

अध्याय - एक

शोधको परिचय

१.१ शोधशीर्षक

प्रस्तुत शोधपत्रको शीर्षक 'कोही किन बरबाद होस्' नाटकको शैलीवैज्ञानिक अध्ययन रहेको छ ।

१.२ शोधप्रयोजन

प्रस्तुत शोधपत्र त्रिभुवन विश्वविद्यालय शिक्षाशास्त्र सङ्काय नेपाली भाषा शिक्षा विभागअन्तर्गत स्नातकोत्तर तह नेपाली दोस्रो वर्षको पाठ्यांश (नेपा.शि. ५९८) को प्रयोजनका निम्ति प्रस्तुत गरिएको हो ।

१.३ शोधको समस्याकथन

अनुसन्धान गर्नका निम्ति छानिएको जुनसुकै अनुसन्धेय विषयवस्तु नै अनुसन्धानको समस्या हो । अनुसन्धानको शीर्षक भन्नु र अनुसन्धानको समस्या भन्नु एउटै कुरा हो । यहाँ के भन्न सकिन्छ, भने नाटककार विजय मल्ल (१९८२) द्वारा रचित 'कोही किन बरबाद होस्' (२०१५) नाटकलाई शैलीवैज्ञानिक दृष्टिकोणबाट अध्ययन विश्लेषण गर्नु प्रस्तुत शोधको प्रमुख समस्या रहेको छ ।

साहित्य कलात्मक भाषिक सिर्जना हो । यो आफैमा उच्च र गरिमायुक्त हुन्छ । त्यसमा पनि नाट्य साहित्यको विशिष्ट स्थान र महत्त्व रहेको हुन्छ । विवेच्य नाट्यकृति 'कोही किन बरबाद होस्' मनोवैज्ञानिक पृष्ठभूमिमा रचित उच्चकोटिको नाटक मानिन्छ । नेपाली नाट्य साहित्यको परम्परा त्यति लामो छैन । त्यसमा पनि आधुनिक नेपाली नाट्यधाराको इतिहास लघु आकारको दृष्टिगोचर हुन्छ ।

आफ्नै बाबु 'शारदा' पत्रिकाका संस्थापक सम्पादक ऋद्धिबहादुर मल्ल र दाजु साहित्यकार गोविन्दबहादुर मल्ल 'गोठाले' को प्रभावबाट विजय मल्ल वर्तमान नेपाली नाटककारहरूमा सर्वश्रेष्ठ मानिन्छन् । विजय मल्लद्वारा लिखित 'कोही किन बरबाद होस्' नाटक मनोविश्लेषणात्मक नाटक हो । यस नाटकमा असन्तुष्टि र अतृप्तिले विकृत हुँदै गएको बालकको, अविवाहिता भएर पनि विकृत बाल-चरित्रमा सुधार ल्याउन आमाको अभिनय गर्ने नारीको र स्वास्नी पोइल गएपछि पुरुषमा देखापरेका विभिन्न मानसिक अस्वस्थताको विश्लेषण गर्ने प्रयास गरिएको छ । मूलतः यो नाटक बाल मनोविज्ञानसँग सम्बन्धित छ ।

आधुनिक नेपाली नाटकको क्षेत्रमा नवीन शैलीका प्रयोक्ता नाटककार विजय मल्लको 'कोही किन बरबाद होस्' नाटकको संरचनात्मक पक्षको विश्लेषण, शैलीवैज्ञानिक आधार : चयन, समानान्तरता एवम् विचलनमा केन्द्रित भएर अध्ययन विश्लेषण गर्दै नाट्य विधाको शिक्षणको सन्दर्भमा शैलीवैज्ञानिक अध्ययनको शैक्षणिक उपयोगिता तथा प्रयोजनलाई प्रस्तुत गर्नु यो शोधको प्रमुख समस्या रहेको छ ।

१.४ शोधका उद्देश्य

उपर्युक्त समस्याकथनमा उठेका शोध समस्याहरूसँग सम्बन्धित सवालहरूको समाधान गर्नु अथवा नाटककार विजय मल्लद्वारा रचित 'कोही किन बरबाद होस्' नाटकको शैलीवैज्ञानिक अध्ययन गर्नु यस शोधकार्यको प्रमुख उद्देश्य हो । बुँदागत रूपमा यस शोधकार्यका उद्देश्यहरू निम्नलिखित रहेका छन् :

- (क) 'कोही किन बरबाद होस्' नाटकको विश्लेषण गर्नु,
- (ख) चयनका आधारमा विवेच्य नाट्य कृतिको विश्लेषण गर्नु,
- (ग) समानान्तरता र विचलनका आधारमा प्रस्तुत नाटकको अध्ययन विश्लेषण गर्नु,
- (घ) प्राप्त निचोडका आधारमा 'कोही किन बरबाद होस्' नाटकको शैलीवैज्ञानिक ढाँचामा मूल्याङ्कन गर्नु ।

१.५ शोधको औचित्य, महत्त्व र उपयोगिता

नाटकलाई साहित्यको लोकप्रिय एवम् प्रभावशाली विधा मानिन्छ । जीवनजगत् र समसामयिक परिस्थितिको वस्तुनिष्ठ, जीवन्त र सटीक चित्रण गर्न समर्थ सशक्त साहित्यिक विधा नाटक हो । स्वरूप र बनोटलाई दृष्टिगत गरी नाटकलाई परिभाषित गर्दा आख्यानात्मक कथ्यको अनुकार्य प्रधान सम्वादात्मक संरचनालाई नै नाटक भनिन्छ । यसले श्रव्यदृश्य विधाको रूपमा साहित्यिक कृतिको प्रतिनिधित्व गर्दछ, किनकि यो मूलतः सजीव अभिनय र रङ्गमञ्चीय प्रस्तुतिका लागि रचिन्छ । साहित्यका विविध विधाहरूमध्ये नाटक पुरानो तथा समृद्ध विधा भए तापनि अनूदित परम्पराबाट फड्का मार्दै नेपाली नाटकले धेरै पछि मात्र अस्तित्व वरण गरेको पाइन्छ ।

कुनै पनि साहित्यिक कृतिको सुव्यवस्थित, सङ्गठित, वस्तुनिष्ठ एवम् तथ्यगत अध्ययन विश्लेषणका निमित्त शैलीवैज्ञानिक अध्ययन महत्त्वपूर्ण पद्धति हो । यही आलोकमा 'कोही किन बरबाद होस्' नाटकको वस्तुगत एवम् व्यवस्थित अध्ययनले अन्य अध्येताहरूलाई समेत कृतिका बारेमा वस्तुगत जानकारी प्राप्त हुनेछ, भन्ने अपेक्षा

गरिएको छ । साथै यस शोधकार्यले नेपाली नाट्य साहित्यको अन्वेषण परम्परामा समेत सहयोग पुग्ने आशा गरिएको छ । शैलीवैज्ञानिक समालोचना प्रणाली अत्याधुनिक र नवीन हुनुका साथै प्रचलित समेत हुँदै गरेको परिप्रेक्ष्यमा यो शोधकार्यले कुनै पनि साहित्यिक कृतिको समालोचना एवम् मूल्याङ्कन गर्ने कार्यमा सहयोगात्मक भूमिका निर्वाह गर्नेछ । विजय मल्लका अरू नाटकहरू, अन्य नाटककारहरूका नाटकका साथै अरू आख्यानात्मक कृतिहरूको शैलीवैज्ञानिक अध्ययन गर्न सहयोग पुऱ्याउने अपेक्षा गरिएको छ । नेपाली साहित्यको मूलतः समालोचनाका क्षेत्रमा क्रमिक रूपले लोकप्रिय बन्दै गएको शैलीवैज्ञानिक समालोचना पद्धतिका आधारमा यस अध्ययन कार्यले नाट्य कृतिलाई शिक्षण गर्न समेत उल्लेखनीय सहयोग गर्नेछ । समस्त पाठकहरूलाई नवीन समालोचना प्रणालीका रूपमा परिचित र स्थापित नेपाली समालोचनाको क्षेत्रमा शैलीवैज्ञानिक समालोचना प्रणालीको प्रायोगिक पक्षसँग परिचित गराउनुका साथै प्रक्रियागत जानकारी प्रदान गर्नेछ ।

१.६ पूर्वकार्यको समीक्षा

अनुसन्धान व्यवस्थित, विधिसम्मत र लगनशील रूपमा गरिने ज्ञानको खोजी हो, जुन आफैँमा गहन एवम् कठिन हुन्छ । कुनै विषय वा समस्याको पछि लागेर वा त्यसमा केन्द्रित भएर पटकपटक शोधखोज गरी तथ्यद्वारा निष्कर्ष वा समाधान पत्ता लगाउने ध्येयले गरिने अध्ययन नै अनुसन्धान हो । कुनै पनि अनुसन्धान वा शोधकार्य गर्दा सम्बन्धित शीर्षकमा संस्थागत व्यक्तिगत तथा स्वतन्त्र रूपमा आफूभन्दा पहिले के-कति अध्ययन अनुसन्धान भएका छन् र के कति हुन बाँकी नै छन् भन्ने कुरा थाहा पाउन शोधार्थीलाई अत्यन्त आवश्यक हुन्छ । शोधार्थीले आफ्नो शोधसँग सम्बन्धित विषय वा शीर्षकमा के कति अध्ययन अनुसन्धान कार्यहरू भइरहेका छन् भन्ने स्पष्ट विवरण प्रस्तुत गर्नु नै पूर्वकार्यको समीक्षा हो । यसले शोधकार्यको आवश्यकता बोध गराउनुका अतिरिक्त सैद्धान्तिक पृष्ठभूमि प्रदान गर्नुका साथै त्रुटिहरूबाट शोधार्थीलाई जोगाउँदै पुनरावृत्तिको सम्भावनालाई निवारण गर्न सहयोग पुऱ्याउँछ । यो कार्य जटिल र गहन त छ नै साथसाथै त्यत्तिकै महत्त्वपूर्ण र आवश्यक पनि छ । अतः शोधकार्यको सन्दर्भमा पूर्वकार्यको समीक्षा गरिनु वान्छनीय हुन्छ । जसले शोधकार्यलाई गति प्रदान गर्छ । शैलीवैज्ञानिक अध्ययन समालोचनाको नवीनतम पद्धति हो जसले कृतिलाई भाषिक र साहित्यिक संरचनात्मक दृष्टिले मूल्याङ्कन गर्ने गर्दछ ।

नाट्यकृतिको शैलीवैज्ञानिक अध्ययन विश्लेषणका कार्यहरू प्रयाप्त मात्रामा गरिएको भेटिँदैन । आधुनिक मनोवैज्ञानिक नाटककार विजय मल्लद्वारा रचित

नाट्यकृति 'कोही किन बरबाद होस्' को हालसम्म शैलीवैज्ञानिक अध्ययन भएको पाइँदैन । तथापि विवेच्य नाट्यकृति 'कोही किन बरबाद होस्' का सम्बन्धमा छिटफुट अध्ययन भने नभएका होइनन् ।

- 'नेपाली नाटक एकाङ्की र निबन्ध' नामक समालोचनात्मक कृतिमा लेखक तथा सम्पादकद्वय भोजराज ढुङ्गेल र दुर्गाप्रसाद दाहालद्वारा नाटककार मल्लको जीवनीगत परिचयका अतिरिक्त नाटककारका प्रमुख प्रवृत्तिहरूको सूक्ष्म रूपमा विश्लेषण गरिएको पाइन्छ ।
- विजय मल्लको 'कोही किन बरबाद होस्' नाटकमा प्रगतिवादी चिन्तनको सूक्ष्म सङ्केत पाइन्छ । यो नाटक मल्लले समाजमा व्याप्त, समस्यामा आधारित भएर लेखेका छन् । मातृस्नेहबाट वञ्चित बालकको समस्या यस्तो किसिमको समस्या हो ।
- मल्लका नाटकमा घटनाले भन्दा चरित्रले बढी महत्त्व पाएका छन् । यो 'कोही किन बरबाद होस्' (२०१५) कृति पनि यस्तो किसिमको नाटक हो ।
- विजय मल्ल मनोविश्लेषणात्मक नाटककारका रूपमा चिनिन्छन् ।
- विजय मल्लका नाटकहरू सुखान्त र दुखान्त दुबै किसिमका हुन्छन् । 'कोही किन बरबाद होस्' (२०१५) पूर्वीय नाट्य मान्यताअनुसार सुखान्त नाटक हो ।

साहित्यिक कृतिको शैलीवैज्ञानिक अध्ययनको क्रममा 'अश्वत्थामा' गीतिनाटकको शैलीवैज्ञानिक अध्ययन (२०६२, केन्द्रीय क्याम्पस कीर्तिपुर) शीर्षकको शोधकार्यमा शोधार्थी तीर्थाकुमारी गौतमद्वारा प्रस्तुत गीतिनाटकको संरचनात्मक पक्ष, चयन, समानान्तरता तथा विचलनका आधारमा अध्ययन विश्लेषण गरिएको पाइन्छ ।

त्यस्तै गरेर 'शकुन्तला' गीतिनाटकको शैलीवैज्ञानिक अध्ययन (२०६०, महेन्द्ररत्न क्याम्पस) शीर्षकको शोधकार्यमा शोधार्थी शिवप्रसाद रेग्मीद्वारा नाटकको विश्लेषण गर्ने क्रममा नाटकको सैद्धान्तिक परिचय र कृतिविश्लेषणको वैज्ञानिक आधार 'शकुन्तला' गीतिनाटकको कृतिपरक विश्लेषण गरिएको पाइन्छ । 'यो प्रेम' नाटकको शैलीवैज्ञानिक अध्ययन (२०६३, विश्वविद्यालय क्याम्पस कीर्तिपुर)बाट भएको पाइन्छ । त्यस्तै 'मसान' नाटकको शैलीवैज्ञानिक अध्ययन (२०६२, विश्वविद्यालय क्याम्पस, कीर्तिपुर) नीरबहादुर कार्कीद्वारा भएको पाइन्छ ।

त्यसै गरी 'भीमसेनको अन्त्य' नाटकको शैलीवैज्ञानिक अध्ययन पनि (२०६३, विश्वविद्यालय क्याम्पस, कीर्तिपुर) मा दीपिका शर्माद्वारा भएको पाइन्छ ।

उपन्यासको क्षेत्रमा शैलीवैज्ञानिक अध्ययनलाई हेर्दा 'अनिदो पहाडसँगै' उपन्यासको शैलीवैज्ञानिक अध्ययन (२०६१, महेन्द्ररत्न क्याम्पस) ऋतुराज धमलाद्वारा 'मुग्लान' उपन्यासको शैलीवैज्ञानिक अध्ययन (२०६१, विश्वविद्यालय क्याम्पस कीर्तिपुर) राजेन्द्र खनालद्वारा, 'माइतघर' उपन्यासको शैलीवैज्ञानिक अध्ययन (२०५५, विश्वविद्यालय क्याम्पस, कीर्तिपुर) कृष्णचन्द्र सापकोटाद्वारा, 'रूपमती' उपन्यासको शैलीवैज्ञानिक अध्ययन (२०६२, विश्वविद्यालय क्याम्पस कीर्तिपुर) टिकानाथ पौडेलद्वारा, 'बाँच्ने एउटा जिन्दगी' उपन्यासको शैलीवैज्ञानिक अध्ययन (२०६२, विश्वविद्यालय क्याम्पस, कीर्तिपुर) सुमित्रा कुमारी बस्नेतद्वारा भएको पाइन्छ ।

'राजेश्वरी' खण्डकाव्यको शैलीवैज्ञानिक अध्ययन (२०६२, विश्वविद्यालय क्याम्पस कीर्तिपुर) वीरेन्द्र पुडासैनीद्वारा भएको पाइन्छ ।

हालसम्म 'कोही किन बरबाद होस्' नाटकका विषयमा चर्चा अध्ययन विश्लेषण, नाटकको विकासक्रममा 'कोही किन बरबाद होस्' को योगदान, नाट्यक्षेत्रमा विजय मल्लका प्रवृत्तिहरू निर्धारणका साथै पात्र/चरित्र कथावस्तुमा आधारित भएर विश्लेषण गरिएका छन् तर 'कोही किन बरबाद होस्' नाटकको शैलीवैज्ञानिक अध्ययन गरी कृतिको वस्तुगत अध्ययन विश्लेषणमा यो शोधकार्यलाई केन्द्रित गरिएको छ ।

१.७ शोधपत्रको सीमाङ्कन

प्रस्तुत शोधपत्रको शैलीविज्ञानका सिद्धान्त र कृति विश्लेषण प्रक्रिया, नाटकको सैद्धान्तिक अवधारणा तथा बाल मनोविश्लेषणात्मक नाटककार विजय मल्लद्वारा रचित 'कोही किन बरबाद होस्' नाटकको अध्ययन विश्लेषण शैलीवैज्ञानिक ढङ्गले गरिएको छ । विवेच्य नाट्यकृतिको संरचनात्मक पक्षका आधारमा विश्लेषण गर्नुका अतिरिक्त प्रस्तुत कृतिको चयन, समानान्तरता र विचलनका आधारमा अध्ययन विश्लेषण गरी प्राप्त निष्कर्षका आधारमा कृतिको मूल्याङ्कन गरिएको छ ।

१.८ सामग्री सङ्कलन विधि

प्रस्तुत शोध तयार पार्नका लागि विभिन्न आवश्यक सामग्री सङ्कलन गर्न प्राथमिक स्रोतका रूपमा पुस्तकालयीय अध्ययन विधिकै सर्वाधिक प्रयोग गरिएको छ । यसका अतिरिक्त द्वितीयक स्रोतका रूपमा यो शोधकार्यका लागि सम्बन्धित विषयमा लेखिएका अन्य सहयोगात्मक विभिन्न पुस्तक, पत्रिका, विशेषाङ्क, छलफल तथा परम आदरणीय विद्वान्, महानुभावहरू, प्राध्यापक गुरुजनहरू तथा समालोचकहरूबाट आवश्यक सल्लाह एवम् परामर्श पनि ग्रहण गरिएको छ ।

१.९ शोधपत्रको रूपरेखा

प्रस्तुत शोधपत्रलाई व्यवस्थित एवम् सङ्गठित स्वरूप प्रदान गर्न विभिन्न अध्यायहरूमा विभाजन गरिएको छ । यी अध्यायहरू निम्नलिखित ढाँचामा रहेका छन् :

अध्याय एक :	शोधको परिचय
अध्याय दुई :	शैलीविज्ञानको सैद्धान्तिक पृष्ठभूमि
अध्याय तीन :	नाटकको सैद्धान्तिक पृष्ठभूमि
अध्याय चार :	कथानकका आधारमा 'कोही किन बरबाद होस्' नाटकको विश्लेषण
अध्याय पाँच :	चरित्रका आधारमा 'कोही किन बरबाद होस्' नाटकको विश्लेषण
अध्याय छ :	चयनका आधारमा 'कोही किन बरबाद होस्' नाटकको विश्लेषण
अध्याय सात :	समानान्तरता र विचलनका आधारमा 'कोही किन बरबाद होस्' नाटकको विश्लेषण
अध्याय आठ :	उपसंहार

शैलीविज्ञानको सैद्धान्तिक पृष्ठभूमि

२.१ शैलीविज्ञानको परिचय

‘शैलीको विज्ञान’ बाट निर्मित समस्त शब्द हो शैलीविज्ञान । शैली भन्नाले पद्धति, प्रक्रिया, तरिका, रीति, ढङ्ग र ढाँचा भन्ने बोध हुन्छ । कुनै पनि विषयलाई प्रस्तुत गर्ने ढङ्ग र ढाँचा भन्ने बोध हुन्छ । कुनै पनि विषयलाई प्रस्तुत गर्ने ढङ्गलाई वा तौरतरिकालाई शैली भनिन्छ । शैलीविज्ञानमा दुई शब्द छन् शैली र विज्ञान । यसर्थ शैलीको वैज्ञानिक अध्ययन गर्ने विज्ञान नै शैलीविज्ञान हो । शैलीविज्ञान समालोचनाको फाँटमा भाषावादी सिद्धान्त र पद्धतिका रूपमा देखापरेको साहित्यिक समालोचनाको नवीनतम विधा हो । यसलाई भाषाविज्ञानको नवोदित वा महत्त्वपूर्ण अङ्गको रूपमा लिइन्छ । हाल आएर यो भाषाविज्ञानकै समानान्तर अध्ययनको एउटा स्वतन्त्र विषय बनेको छ । भाषावैज्ञानिकहरूका बीचमा यस बारेमा मत मतान्तर पाइन्छन् । कोही शैलीविज्ञानलाई भाषाविज्ञानभित्र समाहित गर्दछन् भने अन्य भाषावैज्ञानिकहरू यसलाई भाषाविज्ञानभन्दा बाहिरको विषय स्वीकार्दछन् । जे होस् शैलीविज्ञानले साहित्यमा भाषा प्रयोगको ढङ्ग र रीतिको वैज्ञानिक अध्ययन गर्दछ । शैलीविज्ञान प्रायोगिक भाषाविज्ञान अन्तर्गत पर्दछ ।

आधुनिक भाषाविज्ञानको सिद्धान्तका आधारमा साहित्यको प्रयोग गर्ने ध्येयले शैलीविज्ञानको विकास भएको पाइन्छ । शैलीविज्ञानको अध्ययनमा भाषाविज्ञान र साहित्यशास्त्रसम्बन्धी ज्ञानको समान आवश्यकता पर्दछ । त्यसैले शैलीविज्ञानलाई भाषाविज्ञान र साहित्यशास्त्रको मिलनबिन्दु पनि भन्ने गरिन्छ । भाषाको अभिव्यक्ति वा सङ्कथनमा पाइने शैलीगत विविधतासम्बन्धी अध्ययन भाषावैज्ञानिक ढङ्गले गर्ने भाषाविज्ञानको शाखालाई शैलीविज्ञान भनिन्छ ।

साहित्यिक समालोचनाको क्षेत्रमा बहुप्रचलित ‘शैली’ शब्द अङ्ग्रेजीको ‘style’ शब्दको नेपाली रूपान्तरण हो भने ‘शैलीविज्ञान’ अङ्ग्रेजी शब्द ‘stylistics’ को नेपाली रूपान्तरण हो । अङ्ग्रेजी शब्द style मा ist र ics जोडिएर यो शब्दको निर्माण भएको हो । अङ्ग्रेजीको style ‘शब्द’ ल्याटिन भाषाको ‘stylus’ बाट आएको मानिन्छ । शैलीविज्ञान वा stylistics का लागि उन्नाइसौं शताब्दीको प्रारम्भमा सर्वप्रथम जर्मन भाषामा ‘stilistik’ र सन् १९७२ मा फ्रेन्च भाषामा ‘stylistique’ शब्दको प्रयोग भएको पाइन्छ । अङ्ग्रेजीमा stylistics शब्दको प्रयोग सन् १९८२ मा

भएको पाइन्छ । समस्त शब्दको रूपमा नेपाली भाषामा प्रयुक्त 'शैलीविज्ञान' शब्दको सामान्य अर्थ शैलीको अध्ययन गर्ने विज्ञान हुन्छ ।

भाषिक अभिव्यक्तिका क्रममा शैलीले विभिन्न रीति र ढङ्गलाई जनाउँछ । व्यक्ति, विषय, प्रयोजन, परिवेश, सन्दर्भ आदिले गर्दा शैलीमा विविधता आउँछ । यिनै शैलीगत विविधताले भाषावैज्ञानिक अध्ययन गर्ने विज्ञान नै शैलीविज्ञान हो । अर्कोतर्फ विशिष्ट रूपमा भाषाको माध्यमबाट गरिने वस्तुनिष्ठ आलोचना प्रणाली नै शैलीविज्ञान हो ।

२.२ शैलीविज्ञानको परिभाषा

शैलीविज्ञानका सम्बन्धमा विभिन्न विद्वान, साहित्यकार, भाषाविद् आदिले आ-आफ्नो तरिकाबाट परिभाषा दिएको पाइन्छ । जसमध्ये केही महत्त्वपूर्ण परिभाषा निम्नप्रकार छन् :

१. हेमाङ्गराज अधिकारीका अनुसार शैलीले भाषामा अभिव्यक्तिका विविध ढङ्गलाई जनाएको हुन्छ । विषय, व्यक्ति, प्रयोजन आदिले गर्दा शैलीमा विभिन्नता आउँछ । भाषाको अभिव्यक्ति वा सङ्कथनमा पाइने यस्तै शैलीगत विविधतासम्बन्धी भाषावैज्ञानिक अध्ययनलाई शैलीविज्ञान भनिन्छ । (अधिकारी, २०६२ : २६१)
२. टर्नरका अनुसार शैलीविज्ञान साहित्यिक भाषाका विभिन्न प्रयोगहरूको अध्ययन र विश्लेषणमा केन्द्रित रहन्छ । (बराल र अन्य, २०५५ : ८०९) ।
३. रुकैया हसनले शैलीविज्ञानलाई साहित्यिक भाषाको अध्ययनसँग सम्बन्धित ज्ञानानुशासनका रूपमा चिनाएका छन् । (ढुङ्गेल र दाहाल, २०५८ : १२९) ।
४. जी.एन. लोचका अनुसार शैलीविज्ञान साहित्यिक शैलीको मात्र अध्ययन हो । साहित्यमा भाषा प्रयोगसम्बन्धी अध्ययनलाई शैलीविज्ञान भनिन्छ ।
५. घनश्याम नेपालका अनुसार भाषाविज्ञानको सहयोग लिएर साहित्यको शैलीपरक अध्ययन गर्ने विधा नै शैलीविज्ञान हो । जसको पद्धति भाषापरक र दृष्टि कलापरक छ (नेपाल, १९९२ : ३२)
६. मोहनराज शर्माका अनुसार शैलीविज्ञानले साहित्यिक कृतिको संरचना, बनोट आदिलाई खोतल्दछ र विश्लेषणद्वारा त्यसमा अन्तर्निहित कला, सौन्दर्य र साहित्यिकताको उद्घाटन गर्दछ । (ढुङ्गेल र दाहाल, २०५८ : १२९)

७. शान्तिप्रसाद ढकालका अनुसार शैलीविज्ञान विकास हुँदै गएपछि साहित्यको अध्ययनमा व्यक्तिवादी, मनोवादी र मनगढन्ते प्रवृत्तिको निराकरण भयो र शैलीको अध्ययन विश्लेषणलाई वैज्ञानिक बनाउन थप सहायता भयो । (ढकाल, २०५६ : ९६)

८. कृष्ण गौतमका अनुसार शैलीविज्ञान कृति केन्द्रित हुन्छ र शाब्दिक संरचनालाई अध्ययनको विषय बनाउँछ । (गौतम, २०५० : ३२७)

उपर्युक्त विभिन्न विद्वानका परिभाषा अनुसार समग्रमा शैलीविज्ञान भन्नाले कुनै पनि साहित्यिक रचनाको भाषावैज्ञानिक पद्धतिबाट गरिने विशिष्ट एवम् सूक्ष्म अध्ययन विश्लेषण नै शैलीविज्ञान हो । यो भाषापरक र वस्तुपरक हुन्छ । भाषाविज्ञानको प्रायोगिक पक्ष मानिने शैलीविज्ञानले भाषाका प्रत्येक प्रकार्य एवम् प्रयोगको अध्ययन गर्दछ । सैद्धान्तिक रूपमा शैलीविज्ञानको सम्बन्ध साहित्यशास्त्रसँग छ भने यसको मूल प्रकृति चाहिँ भाषावैज्ञानिक छ । यस विज्ञानले कृतिको संरचनाको विश्लेषण गरी त्यसमा अन्तरनिहित सौन्दर्यको उद्घाटनका साथै मर्मबोध गराउने अनि सन्देशलाई पक्रेर त्यो रचना उपलब्धिमूलक हुने प्रयोजनलाई समेत सिद्ध गर्ने प्रयास गर्दछ । त्यसैले शैलीविज्ञानलाई साहित्यको भाषावादी, वस्तुवादी, वैज्ञानिक, सिर्जनात्मक समालोचना प्रणाली मानिन्छ ।

२.२ शैलीविज्ञानको पृष्ठभूमि र सैद्धान्तिक स्वरूप

शैलीविज्ञान भाषाविज्ञानको प्रायोगिक पक्षसँग सम्बन्धित अध्ययन विश्लेषण गर्ने नवीनतम समालोचना प्रणाली हो । यसले कृतिको भाषापरक एवम् कलापरक दृष्टिले वस्तुनिष्ठ अध्ययन गर्दछ । आधुनिक समयमा भाषाविज्ञानले काव्यभाषाको अध्ययन विश्लेषण गर्न थालेपछि शैलीविज्ञानको शुरुवात भएको पाइन्छ । यद्यपि पूर्व र पश्चिममा शैलीलाई प्राचीन कालदेखि नै प्रयोग गर्दै आएको पाइन्छ । पूर्वमा भरत, भामह, दण्डी, वामन, आनन्दवर्धन, क्षेमेन्द्र, कुन्तक आदि आचार्यहरूले पनि साहित्य शास्त्रीय चिन्तनमा प्रशस्त भाषापक्षको विवेचना गरेको पाइन्छ । त्यस्तै गरी पश्चिममा प्लेटो, अरस्तु, सिसेरो, होरेस, डायोनिसियस, क्लिन्टिलियन आदिले पनि शैलीको विवेचना गरेका छन् । अन्य पाश्चात्य विद्वानहरूमा टि.यस इलियट, आइ.ए. रिचर्डस, हर्वट रिड, जोनमिल्टन, मर्रे एफ एल लुकास आदि पर्दछन् । यिनीहरूले पनि शैलीका बारेमा आ-आफ्नो तरिकाबाट अध्ययन विश्लेषण गरेको पाइन्छ । शैलीवैज्ञानिक चिन्तन पश्चिममा भन्दा पूर्वमा बढी वैज्ञानिक रहेको पाइन्छ । यस विज्ञानको नयाँ दृष्टि चाहिँ आधुनिक कालमा मात्र आएको हो । त्यसैले शैलीविज्ञानलाई भाषाविज्ञानको एक नयाँ शाखाका रूपमा लिइन्छ ।

पूर्वीय काव्यशास्त्रीहरूले काव्य प्रयोजनको चर्चाकै क्रममा काव्य भाषालाई कान्तासम्मित शैली अर्थात् प्रियाको वचन जस्तै मधुर शैली भनेर बयान गरेका छन् । जसले गर्दा पूर्वीय आचार्यहरू साहित्यमा शैलीलाई प्रशस्त महत्त्व दिन्थे भन्न सकिन्छ । (अधिकारी, २०६२ : २६४)

तीनवटा शब्दशक्तिमध्ये अभिधाभन्दा लक्षणा र लक्षणाभन्दा व्यञ्जना शब्दशक्ति नै प्रभावकारी शैली हुन्छ भनी ध्वनिवादी आचार्य आनन्दवर्धनले वर्णन गरेका छन् । त्यस्तै गरी आचार्य भामह र दण्डीले पनि अलङ्कारविनाको काव्य गहनाविनाको शरिर जस्तै शोभाविहीन हुन्छ भनी साहित्यमा अलङ्कारको सर्वोपरी महत्त्व र उपयोगिता रहेको बताएको पाइन्छ । रीतिको साहित्यमा अत्याधिक महत्त्व छ भन्ने वामन मूलतः शैलीवादी साहित्यशास्त्रीका रूपमा चिनिन्छन् वक्रोक्तिवादी चिन्तक कुन्तकले विविध प्रकारको वक्रताको चर्चा गरेर उनको यो सिद्धान्त आधुनिक भाषावैज्ञानिक शैलीविज्ञानसँग धेरै हदसम्म निकटता राख्दछ । त्यसैगरी छन्द पद्य साहित्यको शैलीगत विशिष्टताको अध्ययन गर्ने महत्त्वपूर्ण पक्ष भएर रहेको पाइन्छ । औचित्यवादी क्षेमेन्द्रले भाषातत्त्व र काव्यतत्त्वको औचित्यपूर्ण समन्वयलाई जोड दिएर साहित्यिक शैलीवैज्ञानिक चिन्तनको गरिमालाई उच्चता प्रदान गरेका छन् । संस्कृत साहित्य परम्परामा भरतभन्दा अगाडि पनि शैलीको चर्चा ऋग्वेदमा भएको पाइन्छ । पाणिनीद्वारा रचित 'अष्टाध्यायी' नाटक (महत्त्वपूर्ण व्याकरण ग्रन्थ)ले भाषापरक अध्ययन विश्लेषणका लागि ठोस आधार प्रदान गरेको पाइन्छ ।

यिनै विभिन्न कालखण्डका सम्प्रदायहरू अस्तित्वमा आई शैली तथा शैलीवैज्ञानिक क्षेत्रसँग सम्बन्धित अध्ययन विश्लेषण अधिक रूपमा गरेको पाइन्छ । यी सम्प्रदायहरू, रस सम्प्रदाय, ध्वनि सम्प्रदाय, अलङ्कार सम्प्रदाय, वक्रोक्ति सम्प्रदाय, रीति सम्प्रदाय, औचित्य सम्प्रदाय आदि प्रमुख छन् ।

सर्वप्रथम १९ औं शताब्दीको प्रारम्भमा जर्मनमा Stylistic, १८७२ मा फ्रान्समा Stylistique र १८८२ मा अंग्रेजीमा stylistics शब्दको प्रयोग भएको पाइन्छ । अङ्ग्रेजीको stylistics शब्दको पर्यायवाची शब्दका रूपमा नेपालीमा शैलीविज्ञानको प्रचलन भएको हो ।

आधुनिक भाषाविज्ञानका जन्मदाता फडिन्यान्ड डि सस्युरले शैलीविज्ञानको ढोका उघार्ने काम गरेको पाइन्छ । उनले भाषालाई (Langue) वाक् र (Parole) बोलीमा विभाजन गरे । सस्युरकै चेला चार्ल्स वालीले वाक् भाषाविज्ञानको विषय र बोली शैलीविज्ञानको विषय मान्दै शैलीविज्ञानको प्रमुख धारा सुरु गरे । सस्युरको

मृत्युपश्चात् उनका चेला चार्ल्स वाली र सचेहायले सन् १९१६ मा The course in General linguistics भन्ने पुस्तक प्रकाशनमा ल्याए जसमा सस्युरले दिएका भाषाविज्ञानका व्याख्यानहरू थिए ।

यस पुस्तकको प्रकाशनले भाषाविज्ञानका क्षेत्रमा नयाँ मोड ल्यायो । यसै सन्दर्भमा रुसमा भाषाविद्हरूको मण्डली गठन भयो । जसलाई रुसी सम्प्रदाय भनिन्छ । यस सम्प्रदायका भाषाविद्हरूले साहित्यको विज्ञानका रूपमा साहित्यिक भाषाको अध्ययन समेत गर्न प्रारम्भ गरेका थिए । त्यस समयमा रुसमा सिर्जना भएको असहज वातावरणले गर्दा त्यहाँका केही विद्वान्हरू प्रागतिर लागेका थिए । तत्पश्चात् रुसी र चेकोस्लोभाकिया (राजधानी प्राग) का विद्वान्हरूको सहकार्यमा भएको भाषासम्बन्धी अध्ययनलाई प्राग सम्प्रदायका रूपमा चिनिन्छ । यो सम्प्रदायका प्रमुख व्यक्तित्वहरूमा रोमन ज्याकोब्सन, मुकारोव्स्की र त्रुवेत्स्कोयलाई मानिन्छ । यी विद्वान्हरूले प्रकार्यवादी सिद्धान्तलाई अगाडि बढाए । सस्युरको वाक् र बोलीलाई उनका चेला वालीले अभिव्यक्ति एवम् सम्प्रेषण पक्षको महत्त्वमा जोड दिए ।

शैलीविज्ञानको सुरुमा साहित्येत्तर र साहित्यिक गरी स्पष्टतः दुई धारा अस्तित्वमा रहेको पाइन्छ । साहित्येत्तर धारा प्रारम्भमा फ्रान्सबाट सुरु भएको र साहित्यिक धारा रुस र प्राग स्कुल हुँदै यूरोपका अन्य देश र अमेरिकामा बिस्तारित हुँदै गएको देखिन्छ । (अधिकारी, २०६२ : २६७)

