

जिउ‘‘दो लास नाटकमा पात्रविधान

२०६४

वीरबल घले

—

त्रिभुवन विश्वविद्यालय, मानविकी तथा सामाजिक शास्त्रसङ्घायअन्तर्गत
त्रिचन्द्र बहुमुखी क्याम्पस, नेपाली स्नातकोत्तर शिक्षण कार्यक्रम, नेपाली विषयको
स्नातकोत्तर द्वितीय वर्षको दसौ‘‘ पत्रको प्रयोजनका लागि
प्रस्तुत

शोधपत्र

शोधार्थी

वीरबल घले

त्रिभुवन विश्वविद्यालय
त्रिचन्द्र बहुमुखी क्याम्पस,
घण्टाघर, काठमाडौं

२०६४

जिउ‘‘दो लास नाटकमा पात्रविधान

ढनतवुत

तुरलडुवन वलशुववलदुदुवलडुत, डननवलकी तथल सलडलडक शलसुतुर सडुकलडलनुतुगलत तुरलडुनुदुर डहुडुखुी कुडलडुडस नुडलली सुनलतकुतुतुर शलकुषण कलरुडुकुरडुड, सुनलतकुतुतुर तह दुवलतुीडु वरुषकल वलदुदुलरुथुी शुतुरी वुीरडुडल घलुलुलु 'डुडु' "दुु ललस" नलतुकडुडल डलतुरवलधलन शुीरुषककुु डुरसुतुत शुुधडुतुर डुलरु नलरुदुशनडुडल तडुलर डलनुु डुलकुुु डुलकुुु डुु । नलकुुै डुरलशुरडुडडुुवरुकुु तडुलर डलरलडुकुु डुस शुुधकलरुडुडलडुत ड डुडुण सनुतुषुतु डुडु र डुसकुुु डलवशुडुक डुलुडुडलङुकन ललगल सलडुडलरलस गरुदुडुडु ।

डुडुतल : २०६ॡ/डु२/ॡ

डुडुडुरल. शलशुधर खनलल
तुरलडुवन वलशुववलदुदुवलडुत
नुडलली सुनलतकुतुतुर शलकुषण कलरुडुकुरडुड
तुरलडुनुदुर डहुडुखुी कुडलडुडस
घणुतलघर, कलठडुडलडुु

त्रिभुवन विश्वविद्यालय
मानविकी तथा सामाजिक शास्त्र सङ्काय,
त्रिचन्द्र बहुमुखी क्याम्पस
नेपाली स्नातकोत्तर शिक्षण कार्यक्रम, घण्टाघर, काठमाडौं

स्वीकृति-पत्र

त्रिभुवन विश्वविद्यालय, मानविकी तथा सामाजिक शास्त्र सङ्कायअन्तर्गत त्रिचन्द्र बहुमुखी क्याम्पस नेपाली स्नातकोत्तर शिक्षण कार्यक्रम, स्नातकोत्तर तह द्वितीय वर्षका छात्र श्री वीरबल घलेले त्रि.वि. स्नातकोत्तर तह (एम.ए.) मा नेपाली विषयको दसौं पत्रको प्रयोजनका लागि गर्नुभएको 'जिउ' 'दो लास' नाटकमा पात्रविधान शीर्षकको शोधपत्र स्वीकृत गरिएको छ ।

शोधपत्र मूल्याङ्कन समिति

१. नेपाली स्नातकोत्तर शिक्षण कार्यक्रम
संयोजक, सहप्रा. वासुदेव घिमिरे
२. शोधनिर्देशक, उपप्रा. शशिधर खनाल
३. बाह्य परीक्षक, प्रा. राजेन्द्रप्रसाद सुवेदी

मिति: २०६४/१२/१०

कृतज्ञताज्ञापन

प्रस्तुत जिउ “दो लास” नाटकमा पात्रविधान शीर्षकको स्नातकोत्तर तह नेपाली विषयको शोधपत्रमा नाटकको सिद्धान्त र त्यही सिद्धान्तका कसौटीमा जिउदोलास नाटकका पात्रहरूको मूल्याङ्कन गरिएको छ । प्रस्तुत शोधकार्यबाट जिउदो लास नाटकमा निहित पात्रहरूको बारेमा जिज्ञासु व्यक्तिहरू तथा संघसंस्थालाई विशेष सहयोग पुग्नेछ भन्ने मैले आशा राखेको छु । यस शोधकार्यलाई अगाडि बढाउने क्रममा आदरणीय गुरु शशिधर खनालको कुशल निर्देशन मैले प्राप्त गरेको छु । आफ्ना विविध कार्य व्यस्तता हुँदाहुँदै पनि मलाई शोधकार्य गर्न अतुलनीय योगदान पुऱ्याउने शोध-निर्देशक गुरुप्रति म हृदयतः कृतज्ञता प्रकट गर्दछु । शीघ्र शोधकार्य गर्नका लागि अभिप्रेरणा दिने आदरणीय गुरुहरू वासुदेव घिमिरे, डा. हरिप्रसाद पराजुली एवं मधुसूदन गिरीप्रति हार्दिक कृतज्ञता प्रकट गर्दछु ।

प्रस्तुत शोधकार्यका क्रममा आवश्यक पुस्तकीय सामग्री उपलब्ध गराइदिने केन्द्रीय पुस्तकालय, कीर्तिपुर एवं त्रिचन्द्र क्याम्पस र पद्मोदय बहुमुखी कन्या क्याम्पसका पुस्तकालयप्रति आभार व्यक्त गर्दछु । यसै गरी प्रस्तुत शोध कार्य तयार पार्नका लागि आवश्यक वातावरण मिलाइदिने पिता लक्ष्मण घले, माता केसमाया घले तथा काका मिनबहादुर घले एवम् काकी बुद्धिमाया घलेप्रति हृदयतः कृतज्ञता प्रकट गर्दछु । शोधकार्यका क्रममा अति नै निकट रहेर सहयोग गर्ने प्यारी श्रीमती शचिकुमारी घलेप्रति हार्दिक आभार प्रकट गर्दछु । त्यस्तै शोधकार्य सम्पन्न गर्नको लागि विभिन्न क्षेत्रबाट सहयोग गर्ने भाइहरू विक्रम, विशाल र बहिनी भावनाप्रति हार्दिक स्नेह प्रकट गर्दछु । शोधकार्यको लागि विशेष सहयोग गर्ने प्रिय मित्रहरू नवराज अधिकारी, डिल्लीराम ठकाल, गोमा भुजेल, मुक्तिनाथ अधिकारी, धनबहादुर गुरुङप्रति हार्दिक कृतज्ञता प्रकट गर्दछु । सङ्कलित सामग्री अत्यन्त सतर्कताका साथ टङ्कण गरिदिने ‘जी’ कम्प्युटर सेन्टरका जितेन महर्जन तथा विवेक महर्जनप्रति विशेष धन्यवाद प्रकट गर्दछु ।

अन्त्यमा म प्रस्तुत शोधपत्र आवश्यक मूल्याङ्कनका लागि सविनय अनुरोध सहित त्रिभुवन विश्वविद्यालय, त्रिचन्द्र बहुमुखी क्याम्पस, नेपाली स्नातकोत्तर शिक्षण कार्यक्रमसमक्ष पेस गर्दछु ।

मिति : २०६४/१२/४

)))))))))

वीरबल घले

स्नातकोत्तर तह, दोस्रो वर्ष

समूह २०५९/०६९

नेपाली स्नातकोत्तर शिक्षण कार्यक्रम,

नेपाली शिक्षण विभाग,

त्रिचन्द्र बहुमुखी क्याम्पस, घण्टाघर,

काठमाडौं

विषयसूची

	पेज नं.
पहिलो परिच्छेद: शोध-परिचय	1-5
१.१. शोधशीर्षक	1
१.२. शोधप्रयोजन	1
१.३. समस्याकथन	1
१.४. शोधपत्रको उद्देश्य	1
१.५. पूर्वकार्यको समीक्षा	1
१.६. अध्ययनको औचित्य	4
१.७. शोध कार्यको सीमाङ्कन	4
१.८. शोधविधि	5
१.८.१. सामग्री सङ्कलन विधि	5
१.८.२. अध्ययन तथा विश्लेषण विधि	5
१.९. शोधपत्रको रूपरेखा	5
दोस्रो परिच्छेद: विजय मल्लको संक्षिप्त परिचय	6-14
२.१. जन्म र बाल्यकाल	6
२.२. शिक्षादीक्षा	7
२.३. लेखनका निमित्त प्रेरणा र प्रभाव	8
२.४. वैवाहिक तथा राजनैतिक जीवन	9
२.५. साहित्यिक व्यक्तित्व	10
२.६. भ्रमण र सम्मान	13
२.७. मृत्यु	13
२.८. निष्कर्ष	14
तेस्रो परिच्छेद: नाटकको सैद्धान्तिक पक्ष	15-57
३.१. साहित्यको एक विधाका रूपमा नाटक	15
३.२. पौरस्त्य नाटकको उद्भव र विकास	15
३.३. पाश्चात्य नाटकको उद्भव र विकास	18
३.४. नेपाली नाटकको उद्भव र विकास	26
३.५. नाटकको परिभाषा	35

३.६ नाटकका तत्व	43
३.६.१ शीर्षक	43
३.६.२ आख्यानात्मक संरचना	44
३.६.२.१ कथावस्तु	44
३.६.२.२ चरित्रचित्रण	46
३.६.२.३ संवाद	48
३.६.२.४ परिवेशविधान	50
३.६.२.५ भाषाशैली	51
३.६.२.६ उद्देश्य	53
३.६.२.७ प्रतीकप्रयोग	55
३.६.२.८ अभिनय	56
३.७ निष्कर्ष	57
चौथो परिच्छेद: 'जिउ' 'दो लास' नाटकमा प्रयुक्त विभिन्न पात्रहरूको सैद्धान्तिक विश्लेषण	58-90
४.१. नाटक र पात्रविधान	58
४.२ 'जिउ' 'दो लास' नाटकको परिचय	59
४.३ नाटककार 'विजय मल्ल' र 'जिउ' 'दो लास' नाटकमा पात्रविधान	61
४.४ 'जिउ' 'दो लास' नाटकका विभिन्न पात्रहरू र तिनीहरूको विधान	62
४.४.१. उर्मिला	63
४.४.२ प्रतिमा	67
४.४.३ ललितमान	69
४.४.४ कृष्णमान	71
४.४.५ शङ्करलाल	73
४.४.६ रत्नदास	75
४.४.७ राधाकृष्ण	76
४.४.८ सुगतदास	78
४.४.९ अन्य पात्रहरू	79
४.५ 'जिउ' 'दो लास' नाटकको पात्रविधानमा अन्य पक्षहरू	80
४.५.१ शीर्षकको दृष्टिले पात्रविधान	80
४.५.२ प्रतीक योजनाको दृष्टिले पात्रविधान	82
४.५.३ विसंतिवादी चिन्तनको आधारमा पात्रविधान	83
४.५.४ सामाजिक समस्याको दृष्टिले पात्रविधान	85
४.५.५ मनोवैज्ञानिक समस्याको दृष्टिले पात्रविधान	86

४.५.६ वैचारिक समस्याको दृष्टिले पात्रविधान	87
४.५.७ जीवनदृष्टिको सन्दर्भमा पात्रविधान	88
४.६ निष्कर्ष	89
पा“चौ परिच्छेद: उपसंहार र निष्कर्ष	91-94
५.१ उपसंहार	90
५.२ निष्कर्ष	93
सन्दर्भग्रन्थसूची	95-100

पहिलो परिच्छेद शोध-परिचय

१.१. शोधशीर्षक

प्रस्तुत शोधपत्रको शीर्षक जिउ“दो लास नाटकमा पात्रविधान रहेको छ ।

१.२. शोधप्रयोजन

प्रस्तुत शोधपत्र त्रिभुवन विश्वविद्यालयसँग सम्बन्धित त्रिचन्द्र कलेजको मानविकी तथा सामाजिक शास्त्रसङ्कायअन्तर्गत नेपाली विभागको एम.ए. दोस्रो वर्षको दसौं पत्रको प्रयोजनका लागि प्रस्तुत गरिएको छ ।

१.३. समस्याकथन

- (क) नाटकको उद्भव र विकास के-कसरी भएको छ ?
- (ख) 'जिउँदो लास' नाटकमा पात्रविधान के-कसरी भएको छ ?
- (ग) पात्रविधानका दृष्टिले 'जिउँदो लास' नाटकको शक्ति र सीमा के-कस्तो छ ?

१.४. शोधपत्रको उद्देश्य

प्रस्तुत शोधपत्रको उद्देश्य 'जिउँदो लास' नाटकको पात्रविधामा केन्द्रित रही समस्याकथनमा उठाइएका समस्याहरूको खोजी गर्नु हो । प्रस्तुत शोधपत्रको उद्देश्य निम्नानुसारको रहेको छ-

- (क) नाटकको उद्भव र विकासको सङ्क्षिप्त चर्चा गर्ने,
- (ख) 'जिउँदो लास' नाटकमा पात्रविधानलाई स्पष्ट पार्ने,
- (ग) पात्रविधानका दृष्टिले 'जिउँदो लास' नाटकको शक्ति र सीमा केलाई मूल्याङ्कन गर्ने ।

१.५. पूर्वकार्यको समीक्षा

‘जिउँदो लास’ नेपाली नाट्यसाहित्यको महत्त्वपूर्ण कृति हो । विभिन्न विद्वान्हरूले विभिन्न समयमा यस कृतिको अध्ययन, विश्लेषण र मूल्याङ्कन गर्ने क्रममा भएका पूर्वकार्यहरू निम्नलिखित छन्-

१. सर्वप्रथम पुष्करप्रसाद लोहनीले नाटककार रिमाल र विजय मल्ल भन्ने आफ्नो शोधपत्रको शीर्षक ‘नाटककार विजय मल्ल’ मा समाजमा जरो गाडेको व्यवस्था, मान्यता र नैतिकतालाई एक-दुई जनाको स्वतन्त्र विचारले हल्लाउन सक्दैन । यिनै थोत्रा मान्यताभिन्न दवेका व्यक्तिहरूको समूह ‘जिउँदो लास’ भनेका छन् ।^१
२. वासुदेव त्रिपाठीले विचरण भन्ने कृतिको “विजय मल्ल : नाटककारका रूपमा” भन्ने शीर्षकको लेखमा विजय मल्ललाई चिन्तनशील नाटककारका रूपमा समका उत्तरवर्ती हुन् भन्दै यिनको ‘जिउँदो लास’ मा चिन्तन छ तर स्थूल नभएर मसिनिएका चिन्तनहरू छन् भनेका छन् । उनले यसलाई प्रौढ नाटक भनेको पाइन्छ ।^२
३. ‘नाटक-एक चर्चा’ भन्ने आफ्नो पुस्तकाकार कृतिमा स्वयं विजय मल्लले ‘जिउँदो लास’ नाटकका मुख्य पात्रहरूलाई लिएर के भनेका छन् भने समाजमा मात्र जडता आएको हैन, दृष्टिकोण नै जड भइरहेछ त्यसमा गतिशीलता नआउन्जेलसम्म मानिस जड नै हुन्छ ।^३
४. ‘विजय मल्लको नाट्यकारिताको विश्लेषण र मूल्याङ्कन’ नामक शोधपत्रमा गोविन्दप्रसाद नेपालले विजय मल्लका नाटकहरूको पृष्ठभूमिमा ‘जिउँदो लास’ नाटकको कथावस्तु, चरित्रचित्रण, संवाद-योजना, प्रतीकप्रयोग, भाषाशैली, परिवेश, अभिनेता र निष्कर्ष आदिका बारे सामान्य चर्चा गरेका छन् ।^४
५. ‘केही अन्वेषण : केही विश्लेषण’ भन्ने आफ्नो कृतिमा घनश्याम उपाध्याय कँडेलले “समस्या नाटक” शीर्षकमा ‘जिउँदो लास’ उत्कृष्ट नेपाली

^१ पुष्करप्रसाद लोहनी, नाटककार रिमाल र विजय मल्ल, अप्रकाशित शोधपत्र, (त्रि.वि., नेपाली विभाग, कीर्तिपुर, २०२४), पृ. १४२ ।

^२ वासुदेव त्रिपाठी, विचरण, (काठमाडौं : भानु प्रकाशन, २०२८), पृ. १६१-१६२ ।

^३ विजय मल्ल, नाटक-एक चर्चा, (काठमाडौं : ने.रा.प्र.प्र., २०३६), पृ. ३७ ।

^४ गोविन्दप्रसाद नेपाल, विजय मल्लको नाट्यकारिताको विश्लेषण र मूल्याङ्कन, अप्रकाशित शोधपत्र, (नेपाली शिक्षण समिति, कीर्तिपुर, २०३७), पृ. ४८-७० ।

नाटकहरूमध्ये एक हो भन्दै द्वन्द्व वा सङ्घर्षका दृष्टिले पनि नाटक निकै सफल छ, भनेको पाइन्छ।^४

६. भानुभक्त पोखरेलले 'सिद्धान्त र साहित्य' नामक आफ्नो पुस्तकाकार कृतिमा "आधुनिक नेपाली नाटक" शीर्षकमा के पनि भनिएको छ भने आधुनिक नेपाली नाटकको सन्दर्भमा विजय मल्ललाई महान् नाटककारको रूपमा प्रतिष्ठित गराउने नाटक 'जिउँदो लास' नै हो र यसको अद्वितीय विशेषता के हो भने यो नाटक सामाजिकता, बौद्धिकता र मनोविश्लेषणको रमणीय त्रिवेणी बनेको छ।^५
७. 'अवलोकन र विवेचन' भन्ने कृतिमा गोपीकृष्ण शर्माले 'जिउँदो लास नाटक : विभिन्न पक्षीय अध्ययन' नामक लेखमा यस नाटकको संरचना, भाषाप्रयोग, अङ्गविधान, कथावस्तु, द्वन्द्व वा सङ्घर्ष र उपसंहार आदि विषयमा मोटामोटी चर्चा गरेका छन्।^६
८. शिवप्रसाद सत्याल 'पीठ' ले 'समालोचनाहरू' नामक आफ्नो कृतिमा 'जिउँदो लासको खोज' भन्ने शीर्षकमा जिउँदो लासलाई पत्तो लगाउने काम गरेका छन्।^७
९. दयाराम श्रेष्ठ र मोहनराज शर्माले 'नेपाली साहित्यको संक्षिप्त इतिहास' भन्ने पुस्तकाकार कृतिमा फ्रायडको विकृत मनोविज्ञानका कतिपय सिद्धान्तलाई रूपायित गर्न खोज्ने 'जिउँदो लास' नाटककार विजय मल्लको नाट्यशिल्पको चरम विकासको सूचक कृति हो भनेका छन्।^८
१०. रत्नध्वज जोशीले 'आधुनिक नेपाली साहित्यको भ्रूलक' नामक पुस्तकमा 'जिउँदो लास' नाटक डबलीमा उत्रिसकेको नाटक हो भन्दै यस नाटकको कथासार पनि प्रस्तुत गरेका छन्।^९

^४ घनश्याम उपाध्याय कँडेल, केही अन्वेषण : केही विश्लेषण, (काठमाडौं : भीमसेन प्रकाशन, २०४०) ।

^५ भानुभक्त पोखरेल, सिद्धान्त र साहित्य, (विराटनगर : श्याम पुस्तक भण्डार, २०४८), पृ. १७६ ।

^६ गोपीकृष्ण शर्मा, अवलोकन र विवेचन, (काठमाडौं : रत्न पुस्तक भण्डार, २०४४), पृ. ७२-८१ ।

^७ शिवप्रसाद सत्याल, समालोचनाहरू (काठमाडौं : ने.रा.प्र.प्र., २०४५), १६०-१६५ ।

^८ दयाराम श्रेष्ठ र मोहनराज शर्मा, नेपाली साहित्यको संक्षिप्त इतिहास, चौ.सं., (काठमाडौं : साभा प्रकाशन, २०४९), पृ. १५० ।

^९ रत्नध्वज जोशी, आधुनिक नेपाली साहित्यको भ्रूलक, चौ.सं. (काठमाडौं : साभा प्रकाशन, २०५०, २०५०), पृ. १३२-२३४ ।

११. वि.सं. २०५० मा प्रकाशित दृष्टिपात भन्ने कृतिमा लक्ष्मीप्रसाद पराजुलीले 'विजय मल्लको जिउँदो लास : एक मूल्याङ्कन' भन्ने शीर्षकमा "जिउँदो लास" मल्लको समस्या नाटक १९८५दक्षि उबिथ० हो भन्दै यस नाटकलाई सामान्य मूल्याङ्कन गर्ने प्रयास गरेका छन्।^{११}
१२. तारानाथ शर्माले नेपाली साहित्यको इतिहास भन्ने आफ्नो पुस्तकमा 'जिउँदो लास' नाटकका बारेमा सामान्य चर्चा मात्र गरेका छन्।^{१२}
१३. घटराज भट्टराईले प्रतिभै प्रतिभा र नेपाली साहित्य भन्ने ग्रन्थमा 'नाटककार मल्ल' शीर्षकअन्तर्गत जिउँदो लास उनको प्रौढ र चिन्तनपूर्ण नाटक हो भन्ने चर्चा गर्दै यसमा कथागत चिन्तन छ घटनाभन्दा मनस्थितिको विश्लेषण छ भनेको पाइन्छ।^{१३}
१४. नागेश्वर शाह 'वैश्य' ले "जिउँदो लास नाटकको कृतिपरक विवेचना" नामक शोधपत्रमा प्रस्तुत नाटक उच्च मध्यमवर्गीय जीवनका दृष्टिले एउटा राष्ट्रिय चित्र हो तर त्यति मात्र होइन मानवमनका विविध ग्रन्थिको विश्लेषण पनि हो र जीवनका सम्बन्धमा बौद्धिक हेराइ पनि हो भनेका छन्।^{१४}

१.६ अध्ययनको औचित्य

आजसम्म 'जिउँदो लास' नाटकका पात्रविधानको गहन अध्ययन हुन नसकेको अवस्थामा यस नाटकमा प्रयुक्त पात्रहरूको विश्लेषण गरिने हुनाले उक्त शोधकार्य स्वतः औचित्यपूर्ण देखिन्छ। यसै गरी यस नाटकको पात्रविधानका दृष्टिले अध्ययन, अध्यापन एवम् थप ज्ञानार्जन गर्न चाहने जिज्ञासु पाठकहरूलाई मार्गनिर्देशन गर्नमा पर्याप्त सहयोगी हुने देखिएकाले यो शोधकार्य औचित्यपूर्ण देखिन्छ।

१.७ शोध कार्यको सीमाङ्कन

^{११} लक्ष्मीप्रसाद पराजुली, दृष्टिपात, (असम: श्री रीता पराजुली शोणितपुर, सन् १९९३, अगस्त), पृ. १५-१९।

^{१२} तारानाथ शर्मा, नेपाली साहित्यको इतिहास, ते.सं., (काठमाडौं : नवीन प्रकाशन, २०५१), पृ. २३२-२३४।

^{१३} घटराज भट्टराई, प्रतिभै प्रतिभा र नेपाली साहित्य, दो.सं., (थापाथली, काठमाडौं : एकता बुक्स डि.प्रा.लि., २०५१), पृ. ३६३।

^{१४} नागेश्वर शाह 'वैश्य', जिउँदो लास नाटकको कृतिपरक विवेचना, अप्रकाशित शोधपत्र (त्रि.वि. कीर्तिपुर, २०५४), पृ. ८९।

नाटकको उद्भव र विकासको सङ्क्षिप्त चर्चा गरी 'जिउँदो लास' नाटकमा पात्रविधानको अध्ययन गर्नु यस शोधकार्यको क्षेत्र र सीमा हो ।

१.८ शोधविधि

१.८.१ सामग्री सङ्कलन विधि

प्रस्तुत शोधपत्रको आवश्यक सामग्री सङ्कलनका लागि पुस्तकालयीय पद्धतिलाई नै मूल आधार बनाइएको छ, साथै नाटकसम्बन्धी ग्रन्थहरूको अध्ययन गरी 'जिउँदो लास' नाटकको पात्रविधानसम्बन्धी विभिन्न लेखहरूको अध्ययन गरी सामग्री सङ्कलन गरिएको छ ।

१.८.२ अध्ययन तथा विश्लेषण विधि

प्रस्तुत शोधपत्रमा आवश्यकताअनुसार आगमनात्मक र निगमनात्मक विधिका साथै व्याख्यात्मक र विश्लेषणात्मक विधिको समेत उपयोग गरिएको छ ।

१.९ शोधपत्रको रूपरेखा

प्रस्तुत शोधपत्रको संरचनालाई सन्तुलित एवम् व्यवस्थित ढङ्गले प्रस्तुत गर्ने सन्दर्भमा निम्नानुसारको पाँच परिच्छेदमा विभाजन गरिएको छ-

पहिलो परिच्छेद : शोधपत्रको परिचय

दोस्रो परिच्छेद : विजय मल्लको संक्षिप्त परिचय

तेस्रो परिच्छेद : नाटकको सैद्धान्तिक पक्ष

चौथो परिच्छेद : 'जिउँदो लास' नाटकमा प्रयुक्त विभिन्न पात्रहरूको सैद्धान्तिक विश्लेषण

पाँचौ परिच्छेद : उपसंहार

सन्दर्भग्रन्थसूची

दोस्रो परिच्छेद विजय मल्लको संक्षिप्त परिचय

२.१ जन्म र बाल्यकाल

‘जिउँदो लास’ नाटकका रचयिता विजय मल्ल हुन् । यिनको जन्म वि.सं. १९८२ साल असार शुक्लपक्षको तृतीया तिथिमा काठमाडौंको ओमबहाल भन्ने ठाउँको पुरानो दफ्तरमा भएको हो ।^१ यिनका पिताको नाम ऋद्धिबहादुर मल्ल हो भने माताको नाम आनन्दकुमारी हो ।^२ यिनका ५ दाजुभाइहरूमध्ये जेठा गोविन्दबहादुर मल्ल ‘गोठाले’ नेपाली कथा, नाटक र उपन्यास साहित्यका प्रसिद्ध प्रतिभा मानिन्छन् । माहिँला दाजु जन्मेको ३-४ दिनमा दिवङ्गत भए र साहिँला यिनै विजय मल्ल हुन् । काहिँला चाहिँ डा. फत्तेबहादुर मल्ल हुन् भने कान्छा स्व. हिक्मतबहादुर मल्ल हुन् । यिनकी एक मात्र बहिनी छिन् र तिनको नाम शान्ति प्रधान हो । यसरी ऋद्धिबहादुर मल्लका ५ सन्तानमध्ये विजय मल्ल साहिँला सन्तान हुन् ।^३ यिनको पूरा नाम विजयबहादुर मल्ल हो । यिनको वंशपरम्पराको सिंहावलोकन गर्दा भक्तपुरका राजा भूपतीन्द्र मल्लसँग त्यसको सम्बन्ध जोडिन पुग्दछ ।^४

विजय मल्लको जन्म काठमाडौंमा भए पनि यिनको बाल्यकाल भने नेपालको तराईमा बितेको हो । यिनी ६ महिनाको हुँदा आफ्नो बाबुसँग कलैयाको बरेवा दरबारमा पुगेका हुन् । यही नै करिब ४ वर्षको उमेरमा यिनको अक्षराम्भ भएको हो । भारतको मोतिहारी रामनगर दरबारसँग बरेवा दरबारको नातागत सम्बन्ध गाँसिएकाले जागिरको काममा ऋद्धिबहादुर मल्ल भारतको मोतिहारीमा पनि जानेआउने गर्दथे । यसरी विजय मल्लको ७ वर्षसम्मको बाल्यकाल काठमाडौंबाहिर नै बितेको देखिन्छ ।^५

^१ तारानाथ शर्मा, नेपाली साहित्यको इतिहास, ते.सं. (काठमाडौं : नवीन प्रकाशन, २०५१), पृ. ३२ ।

^२ दुर्गाबहादुर घर्ती, अनुराधा उपन्यासको कृतिपरक अध्ययन, अप्रकाशित शोधपत्र, (त्रि.वि. नेपाली केन्द्रीय विभाग कीर्तिपुर, २०५३), पृ. ७८ ।

^३ चैतन्यप्रकाश प्रधान, एकाङ्कीकार विजय मल्ल, अप्रकाशित शोधपत्र, (त्रि.वि. कीर्तिपुर, २०४६), पृ. ९ ।

^४ दुर्गाबहादुर घर्ती, अनुराधा उपन्यासको कृतिपरक अध्ययन, पूर्ववत् ।

^५ नागेश्वर शाह (वैश्य) जिउँदो लास नाटकको कृतिपरक विवेचना, अप्रकाशित शोधपत्र (कीर्तिपुर : त्रि.वि., २०५४), पृ. ४६ ।

यिनले काठमाडौंका धेरै-धेरै बालकले भैं सुरुमा गुच्चा र डन्डिबियोजस्ता खेल खेलेको पनि पाइन्छ ।^८

२.२ शिक्षादीक्षा

विजय मल्लले ४ वर्षको उमेरमा नै भारतीय शिक्षक नागीनाप्रसादबाट अक्षरारम्भ गरेका हुन् ।^९ शिक्षित र सम्पन्न परिवारमा जन्मेकाले कलैयाको बरेवा दरबारमा आफ्नो बुबासँग रहँदा यिनले यस्तो सौभाग्य पाएका हुन् । ६-७ वर्षको उमेरमा वि.सं. १९८९ सालमा काठमाडौं फर्केपछि यिनको औपचारिक शिक्षाको थालनी भएको हो । यसै वर्ष यिनलाई दरबार हाइस्कूलको कक्षा दुईमा भर्ना गरियो । दरबार हाइस्कूलमा अध्ययन गर्दै जाँदा यिनी साहित्यतर्फ पनि सक्रिय हुन थाले । शिक्षा र साहित्यलाई एकैसाथ अगाडि बढाउने प्रवृत्ति यिनमा अगिदेखि नै थियो । यिनले ११ वर्षको उमेरदेखि नै कविताको माध्यमबाट नेपाली साहित्यमा प्रवेश गरेका हुन् ।^{१०} यिनले दरबार हाइस्कूलमा पढ्दादेखि नै कविता लेख्न थालेका हुन् । दरबारको नाममा स्थापित ७ मण्डलीहरूमध्ये 'शुक्रमण्डली' का सदस्य बनेका मल्लले हस्तलिखित पत्रिकाको सम्पादन पनि गरेको चाल पाइन्छ । यस काममा बुबा र दाजुको साहित्यिक गतिविधिले समेत यिनलाई प्रभावित पारेको देखिन्छ । यिनले वि.सं. १९९७ सालमा १७ वर्षको उमेरमा बनारस हिन्दू विश्वविद्यालयबाट लिइएको एडमिसन (हाइस्कूलसरहको परीक्षा) उत्तीर्ण गरेका हुन् । यिनले त्रिचन्द्र कलेजमा आई.एस्सी. सम्मको अपूर्ण अध्ययन गरेका हुन् ।^{११}

औपचारिक अध्ययन यतिमै सकिए पनि स्वाध्ययन भने विजय मल्लले पर्याप्त मात्रामा गरेका छन् । यिनले घरमा नै बसेर नेपाली, हिन्दी, मैथिली, बङ्गाली र अङ्ग्रेजी पत्रपत्रिकाहरू अध्ययन गरेका हुन् । यिनको अङ्ग्रेजी भाषामा सानैदेखि राम्रो दखल

^८ घटराज भट्टराई, प्रतिभै प्रतिभा र नेपाली साहित्य, दो.सं. (थापाथली : एकता बुक्स डि.प्रा.लि., २०५१), पृ. ३५८ ।

^९ चैतन्यप्रकाश प्रधान, पूर्ववत्, पृ. ९ ।

^{१०} गोविन्दप्रसाद नेपाल, विजय मल्लको नाट्यकारिताको विश्लेषण र मूल्याङ्कन, अप्रकाशित शोधपत्र, (कीर्तिपुर : त्रि.वि., २०३७), पृ. १२ ।

^{११} केशवप्रसाद उपाध्याय, 'एकाङ्गीकार विजय मल्ल', गरिमा, २०५४ चैत्र, साप्ता प्रकाशन, पृ. २२ ।

थियो । यिनले सेक्सपियर, इब्सेन, सार्त्र, चेखोव र वर्नार्ड सा आदिका नाटकहरू घरमै अध्ययन गरेका हुन् । यिनले विद्यार्थी जीवनदेखि नै फ्रान्सेली र रसियाली साहित्यको अध्ययन गरेका हुन् । यसरी स्वाध्ययनबाटै यिनी विश्वसाहित्यसँग परिचित हुन पुगेका छन् र त्यसको प्रभाव र प्रेरणा यिनका कृतिहरूमा पनि पाउन सकिन्छ ।

२.२ लेखनका निम्ति प्रेरणा र प्रभाव

विजय मल्लको शैक्षिक तथा साहित्यिक व्यक्तित्वको निर्माणमा परम्परागत सम्पन्न र शिक्षित परिवारको महत्वपूर्ण भूमिका रहेको छ । राणाशासनको समयमा सम्पन्न परिवारमा जन्मेका मल्लको अध्ययन खास गरेर पाश्चात्य साहित्य र बङ्गाली साहित्यबाट भएको हो । यिनले नेपाली इतिहास, दर्शन, चिन्तन तथा स्वदेशी र विदेशी साहित्यिक पाठ्यपुस्तकहरूको अध्ययन घरमै बसेर गरेका हुन् । यिनका पिता सुब्बा ऋद्धिबहादुर मल्ल 'शारदा' पत्रिकाको सम्पादक भएकाले उक्त पत्रिकाले पनि यिनलाई औधी प्रभावित पारेको हो । दाजु गोविन्दबहादुर मल्लको साहित्यिक क्रियाकलापबाट समेत मल्ल प्रभावित भएका हुन् । यसका अतिरिक्त दरबार हाइस्कूलमा अध्ययनको बेला सम्पादन गरेका 'हस्तलिखित' वार्षिक पत्रिकाबाट पनि यिनलाई साहित्यिक लेखनका लागि विशेष प्रेरणा मिलेको हो ।

यसरी एकातिर विजय मल्लले पारिवारिक र साहित्यिक वातावरण प्राप्त गरे भने अर्कातिर साहित्यिक प्रभाव भनाँ लक्ष्मीप्रसाद देवकोटा, बालकृष्ण सम, लेखनाथ पौड्याल, गोपालप्रसाद रिमाल, सिद्धिचरण श्रेष्ठ तथा भवानी भिक्षु आदि साहित्यिक प्रतिभाहरूसँग पनि यिनको सम्पर्क बढ्दै गएको हो । फलतः यिनले ११ वर्षकै उमेरदेखि कविताको माध्यमबाट नेपाली साहित्यको फाँटमा कलम चलाउन थालेका हुन् तापनि हस्तलिखित पत्रिकामा यिनको 'दुई पसले' भन्ने कथा सर्वप्रथम देखापरेको हो ।^{१०} यसपछि वि.सं. १९९७ सालमै 'शारदा' पत्रिकामा 'स्मृति' र 'मर्नुपर्छ है दाइ'

^{१०} हरिराम दुलाल, विजय मल्लको कवित्वको विश्लेषण र मूल्याङ्कन, अप्रकाशित शोधपत्र, (नेपाली शिक्षण समिति, कीर्तिपुर, २०३८) पृ. १ ।

नामक दुईवटा कविताहरू प्रकाशित भएका देखिन्छन्।^{११} यिनका रचनाहरू सबैभन्दा पहिले 'शारदा' अनि 'प्रज्ञा', 'गरिमा' र 'माधुर्य' आदि पत्रिकाहरूमा प्रकाशित भएका छन्।

२.४ वैवाहिक तथा राजनैतिक जीवन

विजय मल्लको विवाह १७ वर्षको उमेरमा वि.सं. १९९९ सालमा ठमेलनिवासी प्रसिद्ध दन्तविशेषज्ञ बजिरमान प्रधानकी छोरी श्यामा देवीसँग भएको हो।^{१२} यिनलाई नेपाली भाषा बोल्ने बानी आफ्नी श्रीमतीबाट विकसित भएको हो। यिनका नौजना छोरीहरू छन्; छोरा छैनन्। यिनका छोरीहरू क्रमशः नलिनी मास्के, रीताराज भण्डारी, नीना खोजू, शीला मल्ल, उमा श्रेष्ठ, रमा कंसाकार, सृजना बाटाज्यू, अर्चना श्रेष्ठ र वन्दना श्रेष्ठ हुन्।

विजय मल्लको बहुमुखी व्यक्तित्वमा राजनैतिक पक्ष पनि एउटा महत्त्वपूर्ण पाटोको रूपमा रहेको छ। राणाशासनको एकलौटी र मनोमानी व्यवस्थादेखि नेपाली जनता आक्रोशित थिए। १९९७ सालको सहिदकाण्डलाई आफ्नै अँखाले देखेर यिनी विक्षुब्ध र आक्रोशित भएका थिए। गोप्य रूपमा राणाविरोधी संघ-संस्थाहरू खुल्दै थिए। फलस्वरूप निरंकुश राणाशासनको विरुद्ध विद्यार्थीजीवनदेखि आक्रोशमा आएका मल्लले गोप्य रूपमा २००५ सालमा खुलेको राष्ट्रिय प्रजापञ्चायतमा अग्रसर हुन थाले। यिनले राणाविरोधी उक्त पञ्चायतमा लागेबापत २००५ साल कार्तिकदेखि २००७ साल माघ २२ गतेसम्म केन्द्रीय जेल टुँडिखेलको सजाय पनि भोगेका हुन्। जेलबाट छुटेपछि उक्त पञ्चायत नेपाली काङ्ग्रेसमा परिणत भएकाले यिनी पनि नेपाली काङ्ग्रेसको कार्यकर्ताको रूपमा काम गर्न थाले। मातृकाप्रसाद कोइराला नेपाली काङ्ग्रेसबाट हटेपछि मल्ल पनि उनैसँग लागे। वि.सं. २०१७ सालको शाही कदमको विरुद्धमा लागेर पुनः केही समय कारावासको सजाय पाएका मल्लले त्यसपछि

^{११} पूर्ववत्, पृ. २।

^{१२} नागेश्वर शाह 'वैश्य', 'जिउँदो लास' नाटकको कृतिपरक विवेचना, अप्रकाशित शोधपत्र, पूर्ववत्, पृ. ४८।

पूर्णतः राजनीतिबाट सन्यास लिन्छन् र साहित्यलाई नै आफ्नो कर्मक्षेत्रको मुख्य उद्देश्य बनाउन पुग्छन् ।^{१३} यसरी राजनीतिमा लागेबापत यिनले दुईपल्टको कारावासको सजाय पनि पाएका छन् ।

२.५ साहित्यिक व्यक्तित्व

विजय मल्ल नेपाली साहित्यका विविध विधामा कलम चलाउने एक सफल प्रतिभा हुन् । यिनले साहित्यिक यात्रा प्रथमतः कविताबाटै सुरु गरे तापनि पछि कविताभन्दा कथा, कथाभन्दा उपन्यास र उपन्यासभन्दा एकाङ्की र पूर्णाङ्की नाटकको क्षेत्रमा आफ्नो वर्चस्व कायम गरेका छन् ।^{१४} त्यसैले आधुनिक नेपाली कविताका फाँटमा प्रतिनिधि कवि, आधुनिक कथाका फाँटमा प्रतिनिधि कथाकार, आधुनिक उपन्यासका फाँटमा प्रतिनिधि उपन्यासकार अनि आधुनिक एकाङ्की र नाटकका फाँटहरूमा प्रतिनिधि नाटककारका रूपमा उभिन सक्ने सक्षम व्यक्तित्वका रूपमा मल्लको परिचय पाइने भएकाले थोरै लेखेर पनि धेरै यश र मान बटुल्ने लेखकका पङ्क्तिमा उनी पनि पर्छन् ।^{१५}

