

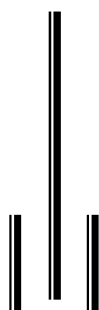
‘मुकुन्द इन्दिरा’ नाटकको द्वन्द्वविधानविषयक अध्ययन

त्रिभुवन विश्वविद्यालय, मानविकी तथा सामाजिक शास्त्र सङ्काय अन्तर्गत

नेपाली केन्द्रीय विभागको एम्.ए. दोस्रो वर्षको दसौं पत्रको

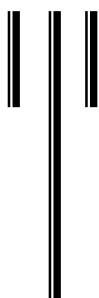
प्रयोजनका लागि प्रस्तुत

शोध परिचय



शोधनिर्देशक

राजेन्द्र सुवेदी



शोधार्थी

नवराज नेपाल

नेपाली केन्द्रीय विभाग

त्रिभुवन विश्वविद्यालय

कीर्तिपुर

२०६४

स्वीकृतिपत्र

मिति :.....

प्रस्तुत पत्रका शोधार्थी श्री नवराज नेपालले यो शोधपत्र मेरो निर्देशनमा तयार गरेका हुन् । उनका यस शोधकार्यबाट म सन्तुष्ट छु । आवश्यक मूल्याङ्कनका निम्ति विभागसमक्ष प्रस्तुत गर्न सिफारिस गर्दछु ।

.....

नेपाली केन्द्रीय विभाग

त्रि.वि., कीर्तिपुर

प्राक्कथन

प्रस्तुत शोधप्रबन्ध वि.सं. २० मा विद्यावारिधि उपाधिका निम्ति त्रिभुवन विश्वविद्यालयमा प्रस्तुत गरिएको महान् साहित्यकार बालकृष्ण सम (वि.सं. १९५९-२०३८) द्वारा लिखित **मुकुन्द इन्दिरा** नाटकको द्वन्द्व विधानविषयक अध्ययनमा आधारित छ ।

बहुमुखी प्रतिभाका धनी समका 'दुःखान्त' र 'सुखान्त' दुवै खाले नाटकमा प्रबल द्वन्द्व रहेका छन् । उनको सामाजिक सुखान्त नाटक **मुकुन्द इन्दिरा** को कृतिपरक अध्ययन भए तापनि त्यसभित्र रहेका द्वन्द्वलाई विभिन्न पक्षबाट चर्चा गरिएको भने कतै पाइएन । मेरा सम्माननीय गुरु राजेन्द्र सुवेदीज्यूको निर्देशनमा रहेर उहाँ कै समुचित दिशानिर्देशन, आवश्यक र उपयोगी सुझाव सल्लाहका साथै नाटकभित्र रहेका विभिन्न द्वन्द्वलाई वर्गीकरण लगायत अनेकौं विषयमा ठूलो सहयोग गरिदिनुभएकोमा म हृदयदेखि नै उहाँप्रति हार्दिक कृतज्ञता अर्पण गर्दछु । यस शोधप्रबन्धको शीर्षक तथा उचित परामर्श दिनुहुने दयाराम श्रेष्ठज्यू साथै मूल्याङ्कन गरिदिनुहुने मेरा अति आदरणीय गुरु वर्गहरूमा पनि हार्दिक कृतज्ञता अर्पण गर्दछु । यस शोधप्रबन्धलाई टङ्कण तथा गाताबन्दी गरिदिनु हुने शशीकला राई र अन्य सहयोग गरिदिनुहुने कमल सुवेदीलाई पनि हार्दिक आभार प्रकट गर्दछु ।

त्रि.वि. दर्ता नं. ९१३६

भर्ना समूह : (२०५६-२०५८)

रोल नं. : ८१

मिति : २०६४ माघ गते ।

शोधार्थी

नवराज नेपाल

स्नातकोत्तर द्वितीय वर्ष

नेपाली विभाग

त्रिभूवन विश्वविद्यालय

कीर्तिपुर, काठमाडौं ।

साङ्केतिक शब्दसूची

वि.सं.	विक्रम सम्बत्
ते. सं.	तेश्रो संस्करण
पाँ.	पाचौं
त्रि. वि.	त्रिभुवन विश्वविद्यालय
दो. सं.	दोस्रो संस्करण
ने. रा प्र. प्र.	नेपाल राजकीय प्रज्ञा प्रतिष्ठान
प्र.	प्रशासक
प्र. सं.	प्रथम संस्करण
पृ. सं.	पृष्ठ संख्या
:	निर्देशक
/	यो र त्यो
-	निर्देशक
;	अर्धविराम
,	अल्पविराम
	पूर्णविराम
?	प्रश्नवाचक

विषयसूची

विषयवस्तु	पेज नं.
पहिलो परिच्छेद	१-७
मुकुन्द इन्दिरा नाटकको द्वन्द्वविधानविषयक अध्ययन	१
शोधपरिचय	१
१.१ शोधशीर्षक	१
१.२ शोधार्थीको पूरा नाम	१
१.३ शोधकार्यको प्रयोजन	१
१.४ विषय परिचय	१
१.५ समस्याकथन	३
१.६ शोधकार्यका उद्देश्यहरू	३
१.७ पूर्वकार्यको समीक्षा	३
१.८ शोधकार्यको औचित्य	६
१.९ शोधको सीमाङ्कन	६
१.१० शोधविधि	६
१.११ शोधपत्रको रूपरेखा	६
दोस्रो परिच्छेद	८-३०
नाटकको सैद्धान्तिक स्वरूप	*
२.१ साहित्यमा नाटकविधाको परिचय	८
२.२ संस्कृत नाटकको उत्पत्ति विकास र तत्त्वहरू:	८
२.२.१ नाटकका तत्त्वहरू	१०

२.३	पाश्चात्य नाटकको सृजना, विकास र तत्त्वहरू	१७
२.४	आधुनिक युग (इ. १८५० पछि)	२१
	(क) यथार्थवादी नाट्यमान्यता	२२
	(ख) प्रकृतवादी नाट्यमान्यता	२२
	(ग) प्रतीकवादी नाट्यमान्यता	२३
	(घ) अभिव्यञ्जनावादी नाट्यमान्यता	२४
	(ङ) विसङ्गतिवादी नाट्यमान्यता	२४
	(च) समकालीन नाट्यमान्यता	२५
२.५	पाश्चात्य नाटकका स्वरूप र तत्त्वहरू	२५
	(क) कथावस्तु	२५
	(ख) चरित्र	२६
	(ग) पदरचना	२६
	(घ) विचार	२७
	(ङ) दृश्यविधान	२७
	(च) गीत	२७
	(छ) संवाद	२८
	(ज) द्वन्द्व	२८
२.६	पाश्चात्य नाट्यमान्यता	२८
२.७	रङ्गमञ्च	२८
	(क) एटिक रङ्गमञ्च	२९
	(ख) स्वान रङ्गमञ्च	२९
	(ग) ग्लोब रङ्गमञ्च	२९
	(घ) फ्रान्सेली दरबारिया रङ्गमञ्च	२९
	(ङ) आधुनिक रङ्गमञ्च	३०

तेस्रो	३१-४०
नेपाली नाटकको उत्पत्ति र विकास	३१
३.१ परिचय	३१
(क) प्राथमिक काल (मोतीराम भट्टपूर्व)	३३
(ख) माध्यमिक काल	३३
(ग) आधुनिककाल	३५
(अ) परिष्कारवादी नाट्यधारा	३६
(आ) यथार्थवादी नाट्यधारा	३७
(इ) प्रकृतवादी नाट्यधारा	३८
(ई) मनोवैज्ञानिक नाट्यधारा	३८
(उ) विसङ्गतिवादी/अस्तित्ववादी नाट्यधारा	३९
(ऊ) समसामयिक नाट्यधारा	३९
चौथो परिच्छेद	४१-९१
‘मुकुन्द इन्दिरा’ नाटकको द्वन्द्व विधानविषयक अध्ययन	४१
४.१ समका व्यक्तित्वका आयामहरू	४१
(क) बाल्यकाल	४१
(ख) अध्ययन र प्रेरणा	४२
(ग) व्यक्तित्व, सेवा तथा पुरस्कार	४४
(घ) साहित्यिक यात्रा	४५
४.२ समको नाट्यप्रवृत्तिका आधारभूत पक्षहरू	४६
(क) कथावस्तुगत प्रवृत्ति	४६
(ख) रूपविधानगत प्रवृत्ति	४७

(ग) शैली शिल्पगत प्रवृत्ति	४८
(घ) संरचनाप्रवृत्ति	४८
(ङ) भाषाशैलीगत प्रवृत्ति	५०
(च) चरित्राङ्गन प्रवृत्ति	५१
(छ) संवादरचनासम्बन्धी प्रवृत्ति	५१
(ज) भाव र विचारगत प्रवृत्ति	५२
४.३ बालकृष्ण समका नाटकहरूको रङ्गमञ्चीय चर्चा	५२
४.४ समको नाट्ययात्रा	५३
(क) प्रथम चरण (वि.सं. १९७७-१९८४ सम्म)	५५
(ख) दोस्रो चरण (वि.सं. १९८५-१९५३ सम्म)	५५
(ग) तेस्रो चरण (वि.सं. १९९४-२०१४ सम्म)	५५
(घ) चौथो चरण (वि.सं. २०१५-२०३८)	५६
४.५ द्वन्द्व	५७
४.६ द्वन्द्वका तत्त्वहरू	६२
४.७ 'मुकुन्द इन्दिरा' नाटकको द्वन्द्वविधान	६२
(क) आन्तरिक द्वन्द्व	६३
(ख) बाह्य द्वन्द्व	७१
४.८ सांस्कृतिक द्वन्द्व	७९
४.९ वर्गीय र लैङ्गिक द्वन्द्व	८०
(क) वर्गीय द्वन्द्व	८१
(ख) लैङ्गिक द्वन्द्व	८१
(ग) जातिगत द्वन्द्व	८३
४.१० व्यवहारिक कृत्यमा प्रजनित द्वन्द्व	८४
(क) परिवारिक द्वन्द्व	८४
(ख) मित्रताबीच द्वन्द्व	८५

(ग) व्यवहारिक द्वन्द्व	८५
४.११ दृश्य तथा परिवेशगत द्वन्द्व	८६
४.१२ भाषाशैलीगत द्वन्द्व	८६
४.१३ रस	८८
४.१४ विभाषिकताको प्रयोगबाट प्रजनित द्वन्द्व	९०
४.१५ संस्कृत निष्ठताको प्रयोगकका कारण प्रजनित भाषिक द्वन्द्व	९१
पाँचौं परिच्छेद	९२-९४
शोध निष्कर्ष	९३
सम्भावित शोध शीर्षकहरू	९४
(क) मुकुन्द इन्दिरा नाटकको रूपपरक अध्ययन	९५
(ख) मुकुन्द इन्दिरा नाटकको अलङ्कारपरक अध्ययन	९५
सन्दर्भविवरण	९६-९८

पहिलो परिच्छेद

मुकुन्द इन्दिरा नाटकको द्वन्द्वविधानविषयक अध्ययन

शोधपरिचय

१.१ शोधशीर्षक

प्रस्तुत शोधकार्यको शीर्षक **मुकुन्द इन्दिरा** नाटकको द्वन्द्वविषयक अध्ययन रहेको छ ।

१.२ शोधार्थीको पूरा नाम

नवराज नेपाल

१.३ शोधकार्यको प्रयोजन

त्रिभुवन विश्वविद्यालय, मानविकी तथा सामाजिकशास्त्र सङ्काय, नेपाली केन्द्रीय विभागअन्तर्गत स्नातकोत्तर तह दोस्रो वर्षको दशौँ पत्रको प्रयोजनका निमित्त प्रस्तुत शोधपत्र तयार गरिएको छ ।

१.४ विषय परिचय

आधुनिक नेपाली साहित्यका महान् नाटककार बालकृष्ण समका सामाजिक सुखान्त नाटकहरूमध्ये **मुकुन्द इन्दिरा** एक सुखान्त नाटक हो र यसै नाट्यकृतिभित्र प्रयुक्त द्वन्द्वलाई अध्ययनको विषय बनाइ शोधपत्र लेखनकार्य गरिएको छ । नाटकका बारेमा केही विद्वान्हरूद्वारा प्रस्तुत प्रमुख परिभाषाहरू निम्नप्रकार रहेका छन् -

(क) “तीनै लोकको भावको अनुकरण नै नाटक हो ।” -**नाट्यचार्य भरतमुनि**

(नाट्यशास्त्र, दो.सं. इस्वी १९५६ भोलुम १ पृ. ३५ ।)

(ख) “नटमा राम आदिको प्रयोग गरिने हुँदा दृश्यकाव्य नै नाटक हो ।” - **विश्वनाथ**

(साहित्य दर्पण, मुम्बई, निर्णयसागर प्रेस, परिच्छेद ७, इ. १९१०, पृ. २५७ ।)

(ग) “विश्व पहिलो नाटक हो भने विश्वमा स्रष्टा पहिला नाटककार हुन् । यस्तै संसार एउटा रङ्गशाला हो भने संसारमा जन्मने नरनारी अभिनेता र अभिनेत्री हुन् ।” - *सेक्सपियर*

(घटराज भट्टराई, भीमनिधि : व्यक्ति र कृति, दो.सं., ललितपुर, साभा प्रकाशन,
वि.सं. २०५०, पृ. ४४ ।)

(घ) “द्वन्द्वविना नाटक हुँदैन ।” - *जर्ज वानर्ड शा* ()

(ङ) “द्वन्द्वलाई नाटकको प्राण भने हुन्छ ।” - *रत्नध्वज जोशी*

आधुनिक नेपाली साहित्यको झलक, साभा प्रकाशन, ललितपुर,
चौ.सं., वि.सं. २०५८ ।)

(च) “नाटकलाई यथार्थमा जीवनसत्यको उद्घाटनशील मात्र नजोडी सामाजिकहितसँग पनि जोडेर हेर्ने र त्यसै प्रयोजनका लागि नाटक लेखिनुपर्छ ।” - *बालकृष्ण सम*

(केशवप्रसाद उपाध्याय समको दुःखान्त नाट्यचेतना, दो.सं. साभा प्रकाशन, ललितपुर,
वि.सं. २०५२, पृ. ३५२ ।)

(छ) “आख्यानोत्पत्तिक कथ्यको अनुकार्यप्रधान संवादात्मक संरचना नाटक हो ।”

- *दयाराम श्रेष्ठ र मोहनराज शर्मा* (नेपाली साहित्यको सङ्क्षिप्त इतिहास, पां.सं. काठमाडौं,
साभा प्रकाशन, ललितपुर, २०५७, पृ. १३२ ।)

(ज) “अभिनेत्रीहरूद्वारा वार्तालाप र कार्यका भरमा अभिनय गरेर देखाइने कला हो ।”

- *केशवप्रसाद उपाध्याय* (साहित्य प्रकाश, पां.सं., काठमाडौं, साभा प्रकाशन, ललितपुर,
वि.सं. २०५९, पृ. ८१ ।)

(झ) “द्वन्द्व कुनै वस्तुको जोडा, युग्म, युगल, लोग्ने, स्वास्नी, जोडपोड, दम्पती, परस्पर, दुई विरोधी तत्त्वको जोडा, दुई व्यक्ति बीचको झगडा, द्वन्द्व, युद्ध, मल्लयुद्ध, कुस्ती, कलह, सङ्घर्ष, उत्पात आदि ।” - *नेपाली बृहत् शब्दकोश*

(वासुदेव त्रिपाठी र अन्य सम्पा., पां.सं., काठमाडौं,
ने.रा.प्र.प्र. २०५८, पृ. १७६ ।)

उपर्युक्त कथनमा केही अभिनय र केही क्रियाकलापलाई नाटकको मुख्य तत्त्व मानिएको छ । ती तत्त्वहरू नितान्त द्वन्द्वात्मकताबाट उत्प्रेरित भएर तिनलाई अध्ययनको आधारभूत तत्त्व मानेर अध्ययन गरिनु आवश्यक देखिन्छ ।

१.५ समस्याकथन

महान् नाटककार बालकृष्ण समका नाटकहरूको कृतिपरक अध्ययन त हुँदै आएको छ तर उनको नाटकहरूमा द्वन्द्वाविधानलाई नै केन्द्र बनाएर अध्ययन भने त्यति भएमा छैनन् तसर्थ उनको **मुकुन्द इन्दिरा** नाटकको द्वन्द्वाविधानविषयक अध्ययन नहुनु एक समस्या देखिएकाले उक्तविषयका समस्याहरू निम्न प्रकारका छन् -

- (क) **मुकुन्द इन्दिरा** नाटक द्वन्द्वयुक्त हो कि द्वन्द्वाविहीन हो ?
- (ख) **मुकुन्द इन्दिरा** नाटकभित्र कस्ता द्वन्द्वहरू प्रयुक्त भएका छन् ?
- (ग) द्वन्द्वका प्रकारहरू के कस्ता हुन्छन् र **मुकुन्द इन्दिरा** नाटकभित्र कुन-कुन किसिमका द्वन्द्वहरूको प्रयोग भएको छ ? र तिनको निरूपण कसरी गर्न सकिन्छ ?

१.६ शोधकार्यको उद्देश्यहरू

माथि समस्या कथनमा देखापरेका समस्याहरूलाई शोधकार्यको उद्देश्य बनाएर निम्नअनुसार प्रस्तुत गर्न सकिन्छ -

- (क) **मुकुन्द इन्दिरा** नाटकभित्र प्रयुक्त द्वन्द्वहरू पहिल्याइ तिनको पहिचान प्रस्तुत गर्नु ।
- (ख) यस नाटकभित्र देखापरेका द्वन्द्वहरूको स्थिति र तिनको परिचय प्रस्तुत गर्नु ।
- (ग) द्वन्द्वका किसिमहरू र बाह्य आन्तरिक आदि र तिनको परिचय प्रस्तुत गर्नु ।

१.७ पूर्वकार्यको समीक्षा

नेपाली नाट्यसाहित्यका मूर्धन्य प्रतिभा बालकृष्ण सम हुन् । उनको व्यक्तित्व र कृतित्वका बारेमा धेरै अध्येताहरूले धेरै पक्षहरूको उद्घाटन गरेका छन् तर पनि सामान्यतया उनका **मुकुन्द इन्दिरा** जस्तो नाट्यकृतिमा र समका बारेमा भएका अध्ययनलाई बुँदागत रूपमा यसरी देखाइन्छ :-

- (क) यसमा सुखान्त पद्यनाटक मुकुन्द इन्दिराको सामान्य रूपमा चर्चा भएको छ।^१
- (ख) यहाँ समका सुख दुःखान्त नाटकहरूको बारेमा सामान्य र ऐतिहासिक सर्वेक्षणमात्र भएको छ।^२
- (ग) पद्यनाटकका क्षेत्रमा पनि उनको कवि प्रतिभाले पताका फहराएको छ। उनले पद्य र गद्य कविता दुवैलाई कुशलतापूर्वक वरण गरेका छन्। नाटककार सम नाटकको सानो रूप (एकाङ्की)देखि नाटक (पूर्णाङ्की) हुँदै लगभग महान्नाटक प्रेमपिण्डसम्म फिँजिएका छन्।^३
- (घ) बालकृष्ण समले दिएको नाटकीयताको मूल्याङ्कन गर्न नेपाली जातिलाई अबै अनेकौं वर्षमात्र होइन अनेकौं पुस्ता पनि लाग्न सम्भव छ।^४
- (ङ) यसमा ऐतिहासिक सर्वेक्षणका आधारमा बालकृष्ण सम प्रायशः नाटकहरूको चर्चा यहाँ गरिएको भए पनि गहन विश्लेषण नभई सामान्य टिपोट मात्र गरिएको छ। सैद्धान्तिक स्थापना यहाँ पनि हुनसकेको छैन।^५
- (च) उनले मुकुन्द इन्दिरा र म जस्ता औधी राम्रा नाटकहरू पनि लेखे।^६
- (छ) भानुभक्तको रामायण र वधूशिक्षाको पाठ सुन्दै आएका लेखकले पतिव्रताधर्मको विरुद्ध चरित्रकी नायिकाको कल्पना गर्नु सम्भव थिएन। लेखकको यही विश्वास या यस पक्षको समर्थनले ९४ सालमा पुगेर जस्तो साधारण रूपमा परिस्थिति विशेषमा (दुर्बलताको शिकार) मानिस हुन्छन्।^७

^१ राजनारायण प्रधान केही कृति केही स्मृति, सर्वप्रथम प्र. दार्जिलिङ, नेपाली साहित्य परिषद् वि.सं. २०३०, पृ. ५७।

^२ दयाराम श्रेष्ठ र मोहनराज शर्मा, नेपाली साहित्यमो सङ्क्षिप्त इतिहास, नेपाल राजकीय प्रज्ञा प्रतिष्ठान, वि.सं. २०३४, पृ. १२०।

^३ वासुदेव त्रिपाठी बहुमुखी प्रतिभा बालकृष्ण सम एक विश्लेषण वाङ्मय, वर्ष १, अङ्क १, २०३७, पृ. ३६।

^४ रामकृष्ण शर्मा, नेपाली नाटक मुकुन्द इन्दिरालाई हेर्ने रूपरेखा, वर्ष १८, अङ्क ११, चैत्र वि.सं. २०३८, पृष्ठ ३०३।

^५ तानासर्मा नेपाली साहित्यको इतिहास, दो.सं. काठमाडौं सङ्कल्प प्रकाशन, वि.सं. २०३९, पृ. १२७।

^६ तानासर्मा बालकृष्ण समको नाट्यकला 'मधुपर्क', वर्ष १४, वि.सं. २०४७, पृ. ११।

^७ रत्नध्वज जोशी आधुनिक नेपाली साहित्यको झलक, साभ्ना प्रकाशन चौथो वि.सं. २०५०, पृष्ठ १७९।

त्यस्तै अन्धवेगमा पंफाको सृष्टि भयो । तैपनि त भूमिकाभिन्न मुकुन्द इन्दिरामा इन्दिरालाई पतिव्रता हुनाले लाभको कल्पना गरे जस्तै यसमा पंफालाई पतिव्रता नहुनाले हानिको कल्पना गरिएको छ ।

ज. बालकृष्ण समको दुःखान्त नाट्यचेतना बुझ्न उनका सुखान्त नाट्यकृतिहरूको विश्लेषण आवश्यक छ र विश्लेषण कार्यका निम्ति उनका दुःखान्त नाट्यकृतिहरूको पहिचान गर्नु अनि खास दुःखान्तहरूको छनौट गर्नु आवश्यक छ । त्यसैले यहाँ उनका प्रकाशित नाट्यकृतिहरूबाट खास दुःखान्त कुनकुन हुन् । त्यसको छानबिनको प्रयास गरिन्छ । समका प्रकाशित नाट्यकृतिहरूका निम्न लिखित पूर्णाङ्क ध्रुव, प्रहलाद, मुकुन्द इन्दिरा, म, अमित वासना र अत्याधुनिकता ।^८

(झ) भाषाको शुद्धता, भावनाको गाम्भीर्य, अनुभूतिको विश्वव्यापकता र विषयवस्तुको स्वाभाविकतामा समका नाटक प्रशंसनीय छन् । अनि अभिव्यक्तिमा कवितात्मक मनोवैज्ञानिक विश्लेषण सूक्ष्मता र दर्शनमा मानवता यिनका विशिष्ट गुण हुन् । समका नेपाली नाटकहरूले नेपाली साहित्यलाई माथि उचालेका छन् ।^९

(ञ) नाटकका क्षेत्रमा बालकृष्ण सम, भीमनिधि तिवारी, हृदयचन्द्रसिंह प्रधान प्रवृत्तिका सामाजिक नाटकहरू आदर्शोन्मुख यथार्थवादी प्रवृत्तिका देखिन्छन् ।^{१०}

(ट) पद्यप्रधान संयोगान्त नाटक मुकुन्द इन्दिरा सर्वप्रथम १९४९ सालमा छापिएको थियो । यस नाटकको मूल उद्देश्य देशप्रेम देखाउनु र नेपालीको गौरव गराउनु हो । इन्दिरा र भवदेव भन्ने दुई पात्रहरूको माध्यमबाट समले यस नाटकमा आफ्नो उद्देश्यको पूर्ति गरेका छन् ।^{११}

(ठ) मुकुन्द भौतिकवादी छ । ऊ नारीलाई भोग्यमात्र ठान्छ । यौवन हुन्जेल, सौन्दर्य हुन्जेल र शारीरिक बल हुन्जेल भोज र मोजमा डुब्नुपर्छ भन्ने उसको दर्शन छ । यसमा तर्कहरूले

^८ केशवप्रसाद उपाध्याय समको दुःखान्त नाट्यचेतना, साझा प्रकाशन, ललितपुर, वि.सं. २०५२, पृ. ७६ ।

^९ रामप्रसाद दाहाल, सिङ्गे नेपाली भाषा, साहित्यको इतिहास र साहित्यकारहरूको परिचय, विद्यार्थी पुस्तक भण्डार, वि.सं. २०५४, पृ. १६१ ।

^{१०} कुमारबहादुर जोशी, पाश्चात्य साहित्यका प्रमुख वाद, साझा प्रकाशन, तेस्रो सं, वि.सं. २०५४, पृष्ठ ३३ ।

^{११} तानासर्मा, सम र समका कृति, साझा प्रकाशन, वि.सं. २०५८, पृ. १३३ ।

परम्परागत मान्यताहरूलाई आक्रमण गरेका छन् । उसको विरोधमा हिमालयका उच्चता र स्वच्छता लिएकी इन्दिरा उभिएकीले उसका तर्कहरू फतफत हुन पुग्छन् ।^{१२}

१.८ शोधकार्यको औचित्य

मुकुन्द इन्दिरा नाटकको द्वन्द्वविधानविषयक अध्ययनले प्रस्तुत नाटकमा निहित द्वन्द्वका बारेमा जानकारी दिएको छ । यस नाटकभित्र के कस्ता द्वन्द्वहरू कुन-कुन पात्रका बीच कसरी उपस्थिति कस्तो छ भन्ने कुराको अध्ययन भएको छ । उल्लेखित पूर्वकार्यको क्रममा स्पष्ट र पूर्णरूपले द्वन्द्वलाई केन्द्र बनाएर नलेखिएकाले यसमा द्वन्द्वलाई मुख्य केन्द्रीय तत्त्व बनाएर प्रस्तुत गरिएको हुनाले उक्त शोध प्रबन्धमा महत्त्वपूर्ण औचित्य तथा विशेष उपयोगतासमेत सिद्ध भएको छ ।

१.९ शोधको सीमाङ्कन

बालकृष्ण सम (वि.सं. १९५९-२०३८) को सामाजिक सुखान्त नाटकअन्तर्गत **मुकुन्द इन्दिरा** पनि पर्दछ । यस नाटकको अन्य विभिन्न पक्षलाई भन्दा द्वन्द्वविधानलाई नै पूर्णरूपमा अध्ययनको विषय बनाएको छ । यस विषयलाई प्रस्तुत शोधकार्यको सीमा बनाइएको छ ।

१.१०. शोधविधि

शोधकार्यका लागि मुख्यतया पुस्तकालयीय अध्ययनलाई आधार मानिएको भए पनि आवश्यकताअनुसार सम्बन्धितविषयका विशेषज्ञ राजेन्द्र सुवेदी, दयाराम श्रेष्ठ तथा अन्य साहित्यकारहरूसँग विभिन्न सन्दर्भ तथा प्रसङ्गहरूमा सुझाव र समुचित सामग्रीको सूचना लिइएको छ ।

१.११ शोधपत्रको रूपरेखा

मुकुन्द इन्दिरा नाटकको द्वन्द्वविधानविषयक अध्ययन शीर्षकको प्रस्तुत शोधपत्रलाई निम्न लिखित शीर्षक तथा उपशीर्षकहरूमा विभाजन गरिएको छ । जस्तै :-

^{१२} तानासर्मा, पूर्ववत्, पृ. १५३ ।

१. पहिलो परिच्छेद : शोधपत्रको परिचय
२. दोस्रो परिच्छेद : नाटकको सैद्धान्तिक स्वरूप र तत्त्वहरू
३. तेस्रो परिच्छेद : नेपाली नाटकको उत्पत्ति र विकास
४. चौथो परिच्छेद: **मुकुन्द इन्दिरा** नाटकको द्वन्द्वविधानविषयक अध्ययन ।
५. पाचौ परिच्छेद : शोध निष्कर्ष
६. सन्दर्भ विवरण
 - (क) पुस्तक
 - (ख) शोधपत्र
 - (ग) पत्रिका

दोस्रो परिच्छेद

नाटकको सैद्धान्तिक स्वरूप

२.१. साहित्यमा नाटकविधाको परिचय

जीवनजगतसँग सम्बद्ध विविध विषयमा सौन्दर्य, रूप, गुण, भावुकता आदिका दृष्टिले अभिव्यक्त हुने वा रचिने हृदयस्पर्शी सिर्जना नै साहित्य हो । यसका श्रव्य र दृश्य दुई स्थूल भेदहरूमध्ये दृश्यभेद चाहिँ नाटक हो । गद्यपद्य मिश्रित साहित्यक विधा नाटक भएकाले यसमा संवाद, अभिनय, कथानक, रङ्गमञ्चीय क्रियाकलाप आदिका माध्यमबाट प्रकट हुने हुनाले यसलाई नाटक वस्तुस्रोतका दृष्टिले पौराणिक विषय अँगालेर सिर्जना गरिने हुँदा यो विधा साहित्यका अन्य विधाहरूभन्दा प्रभावोत्पादक र सहज एवं ग्राह्य विधा मानिन्छ ।

२.२ संस्कृत नाटकको उत्पत्ति, विकास र तत्त्वहरू:

संस्कृत नाटकको ऐतिहासिक परम्परा लामो छ । दृश्य अर्थात् नाटकको रसास्वादन पढेर, सुनेर वा हेरेर पनि गर्न सकिन्छ । यसको उत्पत्तिको श्रेय भने इशापूर्व १०० वर्षतिरका चिन्तक भरतमुनिलाई दिइन्छ । भरतको नाट्यशास्त्र नै नाट्यसिद्धान्तको पहिलो आधुनिक ग्रन्थ हो । द्वन्द्वपूर्ण दुःखद् मानसिकताबाट मुक्ति र मनोरञ्जनको लागि देवताहरूले अगाडि गएर बिन्ती गरेको सन्दर्भ यहाँ उल्लेख छ : 'हे प्रभो ! दृश्य र श्रव्यका माध्यमबाट ग्रहण गर्न सकिने जुन विषय छ त्यस्तो अभिनय गर्न सकिने मनोरञ्जनका विषय पाउन हामी इच्छा गर्दछौं । यो वेद शूद्र जातिलाई सुनाउन योग्य छैन तसर्थ सबै वर्णलाई सुनाउन मिल्ने पाचौं वेद सृष्टि गर्नुहोस् भनेपछि ब्रह्माजी स्त्री र शूद्र आदि जातिलाई सुनाउन हुने अर्को पाचौं वेद सृष्टि गर्दछु जुन वेद धर्म, अर्थ, कीर्ति, कारक र उपदेशले समेत युक्त हुन्छ । लोक ज्ञानको सङ्कलनले सम्पन्न भएको र पछिका सबै मानवसमुदायका लागि सबै थरि कर्ममार्गको पथ प्रदर्शनसमेत छ, सबै शास्त्रको रहस्य र सारतत्त्वको सम्पन्न, गीत, वाद्य, नृत्य, चित्र आदि सबै शिल्पशास्त्रको प्रवर्तक र इतिहासका गुणहरूको समेत सम्पन्न भएको नाट्य नामक पाचौं वेद बनाउँछु भनेर उनले सबै वेदलाई सम्भ्रदै चारवेदका अङ्गबाट उत्पन्न नाट्यवेदको रचना

गरे ।^१ ऋग्वेदबाट पाठ्य तत्त्वको भाग र सामवेदबाट गीत, यजुर्वेदबाट अभिनय तत्त्वको भाग र अथर्ववेदबाट रस तत्त्वको भाग संयोजन गरी उपवेदहरूबाट समेत नाटकका निम्ति आवश्यक तत्त्वहरूको सङ्ग्रह गरेर नाट्यवेद बनाए । ब्रह्माले इन्द्रलाई यो नाट्य नामको वेद अभिनयका लागि देवताहरू प्रयोग गर भन्दा इन्द्रबाट नम्रतापूर्वक देवताहरू नाट्यकर्ममा अयोग्य भएकाले वेदको रहस्य कुरा बुझ्ने सधैं अभ्यासमा लागेका यी ऋषिहरू नै नाट्य ज्ञानको धारण गर्न र प्रयोग गर्नसमेत सामर्थ्य छन् भनेपछि भरतले आफ्ना १०० पुत्रहरूलाई शिक्षा दिएर भारती संस्कृतप्रायः भएको वाग्व्यापार, सात्वती मनोव्यापार र आरभेटी शारीरिक व्यापार जस्ता यी तीन किसिमका क्रिया व्यापार भएको तत्त्व प्रयोग गरेर त्यसलाई रोचक बनाउन, रसभावको अभिनय र कौसिकीवृत्तिको पनि प्रयोग गर्न र ब्रह्माणले सल्लाह दिई उनका मनबाट अप्सराको सृष्टि गरी मञ्जुकेशी, सुनकेशी, सुलोचना, केरला आदि १४ ओटी अप्सरा भरतमुनिका निम्ति प्रदान गरे ।^२

नाट्यप्रदर्शन गर्न भरतले पात्रहरूमार्फत् आशीर्वादात्मक मङ्गलाचारण पाठ गराएर दानवमाथि देवताहरूले विजय प्राप्त गरेका घटनाको अनुकरण गरेको सन्दर्भहरू पनि प्राप्त छन् । विविध कुराहरूबाट संस्कृत नाटकको उत्पत्ति भई परापूर्वकालदेखि नै विकास हुँदै आएको यसको उद्भव ब्रह्माबाट भएको हो भन्ने कुराको जानकारी भरतमुनिको नाट्य शास्त्रबाट प्रस्ट हुन आउँछ ।

संस्कृत वाङ्मयमा वैदिक साहित्यअन्तर्गतका सम्वादसूक्तहरूमा नै नाट्यबीज देखापर्दछ । लौकिक संस्कृत साहित्यको थालनीसँगै संस्कृत नाटकहरू देखापरेका हुन् । ईशाको प्रथम शताब्दीतिर भरतको नाट्यशास्त्रको रचना भएबाट त्यसभन्दा पहिलोदेखि नै संस्कृत नाटकको अस्तित्व रहेको पुष्टि अहिलेसम्म उपलब्ध नाटकहरूमध्ये सर्वप्राचीन नाटकहरूका रूपमा हुन आउँछ । स्रष्टाका रूपमा भास देखापर्दछन् । संस्कृत नाट्यपरम्पराको प्रारम्भ भासद्वारा नै भएको हो । यिनले कलात्मक सौन्दर्य र चेतनायुक्त नाट्यधाराको थालनी गरेका हुन् । उत्तरवर्ती कालिदास र शूद्रकजस्ता नाटककारले यस कलात्मक नाट्यधारालाई समृद्ध तुल्याएका छन् ।^३

^१ गोविन्दप्रसाद भट्टराई, भरतको नाट्यशास्त्र, भावनुवाद ने.रा.प्र.प्र. (वि. सं. २०३९), पृ. २

^२ शोष पौडेलर अन्य, नाट्य सिद्धान्त र आधुनिक नेपाली नाटक, दीक्षान्त पुस्तक भण्डार, वि.सं २०५९, पृ. १÷२

^३ गोपी कृष्ण शर्मा, संस्कृत साहित्यको रूपरेखा, अभिनव प्र. वि.सं. २०५६, पृ.१४२

यसपछि संस्कृत नाटकपरम्परामा भवभूतिको आगमन हुन्छ । उनको आगमनपछि शास्त्रीय नाट्यधाराको आरम्भ हुन्छ । हर्ष र विशाखदत्तजस्ता नाटककारहरूले संस्कृत नाट्यपरम्पराको शास्त्रीय नाट्यधारालाई अगाडि बढाएका छन् ।

२.२.१. नाटकका तत्त्वहरू

नाटकका तत्त्वका सन्दर्भमा पूर्वीय तथा पाश्चात्य विद्वान्हरूका बीच समान मत पाइँदैन । पूर्वमा वस्तु, नेता, र रसलाई मुख्य तत्त्व मानिन्छ भने पाश्चात्य जगत्मा कथावस्तु, चरित्र, शैली, विचार र शिल्प एवं सङ्गीत गरी पाँचओटा तत्त्व अनिवार्य मानिएका छन् । अभिनय अनिवार्य तत्त्व मानिएका यस समयमा कथावस्तु, पात्र संवाद, देशकाल वातावरण भाषाशैली र उद्देश्य आवश्यक तत्त्वका रूपमा वर्णित छन् । पूर्वमा नाटकका तत्त्वलाई निम्नअनुसार चर्चा गरिएको छ :

(क) वस्तु

नाटकको शरीर वा कथानकलाई वस्तु भनिन्छ । भरतका अनुसार कथावस्तु भनेको इतिवृत्ति हो । नाटकमा कथावस्तु थोरै समयमा हेरिने हुनाले संक्षिप्त हुन्छ । यसै कारण पनि संस्कृत आर्चाहरूले नाटकमा समवान्विति, कार्यान्विति र स्थानान्विति जस्ता अन्विनित्रयलाई मानेका छन् । साहित्यदर्पणमा 'नाटकं ख्यात वृत्तस्यास्' भनी नाटकको कथावस्तु प्रसिद्ध इतिवृत्तलाई मानेको देखिन्छ । यस्तो इतिवृत्ति ऐतिहासिक वा पौराणिकसमेत हुन आवश्यक पर्दछ ।^४

(ख) आधिकारिक कथावस्तु

नाटकसँग प्रत्यक्ष सम्बन्ध राख्ने र नाटकको आरम्भदेखि अन्त्यसम्म पुग्ने कथावस्तुलाई आधिकारिक कथावस्तु भनिन्छ । यस्तो कथावस्तुको आयतन नाटकको आरम्भदेखि अन्त्यसम्म नायकसँग सम्बन्धित भएर रहन्छ ।

^४ शेष पौडेल र अन्य, पूर्ववत्, पृ. २५ ।

(ग) प्रासङ्गिक कथावस्तु

नाटकमा प्रसङ्गानुसार बीचबीचमा आउने उपकथालाई प्रासङ्गिक कथावस्तु भनिन्छ । यसको उद्देश्य कथनको सौन्दर्यमा वृद्धि गराउनु हो ।

प्रासङ्गिक कथावस्तुका दुई भेद छन् । ती हुन् :

(अ) पताका

आधिकारिक कथावस्तु राखी सुरुदेखि अन्त्यसम्म पुग्ने कथावस्तुलाई पताका भनिन्छ । यस्तो पताका एउटै नाटकमा एक वा एक भन्दा बढी कथावस्तु पनि हुन्छ ।^४