भाषाविज्ञानको अर्को मुख्य धारा वेनेडिक्टो क्रोचेको सौन्दर्यशास्त्रीय सिद्धान्तबाट प्रभावित छ । लियो स्पिट्जर यस धाराका मुख्य प्रवर्तक मानिन्छन् । यिनका अन्य अनुयायीहरू भाषालाई कलात्मक अभिव्यक्तिको साधन मान्दै साहित्यिक अभिव्यक्तिलाई कला मानेर वैयक्तिक मनोवैज्ञानिक पद्धतिद्वारा, यसको अध्ययन विश्लेषण गर्छन् । जोनाथन स्विफ्ट, एड्क्विस्ट जस्ता विद्वान्हरू वस्तुवादी, भाषावादी दृष्टिबाट नै साहित्यमा निहित कलालाई विवेचना गर्न सकिने कुरामा जोड दिन्छन् । शैलीलाई सन्दर्भको सापेक्षतामा विवेचना गर्ने प्रविधिलाई विकसित पार्न फ्रान्सेली शैलीविज्ञानका प्रयोक्ता रिफाटेअर एवम् जोफ्री लिच र डेभिड क्रिस्टल आदिले पनि योगदान दिएका छन् । एम.के. ह्यालिडेद्वारा आफ्नो व्याकरण व्यवस्थाका आधारमा तयार गरिएको शैलीवैज्ञानिक नमुना अनुरूप साहित्यिक रचनाहरूको अध्ययन गर्ने विधि विकसित हुन्छ । थोर्न, ओमान, कर्टिस आदि शैलीवैज्ञानिकहरूले चम्स्कीको रूपान्तरण व्याकरणको प्रतिरूपका आधारमा आन्तरिक संरचनाबाट बाह्य संरचनाको रूपान्तरणहरूमा आएका वक्रताको अध्ययन गरेका छन् । चम्स्कीको रूपान्तरण

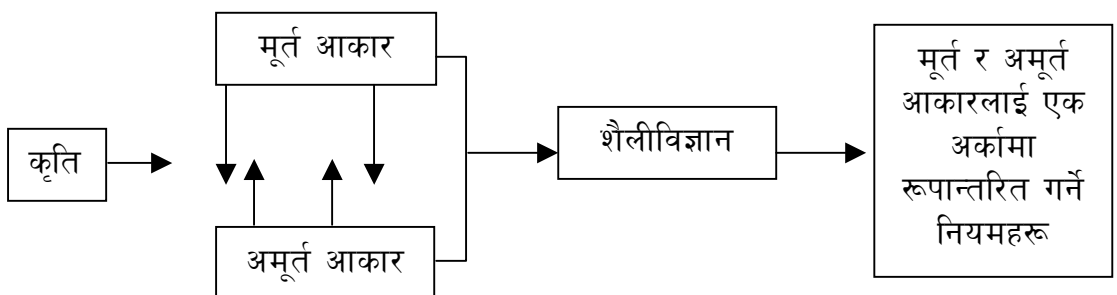
व्याकरणमा साहित्यिक कृतिको आन्तरिक संरचनामा निहित अर्थलाई व्यक्त गर्न कृतिमा के कस्तो भाषाको चयन र विचलनको प्रयोग भएको हुन्छ, त्यसको व्याख्या विश्लेषण गर्नतर्फ ध्यान दिइन्छ ।

वर्तमान समयमा शैलीविज्ञानले स्वतन्त्र रूपमा आफ्नो अस्तित्व कायम राखेको छ । भाषाविज्ञान र साहित्यशास्त्रको मिलनबिन्दुका साथै यसभित्र भाषातात्विक साहित्यिक, दार्शनिक, मनोवैज्ञानिक, साङ्ख्यिकीय आदि आफ्नै शाखाहरू विकसित भएका छन् । प्रतीकविज्ञानसँग निकट सम्बन्ध भएको शैलीविज्ञानले आफ्नो अध्ययनमा विभिन्न उपकरणको प्रयोग गर्दछ । यस विज्ञानले काल्पनिक कुरालाई अस्वीकार गरी तथ्यपरकतामा विशेष जोड दिन्छ । यसले कला र सौन्दर्यको उद्घाटन गरी कृतिमा निहित भाषिक पक्षको चित्रण गर्दछ ।

वर्तमान समयमा शैलीविज्ञान साहित्य समालोचनाको नयाँ विधाका रूपमा विकसित भएको छ । यसको वस्तुवादी दृष्टिकोणका आधारमा यसलाई समालोचनाको वैज्ञानिक र सिर्जनात्मक पद्धति मानिएको छ । शैलीविज्ञानले साहित्यलाई 'भाषिक कला' मान्दछ । कला प्रतीकको सहयोगले प्रकटित हुन्छ । भाषिक प्रतीकमा अभिव्यक्ति र कथ्य दुई पक्ष रहेका हुन्छन् । अभिव्यक्ति कृतिको बाह्य पक्षसँग सम्बन्धित छ भने कथ्य चाहिँ आन्तरिक पक्षसँग शैलीविज्ञानले कृतिको संरचना विश्लेषण गरी त्यसमा अन्तरनिहित सौन्दर्यको उद्घाटन र मर्मबोध गराउने प्रयास गर्दछ । यसले कृतिको मूर्त आकारका माध्यमबाट अमूर्त आकारलाई बुझ्ने सामर्थ्य प्रदान गर्दछ ।

मोहनराज शर्माका अनुसार प्रत्येक साहित्यिक कृतिको एउटा अमूर्त आकार हुन्छ । त्यो कृतिको सौन्दर्यात्मक पक्ष एवम् गहन पक्ष हो । त्यस्तै प्रत्येक कृतिको एउटा मूर्त आकार पनि हुन्छ जसलाई रचनाको बाह्य तल भनिन्छ । शर्माले मूर्त र अमूर्तको कुरालाई प्रष्ट्याउन तथा शैलीविज्ञान साहित्यलाई हेर्ने एउटा नयाँ शाखा हो भन्ने कुरा प्रष्ट पार्न निम्नलिखित तालिकाको सहयोग लिन सकिन्छ, भनेका छन् :

तालिका नं. १



(शर्मा, २०५९ : ५)

शैलीविज्ञानले भाषाविज्ञानमा उपलब्ध उपकरणका मद्दतले कृतिका शैलीको विश्लेषण गर्दछ । अतः निचोडमा कुनै पनि कृति वा सामग्रीको भाषावैज्ञानिक उपकरणका माध्यमबाट वस्तुपरक, कृतिकेन्द्रित, शैलीपरक र कलापरक समालोचना पद्धति नै शैलीविज्ञान हो । उपर्युक्त तालिकाले साहित्यलाई गहिरिएर हेर्ने नयाँ दृष्टि नै शैलीविज्ञान हो भन्न सकिन्छ ।

२.३ कृतिविश्लेषणको शैलीवैज्ञानिक आधार

शैलीविज्ञानका सैद्धान्तिक र प्रविधिगत आधारबाट साहित्यिक कृतिको व्यवस्थित, क्रमिक र वस्तुनिष्ठ अध्ययन विश्लेषण गर्न सकिन्छ । त्यसैकारणले शैलीविज्ञान भनेको कृतिको मूल्यनिर्धारण गर्ने अध्ययन-विश्लेषण गर्न विश्लेषकमा शैलीविज्ञानसम्बन्धी आधारभूत एवम् सैद्धान्तिक ज्ञान हुनु अत्यावश्यक हुन्छ । शैलीविज्ञानको सिद्धान्त कृतिको संरचना भाषाविज्ञानको विशेषता तथा सम्बन्धित भाषाको व्याकरणका बारेमा स्पष्ट जानकारीको अभावमा अध्येता कुनै पनि कृतिको शैलीवैज्ञानिक अध्ययन गर्न समर्थ हुँदैन । विभिन्न किसिमका उपकरणका सहायताले कृतिको व्यवस्थित सङ्गठित एवम् तथ्यपरक विवेचना मूल्याङ्कन गरिने हुँदा ती उपकरणहरू नै कृति विश्लेषणका शैलीवैज्ञानिक आधारहरू हुन् ।

सबै साहित्यिक कृतिको संरचना एउटै हुँदैन आ-आफ्नै किसिमको संरचना वा बनावट हुन्छ जुन विभिन्न घटकहरूद्वारा निर्मित हुन्छ । ती घटकहरू आपसमा अन्तर्सम्बन्धित र क्रमबद्ध हुन्छन् । साहित्यिक कृतिलाई स्वतन्त्र रचना मानिन्छ किनभने साहित्यमा विशिष्ट एवम् कलात्मक भाषिक अभिव्यक्ति हुन्छ । विश्लेषक कृतिको स्वभाव, अन्तर्घटना, परिवेश, मूलभाव, सन्देश, भाषा आदि विषयमा केन्द्रित रहनुपर्छ । यस्ता विषयमा केन्द्रित रहँदा सोही अनुसारको सुझबुझ तथा सम्बन्धित विषयमा प्रयाप्त ज्ञान हुनु आवश्यक हुन्छ । साहित्यिक कृतिको विश्लेषण गर्दा मूलतः दुई तह भाषिक संरचना र साहित्यिक संरचनाको ख्याल राख्नुपर्दछ । भाषिक संरचना ध्वनि, वर्ण, रूपदेखि सङ्कथनसम्मका एकाइमा बिस्तारित भई संरचित हुन्छ । यिनै भाषिक संरचना वा उपकरणलाई आधार सामग्रीको उपयोग गरेर साहित्यिक संरचनाको संयोजन भएको हुन्छ । साहित्यिक कृतिमा भाषिक संरचना आधारभूत मानिन्छ भने त्यसमा निहित साहित्यिक संरचना चाहिँ शीर्षीकृत भएर रहेको हुन्छ । यसको भाषिक उपकरणहरूको संरचनालाई साहित्यिक विशिष्टता दिन चयन, अग्रभूमि निर्माण, विचलन र समानान्तरताले महत्त्वपूर्ण भूमिका खेलेका हुन्छन् । (अधिकारी, २०६२ : २६८)

कृति सिर्जना गर्दा गद्य र पद्य दुबै रूपमा गर्न सकिन्छ । सबै साहित्यिक कृतिको आ-आपनै संरचना भएभैं गद्य साहित्यिक कृतिको संरचना अन्तर्गत कथानक पात्र/चरित्र, विचारतत्त्व, परिवेश/वातावरण, मूलभाव, भाषा, संवाद आदि पर्दछन् । गद्यात्मक कृतिको शैलीवैज्ञानिक अध्ययन गर्दा संरचना, व्याकरण र भाषालाई मुख्य आधार मानिन्छ । पद्य साहित्यको विश्लेषणमा चाहिँ लयगत संरचना, भावगत स्वरूप आदिको ख्याल गर्नुपर्ने हुन्छ । जुनसुकै विश्लेषणको आधार पनि शैलीविज्ञान सम्मत हुनुपर्छ ।

साहित्यिक कृतिको शैलीवैज्ञानिक ढङ्गले वस्तुनिष्ठ, वैज्ञानिक र भाषापरक अध्ययन विश्लेषण तथा मूल्याङ्कन गर्न पाश्चात्य सिद्धान्तका अतिरिक्त पूर्वीय एवम् संस्कृत समीक्षा पद्धतिका वक्रोक्ति पद्धति, अलङ्कार पद्धति, औचित्य पद्धति ध्वनि सिद्धान्त, गुण सिद्धान्त, रीति सिद्धान्त आदिलाई पनि प्रयोग गर्न सकिन्छ ।

कृतिको अध्ययन-विश्लेषण, मूल्याङ्कन गर्दा मुख्यतः पाश्चात्य भाषा सिद्धान्तमा आधारित वर्णनात्मक, संरचनात्मक, प्रजनक-रूपान्तरणात्मक, रूपार्थपरक, व्यवस्थापरक आदि विभिन्न पद्धतिका विश्लेषण प्रारूपहरू काममा ल्याइन्छन् । व्यवहारमा अहिले पाश्चात्य प्रारूप बढी देखिए तापनि शैली विश्लेषणका निमित्त पाश्चात्य प्रारूपको मात्र प्रयोग गर्नुपर्ने कुनै बन्देज छैन । कुनै पनि वस्तुपरक र भाषापरक पद्धति वा प्रारूपद्वारा कृतिको शैलीवैज्ञानिक व्याख्या विश्लेषण र मूल्याङ्कन गर्न सकिन्छ तर त्यो वैज्ञानिक, व्यवस्थित र सुव्यक्त हुनु चाहिँ आवश्यक हुन्छ । (शर्मा, २०४८ : २२५) ।

२.४ शैलीवैज्ञानिक आलोचनाका तहहरू

कुनै पनि साहित्यिक कृतिको व्याख्या-विश्लेषण गर्दा शैलीविज्ञानले निम्न तहमा रहेर मूल्याङ्कन गर्दछ ।

१. आधार सामग्रीको तह : आधार सामग्रीको तहलाई प्रारम्भिक तहको रूपमा चिनिन्छ । साहित्यिक कृतिको आधार सामग्री भाषा हो । यही भाषाले अन्य तहको अध्ययनका लागि आधार प्रदान गर्दछ । यस तहको अध्ययन विश्लेषण कृतिमा प्रयोग भएको भाषासँग सम्बन्धित हुन्छ । विश्लेषणको क्रममा कृतिमा प्रयुक्त ध्वनि, वर्ण, रूप, शब्द, पदावली, उपवाक्य र वाक्य आउँछन् । यस तहमा लघुत्तम भाषिक एकाइ ध्वनिलाई मानिन्छ भने माथिल्लो भाषिक एकाइ वाक्यलाई मानिन्छ । भाषाको विश्लेषण गरिने हुनाले यस तहको अध्ययनलाई भाषावैज्ञानिक शैलीविज्ञान पनि भनिन्छ । यस तहमा उल्लिखित भाषिक

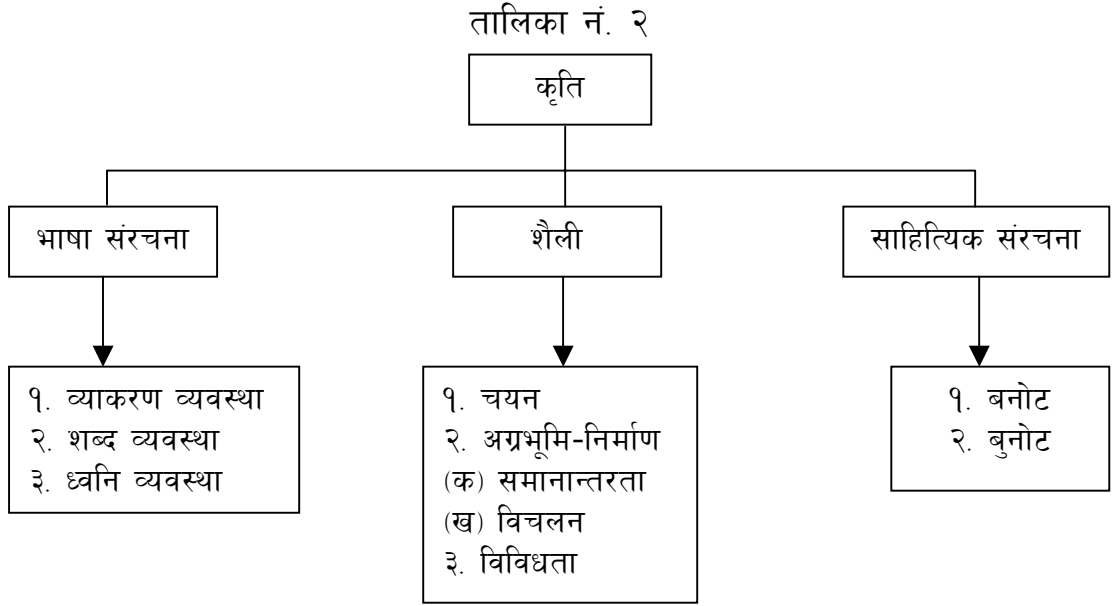
एकाइको संरचना तथा तिनको व्याकरण ठम्याउने एवम् झल्काउने कार्य गरिन्छ ।

२. कला माध्यमको तह : कला माध्यमको तहमा वाक्य माथिल्ला भाषिक कोटिमा पर्दछन् । यस अध्ययन तहको माथिल्लो एकाइ पाठ वा सङ्कथन हो । वाक्य → अनुच्छेद → अध्याय → भागबाट निर्मित सङ्कथन नै कला माध्यम तहको विवेच्य विषय हो । यसप्रकारको शैलीविज्ञानलाई साहित्यिक शैलीविज्ञान पनि भनिन्छ । कथानक, चरित्र, छन्द, लय, अलङ्कार, अर्थ बिम्ब वा प्रतीक आदि यस तहका विवेच्य विषय मानिन्छन् ।
३. भाषिक प्रतीकको तह : भाषिक प्रतीकको तहलाई एउटा पूर्ण संरचना पनि भनिन्छ । यो खुद साहित्यिक कृति हो । साहित्यिक कृति नै भाषिक प्रतीक भएकोले यस तहको अध्ययन विश्लेषण बनोट र बुनोटसँग सम्बन्धित हुन्छ । यस तहको अध्ययनको केन्द्रबिन्दु नै संरचना हो । संरचनाभन्दा ठूलो अरु कुनै एकाइ नै हुँदैन । घटकहरूको समुच्चय नै संरचना हो । यस तहले कृतिमा रहेको सौन्दर्यलाई प्रस्तुत गर्दछ । यस तहको अध्ययनलाई संरचनात्मक शैलीविज्ञान भनिन्छ ।

कुनै पनि साहित्यिक कृतिको अध्ययन विश्लेषण गर्न उपर्युक्त तीनै तहहरू प्रयोग गर्नुपर्दछ । माथिका तीन तहहरू मध्ये कुनै एकको अभावमा पनि कृतिले पूर्णता प्राप्त गर्न सक्दैन । त्यसैले सफल कृतिका लागि तीनवटै तह हुनु आवश्यक हुन्छ ।

शैलीवैज्ञानिक दृष्टिबाट कृतिको अध्ययन विश्लेषण गर्नका लागि विभिन्न भाषावैज्ञानिक उपकरणहरूको प्रयोग गरिनु आवश्यक हुन्छ । कुनै पनि कृतिको शैलीवैज्ञानिक आधारमा अध्ययन विश्लेषण गर्न कृतिको प्रकृति (भाषागत, विधागत, शैलीगत तथा आकारगत) को जानकारी र विश्लेषकको क्षमता र आवश्यकताले पनि कृति विश्लेषणको प्रारूप निर्धारणमा महत्त्वपूर्ण भूमिका निर्वाह गर्दछन् । यिनै पक्षहरूका आधारमा प्रारूपको निर्धारण हुन्छ । प्रारूप भनेको यस्तो सैद्धान्तिक र प्रविधिगत ढाँचा हो जसका आधारमा कृतिको व्यवस्थित क्रमिक र वस्तुनिष्ठ विश्लेषण विवेचना गर्न सम्भव हुन्छ । शैलीविज्ञानले भाषाविज्ञानमा उपलब्ध प्रविधि र उपकरणका आधारमा कृति विश्लेषणको प्रारूप प्रदान गर्दछ । (शर्मा, २०५५ : ५४८)

शैलीविज्ञानले साहित्यिक कृतिको अध्ययन विश्लेषण र मूल्याङ्कनका निम्ति निम्नलिखित तालिकाको सहयोग लिने गर्दछ ;



भाषा संरचना

भाषालाई साहित्यिक कृतिको आधार सामग्रीका रूपमा लिइन्छ । कृति सिर्जनाको माध्यम भाषा हो । हरेक भाषाको आफ्नै संरचना हुन्छ । भाषा संरचनामा भाषाका ध्वनि व्यवस्था, वर्ण व्यवस्था, रूप व्यवस्था, सङ्कथनसम्मका सबै तहहरू पर्दछन् । खासगरी भाषाका संरचक घटकहरूलाई निम्न तीन प्रकारबाट चिनाउन सकिन्छ :

१. **व्याकरण व्यवस्था** : भाषाको व्याकरण व्यवस्था सम्बन्धित भाषाको उपल्लो तह हो । यस अन्तर्गत रूप प्रक्रिया र वाक्य प्रक्रिया पर्दछन् । यसमा रूपविज्ञान र वाक्यविज्ञानका प्रक्रिया तथा प्रकार्यको व्याख्या गरिएको हुन्छ । कुनै कृतिको शैलीवैज्ञानिक विवेचना गर्दा भाषा संरचनाको विश्लेषण गर्ने क्रममा व्याकरण व्यवस्था विश्लेषणको अत्यावश्यक पक्ष मानिन्छ । भाषा प्रयोगको व्यवस्थित र नियमबद्ध व्यवस्था नै व्याकरण व्यवस्था हो ।
२. **शब्द व्यवस्था** : शब्द व्यवस्थामा रूप प्रक्रिया र अर्थविज्ञान पर्दछन् । यो ध्वनि व्यवस्था भन्दा माथिल्लो र व्याकरण व्यवस्था भन्दा तल्लो तह हो । भाषाको ज्यादै महत्त्वपूर्ण अर्थगत पक्षसँग सम्बन्धित हुनाले शब्द व्यवस्था र भाषासंरचना भित्रको महत्त्वपूर्ण तह यस व्यवस्थालाई मानिन्छ ।
३. **ध्वनि व्यवस्था** : यस ध्वनि व्यवस्थामा खण्डीय र खण्डेत्तर ध्वनिहरू पर्दछन् । स्वर र व्यञ्जना खण्डीय ध्वनि हुन् भने अनुनासिकता, श्वसन, आघात, लय मात्रा, तान आदि खण्डेत्तर ध्वनि हुन् । ध्वनि भाषाको लघुत्तम एकाइ हो । ध्वनि

भाषाको व्यवस्थागत उद्गम बिन्दु भएकोले यो भाषिक संरचनाको आधारभूत एकाइ हो ।

शैली

शैलीलाई कवि व्यक्तित्वको परिचायक भावाभिव्यक्तिको एक पद्धति हो भन्न सकिन्छ । शैली 'शील' धातुबाट बनेको शब्द हो । शीलको अर्थ स्वभाव हुन्छ भने शैलीको अर्थ कवि स्वभावलाई देखाउने शब्द व्यापार । भनिन्छ शैली विचारको परिधान हो । काव्यको छाला हो । अभिव्यक्तिको पद्धति हो, उपयुक्त शब्दावलीको प्रयोग हो भाषाको व्यक्तिगत प्रयोग हो, शैली नै व्यक्ति हो । (उपाध्याय, २०५५ : १५४)

कृति निर्माणको आधार सामग्री (भाषा)को सम्बन्ध शैलीसँग हुन्छ । भाषा र शैलीको सम्बन्ध केलाउने काम शैलीविज्ञानले गर्दछ । कृतिको बाह्य र आन्तरिक पक्षहरूको अध्ययन विश्लेषण गर्ने काम नै शैलीवैज्ञानिक अध्ययन हो । शैली भाषिक संरचना र साहित्यिक संरचनाको बीचमा पर्छ । भाषाको साथै यसको सम्बन्ध कृतिरूपी तयारी मालसँग हुन्छ । यसर्थ शैलीलाई भाषा र कृतिको मध्यवर्ती पनि भनिन्छ । कृति विश्लेषण गर्दा निम्नलिखित विभिन्न पक्षका आधारमा शैलीलाई पहिल्याउने गरिन्छ ।

१. **चयन** : साहित्यकारले विभिन्न भाषिक विकल्पहरूका सन्दर्भहरूबाट एकको छनोट गरी आफ्नो कृतिमा प्रयोग गर्छन् । यस्तो छनोटलाई चयन भनिन्छ । विकल्पहरूको चयन गर्दा वर्ण, अक्षर, रूप, शब्द, पदावली, उपवाक्य, वाक्य जस्ता भाषिक एकाइमा गर्न सकिन्छ ।

(क) **शब्द चयन** : शब्द चयन श्रष्टाका शब्द चयनमा भिन्नता ल्याउने महत्त्वपूर्ण आधार शब्द चयन हो । चयनीय शब्दहरू पर्यायवाची, विपरीतार्थक, समावेशी आदि शब्दमध्येबाट सन्दर्भअनुसार उपयुक्त शब्द चयन गर्नु साहित्यकारको सफलता हो । यस्तो वाक्य निर्माणमा आधारभूत भूमिका खेल्ने शब्दको छनोटले शैली सिर्जनामा महत्त्वपूर्ण आधार प्रदान गर्दछ जुन वाक्यमा न्यूनतम अर्थयुक्त एकाइ हो ।

(ख) **वाक्य चयन** : वाक्यचयनले एउटा निश्चित भावलाई बुझाएको हुन्छ । वाक्य भाषिक अभिव्यक्तिको लघुतम एकाइ हो । साहित्यकारले आफ्नो रुचि, आवश्यकता र क्षमता अनुसारको वाक्यचयन गर्दछ । अर्थगत क्षमतामा जीवन्तता प्रदान गर्ने शैलीगत पृथकता सिर्जना हुन वाक्य चयनको अहम् भूमिका हुन्छ । सर्जकले आफ्नो आवश्यकता अनुसार सरल, मिश्र, संयुक्त,

आज्ञार्थक, प्रश्नार्थक, प्रेरणार्थक, इच्छार्थक, संकेतार्थक, संभावनार्थक आदिमध्ये जुनसुकै वाक्य छनोट गरी आफ्नो भावाभिव्यक्त गर्न सक्छ ।

२. **अग्रभूमि निर्माण** : अग्रभूमि निर्माणको अबधारणाका प्रथम प्रतिपादक प्राग स्कूलका भाषावैज्ञानिक मुकारोब्सकी हुन् । रचनाको कुनै अंशलाई विशिष्ट बनाउन सो अंशलाई विशेष बल दिनु नै अग्रभूमि निर्माण हो । यसले भावाभिव्यक्तिमा ध्यानाकर्षण पैदा गराउँछ । परम्परित भाषा प्रयोगमा हुने स्वचालनको विपरीत यसले भाषा प्रयोगमा अवस्वचालन गराएर नवीनता ल्याइदिन्छ । प्रचलित प्रयोगभन्दा भिन्नै प्रकारको हुनु, बढी स्मरणीय हुनु, प्रभावशाली हुनु, महत्त्वपूर्ण हुनु, अनौठोपन वा वक्रताले गर्दा चर्चित वा व्याख्येय बन्न सक्नु अग्रभूमिलाई पहिचान गर्ने आधार मानिन्छन् (अधिकारी, २०६२ : २७५) रचनाको कुनै अंशलाई विशिष्ट तुल्याउन सो अंशमा विशेष बल दिनु नै अग्रभूमिको निर्माण हो (शर्मा, २०४८ : १०) ।

रुढ वा यान्त्रिक भएका भाषिक एकाइलाई चमत्कृति वा नवीनता प्रदान गर्दै अगाडि सार्नु अग्रभूमि निर्माण हो । सर्जकले आफ्नो कृतिगत अभिव्यक्तिलाई प्रभावकारी, नवीन, आकर्षक एवम् मिठासपूर्ण पार्न निश्चित ध्वनि, शब्द, पदावली वाक्यलाई विशेष बल दिई अगाडि सार्नु अग्रभूमि निर्माण हो । भाषा निरस, प्रभावहीन, यान्त्रिक हुनबाट जोगाई त्यस्ता प्रयोग क्षेत्रमा फेरबदल ल्याएर नवीनता प्रदान गर्नु अग्रभूमि निर्माण हो साहित्यकारले अग्रभूमि निर्माण गर्न निम्नलिखित दुई तरिकाहरूको प्रयोग गर्दछन् :

- (क) **समानान्तरता** : भाषा प्रयोगमा नियमित पुनरावृत्तिलाई समानान्तरता भनिन्छ । (शर्मा, २०५९ : ८) । यसमा बढी नियमितताको पालना हुन्छ । समानान्तरताले भाषिक एकाइको पुनरावृत्ति गरी अलङ्कार, छन्द, लय आदि विशेषता युक्त पार्दछ । विशेष गरी अक्षर, रुपिम, शब्द, पदावली, उपवाक्य, वाक्य, सङ्कथन, अर्थ आदि भाषिक एकाइमा समानान्तरता सम्भव हुन्छ । यसरी वर्णगत, अर्थगत दुबै प्रकारका संरचनाको पुनरावृत्ति हुने अवस्थानै समानान्तरता हो । समान प्रकारका भाषिक संरचनाहरूको पुनरावृत्तिले कृतिमा साहित्यिकताको अभिवृद्धि हुनुका साथै आकर्षण पैदा हुन्छ । शाब्दिक तहमा हुने र आर्थी तहमा हुने आधारमा समानान्तरतालाई बाह्य र आन्तरिक गरी दुई प्रकारमा वर्गीकरण गरिएको छ ।

- (अ) **बाह्य समानान्तरता** : यो भाषाका ध्वनि, वर्ण, रूप, शब्द, पदावली आदि बाह्य स्वरूपको पुनरावृत्ति भएर देखापर्दछ । यो भाषिक संरचनाको स्तरमा प्रकट हुन्छ ।
- (आ) **आन्तरिक समानान्तरता** : यो कृतिको अर्थगत तहमा अभिव्यक्त भएको हुन्छ । यो समानान्तरता पूर्णतः भावपरक र अमूर्त किसिमको हुन्छ । यसमा अर्थ वा भावस्तरको आवृत्ति भएको हुन्छ ।
- (ख) **विचलन** : मानकको अतिक्रमण वा उल्लङ्घनलाई विचलन भनिन्छ । (शर्मा, २०५९ : ८) विचलन समानान्तरताको विपरीत तत्त्व हो । प्रचलित भाषिक कुरा हटी अप्रचलित अमानक कुरा प्रयोगमा ल्याउने कार्यलाई विचलन भनिन्छ । अर्को शब्दमा विचलनलाई विपथन भनिन्छ । यो प्रचलित संरचनाको अतिक्रमण गर्ने र नियम भङ्ग गर्ने अवस्था हो । समानान्तरतामा नियमितताको गुन्जायस रहन्छ भने विचलनमा अनियमितता हुने गर्दछ । सार्थक विचलनबाट अग्रभूमि निर्माण हुन्छ । कृतिमा नवीनता, श्रुतिरम्यता, आकर्षण, प्रभावकारिता, साहित्यिक विशिष्टता सृजना गर्नु विचलनको उद्देश्य हो । यसमा भाषाको मानक रूपलाई तोडमोड वा उल्टोपाल्टो पारी प्रयोग गरिन्छ । विचलन भाषिक एकाइको विभिन्न एकाइमा देखापर्दछ । जुन साहित्यिक कृतिमा देखिने विचलनलाई निम्नानुसार देखाउन सकिन्छ :
- (क) **कोशीय विचलन** : कृतिकारले आफ्नो अभिव्यक्तिलाई मिठासपूर्ण प्रदान गर्न शब्द कोशमा समाविष्ट भएको शब्द बाहेकका अन्य शब्द प्रयोग गर्नुलाई कोशीय विचलन भनिन्छ । साहित्यकारले आफैँ नयाँ शब्द निर्माण गर्दा प्रचलित परम्परागत शब्दलाई स्वरूपगत परिवर्तन गरी पुरानो शब्दको संरचनामा अतिक्रमण गर्ने कार्य मूलतः कोशीय विचलन अन्तर्गत पर्दछ ।
- (ख) **व्याकरणिक विचलन** : व्याकरणले भाषालाई व्यवस्थित र नियमशासित गराउँछ । प्रत्येक भाषाको आ-आफ्नै प्रकारको व्याकरण व्यवस्था हुन्छ । भाषा व्याकरण व्यवस्थामा सीमाबद्ध हुन सक्दैन । उसले लिङ्ग, वचन, पुरुष, काल, भाव, पक्ष, वाच्य तथा पदसङ्गति, पदक्रम, वाक्य आदि व्याकरणिक कोटि वा एकाइका प्रचलित व्यवस्थाको सीमालाई अतिक्रमण गर्न सक्छ । यसरी व्याकरणको क्षेत्रमा अतिक्रमण गरी साहित्य सिर्जना गर्नु व्याकरणिक विचलन हो ।
- (ग) **लेख्य प्रक्रियात्मक विचलन** : लेखन प्रक्रियामा विचलन गरी साहित्यकारले कृति रचना गर्छ भने त्यो लेख्य प्रक्रियात्मक विचलन हो । कुनै पनि भाषाको लेखन

प्रक्रियाको एउटा निश्चित व्यवस्था हुन्छ । त्यो व्यवस्थामा अतिक्रमण गरी शब्दको लेखाइको क्रममा देखिने विचलन नै यस प्रकारको विचलन हो ।

(घ) **अर्थतात्विक विचलन** : अर्थगत विचलनले साहित्यमा विशिष्टता अनुभूतिमा तीव्रता, प्रकटीकरणमा प्रभावकारिता, अभिव्यक्तिमा सजीवता र सुन्दरता ल्याउँछन् । यस विचलनमा अभिव्यक्तिले अभिधा अर्थ बोध नगराएर विशिष्ट अर्थ व्यञ्जित गर्दछ । यसरी साहित्यकारले कृतिरचनाको सन्दर्भमा अर्थगत दृष्टिले विचलन गराउनुलाई अर्थतात्विक विचलन भनिन्छ ।

(ङ) **भाषिका विचलन** : साहित्यकारले आफ्नो रचनामा नवीनता, सजीवता प्रदान गर्नको लागि खाली मानक रूपको मात्र प्रयोग गर्दैन । आफ्नो परिवेशगत भाषिका, उपभाषिकाका शब्दलाई प्रयोग गर्दछ, यस्तो भाषिका प्रयोग गर्नुलाई भाषिका विचलन भनिन्छ ।

(च) **ध्वनि प्रक्रियात्मक विचलन** : ध्वनि प्रक्रियात्मक विचलनले लेखाइमा वर्णविन्यासगत मानक रूपलाई समेत फेरवदल गरी अर्थ प्रदान गरेको हुन्छ । जुन कुनै पनि भाषाको खास भाषिक एकाइको मानक उच्चारणसँग स्पष्ट रूपमा भिन्नता छुट्याउन सकिन्छ ।

(छ) **प्रयुक्ति विचलन** : एक प्रसङ्ग वा परस्थितिमा प्रयोग गरिने शब्द वा भाषा अर्को प्रसङ्गमा (सन्दर्भमा) प्रयोग गर्ने कार्यलाई प्रयुक्ति विचलन भनिन्छ ।

उपर्युक्त विचलनका आधारमा कृतिको विश्लेषण गर्ने कुरा विश्लेषण कृतिका स्वरूप तथा प्रकृति, संरचना, विश्लेषकको आवश्यकता एवम् रुचिमा भरपर्दछ ।

विविधता : विषय वा प्रयोगकर्ताका अनुसार भाषाका विभिन्न भेदहरू देखापर्दछन् यिनै भेदहरूलाई विविधता भनिन्छ । (शर्मा, २०५९ : ८) कृतिकारले आफ्नो कृतिलाई रोचक, प्रभावकारी बनाउनका लागि अन्य विभिन्न खाले उपकरणहरूको प्रयोग गर्दछ । कृतिमा परिवेश र त्यसको प्रभाव क्षेत्रलाई प्रमुखता दिने हुतुले विविध खालका भाषिक भेदहरू प्रयोग गरिन्छ । शैलीविज्ञानले प्रयोग र प्रयुक्तिका आधारमा कृतिको विविधताको विश्लेषण गर्दछ ।

साहित्यिक संरचना

जुनसुकै कृतिको पनि आफ्नै प्रकारको बनावट वा संरचना हुन्छ । कृतिको बनावटले त्यसमा भएका घटकहरूको जम्मा योगलाई बुझाउँछ । कृतिको संरचनामा

घटक, उपघटक क्रमबद्ध रूपमा रहेका हुन्छन् । साहित्यिक संरचनामा निम्नलिखित दुई तह हुन्छन् :

(क) **बनोट** : कृतिको संरचनामा रहेका साना घटकहरूको समग्र योगलाई बनोट भनिन्छ । यसलाई कृतिको बाह्य तह मानिन्छ । यस बाह्य तहमा अङ्क, दृश्य, भाग, संवाद, परिच्छेद, प्रसङ्ग, घटना आदि नै बनोट अन्तरगत पर्दछन् । साहित्यिक कृति भ्वाट्ट हेर्दा देखिने स्वरूप नै बनोट हो ।

(ख) **बुनोट** : कृतिमा हुने लघु घटकहरूको कार्य नै बुनोट हो । यसमा एउटा घटकको अर्को घटकसँग सम्बन्ध रहेको हुन्छ । साहित्यिक कृतिमा हुने अलङ्कार योजना, छन्दविधान, प्रतीक व्यवस्था, बिम्बविधान, चरित्र कथन, घटना संयोजन आदिको विश्लेषण गरेर शैलीविज्ञानले बनोटको विवेचना गर्ने काम गर्छ । यो कृतिको आन्तरिक तह हो ।

सारांश

शैलीविज्ञान आधुनिक युगमा नयाँ विकसित शाखा हो । यस विज्ञानले कृतिमा निहित संरचनाको भाषापरक तथा कलापरक दृष्टिले वस्तुनिष्ट मूल्याङ्कन गर्ने गर्दछ । पूर्वीय र पाश्चात्य दुवै जगत्मा यसको आफ्नै परम्परा छ । शैलीविज्ञान भाषाशास्त्र र साहित्यशास्त्रको मिलनबिन्दु हो ।