नेपाली साहित्यको इतिहासमा वि.सं. १९९१ सालमा स्थापित 'शारदा' पत्रिकाको सञ्चालन र प्रकाशनलाई व्यवस्थित गर्न मल्लपरिवारको महत्त्वपूर्ण भूमिका रहेको छ । यस सन्दर्भमा विजय मल्लको नाम पनि बिसर्न सकिँदैन । नेपाल लेखक संघको सचिव (२००८), नेपाली साहित्य संस्थानको उपाध्यक्ष (२०२२), अखिल नेपाली साहित्यसम्मेलन आयोजक समिति, रामपुरको सचिव (२०२३ साल ७ दिनसम्म) जस्ता पदमा रहँदै नेपाल राजकीय प्रज्ञाप्रतिष्ठानमा सहसदस्य (२०२६), सदस्य (२०३१), सदस्यसचिव (२०३६) तथा उपकुलपति (२०४६) आदि पदमा मल्ल कार्यरत रहेको देखिन्छ । यसै गरी दिल्लीमा भएको साहित्यिक सम्मेलनमा नेपाली प्रतिनिधि मण्डलको सदस्य (२०२०), सोभियत संघमा भएको सांस्कृतिक प्रतिनिधि मण्डलको सदस्य (२०२५) र पूर्वी जर्मनीको पनि सद्भावना भ्रमण (२०२८) सालतिर मल्लले

^{१३} नागेश्वर शाह 'वैश्य', 'जिउँदो लास' नाटकको कृतिपरक विवेचना, पूर्ववत्, पृ. ४८ ।

^{१४} खुमलाल पौडेल, नाटककार विजय मल्ल, कुञ्जिनी, वर्ष ४ अङ्क २, (कीर्तिपुर : साहित्य कुञ्ज, २०५३), पृ. ८० ।

^{१५} घटराज भट्टराई, प्रतिभा प्रतिभा र नेपाली साहित्य, पूर्ववत्, पृ. ३५९ ।

प्रतिनिधित्व गरेका हुन् । यी देशहरूका अतिरिक्त यिनले जापानको मुद्रणसम्बन्धी तालिम लिने सिलसिलामा जापानको भ्रमण गरेका छन् ।^{१६} त्यसै गरी विजय मल्ल जोर गणेश प्रेस प्रा.लि.का सञ्चालक सदस्य पनि हुन् । यिनले 'एक बाटो अनेक मोड' कथासङ्ग्रहका लागि साभा पुरस्कार (२०२६) पाएका छन् र गोरखा दक्षिणबाहुवाट सम्मानित भएका छन् ।

विजय मल्लले राष्ट्रियस्तरमा मात्र नभएर विश्वविद्यालयमा समेत प्रसिद्ध साहित्यकारहरूबाट प्रेरणा प्राप्त गरेका छन् । यिनकै शब्दमा भन्ने हो भने "मेरो आफ्नो व्यक्तिगत रुचिको सन्दर्भमा सार्त्र र स्यामुएल बेकेट निकै नजिक आउँछन् तर सिद्धान्ततः उनीहरू र ममा भेद छ । कलाकारका हैसियतले सार्त्रको नाटकलाई म अत्यन्त मन पराउँछु, कहिलेकाहीं मलाई यस्तो लाग्छ- चेखोवपछिको सशक्त नाटककार सार्त्र नै हुन् ।"^{१७} एन्टोन चेखोव र हेनरी इब्सेनका नाटकहरूको अध्ययन गरेका मल्लले आफ्ना कृतिहरूमा परम्परागत रुढिप्रति विद्रोह, नारीसमस्या र मनोविश्लेषणात्मक यथार्थवादी प्रवृत्ति देखाएका छन् ।

स्रष्टा व्यक्तित्वका रूपमा विजय मल्ल सबैभन्दा पहिला कविताको फाँटमा देखा पर्दछन् । यिनको प्रथम प्रकाशित कविता हो- 'मर्नुपर्छ हे दाइ' (शारदा १९९७) । कथातर्फ यिनको प्रथम प्रकाशित कथा हो- 'दश रुपियाँ'^{१८} (शारदा २०००) । एकाङ्कीतर्फ यिनका सुरुका कृतिहरूमा 'आँसु भरन भर ?' (शारदा १९९९) र 'राधा मान्दिन' (२००१) हुन् भने नाटकतर्फ 'बौलाहा काजीको सपना' (लेखन २००४, मञ्चन २००५) हो । उपन्यासतर्फ यिनको प्रथम प्रकाशित कृति हो- 'अनुराधा' । यी र केही अरू फुटकर विधामा पनि साहित्यिक रचना गर्ने मल्ल नेपाली साहित्यका बहुमुखी प्रतिभा हुन् । नाटककार बालकृष्ण समको परिष्कारवादी नाट्यधारा (१९८६-२००३) पछि पाँच दशक वा आधा शताब्दीभन्दा बढी लामो नाटकको साधनाद्वारा यिनले खास गरी आधुनिक नेपाली नाटकका यथार्थवादी-प्रकृतवादी (२००३-२०३०) र

^{१६} पूर्ववत्, पृ. ३५८ ।

^{१७} उत्तम कुँवर, स्रष्टा र साहित्य, चौथो सं. (काठमाडौं : साभा प्रकाशन, २०५०), पृ. १६३ ।

^{१८} वासुदेव त्रिपाठी, नेपाली साहित्य शृङ्खला भाग १, (काठमाडौं : एकता बुक्स डि.प्रा.लि. थापाथली, २०५२), पृ. २३८ ।

प्रयोगवादी (२०२१/२२-२०२९) दुवै युग वा धारामा नै अनेक महत्त्वपूर्ण एकाङ्की र पूर्णाङ्की नाटकहरू प्रदान गरेका छन् ।

विजय मल्ल आधुनिक नेपाली नाटकका एक महान् स्रष्टा हुन् । यिनका पूर्णाङ्की नाटकहरूमध्ये 'बौलाहा काजीको सपना', 'कोही किन बरवाद होस्', 'जिउँदो लास', 'भोलि के हुन्छ?', 'भूलैभूलको यथार्थ', 'पहाड चिच्चाइरहेछ', 'स्मृतिको परखालभिन्न' र 'मानिस र मुकुन्दो' आदि पर्दछन् भने 'पत्थरको कथा' अन्तर्गतका नौ एकाङ्की, 'बौलाहा काजीको सपना' अन्तर्गतका सात एकाङ्की, 'दोभान' र 'भित्ते घडी' एकाङ्की सङ्ग्रह अन्तर्गतका क्रमशः पाँच र नौ एकाङ्कीहरू पर्दछन् ।

सङ्क्षेपमा विजय मल्लका प्रकाशित कृतिहरूलाई प्रकाशन समयक्रमअनुसार यसरी देखाउन सकिन्छ^{१९} -

१)	विजय मल्लको कवितासङ्ग्रह	२०१६
२)	कोही किन बरवाद होस् (नाटक)	२०१६
३)	जिउँदो लास (नाटक)	२०१७
४)	अनुराधा (उपन्यास)	२०१८
५)	भोलि के हुन्छ ? (नाटक)	२०२२
६)	पत्थरको कथा (एकाङ्कीसङ्कलन)	२०२६
७)	एक बाटो अनेक मोड (कथासङ्कलन)	२०२६
८)	बहुला काजीको सपना (एकाङ्कीसङ्कलन)	२०२८
९)	दोभान (एकाङ्कीसङ्ग्रह)	२०३४
१०)	परेवा र कैदी (कथासङ्ग्रह)	२०३४
११)	नाटक- एक चर्चा (समीक्षा)	२०३६
१२)	सात एकाङ्की (सम्पादन)	२०३९
१३)	कुमारी शोभा (उपन्यास)	२०३९
१४)	भित्ते घडी (एकाङ्कीसङ्ग्रह)	२०४०
१५)	स्मृतिको परखालभिन्न (नाटक)	२०४०
१६)	भूलैभूलको यथार्थ (नाटक)	२०४१

^{१९} घटराज भट्टराई, प्रतिभै प्रतिभा र नेपाली साहित्य, पूर्ववत्, पृ. ३५९ ।

नेपाली साहित्यमा गोपालप्रसाद रिमालले स्थापना गरेको समस्याप्रधान नाटकलाई रिमालपछि विजय मल्लले त्यही समस्यालाई अझ बढ्ता मनोवैज्ञानिक तर्क र राजनैतिक तरिकाबाट नाटकलाई अघि बढाएर समस्याको खोजतलास गर्न लागे।^{१७} प्रयोगशीलता यिनका नाटकमा देखिने प्रमुख वैशिष्ट्य हो। उनकै शब्दमा- “नयाँ उकालो नउक्ली र नयाँ फाँट नकुल्ची नयाँ क्षितिज उघिँदैन भन्ने मेरो एक प्रकारको जीवन नै भएको छ। यसैले नयाँ प्रयोगहरूप्रति मेरो रुचि र अभिव्यक्तिले मलाई सधैं नयाँ दिशा खोज्न बाध्य गरिरहन्छ।”^{१८}

विजय मल्लका नाट्य कृतिहरूमध्ये ‘जिउँदो लास’ नाटक सर्वाधिक उत्कृष्ट रचना हो। यो नाटक मल्लका अन्य नाटकहरूमध्ये सर्वोत्कृष्ट हुँदाहुँदै पनि आफ्ना समकालीन नाटककारहरूको नाटकमध्ये सशक्त र जीवन्त नाटक हो किनभने ‘जिउँदो लास’ नाटकमा सामाजिकता, बौद्धिकता र मनोविश्लेषणको रमणीय त्रिवेणी बनेको छ।^{१९}

२.६ भ्रमण र सम्मान

विजय मल्लले नेपाल अधिराज्यका अधिकांश जिल्ला र अञ्चलहरूको भ्रमण गरेका छन्। यसका अतिरिक्त यिनले भारत, वर्मा, पाकिस्तान, जर्मन, रुस, चीन, जापान, थाइल्यान्ड, सिलोन, कोरिया र बेलायत आदि देशहरूमा समेत भ्रमण गरेका छन्।

विजय मल्ललाई ‘साभा पुरस्कार’ (२०२७), ‘गोरखा दक्षिण बाहु’ (२०४१), नेपाल राजकीय प्रज्ञा-प्रतिष्ठानद्वारा ‘आजीवन सदस्य’ (२०४५ देखि जीवनोपरान्त) र नेपाली साहित्यको उपन्यास विधाको क्षेत्र गरेको योगदानबापत ‘भूपालमानसिंह साहित्य पुरस्कार’ (२०५३ साल चैत्र) आदि पुरस्कार, पदक र सदस्यताद्वारा सम्मानित गरिएको छ।

^{१७} पुष्करप्रसाद लोहनी, नाटककार गोपालप्रसाद र विजय मल्ल, अप्रकाशित शोधपत्र, (त्रि.वि. नेपाली विभाग, कीर्तिपुर, २०२४), पृ. १५४।

^{१९} विजय मल्ल, नाटक-एक चर्चा, (काठमाडौं: ने.रा.प्र.प्र., २०३६), पृ. ३४।

^{२०} भानुभक्त पोखरेल, सिद्धान्त र साहित्य, (विराटनगर: श्यामपुस्तक भण्डार, २०४०), पृ. १७६।

२.७ मृत्यु

वि.सं. २०५६ साल असार ८ गते काठमाडौंको वीर अस्पतालमा विजय मल्लको निधन भएको हो । मधुमेय जस्तो दीर्घकालीन रोगबाट ग्रसित भएका मल्लको असमायिक अवसान नेपाली साहित्यको निम्ति ठूलो क्षति भएको कुरा कटु सत्य मानिन्छ ।

२.८ निष्कर्ष

विजय मल्ल नेपाली साहित्यजगत्का वरिष्ठ सर्जक हुन् । नेपाली साहित्यका कविता, कथा, उपन्यास, समीक्षा, सम्पादन तथा नाटकका क्षेत्रमा उनको कलम सहज रूपमा चलेको पाइन्छ । विशेष गरेर नेपाली साहित्यको नाट्यक्षेत्रमा उनको योगदान अविस्मरणीय रहेको छ । आफ्नै घरको साहित्यिक वातावरणबाट अभिप्रेरित मल्ला पाश्चात्य जगत्का सेक्सपियर, इब्सेन, सार्त्र, चेखोव आदिबाट प्रभावित देखिन्छन् । यसै गरी नेपाली साहित्यका मूर्धन्य स्रष्टाहरू देवकोटा, सम, रिमाल आदिबाट पनि उनी आकर्षित देखिन्छन् । विभिन्न देशहरूको भ्रमण तथा पूर्वीय पाश्चात्य साहित्यिक कृतिहरू एवम् दर्शनको अध्ययनले पनि उनको लेखकीय व्यक्तित्व समृद्ध बन्न पुगेको देखिन्छ ।

एकाङ्की र नाटकहरूको संयोजनमा लगभग एक दर्जन जति सङ्ग्रह प्रकाशन गरेका मल्लले नेपाली नाटकको क्षेत्रमा बालमनोविज्ञानको सूत्र पात गर्ने श्रेय 'कोही किन बरबाद होस्' भन्ने नाटकबाट प्राप्त गरेका छन् । 'राधा मान्दिन' बाट प्रारम्भ भएको उनको नाट्ययात्राले 'जिउँदो लास' जस्तो उत्कृष्ट नाटकको सिर्जना गरी प्रसिद्धिको शिखर चुमेको पाइन्छ । यसै गरी नेपाली उपन्यासको क्षेत्रमा 'अनुराधा' प्रकाशन गरी मनोविज्ञानको प्रारम्भ गर्ने महत्त्वपूर्ण कार्य पनि उनैद्वारा भएको हो । कविता, कथा, समीक्षा तथा सम्पादनका क्षेत्रमा पनि उनको साहित्यिक व्यक्तित्व उच्च रहेको देखिन्छ । विशेष गरेर मनोविज्ञानको पृष्ठभूमिमा रचिएका उनका कृतिहरूमा विश्व राजानीति, युद्ध, पीडा, सन्त्रास, शोषक र शोषित बीचको द्वन्द्व, विसङ्गतिवाद, अस्तित्ववाद, सामाजिक यथार्थवाद, प्रयोगवाद आदिको स्थापना, नवीन शैली र संरचनाको आयोजना, जिज्ञासा र कुतूहलताको समायोजन आदिजस्ता विशेषताहरू प्राप्त गर्न सकिन्छ ।

यसरी नेपाली नाटक र उपन्यासको क्षेत्रमा नवआयामको सूत्रपात गर्ने क्रममा विजय मल्लको योगदान गरिमामय रहेको छ ।

तेस्रो परिच्छेद नाटकको सैद्धान्तिक पक्ष

३.१ साहित्यको एक विधाका रूपमा नाटक

मानवीय अन्तर्मनका जीवनजगत्बाट प्राप्त अनुभूतिको भाषाद्वारा गरिने ललित अभिव्यक्ति नै साहित्य हो । लय वा छन्दका आधारमा साहित्यलाई दुई भागमा वर्गीकरण गरिन्छ- गद्य र पद्य । कथा, उपन्यास र निबन्ध गद्यअन्तर्गत पर्दछन् भने सम्पूर्ण कविता (गद्य कवितासमेत) पद्यअन्तर्गत पर्दछन् । त्यसै गरी नाटक भने गद्यमय, पद्यमय वा गद्यपद्य मिश्रित एक साहित्यिक विधा हो । मानवीय अन्तर्मनका अनुभूतिको संवादद्वारा गरिने लयात्मक अनुभूतिलाई नाटक भनिन्छ । संवाद नै नाटकको प्रमुख तत्व हो र यही नाटक साहित्यको एक प्रमुख विधा हो ।

३.२ पौरस्त्य नाटकको उद्भव र विकास

जीवनको यथार्थतालाई नाटकले जति अरू कुनै विधाले राम्ररी अनुकरण गर्न सक्दैन । संसारका समस्त साहित्यमा विशेष गरेर नाटकको उच्च स्थान छ । यसैले नाटकले साहित्यमा एउटा महत्वपूर्ण स्थान राख्दै आएको छ ।

पौरस्त्य नाट्यसाहित्यका प्रथम निर्माता आचार्य भरतमुनि हुन् । यिनका अनुसार नाटक नामक पञ्चमवेद तीनै लोकको भावको अनुकरण हो-

“त्रैलोक्यस्यास्य सर्वस्य नाट्य भावानुकीर्तनम्”^१ (प्र.अ. १०७)

नाटकलाई तीनै लोकको भावानुकीर्तन भन्ने भरतले यसअन्तर्गत धर्म, अर्थ, काम, युद्ध, हत्या, शान्ति, क्रीडा र हास्य आदि सबै विषयहरू समावेश हुनुपर्छ भनेका छन् र सारांशमा भन्ने हो भने नाट्यवेदमा विद्वान्को विद्वत्ता, मूर्खको मूर्खता, कामुकका लागि कामसिद्धि, अर्थोपार्जनका लागि अर्थलाभ, विलासीका लागि विलास र शूरवीरका

^१ भरतमुनि आचार्य, नाट्यशास्त्र, दो.सं. इस्वी १८५६, भोलुम् १, पृ. ३५ ।

लागि शौर्य आदिको चित्रण भएको हुन्छ । यसमा सबै किसिमका मानिसहरूको अनुकरणले सबै किसिमका ज्ञान, शिल्प, कला र योग घुलेर रहेका हुन्छन् । त्यसैले यसको प्रशंसा गर्दै संसारमा त्यस्तो कुनै ज्ञान, शिल्प, कला, योग तथा कुनै कर्म छैन जुन यसमा नदेखियोस् भन्ने विचार व्यक्त गरकेका छन् ।^१

संसारलाई सुखमय र रमाइलो बनाउने उद्देश्यले नाटकको रचना भएको थियो तर मानिसमा ईर्ष्या, क्रोध र लोभ आदि मनोविकारहरूको कारणले गर्दा कोही सुखी र कोही दुःखी भए । मनुको सत्ययुग अन्त्य भएर वैवस्वत मनुको समयमा त्रेतायुगको सुरुमा सम्पूर्ण संसार काम, क्रोध, लोभ र मस्तीमा चुर्लुम्म डुबेको थियो । त्यस बेला देवताहरू ब्रह्माको निकट गएर यी सबै हाल सुनाए र जम्बुद्वीपका समस्त प्रजाको दुःखमय जीवनलाई हटाएर सम्पूर्ण जनताले सुखमय तरिकाले समानरूपले मनोरञ्जन प्राप्त गर्न सकून् भन्ने प्रार्थना गर्दै सबैलाई सुनाउन हुने अर्को वेदको सृष्टि गरिदिनको लागि अनुरोध गरे । यो प्रार्थना सुनेर ब्रह्माले उनीहरूलाई पूर्ण विश्वास दिएर विदा गरे र आफू समाधि लगाई चारै वेदको स्मरण गर्दै नाट्यवेद नामको पाँचौं वेदको सृष्टि गर्ने विचार गरे । यति विचार गरी ब्रह्माले ऋग्वेदबाट पाठ्य (कथावस्तु), सामवेदबाट गीत, यजुर्वेदबाट अभिनय र अथर्ववेदबाट रस लिएर नाट्यवेदको रचना गरेर अति कुशल देवताहरूबाट अभिनय गराउने जिम्मा इन्द्रलाई दिए । यसपछि भरतले भारती, साकेती, आरभटी वृत्तिको प्रयोग गरेर यसलाई अझ बढी रोचक बनाए र 'इन्द्रध्वजोत्सव' मनाउने उपलक्ष्यमा नाट्यमण्डप तयार गरेर सर्वप्रथम 'अमृतमन्थन' नामक समवकार देखाइएको र पछि हिमवत् प्रदेशमा 'त्रिपुरदाह' नामक डिमको प्रदर्शन महादेवका समक्ष गरे । यसरी नाट्यविधाको प्रयोग ज्यादै पुरानो देखापर्छ ।

नाट्यवेदको स्थापना हुनुभन्दा पहिला वेद सीमित रूपमा थियो । त्यस बेला वेद शूद्र र स्त्रीका लागि वर्जित थियो । वेद लिखित रूपमा थिएन बरु श्रुतिको रूपमा

^१ गोविन्दप्रसाद भट्टराई, भरतमुनिको नाट्यशास्त्र, अनुवाद, (कमलादी : प्रज्ञा, २०३९), पृ. ९ ।

सुरक्षित थियो । अतः त्यसमा स्वर र सार आयो । शूद्र र स्त्रीले समेत यस कुराबाट वञ्चित नभएर अरू सरह उपभोग गर्न सक्ने भए ।

ब्रह्माको यस प्रकारको चिन्तनबाट नाटक नामको पञ्चम वेदको रचना भयो । यसको अभिनयको जिम्मा भरतलाई दिइयो । स्त्रीपात्रविना केवल पुरुषपात्रबाट मात्र नाटकको राम्ररी प्रयोग गर्न सकिँदैन भन्ने कुरा भरतको मुखबाट सुनेपछि ब्रह्माले आफ्ना वमनबाट अप्सराहरूको सृष्टि गरे । उनले नाट्यालङ्कारमा निपुण ती अप्सराहरूलाई भरतको जिम्मा लगाइदिए । ती अप्सराहरूको नाम मञ्जुकेशी, सुकेशी, सुलोचना, मन्दा, पुष्कला, केरला आदि थियो र तिनको सङ्ख्या चौध थियो । रङ्गशालाको साजसज्जाको भार कलागुरु विश्वकर्माको लागि । नायकको रक्षा इन्द्रले र नायिकाको रक्षा सरस्वतीले गर्ने भइन् । विदूषकको रक्षा ओङ्कारले तथा नाट्यपात्र र प्रेक्षकगणको रक्षा महादेवले गर्ने भए ।^३ नाट्यशास्त्रको यो उल्लेखबाट के कुरा थाहा पाइन्छ भने भरतमुनिकै समयमा नट, नटी, नर्तक, गायक, वादक, गीत, सङ्गीत, संवाद र रङ्गमञ्च आदिको निर्माण भइसकेको रहेछ ।^४

‘नाट्यशास्त्रम्’ आफ्नो युगको विशाल ग्रन्थ हो जसमा नाटकसम्बन्धी सबै विषयको विस्तृत चर्चा गरिएको छ, जस्तै : प्रेक्षागृहको वास्तुशिल्प, दृश्यावली, अभिनेताको नेपथ्यविधा, सज्जासामग्री, अभिनेताको गति, मुद्रा, गीत, नृत्य र भाषणविधि, काव्यको सामान्य लक्षण, रूपकका विभिन्न विधाहरूका साथै रसको समेत उल्लेख गरिएको पाइन्छ ।^५

नाटकको उत्पत्तिको सम्बन्धमा पौरस्त्य र पाश्चात्य विद्वान्हरूको मत र अनुसन्धान प्रायः एकै प्रकारको छ । भरतमुनिले नाटक उत्पत्तिको उद्देश्य दीनहीन, श्रमिक र शोकले विह्वल भएकाहरूको सन्तुष्टिको लागि हो भनेका छन् । ग्रीसेली युगद्रष्टा अरिस्टोटलले पनि त्यही कुरा बताएका छन् ।

^३ केवशप्रसाद उपाध्याय, नाटक र रङ्गमञ्च, (काठमाडौं : रुमु प्रकाशन, २०५२), पृ. १५ ।

^४ दशरथ ओझा, हिन्दी नाटक : उद्भव और विकास, ते.सं., (दिल्ली : राजपाल एन्ड सन्स, मई १९६१), पृ. ४५ ।

^५ पुष्करप्रसाद लोहनी, नाटककार रिमाल र विजय मल्ल, अप्रकाशित शोधपत्र, (वि.वि. नेपाली विभाग, कीर्तिपुर, २०२४), पृ. ११ ।

अनुकरण नाटकको प्रेरणाको मुख्य उद्देश्य हो । विद्वान्हरूको मतानुसार जुन दिन कुनै बच्चाले खेलमै आफूभन्दा ठूलाबाट अनुकरणको कल्पना गरेका होलान् त्यही दिन नाटकको जन्म भएको र त्यसबेलादेखि यो उत्तमकलाको विकास निरन्तर हुँदै गएको हो ।^६ लौकिक संस्कृत साहित्यको थालनीसँगै संस्कृत नाटकहरू देखापरेका हुन् । इसाको प्रथम शताब्दीतिर भरतको 'नाट्यशास्त्रम्' को रचना हुनुभन्दा अघिदेखि नै संस्कृत नाटकको अस्तित्व रहेको पुष्टि हुन्छ । अहिलेसम्मका उपलब्ध नाट्यपरम्परामा भास नै सबैभन्दा पहिला नाटककारको रूपमा देखा पर्छन् । यसपछि कालिदास, शूद्रक, भवभूति, हर्ष र विशाखदत्तजस्ता नाटककारहरूले क्रमशः पौरस्त्य नाट्यपरम्परालाई अगाडि बढाएका छन् ।

३.३ पाश्चात्य नाटकको उद्भव र विकास

पाश्चात्य नाटकको उत्पत्ति सर्वप्रथम ग्रीसबाट सुरु भएको हो । ग्रीसमा प्राचीन कालमा वनस्पति, फल र मदिराका देवता मानिने डायोनिससका सम्मानमा आयोजित हुने धार्मिक अनुष्ठानमा आधा मनुष्य र आधा बाखीको रूप भएका वनदेवताको छद्मवेशमा सुसज्जित गायकसमूहद्वारा नृत्यका साथमा गाइने गीतबाट दुःखान्त वा ट्रेजेडी नाटकको जन्म भएको मानिन्छ ।^७ डायोनिससको खुट्टा बाखीको जस्तै भएको कल्पना गरिन्थ्यो । ट्रेजेडी एक ग्रीसेली शब्द हो जुन 'ट्रेग्रास' बाट बनेको हो र जसको अर्थ बाख्रो हुन्छ । डायोनिससको जीवन करुण थियो । अतः ट्रेजेडीमा स्वभावतः करुण र त्रासको भाव समावेश हुन गएको छ ।^८ वास्तवमा दुःखान्त नाटक पाश्चात्य सभ्यताको देन हो । दुःखान्त नाटकको सम्पन्न परम्परा पाश्चात्यमा भएको पाइन्छ ।

ग्रीसमा दुःखान्त नाटकको उत्पत्ति हुनुभन्दा दुई वा तीन हजार वर्ष अघिदेखि नै इजिप्टमा 'आदिदौस' नामको धार्मिक नाटकको अस्तित्व थियो र त्यसमा ओसिरिस नामक देवताको दुःखान्त कथा लेखिएको थियो तर त्यो नाटक अप्राप्य देखिन्छ । त्यसो

^६ डि डेवलपमेन्ट अफ ड्रामेटिक आर्ट, इस्वी १९२८, पृ. १ ।

^७ गिल्बर्ट नोरउड, ग्रीक ट्रेजेडी, (लन्डन : मेथुइन एन्ड क.लि., १९५३ इ.सं.), पृ. ४९ ।

^८ विश्वनाथ प्रसाद, कला एवं साहित्य : प्रवृत्ति और परम्परा (पटना : विहवार हिन्दी ग्रन्थ अकादमी, इ. १९७३), पृ. १०९ ।

हुनाले ग्रीसमा दुःखान्त नाटकको जन्म हुनाका साथै त्यसमा सुदीर्घ परम्परा पनि कायम भएको तथा संसारका अन्य देशहरूमा ग्रीसेली दुःखान्तकै प्रेरणाबाट दुःखान्त नाटक लेख्ने परम्परा स्थापित भएकाले ग्रीसलाई नै दुःखान्त नाट्यकलाको जन्मभूमि भनिएको हो । ग्रीसदेखि आरम्भ भएको लगभग अठ्ठाई हजार वर्षको इतिहासमा नाट्यसृजन र चिन्तनपरम्परामा अनेक मोड आएका छन् । यसैले पाश्चात्य नाट्यकलाको विकासक्रमलाई निम्नलिखित चरणमा विभाजित गरेर चर्चा गर्न सकिन्छ-

- १) परिष्कारवादी युग
- २) पुनर्जागरण युग
- ३) नवपरिष्कारवादी युग
- ४) स्वच्छन्दतावादी युग
- ५) आधुनिक युग

१. परिष्कारवादी युग (इ.पू. ६०० देखि इसाको प्रथम शताब्दीसम्म)

परिष्कारवादी युगको सम्बन्ध प्राचीन ग्रीसेली नाट्यकलासित छ । यस युगमा ग्रीसमा नाटकका दुई भेद स्वीकृत थिए - दुःखान्त र सुखान्त । दुःखान्त नाटकका विषयवस्तु ऐतिहासिक, पौराणिक र दन्त्यकथात्मक थिए । यसमा जीवनको गम्भीर रूपको चित्रण हुन्थ्यो र तिनमा उच्च कुलका नरनारीका दुःख र दुःखान्तको प्रस्तुतीकरण गरिन्थ्यो । सुखान्त नाटक चाहिँ तत्कालीन सामाजिक र राजनैतिक विषयमा आधारित तथा हास्यव्यङ्ग्यले भरिएका हुन्थे । तिनमा जीवनका हल्का र निम्न पक्षको चित्रण हुन्थ्यो । त्यतिखेर नाटक पद्यात्मक हुन्थ्यो र तिनमा समूहगानको महत्त्वपूर्ण स्थान थियो । अभिनय खुला रङ्गमञ्चमा र अभिनयकर्ताले मुकुण्डो लगाएको हुन्थ्यो ।^९

एस्किलस (इ.पू. ५२५-४५६) को आगमनभन्दा अघिदेखि नै ग्रीसमा नाटकको सृजन र मञ्चन सुरु भइसके पनि त्यतिबेला पूर्णाङ्क नाट्यकृति उपलब्ध नभएकाले

^९ केशवप्रसाद उपाध्याय, साहित्य प्रकाश, पाँचौँ सं., (काठमाडौँ : साक्षा प्रकाश, २०४९), पृ. ५६ ।

एस्किलसदेखि यसको क्रमबद्ध परम्परा स्थापित हुन्छ । यिनले ९० वटा नाटकहरू लेखेका भए पनि ७ वटा नाटक मात्र उपलब्ध छन् । यिनमा 'एगामेम्नन', 'क्राइफोरी' र 'युभिनाइडिज' नामक यी तीन नाटकहरू सङ्कलन भएको 'ओरेस्टिया' भन्ने दुःखान्तत्रयी प्रमुख छ । एस्किलसपछि सोफोक्लिज र युरिपाइडिज ग्रीसका महान् दुःखान्त नाटककारको रूपमा देखापर्दछन् ।

सोफोक्लिज (इ.पू. ४९६-४०६) ले १२० वटा नाटकहरू लेखेका भए पनि ७ वटा नाटक मात्र उपलब्ध छन् । यिनमा 'एजाक्स', 'एन्टिगनी', 'राजा इडिपस' र 'फिलोकटेस' यिनका प्रमुख नाट्यकृति हुन् । यीमध्ये 'राजा इडिपस' भन्ने नाटक विश्वमै प्रसिद्ध र उत्कृष्ट नाटकमध्ये एक हो । युरिपाइडिज (इ.पू. ४८०-४०६) ले लेखेका १०० वटा नाटकहरूमा १९ वटा मात्र उपलब्ध छन् । यी मध्ये 'मिडिया', 'हिप्पोलिटस', 'हेकुवा' र 'बकाइ' प्रमुख छन् भने 'मिडिया' सर्वोत्कृष्ट मानिएको छ । यी नाटकहरूले ग्रीसका प्राचीन गाथाहरूलाई लिएर राजा, राजकुमार तथा अर्द्धदेवताहरूका दुःखान्तको प्रस्तुतीकरण गरेका छन् भने रानी तथा राजकुमारीहरूको दुःखान्त परिणति पनि प्रस्तुत गरेका छन् । यी नाटककारहरूका नाट्यकृतिमा देवता, नियति र मानवीय चरित्रदोष दुःखान्तका कारक रहेका छन् तापनि विशेष जोड देवता वा नियतिमाथि दिइएको छ । यी महान् नाटककारहरूपछि अरिस्टोटल (इ.पू. ३८४-३२२) ले 'पोयटिक्स' भन्ने काव्यशास्त्रको रचना गरी दुःखान्त नाट्यचिन्तनको सूत्रपात गरेको देखिन्छ । यसरी दुःखान्त नाटकको सृजनाका साथै दुःखान्त नाट्यचिन्तन वा नाट्यसिद्धान्तको सुरुआत गर्ने श्रेय पनि ग्रीसलाई नै प्राप्त छ ।

ग्रीसबाट नाट्यकला रोममा पुगेपछि त्यसमा केही नवीनता आयो । नाटकलाई अङ्क र दृश्यहरूमा विभाजित गरियो । हिंसा र हत्याका दृश्यहरू रङ्गमञ्चमा नै प्रदर्शित हुन थाले । रोमका नाट्यप्रतिभा सेनेका (इ.पू. ४ इसापश्चात् ६५) का 'पागल हर्कुलस', 'ट्रोजन नारीहरू', 'फेद्रा' र 'थेस्टिस' आदि १० वटा दुःखान्त नाटकहरू

उपलब्ध छन् ।^{१०} यिनले प्राचीन ग्रीसेली दुःखान्त नाटकहरूले प्रयोग गरेको कथावस्तुलाई नै लिएर दुःखान्त नाटकको रचना गरेका भए पनि दुःखान्त नाट्यकलामा नयाँ मोड ल्याएको देखिन्छ, र यिनको प्रभाव पुनर्जागरणकालीन नाटककारहरूमा समेत परेको देखिन्छ ।

२. पुनर्जागरण युग (इस्वी १३५०-१६६०)

साहित्यका क्षेत्रमा सर्वप्रथम इटलीमा इसाको चौधौँ शताब्दीमा पुनर्जागरणसम्बन्धी नवचेतनाको उदय भयो र यो त्यहाँबाट युरोपका विभिन्न देशहरूमा फैलियो । पुनर्जागरण इसाको चौधौँ शताब्दीदेखि थालिई सोह्रौँ शताब्दीको अन्त्यसम्म कायम रह्यो । विकासको चरमोत्कर्षमा पुग्ने यस युगमा इटाली, फ्रान्स र स्पेनमा नाटकको रचना गरिएको भए पनि एलिजावेथ कालीन इङ्ल्यान्डको योगदान नै प्रमुख देखिन्छ । स्पेनमा 'लोप डी वेगा' तथा इङ्ल्यान्डमा 'टमस किड', 'क्रिस्टोफर मार्लो' आदि नाटककारले महत्त्वपूर्ण योगदान दिएका छन् तर सेक्सपियरले नाट्यकलाको क्षेत्रमा विशिष्ट योगदान दिएका छन् । वास्तवमा सिङ्गे पुनर्जागरणकालका सर्वश्रेष्ठ नाट्यप्रतिभा सेक्सपियर (इ. १५६४-१६१६) नै हुन् । यिनका 'भेनिसको बेपारी', 'आँधी', 'हिउँदको कथा', 'बाह्रौँ रात' आदि सुखान्त तथा 'म्याकवेथ', 'ओथेलो', 'किङ्ग लियर', 'जुलियस सिजर', 'रोमियो एन्ड जुलियट' आदि प्रमुख दुःखान्त नाटकहरू हुन् ।

दुःखान्त र सुखान्त यस युगको विशिष्ट देन हो । यस युगका नाटकहरू अङ्क र दृश्यमा विभाजित भएका देखिन्छन् र तिनमा गद्य र पद्यको मिश्रण भएको छ । यस युगका नाटकहरूमा ग्रीसेली-रोमेली परम्पराका विपरीत अन्वितित्रयको पालना भएको छैन । तिनमा धेरै वर्षका घटना छन्, अनेक ठाउँका दृश्य छन् र दुःखद-सुखद तत्वहरूको मिश्रण भएकाले कार्यान्विति पनि पाइँदैन । यी सबै परिवर्तन भए पनि यस युगका नाटकहरूले खास गरेर राजा, सामन्त र उच्चपदस्थ व्यक्तिहरूलाई नै

^{१०} केशवप्रसाद उपाध्याय, समको दुःखान्त र नाट्यचेतना, दो.सं., (काठमाडौँ : साभा प्रकाशन, २०५२), पृ. ७ ।

नायक बनाएर अभिजात वर्गको जीवनलाई नै प्रस्तुत गरेका छन् तर स्पेनका नाटककार 'लोप डी वेगा' आदिले किसानका समस्यालाई पनि नाटकको विषय बनाएका छन् । यस युगमा सबै देशमा नाटकका लागि रङ्गमञ्च बनेको भए पनि ती आजका जस्ता सम्पन्न र समृद्ध भने थिएनन् । त्यसैले नाटकहरूमा दृश्यपरिवर्तन भए पनि दृश्याङ्कन गर्ने चलन थिएन । पात्रहरूका कुराकानीबाट नै ती कुन देश वा ठाउँमा पुगेका हुन् भन्ने बुझ्नुपर्दथ्यो । कुर्सीवेन्चले पहाडको काम दिन्थे भने बलेको लालटेनले रातको दृश्य र नबलेको लालटेनले दिनको दृश्यालाई सङ्केत गर्थे ।^{११}

३. नवपरिष्कारवादी युग (इ. १५२७-१७८९)

नवपरिष्कारवादी नाट्यप्रवृत्तिको उदय पुनर्जागरणकालकै पृष्ठभूमिमा भएको हो । इ. १५२७ मा मार्को मिलार्मो विदाको 'डे आर्ट पोइटिका' ल्याटिन भाषामा प्रकाशमा आएपछि नवपरिष्कारवादी चिन्तन सुरु हुन्छ । यस चिन्तनलाई फ्रान्समा सेलिगरले सबल रूपमा अधि बढाएका हुन् भने ब्यायल्लुले चरमोत्कर्ष प्रदान गरेका हुन् । बेलायतमा वेन जोन्सनले यस वादको समर्थन गरेका हुन् ।

नवपरिष्कारवादको मुख्य आग्रह नाट्यकला परिष्कारवादी संरचनात्मक ढाँचामा ढाल्नु हो । नवपरिष्कारवादी नाट्यकला पुनर्जागरणकालीन नाट्यकलाभन्दा बढी आदर्शमय र नियमबद्ध छन् । नवपरिष्कारवादी मान्यताअनुसार दुःखान्तमा सुखद र हास्यात्मक तत्त्वको समावेश हुनु हुँदैन । सुखान्त र दुःखान्त दुवैमा एउटा कार्य हुनुपर्छ, घटना एकै स्थानमा घटेको हुनुपर्छ र घटनाको अवधि वास्तविक जीवनमा घटना घटित हुन जति समय लाग्छ त्यत्तिकै समयको हुनुपर्छ । यसरी अन्वितित्रयको कठोरतापूर्वक पालन गर्नु नवपरिष्कारवादी नाट्यमान्यताको प्रमुख मान्यता हो । यस मान्यताअनुसारका नाटकमा हिंसा, हत्या र मारकाटका घटना प्रदर्शनीय नभएर वर्णनद्वारा सूचित गरिन्छन् ।

^{११} केशवप्रसाद उपाध्याय, साहित्य प्रकाश, पूर्ववत्, पृ. ५८ ।

नवपरिष्कारवादी नाट्यकलामा विशिष्ट प्रतिभाका रूपमा फ्रान्सेली नाटककार कोर्नेइ, मोलायर र रेसिनका नाटकहरू उल्लेखनीय छन् । रेसिन (इ. १६३९-१६९९) ले 'थेवेड', 'फ्रेद्रे', 'एन्द्रोमासे', 'एथालिया' र 'वेरेनिस' आदि नाटकहरू लेखेका छन् । यिनमा 'फ्रेद्रे', 'एथालिया' र 'एन्द्रोमासे' सर्वोत्कृष्ट छन् । बेलायतमा पनि सत्रौं-अठारौं शताब्दीमा फ्रान्सेली नाटककारहरूका अनुकरण गरी नाटक लेखिए । यस युगका नाटककारहरू क्रोनाग्रिब, सेरिडन र गोल्डस्मिथ आदि भए ।^{१६}

४. स्वच्छन्दतावादी युग (इ. १७९८-१८५०)