(आ) प्रकरी

प्रासङ्गिक र आधिकारिक कथावस्तुलाई जोड्न आवश्यक पर्ने छोटछोटा उपप्रकरणात्मक कथालाई प्रकरी भनिन्छ । यस्ता कतिपय उपकथाहरू नाटकको बीच बीचमा आएर त्यहीं हराएर पनि जान्छन् । यसलाई स्रोतको आधारमा प्रख्यात, उत्पाद्य र मिश्र गरी तिन प्रकारका छन् । यस्ता संस्कृत आचार्यहरूले नाट्यपरम्परामा कथावस्तुलाई कार्यावस्था, अर्थप्रकृति र सन्धि गरी तीन भागमा विभाजन गरेका छन् ।

(घ) कार्यावस्था

नाटकलाई कार्यावस्थाको आधारमा पाँचवटा तहमा विभाजन गरिएको छ । तिनलाई निम्नानुसार प्रस्तुत गर्न सकिन्छ । जस्तै :

i) आरम्भ, ii) यत्न, iii) प्राप्त्याशा,

iv) नियताप्ति र v) फलागम ।

त्यसरी नै सन्धिलाई अ) मुख आ) प्रतिमुख, इ) गर्भ ई) विमर्श र उ) निर्वहण गरी पाँचवटा सन्धिहरूको उल्लेख गरिएको पाइन्छ ।

^४ गोविन्दप्रसाद भट्टराई, पूर्ववत्, पृ. १६ ।

(ड) रङ्गमञ्च

नाटक एउटा यस्तो विधा हो जसलाई रङ्गमञ्चमा अभिनय गरेर समाजलाई मनोरञ्जनका साथ-साथै विभिन्न प्रेरणा प्रदान गर्न सकिन्छ । नाटक प्रदर्शन गर्नका लागि प्रदर्शन कक्ष, नेपथ्यकक्ष, दर्शक वा प्रेक्षक कक्षालगायत साजसज्जाका लागि उचित व्यावस्थाको आवश्यकता पर्दछ ।^६ वर्तमान अवस्था विज्ञानको फस्टाउँदो अवस्था हो र मानव सुविधाका लागि आधुनिक उपकरण र व्यावस्थाअनुसार नाट्यशालाहरू निर्माण भएका छन् ।

अब भरतले भनेका रङ्गमञ्चलाई भारतीय रङ्गमञ्च भन्ने गरेको पाइन्छ । विश्वकर्माले भरतमण्डलीका निम्ति बनाइदिएको रङ्गमञ्चमा नेपथ्यगृह, रङ्गशीर्ष, रङ्गपीठ, दक्षिण र उत्तरमा वरण्डा तथा प्रेक्षागृह र अगाडिपट्टि प्रवेशद्वार हुनुपर्छ भन्ने उल्लेख छ ।

भरतमुनिका अनुसार रङ्गमञ्चको निर्माण गर्दा वैदिक मन्त्रका साथ शास्त्रीय विधिपूर्वक (अपवित्र, पवित्र वा आदि मन्त्रले) भूमिशोधन गरी कालो वा सेतो माटो भएको ठाउँमा शुभ वार, नक्षत्र, लग्न, मुहूर्त आदि जुलाई लिपपोत र सफा गरेर धागोको डोरीले घडेरी नापेर खण्डहरू छुट्याएर ॐ द्यौः शान्तिरन्तरिक्षः शान्तिः, ... जस्ता वैदिक शान्तिपाठ गरेर काठका खम्बाहरू 'ॐ स्वस्तिनइन्द्रो' ... आदि मन्त्र पढेर जयगानका साथ गाडिन्थ्यो । यिनै खम्बाहरूका सहयोगबाट नेपथ्यगृह, रङ्गशीर्ष र रङ्गपीठ आदिको निर्माण गरिन्थ्यो ।^७

भरतले चर्चा गरेका रङ्गमञ्च यस प्रकारका छन् :

अ) विकृष्ट

विकृष्ट सबैभन्दा ठूलो आकारको रङ्गमञ्च थियो । देवी देवताहरूका लागि उपयुक्त मानिएको यो रङ्गमञ्च सबैभन्दा ठूलो थियो भन्ने प्रमाण उसको लम्बाइ एकसय आठ (१०८) हात र चौडाइ ५४ हात थियो भन्ने कुराबाट स्पष्ट हुन्छ । यसमा सबैभन्दा बढी भाग प्रेक्षक वा दर्शकहरूका लागि प्रेक्षस्थल रहन्थ्यो ।^८

^६ गोविन्दप्रसाद भट्टराई, पूर्ववत्, पृ. १७

^७ पूर्ववत्, पृ. १६

^८ पूर्ववत्, पृ. १८

आ) चतुरस्र

चारकुने आकारको रङ्गमञ्चको लम्बाइ ६४ हात र चौडाइ ३२ हात हुन्थ्यो । मनुष्यका लागि उपयुक्त रङ्गमञ्च मभौला आकारको थियो ।^९

इ) त्र्यस्र

तीनकुने यो रङ्गमञ्चका भुजाहरू ३२-३२ हातका थिए । त्यसैले यसमा थोरै मानिसमात्र बस्न सक्दथे सानो समूह वा परिवारका लागि यस्ता रङ्गमञ्चहरू बनाइन्थ्यो ।

पूर्वीय नाट्यशास्त्री भरतमुनिले तीन प्रकारका रङ्गमञ्चहरूमध्ये चतुरस्र वा मभौला आकारको रङ्गमञ्चलाई बढी उपयोगी मानेका छन् ।

(च) नेता

नाटकको मुख्य पात्रलाई नेता भनिन्छ जसले नाटकीय कार्यव्यापारलाई व्यवस्थित र सुगठित बनाउँछ । यसमा नायक वा नायिकालाई नेता भनिन्छ । पूर्वीय नाटकमा नायक त्यागी, विनयशील, प्रियवादी, कार्यकुशल, सम्पन्न कुलको तेजस्वी, शूर, वीर, धीर, शास्त्रज्ञजस्ता गुणहरूले सम्पन्न हुनुपर्दछ । पूर्वीय नाटकमा नायकलाई चार प्रकारले वर्णन गरिएको पाइन्छ :

(अ) धीरोदात्त :

अति गम्भीर, आत्म प्रशंसा नगर्ने, क्षमावान्, सुख-दुःख आदिमा स्थिर रहने उदार र दृढ नायकलाई धीरोदात्त भनिन्छ ।

(आ) धीरादत्त :

मायावी, चञ्चल, अभिमानी, आत्मप्रशंसक, उग्रस्वभाव र विश्वासघाती नायकलाई धीरोदत्त भनिन्छ ।

^९ गोविन्दप्रसाद भट्टराई, पूर्ववत्, पृ.१० ।

(इ) धीर ललीत :

कला साधक, चिन्ता मुक्त, कोमल हृदयी, विनोदी र विलासी नायकलाई धीरललीत भनिन्छ ।

(ई) धीरप्रशान्त :

नायकमा हुनुपर्ने गुण भएको, शान्त स्वभाव भएको ब्राह्मण आदि नायकलाई धीरप्रशान्त भनिन्छ ।

यी बाहेक दक्षिण, धृष्ट, अनुकूल र शठ पनि नायकका उपभेद मानिएको पाइन्छ ।

(छ) नायिका :

नायककी पत्नी वा प्रियालाई नायिका भनिन्छ । नायकमा भैं नायिका पनि नारी सुलभ र श्रेष्ठ गुणहरू हुनुपर्दछ । विनय, उदारता, सङ्कोच, लज्जा, क्षमा, सन्तोष, उपकार र शीलपरायणता नायिकाका विशिष्ट गुणहरू हुन् । संस्कृत नाट्यमान्यतामा नायिकाको भेद अत्यन्तै धेरै देखाइएका छन् । जसमा नायिकाको वर्णन निम्न प्रकारले गरिएका छन् :-

(अ) स्वकीया : पतिव्रता नारी, (आ) परकीया : पतिलाई छाडेर अन्य पुरुषसँग प्रेम गर्ने र (इ) सामान्य : वेश्या वा नक्कली प्रेम गर्ने नारीलाई बुझिन्छ ।

नायिकाको भेदहरू निम्न प्रकारका छन् :

i) स्वाधीपतिका, ii) वासकसज्जा, iii) विरहोत्कण्ठिका, iv) खण्डिता, v) कलहान्ठरिता, vi) विप्रलब्धा, vii) प्रोषितभर्तृका र viii) अभिसारिका गरी ८ मुख्य भेद मानिन्छन् ।^{१९}

माथि भनिएका नायिकाहरूलाई उमेरका दृष्टिले मुग्धा, मध्या र प्रौढा गरी तीन भागमा विभाजन गरिएको पाइन्छ ।

(ज) रस

संस्कृत नाट्यपरम्परामा भरतको नाट्यशास्त्रको स्थापनाबाट नै प्रधानता दिने र त्यसलाई काव्यको आत्मा, जीवन वा प्राण भन्ने आग्रह प्रकट गरियो । भरतले रसलाई अर्थ वा

^{१९} केशवप्रसाद उपाध्याय, पूर्वीय साहित्य सिद्धान्त, ललितपुर, साभा प्र. २०५२, पृ. २८

भावको प्रसारण विन्दु माने अनि रसको निष्पत्ति नै काव्यको चरम लक्ष्य हो भन्ने जनाए ।^{११} “यता अग्निपुरणमा रसलाई नै काव्यको जीवन भनिएको छ । विश्वनाथले ‘वाक्यं रसात्मकम् काव्यम्’^{१२} (रसात्मक वाक्य काव्य हो) भनेका छन् । आनन्दवर्द्धनले ‘काव्यको आत्मा त्यो ध्वन्यात्मक (रस) नै हो भनेका छन् ।^{१३} अभिनव गुप्तले “रसले गर्दा नै काव्यमा जीवन आउँछ । त्यसबिना कुनै काव्य हुन्न” भनेका छन् । यसरी विद्वान्हरूले आ-आफ्ना मान्यता प्रस्तुत गरेका छन् ।

काव्यमा पाइने विशेष प्रकारको स्वादलाई नै रस भनिएको छ । मानिसका मनभिन्न उत्पन्न हुने अनेक प्रकारका भाव नै स्थायी रूपमा रहेका हुन्छन् । यस्ता स्थायी भावहरू विभिन्न कार्यकारणका घटनाहरूबाट प्रबुद्ध भएर रसको रूपमा परिणत हुन्छन् ।^{१४}

i) शृङ्गार, ii) हास्य, iii) करुण, iv) रौद्र, v) वीर, vi) भयानक, vii) वीभत्स, viii) अद्भूत र ix) शान्त गरी नौ ओटा रसहरू रहेका छन् ।

संस्कृत आचार्यहरूले शृङ्गार, वीर र शान्तमध्ये कुनै एक रसलाई मुख्य मानेर अन्य रसलाई बीच-बीचमा प्रस्तुत गर्दै नाटक लेखिनु पर्दछ भनेका भए तापनि भवभूतिले “उत्तर रामचरितम्” नाटकमा करुण रसलाई प्रधान मानेर लेखेको भए पनि वीर वा अन्य रसलाई प्रधान मानेर लेखिएको नाटकभन्दा कम छैन । पद्मा वा हेर्दा पाठक एकाकार हुनुपर्दछ र नाटक रसमय हुनुपर्दछ जुनसुकै मूलरस होस् वा सहायक । यसरी यी मुख्य तत्त्वबाहेक संस्कृत नाट्यपरम्परामा अन्य तत्त्वका बारेमा पनि चर्चा गरिएको छ ।^{१५}

(भ) संवाद

विभिन्न प्रसङ्ग र प्रयोजनमा विभिन्न प्रकारले गरिने भाषिक अभिन्यक्तिलाई नाटक परम्परामा नाट्योक्ति भनिएको छ । भाषाका माध्यमबाट दुई वा सोभन्दा बढी व्यक्तिका बीच हुने भाव वा विचारको आदान-प्रदानलाई संवाद भनिन्छ । नाट्योक्ति पनि भाव र विचारको

^{११} केशवप्रसाद उपाध्याय, पूर्ववत्

^{१२} पूर्ववत्

^{१३} पूर्ववत्

^{१४} शेष पौडेल र अन्य, पूर्ववत्, पृ. ३३ ।

^{१५} शेष पौडेल र अन्य, पूर्ववत्, पृ. ३५

आदानप्रदान गर्न सहयोगी हुनाले यसलाई पनि नाटकको तत्त्व मानिएको छ।^{१६} यसमा प्रकाश, जनतान्त्रिक, स्वगत, नेपथ्योक्ति, आकाशोक्ति र आकाशवाणी आदि पर्दछन्।

(ज) अभिनय

नाट्यकाव्यलाई श्रव्य र पाठ्य काव्यबाट छुट्याउने हुनाले यसलाई पनि नाटकको भेदक तत्त्वका रूपमा चर्चा गरिएको छ।

(ट) भाषा

संस्कृत नाट्यपरम्परामा भाषाको बारेमा गम्भीर अध्ययन गरी वर्ग विभाजन गरिएको छ। संस्कृत भाषा उत्तम तथा मध्यम वर्गका पुरुषहरूले शौरसेनी प्राकृतभाषा उत्तम तथा मध्यमवर्गका नारीहरूले, मागधी भाषा अन्तःपुरमा रहनेहरूले र राजकुमार, सेठ र साहुले अर्धमागधी भाषा बोल्दछन्। त्यसै गरी विदूषकले गौडी, धूर्तहरू, आवन्ती, योद्धा, सामान्य नागरिक र जुवाडेहरूले वैदर्भी, ऐश्वर्यले मत्त, पीडित व्यक्तिले प्राकृत भाषा बोल्छन् र मन्त्री पुत्री, रानी र वेश्याहरूले संस्कृत भाषालाई आफ्नो योग्यता देखाउन बोल्दछन्।

(ठ) गीत

गीतलाई भरतले कथानकको सन्दर्भमा नाट्यको आधारभूत तत्त्व नै बताएका छन्। संस्कृत, प्राकृत भाषामा प्रयोग गरिएका गीतले नाटकीय वातावरणमा सङ्गीतात्मकता दिएर मानसिक सन्तुष्टि र आनन्द प्रदान गर्ने हुनाले यसको नाटकमा निकै महत्त्व छ।^{१७}

माथिका बाहेक अतिरिक्त भारती, कौशिकी, आरभटी र सात्वतीजस्ता चार नाट्यवृत्तिहरू, नाटकलाई अलङ्कृत पार्ने आशा, कपट, गर्व, पश्चात्ताप, नीति, अभिमान आदिजस्ता विभिन्न ३३ (तेत्तीस) ओटा नाट्यलङ्कार गीत र सङ्गीतले युक्त भएको नृत्य लास्याङ्ग, वीथ्यङ्ग, रङ्गमञ्चमा आइपर्न सक्ने बिघ्नको शान्तिका लागि गरिने मङ्गलाचरण 'नान्दी' तथा अन्तमा कुनै प्राज्ञजनबाट नायक र उसको वंशको साथै लोकको पनि कल्याणका लागि प्रकट गरिने मङ्गलकामनालाई नाटकका तत्त्वका रूपमा विश्लेषण गरेको पाइन्छ।^{१८}

^{१६} शेष पौडेल र अन्य, पूर्ववत्, पृ. ३६

^{१७} पूर्ववत्, पृ. ३४,

^{१८} पूर्ववत् पृ. ३५/३६,

(ड) रूपक

नाटकको मूल स्वरूपलाई रूपक मानिएको छ । अभिनेता र अभिनेत्रीले चरित्रको रूपमा आफूलाई आरोपित गर्ने भएकाले रूपक भनिएको हो । रूपकका दश भेद छन्; ती हुन् :- नाटक प्रकरण, अङ्क, व्यायोग, भाषा, समवकार, बीथी, डिम, इहामृग र प्रहसन ।

उपर्युक्तअनुसार पूर्वीय नाट्यसिद्धान्तअन्तर्गत संक्षिप्त चर्चापछि पाश्चात्य नाट्यसिद्धान्तका बारेमा केही चर्चा गरिएको छ ।

२.३ पाश्चात्य नाटकको सृजना, विकास र तत्त्वहरू

पाश्चात्य नाटकको सृजना सर्वप्रथम ग्रीसबाट सुरु भएको हो । नाटकको सृजना ग्रीसबाट रोम हुँदै युरोपेली मुलुकहरूलगायत पाश्चात्यका सम्पूर्ण मुलुकहरूमा फैलिएको देखिन्छ । यसको श्रेय अरिस्टोटललाई दिइन्छ जसले दुःखान्त तथा सुखान्त नाटक डायोनिसस देवताको सम्मान गरिने उत्सवबाट आरम्भ भएको उल्लेख गरेका छन् । ग्रीसबाट रुसमा चेखव, टल्सटाय, गोर्की, फ्रान्समा जोला, सार्त्र, कामु, अङ्ग्रेजीमा गाल्सवर्दी जस्ता विश्वविख्यात नाटकारबाट अगाडि बढेर हिन्दी बङ्गाली हुँदै नेपाली साहित्यमा समेत पूर्वी र पाश्चात्य दुवै नाट्यपरम्परा भित्रिएको पाइन्छ ।^{१९} आधा मनुष्य आधा बाखाको स्वरूप भएको वनदेवताको छद्मवेशमा सुसज्जित गायकमण्डलीद्वारा नृत्यका साथ गाइने गीत वा स्तोत्रबाट दुःखान्त नाटकको जन्म हुनु पूर्व दुई वा तीनहजार वर्षअघि नै इजिप्टमा 'आविदौस' नामको धार्मिक नाटकको अस्तित्व थियो र त्यसमा ग्राम्यदेवता असिरिसको दुःखान्त गाथा रहेको थाहा पाइन्छ । यति भएर पनि ती सबै अज्ञात भएको र त्यहाँको दुःखान्त नाट्यपरम्परा विकसित भएर नगएको र यता ग्रीसमा भने दुःखान्त नाटकको जन्म हुनुका साथै त्यसको सुदीर्घ परम्परा पनि कायम भएको हुनाले संसारका अन्य मुलुकहरूमा ग्रीसेली दुःखान्तकै प्रेरणाबाट दुःखान्त नाटक लेख्ने प्रेरणा र परम्परा स्थापित भएको हो । यसरी ग्रीसलाई नै दुःखान्त नाट्यकलाको जन्म भूमि भनिएको हो ।^{२०} यस प्रकार पाश्चात्य नाट्यकलालाई पाँच युगमा विभाजित गरेर चर्चा गरिएको पाइन्छ । ती यसप्रकार छन् :-

^{१९} शेष पौडेल र अन्य, पूर्ववत् पृ. ४१,

^{२०} केशवप्रसाद उपाध्याय, पूर्ववत् पृ. १

(क) प्राचीन ग्रीसेली युग वा परिष्कारवादी युग (इ.पू. ६०० देखि इसाको प्रथम शताब्दीसम्म)

एस्किलसबाट नै ग्रीसेली सुखान्त र दुःखान्त नाटकको सम्बन्ध रहेको देखिन्छ । यसपछि सोफोक्लिज र युरिपाइडिज जस्ता महान् नाटक सृजना गर्ने हस्ती देखा पर्दछन् । ग्रीसेली दुःखान्त र प्रहसन (सुखान्त) दुवैको उद्भव धार्मिक अनुष्ठानबाट भएको अनि वर्षादेव/वनस्पतिदेव वा जीवनशक्तिको उपासनाविधिसँग गाँसिएको र भूमध्यसागरीय धर्मको मुटु रहेको बताएका छन् । दुःखान्त वर्षादेवको मृत्युको अभिनय हो, अनि सुखान्त प्रहसन उनको विवाहको अथवा त्यस विवाहोत्सवमा आयोजित मद्यपान-समारोहसम्बन्धी आनन्दात्मक कार्यको अभिनय हो ।^{२१} नगर देवता डायोनिससको सत्कार गर्नका निम्ति धार्मिक उत्सवमा प्रस्तुत गरिने गीतात्मक कार्यबाट आरम्भ भएको दुःखान्तीय भाव करुण र त्रास विषय वस्तुलाई समावेश गरेर लेखेकाले एस्किलस, सोफोक्लिज, युरिपाइडिस र एरिस्टोफोन जस्ता नाटककारहरूले नै ग्रीसेली नाट्यकलालाई पश्चिमको आदर्शको नमुना बनाएका छन् ।

एस्किलस (इ.पू. ५२५-४५६) को आगमनभन्दा पूर्वदेखि नै ग्रीसमा दुःखान्त नाटकको सृजन र मञ्चन आरम्भ भइसकेको बुझिए पनि उति बेलाको पूर्णाङ्गी उलपब्ध नभएकाले एस्किलसदेखि यसको क्रमबद्ध परम्परा चलेर आएको देखिन्छ ।^{२२} यिनले ९० ओटा नाटकहरू लेखेको भए पनि ७ ओटा प्राप्त छन्; ती हुन् :- प्रार्थीहरू, पर्सियालीहरू, प्रोमिथस बन्धनमा, थिब्जका विरोधमा सात जवानहरू, एगामेमनन, कोइफोरि र युमिनाइडिज हुन् । यी नाटकहरू आफूभन्दा पूर्व परम्परा दैवी जीवन र मानव जीवन दुवैलाई समेटेर लेखिएका छन् ।

सोफोक्लिज (इ.पू. ४९६-४५०) ले १२० ओटा नाटक लेखेको उल्लेख पाइए पनि ७ ओटा मात्र प्राप्त छन् । ती हुन् :- 'एजावस', 'एन्टिगनी', 'राजा इडिपस', 'ट्राचिसका आइमाइहरू', 'एलेक्ट्रा फिलोठेक्टस' र 'इडिपस कोलोनसमा' । विश्वप्रसिद्ध नाटकमा राजा इडिपस रहेको छ ।^{२३} उनका नाटकमा बढी कलात्मकता र संवेदनात्मक भएकाले दुःखान्तकारका रूपमा उच्चतम प्रतिभा मानिएका छन् ।

युरिपाइडिज (इ.पू. ४८५ - ४८६) परिष्कारवादी युगका अन्तिम तथा महान् नाटककार हुन् । यिनले १०० ओटा लेखेको भए पनि १९ ओटा नाटकहरूमात्र उपलब्ध छन् । त्यसमा

^{२१} शेष पौडेल र अन्य, पूर्ववत्, पृ. ४१,

^{२२} केशवप्रसाद उपाध्याय, पूर्ववत्, पृ. ४/५

^{२३} पूर्ववत्, पृ. ५

पनि मिडिया, हिप्पोलिटस र हेकुवा प्रमुख मानिएका छन् । युरिपाइडिजको नाटकहरू दुःखान्त-सुखान्त र व्यङ्ग्य गरी ३ प्रकारका मानिन्छन् । दैवी र मानवीय दुवै धरातलमा द्वन्द्व आयोजना गरी लेखिएका यिनका नाटकमा ग्रीसकै पौराणिक स्रोतबाट कथावस्तु लिइएको छ ।^{२४}

प्राचीन रोमेली नाट्यपरम्परा ग्रीसबाट अगाडि बढेको हो । रोमकथा नाट्यप्रतिभा सेनेका (इ.पू. ४ - ६५) कवि हुनाका साथै दार्शनिक थिए । यिनका पागल हर्कुलस, ट्रोजन नारीहरू, मिडिया, फेद्रा थोस्टिस आदि १० ओटा नाटकहरू उपलब्ध छन् । यिनले प्राचीन ग्रीसेली गाथा र ग्रीसका महान् नाटककारहरूद्वारा प्रयुक्त विषय वस्तुलाई लिएर लेखेका छन् । उक्त नाटकहरू सत् र असत् शक्तिका बीच प्रबलरूपमा द्वन्द्व रहेका छन् ।

(ख) पुनर्जागरण युग (इ.१३२९ - इ.१५००)

प्राचीन ग्रीसेली नाट्यमान्यता र रङ्गमञ्च शिल्पको अध्ययनपश्चात् पुनर्जागरण युगीन परिप्रेक्ष्यमा समग्र युरोपेली नाट्यमान्यताको चर्चा गरिएको छ । ग्रीसपछि रोमको सभ्यता र रोमपछि क्रिश्चियन धर्मान्धको युगलाई चिरेर पुनर्जागरण युग आएको हो । नाट्यकलाको स्वर्णयुग मानिने यस युगमा इङ्गल्याण्ड र स्पेनका नाट्यक्षेत्रमा विशेष प्रभाव परेको थियो । यस युगमा मार्ला बेन्जोन्सन र सेक्सपियर प्रमुख नाटककारका रूपमा देखापरे । सेक्सपियरले ३७ ओटा नाटक लेखेका थिए । यसरी नै हेनरी सिक्स्थ, हिड हेनरी द फोर्श, रोमियो एन्ड जुलियस, जुलियु सिजर, ह्याम्लेट, म्याकवेथ, किङ्ग लियर आदि १६ ओटा दुःखान्त नाटकहरूमध्ये मुख्य मानिन्छन् भने सुखान्त नाटकहरू पनि देखापर्दछन् । त्यसमा अफ द मर्चेन्ट अफ भेनिस, द टेम्पेष्ट प्रमुख मानिन्छन् । जर्मनीमा लेसिङ्ग (ई. १७२९ - १७८३) को युवक स्थान् स्वच्छन्दतावादी पहिलो नाटक हो । यता इङ्गल्याण्डमा वर्डस्वर्थको बोर्डरस, सेलीको सेन्सी र वाइरन मेनफ्रेड र फ्रान्समा भिक्टर ह्यूगोको क्रमवेल देखा पर्छन् । पछि राज्यक्रान्ति र औद्योगिक क्रान्तिले गर्दा डार्विन फ्रायड र मार्क्सका सिद्धान्तहरूको प्रचारप्रसारले स्वच्छन्दतावादी नाट्यमान्यताको अन्त्य हुन्छ ।^{२५}

स्वच्छन्दतावादी नाटकले वैचारिक स्वतन्त्रता, स्वप्न र यथार्थको समुचित अभिव्यक्ति, कवित्व नाट्यतत्त्व, प्रेम, वीरता, त्याग र बलिनको विषयवस्तु अनि इतिहास पुराण र

^{२४} केशवप्रसाद उपाध्याय, पूर्ववत्, पृ. ६

^{२५} शेष पौडेल र अन्य, पूर्ववत्, पृ. ४६/४७,

समाजबाट पनि विषयवस्तु लिएको छ । यस युगका नाटकहरूमा उदार अनुदार, क्षुद्रता र महत्ता, ग्रामसभ्यता र नागर सभ्यता, नैसर्गिकता र कृतिमता बीच द्वन्द्व देखिएको छ ।^{२६}

(ग) नवपरिष्कारवादी युग

नवपरिष्कारवादको आरम्भ युरोपमा सोह्रौँ शताब्दीमा सुरुवात भई सत्रौँ शताब्दीमा विस्तारित भएर अठारौँ शताब्दीसम्ममा अभि विस्तार भयो । ग्रीस र रोमका परिष्कारवादी साहित्यलाई आदर्श मानेर लेखिएको पुनर्जागरणपछिको युरोपेली साहित्यलाई नै नवपरिष्कारवादी साहित्य भनिन्छ । त्यही नवपरिष्कारवादी साहित्यकै आदर्श र मूल्य-मान्यतालाई अनुसरण गरेर लेखिएको नाट्यकृतितत्त्व नै परिष्कारवादी नाट्यमान्यताअन्तर्गत आउँछ ।^{२७}

ग्रीस, रोम र इजरायलका प्राचीन धार्मिक र ऐतिहासिक स्रोतबाट कथावस्तु लिएर लेख्ने फ्रान्सका विशिष्ट प्रतिभा रेसिन (१६३९ - १६९९) नै यस युगका निर्माता हुन् । देवता, नियति, संयोग, आनुवंशिक दोष र मानवीय चरित्र दोषलाई उनले नियमबद्ध तरिकाले आफ्ना नाटकहरूमा लेखेका छन् । उनले भनेका छन् : - अन्विति गुण र मान्यताका नाटकमा विरोधी शक्तिहरूको द्वन्द्वबाट नाट्यव्यापार उत्पन्न हुन्छ र द्वन्द्वमा सत् शक्ति विजयी भएमा सुखद अवस्थामा र असत् शक्ति विजयी भएका दुःखद अवस्थामा नाटकीय कार्यव्यापार समाप्त हुन्छ ।^{२८}

उपयुक्त कथनबाट फ्रान्सका कोर्निल, (१६०६ - १६८४), रेसिन (१६३९ - १६९९), मोलियर (१६२२ - १६७३) नै विशिष्ट नाटककार देखिएका छन् ।

(घ) स्वच्छन्दतावादी युग (इ १७९८ - १८५०)

स्वच्छन्दतावादी नाट्यधाराको लेखन नवपरिष्कारवादी नाट्यमान्यताका विरोधस्वरूप १८ औँ शताब्दीदेखि २० औँ शताब्दीसम्म पश्चिमी जगत्मा देखापरेको एक मान्यता हो । स्वच्छन्दतावादी आन्दोलन मूलतः नवपरिष्कारवादी नाट्यमान्यताले थोपरेका कठोर अन्वितिका नियम, रूढ र नैतिक आदर्श, सामाजिक मर्यादा र अनुशासनलाई फाल्ने अनि नाटकलाई

^{२६} शेष पौडेल र अन्य, पूर्ववत्, पृ. ५२

^{२७} पूर्ववत्, पृ. ४९,

^{२८} पूर्ववत्, पृ. ५१

लेखकको इच्छा अनुसारको रूपाकार दिने अभिप्रायबाट भएको देखिन्छ । इङ्गलैण्ड र स्पेनमा इ. १६ औं शताब्दीको अन्त्य र १७ औं शताब्दीको प्रारम्भतिर नाट्यजत्मा यस्तो प्रवृत्ति देखा परेको देखिन्छ ।^{२९}

जर्मनीमा फ्रेडरिक स्लेगलको 'ड्यास एथेनम्' प्रकाशमा आएदेखि स्वच्छन्दवादी आन्दोलनको सूत्रपात हुँदै वर्डस्वर्थको 'लिरिकल व्यालेड्स' (इ. १७९८), फ्रान्सेली साहित्यकार विक्टर ह्युगोको क्रोमवेल (१८२७) ले यस वादलाई प्रतिष्ठा दिएको बुझिन्छ । पहिलो स्वाच्छन्दतावादी नाटक लेसिङको युवक स्यावत' (इ १७४८) हो । उनी पछि विश्वविख्यात विराट प्रतिभा गेटे र सिलर प्रभृतिले स्वच्छन्दतावादी नाट्य-आन्दोलनलाई अगाडि बढाए । यसरी जर्मनेली स्वच्छन्दतावादी नाट्यआन्दोलनलाई वेलायतमा वर्डस्वर्थले बोर्डरस (इ १८४२), सेलीले 'सेन्सी' (इ १८१९) र वाइरनले मेनफ्रेड (इ. १८१७) नाटक लेखेर अगाडि बढाए ।^{३०} यस धाराका प्रमुख जर्मन नाट्यप्रतिभाका रूपमा, लेसिङ, सिलर, गेटे देखापर्छन् । लेसिङका मिसासारा स्याम्प्सन (इ. १७५५) र इमिलिया ग्यालाट्टी (इ. १७७२), सिलरका फिस्को (इ. १७८३), रुवेर (इ. १७८१), कार्लो (इ. १७८७), तथा गेटेका इगमोन्ट (इ. १७८७) र फाउस्ट (१८०८-३२) प्रख्यात नाट्यरचना हुन् ।^{३१}

स्वच्छन्दतावादी नाट्य आन्दोलन बीसौं शताब्दीसम्म रहेर शहरिया कृत्रिमतालाई भन्दा ग्रामीण प्राकृतिक जीवनलाई मान्यता दिई प्रेम, वीरता, त्याग, बलिदान आदिलाई विषयवस्तु बनाएर उदार र अनुदार जीवनदृष्टि एवं क्षुद्रता र महत्ताको द्वन्द्व, ग्राम्यसभ्यता र नागरसभ्यता तथा नैसर्गिकता र कृत्रिमता बीचको द्वन्द्व देखाउँदै डार्विन, फ्रायड र मार्क्सका चिन्तनहरूको आगमनपछि यस वादको अन्त्य भएको हो ।

२.४ आधुनिक युग (इ. १८५० पछि)

पाश्चात्य नाट्यपरम्परामा स्वच्छन्दतावादी युगपछि आधुनिक युगको आरम्भ हुन्छ । यसमा यथार्थवादी, प्रकृतवादी, प्रतीकवादी, अभिव्यञ्जनावादी, विसङ्गतिवादी, र समकालीन नाट्यमान्यता देखापर्दछन् ।

^{२९} पूर्ववत्, पृ. ५१

^{३०} केशवप्रसाद उपाध्याय नाटक र रङ्गमञ्च, काठमाडौं रमु प्र. २५२, पृ. १५३

^{३१} ईश्वर बराल र अन्य, साहित्यकोष, ने. रा. प्र. प्र., काठमाडौं, २०५५, पृ. ३५८

(क) यथार्थवादी नाट्यमान्यता

बौद्धिकता, वैज्ञानिकता, मनोवैज्ञानिकता, निर्वैयक्तिक यथार्थ वस्तुस्थितिलाई आस्था राख्ने यस यथार्थवादको उदय १८ औं शताब्दीबाट स्वच्छन्दतावादी नाट्यपरम्पराको समाप्तिपछि भयो । औद्योगिक क्रान्ति, शिक्षाको प्रचार राजनीतिक परिवर्तनका फलस्वरूप उत्पन्न प्रजातान्त्रिक चाख, भौतिक विज्ञान, जीव विज्ञान र मनोविज्ञानको प्रभावले यथार्थवादी लेखनकलाको सूत्रपात हुन्छ ।

पाश्चात्य यथार्थवादी नाटककारहरूमा इब्सेन, टाल्सटाय, पुश्किन, चेखोव, जर्ज बर्नार्ड शा, हफम्यान जस्ता नाटककार, फ्रान्सेली उपन्यासकार फ्लुवर्ट, बाल्जाक र मोपासाका कृतिहरू, डार्विनको विकासवाद, मार्क्सको द्वन्द्वात्मक तथा ऐतिहासिक भौतिकवाद र फ्रायडको मनोविश्लेषणवादी सिद्धान्तको भूमिका पनि महत्वपूर्ण मानिन्छन् ।

आधुनिक यथार्थवादी नाटककारहरूमध्ये इब्सेनको नाम अग्रपङ्क्तिमा गनिन्छ । उनका भूतहरू, डल्स हाउस (पुतली घर), जङ्गली हाँस, ब्राण्ड, पियरजिन्ट, रीज्मर सोल्म उत्कृष्ट नाटकहरू हुन् । मानव जीवनका दुःख, कष्ट र विनाशको पुराना र नवीन प्रस्तावीय वैचारिक द्वन्द्वको, सामान्य र असामान्य मनोप्रवृत्तिहरूको पात्र र तत्कालीन युरोपेली आध्यात्मिक, सामाजिक र मनोवैज्ञानिक अन्यौल र उथलपुथलहरूको उपहास र सहानुभूतिसँग प्रस्तुत गरिएका छन् ।^{३२} यसरी १७औं, १८औं, १९ औं शताब्दीमा उत्कर्ष हासिल गरेको यथार्थवादी नाट्यमान्यताले अहिलेसम्म उत्तिकै मान्यता पाएको छ ।

(ख) प्रकृतवादी नाट्यमान्यता

पाश्चात्य नाट्यजगत्मा यथार्थवादको विकसित मान्यताका रूपमा वा यथार्थवादसँगै प्रकृतवादी नाट्यमान्यता आएको हो । अंग्रेजी नेचुरालिज्मको अनुवादका रूपमा प्रकृतवाद आएको हो । यसलाई यथार्थवादको अतिवादी रूप पनि भनिन्छ । अर्को रूपमा यसैलाई प्रकृतिवाद पनि भनिएको देखिन्छ । इसाको १९ औं शताब्दीदेखि कामटे (जर्मन) ले वैज्ञानिक दृष्टिको प्रयोग गरेर यस वादको सुरुवात गरेका हुन् । यसमा टेनको पनि विशिष्ट भूमिका रहेको छ । यसै आधारमा उपन्यासहरू रचिन थाले । यीमध्ये फ्रान्स उपन्यासकार इमिल जोलाका उपन्यासहरू प्रकृतवादका उदाहरण हुन् । यिनको 'ला एसो म्वायर' प्रकृतवादी

^{३२} शेष पौडेलर अन्य, पूर्ववत्, पृ. ५३

उपन्यास हो । भने नाटकमा प्रकृतवादी नाटककार म्याक्सिम गोर्की, जर्मन नाटककार फ्रेडरिक हेब्वेलको, म्याग्दलेना एमिल जोला, गर्हट हाटम्यान, रुसका लियो टल्सटाय, नर्वेका हेनरी, इब्सेन, स्वीडेनका स्टिन्डवर्ग, अमेरिका युजिन ओ निल आदि प्रमुख व्यक्तिहरूका नाटकहरू प्रायः दुःखान्त छन् । यिनीहरूका नाटकहरू प्रायः दुःखान्त छन् । प्रकृतवादमा डार्विनको विकसवाद र फ्रायडवादका साथै मार्क्सवादको पनि प्रभाव परेको छ ।^{३३}

प्रकृतवादी नाटकमा पाशविकतापूर्ण नाट्यवस्तु, अविवेकी, स्वार्थी र नीच चरित्र, कल्पनाभन्दा कटु यथार्थ, घृणित जीवनप्रति आकर्षण तथा निम्न मध्यम र निम्न वर्गका भ्रष्ट र पतित जीवनको चित्रण गरेर लेखिएको पाइन्छ । नेपाली नाट्यजगत्मा गोविन्दबहादुर मल्लका केही नाटकहरू यस्ता रहेका छन् ।

(ग) प्रतीकवादी नाट्यमान्यता

प्रतीकवादी प्रवृत्ति वा प्रतीकवादको सूत्रपात उन्नाईसौं शताब्दीको उत्तरार्द्धतिर फ्रान्समा एडगर एलेन पोका काव्यविषयक मान्यताहरूको अन्वेषण गर्ने सिलसिलामा बादलेयरद्वारा भएको मानिन्छ ।^{३४} युरोपमा इ.पू.१९औं शताब्दीको उत्तरार्द्ध र २० औं शताब्दीको आरम्भमा नाटकमा बाह्य क्रियात्मक द्वन्द्वका स्थानमा अतीन्द्रिय जगत्को भावनात्मक द्वन्द्व प्रदर्शित प्रवृत्तिले प्रतीकवादी नाटकको पुनर्जन्म भएको हो ।