ल्याटिन भाषाको status शब्दबाट अङ्ग्रेजीमा style शब्दको व्युत्पत्ति भएको हो style को नेपाली रूपान्तरण नै शैली हो । Style मा ist र ics जोडिएर stylistics बनेको हो । जसको नेपाली समानार्थी शब्द शैलीविज्ञान हो । शैलीविज्ञानको विशिष्ट अर्थ भाषाको माध्यमबाट गरिने वस्तुनिष्ट आलोचना प्रणाली भन्ने बुझिन्छ । आधुनिक भाषावैज्ञानिक फडिन्यान्ड डी सस्युरले आधुनिक युगमा शैलीविज्ञानको सुरुवात गरेका छन् । उनले भाषालाई वाक् र बोलीमा विभाजन गरी वाक् भाषाविज्ञानको विषय र बोली शैलीविज्ञानको विषय मानेका छन् ।

शैलीविज्ञानले प्रतीकविज्ञानसँग निकट सम्बन्ध राखेपछि यसले स्वतन्त्र विज्ञानको रूप धारणा गरेको हो । प्रतीकमा अभिव्यक्ति र कथ्य दुई पक्ष रहेका हुन्छन् । अभिव्यक्ति बाह्य पक्षसँग र कथ्य कृतिको आन्तरिक पक्षसँग सम्बन्धित छन् । शैलीवैज्ञानिक अध्ययनले कृतिमा निहित सौन्दर्यको उद्घाटन गराउने प्रयास गर्छ ।

शैलीविज्ञानले साहित्यिक कृतिको शैलीवैज्ञानिक समालोचना विश्लेषण मूल्याङ्कन गर्दा साहित्यिक संरचना शैली र भाषा संरचनाको प्रक्रियाबाट गर्छ । साहित्यिक संरचनामा बनोट र बुनोटको अध्ययन हुन्छ । भाषिक संरचनामा व्याकरण व्यवस्था, शब्द व्यवस्था, ध्वनिव्यवस्थाको अध्ययन हुन्छ । त्यसै गरी शैली अन्तरगत चयन, समानान्तरता, विचलन र विविधताको अध्ययन गरिन्छ । शैलीविज्ञान आधुनिक समालोचनामा साहित्यलाई हेर्ने नयाँ दृष्टि हो । वर्तमान समयमा समालोचनाको लोकप्रिय पद्धतिका रूपमा शैलीवैज्ञानिक अध्ययनले लोकप्रियता प्राप्त गर्दै आएको छ ।

नाटकको सैद्धान्तिक पृष्ठभूमि

३.१ पृष्ठभूमि

साहित्यका विभिन्न विधाहरूमध्ये नाटक अत्यन्तै लोकप्रिय विधा हो । यो विधालाई प्राचीन विधाका रूपमा पनि लिइन्छ । अन्य विधाको तुलनामा हेर्दा नाटकलाई रङ्गमञ्चीय एवम् दृश्य विधाका रूपमा लिइन्छ । यसमा अभिनय गर्नुपर्ने हुनाले रङ्गमञ्चको आवश्यकता पर्दछ ।

नाटकको उत्पत्ति सम्बन्धमा विभिन्न विद्वान्हरूले आ-आफ्नो मत प्रस्तुत गरेको पाइन्छ । पूर्वीय तथा पाश्चात्य विद्वान्हरूले नाटकका बारेमा आफ्नै प्रकारका अभिमत राखेको पाइन्छ । यसको स्वरूप र तत्त्वका बारेमा पनि विद्वान्हरूका बीचमा मतमतान्तर पाइन्छ । अनुकरणको उन्नत प्रतिबिम्ब मानिने नाटकलाई सर्वाधिक प्राचीन विधाको रूपमा लिइन्छ । परिवर्तित समयको साथसाथै अनुकरणको प्रवृत्तिमा निरन्तर परिवर्तन र विकास हुँदै जाँदा नाटकको विकासमा यसले समसामयिक प्रभाव पार्दै गति प्रदान गरेको छ । पूर्वीय नाट्यशास्त्रका प्रथम आचार्य भरतमूनिने नाटकको उत्पत्तिका सम्बन्धमा यस्तो धारणा प्रस्तुत गरेको पाइन्छ । “त्रेतायुगमा जनताका सत्वगुण लुप्त भई भ्रष्ट समेत भए पनि रजोगुणको प्रधानतालाई हटाएर उनीहरूलाई सत् शिक्षा दिने उद्देश्यले इन्द्रादि देवगणहरूले आफूहरू शुद्र जातिले समेत हेर्न सुन्न सक्ने गरी एउटा खेल बनाइदिन ब्रह्मासँग प्राथना गरे । इन्द्रादि देवगणको यस प्रकारको प्राथनापछि ब्रह्माले ऋग्वेदबाट पाठ, सामवेदबाट गीत यजुर्वेदबाट अभिनय अथर्ववेदबाट रस लिएर पाँचौँ वेदका रूपमा नाट्यवेद बनाएर त्यसको अभिनयका लागि भरतमूनिलाई सुम्पिए ।” (पौडेल र अन्य, २०५९ : १) यो कथाले नाटकको दैविक उत्पत्तिको सिद्धान्तलाई प्रस्तुत गर्नुका साथै नाटक देव प्रतिपादित विधा भएको तथ्यलाई पुष्टि गर्दछ । पाश्चात्य जगत्मा पनि ग्रीसमा ‘वीनस’ वा ‘डायोनिसियस’ देवताहरूको उपासनाका लागि आयोजित गीत वा संवाद योजनाबाट नाटकको सुरुवात भएको हो भन्ने दैवी उत्पत्तिको सिद्धान्त अस्तित्वमा रहेको पाइन्छ (ढुङ्गेल र दाहाल, २०६२ : ५) मान्छेमा निहित अनुकरणात्मक प्रवृत्ति नै वास्तवमा नाटकको प्रमुख तत्त्व हो । यसर्थ मान्छेको अनुकरणको सहज प्रवृत्तिबाट मानवद्वारा प्रारम्भिक कर्मकाण्डका लागि गरिएका नृत्य, संगीत, संवाद र अभिनयका रूपमा भएका विभिन्न प्रयोगबाट क्रमबद्धरूपमा नाटकका तत्त्वको विकास भएको मान्न सकिन्छ । मानिसका सम्पूर्ण व्यवहारको अनुकरण गर्नु नाटकको अनिवार्य आधार तत्त्व हो । अनुकरणको

साथै अभिव्यक्तिको माध्यम भाषा (बोली) बाट त्यसमा हाउभाउ थपिन्छ । गीत, सङ्गीतले नृत्यमा सजीवता प्रदान गर्दछ । यसरी विभिन्न पर्वमा, केही न केही सन्दर्भमा अभिनय, हाउभाउ र गीत, सङ्गीतले गर्दा नै नाटकको विकास भएको मान्न सकिन्छ । नेपाली नाटकको प्राचीन स्वरूपलाई झल्काउने केही उदाहरणहरू लोक भजन, बालन, सङ्गिनी, धाननाच, जात्रा, परम्परा, चौसी, भैलो, रत्यौली आदिलाई लिन सकिन्छ ।

प्राचीन ग्रन्थ ऋग्वेदमा नाटकका सुत्रहरू उल्लेख हुनु, रामायणका अतिरिक्त वैदिक मन्त्रहरूमा नटनटीको उल्लेख हुनु, पाणिनी, पतञ्जलीका नाट्यशुत्रहरू विद्यमान हुनुले पूर्वीय नाट्य परम्पराको ऐतिहासिक पृष्ठभूमिलाई उजागर गर्दछन् । देवी देवताका मन्दिरमा हुने धार्मिक उत्सवहरूमा प्रस्तुत गरिने नृत्य र त्रासदी गीतद्वारा पाश्चात्य जगत्मा करुण नाटकको उत्पत्ति भएको मानिन्छ । (पौडेल र अन्य, २०५९ : २) । अभिनेय साहित्यिक विधा नाटकको उत्पत्ति र विकासको क्रममा मानवको अनुकरणात्मक प्रवृत्तिलाई सर्वोपरि स्थान दिइनु सान्दर्भिक हुन्छ । यसर्थ यिनै सर्वप्राचीन युनानी संस्कृति, कठपुतलीका खेल, मृतक वीर पूजा, अनुकरण अभिनय, ट्रेजेडी, कमेडी, प्रहसन, ऋतु परिवर्तन, परम्परा एवम् मनोरञ्जनात्मक संस्कृतिको विकसित रूप नै आजको नाटक हो भन्न सकिन्छ । यिनीहरूको आ-आफ्नै महत्त्व र भूमिका नाटकमा रहेको पाइन्छ ।

३.२ नाटकको परिचय र परिभाषा

‘नाटक’ शब्द संस्कृतबाट नेपाली भाषामा आएको तत्सम शब्द हो । ‘नट’ धातुमा अक प्रत्यय जोडिएर नाटक शब्दको निर्माण भएको हो । नाटक शब्दले शाब्दिक रूपमा ‘रसाभिनय’ गर्नु भन्ने अर्थ प्रदान गर्दछ । नाटक अभिनेयात्मक दृश्यात्मक रङ्गमञ्चीय विधा हो । अंग्रेजीमा नाटकलाई Drama भनिन्छ । Drama को नेपाली रूपान्तर गर्दा नाटक हुन्छ । ल्याटिन भाषाको Dram धातुबाट बनेको Drama शब्दलाई अङ्ग्रेजी अर्को शब्दमा Play पनि भन्ने गरिन्छ । ल्याटिन भाषामा Dram को अर्थ अनुकरण गर्नु हो । पाश्चात्य साहित्यमा Drama शब्दले अभिनय वा अनुकरण गरिने प्रकृतिको साहित्यिक रचना भन्ने बोध हुन्छ । नाटक र रूपकका बीचमा देखिने सूक्ष्म अन्तर के हो भने नाटकमा अवस्थाहरूको अनुकृतिमा जोड दिइन्छ भने अवस्थाको अनुकृति तथा रूपाकृतिको मिश्रित रूप नै रूपक हो । नाटक सर्वप्राचीन अभिनय विधा एवम् दृश्य काव्य हो । नाटक र काव्यको मूल उद्देश्य उपदेश प्रदान गर्नु आनन्द प्राप्त गर्नु कीर्ति एवम् यश प्राप्त गर्नु हो ।

नाटकसम्बन्धी समान प्रकारका अभिमतहरू पूर्वीय र पाश्चात्य दुबै परम्परामा भएका पाइन्छन् । अभिनय, गीत, दृश्यविधान आदिजस्ता चमत्कारपूर्ण आनन्ददायी तत्वहरूको उपस्थितिले संस्कृत परम्परामा नाटकलाई तुलनात्मक रूपमा श्रेष्ठ काव्यकृति मानिएको पाइन्छ । पूर्वीय परम्परामा इतिहास प्रसिद्ध वा लोकप्रिय कथावस्तु भएको, पञ्चसन्धीले युक्त, विशिष्ट, धीरोदात्त आदि, ब्राह्मण क्षेत्री वा देवता नायक भएको, सुख दुःखको चित्रण, अनेकौ रस भएर पनि वीर र श्रृङ्गाररसमध्ये कुनै एउटा प्रमुख रस भएको, कम्तीमा ४, ५ जना मुख्य पात्र भएको, बढीमा १० अङ्क भएको अभिनेय काव्यकृतिलाई नाटक भनिएको पाइन्छ ।

पाश्चात्य परम्परामा अरस्तुले कुनै गम्भीर स्वयंमा पूर्ण तथा सुनिश्चित आधारको कार्यको अनुवृत्तिलाई नाटक भनेका छन् । मानव क्रियाकलाप र यस्तै अवस्थाको अनुकरण नै नाटक हो भन्ने अभिमतले नाटकको परिभाषा तथा स्वरूप दुबै जगत्मा समान धारणा पाइन्छ ।

अरस्तुदेखि रिचर्डससम्मले नाट्य जगत्मा त्रासदी नै सर्वोत्कृष्ट साहित्यिक विधा मानेका छन् ।

पूर्वीय तथा पाश्चात्य विद्वान्ले नाटकसम्बन्धी दिएका केही परिभाषाहरू :

१. नाटक भनेको पाँच सन्धीहरू, चार वृत्तिहरू, चौसठ्ठी अङ्कहरू, छत्तिस लक्षणहरू सहित नाटकालङ्कारबाट शुसोभित, अत्यन्त सरस, उत्कृष्ट भावहरूद्वारा समन्वित, चमत्कारपूर्ण रचनाबाट युक्त, महापुरुषहरूको सत्कारबाट सम्पन्न अनिन्दित, आचरण सन्निविष्ट, सन्धिहरूमा सुश्लिष्ट, प्रयोगमा रमणीय, सुखको आश्रय, मृदुल शब्दबाट समन्वित रचना हो ।” (ढुङ्गेल र दाहाल, २०६२ : २) - भरतमूनि
२. “लोकको सुखदुःखबाट उत्पन्न, विभिन्न परिस्थितिको अभिनय नै नाटक हो ।” (ऐजन) - सागरनन्दी
३. “नायक-नायिकाको अवस्था, आन्तरिक भाव एवम् बाह्य चेष्टाको अनुकरण नाटक हो ।” (ऐजन) - धनञ्जय
४. “नाटकले जीवनको अनुकरण गर्छ र यो वर्णनात्मक नभएर अभिनेयात्मक हुन्छ (ऐजन)” - अरस्तु
५. “जीवनको अनुकरण र रीतिहरूको दर्पण नै नाटक हो ।” (ऐजन) - सिसेरो

६. “रङ्गमञ्चमा जीवनको अनुकृति उपस्थित गर्ने सबै साधन र वस्तुहरूको योग र त्यसरी दर्शकहरूमा उत्पन्न गरिने सत्यको भ्रान्ति नै नाटक हो ।” (ऐजन) - सार्सी
७. “नाटक प्रकृति प्रतिबिम्बित हुने दर्पण हो ।” (ऐजन), भिक्टर ह्युगो
८. “नाटक अभिनेताहरूले भेषभूषामा रही हाउभाउ र कथोपकथनद्वारा रङ्गमञ्चमा गर्ने चरित्र, घटना आदिको प्रदर्शन हो ।” (ऐजन ४) । - बालचन्द्र शर्मा)
९. “नाटक देश, काल, वातावरण विशेषसँग सम्बन्धित नरनारीको जीवनलाई अभिनेता अभिनेत्रीहरूद्वारा वार्तालाप वा कार्यका भरमा अभिनय गरेर देखाइने कला हो ।” (ऐजन) - केशवप्रसाद उपाध्याय
१०. “सहभागीहरूको संवादात्मक संरचनालाई नाटक भनिन्छ” (ऐजन) - मोहनराज शर्मा

समग्रमा भन्नुपर्दा नाटक भनेको सङ्गठित कथावस्तुयुक्त, मानव जीवनको क्रियाकलाप बाह्य जगत् तथा परिस्थितिको सजीव पात्रहरूद्वारा अभिनय गरी कुनै घटना, अवस्था, चरित्र एवम् कार्यव्यापार झल्काउने सामर्थ्य राख्ने संवादात्मक साहित्यिक रचना भन्ने बोध हुन्छ । अभिनेता र अभिनेत्रीका माध्यमले रङ्गमञ्चमा मञ्चनीय तथा दर्शक र पाठकका निम्ति मनोरञ्जन प्रदान गर्ने साहित्यिक विधा नाटक हो । अझ संक्षिप्तमा भन्ने हो भने सिङ्गो मानव जीवनको कुनै अवस्था विशेषको अनुकरण गरिने संवादात्मक चरित्रप्रधान अभिनयात्मक साहित्यिक विधा नै नाटक हो । नाटकले पनि केही न केही उपदेश अथवा शिक्षा दिने गरेको पाइन्छ ।

३.३ पूर्वीय नाट्य सिद्धान्त

संस्कृत नाट्य साहित्य नै विश्वकै सर्वप्राचीन र सर्वश्रेष्ठ नाट्यसाहित्य हो । पूर्वीय नाट्य परम्पराको चर्चा गर्दा संस्कृत नाट्य परम्परा नै अग्रस्थानमा आउँछ । संस्कृत नाटककारहरू भास, कालीदास र भवभूति आदि नाट्यजगत्मा उल्लेखनीय रहेको पाइन्छ । भरतमूनिको नाट्यशास्त्रमा नाटकका मूलभूत तत्त्वहरूका रूपमा कथावस्तु, पात्र, रसभावादि, रङ्गमञ्च, अभिनेता, भेषभूषा, सङ्गीत, अभिनय र भाषा आदिको विस्तृत उल्लेख गरिएको छ । भरतमूनि पछि आचार्य धनन्जयद्वारा रचित ‘दशरूपक’ ग्रन्थमा नाट्यशास्त्रका यावत् विषयलाई उल्लेख नगरी वस्तु, नायकनायिका भेद र रस गरी प्रमुख तीन नाट्य उपकरणहरूको वर्णन गरिएको पाइन्छ तत्पश्चात् ‘नाट्यशास्त्र’का आधारमा आचार्य रामचन्द्र, आचार्य गुणचन्द्रद्वारा रचित ‘नाट्यदर्पण’

नामक लक्षण ग्रन्थको उत्तिकै महत्त्व रहेको छ । यसका अतिरिक्त विश्वनाथद्वारा रचित साहित्य दर्पणलाई संस्कृत साहित्यको महत्त्वपूर्ण प्राप्ति मान्न सकिन्छ । नाटक सम्बन्धी परिमार्जित सैद्धान्तिक सामग्री प्रदान गर्ने अन्य ग्रन्थहरूमा मम्मटको 'काव्यप्रकाश' शारदातनयको 'भावप्रकाश' र रूपगोस्वामीको नाटक 'चन्द्रिका' आदिलाई लिन सकिन्छ । पूर्वीय नाट्य परम्परामा रसको संख्या तथा नायक-नायिकाको भेद-उपभेदहरूमा आचार्यहरूका बीच मतैक्यता पाइँदैन ।

भरतमूनिद्वारा निर्धारित आठ रसलाई धनञ्जयले स्वीकार गरे पनि अभिनवगुप्तले शान्त रस समेत थप गरी नौ वटा रसहरूको उल्लेख गरे । यसमा आचार्य विश्वनाथको समेत सहमति पाइन्छ । रसलाई नै काव्यको आत्मा मान्ने पूर्वीय आचार्यहरूले काव्यका अन्य तत्त्वहरूलाई केवल काव्यको सहायक तत्त्व मानेका छन् । वस्तु, नेता रसलाई रूपकका प्रमुख तत्त्वहरूका रूपमा स्वीकारिएको पाइन्छ । नाट्यतत्त्वका अन्य रूपहरूमा अभिनय र वृत्तिलाई प्रमुख मानिएको पाइन्छ । भरतमूनिले नाट्यशास्त्रमा नाटकलाई अनुकृतिमूलक काव्य भनेका छन् । अनुकृति मूलतः हाउभाउ, वाणी, भेषभूषा आदिबाट प्रदर्शित हुन्छ । कथोपकथनलाई नाटकको अपरिहार्य एवम् सर्वाधिक महत्त्वपूर्ण तत्त्व मानिन्छ । पूर्वीय आचार्यहरूका मतमा नाटकका प्रमुख तत्त्वहरू कथावस्तु, नेता, रस, वृत्ति र अभिनय पर्दछन् ।

संस्कृत नाटकहरू प्रारम्भमा पद्यमय भए पनि नाटकहरूमा गद्य र पद्य दुबैको यथोचित प्रयोग भएको पाइन्छ । संस्कृत साहित्यमा काव्यलाई श्रव्य र दृश्य गरी दुई भागमा राख्दै दृश्य काव्य वा नाटक अनुकरण अभिनयबाट जन्मिएर जीवित हुन्छ भन्ने धारणा व्यक्त गरेका छन् । संस्कृत नाट्य परम्परादेखि हिन्दी हुँदै आफ्नो निश्चित स्वरूपमा यात्रारत यो विधाको आफ्नै विशिष्ट नेपाली परम्परा समेत स्थापित भइसकेको छ । आधुनिक समयमा नाटक जुन हैसियत र स्थानमा अस्तित्ववान् छन् । सोको आधारभूमि संस्कृत नाट्य परम्परा हो । समस्त नाट्य परम्परामा पूर्वीय नाट्य सिद्धान्तको भूमिका उल्लेखनीय रहेको छ । संस्कृत आचार्यहरूले कवित्वको अन्तिम सीमा नाटक हो भनेको पाइन्छ ।

३.४ पाश्चात्य नाट्य सिद्धान्त

पाश्चात्य नाटकको आदिभूमि ग्रीसबाट आरम्भ भई अगाडि बढेको नाट्यकला रोम हुँदै यूरोपेली मुलुकहरू र अन्य पाश्चात्य मुलुकहरूमा फैलिएको पाइन्छ, पाश्चात्य सभ्यता र संस्कृतिको उद्गम स्थल प्राचीन ग्रीस र रोमलाई मानिन्छ । साहित्यको अत्यन्तै प्राचीन विधा मानिने नाटकको उद्भव र विकासमा पाश्चात्यजगत्को योगदान

उल्लेखनीय रहेको पाइन्छ । पाश्चात्य नाटककारहरू चेखव, टाल्सटाय जस्ता रसियालीमा गार्सवर्दी र सेक्सपियर जस्ता अङ्ग्रेजीमा तथा जोला सार्त्र र कामु जस्ता फ्रान्सेली साहित्यमा विश्वविख्यात मानिन्छन् । वसन्त ऋतुको आगमनमा पर्व मनाउने सन्दर्भमा मानिसहरू देवमन्दिरमा भेला भई डायनिसियस देवताको पूजा तथा नाचगान गरी नाट्यकलाको बीजाङ्कुर भएको मानिन्छ । धार्मिक पर्वहरूमा पाइने सहगानाहरूबाट करुणा प्रधान नाटकहरूको प्रादुर्भाव भयो जसको नाम ट्रेजेडी राखियो । यस्ता नाटकहरूमा हत्या, हिंसा, आतङ्क, रहस्य र नैतिकताको विशेष महत्त्व हुन्थ्यो । डायनिसियसको अर्चनामा गाइने गीत र नृत्यबाट कमेडी (सुखान्त) नाटकको सुरुवात भएको मानिन्छ । पाश्चात्य नाटकमा कमेडीको तुलनामा ट्रेजेडी नाटकको अग्रगम्य भूमिका रहेको पाइन्छ । यिनै ग्रीसका प्राचीन धार्मिक अनुष्ठान, अर्चनाहरू एवम् ऋतुपर्व नै नाटकको उत्पत्तिका कारक मानिन्छन् ।

पाश्चात्य ग्रीसेली आचार्य अरस्तुले नाटकलाई ट्रेजेडी (गम्भीर) र कमेडी (प्रहसन) गरी दुई भेदमा वर्गीकरण गरे । उनले ट्रेजेडीमा करुणा र त्रासका भाव जगाएर मनोभावहरूको शुद्धिकरण गरिन्छ भनेका छन् । कमेडीमा निम्नतर स्तरका पात्रहरूको अनुकरण हुनुका साथै यसको उद्देश्य पनि यथार्थ जीवनभन्दा मानवको हीनतर जीवनको चित्रण हुन्छ भनी चिनाएका छन् । उनले दन्त्य कथामूलक कथानकलाई सर्वश्रेष्ठ मानी ट्रेजेडीमा नायक अत्यन्त सत् पात्र र अत्यन्त खलपात्र नभई बीचको हुनुपर्ने बताएका छन् । उनका अनुसार कमेडी भन्दा ट्रेजेडीको महत्त्व बढी भल्किन्छ । अरस्तुले दुःखान्तका ६ वटा तत्त्वहरू निर्धारित गरेका छन् जुन निम्न प्रकार छन् :

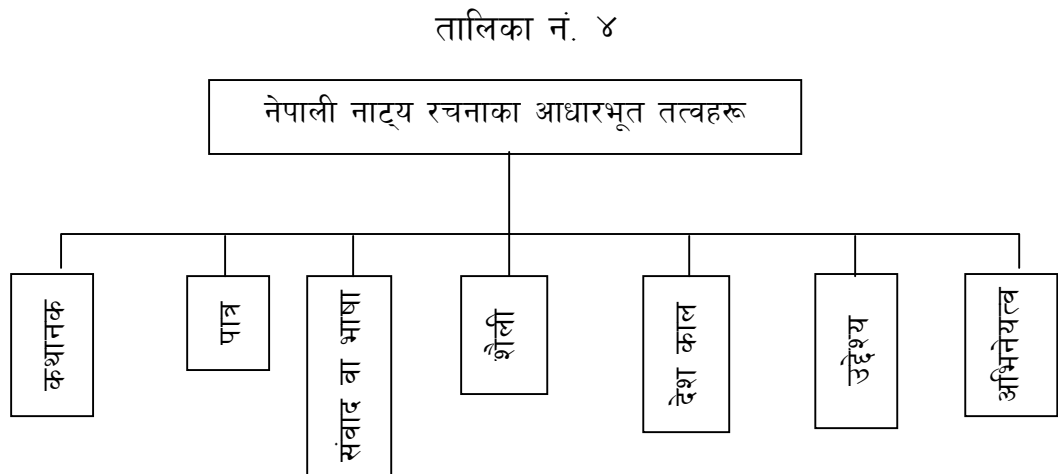
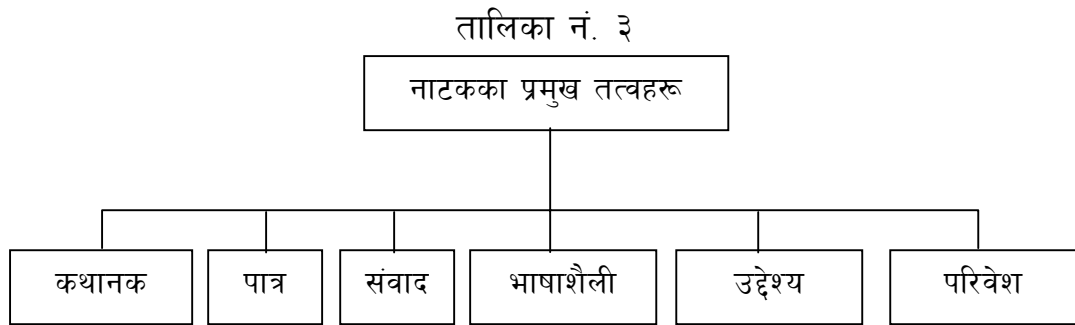
- | | | |
|-----------|-----------------|----------------|
| १. कथानक | २. चरित्रचित्रण | ३. विचारतत्त्व |
| ४. पदरचना | ५. दृश्यविधान | ६. गीत |

अरस्तुपछि रोमन कवि एवम् आलोचक होरेसले वस्तु एवम् चरित्रचित्रणको औचित्य माथि जोड दिनुका साथै कस्तो अभिनय उचित हुन्छ भन्ने बारेमा पनि प्रकाश पारेका छन् । अङ्ग्रेजी साहित्यका अमर श्रष्टा सेक्सपियरका रचनामा अरस्तुको ट्रेजेडीका सारभूत कुराहरू समाविष्ट भएको पाइन्छ । कथावस्तु नायकको भूल वा परिस्थितिको संयोगले गर्दा दुःखान्त बन्न जान्छ । यथार्थवादी प्रकृतिवादी नाटकहरूका अतिरिक्त नवीन नाट्यधाराहरू समाजवाद, मनोविश्लेषणवाद, अभिव्यञ्जनावाद, प्रतीकवाद एवम् व्यङ्ग्यात्मक आदि नाट्य रूपहरू देखिन्छ । बेलायती विद्वान् टि. एस. इलियटद्वारा पनि केही पद्यात्मक दुःखान्त नाटकहरू सिर्जना भएको पाइन्छ । नैतिक

मूल्यमान्यता र जीवनशैलीमा परिवर्तन भइरहेको समयमा नयाँ जीवन र मूल्यलाई अभिव्यञ्जित गर्नका लागि नाट्यविधामा पनि समसामयिक प्रवृत्ति र ढङ्गहरू प्रयोगमा आइरहेका छन् । आधुनिक नाटकको उन्नत अवस्था पाश्चात्य नाट्यसिद्धान्त महत्त्व र योगदान वर्तमान समयमा उल्लेखनीय रहेको पाइन्छ ।

३.५ नाटकका प्रमुख तत्त्वहरू

नाटकका तत्त्वहरू सम्बन्धमा विभिन्न विद्वानका मतहरूमा एकता पाइँदैन । हाल पाश्चात्य नाटकका तत्त्वहरूमा १. कथानक २. चरित्र ३. संवाद ४. देश, काल, वातावरण ५. भाषाशैली र ६. उद्देश्य आदि मानिएको छ । नाटक अभिनेयात्मक विधा भएकोले प्रमुख तत्त्वका रूपमा यसलाई समावेश गरिएको छ । नाटकमा अन्तर्निहित ७ वटा तत्त्वहरूलाई निम्न तालिकाद्वारा देखाउन सकिन्छ :



उपर्युक्त तालिकामा कुनैपनि नाट्यकृति संरचनाका लागि आवश्यक तत्त्वहरूलाई देखाइएको छ । यी तत्त्व विना नाटकले पूर्णता प्राप्त गर्न सक्दैन ।

सारांश

नाटक मूलतः अभिनयमूलक विधा हो । आधुनिक नेपाली नाटकमा पूर्वीय एवम् पाश्चात्य नाट्य जगतको योगदान अत्यन्तै महत्त्वपूर्ण रहेको छ । विभिन्न कालखण्ड

व्यतित गर्दै आएको नाटक शब्द संस्कृत भाषाबाट आएको हो । पूर्वीय आचार्य भरतमूनिले विभिन्न घटकहरू (सन्धि, वृत्ति, लक्षण, अलङ्कार) को योगलाई नाटक मानेका छन् । पाश्चात्य विद्वान् अरस्तुले अनुकरणलाई नाटक मानेका छन् । भिक्टर ह्युगोले प्रकृतिको दर्पणलाई नाटक मानेका छन् । समग्रमा नाटक भनेको जीवन जगतका वास्तविक चित्रण गर्दै प्रस्तुत गरिने संवादात्मक चरित्रप्रदान अभिनयात्मक साहित्यिक रचना हो ।

पूर्वीय नाट्य आचार्यहरू भरतमूनि, धनन्जय, विश्वनाथ आदिको संस्कृत साहित्यमा ठूलो योगदान छ । यिनीहरूका मतमा कथावस्तु, नेता, रस, कृति र अभिनय नै नाटकका प्रमुख तत्त्वहरू हुन् । पाश्चात्य नाट्य जगत्मा अरस्तु, सिसरो आदिले सुखान्त भन्दा दुखान्त नाटकलाई महत्त्व दिएका छन् । यस्ता दुःखान्त नाटकमा अङ्ग्रेजी तथा ग्रीसेली साहित्यको विशेष योगदान रहेको छ । नाटकका लागि आवश्यक पर्ने तत्त्वहरू कथानक, पात्र, संवाद, भाषाशैली, उद्देश्य, परिवेश, अभिनेयता प्रमुख मानिन्छन् । यिनै तत्त्वका आधारमा नाटकले पूर्णता प्राप्त गर्दछ ।

अध्याय-चार

कथानकका आधारमा 'कोही किन बरबाद होस्'

नाटकको विश्लेषण

४.१ 'कोही किन बरबाद होस्' नाटकको सङ्गठनात्मक स्वरूप

कुनै पनि आख्यान विधामा कथानकको प्रवाह आद्योपान्त समान नहुन सक्छ । कथानकको सन्दर्भमा आउने परिवर्तन अनुरूप सो परिवर्तित सन्दर्भ वा अवस्था स्पष्टतः भल्किने गरी सो आख्यानात्मक कृतिको संगठनात्मक स्वरूप समायोजित हुनुपर्दछ । नाटकमा कथानकको प्रवाहमा आउने परिवर्तनको अवस्था मुताबिक परिच्छेद, भाग, अङ्क विभाजन गरी संगठनात्मक स्वरूप प्रदान गरिन्छ । नाटक पनि साहित्यको आख्यान विधा हो । नाटकको कथानकको आधारमा संरचनाको खाका संरचित हुने कुरा स्वतः सिद्ध छ ।

'कोही किन बरबाद होस्' नाटकलाई तीन अङ्कमा विभाजन गरिएको छ । त्यसभित्र पनि एक-एक दृश्य मात्र देख्न सकिन्छ । यसरी यो नाट्यकृतिको समष्टिगत संरचनात्मक स्वरूप तीन अङ्क र तीन दृश्यहरूमा सङ्गठित भएको पाइन्छ । कूल ४४ पृष्ठसम्मको फैलावट भएको प्रस्तुत नाटकमा प्रारम्भमा भूमिका दिइएको छ भने अन्त्य चाहिँ तेस्रो अङ्कको समाप्तमै भएको छ । 'कोही किन बरबाद होस्' नाटकको सङ्गठनात्मक संरचनालाई निम्नानुसार तालिकाबद्ध गरिएको छ :

तालिका नं. ५

अङ्क	दृश्य	पृष्ठ देखि	पृष्ठ सम्म	कूल पृष्ठ सङ्ख्या	कूल अनुच्छेद	कैफियत
१	एक	१	१७	१७	१००	एक
२	एक	१८	३१	१४	१२२	एक
३	एक	३२	४४	१३	१०१	एक
जम्मा ३ (तीन)	३ तीन	-	-	४४	३२३	एक पटकको अभिव्यक्तिलाई

४.२ कथानकको परिचय

आख्यानात्मक विधामा घटनावलीको योजना र ढाँचालाई कथानक भनिन्छ । आख्यानात्मक साहित्यिक विधा नाटकका लागि त कथानक अनिवार्य तत्त्व मानिन्छ । नाट्य कृतिको अनिवार्य तत्त्व मानिने कथानककै आधारमा अन्य तत्त्व, अङ्ग एवम् घटनाक्रमहरूको विकास हुने गर्दछ । त्यसैले नाटकमा यसको महत्त्वपूर्ण भूमिका रहने

गरेको पाइन्छ । कथानकका सम्बन्धमा विभिन्न साहित्यकार, लेखक, संघसंस्थाहरूले परिभाषा दिएको पाइन्छ । जसमध्ये केही महत्त्वपूर्ण परिभाषा निम्नप्रकार छन् :

- “घटना वा कार्यहरूको योजनाबद्ध प्रस्तुतिलाई कथानक भनिन्छ” (ढुङ्गेल र दाहाल, २०६२ : ४९) ।
- “आख्यानमा घटनावलीको योजना र ढाँचालाई कथानक भनिन्छ । घटनावली भनेको क्रियाहरूको समूह हो । क्रियाहरूका रूपमा प्रतिफलित हुने हुँदा कथानक आख्यानको गति हुन्छ । कथानकले नै आख्यानलाई गतिमय बनाउँछ” (शर्मा, २०४८ : १२०) ।
- “श्रव्य-दृश्यकाव्य वा आख्यानमा पाइने घटनाको पूर्वापर क्रम एवम् चरित्रको तारतम्य मिलेको कथावस्तु नै कथानक हो” (नेपाली बृहत् शब्दकोश, काठमाडौं, ने.रा.प्र.प्र. २०६० : १८०-१८१)
- आर. सि. क्रेनका अनुसार “कथानक घटना, विचार र पात्रहरू बीचको अन्वितिगत तारतम्य हो । कार्यव्यापारका दृष्टिबाट संस्कृतका आचार्यहरूद्वारा सम्पूर्ण कथावस्तुलाई पाँच भागमा वर्गीकरण गरिएको छ । ती हुन् : आरम्भ, यत्न, प्राप्त्यासा, नियताप्ति र फलागम” । त्यसै गरी पाश्चात्य आचार्यहरूले पनि कथावस्तुको विकासमा पाँच अवस्थाहरू वर्णन गरेका छन्- ‘प्रारम्भ, विकास चरमसीमा,, उतार र अन्त’ ।

कथावस्तु भनेको कार्यकारण सम्बन्धका आधारमा दर्शक वा पाठकमा आदि देखि अन्त्यसम्म कौतूहल जगाउने सामर्थ्य राख्न सक्ने तत्त्व हो । कथावस्तुले नाटकलाई प्रारम्भिक चरणबाट क्रमशः अन्तिम चरणतिर लैजाने गर्दछ । कथावस्तु कौतूहलपूर्ण घटनाहरूको उचित संयोजन भएको सन्देशमूलक महत्त्वपूर्ण र पाठक वा दर्शकको मन स्पर्श गर्न सक्ने हुनुपर्छ, आख्यान विधाको आधारभूमि वा प्राणका रूपमा कथानकलाई स्वीकारिन्छ, किनकि यसका प्राय सबैजसो तत्त्वहरू कथानकसँगै सम्बन्धित भएर आएका हुन्छन् । स्वभाविक एवम् सुसङ्गठित द्वन्द्व तथा क्रियाकलापहरू अन्वितिजन्य घटना, विचार र पात्रहरू, महत्त्वपूर्ण सन्देश तथा घटनाहरूमा क्रमबद्धता कथानकमा भल्किनु आवश्यक हुन्छ । संक्षिप्तमा आख्यान विधामा निहित घटनावलीको कार्यकारण सम्बन्धको तालमेल भएको, क्रमबद्ध रूपमा आदि, मध्य र अन्त्यको संयोजन मिलेको कौतूहलपूर्ण गतिशील कथावस्तु नै कथानक हो ।