साहित्यिक सम्प्रदाय (लिटरी स्कूल) का रूपमा स्वच्छन्दतावाद शब्दलाई परिष्कारवाद शब्दका विरोधमा प्रयोग गर्ने सर्वप्रथम जर्मनेली समालोचक फ्रेडरिक स्लेगर हुन् । यिनको 'ड्यास एथेनम्' (इ. १७९८) प्रकाशमा आएदेखि स्वच्छन्दतावादी आन्दोलनको सूत्रपात भएको देखिन्छ । वर्डस्वर्थको 'लिरिकल ब्यालेड' (इ. १८००) को दोस्रो संस्करणको भूमिकाबाट स्वच्छन्दतावादको अर्थपूर्ण अभिव्यक्ति भएको हो । बेलायतमा वर्डस्वर्थले 'बोर्डरस' (इ. १८४२) सेलीले 'सेन्सी' (इ. १८१९) र बाइरनले 'मेनफ्रेड' (इ. १८१७) लेखेर अनि फ्रान्समा भिक्टर ह्युगोले 'क्रमवेलको भूमिका' (इ. १८२७) लेखेर स्वच्छन्दतावादी नाट्यलेखनलाई प्रोत्साहित गरे । स्वच्छन्दतावादी नाट्यलेखन इस्वी अठारौं शताब्दीको अन्त्यदेखि लिएर इस्वी उन्नाइसौं शताब्दीको पूर्वार्द्धसम्म कायम रहेको देखिन्छ ।

नाटकको क्षेत्रमा स्वच्छन्दतावादी आन्दोलन मूलतः नवपरिष्कारवादी नाट्यमान्यताले थोपारेका कठोर अन्वितिनियम, रूढनैतिक आदर्श, सामाजिक मर्यादा र अनुशासनलाई तोडेर नाटकलाई नाटककारको इच्छाअनुसार स्वतन्त्र र मौलिक सृजना गर्ने आकांक्षाका रूपमा देखापर्दछ । यस धाराका नाट्यसृजनमा जर्मनीकै योगदान प्रमुख छ र जर्मन नाट्यप्रतिभाका रूपमा लेसिङ्ग, गेटे र सिलर विशिष्ट छन् । पहिलो स्वच्छन्दतावादी नाटक लेसिङ्ग (इ. १७२९-१७८३) को 'युवक स्यावात्' (इ. १७४८) हो ।

^{१६} केशवप्रसाद उपाध्याय, रिमाल : व्यक्ति र कृति, ते.सं. (काठमाडौं : साझा प्रकाशन, २०४९), पृ. १६६ ।

यिनीपछि विश्वप्रसिद्ध विराट् प्रतिभा गेटे (इ. १७४९-१८३२) र सिलर (इ. १७५९-१८०५) ले यस नाट्यान्दोलनलाई अगाडि बढाउँदै लगे । जर्मनेली स्वच्छन्दतावादी नाट्यलेखनको प्रभाव इङ्ल्यान्ड, फ्रान्स, इटाली र रूस आदि अन्य देशहरूमा पनि पयो ।^{१३} यस धाराका नाटकहरूले पहिले जनजीवनमा स्वतन्त्रता, उदारता, प्रजातन्त्र र मानवताका मूल्यहरू फिँजाउनमा प्रमुख भूमिका खेले । तर फ्रान्सेली राज्यक्रान्ति र औद्योगिक क्रान्तिले ल्याएको नवचेतनाको क्रमिक विकास अनि त्यसपछि डार्विन, फ्रायड र मार्क्सका क्रान्तिकारी सिद्धान्तहरूको उदय तथा व्यापक प्रचार-प्रसारले बौद्धिक क्षेत्रमा जुन यथार्थवादी-अतियथार्थवादी दृष्टिकोणको उदय भयो । यसैले गर्दा अति काल्पनिक र भावुकताले भरिएको स्वच्छन्दतावादी नाट्ययुगको अन्त्य भयो ।

५. आधुनिक युग (इ. १८५० देखि उपान्त)

आधुनिक नाटकको युग मोटामोटी रूपमा इस्वी उन्नाइसौँ शताब्दीको उत्तरार्द्धदेखि आरम्भ हुन्छ । यस युगमा अनेक किसिमका रङ्गमञ्च स्थापित भएका देखिन्छन् । फलतः यस युगमा यथार्थवादी, प्रकृतवादी, प्रतीकवादी, अभिव्यञ्जनावादी, अस्तित्ववादी र विसङ्गतिवादी अनेक थरी नाटक देखापरेका छन् ।

आधुनिक युगको प्रमुख योगदान यथार्थवादी नाट्यलेखनको आविष्कार हो । सर्वप्रथम यथार्थवादी नाट्यलेखनबाट नै आधुनिक युगको थालनी भएको मानिन्छ । यसका जनक नर्वेका नाटककार हेनरिक इब्सेन (इ. १८२८-१९०६) हुन् । यिनका 'क्याटलिन', 'ब्रान्ड', 'पियरजिन्ट', 'पुतलीको घर', 'जनताको शत्रु', 'भूत', 'युवामण्डली', 'समाजका स्तम्भहरू', 'रोज्मर सोल्म' र 'प्रवीण शिल्पी' आदि प्रमुख नाटकहरू हुन् ।^{१४} यीमध्ये यिनको 'पुतलीको घर' विश्वप्रसिद्ध नाटक हो ।

यथार्थवादी नाटक गद्यात्मक हुन्छन् र यसमा सरल बोलचालको भाषा हुन्छ । यसमा संवाद स्वाभाविक हुन्छ । यसमा स्वगतकथनको स्थान हुँदैन । यसमा

^{१३} केशवप्रसाद उपाध्याय, नाटक र रङ्गमञ्च, पूर्ववत्, पृ. १५३ ।

^{१४} तारानाथ शर्मा, पश्चिमका केही महान् साहित्यकार, चौ.सं. (काठमाडौँ : साभा प्रकाशन, २०५०), पृ. १४८-१४९ ।

समकालीन सामाजिक, राजनैतिक, आर्थिक र मनोवैज्ञानिक समस्या प्रस्तुत गरिन्छ । यसैले यस किसिमका नाटकलाई समस्या नाटक भनिन्छ । समस्या नाटकमा दुःखान्त र सुखान्तका तत्त्व मिश्रित हुन्छन् र यी गम्भीर नाटकका रूपमा देखापर्दछन् । यिनमा राजवंश वा कुलीनवंशका नरनारीको नभएर मध्यम वा निम्नवर्गका नरनारीका जीवनको चरित्रचित्रण गरिन्छ । यस्ता नाटकमा कम पात्रको प्रयोग तथा बाह्यभन्दा आन्तरिक द्वन्द्वलाई प्रमुखता दिइन्छ, कसैलाई मुखपात्र बनाई जीवनदृष्टि वा विचारको प्रस्तुति र प्रतीक योजना गरिन्छ । यस्ता नाटकमा प्रायः छोटो अवधिको घटना प्रस्तुत गरिन्छ ।

यथार्थवादी नाटकलाई इङ्गल्यान्डमा जर्ज बर्नार्ड सा, फ्रान्समा युजिनस्क्राइव, रूसमा चेखोव, अस्ट्रोवस्की र म्याक्सिम गोर्की आदिले अगाडि बढाई समृद्ध पारेका छन् । नाट्यक्षेत्रमा यथार्थवादी चेतको प्रथम प्रयोग फ्रान्सेली नाटककार युजिनस्क्राइवको 'इन इम्प्रुडेन्ट' (इ. १८१९) शीर्षक नाटकबाट भएको मानिन्छ । रसियाली नाटककार एन्टोन चेखोवका विश्वप्रसिद्ध नाटकहरू 'नाइका वा सामुद्रिक चरो', 'भन्या माया', 'तीन दिदीबहिनी' र 'चेरीको बगैँचा' यिनै चारवटा मानिएका छन् ।^{१५}

प्रकृतवादी धाराका नाटककारहरूमा फ्रान्सका एमिल जोला (इ. १९४०-१९०३), जर्मनीका फ्रेडरिड हेब्वेल, रूसका लियो टल्सटाय, अमेरिकाका युजिन ओनिल, स्विडेनका स्ट्रिन्डवर्ग आदि प्रमुख छन् । टल्सटायको 'अन्धकार र भक्ति' नामक नाटक प्रकृतवादी धाराका प्रमुख नाटकहरूमध्ये एक हो ।

प्रतीकवादी धाराका नाटककारहरूमा बेल्जियममा जन्मी फ्रान्सका वासिन्दा भएका मोरिस मेटरालिङ्क, आयर्ल्यान्डका यिट्स, जर्मनीका हफम्यान र नर्वेका इब्सेन आदि प्रमुख छन् । इब्सेनका 'भूत' (इ. १८८१) र 'प्रवीण शिल्पी' (इ. १८२२) आदि नाटकमा पनि प्रतीकहरूको प्रयोग भएका छन् ।

^{१५} तारानाथ शर्मा, पूर्ववत्, पृ. १९५ ।

अभिव्यञ्जनावादी धाराका नाटककारहरूमा स्विडेनका स्ट्रिन्डवर्गका साथै जर्मनीका वाल्टर हान्सक्लेब र अर्नेष्ट टोलर, अमेरिकाका युजिन ओनिल, आयर्ल्यान्डका सिन ओ के सी' आदिको योगदान महत्त्वपूर्ण छ । स्ट्रिन्डवर्गद्वारा लिखित 'स्वप्न नाटक' (इ. १९०२) ले अभिव्यञ्जनावादी नाट्यशैलीलाई उजागर गरेको छ ।

अस्तित्ववादी-विसङ्गतिवादी धाराका नाटककारहरूमा ज्याँ पाल सार्त्र (इ. १९०५-१९८०), अल्बर्ट कामु (इ. १९१३-१९६०), सेमुएल बेकेट, एडामोव, एनाउल, ब्रेख्त, आलावी र पिन्टर आदि प्रमुख मानिन्छन् । कामुद्वारा लिखित 'द मिथ अफ सिसिफस' (इ. १९४२) नामक नाटकमा विसङ्गतिवादको प्रयोग भएको छ ।

इस्वीको बीसौँ शताब्दी आरम्भ भएपछि यथार्थवादी गद्यनाटकका विरुद्ध तीव्र प्रतिक्रिया उत्पन्न भएर कवितात्मक नाटकको उदय भएको देखिन्छ । अङ्ग्रेजीका कवि टी.एस्. इलियट (इ. १८८८-१९६५) का कवितात्मक नाटकले इब्सेनका गद्यात्मक नाटक विरुद्ध नयाँ मान्यताको सूत्रपात गरेको छ । यसरी आधुनिक युगमा नाटककारहरू सामाजिक समस्याबाट मनोवैज्ञानिक समस्यातिर आकर्षित भएका छन् र यथार्थलाई अतिक्रमण गर्दै स्वप्न, दिवास्वप्न र स्वैरकल्पनाका संसारमा प्रवेश गरेका छन् । जीवनलाई अस्तित्ववादी तथा विसङ्गतिवादी दृष्टिले हेर्ने र व्याख्या गर्ने काम हुन थालेको छ । यसैले ग्रीसदेखि आरम्भ भएको लगभग अढाई हजार वर्षको इतिहासमा पाश्चात्य नाट्यसृजन र चिन्तनमा अनेक मोड आएर सम्पन्न, उन्नत र समृद्धपरम्परा कायम भइसकेको छ ।

३.४ नेपाली नाटकको उद्भव र विकास

नेपाली नाटकको इतिहासलाई मोटामोटी रूपमा तीन कालमा विभाजन गरेर चर्चा गर्न सकिन्छ-

- १) प्राथमिक काल
- २) माध्यमिक काल
- ३) आधुनिक काल

१) प्राथमिक काल

परापूर्वकालदेखि नै नेपाली जाति मनोरञ्जनप्रेमी भइआएको छ । मनोरञ्जनका साधनहरूमध्ये नाटक पनि एक भएको हुनाले नेपालमा यसको प्रचलन धेरै अघिदेखि भएको हो । अत्यन्त प्राचीनकादेखि नै नेपालमा नाटक लेखिने र अभिनीत पनि हुने कुराको उल्लेख पुराणमा पनि पाइन्छ । हरिसिद्धि पुराणअनुसार नेपालमा सर्वप्रथम 'हरिसिद्धि' नाटक वि.सं. पूर्व ९४१ मै अभिनीत भएको थियो । यो नाटकको धेरै ठाउँमा प्रशंसा देखिएकाले निकै स्तरीय पनि थियो होला भन्ने अनुमान हुन्छ ।^{१६} यसको कथावस्तु धार्मिक छ र उग्रतारा श्री नीलसरस्वतीलाई मूलपात्र बनाई सूत्रवीरले नागेन्द्रलाई वध गरेको उपाख्यानलाई लिएर नाटक रचना गरिएको छ । राजा विक्रमसेनले उग्रतारा देवीकै आज्ञा शिरोपर गरी यो नाटक निर्माण गरेको हो भन्ने वंशावलीको भनाइ छ ।

किराँतकालीन र लिच्छवीकालीन नेपालमा नाटक अभिनय गर्ने प्रथा थियो भन्ने कुरा पनि थाहा लागिसकेको छ । सीताका स्वयंवरका बेलामा देशविदेशबाट राजा र राजकुमारहरूको मनोरञ्जनार्थ राजा जनकले मिथिलामा नाट्यायोजना गरेका थिए भन्ने उल्लेख रामायणमा पाइन्छ । अर्का लिच्छवी राजा जयानन्ददेवको पालामा (सन् १२२४ पछि) नेपालमा 'नागानन्द' नाटक अभिनीत भएको थियो । यही लिच्छवीकालमै विहारको चैत्य स्थापना गरेको उपलक्ष्यमा 'चतुरङ्ग रामायण' का नाच पनि देखाइएको उल्लेख पाइन्छ । यसका पछि कर्नाटवंशी राजा हरिसिंह देव (सन् १३२४) का पालामा यिनकै दरबारमा हास्यप्रधान 'धूर्त समागम' नाटक अभिनीत भएको थियो ।

यसरी नाटक खेल्ने र खेलाउने प्रथा नेपालमा अति प्राचीन भए पनि मल्ल राजाहरूको शासन सुरु भएपछि नाटकको सङ्ख्या र स्तरमा समेत वृद्धि हुन थाल्यो र नाटक विशेषरूपले समादृत पनि हुन थाले । राजाका छोराछोरीहरूको पास्नी, व्रतबन्ध र विवाह आदि महोत्सवमा नाटक खेल्नु साधारण कुरो थियो तथा स्वयं राजाहरू

^{१६} रामलाल, अधिकारी, नेपाली एकाङ्की यात्रा, (दार्जिलिङ : नेपाली साहित्य सञ्चिका, १९७७ सितम्बर), पृ. ३० ।

नाटक लेख्ये र नाटकमा भाग लिन्थे । वि.सं. १६८९ सालमा हनुमानढोकामा हरिसिद्धिको नाच हेरिरहेको बेला डबलीमै रगत छादी परलोक हुने राजा प्रताप मल्लको इतिहास यसको साक्षी छ ।^{१७} इन्द्रजात्रामा ८ दिनसम्म हनुमानढोकामा देखाइने नृत्य तथा नाटक मण्डलीहरूलाई सहायतास्वरूप दिने रकमको नियमले यी सबै कुरा राम्ररी खुल्छ । मल्ल राजाहरूको पालादेखि सुरु भएको यस परम्परालाई शाहवंशी राजाहरूले प्रोत्साहन दिइराखेको कुरा श्री ५ राजेन्द्रविक्रम शाहदेव लिखित 'महासत्वोपाख्यान' नाटक र रणबहादुर शाहले १८४८ सालमा जीर्णोद्धार गरेको हनुमानढोकाको नासलचोकबाट र अन्य धेरै कुराबाट थाहा हुन्छ । श्री ५ सुरेन्द्रविक्रम शाहदेवकी महारानी राज्यलक्ष्मीदेवीको सहायताले तयार भएको 'लालहीरा' नाटकबाट पनि धेरै तथ्यहरू प्राप्त गर्न सकिन्छ ।

नेपालमा छरिएका राज्यहरूलाई एकसूत्रमा बाँधी बृहत् नेपाल बनाउने श्रेय शाहवंशी राजाहरूलाई भएभैं नेपालको साहित्य र कलालाई विकास गर्ने श्रेय मल्ल राजाहरूलाई छ । कला तथा साहित्यका अरू अङ्गहरूलाई छाडेर पनि वीर पुस्तकालयमा मात्र सङ्ग्रह भइराखेका १४९ वटा हस्तलिखित प्राचीन मल्लकालीन नाटकहरूले नेपाली नाटकको परम्परालाई टेवा दिने काम गरेका छन् । नेपालको गौरवमय प्राचीन नाटकको इतिहासमा मल्लराजाको पालामा जतिको नाटकको उन्नत अवस्था अरू बेला हुन सकेन । त्यसबेलाका नाटकको भाषामा संस्कृत, बङ्गाली र मैथिली आदि भाषाको समेत संमिश्रण थियो । नाटकलाई अझ बढी मात्रामा त भक्तपुरकै राजाले नै ध्यान दिए । जगज्ज्योतिर्मल्ल (वि.सं. १६७४-१७६०), जगत्प्रकाश मल्ल (१६९०-१७२७), भूपतीन्द्र मल्ल (१७५२-१७७९) र रणजीत मल्ल (१७७९-१८२९) आदि राजाहरूको पालामा नाटक उच्च शिखरमा पुगेको थियो ।

जयस्थिति मल्लका 'रामायण नाटक' र 'पाण्डव विजय' नाटक दरबारमै अभिनीत भएका थिए । यिनका छोरा धर्म मल्लको विवाहको उपलक्ष्यमा 'भैरवानन्द'

^{१७} प्रेमबहादुर कंसाकर, 'हाम्रो नाटक परम्परा', हिमाली, वर्ष १ अङ्क १, २०१९, पृ. १३० ।

नाटक उपत्यकाका तीनै सहरमा एक महिनासम्म प्रदर्शित भएको थियो । भक्तपुरका राजा जगज्ज्योतिर्मल्ल नाटक र सङ्गीतका विशेष प्रेमी भएकाले यिनैका पालामा 'कुञ्जविहारी', 'मुद्रित कुवल्यास्व' र 'हरगौरी विवाह' नाटक अभिनीत भएका थिए । मल्लकालमा धेरै नाटक लेखिए र साथै खेलिए पनि ।

पाटनका राजा योगी सिद्धिनरसिंह मल्ल (सन् ६१२-५७) ले लेखेको 'नृसिंह नाटक' पनि सुप्रसिद्ध नाटक हो । यिनले पाटनको दरबारअगाडिको डबलीमा रामायण, महाभारत र अन्य पौराणिक आख्यानमा आश्रित नाचहरू कार्तिक महिनाभरि देखाइने चलन पनि चलाएका हुन् । यस किसिमका धेरै नाटकको अस्तित्व वि.सं. २०१२ देखि बिलाउँदै गएको छ तापनि नृसिंह र वराह नृत्य देखाएर त्यो परम्परालाई जीवित पार्ने काम भएकै छ । इन्द्रजात्रा, गाईजात्रा र विभिन्न देवीदेवताको मन्दिरमा देखाइने धार्मिक नाटकले नेपाली नाटकको इतिहासमा महत्वपूर्ण स्थान प्राप्त गरेको छ । जे होस् नेपाली नाटकको स्वर्णयुग मल्लकाललाई भनिन्छ । आधुनिक नेपाली नाटकको सन्दर्भमा तिनले कुनै महत्वपूर्ण स्थान र भूमिका तयारी नपारेको भए पनि निश्चय नै नाटक लेख्ने र खेल्ने परम्पराको जग बसाएका छन्, जुन जग र पृष्ठभूमिको आधारमा आजको भव्य नेपाली नाट्यमहल निर्माण हुन सम्भव भएको छ ।^{१८}

मल्ल राजाहरूको पतन र पृथ्वीनारायण शाहको काठमाडौं उपत्यका विजयले देशमा एउटा राजनैतिक जागरण सुरु भयो । यिनको शासनकाल वि.सं. १८२६ देखि आरम्भ भएको हो । यिनी नाच र सङ्गीतद्वारा गरिने मनोरञ्जनका कट्टर विरोधी थिए भन्ने कुरा यिनकै 'दिव्योपदेश' बाट थाहा हुन्छ । यसैले यिनको शासनकालमा नाटकहरूको प्रदर्शन स्थगित भएको थियो । यसरी मल्लकालमा माथि पुगिसकेको नाटक अझ बढी राम्रो हुँदै जानुपर्नेमा उल्टै गएगुज्रेको अवस्थामा तल खस्न गयो तर श्री ५ सिंहप्रतापका समयमा विदेशी नाच नेपालमा पसे । श्री ५ रणबहादुर शाह आफ्ना पितामहका विपरीत साहित्य र सङ्गीतका प्रेमी भएकाले यिनका आश्रयमा रहने

^{१८} रामलाल अधिकारी, एकाङ्की यात्रा, पूर्ववत्, पृ. ३२ ।

पं. शक्तिबल्लभ अर्यालले नाटक लेखने मौका पाए । यिनी संस्कृतका विद्वान् भएकाले संस्कृतमा नाटकको रचना गर्नु स्वाभाविकै हो । यिनीद्वारा लेखिएको 'हास्यकदम्ब' नाटक नेपाली भाषामा लेखिएको सबैभन्दा पुरानो र जेठो नाटक हो भन्ने कुरा राष्ट्रिय पुस्तकालयमा रहेको अधुरो पानाहरूले पुष्टि गरेको छ । यिनले वि.सं. १८४९ मा 'जयरत्नाकर' नाटक संस्कृत भाषामा र वि.सं. १८५५ मा 'हास्यकदम्ब' नाटक संस्कृत र नेपाली भाषामा लेखे । 'हास्यकदम्ब' प्रहसन हो । यसमा बीच-बीचमा औपन्यासिक वर्णनपद्धति पाइन्छ । यसमा चरित्रचित्रण, संवाद र अभिनयका तत्वहरू छन् । त्यसैले यसलाई उपन्यास भन्न सकिँदैन । यसलाई रङ्गमञ्चीय दृष्टिले सचेत नभइकन लेखिएको वर्णनात्मक प्रकृतिको प्रहसन भन्न सकिन्छ ।^{१९} यसपछि भीमसेन थापाका आश्रयमा रहने भवानीदत्त पाण्डेले विशाखदत्तको संस्कृत भाषामा लेखिएको 'मुद्राराक्षस' नाटकको नेपाली अनुवाद वि.सं. १८९८ सालतिर तयार पारेको देखिन्छ । वास्तवमा ५० वर्षसम्म नेपालीमा कुनै नाटक नदेखिएकाले यो नेपाली नाटकको अन्धकार युग थियो ।

२) माध्यमिक काल

भवानीदत्त पाण्डेपछि माध्यमिक कालमा आएर मोतीराम भट्टले संस्कृत नाटकको अनुवाद गरेको देखिन्छ । यिनले अनुवाद गरेको नाटक 'शकुन्तला' (सं. १९४४-४८), 'पद्मावती' (सं. १९४६) र 'प्रियदर्शिका' (वि.सं. १९४८) हुन् । 'शकुन्तला' नाटक देवशमशेरको अनुरोधमा अनुवाद गरिएको थियो र यो मञ्चित गरी वीर शमशेरलाई देखाइएको थियो । बालकृष्ण समका भनाइमा रङ्गमञ्चमा मञ्चित हुने नेपाली भाषाको पहिलो नाटक यही थियो । शम्भुप्रसादको 'शकुन्तला' पनि नेपाली वातावरणमा देखा पर्‍यो । यस युगमा संस्कृत परम्पराको नाट्यधाराको अतिरिक्त उर्दू-हिन्दीको फारसी रङ्गमञ्चले अर्को नाट्यधारा देखा पर्‍यो । यही धारा धेरै हदसम्म चलिरहयो ।

^{१९} केशवप्रसाद उपाध्याय, साहित्य प्रकाश, पूर्ववत्, पृ. ६३ ।

बालकृष्ण समका बाजे डम्बर शमशेर राणा नाट्यप्रेमी थिए । वि.सं. १९५० मा कलकत्ता गएको बेला त्यहाँका थिएटरहरू देखेर प्रेरित र प्रभावित भई नेपाल फर्के । यिनले आफ्नो दरबारमा सर्वप्रथम नाचघर र तालिमहरूको बन्दोबस्त गरे । यिनकै प्रयासले नारायणहिटी दरबारमा पनि 'रोयल इम्पोरियम अपेरा हाउस' को स्थापना भयो । यसरी श्री ५ हरूका लागि नारायणहिटी दरबारमा र श्री ३ हरूका लागि सिंहदरबारमा नाचघर बनेपछि भारतबाट भिकाइएका उस्तादहरूद्वारा हिन्दी र उर्दू भाषाका प्रशस्त नाटकहरू यी दुवै रङ्गमञ्चमा खेल्न थाले । अनि त नेपालका रङ्गमञ्चमा 'शाहबहराम', 'अलिफलैला', 'सहस्र रजनी' का नाटकहरू उर्दू भाषामा प्रदर्शित हुन थाले । उर्दू भाषामा नाटक लेख्ने र खेल्ने यही परम्परामा नेपाली नाटककारहरू पनि अघि सरे । केदारशमशेर थापा लिखित 'वीर सुदर्शन' र 'वीर ध्रुवचरित्र' नाटक नेपाली भाषामै लेखिएर प्रदर्शित भएका हुन् ।^{१९} 'भर्तृहरिनिर्वेद' र 'अशोकसुन्दरी नाटिका' ले रङ्गमञ्चमा ख्याति पायो । नेपाली भाषामा लेखिएको मेदिनीप्रसादको 'ज्ञानभङ्ग तरङ्गिणी' (१९६०) लाई विर्सन सकिँदैन । १९८२ सालमा पारसमणि प्रधानद्वारा लिखित 'बुद्धचरित्र' नाटक दार्जिलिङबाट प्रकाशित भयो । यसै क्रममा पहलमानसिंह स्वाँरको 'अटलबहादुर' (१९६२) नेपाली जीवनको झलक देखाउने पहिलो मौलिक नाटकको रूपमा देखापर्छ र यसै बेलादेखि नेपाली मौलिक नाटक लेख्ने परम्परा सुरु हुन्छ । यस नाटकले नेपालीमा चलिआएको सुखान्त नाट्यपरम्परालाई तोड्दै पाश्चात्य दुःखान्त नाट्यपरम्परालाई प्रवेश गराएको छ । यिनले 'विष्णुमाया' नाटिकाजस्तो मौलिक नाटक लेखी सामाजिक नाटकको परम्परा पनि कायम गरेका छन् । यसका अतिरिक्त यिनका 'विमलादेवी', 'लालुभागा' आदि नाट्यकृति पनि छन् । यिनी माध्यमिककालीन प्रवृत्तिका साहित्यकार भए पनि वियोगान्त वा दुःखान्त नाट्यकलाको प्रवेश गराएर नेपाली नाट्यपरम्परामा एक नौलो मोड ल्याएका छन् । यिनको 'अटलबहादुर' नेपालमा प्रतिबन्धित रहे पनि वि.सं. १९६५ मै दार्जिलिङमा

^{१९} प्रचण्ड मल्ल, नेपाली रङ्गमञ्च, (काठमाडौँ : ने.रा.प्र.प्र., २०३७), पृ. ६६ ।

मञ्चित भइसकेको छ । यसरी स्वाँरको आगमनपछि नेपाली नाटकको समाज र रङ्गमञ्चसँग सम्बन्ध जोडिन जान्छ ।^{२१}

३) आधुनिक काल

आधुनिक कालमा विभिन्न चरण र नाट्यधाराहरू देखा पर्छन् । तिनको व्याख्या विवेचना निम्नानुसार गरिएको छ-

क) पहिलो चरण : आदर्शोन्मुख यथार्थवादी नाट्यधारा

वि.सं. १९८६ सालमा बालकृष्ण समको 'मुटुको व्यथा' नाटकको प्रकाशन भएपछि नेपाली नाटकको क्षेत्रमा आधुनिक कालको आगमन हुन्छ । पहिलमानसिंह स्वाँरले प्रवेश गराएको दुःखान्त नाट्यशैली र सामाजिक नाटकको परम्परालाई बालकृष्ण समले आफ्नो विलक्षण नाट्यप्रतिभाद्वारा नेपाली नाट्यपरम्परालाई समृद्ध पारेका छन् । यिनले दुःखान्त र सुखान्त प्रकृतिका पद्यात्मक र गद्यात्मक शैलीका पौराणिक, ऐतिहासिक र सामाजिक विषयका लगभग ३ दर्जन पूर्णाङ्की र २ दर्जन एकाङ्की नाटक लेखेका छन् । यिनले दुःखान्त नाटकहरूमा जीवन किन दुःखमय र सुखान्त नाटकहरूमा जीवनलाई सुखमय पार्न के गर्नुपर्छ भन्ने आदर्श बाटो देखाएका छन् । 'मुटुको व्यथा' नाटकमा गाइनेले वियोगान्तको भावलाई यसरी व्यक्त गरेको छ:-

“यही तेरो लीला हो जगदीश्वर
वियोगान्त सधैं तेरो प्यारो नाटक हो
कहीं तेरो पुस्तकमा छैन संयोगान्त
जहाँ छ एक संयोग त्यहाँ लाख वियोग छन् ।”^{२२}

वि.सं. १९९५ मा 'सहनशीला सुशीला' नाटक लिएर देखापरेका भीमनिधि तिवारीले गद्यात्मक शैलीका सामाजिक, ऐतिहासिक र पौराणिक विषयका थुप्रै पूर्णाङ्की र एकाङ्की लेखेर नेपाली नाटकको भण्डार भर्ने काम गरेका छन् । यिनका नाटकहरू सरल छन् र तिनमा आवश्यक द्वन्द्वात्मकता र गतिमयताको कमी छ । यिनले यथार्थको

^{२१} केशवप्रसाद उपाध्याय, साहित्य प्रकाश, पूर्ववत्, पृ. ६५ ।

^{२२} बालकृष्ण सम, मुटुको व्यथा, छैटौँ सं., (ललितपुर : साझा प्रकाशन, २०५०), पृ. ८७ ।

पृष्ठभूमिमा आदर्शको शिक्षा दिएका छन् । लेखनाथ पौड्याल तुलसीबहादुर क्षेत्री, लक्ष्मीप्रसाद देवकोटा, सोमनाथ शर्मा र रुद्रराज पाण्डे आदिले यसै धारालाई अधि बढाएका छन् ।

ख) दोस्रो चरण : यथार्थवादी नाट्यधारा

वि.सं. २००३ सालमा गोपालप्रसाद रिमालको 'मसान' नाटकको प्रकाशन भयो । आधुनिक यथार्थवादी नाट्यकलाका जनक हेनरिक इब्सेनको 'पुतलीको घर' को प्रेरणा र प्रभावमा लेखिएको 'मसान' देखि नै नेपाली नाटकका क्षेत्रमा यथार्थवादले प्रवेश गरेको हो ।^{२३} सामाजिक समस्यालाई यथावत् प्रस्तुत गर्दै सामाजिक क्रान्ति ल्याउने काम रिमालबाट भएको छ । यिनका नाटक लघु आकारका छन् तथा संवादकला सहज र स्वाभाविक छ । रिमालका नाटकीय प्रयोगका साथै नेपाली नाटकमा मनोविश्लेषणात्मकताको आरम्भ हुन्छ र लघुनाटक देखिन थाल्छन् । रिमाल इब्सेनभै नारीवादी हुनाले यिनले नारीसमस्यामा ध्यान केन्द्रित गरेका थिए भने त्यो परम्परालाई अभि विकसित पार्ने गोविन्दबहादुर मल्ल 'गोठाले' र विजय मल्लले नारीप्रति विशेष सहानुभूति देखाएका छन् । गोठालेको 'भुसको आगो' (२०१३) र 'च्यातिएको पर्दा' (२०१६) तथा विजय मल्लको 'जिउँदो लास' (२०१७) आदि यस कुराका साक्षी छन् । गोठालेले र विजय मल्लले प्रतीक, स्वप्नबिम्ब र स्वैरकल्पनासमेतको प्रयोग गर्दै नाट्यकलामा नयाँ आयाम थप्ने काम गरेका छन् । गोठालेको नाट्यप्रयोग यथार्थवादकै घेराभित्र पर्छ भने विजय मल्लको नाट्यप्रयोग यथार्थको सीमालाई अतिक्रमण गरेर अधि बढ्छ । यिनी अतियथार्थवाद, मनोविश्लेषणात्मक र अभिव्यञ्जनात्मकका प्रयोक्ताका रूपमा देखापर्छन् । यिनी यथार्थवादी र प्रयोगवादी दुवैखाले नाटकका स्रष्टा हुन् र दुवैलाई गाँस्ने सेतु हुन् ।

^{२३} केशवप्रसाद उपाध्याय, साहित्य प्रकाश, पूर्ववत्, पृ. ६६ ।

ग) तेस्रो चरण : प्रयोगवादी नाट्यधारा

आधुनिक नेपाली नाटकको तेस्रो धारा प्रयोगवादी नाट्यधारा हो । प्रयोगवादी नाट्यलेखन विजय मल्लका 'कङ्काल' (२०१८), 'पत्थरको कथा' (२०२८) जस्ता एकाङ्की नाटकहरूबाट थालिन्छ । यसपछि क्रमशः ईश्वर वल्लभ, मनबहादुर मुखिया, मोहनराज शर्मा, ध्रुवचन्द्र गौतम, सरुभक्त श्रेष्ठ, अशेष मल्ल, गोपाल पराजुली, शिव अधिकारी, अभिनाश श्रेष्ठ, अभि सुवेदी आदिले प्रयोगवादी नाट्यकलाको विकास गरेर लगेको देखिन्छ । यी नाटकहरू अस्तित्ववाद र विसङ्गतिवादमा गाँसिएका छन् भने यिनमा स्वैरकल्पनाको प्रयोग गर्ने नाट्यप्रवृत्ति पाइन्छ । दार्जिलिङका मनबहादुर मुखियाले 'अनि देउराली रुन्छ' (२०१३) भन्ने नाटकसङ्ग्रह, 'फेरि इतिहास दोहोरिन्छ' (२०३२) र 'क्रसमा टाँगिएको जिन्दगी' (२०३३) जस्ता नाटकहरू लेखेका छन् । ध्रुवचन्द्र गौतमका 'भष्मासुरको नलीहाड' (२०३७) चर्चित नाटक हो । अशेष मल्लको 'सडकदेखि सडकसम्म' (२०४१) नाटक यसैवेला देखापरेको छ । यसै परम्परामा मोहनराज शर्माको 'जेमन्त' (२०४१) र 'बैकुण्ठ एक्सप्रेस' (२०४२) चर्चित नाटकमध्ये एक हुन् । कविताराम (२००४) ले 'स्वभावगीता' (२०४८) विज्ञाननाटक लेखेर राम्रा-राम्रा प्रयोग गरेका छन् ।^{२४}

घ) चौथो चरण : प्रगतिवादी नाट्यधारा

यी मुख्य धाराहरूसँगै प्रगतिवादी धाराका नाटक र एकाङ्कीको चर्चा नगरी आधुनिक नेपाली नाटकको अध्ययन अपूर्ण नै रहन्छ । हृदयचन्द्रसिंह प्रधान, वासु पासा, रमेश विकल, बुँद राना, खगेन्द्र संग्रौला, अग्नि शिखा र मोदनाथ प्रश्रित आदि प्रगतिवादी नाटककार हुन् । हृदयचन्द्रसिंह प्रधानका 'छेउ लागेर' (२००६), 'गङ्गालालको चिता' (२०१८) र 'उनी देवता हुन्' (२०१६) जस्ता तीन एकाङ्की-सङ्ग्रहहरू निस्किसकेका छन् । यी भित्रका अनेक एकाङ्कीहरूमध्ये 'मरुभूमिको लेखक' मा

^{२४} तारानाथ शर्मा, नेपाली साहित्यको इतिहास, ते.सं., (काठमाडौं : नवीन प्रकाशन, २०५१), पृ. २३० ।

प्रधानलाई विशेष सफलता मिलेको छ । वासु पासाका 'समाज' (२०१५), मोदनाथ प्रश्रितको 'आमाको काखमा' र रामप्रसाद प्रदीपको 'मुलुकभित्र' आदि प्रमुख छन् ।

सारांशमा चर्चा गर्दा नेपाली नाटक आरम्भदेखि लिएर वर्तमानसम्मका यात्रामा भरतमुनिको संस्कृत नाट्यपरम्परा, फारसी रङ्गमञ्चको उर्दू-हिन्दी नाट्यपरम्परा र पाश्चात्य नाट्यपरम्पराबाट अनुप्राणित भई अगाडि बढेको छ । आजका नाटकहरू आदर्शका मोहबाट मुक्त छन् । समाज र व्यक्तिका जीवनमा देखिने विकृति र विसङ्गति औँल्याई जीवनलाई हेर्ने एक नयाँ दृष्टि दिनु आजका नाटकहरूको मुख्य उद्देश्य हो । नेपाली नाट्यसाहित्यले सङ्ख्यात्मकताका साथै गुणात्मकतामा पनि निकै उन्नति गर्दो छ । निकट भविष्यमा यो विधा पनि साहित्यका अन्य विधाहरूसँगै हृष्टपुष्ट हुने स्पष्ट लक्षणहरू देखिन्छन् ।^{२४}

३.५ नाटकको परिभाषा

साहित्य दृश्य (अभिनेय) र पाठ्य वा श्रव्यका भेदले दुई प्रकारको मानिन्छ । दृश्य काव्यको रूपमा नाटकको स्थान सुरक्षित छ ।^{२५} नाटककार, रङ्गकर्मी र प्रेक्षक गरी तीनै पक्षसँग उत्तिकै सम्बन्ध हुने हुँदा यसको स्वरूप त्रिआयामिक हुन्छ । स्वरूप त्रिआयामिक हुने हुँदा नै यसको गणना साहित्यको अत्यन्त प्रभावशाली विधामा गरिन्छ ।^{२६} समस्त कलाकारहरूको उपयोग गरी लौकिक क्रियाकलापलाई अभिनयका माध्यमबाट दृश्यात्मक रूपमा प्रस्तुत गर्ने भएकाले नाटक साहित्यिक विधाहरूमा श्रेष्ठ मानिन्छ । नाटक संसारभरि लोकप्रिय रहँदै आएको छ ।

नाटक अनुकरणको विकसित अवस्था हो । अरस्तुको "कला प्रकृतिको अनुकरण हो" भन्ने भनाइ पूर्णतः नाटकमा लागू हुन्छ । यसरी हामी के देख्छौं भने नाटक ज्यादै पुरानो साहित्यिक विधा हो ।^{२७} नाटक संवादहरूका माध्यमबाट संरचित हुन्छ । यसैले

^{२४} रामलाल अधिकारी, एकाङ्की यात्रा, पूर्ववत्, पृ. ४९ ।

^{२५} घटराज भट्टराई, भीमनिधि : व्यक्ति र कृति, दो.सं., (काठमाडौं : साभा प्रकाशन, २०५०), पृ. ४४ ।

^{२६} दयाराम श्रेष्ठ र मोहनराज शर्मा, नेपाली साहित्यको संक्षिप्त इतिहास, चौ.सं. (काठमाडौं : साभा प्रकाशन, २०५०), पृ. १३९ ।

^{२७} टङ्गप्रसाद न्यौपाने, साहित्यको रूपरेखा, दो.सं. (काठमाडौं : साभा प्रकाशन, २०४९), पृ. २३८ ।

संवादात्मकतालाई नाटकको खास पहिचान मानिन्छ । यसै आधारमा केही विद्वान्हरूले संवाद नै नाटक हो भनेका छन् । संवादको प्रयोग नगरी लेखिने नाटकलाई मुक्त नाटक भनिन्छ । संवाद नभएका नाटकभन्दा संवाद भएका नाटक नै बढी प्रचलित छन् । नाटकका संवादहरू गद्यमा लेखिन्छन् । प्राचीन नाटकहरू पद्यमा पनि लेखिन्थे तर आधुनिक नाटकहरू गद्यमै बढी लेखिन्छन् ।