जर्मनीका हफ्टम्यान (१८६८-१९४६), नर्वेका हेनरी इब्सेन (इ. १८२८-१९०६), वेलायतका विलियम वट्लर येट्स (१८६५-१९३९), बेल्जियमका सुप्रसिद्ध नाटककार मोरिस मेटर लिङ्क (इ.पू.१८६२-१९४९) रसियाका आन्ड्रिभ आदि प्रमुख नाटककारहरूद्वारा प्रतीकवादी नाट्यकृतिहरू लेखिएका छन् । ती कृतिहरूमा ला इन्ट्रज, लेस, एवेयुजिल्स, ला इन्टेरियर, आन्फिसा र सोयाकी वाल्स जस्ता नाटकहरू प्रमुख मानिन्छन् । त्यसैगरी इब्सेनका 'भूतहरू' र निपुण शिल्पी महत्वपूर्ण छन् ।

पात्रहरूमा वस्तुपरक द्वन्द्व नभई भावका बीचमा मात्र द्वन्द्व हुनु, सूक्ष्म र अमूर्त जगत्को रहस्यको सङ्केत गर्नु, पीडित पात्र र पीडा दिने शक्तिका बीचको द्वन्द्व, ओलौकिक दृश्यको

^{३३} पूर्ववत्, पृ. ५५/५६

^{३४} कुमारबहादुर जोशी, पाश्चात्य साहित्यका प्रमुख वाद, साभा प्रकाशन, प्र. २०५४, पृ. ६९

प्रदर्शन, दुःख र सुखका भाव र अतीन्द्रिय रहस्यको उद्घाटन जस्ता कुराहरू प्रतीकवादी नाटकका मूलभूत विशेषता हुन् ।

(घ) अभिव्यञ्जनावादी नाट्यमान्यता

जर्मनीमा इ. १९१० मा प्रयोग भएर इ. १९२४ सम्म विकसित भई युरोपका अन्य मुलुकहरूमा फैलिएको अभिव्यञ्जनावादी नाट्यधारा स्वीडेनका नाटककार स्ट्रिन्डवर्गको **प्वन नाटक** (इ.१९०२) नै प्रेरक भएको छ । यसका नाटकहरूमा जर्ज क्यासर, अर्नेष्ट टेलर, हफ्टम्यान, वेडेकाइन्ड, जोहान्स सोर्ज, वाल्टर क्लेभर आदिको योगदान उल्लेखनीय रहेको देखिन्छ ।^{३५}

दुई पुस्ताबीचको विचारको द्वन्द्व, टुटेफुटेका विचार भए पनि सङ्गतिबद्ध, आत्मपरक ढङ्ग, स्वैरकल्पना, प्रतीकयोजना, स्वप्नबिम्ब, मनोबिम्ब, वस्तुगत यथार्थको महत्त्व नभएको जस्ता विशेषताहरू अभिव्यञ्जनावादी नाट्यमान्यताका रहेका छन् ।

(ङ) विसङ्गतिवादी नाट्यमान्यता

सन् १९४५ देखि १९६५ सम्मको नाट्यजगत्मा विसङ्गतिवादी नाट्यजगत्का समयावधि मानिएको छ । मानवसभ्यताको विरूपता, विकृति, विसङ्गति, पाखण्डपन आदिलाई नाटकको रूपमा प्रस्तुत गर्ने हेतुले यसको जन्म भयो । जीवनका निस्सारता, अर्थहीनता, निराशा र शून्यवादी दृष्टि यसमा रहेको पाइन्छ । यसको सूत्रपात नित्सेको 'ईश्वार मृत्युको घोषणा' बाट प्रभावित भई अस्तित्वादी नाटककार किर्केगार्ड, काफ्का, अल्बर्ट कामु आदिले ठूलो योगदान दिए । यसरी नै इयनेस्को, स्यामुअल बेकेट, एडामोब पिन्टर पनि उल्लेखनीय छन् । स्यामुअल बेकेटको 'बेटिङ्ग फर गोदो' बहुचर्चित विसङ्गतिवादी नाट्यकृति हो भने यस वादको श्रेय पनि उनलाई नै दिइन्छ ।^{३६}

विसङ्गतिवादी नाटकको शैलीमा एकरूपता नहुँदा, स्थूल कथावस्तु हुँदा चरित्रको विकास, करुणा, हास्य पीडा, आदिको संयुक्त प्रभाव हुँदैन । प्रखर व्याङ्गात्मक, रूपक, संरचनात्मक वैशिष्ट्य, प्रभावोत्पादक, सुख-दुःखको मिश्रण आदि यस्ता नाटकहरूका गुणहरू हुन् ।

^{३५} शेष पौडेल र अन्य, पूर्ववत्, पृ. ५९

^{३६} पूर्ववत्, पृ. ६०

(च) समकालीन नाट्यमान्यता

पश्चिमी नाटककार स्यामुअल बेकेट, युजिन इयानेस्को आदिद्वारा विसङ्गति नाट्य परम्पराको थालनीदेखि नै प्रयोगवादी समसामयिक नाट्यमान्यताको श्रीगणेश भएको हो । यसमा प्रशस्त नवीन प्रवृत्तिहरू देखापरेका छन् । स्वैरकल्पनाको प्रयोगद्वारा बाह्य यथार्थलाई अतिक्रमण गरी आन्तरिक यथार्थलाई अभिव्यक्त गर्ने प्रयत्न गर्नु, व्यक्ति चरित्रका ठाउँमा समष्टि चरित्रलाई स्थापित गर्नु, दर्शक वा पाठकलाई आत्मविलयनको मौका नदिई केही सोचन बाध्य तुल्याउनु, नाट्यवस्तुमा समय र स्थानको सीमा अतिक्रमण गर्नु जस्ता विशिष्टता यस्ता नाटकहरूमा रहेका छन् । समसामयिक विषयमा लेखिएका नाटकहरूमा तर्कको मात्रा बढी रहेका हुन्छन् ।

प्रतीक र व्यङ्ग्यको प्रयोग, युगीन सन्त्रास, मृत्यु, विवशता, भाँचिएका आस्था, दुर्नियति, मूल्यको विघटन, विरोध तथा विद्रोह आदि पाइन्छन् । यसका साथै सडक नाटक र गीतिनाटकहरू पनि प्रचलनमा आएका छन् ।

२.५ पाश्चात्य नाटकका स्वरूप र तत्त्वहरू

पाश्चात्य नाटकका तत्त्वलाई हेर्दा सर्वप्रथम अरिस्टोटलको काव्यशास्त्रको स्वरूप हेरिन्छ । अरिस्टोटलका अनुसार गम्भीर (त्रासदी) र प्रहसन (कामदी) गरी दुई भेदमा विभाजन गरिएको छ । उनले दुःखान्तलाई गम्भीर, स्वयंमा पूर्ण, निश्चित आयाम भएको कार्यको अनुकृति हो, यसको माध्यमबाट भिन्न भिन्न भागबाट भिन्न भिन्न भाषा हुन्छ, सो वर्णनात्मक नभएर कार्यव्यापारका रूपमा प्रस्तुत गरिन्छ, यसमा करण र त्रासका भाव जगाएर यी मनोभावहरूको विरेचन गरिन्छ, भनेर चिनाएका छन् भने सुखान्तलाई निम्नतर कोटिका पात्रहरूको अनुकरण हुन्छ भनेका छन् । उनका अनुसार नाटकको स्वरूप दुःखान्त सुखान्त हो । उनले नाटकका तत्त्वलाई कथावस्तु, चरित्र, पदरचना/पदावली, विचार, दृश्यविधान र गीत भनेका छन् भने यसमै कथानक, चरित्र, कार्य, संवाद र द्वन्द्व पनि देखाइएको छ ।

(क) कथावस्तु

पाश्चात्य विद्वान् अरिष्टोटलको विचारमा कथावस्तु कार्यव्यापारको अनुकृति हो र यो घटनाको विन्यास हो, भन्दै कथावस्तुलाई दुःखान्तको आत्मा मानेका छन् । उनले सरल र जटिल गरी दुई भागमा यसको विभाजन गरेका छन् र एकान्विति, पूर्णता, औचित्य र

सम्भाव्यता, सहज-स्वभाविक विकास, जिज्ञासा वा कुतूहलता, साधारणीकरण तथा संवेदनशीलता जस्ता कथानकका गुणहरूको सङ्केत पनि गरेका छन् । यसै गरी नाट्यशास्त्रअनुसार नाटकीय वस्तुको अन्तर्विकासका पाँच अवस्था छन्, ती हुन् :- आरम्भिक घटना, विकास, चरमोत्कर्ष, नियति र उपसंहार । भारतीय वा संस्कृत नाटकका अन्तर्वस्तुको विकास र अवस्थाको विधान सुखान्त वा संयोगान्त नाटकलाई ध्यानमा राखेर गरिएको देखिन्छ भने पश्चिमी नाटकका अन्तर्वस्तुको विकास र अवस्थाको विधान सुखान्त र दुःखान्त दुवै थरीलाई ध्यानमा राखेर गरिएको छ ।^{३७}

(ख) चरित्र

नाटकमा चरित्रलाई अनिवार्य तत्त्वका रूपमा लिइन्छ । पाश्चात्य साहित्यमा दुःखान्त संरचना वा संगठनमा कथावस्तुको पहिलो स्थान छ भने चरित्रको दोस्रो स्थान छ । चरित्रलाई कार्यको माध्यम मान्दै अरिस्टोटलका अनुसार चरित्रमा भद्रता, एकरूपता र औचित्यपूर्ण जस्ता गुण हुनुपर्दछ । दुःखान्तमा मानवको भव्य भावना र नैतिक गुणलाई तुष्टि दिनका लागि भव्यताको चित्रण गरिन्छ । आरम्भदेखि अन्त्यसम्म दुःखान्तीय चरित्र एकै हुनुपर्छ । पात्रको चरित्रचित्रणमा जाति, वर्ग, व्यवस्था, शिक्षा-दीक्षा तथा व्यक्तिविशेषको औचित्य स्थापित हुनुपर्छ । वास्तविक जीवनअनुरूपता नै ग्राह्यता, विश्वासनीयता र शक्तिशालीको आधार हो । सम्भाव्यता र आवश्यकता पनि चरित्रचित्रणमा उपयोगी छ । आदर्श स्थापना गर्नका लागि सम्भाव्यता र आवश्यकता तथा उदत्त र श्रेष्ठ गुण हुनुपर्दछ । चरित्रलाई आदर्शवादी र यार्थवादी गरी दुई प्रणालीमा विभाजन गरी दोषरहित चरित्रलाई आदर्शवादी र दोष गुणयुक्त सामान्य मानिसको रूपमा यथार्थवादीका रूप देखाइएको पाइन्छ । यसरी चरित्रचित्रणको उत्कृष्टता नै नाटक सफलताको आधार मानिएको छ ।^{३८}

(ग) पदरचना

दुःखान्तमा शब्द/शब्दावलीको विशिष्ट आयोजन गरिन्छ । कथा निर्माण, दृश्यविधान र पात्रका वार्तालापबाट स्पष्ट रूपमा दृश्य प्रस्तुत गर्ने कार्यमा पदावलीको उल्लेख्य भूमिका हुने हुनाले दृश्यको उचित विधान गर्ने शाब्दिक अभिव्यक्तिमा भव्य भाषाको अपरिहार्यता देखिन्छ ।

^{३७} ईश्वर बराल र अन्य, पूर्ववत्, पृ. ३६७

^{३८} शेष पौडेल र अन्य, पूर्ववत्, पृ. ६५

शब्दाडम्बर र शब्दजालदेखि जोगाई उदात्त भाषाको प्रयोग, अलङ्कृत, भव्यता तथा औचित्यपूर्ण भाषिक प्रयोगले समुचित भाव र विचारलाई अभिव्यक्ति दिन सफल र समुचित ठहर्छ। यस्ता किसिमका विचार अरिस्टोटल दिएका छन्।^{३९}

(घ) विचार

अरस्तुका अनुसार विचार त्याहाँ विद्यमान हुन्छ, जहाँकुनै वस्तुको भाव वा अभाव सिद्ध हुन्छ। डा. नगेन्द्रले वस्तुगत र आत्मगत गरी विचारका दुई रूप देखाएका छन्। यसरी विशेष परिस्थितिमा उचित, सम्भव र सङ्गत ढङ्गले बुद्धितत्त्वका जस्तै विचार तत्त्वको प्रतिपादन जगाउने सत्यकथामा आधारित आख्यान हुने भएकाले विचार नै बुद्धतत्त्व हो।

(ङ) दृश्यविधान

नाटक नै दृश्यकाव्य भएको हुनाले यसलाई प्रदर्शन गर्नका निम्ति आवश्यक रङ्गमञ्च विधान, साजसज्जाले दर्शकलाई कथावस्तु अनुकूल स्थापित गर्छ। यसमा कविशिल्पीभन्दा पनि रङ्गमञ्च शिल्पीको बढी भूमिका हुन्छ। अरस्तुका अनुसार कविभन्दा रङ्गमञ्चशिल्पीकै कलामा ज्यादा दृश्यविधान निर्भर रहन्छ। रङ्गमञ्चविना पनि दुःखान्त प्रभावको प्रबल अनुभूति हुन्छ भन्ने कुरा निश्चित छ। यसरी दृश्यविधान रङ्गमञ्चको आयोजना र परिस्थितिविशेषसित सम्बन्धित छ। यसमा भावात्मक आकर्षक हुन्छ तर यो कम कलात्मक हुन्छ।^{४०}

(च) गीत

गीतलाई नाटकको अभिन्न अङ्गका रूपमा लिइन्छ। यसले नाटकको सौन्दर्य बढाउने भएकाले यसलाई अलङ्कारका रूपमा उपयोग गरिएको हुन्छ। अरस्तुले त भन्नु गीतलाई दुःखान्तको अभिन्न तत्त्व मानेका छन्। यसलाई समूहगान भन्दै पूर्वगान र उत्तरगान गरी दुई भागमा विभाजित छ भन्दै पूर्वगान गायकवर्गको संयुक्त उच्चारण र उत्तरगान दुःखान्तको उत्तर भागमा गायकहरूले गाउने सम्बोधन गीत भनेका छन् भने आधुनिक युगमा गीत वैकल्पिक भएको छ।

^{३९} पूर्ववत्, पृ. ६५

^{४०} शेष पौडेल र अन्य, पूर्ववत्, पृ. ६६

(छ) संवाद

संवाद पनि नाटकको आधारभूत तत्त्व हो भनेर हङ्सनले भनेका छन् । नाटकीय चरित्रहरूका बीच हुने वार्तालापलाई संवाद भनिन्छ । नाटक पूर्णतया संवादशैलीमा नै रचना गरिने हुनाले नाटकमा संवाद अपरिहार्य मानिन्छ ।

(ज) द्वन्द्व

द्वन्द्वविना नाटकको कल्पनासम्म पनि गर्न सकिन्न । चाहे बाह्य होस् या आन्तरिक, स्थूल होस् वा सूक्ष्म नाटकमा द्वन्द्व त रहेकै हुन्छ । कुनै पनि वस्तुको जोडा, युग्म, युगल आदि बीचको, धर्म, संस्कृति, वातावरण, लोग्ने-स्वास्नी, आदि बीचको दुई भिन्न विचारलाई या कुस्ती आदिलाई नै द्वन्द्व भनिन्छ । हङ्सनले पनि नाटकमा द्वन्द्व अपरिहार्य तत्त्व मानेका छन् । यता जर्ज बर्नार्ड शाले त द्वन्द्वविना नाटक हुँदैन भनेका छन् । यसरी नाटकमा द्वन्द्वको स्थान उच्च मानिन्छ ।

२.६ पाश्चात्य नाट्यमान्यता

पाश्चात्य नाट्यमान्यतालाई अरिस्टोटलले दुःखान्त (ट्रेजेडी) र सुखान्त (कमेडी) गरी दुई भागमा विभाजित गरेका छन् । अन्य विद्वान्हरूले क) दुःखान्त नाटक, ख) सुखान्त नाटक, ग) समस्या नाटक, घ) ऐतिहासिक नाटक, ङ) विचारप्रधान नाटक, च) प्रतिकात्मक नाटक, छ) सुख दुःखान्त नाटक, ज) सामाजिक नाटक, झ) पौराणिक नाटक, ञ) मनोवैज्ञानिक नाटक गरी वर्गीकरण गरेका छन् ।

२.७ रङ्गमञ्च

नृत्य, नाटक, गीत-सङ्गीत, चटक आदिको प्रस्तुतिको लागि विशेष प्रविधिबाट निर्मित प्रदर्शन स्थललाई रङ्गमञ्च भनिन्छ र यसलाई रङ्गशाला, रङ्गभवन, नाट्यशाला र प्रेक्षागृह पनि भनिन्छ । अङ्ग्रेजीमा Stage, Theatre भनिन्छ । रङ्गमञ्चलाई अभिनयात्मक कला भन्ने गरिन्छ । यसले गीत, सङ्गीत, नृत्य, स्थापत्य आदि कलाको प्रयोग गरेको हुन्छ । नाट्यविद् जे. वी. प्रिस्टले “नाटककार नाट्यशालाको लागि नाटक लेख्छ, पठनको लागि लेख्ने नाटककार नै

होइन” भनेका छन् । पश्चिमा विद्वान्हरूको रङ्गमञ्चका प्रकार र मान्यतालाई निम्न प्रकारले चर्चा गरिन्छ :

(क) एटिक र मञ्च

यो प्राचीन ग्रीसको हो । प्राचीन अवशेषका रूपमा देखिने यो एटिक राज्यका डायोनिससका सम्मुख बनाइएको थियो । एकातिर नाट्यपात्र र गायकमण्डली रहने रङ्गपीठ हुन्थ्यो र दर्शकहरू त्यस वरिपरिको भिरालो जग्गामा पूरा प्रदर्शन देखिने गरी सुविधाअनुरूप बस्दथे । यो १७ हजारदेखि ३० हजारसम्म दर्शकहरू बसेर हेर्ने भएकाले चारैतिर खुला थियो । स्थान परिवर्तन नहुने र दृश्यविधानलाई पनि आवश्यक मानिदैनथ्यो ।

(ख) स्वान र मञ्च

तीन खण्डमा विभाजित यस मञ्चको अग्रभाग गल्ली, प्राङ्गण, चउर जस्ता खुल्ला ठाउँ थियो । दोस्रो भागमा भने सामान्य फर्निचरहरू रहन्थे । त्यो सभाकक्ष वा अन्य किसिमको अन्तः कक्षकारूपमा स्वीकृत थियो । भने तेस्रो माथिल्लो भागका रूपमा स्वीकृत र आन्तरिक रङ्गमञ्चक रूपमा थियो । शहर, पर्खाल वा जुलियटको ग्लारीका रूपमा स्वीकार गरेने यसमञ्चमा कलाकारको एकसमूह बिदा भएर अर्कोसमूह उपस्थित भएपछि नयाँ दृश्य सुरु हुन्थ्यो ।

(ग) ग्लोब र मञ्च

यो पुनर्जागरणकालमा निस्किएको रङ्गमञ्च हो । २/३ हजार दर्शकहरू बसेर नाटक हेर्न सक्ने यसको पेक्षागृह अष्ट भुजाकार, व्यास ८४ फिट र अग्लाइ ३३ फिट हुन्थ्यो । भूमिगत र दोस्रो गरी यसका दुई तहका थिए । अभिनेताहरूले स्वभाविक शैलीमा अभिनय गर्ने भएकाले यसलाई बढी प्रभावकारी मानिन्थ्यो ।

(घ) फ्रान्सेली दरबारिया र मञ्च

यो नवपरिष्कारवादी नमुनाको राजप्रासादभिन्न थियो । दिनको प्रकाशका रूपमा मैतबत्ती उपयोग हुने यस मञ्चको रङ्गपीठ चारपाटे हुन्थ्यो भने प्रेक्षकहरू बस्ने सभाकक्ष लामो र आयातकार धनुषाकृति थियो । रङ्गपीठको अग्रभाग केही गहिरो थियो । त्यसका एकातिर

खण्डमा पर्दा तान्ने मान्छे र अर्कातिर खण्डमा बाघमण्डली रहन्थे । प्रेक्षकसभाका दुईतिर मार्ग थिए । यसमा ६०० जति प्रेक्षक बसेर दृश्यसुख प्राप्त गर्न सक्दथे ।

(ड) आधुनिक रङ्गमञ्च

आधुनिक रङ्गमञ्चमा एक रूपता पाइँदैन । रङ्गमञ्चीय वास्तुकला र प्रस्तुतिकलामा भएका विभिन्न किसिमको विकासले गर्दा प्रेक्षकलाई काल्पनिक संसारमा प्रवेश गर्न सजिलो पारिदिएको छ । यस्ता रङ्गमञ्चमा प्रेक्षक अँध्यारोमा बसेर कलाकारलाई हेरिरहन्छन् । कतिपय समकालीन नाटककार, नाट्यसमीक्षक र रङ्गशिल्पीहरूले गोलाकार रङ्गमञ्चको प्रयोग गरेको देखिन्छ । यस्ता मञ्च दृश्याङ्कनमा कम भर पर्दछन् । यी कृत्य र शब्दका सूचक शक्तिमा बढी निर्भर देखिन्छन् । इ. २० औं शताब्दीमा बेकेट र बर्तोर्ट ब्रेख्त आदिले नौलो-नौलो नवरङ्गशैलीको रङ्गमञ्चको निर्माण गरेको पाइन्छ । नेपालको सन्दर्भमा एकदशकदेखि सडक नाटकको लोकप्रियता बढेको देखिन्छ ।^{४९}

निष्कर्ष

नाटकको सैद्धान्तिक स्वरूपलाई हेर्दा इशापूर्व १०० वर्षतिरबाट यसको उत्पत्ति भएको बुझिन्छ । भरतमुनिको नाट्यशास्त्रअनुसार ब्रह्माबाट उद्भव भएको बुझिन्छ । वैदिक साहित्यमा देखापरेको नाट्यबीज लौकिक साहित्यमा भासद्वारा लेखनकार्य सुरु हुन्छ । महाकवि कालिदास तथा शूद्रकका समयमा आएर कलात्मक नाट्यलेखन प्रारम्भ हुन्छ । कथावस्तु, कार्यावस्था, रङ्गमञ्च, नेता, नायिका, रस, संवाद, अभिनय, भाषा, गीत रूपक आदि पूर्वीय नाट्यसिद्धान्तका रूपमा मानिएका छन् ।

पाश्चात्य नाटकको सृजना ग्रीसबाट सुरु भई अन्य मुलुकहरूमा फैलिएको देखिन्छ । ग्रीसेली नाटककार एस्क्लसद्वारा सुरु भएको नाट्यलेखन सोफोक्लिज, युरिपाइडिज र पुनर्जागरण, नवपरिष्कारवाद, स्वच्छन्दवाद हुँदै आधुनिक युगमा प्रवेश गर्छ । यथार्थवादी, प्रकृतवादी, प्रतीकवादी, अभिव्यञ्जनावादी, विसङ्गतिवादी र समकालीन नाट्यलेखनको विकास

^{४९} शेष पौडेल र अन्य, पूर्ववत्, पृ. ७१, ७२, ७३

हुन्छ । पश्चिममा कथावस्तु, चरित्र पदरचना, विचार, दृश्यविधान गीत सम्वाद, द्वन्द्व, रङ्गमञ्च
आदि पाश्चात्य नाटकका स्वरूप मानिएका छन् ।

नेपाली नाटकको उत्पत्ति र विकास

३.१ परिचय

साहित्यका श्रव्य र दृश्य दुई स्थूल भेदमध्ये दोस्रोमा नाटक पर्छ । नाटककार, रङ्गकर्मी र प्रेक्षक गरी तीन पक्षसँग उत्तिकै सम्बद्ध हुने हुँदा यसको स्वरूप त्रिआयामिक हुन्छ । स्वरूप त्रिआयामिक हुने हुँदा यसको गणना साहित्यको अत्यन्त प्रभावशाली विधामा गनिन्छ । यस प्रभावशाली विधाका निमित्त प्रयुक्त नाटक शब्दका विविध अर्थ र व्याख्या फेला पर्दछन्, तर कुनै पनि परिभाषा सर्वमान्य भएको चाहिँ देखा पर्दैन । स्वरूप एवं बनोटलाई दृष्टिगत गरी यसमा नाटकको निम्नलिखित परिभाषा दिइन्छ :- ‘आख्यानान्तात्मक कथ्यको अनुकार्यप्रधान संवादात्मक संरचना नाटक हो ।’^१

नाटक रङ्गमञ्चीय कला हो । यो अभिनयात्मक हुन्छ र अभिनयात्मकता नै यसको खास पहिचान हो । नाट्य गुणले भरिपूर्ण भई रङ्गमञ्चमा कुशलताका साथ प्रस्तुत गरिनुमा नै यस विधाले आफ्नो सार्थकता प्राप्त गर्दछ ।^२

आख्यानान्तात्मक भएकाले कथानकभै चरित्रचित्रण, वातावरण जस्ता धेरै उपकरणहरूको प्रयोग भएको हुन्छ । यसै गरी अनुकार्यात्मक भएकाले अभिनेय हुन्छ साथै यसको रङ्गमञ्चमा सजीव प्रस्तुति गरिन्छ । कतिपय नाटकहरू अभिनयविना श्रुतिमय पनि पाइन्छन् । त्यसो भएमा त्यो द्विआयामिक बन्न पुग्छ । संवादात्मक माध्यमबाट संरचित हुने हुनाले संवादलाई नाटकको मुख्य पहिचान मानिन्छ । यसबाटै मन्तव्य प्रकट हुन्छ । मूक नाटकमा संवाद नभएर हाउभाउ रहेको पाइन्छ, तर संवादात्मक नाटक नै बढी प्रचलित छन् । संरचनात्मक दृष्टिले त्रासदी र कामदी गरी दुई भेद छन् । त्रासदी भनेको दुःखान्त र कामदी भनेको सुखान्त हो । पौराणिक, धार्मिक, सामाजिक, ऐतिहासिक आदि विषयवस्तुलाई लिएर नाटकको संरचना गरिएको हुन्छ । त्यसैले अन्य विधाभन्दा यसलाई बढी प्रभावकारी मानिएको छ ।

^१ दयाराम श्रेष्ठ र प्रा. मोहनराज शर्मा, पूर्ववत्, पृ. १३२

^२ केशवप्रसाद उपाध्याय, **नाटकको अध्ययन** साझा प्रकाशन ललितपुर, वि.सं. २०५६, पृ. १८

नेपाली नाट्यसाहित्यको थालनी हुन्छ :- अनुवाद, अनुकरण र प्रभावबाट जब हामी आधुनिकतातर्फ हेर्दछौं तब यी कुरा पनि टिपिन्छन् - सूर्यको आउने र जाने बाटोमा । प्राचीनकालदेखि नै नेपालीमा नाटक लेखिने र अभिनित हुने गरेको कुराको उल्लेख पुराणमा पाइन्छ ।^३ हरिसिद्धि पुराणअनुसार नेपालीमा सर्वप्रथम विक्रम सम्वत् पूर्व ९४१ मा 'हरिसिद्धि' नाटक रचिएको र अभिनित भएको बुझिन्छ । यसको कथावस्तु धार्मिक छ र उग्रतारा श्री नीलसरस्वतीलाई मूल बनाई सूत्रवीरले नागेन्द्रलाई बध गरेको उपाख्यानलाई लिएर नाटक रचना गरिएको छ । राजा उग्रसेनले उग्रतारा देवीकै आज्ञा शिरोपर गरी यो नाटक निर्माण गरेको हो भन्ने वंशावलीको भनाइ छ ।^४

नेपाली नाटक पहिले संस्कृत नाटकको अनुवादको रूपमा देखा परी पारसी थिएटरसँग सम्बन्धित उर्दू र हिन्दी नाटकको प्रभावमा हुकिदै हिन्दी र बङ्गाली नाटकको प्रेरणा तथा अङ्ग्रेजी नाटकको प्रभावबाट आधुनिक रूपमा विकसित भई आफ्नो मौलिकस्वरूप प्राप्त गरेको देखिन्छ । अन्य मुलुकमा भैं नेपालमा पनि कृषि, धर्मकर्म आदिसँग सम्बन्धित नृत्य र गायनको प्राचीन परम्परा रहेको छ । यसमा धाननाच, असारे गीत आदि र धार्मिक पर्वहरूमा हुने भजन, वालुन, देवीनाच, लाखेनाच तथा लोक जीवनमा प्रचलित रत्यौली, घाटु आदिको बीज भेटिन्छ ।^५

अन्य साहित्य विधाहरूभन्दा नाटकलेखन माध्यमिक कालमा आएपछि मात्र देखा पर्छ । लिच्छवीकालमा नाट्यलेखन थिएन । मध्यकालीन नेपालमा आएर संस्कृत, मैथिली, नेवारी मिश्रित नाटकहरू लेखेर अभिनय समेत भएको बुझिन्छ । हाल राष्ट्रिय अभिलेखालयमा पुराना नाटकका १५० जति पाण्डुलिपि रहेको जानकारी पाइन्छ । संस्कृत, मैथिली, नेवारी, हिन्दी आदि भाषामा रचिएका नाटकहरूको पाण्डुलिपिले नेपालमा प्राचीन नाटकको स्थिति राम्रै देखाउँछ । यस तथ्यले नेपालमा नाटकको सुदीर्घ परम्परा रहेको जनाउ पनि टङ्कारै दिन्छ ।

नेपाली नाट्यपरम्परालाई निम्न प्रकारले विभाजन गर्न सकिन्छ :-

क) प्राथमिक काल ख) माध्यमिक काल र ग) आधुनिक काल ।

^३ शिवप्रसाद सत्याल, समालोचनाहरू, ने.रा.प्र.प्र. २०५४, पृ.१५१

^४ प्रेमबहादुर कंसाकार, हाम्रो नाटक परम्परा, हिमाली वर्ष १, अङ्क १२०१९, पृ. १३३

^५ पूर्ववत्, पृ. ७६

३.२ (क) प्राथमिक काल (मोतीराम भट्टपूर्व)

नेपाली भाषामा नाटक लेख्ने परम्परा सुदीर्घ हुँदै आएको छ । लिच्छिवी कालमा नाट्यलेखन भएको थिएन । यसभन्दा पछि प्रशस्त नाट्यरचना भएका थिए भन्ने कुराको प्रमाण संस्कृत, मैथिली, नेवारी मिश्रित नाटकहरू लेखिएका र अभिनीत भएका चर्चाबाट बुझिन्छ । प्राथमिक कालमा पृथ्वीनारायण शाहका दरबारिया पण्डित शक्तिवल्लभ अर्यालद्वारा संस्कृतमा रचित **हास्यकदम्ब** नाटक र उनीद्वारा अनुदित गरिएको विशाखदत्तको **मुद्राराक्षस** (१८९२) सालमा देखापर्छ । यिनै दुई कृतिलाई पाठ्यनाटकका रूपमा माने पनि तत्कालीन समसामयिकबोधका दृष्टिले यिनीहरूको महत्त्व निकै छ ।

उपर्युक्त आधारमा मोतीराम भट्ट पूर्व नेपाली साहित्यमा नाटकको खोजी गर्दा प्रायः शून्य अवस्थामा 'हास्यकदम्ब' (वि. सं. १८५५) र 'मुद्राराक्षस' (वि. सं. १८९२) ले घोर अन्धकारभित्र पिलपिले बत्तीको काम गरे पनि नेपाली भाषामा साहित्यिक नाट्यलेखनको थालनी माध्यमिक कालमा मोतीराम भट्टबाटै श्रीगणेश भएको पाइन्छ ।^६

३.२ (ख) माध्यमिक काल

(अ) पूर्वमाध्यमिक काल : मोतीराम भट्टको उदय

नेपाली नाटकका आरम्भकर्ताका रूपमा मोतीराम भट्ट (वि.सं. १९२३-५३) देखा पर्छन् । **शाकुन्तल नाटक** (रचना १९४४-४८) **प्रियदर्शिका** (गद्यरचना १९४८) (पद्य रचना १९४९) **पद्मावती** (अपूर्ण), **काशीराम चन्द्रसेन**, (अपूर्ण) हुस्न अफरोज **आराम दिल** (अपूर्ण), गुलसनोवर आदि नाट्यकृति उनका छन् । श्रीहर्षको प्रियदर्शिकाको नेपाली रूपान्तरण 'प्रियदर्शिका' पनि मोतीरामकै नट्यकृति हो ।

नेपालमा श्री ५ सुरेन्द्रकै पालादेखि विदेशी 'थिएटर'ले प्रवेश पाएको थियो । विलासितापूर्ण सामाजिक वातावरणमा दरबारमा थिएटर स्थापना गरिएको थियो भने सर्वसाधारण जनताहरू डबली नाचमा रमाउने गर्थे । यस्तो परिस्थितिमा मोतीरामद्वारा नेपाली भाषामा नाटकहरू लेखेर मञ्चित पनि गराइयो । वीर शमशेरको पाला (१९४२-१९५९) मा उर्दू र नेपाली भाषामा अनुदित पूर्णाङ्गीको जन्म पनि भएको थियो । मोतीराम भट्टको

^६ दयाराम श्रेष्ठ र मोहनराज शर्मा, पूर्ववत्, पृ. १३३

निधनपछि तब फेरि हिन्दी नाटकले दरबारमा प्रश्रय पाउन थाल्छन् । यसो त मोतीरामले पनि हुस्न अफरोज आराम दिल र गुलसनोवर जस्ता उर्दू नाटकहरू लेखेका थिए । डम्बर शमशेरकै प्रयासमा नारायणहिटी दरबारमा रायल इम्पेरियल अपेरा हाउस भन्ने नाचघर बनाइएको थियो । यसरी उर्दू, हिन्दी थिएटर र रङ्गमञ्चको व्यापकताले यस बेला नेपाली नाटक लेखन र मञ्चनको परम्परा अवरुद्ध भएको थियो ।^७

३.१ (ख) उत्तरमाध्यमिक काल : (अटलबहादुरपछि)

नेपालमा दरबारिया रङ्गमञ्चमा उर्दू-हिन्दी भाषाको विदेशी पृष्ठभूमिमा आयातित वा स्वदेशमै रचित नाटकहरू लेखिन थालिएको र तिनमा नेपाली गीत र गद्यको प्रयोग हुँदै रूपान्तरित अवस्थामा पहिलमानसिंह स्वाँरद्वारा अटलबहादुर (लेखन १९६० पूर्व, प्रकाशन १९६२ मा र १९६५-६६ मञ्चित) देखिन्छ । वियोगान्तं ननाटकम् भनिने पूर्वीय नाट्यपरम्परामा सेक्सपियरेली नाट्यपरम्परालाई अपनाउँदै उनकै ह्याम्लेटको प्रभावमा लेखिएको मानिने अटलबहादुर नेपाली नाटकको विकास प्रकृत्यामा स्वाँरको नाटक मोतीराम र समको नाट्य कलालाई जोड्ने सेतुको रूपमा देखापर्छ । यस्तै :- विष्णुमाया नाटिका (लेखन १९७५), विमलादेवी (लेखन १९७५), रत्नावली (लेखन १९८०), अभिज्ञान शाकुन्तल (लेखन १९८५) पनि देखापर्छन् । विष्णुमाया नाटिका र अभिज्ञान शाकुन्तल र रत्नावली अनुदित हुन् । यस चरणमा रामप्रसादको फूलमा भमरा र भक्त प्रल्हाद, केदार शमशेर थापाद्वारा विक्रमोर्वशी (१९८२), दुर्गाभक्ततरङ्गिणी (१९७२), वीर ध्रुवचरित, वीर प्रल्हाद, वीर सुदर्शन नाटक (मञ्चित १९७२) लेखिएका थिए । यस्तै लेखनाथ पौड्यालको भर्तृहरिनिर्वेद (१९७४), शम्भुप्रसाद ढुङ्गेलले रत्नावली (१९७२), शकुन्तला (१९७३), मालतीमाधव (१९७६) र प्रियदर्शिका (१९७३) समेत १६ नाटक र पारसमणि प्रधानद्वारा सुन्दरकुमार (१९७८), बुद्धचरित (१९८१), चन्द्रगुप्त (मञ्चन १९७९) सती सावित्री र सीता वनवास अनुदित नाटक लेखिएका थिए । सूर्य विक्रम ज्ञवालीको श्यामोकुमारी (सामाजिक), रातकाना र कण्ठहार छन् । यसैगरी भैयासिंहको नलदमयन्ती (१९८१), परशुराम (१९८२), स्वामीभक्ति अथवा आदर्श नारी (१९८२) आदि लिखित तथा मञ्चित नाटकहरू रहेका छन् ।^८

^७ शोष पौडेल र अन्य, पूर्ववत्, पृ. ७९

^८ पूर्ववत्, पृ. ८०

माध्यमिककालीन नेपाली नाटकहरू ज्यादाजसो उत्था र अनुवादकेन्द्रित रहेका छन् । आदर्शवादी भावनाले ओतप्रोत भएका नाटकहरूमा पात्रहरूको जीवनलाई सुन्दर र नैतिकताको ढाँचामा बाँधी देखाइएको छ । यस्ता नाटकहरूद्वारा धार्मिक र नैतिक सन्देश फैलाउने काम गरियो । सुरा र सुन्दरीमा लठ्ठ राणाहरूद्वारा दरबारमा थिएटर ल्याई मनोरञ्जन दिने काम गरियो तर जीवन जस्तो छ त्यस्तो चित्रण भने गरिएन अर्थात् अधिकांश नाटकको उद्देश्य दरबारिया विलासी प्रवृत्तिको सन्तुष्टि दिनु नै मुख्य भएकाले सामाजिक चित्रणको अभाव भने खट्को नै रह्यो । माध्यमिककालमा मौलिकपनको अभाव र संस्कृत नाट्यसिद्धान्तमा आधारित भएर धेरै नाटकहरू लेखिएका थिए । संयोगान्तमा समाप्त गरिएका यस समयका धेरैजसो नाटकहरूमा सूत्रधार, स्वागत कथन, विदूषक, अङ्क र हास्य विभाजनको प्रयोग गरिएका छन् । विषयवस्तुमा अतिरञ्जना, कृतिमता र स्थूलताको चित्रण गर्नु त विशेषता नै मान्न सकिन्छ । यति हुँदा-हुँदै पनि नेपाली नाटकको लेखन र मञ्चनको आरम्भ हुनु यस चरणका नाटकको महत्वपूर्ण पक्ष मान्न सकिन्छ ।^९

३.२.(ग) आधुनिककाल

नेपाली नाटकलाई माध्यमिक कालबाट छुट्याई आधुनिकता प्रदान गर्ने मूल कुरा मौलिकता र सामाजिकता हो । समाजमा घटेका र घट्न सक्ने घटनाहरूलाई अँगालेर चरित्र निर्मित गर्नु यस चरणका नाटकहरूको खास पहिचान हो । नेपाली नाटकलाई मौलिकता, कलात्मकता, परिष्कार र नयाँ शिल्प प्रदान गर्ने नाटककार सम (१९५९-२०३८) हुन् । उनी नेपाली सामाजिक भावभूमिका साथ एकदमै मौलिक रूपमा सामुन्ने आएका पहिला आधुनिक नाटककार हुन् । समको **मुटुको व्यथा** (१९८६) युगान्तकारी सामाजिक नाटक हो । उनका गद्यात्मक र पद्यात्मक गरी सत्रवटा पूर्णाङ्गी नाटक प्रकाशित भएका छन् ।