४.३ अङ्कगत कथानक तथाङ्क

विवेच्य नाट्यकृति 'कोही किन बरबाद होस्' को कथानक विश्लेषण कथानक तथाङ्कका आधारमा गरिनु वान्छनीय ठानी तदनुरूप कथानक तथाङ्क दिइएको छ । यसो गर्दा अङ्क विभाजन र कथानक विकासको निरन्तरताको सान्दर्भिकता र उपयुक्तताको परीक्षण गर्न सरल हुन पुग्दछ । सोही प्रयोजनका निम्ति कथानक विश्लेषणलाई सहज पार्ने ध्येयले 'कोही किन बरबाद होस्' नाटकको परिच्छेदगत कथानक तथाङ्क विवरण निम्नानुसार उल्लेख गर्नु सान्दर्भिक मान्न सकिन्छ :

अङ्क एक

१. आठ वर्षे बालक ध्रुव रुखमा चढेर केटाकेटीहरूलाई ढुङ्गा हान्ने, पर्खालका इँटरू भत्काउने, कुखुराका चल्लाहरू मार्ने जस्ता छुल्याहा कामहरू आँखा चिम्लिएर गर्दै जानु,
२. ध्रुवका नराम्रा कामदेखि बोर्डिङका हेडमास्टर सुन्दरलाल र म्याट्रन कमला ज्यादै चिन्तित हुनु,
३. म्याट्रन कमलाले ध्रुव जस्तो बदमास केटालाई विद्यालयमा राख्न नहुने राय प्रकट गरेकी तर उसका क्रियाकलाप र मानसिक स्थितिको पर्याप्त अध्ययन गरेको सुन्दरलाल कमलाको रायसँग सहमत नभएको,
४. आमाको स्नेह नपाएकोले ध्रुवमा मानसिक गडबडी भएको मनोवैज्ञानिक कारण सुन्दरलालले पत्ता लगाएका,
५. ध्रुव तीनवर्षको हुँदा उसकी आमा अन्त पोइल गइसकेकीले ध्रुवको मानसोपचारका लागि सुन्दरलालले कमलालाई ध्रुवकी आमा भइदिने आग्रह गरेका,
६. सुन्दरलालले भनेबमोजिम गर्न कमलालाई साच्चै नै कठिनाई र अप्ठ्यारो भएको व्यक्त गर्दागर्दै पनि ध्रुवको आमा कमला हुन् भन्ने कुरा सुन्दरलालले ध्रुवलाई बताइदिएकोले कमला यसमा नाइनास्ती गर्न नसकेकी,
७. ध्रुव अचम्म पर्दै अबदेखि बदमासी नगर्ने, आमाले भनेको मान्ने, पढ्ने दृढता प्रकट गरेको ।

अङ्क दुई

१. शनिवार पनि विदा नपाउने भनी पालेले कमलासँग भनेको, श्रीमती बिरामी छ भनी सुन्दरलालसँग विदा मागेर घरतिर हिडेको,

२. ध्रुवले कमलालाई “आमा लुगा लगाइदिनुहोस्, डुल्न जान्छु” भनेको,
३. ध्रुवको बाबु जीवनाथ बोर्डिङ आउँदा ध्रुवबाटै उसकी आमा त्यही भएको कुरा थाहा पाउनु,
४. आमाले ध्रुवलाई भेट गर्न नपाउने सर्तमा राखिएकोले विश्वासघात भएको ठानी जीवनाथ शम्भु भन्ने एक मास्टर र त्यसपछि सुन्दरलालसँग रन्कदै नानावली बक्न थाल्नु,
५. सुन्दरलालले बडो नाटकीय रूपमा कमला र ध्रुवलाई जीवनाथका सम्मुख गराएर स्थितिको पर्दाफास गराइदिएका,
६. भ्रममा परेको जीवनाथ सुन्दरलालप्रति श्रद्धावतन भई माफी मागेर त्यहाँबाट हिडेको,

अङ्क तीन

१. सात वर्षपछि पन्ध्र वर्षे किशोर ध्रुव पढाइसकेर घर जानका लागि उसका किताव-कापी र लुगा-फाटाहरू बाकसमा मिलाउँदै गर्नु,
२. त्यसबेलासम्म पनि ध्रुवले कमलालाई आफ्नै आमा ठानेकोले उ कमलाका पनि सबै लुगा-फाटाहरू मिलाउन थालेको,
३. कमलाले अनेकौं कोशिश गर्दापनि ध्रुवलाई म तिमी आमा हैन भन्न नसकेकी,
४. अन्तमा कमलाले ध्रुवलाई चाहेको कुरा भन्न सफल (समर्थ) भएकी,
५. यस्तो सुनेपछि ध्रुव सहनै नसकेर त्यहाँबाट बाहिरिएको ।

४.४ ‘कोही किन बरबाद होस्’ नाटकको कथानक तथाङ्क विश्लेषण

विजय मल्लद्वारा लिखित ‘कोही किन बरबाद होस्’ नाटक मनोविश्लेषणात्मक नाटक हो । यसमा शैक्षिक र चारित्रिक उत्थानका लागि प्रयास गरिएको छ । असन्तुष्टि र अतृष्टिले विकृत हुँदै गएको बालकको, अविवाहित भएर पनि विकृत बाल चरित्रमा सुधार ल्याउन आमाको अभिनय गर्ने नारीको र स्वास्नी पोइल गएपछि पनि पुरुषमा देखापरेका विभिन्न मानसिक अस्वस्थताको विश्लेषण गर्ने प्रयास गरिएको छ । मूलतः यो नाटक बाल मनोविज्ञानसँग सम्बन्धित छ । यसका साथै आमाको अभिनय गर्नुपर्ने नारी र पोइल गएको स्वास्नीको नाम समेत सुन्न नचाहने लोग्नेको पनि चित्रण गरिएको छ ।

नाटककारले सम्पूर्ण घटना र विषयलाई ध्रुवमा केन्द्रित गराउने प्रयास गरेका छन् । नाटकको पहिलो अङ्कका सुरुमा आगामी घटना के घट्ने हो भन्ने उत्सुकताले

एकोहोरिरहेको हुन्छ । आमाको स्नेहबाट बञ्चित हुनाले मानसिक स्थिति असन्तुलित हुन गई एकलोको भावना जागृत भएर अनेक उपद्रो नै गर्न लागेको ध्रुवले स्कुलमा भाँडभैलो नै मच्चाएको छ । यसले अब के उपद्रव गर्ने हो भनेर एकोहोरिएका दर्शकहरू सुन्दरलालको सक्रियतामा आकर्षिक र प्रभावित हुँदै जान्छन्, उनीहरूको ध्रुवप्रति उत्सुकता जागृदै जान्छ । आमाको स्नेह नै ध्रुवको उपद्रोलाई शान्त पार्ने आधार हुन्छ भन्ने मनोवैज्ञानिक अध्ययन विश्लेषण गरेपछि सुन्दरलालले कमलासँग उनी ध्रुवको आमा भईदिने प्रस्ताव राख्छ । अविवाहिता कमलाले यो सम्भव हुँदैन भन्ने धारणाकै क्रममा एक्कासी कथानकमा नाटकीय गति प्राप्त हुन्छ ।

त्यो गति कसरी भने ध्रुव र सुन्दरलालको संवाद भइरहेकै बेला कमला त्यहाँ आउँदै गरेकी हुन्छिन् तर शसङ्कित कमला पर्दाको आडमा लुकेर कुरा सुनीरहेको बेला सुन्दरलालद्वारा ध्रुवलाई उसकी आमा कमला हुन् भन्न लगाएर नाटककारले नाटकीय स्थितिको सिर्जना गरेका हुन् ।

बालमनोविज्ञानमा आधारित प्रस्तुत नाटकमा नाटककारले नाटकको केन्द्रीय भागसँग सम्बद्ध प्रसङ्गहरू जोडिदिनाले वस्तुसङ्गठनमा शिथिलता आएको छ । उदाहरणको रूपमा दोस्रो र तेस्रो अङ्कका प्रसङ्गलाई उल्लेख गर्न सकिन्छ ।

पहिलो अङ्कमै आकस्मिक रूपमा कथानकको प्रारम्भ हुन्छ र छिटोभन्दा छिटो विकासको अवस्था पार गर्दै अन्त्यावस्थामा पुग्छ र शान्त पनि भइहाल्छ । यसरी नाटकको कथ्य र उद्देश्य प्रथम अङ्कमै सीमित र केन्द्रित भएका छन् । अर्को शब्दमा नाटकको मूल उद्देश्य प्रथम अङ्कमै पुरा भइसकेको छ । त्यसो हुनाले दोस्रो अङ्क र तेस्रो अङ्कका घटना र सन्दर्भ मूल कथ्यसँग असम्बद्ध हुन गएका छन् । दोस्रो अङ्कमा जीवनाथको भ्रम र तेस्रो अङ्कमा उसको वैवाहिक प्रस्ताव अनावश्यक छन् । एकाङ्कीलाई पूर्णाङ्की नाटक बनाउँन खोज्दा त्यस्ता अनावश्यक घटना र सन्दर्भ समावेश हुन गएका हुन् त्यसैले यस नाटकमा कार्यान्मुखताको निर्वाह सफलतापूर्वक हुन सकेको छ भनेर स्वीकार गर्न सकिदैन । कार्यावस्थाहरू क्रमिक रूपमा नआए पनि घटनावलीको कार्यकारण सम्बन्ध कायम हुन सकेको भए यो नाटक अझ रोचक र राम्रो हुने थियो । एकैचोटी सात वर्ष पछिको दृश्य ल्याएर तेस्रो अङ्कको आयोजन गर्नाले विश्वसनीय स्थिति हुन सकेको छैन ।

यसरी प्रस्तुत नाटकको मूल कथ्य पहिलो अङ्कमै सीमित भएको र त्यो बाल मनोवैज्ञानिक समस्यामा आधारित भएकोले वस्तु सङ्गठन वा कथानक तथ्याङ्क विश्लेषणको आधार पनि बाल मनोविश्लेषण नै भएको छ ।

अध्याय पाँच

चरित्रका आधारमा 'कोही किन बरबाद होस्' नाटकको विश्लेषण

नाट्य विधामा पात्र कथावस्तुका सञ्चालक हुन्छन् । नाटक आख्यानात्मक हुनुका अतिरिक्त अभिनेयात्मक विधा पनि हो । पात्रहरूका क्रियात्मक घातप्रति घातबाट कथावस्तु गतिशील भई लक्ष्य प्राप्त हुन्छ । नाटकलाई जीवन्तता प्रदान गर्न अभिनय आवश्यक हुन्छ, आख्यानात्मक कृतिमा आएका विभिन्न व्यक्तिहरूलाई पात्र भनिन्छ। अभिनेय विधा हुनाले नाटकमा पात्र/चरित्रहरूको महत्त्व अन्य कथात्मक विधाहरूमा भन्दा बढी हुन्छ । अभिनयका माध्यमबाट नाटकलाई श्रोता वा दर्शक सामु प्रस्तुत गरिन्छ, पात्रविना अभिनय असम्भव हुने हुँदा नाटकको परिकल्पना सम्भव हुँदैन । नाटकमा चरित्र चित्रणको सर्वाधिक महत्त्व हुन्छ । चरित्रमार्फत नाटककारले आफ्नो सन्देश आफ्नो जीवन दर्शन वा आफ्नो उद्देश्य पाठक वा दर्शकहरू सामु प्रस्तुत गर्दछन् ।

पात्र भनेको कुनै पनि आख्यानात्मक कृतिको पर्याधारभित्र व्यवस्थित गरिएको व्यक्ति हो । (शर्मा, २०५९ : १५५) पात्रहरू मानवीय वा मानवेत्तर, दृश्य (मञ्चीय) वा अदृश्य (नेपथ्य), वर्गीय वा व्यक्तिगत, सत् वा असत् आदि हुन सक्छन् ।

पात्रहरूको शैलीवैज्ञानिक वर्गीकरणका आधारहरू

पात्रहरूलाई समाजका सजीव र यथार्थ जीवनलाई प्रतिनिधित्व गर्ने गरी प्रस्तुत गर्नुपर्छ । चरित्र विश्लेषणका विविध पद्धतिहरू भए पनि व्यक्ति वा पात्रको वस्तुगत वर्गीकरणका लागि काव्यशास्त्र र भाषाविज्ञानका समन्वयबाट केही आधारहरूको निर्धारण गर्न सकिन्छ । यस्ता आधारहरू लिङ्ग, कार्य, प्रवृत्ति, स्वभाव, जीवनचेतना, आसन्नता र आबद्धता मुख्य पर्दछन् । (शर्मा, २०४८ : १७५) । त्यसैले यो शोधकार्यमा 'कोही किन बरबाद होस्' नाटकका पात्रहरूको शैलीवैज्ञानिक विश्लेषण एवं मूल्याङ्कन गर्ने क्रममा चरित्र/पात्र वर्गीकरणका निम्ति निम्न लिखित आधारहरूलाई लिइएको छ :

५.१ चरित्र वर्गीकरणका आधारहरू

५.१.१ लिङ्ग

लिङ्गका आधारमा पात्रहरू पुलिङ्ग र स्त्रीलिङ्ग गरी दुई वर्गका हुन्छन् । लिङ्ग नाटकमा प्रयुक्त पात्रहरूको जात जनाउने आधार हो । लिङ्गका आधारमा नै नाटकमा प्रयुक्त पात्रहरू नायक वा नायिका खलनायक वा खलनायिका एवम् सहनायक वा सहनायिका भनेर छुट्टिन्छन् । पात्रहरूको लिङ्ग उनीहरूका बाह्य स्वरूप, स्वभाव, नामाकरण र तिनीहरूका लागि प्रयुक्त क्रियापदबाट छुट्याउन सकिन्छ ।

५.१.२ कार्य

यथार्थ जीवनमा समान कार्यक्षमता सबै व्यक्तिहरूमा पाउन सम्भव हुन नसके भैं नाटकमा प्रयुक्त सबै पात्रहरूले समान महत्त्वका भूमिका निर्वाह गरेका हुँदैनन् । केही पात्रको भूमिका प्रमुख हुन्छ । केहीको सहायक र सामान्य खालको भूमिका हुन सक्छ । नाटकमा पात्रहरू प्रमुख, सहायक, गौण गरी तीन वर्गमा पाइन्छन् । अभि कतिपय महत्त्वपूर्ण भूमिका निर्वाह गर्ने पात्रको कार्यव्यापारमा टेवा गर्न अन्य आवश्यक पात्रहरूको उपस्थिति रहनु वान्छनीय हुन्छ । नाटकमा सबैभन्दा बढी क्रियाशील पात्रहरू प्रमुख पात्रका रूपमा सो भन्दा अभि कम क्रियाशील पात्रहरू गौण पात्रका रूपमा प्रयुक्त हुन्छन् । प्रमुख पात्रहरू नाटकको आदिदेखि अन्त्यसम्म उपस्थित हुन्छन् । भने सहायक पात्रहरूको पुनरावृत्ति प्रमुख पात्रका तुलनामा कम हुन्छ । नाटकको बीचमा भुल्किएर बीचमै हराउने गौण पात्रहरू श्रृङ्खलाबद्ध एवम् व्यवस्थित रूपमा नाटकमा भूमिका निर्वाह गर्दैनन् । नाटकमा निर्वाह गरेको भूमिकाका आधारमा पात्रहरू निम्न तीन प्रकारका हुन्छन् :

- (१) प्रमुख पात्र : नायक/नायिका
- (२) सहायक पात्र : सहनायक/सहनायिका
- (३) गौण पात्र : अन्य सामान्य भूमिका भएका पात्रहरू

५.१.३ प्रवृत्ति

प्रवृत्तिका आधारमा नाटकमा पात्रहरूलाई अनुकूल प्रतिकूल गरी दुई वर्गमा वर्गीकरण गर्न सकिन्छ समाजमा सत्, असत् दुबै प्रकारका पात्रहरू पाइन्छन् । सामाजिक मान्यता र नाटकको उद्देश्य अनुरूप चल्ने पात्रहरू अनुकूल प्रवृत्तिका हुन्छन् भने यसको विपरीत प्रतिकूल पात्रहरूको प्रवृत्ति पाइन्छ । प्रवृत्ति अनुकूल भएका पात्रहरूलाई सत् पात्र, नायक/नायिका र प्रतिकूल प्रवृत्तिका पात्रलाई असत् पात्र खलनायक/खलनायिका भनिन्छ । यसरी प्रवृत्तिका आधारमा पात्रहरूलाई मूलतः अनुकूल र प्रतिकूल गरी दुई वर्गमा राखी मूल्याङ्कन गर्न सकिन्छ ।

५.१.४ स्वभाव

स्वभावका आधारमा पात्रहरू गतिशील र गतिहीन गरी दुई वर्गका हुन्छन् । कसैको स्वभाव स्थिर प्रकृतिको हुन्छ भने कसैको अस्थिर वा परिवर्तनशील हुने गर्दछ । समयानुसार आफूलाई बदल्ने पात्रहरू गतिशील पात्र हुन् भने परिस्थिति अनुसार आफूलाई नबदली जस्ताको तस्तै स्वभाव प्रदर्शन गर्ने पात्रहरू चाहिँ गतिहीन पात्र हुन् । गतिशील पात्रले नाटकमा विभिन्न भूमिका निर्वाह गर्छ भने गतिहीन पात्र चाहिँ

निश्चित भूमिकाका आधारमा नाटकीय कार्यव्यापार सम्पन्न गर्दछ। यसरी परिवर्तित र अपरिवर्तित स्वभावको आधारमा नाटकका पात्रहरूलाई गतिशील र गतिहीन गरी दुई कोटीमा राखेर मूल्याङ्कन गर्न सकिन्छ।

५.१.५ जीवनचेतना

जीवनचेतनाका आधारमा नाटकमा प्रयुक्त पात्रहरूलाई वर्गगत र व्यक्तिगत गरी दुई भागमा बाँडिएको पाइन्छ। “जीवनचेतना भनेको आफ्नो मात्र प्रतिनिधित्व गर्ने र अर्काको पनि प्रतिनिधित्व गर्ने भन्ने आधारमा चरित्रहरूलाई छुट्टयाउने आधार हो।” (शर्मा, २०५५ : ३९६)। नाटकमा कोही पात्रले कुनै सामाजिक वर्गको प्रतिनिधित्व गर्दछन् भने कुनैले आफ्नै मात्र प्रतिनिधित्व गर्दछन्। समाजको कुनै एक वर्गको प्रतिनिधित्व गर्ने पात्रलाई वर्गगत चरित्र भनेर चिनिन्छ भने आफ्नो मात्र प्रतिनिधित्व गरी आफ्नो स्वत्व वा पृथक पहिचान लिएर उपस्थित हुने पात्र व्यक्तिगत चरित्र हो। व्यक्तिगत पात्रले नीजि व्यवहारको प्रस्तुति गर्छ भने वर्गगत पात्रले सामाजिक विशेषता वा समस्याको प्रतिनिधित्व गरी प्रस्तुति गर्दछ। अतः जीवन चेतनाका आधारमा नाटकमा प्रयुक्त पात्रहरू वर्गगत र व्यक्तिगत गरी दुई प्रकारका हुन्छन्।

५.१.६ आसन्नता

आसन्नताका आधारमा नाटकमा प्रयुक्त पात्रहरू मञ्चीय र नेपथ्य गरी दुई प्रकारका हुन्छन्। अभिनयका क्रममा प्रत्यक्ष वा अप्रत्यक्ष उपस्थितिका आधारमा पात्रहरू दृश्य र अदृश्य गरी दुई प्रकारका हुन्छन्। मञ्चीय पात्रहरू मञ्चमा उपस्थित भएर प्रत्यक्ष काम गर्छन् भने नेपथ्य पात्रहरू मञ्चमा उपस्थित हुँदैनन् मञ्च भन्दा भित्रबाटै आफ्नो भूमिका निर्वाह गरेका हुन्छन्। अतः नाटकमा पात्रहरूको उपस्थिति वा आसन्नताका आधारमा नेपथ्य र मञ्चीय गरी दुई खालका पात्र पाइन्छन्।

५.१.७ आबद्धता

आबद्धताका आधारमा नाटकमा पात्रहरू बद्ध र मुक्त गरी दुई वर्गका हुन्छन्। आबद्धता भन्नाले नाटकको कथानकसँग अन्तरसम्बन्धित भएर मात्र रहेका हुन्छन् भन्ने बुझिन्छ जुन पात्रलाई नाटकको कथानकबाट हटाउँदा वा नाटकको संरचना नै खण्डित वा भग्न हुन्छ भने त्यस्ता पात्रलाई बद्ध पात्र र जुन पात्रलाई कथानकबाट हटाउँदा नाटकको संरचनामा कुनै अन्तर आउँदैन भने त्यस्ता पात्रलाई मुक्त पात्र भनिन्छ। यसप्रकार आबद्धताका आधारमा पात्रहरू बद्ध र मुक्त गरी दुई प्रकारका हुन्छन्।

उपर्युक्त उपकरणका आधारमा “कोही किन बरबाद होस्” नाटकका पात्रहरूको विश्लेषण गरिएको छ । पात्रले परिस्थितिगत उतारचढावको साथ निर्वाह गर्ने भूमिका नै चरित्र चित्रण हो । उत्पादन गर्ने कार्यव्यापार, अङ्गीकार गर्ने दृष्टिकोण वा भाव, प्रदर्शन गर्ने व्यापार तथा उसको प्रत्यक्ष वा परोक्ष उपस्थिति एवम् वैशिष्ट्यलाई जीवन्त रूपमा प्रस्तुत गर्ने कार्य भन्ने बुझिन्छ ।

५.२ ‘कोही किन बरबाद होस्’ नाटकका पात्रहरूको शैलीवैज्ञानिक विश्लेषण

“कोही किन बरबाद होस्” नाटक संरचनात्मक रूपमा लघु आकारको देखिन्छ । यसमा न्यून संख्याका पात्रहरूको प्रयोग भएको पाइन्छ । परिवेशगत विविधता बोकेको यो नाटक बाल मनोविश्लेषणात्मक विशेषतायुक्त छ भनेर किटान गर्न सकिन्छ, यस नाटकमा कतिपय पात्रहरूको भूमिका महत्वपूर्ण छ भने कतिपयको न्यून र गौण खालको भूमिका रहेका छ । पात्रहरूको स्वभाविक संयोजनले पनि प्रस्तुत ‘कोही किन बरबाद होस्’ नाटकलाई सुसङ्गठित स्वरूप प्रदान गरेको छ । नाटकमा प्रयुक्त सबै पात्रहरू समान महत्वका छैनन् तसर्थ महत्वपूर्ण पात्रहरूको मात्र लिङ्ग, कार्य, प्रवृत्ति, स्वभाव, जीवनचेतना, आसन्नता र आवद्धताका आधारमा वर्गीकरण र विश्लेषण गरिएको छ ।

पात्रसूची

प्रमुख पात्रहरू	अन्य पात्रहरू
१. ध्रुव	१. जीवनाथ
२. कमला	२. शम्भु
३. सुन्दरलाल	३. पाले
	४. अन्य केटाकेटीहरू

‘कोही किन बरबाद होस्’ नाटकका पात्रहरूको शैलीवैज्ञानिक वर्गीकरण तालिका :

तालिका नं. ६

क्र.सं.	आधार	लिङ्ग		कार्य			प्रवृत्ति		स्वभाव		जीवनचेतना		आसन्नता		आबद्धता	
		पुरुष	स्त्री	प्रमुख	सहायक	गौण	अनुकूल	प्रतिकूल	गतिशील	गतिहीन	व्यक्तिगत	वर्गागत	मञ्च	नेपथ्य	बद्ध	मुक्त
१	ध्रुव	+		+			+		+			+	+		+	
२	कमला		+	+			+		+		+		+		+	
३	सुन्दरलाल	+		+			+			+	+		+		+	
४	जीवनाथ	+			+		+		+			+		+		+
५	शम्भु	+			+		+		+			+		+		+
६	पाले	+			+		+		+			+		+		+
७	अन्य केटाकेटी					+			+			+		+		+

५.३ चरित्र तालिकाको विश्लेषण

५.३.१ ध्रुव

ध्रुव नाटकको महत्त्वपूर्ण चरित्र हो । किनकि उसको भूमिका महत्त्वपूर्ण भएको कुरा देखाइएको छ । सम्पन्न परिवारमा जन्मिएको ध्रुवलाई आठ वर्षको भइसकेपछि बाबुले बोर्डिङमा ल्याएर राखिदिन्छ तर उ बोर्डिङको वातावरणमा भिन्न सक्दैन । सम्पूर्ण नाटकको घटना उसकै केन्द्रीयतामा घटेको छ । ध्रुव आमाको मायाबाट बञ्चित भई कुण्ठाग्रस्त भएको छ । यही कुण्ठाका कारण मनोरोगी भई बदमास हुन पुगेको छ । उसका सबै बदमासीहरू मनोरोगका बाह्य सङ्केतहरू हुन् । यसकै कारण उसको चरित्र सामान्य नभई असामान्य हुन पुगेको छ । बिरुवा उखेल्ने, चल्ला मार्ने, साथीहरूलाई कुट्ने, पर्खाल लडाउने, किताब च्यात्ने, सिरक फाल्ने, नपढ्ने आदि उसका असामान्य व्यवहारहरू हुन् । ध्रुव अरूका आमा भेट्न आउँदा र आफ्नी आमा नआउँदा कुण्ठाग्रस्त भएको छ । ध्रुवले कमलादेवीलाई आमाका रूपमा पाएपछि असाध्यै माया गरेको छ उनले भनेको मानेको छ त्यसैले उसलाई मातृस्नेही चरित्रका रूपमा चिन्न सकिन्छ । अन्त्यमा कमलादेवी आफ्नी आमा होइनन् भन्ने थाहा पाएपछि अत्यन्तै विक्षुब्ध बनेको छ । ध्रुवको मनमा यस्तो भावना जागृत भएको छ । “रामजस्तो हुन नसकेपनि रावण जस्तो त हुन सकिन्छ” । यही भावना अनुसार उ नराम्रा काम गर्दै गएको छ । आमाको प्रेमका अभावमा ध्रुवमा जन्मिएको कुण्ठाले अरू केटाकेटी भन्दा आफूलाई ठगिएको ठानेको छ । यसैका कारण उसमा सबैसँग बदला लिने भावना जागरण भएको छ । यिनै मनोवैज्ञानिक, कारणले गर्दा ध्रुवमा क्रुर व्यवहारहरू देखापरेका छन् तर कमला उसको आमा भइदिएकाले उसका यस्ता क्रुर आवरणहरू हराएर गए । ध्रुव मातृस्नेह पाएपछि सुधिएर सामान्य बनेको छ ।

(क) **पुरुष** : ध्रुव लिङ्गका आधारमा पुरुष पात्र हो । नाटकमा ध्रुवकै केन्द्रीयतामा कथावस्तु अगाडि बढेको छ । नाटकमा बालपात्र ध्रुवको समस्यालाई लिएर मनोविश्लेषण गरिएको छ । मातृस्नेहबाट बञ्चित भएको बालक कमलादेवी आमा हुन् भन्ने थाहा पाए पछि उसको व्यवहारमा सुधार भएको छ ।

(ख) **प्रमुख पात्र** : ‘कोही किन बरबाद होस्’ नाटकको ध्रुव प्रमुख पात्र हो । ध्रुवकै समस्यामा केन्द्रित रही कथावस्तु अगाडि बढी टुङ्गिएकोले र पछि उसको व्यवहारमा सुधार भएकोले उसलाई नाटकको प्रमुख पात्रका रूपमा चिनिन्छ, ध्रुवको उपस्थिति प्रस्तुत नाटकमा अद्योपान्त देखिन्छ । ध्रुव प्रस्तुत नाटकमा १६४ पटक पुनरावृत्ति भएको छ ।

- (ग) **अनुकूल पात्र** : 'ध्रुव' प्रस्तुत नाटकमा अनुकूल पात्रका रूपमा चिनिन्छ । उसको व्यवहार सुरुमा असामान्य भए पनि मातृस्नेहको अभावमा त्यस्तो भएको भन्ने जानकारी सुन्दरलालको मनोविश्लेषणबाट प्राप्त हुन्छ । पछि मातृस्नेह पाएपछि उसको व्यवहार राम्रो भएको हुनाले ध्रुव अनुकूल पात्रका रूपमा प्रस्तुत नाटकमा देखिन्छ ।
- (घ) **गतिशील पात्र** : प्रस्तुत नाटकमा ध्रुव पहिले असामान्य र बदमासी छ उसले कुखुराका चल्ला मार्ने, पर्खाल भत्काउने, साथीहरूलाई ढुङ्गाले हान्ने आदि व्यवहारहरू गर्दथ्यो तर मातृस्नेह कमलादेवीद्वारा पाएपछि उसको व्यवहारमा तुरुन्तै परिवर्तन आएको छ । पछि उ असामान्यबाट सामान्य बनेको छ । बदमासीबाट असल बनेको छ । फलस्वरूप ध्रुवलाई गतिशील पात्रका रूपमा लिन सकिन्छ । अथवा भनौं परिस्थिति अनुसार आफ्नो व्यवहारमा परिवर्तन गरेकोले उसलाई गतिशील पात्र भन्न सकिन्छ ।
- (ङ) **वर्गगत पात्र** : प्रस्तुत नाटकमा ध्रुव वर्गगत पात्रको रूपमा चिनिन्छ । मातृस्नेहको अभावमा जुनसुकै बालकहरू पनि असामान्य व्यवहार देखाउन पुग्छन् । बालबालिकाहरू सानैमा त्यति पूर्ण रूपमा सबै कुरा बुझेका हुँदैनन् । पछि मातृस्नेह अथवा भनौं अन्य अभावजन्य कुराको पूर्ति भएपछि जुनसुकै बालकमा पनि सुधार आउँछ । त्यसैले ध्रुवलाई वर्गगत पात्रको रूपमा लिन सकिन्छ ।
- (च) **मञ्च पात्र** : आसन्नताका आधारमा 'कोही किन बरबाद होस्' नाटकमा ध्रुव मञ्चीय पात्र हो । नाटकको सुरुदेखि अन्त्यसम्म प्रमुख पात्रको रूपमा दृश्य एवम् प्रतक्ष्य रूपमा उपस्थित भई संवादमा सहभागी भएर महत्त्वपूर्ण भूमिका निभाएकोले र उसकै केन्द्रीयतामा नाटकको कथानक अगाडि बढेकोले ध्रुव मञ्चीय पात्र हो भन्न सकिन्छ ।
- (छ) **बद्ध पात्र** : आबद्धताका आधारमा 'कोही किन बरबाद होस्' नाटकमा ध्रुव बद्ध पात्र हो । ध्रुवकै केन्द्रीयतामा नाटकको कथानक अगाडि बढेको छ । ध्रुव नहुने हो भने नाटक नै बन्न सक्दैन । नाटकको संरचना बिग्रिन्छ । ध्रुवलाई नाटकबाट हटाउने कल्पनासम्म पनि गर्न सकिदैन । नाटकको विषयवस्तु नै उसैसँग सम्बन्धित भएकोले ध्रुव प्रस्तुत नाटकमा बद्ध पात्र हो ।

५.३.२ कमलादेवी

‘कोही किन बरबाद होस्’ नाटककी नारी पात्र कमलामा बालकलाई मातृस्नेह दिने आमाको हृदय छ । उपद्रवी विद्यार्थीलाई सुधार्न उसले ठूलो आँट गरेको पाइन्छ । अस्वस्थ, असामान्य, बदमासी प्रवृत्तिको बालक ध्रुवलाई सही बाटोमा ल्याउन कमलादेवीले ठूलो योगदान दिएकी छन् । सामाजिक अवरोध र वैवाहिक जीवनका अवरोध समेत भुलेर निस्वार्थ मातृस्नेह दिनसक्नु कमलादेवीमा भएको आदर्शता हो । कमला सुन्दरलालको सल्लाहले उनको हृदयमा परिवर्तन आई ममताकी खानी बनेकी पात्र हुन् । लोकोपवाद र घृणाको प्रवाह नगरी हाम्रो जस्तो समाजमा एउटी अविवाहिता केटी आमा बन्न सक्नु साहसको उदाहरण हो । आदर्श पात्र भए पनि उनको स्वभाव गतिशील प्रकृतिको देखिएको छ । ध्रुवलाई आफू आमा नभएको थाहा दिनु भन्दा अघि नै जीवनाथले घर जान आग्रह गरेको भए स्वीकार गर्ने तैस्रो अड्कमा भएको अभिव्यक्ति उनमा भएको दुर्बल पक्ष हो भन्न सकिन्छ । कमलादेवी त्यागकी प्रतिमूर्ति मात्र नभई आदर्श शिक्षिका पनि हुन् । कमलादेवीकै त्यागले गर्दा एउटा बदमास बालक सुधिएर उसको भविष्योज्ज्वल भएको छ ।

(क) **स्त्रीपात्र** : लिङ्गका आधारमा ‘कोही किन बरबाद होस्’ नाटकमा कमलादेवी स्त्री पात्र हुन् । कमलादेवी शब्द वा नामले स्त्रीलाई जनाउँछ । उनी बोर्डिङ स्कुलकी म्याट्रन मात्र नभई शिक्षिका पनि हुन् । प्रस्तुत नाटकमा उनको भूमिका अत्यन्तै महत्त्वपूर्ण छ । उनले आमाको जस्तो स्नेह नदिएको भए त्यो बालक के हुन्थ्यो भन्न सकिदैन ।

(ख) **प्रमुख पात्र** : ‘कोही किन बरबाद होस्’ नाटकमा कमलादेवीको भूमिका सुरुदेखि अन्त्यसम्म महत्त्वपूर्ण भएकोले प्रमुख पात्र हुन् भन्न सकिन्छ । मातृस्नेहको अभावले शैक्षिक समस्यामा परेको ध्रुवको अभावपूर्ति गर्नका लागि उनी हरसमय तल्लिन छन् । कमलादेवी प्रस्तुत नाटकमा १२४ पटक पुनरावृत्ति भएको छ । त्यसैले उनलाई प्रमुख पात्रको रूपमा लिन सकिन्छ ।

(ग) **अनुकूल पात्र** : प्रवृत्तिका आधारमा कमलादेवी ‘कोही किन बरबाद होस्’ नाटककी अनुकूल पात्र हुन् । उनी बोर्डिङकी म्याट्रन मात्र नभई शिक्षिका पनि हुन् । उनको उच्च किसिमको आदर्शता र अविवाहिता नारीले बदमासी, बालकलाई मातृस्नेह दिएर समस्या समाधान गर्न सक्नु ठूलो महानता हो । उदार भावना हो । अतः उनलाई अनुकूल पात्रको रूपमा प्रस्तुत नाटकमा राख्न सकिन्छ ।

