षा*, काठमाडौं : विद्यार्थी पुस्तक  
भण्डार ।
- भट्टराई, गोविन्दप्रसाद (अनु., २०३९), *भरतको नाट्यशास्त्र*, काठमाडौं : नेपाल प्रज्ञा  
प्रतिष्ठान ।
- मेई, ज्याकोव ली (सन् २००१), *प्राग्याटिक्स : एन इण्ट्रोडक्सन*, युके : ब्याकवेल ।
- लुईटेल, खगेन्द्रप्रसाद (२०६७), *नेपाली नाट्य समालोचना*, काठमाडौं : पैरवी प्रकाशन ।
- शर्मा, मोहनराज र खगेन्द्र प्रसाद लुईटेल (२०६९), *पूर्वीय र पश्चात्य साहित्य सिद्धान्त*,  
काठमाडौं : विद्यार्थी पुस्तक भण्डार ।

\_\_\_\_\_ (२०६६), *शोधविधि*, ललितपुर : साभा प्रकाशन ।

सुवेदी, अभि (२०६०), *पाँच नाटक*, काठमाडौं : संज्ञा र डवली नाट्य समूह ।

सुवेदी, राजेन्द्र र लक्ष्मणप्रसाद गौतम (सम्पा., २०६८), *रत्न बृहत् समालोचना* (प्रायोगिक खण्ड), काठमाडौं : रत्न पुस्तक भण्डार ।

\_\_\_\_\_ (सम्पा., २०६८), *रत्न बृहत् समालोचना* (सैद्धान्तिक खण्ड), काठमाडौं : रत्न पुस्तक भण्डार ।

ह्यालिडे र हसन (सन् १९९१), *ल्याङ्ग्वेज, कण्टेक्ट एण्ड टेक्स्ट : आस्पेक्ट अफ ल्याङ्ग्वेज इन अ सोसियल सिमेन्टिकस् पर्सपेक्टिभ*, अक्सफोर्ड : अक्सफोर्ड युनिभर्सिटी प्रेस ।