नाटक समुच्च कला हो । यसमा स्थापत्यकला, मूर्तिकला, चित्रकला, काव्यकला, सङ्गीतकला, अभिनयकला र नृत्यकला आदिको संयोग हुन्छ । यो एक गत्यात्मक कला हो । यसरी रङ्गी-बिरङ्गी दृश्यहरूको समायोजन, सजीव पात्रहरूको क्रियाकलाप र हावभावको प्रदर्शन हुन्छ ।^{१६} अतः प्रभावको दृष्टिबाट काव्यमा नाटकको स्थान सर्वप्रथम हुन्छ - “काव्येषु नाटकं रम्यम्” यस कथनले पनि पुष्टि गर्दछ ।

खास गरेर अभिनेयका रूपमा नाटक रङ्गमञ्चमा प्रस्तुत हुँदा संवाद, कथावस्तु, चरित्र र परिवेशमा कुनै पनि त्रुटि हुनासाथ दर्शकले तुरुन्तै थाहा पाउने र नाटक असफल हुने भएकाले तीक्ष्ण नाट्यशिल्प र प्रतिभा यसले अपेक्षा गर्दछ ।

अङ्ग्रेजीमा नाटकका लागि ‘ड्रामा’ ९म्वकव० र ‘प्ले’ ९एविथ० शब्द प्रचलित छन् भने संस्कृतमा ‘नाटक’ र ‘नाट्य’ यी दुई शब्द चर्चित छन् । नाटक नटको व्यापार हुनाले संस्कृत साहित्यमा यसलाई नाट्य भनिएको छ भने रूपकको प्रमुख भेदका रूपमा यसको महत्त्व देखाइएको छ । नाटक दृश्यात्मक वा ध्वन्यात्मक जे भए पनि अभिनयात्मक हुन्छ । नाटक वा ड्रामा एक प्रकारको क्रीडा वा खेल हुनाले अङ्ग्रेजीमा यसलाई ‘प्ले’ भनिएको हो । भारतीय एवं नेपाली परम्परामा पनि नाट्यप्रदर्शनलाई लीला भनिने गरिएको छ, जस्तै : रामलीला, कृष्णलीला र नागलीला आदि । नेपाली नाट्यपरम्परामा नाटकलाई खेल पनि भनिन्थ्यो, जस्तै : ‘प्रतिव्रता सावित्री चरित्र खेल’ । नाटकलाई ठेदर भन्ने चलन पारसी नाटक कम्पनीद्वारा प्रदर्शित नाटकका कारणबाट सुरु भएको हो र ठेदर चाहिँ थिएटरको अपभ्रंश हो । नाटक हेर्नु जीवन हेर्नुजस्तो

^{१९} विश्वनाथ प्रसाद, कला एवं साहित्य : प्रवृत्ति और परम्परा, पूर्ववत्, पृ. ९५ ।

सजिलो हुन्छ र रोचक तथा आह्लादक हुन्छ भने यो सर्वसाधारण जनताका लागि सहज र ग्राह्य हुन्छ ।

युग, दृष्टि र परिवेशअनुसार साहित्यका विधाहरूको स्वरूप र मान्यतामा पनि परिवर्तन आउने हुनाले साहित्यको कुनै पनि विधालाई एउटा नियमभित्र परिभाषा दिनु कठिन हुन्छ । यसैले नाटकलाई राम्ररी पहिचान गर्नको लागि यसलाई पौरस्त्य र पाश्चात्य साहित्यमा विभिन्न किसिमले परिभाषित गरिएको छ । केही परिभाषा निम्नलिखित छन् :-

१. पौरस्त्य परिभाषा

क) नाट्याचार्य भरतमुनि

“तीनै लोकको भावको अनुकरण नै नाटक हो ।”^{३०}

ख) विश्वनाथ

“नटमा राम आदिको स्वरूपको आरोप गरिने हुँदा दृश्यकाव्य नै नाटक हो ।”^{३१}

ग) धनञ्जय

“अवस्थाविशेषको अनुकरण नै नाटक हो ।”^{३२}

घ) श्री महिम भट्ट

“विभाव, अनुभाव आदिको वर्णन काव्य हो र तिनैको गीत आदि मनोरञ्जनात्मक तत्त्वहरूसहितको रङ्गमञ्चीय प्रयोग नै नाटक हो ।”^{३३}

हिन्दीका नाट्यसमीक्षक

ड) आचार्य सीताराम चतुर्वेदी

“नाटककारद्वारा रचित, प्रसिद्ध वा कल्पित कथानकमा आश्रित, रङ्गमञ्चमा प्रयोक्ताद्वारा शिक्षित नटकृत अभिनय, सङ्गीतादिजनक रसले प्रेक्षकहरूको विनोद गर्ने आदेशप्रद व्यापार नाटक वा रूपक हो ।”^{३४}

^{३०} भरतमुनि, आचार्य, नाट्याशास्त्रम्, दो.सं. इस्वी १९५६, भोलुम १ पृ. ३५ ।

^{३१} विश्वनाथ, साहित्य दर्पण, परिच्छेद ७, (बम्बई : निर्णयसागर प्रेस, इ. १९१०), पृ. २५७ ।

^{३२} धनञ्जय, दशरूपक, द्वि.पं., (वाराणसी : चौखम्बा विद्याभवन, वि.सं. २०१९), पृ. ४ ।

^{३३} राजानक श्री महिम भट्ट, व्यक्ति विवेक, (वाराणसी : चौखम्बा, इ. १९६४), पृ. १०२ ।

^{३४} सीताराम चतुर्वेदी, अभिनव नाट्यशास्त्र, (इलाहाबाद : किताब महल, इ. १९६४), पृ. ७३ ।

च) भारतेन्दु हरिश्चन्द्र

“नाटक शब्दको अर्थ नटहरूको क्रिया हो । नट त्यो हो जो विधाका प्रभावले आफ्नो र कुनै वस्तुको स्वभावलाई परिवर्तित गर्छ । दृश्यकाव्यको संज्ञा रूपक हो । रूपकमा नाटक नै प्रमुख छ । यसैले रूपक जति सबैलाई नाटक भनिन्छ ।”^{३४}

छ) सरल नेपाली शब्दकोश

“नाटक भनेको रङ्गमञ्चमा प्रदर्शित गरिने काव्यरूप; दृश्य काव्य हो ।”^{३५}

ज) बृहत् नेपाली शब्दकोश

१. कुनै देश, काल र वातावरणसँगै सम्बद्ध नरनारीको चरित्र र कार्यलाई पात्रहरूको अभिनयका माध्यमद्वारा प्रदर्शित गरिने उद्देश्यले लेखिएको संवादात्मक साहित्यिक विधा; दृश्य काव्य ।
२. रङ्गमञ्चमा अभिनय गरेर देखाउन मिल्ने गरी लेखिएको कथावस्तु ।
३. पाँचदेखि दस अङ्कसम्म हुने, प्रख्यात, धीरोदात्त, दिव्य वा अदिव्य नायक हुने, पञ्चसन्धिले युक्त र वीर आदि रसको समावेश भएको रूपकको एक भेद ।”^{३६}

झ) बालकृष्ण सम

“नाटकलाई यथार्थ वा जीवनसत्यको उद्घाटनसित मात्र नजोडी सामाजिक हितसँग पनि जोडेर हेर्ने र त्यसै प्रयोजनका लागि नाटक लेखिनुपर्छ ।”^{३७}

ञ) भीमनिधि तिवारी

“नाटकमा भाषा, भाव सरल र सुबोध हुनाका साथै ठाउँ-ठाउँमा आवश्यकतानुसार साना-साना गीतहरू पनि सजिएको हुनुपर्दछ । सामान्यतया नाटक रङ्गमञ्चमा प्रदर्शन गर्दा ३ घण्टाभन्दा बढ्ता लाग्नु हुँदैन ।”^{३८}

^{३४} भारतेन्दु हरिश्चन्द्र, भारतेन्दु नाटकावली, भाग दो, इस्वी १९६६, परिशिष्ट पृ. ४२१-४२२ ।

^{३५} अनुभवी उपप्राध्यापक (सम्पा.), सरल नेपाली शब्दकोश, (काठमाडौं : रत्न पुस्तक भण्डार, २०४५), पृ. ३४७ ।

^{३६} वासुदेव त्रिपाठी र अन्य (सम्पा.), नेपाली बृहत् शब्दकोश, (काठमाडौं : ने.रा.प्र.प्र., २०५२), पृ. ७१७ ।

^{३७} केशवप्रसाद उपाध्याय, समको दुःखान्त नाटयचेतना, पूर्ववत्, पृ. ३५२ ।

^{३८} घटराज भट्टराई, भीमनिधि : व्यक्ति र कृति, पूर्ववत्, पृ. ४८ ।

ट) हृदयचन्द्रसिंह प्रधान

“नाटक समाजको त्यो फोटो हो जसलाई हेरेर समाज विचारेर हिँड्ने गर्दछ, फेरि त्यो समाजको नाङ्गो फोटोमात्र, त्यसमा माथि चढाउने आदर्शको यथेष्ट आकर्षणशक्ति पनि हुन्छ।”^{४०}

ठ) बालचन्द्र शर्मा

“नाटक अभिनेयताहरूको वेशभूषामा रही हावभाव र कथोपकथनद्वारा रङ्गमञ्चमा गर्ने चरित्र र घटना आदिको प्रदर्शन हो।”^{४१}

ड) केशवप्रसाद उपाध्याय

“नाटक, देश, काल र वातावरणविशेषसित सम्बन्धित नरनारीको जीवनलाई अभिनेता अभिनेत्रीहरूद्वारा वार्तालाप र कार्यका भरमा अभिनय गरेर देखाइने कला हो।”^{४२}

ढ) मोहनराज शर्मा

“आख्यानात्मक कथ्यको अनुकार्यप्रधान संवादात्मक रचना नाटक हो।”^{४३}

ण) टङ्कप्रसाद न्यौपाने

“नाटक जीवनजगत्को त्यो कलात्मक अनुकरण हो जो सबै किसिमका अभिनयद्वारा दर्शक र पाठकलाई आनन्दविभोर गराउँछ।”^{४४}

त) भानुभक्त पोखरेल

“सजीव एवं सक्रिय कार्यव्यापारहरूको अनुकरणात्मक अभिनयद्वारा सम्पूर्ण जीवन या जीवनका विस्तृत भागको सरस चित्र प्रस्तुत गर्ने संवादमय रचना नाटक हो।”^{४५}

थ) रामलाल अधिकारी

^{४०} केशवप्रसाद उपाध्याय, नाटक र रङ्गमञ्च, पूर्ववत्, पृ. ४०।

^{४१} बालचन्द्र शर्मा (सम्पा.) नेपाली शब्दकोश, (काठमाडौं : रोयल नेपाल एकेडेमी, २०१९), पृ. ५६०।

^{४२} केशवप्रसाद उपाध्याय, साहित्य प्रकाश, पूर्ववत्, पृ. ८१।

^{४३} मोहनराज शर्मा र दयाराम श्रेष्ठ, नेपाली साहित्यको संक्षिप्त इतिहास, पूर्ववत्, पृ. १३९।

^{४४} टङ्कप्रसाद न्यौपाने, साहित्यको रूपरेखा, पूर्ववत्, पृ. २५८।

^{४५} भानुभक्त पोखरेल, सिद्धान्त र साहित्य, (विराटनगर : श्यामपुस्तक भण्डार, २०४०), पृ. १५२।

“नाटकलाई व्यापक अर्थमा लिने हो भने यो एक प्रकारको स्वाँग, बहाना वा नकल हो । मानवजीवनका विभिन्न पक्ष, सुख-दुःख, हर्ष-विषादका विभिन्न पक्षीय अनुभूतिलाई कलात्मकतापूर्ण अनुकरण गर्नु अभिनय हो र यही अभिनय नै सम्पूर्ण नाटकको आधार हो । सङ्क्षेपमा भन्ने हो भने नाटक अनुकरणको एउटा स्वाभाविक अभिव्यक्ति हो जो आफ्नो कलात्मक उत्कर्षता तथा सहज र स्वाभाविक चित्रणका कारणले दर्शकलाई सहजै आकृष्ट गर्छ ।”^{४६}

२. पाश्चात्य परिभाषा

क) अरिस्टोटल

“दुःखान्त नाटकमा गौरवपूर्ण कार्यको अनुकरण हुन्छ । यो विस्तृत र सीमित दुवै हुने हुनाले स्वयंमा पूर्ण हुन्छ । करुणा र त्रासजस्ता मनोभावनाको विरेचनका लागि करुणा र त्रासपूर्ण घटनाहरूको समावेश नाटकमा विवरणात्मक नभएर नाटकीय रूपमा हुनुपर्दछ ।”^{४७}

ख) डब्लु.एच. हड्सन

“नाटक कार्य र संवादद्वारा जीवनको अनुकरण हो ।”^{४८}

ग) ए मार्क वदी

“नाटक त्यस्तो गद्यात्मक वा पद्यात्मक कृति हो, जुन रङ्गमञ्चमा अभिनयका लागि रचिएको हुन्छ र जसमा संवाद तथा अभिनयका माध्यमबाट कुनै कथा भनिन्छ, अनि यो वास्तविक जीवनमा भैं हावभाव, वेशभूषा र दृश्यले सज्जित रूपमा प्रस्तुत गरिन्छ ।”^{४९}

घ) रोनाल्ड पिकक

^{४६} रामलाल अधिकारी, एकाङ्की यात्रा, पूर्ववत्, पृ. १ ।

^{४७} हिमांशु थापा, साहित्य परिचय, चौ.सं. (काठमाडौं : साभ्ना प्रकाशनत, २०५०), पृ. ६६ ।

^{४८} टङ्कप्रसाद न्यौपाने, साहित्यको रूपरेखा, पूर्ववत्, पृ. २५६ ।

^{४९} द सर्तस आक्सफोर्ड इङ्गलिस डिक्सनरी, भोलुम १, इस्वी १९७७, पृ. २५० ।

“नाटक एक कला हो । यो मन, कान र आँखाका लागि काल्पनिक भावना हो र परस्पर गुम्फित तत्वहरूको प्रदर्शन हो अनि यसमा अभिव्यक्ति र प्रस्तुतीकरणजस्ता पक्षहरूको संलग्नता रहन्छ । यो भिन्न-भिन्न व्यक्तिहरूका लागि भिन्न-भिन्न अर्थ दिने रचना हो ।”^{५०}

ड) जे.बी. प्रिस्टले

“नाटक व्यक्तिविशेषलाई महत्व दिने कृति नभएर सामाजिक कला हो ।”^{५१}

च) सिसरो

“नाटक जीवनको अनुकरण र रीतिहरूको दर्पण हो अर्थात् नाटक मानवजीवनका विभिन्न पक्षहरू, चरित्रहरू र अनुभूतिहरूको अभिव्यक्ति हो ।”^{५२}

छ) गोटहोल्ड एफ्राम लेङ्गी

“नाटकले रागात्मक प्रभाव पार्नुपर्दछ । यसको अन्त्य सुखद् वा दुःखद् तुल्याउनु नाटककारको अधिकार हो ।”^{५३}

ज) एलार्डाइस निकोल

“नाटक अभिनेताहरूको माध्यमबाट जीवनसम्बन्धी विचारलाई त्यस्तो किसिमबाट अभिव्यक्त गर्ने कथा हो जुन व्याख्याका लागि समर्थ अभिव्यक्तिका रूपमा प्रस्तुत हुन्छ र जुन शब्द सुन्न र कार्यव्यापार हेर्न एकत्रित प्रेक्षकहरूका लागि चाख लाग्दो हुन्छ ।”^{५४}

^{५०} रोनाल्ड पिकक, द आर्ट अफ ड्रामा, (लन्डन : राउटलेज, इस्वी १९६०), पृ. १५७-१५८ ।

^{५१} जे.बी. प्रिस्टले, द आर्ट अफ ड्रामेटिस्ट, (लन्डन, हिमामेन मेलवोर्न, इ. १९५७), पृ. ७ ।

^{५२} टङ्गप्रसाद न्यौपाने, साहित्यको रूपरेखा, पूर्ववत्, पृ. २५४ ।

^{५३} जोहन गास्नर र अन्य, रिडर्स इन्साइक्लोपिडिया अफ वर्ल्ड ड्रामा, (न्युयोर्क : टमस वाई ब्रेवल कम्पनी, इ. १९६९), पृ. ९५९-९६० ।

^{५४} एलार्डाइस निकोल, द थ्योरी अफ ड्रामा, (दिल्ली : दोआय हाउस, इ. १९६९), पृ. ३५ ।

भ) सेक्सपियर

“विश्व पहिलो नाटक हो भने विश्वका स्रष्टा पहिला नाटककार हुन् । त्यस्तै संसार एउटा रङ्गशाला हो भने संसारमा जन्मने नरनारी अभिनेता र अभिनेत्री हुन् ।”^{५५}

ज) द न्यू इन्साइक्लोपिडिया ब्रिटैनिका

“मञ्चित भइरहेको बेलामा देखेर वा सुनेर चाल पाइनेभन्दा पढेर थाहा पाइने एक प्रकारको पाठ (नाटकीय साहित्य हो) ।”

१मचकवतध्र प्तिभचवतगचभ, तजभ तभहतक या उविथक तजवत अबल दभ चभवम, वक मष्कतप्लअत ाचक दभप्लन कभभल बलम जभवचम प्ल उभचायकवलअभा^{५६}

ट) इन्साइक्लोपिडिया अमेरिकाना

“ग्रीसेली भाषाको ‘ड्रामा’ (२ कार्य) शब्दले त्यस्तो विधा जनाउँछ जहाँ पात्रले अभिनय गर्छ, कुराकानी गर्छ र कथामा लेखिएको कार्य सम्पादन गर्छ र जुन साहित्यिक विधाचाहिँ दर्शकहरूलाई आस्वादन गर्ने लक्ष्य राखेर अभिनय गरिएको हुन्छ । बर्नार्ड साका अनुसार नाटकको एक मात्र लक्ष्य दर्शकलाई साँच्चैका मान्छेका साँच्चैका घटना घटिरहेको भन्ने आभास दिलाउनु हो ।”

१मचकव र तजभ न्वभभप तभक मचकव, षभवलप्लन वअतप्यल, वउउष्मिक तय व ायक या प्तिभचवतगचभ प्लतभलमभम तय दभ प्लतभचउचभतभम तय बल वगमष्मलअभ दथ वअतयचक धजय षउभचकयलवतभ तजभ अजवचवअतभचक, चभअप्लत तजभ कउभभअजभक बलम मष्पयिनगभक, बलम उभचायक तजभ वअतप्यलक या तजभ कतयचथा त्जभ दभनप्ललप्लन बलम भलम या तजभ दगकप्लभकक ाचक तजभ वगतजयचुक उयप्लत या खष्मधू, प्ल दभचलवचम कजवधुक धयचमुक, ष्क तजभ वचत या षवप्लन तजभ वगमष्मलअभ दभष्मिखभ तजवत चभर्वा तजप्लनक वचभ जवउउभलप्लन तय चभर्वा उभयउभा^{५७}

^{५५} घटराज भट्टराई, भीमनिधि : व्यक्ति र कृति, पूर्ववत्, पृ. ४४ ।

^{५६} द न्यू इन्साइक्लोपिडिया ब्रिटैनिका, भोलुम ४, पन्थौ सं इ. १७६८, पृ. २१३ ।

^{५७} इन्साइक्लोपिडिया अमेरिकाना, भोलुम ९, (दिल्ली : अमेरिकाना कोर्पोरेसन, इ. १९६६), पृ. ३०३ ।

ठ) इन्साइक्लोपिडिया इन्टरनेसनल

“कार्य गर्नु’ भन्ने अर्थ बुझाउने ग्रीसेली भाषाको शब्दबाट नाटक शब्द विकसित भएको हो । यो शब्दले अभिनय गरिने जुनसुकै कार्यलाई बुझाउन सक्ने भए पनि प्रायः यसले रङ्गमञ्चमा अभिनय गर्नका लागि लेखिएको नाट्यकृति बुझाउँछ ।”

१म्वकव, तभक मभचष्वभम ाचक तजभ न्वभभप खभचद णभवलप्लन वअतु यचु मयु। क्षत अवल वउउथि तय बलथ णष्ष वअतप्यल, दगत अकयलथि चभाभचक कउभअष्षअर्वाथि तय उविथ धचप्ततभल ायच कतवतभक उचभकभलतवतप्यला०^{४४}

३.६ नाटकका तःव

नाटकका सैद्धान्तिक स्वरूपलाई राम्ररी बुझ्नका लागि नाटकका आधारभूत तःवहरूलाई पनि जान्नु आवश्यक छ । नाटकको तःवलई उपकरण, अवयव र घटक आदि पनि भनिएको पाइन्छ । नाटक संरचनाका लागि अति आवश्यक अङ्ग वा पक्षहरूलाई नाटकको तःव भनिन्छ । अतः नाटकको तःव त्यस्ता कारकहरू हुन् जसबाट नाटकको आकार खडा हुन्छ । नाट्यतःवसम्बन्धी चर्चा पूर्वीय नाट्यशास्त्र र पश्चिमी नाट्यशास्त्र दुवैमा भएको छ । पूर्वीय आचार्यहरू नाटकका निम्नलिखित तःव मान्छन्- वस्तु, नेता र रस । पश्चिमी विद्वान्हरू नाटकका निम्नलिखित तःव मान्छन्- कथावस्तु, पात्र, संवाद, देशकाल, शैली र उद्देश्य ।

यी दुई पूर्वीय र पश्चिमी विद्वान्हरूको धारणालाई मनन गर्दै तःवहरूलाई निम्नअनुसार देखाउन सकिन्छ-

(क) शीर्षक (ख) कथावस्तु (ग) चरित्रचित्रण (घ) संवाद
(ङ) परिवेशविधान (च) भाषाशैली (छ) उद्देश्य ।

३.६.१ शीर्षक

कुनै पनि साहित्यिक रचनाको शीर्षक हुन्छ । साहित्यिक रचनाहरू विनाशीर्षकका हुँदैनन् । कुनै पनि कृतिको शीर्षकले त्यसको नामकरण मात्र नगरी त्यस

^{४५} इन्साइक्लोपिडिया इन्टरनेसनल, भोलुम ६, लेक्सिकन पब्लिकेसन, इ. १९१८, पृ. १०५ ।

कृतिको सारभूत भावविचार वा अन्य मुख्य पक्षको चिनारी पनि दिने गर्दछ । नाटकको पनि शीर्षक हुन्छ र यसको शीर्षक मुख्यतया पात्रका नामअनुसार, मुख्य कथावस्तु, मुख्य घटना र परिवेशका साथै अर्थविशेषको आधारमा हुन सक्छ । नाटकको शीर्षक त्यसमा अभिव्यक्त मूल भावभूमि, भावविचार, उद्देश्य वा प्रतीकप्रयोगको आधारमा पनि हुन सक्छ ।

३.६.२ आख्यानात्मक संरचना

३.६.२.१ कथावस्तु

नाटकका तःवहरूमध्ये कथावस्तु महःवपूर्ण मानिन्छ । अङ्ग्रेजी 'प्लट' शब्दको पर्यायवाची रूपमा नेपाली भाषामा कथावस्तु वा कथानक शब्द आएको हो । पूर्वीय समीक्षाशास्त्रमा वस्तु, नेता र रसलाई नाटकको आवश्यक तःव मानिएको छ । यीमध्ये वस्तुलाई आधुनिक सन्दर्भमा कथावस्तु भन्न सकिन्छ । पश्चिमी साहित्यमा पनि प्राचीनकालदेखि नै कथावस्तुलाई सर्वोपरि महःव दिइएको पाइन्छ । अरिस्टोटलले आफ्नो 'काव्यशास्त्र' मा ट्रेजेडीको सन्दर्भमा कथावस्तुलाई अनिवार्य तःव, जीवन र आत्मा भनेको पाइन्छ ।^{५९}

कथावस्तु भन्नाले पात्रद्वारा गरिने कार्य र यही कार्य गर्ने क्रममा घट्ने घटना भन्ने बुझिन्छ । संस्कृत साहित्यमा दण्डीले कथावस्तुको प्रख्यात, उत्पाद्य र मिश्र गरी तीन स्रोत देखाएका छन् ।^{६०} प्रख्यातअन्तर्गत पुराण, इतिहास र दन्त्यकथा पर्दछन् भने उत्पाद्य भनेको लेखकले नै उब्जाएको काल्पनिक कथा हो । यी दुई ख्यात र उत्पाद्यको मिश्रण भएमा त्यो मिश्रित हुन्छ । पाश्चात्य विद्वान् अरिस्टोटलले दुःखान्त नाटकको चर्चाका सन्दर्भमा कथावस्तुबारे आफ्नो दृष्टिकोण स्पष्ट पारेका छन् । यिनले कथावस्तुका स्रोतका रूपमा दन्त्यकथा, इतिहास र काल्पनिक कथालाई लिएका छन् ।^{६१} यिनले दन्त्यकथालाई विशेष मन पराएकाले प्रख्यात कथावस्तुतिर नै यिनको भुकाव

^{५९} गुमानसिंह चामलिङ, एरिस्टोटल र काव्यशास्त्र, (काठमाडौं : ने.रा.प्र.प्र., २०४०), पृ. १८४ ।

^{६०} धीरेन्द्र वर्मा र अन्य (सम्पा.), हिन्दी साहित्य कोश भाग १, दो.सं., (वाराणसी: ज्ञानमण्डल लिमिटेड, २०२०), पृ. २७३ ।

^{६१} वासुदेव त्रिपाठी, पाश्चात्य समलोचनाको सै.प. भाग १, चौ.सं. (काठमाडौं : साभा प्रकाशन, २०५०), पृ. ५८ ।

रहेको देखिन्छ । सम्भाव्यताको नियमअन्तर्गत इतिहास र काल्पनिक कथा पनि सफल हुन सक्छन्^{६२} भन्ने यिनको विश्वास रहेको देखिन्छ । यसका साथै कथानक कार्यकारण त्रुटिखलामा आबद्ध हुनाका साथै आदि मध्यान्त्युक्त हुनुपर्छ भन्ने यिनको मत रहेको देखिन्छ ।

नाटकको कथावस्तु ज्यादै संयमपूर्वक ताछतुछ पारिएको अपेक्षाकृत छोटो हुनुपर्छ । बढीमा ३/४ घण्टाको समयमा सकिने किसिमको संक्षिप्त कथावस्तु नाटकका लागि उपयुक्त हुन्छ ।^{६३} नाटकीय कथावस्तुको आधिकारिक र प्रासाङ्गिक गुरी दुई भेद मानिन्छन् । सुरुदेखि अन्त्यसम्म चल्ने मुख्य कथावस्तुलाई आधिकारिक कथावस्तु भनिन्छ । यसैमा मुख्य पात्रको मुख्य भूमिका तथा नाटकको उद्देश्य वा फल आधारित हुन्छ । मुख्य कथावस्तुको सहयोगीका रूपमा प्रसङ्गवश ल्याइएको कथावस्तुलाई प्रासाङ्गिक कथावस्तु भनिन्छ । प्रासाङ्गिक कथावस्तुलाई दुई भागमा विभाजन गर्न सकिन्छ- १) पताका र २) प्रकरी । पताका नाटकको बीचमा सुरु भएर मूलकथासित अन्त्यसम्म जान्छ भने प्रकरी नाटकको बीचबाट सुरु भएर बीचैमा टुङ्गिन्छ ।

नाटकको कथावस्तुका सम्बन्धमा पूर्वपश्चिम दुवैतिर विशेष चर्चा गरिएको छ । पाश्चात्य विद्वान्हरूका मतानुसार नाटकीय कथावस्तुका पाँच अवस्था हुन्छन्- १) प्रारम्भ-चिनारी, २) विकास-सङ्घर्ष, ३) चरमसीमा-सङ्घर्षपराकाष्ठा, ४) अवरोह-ह्रास र ५) समाप्ति-उपसंहार वा परिणति । पौरत्स्य आचार्यहरूका मतानुसार नाटकीय कथावस्तुका पाँच अवस्था हुन्छन्- १) प्रारम्भ, २) यत्न, ३) प्राप्याशा, ४) नियताप्ति र ५) फलागम ।

कथावस्तुलाई मुख्य फलप्राप्तिर बढाउने अंशलाई अर्थप्रकृति भनिन्छ । बीज, बिन्दु, पताका, प्रकरी र कार्यसमेत पाँचओटा अर्थप्रकृति छन् । कथावस्तुका अवस्था र अर्थप्रकृति दुवैमा सम्यक् तालमेल गराउने तथैलाई सन्धि भनिन्छ । मुख, प्रतिमुख,

^{६२} पूर्ववत् ।

^{६३} भानुभक्त पोखरेल, सिद्धान्त र साहित्यिक, पूर्ववत्, पृ. १५३ ।

गर्भ, विमर्श र निर्वहणसमेत पाँचओटा कथावस्तुका सन्धि छन् । नाटकको कथावस्तुलाई आकर्षणशाली बनाउन यिनको पारस्परिक सम्बन्ध हुनु अति आवश्यक हुन्छ ।

सारांशमा भन्ने हो भने कथावस्तुसम्बन्धी उपर्युक्त चर्चा शास्त्रीय नियम हो र अचेल यी सबै शास्त्रीय नियम र मर्यादाको पूर्णरूपले पालना गरिँदैन । नाटकीय कथावस्तुको विकास स्वतन्त्रतापूर्वक हुँदै आएको छ । अचेल आधिकारिक कथावस्तु र आकार-प्रकारमा पनि संक्षिप्तता हुन थालेको छ । समसामयिक र सामाजिक समस्यामा हिजोआज नाटककारहरूको ध्यान केन्द्रित हुँदै गएको छ । कथावस्तुका भेद भने नाटकमा व्याख्या भएअनुसार ऐतिहासिक, पौराणिक, राजनैतिक र सामाजिक आदि हुन सक्छन् । अतः कथावस्तु अत्यावश्यक घटनाहरूको समुचित गुम्फनले भरिएको, कसिलो, छोटो-छरितो, आकर्षक र स्वाभाविक हुनुपर्छ ।

३.६.२.२ चरित्रचित्रण

नाटकमा चरित्रचित्रणलाई मूलभूत तत्वको रूपमा लिइन्छ । अङ्ग्रेजी 'क्यारेक्टर' ९ऋजवचवअतभच० शब्दको पर्यायवाचीका रूपमा नेपाली भाषामा चरित्रचित्रण वा पात्रविधान शब्द आएको हो । पूर्वीय साहित्यमा नाटकका तीन अङ्गहरूमध्ये नेतालाई चरित्र मान्न सकिन्छ । पश्चिमी साहित्यमा पनि प्राचीनकालदेखि नै चरित्रचित्रणलाई महत्व दिइएको पाइन्छ । अरिस्टोटलका मतमा दुःखान्तकका संरचना वा सङ्गठनमा कथावस्तुको प्रथम स्थान छ भने दोस्रो स्थान चरित्रचित्रणको छ ।^{६४} वर्तमान सन्दर्भमा यसको महत्व भन्नु बढेको छ । पहिलेका आख्यानात्मक कृतिमा कथावस्तुको महत्व बढी थियो भने आधुनिक नाटकमा चरित्रचित्रणको मुख्य स्थान देखिन्छ । मनोविज्ञान र मनोविश्लेषणको विकास र यसको अभिरुचिले गर्दा कथावस्तुभन्दा पात्रका अन्तर्लोकको ऊहापोह र संवेदनाको उद्घाटनप्रति अचेलका नाटकहरू बढी प्रभावित भएका छन् ।

^{६४} वासुदेव त्रिपाठी, पाश्चात्य समालोचनाको सैद्धान्तिक परम्परा भाग १, पूर्ववत्, पृ. ६१ ।

चरित्रले कथावस्तुलाई गति प्रदान गर्ने काम गर्छ । कथावस्तुका सम्पूर्ण घटनाहरू पात्रमा निहित हुन्छन् । अरिस्टोटलले भनेअनुसार^{६५} “चरित्र त्यसलाई भनिन्छ, जसले कुनै व्यक्तिको रुचि अरुचिको प्रदर्शन गर्नका साथै कुनै नैतिक प्रयोजनलाई व्यक्त गर्दछ ।” यिनले चरित्र वा पात्रमा हुनुपर्ने केही गुणहरू देखाएका छन् । यिनका अनुसार चरित्रमा १) भद्रता (चरित्रगत भद्रता), २) औचित्य (भूमिकाअनुसार पात्रको औचित्य), ३) जीवनअनुरूपता (चरित्र जीवनअनुरूप हुनुपर्छ), ४) एकरूपता (पात्रको स्वभावमा एकरूपता), ५) सम्भाव्यता (पात्रले के-कसो बोल्नु र गर्नु सम्भव छ भन्ने सम्भाव्यता उसमा हुनुपर्छ) र ६) अनुकृतिमूलक वैशिष्ट्य (चरित्रचित्रण अनुकृतिमूलक भएर पनि विशिष्ट हुनुपर्छ) । अरिस्टोटलले देखाएका चरित्रहरू स्थिर छन् र उनीहरूमा आकस्मिक परिवर्तन गर्नु हुँदैन भन्ने यिनको दृष्टिकोण रहेको पाइन्छ ।

नाटकलाई गति प्रदान गर्ने कथावस्तु पछिको अर्को तथैव चरित्र भएकाले यसमा पात्र सशक्त, प्रबल, जीवन्त र संवेद्य हुनुपर्छ । नाटकमा नायक वा नायिकाको प्रमुख भूमिका रहने गरी व्यवस्था हुनुपर्छ । यी बाहेक अन्य सहनायक-नायिका तथा प्रतिनायक-नायिका र अरू पात्रहरूको पनि व्यवस्था हुनुपर्छ । तर यिनीहरूलाई मुख्य चरित्रकै सेरोफेरोमा चित्रण गर्नुपर्दछ । मोहनराज शर्माले पात्रलाई अभि सूक्ष्म र कलात्मक पाराले हेरेका छन् ।^{६६} यिनका अनुसार चरित्रलाई (१) लिङ्गको आधारमा पुरुष र स्त्री, (२) कार्यको आधारमा प्रमुख र सहायक, (३) प्रवृत्तिको आधारमा अनुकूल र प्रतिकूल, (४) स्वभावको आधारमा गतिशील र गतिहीन, (५) जीवनचेतनाको आधारमा व्यक्तिगत र वर्गगत, (६) आसन्नताको आधारमा मञ्चीय र नेपथ्य तथा (७) आबद्धताको आधारमा बद्ध र मुक्त गरी यी विभिन्न किसिमले देखाइएको छ ।

आधुनिक नाटकमा पात्रहरू प्रायजसो मान्छे नै हुन्छन् । पहिलेका आख्यानमा मान्छे नभएर देवता, राक्षस, पशुपंक्षीजस्ता अतिमानवीय (मानवेतर) पात्रको पनि प्रयोग हुन्थ्यो । नाटकमा पात्रहरू धेरै हुनु राम्रो होइन । यसमा यति नै संख्या हुनुपर्छ

^{६५} पूर्ववत्, पृ. ६१-६२ ।

^{६६} मोहनराज शर्मा, शैलीविज्ञान, (काठमाडौं : ने.रा.प्र.प्र., २०४८), पृ. ७२ ।

भन्न सकिन्न तर पात्रको बहुलताले गर्दा नाटकीय केन्द्रीयतामा र उद्देश्योन्मुखतामा आघात पर्न जान्छ, जसले नाटकीय प्रभाव दूरगामी र चिरस्थायी हुन सक्दैन । पूर्वीय साहित्यमा पात्रको विषयमा बृहत् चर्चा र व्याख्या गरिएको पाइन्छ । पूर्वीय साहित्यमा नाटकका सन्दर्भमा नायकलाई (१) धीरोदात्त, (२) धीरोद्धत्त, (३) धीरललित र (४) धीरप्रशान्त गरी चार वर्गमा र नायिकालाई (१) स्वकीया, (२) परकीया र (३) सामान्या गरी तीन वर्गमा विभाजन गरिएको पाइन्छ ।^{६७}

नाटकमा लेखकले उपन्यासमा भैं पखेटा फिँजाएर वेग हान्ने स्वतन्त्रता पाउँदैन । अतः सीमित स्वतन्त्रतामा र निश्चित घेरामा बसेर चरित्रको चित्रण गर्नुपर्छ । नाटककारले आफ्नो तर्फबाट टीकाटिप्पणी गर्न सक्दैन । यसैले उनले कथोपकथन, क्रियाकलाप, घटनाक्रम, अभिनय र चेष्टा आदिद्वारा नै अप्रत्यक्ष रूपले चरित्रचित्रण गर्नुपर्छ । चरित्रचित्रणको उत्कृष्टतामा नै नाटकको सफलता निर्भर गर्छ ।

पात्रहरू विशुद्ध प्रकारका पनि हुन सक्दछन् र मिश्रित प्रकारका पनि । एउटा व्यक्तिमा धेरै प्रकारको गुण र दोष हुने भएकाले उसमा विभिन्नता पनि देखा पर्दछ । उदाहरणका रूपमा पात्र अर्धगतिशील र अर्धअगतिशील, अर्धअनुकूल र अर्धप्रतिकूल पनि हुन सक्छ । पात्रमा देखिने विभिन्न प्रवृत्तिहरूको मात्रालाई दृष्टिगत गरी पात्रको वर्गीकरण गर्नुपर्ने हुन्छ ।

३.६.२.३ संवाद

नाट्यविधामा संवाद अनिवार्य तः एव हो । अङ्ग्रेजी 'डाइलग' सम्बन्धित शब्दको पर्यायवाची शब्दका रूपमा नेपाली भाषामा संवाद शब्द आएको हो । सामान्यतया नाटकीय चरित्रका बीच हुने वार्तालापलाई संवाद वा कथोपकथन भनिन्छ ।^{६८} नाटकमा सम्पूर्ण अभिव्यक्तिको माध्यम संवाद नै हुन्छ र नाटककारले आफ्नो तर्फबाट केही भन्न पाउँदैन । नाटककारको लागि संवाद कथावस्तु रचना गर्ने

^{६७} हिमांशु थापा, साहित्य र परिचय, पूर्ववत्, पृ. ८५-८६ ।

^{६८} केशवप्रसाद उपाध्याय, साहित्य प्रकाश, पूर्ववत्, ९५ ।

आधार हो, चरित्रचित्रण गर्ने माध्यम हो र विचार प्रस्तुति गर्ने साधन हो।^{६९} त्यसैले नाटकमा संवादको अपरिहार्यता हुन्छ।

नाटकमा संवादको उपयोग निम्नलिखित रूपमा उपयोग हुन्छ^{७०} :

क) संवादद्वारा नाटकीय कथावस्तुको विकास हुन्छ।

ख) संवादद्वारा पात्रहरूको स्वभाव उद्घाटन हुन्छ।

ग) संवादद्वारा भाव र कार्यव्यापारको अभिव्यक्ति हुन्छ।

संस्कृत नाटकमा संवादका विभिन्न रूपहरूको चर्चा पाइन्छ-(१) सर्वश्राव्य, (२) नियतश्राव्य र (३) अश्राव्य। सर्वश्राव्य दर्शक र रङ्गमञ्चमा उपस्थित सबै पात्रले सुनिने संवाद हुन्छ। नियतश्राव्य निश्चित र सीमित पात्रहरूले मात्र सुन्न सकिने हुन्छ तर अश्राव्य भने कसैको लागि पनि सुन्न सकिने हुँदैन; बोल्ने व्यक्ति आफैँ मनमनै भन्छ। यसलाई स्वगतकथन पनि भनिन्छ। अश्राव्य वा स्वगतकथनलाई आधुनिक नाटकमा स्वाभाविक मानिँदैन। संस्कृत नाटकमा सर्वश्राव्य संवाद नै बहुप्रचलित छ।

राम्रो संवादले वर्णनमा चमक ल्याउँछ र यसको विवेकपूर्ण र समायोजित प्रयोग लेखकको प्राविधिक कुशलताको प्रमाण मानिन्छ। संवादद्वारा नै नाटककारले पात्रहरूको बाह्य र आन्तरिक जगत्का जटिलता, सङ्घर्ष, कुण्ठा र मानसिक आरोहावरोह आदि सबै भावहरूको प्रत्यक्षबोध गराउँछन्। संवाद कसरी प्रभावशाली र आकर्षक बनाउने भन्ने सन्दर्भमा हड्सनको विचार मननीय छ। यिनले भनेका छन्-