आधुनिक कालका साहित्यकार वा नाटककारहरूमा भीमनिधि तिवारी, गोपालप्रसाद रिमाल, विजय मल्ल, गोवन्दबहादुर मल्ल 'गोठाले', मोहनराज शर्मा, ध्रुवचन्द्र गौतम, वासु शशी, मनबहादुर मुखिया, अशेष मल्ल, गोपाल पराजुली, सरुभक्त, शिव अधिकारी आदि अनेक

^९ रामचन्द्र दाहाल, **सिङ्गो नेपाली साहित्यको इतिहास र साहित्यकारहरूको परिचय**, विद्यार्थी पुस्तक भण्डार, भोटाहिटी प्र. २०५४, पृ. ११६

नाटककारहरू देखापरेका छन् । यिनीहरूले आधुनिक नेपाली नाटकलाई नयाँ-नयाँ प्रवृत्ति र नयाँ नयाँ आयाम दिँदै अगाडि बढाएका छन् ।^{१०}

आधुनिक कालका नेपाली नाट्यधाराहरू विभिन्न प्रवृत्तिका छन् । तिनीहरूलाई निम्न प्रकारले प्रस्तुत गर्न सकिन्छ :

(अ) परिष्कारवादी नाट्यधारा

नेपालीमा पाश्चात्य नाट्यसिद्धान्तअनुसार नाटक लेख्ने र त्यसमा परिष्कार, कलात्मक र नयाँ शिल्प प्रदान गर्ने बालकृष्ण सम (१९५९-२०३८) नै यस धाराका प्रमुख मानिन्छन् । उनका पद्यात्मक सामाजिक त्रासदी **मुटुको व्यथा** (१९८६), पद्यात्मक पौराणिक कामदी **प्रह्लाद** (१९९५), पद्यात्मक सामाजिक कामदी **मुकुन्द इन्दिरा** (१९९४) । पद्यात्मक सामाजिक त्रासदी **अन्धवेग** (१९९६), गद्यात्मक ऐतिहासिक कामदी **भक्त भानुभक्त** (२०००), गद्यात्मक सामाजिक कामदी **म** (२००२), गद्यात्मक सामाजिक त्रासदी **प्रेमपिण्ड** (२००९), पद्यात्मक ऐतिहासिक त्रासदी **अमरसिंह** (२०१०), गद्यात्मक ऐतिहासिक त्रासदी **भीमसेनको अन्त्य** (२०१२), गद्यात्मक सामाजिक त्रासदी **तानसेनको भरी** (२०२७) गद्यात्मक सामाजिक कामदी **स्वास्नीमान्छे** (२०३३), गद्यात्मक ऐतिहासिक कामदी **मोतिराम** (२०३३), पौराणिक त्रासदी **ऊ मरेकी छैन** (२०३५) र **अमलेख** (२०४०)^{११} जस्ता पूर्णाङ्कीहरू र अनेकौँ एकाङ्कीहरू प्रकाशित भएका छन् । बालकृष्ण सम सेक्सपियरका नाट्यकृतिबाट प्रेरित वा प्रभावित भई सेक्सपियरकै दुःखान्त र सुखान्तका भावात्मक अनुभूति र संरचनाशैलीले मात्र नभएर उनकै अतुकान्त पद्यात्मक (ब्ल्याङ्क भर्स) अभिव्यक्ति शैलीले पनि अत्यन्त प्रभावित भएका छन् । यसै गरी उनी इब्सेनका समस्यामूलक नाटक, चेखव र खास गरी जर्ज बर्नार्ड शाका आधुनिक भौतिकवादी चेतनासम्पन्न यथार्थवादी गद्य नाटकबाट प्रभावित छन् जसले गर्दा उनले युगचेतनायुक्त गद्य नाटक पनि लेखेका छन् । समले नेपाली नाटकमा अन्धरुढी परम्परा तोड्दै मानवतावादी मूल्यको प्रतिष्ठा गराए । उनले नाटकीय संरचना र अभिव्यक्ति शैलीमा सेक्सपियरलाई पछ्याएर भाषिक संगठितता र तार्किकतासमेत प्रयोग गरेको छन् ।^{१२}

^{१०} शेष पौडेल र अन्य, पूर्ववत्, पृ. १३९

^{११} दयाराम श्रेष्ठ र मोहनराज शर्मा, पूर्ववत्, पृ. १३९

^{१२} शेष पौडेल र अन्य, पृ. ८४

यसै धाराका भीमनिधि तिवारी (१९६८-२०२९)ले आदर्शोन्मुख यथार्थवादी गद्यनाटक नेपाली बोलीचालीको भाषा प्रयोग गरी छोटो-छोटो संवादले मञ्चन गर्न ज्यादै सरल लेखेका छन् । यिनका उत्कृष्ट नाटकहरू :- सहनसीला सुशीला (१९९५), काशीवास (१९९८), पुतली (१९९९), किसान (२०००), सिद्धार्थ गौतम (२०१३), शिलान्यास (१९२३), चौतारा लक्ष्मीनारायण (२०२४), माटोको ममता (२०२७) लगायत अन्य थपै एकाङ्की पनि प्रकाशित भएका छन् ।

(आ) यथार्थवादी नाट्यधारा

यथार्थवादी आधुनिक नेपाली नाटकको सुरुवात वि. सं. २००३ सालमा गोपालप्रसाद रिमाल (१९६५-२०३०)को **मसान** नाटक प्रकाशित भएपछि मात्र हुन्छ । यथार्थता, गद्यात्मकता र छरितो रूपविधान समस्यानाटकका विशेषता हुन् । उनको अर्को नाटक हो, **यो प्रेम**(२०१५) । उनले यी दुवै नाटकहरूमा देश, काल, समसामयिकताको चित्रण गरेका छन् । स्त्रीजातिको कमजोर अवस्थालाई चित्रण गरी नेपाली सामाजिक अन्धविश्वास, कुरीति, शिष्टचारको अभाव, प्रेमको फोस्रोपना र दाम्पत्य जीवनको असफलतालाई देखाई नाटकहरू लेखेका छन् । यौन भोगको तिर्खाले गर्दा पुत्र वात्सल्यलाई बिर्सेर नारीलाई खेलौनाको रूपमा हेर्ने पुरुषसमाजको अविवेकीपनालाई मसान नाटकमा राम्ररी चित्रण गरिएको छ । गोपालप्रसाद रिमालले नारीहरू पुरुषका खेलौनामात्र होइनन् उनीहरूको पनि आफ्नै अस्तित्व छ भन्ने कुराको सन्देश दिन खोजेका छन् । यिनका नाटकहरूले नयाँ क्रान्तिकारी परम्पराको आरम्भ गरेको कुरामा निर्विवाद छ । मसानकी युवतीमा विद्रोहको आगो बले भैं यो प्रेमकी गङ्गामा पनि बिस्तारै स्वतन्त्रताको चेतना पलाएर उनलाई दृढ बनाउँदै लिएको छ । यसरी इब्सनको नाट्यपरम्परामा प्रभावित रिमालले नेपाली नाटकको विकासमा नयाँ आयाम थपेका छन् ।^{१३} उनले **माया** नामक नेपालीसंस्कृति एकाङ्की पनि लेखेका छन् ।

यथार्थवादी नाटक लेख्ने क्रममा हृदयचन्द्रसिंह प्रधानका नाटकहरू पनि महत्त्वपूर्ण अङ्गका रूपमा देखापर्छन् । उनका केही एकाङ्की सङ्ग्रहहरू निम्न प्रकारका छन् :-

छेउ लागेर (२००५), **गङ्गालालको चिता** (२०११), **उनी देवता हुन्** (२०१५), र **कीर्तिपुरको युद्धमा** (२०१६) नै प्रमुख हुन् । हृदयचन्द्रसिंह प्रधान प्रगतितिर उन्मुख यथार्थवादी

^{१३} रामप्रसाद दाहाल, पूर्ववत्, पृ. १६२

नाटककार हुन् । उनले सामाजिक जागरण, परिवर्तन र निर्माणका स्थूल यथार्थ अनि आदर्शहरूले समाज सापेक्ष सोदेश्य र सन्देशमुखरतिर नेपाली एकाङ्कीलाई दिशानिर्देश गराएका छन् ।^{१४}

(इ) प्रकृतवादी नाट्यधारा

प्रकृतवादी नाट्यधाराका नाटककारहरूमा गोविन्दबहादुर मल्ल 'गोठाले' (१९७९)ले महत्त्वपूर्ण ठाउँ ओगटेका छन् । यिनका नाटकहरूमा मनावैज्ञानिकता त छँदै छ त्यसबाहेक मानव मात्रमा रहने आदिम प्रवृत्ति (प्रिमिटिभ इन्स्टिन्ट) आदिको अङ्कन पनि पाइन्छ । प्रकृतवादी धाराले मानवलाई पशुजस्तै जैविकरूपमा चित्रण गरेको हुन्छ । गोठालेका नाटक तथा एकाङ्कीहरूमा पनि सामाजिक कुरीतिप्रति व्यङ्ग्य गर्दै मानिसमा आदिम मनोवृत्तिको अभिव्यक्ति गर्ने चासो पाइन्छ । उनका **भुसको आगो** (२०१३), **च्यातिएको पर्दा** (२०१६), **दोष कसैको छैन** (२०२७) जस्ता नाटकहरू प्रकाशित छन् । यसबाहेक **'भोको घर'** (२०३४) एकाङ्की सङ्ग्रह पनि प्रकाशित छ । उनी सामाजिक विकृतिलाई छान्ने र मानसिक प्रवृत्तिलाई विश्लेषण गर्ने कसीको सामर्थ्य देखाउँछन् ।

(ई) मनोवैज्ञानिक नाट्यधारा

मनोवैज्ञानिक नाट्यधाराका सफल नाटककारको रूपमा विजय मल्ल (१९८२) लाई मानिन्छ । यिनको पहिलो नाटक **कोही किन बर्बाद होस्** (२०१३), बालमनोविज्ञानमा आधारित उपदेशात्मक नाटक हो । यिनका सबै नाट्यकृतिहरू मनोवैज्ञानिक प्रस्तुतिमा केन्द्रित देखिन्छन् । फ्रायडको विकृत मनोवैज्ञानिक प्रस्तुतिमा केन्द्रित देखिन्छन् । मल्लका नाटकहरू फ्रायडको विकृत मनोविज्ञानलाई रूपायित गर्न खोज्ने **जिउँदो लास** (२०१७) यिनको नाट्य शिल्पको चरम विकासको सूचक हो । **बौलाहा काजीको सपना**, **स्मृतिको पर्खालभित्र**, **भूलैभूलको यथार्थ र भित्ते घडी** (२०४०) यिनका प्रमुख नाट्यकृति हुन् । मल्लका **भोलि के हुन्छ** भन्ने नाटक **पत्थरको कथा** (२०२८) एकाङ्कमा सङ्ग्रहित छ भने **मानिस र मुकुण्डो** (२०४०), **पहाड चिच्याइरहेछ** (२०४०) जस्ता नाटकहरू प्रकाशित छन् भने मनोविश्लेषण, विसङ्गति, व्यङ्ग्य, प्रतीकात्मकता, बौद्धिकता, तीव्र आन्तरिक द्वन्द्व, समसामयिक जटिलता, र अतियथार्थ र परामनोविज्ञान अङ्कन पनि पाइन्छ ।

^{१४} शेष पौडेल र अन्य, पूर्ववत्, पृ. ८२

मनोवैज्ञानिक नाट्यधाराका अन्य नाटककारहरूमा वासु शशी, मनबहादुर मुखिया र लीलाबहादुर क्षेत्री आदि पनि रहेका छन् । शशीका तीन नाटक (२०२३) मा इरा, अपमानित आत्मा र संरक्षण सङ्ग्रहित छन् भने अनि देउराली रुन्छ (२०३०), फेरि इतिहास दोहोरिन्छ (२०३२) क्रसमा टाँगिएको जिन्दगी (२०३३) जस्ता नाटकहरू मनबहादुर मुखियाका हुन् । यसै गरी लीलाबहादुर क्षेत्रीको दोबाटो (२०३४) देखापरेको छ । यस धाराका लेखकका रूपमा विजय मल्ल नै प्रमुख हुन् ।

(उ) विसंतिवादी/अस्तित्ववादी नाट्यधारा

विसंतिवादी नाट्यधाराका नाटककारहरूमा ध्रुवचन्द्र गौतम, मोहनराज शर्मा र सरुभक्त देखा पर्दछन् । ध्रुवचन्द्र गौतमले (२०१९) त्यो एउटा कुरा (२०२९) र भष्मासुरको नलीहाड नाटकमा श्वैरकल्पनात्मक वर्तमान युगको विसङ्गतिको अङ्गन र विकृतिमाथि व्यङ्ग्य प्रहार गर्दै अस्तित्व चेतनालाई व्यक्त गरेका छन् । उनको समानान्तर नाटकमा (मञ्चित २०३९) भने अत्याधुनिक नाटकीय शिल्पहरूको प्रयोग पाइन्छ ।^{१५}

स्वैरकल्पनात्मक व्याङ्ग्यात्मक नाट्यलेखनमा प्रसिद्ध मोहनराज शर्मा (१९९७) का जेमन्त (मञ्चित २०२९), यातनामा छटपटाएकाहरू (मञ्चित २०३९), वैकुण्ठ एक्सप्रेस (२०४०) मदन पुरस्कार प्राप्त र यमा (२०४०) जस्ता नाटकहरूले मानवीय दुर्नियतिलाई रेखाङ्कित गरी विकृतिको भण्डाफोर गरेका छन् । सरुभक्त (२०१२) वैज्ञानिक नाट्यलेखनका दृष्टिले चर्चित छन् । यिनको युद्ध उही ग्यासच्याम्बरभित्र (२०४०) एउटा घरको कथा (मञ्चित २०३६), गोलार्द्धको कालो आकाश (मञ्चित २०४०) र इथर जस्ता नाटकहरूमा पनि नयाँ-नयाँ शिल्पको प्रयोग भेटिन्छ ।

(ऊ) समसामयिक नाट्यधारा

समसामयिक नाट्यधाराअन्तर्गत अशेष मल्ल (२०११) का तुँवालोले ढाकेको बस्ती (मञ्चन २०३१), सडकदेखि सडकसम्म (मञ्चित २०३७), नाटकहरूको नाटक (मञ्चित २०३८), हामी वसन्त खोजिरहन्छौं, समाप्त/असमाप्त र आकाश जस्ता नाटकहरू यस धाराभित्र पर्दछन् । यसै गरी अर्का नाटककार गोपाल पराजुलीको गोलार्द्धको दुई छेउ (२०३१),

^{१५} शेष पौडेल र अन्य, पूर्ववत्, पृ. ८७

सडकपछि सडक (२०४६) जस्ता नाटकहरूले पनि वर्तमान विसङ्गतिको पर्दा उघारिदिएका छन् । यसरी नै शिव अधिकारीको त्रासदी मुद्राहरू (२०४०) उल्लेख्य नाट्यकृति मानिन्छ ।

उपर्युक्त नाटक र नाटककारका नाट्य कृतिलाई हेर्दा सम यस धाराका सडक नाटकहरूका साथै यस पूर्वका जटिल नाट्य लेखन र प्रस्तुतिको विरोधमा देखिने र रङ्गमञ्चमा प्रस्तुत गरिने प्राय एकाङ्की तहका नाट्यकृतिहरू पनि समसामयिक नाट्यधाराधाराअन्तर्गत नै पर्दछन् ।

निष्कर्ष :-

नाटक अभिनयात्मक विधा हो । यसको उत्पत्ति भरतका समयमा पूर्वमा भयो भने पश्चिममा ग्रीसबाट सुरु भई सम्पूर्ण युरोपभरि फैलियो । यसको श्रेय अरिस्टोटललाई दिइन्छ । यता नेपालमा आएर पहिला संस्कृत नाटकको अनुवाद गर्ने व्यक्तिहरू हिन्दी, उर्दू, बङ्गाली, अङ्ग्रेजी आदि भाषाका नाटकहरूबाट पनि प्रभावित भएका देखिन्छन् । माध्यमिक काल अगाडिदेखि नै नाटक लेखन प्रारम्भ भए तापनि मोतीराम भट्टलाई प्रथम श्रेय दिइन्छ । माध्यमिक युगबाट आधुनिक युगमा प्रवेश गराएर मौलिकता, सामाजिक, कलात्मकता तथा परिष्कार गरी नयाँ शिल्प प्रदान गर्ने नाटककारका रूपमा भने समलाई लिइन्छ ।

चौथो परिच्छेद

‘मुकुन्द इन्दिरा’ नाटकको द्वन्द्व विधानविषयक अध्ययन

४.१ समका व्यक्तित्वका आयामहरू

४.१.(क) बाल्यकाल

विक्रम संवत् १९५९ साल माघ २४ गते शुक्रवारको राति रोहिणी नक्षत्र तथा दशमी तिथिमा काठमाडौंको ज्ञानेश्वर भन्ने क्षेत्रमा बालकृष्ण समको जन्म भएको थियो।^१ सम्पन्न राणा परिवारमा जन्मेकाले उनको बाल्यकालमा भौतिक सुखसाधनको अभाव हुन पाएन। उनको पालन-पोषण एवम् शिक्षा-दीक्षाका प्रबन्धमा कुनै कमी थिएन तापनि बालक सम मानसिक रूपले दुःखी थिए र उनले जीवनको यस सुकुमार तथा सम्वेदनशील प्रहारमा नै केही दुःखद र त्रासद घटनाहरूको अनुभव पाएका थिए। समले धाईको दूध छुटाइएको घटनालाई आफ्नो जीवनमा पहिले बजेको सबभन्दा ठूलो चोटका रूपमा सम्झना गरेको देखिन्छ।^२ बालककालमा आफ्ना बाजे डम्बरशमशेरको क्रूर व्यवहार र आफ्नी बजैको दयालु स्वभाव देखेका थिए। ती दुई प्राणीका आचरण देख्दा समको कोमल हृदयमा बजैको प्रभाव पथ्यो। फलस्वरूप उनी हिरण्यकशिपु होइन प्रल्हाद बन्न चाहे।^३ उनले अरू आफ्ना निकटतम राणाहरूसहर जङ्गबहादुर राणा लेखन नरुचाई साहित्यिक क्षेत्रमा पछिपछि आफूलाई ‘सम’ का रूपमा चिनाएका हुन् र औपचारिक कागजमात्रमा चाहिँ राणाहरूको पुख्र्यौली थर ‘कुँवर’ लेख्ने गरेको समेत पाइन्छ।^४

राणा परिवारमा हुर्केर पनि नम्र, भद्र र शिष्ट थिए। सानैदेखि कोमल चरित्रको विकासमा दुई मनोवैज्ञानिक प्रभावले काम गरेका थिए। पहिलो मनोवैज्ञानिकताले उनलाई एकान्तप्रेमी, चिन्तनशील र भावुक कवि बनायो भने अर्कोले चाहिँ उनलाई आत्याचार विरोधी मानवतावादी बनायो। उनका दाजु पुष्करसमशेर जङ्गबहादुर राणाका सानैदेखि एक हात र

^१ ताना सर्मा सम र समका कृति, पूर्ववत्, २०५८, पृ.१

^२ बालकृष्ण सम मेरो कविताको आराधना, उपासना १, ने.रा.प्र.प्र. काठमाडौं (वि.सं. २०२९) पृ.६

^३ घटराज भट्टराई प्रतिभा प्रतिभा र नेपाली साहित्य, नेशनल रिचर्स यसोसिएसन. पृ.२१८

^४ वासुदेव त्रिपाठी नेपाली कविता, भाग ४ प्र. साभा, ललितपुर, २०५४, पृ. २६३

एक खुट्टा लुला भएर चल्दैन्थे । परिवारका अरू सदस्यहरू त्यसै हुनाले दाजुप्रति बढी सहानुभूति देखाउँथे । उनलाई आफ्नो स्वस्थ शरीरको सबैले ईर्ष्या गरे जस्तो लाग्थ्यो । बालक प्रवृत्तिअनुसार आफू पनि विरामी भएदेखि घरभरिका सबैले प्यारो गर्ने थिए भन्ने लाग्थ्यो । आफू मायाबाट बञ्चित भएको अनुभव गर्ने, एकान्त मन पराउने, मानसिक चिन्तामा डुब्ने, रुने र कल्पनाको संसार निर्माण गर्ने प्रवृत्तिको विकासले गर्दा कोमल भावनाका बौद्धिक कवि बन्न पुगे ।^४

समको बाल्यकाललाई हेर्दा एउटा बालक जतिसुकै सम्भ्रान्त परिवारमा जन्मिएर भौतिकताको भण्डार लगाइदिए पनि वात्सल्यप्रेम पाउन सकेन भने उसभित्रको खुसी मरेर जान्छ भन्ने प्रष्ट हुन्छ ।

(ख) अध्ययन र प्रेरणा

वि.सं. १९६३ साल श्रीपञ्चमीका दिन चार वर्षको उमेरमा बालकृष्ण समको अक्षरारम्भ भएको थियो । उनलाई बालककालमा शिक्षादीक्षा दिनका लागि पण्डित तिलमाधव देवकोटाले दरबारमा नै संस्कृत र नेपाली भाषाको अध्ययन र भजनलाल नामक एक बङ्गाली मास्टरले अङ्ग्रेजी भाषाको अध्ययन गराएका थिए । एकजना पाण्डे मास्टरले पनि धेरै थोरै अङ्ग्रेजी पढाएका थिए ।^५ उनलाई बुबुले होमनाथको कृष्णचरित्र र बूढीदिदीले भानुभक्तको 'रामायण' सुनाउने गर्दथे । बज्यैबाट हातिमताईको कथा, वसन्तीबाट लैला मजनूँको कथा, अरूबाट पनि कयौँ दन्त्यकथा, पीनासको कथा, सत्यहरिश्चन्द्र वर्णन, दुर्गा सप्तशती, चाणक्यनीतिदर्पण, गुरुपिताबाट श्रीहर्ष, कालिदास, भवभूति, माघ र भारवि आदिका चमत्कारपूर्ण उक्ति सुनेका र पढेका थिए । लेखनाथको बुद्धिविनोद, सत्यकलिसम्वाद, श्यामजीप्रसादद्वारा अनुदित सूक्तिसिन्धु उपनिषद् र मनुस्मृतिहरूका साथै विविध दार्शनिक ग्रन्थहरू, व्यासको ब्रह्मसूत्र शङ्कराचार्यको शाङ्करभाष्य, निर्वाहको निम्बार्कभाष्य, बल्लभको बल्लभभाष्य विज्ञान भिक्षुको विज्ञानभिक्षुभाष्य, कपिलको निरीश्वर साङ्ख्यसूत्र पतञ्जलिको सेखर साङ्ख्यसूत्र र योगसूत्र कणादको निरीश्वर वैशेषिकसूत्र अक्षपात गौतमको न्यायसूत्र, जैमिनिको निरीश्वर मीमांसासूत्र, चार्वाकका दर्शनको, मुस्लिम एवम् पारसी धर्मका ग्रन्थहरूको, भास, व्यास, अश्वघोष, कालिदास आदिका

^४ तानासर्मा, पूर्ववत्, पृ. ३

^५ बालकृष्ण सम, पूर्ववत्, पृ. ८

काव्यकृतिहरू, तुलसीदासका कृतिहरू लगाएत इरानका उमर रखैय्याम र सनाई शेख शाही, चीनका र्सु कुङ्ग तु आदिका काव्यहरूको, बङ्गाली नाटककार द्विजेन्द्रलाल रायका नाटक, गान्धीको दर्शन आदि पुस्तकहरूको अध्ययन गरेको कुरा थाहा हुन्छ।^९

बालकृष्ण समले अध्ययन कै क्रममा पाश्चात्य वाङ्मयमा ग्रेको 'एलिजी' कण्ठस्थ पारेका थिए । गोल्डस्मिथको डिजर्टेड भिजेल, तथा ट्रावेलर पढ्नुका साथै रस्किन, डिकेन्सी, कलरिज, थ्याकरे र वासिङ्गटन डर्बिडका कृतिहरू पनि पढेका थिए । इर्विडबाट प्रभावितसमेत भएका थिए । मिल्टनको प्याराडाइज लस्ट, टेनिसको इन मेमोरियम सुनेका थिए । टेनिसको इनक आर्डेन, सेक्सपियरका अनेकौं कृतिहरू शब्दकोष आदिका सहायताले पढेका थिए । घरमा पश्चिमी ज्ञान, विज्ञान, साहित्य, सङ्गीतको अध्ययन, पाइथा गोरस, जेनो, सोक्रेटिज, दमोक्रेटु, प्लेटो, अरिस्टोटल आदि ग्रीसका दार्शनिकहरूमा, जर्मनेली दार्शनिक कान्ट, हिगेल, सोपनहावर, नित्से र बेकन वर्कले, हय्युम, बर्टेन्ड रसेल बर्गसँ, रुसो आदिका पुस्तकहरू पनि अध्ययन गरेका थिए । आइन्स्टाइन, न्युटन, जेम्स, डार्विन, फ्रायड, एडलर, जुङ्ग, मार्क्स आदिका पुस्तकहरूको अध्ययन गरेका थिए । यसै गरी नृवंशशास्त्र, भाषाशास्त्र, लिपिविज्ञानका बारेमा केही ज्ञान गर्नुका साथै एस्किलस, सोफोक्लिज, युरिपाइडिज, सिसेरो, फिलिडिड स्कट, कार्लाइल, ह्युगो, ड्युमा, इमर्सन, गोगोल, इब्सन, टल्सटाय, जोला, मोपासाँ, कानन डायल, तुर्गनेव, चेखोव, म्याक्सिम गोर्की, एच.जी. वेल्स र गाल्सवर्दी तथा भर्जिल, दाँते, ड्राइडेन, टी.एस. इलिएट, पोप, एडिसन, गोल्डस्मिथ, वर्डस्वर्थ, कलरिज, बाइरन, सेली, किट्स र इज्रा पाउन्डको अध्ययन गरेको बुझिन्छ भने अस्ट्रोवस्की, रेसिन, युजिन ओनिल, सार्त्र एनाउलको र पाश्चात्य जगत्का प्राचीन र अर्वाचीन धेरैजसो साहित्यकारहरूको अध्ययन गरेको बुझिन्छ।^{१०}

बालकृष्ण समले भानुमाध्यमिक विद्यालयबाट कक्षा दससम्मको अध्ययन गरी कलकत्ताबाट म्याट्रिक पास गरे । त्रिचन्द्र कलेजमा विज्ञान पढ्दा पढ्दै सैनिक कप्तानपछि बढुवा भएर लेपिट नेन्ट कर्णेलसम्म हुन पुगे पनि अध्ययनमा संलग्न रही निजी अध्ययन बढाउँदै जान लागे । उनको साधना, योग्यता र सेवाको कदर गरेर त्रि.वि.वि.ले साहित्य

^९ केशवप्रसाद उपाध्याय, पूर्ववत्, पृ. ५६

^{१०} पूर्ववत्, पृ. ५७

विद्यावारिधि (विशेष उपाधि) प्रदान गर्‍यो । सुखसयल, मोजमज्जा, निपुण र ऐश्वर्यले सम्पन्न वंशमा जन्मेर पनि सरस्वतीको आरधना र उपासना गर्नु सानो कुरा थिएन ।^९

(ग) व्यक्तित्व, सेवा तथा पुरस्कार

सैनिक पेशामा लागे पनि नेपाली भाषा र साहित्यलाई उनले केन्द्रबिन्दु बनाए । गोर्खा भाषाप्रकाशनीलाई नेपाली भाषाप्रकाशनी समिति बनाएर नाम बदल्ने काममा समको प्रमुख हात थियो । लक्ष्मीनन्दन चालिसेको एक लेख ‘उद्योग’ मा छापिँदा हेरविचार नगर्ने बाबु चक्रपाणिलाई १५ रूपैयाँ र रेखदेख नगरेकोमा समलाई २० रूपैयाँ जरिवाना भयो । राणाहरूले भित्र एउटा र बाहिर एउटा कुरा गरेकाले समले आफ्नो पदबाट राजिनामा दिए र आफू स्वयम् क्रान्तिमा लाग्दा जेल परे । २००७ सालको क्रान्तिपछि जेलबाट छुटेपछि उनी सहानुभूति प्रकट गर्न सोभै नहुँछेमानको घरमा गए । नहुँछेमानको संझनामा जनतालाई पक्रने, चिथोर्ने, टोक्ने आफ्नो नामको पछितिरको शेरलाई हटाएर आफू सर्वसाधारण जनतासँग **सम** मात्र बाँकी राखी घर फर्के । यसरी बालकृष्ण शमशेरबाट ‘सम’ बने ।^{१०} प्रजातन्त्रको उदयपछि रेडियो नेपालको निर्देशक (२००८) र २०१२ देखि र केही दिन ‘गोरखापत्र’ का प्रधान सम्पादक भएर काम गरे । २०२४ असार ९ गते ने.रा.प्र.प्र. को स्थापित भएपछि त्यसको सदस्य (२०१४-२०२५) र केही समय त्यसको उपकुलपति (२०२६-२०३०) तथा आजीवन सदस्य (२०२८) सम्म बने । उनले यस पदमा रहेर नेपाली भाषा साहित्यको ठूलो सेवा गरे ।

बालकृष्ण समले २०२९ सालमा नेपाल राजकीय प्रज्ञा-प्रतिष्ठानबाट ‘त्रिभुवन पुरस्कार’ २०२९ साल मै त्रिभुवन विश्वविद्यालयबाट ‘विशेष उपाधि’ पाएका थिए । प्रज्ञा-प्रतिष्ठानको सर्वश्रेष्ठ पुरस्कार, **पृथ्वी प्रज्ञा पुरस्कार** (त्यतिखेर रू. एक लाखको) चाहिँ उनले पाएका थिए । यसका अतिरिक्त गोरखा दक्षिण बाहु प्रथमले विभूषित, भूकम्प पदक, त्रिभुवन जयन्ति पदक, एकेडेमी पदक, दीर्घ सेवा पदक पनि प्राप्त गरेका थिए । उनको कदर गर्दै हृदयचन्द्रले **केही नेपाली नाटक**, तानासर्माले **सम र समका कृति** र प्रकाश पाण्डेले **सम विशेषाङ्क** लेखेर यथोचित सम्मान गरे । उनले स्वदेशका अतिरिक्त भारत, पाकिस्तान, बर्मा, चीन, जापान, फ्रान्स, इटली, बेलायत, रूस र अमेरिकाको भ्रमण यथा समयमा गरेका थिए ।^{११}

^९ घटराज भट्टराई, पूर्ववत्, पृ. २१८

^{१०} घटराज भट्टराई, पूर्ववत्, पृ. २१८

^{११} तानासर्मा, पूर्ववत्, पृ. ८/९

(घ) साहित्यिक यात्रा

समको जीवनको आरम्भ र अन्त्य कविता कै आराधनाबाट भएको हुनाले कविता क्षेत्र उनको प्रथमप्रिय रहेको छ । मानवतावादमा आधारित उनका कविता ज्यादै उत्कृष्ट छन् । उनले **आगो र पानी** (खण्डकाव्य), **चिसो चूल्हो** (महाकाव्य २०१५), **फुटेको फूलदान** (१९९२ सालमा शारदामा प्रकाशित), **कवि र कविता** (१९९२ सालमा प्रकाशित), **कागसित** (१९९२ सालमा प्रकाशित) जस्ता अनेक छन् । यसरी नै कथाहरू प्रभावोत्पादक भाषाको निम्ति पात्रहरूको सूक्ष्म मनोविश्लेषणको निम्ति र नेपाली नारीजीवनका व्यथाहरूको कारुणिक उद्घाटनको निम्ति प्रसिद्ध छन् ।^{१२} **पराइघर** (१९९२) बाट प्रवेश गरेर २०१९ सालसम्ममा प्रतीकारत्मक, मनोविश्लेषणपरक, समाजपरक र समस्यामूलक गरी एक दर्जन छाडेका छन् ।^{१३} **पराइघर** (शारदा, १९९२), **देवराली** (शारदा, १९९३), **तलतल** (शारदा, १९९३), **खुकुरी** (शारदा, १९९४), **हरिसिद्धि** (शारदा, १९९३), **शरण** (कथाकुसुम, १९९५), **फुकेको बन्धन** (१९९५), **टाँगनघोडा** (२००६), **रूपको मूल्य** (२०१२), **यौवन र सुन्दरता** (१९९८), **नौली** (२०१९)^{१४} प्रकाशित भएका छन् । निबन्धमा पनि चिन्तनपरक, विवरणपरक र यात्रापरक भएका फुटकर, प्रबन्धात्मक, दार्शनिक निन्तनहरू आदि पर्दछन् । **नेपाल ललित कला** (रूपरेखा २०२२), **त्यो** (१९९१, शारदा), **पानी** (शारदा, १९९२), **प्राकृतिक जीवन** (१९९२), **सैवीन** (१९९३), **खै को ?** (२०१०), **यात्रा** (२०२३), **प्रहरी** (२०२५)^{१५} जस्ता निबन्ध प्रकाशित भएका छन् ।

जीवनीमा पनि २०२३ र २०२९ सालमा आफ्नो महत्त्वपूर्ण भाषिक प्रस्तुति गद्य र पद्यमय (चम्पू) **ढाँचामा** प्रकाशित गरेका थिए । **हाम्रा राष्ट्रिय पर्वहरू** (२०२४) मार्फत् राष्ट्रिय विभूतिहरूलाई चिनाउने समले प्रयास गरेका छन् । **मेरा कविताको आराधना** (उपसना -१, २०२३, उपासना २, २०२५ उपासना ३ २०५४) पर्दछन् ।

^{१२} तानासर्मा, पूर्ववत्, पृ. १३

^{१३} घटराज भट्टराई, पूर्ववत्, पृ. १५७

^{१४} तानासर्मा, पूर्ववत्, पृ. ९

^{१५} वासुदेव त्रिपाठी, **बहुमुखी प्रतिभा बालकृष्ण सम एक विश्लेषण**, वाङ्मय (वर्ष १ अङ्क १, २०३७, पृ. ५८)

४.२ समको नाट्यप्रवृत्तिका आधारभूत पक्षहरू

(क) कथावस्तुगत प्रवृत्ति

कल्पित रोमान्सेली कथालाई लिएर आरम्भिक नाटक मिलीनद लेख्ने बालकृष्ण समले समयक्रममा सामाजिक, पौराणिक र ऐतिहासिक कथावस्तुलाई लिएर नाट्यलेखन गर्दै गएको देखिन्छ । वि.सं. १९६९ मा समले सामाजिक कथावस्तुलाई लिएर **तानसेनको भरी**को रचना गरेको देखिन्छ । १९८५ मा उनले पुनःसामाजिक कथावस्तुमा **मुटुको व्यथा** लेखेको पाइन्छ । वि. सं. १९८५-८६ मा पौराणिक कथावस्तुमा **ध्रुव** नाटकको रचना गरेको पाइन्छ । वि.सं.१९८५-८६ मा उनले दासप्रथा समाप्तिको समकालिन घटनालाई लिएर अमलेख अनि वि.सं. १९८८ मा प्राणदण्डको खारेजी सम्बन्धी अर्को समकालिन ऐतिहासिक घटनालाई लिएर प्राणदानजस्तो सामाजिक नाटक लेखेको देखिन्छ । वि.सं. १९९५मा उनले पुन पौराणिक कथाप्रति आकर्षित भई **प्रहाल्द** लेखेको देखिन्छ । वि.सं. २००० देखि सम राष्ट्रिय इतिहासका महत्वपूर्ण घटना र महिमाशाली व्यक्तित्वहरूप्रति आकर्षित हुँदै गएको उनीबाट ऐतिहासिक कथावस्तुमा पनि नाटक लेखिँदै आएको देखिन्छन् । वि.सं. २००० मा **भक्त भानुभक्त** वि.सं. २०११ मा **अमरसिंह** वि.सं. २०१२-१३ मा **भीमसेनको अन्त्य** र वि.सं. २०१५ मा **रणदुल्लभ** इतिहासलाई नाट्यरूपमा प्रस्तुत गर्ने इच्छाका प्रतिफल हुन् । समकालीन समाज वा घटना, पुराण वा पौराणिक महाकाव्य र इतिहासलाई नाटकीय कथावस्तुको स्रोत तुल्याउने समले स्वैरकल्पनालाई पनि स्रोत तुल्याएर नाटकलेखन गरेको देखिन्छ । **स्वास्नीमान्छे** र वि.सं. २००७ प्र. वि.सं. २०२३) यसको उदाहरण हो ।^{१४}

समका नाटकहरू मनोरञ्जनमात्र नभएर मानसिक बौद्धिक उत्थानका प्रयोजनले सृजना गरिएको छ । त्यसैले उनका सामाजिक नाटकहरूमा पारिवारिक सामाजिक समस्याको चित्रणका साथै तिनका समाधानको आदर्शात्मक बाटो पनि देखाइएको छ । समले सामाजिक नाटकहरूमा जातभात र छातछुत, बालविवाह एवं भूतप्रेत, बोक्सी आदि सम्बन्धी कुरीति र अन्धविश्वासबाट हुने हानि देखाइएका छन् । उनले मूर्तितस्वीर र मादक पदार्थ सेवनजस्ता राष्ट्र र समाजलाई हानीमा पार्ने समकालीन समस्या प्रस्तुत गर्नका साथै हिप्पी अपसंस्कृतिका

^{१४} केशवप्रसाद उपाध्याय, पूर्ववत्, पृ.५७

दुराप्रभाको आधुनिक नेपाली युवा-युवती कसरी बिग्रन लागेका छन् । सो देखाई समाजलाई सचेत हुन प्रेरित पनि गरेका छन् ।^{१५}

समले पौराणिक कथावस्तुलाई आधुनिक दृष्टिले हेरेका छन् । उनले ज्ञान र विज्ञानलाई द्वन्द्व देखाई दुवैको समन्वयको आवश्यकतामा जोड दिएका छन् । समले आफ्ना मुलुकको इतिहास नजान्नेलाई दृश्यात्मक रूपमा इतिहासको ज्ञान गराउने प्रयोजनका साथै इतिहासबाट शिक्षा लिएर उज्ज्वल भविष्यको निर्माणका लागि प्रेरित गर्ने अनि देशप्रेम र जातिप्रेमको पाठ पढाउने प्रयोजनबाट समेत सुन्दर ऐतिहासिक नाटक लेखेको देखिन्छ । अमरसिंहमा संलग्न केही कुरामा “इतिहास वास्तविकताको भूमिमा सत्यताको मासु थपेर लेखिन्छ, ऐतिहासिक नाटकको पृष्ठभूमिमा सम्भावनाको मासु थपेर लेखिन्छ” भन्नाका साथै “कल्पना र अलङ्कारको मात्रा जति बढ्छ नाटक इतिहासबाट उत्ति नै टाढा पुग्दछ” भनेर बालकृष्ण समले ऐतिहासिक कथावस्तुको प्रयोग गर्न चाहने अनुज नाटककारहरूलाई ऐतिहासिक सत्यताको रक्षाप्रति सचेत तुल्याउने काम पनि गरेका छन् ।^{१६}