- (घ) **गतिशील पात्र** : प्रस्तुत नाटकमा स्वभावगत किसिमले हेर्दा कमलादेवीलाई गतिशील पात्रको रूपमा लिन सकिन्छ । प्रेम, स्नेह, सहनशीलता, धैर्य आदिमा प्रतिबद्ध भई ध्रुवलाई माया माने पनि पहिला उनको मनसाय ध्रुवलाई स्कूलबाट निकाल्ने थियो र पछि सुन्दरलालको भनाईबाट प्रेरित भई उनको मनस्थितिमा परिवर्तन आएको छ । फेरि तेस्रो अङ्कमा जीवनाथले म सँग जाऊँ भन्दा “पहिल्यै भनेको भए” भनी जाने मनस्थिति कमलाको देखिएको छ ।
उनी सुरुबाट नै स्नेहमयी चरित्र, निःस्वार्थ त्यागी कोमल हृदयी, संवेदनशील नारी, सुधारवादी चरित्र भए तापनि गतिशील पात्रका रूपमा परिचित छन् ।
- (ङ) **व्यक्तिगत चरित्र** : ‘कोही किन बरबाद होस्’ नाटककी कमलादेवी जीवनचेतनाका दृष्टिले व्यक्तिगत पात्र हुन् । उनका विचार कार्यकलाप नीजि एवम् आफ्नै प्रवृत्तिका छन् । उनी जस्तो त्यागी र निश्चार्थी भावनाले सेवा गर्ने व्यक्ति समाजमा पाउन सकिदैन । उनी अविवाहित नारी भएर पनि एउटा बदमासी बालकलाई मातृस्नेह दिएर उसको भविष्योज्ज्वल बनाएकी छन् । यस्तो किसिमको उदार भावनाले खटेर कोही पनि लाग्न सक्दैन तर उनी त्यो काममा सफल भएकोले उनलाई व्यक्तिगत पात्रको रूपमा लिन सकिन्छ ।
- (च) **मञ्च पात्र** : आसन्नताका आधारमा ‘कोही किन बरबाद होस्’ नाटककी कमलादेवी मञ्चीय पात्र हुन् । उनको सबै अङ्कका दृश्यहरूमा प्रत्यक्ष एवम् सक्रिय उपस्थिति छ, नाटकमा प्रारम्भदेखि अन्त्यसम्म उनको भूमिका केन्द्रीय छ । उनले गरेका सम्पूर्ण कार्यहरू प्रत्यक्ष एवम् दृश्य उपस्थितिमै सम्पन्न भएका छन् । प्रदर्शनका हिसावले कमलादेवी नाटकमा प्रत्यक्ष मञ्चन गर्न मिल्ने मञ्चनीय पात्र हुन् ।
- (छ) **बद्धपात्र** : कमलादेवी आबद्धताका आधारमा ‘कोही किन बरबाद होस्’ नाटककी बद्ध पात्र हुन् । नाटकमा प्रयुक्त अन्य पात्रसँग उनको सम्बद्ध बाँधिएकोले अथवा भनौ अन्य चरित्रसँग उनको आबद्धता रहेकोले उनी बद्ध पात्र हुन् भन्न सकिन्छ । यो नाटकमा कमलादेवीलाई हटाउने हो भने नाटकीय संरचना नै ध्वस्त हुन जान्छ । तसर्थ उनी नाटककी बद्ध पात्र हुन् ।

५.३.३ सुन्दरलाल

सुन्दरलाल ‘कोही किन बरबाद होस्’ नाटकमा प्रमुख पात्रको रूपमा रहेका छन् उनी प्रभावशाली व्यक्तित्व, बोर्डिङको इन्चार्ज हुन् । उनले जहिले पनि शिक्षक, विद्यार्थी, समाज, राष्ट्र सबैको भलो चाहन्छन् । सुन्दरलाल विद्यार्थीलाई सजाय दिएर

होइन सुधार गरेर समस्या सुल्झाउने सोचाइ भएका व्यक्ति हुन् । उनकै सुधारवादी सोचका कारण ध्रुव सुधिएको छ । बाल मनोविज्ञानका आधारमा ध्रुवका बदमासीको कारण पत्ता लगाएर सो अनुसार आमाको कमी कमलादेवीबाट पुरा गर्न लगाई ध्रुवलाई मनोवैज्ञानिक उपचारद्वारा सपारेका छन् । सुन्दरलाल कै प्रेरणाबाट कमलादेवी आमाको अभिनय गरी ध्रुवलाई सुधार्न तत्पर भएकी छन् । केटाकेटीलाई हप्काएर पिटेर होइन कि उनीहरूका सामान्य चाहना पुरा गरेर फकाएर फुल्याएर उनीहरूको चरित्र सुधार गर्नुपर्दछ भन्ने कुरा सुन्दरलालले औधी स्पष्टसँग बुझेका छन् । सुन्दरलाललाई यथार्थ चरित्रका रूपमा लिन सकिन्छ । शिक्षकले गर्नुपर्ने यथार्थ कार्य भनेको बालकको चरित्रमा सुधार हो त्यो उसले गर्न सकेको छ । सुन्दरलाल नाटककारको प्रतिनिधि चरित्र हो किनकि नाटककारका बाल मनोविज्ञानसम्बन्धी विचारधारा सुन्दरलालकै माध्यमबाट व्यक्त भएका छन् ।

- (क) **पुरुष पात्र** : सुन्दरलाल यस नाटकका पुरुष पात्र हुन् । यस नाटकमा प्रमुख पात्र हुनुका अतिरिक्त बोर्डिङ् स्कूलका इन्चार्ज हुन् । सुन्दरलाल भन्ने शब्दले पुरुषलाई जनाउँछ । सुन्दरलाल बाल मनोबेत्ता हुन् । बाल मनोविज्ञानको सहयोगले बालकको मनोविश्लेषण गरी ध्रुवमा अपराधी प्रवृत्ति मातृस्नेहको अभावले गर्दा भएको हो भन्ने कुरा पत्ता लगाएका छन् ।
- (ख) **प्रमुख पात्र** : 'कोही किन बरबाद होस्' नाटकमा सुन्दरलाल प्रमुख पात्र हुन् । नाटकको प्रारम्भदेखि अन्त्यसम्म नै उनको कार्यव्यापार अत्यन्तै उल्लेखनीय रहेको पाइन्छ । सुन्दरलाल शब्द प्रस्तुत नाटकमा ९७ पटक पुनरावृत्ति भएको छ । ध्रुवले गरेको व्यवहारको अध्ययन विश्लेषण गरी उसको व्यवहार त्यस्तो हुनु मातृस्नेहको अभावले हो भन्ने कुरा पत्ता लगाएका छन् र म्याट्रन कमलादेवीलाई उसकी आमा भईदिने सल्लाह सुझाव दिएका छन् ।
- (ग) **अनुकूल पात्र** : 'कोही किन बरबाद होस्' नाटकमा सुन्दरलाल प्रवृत्तिका आधारमा अनुकूल पात्र हुन् भन्न सकिन्छ । किनकि सुन्दरलाल बोर्डिङको इन्चार्ज भइकन पनि एक असल शिक्षक हुन् । असल शिक्षकमा हुनुपर्ने गुण भनेको विद्यार्थीको वा बालकको चरित्रमा सुधार गर्नु हो । सुन्दरलाल पनि उपद्रवी व्यवहार गर्ने बालक ध्रुवको चाला अवलोकन गरी बाल मनोविज्ञानको सहयोग लिइ उसको व्यवहारमा सुधार ल्याउन सफल भएका छन् । नाटकमा ध्रुवलाई फकाउन, फुल्याउनदेखि लिएर कमलादेवीलाई सम्झाउन, जीवनाथको

संवेगलाई मत्थर पार्न सुन्दरलाल अत्यन्तै सफल छन् जसको कारण उनलाई एक अनुकूल पात्र हुन् भन्न सकिन्छ ।

- (घ) **गतिहीन पात्र** : 'कोही किन बरबाद होस्' नाटकमा स्वभावका आधारमा सुन्दरलाललाई गतिहीन पात्रका रूपमा लिन सकिन्छ । सुन्दरलालको व्यवहार नाटक सुरु भएदेखि अन्त्यसम्म एकैनासको देखिन्छ । कुनै व्यक्तिको व्यवहारले उनको स्वभावमा परिवर्तन आएको देखिँदैन । आफ्नो स्थिर स्वभावका कारण ध्रुवलाई असल र चरित्रवान् व्यक्ति बनाउन सफल भएका छन् ।
- (ङ) **व्यक्तिगत पात्र** : 'कोही किन बरबाद होस्' नाटकमा सुन्दरलाललाई व्यक्तिगत पात्रको रूपमा लिन सकिन्छ । जीवनचेतनाका आधारमा सुन्दरलाललाई हेर्दा समाजमा पाइने सबै व्यक्तिको भन्दा फरक किसिमको सोचाइ उनमा पाइन्छ । सबै बोर्डिङका हेडमाष्टरको सोचाइ सुन्दरलालको जस्तो पाइँदैन । एउटा बदमासी बालकको चरित्रमा सुधार ल्याउन त्यति दत्तचित्त भई कोही पनि लाग्न सक्दैन । सुन्दरलाल त्यस्तो कार्यमा बढी भन्दा बढी तन, मन, धन खर्चेर लागेकोले उनलाई व्यक्तिगत पात्रको दर्जामा राख्न सकिन्छ ।
- (च) **मञ्च पात्र** : आसन्नताका आधारमा सुन्दरलाल 'कोही किन बरबाद होस्' नाटकका मञ्चीय पात्र हुन् नाटकमा उनको उपस्थिति र व्यवहार प्रत्यक्ष रूपमा उल्लेख भएकाले उनलाई मञ्चीय पात्र मान्न सकिन्छ । सबै अड्कको सबै दृश्यमा महत्त्वपूर्ण र प्रत्यक्ष भूमिका निर्वाह गरेकाले उनलाई मञ्चीय पात्र मान्न सकिन्छ ।
- (छ) **बद्धपात्र** : आबद्धताका आधारमा 'कोही किन बरबाद होस्' नाटकमा सुन्दरलाल बद्ध पात्र हुन् । प्रस्तुत नाटकको कथानकसँग उनको सम्बन्ध अन्योन्याश्रित रूपमा रहेको छ । अभिन्न रूपमा नाटकका अन्य पात्रसँग पनि सम्बन्ध गाँसिएकोले गर्दा सुन्दरलाल बद्ध पात्र हुन् भन्न सकिन्छ । सुन्दरलाल नहुने हो भने नाटक अपूर्ण एवम् अधुरो बन्न जान्छ । प्रस्तुत नाटकमा प्रमुख प्रत्यक्ष र महत्त्वपूर्ण भूमिका खेल्ने सुन्दरलालविना नाटकको कल्पना गर्न पनि सकिँदैन त्यसैले सुन्दरलाल प्रस्तुत नाटकका बद्ध पात्र हुन् ।

उपर्युक्त चरित्रहरू नाटकका प्रमुख वा मुख्य पात्रहरू हुन् । यिनीहरूले नाटकको कथानकीय संरचनालाई अगाडि बढाउन एकै खालको कार्य सम्पन्न गरेका छैनन् । फरक-फरक किसिमले आ-आफ्नो कार्यमा तल्लीन छन् त्यसकारण पात्रहरूलाई विभिन्न आधारमा वर्गीकरण गरेर देखाइएको छ । यस 'कोही किन बरबाद

होस्' नाटकमा माथि चर्चा गरिएका पात्रहरू (ध्रुव, कमलादेवी, सुन्दरलाल) मात्र नभएर जीवनाथ, पाले, शम्भु, अन्य केटाकेटीहरू आदि छन् । नाटकलाई जीवन्त र समृद्ध पार्न माथि चर्चा गरिएका पात्रहरूको महत्त्वपूर्ण भूमिका छ । साथै यी बाहेक अन्य पात्रहरूको पनि आ-आफ्नो भूमिका आफ्नै स्थानमा महत्त्वपूर्ण छ ।

५.४ संवाद योजना

संवादलाई कथोपकथन भन्ने गरिन्छ । संवाद नाटकको महत्त्वपूर्ण तत्त्व हो । संवादकै भरमा नाटकीय कथावस्तुले गति बढाउने गर्दछ । नाटककारले नाटकमार्फत अभिव्यक्त गर्न खोजेको कुरा प्रकट गर्न पात्रहरूका बीचमा गराइएको वार्तालापलाई संवाद भनिन्छ ।

प्रस्तुत विवेच्य नाट्यकृति 'कोही किन बरबाद होस्' मा संवाद योजना पात्रानुसारको छ । सुन्दरलाल बौद्धिक चरित्र भएकोले उनका संवाद अपेक्षाकृत लामा र बौद्धिकताले भरिएका छन् । लामा भए तापनि अस्वभाविक संवाद भने छैनन् । उनका शब्दहरूले ध्रुवको आन्तरिक स्थितिलाई उतारेका छन् । कमलाको बौद्धिक स्तर सुन्दरलालको भन्दा निम्न भएकाले उनी सरल र स्पष्ट रूपमा बोल्छन् । कमलादेवीको अभिव्यक्तिमा मार्मिकता, सहजता र स्वभाविक पाइन्छ । कमला र सुन्दरलालको वार्ताका प्रसङ्गमा ध्रुवको बाह्य तथा आन्तरिक चरित्र राम्रोसँग उद्घाटन भएको छ । जीवनाथ र ध्रुवका बीचमा भएका संवादले कथानकलाई अन्तैतिर मोडेका छन् ।

थोरै शब्दमा आन्तरिक भावलाई स्पष्ट पार्न सक्नु प्रस्तुत नाटकको संवादकलाको सफलता हो । कमलाद्वारा उच्चरित मैले . . . मैले . . . यिनै दुई शब्दबाट कमलाको आन्तरिक स्थितिको राम्रो परिचय प्रस्तुत भएको छ ।

नाटकको प्रारम्भमा केटाकेटी मिलेर सुन्दरलालका अफिसमा आएपछि भएका वार्तालापहरूले विद्यालयको वातावरणलाई प्रकट गरेका छन् । यसै गरी अन्तिम दृश्यमा राधा र ध्रुव तथा कमला र शम्भुका वार्तालापहरू एकातिर चरित्रका अभिव्यञ्जक भएका छन् भने अर्कोतिर वातावरणको उद्घाटक बनेका छन् ।

प्रस्तुत नाटकमा संवादलाई मनोविश्लेषणात्मक, भावात्मक र व्यवहारिक गरी मुख्य रूपमा तीन वर्गमा बाँडेर हेर्न सकिन्छ । सुन्दरलालले बोलेका अधिकांस संवादहरू मनोविश्लेषणात्मक छन् तर ती ठाउँठाउँमा लामा पनि भएकोले कृतिम जस्ता पनि देखिन्छन् । नाटकमा मनोविश्लेषण गर्ने अरू कुनै पात्र नभएकोले सुन्दरलालका कुरा केही लामा देखिएका छन् ।

कमला र ध्रुवका बीचमा भएका संवादहरू स्नेहात्मक छन् । अन्तिम दृश्यमा भएका संवादहरूले करुणालाई प्रष्ट रूपमा देखाएका छन् । दोस्रो अङ्कमा जीवनाथले कुरै नबुझी शम्भु र सुन्दरलाललाई भनेका अंशहरू संवेगात्मक किसिमका छन् । यिनका अतिरिक्त अन्य संवादलाई साधारण कोटी अन्तर्गत राख्न सकिन्छ । ध्रुवले कमलादेवी आमा हुन् भन्ने थाहा पाएपछि आमा छोराबीच भएका संवाद :

ध्रुव : (कमलादेवीको फरियामा लुकेर) “आमा ! मलाई किन नभनेको तपाईंले ?”

कमलादेवी : (हड्बडाउँदै, सुमसुमाएर) “ध्रुव ! तिमीलाई कल्ले भन्यो, तिम्री आमा भनेर ? मास्टरसाहेव ?”

ध्रुव : “हैन, हो ।”

कमला : “म कस्ती चण्डाल्नी हगि ? तिमी जस्तो राम्रो छोरालाई मिल्काएर एकातिर गइदिउँ । तिमीलाई माया नगर्नु, वास्ता नगर्नु, हप्काउनु, यही छँदाछ्दै कहिल्यै ‘छोरा’ भनेर नभन्नु म चण्डाल्नी हैन त ? लौ भन तिमी मलाई माया गर्छौ ?”

ध्रुव : “गर्छु”

कमला : “तिमीलाई म घीन लागिदैन ?”

ध्रुव : “लाग्नुहुन्न ।”

कमला : “मैले भनेको जस्तो सँधै गर्छौ ?”

ध्रुव : “गर्छु ।”

कमला : “पढ्छौ ?”

ध्रुव : “पढ्छु”

कमला : “अब बदमासी गर्दैनौ ?”

ध्रुव : “गर्दिन । (जिस्किएर) गर्छु आमा !” (पे. १७)

जीवनाथ आवेशमा आएर रन्किए पछि ध्रुव सुधिएको देखाउँदै सुन्दरलाल र जीवनाथबीच भएको संवाद :

सुन्दर: “अब देख्नुभो ध्रुवलाई ? पहिले जस्तो छ उ ?”

जीव : “मलाई माफ गर्नुहोस् सुन्दरलालजी ! तपाईंहरूलाई आवेशमा आएर भए नभएको दोष लगाएँ”

सुन्दर : “त्यसबखत तपाइँले केही कुरा बुझ्नु भाथिएन”

जीव : “मेरो जिन्दगी नै यस्तो छ । मैले कहिल्यै शान्ति पाइनँ, चैन पाइनँ, सँधै असन्तुष्टिमा नै कट्यो मेरो जीवन ।” (पृ. ३०)

नाटककार विजय मल्लद्वारा रचित ‘कोही किन बरबाद होस्’ नाटकमा प्रयुक्त संवाद पात्रको स्तर अनुसारको छ । सरल भाषा बोलचालकै गद्य शैली र संक्षिप्त हुनुका साथै परिस्थितिअनुसार कुनै-कुनै ठाउँमा सुन्दरलालका संवादहरू लामा लामा देखिन्छन् ।

५.५ भाषाशैली

‘कोही किन बरबाद होस्’ नाटकको भाषाशैली बोलचालकै छ । त्यसो हुँदा मनोविश्लेषणात्मक तथा वैचारिक अभिव्यक्ति सरल तथा स्पष्ट भएको छ सामान्यतया भाषाशैली सरल स्वभाविक र रोचक छ । साना-साना वाक्यको प्रयोगले शैली सरल नै छ तर वस्तुस्थिति बोध गराउने क्रममा र विचार प्रतिपादनमा ब्यास शैलीको प्रयोग भएको छ ।

यस नाटकको भाषा प्रयोगमा ठाउँ-ठाउँमा लिङ्ग र वचनसम्बन्धी त्रुटिहरू देखिन्छ । उसको आमा, कस्ती चण्डाली, मेरो आमा जस्ता केही पदावलीहरूमा लिङ्गसम्बन्धी त्रुटि भएको देखिन्छ भने शरारती, बेकम्मा जस्ता हिन्दी शब्दहरूको प्रयोग पनि पाइन्छ । शारदा प्रकाशन गृहद्वारा प्रकाशित (२०२६) र साभा प्रकाशन गृहद्वारा पाँचौँ पल्ट प्रकाशित (२०३५) प्रस्तुत नाटकका संस्करणहरूमा तुलना गरेर हेर्दा अघिल्लोमा भएका कतिपय व्याकरणगत त्रुटिहरू पछिल्लोमा सुधारिएका छन् । वस्तुतः भाषालाई स्वभाविक बनाउने नाटककारको चाहनाले यस नाटकको भाषामा काठमाडौँमा बोलिने भाषिकालाई स्थान दिएको बुझिन्छ । जे भए पनि प्रस्तुत नाटकको भाषामा कृतिमता नभएकोले कवितात्मक हुनुको साटो सोभो गद्य हुनुका साथै यथार्थता झल्किएको छ । भाषिकाको प्रभावले गर्दा नै सुन्दरलालको बोलीमा पनि ‘उसले’ प्रयोग गर्नुको सट्टा ‘उल्ले’ प्रयोग भएको पाइन्छ, बौद्धिक व्यक्तिले यस्तो ‘उल्ले’ प्रयोग गरेको देख्दा भाषा कता कता केही नमिले जस्तो देखिन्छ ।

५.६ उद्देश्य

‘कोही किन बरबाद होस्’ नाटकको उद्देश्यलाई हेर्दा मूल रूपमा कुनै पनि बालक आमाको स्नेहबाट बञ्चित हुँदा अपराधी प्रवृत्तिका हुन्छन् । यस्तो प्रवृत्ति हटाउन निकै कठिन पर्ने हुँदा बाल-मनोविश्लेषण गरी व्यक्तिको चरित्रमा सुधार गर्नुपर्ने देखिन्छ भन्ने हो ।

आमाको न्यानो स्नेह नपाउने बालकको चकचके प्रवृत्तिलाई प्रेमपूर्ण व्यवहारले सपार्न सकिन्छ । केटाकेटीलाई पिटेर, हप्काएर होइन फकाइ फुल्याइ गरेर उसका चाहानाहरू पूरा गरिदिएर मनोवैज्ञानिक रूपले शिक्षा दिनुपर्दछ भन्ने देखाउनु नै नाटकको उद्देश्य हो । बिनाकारण केटाकेटीहरू बदमासी गर्दैनन् । त्यो बदमासीलाई पत्ता लगाएर केटाकेटीलाई आफ्नो बाटोमा हिँडाउन सकिन्छ । कुनै बालक इच्छित भौतिक वस्तुको अभावमा खिन्न भइरहेको हुन सक्छ भने कुनै मानसिक अतृप्तिले कृण्ठित भइरहेको हुन्छ । यस्ता अभाव र अतृप्तिलाई ख्याल नगरी पठाएर बालबालिका ठिक अवस्थामा आउँदैनन् बरु दिनप्रतिदिन रिसाहा र क्रुर व्यवहार गर्ने खालका हुन्छन् । तिनीहरूमा दानवी प्रवृत्ति बढ्दै जान्छ त्यसैले तिनीहरू विघटित हुँदै जान सक्छन् । फलतः तिनीहरूलाई यस्तो शिक्षा दिनुपर्छ कि जसले गर्दा बालकको चरित्रमा सुधार होस्, असल र राम्रो प्रवृत्तिको विकास होस् । बालकको भविष्य शिक्षकको हातमा हुनाले व्यक्ति खाडलमा पर्न पनि सक्छ र लक्ष्य प्राप्तिमा बाधा पुग्छ त्यसकारण बालकमा शिक्षाको उद्देश्य प्राप्त गराउन शारीरिक र मानसिक स्वास्थ्य प्रदान गर्नुपर्दछ । बालकमा राम्रा राम्रा प्रवृत्तिको विकास गराई तिनीहरूलाई सर्वथा योग्य नागरिक बनाउनु 'कोही किन बरबाद होस्' नाटकको उद्देश्य रहेको छ ।

५.७ अभिनेयता

'कोही किन बरबाद होस्' नाटकको वस्तु र नाट्य शिल्पमा केही त्रुटिहरू औल्याइसकिएको भए तापनि कार्यव्यापार भने कृण्ठित भएको छैन । प्रत्येक कार्यव्यापार पछि उत्सुकताले कुत्कुत्याउने हुँदा आगामी दृश्य हेर्ने इच्छा पैदा भएको हुन्छ । प्रस्तुत नाटकमा अभिनय-कलालाई ख्याल गरिएको छ भन्न सकिन्छ । नाटकमा तीन अङ्क र तिनमा एक-एक दृश्य भएकोले पटाक्षेप गरिरहनु पर्दैन त्यसो हुनाले उब्जिरहेको प्रभाव अविच्छिन्न र गतिशील हुँदै जान्छ । यहाँ देखाउन नसकिने र असम्भव वातावरणको समावेश पनि गरिएको छैन । घटनाविकास र दृश्यहरू स्वभाविकताकै नियमभित्र बाँधिएका छन् । पात्रहरू पनि चाहिने मात्र नै छन् तिनीहरूसँग परिचित हुनु कठिन पर्ने स्थिति छैन । नाटकमा मुख्य चरित्रको राम्रोसँग विकास हुन पाएको छ । संवाद सरल हुनुका साथै बोलचालको पनि छ तर भड्किएका र निरर्थक भने छैनन् । भाषाशैली सोभो र स्पष्ट छ जसले गर्दा दर्शकहरू वाक् जालमा अल्मलिनु पर्ने स्थिति छैन । नाटकको आकार सानो भएकोले यसलाई सम्पूर्ण रूपमा रङ्गमञ्चमा उतार्न सकिन्छ ।

५.८ देश, काल र वातावरण

‘कोही किन बरबाद होस्’ नाटक सुरुमा बनस्थली विद्याश्रमका हेडमास्टर हेमचन्द्रले विद्याश्रमको जन्मजयन्तीमा पददर्शन गर्नको लागि लेखिदिनोस् भनेर रचना गरिएको छ भने पछि नर्मल स्कूलका डाइरेक्टर श्री श्यामराज ध्वज जोशी विद्यालयको सेसन समाप्त हुने अवसरमा प्रदर्शन गर्नको लागि नाटक लेखिदिनुहोस् भनेपछि विजय मल्लले त्यही एकाङ्कीलाई तीन अङ्की नाटकको रचना गरे ।

यसमा मातृस्नेहको अभावमा केटाकेटीहरू बिग्रन्छन् तिनीहरूको भविष्योज्ज्वल हुन पाउँदैन । उनीहरूको व्यवहार उपद्रवी किसिमको हुन्छ । यस्तो व्यवहारलाई हटाई उनीहरूको चरित्रमा सुधार गर्नु शिक्षकको कर्तव्य हुन्छ भन्ने परिवेश देखाउन नाटक सफल छ । नाटकमा आमाले छोडेर जाने, मातृस्नेहको अभावमा बालबालिका बिग्रने र उनीहरूको भविष्य खतरामा पर्ने खालको सामाजिक परिवेश प्रष्ट रूपमा देख्न सकिन्छ । त्यस्तै गरेर असल शिक्षकमा हुनुपर्ने गुण भनेको बालबालिकाको चरित्रमा सुधार गर्नु हो । शिक्षकले बालकको मनोविश्लेषण गरी उनीहरूको मानसिक स्थितिलाई बुझेर शिक्षण गर्नुपर्छ भन्ने किसिमको परिवेश पनि प्रस्तुत नाटकमा प्रष्ट रूपमा देख्न सकिन्छ ।

५.९ द्वन्द्व विधान

आधुनिक नाटकमा द्वन्द्वलाई नाटकको महत्त्वपूर्ण तत्वका रूपमा लिन सकिन्छ । जीवनाथले ध्रुवलाई ल्याएर विद्यालयमा राखेपनि अरू साथीका आमाहरू भेट्न आउने तर आफ्नी आमा कहिल्यै भेट्न नआउनुका कारण उसमा एक किसिमको मनोद्वन्द्व उत्पन्न भएको छ । त्यही मनोद्वन्द्वका कारण उसको व्यवहार उपद्रवी भएको छ । त्यस्तै गरेर सुन्दरलालले कमलालाई आमा बनिदिन आग्रह गर्ने क्रममा पनि उनको भित्र-भित्र द्वन्द्व उत्पन्न भएको हुन्छ । फेरि कमलामा पनि सुन्दरलालका कुरा सुनेपछि कसरी अविवाहिता नारी आमा हुँ भनेर बस्ने भन्ने जस्ता कुरामा द्वन्द्वको स्थिति उत्पन्न भएको छ । उता जीवनाथ भने ध्रुवले आमा यहीं हुनुहुन्छ भन्दा शम्भु मास्टर र सुन्दरलालसँग जङ्गिएका छन् । पछि कुरा बुझेपछि भने उनी मथरिएका छन् । पुनः आन्तरिक रूपमा पश्चातापमा परी उनमा पनि द्वन्द्व उत्पन्न भएको देख्न सकिन्छ । यसरी यस नाटकमा विशेष गरेर मनोद्वन्द्व एवम् आन्तरिक द्वन्द्वले स्थान लिएको प्रष्ट रूपमा देख्न सकिन्छ ।

सारांश

‘कोही किन बरबाद होस्’ नाटकका प्रमुख पात्रहरू ध्रुव, कमलादेवी, सुन्दरलाललाई शैलीवैज्ञानिक तालिकामा सङ्केत गरी लिङ्ग, कार्य, प्रवृत्ति, स्वभाव जीवनचेतना, आसन्नता, आबद्धताका आधारमा विश्लेषण गरिएको छ। यसरी प्रस्तुत नाटकलाई संरचनात्मक पक्षका आधारमा विश्लेषण गर्ने क्रममा कथानक, चरित्र संवाद, उद्देश्य, परिवेश, अभिनेयता, द्वन्द्व विधान र भाषाशैलीलाई प्रष्ट्याउने जमर्को गरिएको छ।

अध्याय छ

चयनका आधारमा 'कोही किन बरबाद होस्'

नाटकको विश्लेषण

६.१ चयन

साहित्यकारले कुनै कुराको अभिव्यक्ति दिने क्रममा उपलब्ध विभिन्न विकल्पहरू मध्ये कुनै एउटा विकल्प छनोट गर्नुलाई चयन भनिन्छ । अथवा विभिन्न शब्दहरू मध्येबाट भाषिक एकाइको सुविचारित छनोटलाई चयन भनिन्छ । कृतिकारले भाषिक अभिव्यक्तिलाई प्रभावकारी बनाउनका लागि उपयुक्त भाषिक प्रयोग गर्दछन् । जसमध्ये उपयुक्त र सार्थक शब्दहरूको छनोट गर्नु चयन हो । विभिन्न विकल्पहरू उपलब्ध नभएमा चयनको संभावना नै हुँदैन । शैलीवैज्ञानिक पद्धतिअनुरूप विवेच्य नाट्यकृति 'कोही किन बरबाद होस्' को भाषिक विश्लेषण गर्ने क्रममा यस अध्यायमा चयनलाई आधार मानिएको छ । यसलाई आधार मानी प्रस्तुत नाट्यकृतिको (शब्द चयन, वाक्य चयन र चिन्ह चयनका आधारमा) विश्लेषण गरिएको छ ।

६.२ शब्द चयन

भाषाको लघुत्तम सार्थक एकाइलाई शब्द भनिन्छ । कृतिकारले आफ्नो कृतिको रचनामा क्षमता र रुचि अनुसारको उपयुक्त अर्थ दिने शब्दको चयन गरेको हुन्छ । चयनकै क्रममा श्रष्टाले शैलीगत पृथकता आफ्नो कृतिमा सिर्जना गरेको हुन्छ । श्रष्टाले आफ्नो कृतिलाई रोचक, प्रभावकारी, सुसम्प्रेष्य मिठासपूर्ण पार्नका लागि स्रोतगत हिसावले समानार्थी शाब्दिक विकल्पमध्ये आफ्नो इच्छाङ्कित शब्द छनोट गर्नुलाई नै शब्द चयन भनिन्छ । शैलीमा भिन्नता ल्याउने विभिन्न आधारहरू मध्ये शब्द चयन पनि एक हो । यस अध्यायमा 'कोही किन बरबाद होस्' नाटकमा नाटककार विजय मल्लले गरेका शब्द चयनलाई विश्लेषण गर्ने प्रयत्न गरिएको छ ।

६.२.१ तत्सम शब्दचयन

संस्कृत स्रोतबाट जस्ताको तस्तै नेपाली भाषामा प्रयोग हुने शब्दलाई तत्सम शब्द भनिन्छ । प्रस्तुत 'कोही किन बरबाद होस्' नाटकमा प्रयोग भएका तत्सम शब्दका केही उदाहरण निम्नप्रकार छन् :

कमला : "सब टिचरहरू ध्रुवको बानी देखेर कायल भैसके मलाई त शशि जस्तालाई पिटेर भयालबाट खसालिदेला भन्ने पनि शङ्का लाग्छ साँच्चि भनेको !" पृ. ५ ।

सुन्दर : “कमलादेवी ! हेर्नोस् म यो बालमनोविज्ञान पढ्दै थिएँ । कुनै अतृप्ति, असन्तुष्टि या भनौ यस्तै मनस्थिति नभइकन कुनै पनि ठिटाहरू यसरी लगातार तिनै कुरा गरिरहँदैन् । जसबाट ठूलाबडा रिसाउँछन् यस्ता प्रकारका विद्रोह केही कारणवश निस्कन्छन् ।” पृ. ७ ।

“एउटा होनहार जिन्दगी त्यसै बर्बाद हुँदा हामी मास्टर वा गुरु भनाएर बस्छौं । मलाई यस्तै लाग्यो यो हाम्रो कमजोरी हो । लौ भन्नोस् होइन त हामी असन्तुष्टिको कारण बुझ्नतिर किन लाग्दैनौं ? आश्चर्य लाग्छ ।” पृ. ७ ।

सुन्दर : (फर्कदै कमलादेवीको सामुन्ने पुगेर) लौ देख्नुभो ? यस्तो छ हिजो उल्ल्लाई एउटा कुरा भनेको थिएँ त्यो पुरा गरिदिएन भनेर ऊ मसँग यसरी बदला लिँदैन । केटाकेटीहरूको बदलालिने ढङ्ग कस्तो हुन्छ, देख्नुभो ?” (मेचमा बस्छ) पृ. ८ ।

पाले : मास्टरसाहेबलाई भन्या थें जहान बिरामी छ भनेर ! अब घर नगई रहौला । शनिश्चरबार सबैलाई छुट्टी मिल्छ, मलाई मात्र नमिले ! सबका गार्जेन भेट्न आउँछन् रे ! अरू बार भेट्न राखे नहुने ?” पृ. १८ ।

कमला : “हो, तपाईंलाई त जे पनि ‘समस्या’ नै लाग्छ । यसको पनि मनोविश्लेषण गर्नुभएको छ कि ?” पृ. २० ।

ध्रुव : “अस्तित्व । अस्तित्व के बा ! आमालाई मास्टरसाहेबले मलाई चिनाइदिनुभएको म सँगै बसेर खान्छु, कहिलेकाँही सँगै सुत्छु । आमाले कति राम्रो कथा भन्नुहुन्छ - राजकुमारको, दैत्यको, यो, यो स्वीटर पनि आमा दिनुभएको । राम्रो छैन बा ! यो ?” पृ. २३ ।

जीव : “हेर्नोस, म त्यस्ती आइमाईको अनुहार हेर्न सकिदैनं । यहाँ केही भयो भने जवाफदेही मेरो रहने छैन ।” पृ. २८ ।

सुन्दर : “छोराछोरीलाई आमाको प्यार चाहिन्छ । बुझ्नुभो आमाको स्नेह, ममता, निश्चार्थ सेवा भएन भने छोराछोरीको मानसिक अवस्था गडबडिन जाँदो रहेछ । ध्रुवको त्यही हालत थियो । आमा थिइन उसकी । आमाको ममताको भोको थियो ऊ । दोष जोसुकैको भए पनि ध्रुवको त थिएन । उ किन सित्तैमा बरबाद होओस् ! कमलादेवीले आमा हुन स्वीकार गरिदिएर तपाईंको छोरो ध्रुव त्यस गडबडीबाट बच्यो । उसले आमाको

स्नेह पायो । अचेल उसको चेहरा हेर्नोस तपाइँ, के पहिले जस्तो छ ?”
- पृ. २९ ।

पाले : “तपाइँको आमाको बानी नै त्यस्तो छ (हाँसै) धुवबाबू ! आज त मलाई ! हेर्नोस् मैले कति काम गरिसकेँ, सम्भना राख्नुपर्छ । थोरै रुपियाँले त मलाई पुग्दैन बालाई भनिदनास् है । सातवर्ष देखि तपाइँको टहल गर्दै आए । रातमा पनि शहरसम्म गएर जे पनि किनेर ल्याएँ । यत्रो सानो हुनुहुन्थ्यो ।” पृ. ३३ ।

जीव : “तपाइँले साँचै कण्ठ उठाउनुभो । धुवको निम्ति यसको बदलामा तपाइँलाई के चढाऊँ । जन्माउने आमाबाट पनि नहुने सेवाशुश्रूषा गरेर तपाइँले धुवलाई आज धुव बनाउनुभो । नत्र त्यो के हुन्थ्यो ? यसको निम्ति म सदा ऋणी रहने छु । धन्यवाद । तपाइँहरूको प्रशंसा नगरी रहन सकिदैन । (हाँसेर) हाम्रो मुखैको मात्र प्रशंसा हुन्छ तपाइँहरू यसरी मिहिनेत गर्नु हुन्छ ।” - पृ. ४२

उपर्युक्त रेखाङ्कित शब्दहरू संस्कृत स्रोतबाट रूप नफेरी जस्ताको तस्तै प्रस्तुत नाटकमा उपयुक्त स्थानमा प्रयोग भएका छन् । यी शब्दहरू क्रमशः शङ्का कारणवश, आश्चर्य, ढङ्ग, शनिश्चरबार, समस्या, कथा, अनुहार, दोष, शहर, प्रशंसा आदि जस्ता अन्य शब्द तत्सम शब्दहरू पनि यस नाटकमा प्रयोग गरिएका छन् ।

६.२.२. तद्भव शब्द चयन

संस्कृतका शब्दहरू सिधै प्रयोग नभइकन त्यसको रूप परिवर्तन भई प्रयोग भएका शब्दलाई तद्भव शब्द भनिन्छ । ‘कोही किन बरबाद होस्’ नाटकमा प्रयुक्त तद्भव शब्दका केही उदाहरण निम्नप्रकार छन् :

शशि : “मैले मास्टरसाहेब । मैले एक, दुई, पाँच, बीस- (पृ. ३)

सुन्दर : “..... ज्यादै फकाएपछि उल्ले भन्यो, सबका आमा आउनुहुन्छ । सबलाई भेटेर आमाहरू जान्छन् मेरी आमा किन आउनुहुन्न ?” - (पृ. ९)

धुव : “(स्वाँस्वाँ गर्दै) सब जना जान लागे लुगा लाएर डुल्ल ।” (पृ. २१)

कमला : “मैले हिजो अस्तिदेखि कोशिश गरेकी थिए भनूँ । तर कसरी भन्ने ? उसको मनमा के विभ्ला । फेरि नभनी के गरूँ ? कस्तो अप्ठ्यारो ?