“संवाद स्वाभाविक, उपयुक्त र नाटकीय हुनुपर्छ। यसको अर्थ के हो भने यो वक्ताको व्यक्तित्वअनुरूप, परिस्थिति सुहाउँदो अनि, सरल, ताजा, पूर्ण र चाखलाग्दो हुनुपर्छ।”^{७१}

कथावस्तुको आधारमा संवादको प्रयोग हुने भए पनि यसको प्रत्यक्ष सम्बन्ध भने चरित्रचित्रणसँग हुन्छ। संवाद स्वाभाविक र उपयुक्त भएमा त्यो विश्वसनीय हुन्छ

^{६९} हिमांशु थापा, साहित्य परिचय, पूर्ववत्, ८७।

^{७०} विश्वनाथ प्रसाद, कला एवं साहित्य : प्रवृत्ति और परम्परा, पूर्ववत्, पृ. १०२।

^{७१} डब्लु.एच. हड्सन, एन इन्ट्रोडक्सन टु द स्टडी अफ लिटरेचर, (न्यू देहली : कल्याणी पब्लिसर्स, इ. १९४४), पृ. १२९।

अनि नाटकीयताले त्यसलाई प्रभावकारी बनाउँछ । पात्रको सामाजिक स्तर, शिक्षा, संस्कृति, प्रवृत्ति एवं संस्कारको परिचय संवादद्वारा नै थाहा पाउन सकिन्छ । नायक वा उच्च वर्गका पात्रहरूको संवाद कलात्मक एवं अलङ्कृत हुन्छ भने स्त्री वा अन्य तल्ला वर्गहरूका संवाद निम्नस्तरको एवं अलङ्कृत हुन्छ ।

सारांशमा भन्ने हो भने संवाद संक्षिप्त, सरल, सरस र आकर्षक हुनु अत्यावश्यक छ । यसको साथै स्वाभाविकता, सार्थकता, अनुकूलता यसका आवश्यक गुण हुन् । यसले नाटकमा पात्रको चरित्रचित्रण, वस्तुको उद्घाटन र अभीष्ट उद्देश्यको परिपोषण गर्नु अत्यावश्यक छ । यसका अतिरिक्त कलात्मकता, प्रभावात्मकता र परिमितता आदि संवादका आवश्यक साधन वा अङ्ग हुन् ।

३.६.२.४ परिवेशविधान

‘परिवेश’ भनेको देश, काल र वातावरण वा परिस्थिति हो । ‘परिवेशविधान’ भनेको कथावस्तुको घटना एवं पात्रसँग सम्बन्धित देश, काल र परिस्थितिको चित्रण हो । पात्रको व्यक्तित्व, परिवार, पारिवारिक पृष्ठभूमि, समाज, सामाजिक परम्परा, प्रकृति, ऋतु र अन्य भौगोलिक विशेषतादेखि लिएर पात्रका क्रियाकलाप, भाषा-भाषिका र व्यक्तिबोली आदि सबै कुरा परिवेशद्वारा प्रभावित हुन्छन् ।^{७२} वस्तुका भविता र समय, स्थिति एवं घटनाको विघटनका लागि चाहिने भाँडो परिवेश हो र यसले वस्तु वा घटनालाई घेरेर बस्ने सबै मूर्त-अमूर्त तत्वलाई समेट्छ ।^{७३}

नाटकमा कथातत्वको उपस्थिति हुने भएकाले यसलाई जीवन्त बनाउन परिवेश आवश्यक हुन्छ । नाटकमा युगजीवनको चित्रण संक्षिप्त र सारगर्भित रूपमा गरिनुपर्छ । युगजीवनको चित्रण नगर्दा नाटक असफल र अकालिक बन्न पुग्छ । यसकारण पात्र-पात्राका मानसिक द्वन्द्व तथा आरोहको चित्रण गरेमा नाटक बढी प्रभावशाली र हृदयस्पर्शी बन्न पुग्दछ । नाटकमा कथावस्तु र पात्रले अपेक्षा गरेअनुरूप

^{७२} त्रिभुवन सिंह, हिन्दी उपन्यास और यथार्थवाद, चौ.सं. (वाराणसी: हिन्दीप्रचारक पुस्तकालय, २०२२), पृ. १४९ ।

^{७३} घनश्याम नेपाल, आख्यानका कुरा, (सिलिगुडी : नेपाली साहित्यप्रचार समिति, इ. १९८७), पृ. २४ ।

नै परिवेशको चित्रण गरिनुपर्छ । समय र स्थानको चित्रण गरी कथावस्तु र पात्रका बीचमा सम्बन्ध स्थापित गर्नु आवश्यक भएकाले नाटकको लागि परिवेश अभिन्न तःव हो ।

परिवेश, वातावरण एवं देशकालको विपरीत चित्रण गरियो भने अस्वाभाविकता आइदिन्छ र नाटक नै हास्यास्पद भइदिन्छ ।^{७४} देशकालवातावरणले नाटकमा विश्वसनीयता र प्रामाणिकता प्रदान गर्छन् । त्यसैले प्रत्येक नाटकमा देशकालवातावरण अनिवार्य रूपमा देखिन्छन् ।

प्राचीन ग्रीक आचार्यहरूले जुन 'सङ्कलनत्रय' (थ्री युनिटिज) भनेर नाटकमा स्थानको एकता, समयको एकता र कार्यको एकता हुनुपर्छ भन्ने कुरामा जोड दिएका छन् । हिजोआज सङ्कलनत्रयलाई मानिँदैन र त्यो नाटकको विकासमा बाधक सिद्ध भएको छ भनिन्छ । तर ताःवक रहस्यका रूपमा घटना, पात्र र कार्यकलापहरू परस्पर ज्यादै स्वाभाविक रूपले सुसम्बद्ध वा अन्वित भएको हुनुपर्छ भन्ने कुरा अहिले पनि मानिन्छ ।

वातावरणको निर्माणमा प्रकृतिको महःवपूर्ण भूमिका हुन्छ । प्रकृतिले पनि मानिसको अन्तर्भावनामा ठूलो प्रभाव पारेको हुन्छ ।^{७५} प्रकृतिले मानिसको भावनामा प्रभाव पार्ने हुनाले पात्रको अवस्थाअनुसार प्रकृतिको चित्रण गरिएको हुन्छ । एउटा सफल नाटककारले पात्रको सुख-दुःख, हाँसो-आँसु, आशा-निराशा र घात-प्रतिघातमा प्रकृतिले साथ दिइरहेको छनक आफ्नो नाटकमा प्रस्तुत गरेको हुन्छ । अर्को शब्दमा भन्नु पर्दा पात्र कुन मानसिक अवस्थामा गुज्रिरहेछ त्यसअनुसार पनि प्रकृतिको चित्रण गरिएको हुन्छ ।

३.६.२.५ भाषाशैली

नाटकमा भाषाशैलीको महःवपूर्ण स्थान हुन्छ । भाषाशैलीअन्तर्गत भाषा र शैली दुईवटा शब्दहरू रहेका छन् । प्रकट रूपमा कुनै पनि विचार या भावाभिव्यक्ति

^{७४} भानुभक्त पोखरेल, सिद्धान्त र साहित्य, पूर्ववत्, पृ. १५७ ।

^{७५} हिमांशु थापा, साहित्य परिचय, पूर्ववत्, पृ. १४९ ।

गर्ने एउटा सबल माध्यम भाषा नै हो ।^{७६} शैली भन्नाले नाट्यरचनाको पद्धति भन्ने बुझिन्छ ।^{७७} यसलाई नाट्यशिल्प पनि भन्न सकिन्छ । शैलीको सम्बन्ध लेखकको स्वभावसँग हुन्छ । कतिपय विद्वान्हरू भाषाशैलीलाई शैली मात्र पनि भन्न रुचाएको देखिन्छ । शैली कथानक, पात्र र वातावरणजस्तो मूर्त नहुने भएकाले र यसको प्रत्यक्ष सम्बन्ध भाषासँग नै हुने भएकाले यसलाई भाषाशैली भन्नु बढी उपयुक्त हुन्छ ।

भाषाशैलीका दृष्टिले नाटकको शैली सरल हुनुपर्छ । सरलताको अर्थ एकदमै फितलो शब्दशोया वा वाक्यगठन भन्ने होइन सुबोध एवं सर्वसाधारणले पनि बुझ्ने खालको भन्ने हो । भाषाशैलीका दृष्टिले प्रसङ्ग हेरी भावनात्मक शैली, विचारात्मक शैली र तार्किक शैली आदि विभिन्न शैलीको प्रयोग गर्न सकिन्छ । तर नाटकमा कठिन, जटिल र क्लिष्ट शैलीको प्रयोग गर्नु हुँदैन । पूर्वीय आचार्यहरूले समासपूर्ण जटिल शैलीलाई नाटकबाट पन्छाउनुपर्छ भनेका छन् । यिनीहरूले नाटकको शैली छर्लङ्ग अर्थ बुझिने प्रसादगुणयुक्त हुनुपर्दछ भन्छन् । नाटकको शैली एवं संरचना परस्परमा ज्यादै सुसम्बद्ध र एकान्वित हुनुपर्छ भन्ने यिनीहरूको विचार छ ।^{७८}

कुशल नाटककारको भाषाशैलीमा आफ्नोपन हुन्छ, लेखकको व्यक्तित्वको परिचय हुन्छ । कथावस्तुको विन्यास, सङ्गठनकौशल, चरित्रचित्रणको पद्धति, विचारप्रतिपादनको क्षमता र अभिव्यक्तिमा भाषाको कलात्मक सौन्दर्यजस्ता पक्षहरू शैलीअन्तर्गत पर्दछन् । यी कुराहरूमा प्रत्येक नाटककारले आफ्नै प्रकारको ढङ्ग, आफ्नै प्रकारको कौशल र आफ्नै प्रकारको प्रवृत्ति हुन्छ । यसैले एउटा अनुभवी र दक्ष पाठकले भाषाशैलीको आधारमा सन्दर्भित कृति कसको रचना हो भनेर सजिलैसँगै छुट्याउन सक्छ ।

नाटकको भाषा रोचक र आकर्षक हुनुपर्छ । भाषाप्रयोगको विषयमा मितव्ययितापूर्वक विशेष नापतौलसित लेखिएका भाषाहरू मात्रै प्रभावोत्पादक हुन्छन् ।

^{७६} पूर्ववत्, पृ. ८८ ।

^{७७} केशवप्रसाद उपाध्याय, विचार र व्याख्या, दो.सं. (काठमाडौं : साभा प्रकाशन, २०१०), पृ. ६३ ।

^{७८} भानुभक्त पोखरेल, सिद्धान्त र साहित्य, पूर्ववत्, पृ. १५८ ।

तसर्थ नाटककारले थोरैभन्दा थोरै शब्दले धेरैभन्दा धेरै प्रभाव नाटकमा कसरी ल्याउन सकिन्छ भन्ने विषयमा निरन्तर विचार गर्नुपर्छ । सकेसम्म नाटकको भाषा दर्शकले सहजै बुझ्न सक्ने सरल र पात्रानुकूल हुनुपर्छ । पात्र-पात्राको स्तर, स्थिति र श्रेणीअनुरूप भाषा हुनुपर्छ अर्थात् एउटा निम्नवर्गको अशिक्षित पात्रले शिक्षित व्यक्तिले वा दार्शनिकले बोल्ने भाषा बोलेमा अथवा त्यसको विपरीत एउटा सम्भ्रान्त पात्रले निम्नवर्गका व्यक्तिले बोल्ने भाषा बोलेमा त्यो स्वाभाविक देखिँदैन । नाटकमा प्रयुक्त भएको भाषामा स्थानीयता र जातीयताले पनि प्रचुर मात्रामा प्रभाव पारेको हुन्छ । त्यसैले अनुकूल भाषाको प्रयोग गर्नाले नाटकमा जीवन्तता र स्वाभाविकताको प्रस्तुति हुन्छ ।

भाषाशैलीअन्तर्गत गद्यात्मक-पद्यात्मक भाषा, पद, पदयोजना, शब्दविन्यास, वाक्यगठन र तत्सम्बन्धित तत्त्वहरू पर्दछन् ।^{७९} त्यसै गरी तत्सम, तद्भव र आगन्तुकजस्ता विभिन्न स्रोतका भाषिक शब्दको चयन नाटकमा हुन सक्छ । नाटकलाई प्रभावकारी, आकर्षक र सुन्दर बनाउन भाषाशैली पनि राम्रो हुनुपर्छ । यसको लागि विचारको गम्भीरता, भावको रोचकता र अर्थको स्पष्टता हुने खालको भाषाशैलीको प्रयोग हुनु आवश्यक देखिन्छ । त्यसैले भाषा विचार भावको ग्राह्य आवरण हो भने शैली भाषाको व्यक्तित्व र अस्तित्व हो । कुनै पनि रचनाको केन्द्रीय भावको संवाहक यही भाषिक चयन वा भाषाशैली भएकाले नाटकको लागि यो अपरिहार्य तत्त्व हो । नाटकमा उखानटुक्का र हास्यव्यङ्ग्यको प्रयोगले भाषाशैलीमा जीवन्तता र सशक्तता प्रदान गर्छ ।

३.६.२.६ उद्देश्य

मान्छेले कुनै प्रयोजनविना कुनै कार्य गर्दैन । त्यस कारण कुनै पनि कृतिको रचना कुनै न कुनै प्रयोजनका लागि लेखिएको हुन्छ । यही प्रयोजनलाई नै उद्देश्य भनिन्छ । कृतिको पूर्णताले त्यसको उद्देश्यलाई समेत सङ्केत गरेको हुन्छ । यसैले

^{७९} टङ्कप्रसाद न्यौपाने, साहित्यको रूपरेखा, पूर्ववत्, पृ. २१८ ।

उद्देश्यविनाको कृति लेख्नु व्यर्थ मानिन्छ।^{५०} उद्देश्यपूर्तिकै लागि कुनै पनि साहित्यिक कृतिमा लेखनले निश्चित जीवनदर्शन प्रस्तुत गरेको हुन्छ। उद्देश्यलाई विचार तथैव वा जीवनदर्शन पनि भनिन्छ। उद्देश्यलाई अन्तर्वस्तुका रूपमा लेखकको चिन्तनको केन्द्रीय पक्ष ठान्ने ऋषिराज बराल “कृतिका माध्यमबाट लेखकले आफ्नो विचारको विन्यास र सम्प्रेषण गरेको हुन्छ”^{५१} भन्छन्। अतः यथार्थमा भन्ने हो भने लेखकले जीवनको जुन लक्ष्यलाई सङ्केत गरी आफ्नो विचार वा आदर्श प्रस्तुत गर्छ त्यही नै कृतिको उद्देश्य ठहरिन्छ।

कतिपय विद्वान्हरू परिस्थितिको यथार्थ चित्रण नै नाटकको उद्देश्य हो भन्दछन्। कसैका विचारमा अन्य साहित्यिक विधाभैँ नाटकको उद्देश्य पनि जीवनको व्याख्या वा आलोचना गर्नु हो। जसले जे-जस्तो विचार प्रकट गरे पनि जीवनका बाह्यान्तर अनुभूति, घातप्रतिघात तथा मानवीय कैयौँ सम-विषम समस्याहरूलाई अभिव्यक्ति गर्नुचाहिँ नाटकको उद्देश्य हो। अचेल मानवीय चरित्रको मनोवैज्ञानिक विश्लेषण र यथार्थ समस्याको नग्नचित्रण गर्नु नै नाटकको उद्देश्य हो भन्ने धारणा प्रबल हुँदै आइरहेको छ।

संस्कृत नाटकमा रसप्रतिपादन नै साहित्यको मुख्य उद्देश्य रहेको छ। नाटकमा रसाभिव्यक्ति हुनुपर्छ भन्ने कुरामा पाश्चात्य विद्वान्हरूको पनि सहमति छ। यसैले रसलाई नाटकको प्राणतथैवको रूपमा लिइएको छ। संस्कृत साहित्यमा वस्तु, नेता र रसलाई नाटकको प्रमुख तथैवको रूपमा लिइएको छ। नाटकको आस्वादनले धर्म, यश, आयु, हित र बुद्धिको विकास हुन्छ भन्ने नाट्याचार्य भरतमुनिको भनाइ छ। यस्तै नाटकलाई उपदेशको रूपमा पनि लिइएको छ।

संस्कृत नाट्यपरम्परामा नाटकको रचना आदर्शवादी धरातलमा भएको देखिन्छ तर पाश्चात्य नाट्यपरम्परा भने नाट्यरचनाको आधार वस्तुवादी भएको पाइन्छ।

^{५०} धीरेन्द्र वर्मा र अरू (सम्पा.) हिन्दी साहित्य कोश भाग १, पूर्ववत्, पृ. १५८।

^{५१} ऋषिराज बराल, मार्क्सवाद र उत्तरआधुनिकवाद, (विराटनगर : सरिता बराल, २०१२), पृ. १११।

आदर्शवादी धरातलअनुरूप नाटकमा आदर्श, वस्तु, नेता र अभीष्ट रसको प्रतिष्ठान भयो तर वस्तुवादी नाट्यचरनाअनुसार द्वन्द्वात्मक स्थितिको सिर्जना नै नाटकको प्रमुख उद्देश्य रहयो।^{८२} यी दुवै परम्पराको मूल उद्देश्य सामाजिक पृष्ठभूमिमा मानवचरित्रको प्रभावपूर्ण र कलापूर्ण प्रस्तुति हो । नाटकमा जीवनदर्शनको प्रस्तुतिका लागि उपन्यासमा जस्तो स्वतन्त्रता हुँदैन । उपन्यासमा संवाद, पात्रको क्रियाकलाप र वातावरणको साथै उपन्यासकारलाई विभिन्न टीकाटिप्पणी, विवेचना र विश्लेषणका लागि प्रशस्त अवसर रहन्छ । तर नाटकमा त्यस प्रकारको स्वतन्त्रता हुँदैन । नाटकमा भावभूमिको प्रस्तुतिको लागि एउटै मूल आधार संवाद हो।^{८३}

सारांशमा भन्ने हो भने नाटक एउटा उच्चकोटिको साहित्यिक विधा भएकाले काव्यात्मक आनन्द, रसानुभूति र मनोरञ्जनका साथै कुनै आदर्शको, यथार्थको, धर्मको, राजनीतिको, मनोविज्ञानको र नैतिकतादिको सन्देश दिनु नै त्यसको उद्देश्य हुन्छ । साहित्यिक आनन्दका साथ धर्म, अर्थ, काम र मोक्ष आदि पुरुषार्थ चतुष्टयको सिद्धि वा कुनै एक पुरुषार्थको सिद्धि गराउनु र आदर्शोन्मुख यथार्थलाई नाटकको उद्देश्य वा विषय बनाउनु नाटकको विशेषता, लक्ष्य वा उद्देश्य हुन्छ र हुनु पनि पर्छ ।

३.३.२.७ प्रतीकप्रयोग

नाटकमा प्रतीकको पनि प्रयोग गरिन्छ । कुनै अनुपस्थित वस्तुलाई अर्को उपस्थित वस्तुद्वारा झल्काउने कुरा नै प्रतीक हो।^{८४} प्रतीकका रूपमा उपस्थित वस्तुले अनुपस्थित वस्तुको प्रतीति गराउनु नै प्रतीक प्रयोगको मुख्य उद्देश्य हो भन्न सकिन्छ । यो प्रतीक-प्रक्रिया पूर्वीय ध्वनिवादसँग बढी निकट देखिन्छ र व्यञ्जनावृत्तिद्वारा नै यो प्रतीति प्राप्त हुन्छ।^{८५} नाटकमा नाटककारले आफ्ना कतिपय कुराहरू प्रतीकद्वारा व्यक्त गरेको हुन्छ । कृतिमा सोभै व्यक्त गर्न नसकिने कुराहरूलाई नाटककारले प्रतीकको

^{८२} हिमांशु थापा, साहित्य, पूर्ववत्, पृ. ९८ ।

^{८३} पूर्ववत् ।

^{८४} वासुदेव त्रिपाठी, पाश्चात्य समालोचनाको सै.प. भाग २, (काठमाडौं : साभ्ना प्रकाशन, २०४९), पृ. ७६ ।

^{८५} पूर्ववत्, पृ. ७२ ।

प्रयोग गरी व्यक्त गर्ने गर्दछ । प्रतीकको प्रयोग गर्दा तिनलाई भावक/दर्शक/पाठकले सहज रूपमा बुझ्न सक्ने गरी प्रस्तुत गर्नुपर्छ । कथानकीय प्रसङ्गभन्दा बाहिरका लाग्ने खालका अनावश्यक प्रतीकरूपको प्रयोग गर्नु राम्रो हुँदैन । नाटकमा प्रीतिकप्रयोग ठाउँ-ठाउँ वा कृतिव्यापी रूपमा पनि हुन सक्छ । यसरी प्रतीकप्रयोगद्वारा नाटकले नाटकीयता उचाइ प्राप्त गर्न सक्छ ।

३.६.२.८ अभिनय

अभिनय यस्तो तथैव हो जसले नाट्यकाव्यलाई श्रव्य वा पाठ्य काव्यबाट छुट्याउँछ । अभिनय पक्ष नहुने हो भने दृश्य (नाट्य) काव्य र श्रव्य वा पाठ्य काव्यमा कुनै अन्तर रहँदैन । अभिनय नाटकको भेदक तथैव हो ।^{८६} अभिनयविना नाटक बन्न नसक्ने हुनाले यसको सर्वोपरि महत्त्व छ ।

अवस्थाको अनुकरण अभिनय हो ।^{८७} नाटक अभिनेय काव्य हो र अभिनयका माध्यमबाट नै रसको प्रदर्शन हुन्छ । अभिनय चार प्रकारको हुन्छ -

१. आङ्गिक अभिनय- शारीरिक गतिचेष्टा ।

यसका शरीरका विभिन्न अङ्गहरू जस्तै : हात, गोडा र शिर आदिका विभिन्न मुद्रा र चेष्टा प्रदर्शन गरिन्छन् ।

२. वाचिक अभिनय- कुराकानी, वातचित र कथोपकथन ।

यसको सम्बन्ध वाणी वा परस्परको वार्तालापसँग हुन्छ । यसद्वारा आङ्गिक अभिनयलाई स्पष्ट पार्ने काम गरिन्छ । यसमा पात्रहरूको उच्चारणको शुद्धता र स्पष्टतामा ध्यान दिनुपर्ने हुन्छ ।

३. आहार्य अभिनय- वेशभूषा र गर्गहना आदि ।

यसमा वेशभूषा, आभूषण र वस्त्रसज्जा आउँछन् ।

^{८६} केशवप्रसाद उपाध्याय, नाटक र रङ्गमञ्च, पूर्ववत्, पृ. ५५ ।

^{८७} भानुभक्त पोखरेल, सिद्धान्त र साहित्य, पूर्ववत्, पृ. १५६ ।

४. साँखेवक अभिनय -भावात्मक मुद्रा ।

यसका खेद, हर्ष, उत्साह र ग्लानि आदि मानसिक भावको प्रकाशन गरिन्छ ।

यी चार प्रकारका अभिनयमा औचित्य र स्वाभाविकता हुनुपर्छ । वाचिक अभिनय वा कथोपकथन अप्रासाङ्गिक एवं अतिविस्तृत हुनुहुँदैन । पात्रहरूको स्तर र स्वभावअनुसार कुराकानी गराइनुपर्छ ।

३.७ निष्कर्ष

नाटक अभिनयात्मक विधा भएकाले अभिनेय गुणमा नै यसको सफलता निर्भर हुन्छ । अभिनयात्मक दृष्टिले सफलता पाउन नाटकीय तत्वहरूको समायोजन हुनु अत्यावश्यक हुन्छ । नाटकीय तत्वहरूमा अरिस्टोटलले कथावस्तुलाई पहिलो, चरित्रलाई दोस्रो, उद्देश्यलाई तेस्रो र भाषाशैलीलाई चौथो स्थान दिएका छन् । यिनले कथावस्तुलाई नै दुःखान्तको साध्य र आत्मासमेत भनेका छन् । यिनले चरित्रविना पनि दुःखान्त हुन सक्छ तर कथावस्तुविना हुन सक्दैन भन्ने मत प्रकट गरेका छन् ।^{६६} पछिल्ला विद्वान्हरूले अरिस्टोटलका मतलाई अमान्य ठहर्‍याई कथावस्तुको साटो चरित्रलाई प्राथमिकता प्रदान गरेका छन् ।^{६७} अरिस्टोटलद्वारा कथावस्तुलाई प्रधानता दिएका कुरामा प्रशस्त तार्किक सङ्गति देख्ने बुचरले अरिस्टोटलका कथनमा संशोधन गर्दै कथावस्तु मात्र होइन; नाटकीय द्वन्द्व पनि दुःखान्तको आत्मा हो भनेका छन् ।^{६८}

कथावस्तुचाहिँ कार्यव्यापार, द्वन्द्व, मानवीय रागतत्व एवं विचारतत्वको आधार तथा चरित्रचाहिँ कार्यव्यापार, द्वन्द्व, मानवीय रागतत्व एवं विचारतत्वलाई रङ्गमञ्चमा प्रस्तुत गर्ने कर्ता भएकाले दुवै सर्वाधिक महत्वपूर्ण छन् तर न कथावस्तुलाई आत्मा भन्न सकिन्छ, न चरित्रलाई । वास्तवमा कथावस्तु नाटकको शरीर हो, चरित्र त्यस शरीरको सञ्चालन गर्ने जीवनशक्ति हो, द्वन्द्व त्यसको प्राण हो र

^{६६} नगेन्द्र एवं महेन्द्र चतुर्वेदी, अरस्तुका काव्यशास्त्र, अध्याय ६, (इलाहाबाद: भारती भण्डार, सं. २०३१), पृ. २०-२१ ।

^{६७} एस.एच. बुचर, अरिस्टोटलस् थ्योरी अफ पोइट्री एन्ड फाइन आर्ट (न्यू दिल्ली : कल्याणी पब्लिसर्स, इ. १९७८), पृ. ३४८ ।

^{६८} पूर्ववत्, पृ. ३४९ ।

रसभाव आत्मा हो । नाटकका प्रमुख तऒवहरू हुन्- शीर्षक, कथावस्तु, चरित्र, परिवेश, भाषाशैली, द्वन्द्व, उद्देश्य, प्रतीक र अभिनय । यिनै तऒवहरूका आधारमा कुनै पनि नाटकको कृतिपरक विवेचना गर्न सकिन्छ ।

चौथो परिच्छेद

‘जिउ‘‘दो लास’ नाटकमा प्रयुक्त विभिन्न पात्रहरूको सैद्धान्तिक विश्लेषण

४.१. नाटक र पात्रविधान

नाटकीय कार्यव्यापारलाई जीवन्तता दिने क्रममा पात्रहरूको स्थान महत्त्वपूर्ण रहेको देखिन्छ । अरिस्टोटलका विचारमा दुःखान्तकका संरचना वा सङ्गठनमा कथावस्तुको प्रथम स्थान छ भने दोस्रो स्थान चरित्र-चयन (पात्रविधान) को छ ।^१ नाटककारले नाटकीय कृतिको संरचना तयार गरेर निश्चित उद्देश्य प्रस्तुत गर्नका निम्ति विभिन्न प्रकारका चरित्रहरूको उपयोग गरी खास पद्धतिका साथ परिचय गराएको हुन्छ । यसरी परिचय गराउने पात्रहरूको माध्यमबाट प्रतीकात्मक रूपमा निश्चित दृष्टिकोणको दिग्दर्शन गराउने प्रक्रियालाई नाटकमा पात्रविधान भनिन्छ । नाटकको उद्देश्यानुरूप पात्रको चयन गरेर पात्रका आचार विचार तथा बोली व्यवहारका माध्यमद्वारा निश्चित अभिप्राय प्रस्तुत गर्ने क्रममा पात्रविधानको स्थान उच्च देखिन्छ । पात्रविधान एक किसिमले भन्नुपर्दा संरचनात्मक प्रक्रियामा आउने निश्चित कार्यपद्धति हो भने अर्को पक्षबाट भन्नुपर्दा नाटकका विभिन्न पक्षलाई सबल र सफल तुल्याउन गरिने व्यवस्थापन हो ।

जीवनको अनुकरण मानिएको नाटकमा जति मात्रामा पात्रविधानको प्रक्रिया व्यवस्थित प्रभावकारी र विश्वसनीय हुन्छ, त्यत्तिकै मात्रामा नाटकको सार्थकता र प्रसिद्धि निर्भर रहन्छ । नाटक विधामा बहुपक्षीय भूमिका निभाउने र अँगाल्ने पात्र वा चरित्रको विद्यमानतामा लेखकको सचेतताको स्थान उच्च रहेको हुन्छ । लेखकीय सचेतताबाट नै पात्रविधानमा समुचित सफलता प्राप्त हुन्छ, र नाटकीय कृतिको आकर्षण बढ्ने गर्दछ । नाटकभित्र जीवनजगत्को परिचायक भाषिक तस्वीर भएकोले जीवन जगत्का बहुपक्षलाई प्रतिनिधित्व गर्नु नै नाटकमा पात्रविधान हो । मानवीय प्रकृति र प्रवृत्तिको अध्ययन गर्ने महत्त्वपूर्ण आधार कुनै पनि नाटकमा निहित चरित्र नै हो । त्यसैले चरित्रलाई कुन प्रयोजनका लागि, कसरी, कति मात्रामा विधान गरिएको छ, त्यसैबाट नाटककारको जीवनवादी दृष्टिकोण स्पष्ट हुन्छ । जीवन जगत्को

^१ वासुदेव त्रिपाठी, पाश्चात्य समालोचनाको सैद्धान्तिक परम्परा (पहिलो भाग), पॉ.स. (ललितपुर: साझा प्रकाशन, २०५८) पृ. ५९

अन्तर्वार्थ्य वस्तु तथ्य उद्घाटन गर्ने र त्यसलाई अभिव्यञ्जन गर्ने महत्त्वपूर्ण आधारका रूपमा समेत भूमिका राख्ने नाटकीय पात्रलाई उचित मात्रामा विनियोजन, व्यवस्थापन, उपयोग र प्रयोग गरियो भने मात्रै नाटकको अभिप्राय सार्थक हुन्छ । अति साधारण कथानक भएको अथवा कथानकलाई महत्त्व नदिने कथाहीन नाटक वा अनाटक पनि चरित्रका कारणले गर्दा प्रभावशाली हुन्छन् ।^६ यस दृष्टिकोणबाट भन्नुपर्दा पात्रविधान समग्र नाटकीय कलाकृतिसित सम्बद्ध पद्धति हो । पात्रविधानमा जतिसुकै वस्तुवादी दृष्टिकोण अगाँले पनि लेखकीय कला र कल्पनाको भूमिका महत्त्वपूर्ण रहेको हुन्छ ।

समाजका विभिन्न अवस्थामा रहेका पात्रहरूलाई नाटकीय संसारमा प्रवेश गराउँदा नाटककारले यथावत् रूपमा नभई रूपान्तरण र प्रकारान्तरणबाट समावेश गरेर नाट्यशिल्पका विधि, प्रविधि अनुरूप उपयोग गर्ने भएकोले नाटकमा पात्रविधान एउटा पद्धति बन्न गएको देखिन्छ । नाटक र पात्रविधान एक अर्कासँग घनिष्ठ सम्बन्ध राख्ने कुरा हुन् । प्रत्यक्ष, अप्रत्यक्ष सूच्यात्मक, कल्पनात्मक, व्यञ्जनात्मक आदि अनेक किसिमबाट नाटककारले विषयवस्तु, अभिरुचि क्षेत्र, उद्देश्य र जीवनदृष्टि अनुरूप पात्रविधान गरेको हुन्छ । जस्तो सुकै पद्धतिको अनुकरण गरेर पात्रविधान गरिए पनि नाटकीय कथ्य र पात्रविधानमा समायोजन हुनु नितान्त आवश्यक देखिन्छ ।

४.२ जिउँदो लास नाटकको परिचय

विजय मल्लका विभिन्न नाटकहरूमध्ये 'जिउँदो लास' एक चर्चित नाटक हो । यसको रचना वि.सं. २०१३ सालमा भए पनि प्रकाशन भने २०१७ सालमा शारदा प्रकाशन गृह काठमाडौँबाट भएको हो । यथार्थवादी शिल्पपद्धतिमा रचित 'जिउँदो लास' नाटकमा मानसिक ग्रन्थिले सताइएका मध्यवित्त सहरिया नारीहरूको विकृतिग्रस्त मनोदशालाई मुख्य रूपले विषयवस्तु बनाइएको छ । समाजमा जरो गाडेर बसेका गरिबी, अन्धविश्वास, कुरीति र कुसंस्कार आदिको अन्त्य नभएसम्म नेपाली समाजको उन्नति सम्भव छैन भन्ने गहन सन्देश यस नाटकमा रहेको छ ।

^६ केशवप्रसाद उपाध्याय, साहित्य प्रकाश, छै.सं. (ललितपुर: साभ्ना प्रकाशन, २०५९) पृ. ७७

‘जिउँदो लास’ तीन अङ्कमा रचिएको पूर्णाङ्गी नाटक हो । जम्मा ७९ पृष्ठमा संरचित यस नाटकका पहिलो अङ्कमा २२, दोस्रो अङ्कमा २७ र तेस्रो अङ्कमा ३० पृष्ठ रहेका छन् । सामाजिक, मानसिक र बौद्धिक सन्दर्भमा जीवनको व्याख्या, मनोविश्लेषणात्मक रूपमा पात्रहरूको प्रस्तुति, युगजीवनका विसङ्गति र विरोधाभासको चित्रण आदिले प्रस्तुत नाटक निकै गहकिलो बनेको देखिन्छ । सरल सङ्क्षिप्त र स्पष्ट संवादयोजना, साधारण बोलचालको भाषा, थोरै चरित्र, आन्तरिक र बाह्य द्वन्द्वको सशक्तता, सहज अभिनेयता, व्यापक समाजको चित्रण आदिले नाटक दर्शक र पाठकसामु गहिरो छाप छोड्न सफल देखिन्छ ।

समस्यामूलक मनोवैज्ञानिक चरित्रप्रधान यस नाटकमा विभिन्न खाले पात्रहरूको सुन्दर समायोजन गरिएको पाइन्छ । यस नाटकका पात्रहरू मानसिक विकृतिले ग्रस्त देखिन्छन् । भट्ट हेर्दा स्वस्थ लागे पनि यस नाटकका सबै पात्रहरू जटिल मनोग्रन्थिका सिकार बन्न पुगेका छन् । यस नाटकमा जम्मा आठवटा मञ्चीय पात्रहरूको उपस्थिति रहेको देखिन्छ । उर्मिला, प्रतिमा, ललितमान, कृष्णमान, शङ्करलाल, राधाकृष्ण, रत्नदास र सुगतदास यस नाटकमा देखिएका मञ्चीय पात्रहरू हुन् । यी विभिन्न पात्रहरूमध्ये उर्मिला प्रमुख नारी पात्रका रूपमा र प्रतिमा सहायक नारी पात्रका रूपमा देखापरेका छन् । पुरुष पात्रका ललितमान र कृष्णमानको भूमिका उल्लेखनीय भए पनि उनीहरूलाई सहायक पात्रकै रूपमा विश्लेषण गर्दा उपयुक्त हुने देखिन्छ । यस नाटकमा भाउजू (कृष्णकी स्वास्नी), भिनाजू (उर्मिलाको लोग्ने) हीरा (इन्जेक्सन दिने, सरिता (रत्नदासकी बहिनी), आमा (रत्नदासकी आमा), लालचा (चोरीमा जेल जाने), प्रतिमालाई दूध खुवाउने धाई, अड्डाखानाका कारिन्दाहरू, ज्यामीहरू, बूढा-पाकाहरू, विद्यार्थीहरू, नेपथ्यमा आएका छन् । यिनीहरूले नाटकमा कुनै कार्यगत भूमिकाको निर्वाह गरेका छैनन्; त्यसैले यिनीहरूलाई अति गौण चरित्रको रूपमा लिन सकिन्छ । समस्यामूलक यथार्थवादी मनोवैज्ञानिक जीवनदर्शनलाई केलाइएको यस नाटकको कृतिपरक विवेचनात्मक अध्ययन भए पनि यसमा प्रयुक्त पात्रहरूको गहकिलो विश्लेषण हुन सकेको देखिदैन ।

४.३ नाटककार 'विजय मल्ल' र 'जिउ' 'दो लास' नाटकमा पात्रविधान

नाटककार विजय मल्ल बहुमुखी प्रतिभासम्पन्न सशक्त साहित्यकार हुन् । उनका कथा, कविता, नाटक, एकाङ्की र उपन्यासमा देखिने शिल्प र विषयवस्तुको नवीनता नै नेपाली साहित्यको निम्ति महान् उपलब्धि हो । नाटककार मल्लले 'जिउ' 'दो लास' नाटकका माध्यामबाट नेपाली नाटकको परम्परामा महत्त्वपूर्ण आयामको प्रारम्भ गरेका छन् । आफ्ना दाजू गोविन्द बहादुर मल्ल गोठालेबाट थालनी गरिएको मनेविश्लेषणात्मक नाटकको मार्गलाई फराकिलो पार्ने क्रममा विजय मल्लको महत्त्वपूर्ण योगदान रहेको छ । उनका अन्य विधामा जस्तै यस नाटकका पात्रहरू पनि नाटककीय कार्यव्यापारका दृष्टिले अति नै महत्त्वपूर्ण रहेको छ ।

उनको यस नाटकमा एकातर्फ बीसौ शताब्दीको आधुनिक समाजको सभ्य र स्वस्थ तथ्यको अवगत गरिएको छ भने अर्कोतर्फ मानव जीवनमा निहित मनस्त्वको शाश्वत र सार्वजनिक तथ्यको निरूपण गरिएको छ । त्यसैले नाटककार विजय मल्ल अनन्त तृड्खला पार गरेको आधुनिक मानव जीवनको इच्छा र परम्परामा बाँच्ने मानवको चाहनालाई प्रतिबिम्बन गराउने पात्रहरूको चयनमा अतुलनीय देखिएका छन् । उनको यस नाटकमा प्रस्तुत गरिएका पात्रहरू सामाजिक र मनोवैज्ञानिक दुवै दृष्टिकोणले महत्त्वपूर्ण मानिन्छन् । यस प्रकारको पात्र चयन र नाटकमा पात्रविधानको प्रकृयाबाट नाटककार विजय मल्लको नाट्यकारिता सशक्त र नितान्त नवीन ढङ्गको देखिन्छ । समाज र व्यक्तिका अन्तरङ्ग पक्षलाई छिचोलेर ती दुवैका सबलता र दुर्बलतालाई प्रस्तुत गरी स्वस्थ, स्वच्छ र स्वतन्त्र मानवजीवनको अपेक्षा राख्ने विजय मल्ल सुधारवादी र जीवनवादी भावना भएका सशक्त साहित्यकार हुन् । मानवता, स्वतन्त्रता र आत्मीय बन्धुत्वमा आबद्ध भएर चलेको जीवनपद्धति नै स्वस्थ सुन्दर र महत्त्वपूर्ण हुन्छ भन्ने विश्वास अंगाल्ने मल्लले कुनै प्रकारको शोषण, अन्तरविरोध र विकृतिले मानव कल्याण हुन नसक्ने ठहर यस नाटकमा गरेका छन् । समाज र मानवमनका वास्तविकतालाई गम्भीरतापूर्वक चिनाउनका लागि मल्लले यस

नाटकमा मानव, मानवेतर, नर, नारी, शिक्षित, अशिक्षित अनेक प्रकारका पात्रहरूको व्यवस्थापन गरेका छन् ।