(ख) रूपविधानगत प्रवृत्ति

नाट्यकार समका नाट्यसंसारमा विषयगत विविधता छ भने रूपगत वैविध्य पनि छ । उनका नाटक आकारका दृष्टिले अनेकाङ्गी गरी दुई थरी छन् । समका एकाङ्की सामान्यतया एक दृश्यात्मक छन् । जस्तै : **भगवतीको मूर्ति** (दुई दुईवटा भएको) नयाँ घर (चार दुईटा भएको) । समले “सबभन्दा छोटो नाटक” जस्तो लघुनाटक लेखेका छन् भने प्रेमपिण्ड जस्तो तीन भाग र नौ अङ्क भएको महत्व नाटक पनि लेखेका छन् ।^{१७}

अन्यका दृष्टिले हेर्दा समका नाटक दुःखान्त र सुखान्त दुवै प्रवृत्तिका छन् । उनले तत्वविशेषलाई प्रमुखता दिएर नाटकको रूपविधान गर्ने प्रवृत्ति पनि देखाएका छन् । विद्या धन सर्वधनप्रधानम् नृत्यनाट्यका रूपमा छ भने नालापानीमा गीतिनाट्यका रूपमा छ । गीति र

^{१५} केशवप्रसाद उपाध्याय, पूर्ववत्

^{१६} केशवप्रसाद उपाध्याय, पूर्ववत्, पृ. ७८

^{१७} पूर्ववत्

नृत्य दुवैलाई प्रमुखता दिइएको शुभविवाह गीतिनृत्यनाट्य पनि उनीबाट लेखिएको छ भने ।
क्रान्तिकारी भानुजस्तो ध्वनिनाट्य वा रेडियोनाट्य पनि उनीबाट रचिएको छ ।^{१८}

(ग) शैली शिल्पगत प्रवृत्ति

सम नेपाली परम्परागत रूपमा प्रचलित हुँदै आएको रङ्गमञ्चीय पद्धति र पश्चिमी रङ्गमञ्चीय पद्धति दुवैसँग परिचित थिए । उनले आफ्ना बाजे डम्बरशरशेरका नाचघरमा नाट्येश्वर एवं देवराज इन्द्रसमेत बाजाका तालमा रङ्गमञ्चमा नाच्दैनाच्दै आउने र नाच्दै नाच्दै भित्र पस्ने **इन्द्रसभा** शैलीमा पारसी थिएटर देखेका थिए । भरतपरम्पराका काव्यगुणसम्पन्न स्तरीय संस्कृत नाटकको आश्वादन गरेका थिए । पारसी रङ्गपरम्पराका गीत-गजल र नृत्यप्रधान नाटक, संस्कृतका गद्यप्रधान तर बीच बीचमा पद्य र गीत पनि भएका नाटक र सेक्सपियरका अन्त्यानुप्रासहीन पद्यात्मक नाटकबाट अनुप्राणीत रहेका समले तीनै थरी नाट्यपद्धतिको संयोजन गरेर आफ्नो नाट्यशैली एवं शिल्पको निर्माण गरेको देखिन्छ ।

त्यसैले उनका नाटकमा गीत, गजल, नान्दी, प्रस्तावना र सूत्रधार पाइन्छ भने अन्त्यनुप्रासहीन पद्य पनि पाइन्छन् । समले सेक्सपियरबाट नाटकीय व्यङ्ग्योक्तिको प्रयोग गर्ने तथा अङ्गलाई दृश्यहरूमा बाँड्ने प्रविधिका साथै द्वन्द्वविधानलाई महत्त्व दिने नाट्यदृष्टिका लागि सेक्सपियरमा निर्भर रहेका समले पछि-पछि इब्सेन, चेखव, र जार्ज वनार्ड शाका यथार्थवादी, प्रकृतिवादी, स्ट्रिन्डवर्गको अभिव्याञ्जनावादी र ब्रेख्तको महाकाव्यात्मक नाट्यशैलीको पनि उपयोग गरेको पाइन्छ ।

(घ) संरचनाप्रवृत्ति

कुनै पनि नाटककारले नाट्यरचना गर्दा कृतिको बाहिरी र आन्तरिक संरचनामा ध्यान दिनुपर्ने हुन्छ । बाह्य संरचनामा सामान्यतया कृतिको कलेवरसम्बन्धी व्यवस्था विचारणीय रहन्छ भने आन्तरिक संरचनामा नाटकमा प्रयुक्त अन्तर्वस्तुको व्यवस्था वा संगठन पक्ष विचारणीय रहन्छ । समका नाटकीय संरचनासम्बन्धी प्रवृत्ति निम्नलिखित छन् :

^{१८} पूर्ववत्

i) बाह्य संरचना

समका नाटक सामान्यतया अङ्क र दृश्यमा विभाजित छन् । तर यी नियमका रूपमा छैनन्, उनका मुटुको व्यथा, ध्रुव, मुकुन्द इन्दिरा, भक्त भानुभक्त, प्रह्लाद आदि अधिकांश नाटक अङ्कमा विभाजित छन् । प्रेमपिण्ड चाहिँ पहिलो भागमा विभाजित छ, त्यसपछि अङ्कमा विभाजित छ अनि दृश्यहरूमा अन्तर्विभाजित छ । तर उनको म शीर्षकको नाटक र भीमसेनको अन्त्य शीर्षकको नाटक अङ्कहरूमा मात्र विभाजित छन् । अघिल्ला दुवैमा अङ्क नै दृश्यका स्थानमा छन् । यसरी समको अङ्क र दृश्यविभाजन प्रणाली सेक्सपियरको जस्तो एकरूपता नभएर बहुमुखी छ । समका नाटकहरूमा अङ्कसङ्ख्यामा पनि सेक्सपियरका नाटकमा भैं एकरूपता देखिदैन ।^{१९}

ii) अन्तःसंरचनासम्बन्धी प्रवृत्ति

समका नाटकहरूमा विभिन्न विषयका वस्तुसापेक्ष वर्णन छन् र विचारहरूले पनि महत्वपूर्ण स्थान ओगटेका छन् तर ती कथानकप्रधान वा घटनाप्रधान छन् । कथानक कार्यव्यापारको पृष्ठभूमि अथवा आधारभूमि हो र त्यसैले अरिस्टोटलले यसलाई नाटक (दुःखान्त)को आत्मासरह महत्त्ववान् मानेका छन् । यसको निर्माण समुचित रूपले गर्ने निर्देशन दिएका छन् । समले नाटकीय कथानकलाई आरम्भ, विकास, उत्कर्ष, नियति र उपसंहारको निश्चित, अनुक्रममा बाँधेको हुनाले त्यो सुसङ्गठित छ । उनका कुनै कुनै नाटक (मुटुको व्यथा, ध्रुव, अमरसिंह) मा कथानकको आरम्भपूर्ण प्रस्तावना भाग छ भने कुनै कुनै (अमलेख, प्रेमपिण्ड) मा नान्दी पनि छ । समका नाटकीय कथानकमा अरिस्टोटलद्वारा आवश्यक ठहर्‍याइएका पूर्णता, सम्भाव्यता, सहजविकास, कुतूहल, र साधारणीकरणजस्ता गुण पाइन्छन् । तर एकान्विति गुणान्तर्गत आधिकारिक र प्रासाङ्गिक कथानकलाई जोड्ने कार्यगत एकान्विति गुण पाइए पनि स्थान र समयगत एकान्विति पाइँदैन । यस सन्दर्भमा उनी परिष्कारवादी तथा नवपरिष्कारवादी नाट्यकारजस्ता नभएर स्वच्छन्दतावादी नाटककार सेक्सपियरजस्ता छन् । समका नाटकहरूमा पनि सेक्सपियरका भैं वर्षौँवर्षमा घटित हुने अनेकौँ स्थानका घटना प्रस्तुत छन् र दृश्यहरूको बाहुल्य छ । समले इब्सेन, चेखोव, शा आदि यथार्थवादी नाटककारहरूका प्रभावले कुनै-कुनै नाटक जस्तो अन्धवेगमा छोटो अवधिमा घटना प्रस्तुत

^{१९} केशवप्रसाद उपाध्याय, पूर्ववत्, पृ. ८०

गर्नाका साथै यथासम्भव थोरै ठाउँका घटना प्रस्तुत गर्न खोजेका छन् । उनले प्रेमपिण्डमा गर्भाङ्ग वा गर्भनाटकको अन्तर्भावका साथै अतीतावलोकन पद्धतिको उपयोग गरेर नाट्यवस्तुको प्रस्तुतीकरण गरेका छन् ।^{२०}

समले कथानकको अन्तर्वस्तुको विन्यास गर्दा सेक्सपियरले भैं दुःखान्तमा पनि हास्यप्रसङ्ग जोडेका छन् । उनले आफ्ना सुखान्तहरूमा हास्यतत्त्वको समावेश गर्नु त स्वाभाविकै भयो । हास्यसृजनका लागि उनले पुरानो र नयाँ थरी-थरी नाट्यकौशल वा प्रविधिको प्रयोग गरेका छन् र त्यसका लागि (अपवादबाहेक) विदूषकपात्रको सृजन नगरी विभिन्न भूमिका खेल्ने पात्रकै उपयोग गरेका छन् । उनले शीर्षकबाट नाट्यवस्तुको सङ्केत दिन खोजेका छन् भने यत्रतत्र नाटकीय व्याङ्ग्ययोक्तिद्वारा भावी घटना सूचित गर्ने नाट्यप्रवृत्ति पनि देखाएका छन् । समले नरक, स्वर्ग, सर्प, बोक्सी आदि प्रतीक वा बिम्बहरूको प्रयोगद्वारा अन्तरवस्तुविधानलाई अर्थपूर्ण तुल्याउने प्रवृत्ति पनि दर्साएकै छन् ।^{२१}

(ड) भाषाशैलीगत प्रवृत्ति

समले नाटकमा पद्यात्मक र गद्यात्मक दुवै थरी भाषाशैली प्रयोग गरेको देखिन्छ । उनको पद्यात्मक भाषा मात्र नभएर गद्यात्मक भाषा पनि साहित्यिक छ । उनले गद्यात्मक शैलीमा रचित 'म'लाई स्वयं नै पद्यकविताशैलीको सामाजिक नाटक भनेका छन् । समका साधारण वा निम्नवर्गीय पात्रहरूले जनभाषाको प्रयोग गरेका छन् र त्यो भाषा स्वभाविक र जीवन्त पनि छ तर त्यो निकै परिष्कृत र स्तरीकृत छ । उनका पात्रहरूको भाषामा लोकप्रचलित उक्ति र टुक्काहरूको आकर्षक रोचक र सुन्दर प्रयोग भएको छ । 'परमेश्वरले भन्छन् तँ चिता म पुऱ्याउँला' (मुकुन्द इन्दिरा), नेवार बिग्रयो भोजले पर्वते बिग्रयो मोजले (प्रेमपिण्ड), बाबु आमाको मन छोराछोरीमाथि छोराछोरीको मन दुङ्गामाथि (स्वास्नीमान्छे), छिः म त भसङ्ग पनि भएँ (म) चकमन्न छ, निम्दो मसानजस्तो छ अहिले रणभूमि त्यो (अमरसिंह), त्यै लाटो रिसले त बित्यो (भक्त भानुभक्त) आदि ।^{२२}

^{२०} केशवप्रसाद उपाध्याय, पूर्ववत्, पृ. ८१

^{२१} पूर्ववत्, पृ. ८२

^{२२} पूर्ववत्, पृ. ५१

(च) चरित्रान प्रवृत्ति

समको चरित्राङ्कन प्रवृत्ति आदर्शवादी छ भने त्यो यथार्थवाद पनि छ । उनले इन्दिरा, प्रभा, ध्रुव, अमरसिंह, माधव, भवदेवजस्ता आदर्शत्मक गुणहरूले भरिएका असल चरित्रहरूको निर्माण गरेका छन् र हिरण्यकशिपु, शनक, पम्फा, मुकुन्द, एडविल, इन्द्रवीर, पवन, सिंहकाजस्ता खराब चरित्रहरूको निर्माण गरेका छन् भने असल र खराब दुवै किसिमको स्वाभाव भएका वा मानवीय सबलता-दुर्बलता दुवै भएका गरुडध्वज, शोभन, भीमसेन थापा, कपिला जस्ता चरित्रहरूको निर्माण पनि गरेका छन् । समका निम्नवर्गीय सहायक पात्र बिलकुल सहज स्वाभाविक र जीवन्त छन् र ती सोभै जीवनबाट टिपेर ल्याइएका जस्ता छन् । सममा कुनै -कुनै (आदर्श) पात्रलाई इक्सेनले गरे भैं मुखपात्र तुल्याउने प्रवृत्ति पाइन्छ । उनका केही चरित्र स्थिर र केही गतिशील देखिन्छन् ।^{२३}

(छ) संवादरचनासम्बन्धी प्रवृत्ति

समको संवादरचना गर्ने प्रवृत्ति यथार्थवादीभन्दा परिष्कारवादी र स्वच्छन्दतावादी छ । उनका पद्यात्मक नाटक पढ्ने वा हेर्नेले केही मानिस कवितामा बोल्छन् भन्ने मानेर पढ्ने वा हेर्ने गर्नु आवश्यक छ । उनका गद्यात्मक नाटकमा केही मानिसकति प्रबुद्ध र कल्पनाशील हुन्छन् भने तिनले उच्च साहित्यिक भाषामा बोल्छन् हो भने उनका नाटकको रसास्वादन गर्न सकिदैन । यो स्थिति हाम्रा समको मात्र नभएर पद्यात्मक वा कवितात्मक गद्यमा नाटक लेख्ने एस्किलस, सोफोक्लिज, युरिपाइडिज, सेक्सपियर, रेसिन, कालिदास, गेटे, भवभूति, रवीन्द्रनाथ ठाकुर, जयशङ्करप्रसाद आदि सबैको छ । समले यथार्थवादी नाटककारहरूले त्यागेको 'स्वागत कथन' को पनि यत्रतत्र प्रयोग गरेको पाइन्छ । समका नाटकमा संवादले कार्यव्यापारका रूपमा नदेखाइने कथांश वा घटनाहरू सूचित गर्ने काम गरेको देखिन्छ भने कहीं कहीं यो भन्ने मानेर नाटक पढ्न हेर्नुपर्छ । यस्तो नमान्ने कुनै विषयको वादविवाद र तर्कवितर्कको रूपमा रहेको छ । यो केही वर्णनात्मक कविताका रूपमा कहीं नेता वा उपदेशको भाषणका रूपमा पनि देखिन्छ । कतिपय स्थलमा प्रयुक्त विशिष्ट शब्द र गम्भीर दार्शनिक भावका कारण समका नाटकीय संवाद सर्वसामान्य दर्शक पाठकका लागि सहजग्राह्य हुन सकेका छैनन् र अभिनेता अभिनेत्रीहरूलाई पनि मर्मबोध गरेर अभिनय प्रस्तुत गर्न तिनले बाधा उपस्थित गर्दछन् । यी

^{२३} केशवप्रसाद उपाध्याय, पूर्ववत्, पृ. ८३

संवादहरूको प्रस्तुतीकरणका लागि विशिष्ट वा सुशिक्षित अभिनेता अभिनेत्रीहरूको खाँचो पर्छ भने तिनबाट व्यक्त हुने सङ्केत र अभिप्रायहरूलाई पूर्ण रूपले आत्मसात गर्न विशिष्ट दर्शक पाठकको आवश्यकता पर्दछ । अभिनयात्मकता दृष्टिले समका नाटकीय संवाद सहज नभए पनि तिनले नाटकीय भाव र विचारलाई वजनदार किसिमले अभिव्यक्त दिएका छन् भने ती उत्कृष्ट साहित्यिक गुणले सुसम्पन्न हुनाले शाश्वत अथवा अमर भाषिक अभिव्यक्तिका रूपमा पनि मूल्यवान् रहेका छन् ।^{२४}

(ज) भाव र विचारगत प्रवृत्ति

नाटककार सम सेक्सपियर वा सोफोक्लिज भैं विशुद्ध सौन्दर्यवादी अथवा कलावादी होइनन् । उनको नाट्यलेखन मानवप्रकृति र विश्वप्रकृतिको उद्घाटनका लागि भएको होइन । बरु एस्किलस, युरिपाइडिज, इब्सेन र जार्ज बर्नार्ड शाको जस्तो मानवजातिलाई उसको सुन्दर-असुन्दर अनुहार देखाई दिनानुदिन भौतिक मानसिक रूपले भन्-भन् सुन्दर बन्दै असल मान्छेमा रूपान्तरित हुन प्रेरित गर्ने र यसरी सामाजिक परिवर्तनका लागि प्रेरणा दिएर मानवसभ्यता विकासमा बौद्धिक सहयोग पुर्याउने प्रयोजनबाट भएको हो । तानसेनको भरीदेखि लिएर स्वास्नीमान्छेसम्मका उनका नाटकहरूमा जहाँ पनि पृथ्वीलाई स्वर्ग र मनुष्यलाई देवताका रूपमा हेर्न चाहने भाव र विचार व्यक्त छन् । भौतिकवादी भएर नियमित आकस्मिकताको दर्शन गर्ने तर विशुद्ध भौतिकवादी हुन नरुचाई आफूलाई ब्रह्मवादी देखाउने वैज्ञानिक अध्यात्मवादी समको दार्शनिक यात्रा विज्ञान र अध्ययन दुवैको संयोजनबाट नै मानवजाति जीवित रहन सक्छ । यसले उन्नति गरेर आफूलाई सर्वदृष्टिले सभ्य, सुशील, सुसंस्कृत र उदात्त बनाउन सक्छ भन्ने एक स्वतन्त्र वा मुक्त चिन्तकको मनोगत दार्शनिक यात्रा हो । उनले नाटकहरूमा आफ्नो यसै चिन्तन वा दर्शन वा दृष्टिकोणलाई केन्द्रविन्दु बनाएर उत्कृष्ट र उच्च भाव तथा विचारलाई प्रस्तुत गर्ने प्रवृत्ति देखाएका छन् ।^{२५}

४.३ बालकृष्ण समका नाटकहरूको र-मञ्चीय चर्चा

बहुमुखी प्रतिभाका धनी बालकृष्ण समका कतिपय नाटकलाई छाडी प्रायः सबैको कहिले न कहिले कहीं न कहीं मञ्चन भइसकेका देखिन्छन् । समले आफ्ना दैनिकी (डायरी) हरूमा

^{२४} केशवप्रसाद उपाध्याय, पूर्ववत्, पृ. ८३

^{२५} केशवप्रसाद उपाध्याय, पूर्ववत्, पृ. ८४

पनि यत्रतत्र नाटकलेखनका साथै मञ्चन र मञ्चनसम्बन्धी पूर्वभ्यासको चर्चा गरेका छन् । कुनै नाटकको मञ्चनमा आइपरेको समस्या र कुनै नाटकको मञ्चनमा आइलागेको बाधाबारे पनि उनले दैनिकीमा चर्चा गरेको छन् । समले वि.सं. १९७७ देखि नाट्यलेखन गर्न थालेका भए पनि उनको रङ्गमञ्चीय जीवनको सभारम्भ वि.सं.१९९३ देखि भएको हो । यसै वर्ष उनले आफूले लेखेको **प्रेम शीर्षक एकाङ्की** आफ्नै निर्देशकत्वमा दरबार (हाई) स्कुलमा विद्यार्थी वर्गबाट खेलाएका थिए । त्यसपछि **मुकुन्द इन्दिरा** मञ्चित भयो । यो पहिलो श्री ३ जुद्ध र श्री ५ त्रिभुवनलाई नजर गराइयो र पछि यसको सार्वजनिक रङ्गमञ्चमा पहिलो पटक हेरेको पहिलो मौलिक नाटक **मुकुन्द इन्दिरा** नै थियो भनिन्छ । त्यसपछि समका नाटकहरूको मञ्चनसम्बन्धी विवरण निम्न प्रकारको छन् :-

प्रह्लाद (वि.सं.१८९६), **उ मरेकी छैन** (वि.सं.२०००), **चिन्ता** (वि.सं.२००५), **अन्धवेग** (वि.सं.२०१०÷५÷८), **अमरसिंह** (वि.सं.२०११), **भीमसेनको अन्त्य** (वि.सं. २०१२÷१२÷२७), **राजेन्द्रलक्ष्मी** (वि.सं.२०१३÷१÷२५), **मोतीराम** (वि.सं.२०२३÷५÷११), **हरिततारा** (वि.सं.२०१४÷६÷५), **म** (वि.सं.२०१६÷१÷२५), **नयाँ घर** (वि.सं.२०२०÷५÷८), **अत्याधुनिक** (वि.सं. २०२०÷७÷५), **पृथ्वीनारयण** (वि.सं. २०२४÷५÷४), **पलदर्शन** (वि.सं.२०२५÷५÷४), **निरस्त्रीकरण** (वि.सं.२०२५÷५÷३), **गाउँफर्क** (वि.सं. २०२५÷५÷४), **माटोको ममता** (वि.सं. २०२६÷५÷४), **शुभ-विवाह गीतीनृत्य नाटिका** (वि.सं. २०२६÷११÷१९), **भगवतीको मूर्ति** (वि.सं. २०२७, (श्री ५ बडामहारानीको ३४ सौं शुभजन्मोत्सव) ।^{२६}

४.४ समको नाट्ययात्रा

बालकृष्ण समले नाट्यलेखन आरम्भ गर्दा नेपाली रङ्गमञ्चमा भरतमुनिको नाट्यपरम्परा र फारसी रङ्गमञ्चीय परम्पराका सुखान्त नाटकका साथै पश्चिमी परम्पराको दुःखान्त नाटकले समेत प्रवेश पाइसकेको थियो । समलाई अटलबहादुरका विषयमा थाहा थिएन, उनले नेपालका रङ्गमञ्चमा जुन नाटक देखे र प्रकाशित भएका जुन नाटक पढे, ती प्रायः धार्मिक कथा वा रोमान्सेली (शृङ्गारी) प्रेमकथामा आधारित थिए र तिनमा सामाजिकता थिएन भने नेपाली

^{२६} केशवप्रसाद उपाध्याय, पूर्ववत्, पृ. ८६

जीवनका कथा र व्यथा पनि थिएनन् । सेक्सपियरका दुःखान्त नाटकबाट प्रभावित भई नाटक लेखन अधि सर्दा समका मनोमस्तिष्कमा पनि अज्ञात देशको बर्बरयुगको रोमान्सेली कथाकै स्फुरण भयो तर दाजु पुष्करशमशेरले त्यस कृति (मिलिनद) लाई मन नपराएपछि समको सुषुप्त सामाजिकचेत जाग्रत भयो । फलतः उनले आफ्नै राष्ट्रिय जीवनबाट घटनाहरू लिएर नाट्यलेखनमा संलग्न हुने सङ्कल्प गरे अनि तानसेनको झरी, अमलेख, प्राणदान, मुटुको व्यथा आदि राष्ट्रमुखी सामाजिक चेतनाले भरिएका नाटक उनीबाट जन्मे । यिनमा मुटुको व्यथा वि.सं. १९८६ मा प्रकाशित भयो र माध्यमिककालीन नाट्ययुगलाई बिदा दिएर आधुनिक नाट्ययुगको प्रवर्तन गर्ने नाटक यही भयो ।^{२७}

विज्ञानको विद्यार्थी रहेका, पश्चिमी साहित्यको रसास्वादन गरिसकेका विश्वको राजनीति बुझ्न थालेका र भारतमा हुँदै गएको सामाजिक परिवर्तन र राजनैतिक आन्दोलनको अध्ययन र मनन गरिरहेका चिन्तनशील प्रकृतिका बालकृष्ण समले पूर्वीय र पश्चिमी दुवै थरी नाट्यपद्धतिको ज्ञान प्राप्त गरेका हुनाले उनले दुवैलाई संयोजित पारी आफ्नो नाट्यपद्धति निश्चित र विकसित तुल्याए ।^{२८}

बालकृष्ण सम बहुमुखी प्रतिभा हुन् तापनि उनको मूर्धन्य व्यक्तित्व नाटक क्षेत्रमा छ । उनका नाटकहरू आकारका दृष्टिले पूर्णाङ्गी र एकाङ्गी शैलीका दृष्टिले गद्य र पद्य अनिविषयका दृष्टिले पौराणिक, ऐतिहासिक र सामाजिक गरी वर्गीकरण गर्न सकिन्छ । पद्य नाटक चाहिँ क्रिष्टोफर मार्लो र विलियम शेक्सपियरको मुक्त पद्य (ब्ल्याङ्कभर्स) जस्तै गरी नेपालीमा अनुष्टुप छन्दलाई समले अँगालेका छन् । समका नाटकहरू संयोगान्त वियोगान्त दुवै छन् । प्रेम, राष्ट्रियता, वीरता, दार्शनिकता समका नाटकीय विशेषताहरू हुन् ।^{२९}

बालकृष्ण समले वि.सं. १९८६ मा 'मुटुको व्यथा' नाटक प्रकाशित गरी माध्यमिककालीन अनुवाद र उर्दू-फारसी परम्परामा नाटकहरूलाई बिदा गरेको देखिन्छ । उनको यही 'मुटुको व्यथा' नाटक नै प्रथम प्रकाशित आधुनिक नाटक हो । वि.सं. १९७७

^{२७} पूर्ववत्, पृ. ७६

^{२८} पूर्ववत्

^{२९} घटराज भट्टराई, पूर्ववत्, पृ. २२५

सालतिर नै 'मिलिनद' नामक दुःखान्त नाटकको सिर्जना गर्ने समको नाट्ययात्रा वि.सं. १९७७ देखि २०३३ सालसम्म कुनै न कुनै रूपले धारावाहिक रूपमा चलिरहेको देखिन्छ । मिलिनदपछि 'तानसेनको भरी' तथा अझ तीनवटै नाटकहरू दुःखान्त नाटकका रूपमा रहेका छन् । यसरी बालकृष्ण समले नाट्यलेखन आरम्भ गर्दा नेपाली रङ्गमञ्चीय परम्पराको दुःखान्त नाटकले समेत प्रवेश पाइसकेको देखिन्छ ।^{३०}

(क) प्रथम चरण (वि.सं. १९७७-१९८४ सम्म)

यो उनको प्रारम्भिक चरण हो । यस चरणमा उनले मिलिनद (नाटक १९), तानसेनको भरी (नाटक १९७९) र अज (अपूर्ण नाटक १९८३) लेखेका छन् । मिलिनद प्रथम नाट्यकृति भएकाले होला यसमा वस्तुगत यथार्थका स्थानमा स्वैरकल्पनात्मकतालाई अत्याधिक महत्त्व दिइएको छ । यसमा आन्तरिक द्वन्द्वभन्दा बाहिरी द्वन्द्वलाई महत्त्व प्रदान गरिएको छ । अर्को तानसेनको भरी मा अतिरञ्जनात्मक करुण त्रासद तत्त्वको उपस्थित र वार्षिक, अनुष्टुप र अन्त्यानुप्रासहीन छन्दका साथै गद्य पनि छन् । यसमा वैध र अवैध सन्तान बीचको प्रेम र घृणाको द्वन्द्व छ । यसमा पनि बाह्य द्वन्द्व सबल देखिन्छ ।

(ख) दोस्रो चरण (वि.सं. १९८५-१९५३ सम्म)

समको उत्थान र प्रतिष्ठाको कालका रूपमा यस चरणलाई लिन सकिन्छ । यसमा उनले लेखेका नाट्यकृतिहरू निम्न छन् :

मुटुको व्यथा (१९८६), ध्रुव (१९८६), अमलेख (१९८५-८६), प्राणदान (१९८५) जस्ता चारओटा नाटक र प्रेम (१९९३) एउटा एकाङ्की लेखेका छन् । यस चरणका नाटकबाट सम सफल नाटककारका रूपमा चिनिएका छन् । द्वन्द्व पनि बाह्य र आन्तरिक गरी सफलताका साथ अगाडि बढेको भेटिन्छ ।

(ग) तेस्रो चरण (वि.सं. १९९४-२०१४ सम्म)

यस चरणलाई समको नाटकीय व्यक्तित्वको उत्कर्ष काल मानिन्छ । यस चरणमा पूर्णाङ्गी र एकाङ्की गरी २४ वटा नाट्यकृतिहरू लेखिएका देखिन्छन् । ती यस प्रकारका छन् :

^{३०} शेष पौडेल र अन्य, पूर्ववत्, पृ. १०५

(अ) नाटकहरू :-

मुकुन्द इन्दिरा (१९९४), प्रह्लाद (१९९५), अन्धवेग (१९९६), उ मरेकी छैन (२०३५), भक्त भानुभक्त (२०००), म (२००२), प्रेमपिण्ड (२००९), स्वास्नीमान्छे (२०३३), तलमाथि (२०२३), भीमसेनको अन्त्य (२०१२-१३), राजेन्द्रलक्ष्मी (२०१३), हरिततारा (२०१४) ।

(आ) एकाङ्कीहरू :-

बोक्सी (१९९९), भतेर (२०१०), क्रान्तिकारी भानु (२०१०), कोही किन दान दिन नसकोस् (रचना २००८), गङ्गालाल (रचना २००९), सबभन्दा छोटो नाटक (२०१०), छ कि छैन (२०४०), तपोभूमि (२०१४) ।

समका यस चरणका नाट्यकृतिहरूमा सामाजिक सांस्कृतिक, धार्मिक आदि आन्तरिक तथा बाह्य द्वन्द्व समावेश भएका छन् ।

(घ) चौथो चरण (वि.सं. २०१५-२०३८)

चरणलाई समको शिथिल वा अपकर्षको चरण मानिएको पाइन्छ । यस चरणलाई अन्तिम चरण पनि मानिन्छ । यसमा उनले पूर्ण र अपूर्ण गरी २१ ओटा नाट्यकृतिहरू लेखेको प्रष्ट हुन आउँछ; ती यस प्रकार छन् :-

(अ) नाटकहरू :-

अत्याधुनिक (२०२०), अमित वासना (२०२७), मोतीराम (२०२४)

(आ) एकाङ्कीहरू :-

नयाँ प्राण (२०२०), नालापानीमा (२०२०), रणदुल्लभ (२०२०), बुहार्तन (२०२०), प्रतिध्वनी: अमरसिंह विजय (२०१८), नयाँ घर, उज्यालो आशा (वि.सं. २०२४), पथदर्शन (२०२२), पृथ्वीनारायण, चेतना, निरस्त्रीकरण, गाउँ फर्क (२०२४), माटोको ममता (२०२६), शुभविवाह गीति नृत्य नाटक (२०२६), बिरामी र कुरुवा (२०२७), भगवतीको मूर्ति (२०३५) ।

यस चरणका नाटकहरू एकाङ्कीको रूपमा लेखेको र कतिपय पाण्डुलिपिकै रूपमा रहेको पनि बुझिन आएको छ ।

महान् प्रतिभा बालकृष्ण सम छ दशक जतिको नाट्यसाधनाका क्रममा उनले पचासभन्दा बढी नाट्यकृति लेखेको वा लेख्न खोजेको देखिन्छ । यिनमा केही पूर्णाङ्की छन् र केही एकाङ्की । समका अधिकांश नाटक मञ्चित र प्रकाशित छन् भने केही अमञ्चित र अप्रकाशित छन् । समका अधिकांश नाटक पूर्ण छन् भने केही अपूर्ण वा खण्डित छन् । उनका अप्रकाशित र पूर्ण रूपमा लिखित पूर्णाङ्की नाटकहरू मिलीनद, अमलेख, प्राणदान, राजेन्द्रलक्ष्मी, हरिततारा रहेका छन् । समका अप्रकाशित अपूर्ण वा खण्डित पूर्णाङ्की नाटकहरूमा अज, प्रेमपिण्ड पहिलो, स्वामी महाराज रहेका छन् । उनका एकाङ्की नाटकमा प्रेम, कोही दान दिन नसकोस्, गङ्गालाल, छ कि छैन ?, पथदर्शन अभै अप्रकाशित छन् ।^{३१}

समले आफ्नो जीवनभरि उत्कृष्ट एकाङ्की र पूर्णाङ्की (नाटक) जस्ता नाट्यकृतिहरू दिएर नेपाली नाटकलाई उर्वर भूमिमा परिणत गराउन सफल रहेका छन् । उनका कथावस्तुमा सामाजिक, पौराणिक र ऐतिहासिक रहेका छन् । आकारका दृष्टिले अनेकाङ्की र एकाङ्की छन् । अन्त्यका दृष्टिले दुःखान्त र सुखान्त छन् । 'द्वन्द्व' का दृष्टिले आन्तरिक, बाह्य जस्ता 'द्वन्द्व' विधानगत प्रविधिलाई कुशलतापूर्वक समायोजन गरेका छन् । पारसी रङ्ग परम्पराको गीत र नृत्यप्रधान नाटक, संस्कृतका गद्यप्रधान नाटक र सेक्सपियरको जस्तो अन्त्यानुप्रासविहीन तीनै थरी शिल्प, शैली र गीत, गजल, नान्दी, प्रस्तावना र सूत्रधारको प्रयोग पाइन्छ । गद्यमय र पद्यमय भाषाशैली, लोकोक्ति, साधारण वा निम्नवर्गका भाषा र उच्च राजर्षि दरबारिया भाषा पनि रहेको पाइन्छ । आदर्शवादी चरित्राङ्कन प्रवृत्ति भएका सम यथार्थवादतिर पनि उन्मुख छन् । उनले आफ्ना नाटकहरूमा असल, खराब, निम्नवर्गीय, उच्चवर्गीय पात्रको सहज र जीवन्त रूपमा प्रस्तुत गरेका छन् । संवादगत प्रवृत्तिमा परिष्कारवादी र स्वच्छन्दतावादी भएको देखिन्छ । कवितात्मक पद्य संवाद र साहित्यिक, कल्पनाशील र बौद्धिक चिन्तनयुक्त गद्य संवाद पनि देखिन्छन् । भावमा भौतिक-मानसिक रूपले रूपान्तरित गराई सामाजिक परिवर्तनका लागि प्रेरित गर्ने र मानव सभ्यताका विकासमा बौद्धिक सहयोग पुर्याउने जातिप्रेम, देशप्रेम, विश्वप्रेम, मानवप्रेम, प्रेम ईश्वर, शुभकर्म र सार्वजनिक हो भन्ने पाइन्छ ।

^{३१} केशवप्रसाद उपाध्याय, पूर्ववत्, पृ. ७६

नेपाली भाषा र साहित्यप्रति आजीवन समर्पित समलाई पक्षघातले १९ दिनसम्म अस्पतालमा बस्दा पनि ठीक नभएर वि.सं. २०३८साल साउन ६ गते काठमाडौंको आर्यघाटमा उनको जीवनलीला समाप्त गरायो ।

४.५ द्वन्द्व

१. कुनै दुई वस्तुको जोडा, युग्म, युगल, २. लोग्नेस्वास्ती, जोईपोइ, दम्पति, ३. परस्पर दुई विरोधी तत्त्व जोडा, ४. दुई व्यक्तिका बीचको झगडा, द्वन्द्व-युद्ध; कुस्ताकुस्ती, ५. कलह, सङ्घर्ष, उत्पात, ६. समासमा :-समान शब्दका बीच समास हुँदा दुवैको अर्थ प्रधान हुने, ८. कष्ट दुःख, ९. द्विविधा, संयम भनेर नेपाली शब्दकोशमा द्वन्द्वलाई चिनाइएको छ । पाश्चात्य हेगेलले द्वन्द्वको अर्थ दिने **डाइलग** शब्द ग्रीकको 'डाइलेगो' शब्दबाट लिइएको मानिएको छ । नामपद वर्गान्तर्गत पर्ने **द्वन्द्व** शब्दलाई डाइलग अर्थात् वादविवादको अर्थ दिने यसै **डाइलोगो** शब्दका आधारबाट **डाइलग** शब्द लिई द्वन्द्ववादको व्याख्या हेगेलले गरे । उनका अनुसार -वाद, प्रतिवाद र सम्वादका प्रतिक्रियाबाट द्वन्द्वात्मक पद्धतिले आफ्नो गतिशीलता प्रमाणित गर्छ । मार्क्स, फायर, हेगेल आदिका द्वन्द्ववादी सिद्धान्तबाट द्वन्द्वात्मक भौतिकवादी सिद्धान्त बन्यो । 'गति पदार्थको अस्तित्व विधि हो, बिना गतिको पदार्थ कहीं पनि छैन र हुन सम्भव पनि छैन ।' भन्ने मान्यतालाई यसले स्वीकार गर्‍यो । द्वन्द्ववादलाई अझ यसले रूपवाद, प्रतिवाद र सम्वादको पद्धतिलाई आधार बनाएको छ । यसमा दिक् र कालको सम्बन्ध, विरोधीहरूको समागम, गुणात्मक परिवर्तन र निषेधको निषेध जस्ता तीन पक्षहरू सम्बन्धित छन् । विरोधी समागम भएर अर्थात् 'दुई विरोधी वस्तुहरूका बीचमा सङ्घर्ष भएर एकता हुँदा नयाँ परिस्थिति, नयाँ स्वभाव, नयाँ गुणको विकास हुन्छ' भन्ने मान्यता यसअन्तर्गत पर्दछ । द्वन्द्ववादले सृष्टिको मूल तत्त्व पदार्थ (म्याटर) हो; त्यही पदार्थ नै चरम सत्य, बुद्धि, विचार, चेतना अर्थात् आत्मा चाहिँ पदार्थबाट प्रसूत रूप हो भन्ने मान्दछ तर पदार्थमय जगत्को परिवर्तन द्वन्द्वमय-सङ्घर्षमय छ भन्ने पनि स्वीकार्दछ ।^{३२}

अमरकोशमा **द्वन्द्व** भनेर लोग्नेस्वास्तीका नाम भनिएको छ । यसै गरी द्वन्द्वका विषयमा विविध मान्यता र मतहरू पाइन्छन् । मलाई लाग्दछ चराचरभरको समग्र तत्त्वमा, वस्तुमा, जीवमा अथवा कुनै पनि स्थितिको निर्माण हुनमा द्वन्द्व नै कारक तत्त्व देखिन्छ । सुरुमा