आज हामी जाने भनेर खुशीले दङ्ग परेको छ । यस्तो बेलामा साँच्ची केही सोच्नै सकिदैन ।” (पृ. ३६)

सुन्दर : “ध्रुव ! तिम्रो आज जाने पक्का भयो क्यारे होइन ? लुगा मिलाइसक्यौ ? ए सब ठीक गरिसकेछौ अहिले कहाँ जान लागेको ?” (पृ. ३६)

सुन्दर : केटाकेटीलाई माया लाग्छ । हामी माया मात्र मार्न सक्दैनौ । आँखामा आएको आँशुलाई घुटुक्क पिएर हामी उनीहरूलाई विदा दिन्छौ । उनीहरू लायक होउन्, योग्य होउन्, देशको खम्बा होउन्, यही कामना गर्छौ, बस्छौ ।” (पृ. ४४)

प्रस्तुत नाट्यकृति ‘कोही किन बरबाद होस्’ मा अन्य शब्द पनि तद्भवीकरण प्रक्रियाद्वारा नेपालीकृत भइ प्रयोग भएका छन् । उपर्युक्त शब्दहरू निम्नानुसार नेपालीकृत भएको पाइन्छ :

संस्कृत	तद्भव
द्वि	दुई
माता	आमा
लत्तक	लुगा
अद्य	आज
सर्व	सब
अश्रु	आँशु

६.२.३ आगन्तुक शब्द चयन

संस्कृत बाहेक नेपालका राष्ट्रिय भाषा तथा विदेशी भाषाबाट आएर नेपाली भाषामा प्रयोग भएका सबै पाहुना शब्दहरूलाई आगन्तुक शब्द भनिन्छ । ‘कोही किन बरबाद होस्’ नाटकमा नाटककार विजय मल्लले प्रयोग गरेका केही आगन्तुक शब्दका उदाहरण निम्नानुसार देखाउन सकिन्छ :

पाले : “.....सबका गार्जेन भेट्न आउँछन् रे !” । (पृ. १८)

सुन्दर : “..... हामी टिचरहरूलाई व्यवसायी मात्र सम्भन्छन् सबै । हाम्रो काम कोही देख्दैन । स्कूल पढाउन मात्र होइन । यी सबै ख्याल गर्न पनि त रहन्छ ।” (पृ. ३०)

ध्रुव : “(लुगा मिलाउँदै) हेर त राधा ! त्यो कोट र प्यान्ट यहाँ देऊ त ! (पृ. ३२)

- ध्रुव : “मेरो ज्योमिटी कहाँ गएछ ! आमा ! लौ तपाईंको बाकसमा राख्नुस् तपाईं त त्यसै बसीरहनु भएको छ । लुगा फेर्छ भन्नु भएको होइन ? खै, साँचो दिनोस् म यी किताबहरू राख्छु ।” (पृ. ३९)
- सुन्दर : “ध्रुवको मालसमान पठाइदिनुप्यो अब, ड्राइभर कराइरहेको छ तल । जीवनाथज्यू । ध्रुव पास भो ! ध्रुव हुक्यो ।” (पृ. ४३)
- जीवनाथ : “हेर्नोस म त्यस्ती आइमाइको अनुहार हेर्न सकिदैन यहाँ केही भयो भने जवाफदेही मेरो रहने छैन ।” (पृ. २८)
- जीवनाथ : “..... मेरो छोरालाई म लिन आएको । म आजै लिएर जान्छु । हिसाबकिताब फर्छ्याउनु थियो । सुन्दरलालसँग भेट भए बेस हुन्थ्यो ।” (पृ. २५)
- कमला : “ध्रुव ! तिमीले के भनेको यो ? ध्रुव ! म तिम्री खास आमा हैनँ ।” (पृ. ४१)
- ध्रुव : “आमा ! के भो ?” (पृ. ४१)
- कमला : “ध्रुव ! तिमी मलाई माफ गर ! मैले जे सुकै कसुर गरेको भए पनि” । (पृ. ४१)
- कमला : “हेर्नोस्, यसमा मलाई कर नगर्नोस् । हप्तामा एकचोटी नबिराई उसको बाबु यहाँ आइरहने गर्छ ।” (पृ. ११)
- सुन्दर : “शनिश्चरबार भयो कि उसकी जहान बिरामी हुन्छे ।” (पृ. १९)
- ध्रुव : “(सम्भरेर) मेरो पाइजामा, धर्केवाल कमिजहरू रहेनछ ।” - (पृ. ३५)
- सुन्दर : “..... तपाईं निस्फिक्री रहनुस् । अब कहिलेकाँही यस्तै पर्छ, आखिर जिन्दगी न हो ।” (पृ. ३८)
- कमला : “उल्ले पढेर पास गरिसकेपछि उसको बिहे होस् । मलाई उसकी जहान बुहारीको अनुहार हेर्न मन छ ।” (पृ. ४३)
- पाले : “..... एकछिन पर्खन नहुने । भण्डै कुशती परेको मेरो, नोकरलाई गाली गरे जस्तो पो हप्काउँछ ।” (पृ. ४४)

उपर्युक्त रेखाङ्कित शब्दहरू ‘कोही किन बरबाद होस्’ नाटकमा प्रयोग भएका केही आगन्तुक शब्दहरू हुन् । यी आगन्तुक शब्दहरू विभिन्न भाषिक स्रोत जस्तै :

गार्जेन	-	अंग्रेजी
स्कूल	-	अंग्रेजी

कोट, प्यान्ट	-	अंग्रेजी
ज्योमिटी	-	अंग्रेजी
ड्राइभर	-	अंग्रेजी
पास	-	अंग्रेजी
जवाफदेही	-	अरबी
हिसाबकिताब	-	अरबी
खास	-	अरबी
माफ	-	अरबी
हप्ता	-	फारसी
जहान	-	फारसी
पाइजामा	-	फारसी
जिन्दगी	-	फारसी
नोकर	-	फारसी

बाट ल्याई नाटकमा प्रयोग गरिएको छ ।

६.२.४ नामपदको चयन

कुनै व्यक्ति, वस्तु, स्थान, जाति, द्रव्य समूह, भाव आदिलाई जनाउने शब्दहरू नै नाम हुन् । प्रस्तुत 'कोही किन बरबाद होस्' नाटकमा प्रयुक्त नामपदका केही उदाहरण यसप्रकार छन् :

सब केटाकेटी : “(एकैचोटि) मास्टरसाहेब ! मास्टरसाहेब !” (पृ. १)

भूपाल : “(बीचैमा उछिनेर) धुवले रुख चढेर हामीलाई मास्टरसाहेब ! ढुङ्गाले हानिरहेछ ।” (पृ. १)

कमला : “हाम्रो स्कूल बदमासहरू पाल्ने खोर हो त त्यसो भए ?” (पृ. ४)

सुन्दर : “..... देखिहाल्नु भो नि, एक चोटि हैन दश चोटि पर्खालको इँट उक्काएर फालिदिइसक्यो केटाकेटीहरूलाई पिटिदिन्छ, रुवाउँछ ।” कुखुराको एउटा हैन पपाँचबटा चल्ला मारिदियो ।” (पृ. ७)

- कमला : “..... फेरि त्यस्ती आइमाईको नक्कलै गर्न पनि कस्तो लाजलाग्दो कुरा पहिलो पोइलाई छोडेर अर्को, तेस्रोसँग गएकी आइमाई (पृ. १२)
- सुन्दर : “..... सोचोस्, तपाईंले एक चोटि आमा भइदिँदाखेरि एउटा बच्चा सर्वनासबाट जोगिन्छ, मानिस बन्छ” (पृ. १३)
- कमला : “..... लौ भन, तिमी मलाई माया गर्छौ ?।” (पृ. १७)
- सुन्दर : “लौ हेर्नु नि, यहाँ रक्सी खाएर ढलमलिदै आयौ भने।” (पृ. १९)
- कमला : “..... तपाईंले देख्नुभएकै छ । भात खाँदाखेरि पनि सँगै खाउँ भन्छ ।” (पृ. २०)
- ध्रुव : “..... आमाले कति राम्रो कथा भन्नुहुन्छ । राजकुमारको, दैत्यको यो, यो स्वीटर पनि आमाले दिनुभएको ।।” (पृ. २३)
- जीव : त्यसले मेरो मुटु खाएको मेरो अन्तरात्मालाई डसेको म सहन सकिदैन । कुन मुखले त्यो आफ्नो छोरो भनेर हेर्न आएकी छ यहाँ ?।” (पृ. २७)
- ध्रुव : “अँ, घर नगएर वन जानुहुन्छ ?।” (पृ. ३४)
- पाले : “कस्तो गन्हुँगो बाकस आफ्नो त जीउ नै थिलथिलो भयो ।” (पृ. ३७)
- ध्रुव : “..... फरिया सुक्या रहेनछ तैपनि पोकामा बाँध्न लाएको छु । पाले दाइ पनि कहाँ गएछ।” (पृ. ४०)
- कमला : “ध्रुव ! तिमी मदेशमा नै पढ्न जाऊ त्यहाँ राम्रो पढाइ हुन्छ देशविदेश घुम्न पाइन्छ । (पृ. ४०)
- पाले : झाडभर कराउन लागिस्क्यो । जीपको झाडभर कस्तो बढेको हुँदोरहेछ । एकछिन पर्खन नहुने । भण्डै कुस्ती परेको मेरो । नोकरलाई गाली गरेजस्तो पो हप्काउँछ । (पृ. ४४)

उपर्युक्त रेखाङ्कित शब्दहरू ‘कोही किन बरबाद होस्’ नाटकमा प्रयोग भएका नामपदका केही उदाहरणहरू हुन् ।

६.२.५ सर्वनामपदको चयन

नामको सट्टामा प्रयोग गरिने नामिक पदलाई सर्वनाम भनिन्छ । सर्वनामले नामको अनावश्यक पुनरावृत्तिलाई नियन्त्रण गरी भाषिक अभिव्यक्तिलाई छिटो-छरितो

र मिठासपूर्ण पार्दछ । नामको वैकल्पिक शब्दका सट्टामा सर्वनामको प्रयोग गरिन्छ । 'कोही किन बरबाद होस्' नाटकमा प्रयुक्त केही सर्वनामका उदाहरण निम्नप्रकार छन्' :

शशि : "मलाई मास्टरसाहेब ! के उल्ले पिटेको ।" (पृ. २)

सुन्दर : "किन तसेका तिमीहरू ? ऊ बहुला हो र ? ।" (पृ. ३)

कमला : "हाम्रो के को हार मास्टरसाहेब ? हामीले सपान कोशिश नगरेका होइनौ क्यारे ।।" (पृ. ५)

सुन्दर : "..... बदमासी जरुर उ गरिरहेछ, के उल्लाई थाहा छैन र ? त्यसबाट हामी रिसाउँछौ भन्ने त्यो पनि उल्लाई थाहा छ ।" (पृ. ६)

कमला : "हैन, तपाईंले के पत्ता लगाउनु भो सुनुं न।" (पृ. ८)

पाले : "..... सतोसत खाएर आउन्नं । सलाम हजुर।" (पृ. १९)

कमला : "..... म उसको साथमा हर्दम हुन्छु र लौ, दौडेर आफैले लुगा लगाउन नगएर !" (पृ. २२)

जीव: "..... उहाँ भने तपाईंले भनेजस्तो हुन्छ, के यो बेईमान नभए विश्वासघात हैन यो ?" (पृ. २४)

पाले : "यत्रो सानो हुनुहुन्थ्यो ।।" (पृ. ३३)

सुन्दर : "किन ल्याएको त यहाँ यो ?" (पृ. ३७)

जीव : "तपाईंहरू सबलाई धन्यवाद छ ।" (पृ. ४४)

उपर्युक्त रेखाङ्कित पदहरू 'कोही किन बरबाद होस्' नाटकमा प्रयोग भएका सर्वनामका केही उदाहरण हुन् । यी बाहेक अन्य सर्वनामले पनि नाम पदहरू दोहोरिंदा आउने भद्दापनलाई हटाई तिनीहरूको उपयुक्त प्रयोगले भाषालाई आकर्षक पारेको छ ।

६.२.६ विशेषण पदको चयन

कुनै व्यक्ति, वस्तु, स्थान आदिको गुण, दोष, अवस्था, परिमाण आदि बुझाउने शब्दलाई विशेषण भनिन्छ । प्रस्तुत विवेच्य नाट्यकृतिमा प्रयोग भएका केही विशेषणका उदाहरण निम्नानुसार प्रस्तुत गरिन्छ :

कमला : " (स्वर चढाएर) हाम्रो स्कुल के बदमासहरू पाल्ने खोर हो त त्यसो भए।" (पृ. ४)

- सुन्दर : “..... तर आफूभन्दा ठूलाले हप्काएपछि, दप्काएपछि, दण्ड दिएपछि हामीले त्यो बानी छोड्थ्यौं होला, तर ध्रुवमा भने म त्यो कुरा पाउन्न ।।” (पृ. ६)
- सुन्दर : “..... मानिस मार्नतिर उसको प्रवृत्ति भयो भने ज्यानमारा अपराधी हुन्छ । के त्यस्तालाई त्यस्तो अपराधबाट जोगाउनु तपाईंको धर्म होइन,।” (पृ. १३)
- सुन्दर : “तिमीले हिजो मसँग आमा आएपछि बदमासी गर्दिन, पढ्छु, ज्ञानी भएर बस्छु, भनेको हैन।” (पृ. १४)
- कमला : “म कस्ती चण्डाली हगि ? राम्रो छोरालाई मिल्काएर।” (पृ. १७)
- सुन्दर : “लौ (हाँसेर) आमा हुन सजिलो पनि त छैन नि ।” (पृ. २२)
- जीव : “..... कुन मुखले नकच्चरी भएर, निर्लज्ज भएर यो ठाउँमा टेक्न आएकी छ ।।” (पृ. २८)
- सुन्दर : “.....कमलादेवीले आमा हुन स्वीकार गरिदिएर तपाईंको छोरो ध्रुव त्यस गडवडीबाट बच्यो ।..... हामी टिचरहरूलाई व्यवसायी मात्र सम्झन्छन् सबै ।” (पृ. ३०)
- पाले : “..... यत्रो सानो हुनुहुन्थ्यो । पहिले त्यै यत्रो, राधा नानीभन्दा पनि लौ ।” (पृ. ३३)
- कमला : “अब तिमी ठूलो भयौं मलाइ यही खुसी लाग्छ।” (पृ. ३५)
- पाले : “कस्तो गह्रुगो बाकस यो आफ्नो त जीउ नै थिलथिलो भयो ।” (पृ. ३७)
- सुन्दर : “राम्ररी, कमलादेवी ! तपाईं उल्लाई भन्न सक्नु हुन्न कुनै किसिमले चोट नलाग्ने गरी विस्तारै सम्झाइदिन्छु ।।” (पृ. ३८)
- ध्रुव : “..... के भुत्रो कपडाहरू कोचिराखेको फालिदिउँ है ?” (पृ. ४०)
- कमला : “उसको बानी अनौठो छ, ज्यादै जिद्दीवाल छ।” (पृ. ४३)

माथि रेखाङ्कित पदहरू लगायत अन्य विशेषण पदको चयनले नाटकलाई सान्दर्भिक, मार्मिक र उपयुक्त किसिमको बनाएको छ ।

६.२.७ क्रियापदको चयन

कार्यव्यापारलाई सम्पन्न गर्ने, काम भएको बुझाई व्याकरणिक रूपले वाक्यात्मक संरचनालाई पूर्णता दिने पदलाई क्रियापद भनिन्छ । 'कोही किन बरबाद होस्' नाटकमा प्रयुक्त केही क्रियापदका उदाहरण निम्न छन् :

- भूपाल : “..... मास्टरसाहेब ! ढुङ्गाले हानिरहेछ” (पृ. १)
- कमला : “..... बरु अरूहरूको बानी बिग्रन त पाउँदैन कि यस्ताको देखासिकी गरे । मलाई त यस्तै लागिरहेछ ।” (पृ. ४)
- सुन्दर : “..... बदमासी जरुर उ गरिरहेछ के उल्लाई थाहा छैन र ?” (पृ. ६)
- कमला : “..... उसकी आमा कसरी यहाँ आउन सक्छे ? घरमा नबसी पोइल गैसकी ।” (पृ. १०)
- सुन्दर : “तीनवर्षे बालकले कसैलाई देखेर पनि चिनीराख्न सक्दैन, त्यसमा तपाईं फिक्री नै नमान्नुोस्” (पृ. ११)
- कमला : “म भोलिपर्सि तपाईंलाई जवाफ दिउंला ।” (पृ. १३)
- सुन्दर : “..... उही आमा यहीं हुनुहुन्छ ।” (पृ. १५)
- ध्रुव : “(हतपताएर) भन्दिनँ ।” (पृ. १६)
- पाले : “..... सतोसत् खाएर आउन्नँ ।” (पृ. १९)
- कमला : “..... म बानी बिगार्न चाहन्त” (पृ. २२)
- जीव : “..... म यसभन्दा राम्रो किनिदिन्छु” (पृ. २३)
- शम्भु : “..... त्यसै स्कुललाई बदनाम गर्ने कोशिश नगर्नुोस ।” (पृ. २४)
- जीव : “..... मेरो छोेरालाई म लिन आएको ! म आजै लिएर जान्छु ।” (पृ. २५)
- सुन्दर : “पर्खनोस् त्यसो भए उसकी आमालाई यहाँ बोलाइन्छु ।”
- जीव : “..... पहिले नै भन्नुभएन ।” (पृ. २९)
- राधा : “आमा कहाँ हुनुहुन्छ ?” (पृ. ३३)
- ध्रुव : “..... जीप लिएर आउनुहुन्छ ।” (पृ. ३३)
- कमला : “..... गुन्टा लिन गइरहेछ ।” (पृ. ३६)

- सुन्दर : “लौ अहिल्यै गएर म उल्लाई बाहिरै भएपनि, घुम्दाघुम्दै सम्भाउँछु । तपाईं यहीं बस्नोस् ।” (पृ. ३८)
- कमला : “(आफैसँग) जरुरी काम छैन ।” (पृ. ३९)
- ध्रुव : “..... यहीं पढ्नु दुई-तीन वर्ष यहीं पढ्छु” (पृ. ४०)
- जीव : “..... ध्रुवलाई त्यस्तो माया गरेर तपाईंले हुर्काउनुभो ।” (पृ. ४२)
- कमला : “..... उस्लाई रोज्न लगाएर बिहे गरिदिनुहोला चिया खुवाउने प्रबन्ध मिलाइदिनुहोला ।” (पृ. ४३)
- सुन्दर : “..... स्कुल छोडेर उनीहरू जान्छन् । उनीहरू लायक होउन्, योग्य होउन्, देशको खम्बा होउन् । यही कामना गच्छौं, बस्छौं ।” (पृ. ४४)

उपर्युक्त रेखाङ्कित पदहरू क्रियापदका केही उदाहरण मात्र हुन् । यी लगायत अन्य क्रियापदले पनि अभिव्यक्तिलाई पूर्णता प्रदान गरेका छन् । प्रस्तुत ‘कोही किन बरबाद होस्’ नाटकमा सामान्यदेखि विशिष्ट प्रकृतिका क्रियापदहरू प्रयोग भएको पाइन्छ ।

६.२.८ निपातको चयन

कुनै पनि अभिव्यक्तिलाई रोचक, प्रभावकारी, मिठासयुक्त पार्ने अव्यय शब्दलाई निपात भनिन्छ । निपातको स्वतन्त्र अर्थ हुँदैन तापनि भनाईलाई प्रभाव पारिरहेको हुन्छ । विवेच्य नाट्यकृति ‘कोही किन बरबाद होस्’ मा प्रयोग भएका केही निपातका उदाहरण निम्नप्रकार छन् :

- कमला : “..... हामीले सपार्न कोशिश नगरेका होइनौ क्यारे” (पृ. ५)
- सुन्दर : “..... ध्रुवको बानी अलि नियालेर एक चोटिहेर्नोस् त । के उल्लाई थाहा छैन र ? देखिहाल्नु भो नि” (पृ. ६)
- सुन्दर : “..... उसकी आमाले तीन वर्षमा छोडेर गएकी न हो ।” (पृ. ११)
- कमला : “..... एउटासँग पनि हैन लौ, म त सक्दिन क्यारे ?” (पृ. १२, १३)
- सुन्दर : “..... हो तिम्री आमा त हुन नि” (पृ. १५)
- कमला : “म कस्ती चण्डाली हगि ?” (पृ. १७)
- पाले : “..... सबका गार्जेन भेट्न आउँछन् रे अरू बार भेट्न राखे नहुने ?” (पृ. १८)

- जीव : “..... म त्यस्ताको अनुहार नै हेर्न चाहन्त ।” पृ. २७)
- ध्रुव : “म आउँछु है बा ! (दुई जना निस्कन्छन्)” (पृ. ३०)
- ध्रुव : “धत्तेरी ! हेर, रुन लागेकी, ठट्टा पो गय्या” (पृ. ३४)
- सम्भु : “हो माया लाग्छ ।” (पृ. ३९)
- ध्रुव : “अहँ, मलाई घुम्न मनै छैन ।” (पृ. ४०)
- कमला : “..... बरु हेर्नोस ध्रुवको बानी अनौठो छ”
- पाले : “..... नोकरलाई गाली गरे जस्तो पो हप्काउँछ । खोइ, खोइ, छाड्नोस् तपाईं पनि यो बाकस लैजान्छु ।” (पृ. ४४)

उपर्युक्त निपातले ‘कोही किन बरबाद् होस्’ नाटकमा मिठासयुक्त प्रदान गरेका छन् । यी बाहेक अन्य निपातहरू पनि प्रस्तुत नाटकमा प्रयोग भएका छन् । जसले गर्दा अभिव्यक्ति रसिलो खँदिलो भएको छ ।

६.३ वाक्य चयन

व्याकरणात्मक संरचनाको सबभन्दा माथिल्लो एकाइलाई वाक्य भनिन्छ । वाक्य उपवाक्यभन्दा ठूला हुन्छन् । वाक्य अर्थगत पूर्णतायुक्त अभिव्यक्ति हुन् । वाक्यहरू सरल, मिश्र र संयुक्त गरी तीन संरचनात्मक स्वरूपका पाइन्छन् । अभिव्यक्ति गर्ने क्रममा भावका आधारमा प्रश्नार्थक, इच्छार्थक, सम्भावनार्थक, आज्ञार्थक आदि स्वरूपका वाक्य हुन्छन् । साहित्यकारले आफ्नो अभिव्यक्तिलाई प्रभावकारी बनाउन वाक्य चयनमा विशेष ध्यान दिनुपर्दछ । ‘कोही किन बरबाद् होस्’ नाटकमा प्रयोग भएका केही वाक्यका उदाहरण निम्नप्रकार छन् :

- सुन्दर : “तिमीहरू सबैले उल्लाइ जिस्कायौं होला ।” (पृ. २)
- रीता : “म त जान्छु ।” (पृ. ३)
- कमला : “मैले त तपाईंको कुरा पटककै बुझिन, साँच्चै बुझिन ।” (पृ. ६)
- सुन्दर: “(ग्लोव नै घुमाएर) आमाको स्नेह, बाबुको प्यार नपाईकन केटाकेटी संसारमा हुर्कन त हुर्कन्छन्, तर यस्तो असन्तुष्टि र अतृप्तिले मानसिक बिकार उत्पन्न गर्दोरहेछ, जसले गर्दाखेरी बाहिरबाट मानिस जस्तो देखिए तापनि भित्रबाट उनीहरू रिक्तो, खोक्रो, क्रुरसम्म पनि हुन बेर मान्दैनन् ।” (पृ. ९)
- कमला : “(एकदम सगबगाएर) मैले-मैले ?” (पृ. ११)
- सुन्दर : “(हास्दै) धत्तेरी, के भन्नुभएको यो ?” (पृ. १२)

- ध्रुव : “म आमा नआइकन पढ्दिनँ ।” (पृ. १५)
- कमला : “मैले भनेको जस्तो सधैं गछौं ?” (पृ. १७)
- ध्रुव : “गछ्छु ।” (पृ. १७)
- पाले : “कुन्नि कता-कता !” (पृ. १८)
- जीव : “जसले भनेपनि के र ध्रुवले ।” (पृ. २८)
- सुन्दर : “हुन्छ ।” (पृ. २८)
- ध्रुव : “उ: ‘आमा’ बा !” (पृ. ३०)
- राधा : “कुन?” (पृ. ३२)
- ध्रुव : “तिमी पनि पास भइसकेपछि यसरी नै एकदिन लुगाहरू बाकसमा मिलाउँछ्यौ, अहिले मैले जस्तो, अनि त्यसरी नै मै जस्तो भुरुरु उड्छ्यौ, टाढाटाढा चरा जस्तो ।” (पृ. ३२)
- कमला : “(हाँसेर) हुन्छ, हुन्छ ।” (पृ. ३५)
- शम्भु : “ध्रुवसँग भर्खर भेट भएको थियो ।” (पृ. ३९)
- कमला : “..... तिमी बदमास थियौ, सुन्दरलाल मास्टरसाहेबले तिम्री आमा नभएकोले तिम्री त्यस्तो भएको भनेर मलाई तिम्री आमा बनाइदिनु भो ।” (पृ. ४१)
- जीव : “..... धन्यवाद । तपाईंहरूको प्रशंसा नगरी रहन सकिदैनँ ।”
- पाले : “लौ, तपाईं नजाने ?” (पृ. ४४)

माथिका वाक्यहरू ‘कोही किन बरबाद होस्’ नाटकमा प्रयोग भएका विभिन्न प्रकारका वाक्यका नमुना हुन् सरल, मिश्र, संयुक्त तीनै प्रकारका वाक्य प्रस्तुत नाटकमा प्रयोग भएका छन् भावका आधारमा पनि विभिन्न प्रकारका वाक्यहरूको उचित संयोजनले गर्दा, कथानकले आफ्नो गति कायम राखेको छ ।

६.४ चिन्ह प्रयोग

भाषिक अभिव्यक्तिलाई प्रभावकारी बनाउन लेख्य भाषामा विभिन्न विराम चिन्हहरू प्रयोग गरिन्छन् । जुन चिन्हले कथनलाई स्पष्ट बनाउने गर्दछ । ‘कोही किन बरबाद होस्’ नाटकमा पनि बिन्दु चिन्ह, प्रश्नवाचक चिन्ह, विस्मयसूचक चिन्ह, पूर्णविराम चिन्ह, अल्पविराम चिन्ह आदिको उपयुक्त प्रयोग भएको पाइन्छ ।

६.४.१ बिन्दु चिन्हको प्रयोग

मूलतः बिन्दु चिन्हको प्रयोग लामो प्रसङ्गलाई छोट्याएर प्रस्तुत गर्ने प्रयोजनका लागि गर्ने गरिन्छ । खुला रूपमा स्पष्ट भन्न नमिल्ने प्रसङ्गको सन्दर्भमा पनि बिन्दु चिन्हको प्रयोग गरिन्छ । बिन्दु चिन्ह प्रयोग गरिएका ठाउँमा सामाजिक मर्यादा अनुसार भन्न नमिल्ने कुराहरू पनि हुन्छन् । 'कोही किन बरबाद होस्' नाटकमा बिन्दु चिन्ह प्रयोग भएका केही उदाहरण निम्नप्रकार छन् :

- शशि : “मास्टरसाहेब । धुवले के” (पृ. १)
- कमला : “..... फेरि उ यहाँ नजिकै भएपनि” (पृ. १०)
- सुन्दर : “..... उल्ले आमालाई चिनेको नै हुँदैन फेरि तपाईंलाई” (पृ. ११)
- कमला : “तिमीलाई कल्ले भन्यो तिम्री आमा भनेर? मास्टरसाहेब ?” (पृ. १७)
- पाले : “..... अर्कालाई छुट्टी दिने होइन” (पृ. १८)
- सुन्दर : “..... दोस्रो तपाईंमा मातृत्वको” (पृ. २१)
- धुव : “..... मलाई किन नभनेको बा ? मलाई आमाले” (पृ. २२)
- जीव : “यहाँ अरू कोही आइमाई” (पृ. २५)
- कमला : “धुवलाई ?” (पृ. २६)
- धुव : “..... हेर, उता जाँदाखेरी आमालाई” (पृ. ३४)
- कमला : “..... मलाई यही हर्ष छ । बरु” पृ. ३५
- कमला : “मेरो मगजै ठीक छैन आज ! त्यो कागजपत्र” (पृ. ३९)
- जीव : “सकभर म” (पृ. ४३)
- कमला : “त्यो हैन, त्यो, त्यो, त्यो” (पृ. ४४)

यसरी प्रस्तुत नाटकमा उपयुक्त किसिमले बिन्दु चिन्हको चयन भएको पाइन्छ ।

६.४.२ विस्मयसूचक चिन्ह प्रयोग

मानवीय संवेदना, हर्ष, विश्मात्, आश्चर्य, दुःख, घृणा, कौतुहलता, जिज्ञासा, निरासा, प्रशन्नता आदि जनाउन प्रयोग गरिने चिन्ह विस्मयसूचक चिन्ह हुन् । जुन मानव मनका अव्यक्त मनोभावना व्यक्त गर्दा प्रयोग गरिन्छन् । 'कोही किन बरबाद होस्' नाटकमा प्रयोग गरिएका विस्मयसूचक चिन्हका केही उदाहरण निम्नप्रकार छन् :

- नरेश : “उ ! मास्टरसाहेब ! रीताको पिठ्यूमा लाग्यो, हेर्नोस् त ! (पृ. १)
- सुन्दर : “कमलादेवी ! आज यिनीहरू तर्सिरहेका छन् ।” (पृ. ३)
- सुन्दर : “तपाईंलाई आमा भइदिएर के भो र !” (पृ. ११)
- कमला : “ध्रुव ! तिमीलाई कल्ले भन्यो तिम्री आमा भनेर ?” (पृ. १७)
- पाले : “तपाईंहरू भनेको तपाईंहरू, पढाउने गुरुहरू ! हामी पालेहरूको के कुरा !” (पृ. १९)
- ध्रुव : “बा ! मेरो आमा !” (पृ. २२)
- जीव : “(भटपट) पर्देन ।” (पृ. २३)
- शम्भु : “..... हेर्नोस, कमलादेवी ! सुन्दरलाल मास्टरसाहेबसँग यहाँ भेट्न चाहनुहुन्छ, भेटाइदिनुहोला । म गएँ । अनौठो मानिस” (पृ. २५)
- जीव : “(ठुस्केर) नमस्ते !” (पृ. २६)
- ध्रुव : “उ : ‘आमा’ बा !” (पृ. ३०)
- राधा : “सक्छु !” (पृ. ३२)
- ध्रुव : “कोठामा हुनुहोला ! अबेर भइसक्यो, आमाले पनि के गर्नुभएको होला ।” (पृ. ३३)
- सुन्दर : “..... हामीले आफ्नो कर्तव्य पालन गर्नेपछि । तपाईंले कमलादेवी !
“.....” (पृ. ३६)
- कमला : मेरो मगजै ठीक छैन आज !” (पृ. ३९)
- कमला : “भैहाल्यो नफाल ! मलाई काम लाग्छ ।” (पृ. ४०)
- सुन्दर : “..... जीवनाथज्यू ! ध्रुव पास भो ? ध्रुव हुक्यो !”
“आँखामा आएको आँशुलाई घुटुक्क पिएर हामी उनीहरूलाई विदा दिन्छौ !” (पृ. ४४)

उपर्युक्त वाक्यहरूमा प्रयोग भएका विस्मयसूचक चिन्हहरूले विभिन्न मानसिक अवस्था एवम् मनोभावको उद्घाटन गरेका छन् ।

६.४.३ प्रश्नसूचक चिन्ह प्रयोग

मनमा लागेको उत्सुकता भेट्नको लागि सोधिने प्रश्न वाक्यको अन्तमा दिइने चिन्हलाई प्रश्नसूचक चिन्ह भनिन्छ । प्रश्न कुनै कुराको जिज्ञासा मेटाउन एवम्, विचार आदान-प्रदान गर्नको लागि सोधिने गरिन्छ । यस नाटकमा प्रश्नसूचक चिन्ह प्रयोग भएका केही उदाहरण निम्नप्रकार छन् :

- सुन्दर : “भो, भो म उल्लाई हप्काउला है, हुन्न ?” (पृ. २)
- कमला : “..... खेलन जाने बेला भएन ? थाहा छ आज धोबी आउने दिन ? (बालकहरू गम्भीर देखी) किन ? के भो आज यिनीहरूलाई ?” (पृ. ३)
- सुन्दर : “..... ध्रुवको आचरण, प्रकृति, स्वभाव नै अनौठो, बेग्लै छ । कसो भन्तोस् त ?” (पृ. ६)
- कमला : “त्यसो भए तपाईंले बुझ्नुभो त ?” (पृ. ७)
- सुन्दर : “तपाईंलाई एउटा कुरा भन्नुं ? हुनलाई त यो कुन ठूलो कुरा हो र ?” (पृ. १०, ११)
- कमला : “(एकदम सगबगाएर) मैले मैले ?” (पृ. ११)
- सुन्दर : “..... बिरुवालाई निमोठ्दा दुख्दैन होला ? तिम्रो हात दुख्छ कि दुख्दैन , लौ भन दुख्दैन ? रिसाएका छौ ?” रिसाएको छु भन न ? लौ हो कि हैन ?” (पृ. १४)
- कमला : “तिमीलाई म घीन लाग्दैन ?” (पृ. १७)
- पाले : “म घरसम्मन् पुगेर आउँ कि ?” (पृ. १९)
- सुन्दर : “केटाकेटी छ नि, आमाले लगाइदिउन् भनेको होला ! होइन ध्रुव ?” (पृ. २१)
- जीव : “कहिले आएकी तेरी आमा ?” (पृ. २२)
- कमला : “ध्रुवलाई ?” (पृ. २६)
- सुन्दर : “अब देख्नुभो ध्रुवलाई ? पहिले जस्तो छ उ ?” (पृ. ३०)
- राधा : “आमा कहाँ हुनुहुन्छ ?” (पृ. ३३)
- कमला : “..... तर कसरी भन्ने ? उसको मनमा के विभत्ता ! फेरि नभनी के गरुं ? कस्तो अफ्ठ्यारो ?” (पृ. ३६)
- ध्रुव : “अहँ, भेटिनँ केही जरुरी काम छ र ? खै साँचो ?” (पृ. ३९)
- कमला : “किन ?” (पृ. ४०)
- जीव : “ध्रुव कहाँ गएछ ? उसको बाकस कुन चाहिँ हो क्यारे ?” (पृ. ४२)
- पाले : “लौ ! तपाईं नजाने ?” (पृ. ४४)

कमला : “नजाने, (निस्सासिएर उठ्ते) ध्रुव जीपमा बस्यो ? ध्रुव जीपमा बस्यो पाले दाइ ?” (पृ. ४४)

उपर्युक्त प्रश्नार्थक वाक्यको प्रयोगले कथानकलाई अगाडि बढाउन र संवादमय विचार आदान-प्रदान गर्न महत्त्वपूर्ण भूमिका खेलेका छन् ।

सारांश

शैलीवैज्ञानिक पद्धति अनुसार कृतिको अध्ययन विश्लेषण गर्दा चयनका आधारमा कृतिलाई अवलोकन गरिन्छ । जुन अवलोकनका लागि भाषा विज्ञानले महत्त्वपूर्ण आधार प्रदान गर्छ । भाषिक चयन शैलीविज्ञानको प्रमुख उपकरण हो । साहित्यकारले आफ्नो कृतिलाई रोचक, प्रभावकारी, स्तरीय, आकर्षक र उपयुक्त बनाउनका लागि विभिन्न भाषिक एकाइगत विकल्पहरू मध्येबाट आफूले चाहेको विकल्पको चयन गर्छ । ‘कोही किन बरबाद होस्’ नाटकको रचना गर्दा विजय मल्लले तत्सम, तद्भव र आगन्तुक शब्दको उपयुक्त किसिमले प्रयोग गरेका छन् । त्यसका साथै नाम, सर्वनाम, विशेषण, क्रियापद, निपात, नामयोगी आदिको समुचित प्रयोग गरेका छन् । सरल, मिश्र, संयुक्त तीनै प्रकारका वाक्यको संयोजनका साथमा प्रश्नार्थक, इच्छार्थक, आज्ञार्थक, संभावनार्थक आदि वाक्यको सही ढङ्गबाट प्रयोग भएको पाइन्छ । उपर्युक्त विराम चिन्हहरूको समायोजनले गर्दा कथानक सुसङ्गठित र प्रभावकारी बनेको पाइन्छ । नाटकभित्र पनि कमलादेवीको आमाको अभिनय गर्ने नाटकियताले गर्दा प्रस्तुत कृति चयनमा स्वभाविकता देखिन्छ । उपयुक्त किसिमका पद र वाक्यहरूको चयनले गर्दा ‘कोही किन बरबाद होस्’ नाटक सान्दर्भिक रहेको पाइन्छ ।

