DNL 107
Level 2

नेपाली निबन्ध र नाटक

(Nepali Essay and Drama)

उत्तराखण्ड मुक्त विश्वविद्यालय
मानविकी विद्याशाखा
क्षेत्रीय भाषा
फोन नम्बरः05946-261122, 261123
टोल फ्री नम्बरः 18001804025
इ-मेइलःinfo@uou.ac.in
http://uou.ac.in

ISBN: ---------------------
प्रकाशन वर्ष—डिसेम्बर 2024
कपिराइटः उत्तराखण्ड मुक्त विश्वविद्यालय
संस्करणः पहिलो
प्रकाशकः कुलपति, उत्तराखण्ड मुक्त विश्वविद्यालय, हल्दवानी-263139, उत्तराखण्ड

(यो सामग्रीको कुनै पनि अंश उत्तराखण्ड मुक्त विश्वविद्यालयको लिखित अनुमतिबिना कुनै पनि रूपमा अथवा मिमियोग्राफी एवम् चक्रमुद्रणद्वारा वा अन्य उपायले पुनः प्रस्तुत गर्ने अनुमति छैन)

अध्ययन परिषद्

प्रो. रेनू प्रकाश **निर्देशक, मानविकी विद्याशाखा** **उत्तराखण्ड मुक्त विश्वविद्यालय**	**डा. राजेन्द्र सिंह क्वीरा** **सहायक प्राध्यापक** **पत्रकारिता एवं मीडिया अध्ययन विद्याशाखा** **उत्तराखण्ड मुक्त विश्वविद्यालय**
प्रोफेसर दिवाकर प्रधान **विभाग प्रमुख, भारतीय भाषा विभाग** **काशी हिन्दू विश्वविद्यालय**	**डा. अनिल कार्की** **सहायक प्राध्यापक, हिन्दी विभाग** **मानविकी विद्याशाखा** **उत्तराखण्ड मुक्त विश्वविद्यालय**
डा. राज कुमार छेत्री **सहायक प्राध्यापक, नेपाली विभाग** **दार्जिलिङ सरकारी महाविद्यालय, दार्जिलिङ, पश्चिम बङ्गाल**	**प्रो. खगेन्द्र जोशी** **प्राध्यापक,** **सुदूर पश्चिमाञ्चल विवि महेन्द्रनगर, नेपाल**

विषयवस्तु विशेषज्ञ

डा. खगेन शर्मा **गुवाहाटी विश्वविद्यालय**

पाठ्यक्रम संयोजन

डा राजेन्द्र सिंह क्वीरा
सहायक प्राध्यापक
पत्रकारिता एवं मीडिया अध्ययन विद्याशाखा
उत्तराखण्ड मुक्त विश्वविद्यालय

पाठ्यक्रम सम्पादन

डा. खगेन शर्मा
गुवाहाटी विश्वविद्यालय

एकाइ लेखक र अनुक्रम

विषयवस्तु	क्रेडिट	लेखक	पृष्ठ
निबन्धको परिचय र भारतीय नेपाली निबन्ध	२	डा खगेन शर्मा	५
रामकृष्ण शर्माको ‘टेबल गफ नौ बैठक	२	नवीन पौड्याल	१७
नेपाली नाटकको इतिहास	२	गीता सापकोटा	२८
बालकृष्ण सम र उनको मुकुन्द इन्दिरा	२	डा. सावित्री कक्षपति	४५

नेपाली डिप्लोमा कोर्स'को प्रशासनिक अनुमोदन

उत्तराखण्ड मुक्त विश्वविद्यालय, हल्दबानीले सन 2021 देखि नेपाली सर्टिफिकेट कोर्स प्रारम्भ गरेको थियो र सन 2025 देखि दोस्रो सेमेस्टर पनि पनि थपेर पूर्णाङ्ग रूपमा 'नेपाली डिप्लोमा कोर्स' बनेको छ। नियमित रूपमा कक्षामा उपस्थित रहन नसक्ने विद्यार्थीहरूका लागि तथा नेपाली भाषा, साहित्य, कला र संस्कृतिको प्रारम्भिक ज्ञान हासिल गर्न यो कोर्स मददगार हुन्छ। नेपाली भाषाको संरक्षण र विकासका लागि गरिएको यो प्रयास महत्वपूर्ण भएको छ।