खास उद्देश्यका निम्ति र मूलभूत जीवनदर्शनका निम्ति आफ्नो यस नाटकमा विविधतामय पात्रहरूको आयोजना गर्ने नाटककार विजय मल्लमा पात्रविधानको जुन प्रणाली छ त्यो एउटा पद्धति बन्न गएको छ त्यसैले उनको यस नाटकका पात्रहरू आयोजित पूर्व निर्धारित, व्यवस्थित र उद्देश्योन्मुख देखिन्छन् । नाटकको शिल्प पक्ष र वस्तु पक्षलाई व्यवस्थित रूपमा सफल र सार्थक तुल्याउन गरिएको उनको पात्र व्यवस्थापन नाटकीय संसारमा व्यक्तिगत जीवन र सामाजिक जीवनको प्रतिनिधित्व हुने किसिमबाट प्रस्तुत भएको देखिन्छ । मल्लको यस नाटकका पात्रहरू सामान्य सामाजिक र साधारण व्यक्तिगत मात्र नभएर असाधारण तथा असामान्य खालका पनि देखिन्छन् । खास गरी यस नाटकमा नारी जीवनका अन्तरमर्म, रहर, कुण्ठा र अनुराग, विरागलाई नाटकीय स्वरूपबाट स्पष्ट पार्न तथा सामाजिक सामन्तवादी सोंचबाट ग्रस्त व्यक्तिका क्रियाकलापलाई चिरफार गर्ने खालका पात्रहरूको संयोजनमा मल्लले महत्त्वपूर्ण सफलता प्राप्त गरेका छन् । यसरी मल्लको यस नाटकको सन्दर्भमा भन्नुपर्दा पात्रविधानको सन्दर्भमा नवीन शैली र संरचनाको निर्माणमा सिद्धहस्त देखिएका छन् ।

४.४. 'जिउँदो लास' नाटकका विभिन्न पात्रहरू र तिनीहरूको विधान

'जिउँदो लास' नाटकमा मानसिक ग्रन्थिले सताइएका विभिन्न खाले पात्रहरूको सुन्दर समायोजन गरिएको छ । भिनो कथावस्तु भएको यस नाटकमा पात्रहरूको मानसिक उतारचढावलाई मनोवैज्ञानिक पद्धतिबाट विश्लेषण गरिएको छ । नायिका प्रधान यस नाटकका आ-आफ्नो स्वतन्त्र पहिचान भएका पात्रहरूको विधान गरिएको छ । तत्कालीन सामाजिक अवस्था, सहरिया परिवेश र त्यति बेलाका मान्छेको विकृत मानसिक स्थिति आदिबाट उत्पन्न द्वन्द्वलाई सफल तरिकाले उपस्थापन गर्न यस नाटकमा विभिन्न खाले पात्रहरूको व्यवस्थापन गरिएको छ ।

यस नाटकमा जम्मा आठवटा मञ्चीय पात्रहरूको उपस्थिति रहेको देखिन्छ । उर्मिला, प्रतिभा, ललितमान, कृष्णमान, शङ्करलाल, राधाकृष्ण, रत्नदास र सुगतदास यस नाटकमा देखिएका मञ्चीय पात्रहरू हुन् । यी विभिन्न पात्रहरूमध्ये उर्मिला प्रमुख नारी पात्रका रूपमा र प्रतिभा सहायक नारी पात्रका रूपमा देखापरेको छे । पुरुष पात्रका रूपमा देखापरेका ललितमान, शङ्करलाल, कृष्णमान, रत्नदास, राधाकृष्ण र सुगतदास सहायक चरित्र हुन् । यसै गरी भाउजु (कृष्णकी स्वास्ती) भिनाजु (उर्मिलाको लोग्ने) हीरा (इन्जेक्सन दिने) सरिता (रत्नदासकी बहिनी) आमा (रत्नदासकी आमा) लालचा (चोरीमा जेल जाने) प्रतिमालाई दूध खुवाउने धाई, अड्डा खानाका कारिन्दाहरू, ज्यामीहरू नेपथ्यमा आएका पात्रहरू हुन् । यिनीहरूले नाटकमा कुनै कार्यगत भूमिकाको निर्वाह गरेका छैनन् त्यसैले यिनीहरूले अति गौण चरित्रको रूपमा लिन सकिन्छ । नाटकका प्रयुक्त विभिन्न पात्रहरूलाई एकै ठाउँमा राखेर विश्लेषण गर्नुभन्दा प्रत्येक पात्रहरूलाई छुट्टा-छुट्टै चर्चा गर्नु श्रेयष्कर ठानिएकोले क्रमशः अलग-अलग विश्लेषण गर्ने कार्य गरिएको छ ।

४.४.१. उर्मिला

उर्मिला यस नाटककी स्त्री पात्र हो । नाटकीय कार्यव्यापार उसकै सेरोफेरोमा अडेकाले ऊ यस नाटककी मुख्य नायिका हो । उर्मिला यस नाटकमा प्रतिमाकी दिदी कृष्णमानकी बहिनीको रूपमा देखापरेकी छे । ५/६ वर्षदेखि पतिको वियोगमा जलेकी उर्मिला एक विकृत मानसिकताले ग्रस्त नारीको रूपमा नाटकमा चित्रित छे ।

समसामयिक युगलाई अङ्गीकार गरेर रचिएको यस नाटकमा परम्परागत नाट्य मान्यताअनुरूप पात्रविधान नहुनु स्वाभाविकै हो । नायिकामा हुनुपर्ने रूप, गुण, शील यौवन माधुर्य, स्निग्ध, मृदुभाषी, नृत्यसङ्गीतमा ज्ञाता, लज्जा, क्षमा, सन्तोष उपकार, उदारता, नम्रता जस्ता नारी सुलभ गुणहरू उर्मिलामा प्राप्त गर्न सकिँदैन । पूर्वीय आचार्यहरूले नायिकालाई कार्यका आधारमा स्वकीया, परकीया र सामान्य गरी तीन प्रकारमा विभाजन गरेका छन् । यी तीन प्रकारका गुणहरूमध्ये नायिका उर्मिलालाई स्वकीया नारीको रूपमा यस नाटकमा परिचित गरिएको छ । विनय, कोमलता आदि

सद्गुणहरूले युक्त गृहकार्यमा व्यस्त पतिव्रता नायिकालाई स्वकीया भनिन्छ।^३ यस नाटकको नायिकामा यी सबै गुणहरू नभए पनि अत्तो न पत्तो भएको पतिको फर्किने आशामा जीवन भुन्डयाई अन्य पुरुषको संलग्नतामा सचेत रूपमा नलागेकीले उसलाई स्वकीया नारीको रूपमा विश्लेषण गर्न सकिन्छ। पूर्वीय आचार्यहरूले उमेरका हिसाबले नायिकालाई मुग्धा मध्या र प्रौढा गरी तीन प्रकारमा विभाजन गरेका छन्। यस नाटककी प्रमुख नायिका उर्मिलालाई यी तीन प्रकारमध्ये प्रौढा नायिकाको रूपमा विश्लेषण गर्न सकिन्छ। छिप्पिइसकेकी कामान्ध नायिकालाई प्रौढा भनिन्छ।^४ यस नाटकको नायिका उर्मिलाले सपनामा माउसुली देख्नु, अहोरात्र पतिकै कल्पना गर्नु र अन्त्यमा पतिकै अभावमा मृत्यु हुनु जस्ता घटनाले यही कुराको पुष्टि हुन्छ। माउसुलीलाई प्रतीकविज्ञानअनुसार पुरुष जनेन्द्रियको प्रतीक मानिन्छ। उर्मिलाले सपनामा माउसुली आफ्नो आडमा चढेको देख्नु उसको कामेच्छाको प्रकटीकरण हो भन्न सकिन्छ। यसै गरी पूर्वीय आचार्यहरूले व्यवहार र अवस्थाका आधारमा स्वाधीन भर्तृका, वासकसज्जा, विरहोत्कण्ठिता, खण्डिता कलहान्तरिता, विप्रलब्धा, प्रोषित भर्तृका गरी आठ प्रकारमा नायिकालाई विभाजन गरेका छन्। नायक वा पति बाहिर गएका हुनाले कामवासनामा पीडित नारीलाई प्रोषित भर्तृका भनिन्छ।^५ यस नाटककी नायिका उर्मिला पनि पतिको वियोगमा कामवासनाले छटपटिएकी हुनाले उसलाई प्रोषित भर्तृकाका रूपमा विश्लेषण गर्न सकिन्छ।

पाश्चात्य नाट्यमान्यता अनुरूप भन्नुपर्दा पात्रविधानका लागि आवश्यक तत्वहरू भद्रता, औचित्य, जीवनअनुरूपता, एकरूपता, संभाव्यता र आकृतिमूलक वैशिष्ट्य गरी ६ वटा हुन्छन्।^६ यस नाटककी नायिकामा यी सबै गुणहरू फेला पार्न सकिदैन। यसै गरी पात्र पूरै सत् वा असत् नभई धेरथोर चारित्रिक दोषले युक्त हुनुपर्छ। यस नाटककी नायिका उर्मिलामा पनि “तिम्रो भिनाजु थाहा पायो ? कहिले

^३ केशवप्रसाद उपाध्याय, साहित्य प्रकाश, छै.सं. (ललितपुर : साभा प्रकाशन, २०५९) पृ. ७२

^४ शेष पौड्याल र अन्य, आधुनिक नेपाली नाटक र फुटकर कविता, दो.सं. (काठमाडौं: दीक्षान्त पुस्तक भण्डार, २०४९) पृ.३३

^५ टड्ढप्रसाद न्यौपाने, साहित्यको रूपरेखा, द्वि.सं., काठमाडौं : साभा प्रकाशन, २०४९) पृ. २६८ ।

^६ वासुदेव त्रिपाठी, पाश्चात्य समालोचनाको सैद्धान्तिक परम्परा, भाग १, छै.सं. (ललितपुर : साभा प्रकाशन, २०५८) पृ. ६० ।

पनि फर्केर आउनुहुन्छ^७ भनी पतिकै वियोगमा जलेर जीवनलाई लास बनाउने चारित्रिक कमजोरी देखापरेको छ । यसरी पूर्विय एवम् पाश्चात्य नाट्यमान्यताका परम्परागत पद्धतिलाई समेत यस नाटकले मुख्य पात्र उर्मिलाको माध्यमबाट सहज रूपमा स्पर्श गर्न पुगेको देखिन्छ ।

‘जिउँदो लास’ नाटक मनोवैज्ञानिक समस्याप्रधान नाटक हो त्यसैले यस नाटककी मुख्य नायिकाको चरित्रविधानलाई मनोवैज्ञानिक तवरबाट पनि अध्ययन गर्न सकिन्छ । उर्मिलाको लोग्ने विदेसिएको छ । लोग्ने विदेश गएको ६ वर्ष बितिसकदा पनि लोग्नेको हालखबर नआएकोले उसले आफ्ना कामावेगहरूलाई बलपूर्वक दमन गरेकी छे । ती दमित कामेच्छाहरूले सन्तुष्टि नपाउँदा उसमा मूर्च्छा पर्ने, भाउन्न हुने, माउसुली जिउमाथि चढेको र भयङ्कर सपना देख्ने जस्ता प्रतिक्रियाहरू देखिएका छन् ।^८ पतिवियोगबाट पीडित उसको शारीरिक मानसिक अवस्था चरमसीमामा पुगेको देखिन्छ । ऊ जिउँदी भएर पनि आफ्नो असन्तुलित मानसिकताले गर्दा लास जस्तै मृत जीवन बिताउन विवश हुन्छे । यसै कारणले गर्दा उसमा संयम र नियन्त्रण गर्ने क्षमता क्षतविक्षत भएको छ । बारम्बार भइरहेका मानसिक पीडा र प्रताडनाले उसमा मरणेच्छा जागिसकेको छ । “मलाई बाँच्न मन लागेन । बाँच्नँ । म बाँच्नै बाँच्नँ”^९ उर्मिलाको यस भनाइले त्यही कुरालाई पुष्टि गर्दछ । यौन-असन्तुष्टि नै हिस्टेरिया रोग हुने प्रमुख कारण मानिन्छ । अनुहार हरहुराउँदो हुनु, संवेगात्मक असन्तुलन, वान्ता हुने, हिँडुलुल गर्न नसक्ने जस्ता हिस्टेरियाका लक्षणहरू उर्मिलामा प्रकट भएकै छन् ।^{१०} उर्मिलामा उन्मादी क्रिया पनि थपिएका छन् जसले गर्दा उसमा अनेक प्रकारका भ्रम र विकृतिजस्ता प्रतिक्रियाहरू छरपष्ट भएर देखिएका छन् । जब कुनै व्यक्ति विभ्रमित हुन्छ तब त्यसले नभएको आवाज सुन्छ, नभएको वस्तु देख्छ र नहुने उत्तेजनाको अनुभव गर्छ ।^{११} यस्ता क्रियाहरू उर्मिलामा पनि रहेकै छन् त्यसैले

^७ विजय मल्ल, जिउँदो लास, छै.सं. (ललितपुर : साभा प्रकाशन, २०५७) पृ. २ ।

^८ मुरारीप्रसाद रेग्मी, रूपरेखा, पूर्ववत्, पृ. ६० ।

^९ विजय मल्ल, जिउँदो लास, पूर्ववत्, पृ. २ ।

^{१०} जेम्स, डि.पे.ज, अबनर्मल साइकोलोजी (न्यू दिल्ली : टाटा एम् सी ग्रिहल पब्लिसिङ, इ. १९४७) पृ. ११३ ।

^{११} पूर्ववत्, पृ. ५२ ।

उर्मिला दोस्रो अङ्कको अन्त्यमा शङ्करमानलाई अकस्मात् समात्त पुग्दै आफ्नो लोग्नेको मिथ्या प्रतिबिम्ब हेर्न पुग्छे ।

यसै गरी तेस्रो अङ्कको अन्त्यमा कोठामा रहेकी उर्मिलाले बगैँचामा एउटा रुखमुनि गएर पल्टेकी र लोग्ने आएर उसलाई माया गरेको, घाम लागेको, फूलहरू फुलेर ढकमक्क भएको जस्ता सपनाहरू देख्छे । जे भए पनि यिनीहरूलाई दृष्टिसम्बन्धी तीव्र विभ्रमकै रूपमा लिन सकिन्छ । उर्मिलाले सपनामा सर्प देख्नु, आफ्नो लोग्ने बारम्बार आएको देख्नु, मुर्दा भएको र जलाएको देख्नुजस्ता प्रतिक्रियाहरू विभ्रमकै उदाहरण हुन् । दमित भावहरू उर्मिलाका सपनामा लोग्नेका रूपमा रूपान्तरण भएर सर्प र माउसुली भएर देखापर्छन् । तिनीहरूलाई देख्नेबित्तिकै उर्मिला डरले कराउँदै जाग्छे र माउसुलीलाई सम्झने बित्तिकै बान्ता गर्न खोज्छे । यसै गरी उर्मिलामा दलिनबाट लोग्नेले चियाउनु र ओर्लनु, अदृश्य हुनु, भित्तामा माउसुली सार्दै, सार्दै आएर जिभ्रो निकल्दै जिउमा चढ्नु, सहस्रौँ माउसुली खनिएर सर्वाङ्ग सल्वलाउनुजस्ता स्वप्निल विभ्रम देखापर्दछन् ।

फ्रायडले भनेझैं जागृत अवस्थामा इच्छा पूरा नभइदिनाले अचेतनामा दमित वासनामूलक इच्छामा स्वप्नहरू रूप बदलेर प्रकट हुन्छन् र तिनको परिपूर्ति पनि हुन्छ ।^{१२} उर्मिलामा पनि उसको लोग्ने माउसुलीको रूप बदलेर प्रकट भएको अनुभव हुन्छ । यसैले अतृप्त कामेच्छाहरू सन्तुष्टिका लागि सपनाको आधार लिएर यहाँ प्रकट भएका छन् । अन्य चरित्रको तुलनामा उर्मिलाको चरित्र बढी कारुणिक देखिन्छ । उसले दोस्रो अङ्कको अन्त्यतिर शङ्करलाई भन्छे- “शङ्करजी, म बाँच्दैनं म मर्छु ।”^{१३} त्यही उर्मिला तेस्रो अङ्कको अन्त्यतिर फेरि शङ्करलाई भन्छे- “शङ्करजी म बाँच्छु । म मर्दिनं । उहाँ आउनुहुन्छ ।”^{१४} यसबाट के स्पष्ट हुन्छ भने उर्मिलाका विचारहरू रूपान्तरित भइरहेका छन् एवम् उसको व्यक्तित्व विघटन भएको छ । उसका विचारहरू अनिश्चितता र अन्तर्विरोधबाट पीडित छन् एवम् उसभित्र निर्णयशक्तिको शून्यता देखिन्छ यसैले ऊ स्थिर नभई गतिशील पात्र हो ।

^{१२} रामशकल पाण्डे, सामान्य मनोविज्ञान, दिल्ली, आत्माराम एन्ड सन्स, इ. १९६३) पृ. १५१ ।

^{१३} विजय मल्ल, जिउँदो लास, पूर्ववत्, पृ. ३२ ।

^{१४} पूर्ववत्, पृ. ५६ ।

असन्तुलित मनमा लोग्ने आउँछ, आउँदैन त्यो जिउँदो छ कि मरिसक्यो भन्ने परस्पर विरोधी शङ्का उपशङ्काले उर्मिलाको जीवन दिनप्रतिदिन गल्दै गएको देखिन्छ । यसै गरी अनेक किसिमका आन्तरिक द्वन्द्व यौन असन्तुष्टि, पीडा, भय र त्रास आदिका चापमा परेर जिउँदो लास भएर बाँचिरहेकी उर्मिला ललित र शङ्करमानको पति आउँछ, भन्ने सुभावा र आफ्नै पत्यारको भुलभुलैयामा बाँचन पुगेकी छ, तर उनीहरूको तिम्रो लोग्ने आउँदैन भन्ने सुनेर नयाँ जीवन बाँचन सुरु गर्छे, भन्ने विश्वास पूरा नहुँदै असन्तुलित मानसिक प्रतिक्रिया देखाउँदै मृत्युवरण गर्न पुग्छे । वास्तवमा भन्ने हो भने लोग्नेको पत्यारलाग्दो पर्खाइ र नयाँ जीवन बिताउनका लागि निश्चितता प्रदान गर्न आवश्यक वातावरण सिर्जना नगरिएकोले उसको दुःखद अन्त्य भएको देखिन्छ । यसरी निष्कर्षमा भन्ने हो भने कथावस्तुको केन्द्र उर्मिलाबाट प्रारम्भ विकास भई उत्कर्ष वा परिणतिसम्म पुगेकोले ऊ नै मुख्य पात्र हो । प्रस्तुत नाटकमा उर्मिलाको प्रत्यक्ष उपस्थिति भएकोले ऊ मञ्चीय पात्र हो र यस नाटककी मुख्य नायिका भई आफ्नो भूमिका निर्वाह गरेकोले ऊ बद्ध पात्र पनि हो । अरूको कुभलो नचिताएको देखिएकोले सत् पात्रको रूपमा नेपालका अधिकांश नारीहरूको प्रतिनिधित्व गर्न नसकेकोले व्यक्तिगत पात्रको रूपमा; उर्मिलालाई चित्रित गर्न सकिन्छ । जीवनलाई जटिल तरिकाले भोगेकी हुनाले गोलो; आफ्ना मनका कुरा अरूलाई स्पष्टसँग न भनेकी हुनाले उर्मिलालाई अन्तर्मुखी चरित्रको रूपमा विश्लेषण गर्न सकिन्छ ।

४.४.२ प्रतिमा

प्रतिमा यस नाटककी सहनायिका हो । प्रतिभा यस नाटकमा कृष्ण र उर्मिलाकी विधवा बहिनीको रूपमा देखापरेकी छे । “उसको उमेर १९/२० वर्षको छ । ऊ छरिती पातली, गोरी र केही होचो शरीरको बनौटकी छ ।”^{१५} लोग्ने मरिसकेकोले दिक्क लाग्दो जीवन बाँचेकी प्रतिमाका कामेच्छाहरू दमित रहेका छन् । नयाँ जीवन आरम्भ गर्ने तथा अन्य युवकसँग प्रेम गर्न सामाजिक अन्धपरम्पराले अवरोध गर्दा उसका अतृप्त कामेच्छाहरू दबिएरै रहेका छन् । ऊ ललितमानलाई मन पराउँछे । मुसु (कुकुर) ले एकान्त भेटायो भने दूध चोरेर खान नछाडे जस्तै उसको मनले पनि एकान्तमा आफ्नो

^{१५} पूर्ववत्, पृ. १ ।

प्यारो प्रेमीप्रति आकृष्ट हुने आफ्नो स्वभावलाई छोड्नसक्दैन जो लोकरुचिको विरुद्ध छ, यसैले उसलाई भेट्न ललित आयो भने कोठा बाहिर भाउजू आइपुग्ने कुरा उसले ललितलाई सुनाउँछे । प्यारो लोग्ने मरेकाले आफ्नो प्रेमपात्र ललितको पनि त्यस्तै गति हुने हो कि भन्ने उसलाई भय छ ।^{१६}

प्रतिमा एक अनौठी किसिमकी नारीको रूपमा नाटकमा देखापरेकी छे । ऊ ललितलाई “त्यसो भए तपाईंले मलाई पढिसक्नु भो ? के पाउनुभो त ममा ? म मुर्दाकी स्वास्नीमा ?”^{१७} भन्दै आफूलाई मुर्दाकी स्वास्नीको रूपमा परिचित गर्छे । यस्तो परिचय दिएर उसले सतीप्रथामाथि तीव्र व्यङ्ग्य प्रहार गरेकी छे । यसै गरी नारीले मृत लोग्नेप्रति फोस्रो श्रद्धा र भक्ति देखाउँदै एकलो जीवन बिताउनुपर्ने बाध्यताप्रति “मरेर पनि लोग्नेमानिसहरू कतै-कतै बसेर शून्य भएर पनि यहाँ दाबा गरिरहन्छन् ।”^{१८} भन्दै तीव्र व्यङ्ग्य प्रहार गरेकी छे । यसरी ऊ थोत्रा परम्पराप्रति र अन्धविश्वासको विरोध गर्ने क्रान्तिकारी नारी जस्ती देखिएकी छ तर आफूले चाहेको व्यक्तिलाई स्पष्टसँग म प्रेम तिमीलाई गर्छु भन्न नसक्ने कमजोरी पनि उसमा रहेको देखिन्छ । बरु ऊ आफ्ना सम्पूर्ण कामेच्छाहरू दबाएर बस्न विवश देखिन्छे । यति हुँदाहुँदै पनि उसका सम्पूर्ण इच्छा (कामेच्छा, भोगेच्छा) मरिसकेका भने छैनन् किनभने बाँच्नका लागि प्रयास गरिरहेकी छे भन्ने कुरा उसले जारी राखेको अध्ययनबाट प्राप्त हुन्छ । नाटककारले विधवा प्रतिमाको मुखबाट “म सबभन्दा प्यारो चीजलाई घृणा गर्छु र सबभन्दा घिनलाग्दो चीजलाई माया गर्छु”^{१९} भन्न लगाएका छन् जसबाट उसले आफ्नो पोइलाई माया गरेको बुझिनाका साथै उसका कामावेगहरू अबरुद्ध र असन्तुष्ट छन् भन्ने अर्थ लाग्छ ।^{२०} प्रतिमाका दमित कामेच्छाले निकास खोज्ने कारणवश नै ऊ मुसु (कुकुर) लाई र बिरालोलाई माया गर्छे तर यी दुवै मरेकाले कसैलाई माया गर्नु पनि भयावह परिणाम (मृत्यु) हुँदो रहेछ भनेर सोच्न विवश भएकी छे ।

^{१६} रत्नध्वज जोशी, आधुनिक नेपाली साहित्यको भ्रूलक, चौ.सं. (काठमाडौं :साभा प्रकाशन, २०५०) पृ. २०३३ ।

^{१७} विजय मल्ल, जिउँदो लास, पूर्ववत्, पृ. ४ ।

^{१८} पूर्ववत्, पृ. १९ ।

^{१९} पूर्ववत्, पृ. ६ ।

^{२०} मरारीप्रसाद रेग्मी, रूपरेखा, पूर्ववत्, पृ. ६१-६२

प्रतिमाका यस्ता व्यवहारबाट के स्पष्ट हुन्छ भने उसको नारीत्व कुनै पुरुषलाई प्रेमालिङ्गनमा बाँधेर र आत्मसन्तुष्टि लिन चाहन्छ । उसले यस्तो पुरुषको रूपमा ललितलाई माया गर्न थालेकी छ भने कुराको छनक ललित र प्रतिमाको कुराकानीबाट थाहा हुन्छ तर प्रतिमा जस्ती विधवा नारीलाई पुरुष प्रेमालिङ्गनमा बाँधिन सामाजिक, अन्धपरम्परा अवरोधका रूपमा बलियो छेकबार भएर खडा भइदिन्छ । यतिसम्म कि नारी र पुरुष एउटै कोठामा अध्ययनका बारे छलफल गर्दा पनि मानिसहरूले अनेक किसिमका शङ्का गर्न थालिसकेका छन्^{२१} भन्ने जानकारी प्रतिमाले ललितमानलाई दिएको छे । यसरी उसको माया गर्ने चाहना मात्र चाहनाकै रूपमा सीमित भएको छ । यसैले ऊ कुनै पुरुष वा लोग्नेको रूपमा बिरालो र कुकुरजस्ता जनावरलाई माया गरेर सन्तुष्टि लिन चाहन्छे । समष्टिमा भन्नुपर्दा सामाजिक अन्धपरम्परा र कुरीतिजस्ता मल र ढलमा डुबेर सडिरहेकी प्रतिमाको जीवन जिउँदो लासजस्तै देखिन्छ । अर्को शब्दमा भन्नुपर्दा अझ जिउँदा मानिसहरूसँग प्रेम गर्न सामाजिक बाधा पर्ने हुँदा उसमा अस्तित्ववादी शून्यता पनि फेला पार्न सकिन्छ । अरूको उपकार र सहयोगमा रहने प्रतिमा एक असल नारी पात्र हो भने नाटकीय कार्यव्यापारमा सक्रिय देखिएकोले उसलाई गतिशील चरित्रको रूपमा नियाल्न सकिन्छ । आफ्ना मनका कुरालाई खुलस्त अभिव्यक्त नगरेकोले प्रतिमालाई अन्तर्मुखी र उसको जीवन साह्रै जटिलतामा बाँधिएकोले गोलो चरित्रको रूपमा विश्लेषण गर्न सकिन्छ । नेपालका अधिकांश विधवा नारीहरूको प्रतिनिधित्व गरेको हुनाले प्रतिमालाई वर्गीय चरित्रको रूपमा अध्ययन गर्न सकिन्छ । मञ्चमा उसको उपस्थिति रहेकोले माञ्चीय र उसको अभावमा नाटकीय कार्यमा अवरोध सिर्जना हुनेहुनाले ऊ यस नाटककी बद्ध पात्र हो ।

४.४.३ ललितमान

बौद्धिक र चिन्तनशील व्यक्तित्वको रूपमा देखापरेको ललितमान यस नाटकको सहायक पुरुष पात्र हो । ऊ सुन्दर, गहुँगोरो, लगभग २५/२६ वर्षको युवक हो ।^{२२} उसको चिन्तनशील विचारले नेपाली समाजका विकृतिहरूलाई औँल्याएको छ । नभन्दै

^{२१} विजय मल्ल, जिउँदो लास, पूर्ववत्, पृ. ७ ।

^{२२} पूर्ववत्, पृ. ४ ।

ऊ नै यस्तो पात्र हो जसले उर्मिला र प्रतिमा जस्ता नारी पात्रहरूको रोगको निदान पत्तो लगाएको छ । उर्मिलाको रोग निको पार्ने हो भने उसको लोग्ने मरिसक्यो भनेर बताइदिनुपर्छ भन्ने ललितको विचार रहेको देखिन्छ । उसका अनुसार मनमा सडेगलेर रहेका विचार र दमित कामेच्छाहरूको निकास खोलेपछि मात्र सबैलाई मानसिक शान्ति प्राप्त हुन्छ भन्ने रहेको छ । यसैले परम्पराले एकपल्ट भोगिसकेको जीवनलाई फेरि 'सेकेन्डह्यान्ड जीवन'^{२३} को रूपमा भोग्न दिनुपर्छ भन्ने उसको विचारले कट्टरवादी परम्पराको विकृतितर्फ सङ्केत गरेको छ । “तिमी उल्टोबाट किन हेर्दैनौ त ? के सुल्टै मात्र सम्पूर्ण हो त ?” भन्ने उसको तर्कले जीवनलाई एककोणबाट मात्र नहरेरे उल्टो सुल्टो दायाँ बायाँ अथवा लम्बाइ, चौडाइ र गहिराइको दृष्टिले हेर्नुपर्ने सङ्केत गरेको देखिन्छ । उसको उक्त भनाइमा प्रयोगवादी चेतनाको समेत आभास पाउन सकिन्छ ।

सामाजिक रूप विग्रदै गएको अवस्थामा नैतिकताले कुनै काम नगर्ने विचार ललितको रहेको देखिन्छ, त्यसैले विग्रदो र खँस्कदो सामाजिक मूल्यले नारीलाई सडाएको छ भन्ने गहकिलो तर्क दिन ललित सफल भएको देखिन्छ । आफूले हिँड्ने बाटो आफै खन्नुपर्छ अनि मात्र स्वतन्त्रतापूर्वक आफ्नो इच्छाअनुसार हिँड्न पाइन्छ भने विचार ललितको रहेको देखिन्छ । यहाँ जन्मनु नै गल्ती छ ।^{२४} उसको विचारमा अस्तित्ववादी र विसङ्गतिवादी चिन्तनको स्रोत प्राप्त गर्न सकिन्छ । ऊ सामाजिक अन्धपरम्पराबाट वाक्क, दिक्क हुँदै साह्रै निराशावादी पनि बन्न पुग्छ । यसैले ऊ कृष्णमानसँग भन्छ “यो ठाउँमा यो देशमा नै तिमी केही गर्न चाहन्छौ भने घाँटी समाएर गराऊ होइन भने गर्दै नगर ।... मलाई यो देशमा केही होला भन्ने विश्वास छैन ।”^{२५} यसरी ललित यस नाटकमा नाटककारकै मुख पात्र हो भन्ने स्पष्ट हुन्छ ।

कृष्णमानको ढलको निकास खोल्ने क्रममा ललित पनि सहभागी भएको छ तर ऊ यस्ता सुधारात्मक कार्यमा हात हाल्नु व्यर्थ ठान्छ किनभने एक दुई जनाले यस्तो काम गरे पनि मूल समस्या यथावत् रहन्छ भन्ने उसको ठहर छ । समयलाई मानिसले

^{२३} पूर्ववत्, पृ. २६ ।

^{२४} पूर्ववत्, पृ. २६ ।

^{२५} पूर्ववत्, पृ. १२ ।

पखेर त्यसको गतिलाई मोड्दै लगेमा मात्र केही सुधार हुन सक्दछ होइन भने भावुकतामा बगेर वास्तविकतालाई बिर्सिदियो भाने जीवनमा निस्सारता र दुःख बाहेक केही हात लाग्दैन भन्ने मूलविचार नाटककारले ललितको माध्यमबाट सम्प्रेषित गरेका छन् । ललितले पनि प्रेमका चाहनाहरूको दमन गरिरहेछ भन्ने कुरा प्रतिमाले उसलाई प्रेम गरिरहेकी छ भन्ने सङ्केत दिए पनि उसले त्यसको प्रत्यक्ष विरोध वा समर्थन केही पनि नगरेकोबाट नै अनुमान लगाउन सकिन्छ । शारीरिक स्वस्थताको लागि बाह्य वातावरणीय स्वस्थताले मात्र केही हुँदैन मानसिक स्वस्थताको हात पनि उक्तिकै हुन्छ भन्ने विचारलाई ललितले दूषित विचार इच्छाको, सबको, निकास बन्द छ । खोइ निकास खोलेको ? जस्ता भनाइबाट स्पष्ट पारेको छ ।

यसरी प्रस्तुत नाटकको पात्रविधानमा नाटककारले आफ्ना विचारलाई सशक्त रूपमा उठाउने एक जुभारु व्यक्तिको रूपमा ललितमानलाई अधि सारेको देखिन्छ । मानसिक रूपमा कमजोर बनेकी प्रतिमालाई मानसिक टेवा दिने क्रममा पनि ललितमानको भूमिका महत्त्वपूर्ण रहेको देखिन्छ । आफूले माया गरेका जति सबै प्राणीको मृत्यु भएकोले कतै ललितमानलाई माया गर्दा ऊ मर्ने त होइन भन्ने शङ्काले पिरोलिएकी प्रतिमालाई उसले अन्धविश्वासको संज्ञा दिएको छ । उसले तिमी ममाथि प्रयोग गरेर हेर भन्दै निर्धक्कसँग प्रतिमालाई सुभावाव मानसिक रोगका सन्दर्भमा एक निदानकर्ताको कार्य गर्ने सहयोगी पात्रको रूपमा ऊ देखापरेको छ । ललितको समाजप्रतिको विचारमा परिवर्तन आएको देखिएकोले उसलाई यस नाटकमा गतिशील चरित्र भनिन्छ । उसले कथावस्तुलाई डोच्याएको र मञ्चमा सक्रिय रूपमा देखिने हुनाले उसलाई मञ्चीय पात्र भनिन्छ । नाटकमा उसको उपस्थिति अनिवार्य देखिएकोले उसलाई बद्ध पात्रको रूपमा विश्लेषण गर्न सकिन्छ । नाटकभरि एक बौद्धिक पात्रको रूपमा सचेत कार्य गरेकोले ऊ एक अनुकूल चरित्र हो । अल्पसङ्ख्यक बौद्धिक पात्रको प्रतिनिधित्व गर्ने ललित वर्गीय नभएर एक व्यक्तिगत चरित्र पनि हो । नाटकमा अत्यन्त मर्मस्पर्शी विचार र बौद्धिक बहस गरे पनि कार्य रूपमा परिणत गर्न नसक्ने ललितमान बिडम्बनाको जीवन बाँच्ने एक कमजोर युवक पनि हो ।

४.४.४ कृष्णमान

उर्मिला र प्रतिमाको दाजुको रूपमा देखापरेको कृष्णमान यस नाटकको सहायक पुरुष पात्र हो । उर्मिलाको रोगको वास्तविक पहिचान गर्न नसकेको कृष्णमानले ढलको निकास सफा नहुन्जेल स्वस्थ वातावरण नबन्ने विचार व्यक्त गर्दछ । ऊ समाजलाई अस्वस्थ बनाइराखेको तथा एउटा खराब परम्पराको रूपमा रहेको ढल खोलेर स्वस्थ समाजको सापेक्षतामा नयाँ जीवनको आशा राख्ने पात्र हो । त्यसैले आफ्नी बहिनी र टोलका अन्य व्यक्तिहरूलाई रोग लागेको कारण बन्द ढल हो भन्ने तथ्यलाई लिएर चोकमा रहेको ढललाई खोल्ने तथा सफल गर्ने योजना बनाएको छ । उर्मिलालाई औषधी खुवाउने कार्यमा पनि उसको सक्रियता देखिएको छ । यसबाट कृष्णमान उर्मिलाका मानसिक असन्तुलन हुनुमा केवल बाह्य कारण मात्र हो भन्ने ठहरमा पुगेको देखिन्छ । यसैले ऊ उर्मिलाको रोग निको पार्ने क्रममा बन्द ढल खोल्ने र औषधी खुवाउने कार्यमा मात्र लागेको देखिन्छ ।

यथार्थ कुरो बताएर आफ्नो बहिनीको रुग्ण जीवनमा नयाँ स्वरूप ल्याउने कार्यमा कृष्णमान पछाडि परेको देखिन्छ । ऊ केवल आफ्नी बहिनीलाई सान्त्वना दिँदै भन्छ- “तिम्रो लोग्ने नफर्के पनि तिम्री बाँच्न सक्तिनौ र ? जसरी अहिले तिम्रो बहिनी प्रतिमा बाँचिरहेकी छ ।”^{२६} कृष्ण बहिनीले आफूलाई सामाजिक मान्यताअनुरूप ढाल्न नसकेकोमा दुःखी देखिन्छ तर उर्मिला आफ्नो पति मर्नो वा जिउँदो छ भन्ने कुराबाट मानसिक रोगी भएकी हो भन्ने कुरामा अनभिज्ञ देखिन्छ । अर्कातिर उर्मिलाको मानसिक रोगको निदान ललितले थाहा पाइसकेको छ त्यसैले ऊ उर्मिलाको लोग्ने मरिसक्यो भन्ने समाचार उसको दाजु कृष्णमार्फत व्यक्त गराउन चाहन्छ, जुन कुरालाई कृष्णमानले अन्ततः स्वीकार गरेको छ । कृष्णमानले सबै कुरा बुझी उर्मिलाको रोगको निदान गर्ने सोच राखे पनि ढिला भइसकेको कारणले उर्मिलाको जीवनको इहलीला समाप्त भएको देखिन्छ । “आवेशमा त्यसरी आउन हुन्न । बूढापाकाहरू जेमा पनि अलि हच्कन्छन्- उनीहरूले विरोध गर्दैमा आत्तिने केही जरुरत छैन ।”^{२७} भन्ने कृष्णमानको अभिव्यक्तिमा आदर्शवादी चेत स्पष्ट रूपमा देख्न सकिन्छ । सामाजिक समस्यालाई समाधान गर्न कटिबद्ध कृष्ण एक सच्चा राष्ट्रप्रेमी नागरिकको

^{२६} विजय मल्ल, जिउँदो लास, पूर्ववत्, पृ. २४ ।

^{२७} पूर्ववत्, पृ. ३४ ।

रूपमा पनि देखापरेको छ । सामाजिक समस्याका रूपमा देखापरेको बन्द ढललाई खोल्ने कार्यमा उनको सक्रियता देखिएकोले यही कुरालाई पुष्टि गर्दछ ।

यसरी कृष्णमान यस नाटकमा बहिनीप्रतिको दायित्वलाई वहन गर्न खोज्ने तथा समाज सेवा गर्दै साथीहरूसँग मित्रता बढाउन सक्रिय पात्रको रूपमा देखिएको छ तर बहिनीको रोग निको पार्न नसक्नु तथा समाजसेवाको कार्यलाई पनि पूर्णता दिन नसक्ने विवश पात्रको रूपमा पनि ऊ यस नाटकमा देखापरेको छ । कृष्णमानलाई यस नाटकमा सकारात्मक भूमिका निर्वाह गरेको हुनाले सत्पात्रको रूपमा चित्रण गर्न सकिन्छ भने नाटकको अन्त्यतिर ललितमानको तर्कसङ्गत कार्यबाट प्रभावित भई विचार परिवर्तन गर्ने दिशामा उन्मुख देखिएकोले गतिशील चरित्रको रूपमा परिचित गर्न सकिन्छ । सहरका अधिकांश युवाहरूको प्रतिनिधित्व गर्दै सामाजिक कार्यमा संलग्न रहेकोले कृष्णमानलाई वर्गीय पात्रको रूपमा चित्रण गर्न सकिन्छ । मञ्चमा उसको कार्यव्यापार स्पष्ट रूपमा देखिएकोले मञ्चीय र उसको अनुपस्थितिमा नाटकीय कार्यमा अवरोध आउने हुनाले उसलाई बद्ध पात्रको रूपमा परिचित गर्न सकिन्छ । उसको चरित्रमा आर्दशको मात्रा गह्रौं रहेको तथा उसको जीवनलाई सजिलै बुझ्न सकिने हुनाले उसलाई च्याप्टो चरित्रको रूपमा विश्लेषण गर्न सकिन्छ ।

४.४.५ शङ्करलाल

शङ्करलाल यस नाटकमा सहायक पुरुष पात्रको रूपमा देखापरेको छ । ऊ ललितको तुलनामा निम्न दर्जाको बौद्धिक पात्र हो । नाटकको प्रथम अङ्कमै उसले उर्मिलालाई उसको पति छिट्टै आइपुग्छ भन्ने अनिश्चित आश्वास दिने गलत कार्य गरेको देखिन्छ ॥ शङ्करलालका यस्तै अनिश्चित आश्वासन र सान्त्वनाहरूले लोग्ने आउँछको भिनो आशामा बाँच्न विवश उर्मिलामा मानसिक विकृतिहरू थपिँदै गएका छन् । उसले उर्मिलालाई एलोप्याथिक औषधिले फाइदा गर्दैन र उर्मिलामा शारीरिकभन्दा मानसिक स्थिति गडबडी भइरहेको छ भन्ने बुझेको छ तर उर्मिलालाई मिथ्या कल्पनामा भुलाएर नै शान्ति मिल्छ भन्ने सोंच राख्ने ऊ एक अल्पबौद्धिक पात्र हो भन्ने स्पष्ट हुन्छ ।

शङ्कर उर्मिलालाई भित्रैदेखि माया गर्ने पात्र हो । ऊ ललितले उर्मिलालाई लोग्ने मन्यो भन्ने समाचार सुनाएर निश्चितता प्रदान गरेपछि अपनाउन चाहन्छ तर आफ्नो इच्छा उर्मिलासमक्ष खुलेर प्रकट गर्न सकेको भने देखिँदैन । तेस्रो अङ्कको अन्त्यतिर

उसले दाजु र बहिनी क्रमशः कृष्ण र प्रतिमाका समक्ष उर्मिलाका बारेमा चासो राखेर आफ्नो मनसाय अव्यक्त रूपमै प्रकट गरेको देखिन्छ । उसकै शब्दमा “उर्मिलालाई अहिले कस्तो छ ? रिँगटा लागेको छैन ?”^{२८} यस भनाइबाट शङ्कर नजानिँदो रूपमा उर्मिलाप्रति आशक्त भएको चाल पाउन सकिन्छ । त्यसैले ऊ उर्मिलाको विषयमा कथा लेख्ने इच्छा व्यक्त गर्दछ । उसको कथा लेख्ने अभिव्यक्ति उर्मिलाभित्र दबिएर रहेको कामेच्छाहरू र स्वयंको दमित कामवासनाको प्रकटीकरण हो भन्ने स्पष्ट हुन्छ । विधवालाई सामाजिक रोगी ठान्ने शङ्करलाल एक मिथ्या सोचाइमा रहने पात्र पनि हो । “तिमी विधवा हुनु नै सामाजिक रोगी होइनौ र ?”^{२९} भन्ने भनाइले विधवा नारीप्रतिको उसको चिन्तन स्पष्ट हुन्छ । समाजद्वारा विधवाहरूको तिरस्कार एउटा उपेक्षाको दृष्टिले देखिने सामाजिक रोग हो । उससँग विवाह गर्ने व्यक्तिहरूलाई नैतिक मानिने हुनाले नै शङ्करले सामाजिक रोग भनेर घोषणा गर्छ । सामाजिक रोगको रूपमा विधवालाई परिचित गरे पनि त्यो रोगलाई अन्त्य गर्ने कुनै कार्यमा उसको सक्रियता नदेखिएकोले ऊ केवल भुक्ने कुकुर मात्र हो भन्ने स्पष्ट हुन्छ । ऊ प्रतिमालाई सान्त्वना दिने क्रममा “सतीप्रथा प्रेमको अनौठो दृष्टान्त हो र यस अर्थमा यो बेस छ” भन्दै गलत परम्पराको पृष्ठपोषक बनेको छ ।

यसरी यस नाटकमा शङ्कर विशेष गरेर उर्मिला र प्रतिमालाई सहानुभूति प्रदान गर्नको लागि मात्र नाटकमा आएको देखिन्छ । अत्तो न पत्तो भएको लोग्नेको आशमा भ्रुण्डिएर जीवन बर्बाद गरेकी उर्मिलालाई उचित सल्लाह नदिनु शङ्करको महत्त्वपूर्ण कमजोरी हो । प्रत्यक्ष रूपमा कसैलाई हानि पुऱ्याउने कार्य नगरेको हुनाले उसलाई सत्पात्रको रूपमा परिचित गर्न सकिन्छ । सुरुदेखि अन्त्यसम्म विचारमा परिवर्तन नदेखिएकोले स्थिर पात्रको रूपमा र कुनै निश्चित वर्गको प्रतिनिधित्व गर्न नसकेकोले व्यक्तिगत चरित्रको रूपमा विश्लेषण गर्न सकिन्छ । नाटकमा उसको उपस्थिति मञ्चमा प्रत्यक्ष रूपमा देखिएकोले मञ्चीय र कथानकको संरचनामा पनि उसको भूमिका रहेकोले बद्ध पात्रको रूपमा विश्लेषण गर्न सकिन्छ । उसको चरित्रलाई बुझ्न

^{२८} पूर्ववत्, पृ. ४८ ।

^{२९} पूर्ववत्, पृ.