समानान्तरता र विचलनका आधारमा 'कोही किन बरबाद होस्' नाटकको विश्लेषण

७.१ समानान्तरता

समानान्तरता भन्नाले नियमितताको अत्याधिक परिपालन भएको भन्ने बुझिन्छ। यो विचलनको विपरीत विकल्पका रूपमा परिचित छ। विचलनमा मानक नियमहरूको उल्लङ्घन गरी कृतिमा सौन्दर्यको प्रकटीकरण गरिन्छ, भने यसको विपरीत समानान्तरतामा भाषिक अभिव्यक्तिलाई नियमित रूपमा पुनरावृत्ति गराई रोचकताको स्थिति सिर्जना गराइन्छ। यसमा मानक नियमको परिपालन अत्याधिक रूपमा गरिन्छ। साहित्यकारले आफ्नो रचनालाई अथवा भनौं अभिव्यक्तिलाई प्रभावकारी, रोचक, आर्कषक पार्नको लागि अग्रभूमि निर्माणको महत्त्वपूर्ण उपकरण समानान्तरतालाई समुचित रूपमा प्रयोग गर्ने गर्दछ। वर्णगत वा अर्थगत दुबै प्रकारका संरचनाको पुनरावृत्ति हुने अवस्था नै समानान्तरता हो। भाषाको बाह्य संरचना र आन्तरिक संरचनाका तहमा समानान्तरतालाई श्रष्टाले उपयोग गरी आफ्नो अभिव्यक्तिलाई कलात्मक, आर्कषक र दीर्घकालीन गराउँछ। बाह्य समानान्तरता वर्ण, शब्द, वाक्यका तहमा हुन्छ, भने आन्तरिक समानान्तरता अर्थका तहमा हुने गर्दछ। तुलनात्मक रूपमा हेर्दा गद्यमा भन्दा बढी पद्यमा समानान्तरताको प्रयोग भएको पाइन्छ। तर गद्यमा पनि सर्जकले आफ्नो अभिव्यक्तिलाई लयात्मक, कलात्मक, रोचकता प्रदान गर्ने प्रयत्नले समानान्तरता आन्तरिक र बाह्य गरी दुई किसिमका हुन्छन्।

७.१.१ आन्तरिक समानान्तरता

“भावार्थ वा वाच्यार्थको नियमित पुनरावृत्तिबाट साहित्यिक कृतिमा आन्तरिक समानान्तरताको सिर्जना हुन्छ।” (शर्मा, २०५५ : ५५३) आन्तरिक समानान्तरतामा अर्थ वा भावस्तरको पुनरावृत्ति हुने गर्दछ। अग्रभूमि निर्माणको महत्त्वपूर्ण उपकरणका रूपमा आन्तरिक समानान्तरतालाई लिइन्छ। यो अर्थमा बिम्ब, प्रतीक, रस आदिका माध्यमबाट झल्किने गर्दछ। आन्तरिक समानान्तरता अर्थगत तहमा निहित हुन्छ, भने बाह्य समानान्तरता शाब्दिक तहमा हुन्छ। आन्तरिक समानान्तरताको महत्त्वपूर्ण पक्ष के हो भने समानान्तरताले कृतिको उद्देश्य प्राप्तिमा सहयोग गरेको हुनुपर्दछ, सार्थकता सिर्जना गरेको हुनुपर्दछ। प्रस्तुत 'कोही किन बरबाद होस्' नाटकमा प्रयोग भएका आन्तरिक समानान्तरताका केही उदाहरण निम्नप्रकार छन् :

- शशि : “मलाई पनि डर लाग्छ । म त जान्छु ।” (पृ. ३)
- कमला : “मास्टरसाहेब । ध्रुवलाई उसको घर पठाउने बन्दोबस्त मिलाउनोस् है, यहाँ त सँप्रदैन, न हामी नै सपार्न सक्दछौ । म त कायल भैसकेँ एक न एक बदमासी नगरेको दिन नै छैन । के पढेर खाला यस्ताले ।” (पृ. ४)
- सुन्दर : “ . . . मलाई लाग्छ ध्रुवले त्यसै बदमासी गरिरहेको छैन । त्यसको केही कारण छ, केही अर्थ छ, हामीले त्यो अर्थ बुझ्न नसक्नु बेग्लै कुरा हो ।” (पृ. ६)
- सुन्दर : “ . . . तेस्रो पटक म अर्कै कुरामा तल्लीन थिएँ ध्यानै दिन सकिन्छु, ऊ गैहालेछ, उसलाई रिस उठ्यो होला त्यसैले आज ऊ यो काण्ड गर्दैछ । केटाकेटीहरू पनि ठूलाबडालाई कम सजायँ दिन जान्दैनन् ।” (पृ. ८, ९)
- कमला : (छटपटिएर आवेशमा आएर) “पर्खनोस् मलाई सोचन दिनोस्, म सोच्छु । तर ज्यादै अफ्यारो छ । म विचार गर्छु । मलाई कसो . . . बरु म भोलिपर्सि तपाईंलाई जवाफ दिउँला (खल्लो हाँसो हाँसेर) मलाई सोचन दिनोस् ।” (पृ. १३)
- सुन्दर : “तिमी आमा धेरै दिनदेखि यहीं बस्नु भएको छ, यहीं काम गर्नुहुन्छ, . . . तिमीलाई माया नगरे जस्तोगरी हप्काउनुहुन्छ, रिसाउनुहुन्छ, फेरि माया पनि गर्नुहुन्छ । त्यो थाहा छ तिमीलाई, लौ कान थाप, कमला दिदी, लौ थाहा पायो ?” (पृ. १६)
- कमला : “म उसलाई यस्तो बिघ्न माया गर्न थालिरहिन्छु, जेमा पनि त्यस्तै भैरहेछ, उसकै मात्र ध्याउन्न हुन्छ । सायद, म उसलाई छाड्न सकिदैन, किन यस्तो माया लाग्छ ?” (पृ. २१)
- जीव : “ ध्रुव भन्ने ठिटालाई, मेरो छोरोलाई म लिन आएको म आजै लिएर जान्छु । हिसाबकिताब फर्छ्याउनु थियो ।” (पृ. २५)
- सुन्दर : “हेर्नोस्, हामी जतिसुकै भनौं हामी लोग्नेमानिसहरू याने बाबुहरू छोराछोरी हुर्काउनलाई त्यत्तिको सफल हुँदैनौं जत्तिका आमाहरू, प्रकृतिले त्यसमा हामीलाई ठगेको छ । छोराछोरीहरूलाई आमाको प्यार चाहिन्छ । आमाको स्नेह, ममता, निस्वार्थ सेवा भएन भने छोराछोरीको मानसिक अवस्था गडबडिन जाँदोरहेछ.....” । (पृ. २९)

कमला : “..... तिमी ठूलो भयो । केटाकेटी छैनौ अब मैले तिमीलाई हेरचाह गरिरहनु पर्दैन । बुझ्न सक्ने भयो, मेरो त्यस्तो बिघ्न आवश्यकता पनि पर्ने छैन ।” (पृ. ३५)

सुन्दर : “..... भन्ने बित्तिकै ध्रुव एक चोटि त जरुरै छटपटाउला, विचलित होला, किनकि मानवीय गुण हो, पछि सम्हालिन्छ,।” (पृ. ३७)

ध्रुव : “..... भन्नोस् आमा म उता पढ्न गएँ भने तपाईं एकलै पर्नुहुन्न ? तपाईंलाई यहाँ एकलै छाडेर म उतातिर पढ्न जान्छु ।” (पृ. ४१)

सुन्दर : “उनीहरू लायक होउन्, योग्य होउन्, देशको खम्बा होउन्, यही कामना गर्छौं, बस्छौं ।” (पृ. ४४)

उपर्युक्त उदाहरणहरू ‘कोही किन बरबाद होस्’ नाटकका आन्तरिक समानान्तरताका उदाहरणहरू मात्र हुन् । माथिको पहिलो उदाहरणको वाक्यमा शशिले मलाई डर लाग्छ भन्नुको अर्थ दोस्रोमा पनि त्यहाँ नजाने विचारले उही अर्थ प्रदान गरेको पाइन्छ । त्यस्तै गरी दोस्रो उदाहरणमा कमलाले सुन्दरलाललाई ध्रुवको बारेमा भन्दै ध्रुव बदमासी भयो, ऊ सप्रँदैन अहिलेसम्म सपार्न सकिएन उसको व्यवहारले म कायल भए, सधैं बदमासी गरिरहन्छ आदि पछिल्ला वाक्यको आशय पनि एउटै भएको पाइन्छ । त्यस्तै तेस्रो उदाहरणमा सुन्दरलालले ध्रुवले बदमासी गर्नुको कारण छ, अर्थ छ, यो अर्थ बुझ्न हामीहरू सकेका छैनौं भन्ने अर्थ पछिल्ला उपवाक्यहरूले दिँदै गएका छन् । चौथो उदाहरणमा ध्रुवको कुरामा सुन्दरलालले ध्यान नदिएको, अर्कै कुरामा आफू तल्लीन भएको ध्रुवको कुरा नसुनिदिएकोले उसले बदमासी गरेको, ठूला मानिसहरूलाई पनि सजाय दिएको भन्ने जस्ता उस्तै भाव प्रदान गर्ने वाक्य प्रयोग भएका छन् । पाँचौं उदाहरणमा कमलादेवीलाई सुन्दरलालले ध्रुवकी आमा बनिदिन आग्रह गरेपछि उनी आवेशमा आएर, पर्खनोस्, सोचन दिनोस् म सोच्छु, मलाई अप्ठ्यारो छ, भोलिपर्सि म तपाईंलाई जवाफ दिउँला जस्ता भाव व्यक्त भएका उपवाक्यहरू पनि एउटै किसिमका छन् । छैटौं उदाहरणमा सुन्दरलालले ध्रुवलाई तिमी आमा यहीं हुनुहुन्छ, यहीं काम गर्नु हुन्छ । तिमीलाई हप्काउनुहुन्छ, रिसाउनुहुन्छ, माया पनि गर्नुहुन्छ जस्ता एउटै अर्थ भएका उपवाक्यहरूको प्रयोगले आन्तरिक समानान्तरतालाई देखाउँछ । सातौं उदाहरणमा कमलादेवीले ध्रुवलाई माया गरेको, उसकै मात्र ध्याउन भएको, उसलाई सायद छोड्न सकिदैन होला भन्ने जस्ता आशय पनि क्रमशः एउटै किसिमका छन् । आठौं उदाहरणमा जीवनाथले कुरै नबुझीकन आमालाई भेटाई दिनुभयो भनेर ध्रुव भन्ने

ठीटालाई, मेरो छोरोलाई लिन आएको भन्ने जस्तो एउटै आशय व्यक्त भएका उपवाक्य प्रयोग भएका छन् । नवौं उदाहरणमा सुन्दरलालले जीवनाथसँग हामी लोग्ने मानिस अथवा बाबुहरू छोरोछोरी हुर्काउन सफल हुँदैनौं भन्नु, प्रकृतिले त्यसमा हामीलाई ठगेको छ भन्नु, आमाको प्यार, निश्चार्थ सेवा, स्नेह, ममता चाहिन्छ भन्नु पनि क्रमशः एउटै अर्थ दिन उपवाक्य प्रयोग भएका छन् । दशौं उदाहरणमा कमलादेवीले ध्रुवलाई तिमी ठूलो भयो, केटोकटी छैनौं मैले अब तिम्रो हेरचाह गरिरहनु पर्दैन भन्नुले पनि एउटै अर्थ प्रदान गरेको छ । त्यस्तै गरी एघारौं उदाहरणमा सुन्दरलालले कमलादेवीसँग ध्रुवलाई यो कुरा थाहा दिँदा ऊ जरुरै छटपटाउला, विचलित होला, यस्तो हुनु मानवीय गुण हो, पछि सम्हालिन्छ भन्नुले पनि आन्तरिक समानान्तरताको झलक दिएका छन् । बाह्रौं उदाहरणमा ध्रुवले कमलादेवीलाई म त यही पढ्ने हो, म गएँ भने तपाईं एकलै पर्नुहुन्छ । तपाईंलाई दुःख हुन्छ, म उता पढ्न जान्न भन्ने जस्ता उपवाक्यले पनि एउटै अर्थ प्रदान गरेका छन् । त्यस्तै तेह्रौं उदाहरणमा सुन्दरलालले ध्रुव जाने बेलामा सम्पूर्ण होस्टलबाट विदा भएर स्कुलको पढाइ सकेर जाने विद्यार्थीहरूलाई नै सम्झी उनीहरू लायक होउनु, योग्य होऊनु, देशको खम्बा होउनु, हाम्रो यही कामना छ भन्नुले पनि क्रमशः उस्तै अर्थ प्रदान छन् । यसरी 'कोही किन बरबाद होस्' नाटकमा नाटककार विजय मल्लले आन्तरिक समानान्तरताको प्रयोग गरी अग्रभूमि निर्माण गर्दै नाटकभित्र कलात्मकता, उत्कृष्टता र व्यञ्जनात्मकताको यथेष्ट रूपमा प्रयोग गरी कृतिलाई रोचक एवम् प्रभावकारी बनाएका छन् ।

७.१.२ बाह्य समानान्तरता

बाह्य समानान्तरता भाषाको वर्ण, रूप, शब्द, पदसमूह उपवाक्य, वाक्य तहमा हुने गर्दछ । भाषाका यिनै एकाइको नियमितता वा पुनरावृत्ति नै बाह्य समानान्तरता हो । यस्तो नियमितताले कृतिमा आकर्षण र सौन्दर्य थप्छ । जसले गर्दा कृति मिठासपूर्ण, जीवन्त, आल्हादकारी बन्न जान्छ 'कोही किन बरबाद होस्' नाटकमा प्रयोग गरिएका बाह्य समानान्तरताका केही उदाहरण निम्नप्रकार छन् :

सब केटाकेटी : “(एकै चोटी) मास्टरसाहेब ! मास्टरसाहेब !” (पृ. १)

कमला : “तपाईंहरूसँग त अलि तर्सनुपर्छ, कसैसँग त डराउनैपर्छ, डराउँदै नडराउनेले कहिले केही सिकेर, पढेर खाला ? अलिकति त कसैको धक मान्नुपर्छ।” (पृ. ५)

- सुन्दर : “..... तर आफूभन्दा ठूलाले हप्काएपछि, दप्काएपछि, दण्ड दिएपछि, हामीले, यो बानी छोड्थ्यौ होला तर ध्रुवमा भने म यो कुरा पाउन्न, उसको आचरण, प्रकृति, स्वभाव नै अनौठो, बेग्लै छ।” (पृ. ६)
- कमला : “.....फेरि उसको बाउसको बा बराबर आइनरहे पनि बराबर आइरहनेको अगाडि म कसरी पर्न सक्छु ?” (पृ. १२)
- सुन्दर : “..... बिरुवालाई निमोठ्दा, टुक्याउँदा, उखेल्दा, चुड्दा दुख्दैन होला ? तिम्रो हात यसो निमोठेर तान्यो भने दुख्छ, कि दुख्दैन ? लौ भन दुख्दैन ? (पृ. १४)
- सुन्दर : “हुन्छ, हुन्छ जाउ, सब साथीसँग विदा हुनुपर्छ ।”
- ध्रुव : “..... बाले भन्नुभएको अस्ति, मलाई यहाँ नपढाउने रे ! मधेशमा पढ्न पठाउने रे या कलकत्ता नभए बम्बईतिर रे ! म जान्न आमा विदेशमा पढ्न जान्न, म साँच्ची जान्न, जान्न।” (पृ. ४०)
- जीव : “.....तैपनि ध्रुव तपाईंलाई यस्तो बिघ्न मन परेको छ । फेरि ध्रुव पनि तपाईंबिना, म त्यसको के सुधार गर्न सकुंला ? तपाईंलाई यहाँबाट म कहाँ जान आपत्ति छ ? ध्रुवले पनि आफ्नी हराएकी आमा पाउने छ । तपाईंलाई केही आपत्ति छैन भने।” (पृ. ४३)
- कमला : “यो हैन, त्यो, त्यो, त्यो” (पृ. ४४)

उपर्युक्त उदाहरणहरूमा वर्ण र शब्दको पुनरावृत्ति धेरै पटक भएको पाइन्छ । पहिलो उदाहरणमा सबै केटाकेटीहरूले एकैचोटी ‘मास्टरसाहेब’ शब्द दुईपटक भनेका छन् । दोस्रो उदाहरणमा ‘डराउ’ शब्द तीनपटक ‘पर्छ’ शब्द ३ पटक, ‘त’ वर्ण ६ पटक ‘क’ वर्ण ८ पटक पुनरावृत्त भएका छन् । तेस्रो उदाहरणमा ‘पछि’ शब्द ३ पटक, हप्काए, दप्काए जस्ता अनुप्रासिक शब्द २ पटक, ‘छ’ वर्ण ५ पटक र ‘क’ ४ पटक पुनरावृत्त भएका छन्, त्यस्तै गरी तेस्रो उदाहरणमा उसको बा उसको बा पदसमूह २ पटक ‘बराबर’ शब्द २ पटक, ‘क’ वर्ण ५ पटक ‘व’ वर्ण ४ पुनरावृत्त भएका छन् । चौथो उदाहरणमा ‘दुख्दैन’ शब्द ४ पटक, पाँचौँ उदाहरणमा ‘द’ वर्ण सबभन्दा बढी १० पटक पुनरावृत्त भएको छ । छैटौँ उदाहरणमा ‘हुन्छ’ शब्द दुईपटक र ‘छ’ वर्ण ३ पटक पुनरावृत्त भई बाह्य समानान्तरता देखिएको छ । सातौँ उदाहरणमा ‘जान्न’ पटक ४ शब्द ‘रे’ तीन पटक र ‘न’ वर्ण ९ पटक दोहोरिएर बाह्य समानान्तरता देखिएको छ । आठौँ उदाहरणमा ‘ध्रुव’ शब्द ३ पटक ‘तपाईं’ शब्द ३ पटक, ‘आपत्ति’

शब्द २ पटक 'त' वर्ण ९ पटक दोहोरिएका छन् । त्यस्तै गरेर नवौं उदाहरणमा 'त्यो' शब्द तीन पटक दोहोरिएको छ भने 'य' वर्ण ४ पटक पुनरावृत भई बाह्य समानान्तरताको सिर्जना भएको छ ।

यसरी 'कोही किन बरबाद होस्' नाटकमा बाह्य समानान्तरताद्वारा अग्रभूमि निर्माण भई भाषिक अभिव्यक्तिमा रोचकता, कलात्मकता, प्रभावकारिता, मिठासयुक्त एवम् काव्यात्मकता थपिएको पाइन्छ ।

७.२ विचलन

“सामान्य भाषामा प्रयुक्त हुने सामान्य भाषिक नियमको अतिक्रमण अर्थात् मानकेतर प्रयोगलाई विचलन भनिन्छ” (शर्मा, २०४८ : २८) । भाषामा विचलनको आरम्भ मानक नियमको उल्लङ्घनद्वारा हुन्छ । यसरी प्रचलित नियमको अतिक्रमण गर्नु वा भाषिक नियमको नियमित पथलाई छोडेर मानक नियम भङ्ग गर्नुलाई अर्को शब्दमा विपथन पनि भनिन्छ ।

साहित्यकारले आफ्नो अभिव्यक्तिमा कलात्मकता ल्याउन विचलनको प्रयोग गरेको हुन्छ । विचलनले गर्दा अभिव्यक्ति आल्हादकारी बन्ने गर्दछ । भाषाका प्रयोक्ताले स्वीकारेको नियमलाई विचलनमा अतिक्रमण गर्दै मानक रूपसँग असङ्गत वा सोबाट पृथक किसिमको प्रयोग हुने गर्दछ । सार्थक विचलनले भाषा प्रयोगमा नयाँ शैली उत्पन्न गर्नुका साथै कृतिमा आकर्षण पनि पैदा पर्दछ । विचलनले अभिव्यक्तिलाई प्रभावशाली बनाई विषयवस्तुको ज्ञान गराउँछ । विचलनबाट अग्रभूमि निर्माण भई कृतिमा नवीनता एवम् प्रभावकारिता थपिन जान्छ । सर्जकले कलात्मक अभिव्यक्तिका लागि भावानुकूल भाषिक प्रयोगद्वारा विचलनको प्रारम्भ गर्दछ । भाषिक अभिव्यक्तिमा देखिने कोशीय, व्याकरणिक, ध्वनि प्रक्रियात्मक, अर्थतात्विक आदि विचलन नै विचलनका प्रमुख प्रकार हुन् । 'कोही किन बरबाद होस्' नाटकमा प्रयोग भएका विचलनका केही उदाहरण निम्नानुसार देखाउन सकिन्छ :

७.२.१ कोशीय विचलन

प्रस्तुत नाटकमा प्रयुक्त कोशीय विचलनका केही उदाहरण :

सुन्दर : “.....बदमासी जरुर ऊ गरिरहेछ, के उल्ल्लाई थाहा छैन र ?।”
(पृ. ६)

कमला : “.....अहँ, मलाई पत्याउला भन्ने पत्यार छैन । साँच्ची ठट्टा गय्या होइन।” (पृ. ११)

सुन्दर : “.....होइन एकपल्ट फेरि सोचोस् सोचेर के बिग्या छ र ?।”
(पृ. १३)

जीव : “.....तिनलाई मैले नचाहेको होइन, तिनलाई प्यार नग्या पनि होइन
.....।” (पृ. ३०)

जीव : “.....म यसको लागि अत्यन्त अनुगृहीत छु तपाईंले मलाई
बताउनु नभए पनि मैले सम्भ्या छु.....।” (पृ. ४२)

उपर्युक्त रेखाङ्कित शब्दहरू कोशीय विचलनका उदाहरण हुन् । पहिलो उदाहरणको उल्लाई त्यस्तै क्रमशः दोस्रो, तेस्रो, चौथो र पाँचौंमा आएका ग्या, नग्या, सम्भ्या, अनुगृहीत शब्दहरू शब्दकोशमा अप्रचलित शब्द हुन् । यस्ता शब्दले कोशीय विचलनलाई देखाउँछन् ।

७.२.२ ध्वनि प्रक्रियात्मक विचलन

ध्वनि प्रक्रियात्मक विचलनमा मानक रूपको उच्चारण भन्दा बेग्लै रूपले उच्चारण हुन्छ । यसरी उच्चारणका क्रममा देखिने विचलनलाई ध्वनि प्रक्रियात्मक विचलन मानिन्छ । कथ्य रूपको भाषिक अभिव्यक्तिका क्रममा यसप्रकारको ध्वनि प्रक्रियात्मक विचलन हुने गर्दछ । प्रस्तुत ‘कोही किन बरबाद होस्’ नाटकमा प्रयुक्त ध्वनि प्रक्रियात्मक विचलनका केही उदाहरण निम्नप्रकार छन् :

सुन्दर : “..... के उल्लाई थाहा छैन र त्यसबाट हामी रिसाउँछौं भन्ने ?।”
(पृ. ६)

कमला : “.... मलाई आमा भन्दैमा पत्याउला र उल्ले ? (पृ. ११)

सुन्दर : “आमाले नहप्काए कल्ले हप्काउँछ ? त्यसमा तपाईं चिन्तै नलिनोस् ।”
(पृ. ११)

कमला : “म भोलिपर्सि जवाफ दिउँला । (खल्लो हाँसो हाँसेर) मलाई सोचन
दिनोस् ।”(पृ. १३)

सुन्दर : “तपाईंलाई ध्रुवको कुरा सम्भना भो ! जेमा पनि त्यही सम्भनुहुन्छ
तपाईं ।।” (पृ. २०)

जीव : “पर्खनोस् ! “तपाईं पनि यहींकी मास्टरनी हो ?” (पृ. २५)

सुन्दर : “दोष लगाउनुभएपछि साँचो कुरा पनि बुझिहाल्नुस् ।” (पृ. २६)

सुन्दर : “..... तर निरपेक्ष भएर उल्ले त्यल्लाई बहन गर्ला । मलाई विश्वास
छ, सक्छ पनि.....।” (पृ. ३७)

कमला : “..... तिमी मलाई सँधै माया गर्लाऊ म तिमीलाई सधैँ माया गर्छु
....।” (पृ. ४१)

माथिका उदाहरणमा रेखाङ्कित शब्दहरू ध्वनि प्रक्रियात्मक विचलनयुक्त शब्दहरू हुन् । यी शब्दमा मानक नेपाली ‘उसलाई’ को सट्टा ‘उल्लाई’ प्रयोग भएको छ, त्यस्तै गरी त्यसपछिका उदाहरणहरूमा क्रमशः

‘उसले’ को सट्टा	- ‘उल्ले’
‘कसले’ को सट्टा	- ‘कल्ले’
‘दिनुहोस्’ को सट्टा	- ‘दिनोस्’
‘भयो’ को सट्टा	- ‘भो’
‘जसमा’ को सट्टा	- ‘जेमा’
‘पर्खनुहोस्’ को सट्टा	- ‘पर्खनोस्’
‘बुझिहाल्नुहोस्’ को सट्टा	- ‘बुझिहाल्नुस्’
‘उसले’ को सट्टा	- ‘उल्ले’
‘त्यसलाई’ को सट्टा	- ‘त्यल्लाई’
‘गरौला’ को सट्टा	- ‘गर्लाउ’

आदि शब्द ध्वनि प्रक्रियात्मक विचलनयुक्त प्रयोगहरू हुन् । यी बाहेक अन्य यस्ता विचलनयुक्त शब्दहरू पनि प्रस्तुत नाटकमा प्रयोग भएका छन् । जसले गर्दा कृतिमा कलात्मकता थपिएको पाइन्छ ।

७.२.३ व्याकरणिक विचलन

भाषाका प्रयोक्ताले व्याकरणका नियमको परिधिभित्र रहेर आफ्ना भावहरू व्यक्त गर्नुपर्दछ । जुनसुकै भाषाको पनि आ-आफ्नै प्रकारको व्याकरण व्यवस्था रहेको हुन्छ । व्याकरणले भाषालाई व्यवस्थित पार्दछ, साहित्यिक भाषा विशिष्ट प्रकारको हुने गर्दछ । साहित्यकार आफ्नो अभिव्यक्तिलाई प्रस्तुत गर्ने क्रममा सम्बन्धित भाषाका प्रचलित नियम र व्याकरण व्यवस्थामा सीमित रहन सक्दैनन् । अतः सर्जकले आफ्नो अभिव्यक्तिलाई प्रभावकारी बनाउन व्याकरण व्यवस्थाको उल्लङ्घन गरी भाव अनुकूल भाषा प्रयोग गरेर साहित्य सिर्जना गर्दछन् । व्याकरणिक विचलन अन्तर्गत (लिङ्ग, वचन, पुरुष, काल, वाच्य, करण) आदिको व्यवस्थित अनुक्रममा अतिक्रमण हुने गर्दछ । ‘कोही किन बरबाद होस्’ नाटकमा प्रयोग भएका केही व्याकरणिक विचलनका उदाहरण निम्नप्रकार छन् :

- कमला : “..... के भो आज यिनीहरूलाई ?” (पृ. ३)
- सुन्दर : “..... यो हाम्रो भूल कि उसको ... ?” (पृ. ७)
- कमला : “भो भो, अहिले जाओ तिमीहरू ।”
- सुन्दर : “.....त्यसै हरेर गैहाल्यो । दिउंसो केही बेरसम्म कुरेछ।” (पृ. ८)
- कमला : “तपाईंलाई थाहा छैन र उ विराटनगरमा छ भन्ने कुरा ?” (पृ. १०)
- ध्रुव : “आमा ! मलाई किन नभनेको तपाईंले ?” (पृ. १७)
- कमला : “हिँड, जाऔं हामी अब ।” (पृ. ३०)
- जीव : “म पनि अहिलेसम्म नै बिहे नगरेर बसिरहेँ ध्रुवको निम्ति ।.....।”
(पृ. ४२, ४३)

माथिको पहिलो वाक्यमा पदक्रम विचलन भएको छ । नेपाली भाषाको वाक्यमा कर्ता प्रारम्भमा हुन्छ । “के भो आज यिनीहरूलाई ?” भन्ने वाक्य “यिनीहरूलाई आज के भो” भएको भए पदक्रम विचलन हुने थिएन दोस्रो वाक्य क्रियाविहीन छ । “यो हाम्रो भूल कि उसको हो ?” भनेको भए क्रियायुक्त वाक्य हुने थियो । यसमा पदक्रम विचलनका साथै क्रियाविहीनता पनि पाइन्छ । तेस्रो उदाहरणमा पदक्रम विचलन पाइन्छ । “भो, भो, अहिले जाओ तिमीहरू” को सट्टामा “भो-भो, तिमीहरू अहिले जाओ” भनेको भए पदक्रम विचलन हुने थिएन । चौथो उदाहरण कर्ताविहीन छ । जसले गर्दा विचलन देखिएको पाइन्छ । पाँचौँ उदाहरणमा पदक्रम विचलन प्रष्ट रूपमा देख्न सकिन्छ । यसमा “तपाईंलाई थाहा छैन र, उ विराटनगरमा छ भन्ने कुरा ?” को सट्टामा “ऊ विराटनगरमा छ भन्ने कुरा तपाईंलाई थाहा छैन र ?” भनेको भए पदक्रम विचलन हुने थिएन । छैटौँ उदाहरणमा पनि पदक्रम विचलन भएको देख्न सकिन्छ । “आमा ! मलाई किन नभनेको तपाईंले ?” को सट्टामा “आमा ! तपाईंले मलाई किन नभनेको” भएको भए पदक्रम विचलन हुने थिएन । सातौँ उदाहरणमा कमलाले “हिँड, जाऔं हामी अब” भनेकी छन् यसको सट्टामा “हामी अब जाऔं हिँड” भनेको भए पदक्रम विचलन हुने थिएन । आठौँ तथा अन्तिम उदाहरणमा जीवनाथले “म पनि अहिलेसम्म बिहे नगरेर बसिरहेँ, ध्रुवको निम्ति ।” भन्नुको सट्टामा “म पनि ध्रुवको निम्ति अहिलेसम्म बिहे नगरेर बसिरहेँ”, भनेको भए पदक्रम विचलन हुने थिएन ।

यसरी “कोही किन बरबाद होस्” नाटकमा पदक्रम विचलन, कर्ताविहीन वाक्य, क्रियाविहीन वाक्य आदि जस्ता व्याकरणिक विचलन भएका वाक्यहरू पाउन सकिन्छ । जुन विचलनले गर्दा कृति रोचक र प्रभावकारी बनेको देखिन्छ ।

७.२.४ अर्थतात्विक विचलन

भाषाको व्याकरणिक सीमाभित्र हुने अर्थलाई उल्लङ्घन गरेर अर्थका सन्दर्भमा देखिने विचलनलाई अर्थतात्विक विचलन भनिन्छ । यो कोशीय वा मानक अर्थका सन्दर्भमा देखिने विचलन हो । कोशीय अर्थमा हुने शब्दको अर्थ नै मानक अर्थ हो । जसलाई व्याकरणिक हिसाबले सोभो खालको अर्थ वा अभिधार्थ पनि भनिन्छ भाषिक अभिव्यक्तिका क्रममा साहित्यकारले यस्तो किसिमको अभिधार्थलाई अतिक्रमण गरेर व्यञ्जनात्मक, बिम्बात्मक, प्रतीकात्मक अर्थ प्रदान गर्ने हिसाबले भाषिक प्रयोग गर्नु नै अर्थतात्विक विचलन हो ।

यस प्रकारको विचलन सार्थक र उद्देश्यपूर्ण हुनुपर्छ । विवेच्य नाट्यकृति 'कोही किन बरबाद होस्' मा पनि यस्ता अर्थतात्विक विचलनहरू पाइन्छन् जसका केही उदाहरण निम्नप्रकार छन् :

सुन्दर : “तर यस्तो असन्तुष्टि र अतृप्तिले मानसिक विकार उत्पन्न गर्दो रहेछ जसले गर्दाखेरि बाहिरबाट मानिस जस्तो देखिए पनि भित्रबाट उनीहरू रित्तो, खोक्रो र क्रूरसम्म पनि हुन बेर मान्दैनन् ।” (पृ. ९)

कमला : “.....हामी आइमाई हेर्नोस, के के भनेर उडाइदिन्छन् । मलाई त।” (पृ. ११)

जीव : “.....पत्याएर गएपछि के त्यसरी इमान बेचन पाइन्छ ?” (पृ. २४)

सुन्दर : “.....हामी लोग्ने मानिसहरू, याने बाबुहरू छोराछोरी हुर्काउनलाई त्यत्तिको सफल हुँदैनौं।” (पृ. २९)

ध्रुव : “..... यसरी नै एकदिन लुगाहरू बाकसमा मिलाउँछ्यौ, अहिले मैले जस्तो, अनि यसरी नै मैजस्तो भुरुरु उड्छ्यौ, टाढाटाढा, चरा जस्तो ।” (पृ. ३२)

सुन्दर : “आँखामा आएको आँशुलाई घुटुक्क पिएर हामी उनीहरूलाई विदा दिन्छौ ।” (पृ. ४४)

उपर्युक्त उदाहरणहरू मध्ये पहिलो उदाहरणमा प्रयोग भएका रित्तो र खोक्रो शब्दले अभिधार्थमा क्रमशः खाली भाँडो र भित्र केही नभएको भन्ने बुझाउँछ भने यहाँ कोही मानिसलाई बाहिरबाट जस्तो देखिए पनि आन्तरिक रूपमा ज्ञान, बुद्धि, विवेक नभएका हुन्छन् भन्ने व्यञ्जना अर्थ दिएको छ । दोस्रो उदाहरणमा प्रयोग भएको 'उडाइदिन्छन्' ले सिधा अर्थमा 'उडाउनु' भन्ने हुन्छ भने व्यञ्जनार्थमा नराम्रो सोच्छन्,

कुरा काट्छन् भन्ने बुझिन्छ, त्यस्तै गरेर तेस्रो उदाहरणको जीवनाथले भनेको 'इमान बेच्नु' ले पैसा लिएर इमान अर्कालाई दिनु भन्ने बुझिन्छ । तर यसको व्यञ्जनार्थमा पहिले भनेका बाचा तोड्नु, भनेको कुरामा आफू अडिग नहुनु भन्ने बुझिन्छ, त्यस्तै गरेर, चौथो उदाहरणमा प्रयोग भएको अथवा सुन्दरलालले भनेको "हामी लोग्ने मानिसहरू याने बाबुहरू छोराछोरी हुर्काउनलाई त्यक्तिको सफल हुँदैनौ" को व्यञ्जनार्थमा छोराछोरी हुर्काउन आमाहरू सफल हुन्छन् । छोराछोरीलाई आमाको प्यार, न्यानो स्नेह, ममताको बढी भन्दा बढी आवश्यकता पर्दछ, भन्नु हो । यस्तो अर्थ बुझ्नु यहाँ अर्थतात्विक विचलन भएको मानिन्छ । पाँचौं उदाहरणमा धुवले राधालाई आफूले कपडा मिलाउने क्रममा भनेको "यसरी नै म जस्तो भुरुरु उड्छ्यौ, टाढाटाढा चराजस्तो" ले सिधा अर्थमा चरा जस्तै गरेर पखेटा फिजाएर माथि-माथि उड्दै टाढा पुग्ने भन्ने बुझिन्छ । तर यसको व्यञ्जनार्थमा आफ्नो स्कुले पढाइ सिध्याएपछि तिमी पनि अन्तै पढ्नको लागि यसरी नै मैले जस्तो कपडा मिलाएर, प्याक गरेर अर्कै ठाउँमा जान्छ्यौ भन्ने बुझिन्छ । छैटौं तथा अन्तिम उदाहरणमा सुन्दरलालले भनेको "आँखामा आएको आँशुलाई घुटुक्क पिएर हामी उनीहरूलाई विदा गर्छौं" को आँशु घुटुक्क पिउनुको सिधा अर्थमा आँखामा आएको आँशुलाई मुखमा राखी घुटुक्क निल्ने भन्ने बुझिन्छ, तर यसको व्यञ्जनार्थमा चाहिँ विद्यालयको पढाइ सिध्याएपछि विद्यार्थीहरूलाई यसरी नै धुवलाई भैं विदाई गर्नुपर्छ, उनीहरूलाई माया लाग्छ उनीहरू हिँड्ने बेलामा हाम्रो आँखामा आँशु आउँछ त्यो आँशुलाई भित्रै दबाएर भए पनि हामी उनीहरूलाई खुसीका साथ विदा दिनुपर्छ भन्ने बुझिन्छ ।