^{३२} रविलाल अधिकारी, **प्रगतिवादी नेपाली समालोचना**, वि.सं. २०५६, पृ. २१३

पृथ्वीको रचना वा त्यसपछि प्राणीहरूको रचना सबै द्वन्द्वबाट नै भयो । देवता र दैत्य बीचको घमासान युद्ध पनि द्वन्द्व कै ज्वलन्त प्रतिक्रिया मानिन्छ । भौतिक पदार्थमा हेगेल आदिले द्वन्द्व रहन्छ भनेका छन् । अब मानिसमा रहने द्वन्द्वलाई कुरा गर्दा मानिसभित्र र बाहिर देखा पर्ने असन्तुष्ट, वैमनस्य, ईर्ष्या, क्रोध, अहङ्कार, क्षुधा, भगडा, द्वेष, हत्या, वितृष्णा, वैषम्य, असन्तोष, युद्ध त्याग, मृत्यु आदि सबै द्वन्द्व कै उपज हुनसक्छ । यसरी नै आकाश, पृथ्वी, जल वायु र तेज जस्ता पञ्चमहाभूत, सत्त्व, रज र तम जस्ता त्रिगुण र प्राणीको इन्द्रियहरू सबै द्वन्द्वमय छन् । हाम्रो शरीर रातदिन द्वन्द्वका परिणत हुन् । यसरी के भन्न सकिन्छ भने द्वन्द्वविना कुनै पनि दृश्य वा अदृश्य पदार्थको निर्माण हुँदैन र अस्तित्ववान् पनि बन्दैन ।

द्वन्द्व परस्पर विरोधी विचारका बीचको सङ्घर्ष हो । द्वन्द्वको सिर्जना वस्तुका स्वभावबाटै हुन्छ । कलाचिन्तनका सन्दर्भमा पनि द्वन्द्व प्रमुख कारक तत्व रहन्छ । अभि नाटकको अस्तित्व त द्वन्द्वविना कल्पनासम्म पनि गर्न सकिँदैन । चाहे बाह्य होस् वा आन्तरिक किसिमको नै होस् । नाटकमा अवश्य नै रहन्छ । यदि कुनै निश्चित गन्तव्यतिर उन्मुख विषयवस्तुमा उद्देश्य वा कथामा अवरोध खडा गर्न विरोधी विचारका क्रियाकलापहरू सक्रिय हुन थाले पछि दुई थरी व्यक्ति समूह वा विचारकका मतभेदहरू सक्रिय हुन्छन् र द्वन्द्वको सिर्जना हुन्छ । द्वन्द्व व्यक्ति आफैं भित्रको वैचारिक पक्ष हो । कतिपय विषय वा सिद्धान्तहरूमा हाम्रा मनमा कुन ठीक वा कुन बेठीक मत देखापर्दछ । यस्तो मानसिक हुँडलो उथलपुथल र घातप्रतिघातबाट निर्मित परिणाममा बढी विश्वासनीयता र स्वभावविकता हुने हुनाले साहित्यिक कृतिमा द्वन्द्व अनिवार्य तत्त्व भएको छ । यदि द्वन्द्वविनाको कथ्य छ भने त्यसमा जीवन्तता आउँदैन । नाट्यकृतिमा द्वन्द्वको स्थान प्रबल रहन्छ । यसरी द्वन्द्व बाह्य र आन्तरिक गरी दुई भागमा बाँटिएको पाइन्छ । सत् र असत् पात्रको परस्पर विचारको बाहिरी लडाईं भगडा बाह्य द्वन्द्व हो भने त्यस्तै पात्रहरूबीचको मानसिक हुँडलो घातप्रतिघात आदिलाई आन्तरिक द्वन्द्व मानिन्छ । तर द्वन्द्व निरार्थक द्वन्द्वका लागि मात्र नभई निश्चित उद्देश्य सिद्धिका लागि सिर्जना हुनुपर्छ । द्वन्द्व सिर्जना गर्दा स्वभावविकता र कल्पनात्मकतामा बढी ध्यान दिनुपर्छ । आधुनिक सिनेमा जस्तो विषयवस्तुलाई गौड ठान्ने द्वन्द्व पनि मानिँदैन । यसले नाटकका दर्शक र कृतिका पाठकलाई शुरुदेखि अन्त्यसम्म डोर्‍याएर लैजाने काम गर्छ । नाटकको उत्कृष्टता त्यसको द्वन्द्व विधानमा नै निर्भर रहन्छ । नाटकको बाह्य द्वन्द्वभन्दा आन्तरिक द्वन्द्व अझै प्रभावकारी रहन्छ । द्वन्द्वविनाको नाटक गुलियो नपसेको उखुजस्तो हुन्छ; जसको आस्वादन बिरसिलो वा खल्लो हुन्छ । नाटक चाहे सुखान्त होस् वा दुःखान्त, ठूलो होस् वा सानो, नाटक होस् अथवा

एकङ्की, विषय सामाजिक होस् या अन्य त्यसमा द्वन्द्व अपरिहार्य छ । नाटकको द्वन्द्वविधानले घटनालाई अगाडि बढाउँछ, पात्रको मनोदशालाई जगाई आफूतिर तान्छ ।^{३३}

कुनै पनि नाटकको स्तरीयता नाटकको सृजना कुशलता साथसाथै यसलाई अभिन्य गर्ने प्राविधिक कुशलताको संयोजनका आधारमा आँकन सकिन्छ । नाटकमा आवश्यक प्राविधिक कौशलता भनेको नाटकीय तथ्यवस्तुमा अन्तर्निहित द्वन्द्वको संयोजन र कथ्यलाई अभिनय गर्न सकिने रङ्गमञ्चीय स्थितिसँगको अनुकूल अवस्था नै हुन् ।

नाटकमा अन्तर्निहित द्वन्द्व भनेको कथ्यका विकासको चरमोत्कर्ष हो । कथावस्तुलाई सजीव पार्दै अघि बढाउने दुईथरी विचार वा मान्यताको अन्तरसंघर्ष लिएर अघि बढ्ने नाटकीय कथ्यवस्तु कवि कौतूहलपूर्ण छ र यसलाई कौतूहलपूर्ण बनाउन नाटकीय कथ्यवस्तुका आरोह-अवरोहको चरमोत्कर्ष कति स्वभाविक किसिमले प्रस्तुत गर्न नाटककार सचेत छ । त्यही आधारमा नाटकीय कथ्यवस्तु द्वन्द्वशील हुन्छ । विपरीत मान्यताका द्वन्द्वात्मक अन्तर्क्रियाबाट उत्पन्न हुने कथ्यको चरमोत्कर्षले नै नाटकीय द्वन्द्व दृश्य-श्रव्य प्रविधिमा संचारित हुन्छ ।^{३४}

फ्रायडको मनेविश्लेषण नामक पुस्तकमा उनले मनोविश्लेषण प्रस्तुत गर्दा व्यक्ति मनमा खासगरी दमित यौन अचेतन वास्तविकता पत्ता लगाउन गरिएको खोजमा मानसिक द्वन्द्वलाई पनि पुनः अर्को महत्त्वपूर्ण पक्ष स्वीकार्दै त्यसको सम्बन्धमा अध्ययन गर्न पुगेका छन् । उनी भन्छन् - पहिले राम्रो स्वास्थ्य भएको व्यक्ति पनि स्नायुरोगबाट पीडित भएपछि उनीहरूको स्वास्थ्य एकाएक बिग्रिन्छ । त्यस्ता व्यक्तिमा परस्पर विरोधी इच्छा या मानसिक द्वन्द्वका चिन्ह सधैं देख्न पाइन्छ । व्यक्तित्वको एउटा पक्षले एउटा इच्छा राख्दछ भने दोस्रो पक्षले त्यसको विरोधमा सङ्घर्ष गर्दछ र उसलाई मार्ग निर्देश गर्दछ । यस्तो द्वन्द्वविना कोही पनि स्नायुरोगी हुँदैन । हुन सक्दछ कि तपाइँले यसमा कुनै खास कुरा भेट्नु हुँदैन । तपाइँलाई थाहै छ कि हामी सबैका मानसिक जीवनमा सधैंभरि द्वन्द्वै द्वन्द्व रहन्छ जसको फैसला गर्नुपर्दछ त्यसैले के लाग्दछ भने केही विशेष घटना भएमा यही द्वन्द्वले रोगको रूप लिन्छ । तर त्यो कस्तो अवस्था हो त्यस्तो द्वन्द्वमा मनबाट कुनकुन शक्तिले भाग लिन्छन् या द्वन्द्वको अन्य कारणसँग के सम्बन्ध हुन सक्दछ । उनी फेरि भन्छन् - 'द्वन्द्व' कुण्ठा या असफलताबाट उब्जिन्छ किनकि

^{३३} चूडामणि विशिष्ट, तिवारी नाट्यसाहित्यको विश्लेषणात्मक अध्ययन (आत्महत्या नाटकको द्वन्द्व विधान) २०५४, पृ. ८४

^{३४} चूडामणि विशिष्ट, पूर्ववत्, पृ. ११०

असन्तुष्ट रागलाई अर्को बाटो र अर्को आलम्बन खोज्ने प्रेरणा मिल्दछ । यसको एउटा सर्त के हुन्छ भने यस्तो दोस्रो बाटो र दोस्रो आलम्बनले व्यक्तित्वको एक भागमा अरुचि उत्पन्न गर्दछ जसबाट भित्तो (निषेध) प्रयोग गर्दछ जसले सुरुमा सन्तुष्टिको नयाँ मार्गलाई व्यर्थ बनाउँछ ।

फ्रायडले मानसिक द्वन्द्वलाई अर्को तरिकाबाट पनि बताएका छन्; जस्तो - बाहिरी कुण्ठा या असफलता रोगको जनक बन्नका लागि के आवश्यक छ भने पछि गएर भित्री कुण्ठा या असफलताबाट त्यसको पूर्ति हुनुपर्दछ । बाहिरी कुण्ठाले अर्को अवसरलाई हटाउने कोसिस गर्दछ । यसरी दास्रो अवसर नै द्वन्द्वको अखडा बन्न पुग्दछ । यसरी भित्री बाधा सुरुमा मानव विकासको आदिम कालमा विद्यमान् वास्तविक बाह्य व्यवधानबाट उत्पन्न भएको हो ।

यसै गरी मनोविश्लेषणले यो कहिले पनि बिर्सेको छैन कि मानसिक जीवनमा यौनेतर निसर्ग वृत्ति पनि छ । यसको निर्माण नै नैसर्गिक यौन प्रवृत्ति र नैसर्गिक अहम् प्रवृत्तिद्वारा हुने कार्यको अन्वेषण गर्दा मनोविश्लेषणको अहम् निसर्गवृत्तिको अस्तित्व या महत्त्वसँग अस्वीकार गर्ने कुनै पनि प्रयोजन छैन ।

व्यक्तिको चेतन मनले अचेतन मनलाई जहिले पनि दबाउने काम गर्ने भएकाले अचेतन मन चेतन मनको सधैं विरोधी भएर रहेको हुन्छ । यसको अर्थ यो हो कि- चेतन मनले जुन कुरालाई घृणा गरिरहेको हुन्छ अचेतन मनले त्यसलाई चाहिरहेको हुन्छ तर चेतन मनले भने त्यसलाई दबाउने काम गरिरहेको हुन्छ ।

उपर्युक्त कुराबाट के थाहा हुन्छ भने व्यक्तिका मनमा रहेका चेतन र अचेतन स्वरले गर्दा मानसिक द्वन्द्व उत्पन्न हुन्छ । मानसिक कुण्ठा सन्तुष्टिको एउटा अवसरलाई हटाउँछ त भित्री कुण्ठा अर्को अवसरलाई हटाउँछ । यही दोस्रो अवसर नै द्वन्द्वको अखडा बन्न थाल्दछ । एउटा अहम् सङ्गत र अर्को अहम्सँग विरोध गर्छ । यसकारण यसमा पनि अहम्को र यौन वृत्तिहरूको बीच द्वन्द्व हुन्छ । यता द्वन्द्व युद्ध गर्ने दुई पहलमानमध्ये एउटा त्यस्तो असन्तुष्ट राग हो जो यथार्थताबाट कुण्ठित भएर सन्तुष्टिको अर्को मार्ग खोज्दै छ । यदि यथार्थता त्यति बेला पनि अडिग रहिरहने हो भने रागले पहिले त्यागेको आलम्बनलाई सन्तुष्टि प्राप्त गर्नका लागि अँगाल्ने पर्ने हुन्छ ।^{३५}

^{३५} मधुसुधन पाण्डेय, फ्रायडको मनोविश्लेषण, अनु. पैरवी प्रकाशन, भोटाहिटी, २०६१, पृ. १४१

फ्रायडका यी तमाम कुराहरूबाट मानिसको चेतन मन, अचेतन मन र अवचेतन मन गरी तीन प्रकारका मनहरूमध्ये सबैभन्दा प्रबल मन अचेतन हो जो बारम्बार उठिरहन्छ, तर त्यसलाई पनि दबाइराख्ने जुन चेतन मन छ, त्यसले सधैं थिचिरहन्छ, जसको थिचाइबाट व्यक्ति मनोरोगी बन्न जान्छ ।

अब अन्त्यमा गएर के भन्न सकिन्छ भने- द्वन्द्व हरेक व्यक्तिको मनमा 'यो वा त्यो' भन्ने द्विविधापूर्ण स्थितिमा उत्पन्न हुने मानसिक क्रिया हो । त्यो भिन्न विचार एउटै व्यक्तिभित्र पनि हुन सक्दछ र अन्य व्यक्तिबीच पनि हुन सक्दछ । यस्तो द्वन्द्वात्मक स्थितिले सङ्घर्षलाई जन्म दिन्छ । त्यो सङ्घर्षलाई आन्तरिक र बाह्य गरी दुई प्रकारमा विभाजन गरिएको छ । आन्तरिक सङ्घर्ष पात्रको मानसिक आधारमा हुन्छ भने त्यस सङ्घर्षमा मानसिक पक्ष भनेको अन्तर सङ्घर्षको आधारभूत मानव मनोविज्ञान र मनोविश्लेषण हो । यता बाह्य संघर्ष बाहिरी शक्तिका साथ हुन्छ । बाह्य सङ्घर्षको आधार नै भौतिक पक्ष हो ।

४.६ द्वन्द्वका तत्त्वहरू

द्वन्द्वका आवश्यक तत्त्वहरूमा मुख्य क) आन्तरिक र ख) बाह्य द्वन्द्व मुख्य हुन् । यसअन्तर्गत संस्कारबीच, वर्गका बीच द्वन्द्व, लिङ्गका बीच, परिवेशगत, संस्कृतिगत द्वन्द्व, संवादात्मक द्वन्द्व, विचारात्मक द्वन्द्व, दुई शक्ति-शक्तिका बीच द्वन्द्व, विवाहिता र ल्याइते नारीका बीच द्वन्द्व, सुख र दुःख, कर्तव्यनिष्ठ र धर्मपालन र पलाइनका बीच द्वन्द्व, भाषा-भाषा बीच, मालिक र नोकर बीच, सत्य र असत्य बीच, अभिनयात्मक द्वन्द्व, ग्राह्य र त्यज्य, ग्राह्य र ग्राह्य, त्यज्य र त्यज्यका बीच द्वन्द्व आदि विविध अवस्थाका द्वन्द्वलाई देखाउन सकिन्छ ।

४.७ 'मुकुन्द इन्दिरा' नाटकको द्वन्द्वविधन

नेपाली नाटक साहित्यका नाट्यसम्राट मानिने नाटककार बालकृष्ण समले नेपाली नाटकलाई पुरानो रीतिकालीन मान्यता, अनुदितता, रूपान्तरण र प्रभावितताबाट पूर्णरूपले मुक्त गर्दै मौलिकता र सामाजिकताको नयाँ उन्मुक्त परिवेश प्रदान गरेका छन् । समको आगमन पछि नै नेपाली नाटकको सामाजिक आदर्शवादी धरातल मजबूत हुन सकेको अनुभव हुन्छ । उनको **मुकुन्द इन्दिरा** नाटक नारी समस्यामूलक मौलिक सामाजिक नाटक हो । यसलाई नेपाली नाटकको सामाजिक आदर्शवादी संयोगान्त नाटक मानिन्छ । विशेष गरेर नेपाली नारी समाजका निमित्त गम्भीर चुनौतिका रूपमा विद्यमान वैवाहिक समस्या नै **मुकुन्द**

इन्दिरा नाटकको प्रस्तुत गर्न खोजेको सामाजिक समस्या हो । यसले आदर्श घर-गृहस्थीका निम्ति नेपाली पतिव्रता नारीहरूले के कस्तो गहन दायित्व वहन गर्न सक्छन्, रण्डी र वेश्यातिर लागेर पथभ्रष्ट, चरित्रभ्रष्ट हुन खोज्ने लोग्नेलाई पतिव्रता धर्म र सतीत्वको बलियो हतियारद्वारा कसरी सद्बाटोमा ल्याउन सक्छन् भन्ने कुरा देखाउँदै पतिव्रता नारीको अग्निपरीक्षा जस्तै कठोर परीक्षा लिएका छन् । रामायणमा रामले सीतालाई लिएको अग्निपरीक्षा र शिपुराणमा महादेवले भेष बदलेर पार्वतीलाई स्वयम् महादेवको नै आवगुणहरू देखाएर आफू इन्द्रको रूपमा देखिएर सतीत्व जाँच्ने जुन प्रयत्न गरिएको थियो हो त्यस्तै गरी त्यस्तै पतिको यौवन भरिएको रूप नदेखेकी अदनाभै इन्दिराको सामू स्वयम् मुकुन्द नै उपस्थित भएर आफूलाई मुकुन्दको साथीको रूपमा एकान्तमा चिनाउँछ अनि भवदेवलाई कृतिमस्वरूपको बनाएर उनको पतिव्रता धर्मको परीक्षण गर्छ । यस नाटकमा यसरी द्वन्द्वविधान टड्कारो सहज अनुशीलन गर्न सकिन्छ । संवेदनशील, कौतूहल, मानसिक हलचल र त्रासद स्थितिको सिर्जना दर्शकहरूमा गराएर शिथिलता र बोधोपनको अबिर्भाव हुन नदिई तीव्रता, गतिशीलता र रोचकता उत्पन्न गर्ने कथानकीय मूल बीज नै द्वन्द्व हो भन्न सकिन्छ ।

यसरी मुकुन्द इन्दिरा नाटकभित्र रहेका द्वन्द्वलाई छुट्टा-छुट्टै रूपमा निम्न प्रकारले प्रस्तुत गर्न सकिन्छ :-

(क) आन्तरिक द्वन्द्व

द्वन्द्वलाई नाटकको अभिन्न अङ्ग मानिन्छ । आन्तरिक द्वन्द्व नाटकमा हुनु भनेको पात्रहरूका मनभित्र देखिने मानसिक भ्रम, द्विविधा, तृष्णा, क्षोभ आदिलाई मानिन्छ । मुकुन्द इन्दिरा नाटकमा पनि इन्दिरा, मुकुन्द, रूपनारायण, भवदेव लगाएत थुप्रै अन्य पात्रमा पनि आन्तरिक द्वन्द्व देखिन्छ । पाँच अङ्क र अठार दृश्य रहेको यस नाटकमा सबै भन्दा ज्यादा आन्तरिक द्वन्द्व रहेको पात्रहरूमध्ये स्वयम् नायिका इन्दिरामा नै देखिन्छ । उनीभित्र रहेको आन्तरिक द्वन्द्वलाई तल प्रस्तुत गरिएको छ र अन्य पात्रहरूका आन्तरिक द्वन्द्वलाई पनि क्रमशः प्रस्तुत गरिएको छ ।

(अ) आन्तरिक द्वन्द्वमा युक्त इन्दिरा

मुकुन्द इन्दिरा नाटकको प्रमुख नायिका तथा नारी पात्र इन्दिरा हुन् । उनी आठ वर्षकी हुदाँ १३ वर्षको मुकुन्दसँग विवाह भएको थियो । बालविवाहिता नारी पात्रको इन्दिराको पति

पठनपाठनको शिलशिलामा भारतको कलकत्तामा गएको हुन्छ । उनी एक आदर्शवान् र चरित्रमय नारी भएकै कारण पतिलाई परमेश्वर मान्दछिन् । आफ्ना मनमा पतिप्रति कुनै पनि नराम्रो भावना नआओस्, आफ्नो सतीत्व नष्ट नहोस् भनेर रामायण (भानुभक्तीय) पढेर त्यहाँकी नायिका सीता जो रामसँग वनवास जाँदा रावणद्वारा हरण गरिएकी हुनाले पछि रावणलाई मारेर सीतालाई साथमा लिएर अयोध्या फर्किसकेपछि अयोध्यावासीको कुरा सुनेर उनै श्रीरामले जङ्गलमा त्यागिएकी हुन्थिन् हो तिनै सीताको कथाबाट आफूभित्रको जुन पतिबाट त्याग गर्दा जन्मेको असन्तुष्ट भावना, तृष्णा आदि मनोद्वन्द्व उत्पन्न हुन्छ त्यसलाई कम गर्ने कोसिसमा उनी लागेकी हुन्छिन् ।

मानिस आशावादी बनेर नै बाँच्छ । यदि ऊ निराशावादी बन्दै गयो भने उसको नजरमा सांसारिक संरचना नै बेकार लाग्दछ र अर्थहीन लाग्दछ । सूर्यविनाको कमल जसरी मलीन रहन्छ त्यसरी नै पतिविनाकी नारी पनि मलीन रहन्छ । यता इन्दिरा आफ्नो पति फर्केर आउलान् भन्ने आशामा त बाँचेकी छिन् तर उनमा प्रथम अङ्कको द्वितीय दृश्यबाट नै प्राप्य र अप्राप्यबीच द्वन्द्व आरम्भ हुन थाल्दछ । मुकुन्दको पुरानो तसवीर त्यो पनि बालककालको हुन्छ त्यसैलाई हेर्दै विचलित हुने गर्छिन् अनि कोही आइहाल्यो भने हत र पत आफूले पाठ गर्ने गरेको रामायणभित्र लुकाउँछिन् । यता रूपनारायणसँग सल्लाह भएपछि भवदेव जो रूपनारायणका मित्र हुन् उनी मुकुन्दको खोजमा कलकत्ता जाने निधो गर्छन् अनि इन्दिरालाई “इन्दिरा! के समाचार तिम्रो तर्फबाट मुकुन्दलाई पठाउँछ्यौ ?” भनेर सोधेपछि उनी केही नबोली आँखाबाट आँशु खसाली आफूले व्यक्त गर्न नसकेका आन्तरिक अतृप्त मनोभावलाई सङ्केतद्वारा प्रकट गरेकी हुन्छिन् । पछि आफूलाई एकान्तमा पाएपछि भने के समाचार पठाउने ? सञ्चो छ कि छैन ? भनेर पठाऊँ कि ? कि मुखैले पठाउँ ? उता मुकुन्दमाथि मेरो माया छ कि छैन ? तिम्रो संसार नै म हुँ मेरो संसार नै तिम्रो हो भनेर के पठाऊँ कि नपठाऊँ भन्दा-भन्दै यदि मलाई ग्रहण गर्ने इच्छा पतिको भए अवश्य पनि पतिलाई पाऊँली भन्ने द्विविधा उनको मनभित्र उत्पन्न हुन्छ ।

मुकुन्द इन्दिरा नाटकको तृतीय अङ्कको पहिलो दृश्यमा देखापर्ने आन्तरिक मनोद्वन्द्व सूक्ष्म छ । यहाँ उनका कृयाकलापबाट लाक्षणिक रूपमा मात्र द्वन्द्व देखा पर्छ ; जस्तो कि :-

“म त मर्दछु बाजाले चर्को त्यो नूनको ठिका

जस्तो भन् कानको कीरा खान्छ भयाली, असाध्य नै

हूल त्या, देखनुपदै न संभैदै वाक्क आउँछ ;

पृथ्वीको एउटा चक्का भासिई, त्यो इनारमा

कोलाहाल मचाएर पीधमा सब फन्फनी

व्यथै घुमीरहे तुल्य लाग्छ सत्ते मलाइ त

आफ्नो जात्रा भएको को हेरिदेओस्, त्यहाँ अनि

के हेर्नु कसको जात्रा ?^{३६}

यसरी संसार नै विरक्त लाग्ने भाव जुन वैमनष्यपूर्ण छ यसैलाई फ्रायडको दृष्टिकोणबाट हेर्दा जसलाई कुनै राम्रा कुरा पनि मन पर्दैन, जो टोलाएर बसिरहन्छे, जसको लबाइ, खबाइ जस्ता कुरामा पनि ध्यान छैन, जसलाई सामाजिक नीति नियम विरुद्ध उठ्न डर छ उसमा एकातर्फ राग र अचेतन तथा अर्कोतिर अहम् र चेतना बीचको दमनबाट व्यक्तिमा उदासिन उत्पन्न हुन्छ भन्ने छ । इन्दिरामा पनि आफ्ना स्वामी साथ नहुँदा दमित वासनाले उदासीपन उत्पन्न गराएको छ । उनीभित्र विभिन्न दुःख, वेदना, अँध्यारोपन आदि उत्पन्न भएका छन् जसको समाधान धार्मिक हिन्दूग्रन्थका चरित्रवान् नारी सीता, पार्वती आदिको कथाहरू पढेर आफूभित्रको यौन वासनालाई दमन गरेकी छिन् ।

(आ) इन्दिरामा ग्राह्य र त्यज्यका बीच द्वन्द्व

चतुर्थ अङ्कको द्वितीय दृश्यमा गएर इन्दिराका मनभित्र आफ्ना मुकुन्दले आफूलाई सम्भरेर घर फर्किए हुन्थ्यो, आफूलाई स्वीकारे हुन्थ्यो तर त्यसो गर्ने हुन् कि होइनन् ? भन्ने द्वन्द्व उत्पन्न हुन्छ । यसै क्रममा उनले थुनेर राखेकी मैनालाई आज्ञा गरिदिनु नै उनीभित्र रहेको बन्धनलाई पनि पतिले स्वतन्त्र पारुन् वा आफ्नो पनि पतिसँग मिलन होस् भन्ने मनसाय हो । इन्दिराभित्र रहेको पतिप्रतिको रागले कोटि सूर्य आएर पनि उज्यालो पार्न सक्दैन, मेरो कोही छैन, पतिले त्यागेकीलाई कसले के गर्छ ? भन्ने भाव कवितामा यसरी व्यक्त गरिएको छ :-

एकको के कुरा कोटि सूर्य निस्केभने पनि

^{३६} बालकृष्ण सम, मुकुन्द इन्दिरा साभा प्रकाशन, ललितपुर, २०५५, पृ. ४१, अङ्क ३.६.१

कालो विषादि त्यो धूवाँ भित्र तोडी अलीकति

उज्यालो पार्न सक्तैनन् छिप्पियो रातको मुख,

सेता आकासगङ्गा केश सारा भरे अनि

कालो बादलको ज्यादै गहिरो चाउरी पन्यो

हुरी बल्यो पन्यो पानी, म ढुङ्गासित साथमा

भिन्न लागेँ कतै ठाउँ छ यो शिर लुकाउने ? (अङ्क ४, दृ.२, पृ.७६)

यसमा उनले कतै आश्रय नपाएकी भाव प्रकट हुन्छ । यसरी नै :-

राम यो नाममा शक्ति केही बाँकी भए अब

ठाउँ देऊ मलाई यो कालो शिर लुकाउने,

त्यो काख नभए, खाली पैतलामनि घुस्तछु

या तिम्रो पाउ नै छोई अहिल्य भैं उठी भने

भन्ने डर भए तिम्रो न्यानो छायाँ भए पनि

मलाई पुग्छ यो मेरो कालो मूर्ति लुकाउन । (अङ्क, ४, दृश्य २, पृ. ७७)

मेरो कालो शरीर पतिको न्यानो छायाँमुनि लुकाउन पाए पनि पुग्छ भन्दै आफूलाई पतिले स्वीकारून् भन्ने चाहना इन्दिराले गर्नु त कहिले ऐनामा हेरेर सिँगार्थे भन्ने सम्झँदै अहिले ऐना तथा सिँगारपटारदेखि नै वैराग्य उत्पन्न हुनु, एउटै साहरा ईश्वरसँग गर्नु जस्ता भावहरूबाट सारता र निस्सारताबीचको द्वन्द्व मान्न सकिन्छ । यसमा नै ग्राह्य र अग्राह्यबीचको द्वन्द्व टड्कारो भल्किन्छ ।

(इ) इन्दिराभिन्न जीवन र मरणबीच द्वन्द्व

पञ्चम अङ्कको तृतीय दृश्यमा जीवन र मरण बीचको द्वन्द्व देख्न सकिन्छ । रामायणको कथाको नायिका सीता जब मर्नको लागि चुलोलाई पासो बनाएर आत्महत्या गर्ने इच्छा

गर्छिन् त्यतिखेर सीताको खोजमा लड्का पुगेका सूक्ष्म रूप धारण गरी सीता भएकी ठाउँ नजिकै बसेका हनुमान आफ्नो परिचय दिदै उनलाई रोक्दछन् र उनी रोकिन्छिन् । सोही कथाबाट प्रभावित इन्दिरा जति खर्च गरे पनि यो लामो आयु सकिएन, यस्तो अमूल्य जीवन एक कौडीमा बिकदैन, आयु दिन मिल्ने भए मृत बालकलाई दिन्थे भन्ने भाव यसरी प्रकट गर्छिन् :-

आयु बाँड्न म ऐले नै पुग्थेँ एक मशानमा ;

मृत बालकलाई म दिई खर्च पठाउँथेँ

हुँदो रहेछ के जस्तो मृत्युको सपना भनी

आमाको काखमा पल्टी तोते बोली सुनाउन ;

मरेका स्त्रीहरूलाई आफ्नो घर पठाउँथेँ (पृ. ११४)

उपर्युक्त सन्दर्भमा उनी आफूलाई पतिको नाममा मात्र सन्तुष्ट लिनु पर्ने कस्तो लोग्ने भयो ? उसकै नामसँग सम्पूर्ण क्रिया गर्छु, अरूले उसको नाम उच्चारण गर्दा समेत ऊ मसँग बोलेको सुन्न पाउँछु तसर्थ म मर्दिन मर्दिन भनेर कहिले मर्ने इच्छा त कहिले नमर्ने इच्छा प्रकट गर्छिन् । फेरि कहिले समयसँग मेरो मुटु हल्लाइदे ! भन्नु त कहिले लोग्नेले रक्सी पिएको खबर सुन्दा उसको मुटुको सट्टामा आफ्नो कलेजा बिग्रियोस् भन्नु उनीभित्र आफ्नो पतिप्रतिको स्नेह र अतृप्त अनुरागयुक्त द्वन्द्व मान्न सकिन्छ ।

(ई) स्त्री शोषण र नारी अस्मिताबीच आन्तरिक द्वन्द्व

स्त्रीलाई देवीका रूपमा हेर्ने संस्कारमा पनि पुरुषहरू आफूलाई श्रेष्ठ मान्दै आफ्नो चरित्र जस्तो भए पनि पत्नीको चरित्र भने सफा खोज्दछन् । यस नाटकको तृतीय अङ्कको चौथो दृश्यमा इन्दिरालाई छद्म भेषधारी मुकुन्दले भेटेर “जब तिम्रो लोग्ने मलाई आफू ठान्दथ्यो, उसको जिउमा काटे मेरोमा रक्त आउँथ्यो” भन्दै आफूलाई मुकुन्दको नजिकको साथी प्रमाण गरी इन्दिराको मन खोस्ने प्रयासमा अभै धेरै कुरा भन्न बाँकी छ भन्दै भोलिपल्ट बिहान घरपछाडिको बारीमा इन्दिरा गएर उभिएपछि यस्तो द्वन्द्व उनको मनमा उत्पन्न हुन्छ कि “आज म बिपनामा नै सपना देखिरहेछु” भन्दै आशा, डर र उत्साहले त्यो मानिस आउला कि नआउला ! उसको कुरा अमृत छ कि विष छ ! किन यो मन भुटभुटिएको होला ! बरू डढेको भए बेस भन्दै लोग्ने मानिसले स्वास्नी मानिसलाई पुतली बनाएर नचाउँछन् त्यो पनि

आफूलाई मन लागेको जसरी कहिले राम्री पाछिन् र कहिले स्वर्गकी परी भन्छन् । कहिले च्यामिनी पारी गाडिदिन्छन् जुठ्यानमा, फेरि नबोले लाटी र बोले डड्किनी भन्छन् । यसबाट स्त्रीलाई पुरुषले बनाएको कठपुतलीप्रति नारी अस्तित्व उल्लेख आउँछ । त्यस्ता अत्याचार विरुद्धमा विद्रोह गर्ने शक्ति इन्दिराभित्र हुँदैन । यहाँ स्त्री शोषण र नारी अस्मिताबीचको द्वन्द्व इन्दिराभित्रका विद्रोही भावनाहरूले झल्काएकै छन् । परिस्थितिले, सामाजिक नैतिकताको तगारोले उनीभित्रको विद्रोह मलीन हुन पुगे पनि नारी अत्याचार विरुद्धको द्वन्द्वलाई भने नकार्न सकिदैन ।

उक्त कुराको अध्ययनबाट मुकुन्द इन्दिरा नाटकमा सबैभन्दा प्रबल आन्तरिक द्वन्द्व भएका पात्रहरूमा इन्दिरा नै अग्रस्थानमा आउँछिन् ।

(उ) मुकुन्द र उसभित्र रहेका विविध आन्तरिक द्वन्द्वहरू

मुकुन्द इन्दिरा नाटकको नायक नै मुकुन्द हो । मध्यम वर्गीय परिवारमा जन्मिहुर्किएको मुकुन्दको विवाह १३ वर्षको उमेरमा नै इन्दिरासँग भएको हुन्छ । पढाइको सिलसिलामा भारतको कलकत्तामा पुगेर बी.ए.सम्म उत्तीर्ण उसले गरेको हुन्छ । त्यसको लागि खर्च भने उसका पिता रूपनारायणले नेपालबाट पठाउने गरेका हुन्छन् । हिन्दू नेवारी परिवारको मुकुन्द आफू कलकत्तामा गएपछि त्यहाँका खराब साथीहरूका सङ्गतले रण्डीहरूसँग लागी उनीहरूकै चरित्रसँग आफ्नी पवित्र सीता जस्ती इन्दिरालाई दाँज्दछ, किनकि 'श्रावणमा आँखा फुटेको गोरु सधैं हरियो देख्छ' भनेझैं यौवनमा त्यहाँका वेश्याहरूसँग घुलमिल भएपछि सबै स्त्री त्यस्तै हुन्छन् भन्ने ऊ सम्झिन्छ । उसभित्रको कामुकताले गर्दा आफ्नो यौन तृष्णा त्यहाँका वेश्याहरूसँग मेटाउने गर्दछ । यता इन्दिराप्रतिको चाहना भने ग्राह्य वा त्यज्यमा नै अलमलिन्छ ।

इन्दिराको तुलनामा मुकुन्दभित्र आन्तरिक द्वन्द्व निकै कम छ, किनकि ऊ बाह्य संसारसँग सम्बन्ध बढी राख्छ । यसलाई सूक्ष्म मनोविश्लेषणबाट अध्ययन गर्दा आफूमा पुरुषत्वको अहम् प्रवृत्ति र नारीप्रति भोग्य साधनको निम्न दृष्टिकोण पाइन्छ । भवदेव कलकत्ता पुगेर तिमी नेपाल फर्कनै पर्छ तर तिमीलाई उनी चोखी छिन् भन्ने विश्वास लाग्दैन भने इन्दिराको अगाडि आफ्नो परिचय नदिई उनको परीक्षण गर यदि उनी आफ्नो परीक्षामा असफल भइन् भने तिमी फेरि कलकत्तामा नै फर्किन सक्नेछौ तर इन्दिरामा पवित्रता पायौ भने सधैंका लागि नेपाल छाड्न पाउनेछैनौ भनेपछि भने बल्ल नेपाल आउँछ । त्यहाँबाट आफ्नो घरमा नगइकन

अर्कैको घरमा बस्छ । पछि धारामा भेटेर प्रथम पटक सतीTव जाँचछ । यसै समयपछि उसभित्र आन्तरिक द्वन्द्व उत्पन्न हुन थाल्दछ । उसलाई मैले प्राप्त गर्न सक्छु कि सकिदैन ? ऊ मान्छे कि मान्दिन ? उसको चरित्र नष्ट पार्न सक्छु कि सकिदैन भन्ने द्विविधात्मक द्वन्द्व त्यज्य र ग्राह्य वा ग्राह्य-ग्राह्यबीच पर्याप्त देखा पर्दछन् ।

आफ्नो लक्ष्य पूरा गर्ने इच्छाले ऊ इन्दिरालाई तिम्रा पतिको बारेमा अभै धेरै कुरा भन्न बाँकी नै छन् भन्दै बिहानीपख एकान्तमा बोलाउँदा ऊ फस्ली या नफस्ली भन्ने द्वन्द्व उत्पन्न हुन्छ । यसै सन्दर्भमा चतुर्थ अङ्कको चतुर्थ दृश्यमा यसरी भनिएको छ :-

तल आइरहेको छ जाँचकी भ्यालमन्तिर,

कमलाक्षी, तँ के सूर्यलाई पर्खेर आसकी

बनी लुकीरहेकी छस् पट्टलभित्र नै

.....

छैनस् त्यो कान चिम्लेकी आँखा चिम्लीरहे पनि ! (पृ. ८८)

म को ? मरो अलीकति

इशारा पाउनासाथ उल्ले ओर्लनु ठीक हो ?

तेरो आज परीक्षा तँ रण्डी होस् कि चण्डिका ? (पृ. ८९)

यी विचारहरूबाट तँ रण्डी होस् कि चण्डिका जस्तै पवित्र छेस् । म नचिनेको व्यक्तिसँग उसको के नाता ? यदि ऊ फसी भने मलाई सधैंका लागि गुमाई र फसिन भने सधैंका लागि पाई भन्ने ग्राह्य र त्यज्यका बीचको आन्तरिक द्वन्द्व उसको मनमा भल्किन्छ ।

यसै गरी चतुर्थ अङ्कको चतुर्थ दृश्यमा इन्दिराबाट निराश भए पछि उनलाई देवी भन्न थाल्छ । यसै क्रममा :-

दुःखीको घरमा मात्र तेरो. वास हुने भए

हे ईश्वर दया राखी मलाई अब दुःख दे ! (अङ्क ४, दृश्य ४, पृ. ९६)

भन्दै आफूले प्राप्त गर्न नसकेको दुःख प्रकट गर्दै त्यहाँबाट निस्कन्छ । पञ्चम अङ्कको तृतीय दृश्यमा खुकुरी भिरेर इन्दिराको शयनकक्षमा प्रवेश गर्दा जीवन र मरण इज्जत र अपमान जस्ता द्वन्द्व देखिन्छन् ।

(उ) सतीत्व, अस्तित्व र व्यक्तित्व बीच द्वन्द्व

पञ्चम अङ्कमा जब मुकुन्द सतीत्वलाई फकाएर नाश गर्न नसकेपछि उसभित्र दानवी भावना उर्लेर आउँछ अनि बल प्रयोग गरेर पनि त्यसलाई सफल हुन दिन्न भन्ने सोचले प्रवेश गर्छ तब यस्तो सोच्दछ :-

हेला गर्छ कि गर्दैँन परमेश्वर जान्दछ ।

‘म तेरो पोइ’ यो बोली फुट्नुभन्दा अगाडि नै

अगुल्टो लाजको ठाडै आई टम्म हुने गरी (पृ. ११५)

मुखभित्र बुजो हाल्छ । यो चुत्थो अनुहारले

आत्मदास बनी खाई भनाइ सब मूर्खको

हीं हीं गरेर बाँच्नाको को काम छ र ? मृत्यु के

पिता छैन यहा हाम्रो ? उल्टो संसार नै जब

धिक्कार गर्छ, काखीमा राखी मृत्यु सुताउँछ

.....