खासै अफ्यारो नदेखिएकोले तथा उसका चिन्तनमा आदर्शवादी भावना पनि भेटिएकोले उसलाई च्याप्टो पात्रको रूपमा निरूपण गर्न सकिन्छ ।

४.४.६ रत्नदास

रत्नदास यस नाटकमा देखापरेको अर्को सहायक पुरुष पात्र हो । आफ्नै घरमुनिबाट गएको ढल खोली चोक सफा गर्न चाहने एक प्रगतिशील र आधुनिक चरित्र हो । उसले आफ्नो घरमुनिबाट गएको बन्द ढल खोल्ने प्रयास गरे पनि आफ्नै बाबुले भाडामा ल्याएका गुन्डाबाट कुटाइ खाएको छ । गुन्डाबाट पिटिए पनि आफ्नै बाबुसँग लड्नुपरे पनि आफ्नै ढिपीमा रहने रत्नदास एक निर्भीक पात्र हो । त्यसैले ऊ ढल निकासका लागि आफ्नै बाबुको समेत कट्टर विरोधीको रूपमा देखापरेको छ । यसैले ऊ समाज सुधारका लागि मरिमेट्ने प्रखर युवाचरित्र हो भन्ने स्पष्ट हुन्छ ।

नाटकमा रत्नदासको विधान नयाँ पुस्ता र पुराना पुस्ताका बीचको टकरावलाई स्पष्ट पार्ने उद्देश्यले गरिएको देखिन्छ । नाटकमा रत्नदास नयाँ पुस्ताको प्रतिनिधित्वको रूपमा देखापरेको छ भने सुगतदास परम्पराको संरक्षकको रूपमा देखापरेको छ । परम्पराको संरक्षणको रूपमा देखापरेको सुगतदासको व्यवहारले यस नाटकमा नयाँ सन्दर्भलाई प्रस्तुत गरेको छ । त्यो नयाँ सन्दर्भ भनेको जबसम्म व्यक्तिका मनमा मक्किएका पुराना रुढि, अन्धविश्वास, कुरीति र कुसंस्कारलाई हुत्याउन सकिँदैन तबसम्म परिवर्तन वा सुधार आउन सक्दैन । चोक सफा गर्नु भनेको प्रतीकात्मक अर्थमा मानसिक अन्धविश्वास, कुरीति र कुसंस्कारलाई हुत्याउनु हो । यसैले रत्न आफूले चाहेको असल काम चोक सफा गर्न नपाएर रिसले मुर्मिरिएको छ तथा समाजमा बाँच्नुको कुनै अर्थ देख्दैन । मानिस आफ्ना स्वार्थपूर्ति गर्नका लागि अर्काको अस्तित्वको वास्ता गर्दैन । बाबुले छोरोलाई कुट्नमा समेत हिचकिचाउँदैन त्यसैले ललित परम्पराको बारेमा आफ्नो विचार यसरी प्रकट गर्छ- “बाबु जन्माउने बाबु मात्रै होइन परम्पराको ढुङ्खला पनि हो, त्यसको रक्षक पनि हो ।... परम्पराबाट फोहोर आउँछ भने त्यसलाई स्याहार्ने पछ ।”^{३०} ललितका यिनै विचारबाट रत्न पनि प्रभावित देखिन्छ । यसैले ऊ कृष्णको चोक सफा गर्ने योजनाअनुसार ढल खोल्ने कार्यमा आफ्नै

^{३०} पूर्ववत्, पृ. ४१ ।

बाबुको विरुद्ध जोसिएको छ । ऊ ढल खोल्ने कार्यमा अत्यन्त दृढ सङ्कल्पित छ भन्ने कुरा उसकै शब्दमा “आफै नखोली छोड्दिनँ या मलाई कि म घर छोडेर हिँड्छु कि खोलेर छाड्छु त्यो निकास ।”^{३९} भन्ने भनाइले पनि पुष्टि गर्दछ । बाबुको विरुद्धमा लागी ढल खोल्ने कार्यमा सक्रिय भूमिका निभाए पनि उसले सफलता प्राप्त गर्न सकेको देखिँदैन । यसबाट नाटकमा परम्परावादी मन्यताको अगाडि नयाँ मान्यताले घुंडा टेक्नुपर्छ भन्ने दरिलो तर्क नाटककारले दिएका छन् । यसरी रत्नदास नाटकमा नयाँ पुस्ताको सबल नेतृत्व गर्ने एक जुभारु पात्रको रूपमा देखा परेको छ ।

नाटकमा रत्नदास सङ्घर्षशील पात्रको रूपमा देखिँदादेखिँदै पनि असत् पात्रसँग प्रतिवाद गर्न सकेको देखिँदैन । बाबुसँग पराजित भएपछि विदेसिने निर्णयमा पुग्ने रत्नदास पलायनवादी चरित्रको रूपमा समेत विकसित भएको देखिन्छ । समाजसुधारप्रतिको विचारमा परिवर्तन आएको कारणले उसलाई एक गतिशील चरित्रको रूपमा विश्लेषण गर्न सकिन्छ । समाजको वास्तविक संसारलाई प्रतिनिधित्व गरेको हुनाले यथार्थवादी चरित्रको रूपमा र उसको जीवनलाई सहज रूपमा अध्ययन गर्न सकिने हुनाले च्याप्टो चरित्रको रूपमा परिचित गर्न सकिन्छ । समाजको उन्नति हुने कार्यमा सक्रिय रहेकोले अनुकूल पात्रको रूपमा र नेपालका अधिकांश युवाहरूको प्रतिनिधित्व गरेको हुनाले वर्गीय पात्रको रूपमा विश्लेषण गर्न सकिन्छ । मञ्चमा उसको उपस्थिति सक्रिय रहेकोले मञ्चीय र उसको अनुपस्थितिले कथानकको तृङ्खलामा असर पर्ने हुनाले उसलाई बद्धपात्रको रूपमा परिचित गर्न सकिन्छ ।

४.४.७ राधाकृष्ण

राधाकृष्ण यस नाटकमा एक सहायक पुरुष पात्रको रूपमा देखापरेको छ । नाटकमा उपस्थित सबै पुरुष पात्रहरूमध्ये राधाकृष्णको स्थान सर्वाधिक महत्त्वपूर्ण देखिन्छ । नाटकमा राधाकृष्णलाई हटाइदिए पनि नाटकीय कार्यव्यापारमा खासै असर पर्दैन तर नाटकलाई नौलो बान्की प्रदान गर्ने क्रममा राधाकृष्णको स्थान उच्च रहेको छ । मल्लले नाटकीय संरचनामा नयाँ आयाम दिने क्रममा नै राधाकृष्णको व्यवस्थापन

^{३९} पूर्ववत्, पृ. ३४ ।

गरेका हुन् । यसै क्रममा राधाकृष्णको बारेमा विजय मल्ल यसरी टिप्पणी गर्दछन्-
 “नाटकमा रहेको एउटा पात्र प्रोफेसर हो म्याथमेटिक्सको जसले सबै विद्यार्थीलाई
 गतिहीन र अविचल देख्ने गर्दछ । ...यो पात्र यस नाटकमा अनावश्यक जस्तो लाग्न
 सक्छ तर यही पात्र हो जसले मलाई लाग्छ दर्शक वा पाठक कसैलाई पनि
 आत्मविलयनको मौका नदिई सोच्न बाध्य गर्दछ र आज पनि म सोच्न बाध्य छु । के
 अनावश्यक हो त यो पात्र ? म यो स्पष्ट गर्न चाहन्छु कि मैले यथार्थवादी
 मनोवैज्ञानिक नाटकका स्वरूपलाई परिवर्तन गर्ने कोसिस गरेको हुँ ।”^{३२}

मल्लको यस टिप्पणीबाट राधाकृष्णको चारित्रिक अध्ययन गर्दा ऊ एक
 दार्शनिक व्यक्तित्व हो भन्न सकिन्छ । ऊ कक्षामा पढ्ने सबै विद्यार्थीहरूलाई मुर्दाको
 रूपमा देख्छ । त्यसो हुनाले उसमा पनि मरणेच्छाले जरो गाडिसकेको बुझिन्छ ।
 जीवनको विश्लेषण गरी हेर्दा यसको परिणाम मृत्यु नै हुन्छ अर्थात् जीवन मृत्युमा
 पुग्ने एउटा लामो बाटो मात्र हो । यसैले उसले जीवनको दार्शनिक विश्लेषण गरी
 सबैलाई भविष्यमा मृत्युको मुखमा परिरहेको ठान्छ र मुर्दाका रूपमा देख्छ ।^{३३} यसै
 कारण ललितले राधाकृष्णको यस व्यवहारलाई “आभ्यान्तरिक परिदर्शन”^{३४} को संज्ञा
 दिएको छ । वास्तवमा राधाकृष्ण यस नाटकमा एउटा क्याम्पसको प्राध्यापक र
 बुद्धिजीवीको हैसियतले एउटा सचेत पात्रका रूपमा उपस्थिति भएको छ । सचेत र
 बौद्धिक पात्र भए पनि सामाजिक समस्याको निराकरण गर्नेतर्फभन्दा विपरीत दिशातर्फ
 ऊ अगाडि बढेको देखिन्छ । ऊ एक मानसिक रोगले पीडित पात्रको रूपमा यस
 नाटकमा देखापरेको छ । कक्षा कोठामा पढाउँदै गर्दा विद्यार्थीलाई जिउँदो लास र स्वयं
 कक्षाकोठालाई मसानघाट ठान्नु उसका मानसिक विकृतिका ज्वलन्त पक्ष हुन् । यति
 हुँदा हुँदै पनि नाटकको मूल उद्देश्यलाई अथवा संरचनालाई नयाँ आयाम दिने उद्देश्यले
 नाटककारले उसको व्यवस्थापन गरेको हुनाले उसको क्रियाकलापलाई न्यायोचित नै
 मान्न सकिन्छ ।

^{३२} विजयमल्ल, नाटक एक चर्चा (काठमाडौं : ने.रा.प्र.प्र. २०३६) पृ. ३७ ।

^{३३} पूर्ववत्, पृ. ६३ ।

^{३४} विजय मल्ल, जिउँदो लास, पूर्ववत्, पृ. ३० ।

नाटकमा राधाकृष्णको भूमिका अन्यन्त न्यून रहेको देखिन्छ । नाटकीय कार्यव्यापारमा उसको चरित्रमा कुनै परिवर्तन नदेखिएकोले उसलाई स्थिर पात्रको रूपमा लिन सकिन्छ । यसको चरित्रमा जटिलता देखिएकोले गोलो पात्रको रूपमा र बाहिरी सम्पर्कमा खासै रहन नचाहने प्रवृत्ति उसमा देखिएकोले अन्तर्मुखी पात्रको रूपमा विश्लेषण गर्न सकिन्छ । नाटकीय कार्यलाई प्रयोगवादातिर उन्मुख गराएकोले उसलाई प्रयोगवादी पात्रको रूपमा समेत परिचित गर्न सकिन्छ । कुनै वर्गको प्रतिनिधित्व गर्न नसकेकोले उसलाई व्यक्तिगत पात्रको रूपमा र मञ्चमा उपस्थिति देखिएकोले मञ्चीय पात्रको रूपमा विश्लेषण गर्न सकिन्छ । नाटकीय कार्यव्यापारमा नवीन बान्की प्रदान गर्ने ऊ एक बद्ध पात्र पनि हो ।

४.४.८ सुगतदास

नाटकमा सुगतदास रुढिग्रस्त परम्पराको संरक्षण गर्ने एक भ्रष्ट पुरुषको रूपमा देखापरेको छ । तत्कालीन समाजमा हैकम चलाउने सुगतदास एक सुब्बा पनि हो । दुर्गन्ध र रोगका कीटाणुहरू फैलाउँदै हुर्काउँदै समाजमा हाहाकार मच्चाएरै भए पनि अन्धपरम्पराको संरक्षण गरेर स्वर्गको चीज लुट्ने कार्यमा उसको सक्रियता रहेको देखिन्छ ।

सुगतदास गुन्डाहरूलाई बोलाएर आफ्नो छोरालाई बेसरी कुट्ने तर आफ्नो घरबाट गएको ढल खोलेर चोक सफा गर्ने कार्यलाई अवरोध गर्ने पाखण्डी पात्र हो । यसको रगतमा परम्पराकै दुर्गन्ध बगिरहेको छ भने विचारमा किरा परेको छ । यहाँसम्म भने उसले आफ्नो छोरालाई फुटेको आँखाले हेर्न सक्दैन भन्ने कुराको प्रमाण निम्न उद्धरणले पनि दिन्छ । सुगतदासकै शब्दमा “म तँलाई कानाकौडी दिने छैन । एउटा फुल फुट्या सम्झुँला ।”^{३५} सामन्ती सोच अँगाल्ने व्यक्तिहरू गफ मीठा गर्छन् तर आफ्नो हैकमवादी प्रवृत्तिलाई निरन्तरता दिँदै एउटा न एउटा अत्तो थापी सुधारात्मक कार्यमा अवरोध गर्छन् भन्ने कुरालाई सुगतदासकै शब्दमा निम्न उद्धरणबाट स्पष्ट गर्न सकिन्छ-

^{३५} पूर्ववत्, पृ. ४९ ।

“एकचोटि मसँग सल्लाह गर्नु भएको भए- हुने कुरा त भैहाल्यो, हेर्नोस्, आज मैले मुलाहिजाले त्यो ढल खोल्न दिएको भए के हुन्थ्यो, थाहा छ बाबुहरूलाई ! भोलिदेखिन् छरछिमेकीहरूले मेरो बगैँचा पनि दावा गर्दछन् घर पनि मेरो भनेर उजुर गर्दछन्..... हो, फोहोर मैला त रहने नै भयो ।”^{४८}

यसरी सुगतदास सुधारवादी पात्र नभएर अन्धपरम्पराले गाडेको विश्वास, मान्यता र संस्कार आदिको बलियो संरक्षक तथा पक्षधर हो भन्ने कुरा स्पष्ट हुन्छ । ऊ समाजसुधारको परिवर्तन गर्न नचाहने चाहे आफ्नै छोरी सरिता मरोस् वा अरू नै चाहे कुलधर्म खतम् होस भन्ने विचार भएका कारणले असत् र स्थिर पात्र हो । नाटकमा उसको भूमिका प्रत्यक्ष रहेको र कथावस्तुलाई दुःखान्ततिर डोच्याउने कार्यमा उसको सक्रियता देखिएकोले ऊ मञ्चीय र बद्ध पात्र पनि हो । सामन्ती वर्गको प्रतिनिधित्व गरेको हुनाले ऊ वर्गीय पात्र हो ।

४.४.९ अन्य पात्रहरू

यस नाटकमा आठवटा मञ्चीय पात्रहरूका अतिरिक्त अन्य नेपथ्य पात्रहरूको पनि समायोजन गरिएको छ । नेपथ्यमा आएका पात्रहरूले नाटकीय कार्यव्यपारमा खासै उल्लेखनीय भूमिका निर्वाह गर्न सकेका छैनन् । त्यसैले यिनीहरूको अलग, अलग चर्चा पनि गरिएको छैन । यस नाटकमा भाउजू (कृष्णकी स्वास्नी), भिनाज्यू (उर्मिलाको लोग्ने), हीरा (इन्जेक्सन दिने), सरिता (रत्नदासकी बहिनी), आमा (रत्नदासकी आमा), लालचा (चोरीमा जेल जाने), प्रतिमालाई दूध खुवाउने धाई, अड्डाखानाका कारिन्दाहरू, ज्यामीहरू, बूढापाकाहरू, विद्यार्थीहरू नेपथ्यमा आएका पात्रहरू छन् । यसै नाटकमा मञ्चीय मानवेतर पात्रको रूपमा मुसु (कुकुर) पनि देखापरेकोछ नाटकमा यसको उपस्थिति प्रतिमाको दमित भावनालाई उजागर गर्ने सन्दर्भमा भएको देखिन्छ । प्रतिमा मुसुलाई काखमा लिन पाउँदा खुसी भएकी छे भने ऊ मर्दा साह्रै चिन्तित पनि भएकी छ । नाटकमा आएको मुसुले प्रतिमाको मानसिक शान्तिलाई केही मात्रामा पूर्ति गरेको देखिन्छ । यसै गरी प्रतिमाले माया गर्ने बिरालो र उर्मिलालाई

^{४८} पूर्ववत्, पृ. ४८ ।

सताउन आउने माउसुली र सर्पको नेपथ्यीय उपस्थापनले नाटकीय कार्यव्यापारमा यौनमनोविज्ञानलाई केलाउने कार्य भएको देखिन्छ ।

यसरी नाटकमा मञ्चीय मानवेतर पात्र तथा नेपथ्यमा आए मानवीय र मानवेतर पात्रहरूको उपस्थिति रहेको देखिन्छ । यिनीहरूको कार्यगत भूमिका अत्यन्त न्यून रहे पनि नाटकमा मञ्चीय पात्रहरूको चारित्रिक विश्लेषणमा यिनीहरूले सहयोगी भूमिकाको निर्वाह गरेका छन् ।

४.५ 'जिउँदो लास' नाटकको पात्रविधानमा अन्य पक्षहरू

'जिउँदो लास' एक चरित्रप्रधान नाटक हो । यस नाटकमा नाटकको लागि आवश्यक पर्ने विभिन्न तत्वहरू चरित्रकै सेरोफेरोमा घुमेका छन् । चरित्रप्रधान यस नाटकको पात्रविधानसम्बन्धी चर्चा ४.४ मा गरिए पनि यस अझ स्पष्टता गर्ने क्रममा यहाँ पात्रविधानका अन्य पक्षहरूलाई क्रमशः चर्चा गरिएको छ ।

४.५.१ शीर्षकको दृष्टिले पात्रविधान

कुनै पनि साहित्यिक कृतिमा शीर्षकको स्थान महत्वपूर्ण रहेको हुन्छ । शीर्षक प्रायः कथावस्तु वा पात्रको आधारमा राख्ने गरिन्छ । यस नाटकको शीर्षक पात्रको आधारमा राखिएको छ ।

यस नाटकमा 'जिउँदो' र 'लास' जस्ता दुई स्वतन्त्र शब्दका बीचमा बहुव्रीहि समास भई 'जिउँदो लास' शीर्षक बनेको हो । पद कोटिका दृष्टिले 'जिउँदो' शब्द संस्कृतको 'जीवन्त' शब्दबाट बनेको विशेषण शब्द हो भने लास फारसी नाम शब्द हो । शब्दकोशअनुसार 'जिउँदो' को अर्थ नमरेको; जीवित; प्राणवान् र 'लास; को अर्थ मृत शरीर, मुर्दा, शव हो ।^{३७} जिउँदो र लासको बीच व्यतिरेक सम्बन्ध रहेको छ । वास्तवमा जिउँदो व्यक्ति वा प्राणी लास अथवा मुर्दा हुन सक्दैन तथा लास पनि जिउँदो अथवा जीवित हुन सक्दैन तर यस नाटकका पात्रहरूको क्रियाकलापमा जीवित व्यक्तिहरूले गर्नुपर्ने कार्य नदेखिएकोले जिउँदो लासको संज्ञा दिइएको छ ।

^{३७} वासुदेव त्रिपाठी र अन्य (सम्पा.), नेपाली बृहत् शब्दकोश (काठमाडौं, ने.रा.प्र.प), पृ. ४९० र ११७८ ।

‘जिउँदो लास’ नाटकको शीर्षकीय सार्थकता वा नामकरणको पुष्टिलाई ध्यान दिँदा यस नाटकका सबै पात्रहरू ‘जिउँदा लास’ जस्ता छन् । यस नाटकको केन्द्रबिन्दु उर्मिला हो । उसमा मरेणेच्छाले जरो गाडिसकेको छ । ऊ एउटा मानसिक रोगी हो । उसको लोग्ने विदेसिएको ६ वर्षजति भइसकेकोले उसको आगमनको प्रतीक्षा गर्दा गर्दा ऊ जिउँदी भएर पनि आफ्नो असन्तुलित मानसिकताले गर्दा लास जस्तै जीवन बिताउँछे । यस नाटकको शीर्षक उसको जीवनको प्रतीक हो । उसको जीवनले एउटा जीवित मृत्युलाई चित्रित गरेको छ । अर्कोतिर उर्मिलाकी विधवा बहिनी प्रतिमाले “म वास्तवमा नै जिउँदो लास हुँ । जिउँदो लास भएर नै यहाँ भुन्डिरहन्छु ।”^{३८} “लास मेरो निमित्त जिउँदो छ- जिउँदो मानिसभन्दा पनि जिउँदो । मुर्दा मेरो पोइ ।”^{३९} त्यही मुर्दाको सती स्वास्नी प्रतिमाले यसरी आफैले स्विकारेकी हुनाले जिउँदो भएर पनि लासभै लाग्दछे । रत्नदास यस नाटकमा आएको प्रासाङ्गिक पात्र हो । कृष्णमानको निकास खोल्ने योजना भताभुङ्ग भएपछि ऊ पनि “म मरेर जान्छु बर्बाद हुन्छु”^{४०} भन्ने प्रतिज्ञा गर्दछ र बाध्यता एवम् विवशताबाट बाँच्नुपर्ने जीवन निरर्थक ठान्छ- “के यो पनि जिन्दगी हो, के यो पनि बाँच्नु हो ?”^{४१} भन्ने प्रश्न उठाउँदै जीवनको अर्थहीनता देखाउँछ । यिनै हीनताबोधले गर्दा उसलाई लासजस्तै मान्न सकिन्छ ।

ललितमान र शङ्करलाल जस्ता बौद्धिक पात्रले सामाजिक अन्धपरम्पराको खुलेर विरोध गर्न तथा समाजको अगाडि शिर ठाडो पार्न सकेको देखिँदैन । ललित वर्तमान परिवेशमा प्राण भुन्डाइराख्नु व्यर्थ ठान्दछ, तापनि त्यसलाई बदल्न सक्दैन बरु आफूलाई र सबैलाई मुर्दा नै ठान्दछ । उसले राधाकृष्णसँग भनेको निम्न उद्धरणले जिउँदो भए पनि लास भएको तथ्यलाई स्पष्ट पारेको छ- “तिमीले मलाई सबलाई मुर्दा देख्न सक्छौ किनभने हामी सब मुर्दा हौ ।”^{४२} यसै गरी सुगतदास सुब्बा पनि परिवर्तनको नाम सुन्दैमा सातो जाने रुढिवादीपरम्परामा भुत्तुक्क हुने एकै प्रकारको जीवन मुर्दाले जस्तै बिताउन खोज्ने हुनाले उसलाई लासै मान्न सकिन्छ । अर्को पात्र

^{३८} विजय मल्ल, जिउँदो लास, पूर्ववत्, पृ. २० ।

^{३९} पूर्ववत्, पृ. ५ ।

^{४०} पूर्ववत्, पृ. ३७ ।

^{४१} पूर्ववत् पृ. ३७ ।

^{४२} पूर्ववत्, पृ. ३९ ।

राधाकृष्ण बुद्धिजीवी समुदायको प्रतिनिधि भए पनि सरसर्ती हेर्दा व्यर्थै रोगी हुन थालेको छ । ऊ आफूलाई मान्छेभन्दा अर्कै केही ठान्दछ ऊ मानसिक स्तरबाट मरिसकेको छ । ऊ आफूले पढाइरहेको कक्षालाई मसान र पढ्ने विद्यार्थीहरूलाई मुर्दा देख्छ, अर्थात् उसको मानसिकता मुर्दा सरह देखिएको छ । यसरी राधाकृष्ण प्रोफेसर पनि एक मुर्दा हो तर अरूले हेर्दा मानिसजस्तै जिउँदो देखिन्छ, त्यसैले ऊ पनि यस नाटकमा लास कै रूपमा देखापरेको छ ।

समष्टिमा भन्नुपर्दा 'जिउँदो लास' नाटककी प्रमुख पात्र उर्मिला नै लास हो प्रतिमा लासको अभास मात्रै हो र अरू पात्र लासको सम्पर्कले लास जस्तै बनेका छन् । यसैले सबैमा लास प्रवृत्ति देखिन्छ । सास फेर्दैछन् भन्ने अर्थमा जिउँदा भन्नुपर्दछ, त्यसैले नाटककार विजय मल्लले पात्रविधान गर्ने क्रममा सबैलाई जिउँदा लासको स्वरूप प्रदान गरेका छन् यहाँ लासको प्रतीकात्मक अर्थ निष्क्रियता, अकर्मण्यता र स्थिरता हो भन्न सकिन्छ । नाटकका सबै पात्रहरूमा यस्तैखाले क्रियाकलापहरू देखिएकोले शीर्षकको दृष्टिले प्रस्तुत नाटक सफल, सार्थक र औचित्यपूर्ण देखिएको छ ।

४.५.२ प्रतीक योजनाको दृष्टिले पात्रविधान

“नाटकहरूमा प्रतीकको प्रयोग इब्सेन, चेखोव, स्ट्रिन्डवर्ग, युजिन ओ निल, सिन केसी आदि अनेक नाटककारहरूले गरेका छन् तर प्रतीकवादी दुःखान्त नाट्यपद्धतिमा नाट्यरचना गर्ने नाटककारका रूपमा मेटर लिङ्गको नाम नै विशेष उल्लेखनीय रहेको छ ।”^{४३} साहित्यमा प्रतीक भन्नाले कुनै वस्तु, चिह्न सङ्केत ध्वनि तथा वस्तुद्वारा अप्रस्तुत वस्तुलाई बुझाउनु प्रतीक हो । विजय मल्लको यस नाटकको पात्रविधानमा विभिन्न प्रतीकहरूको सुन्दर समायोजन गरिएको पाइन्छ ।

यस नाटकका प्रायः पात्रहरू व्यक्तिपात्रका रूपमा रहे पनि उर्मिला हराएका पतिहरूको यादमा छटपटाउने नारीहरूको प्रतीकको रूपमा र प्रतिमा विधवा नारीहरूको प्रतीकका रूपमा देखापरेकी छे । यसै गरी ललितमान, कृष्णमान, रत्नदास

^{४३} केशवप्रसाद उपाध्याय, समको दुःखान्त नाट्यचेतना, दो.सं. (ललितपुर : साभा प्रकाशन)

मध्यमवर्गीय आधुनिक युवावर्गको प्रतीकको रूपमा र सुगतदास पुरानो परम्पराको प्रतीकको रूपमा देखापरेका छन् । यस नाटकमा देखापर्ने माउसुलीचाहिँ अचेतन अवस्थामा निहित दमित वासनाको प्रतीक हो । फ्रायडले भनेभै जाग्रत अवस्थामा पूरा नभइदिनाले अचेतनमा दमित वासनामूलक इच्छाहरू स्वप्नमा रूप बदलेर प्रकट हुन्छन् र तिनको पूर्ति पनि हुन्छ ।^{४४} उर्मिलालाई पनि उसको लोग्ने माउसुलीको रूप बदलेर प्रकट भएको अनुभव हुन्छ । त्यसैले कतिपय अतृप्त कामेच्छाहरू सन्तुष्टिको लागि सपनाको आधार लिएर यहाँ प्रकट भएका छन् । यसै गरी यस नाटकमा विरालो र कुकुर पनि अचेतनका प्रतीकका रूपमा आएका छन् । यहाँ प्रतिमाको लोग्ने चेतन हो जो मरिसकेको छ । यसैले लोग्नेको अभावमा उसभित्र भएका कामेच्छाहरू दबिएर रहेका छन् जसका क्षतिपूर्तिका लागि उसले विरालो र कुकुरलाई नजानिँदो रूपमा माया गर्न थालिसकेकी छे । उर्मिलाका मनसँग समन्वित स्वप्न प्रतीकहरूले उसको मानिसक व्याकुलता, भय, त्रास र घृणालाई चित्रात्मक अभिव्यक्ति दिएका छन् । यस नाटकमा यी विभिन्न प्रतीकहरूको नाटकीय प्रयोगले कार्य विकासमा तीव्रता र प्रभावकारिता थपिएको छ ।

यसरी प्रमुख सहायक, गौण तथा मानवेतर पात्रहरूमा समेत प्रतीकको प्रयोग सफल तरिकाले भएको देखिएकोले प्रस्तुत नाटकको पात्रविधान प्रतीक योजनाको दृष्टिले महत्त्वपूर्ण रहेको छ ।

४.५.३ विसङ्गतिवादी चिन्तनको आधारमा पात्रविधान

‘जिउँदो लास’ नाटक सामाजिक समस्यामा केन्द्रित मनोविश्लेषणात्मक नाटक हुँदाहुँदै पनि वर्तमान मानवका सन्त्रास र विसङ्गतिबोधले किचिएका पात्रहरूको उपस्थिति रहेको यसमा विसङ्गतिवादी चिन्तन प्रबल रूपमा देखापरेको छ ।

यस नाटककी प्रमुख स्त्री पात्र उर्मिला कामवासनाको तृप्तिको स्रोत लोग्ने विदेसिएर नफर्केपछि यसैको परिणामस्वरूप ऊ मनोविकृतितर्फ उन्मुख भएकी छे । जसको कारण आत्तिने, कराउने, छटपटाउने उर्मिलाले जीवनजगत् सुनसान देखेकी

^{४४} रामशकल पाण्डे, सामान्य मनोविज्ञान, पूर्ववत्, पृ. १५१ ।

छे । ऊ 'मलाई बाँचन मन लागेन । म बाँचिनँ । म बाँचै बाँचिनँ । म बाँचेर के गरुँ ? म बाँचेर के फाइदा भो ।"^{४५} भन्दै विसङ्गतिवादी चिन्तन प्रस्तुत गर्छे । उसमा जीवनवादी चेत ओइलाइसकेको देखिन्छ र उसका लागि संसार वीभत्स क्रुर र डरलाग्दो छ । यिनै विभिन्न कारणले जीवनलाई निरस र निर्थक ठान्दै अन्त्यमा दुःखद मृत्युवरणसमेत गर्न पुगेकी छे ।

लोगने र दाजुभाइका बीचमा फरक छुट्याउन नसक्ने अवस्थामा विवाह भएकी प्रतिमा १९/२० वर्षको उमेरमै वैधव्यजीवन भोग्न विवश बनेकी छे । उसमा जीवनेच्छा केही मात्रमा देखिए पनि लोगनेसँगको सहवास आवश्यकता हुने बेलामा लोगने मृत्यु भएकोले उसमा बढी मात्रमा निराशावादी प्रवृत्ति नै जागेको पाइन्छ । उसले आफूलाई मुर्दाकी स्वास्नीका रूपमा स्वीकार गरेकी छे । आफूले माया गर्ने जति सबै मरेपछि 'म सबभन्दा प्यारो चीजलाई घृणा गर्छु र सबभन्दा घिन लाग्दो कुरालाई प्यारो गर्छु ।"^{४६} भन्दै निराशावादी प्रवृत्ति देखाएकी छे । यसबाट उसमा जीवनप्रति ग्लानि हुँदै विक्षिप्ततावस्थामा पुग्न थालेकी छे । उसले जोगिनी भएर हिँडिदिन्छु भनी जीवनप्रति नैराश्य र पलायनवादी चेत प्रस्तुत गरेकी छे ।

कृष्णमान आफ्ना बहिनी र छिमेकीहरू विरामी पर्दा त्यसको कारण नबुझी एकोहोरो फोहोर ढलको कारण हो भनी ढल सफा गर्न खोज्छ तर त्यसबाट असफलता पाएपछि उसमा पनि नैराश्यले डेरा जमाउँदै गएको देखिन्छ । आधुनिक विचार बोकेको रत्नदासले जबरजस्ती लठैतद्वारा कुटाइ खाएपछि उसले "के यो जिन्दगी हो" भन्दै अर्थहीन जीवनदृष्टि प्रस्तुत गर्दछ ।

राधाकृष्णले कक्षाकोठालाई मसानघाट र पढाउने विद्यार्थीहरूलाई लासको रूपमा देख्छ । यसरी जीवनप्रति निस्सारता देखिएकोले उसमा विसङ्गतिवादी चिन्तन प्रबल रहेको देखिन्छ । ललितमानले चोक सफा गर्न लम्केको कृष्णमानलाई व्यङ्ग्य गर्दै 'तिमी चोक सफा गरेर जिन्दगीलाई चाहन्छौ । किन लम्ब्याउने जिन्दगीलाई ? यदि जिन्दगीको अर्थ यस्तै गडबढी र बेचैनी हो भने आरामसँग सबैलाई चाडै मर्न देऊ"

^{४५} विजय मल्ल, जिउँदो लास, पूर्ववत्, पृ. २ ।

^{४६} विजय मल्ल, जिउँदो लास, पूर्ववत्, पृ. ६ ।

भन्दै विसङ्गतिपूर्ण चिन्तन प्रस्तुत गरेको छ । साहित्यकारको रूपमा रहेको शङ्करमान विधवा नारीले बाँच्नुभन्दा सती जानु ठीक भन्दै विसङ्गत पक्षलाई स्वीकार गरेको छ ।

यसरी यस नाटकका हरेक पात्रहरू अन्यायको धरातलमा बाँचेर स्वप्नलोकको संसारमा विचरण गर्न खोजेका छन् । खास गरी यस नाटकमा जीवन निरर्थक छ, यहाँ जन्मनु नै व्यर्थ छ, भन्ने भाव प्रकट भएकोले विसङ्गतिवादी चिन्तनको आधारमा यस नाटकको पात्रविधान महत्त्वपूर्ण रहेको देखिन्छ ।

४.५.४ सामाजिक समस्याको दृष्टिले पात्रविधान

समस्या नाटकको महत्त्वपूर्ण पक्ष भनेको सामाजिक समस्या हो । आधुनिक युगको प्रारम्भसँगै युवावर्गहरूमा पलाएको परिवर्तनकारी सौँच र बूढापाकाहरूमा रहेको यथास्थितिवादी सोचको कारण समाजमा द्वन्द्वको वातावरणले सामाजिक समस्याको सिर्जना हुन्छ । जिउँदो लास नाटकका विभिन्न पात्रहरू पनि सामाजिक समस्यामा अल्झिएका देखिन्छन् । नाटकमा लोग्नेको अत्तो न पत्तो हुँदा पनि उसैको आशमा बाँच्दै अन्त्यमा जीवन समाप्त गरेकी उर्मिला सामाजिक समस्याकी ज्वलन्त नमुना हो । समाजले न त उसलाई सत्य तथ्य कुरो बताइदिएको छ न त उसको नयाँ जीवनको बन्दोबस्त नै गरिदिएको छ, बरु उसलाई कसरी बचाइराख्ने भन्ने सामाजिक समस्या खडा भएको छ । नाटककी अर्की पात्र प्रतिमा आफ्नो लोग्ने मरेपछि धृष्य बल्दो जवानीको आगोलाई कुकुर र विरालोसँग शान्त पार्न विवश छे । उसले कुनै परपुरुषसँग आवश्यक पक्षमा कुरा गर्दा पनि समाज चियोचर्चो गर्न पछि परेको छैन त्यसैले प्रतिमा सामाजिक समस्याको रूपमा देखापरेकी छे । नाटकमा रहेका अन्य पुरुषपात्रहरूमध्ये सुगतदास र शङ्करलाल बाहेक सबै पात्रहरू नवीन परम्पराको पक्षमा देखिन्छन् । नयाँ पुस्ताले परिवर्तनको अपेक्षा राख्नु र पुरानो पुस्ताले जति नै नराम्रो भए पनि बचाई राख्ने प्रवृत्ति सामाजिक समस्याको अर्को पाटो हो । सुगतदासले चोकको ढल नखोलेर सामाजिक समस्या खडा गरेको छ, भने शङ्करलालले सतीप्रथा ठीक भन्दै समाजलाई अधोगतितिर धकेलेर समस्यालाई बल्झाउने कार्य गरेको छ ।