यो डिप्लोमा कोर्स जम्मा 80 क्रेडिटको हुन्छ, जसलाई एक वर्षको अवधिमा दुई सेमिस्टरमा विभाजित गरिएको छ, प्रत्येक सेमिस्टरको अवधि छ-छ महिनाको हुन्छ र प्रत्येक सेमिस्टरमा 40–40 क्रेडिट निर्धारण गरिएको छ। प्रत्येक सेमिस्टरमा 4 वटा पत्रमा 8 क्रेडिट गरी जम्मा 32 क्रेडिटको लिखित परीक्षा र 8 क्रेडिटको मौखिक तथा व्यावहारिक अनुबन्ध रहने गर्दछ।

कक्षा 12 उत्तीर्ण गरेका विद्यार्थीहरू 'नेपाली सर्टिफिकेट कोर्स' मा भर्ना लिन सक्नेछन्, र 'सर्टिफिकेट कोर्स' उत्तीर्ण गरेका विद्यार्थीहरू 'नेपाली डिप्लोमा कोर्स' मा भर्ना लिन योग्य हुनेछन्। अर्थात्, पहिलो सेमेस्टर उत्तीर्ण गर्नेले 'नेपाली सर्टिफिकेट कोर्स' को डिग्री प्राप्त गर्नेछन् भने दुवै सेमिस्टर सफलतापूर्वक उत्तीर्ण हुनेले 'नेपाली डिप्लोमा कोर्स' को प्रमाणपत्र प्राप्त गर्नेछन्।

एकाइ १
निबन्धको परिचय र भारतीय नेपाली निबन्ध

प्रस्तावना

साहित्यको विशाल क्षेत्रमा निबन्ध एक सशक्त, लचिलो र अत्यन्त लोकप्रिय विधा हो, जसले लेखकका विचार, अनुभव र भावनालाई स्वतन्त्र रूपले व्यक्त गर्ने अवसर प्रदान गर्दछ। यो विधा विभिन्न शैली, स्वरूप र विषयमा लेखिएको हुन्छ, जसले ज्ञान, अनुभव र मनोरञ्जनको मिश्रण प्रस्तुत गर्दछ। जीवनका साधारण विषयदेखि लिएर गहिरा दार्शनिक विचारसम्म निबन्धले पाठकसँग गहिरो र आत्मीय सम्बन्ध बनाउँछ। निबन्ध मात्रै होइन, नियात्रा, संस्मरण, जीवनी र आत्मपरक लेखनजस्ता अन्य उपविधाहरूमार्फत पनि समकालीन समाज र संस्कृति परिलक्षित हुन्छ।

नेपाली निबन्ध साहित्यको इतिहास लामो र समृद्ध छ, जसमा समयक्रमसँगै उल्लेखनीय परिवर्तन र विकास भएको छ। विशेष रूपमा, भारतमा नेपाली भाषामा लेखिएका निबन्धहरूले जातीय चेतना, सामाजिक सुधार, शिक्षा र सांस्कृतिक पहिचानजस्ता महत्वपूर्ण विषयहरूलाई उजागर गर्दै एक विशेष स्थान बनाएका छन्।

समयको साथ निबन्धका रूप, शैली र अभिव्यक्तिको तरिका पनि परिवर्तन भएको छ। आजको समयमा निबन्ध लेखनले विविध र विमर्शप्रधान स्वरूप लिएको छ, जसले केवल साहित्यिक महत्व मात्र होइन, सामाजिक चेतना र जागरणको औजारको रूपमा पनि महत्वपूर्ण भूमिका निर्वाह गर्दै आएको छ।

उद्देश्य

यस पाठको मुख्य उद्देश्य नेपाली निबन्ध साहित्यको विविध पक्षहरूको गहिरो अध्ययन र विश्लेषण गर्नु हो। पाठले निबन्धको स्वरूप, भेद–उपभेद, तत्वहरू तथा नेपाली र भारतीय सन्दर्भमा यसको ऐतिहासिक विकासक्रमलाई स्पष्ट पार्दछ। यसले विशेष गरी भारतमा लेखिएको नेपाली निबन्धको कालविभाजन, प्रमुख निबन्धकारहरू, र समसामयिक प्रवृत्तिबारे जानकारी दिन्छ। पाठमार्फत विद्यार्थीहरूले निबन्ध विधाको महत्व, सामाजिक–सांस्कृतिक चेतना र अभिव्यक्तिको माध्यमका रूपमा यसको उपयोगबारे बुझ्न सक्छन्। समग्रमा, पाठले निबन्ध लेखन र अध्ययनका लागि ज्ञानमूलक तथा प्रेरणादायी आधार तयार पार्ने उद्देश्य राखेको छ।