देख्यो दर्शनमा ‘बाँच्ने इच्छा’ सोपनहारले

स्वर्धमको जीवको ‘इच्छा नित्शे भन्दछ शक्तिको,

.....

यिनी म ‘सुखको इच्छा’ भन्छु, त्यो सुख शान्ति हो,

कोही जीवनमा पाऊन् म त्यो पाउँछु मृत्युमा ।

करायो कि गयो तिम्रो पोइको पनि इज्जत (पृ. ११६)

यस्ता उसका भावनाबाट एकातर्फ दार्शनिक विचार र अस्तित्वका बीच उसमा आत्मगाली देखिन्छ भने साथमा नित्सेको भौतिकवादी अवधारणा जसमा इच्छालाइए स्थान देऊ नैतिकतालाई होइन भन्दछ । यता सोपनहारको दार्शनिक विचार आदि प्रकट हुनु भनेको एकातर्फ सतीत्वसँग डर छ अर्कातर्फ आफ्नो इच्छा पूरा गर्ने सोच राख्दछ । यो अन्तिम अवस्थामा मुकुन्दभित्र उत्पन्न भएको भावनाले समस्त नारी अस्तित्व र चरित्रमाथिनै दाग लगाउने हो कि इज्जत बढाउने हो भन्ने कौतूहल उत्पन्न गरिदिन्छ ।

यसरी मुकुन्दभित्रको आन्तरिक द्वन्द्वको समाप्त यसै अङ्कको अन्तिम घटना घट्नु अगाडि नै हुन्छ ।

(ख) बाह्य द्वन्द्व

बाह्य द्वन्द्व भन्नाले नाटकमा पात्रको मनोभाव वा उथल पुथलका कारण उत्पन्न हुने क्रोध, अहंकार, लालच आदिबाट पात्रमा देखिने झगडा, लडाईं भनाभन, घोचपेच- हत्या, वादविवाद आदिलाई बुझिन्छ । मुकुन्द इन्दिरा नाटकको बाह्य द्वन्द्व प्रथम अङ्कको प्रथम दृश्यदेखि नै फस्टाएको छ । यसरी प्रथम अङ्कबाट अन्तिम अङ्कमा गएर घमासान मोड लिएर समाप्त हुन्छ । यस नाटकमा बाह्य द्वन्द्वको प्रबल पात्रमा मुकुन्द आउँछन्, त्यसपछि इन्दिरा भवदेव, रूपनारायण आदि पात्रहरूमा पनि बाह्य द्वन्द्व देखा पर्छ । 'बाह्य द्वन्द्व' लगाएत परिवेश, संस्कार, पदीय, जातीय, लिङ्गगत आदि द्वन्द्व पनि छरप्रष्ट रूपमा देखा पर्दछ ।

यसरी यस नाटकमा रहेका आन्तरिक र बाह्य द्वन्द्व पछि अन्य द्वन्द्वलाई पनि समावेश गरिनेछ ।

(अ) 'मुकुन्द इन्दिरा' नाटकका पात्रहरूमा द्वन्द्व

द्वन्द्वबाटै नाटकको आकर्षक बढ्छ । बालकृष्ण समले मुकुन्द इन्दिरा नाटकमा पनि विभिन्न खाले पात्रहरू समावेश गरी विभिन्न प्रकारका द्वन्द्वहरूलाई समेटेका छन् । नायिकालाई आन्तरिक द्वन्द्वमा त नायकलाई बाह्य द्वन्द्वमा बलियो पारेका छन् । द्वन्द्व हुनको लागि घटना,

परिवेश आदिको महत्त्वपूर्ण स्थान रहन्छ । पात्रहरूमा पनि सकारात्मक र नकारात्मक दुवै खाले पात्रहरूको आवश्यकता पर्दछ । यस नाटकमा पनि सकारात्मक र नकारात्मक दुवै खाले पात्रहरू रहेका छन् । इन्दिरा यस नाटकको पीडित पात्र हुन् । उनी नाटकको नायिका तथा 'सत्यमेव जयते' भन्ने स्त्रीसुलभ गुण भएकी सकारात्मक पात्र हुन् । जस्तोसुकै अग्नि परीक्षामा पनि सत्यलाई नडगाइकन धीर रहन्छिन् र अन्त्यमा सफलता प्राप्त गरेरै छाड्छिन् । द्वन्द्वको सृजनामा उनको महत्त्वपूर्ण स्थान रहेको छ ।

भवदेव: रूपनारायणका मित्र हुन् । उनी ब्राह्मण जातिमा पर्ने धर्मपालक, देशभक्त र कर्तव्य निष्ठ तथा आदर्श पात्र हुन् । उनी मुकुन्द र इन्दिराको बीचमा मिलन गराई रूपनारायणको घरलाई सुगन्धमय बनाउन चाहन्छन् । नायक र नायिकाको मिलन गराउने र आफ्नो जातीय धर्मलाई डग्न नदिने एक सकारात्मक पात्र हुन् । नाटकमा विभिन्न द्वन्द्व उत्पन्न गराउनमा उनको महत्त्वपूर्ण भूमिका रहेको पाइन्छ । यस्ता पात्रलाई उभ्याउनुले नै समको विशेष महत्त्व भल्किन्छ ।

रूपनारायण नेवार जातिका भए पनि आफ्नो धर्म र संस्कारप्रति अडिग रहने र पिताको धर्मलाई पालना गर्ने सकारात्मक पात्र हुन् । उनी बुहारीको व्यथालाई बुझेर नै भवदेवलाई लिन पठाउँछन् । पछि छोरा-बुहारीको मिलन देखी भवदेवसँग तपाईंको म ऋणबाट म कहिल्यै मुक्त हुन सकिदैन भन्दछन् उनीभित्र पनि विभिन्न खाले द्वन्द्व पाइन्छ ।

यसै गरी पुनाचा, धनमती, राजमती, बूढा आदिलाई हामी सकारात्मक पात्रका मान्न सक्छौं । धनमती नायककी आमा जो छोरा-बुहारीको मिलनका लागि इच्छुक हुन्छिन् ।

यहाँ मुकुन्दलाई भने हामी सकारात्मक र नकारात्मक दुवै मान्न सक्छौं । किनकि यदि उनी नकारात्मक भएका भए नाटक सुखान्त बन्नै सक्दैनथ्यो र पूर्ण सकारात्मक भएको भए पनि नाटकमा द्वन्द्वको स्थान दुर्बल बन्दथ्यो र नाटक विरसिलो बन्दथ्यो । उनीभित्रको र बाहिरको प्रवल द्वन्द्वका कारणले नै नाटक उत्कृष्ट बनेको हो । यस्तो प्रकारको नायक पात्र खडा गर्नु नै समको महानता हो ।

द्वन्द्वलाई प्रवल बनाउन सहायोग पुऱ्याउने नकारात्मक पात्रभित्र विशेष गरेर मुकुन्दका कलकत्ते साथीहरू :- रमेशदास, यूसूफ, अब्दुल हुसेन, मिस्टर ज्याक्सन र अखतरी ज्यान जस्ता रणडीहरू पर्दछन् ।

यसरी समका नाटकका पात्रहरूमा प्रत्यक्ष वा अप्रत्यक्ष रूपबाट नाटकलाई द्वन्द्वमय बनाउन हरेक पात्रको केही न केही भूमिका रहेको छ यो नै समको महत्त्वपूर्ण उपलब्धी ठहर हुन आउँछ ।

-cf_ 'd's'Gb OlGb/f' / cGo kfqx;sf aLr afAo aGã

बाह्य द्वन्द्वलाई हेर्दा इन्दिराको मुकुन्द र मुकुन्दको इन्दिराबाहेक अन्य पात्रसँग खासै ठूलो भने देखिदैन । इन्दिरालाई राजमतीले जात्रा हेर्न जाने कि नजाने ? भनेर सोध्दा उनी असहमत प्रकट गर्दछिन् । त्यसै बेला तृतीय अङ्कको प्रथम दृश्यमा इन्दिरा मेलामा गएँ भने कान बहिरो हुन्छ, आँखा अन्धो हुन्छ, भन्दा राजमतीले 'उसो भए तिमी धूवाँ आफैँ परिरहु' भन्दा जता हेरे पनि धूवामात्र देखिने कुरा गर्छिन् । पुनः वार्तालाप कै क्रममा पुरुषले नारीलाई दबाउने कुराको चर्चा हुन्छ । अनि बाज भवदेवको उपायअनुसार मुकुन्द स्वयम् नेपाल फर्केर घर नगई अन्तै बस्छ, अनि इन्दिराको सतीत्व परीक्षणको लागि सोभी इन्दिरालाई फकाउन थाल्छ, त्यसपछि बल्ल बाह्य द्वन्द्व चर्कन थाल्दछ । तृतीय अङ्कको चौथो दृश्यमा तिमी हेर्दा विधवा जस्ती देखिन्छ्यौ, नाक कान बुच्चै छन् भन्दा इन्दिरा लुगाले के गर्छ र ? भन्छिन् । यसरी छट्ट मुकुन्द उसलाई वितृष्णा जगाएर सतीत्व नष्ट गर्ने इच्छाले मुकुन्दको तिमीलाई माया लाग्दछ ? दोहोरो रोटी पाक्छ, उता मुकुन्दलाई तिमीप्रति दया होला तर माया त छैन भन्दछ । यसै गरी तिम्रो लोग्ने त जातभात सबै बिसिएर भट्टी-भट्टी डुलेर हिँड्छ, तिमीले यहाँ उसको नाम जपेर के हुन्छ ? ऊ उहाँ रण्डीको नाम जप्तछ, भन्दै नकारात्मक भाव फैलाउन चाहन्छ । यता इन्दिरामा उसले जति भ्रष्ट मुकुन्द भने पनि केवल पतिलाई देवता ठान्नेसिवाय अरू केही सोच उनमा हुँदैन । 'इन्दिराले अर्कै मुकुन्द खोजोस्' समेत उसले भनेको छ भन्दै सुनाउँछ । यस बीचमा एउटा सतीत्व भङ्ग गर्न खोज्ने दुई तत्त्वका बीच घमासान वैचारिक द्वन्द्व हुन्छ । चतुर्थ अङ्कको चतुर्थ दृश्यमा "तिमी कहिले श्रृङ्गार पार्दछ्यौ ?" भन्दा मेरो श्रृङ्गार देवता बाहिर गएको कुरा हजुरलाई थाहै होला" भन्छिन् । यहाँ सामान्य भेषभुषा र श्रृङ्गारका बीच द्वन्द्व देखिन्छ । उनी यसै क्रममा मृत्युपछि श्रृङ्गारूली भन्छिन् । यता मुकुन्दले म तिमीसँग विवाह गर्छु भन्दा तपाईं पिता जस्तो लाग्दथ्यो अब त त्यो मूर्तिमा यमराज जस्तो देख्दछु भन्छिन् । उता तिम्रो लोग्ने रण्डी लिएर हिँड्छ भन्दा 'देशको निम्ति लाखौं युवकहरू बलि हुन्छन् । त्यसै पतिको निम्ति विधवाहरू पनि युवकहरूलाई बलि गर्छन्' भन्छिन् । यसै क्रममा :-

देशभक्ति त मर्दैन चुत्थै देश भए पनि

पतिभक्ति त मर्देन पापी पति भए पनि । (अं.४.अ.४.पृ ९२)

भनेर आफ्नो पति जतिसुकै पापी भए पनि आफ्नो पतिभक्ति सधैं अटल र अमर रहने कुराले गर्दा समस्त हिन्दू संस्कार, नेपाली नारीको इज्जत, स्वाभिमानसँग राक्षसी तथा पैशाची विचार वा पापको बीचमा र सत्य अनि असत्यका बीचमा द्वन्द्व देखिन्छ ।

द्वन्द्व कै क्रममा मुकुन्दले इन्दिराको सतीत्व डगाउनको लागि द्रोपदी, सत्यवती, अम्बालिका, अम्बिका, सीता आदिलाई दोष लगाउँदै धर्म र संस्कृतिप्रति खोट लगाएर आफू वलियो बन्न चाहन्छ । उता इन्दिरा भने 'तिनै नारी कै कारण के भयो ? के नारीको उत्तरदायित्व छैन ? भन्छिन् । तपाईंको पापी खुट्टाले यहाँ नकुल्चनुहोस् जहाँ मेरा पति हिंडेका छन् । फकाउनै पर्छ आफ्नो आमालाई घरमा भएर फकाउनुहोस्' भनेर 'मित्र पत्नी, राज पत्नी, स्वमाता, पत्नीकी आमा र गुरु पत्नी ती पाँच माता हुन् भने यस्तो दुष्ट भावना भए म र आफ्नी आमामा केही फरक छैन आफ्नै आमालाई फकाए हुन्छ भनेर हिन्दूधर्मको पालना गरेकी छिन् । यो नै नारी अस्मिताको सबभन्दा ठूलो द्वन्द्व खराब विचारसँग देखिन्छ ।

बाह्य द्वन्द्वको चरमोत्कर्ष स्थिति पञ्चम अङ्कको तृतीय र अन्तिम अङ्कमा देखिन्छ । यहाँसम्म आइपुग्दा मुकुन्दले अनेक शब्दजाल बिछ्याई इन्दिरालाई फसाएर कलकत्ता फर्किने योजनामा सफलता प्राप्त गर्न सक्दैन । अब साम, दाम, दण्ड र भेदको नीति अनुरूप हतियारद्वारा पतिव्रता नारीको सत्य डगाउनने कोसिस गर्छ । त्यसै बखत करायौ भने तिम्रो र तिम्रो पति दुवैको इज्जत जान्छ, बात लगउनेछु भनेर भ्रमन खोज्दा दुवै हातमा नाङ्गो खुकुरी लिएर :-

उसको ज्यान को लिने ?

.....

..... मार्छु

.....

जसरी सुस्तरी उक्ल्यो उसरी ओल्ह सुस्तरी,
अथवा मुन्टिदै जाऊ, वास्ता छैन मलाई त्यो,
जानु अवश्य नै पर्छ चाहे प्रेत भई हिंड ।

.....

मेरो राम ! यहाँ आई मार रावणलाई यो

पछि त्याग बरू सीतालाई साथ बसी भनी

यसरी बन्द कोठामा - (अ.५, दृ.३, पृ. ११७)

अन्त्यमा मुकुन्दमाथि खुकुरी प्रहार गरेरै छाड्छिन् । भवदेव आएर घाइते मुकुन्दलाई रोक्दै तिम्रो मुकुन्द त्यही हो इन्दिरा ! इन्दिरा ! खुकुरीले मर्ला खोस भट्टै ! भने पछि रोकिएर अचानक मूर्छा पछिन् । यी घटनाबाट के स्पष्ट हुन्छ भने- नारी धर्ती हुन्, क्षमाकी प्रतिमूर्ति हुन्, पमरशक्तिली हुन् वा शक्तिकी अवतार हुन् । आफ्नो पतिलाई परमेश्वर मान्ने नारीद्वारा नै संसारमा अस्तित्व कायम भएको छ । यदि कसैले नारीलाई तुच्छ सम्झेर उसको सतीत्वमाथि ब्रजपात गर्न चाहन्छ भने महाकाली, दुर्गा तथा सम्हारकर्ती पनि तिनै नारी हुन् भन्ने कुराको प्रमाण इन्दिराले दिदै असत्यलाई हराएर विश्वकै नारीशक्तिको दहो परिचय दिएकी छिन् ।

मुकुन्द र अन्य पात्र बीचको बाह्य यसरी यो द्वन्द्वबाट असत्यता, दुष्चरित्र, आसुरीपन, छलकपटको अन्त्य भएर सत्य प्रतिष्ठित हुन पुगेको छ । यसै बाह्यद्वन्द्व इन्दिराको र मुकुन्दका बीच भएर नै नाटकको अन्त्य हुन्छ ।

(इ) मुकुन्दको भवदेव र अन्यपात्रसाग बाहिरी द्वन्द्व

बाहिरी द्वन्द्वमा नकारात्मक पात्रका रूपमा मुकुन्दलाई मानिन्छ । सुरुमा रूपनारायणले इच्छा गरेअनुसार पुत्र घरमा नआउनु, पाश्चात्य संस्कृतिलाई आफ्नो संस्कृति बिसिएर अँगाल्नु र अन्य उसका सारा क्रियाकलापहरू बाह्य संस्कृतिगत द्वन्द्व मान्न सकिन्छ । भवदेव उसलाई लिन कलकत्ता गएपछि उनीसँग नेपाल फर्कन नमान्नु, यता पाश्चात्य संस्कृतिमा भिजेको व्यक्तिलाई आफ्नो संस्कृति याद दिलाउन भवदेवले पशुपतिको जल दिनु, उता मुकुन्द भने अखतरी ज्यानसँग रक्सीका साथमा डुबेर स्वदेशप्रति, परिवारप्रति र स्वयम् आफ्नी विवाहिता पत्नीप्रति समेत त्यज्य भावना राख्नु संस्कृतिप्रति र राष्ट्रप्रति नै कडा चुनौतिपूर्ण द्वन्द्व देखिन्छ ।

भवदेवले मुकुन्दलाई आफ्नो देशको, पिता-माताको, पत्नीको विषयमा नीतिवान्, कुराहरू गरेर नेपाल फर्काउन खोज्दा उसमा कुनै असर परेको हुँदैन । 'आफ्नो परिवारप्रति आँसु भाछौं कि ?' भनेर भवदेवले सोध्दा 'आँखामा धूलो परेमा मात्र आँखाबाट आँसु भर्छ' नत्र भन्दैन भन्छ । आफूलाई जे गर्न पनि स्वतन्त्र भएको बोके कुरा मुकुन्दले गर्दा भवदेव तिम्री स्वतन्त्र

छु भन्छौ तर तिमी स्वतन्त्र छैनौ भन्दछन् । द्वितीय अङ्कको द्वितीय दृश्यमा भवदेव र मुकुन्दबीच संवादात्मक तथा विचारात्मक ग्राह्य र त्यज्य बीचको बाह्य द्वन्द्व देखा पर्दछ ।

भवदेवले मुकुन्दलाई तिम्रो शरीर तिम्रो अधीनमा छैन, यो नेपालको धन हो, नाक बान्धवको, इष्टमित्रको कान, बाबुको श्वास, प्रश्वास आमाको, अङ्गप्रत्यङ्ग देशको, सर्वस्व इन्दिराको भनेर देशभक्ति, पितृभक्ति, मातृभक्ति, पत्नीप्रतिको अधिकार आदि विधि कर्तव्यबोध गराउँछन् । यसरी नै विवाह गरेर एउटी पवित्र नारीलाई त्यागेर तातो कराहीमा सधैं किन भुट्ने ? भन्दा ऊ भन्छ :-

“इन्दिरा अझ चोखी छ छैन त्यो मूर्खले अझ

आफ्नो धित गुमाएकी ?” (अ-२.दृ. २, पृ. ५)

यस्तो प्रश्नको उत्तर भवदेव शुद्ध मूर्ख होलिन् तर चोखी छिन् भन्दछन् । यसरी नै उनी भन्दछन् :-

कडारौं बिजुली बत्ती बनेर नटुवीहरू

घुमेको ठाउँमा भन्दा उज्यालो छ त्यहाँ बढी

जहाँ छन् इन्दिरा जस्ती उदएकी पतिव्रता ।

आँखा छन् उनका चोखो आँसुको स्नानले सधैं (पृ. ३०)

भवदेवले इन्दिराको पतिव्रता धर्ममा निर्मलपन छ तसर्थ दैनिक रामायण पाठ गरेर त्यसभित्र तिम्रो पुरानो फोटो चिनो राख्छिन् र कुनै दिन मेरा स्वामी आएर मलाई दर्शन देलान् भन्ने आशमा उनी बसेकी छिन् भन्छन् । यता मुकुन्द भने अझ ऊ हाम्रै घरमा बस्छे ? भनेर स्त्रीपवित्रताप्रति व्यङ्ग्यवाँण हान्दछ । यस्ता विचारबाट स्त्री कोमल चरित्र र पुरुषको कठोर हृदयका बीच द्वन्द्व देखिन्छ ।

द्वन्द्व कै क्रममा भवदेव मुकुन्दलाई भन्दै जान्छन् । अनि मुकुन्द पनि विरोध गर्दै जान्छ ।
ऊ भन्छ :-

ओढेर आँसुको घुम्टो लुकाई मनमा हँसी

सबै सोभाहरूलाई यसरी ती छकाउँछन् ।

स्वास्नीमानिसको जाल लोग्नेमानिसको बल

दुवै सँगै रहे हुन्थे सबै मानिस राक्षस ।

स्वामी मारी सती जान्छन् यस्ता स्त्रीको चरित्र त

ब्रह्मासमेत जान्दैनन् के जान्छन् भवदेव यी, (पृ. ३२)

उपर्युक्त भनाइहरूबाट आफूलाई जे गरे पनि सोभो र पत्नीलाई छली बनावटी आँसु भार्ने त्यस्ता स्त्रीहरू भनेका सबै चरित्रहीन हुन्छन् भन्ने विचार उसभित्र रहेको देखिनाले यसलाई नारी-पुरुषबीचको चारित्रिक द्वन्द्व पनि मान्न सकिन्छ ।

मुकुन्द इन्दिरा नाटकको मुख्य र सहायक पात्र भवदेव र मुकुन्दबीचको द्वन्द्व धर्म-धर्म, संस्कृति-संस्कृति बीचको द्वन्द्व पनि मान्न सकिन्छ । यसका केही पक्षलाई अन्य शीर्षकमा चर्चा गरिनेछ ।

(ई) नैतिकता र चरित्रहीनता बीचको द्वन्द्व

यस शीर्षकअन्तर्गत भवदेव ज्ञानी, नीतिवान् र कर्तव्यवान् देखिन्छन् भने मुकुन्द स्वार्थी र चरित्रहीन यिनै पात्रहरूका साथै सबै सत्पात्रहरू नैतिकताभित्र आउँछन् । असत् पात्रहरू भने चरित्रहीनभित्र पर्दछन् । भवदेवले जति मुकुन्दलाई सम्झाउँछ ती सबै चरित्र सुधार गर्ने उपदेश हुन्छन् । यता तृतीय अङ्कको द्वितीय दृश्यमा मुकुन्दले इन्दिरालाई पखिनी हिंडाइ हिंडेको भन्दा भवदेवले इन्दिरा तर हिंडनैका निमित्त हिंडेकी छिन् न कि कुनै खैजडीको तालमा नाचेकी छिन् भन्छन् । मुकुन्द पुनः इन्दिरालाई मूर्ख भन्छ । यस्तै छेडखानी कै क्रममा पाश्चात्य संस्कृतिलाई उद्योग भनेर मुकुन्द भन्छ । भवदेव तिम्रो जसरी परदेशको हातमा रण्डा भएर विदेशीहरू खिइदैनन् भन्दै नैतिकताको पाठ सुनाउँछन् । आफू चरित्रहीन भएकै कारण इन्दिरालाई पनि मुकुन्द यसो भन्छ :-

“भैले

बुलबुले भिकेकी इन्दिरालाई पहिले नै जात्रामा

देखें, बाजीको छुक यही हो । यस्ता अशिक्षिता, स्वभावका

दासी, प्रेमको अनुहार नदेखेका कोकाली

नाठाहरूलाई जोसुकै, जस्तोसुकै गुण्डाले पनि चुङ्का- चुङ्कीमा

भालु नचाउन सक्छ । म तपाईंलाई प्रमाणित

गरेर देखाइदिन्छु । सीता, सावित्री, सती शमिष्ठाहरूका

चरित्र गँजडीका धाँसाको मसीले घोट्टा

कागजमा लेखिएका केटाकेटीको निद्रा बोलाउने

दन्त्यकथा मात्र हुन् । त्यो दिन चाँडै आउनेछ । (अ. ३, दृ. २, पृ ५०)

उपर्युक्त यस्ता भनाइबाट समस्त हिन्दूधर्मप्रति दोषारोपण गरेर चरित्रहीन विचार पोख्दछ । यो नै यस शीर्षकको सबल पक्ष हो ।

तृतीय अङ्क कै तृतीय नै दृश्यमा पनि द्वन्द्व चर्किन्छ । भवदेव गोगनले गोगनको खुट्टा देख्छ भन्दछन् मुकुन्द अनि त्यसमा सुन, चाँदी र फलहरूमध्ये कुनै एकको नेल ठोक्छ भन्छ । यसरी द्वन्द्व बढ्दै जान्छ यता परीक्षामा मुकुन्द इन्दिरालाई तौलँदै छ उता समय- समयमा अब मेरो विजय र तपाईंको हार हुने भयो, म विजय मनाउँदै फर्किन्छु भन्दै अर्काकै लागि आफ्नो भरमा बस्नु पर्ने जस्ता लाचार कुरा गर्छ । भवदेव जितेन्द्रिय बन्न यस्तो कुरा भन्दछन् :-

भोगले सुख मिल्दैन, त्यो त तृष्णा बढाउँछ

तृष्णा दुःख उम्रन्छन्, दुःखमा पाप फल्दछ

भोगे पनि सुखै हुन्छ, नभोगे अझ भन् सुख (पृ. ७३)

माथिका भनाइबाट नैतिकताभित्र तृष्णा वा भोग र त्यागी बीचको द्वन्द्व देखिन्छ । यसै प्रकारको द्वन्द्व एक आपसमा चल्दै जाँदा मुकुन्द जब इन्दिराको पतिव्रता धर्म अगाडि आफ्नो छलले जित्न नसक्ने स्थिति देख्छ तब भवदेवसँग हार मान्दै पञ्चम अङ्कको प्रथम दृश्यमा 'अन्धकारमा थुक्दा मूर्तिमा थुक परेछ, पछि त्यो थुक त लक्ष्मी मातामा परेछ, अब पखालेर नपखालिने भयो भन्दै पश्चाताप गर्छ ।

यसरी यहाँ चरित्रहीनलाई नैतिकता र सत्यताले पछ्याउँछ । यहाँ भवदेव र मुकुन्दबीचको द्वन्द्व भन्नु नै सत्य र असत्यको नीति र कुनीतिको, धर्म-धर्मबीचको, स्वदेशप्रेम र परदेशबीचको द्वन्द्व भनेको नै पतिव्रता नारी र वेश्यागमन पुरुष बीचको द्वन्द्व हो । मुकुन्द र इन्दिरा बीचको द्वन्द्वलाई नीतिगत धर्मगत र सांस्कृतिक द्वन्द्व पनि मान्न सकिन्छ । मुकुन्दको इन्दिरा त्यज्य स्त्री परेकी हुनाले यता उससँग भएका कलकत्ताका अखतरी ज्यान जस्ती वेश्या ग्राह्य बन्न पुगेकी अवस्थामा ग्राह्य र त्यज्यबीचको द्वन्द्व जसमा एउटा पतिव्रता नारी र अर्की भोगविलासी नारी वा वेश्या जो सधैं युवकहरूलाई फसाएर आफूले सन्तोष पाएको अनुभव गर्छे, र जुन नीति विरुद्ध छ । अब यहाँ दुई पात्र पतिव्रता र वेश्याबीचमा द्वन्द्वको सिर्जन गर्ने कारक तत्त्वका रूपमा भने मुकुन्द देखापर्दछ । यहाँ दुई पात्र पतिव्रता र वेश्याबीचमा द्वन्द्वको सिर्जना गर्ने कारक तत्त्वका रूपमा भने मुकुन्द देखापर्दछ । यहाँ यी दुई नारीका बीच कुनै भेटघाट वा चिनाजान केही छैन तर पनि यिनीहरूका बीचमा जुन द्वन्द्व छ त्यो नै नैतिकतायुक्त नारी इन्दिरा र चरित्रहीन नारी अखतरी बीच द्वन्द्व हुँदा सत्यताले विजय पाउँछ । यहाँ इन्दिराको जीत भनेको समस्त हिन्दू नारी, नेपाल आमा, भवदेव, रूपनारायण जस्ता सत्पात्रका बीचको विजय हो भने मुकुन्दको हार भनेको पाश्चात्य संस्कृतिको, रण्डीहरू र पलायनवादी विचारको हार हो ।

यसरी नैतिकता रूपी ईश्वरको अगाडि चरित्रहीनता रूपी राक्षसको अन्त्य हुनु नै यस नाटकको सबल द्वन्द्वविधान हो ।

आन्तरिक र बाह्य द्वन्द्वहरू

४.८ सांस्कृतिक द्वन्द्व

यस शीर्षक अन्तर्गत दुई संस्कृतिहरू पर्दछन्; एउटा नेपाली वा हिन्दू संस्कृति भने अर्को विदेशी वा पाश्चात्य संस्कृति । हाम्रो संस्कृतिमा पवित्र मन, तन, वचन र कर्म हुनुपर्छ भन्छ साथै कुनै पनि स्त्रीले अर्को पति वरण गर्नु वा वेश्या बन्नु भनेको जन्म जन्मान्तर नरकमा वास बस्नु हो । स्त्री, बृद्ध, रोगी, बालक अतिथि आदिलाई सेवा गर्नु, 'परोपकार पुण्यार्थम् पापाय परपीडनम्' भन्ने संस्कृति एकातिर छ भने मान्छेलाई दुःखा वा हिंस्रक जन्तुले सिकारलाई हेरे भैं हेर्ने, पैसाको लागि मान-सम्मान सबै बेच्ने हुँदा स्त्रीचरित्र पनि पैसामा बेच्ने न रकीय संस्कृति बीचको द्वन्द्व यहाँ चल्ल ।

एउटा समाज नारीलाई देवी मान्छ भने अर्को समाज कठपुतली, एउटा आध्यात्मवादको पूजा गरी विश्वमा आदर्श स्थापित गर्न चाहन्छ भने अर्को भौतिकवादमा विश्वास गरी कुसंस्कारलाई अगाडि बढाउँछ । एउटी नारी जीवनमा एउटा पतिमात्र हुनुपर्छ जसले जन्मजन्मान्तर साथ नछोडोस् भनेर पूजा गर्छ भने अर्को “जवानीमा कयौं पोइ मर्ने बेला कोही न कोही” भन्ने अवस्थाकी छे । यो नै दुई भिन्न संस्कृतिबीचको द्वन्द्व भयो ।

यसैलाई हिन्दू धर्म र अन्य धर्मका बीच भएको युद्ध मानिन्छ । यसै धार्मिक वा सांस्कृतिक युद्धमा मुकुन्दका कलकत्ते साथीहरू मि. ज्याक्सन्, अब्दुल हुसेन, रमेशदास यूसूफ पर्दछन् । यता भवदेव तिनीहरूसँग भिन्न रहेर पुनाचासँग दाल, चामल र साग किनेर ले म पकाउँला अनि खाऔंला भन्नु र मुकुन्द बिस्कुट खाँदैनन् मलाई छुनुपर्दछ भन्नु, कट्टर हिन्दू धर्म र संस्कृतिभित्रका कुरा परे भने के वासी ? के साजी, के जात ? के भात ? भन्ने समानताको दृष्टिकोण राख्ने भौतिकवादी संस्कृतिबीच भयङ्कर द्वन्द्व देखिन्छ ।

सांस्कृतिक द्वन्द्वमा पनि धर्म र नीति एकातिर छ मानिसका विचार अर्कोतिर छ । यता रूपनारायण मन्दिरमा गएर छोराको मुख हेरेर मर्न पाऊँ भन्दै ईश्वरसँग पाप, धर्म, चोखो, जुठो भनी यतिका विद्या नदेऊ, महात्मा नबनाऊ, जो भन्दछ, जो वेदलाई कुल्चिन चाहन्छ त्यसलाई पैसा नदेऊ, जो आमाको छातीमा कीला ठोक्न सक्दछ, र जसलाई आमदानीले जीवन पुग्ने मात्र धन देऊ भन्ने वरदान यसरी माग्छन्

आमाको सुखमा देओस् सुख नै दुःखले पनि,

आमाको दुःखमा डामोस् हिउँ भैं सुखले पनि

डेरासम्म गरी फर्कोस् स्वर्गलाई समेत त्यो

जन्मभूमि बनोस् आफू, आफू होस् जन्मभूमि त्यो ! (अं.-४, दृ. ३, पृ.८७)

पुत्रप्रेम र राष्ट्रप्रेम देखाउनका लागि मन्दिरमा नै डोलेहरूलाई बोकाएर जानुपर्ने थिएन घरबाटै पुकारा गरेको भए त भइहाल्थ्यो नि । डोलेलाई बोकाएर मन्दिर जानु नै महाकविका भनाइअनुसार नजिकको ईश्वर नचिन्नु हो । यसलाई आफ्नै संस्कृतिभित्र रहेको आडम्बरी द्वन्द्व मान्न सकिन्छ । अर्कालाई दुःख दिएर धर्मन्ध बन्दै उल्टै मानवीय भावना नभएको हास्यास्पद पात्रका रूपमा सिङ्गो रूढीवादी नेपाली समाजप्रति रूपनारायणका काम गराइ र भनाइमा द्वन्द्व देखिन्छ ।

४.९ वर्गीय र लैङ्गिक द्वन्द्व

मुकुन्द इन्दिरा नाटकमा वर्गीय र लैङ्गिक द्वन्द्व पनि छरप्रष्ट देखिन्छ । एउटा नारी र अर्को नारीका बीच प्रत्यक्षरूपमा त्यस्तो भगडा नदेखिएको भए पनि अप्रत्यक्ष रूपमा व्यापक छ । वर्गीय द्वन्द्वमा धनी वर्गले गरिवप्रतिको रजाइलाई लिइन्छ ।

(क) वर्गीय द्वन्द्व

निम्नवर्गका नोकर तथा भरियाहरूको दिन दुःखीप्रतिको व्यवहार, मालिकको सेवा गर्नु पर्ने, दिनरात अर्काको अधीनमा दुःखसुख भोग्नु पर्ने, आफ्नो परिवारको खुसीलाई एकातिर मिल्काएर आफ्नो श्रम तथा शरीर मालिकलाई रिजाउन सधैं खर्चिनु पर्ने जस्ता चाकरीप्रथालाई नै वर्गीय द्वन्द्वमा पर्न आउँछ । भरिया बनेर अरूको भारी बोकेर जीवन बिताउने र काम दलाएसर खाने अर्को वर्ग छ यी दुई भिन्न वर्ग नै विरोधी वर्ग हुन् ।

मानिस स्वतन्त्र जन्मिएर आजीवन स्वतन्त्र रहने प्राणी हो । सबै प्राणीलाई अधीनमा राख्ने प्राणी पनि भौतिक विपन्नताले अर्काको दास बन्नु नै उसको लागि अभिशाप हो । नोकर र मालिकबीच भेदभाव गर्नु, पशु भैं वा गधालाई भैं भारी बोकाएर एउटालाई हिंडाउनु अनि अर्को व्यक्ति आफूलाई ठालु सम्झदै हिड्नु, मालिकलाई अलिकति केही हुन नहुनु, तर नोकरलाई जे भए पनि वास्ता नगर्नु नै वर्गीय द्वन्द्व हो । यसै वर्गीय द्वन्द्वका कारण बेलाबेलामा राज्यभित्र युद्ध हुने पनि गरेको छ । यहाँ धनीवर्ग गरिवलाई काम दलाएर आफू बसीबसी मोज लुट्ने गरेको कुराको सपष्ट स्वरूप देखिएको छ ।

रूपनारायण, मुकुन्दलाल, भवदेव, बूढा, धनमती, राजमती आदि र विमान, पुनाचा, भरियाहरू, डोलेहरू, कुल्लीहरू, भरिनीहरू जस्ता व्यक्तिबीचको द्वन्द्वलाई नै वर्गीय द्वन्द्व मानिन्छ ।

(ख) लैङ्गिक द्वन्द्व

पुरुष प्रधान मुलकमा नारीहरूले जहिले पनि पुरुषबाट शोषित भएकै हुन्छन् । विपरीत लिङ्ग बीच त द्वन्द्व छँदै छ समलिङ्गबीच वा स्त्री-स्त्रीका बीच पनि अचेतन अवस्थाले ईश्या उत्पन्न गराइएको पाइन्छ । पुरुष भएर जन्मनु बरदान र नारी भएर जन्मनुलाई अभिशाप मानिने हिन्दू संस्कृतिभित्र देखिने यो सबैभन्दा ठूलो द्वन्द्व हो । मुकुन्द जो मुकुन्द इन्दिरा

नाटकको नायक हो ऊ आफ्नी विवाहिता पत्नीलाई छाडेर वेश्यातिर लाग्दा उसलाई समाजले सहज रूपमा स्वीकार्दछ तर इन्दिरा जो विवाह भएदेखि नै पतिको नाम जप्दै बस्दछे उसलाई भने वेश्या छे कि भनेर परीक्षण गर्नु नै लैङ्गिक द्वन्द्वमा पर्दछ ।

नारीलाई वेश्या बनाउने पनि रण्डी बनाउने पनि पुरुष नै हो । वेश्यासँग लाग्ने पुरुषलाई समेत पवित्र स्वास्नी हुनुपर्छ भन्ने सोच्नु चाहिँ अचम्म र उदेक लाग्दो अवस्था उत्पन्न हुन्छ । यहाँ पितृसत्तात्मकका अगाडि नारीलाई हीन भावले हेरिनु नै लैङ्गिक द्वन्द्व मानिन्छ । नारी र पुरुष बीचको द्वन्द्वले त यो नाटक निर्माण भएको छ भने यही असमानताले गर्दा एउटा भने जति वेश्यासँग सल्के पनि परीक्षण गर्न नपर्ने र एउटी नारी भने सत्यतामा रहँदा पनि सीताको अग्निपरीक्षा भन्दा पनि कठोर परीक्षा दिनु पर्ने नै लैङ्गिक द्वन्द्व हो ।

लैङ्गिक द्वन्द्वमा अर्को महत्त्वपूर्ण र बिसम स्थिति के देखिन्छ भने स्वयम् नारी नै नारीका शत्रु बन्न पुगेका पनि भेटिन्छन् । यसै नाटकमा इन्दिरा र राजमतीका बीच सुख-दुःखका विषयमा कुराकानी चल्दा चल्दै धनमती आएकी थाहा पाएपछि इन्दिरा यस्तो भन्छिन् :-

को त्यो भय्याङ्ग उक्ल्यो, सासु ।

राजमती - हो ? कसरी चिन्त्यौ ?