यसरी माथिका उदाहरणमा प्रयोग भएका शब्दहरूले व्यञ्जनात्मक, ध्वन्यात्मक, आलङ्कारिक अर्थ प्रदान गरेका छन् । अभिधार्थलाई त्याग्दै कोशीय वा मानक अर्थसँग सीमित नभएर लाक्षणिक अर्थ प्रदान गर्न विभिन्न बिम्ब र प्रतीकको प्रयोग गरिएको छ । जसका माध्यमले प्रस्तुत 'कोही किन बरबाद होस्' नाटकमा पर्याप्त मात्रामा अर्थतात्विक विचलन भएको पाइन्छ ।

सारांश

भाषिक प्रयोगका सन्दर्भमा समानान्तरता र विचलन भाषिक शैलीवैज्ञानिक प्रयोगका महत्वपूर्ण उपकरण हुन् । कुनै पनि रचनामा भाषिक अभिव्यक्तिका क्रममा देखिने पुनरावृत्तिलाई समानान्तरता भनिन्छ । प्रस्तुत 'कोही किन बरबाद होस्'

नाटकमा संरचनाका दृष्टिबाट हुने बाह्य समानान्तरता र अर्थका दृष्टिबाट हुने आन्तरिक समानान्तरता दुबैको समुचित रूपमा प्रयोग भएको पाइन्छ । साहित्यकारले आफ्नो अभिव्यक्तिलाई प्रभावकारी एवम् रोचक बनाउने उद्देश्यले स्थापित भाषिक मूल्यमान्यता एवम् व्याकरणिक व्यवस्था माथि अतिक्रमण गर्दछन् यही अतिक्रमण गर्नु नै विचलन हो । प्रस्तुत विवेच्य नाट्यकृति भित्र विचलन अन्तर्गत कोशीय विचलन, ध्वनि प्रक्रियात्मक विचलन, व्याकरणिक विचलन र अर्थतात्विक विचलन प्रयोग भएको पाइन्छ । यसरी भाषाविज्ञानले कुनै पनि कृतिको शैलीवैज्ञानिक अध्ययन विश्लेषणका लागि महत्त्वपूर्ण आधारभूमि प्रदान गर्दछ ।

अध्याय-आठ

उपसंहार

साहित्यको विविध क्षेत्रमा आफ्नै विशेषता बोकेर आएका विजय मल्ल नेपाली नाटकका क्षेत्रमा सर्वश्रेष्ठ मानिन्छन् । मल्लले सर्वप्रथम एकाङ्की रचनाबाट आफ्नो नाट्ययात्रा सुरु गरेको पाइन्छ । उनको पहिलो प्रकाशित एकाङ्की 'राधा मान्दिन' (२०१४) हो । पूर्णाङ्की नाटकमा 'बहुला काजीको सपना' (२००४) लेखनका दृष्टिले पहिलो नाट्यकृति हो । 'कोही किन बरबाद होस्' (२०१५) प्रकाशनका दृष्टिले पहिलो र लेखनका दृष्टिले दोस्रो नाट्यकृति हो । 'जिउँदो लास' (२०१७) उनको अत्यन्तै चर्चित नाट्यकृति हो । उनका 'भोलि के हुन्छ' (२०२८), 'भूलै भूलको यथार्थ' जस्ता नाट्यकृति पनि प्रकाशित भएका छन् । यसरी थुप्रै नाट्यकृति रचना गरेर नाट्यक्षेत्रमा आफ्नै प्रकारको विशेषता प्रयोग गरी कृति सिर्जना गर्ने विजय मल्ल सर्वाधिक चर्चित एवम् सफल नाम हो । नाट्य जगतमा बाल मनोविश्लेषणात्मक प्रवृत्तिको थालनी गरी पात्रको मनोजगतको चित्रण गरिएको पाइन्छ । उनका नाटकमा प्रगतिवादी चिन्तनको सूक्ष्म संकेत पाइन्छ । त्यस्तै गरेर समाजमा व्याप्त समस्यामा आधारित उनका नाटकहरू मध्ये 'कोही किन बरबाद होस्' नाटक पनि एक हो । यस नाटकमा मातृस्नेहबाट वञ्चित बालकको मनोविश्लेषण गरी समस्याको निधान गर्नतर्फ लागिएको पाइन्छ । मल्लका नाटकमा घटनाले भन्दा चरित्रले बढी महत्त्व पाएका छन् । उनी सुधारवादी नाटककारका रूपमा पनि चिनिन्छन् ।

यस अध्ययनमा विजय मल्लद्वारा रचित 'कोही किन बरबाद होस्' (२०१५) नाटकको अध्ययन विश्लेषण गरिएको छ । यो अध्ययन साहित्यिक कृतिहरूको समालोचनाका क्षेत्रमा देखिएका विभिन्न पद्धतिहरू मध्ये शैलीवैज्ञानिक समालोचना पद्धतिबाट 'कोही किन बरबाद होस्' नाटकको अध्ययन-विश्लेषण केन्द्रित रहेको छ । यस नाटकको शैलीवैज्ञानिक अध्ययन शीर्षकको अध्यायगत निष्कर्ष यस अध्यायमा समेटिएको छ ।

८.१ अध्यायगत निष्कर्ष

यस शोधपत्रको पहिलो अध्यायमा समाविष्ट विषयवस्तुलाई निष्कर्षात्मक रूपमा निम्न बुँदामा समेट्न सकिन्छ :

- शोध परिचयका रूपमा लिखित पहिलो अध्याय अन्तर्गत पृष्ठभूमि, शोध शीर्षक, शोधको प्रयोजन, समस्याकथन, शोधपत्रको उद्देश्य, शोधको औचित्य महत्त्व र

उपयोगिता, पूर्वकार्यको समीक्षा, शोधपत्रको सीमाङ्कन, सामग्री सङ्कलन विधि र शोधपत्रको रूपरेखा जस्ता शीर्षक-उपशीर्षकहरू प्रस्तुत गरिएका छन् ।

- यस अध्यायमा उपर्युक्त विभिन्न शीर्षक-उपशीर्षकबाट नाटककार विजय मल्लद्वारा रचित 'कोही किन बरबाद होस्' नाटकको शैलीवैज्ञानिक प्रक्रियाबाट अध्ययन विश्लेषण गरी प्रस्तुत नाटकको अध्ययनलाई सहज बनाउने प्रयत्न गरिएको छ ।

प्रस्तुत शोधपत्रको दोस्रो अध्यायको सार सङ्क्षेपलाई बुँदागत रूपमा निम्नानुसार प्रस्तुत गर्न सकिन्छ :

- शैलीविज्ञान भाषाविज्ञानको नवीनतम विधा हो तापनि पूर्व र पश्चिममा यसको पुरानो परम्परा पाइन्छ ।
- शैलीविज्ञान अङ्ग्रेजी शब्द Stylistics को नेपाली रूपान्तरण हो ।
- भाषावादी सिद्धान्त र पद्धतिका रूपमा भाषाविज्ञानको नवोदित शाखाका रूपमा अस्तित्वमा आएको शैलीविज्ञान प्रायोगिक भाषाविज्ञान अन्तर्गत पर्दछ ।
- शैलीविज्ञानको विशिष्ट अर्थ भाषाको माध्यमबाट गरिने वस्तुनिष्ठ एवम् सङ्गठित आलोचना भन्ने बुझिन्छ ।
- पूर्वको श्रृग्वेदमा पनि शैलीको चर्चा भएको पाइन्छ ।
- पूर्वीय आचार्यहरू भरत, भामह, वामन, कुन्तक, दण्डी, क्षेमेन्द्र, आनन्दवर्धन, अभिनव गुप्त आदिले भाषा पक्षको यथेष्ट चित्रण गर्दै शैलीको नजिकबाट चर्चा गरेको पाइन्छ ।
- पश्चिममा शैलीबारे चर्चा सर्वप्रथम अरस्तुले आफ्नो 'काव्यशास्त्र' (Poetics) मार्फत् गरेका छन् ।
- अरस्तु पश्चात् डायोनिसियसले भाषाका सम्पूर्ण तहहरूमा शैलीलाई खोज्ने प्रयत्न गरे भने लुङ्गिनसले भव्यता र उदात्तता अन्तर्गत शैलीको महत्त्व देखाए ।
- क्विन्टिलियनले भाषाको वस्तुगत विश्लेषणबाट शैलीको विवेचना गरे भने इलियटले पश्चिममा साहित्यको वस्तुगत समीक्षा प्रणालीको प्रवर्तन गरेपछि रिचर्डस, हर्वट, रिड, मर्रे, लुकास आदिले शैलीसम्बन्धी विस्तृत भाषिका विश्लेषण गरे ।
- आधुनिक भाषाविज्ञानका प्रवर्तक फर्डिन्यान्ड डि सस्युर र उनका चेला वालीले भाषिक संरचनालाई वस्तुगत रूपमा विश्लेषण गर्ने प्रविधि विकसित गरे ।
- शैलीविज्ञान भाषाशास्त्र र साहित्यशास्त्रको समन्वयात्मक उपज हो ।

- शैलीविज्ञानका आधारमा कृतिको विश्लेषण गर्नका लागि भाषाविज्ञानका क्षेत्रमा प्राप्त शैलीविज्ञानको सैद्धान्तिक तथा प्रविधिगत उपकरणको प्रयोग गरिन्छ ।
- कृतिको विश्लेषण गर्न सम्बन्धित रचनाको विधागत प्रकृति विश्लेषकको क्षमता ज्ञान, लगनशीलता, अध्ययनका सीमाहरूले महत्त्वपूर्ण भूमिका खेल्दछन् ।
- शैलीवैज्ञानिक रूपमा कृतिको विश्लेषण गर्दा साहित्यिक संरचना, शैली तथा भाषिक संरचनाको प्रक्रियालाई अवलम्बन गर्नुपर्दछ ।

प्रस्तुत शोधपत्रको तेस्रो अध्यायका महत्त्वपूर्ण बुँदाहरूलाई निम्नानुसार देखाउन सकिन्छ :

- नाटक साहित्यको सर्वप्राचीन अभिनेय विधा हो ।
- भरतमूनिका अनुसार नाटकको दैविक उत्पत्तिबारे बोध हुनुका साथै नाटक वेद प्रतिपादित विधा भएको तथ्यपुष्टि हुन्छ ।
- पश्चिममा देवताहरूको उपासनाका लागि आयोजित गीत र संवाद योजनाबाट नाटक अस्तित्वमा आएको दैविक उत्पत्तिको सिद्धान्तको चर्चा गरिन्छ ।
- वास्तवमा मानिसमा निहित अनुकरणात्मक प्रवृत्ति नै नाटकको प्रमुख बीज मान्न सकिन्छ ।
- नाटकको प्रादुर्भावमा भरतमूनिको 'नाट्यशास्त्र' ट्रेजेडी र कमेडीको महत्त्वपूर्ण भूमिका रहेको मान्न सकिन्छ ।
- नाटक शब्दको निर्माण संस्कृतको 'नट्' धातुमा अक प्रत्यय गाँसिएर भएको र जसको अर्थ रसाभिनय गर्नु भन्ने हुन्छ ।
- अङ्ग्रेजी Drama शब्दको नेपाली पर्याय 'नाटक' हो जसले अभिनय वा अनुकरण गरिने प्रवृत्तिको साहित्यिक रचना भन्ने अर्थ प्रदान गर्दछ ।
- सिङ्गो मानव जीवनको कुनै अवस्था विशेषको अनुकरण गरिने संवादात्मक अभिनयात्मक साहित्यिक विधा नै नाटक हो ।
- पूर्वीय आचार्यहरूले कथावस्तु, नेता, रस, वृत्ति र अभिनय नै नाटकका प्रमुख तत्त्व हुन् भनेका छन् ।
- पश्चिममा अरस्तु, सिसरो जस्ता विद्वान्हरूले कमेडी भन्दा ट्रेजेडीलाई बढी महत्त्व दिएका छन् ।
- नाटकका प्रमुख तत्त्वहरू कथानक, पात्र, संवाद, भाषाशैली, उद्देश्य, परिवेश र अभिनेयता हुन् ।

प्रस्तुत शोधपत्रको चौथो अध्यायबाट प्राप्त निष्कर्षात्मक बुँदाहरू निम्नप्रकार छन् :

- कुल ४४ पृष्ठको फैलावट भएको 'कोही किन बरबाद होस्' नाटक तीन अङ्क, तीन दृश्यमा सङ्गठित भएको छ ।
- आख्यानात्मक विधा नाटकका लागि कथानक अपरिहार्य तत्त्व मानिन्छ किनकि यो विना आख्यानको कल्पना पनि गर्न सकिँदैन ।
- आदि, मध्य र अन्त्यको क्रमबद्धता मिलेको गतिशील कथावस्तु नै कथानक हो ।
- साहित्यकारले दिन खोजेको सन्देशलाई घटना र चरित्रमार्फत् व्यक्त गर्ने प्रमुख तत्त्व कथानक हो ।
- यो नाटक पहिलो अङ्कमै आकस्मिक रूपमा कथानकको आरम्भ भई छिटोभन्दा छिटो विकासको अवस्था पार गरी अन्त्यावस्थामा पुगेको छ ।
- नाटकको कथ्य र उद्देश्य प्रथम अङ्कमै सीमित र केन्द्रित भएका छन् ।
- पहिलो अङ्कमै उद्देश्य पूरा भइसकेकोले दोस्रो र तेस्रो अङ्कका घटना र सन्दर्भ मूल कथ्यसँग असम्बद्ध हुन गएका छन् ।
- दोस्रो अङ्कमा जीवनाथको भ्रम र तेस्रो अङ्कमा उसको वैवाहिक प्रस्ताव अनावश्यक घटना समावेश हुन गएका छन् ।
- कमलादेवी सुन्दरलालले भनेबमोजिम ध्रुवकी आमा बन्न नाइनास्ती गर्न नसक्नु र ध्रुवले पनि उपद्रवी व्यवहार नगर्ने दृढता प्रकट गरेबाट नै नाटकको उद्देश्य प्राप्त भएको छ ।
- एकाङ्कीलाई बढाएर पूर्णाङ्की नाटक बनाउने सबालमा कमलाले ध्रुवलाई "म तिम्री खास आमा हैन" यस्तो सुनेपछि ध्रुव सहनै नसकेर त्यहाँबाट बाहिरिएबाट नाटकको औपचारिक अन्त्य हुन्छ ।

प्रस्तुत शोधपत्रको पाँचौँ अध्यायबाट प्राप्त निष्कर्षात्मक बुँदाहरू निम्नप्रकार छन् :

- आख्यानात्मक कृतिको अर्को महत्त्वपूर्ण पक्ष पात्र वा चरित्र हो ।
- शैलीवैज्ञानिक दृष्टिबाट पात्रको विश्लेषण गर्दा लिङ्ग, कार्य, प्रवृत्ति, स्वभाव, जीवनचेतना, आसन्नता र आबद्धताका आधारमा गरिन्छ ।
- 'कोही किन बरबाद होस्' नाटकका प्रमुख पात्रहरू ध्रुव, कमलादेवी र सुन्दरलाल हुन् भने सहायक पात्रहरूमा जीवनाथ, शम्भु, पाले र अन्य केटाकेटी गौण पात्रका रूपमा रहेका छन् ।

- पुरुष पात्रका रूपमा ध्रुव, सुन्दरलाल, जीवनाथ, शम्भु, पाले रहेका छन् भने स्त्री पात्रका रूपमा कमलादेवी रहेकी छन् । ध्रुव प्रतिकूलताबाट अनुकूलतातिर गएको छ अरू सबै पात्र अनुकूल नै देखिन्छन् ।
- स्वभावका आधारमा सुन्दरलाल गतिहीन देखिन्छन्, अरू सबै पात्र गतिशील पात्रका रूपमा चिनिन्छन् ।
- जीवनचेतनाका आधारमा कमलादेवी र सुन्दरलाल व्यक्तिगत पात्र हुन् भने अरू पात्र वर्गगत पात्र हुन् ।
- आसन्नताका आधारमा ध्रुव, कमलादेवी, सुन्दरलाल मञ्चीय पात्र हुन् भने अरू पात्र नेपथ्य हुन् ।
- आबद्धताका आधारमा पनि ध्रुव, कमलादेवी, सुन्दरलाल बद्ध पात्र हुने भने अरू पात्र मुक्त पात्र हुन् ।
- नाटक प्रस्तुतिको आधारभूत तत्त्वका रूपमा लिइने संवाद वा कथोपकथन 'कोही किन बरबाद होस्' नाटकमा संक्षिप्त, सरल, प्रत्यक्ष एवम् पात्र अनुरूप नै छ । सुन्दरलालको संवाद केही लामो देखिए तापनि बौद्धिक पात्र र आफ्नो जिम्मेवारी पूरा गर्नको लागि व्यक्त गरेका कुरा स्वभाविक नै देखिन्छन् ।
- नाटकको अर्को महत्त्वपूर्ण तत्त्वका रूपमा लिइने भाषाशैली यस नाटकमा सरल, सम्प्रेष्य, स्वभाविक एवम् कथ्य गद्यात्मक पाइन्छ ।
- कुनै पनि बालक आमाको स्नेहबाट वञ्चित हुँदा अपराधी प्रवृत्तिका हुन्छन् यस्तो प्रवृत्ति हटाउन निकै कठिन पर्ने हुँदा बाल मनोविश्लेषण गरी व्यक्तिको चरित्रमा सुधार गर्नुपर्ने हुन्छ भन्ने देखाउनु प्रस्तुत नाटकको उद्देश्य हो ।
- आमाले छोडेर गएका, मातृस्नेहको अभावमा हुर्केका बालक बिग्रने र उनीहरूको भविष्य खतरामा पर्ने खालको सामाजिक परिवेश, शिक्षकले विद्यालयमा विद्यार्थीको चरित्रमा सुधार गर्ने किसिमले, मनोविश्लेषणात्मक तरिकाले अध्यापन गर्नुपर्ने भन्ने किसिमको परिवेशका साथै बाह्य रूपमा बनस्थली विद्याश्रमको परिवेश प्रस्तुत नाटकमा चित्रित छ ।
- न्यून अड्क र दृश्यमा विभाजित, पात्र अनुकूल संवाद, पात्रविधानमा मितव्ययिता, सरल, स्वभाविक बोलचालको भाषाशैलीले "कोही किन बरबाद होस्" नाटकमा अभिनेयताको निर्वाह भएको छ ।

– आधुनिक नेपाली नाटकको महत्त्वपूर्ण तत्त्व मानिने द्वन्द्व प्रस्तुत नाटकमा विशेष गरी सबै पात्रमा मनोद्वन्द्व एवम् आन्तरिक द्वन्द्व प्रष्ट रूपमा देख्न सकिन्छ ।

छैंटौं अध्यायअन्तर्गत चयनका आधारमा 'कोही किन बरबाद होस्' नाटकमा प्रयुक्त भाषिक तथ्याङ्कलाई विश्लेषण गरिएको छ । यस अध्यायमा गरिएका अध्ययनका निष्कर्षात्मक बुँदाहरू निम्नानुसार छन् :

- 'कोही किन बरबाद होस्' नाटकमा तत्सम, तद्भव, आगन्तुक तीनै स्रोतका शब्दहरूको प्रयोग गरिएको देखाइएको छ ।
- यस नाटकमा भाषिक चयन अन्तर्गत शब्द चयन, वाक्य चयन, चिन्ह प्रयोग आदि पर्दछन् ।
- यस नाटकमा सरल, मिश्र र संयुक्त तीनै प्रकारका वाक्यको चयन गरिएको छ । त्यस्तै गरेर इच्छार्थक, प्रश्नार्थक, विध्यर्थक, अनिश्चयार्थ, सम्भावनार्थ, एकशब्दे, दुईशब्दे, कर्ता, क्रियाविहीन वाक्यहरू पनि प्रस्तुत नाटकमा प्रयोग भएका छन् ।
- चिन्ह प्रयोगमा बिन्दु चिन्ह, विस्मयसूचक, प्रश्नसूचक, पूर्णविराम आदिको समुचित प्रयोग गरिएको देखाइएको छ ।

प्रस्तुत शोधपत्रको सातौं अध्यायका निष्कर्षात्मक बुँदाहरू निम्नप्रकार छन् :

- 'कोही किन बरबाद होस्' नाटकमा विचलन अन्तर्गत कोशीय, ध्वनि प्रक्रियात्मक, व्याकरणिक, अर्थतात्विक विचलनको उल्लेख गरिएको छ ।
- भाषिक पुनरावृत्ति र अर्थगत पुनरावृत्तिले 'कोही किन बरबाद होस्' नाटकको सौन्दर्यमा अभिवृद्धि भई विषयवस्तु प्रभावकारी एवम् रोचक देखिन्छ ।
- यस नाटकमा आन्तरिक र बाह्य दुबै प्रकारका समानान्तरताको प्रयोगले अग्रभूमि निर्माण भई भाषिक चमत्कारिता, कलात्मकता थपिएको छ ।

समग्र निष्कर्ष

शैलीविज्ञान भाषाविज्ञानको प्रायोगिक पक्षसँग सम्बन्धित एक नवीनतम विधा हो । यसको माध्यमबाट साहित्यिक कृतिको वस्तुनिष्ठ अध्ययन गरिन्छ । कृतिको अध्ययन-विश्लेषण गर्ने अत्याधुनिक समालोचना प्रणाली नै शैलीवैज्ञानिक समालोचना प्रणाली हो । शैलीविज्ञानले भाषाविज्ञानको आधुनिकीकरणको क्रममा विकसित प्रायोगिक भाषाविज्ञानको पृष्ठभूमिमा रही आफ्नो अस्तित्व कायम राखेको छ । शैलीविज्ञानले कृतिको भाषावैज्ञानिक उपकरणको माध्यमबाट वस्तुपरक, कृतिकेन्द्रित तथा कलापरक विश्लेषण-मूल्याङ्कन गर्दछ । यसले कृतिको भाषिक पक्षका अतिरिक्त

कथानकीय संरचना, विधागत तत्त्वहरू एवम् चरित्रगत व्याख्या-विश्लेषणको समेत सामर्थ्य राख्दछ । त्यसैले शैलीविज्ञानलाई साहित्यको सिर्जनात्मक वस्तुवादी, भाषावादी वैज्ञानिक समालोचना प्रणाली मानिन्छ ।

साहित्यका विभिन्न विधाहरूमध्ये नाटक सर्वप्राचीन सर्वाधिक समृद्ध एवम् लोकप्रिय विधा मानिन्छ । साहित्य समाजको दर्पण हुनाले यो समाजमा जीवन र जगत्को वास्तविक चित्रण गरिन्छ । यो संवादात्मक अभिनेयात्मक र आख्यानात्मक रचना हो । साहित्यकारले समाजको यथार्थ चित्रण गर्दै कसैको जीवनमा घटेका घटनाको माध्यमबाट अन्य व्यक्तिलाई केही न केही सन्देश दिनका लागि कृतिको रचना गर्दछ र नाटक पनि यसै उद्देश्यका खाँतिर रचिन्छ । यसको संवादात्मकता, भावगत गाम्भीर्यता, जीवन्त अभिनेयता सम्प्रेषणीय सरलता एवम् प्रस्तुतिगत कलात्मकता र प्रभावकारिताले नाटक जीवन्त, आल्हादकारी एवम् आस्वादनीय देखिन्छ ।

नेपाली नाट्य विधामा थुप्रै कृतिहरू रचेर नाटकका क्षेत्रमा विशेष योगदान दिने नाटककारका रूपमा परिचित विजय मल्लका आफ्नै प्रकारका विशिष्ट नाट्य विशेषता रहेको पाइन्छ । बाल मनोविश्लेषणात्मक नाटकको प्रारम्भ गर्ने मल्ल नेपाली नाट्य विधाको आधुनिक कालका एक सुप्रसिद्ध व्यक्तित्व हुन् । मल्लद्वारा रचित 'कोही किन बरबाद होस्' नाटकमै केन्द्रित भएर तयार पारिएको यसको शैलीवैज्ञानिक अध्ययन-विश्लेषणको आधारमा निष्कर्षात्मक मूल्याङ्कन यसप्रकार छ :

'कोही किन बरबाद होस्' नाटकमा मातृस्नेहको अभावमा असन्तुष्टि र अतृप्तिले विकृत हुँदै गएको बालकको चरित्रमा सुधार ल्याउन खोजिएको छ । कमलदेवीले अविवाहित भएर पनि बालकको भविष्य उज्ज्वल पार्नका लागि आमाको अभिनय गरेकी छन् । यस नाटकमा स्वास्नी पोइल गएपछि पुरुषमा देखापर्ने विभिन्न मानसिक अस्वस्थताको विश्लेषण गरिएको छ । यो नाटक मूलतः बाल मनोविज्ञानसँग सम्बन्धित छ । यसमा आमाको अभिनय गर्ने नारी र स्वास्नी पोइल गएपछि उसको नाम समेत सुन्न नचाहने लोग्नेको पनि सफल चित्रण गरिएको छ ।

नाटककार विजय मल्लले सम्पूर्ण घटनालाई ध्रुवमा केन्द्रित गराउने प्रयास गरेका छन् । पहिलो अङ्कमै उसको उपद्रवी व्यवहार अनि सुन्दरलालले कसरी त्यो व्यवहारलाई मत्थर पार्दा रहेछन् भन्ने उत्सुकताले घटना के हुने हो भनी दर्शक एवम् पाठकमा तुलबुल उत्पन्न हुन्छ । उनको मनोविश्लेषणात्मक अध्ययनपछि कमलादेवीलाई केही समयको लागि ध्रुवकी आमा बनिदिन आग्रह गर्छन् र नाटकीय

स्थितिको सिर्जना गर्दछन् । कमलादेवीले आमाको अभिनय गर्ने स्वीकार गरेपछि, ध्रुवले आमा पाएपछि र उसले व्यवहारमा सुधार गर्ने दृढता व्यक्त गरेपछि, नाटकको उद्देश्य प्राप्त भएको मानिन्छ ।

यसरी पहिलो अङ्कमै कथानकको आरम्भ भई छिटो भन्दा छिटो विकासको अवस्था पार गरी अन्त्यावस्थामा पुगेको नाटकमा दोस्रो र तेस्रो अङ्कका घटना र सन्दर्भ मूल कथ्यसँग असम्बद्ध देखिन्छन् । दोस्रो अङ्कको जीवनाथको भ्रम र तेस्रो अङ्कमा उसको वैवाहिक प्रस्ताव अनावश्यक छन् । एकाङ्कीलाई पूर्णाङ्की नाटक बनाउन खोज्दा त्यस्ता अनावश्यक घटना र सन्दर्भ समावेश हुन गएका हुन् । नाटकमा एकैचोटी सातवर्ष पछिको दृश्य ल्याएर तेस्रो अङ्कको आयोजना गर्नाले केही अस्वभाविक जस्तो देखिन्छ ।

यसरी नाटकको मूल कथ्य पहिलो अङ्कमै सीमित भएको छ । यस नाटकको समस्या बाल मनोविज्ञानसँग सम्बन्धित भएकोले वस्तु सङ्गठन र कथानक तथ्याङ्क विश्लेषणको आधार पनि बाल मनोविश्लेषण नै भएको छ । नाटकको शीर्षक 'कोही किन बरबाद होस्' लामो भए तापनि सान्दर्भिक देखिन्छ । बालबालिका जो सुकै भए पनि किन बरबाद हुने, उनीहरू बरबाद नहुन् भन्ने अर्थ बहन गरेको शीर्षक अत्यन्तै सार्थक देखिन्छ । बालबालिकाको चरित्रमा सुधार ल्याउनु असल शिक्षकको कर्तव्य हो उनीहरूको मनस्थितिको अध्ययन गरेर, उनीहरूलाई के समस्या परेको छ, त्यो बुझेर मात्र उनीहरूको व्यवहारमा परिवर्तन ल्याउन सकिन्छ । बालबालिकालाई हप्काएर, पिटेर होइन उनीहरूको व्यवहारको अध्ययन गरेर, मनस्थिति बुझेर मात्र शिक्षा दिनुपर्छ भन्ने किसिमको सन्देश यो नाटकले दिएको छ ।

प्रस्तुत नाटकमा पात्रहरूको समुचित प्रयोग गरिएको छ । पुरुष र स्त्री दुबै पात्रहरूको संवाद स्वभाविक नै देखिन्छ । बौद्धिक पात्र सुन्दरलालका संवाद केही ठाउँमा लामा भए तापनि अनुकूल नै छन् । ध्रुवको मनोविश्लेषणमा केन्द्रित नाटक मूलतः उसकै मनोद्वन्द्वको, उपद्रवी व्यवहारको अध्ययनमा अग्रसर छ । ध्रुव प्रतिकूलबाट अनुकूलतातिर गएको र अन्य सबै पात्र अनुकूल नै देखिन्छन् । यस नाटकमा प्रमुख, सहायक, गौण पात्रको उचित रूपमा प्रयोग गरिएको छ । नाटकमा मञ्चीय र बद्ध पात्रका रूपमा ध्रुव, कमलादेवी र सुन्दरलाल छन् । स्वभावका हिसाबले गतिशील र गतिहीन जीवनचेतनाका हिसाबले व्यक्तिगत र वर्गगत पात्रहरू प्रस्तुत नाटकमा प्रयोग गरिएका छन् । पात्रहरूको स्वभाविक समायोजनले 'कोही किन बरबाद होस्' नाटकलाई सफल बनाएको छ भन्न सकिन्छ ।

नाटकमा तत्सम, तद्भव र आगन्तुक शब्दहरूको समुचित प्रयोग गरिएको छ । पात्र अनुरूपको सामान्य, बोलचालको, स्वभाविक कथ्य एवम् गद्यात्मक भाषाशैलीको प्रयोगले नाटकलाई सम्प्रेषणीय तुल्याएको छ । प्रसङ्ग अनुरूपको भाषा बिम्ब, प्रतीक, अलङ्कारका अतिरिक्त कोही स्थानमा बौद्धिक किसिमको अभिव्यक्तिले प्रस्तुत नाट्यकृति सुसज्जित रहेको छ भन्न सकिन्छ ।

निचोडमा मातृस्नेह एवम् आमाको मायाबाट वञ्चित भएका बालबालिकाको व्यवहार उपद्रवी किसिमको हुने गर्दछ । त्यस्तो व्यवहारलाई राम्रोसँग अध्ययन गरेर मात्र उनीहरूलाई शिक्षा दिनुपर्छ । बालबालिकालाई हप्काएर, पिटेर होइन कि उनीहरूको समस्याको कारण बुझेर मात्र चरित्रमा सुधार ल्याउने प्रयास गर्नु असल शिक्षकको कर्तव्य हुन्छ । यस्तो सामाजिक परिवेश र आन्तरिक मनोद्वन्द्वको परिवेशमा रचित प्रस्तुत नाटक सफल बाल-मनोविश्लेषणात्मक नाटक हो भन्न सकिन्छ । प्रस्तुत नाटक बोधगम्यताका हिसाबले पनि सरल र सम्प्रेषणीय छ । यस नाटकमा पहिलो अङ्कमै भएको कुतूहलताले नाटकलाई सुरुचिपूर्ण तुल्याएको छ । पात्र, संवाद, दृश्य परिवेश, भाषाशैलीको कुशल संयोजनले प्रस्तुत कृतिलाई आधुनिक कालको उत्कृष्ट नाटक हो भन्न सकिन्छ । यस नाटकले सम्पूर्ण अभिभावक, शिक्षक, बालबालिका सबै व्यक्तित्वलाई महत्त्वपूर्ण सन्देश दिन सफल भएको छ ।

सन्दर्भग्रन्थ सूची

- अधिकारी, हेमाङ्गराज (२०६२), सामाजिक र प्रायोगिक भाषाविज्ञान, (तेस्रो संस्करण), काठमाडौं : रत्न पुस्तक भण्डार ।
- _____ (२०५९), भाषाशिक्षण : केही परिप्रेक्ष्य तथा पद्धति, (चौथो संस्करण), काठमाडौं : विद्यार्थी पुस्तक भण्डार ।
- _____ र बट्टीविशाल भट्टराई (२०६१), प्रयोगात्मक नेपाली शब्दकोश, काठमाडौं : विद्यार्थी पुस्तक भण्डार ।
- कँडेल, घनश्याम (२०५५), नेपाली सामालोचना, काठमाडौं : साभा प्रकाशन ।
- कार्की, नीरवहादुर (२०६३), 'मसान' नाटकको शैलीवैज्ञानिक अध्ययन, अप्रकाशित स्नातकोत्तर शोधपत्र, नेपाली भाषा शिक्षा विभाग, कीर्तिपुर ।
- गौतम, कृष्ण (२०४९), आधुनिक आलोचना : अनेक रूप अनेक पठन, (दोस्रो संस्करण), ललितपुर : साभा प्रकाशन ।
- ढकाल, शान्तिप्रसाद (२०५६), प्रायोगिक भाषाविज्ञान, काठमाडौं : आठराई पुस्तक भण्डार ।
- ढुङ्गेल, भोजराज र दुर्गाप्रसाद दाहाल (२०६२), प्रायोगिक भाषाविज्ञान, काठमाडौं : एम.के. पब्लिसर्स एन्ड डिस्ट्रिब्युटर्स ।
- _____ (२०६१), नेपाली नाटक एकाङ्की र निबन्ध, भोटाहिटी : एम.के. पब्लिसर्स एन्ड डिस्ट्रिब्युटर्स ।
- नेपाल, गोविन्दप्रसाद, (२०३७), विजय मल्ल- आलोचना, अप्रकाशित स्नातकोत्तर शोधपत्र, नेपाली केन्द्रीय विभाग, कीर्तिपुर ।
- नेपाल, घनश्याम (१९९२), शैलीविज्ञान, गान्तोक : आँकुरा प्रकाशन ।
- प्रधान, कृष्णचन्द्रसिंह (२०२५), साभा समालोचना, काठमाडौं : साभा प्रकाशन ।
- बन्धु, चूडामणि (२०५०), भाषाविज्ञान, (छैटौं संस्करण), ललितपुर : साभा प्रकाशन ।
- भट्टराई, शरदचन्द्र शर्मा, नेपाली साहित्यको इतिहास (माध्यमिक काल), काठमाडौं : साभा प्रकाशन ।
- भण्डारी, पारसमणि (२०५४), प्रायोगिक भाषाविज्ञानका केही पक्ष, भोटाहिटी : विद्यार्थी पुस्तक भण्डार ।

- _____ (२०६२), स्नातकोत्तर नेपाली शोधविवरण, काठमाडौं : हिरा बुक्स इन्टरप्राइजेज ।
- _____ र अन्य (२०६४), नेपाली गद्य र नाटक, काठमाडौं : विद्यार्थी पुस्तक भण्डार ।
- लंसाल, रामचन्द्र र अन्य (२०६०), प्रायोगिक भाषाविज्ञान, काठमाडौं : भुँडीपुराण ।
- _____ (२०६०), सामान्य र प्रायोगिक भाषाविज्ञान, काठमाडौं : भुँडीपुराण ।
- _____ (२०६२), नेपाली साहित्य शास्त्र र नेपाली समालोचना, काठमाडौं : भुँडीपुराण ।
- _____ (२०६२), नेपाली भाषा र व्याकरण, काठमाडौं : सनलाइट पब्लिकेसन ।
- लामिछाने, यादवप्रकाश (२०५३), नेपाली व्याकरण र रचना, काठमाडौं : आठराई प्रकाशन ।
- शर्मा, केदारप्रसाद र माधवप्रसाद पौडेल (२०६०), नेपाली भाषा र साहित्य शिक्षण, कीर्तिपुर : न्यु हिरा बुक्स इन्टरप्राइजेज ।
- शर्मा, ताना (२०५५), समकालीन समालोचना सिद्धान्त र प्रयोग, काठमाडौं : ने.रा.प्र.प्र. ।
- शर्मा, दीपिका (२०६३), 'भीमसेनको अन्त्य', नाटकको शैलीवैज्ञानिक अध्ययन, अप्रकाशित स्नातकोत्तर शोधपत्र, नेपाली भाषा शिक्षा विभाग, कीर्तिपुर ।
- शर्मा, बालचन्द्र (२०५७), नेपाली शब्द-कोश, काठमाडौं : सृष्टि प्रकाशन चाबहिल ।
- शर्मा, मोहनराज (२०४८), शैलीविज्ञान, काठमाडौं : ने.रा.प्र.प्र.
- _____ (२०५५), समकालीन समालोचना सिद्धान्त र प्रयोग, काठमाडौं : ने.रा.प्र.प्र. ।
- _____ र खगेन्द्रप्रसाद लुइँटेल (२०५५), शोधविधि, ललितपुर : साभ्ना प्रकाशन ।
- _____ (२०६३), नेपाली कविता नाटक र इतिहास, काठमाडौं : नवीन प्रकाशन ।
- श्रेष्ठ, दयाराम र मोहनराज शर्मा (२०५६), नेपाली साहित्यको संक्षिप्त इतिहास, काठमाडौं : साभ्ना प्रकाशन ।