१.निबन्धको स्वरूप

साहित्यको विश्वमा निबन्ध एक अत्यन्तै लोकप्रिय र प्रभावशाली विधा हो। यो विधा विविध रूप र शैलिमा प्रस्तुत हुन्छ। यदि हामीले निबन्धलाई एउटा विशाल रूखको रूपमा कल्पना गर्ने हो भने, प्रबन्ध, नियात्रा, संस्मरण, जीवनी, आत्मजीवनी आदि यस रूखका विभिन्न हाँगाबिँगा हुन्।

यात्रामा देखिएका दृश्य, अनुभव, सम्झना, कुनै वस्तुको विवरण वा मनमा उठेका विचार सबै निबन्धकै रूपमा प्रस्तुत गर्न सकिन्छ।

पहिले पहिले निबन्ध र प्रबन्धलाई एउटै विधा ठानिन्थ्यो, तर समयको क्रममा यी दुई छुट्टै स्वरूप र अर्थमा विकास भएका छन्। निबन्धका विविध प्रकार र स्वरूपबारे विभिन्न विद्वानहरूले आ-आफ्नै परिभाषा र दृष्टिकोण प्रस्तुत गरेका छन्। निबन्ध लेखकका लागि आफ्ना ज्ञान, अनुभव, विचार, भावना र संवेदनालाई पाठकसँग सिधा बाँड्ने सशक्त माध्यम हो। यो कुनै निश्चित विषयमा मात्र होइन, जीवाणुजस्तो सूक्ष्म कुरादेखि लिएर ब्रह्माण्डजस्तो विशाल विषयवस्तुसम्म लेख्न सकिन्छ।

निबन्धमा मूर्तदेखि अमूर्त, यथार्थदेखि कल्पनासम्म सबै प्रकारका विषयहरू समेट्न सकिन्छ। यसमा लेखनको शैली सुनियोजित र विषयगत विश्लेषणात्मक पनि हुन सक्छ, वा मिश्रित ढाँचामा विभिन्न विचारहरूको संगालो पनि हुन सक्छ। यसले लेखक र पाठकबीचको सिधा सम्बन्ध स्थापित गर्छ, जुन अन्य विधाहरूमा कमै पाइन्छ। यहाँ लेखक वक्ता जस्तो हुन्छ भने पाठक एक अज्ञात स्रोता वा भावक हुन्छ।

निबन्ध अनौपचारिक शैलीमा लेखिने भएकाले यसमा लेखकले आफ्ना विचारहरू खुलस्त रूपमा राख्न सक्छ। कहिलेकाहीँ यो गफगाफको शैलीमा पनि प्रस्तुत हुन्छ, जसले पाठकलाई आत्मीयता महसुस गराउँछ। निबन्ध लेखनमा लेखकले पाठकसँग आत्मीय संवाद गर्छ, तथ्य, तर्क र उदाहरणमार्फत विषयलाई प्रस्ट्याउँछ। त्यसैले यसमा भावनाको अभिव्यक्तिसँगै ज्ञान र मनोरञ्जनको संयोजन आवश्यक हुन्छ।

संस्कृतको एक उक्ति अनुसार, "गद्यं कवीनां निकषं वदन्ति" अर्थात् कविको वास्तविक प्रतिभा गद्यमा देखिन्छ। निबन्ध लेखन पनि त्यही गद्यको उत्कृष्ठ उदाहरण हो, जसमा लेखकले आफ्ना अनुभूति, सत्य विचार र भावनालाई सजीव ढंगले प्रस्तुत गर्छ। कवितामा परोक्ष रूपमा भाव प्रकट गरिन्छ भने, निबन्धमा प्रत्यक्ष रूपमा आफ्ना विचार अभिव्यक्त गरिन्छ।