इन्दिरा - मैले चुरा बजेकैले चिन्हें ।

राजमती - हो त रहेछ त,

बोक्सी ! (अं. ३, दृ. १, पृ. ४४)

यस किसिमका घोचपेचबाट सासु-बुहारीका बीचमा बाहिरी मेल देखिए पनि अचेतन मनबाट दमित कुण्ठा अचानक फुट्किन्छ । कृतिमता प्रशस्त मात्रामा रहेको रहेछ भन्ने कुरा आउँछ । अगाडि जतिसुकै नम्रता देखाए पनि भित्र-भित्र ती दुई पात्रका बीचमा विद्रोह रहेछ भन्ने यसबाट कुरा स्पष्ट हुन्छ ।

यहाँ इन्दिरा र धनमती बीचको द्वन्द्वलाई असंयत निसर्गवृत्ति मान्न सकिन्छ फ्रायडको “लिविडो या रागको परिवर्द्धन र यौनसङ्गन”^{३७} शीर्षक अन्तरगत पर्ने विकृत विचारका कारण

^{३७} मधुसूदन पाण्डे, पूर्ववत्, पृ. १३०

यी दुवै सासू-बुहारीका बीचमा जुन नकारात्मक भावना विकास भएर एक-अर्कालाई शत्रुको रूपमा हेरे त्यो समलिङ्गी नारी पात्रका बीचको द्वन्द्व ठहरिन जान्छ ।

ईर्ष्याका सम्बन्धमा 'हेवलाँक ऐलिस' को यस्तो विचार छ :-

ईर्ष्या पूर्णतः एक आदिम भावना हो । यदि कुनै कुरुरलाई अर्को कुकुले आफूसँग भएको हड्डीमा आँखा लगाएको थाहा भयो भने त्यो रिसाउँदै गुर्गुन्छ । त्यसै गरी यदि कुनै बिरालो अर्को बिरालोद्वारा आफ्नो थालीमा मुख हालेको देख्यो भने त्यो पनि रिसाउँदै गुर्गुन्छ । हामीहरूमध्ये जसको दिमाग सही छ, स्वस्थ छ र विकृत स्नायु छैन भने अहिले पनि सम्झना हुन सक्दछ कि नयाँ भाइ अथवा बहिनी जन्मिदा सुरू-सुरूमा हामी बेखुसी हुन्थ्यौं र थोरै परिस्थितिमा पिताप्रतिको विरोधको भावना कहिल्यै उठेन । कारण स्पष्ट छ कि बालकका लागि शिशु नयाँ हुन्छ र नयाँ भावनालाई जन्म दिन्छ । पिता सुरूदेखि नै उपस्थित हुन्छ । उसप्रतिको भावना परिवर्तन ल्याउने कुनै चीज नै हुदैन ।^{३५}

नारी र पुरुष वा नारी र नारीबीचको द्वन्द्व आखिरमा असन्तुष्ट राग या अन्य पारिवारिक झगडा जेका कारण भए पनि यहाँ ती दुई पात्रमा द्वन्द्व रहेको कुरा भने स्पष्ट भल्किन आउँछ ।

माथि उल्लेखित लैङ्गिक द्वन्द्वमा पुरुष र नारी बीचको मात्र जति बढी देखिन्छ, त्यति 'नारी-नारी' बीचको देखिँदैन ।

(ग) जातिगत द्वन्द्व

मुकुन्द इन्दिरा नाटकभित्र पर्ने जातिगत द्वन्द्वमा यहाँ ब्राह्मण र नेवारबीचको द्वन्द्व, हिन्दू र मुस्लिमबीचको द्वन्द्व नै देखिन आउँछ ।

यहाँ सर्वप्रथम भवदेव जो ब्राह्मण भएको हुनाले छुवाछुतको भावना उनमा प्रशस्त मात्रमा छ । जब मुकुन्दको डेरामा पुग्छन् त्यहाँ आफू सुतिरहेको मुकुन्दको खाटमा सिरानतिर बस्छन् र पुनाचा जो नेवार र नोकर भएको कारण खुट्टातिर त्यो पनि भुइँमा बस्छ । अब यसबाट जातीय पक्षपात देखापर्छ अनि भवदेव मुकुन्दको अवस्था देखेर भन्छन् :-

^{३५} मधुसुधन पाण्डे, **यौन मनाविज्ञान**, अनुवादक हेवलाँक ऐलिस, पैरवी प्रकाशन २०६०, पृ.-४३

मुकुन्द कसरी फौलेको, मैले त भट्ट चिन्नै सकिन्न । जा त तँ पुना, चामल-दालहरू
किनेर ले, अनि म पकाउँला ।

पुनाचा - अरू ?

भवदेव - एक थोक साग-पात जे हुन्छ ले न । (पृ. २६)

यी भनाइबाट भवदेव ब्राह्मणबाहेक कसैले पकाएको खाँदारहेनछन् भन्ने कुरा स्पष्ट
हुन्छ । मुकुन्दले 'म त नेपालमा जान्छु । तपाईं पनि के यहीं बस्नुहुन्छ ?' भन्दा यसो
भन्दछन् :-

यहीं बस्छु रक्सीको रङ्गमा यहीं

जल हाली फिका पाछु, रण्डिले जब गाउँछे

सुर त्यो बेसुरा गर्दै वेदध्वनी फुकी फुकी

हावा पवित्र पारेर जल्सा भङ्ग गराउँछु । (अं-२, दृ. २, पृ. २)

यसरी शुद्ध पार्ने जस्ता ब्राह्मण जातिको संस्कृति एकातर्फ छ भने अर्कातर्फ अन्य
जातिको । अब्दुलले विस्कुट दिँदा उनी भन्छन् :-

'यस्तो विष कुटेको त कालकुटसमान हो खाँदैनन्, लानोस् फिर्ता ।

अब्दुलले 'मुकुन्द त खान्छन्' भन्दा

"अवश्य खाँदैनन्, मलाई छुनुपर्दछ रेलभित्र त्यसैले यो मेरो निमित्त उनी पनि खाँदैनन् ।

पछिको लागि राख्नुहोस् जब फर्कलान्

फर्के भने सबै खालान्, सबै खालान्, सबै सबै ।"

जस्ता भनाइहरूबाट जातीय द्वन्द्व देखिन्छ । साथै स्नेह र घृणा बीचको द्वन्द्व पनि
देखिएको छ ।

४.१० व्यवहारिक कृत्यमा प्रजनित द्वन्द्व

व्यवहारिक कृत्यमा प्रजनित द्वन्द्व अन्तर्गत परिवार, मित्र र व्यवहारबीच रहेको द्वन्द्वलाई
मानिन्छ । मुकुन्द इन्दिरा नाटकभित्र पनि मुकुन्दको परिवार एक द्वन्द्वमय बन्न पुगेको छ
त्यसलाई तल क्रमशः देखाइएका छन् ।

(क) पारिवारिक द्वन्द्व

काठमाडौंको मध्यम वर्गीय नेवारी परिवारमा छोरा र बुहारीका कारण त्यो परिवार नै द्वन्द्वमय बन्न पुग्यो । एकातिर तरुणी बुहारी जो सधैं पतिको पर्खाइमा 'सूर्यको दर्शनविना कमल वैलिए भैं वैलिएकी छे भने रूपनारायण स्वयम् रोगाउनाले घर भन्-भन् दयनीय बन्दै गएको छ । इष्टमित्र सबैलाई त्यागेर छोरो जो एकलो छ त्यो पनि नआउँदा धनमतीमा पनि दुःख उत्पन्न हुन्छ । रूपनारायण कर्तव्य पालक पिता हुन् । उनको मायामा कुनै कमी छैन । यता धनमती र इन्दिराको मायामा पनि कुनै त्रुटि छैन तर जो कर्तव्य पलायन भएको छ त्यो भने मुकुन्द नै हो । यसरी विदेशमा पुगेर घर भने फर्किन नचाहने नायकले त्यहाँ गरेको खर्च भने त्यही बूढा पिताले कमाएर पठाएको हुन्छ । यहाँ परिवारबीचमा द्वन्द्व हुनु नै यस नाटकको मुख्य द्वन्द्व हो ।

(ख) मित्रताबीच द्वन्द्व

मित्रताबीच द्वन्द्व पनि नेपाल र नेपाली साथीहरू अनि पारिवारिक मित्रताबीचको द्वन्द्व देखिन्छ । सत्यको पछाडि नलागेर असत्यको पछाडि लाग्नु एकतर्फ देखिन्छ भने अर्कोतर्फ नेपालसँगको मित्रता र विदेशसँगको मित्रतामा जन्मभूमिकै मित्रता बलियो भएको कारण विजय पनि नेपाल कै हुन्छ । उता कलकत्ते साथी र पारिवारिक मित्रतामा पारिवारिक मित्रताकले नै विजय प्राप्त गर्दछ ।

(ग) व्यवहारिक द्वन्द्व

व्यवहारिक द्वन्द्वमा मुकुन्ददेखि उसका सबै परिवारमा द्वन्द्व उत्पन्न हुन्छ । उसमा कुनै पनि घरव्यवहार कसरी मिलाउने ? पत्नीको के हाल खबर छ ? मातापिताले कसरी घर चलाउनु भएका होलान् । मैले खर्च गर्ने धन कहाँबाट आएको होला, मैले पुत्रधर्मलाई कसरी पालना गर्ने ? भन्ने अनेकौं भावना उसभित्र नआएर खाली एउटा भगुवा भैं आफ्नो घरपरिवार र मानवीय द्वन्द्वमा भागिरहेको हुन्छ । यो नै यस **मुकुन्द इन्दिरा** नाटकको व्यवहारिक द्वन्द्व हो । यहाँ केही मिलनका सपना देख्ने रूपनारायण घाइते छोराको माया गर्दै उसलाई आफ्नो काखमा शिर अड्याउन दिन्छन् । यता धनमती :-

भो, बा भो, चूप लाग त,

जे होस् अरू कुरा, आयौ कृष्ण भैं नन्दको घर

बन्यौ माई जसोदाको मन आनन्दको घर ।

(अङ्क-५, दृ. ३, पृ. १२०)

यसरी व्यवहारमा मातापिताको कोमल भावले गर्दा उसको घमण्डपूर्ण व्यवहारले पलायन हुन पुग्छ ।

४.११ दृश्य तथा परिवेशगत द्वन्द्व

दृश्यगत द्वन्द्व भन्नाले **मुकुन्द इन्दिरा** नाटकको एकदेखि पाचौँ अङ्कमा समान दृश्य नहुनु, प्रथममा तीन दृश्य, दास्रो अङ्कमा पनि तीन दृश्य हुनु र विभिन्न ठाउँको भिन्न-भिन्न परिवेशलाई मानिन्छ ।

नेपालको परिवेश र कलकत्ताको परिवेश आदिमा मुकुन्दलाई नेपालको परिवेशभन्दा कलकत्ताको परिवेश नौलो लागी त्यहाँका दुनियाँ भैं हुन खोज्नु नै परिवेशगत द्वन्द्व मानिन्छ । नेपाल सानो देश, काठमाडौँ कलकत्ताको तुलनामा सानो सहर जो कि त्यहाँको नयाँ संस्कार, मिसिएको धर्म र संस्कृति वैज्ञानिक उपकरण प्रशस्त भएको ठाउँ, रमझम र वातारणबीचको द्वन्द्व नै परिवेशान्तर्गत आउँछ ।

काठमाडौँ, कलकत्ता, रूपनारायणको घर, इन्दिराको सुत्ने कोठा, चितपुर रोडमा रहेको मुकुन्दको डेरा, भवदेवको बैठक कोठा, साँझ, बिहान, रात दिन आदि दृश्यहरू पनि परिवेश अन्तर्गत आउँछन् । कलकत्ताको परिवेशबाट उत्पन्न वातावरणीय परिवेश नै यस नाटकको परिवेशगत द्वन्द्व हो ।

४.१२ भाषाशैलीगत द्वन्द्व

भाषाशैलीगत द्वन्द्वान्तर्गत **मुकुन्द इन्दिरा** नाटकभित्र प्रयोग गरिएका विभाषिकताको प्रयोगबाट उत्पन्न द्वन्द्व पर्दछ । समले यस नाटकमा गद्य र पद्य दुवै किसिमका भाषाशैली प्रयोग गरेका छन् । नेपाली भाषाको अतिरिक्त हिन्दी, अङ्ग्रेजी, वङ्गाली, नेवारी आदि भाषाको प्रायोगबाट भाषिक द्वन्द्व उत्पन्न भएको छ । विभिन्न किसिमका बिम्ब र प्रतीकहरू पनि प्रयोग भएका छन् र अलङ्कारका सम्बन्धमा शब्दालङ्कार, अर्थालङ्कारका प्रयोगहरू नाटकको प्रथम अङ्कदेखि अन्तिम अङ्कसम्म प्रयाप्त मात्रमा प्रयोग भएका छन् । रसमा पनि विविध रसको प्रयोग

गरेका छन् । तत्सम, तद्भव र आगन्तुक शब्दका प्रयोग पनि यहाँ प्रयाप्त पाइन्छ । उखनहरू, टुक्काहरू, निपातहरू, अनुकरणात्मक शब्दहरू पनि प्रशस्त प्रयोग गरेका छन् । यसका अतिरिक्त गुण्डा, नाठा, रण्डी, वेश्या, डङ्गिनी, बोक्सी जस्ता अश्लील शब्दका प्रयोगले पनि भाषिक द्वन्द्व उत्पन्न गराउँछ । दार्शनिक विचार प्रयाप्तमात्रमा समले प्रयोग गर्नाले कतिपय ठाउँमा सुहाउँदो छ भने कतिपय ठाउँमा द्वन्द्व उत्पन्न गर्ने खालका देखिन्छन् । केही आलङ्कारिक भाषाको उदाहरण तल देखाइनेछ ।

अनेक व्यञ्जनको उसै क्रममा एक पटकमात्र आवृत्ति भएको छेकानुप्रासको प्रयोग भएका पद्यांश निकै छन् । केही नमूना यस प्रकार छन् :-

“कहिले कहिले बत्ती कातेरै रात कट्छु” (पृ. ११)

“उहीं बहन्छ यो हाँसो उहीं बग्दछ आँसु यो ।

कि दुवै कि दुवै बाद, के संचार पठाउने” (पृ. १४)

“स्वार्थ नै धर्म हो हाम्रो मोक्षसम्म गराउने” (पृ. ३८)

एक व्यञ्जनको एक पटक वा अनेक पटक आवृत्ति भएका “वृत्तानुप्राय” को प्रयोग धेरै छन् । केही उदाहरण यस प्रकार छन्:-

“जो छन्, जो जो भए ती ती सबका ज्ञानसागर” (पृ. ११)

“यहीं, यहीं महात्मा छन् सुदार्शनिक छन् यहीं” (पृ. १७)

एउटै अर्थ भएका भिन्न भिन्न आकारमा पर्यायवाची शब्दहरू दोहोरिएका “पुनरुक्तवदाभास” को प्रयोग पनि धेरै छन् । केही यस प्रकार छन् :-

“उता, फर्क्यो, घुम्यो फेरि, आयो फेरि यता उसो

तर्क्यो , हँ हँ उँभो लाग्यो, अँ हो हो, मोडियो गयो” (पृ. ४५)

यस्तै अन्य शब्दालङ्कारहरू प्रयोग भएका छन् भने अर्थालङ्कारको प्रयोग पनि अत्याधिक छन् । केही यस प्रकार छन् :-

(क) उपमा अलङ्कार :-

“स्वप्न बैशाख भै फुल्छ, पूस जस्तै हराउँछ,

स्वप्नको दुनियाँ हामी व्यूँभनासाथ मर्दछ । (पृ. ६५)

“आँखा छन्, सुन भै तिम्रो मुखदेखेर चम्किलो” (पृ. ८९)

(ख) रूपक :-

“कालो विषादि यो धूवाँ भित्र छेडी अलीकति

उज्यालो पार्न सक्तैनन् छिप्पियो रातको मुख,” (पृ. ७६)

यस प्रकार भिन्न भिन्न आलङ्कारिक द्वन्द्व देखिन्छ । छन्दमा अनुष्टुप छन्दको प्रयोग र गीतिलयका हिन्दी र नेपाली गीतहरू पनि प्रयोग गरेर स्वरगत द्वन्द्वलाई उर्जा थप्ने कार्य भएको छ ।

रसविना काव्य हुँदैन तसर्थ विविध रसयुक्त पद्य पनि प्रशस्त छन् । केही यस प्रकार देखिन्छ ।

४.१३ रस

क) शृङ्गाररस

(अ) सम्भोग शृङ्गार

“ओछ्याइ प्रेमको तन्ना टम्म नेपालीमा कसी ।

सेवाको पौडि खेलौना पसीनामा दुवै पसी ॥ (पृ.१२५)

(आ) विप्रलम्भ शृङ्गार

“अँध्यारो हुन्छ संसार, हातमा सिस्नु बिभदछ, भासिन्छ भासमा खुट्टा, चर्कन्छ शिर भाग्यको, (पृ. ७८) करुणरस ।

“आमा म भोलि भन्नेछु कसरी चक्र यो घुम्नो,

कसरी चक्रका दाँती मिले ती एक ठाउमा

कसरी काटि यो हावा सारा तत्त्वहरू त्यहाँ

कतिचोटि मिली फेरि छुट्टिए कसरी सबै,

आजा सुत्न दिनोस् चाँडै (पृ. १२०)

(ख) हास्य -

जब पुग्यो एक भुईमा मुटु टेक (पृ. ८१)

(ग) रौद्र -

घना जङ्गलमा आजसम्मन्को क्रोध सल्किदै

डढेलो लाग्न पुग्नेछ , ज्यानमारा हुनेछु म (पृ. ११७)

(ग) अद्भूत

“घरमा बत्तिले आगो लाग्न लाग्यो ! बरू अरू

घरमा यो सुनी ताते । मरिस् आजै विभान तँ ? (पृ. ११८)

(घ) वीभत्स

“जब कीरा परी स्याउँस्याउँ मगज सङ्दछ ।

जब आँखाहरूभित्र तातेका भीर घुस्छन् (पृ. १०३)

(ङ) शान्त :-

“पाउको नडले माता, लेख लौ एउटा कुरा

मेरो ललाटमा मर्ने बेलामा म मुकुन्दको

मुख हेरेर यो आँखा पाउँ चिम्लन शान्तिले

यसको निम्तिमा माता, देऊ सद्बुद्धिको वर” (पृ. ८६)

यस प्रकार विविध रसमय बनाउँदै शब्द प्रतिकद्वारा पनि नाटक सुदृढ बनाएका छन् भने विम्बहरूको अत्याधिक प्रयोग गरिएको छ । यस्ता विभिन्न अलङ्कारहरूको अत्याधिक प्रयोग गरिएको छ । यस्ता विभिन्न अलङ्कारहरूबाट पनि द्वन्द्व नै उत्पन्न भएका छन् ।

४.१४ विभाषिकताको प्रयोगबाट प्रजनित द्वन्द्व

मुकुन्द इन्दिरा नाटकमा पर्ने भाषिक द्वन्द्वान्तर्गत विभिन्न भाषाको प्रयोगबाट पनि द्वन्द्व उत्पन्न भएका छन् - जस्तै

(क) अङ्ग्रेजी शब्दहरू :

डिएर फादर, लेटर, होम, रिप्लाइ, आई, प्रे, रिप्लाइ, कम्प्लीट, याण्ड, मनि, सिग्नेचर, डेलिभर, क्रिसम्यास, योर, लभिङ्ग, सन (पृ. ५)

आइस, ओह नो, नो, ओ माई लभ, हलो, से वनस, अगेन, दि, फ्लावर, अफ, लभ, इज, फुल, अफ, फिअर्स, “दि, थ्रुड, अफ, लभ, इज, मेड, अफ, टिअर्स । ”

सरि हि इज डेड आएज आएन इमिट बोटल : गुड

नाइट” टु , यु पेण्डेड हिमालया ।

बाइ बाई (पृ. २३)

यस्तै शब्दहरू प्रयोग भएका छन् ।

(ख) हिन्दी

“तू मेरे कब्रे पै आओ, मै तुम को बैठने दूँ:

मुझे रोक र जिलाओ तुम, मै को फूल भी दूँ

जहाँ के केस लैलाका” अच्छा (पृष्ठ २३)

क्या, कौनसा, तुमरा, आजकल, एक दफे (पृ. ३६)

यसरी अब्दुल, अखतरी ज्यान, जस्ताले पर्याप्त मात्रमा हिन्दी शब्दमा प्रयोग गरेका छन् ।
नेवारी - साहार, साडाक, पर्डा, चिट्ठकारी, चोति, यस्तो, सट्टे, ठियेन, रेल्भट्ट, प्याकिस,
कोई आएन, भिट्ट . टु जस्टो, हददी, खुत्तामा माट्टै, बस्याको , उदन्टा, गुँदैमा, फिरण्टा, पातन ,
ढनी, ढेरै, भाट, जस्ता शब्दहरूको नाटकभित्र प्रयाप्त मात्रामा प्रयोग भएका छन् ।

(ग) बंगाली -

रमेशदास जस्ता पात्राको मुखबाट -बदमासी, बुलावा, पुछ्छन जस्ता केही बङ्गाली शब्दको
सम्मिश्रण पनि पाइन्छ ।

यसरी यस नाटकभित्र प्रयोग गरिएका विविध भाषाको प्रयोग एकातिर छ भने एउटै
वाक्यमा मिश्रित विभिन्न भाषाका शब्दका प्रयोगले भाषिक द्वन्द्व तीव्र रूपमा उत्पन्न गराएको
छ ।

४.१५ संस्कृत निष्ठताको प्रयोगका कारण प्रजनित भाषिक द्वन्द्व

‘मुकुन्द इन्दिरा’ नाटकमा प्रयोग भएका भाषाहरू धेरै जस्तो परिष्कृत छन् । भाषालाई
परिभार्जित गर्ने क्रम बढ्दै जाँदा त्यसमा भएको भाव र भित्रैबाट प्रस्फुरण भएका भावलाई
रोकेर, छानेर अनि परिभार्जित गरेर लेख्नु पर्ने हुन्छ । यसो गर्दा त्यस भाषामा कृत्रिमताको
आभाव धेरै देखिन आउँछ । त्यस्तै यस नाटकभित्र पनि संशोधित भाषाले हृदयका भावलाई
स्वच्छन्द नपारेर बढी अलङ्कृत पारेको छ । यसबाट पनि भाषिक द्वन्द्व उत्पन्न गराउनमा बढी
सहयोग पुग्न गएको छ ।

यसरी बहुचर्चित नेपाली मौलिक तथा सामाजिक संयोगान्त **मुकुन्द इन्दिरा** नाटकमा
गद्यपद्यात्मक मिश्रित भाषा प्रयोग गरिएको छ । नायक र नायिका बीचको द्वन्द्व, ग्राह्य र
त्यज्य, त्यज्य-त्यज्य, जीवन-मरण धर्म, नैतिकता संस्कृति, संस्कार, जाति, देश, काल,
परिस्थिति, वातावरण, स्त्रीशोषण र अस्मिता, सतीत्व, अस्तित्व र व्यक्तित्व, नैतिकता र
चरित्रहीनता, संस्कृत, वर्गीय र लैङ्गिक, व्यवहारिक परिवेश , भाषाशैली जस्ता विविध
द्वन्द्वप्रधान यस नाटकमा देशप्रेम, सतीत्वरक्षा, कर्तव्य पालन, संस्कारप्रतिको माया, सांस्कृतिक
संरक्षण, पारिवारिक एकता, नारी अस्मिता, सत्मार्ग, सत्बुद्धि, सत्कर्म, सद्विचार, सद्भाव जस्ता

कुराहरूप्रति बढी जोड दिएर तिनका परित्याग गर्ने र पालना गर्नेका बीच द्वन्द्व हुँदा “सत्यमेव जयते” भनेभै सत्यले विजय प्राप्त गरी सत्य नै प्रतिष्ठापित भएको छ । यस नाटक द्वन्द्वका दृष्टिले अत्यन्तै सबल नाटकका रूपमा देखा पर्दछ ।

निष्कर्ष:

वि.स. १९५९ माघ २४ गते काठमाडौँको ज्ञानेश्वर भन्ने ठाउँमा जन्मिएका बालकृष्ण शमशेर नै पछि महान् नाटककार बालकृष्ण सम बने । त्रि.वि.वि.बाट विद्यावारिधि उपाधि पाएका समद्वारा लेखिएका नाटक, कथा, महाकाव्यक आदि महत्त्वपूर्ण अङ्गका रूपमा नेपाली साहित्यमा रहेका छन् । पूर्वीय तथा पश्चिमी दुवै शैलीलाई अपनाएर सुखान्त, दुःखान्त तथा सुख-दुःखान्त जस्ता परिवेशमा नाटकहरू लेखिएका छन् । **मुकुन्द-इन्दिरा** नाटकलाई सामाजिक सुखान्त नाटकका रूपमा तयार पारिएको छ ।

द्वन्द्वलाई नाटकको अभिन्न अङ्ग मानिन्छ । समका सबै नाटकहरूमा कुनै न कुनै रूपमा द्वन्द्व रहेका छन् । **मुकुन्द-इन्दिरा** नाटकभित्र आन्तरिक र बाह्य गरी दुई प्रकारका द्वन्द्वहरू रहेका छन् । यस नाटकमा सांस्कृतिक, वर्गीय, लैङ्गिक, जातिगत, पारिवारिक, मित्रता, व्यवहार, दृश्य, भाषाशैली, रस जस्ता अनेक पक्षमा प्रबल रूपमा द्वन्द्व रहेका छन् ।

पाचौं परिच्छेद

शोध निष्कर्ष

यस परिच्छेदमा शोध शीर्षक, शोधार्थीको शोधकार्यको प्रयोजन, विषय परिचय, समस्या, उद्देश्यहरू पूर्वकार्यको समीक्षा, औचित्य, सीमाङ्कन, रूपरेखा जस्ता विषयमा चर्चा गरिएको छ ।

द्वितीय परिच्छेदको शीर्षक नाटकको सैद्धान्तिक स्वरूपान्तर्गत नाटकलाई काव्यको रूपमा राखिएको छ । साहित्यमा नाटकको परिचय, संस्कृत नाटकको उत्पत्ति विकास र नाटकका तत्त्वहरूको आधिकारिक कथावस्तु आदि रहेका छन् । भरतमुनिले रङ्गमञ्चलाई विकृष्ट, चतुरस्र, त्र्यस्र, गरी तीन भागमा विभाजित गरेका छन् । नेता अर्थात् नायकको भेदलाई धीरोदात्त, धीरछत्त, धीरललीत, धीरप्रशान्त गरी चार भागमा विभाजित गरिएको छ । नायिकालाई स्वाधीनभर्तृका, वासकसज्जा, विरहोत्कण्ठिका, खण्डिता, कलहान्ठरिता, विप्रलब्ध, प्रोषितभर्तृका र अभिसारिका गरी आठ भागमा विभाजित गरिएको छ । नौ प्रकारका रसहरूको साथै संवाद, अभिनय, भाषा, गीत, र रूपक गरी नाटकको स्वरूपलाई पनि दर्शाइएको छ । प्राचीन ग्रीसेली युग वा परिष्कारवादी युग इ.पु. ६०० देखि इसाको प्रथम शताब्दीसम्म रहेको थियो । ग्रीसेली नाटक कारहरूमा एस्कुलस, सोफोक्लिज, युरिपाइडिस र एरिस्टोफोन जस्ता नाटककारहरूले नै ग्रीसेली नाट्यकलालाई पश्चिमको नमुना बनाएका छन् । पुनर्जागरण युग, नवपरिष्कारवादी युग, स्वच्छन्दतावादी युग, आधुनिक युग, यथार्थवादी नाट्यमान्यता, प्रकृतिवादी नाट्यमान्यता, प्रतीकवादी नाट्य मान्यता, अभिव्यञ्जनवादी नाट्य मान्यता, विसङ्गतिवादी नाट्यमान्यता र समकालीन नाट्यमान्यता गरी दस प्रकारका नाट्यमान्यताहरू रहेका छन् । पाश्चात्य नाटकका स्वरूप र तत्त्वहरूमा कथावस्तु, चरित्र, पदरचना, विचार, दृश्यविधान, गीत, रङ्गमञ्च, स्वप्नरङ्गमञ्च, ग्लोब रङ्गमञ्च, फ्रान्सेली दरबारिया रङ्गमञ्च र आधुनिक रङ्गमञ्च रहेका छन् । नेपाली नाटकको उत्पत्ति र विकासान्तर्गत श्रव्य र दृश्य दुई स्थूल भेदमध्ये दोस्रोमा नाटक पर्छ । संरचनात्मक दृष्टिले त्रासदी र कामदी गरी दुई भेद छन् । नेपाली नाट्यसाहित्यको अनुवाद अनुकरण, प्रभाववाट लेखिएका नाटकहरू प्राथमिक कालमा थिए । नेपाली नाट्यपरम्परालाई प्राथमिक, माध्यमिक, र आधुनिककाल गरी तीनकालमा विभाजित गरिएको छ ।

भवानी दत्तको **मुद्राराक्षस** र प्राथमिक कालका **हास्यकदम्ब** जस्ता शक्ति वल्लभका नाटकहरूले पिलपिले बत्तीको काम गरे भने माध्यमिक कालमा मोटीराम भट्टको उदयपछि नाटकहरू शाकुन्तला, प्रियदर्शिका, पद्मावती, काशीराम, चन्द्रसेन, जस्ता विविध देखा पर्दछन् । आधुनिक कालमा महान् नाट्यहस्तीका रूपमा बालकृष्ण सम **मुटुको व्यथा** (वि.सं. १९८६) लिएर उदाउँछन् । यस कालमा परिष्कारवादी नाट्यधारा **मुकुन्द इन्दिरा** (१९९४), अन्धवेग जस्ता अनेकौ पूर्णाङ्गी र एकाङ्की प्रकाशित छन् । यथार्थवादी नाटकको सुरुवात वि.सं. २००३ सालमा गोपालप्रसाद रिमालको **मसान** देखा पर्छ । प्रकृतिवादी नाटककार गोविन्दबहादुर गोठाले (१९७९) ले पनि महत्त्वपूर्ण स्थान ओगटेका छन् । मनोवैज्ञानिक नाटककारको रूपमा विजयमल्ल (वि.सं. १९८२)लाई मानिन्छ । विसङ्गतिवादी वा अस्तित्ववादी नाट्यधारामा ध्रुवचन्द्र गौतम, मोहनराज शर्मा, सरुभक्त, जस्ता नाटककारहरू देखिएका छन् । स्वैरकल्पनात्मक व्याङ्ग्यात्मक नाट्यलेखनमा प्रसिद्ध **मोहनराज शर्मा** (वि.सं. १९९७) मुख्य मानिन्छन् । अन्त्यमा समसामयिक नाट्यधाराअन्तर्गत अशेषमल्ल (२०११) **तुवालोले ढाकेको बस्ती** (२०३१) नाटक लिएर देखिन्छन् ।

मुकुन्द इन्दिरा नाटकको द्वन्द्वविधानविषयक अध्ययन नै शीर्षक भएकाले सम जो **मुकुन्द इन्दिरा** नाटकका नाटककार हुन् । उनका बारेमा छोटो परिचय दिएर उनको यस नाटकभित्र पर्ने आन्तरिक द्वन्द्व र बाह्यद्वन्द्व बारेमा चर्चा गरिएको छ । द्वन्द्वविनाको नाटक गुलियो नपसेको उखु जस्तै खल्लो हुने भएकोले नाटकमा द्वन्द्वको स्थान महत्त्वपूर्ण हुने कुरालाई सम्पूर्ण विद्वान्हरूले स्वीकारेका छन् ।

आन्तरिक द्वन्द्वअन्तर्गत यस नाटकको प्रबल पात्रमा नायिका इन्दिरामा विशेष देखिन्छ भने अन्यमा मुकुन्द, रूपनारायण, भवदेव जस्ता पात्रमा केही प्रष्ट र केही अस्पष्ट देखिन्छन् । बाह्य द्वन्द्वमा नायक नायिका बीचको द्वन्द्व नै मुख्य मानिन्छ जसमा सत्य र असत्य कर्तव्यनिष्ठ र कर्तव्यपलायन राष्ट्रियता र राष्ट्रियताविमुख आदि द्वन्द्व देखिन्छन् । आन्तरिक द्वन्द्वमा जीवन र मरणबाट, स्त्रीशोषणबाट, सतीत्व परीक्षणबाट, असफलताबाट जस्ता अनेक तत्वका माध्यमबाट द्वन्द्व उत्पन्न भएर अन्त्यमा सत्यता, निष्ठता, धैर्यता र राष्ट्रियताले विजय प्राप्त गरेको छ । नैतिकता र चरित्रहीनताको द्वन्द्वमा नैतिकताले विजय प्राप्त गरेको छ । विदेशी संस्कृति र स्वदेशी संस्कृतिबीच द्वन्द्व हुँदा स्वदेशी संस्कृतिले विजय प्राप्त गरेको छ । यहाँ वर्गीय र लैङ्गिक द्वन्द्व पनि उत्पन्न भएका छन् । मैत्रिक, व्यवहारिक, दृश्य तथा परिवेशगत द्वन्द्व निस्कनाका साथै भाषिक द्वन्द्व पनि पर्याप्त मात्रामा उत्पन्न भएका छन् ।

समका सामाजिक उद्देश्यमूलक मुकुन्द इन्दिरा नाटकमा द्वन्द्वको सक्रिय प्रयोगका कारण नै महत्त्वपूर्ण स्थान ओगट्न सफल भएको हो ।

सम्भावित शोध शीर्षकहरू

१. मुकुन्द इन्दिरा नाटकको रूपपरक अध्ययन ।
२. मुकुन्द इन्दिरा नाटकको अलङ्कारपरक अध्ययन ।

सन्दर्भविवरण

पुस्तक

१. अधिकारी, रविलाल, *प्रगतिवादी नेपाली समालोचना*, ललितपुर, साभा प्रकाशन, २०५६
२. अर्याल, पदम, *मनबहादुर मुखियाको नाट्यशिल्प*, काठमाडौं, ने.रा.प्र.प्र. २०५८
३. आचार्य, भरतमुनि, *नाट्यशास्त्र*, दो.सं. इ. २०५५
४. उपाध्याय, केशवप्रसाद, *समको दुःखान्त नाट्यचेतना*, दो.सं., ललितपुर, साभा प्रकाशन, २०५२
५. —————, *नाटकको अध्ययन*, ललितपुर, साभा प्रकाशन, २०५६
६. —————, *पूर्वीय साहित्य सिद्धान्त*, ते.सं., ललितपुर, साभा प्रकाशन, २०५८
७. उपाध्याय, महेश्वर, *पूर्वीय साहित्य सिद्धान्त*, ललितपुर, साभा प्रकाशन, ()
८. जोशी, रत्नध्वज, *आधुनिक नेपाली साहित्यको भ्रलक*, ललितपुर, साभा प्रकाशन, २०२१, २०५८
९. जोशी, कुमारबहादुर, *पाश्चात्य साहित्यको प्रमुख वाद*, ललितपुर, साभा प्रकाशन, २०५४
१०. दाहाल, रामप्रसाद, *सिङ्गो नेपाली भाषा साहित्यको इतिहास र साहित्यकारहरूको परिचय*, भोटाहिटी, विद्यार्थी पुस्तक भण्डार, २०५४
११. प्रधान, राजनारायण, *केही कृति केही स्मृति*, प्र.स.दार्जिलिङ परिषद्, २०३०
१२. पाण्डे, मधुसूदन, *यौनमनोविज्ञान*, (अनुवाद) काठमाडौं, पैरवी प्रकाशन, २०६०
१३. —————, *फ्रायडको मनोविश्लेषण*, (अनुवाद) काठमाडौं, पैरवी प्रकाशन, २०६१

१४. पोखरेल, बालकृष्ण र अन्य, नेपाली बृहत् शब्दकोश, काठमाडौं, ने.रा.प्र.प्र., २०५५
१५. पौडेल शर्मा, हीरामणि, समालोचनाको बाटोमा, काठमाडौं, मुद्रक प्रकाशन, दो.सं. २०४१
१६. पौडेल, शेष र अन्य, नाटकको सिद्धान्त र आधुनिक नेपाली नाटक, काठमाडौं, दीक्षान्त पुस्तक प्रकाशन, २०५९
१७. वशिष्ठ, चूडामणि, तिवारी नाट्यसाहित्यको विश्लेषणात्मक, २०५२
१८. विश्वनाथ, साहित्य दर्पण मुम्बई: निणर्य सागर प्रेस, इ. १९१०
१९. शर्मा, गोपीकृष्ण, संस्कृत साहित्यको रूपरेखा, काठमाडौं, अभिनव प्रकाशन, २०५६
२०. श्रेष्ठ, दयाराम, साहित्यको इतिहास, सिद्धान्त र सन्दर्भ, काठमाडौं, त्रिकोण प्रकाशन, २०६०
२१. —————, नेपाली साहित्यको सङ्क्षिप्त इतिहास, ललितपुर, साभा प्रकाशन, २०५६
२२. ————— र शर्मा मोहनराज, नेपाली साहित्यको सङ्क्षिप्त इतिहास, ललितपुर, साभा प्रकाशन, २०३४
२३. सत्याल, शिवप्रसाद, समालोचनाहरू, काठमाडौं, ने.रा.प्र. प्रकाशन, २०५४
२४. सम, बालकृष्ण, मेरो कविताको आराधना, उपासना १, ने.रा.प्र.प्र. २०२९
२५. —————, मुकुन्द इन्दिरा, सत्रौं सं., ललितपुर, साभा प्रकाशन, २०५५
२६. सुवेदी, अभि, सिर्जना र मूल्याङ्कन, ललितपुर, साभा प्रकाशन, २०३८
२७. समर्तिना, नेपाली साहित्यको इतिहास, दो.सं., काठमाडौं, सङ्कल्प प्रकाशन, २०३९
२८. —————, सम र समका कृति, छैटौं प्र., ललितपुर, साभा प्रकाशन, २०५८

शोधग्रन्थहरू

१. कार्की, सन्तोष, *मुकुन्द इन्दिरा नाटकको कृतिपरक अध्ययन*, विद्यावारिधि शोधग्रन्थ (अप्रकाशित), त्रि.वि.वि. २०५८
२. दाहाल, छन्दविनोद, *समका इतिहासिक नाटकको अध्ययन*, विद्यावारिधि शोधग्रन्थ (अप्रकाशित), त्रि.वि.वि. २०४६
३. धिताल, मीरादेवी, *बालकृष्ण समका सामाजिक सुखान्त नाटक*, विद्यावारिधि शोधग्रन्थ (अप्रकाशित), त्रि.वि.वि. २०४६

पत्रिका

१. त्रिपाठी, वासुदेव, *बहुमुखी प्रतिभा बालकृष्ण सम*, एक विश्लेषण वाङ्मय (वर्ष १, अङ्क १, २०३६)
२. पोखरेल, रामचन्द्र, *मुटुको व्यथा एक अध्ययन*, गरिमा, वर्ष १३, अङ्क २, २०५० माघ
३. शर्मा, गोपीकृष्ण, *रूपरेखा*, वर्ष १८, अङ्क ११, २०३८