यसरी सामाजिक समस्याको रूपमा पनि यस नाटकको पात्रविधान उचित रहेको देखिन्छ ।

४.५.५ मनोवैज्ञानिक समस्याको दृष्टिले पात्रविधान

प्रारम्भिक लेखनमै मनोविश्लेषणतर्फ अग्रसर भएका विजय मल्लले जिउँदो लास नाटकमा पनि विशेष गरेर उर्मिलाको मनोग्रन्थिलाई र प्रतिमाको मानसिक रुग्णताको अवस्थालाई चिरफार गरेका छन् । नाटकको सुरुदेखि नै उर्मिलामा मनोवैज्ञानिक समस्या देखापरेको छ । विदेशिएको पति आउने लक्षण नहुँदा-नहुँदै पनि उसका दाजु र इष्टमित्रले आउँछ भन्ने भिनो आशामा राखेकोले उसमा मनोवैज्ञानिक समस्या तीव्र रूपमा देखापरेको छ । प्रतीक्षामा आँखा बिछ्याउँदा-बिछ्याउँदा छटपटी बेचैनी र अधैर्यले मानसिक रोगी बनेकी उर्मिलाले जीवनलाई मुर्दातुल्य ठानेकी छे । उसमा अतृप्त यौनेच्छा प्रबल रूपमा देखापर्दछ फलतः ऊ तन्द्रावस्थामा पतिलाई कहिले माउसुलीको रूपमा र कहिले सर्पको रूपमा देख्दछे । मानवमनका 'चेतन, अचेतन, अवचेतन'^{४७} तहमध्ये अवचेतन अवस्थाको अधिकतर पक्षको नतिजाकै रूपमा उर्मिलाले ललितमानलाई "मलाई छोडेर किन जानुभएको तपाईं यतिका वर्ष, मैले के बिराएँ । अब म तपाईंलाई छाड्दिनँ ।"^{४८} भन्दै आफ्नो पति ठानेर अचेतन अवस्थाको स्वरूपसमेत प्रकट गरेकी छे ।

नाटकमा अर्की सहनायिका बालविधवा प्रतिमामा पनि मनोवैज्ञानिक समस्या देखापरेको छ । यौवनको उपभोग गर्ने बेलामा पतिको अभावले गर्दा ऊ भिन्नभिन्नै यौनिक कुण्ठाबाट ग्रस्त बनेकी छे । ऊ चेतन तहमा कुकुर र बिरालोलाई खेलाएभै गरे पनि अवचेतन अवस्थामा यौनावेगलाई शान्त पार्ने प्रयासमा देखिन्छे । यौनिक समस्याबाट ग्रस्त प्रतिमामा मनोवैज्ञानिक समस्याको जन्म हुँदा ऊ आफूलाई मुर्दाको स्वास्नीको रूपमा र जीवनलाई लाससँग दाँज्जसमेत पछि परेकी छैन ।

^{४७} ईश्वरकुमार श्रेष्ठ, पूर्वीय एवं पाश्चात्य साहित्य समालोचना: प्रमुख मान्यता वाद र प्रणाली, दो.सं. काठमाडौं : साझा प्रकाशन (२०५४) पृ. २०१ ।

^{४८} विजय मल्ल, जिउँदो लास, पूर्ववत्, पृ. ३५ ।

यसै गरी यस नाटकमा ललितमानले चोकको फोहोरले बहिनी बिरामी नभई मानसिक दूषित विचारले बहिनी बिरामी भएको जनाएपछि दाजुको रूपमा देखापरेको कृष्णमान मनोवैज्ञानिक समस्यामा परेको छ । ढल खोल्ने दृढ प्रतिज्ञामा रहेको रत्नदास पनि बाबुको माध्यमबाट लठैतद्वारा कुटिएपछि मनोवैज्ञानिक समस्या बल्भिएको छ ।

यस नाटकको खलपात्रको रूपमा देखापरेको सुगतदासमा आफ्नो अस्मिता खोज्ने प्रबल मनोवेग देखापरेको छ त्यसैले आफ्नो अस्तित्व संरक्षण गर्ने क्रममा आफ्नै छोरालाई लठैतद्वारा टाउको फुटाउने कार्यमा अग्रसर भएको देखिन्छ । यस कारण उसमा पनि मनावैज्ञानिक समस्या देखापरेको छ ।

यसरी मनोवैज्ञानिक समस्याको दृष्टिले पनि प्रस्तुत नाटक उचित रहेको देखिन्छ ।

४.५.६ वैचारिक समस्याको दृष्टिले पात्रविधान

‘जिउँदो लास’ नाटकमा विचारका विभिन्न कोणहरूलाई समस्याको रूपमा देखाइएको छ । सामान्य रूपमा हेर्दा प्रतिमाको जीवन र उर्मिलाको चरित्रचित्रणका निमित्त जस्तो यो नाटक देखिए पनि नाटककारले आफ्नो चिन्तन प्रस्तुत गर्न यसलाई सशक्त रूपमा अधि सारेका छन् । उर्मिला आफैले पति आउँदैन भन्ने कुरा गर्छे ललितमान शङ्करलाल आदिको भुटो आश्वासनको खण्डन गर्न सकेकी छैन । ऊ पति आउँछ कि भन्ने आशले बाँच्दा-बाँच्दै मृत्युवरण गर्न पुगेकी छे । प्रतिमा आफ्नो मनलाई बहलाउन कुकुर बिरालोको सहारा लिन्छे तर तिनीहरूको मृत्युले उसको विचारमा वा सौँचमा प्रशस्त विचलन आएको पाइन्छ । ऊ प्रत्येक मन पर्ने चीजलाई घृणा गर्ने र मन नपर्ने चीजलाई माया गर्ने मनस्थितिमा पुगेकी छे । अर्कोतिर शङ्करलालले प्रतिमालाई अत्यन्त सहानुभूति प्रकट गरे पनि विवाहको सवालमा पन्छिई वैचारिक विचलन प्रस्तुत गरेको पाइन्छ । ललित स्वयं पनि विचारको तहमा क्रान्तिकारी देखिए तापनि आफ्नो विचारलाई प्रयोग गर्न नसक्ने पात्रको रूपमा देखापरेको छ । सामाजिक परिवर्तनलाई आफ्नो चाहनाको रूपमा व्यक्त गर्ने कृष्णमान पनि त्यसको कार्यान्वयनमा फितलो देखिन्छ । यस नाटकको रत्नदास ढल खोल्ने

क्रममा सशक्त क्रान्तिकारीको रूपमा देखिए पनि त्यसको असफलतापछि पलायनवादी बनेको छ ।

यसरी नाटकका विभिन्न व्यक्तिहरूमा वैचारिक समस्या देखिएको छ, समस्या सिर्जना गरी त्यसको समाधान गर्ने कार्यमा सक्रियता नदेखिएकोले समष्टिमा नाटक नै वैचारिक समस्याको रूपमा देखापरेको छ, त्यसैले वैचारिक समस्याको दृष्टिले नाटकको पात्रविधान सफल रहेको छ ।

४.५.७ जीवनदृष्टिको सन्दर्भमा पात्रविधान

‘जिउँदो लास’ समसामयिक युगका पीडा, दर्द, शोषण, अन्याय, अत्याचार, रुढि आदिलाई विसङ्गतिवादी, यथार्थवादी, अभिव्यञ्जनावादी, अस्तित्वादी तथा प्रयोगवादी साँचोमा ढालेर लेखिएको नाटक हो । प्रस्तुत नाटकमा यिनै विभिन्न सिद्धान्तहरूको सापेक्षतामा सामाजिक, मनोवैज्ञानिक र वैचारिक समस्यालाई देखाउँदै राधाकृष्णको अभिनयबाट नाटकीय जीवनदर्शन प्रस्तुत गरिएको छ । सामान्य रूपमा हेर्दा राधाकृष्णले विद्यार्थीलाई लास देख्नु र विद्यालयलाई मसानघाट देख्नु आश्चर्य लाग्दो कुरो भए पनि नाटकका अन्य पात्रहरूमा देखिएको अकर्मण्यता, गतिहीनता र निरर्थकताले मानिसलाई लास र मानिस बाँचेको युगलाई मसानघाटको रूपमा सङ्केत गरेको छ । नाटकको मूलभाव पनि जब मान्छेले सिर्जनात्मक कार्य गर्न सक्दैन तब त्यो जिउँदो लास हो भन्ने रहेको पाइन्छ । नाटकमा युवाहरूले ढलरूपी सडेगलेको विचार त्यागी स्वच्छ समुन्नत समाजको निर्माण गर्न चाहनु अस्तित्त्ववादी चिन्तन हो भने त्यसको अप्राप्तिमा जीवनलाई निस्सार र निरर्थक ठान्नु विसङ्गतिवादी चिन्तन हो । त्यस्तै नाटकमा उर्मिलाले विदेशिएको पतिको प्रतीक्षामा तड्पिँदै मृत्यु रोज्नु, प्रतिमाले आफूलाई मुर्दाकी स्वास्नीको रूपमा स्विकार्नु । जीवनलाई ग्लानिको रूपमा हेर्नु विसङ्गतिवादी चिन्तनका विविध पाटा हुन् । हाम्रो समाजमा विधवालाई सामाजिक बोझको रूपमा लिइनु, पति हराए पनि नारीको अर्को पुरुषसँग विवाह नहुनु, युवाहरूले आधुनिक विचारधारालाई अग्रसरता दिनु आदि यस नाटकका पात्रविधानमा पाइने यथार्थवादी जीवनदृष्टि हुन् । यसै गरी पुरानो पुस्ताको रूपमा रहेको सुगतदास र नयाँ पुस्ताको रूपमा रहेको रत्नदास, ललितदास आदिको द्वन्द्व तथा राधाकृष्णको

विद्यार्थीलाई लास र विद्यालयलाई मसानघाट देखने घटनाले नाटकको पात्रविधानमा अभिव्यञ्जनावादी जीवनदृष्टि प्रस्तुत भएको पाइन्छ ।

चेतन, अर्द्धचेतन तथा अचेतन अवस्थाको जीवन चित्रण व्यक्तिवादी स्वपीडनको प्रकाशन, शिल्पविधानप्रतिको विमुखता जस्ता संरचनाहरू नाटकमा यत्रतत्र छिरोलिएका छन् । यसबाट नाटकको जीवनदृष्टि एकैनासको नभई घुमाउरो छ भन्ने सङ्केत मिल्छ । नाटकमा मानिसले आफूले चाहेको मान्छेसँग प्रेम गर्न पाएन वा सकेन भने मानवेतर प्राणीसँग लहसिएर पनि अतृप्त यौनेच्छा परिपूर्ति गर्छ भन्ने भाव प्रतिमाको माध्यमबाट अभिव्यक्त गरिएको छ भन्ने अर्कोतिर कुनै पनि कार्य जबर्जस्ती गर्दा त्यसको परिणाम दुःखदायी, पीडादायी र मानवत्वहीन बन्न पुग्छ भन्ने भाव सुगतदासको कार्यबाट स्पष्ट पारिएको छ । यसरी नाटकमा विभिन्न पात्रहरूको माध्यमबाट समसामयिक, युगका जटिलता, मानिसक कुण्ठा, अतृप्त यौनेच्छा, परम्परागत कुसंस्कारयुक्त समाज आदिको चिरफार गर्दै मानवीय मूल्य मान्यतामा आधारित स्वच्छ हार्दिक समाजको कामना गरिएको छ । यही नै नाटकको पात्रविधानमा पाइने जीवनदृष्टि र नाटकको मुख्य उपलब्धि हो ।

४.६ निष्कर्ष

विजय मल्लद्वारा लिखित जिउँदो लास नाटक २०१७ सालमा प्रकाशन गरिएको हो । प्रस्तुत नाटकमा वर्तमान नागर जीवनको विसङ्गतिपूर्ण अवस्थाको चित्रण गरिएको छ । समाजमा जरो गाडेर बसेको गरिबी अन्धविश्वास, कुरीति र कुसंस्कार आदिको अन्त्य नभएसम्म नेपाली समाजको उन्नति र प्रगति सम्भव छैन भन्ने तीव्र युगबोध मल्लको यस नाटकमा प्राप्त गर्न सकिन्छ । मल्लले यस नाटकमा मनोविज्ञान र यथार्थवाद विसङ्गतिवाद र अस्तित्ववादका साथै अधियथार्थवादी चिन्तनलाई समेत समेटेका छन् । यिनै चिन्तनहरूलाई प्रकाश गर्ने गरी यस नाटकमा पात्रविधान गरिएको छ ।

सैद्धान्तिक धरातलमा हेर्दा यस नाटकको पात्रविधानमा पूर्वीय नाट्य मान्यताभन्दा बढी पाश्चात्य नाट्यचिन्तनको प्रभाव परेको देखिन्छ । यस नाटकको पात्रविधानमा पाश्चात्य नाट्यमान्यताको पनि पम्परागत चिन्तनभन्दा माथि उठेर

नवीन मूल्य मान्यताका साथ पात्रविधानको प्रक्रियालाई अपनाइएको पाइन्छ । प्रस्तुत नाटक बढी मात्रामा मनोवैज्ञानिक धरातलमा उभिएकाले चरित्रकै सेरोफेरोमा रहेर पात्रविधान गरिएको पाइन्छ । भिनो कथावस्तुमै पनि पात्रहरूलाई डोच्याएर उनीहरूको वास्तविक चरित्र देखाउने कार्यमा प्रस्तुत नाटक सफल भएको देखिन्छ । रिमालले स्थापना गरेको समस्या नाटक परम्परामा आधारित भएर रिमालपछिका नाटककारहरूमा मल्ल पूर्णाङ्गी तथा एकाङ्गी नाटकको क्षेत्रमा सबैभन्दा सशक्त, बौद्धिक र चिन्तनशील नाटकको रचना गरेर उनले नेपाली नाटकको क्षेत्रमा नयाँ आयामको उद्घाटन गरेका छन् । प्रस्तुत नाटकको पात्रविधानको महत्त्वपूर्ण प्राप्ति पनि यही आधुनिक जीवनको अर्थपूर्ण खोजी हो र यसैमा यस नाटकको खास लक्ष्य परिलक्षित देखिन्छ । नारी समस्यामा केन्द्रित नाटक भएको हुनाले नारीमाथि भएको सामाजिक शोषण, अन्धविश्वास, कुरीति र कुसंस्कारजस्ता प्रसङ्गहरूलाई पनि यस नाटकमा उदाङ्गो पार्ने लक्ष्यअनुरूप पात्रविधान गरिएको देखिन्छ ।

‘जिउँदो लास’ मा मानिस जिउँदा भएर पनि लासजस्ता भएकाले नेपालमा समाकालीन जीवनमा वाञ्छनीय, स्पृहणीय र रमणीय कार्य केही हुन सक्तैनथ्यो भन्ने नैराश्य भाव व्यक्त भएको छ । यस नाटकका एकाथरी पात्र परम्परावादी पलायनवादी मनस्तापी र मृत्युवादी छन् भन्ने अर्काथरी पात्र आधुनिकतावादी सङ्घर्षशील, क्रान्तिकारी र जीवनवादी छन् ।^{४९} साँच्चै यस नाटकका पात्रहरूमध्ये उर्मिला र प्रतिमामा निराशावादी प्रवृत्ति पाइन्छ भने ललितमान, रत्नदास जस्ता पात्रहरूमा क्रान्तिकारी तथा जीवनवादी चेत पनि पाइन्छ । त्यसैले यस नाटकमा जीवनप्रतिको निराशा र आशा दुवै खाले पात्रहरूको समायोजन गरिएको पाइन्छ । यति हुँदा-हुँदै यस नाटकमा जीवनप्रति घोर असन्तुष्टि र व्यङ्ग्यविद्रोह, सन्त्रास, कुण्ठा, निराशा, पीडा र विषादको भावलाई प्रकाशन गर्ने पात्रहरूको व्यवस्थापन गरिएको पाइन्छ । यसो हुनुमा तत्कालीन राष्ट्रिय राजनीति, सामाजिक अवस्थाप्रतिको असन्तुष्टिका साथै द्वितीय विश्वयुद्धपछि पाश्चात्य नाट्यक्षेत्रमा प्रस्तुत अस्तित्ववादी एवम् विसङ्गतिवादी जीवनदृष्टिको महत्त्वपूर्ण हात रहेको छ भन्न सकिन्छ ।

समष्टिमा भन्नुपर्दा जीवनलाई विभिन्न कोणबाट अध्ययन गर्ने क्रममा यस नाटकको पात्रविधानमा तत्कालीन परिवेशको सजीव चित्र उतार्ने कार्य गरिएको छ । मध्यमवर्गीय नेपाली समाज र तत्कालीन विश्ववातावरणका विविध पाटाहरूको

^{४९} केशवप्रसाद उपाध्याय, नेपाली नाटक र नाटककार, (ललितपुर : साभा प्रकाशन, २०६१), पृ. २६ ।

समिश्रण हुने गरी यस नाटकमा पात्रविधान गरिएको छ । यसरी पात्रविधान गर्ने क्रममा मानवमनका विभिन्न आरोह अवरोहलाई वहन गर्दै नाटकीय संरचनाको नवीनतालाई समेत अङ्कन गरिएको पाइन्छ । यही नै यस नाटकको पात्रविधानमा पाइने महत्त्वपूर्ण पाटो हो ।

पाँचौं परिच्छेद उपसंहार र निष्कर्ष

५.१ उपसंहार

विजय मल्ल नेपाली नाट्यसाहित्यका मूर्धन्य स्रष्टा हुन् । उनको जन्म पिता ऋद्धिबहादुर मल्ल र माता आनन्द कुमारीको सुपुत्रको रूपमा वि.सं. १९८२ साल असार महिनाको शुक्लपक्षको तृतीया तिथिका दिन काठमाडौंको ओम बहाल भन्ने ठाउँको पुरानो दफ्तारमा भएको हो । आइ.एस्सी. सम्मको अपूर्ण शिक्षा हासिल गरेका मल्लले घरैमा बसेर नेपाली, हिन्दी, मैथिली, बङ्गाली र अङ्ग्रेजी पत्रपत्रिकाहरूको अध्ययन गरी आफ्नो ज्ञानको क्षेत्रलाई फराकिलो पारेका हुन् । सम्पन्न र शिक्षित पारिवारिक वातावरण एवम् तत्कालीन साहित्यिक प्रतिभाहरू देवकोटा, सम, पौड्याल आदिको सम्पर्कले ११ वर्षकै कलिलो उमेरमा उनले नेपाली साहित्यको क्षेत्रमा प्रवेश गरेका हुन् ।

अन्याय, अत्याचारको विरुद्धमा बुलन्द आवाज उठाउने मल्ल १९९७ सालको सहिद काण्डपछि राणाहरूको विरोध गर्ने क्रममा राष्ट्रिय प्रजापञ्चायतमा सक्रिय भएको निहुँमा २ वर्षभन्दा केही बढी केन्द्रीय कारागार टुँडिखेलमा जेल सजाय पनि भोग्न विवश बनेको थिए । २००७ सालको जनक्रान्तिपछि नेपालको राजनैतिक क्षेत्रबाट सन्यास लिएका मल्लले नेपाली साहित्यलाई मुख्य कर्म क्षेत्र बनाई विभिन्न विधामा कलम चलाएको पाइन्छ । कविताबाट साहित्यिक यात्रामा पाइला अगाडि बढाएका मल्ल कविताभन्दा एकाङ्की र पूर्णाङ्गी नाटकको क्षेत्रमा ख्याति कमाएका अविस्मरणीय सर्जक हुन् । मनोवैज्ञानिक तथा प्रयोगधर्मी नेपाली नाट्यलेखनका हस्ती मल्ल नेपाली साहित्यका अमूल्य निधि हुन् । यसरी मल्लको योगदान नेपाली साहित्यमा महत्त्वपूर्ण रहेको देखिन्छ ।

नेपाली साहित्यका विविध विधामा कलम चलाएका बहुमुखी प्रतिभा मल्लको विशेष योगदान नाट्यक्षेत्रमा रहेको देखिन्छ । मल्लका विभिन्न नाटकहरूमध्ये प्रस्तुत 'जिउँदो लास' एक महत्त्वपूर्ण नाटक हो । यस नाटकको प्रकाशन २०१७ सालमा भएको हो । हेनरिक इब्सेनद्वारा लिखित 'जनताको शत्रु' बाट प्रेरित प्रस्तुत नाटक

नेपाली नाट्यसाहित्यमा भने मौलिक बान्की लिएर देखापरेको पाइन्छ । तत्कालीन विश्वसाहित्यिक नाट्यमान्यतासँग सम्बन्धित रहेको प्रस्तुत नाटक जम्मा तीन अङ्कका ५७ पृष्ठमा विभाजित देखिन्छ ।

विजय मल्ले यस नाटकको पात्रविधानमा विभिन्न विधिको उपयोग गरेका छन् । उनले यस नाटकमा तत्कालीन समयको यथार्थतालाई स्पष्ट पार्ने खालका पात्रहरूको समायोजन गरेका छन् । सहरिया परिवेशमा जीवित पात्रहरूका सत् असत् प्रवृत्तिहरूको द्वन्द्व देखाउन प्रस्तुत नाटक सफल भएको छ । यस नाटकका अधिकांश पात्रहरू व्यक्तिगत रहेका छन् । केही मात्रामा पूर्वीय एवम् पाश्चात्य परम्परावादी नाट्यचिन्तित सुनियोजित नभएर सहज रूपमा प्रस्तुत भएको यस नाटकमा मञ्चीय पात्रहरूमा उर्मिला, प्रतिमा, ललितमान, शङ्करलाल, रत्नदास, राधाकृष्ण र सुगतदास रहेका छन् । अमञ्चीय तथा नेपथ्य पात्रहरूमा भाउजू (कृष्णकी स्वास्नी) भिजाजू (उर्मिलाको लोग्ने), हीरा (इन्जेसन दिने), सरिता (रत्नदासकी बहिनी), आमा (रत्नदासकी आमा), लालचा चोरीमा जेल जाने, धाई (प्रतिमालाई दूध खुवाउने), अड्डाखानका कारिन्दाहरू, ज्यामीहरू, बूढापाकाहरू, विद्यार्थीहरू आएका छन् । यिनीहरूको नाटकमा खासै उल्लेखनीय भूमिका रहेको देखिँदैन ।

यिनीहरू मञ्चीय पात्रहरूको कार्यव्यापारको सेरोफेरोमा घुमेका छन् । मञ्चीय पात्रहरूमध्ये यस नाटकमा मुख्य नायिकाको रूपमा उर्मिला रहेकी छ भने अन्य पात्रहरू सहायक छन् । सहायक पात्रहरूमध्ये प्रतिमा र ललितमानको कार्यगत भूमिका अति महत्त्वपूर्ण रहेको छ । शङ्करलाल, राधाकृष्ण, सुगतदास आदि पात्रले पनि नाटकीय उद्देश्यलाई प्रकाश पार्ने कार्यमा महत्त्वपूर्ण भूमिका खेलेका छन् । यस नाटकमा अन्तर्मुखी, बहिर्मुखी, गोला, च्याप्टा, गतिशील, स्थिर, बद्ध, मुक्त जस्ता विभिन्न विशेषता बोकेका पात्रहरूको विधान गरिएको छ । यसै गरी यस नाटकमा मानवेतर पात्र कुकुर, विराला, माउसुली, सर्प जस्ता पात्रहरूको प्रयोग पनि भएको देखिन्छ । नाटकमा मनोवैज्ञानिक समस्या, पारिवारिक समस्या, सामाजिक समस्यामा अल्झिएका पात्रहरूको समायोजन गरिएको छ । विसङ्गतिवादी, अस्तित्ववादी चिन्तन, अंगालेका पात्रहरूको प्रयोग पनि भएकै छ । परम्परागत रुढिवादीलाई संरक्षण गर्ने र रुढिवादी मान्यतालाई तोडी नयाँ मूल्यको स्थापना गर्ने पात्रहरूको व्यवस्थापन यस

नाटकमा गरिएको पाइन्छ । यति हुँदाहुँदै पनि यस नाटकमा परम्परावादी सङ्कीर्ण चिन्तन अँगाल्ने पात्रका सामु आधुनिक विचार अँगाल्ने पात्रले घुँडा टेकेको देखाइएको छ । परम्पराका विकृतिलाई चिरेर नयाँ संरचनाको प्रारम्भ गर्ने पात्रहरूको समायोजन गर्न सकेको भए प्रस्तुत नाटकको पात्रविधान अत्यन्त महत्त्वपूर्ण मानिन्थ्यो र नाटक पनि एक क्रान्तिकारी धाराको सशक्त नमुनाको रूपमा देखापर्न सक्थ्यो तर नाटकको उद्देश्य मनोवैज्ञानिक समस्याको चिरफार गर्नु रहेकोले सोहीअनुसारको पात्रविधान यस नाटकमा सफल रहेको छ ।

समष्टिमा भन्नुपर्दा प्रस्तुत नाटकको पात्रविधान सफल र सार्थक रहेको देखिन्छ । मुख्य रूपमा नारीसंवेदनाका मनोवैज्ञानिक पक्षलाई उजागर गरिएको यस नाटकमा सामाजिक अन्धपरम्पराको जटिल अवस्थालाई पनि अवगत गराइएको छ । अस्तित्ववादी चिन्तन हुँदाहुँदै पनि विसङ्गतिवादी चिन्तन प्रबलता रहेको प्रस्तुत नाटकको पात्रविधान नाटकीय उद्देश्यअनुरूप नै औचित्यपूर्ण रहेको छ ।

५.२ निष्कर्ष

नेपाली नाट्यसाहित्यका मूर्द्धन्य स्रष्टा विजय मल्लद्वारा लिखित जिउँदो लास नाटकमा मनोविज्ञान र यथार्थवाद, विसङ्गतिवाद र अस्तित्ववादजस्ता चिन्तनहरू समेटिएको पाइन्छ । वर्तमान नगर जीवनको विसङ्गतिपूर्ण अवस्थाको सुन्दर चित्रण गरिएको प्रस्तुत नाटकमा समाजमा जरो गाडेर बसेको गरिबी अन्धविश्वास, कुरीति र कुसंस्कार आदिको अन्त्य नभएसम्म नेपाली समाजको उन्नति र प्रगति सम्भव छैन भन्ने तीव्र चेतना प्राप्त गर्न सकिन्छ । पूर्वीय नाट्यचिन्तनभन्दा पाश्चात्य नाट्यचिन्तनको काखमा हुर्किएको प्रस्तुत नाटकको पात्रविधानमा परम्परागत मूल्यमान्यताभन्दा नवीन संरचनाको उपस्थापन गरिएको छ । जम्मा तीन अङ्कका ५७ पृष्ठमा संरचित प्रस्तुत नाटकको सैद्धान्तिक धरातल मनोविज्ञानको केन्द्रबिन्दुमा अडिएको देखिन्छ । भिनो कथावस्तुभित्र रहेर पनि पात्रहरूको मनोग्रन्थिलाई विभिन्न पश्चिमी चिन्तनबाट विश्लेषण गर्नु यस नाटकको महत्त्वपूर्ण उपलब्धि हो । पाश्चात्य नाट्य चिन्तनलाई पूर्णतः पालना गर्न नाटक असमर्थ भए पनि यस नाटकका उर्मिला र राधाकृष्णजस्ता पात्रहरूको माध्यमबाट प्रयोगवादी चेतसमेत उद्घाटन

गरिएको हुनाले त्यसलाई क्षम्य नै मान्न सकिन्छ । यस शोधकार्यलाई पहिलो परिच्छेदमा शोधपरिचय, दोस्रो परिच्छेदमा विजय मल्लको सङ्क्षिप्त परिचय, तेस्रो परिच्छेदमा नाटकको सैद्धान्तिक पक्ष, चौथो परिचयमा जिउंदो लास नाटकमा प्रयुक्त विभिन्न पात्रहरूको सैद्धान्तिक विश्लेषण तथा पाँचौ परिच्छेदमा उपसंहारको खाकाभिन्न पूर्णता दिइएको छ । यसरी आधुनिक जीवनको अर्थपूर्ण खोजी गरिएको प्रस्तुत नाटक नारी समस्यासंग सम्बन्धित रहँदै नारीमाथि हुने सामाजिक शोषण, अन्धविश्वास, कुरीति र कुसंस्कारजस्ता प्रसङ्गहरूलाई पनि उदाङ्गो पार्ने लक्ष्य अनुरूप पात्रविधानको दृष्टिले एक गहकिलो कृति बन्न पुगेको छ ।

सन्दर्भग्रन्थसूची

(क) पुस्तकसूची

अधिकारी, रामलाल

ई. १९७७

नेपाली एकाङ्की यात्रा, दार्जिलिङ: नेपाली साहित्य सञ्चयिका ।

आचार्य, भरतमुनि

ई. १९५६

भरतमुनिको नाट्यशास्त्र, भोलुम १ ।

इब्सन, हेनरिक जाँन

२०२०

जनताको शत्रु, अनुवादक अनन्ददेव भट्ट, काठमाडौं : रायल नेपाल एकेडेमी ।

उपाध्याय, केशवप्रसाद

२०५२

नाटक र र-मञ्च, काठमाडौं : रुमु प्रकाशन ।

.....,

२०५२

समको दुःखान्त नाट्यचेतना (दो.सं.), काठमाडौं : साभा प्रकाशन ।

.....,

२०४९

रिमाल : व्यक्ति र कृति (ते.सं.), काठमाडौं: साभा प्रकाशन ।

.....,

२०४९

साहित्य प्रकाश (पाँचौं सं.), काठमाडौं : साभा प्रकाशन ।

.....,

२०५०

विचार र व्याख्या (दो.सं.), काठमाडौं : साभा प्रकाशन ।

ओझा, दशरथ

२०१८

हिन्दी नाटक : उद्भव और विकास (ते.सं.), दिल्ली : राजपाल एन्ड सन्स ।

कँडेल, उपाध्याय, घनश्याम

२०४०

केही अन्वेषण : केही विश्लेषण, काठमाडौं : भीमसेन प्रकाशन ।

कुँवर, उत्तम

२०५०

स्रष्टा र साहित्य (चौ.सं.), काठमाडौं : साभा प्रकाशन ।

गास्नर, जोहन र अन्य

इ. १९६९ रिडर्स इनसाइक्लोपिडिया अफ वर्ल्ड ड्रामा, न्युयार्क : टमस वाइ
ब्रेवल कम्पनी ।

घर्ती, दुर्गाबहादुर

२०५३ अनुराधा उपन्यासको कृतिपरक अध्ययन, अप्रकाशित
स्नातकोत्तर (नेपाली शोधपत्र), त्रि.वि. नेपाली विभाग ।

चतुर्वेदी, सीताराम

ई. १९६४ अभिनव नाट्यशास्त्र, इलाहाबाद : किताब महल ।

चामलिङ, गुमानसिंह

२०४० अरिस्टोटल र काव्यशास्त्र (दो.सं.), काठमाडौं : ने.रा.प्र.प्र. ।

जोशी, रत्नध्वज

२०५० आधुनिक नेपाली साहित्यको भ्रूलक (चौ.सं.), काठमाडौं :
साभा प्रकाशन ।

त्रिपाठी, वासुदेव

२०२८ विचरण, काठमाडौं : भानु प्रकाशन ।

.....,

२०६२ नेपाली साहित्य शृङ्खला भाग १, काठमाडौं : एकता बुक्स
डि.प्रा.लि. थापाथली ।

.....,

२०५० पाश्चात्य समालोचनाको सै.प. भाग १ (चौ.सं.), काठमाडौं :
साभा प्रकाशन ।

.....,

ने.सं. २०४९ पाश्चात्य समालोचनाको सै.प. भाग २, काठमाडौं : साभा
प्रकाशन ।

त्रिपाठी, वासुदेव र अन्य (सम्पा.),

२०५२ नेपाली बृहत् शब्दकोश, काठमाडौं : ने.रा.प्र.प्र. ।

थापा, हिमांशु

२०५० साहित्य परिचय (चौ.सं.), काठमाडौं : साभा प्रकाशन ।

दुलाल, हरिराम		
२०३८		विजय मल्लको कृति(CE)वको विश्लेषण र मूल्याङ्कन, अप्रकाशित स्नातकोत्तर (नेपाली शोधपत्र), त्रि.वि. नेपाली विभाग ।
धनञ्जय		
२०१९		दशरूपक, वाराणसी : चौखम्बा विद्याभवन ।
निकोल, एलार्डाइस		
ई. १९६७		द थ्योरी अफ ड्रामा, दिल्ली: दोआय हाउस ।
नेपाल, गोविन्दप्रसाद		
२०३७		विजय मल्लको नाट्यकारिताको विश्लेषण र मूल्याङ्कन, शोधपत्र ।
नेपाल, घनश्याम		
इ. १९८७		आख्यानका कुरा, सिलगुडी : नेपाली साहित्यप्रचार समिति ।
नेपाल, प्रचण्ड		
२०३७		नेपाली र.मञ्च, काठमाडौं : ने.रा.प्र.प्र. ।
नोरउड, गिल्वर्ट		
इ. १९५३		ग्रिक ट्रेजेडी, लन्डन : मेथुइन एन्ड क.लि. ।
न्यौपाने, टङ्कप्रसाद		
२०४९		साहित्यको रूपरेखा (दो.सं.), काठमाडौं : साभा प्रकाशन ।
पराजुली, लक्ष्मीप्रसाद		
ई. १९६३		दृष्टिपात, असम : श्री गीता पराजुली ।
पाण्डे, रामशकल		
ई. १९६३		सामान्य मनोविज्ञान, दिल्ली : आत्माराम एन्ड सन्स ।
पिकक, रोनाल्ड		
ई. १९६०		द आर्ट अफ ड्रामा, लन्डन : राउटलेज ।
पेज, जेम्स.डि.		
इ. १९४७		अवनर्मल साइकोलोजी, न्यू दिल्ली : टाटा एम् सी ग्रीहल पब्लिसिङ्ग ।

- पोखरेल, भानुभक्त
२०४० सिद्धान्त र साहित्य, विराटनगर : श्यामपुस्तक भण्डार ।
- प्रधान, चैतन्यप्रकाश
२०४६ एकाङ्कीकार विजय मल्ल, अप्रकाशित स्नातकोत्तर (नेपाली शोधपत्र), त्रि.वि. नेपाली विभाग ।
- प्रिस्टले, जे.बी.
इ. १९५७ द आर्ट अफ ड्रामेटिस्ट, लन्डन : हिलामेन मेलवोर्न ।
- बराल, ऋषिराज
२०५२ मार्क्सवाद र उत्तरआधुनिकवाद, विराटनगर: सरिता बराल ।
- बर्मा, धीरेन्द्र र अन्य (सम्पा.),
२०२० हिन्दी साहित्य कोश भाग १ (दो.सं.), वाराणसी : ज्ञानमण्डल लिमिटेड ।
- बुचर, एस.एच.
इ. १९७८ अरिस्टोटल्स थ्योरी अफ पोइट्री एन फाइन आर्ट, न्यू दिल्ली : कल्याणी पब्लिसर्स ।
- भट्ट, राजानक श्री महिम
ई. १९६४ व्यक्तिविवेक, वाराणसी : चैखम्बा ।
- भट्टराई, गोविन्दप्रसाद
२०३९ (अनुवाद) भरतमुनिको नाट्यशास्त्र, कमलादी : प्रज्ञा ।
- भट्टराई, घटराज
२०५१ प्रतिभै प्रतिभा र नेपाली साहित्य (दो.सं.), थापाथली, काठमाडौं : एकता बुक्स डि.प्रा.लि. ।
-,
२०५० भीमनिधि : व्यक्ति र कृति (दो.सं.), काठमाडौं : साभा प्रकाशन ।
- मल्ल, विजय
२०५८ जिउ“दो लास (पाँचौं सं.), काठमाडौं : साभा प्रकाशन ।
-,
२०३६ नाटक-एक चर्चा, काठमाडौं : ने.रा.प्र.प्र. ।

- लोहनी, पुष्करप्रसाद
२०२४ नाटककार रिमाल र विजय मल्ल, अप्रकाशित स्नातकोत्तर (नेपाली शोधपत्र), त्रि.वि. नेपाली विभाग ।
- विश्वनाथ,
ई. १९१० साहित्य दर्पण, बम्बई : निर्णयसागर प्रेस ।
प्रसाद, विश्वनाथ
ई. १९७३ कला एवं साहित्य : प्रवृत्ति और परम्परा, पटना : विहार हिन्दी ग्रन्थ अकादमी ।
- शर्मा, गोपीकृष्ण
२०४० अवलोकन र विवेचन, काठमाडौं : रत्नपुस्तक भण्डार ।
- शर्मा, तारानाथ
२०५१ नेपाली साहित्यको इतिहास (ते.सं.), काठमाडौं : नवीन प्रकाशन ।
-,
२०५० पश्चिमका केही महान् साहित्यकार (चौ.सं.), काठमाडौं : साभा प्रकाशन ।
- शर्मा, बालचन्द्र (सम्पा.)
२०१९ नेपाली शब्दकोश, काठमाडौं : रायल नेपाल एकेडेमी ।
- शर्मा, मोहनराज
२०४८ शैलीविज्ञान, काठमाडौं : ने.रा.प्र.प्र ।
- श्रेष्ठ, दयाराम र मोहनराज शर्मा,
२०४९ नेपाली साहित्यको सङ्क्षिप्त इतिहास (चौ.सं.), काठमाडौं : साभा प्रकाशन ।
- सत्याल, शिवप्रसाद
२०४५ समालोचनाहरू, काठमाडौं : ने.रा.प्र.प्र ।
- सम, बालकृष्ण
२०५० मुटुको व्यथा (छै.सं.), ललितपुर : साभा प्रकाशन ।

सिंह, त्रिभुवन

२०२२

हिन्दी उपन्यास और यथार्थवाद (चौ.सं.), वाराणसी :
हिन्दीप्रचार पुस्तकालय ।

हड्सन, डब्लु.एच.

ई. १९४४

एन इन्ट्रोडक्सन टु द स्टडी अफ लिटरेचर, न्यू देहली :
कल्याणी पब्लिसर्स ।

हरिश्चन्द्र, भारतेन्दु

ई. १९६६

भारतेन्दु नाटकावली, परिशिष्ट भाग दो ।

(ख) पत्रपत्रिकासूची

उपाध्याय, केशवप्रसाद

२०५४

“एकाङ्कीकार विजय मल्ल”, गरिमा वर्ष १६, अङ्क ४, पृ. २२ ।

कंसाकार, प्रेमबहादुर

२०१९

“हाम्रो नाटक परम्परा”, हिमानी, वर्ष १, अङ्क १, पृ. १३० ।

पौडेल, खुमलाल

२०५३

“नाटककार विजय मल्ल”, कुञ्जिनी, वर्ष ४, अङ्क २, पृ. ८० ।

थापा, हिमांशु

२०३७

“नेपाली नाटकमा जिउँदो लास”, बान्की, पूर्णाङ्क ४१, पृ. २५ ।

रेग्मी, मुरारीप्रसाद

२०३३

“जिउँदो लास”, रूपरेखा: वर्ष १७, पूर्णाङ्क १८८, पृ. ६० ।

शर्मा, गोपीकृष्ण

२०४९

“विजय मल्लको नाटक जिउँदो लास”, रश्मि, वाङ्मय-विशेषाङ्क,
पृ. ५७ ।

.....,

२०३७

“जिउँदो लास नाटक : विभिन्न पक्षीय अध्ययन”, वाङ्मय, वर्ष
१, अङ्क १, पृ. ६० ।

सङ्क्षेपीकरण

सङ्क्षिप्त रूप		पूर्ण रूप
ई.	-	इस्वी
इ.पू.	-	इसा पूर्व
चौ.सं.	-	चौथौ संस्करण
छै.सं.	-	छैटौं संस्करण
डि.प्रा.लि.	-	डिस्ट्रिब्युटर्स प्राइवेट लिमिटेड
ते.सं.	-	तेस्रो संस्करण
त्रि.वि.	-	त्रिभुवन विश्वविद्यालय
दो.सं.	-	दोस्रो संस्करण
ने.रा.प्र.प्र.	-	नेपाल राजकीय प्रज्ञाप्रतिष्ठान
पृ.	-	पृष्ठ
वि.सं.	-	विक्रम सम्वत्
सै.पं.	-	सैद्धान्तिक परम्परा