निबन्ध लेखन भनेको अराजक दौड होइन, बरु विषयलाई सन्तुलित र नियन्त्रित रूपमा प्रस्तुत गर्ने कलात्मक प्रक्रिया हो। यसले पाठकलाई न केवल जानकारी दिन्छ, तर साथसाथै मनोरञ्जन पनि प्रदान गर्छ। भाव, शब्द, संरचना र सन्देश सबैको सामञ्जस्य निबन्धको विशेषता हो। यसभित्र कथात्मक तत्व पनि समेटिन सक्छ, जुन काल्पनिक वा लेखककै वास्तविक अनुभव हुन सक्छ।
निबन्ध लेखन सन्तुलित चिन्तन, अनुभूति र गहिरो अध्ययनको नतिजा हो—जसले पाठकलाई जानकारी, सोच र अनुभूतिको यात्रा गराउँछ।

२. निबन्धका प्रकार

निबन्धलाई यदि एउटा विशाल रूख मान्ने हो भने, यसको असंख्य हाँगाबिँगा अर्थात् उपविधाहरू रहेका छन्। विषयवस्तुको व्यापकता र विविधता अनुसार यस विधाका अनेकौं भेद–

उपभेदहरू पाइन्छन्। जीवाणुजस्तो सूक्ष्म विषयदेखि ब्रह्माण्डजस्तो विशाल विषयसम्मलाई यसले समेट्न सक्छ। ठोस र मूर्त वस्तुदेखि लिएर भावनात्मक र अमूर्त अवधारणासम्म यसले अभिव्यक्ति दिन सक्छ।

निबन्धलाई समग्रमा एक स्वतन्त्र साहित्यिक विधा मानिए पनि यसभित्र विभिन्न उपविधाहरूको पहिचान गरिएको छ। विभिन्न विद्वानहरूले निबन्धलाई वर्गीकृत गरेका छन्, जसलाई विभिन्न आधारहरूमा विभाजन गर्न सकिन्छ—जस्तै विषयवस्तु, प्रस्तुति, स्रोत, भाव, शैली, अभिव्यक्ति आदि।

निबन्धका प्रमुख वर्गीकरण यस प्रकार अध्ययन गरिएको छ:

क. मूल वर्गीकरण:

- वर्णनात्मक
- विवेचनात्मक
- विवरणात्मक
- भावात्मक

ख. विषयवस्तुका आधारमा:

- वस्तुपरक
- आत्मपरक

ग. स्रोतका आधारमा:

- परात्मक (अन्यको विषयमा लेखिएको)
- निजात्मक (स्वअनुभूति र अनुभवमा आधारित)

घ. विषयका आधारमा:

- धार्मिक
- आर्थिक
- राजनैतिक
- साहित्यिक
- समीक्षात्मक
- ऐतिहासिक
- व्यापारिक
- औद्योगिक आदि

ङ. प्रस्तुतीकरणको आधारमा:

- प्रगतिवादी
- हास्यात्मक
- व्यङ्ग्यात्मक
- संस्मरणात्मक
-

च. शैलीका आधारमा:

- प्रबन्ध
- लेख
- प्रलेख
- जीवनी
- धर्कोचित्र
- शब्दचित्र
- शोधलेख
- खोजप्रबन्ध
- जमर्को

छ. अभिव्यक्तिका आधारमा:

- वर्णनात्मक
- विवरणात्मक
- विचारात्मक
- भावात्मक

ज. विषय प्रमुखताको आधारमा:

- विषयगत (विषय केन्द्रित)
- विषयीगत (विषयमा आधारित)

झ. बालकृष्ण पोखरेलले दिएका वर्गीकरण:

- धर्काचित्र
- नियात्रा
- रूबन्ध
- आत्मिका

यसबाहेक, लक्ष्मीप्रसाद देवकोटाले निबन्धलाई **'पोथी गद्य'** र **'मर्द गद्य'** भनेर अनौपचारिक ढंगले वर्गीकरण गरेका छन्। यी दुई प्रकारका गद्यको आधार **हार्दिकता (भावुकता)** र **बौद्धिकता** हो।

यी सबै वर्गीकरणहरूमा **आत्मपरक निबन्ध**लाई विशेष महत्व दिइएको पाइन्छ। नेपाली निबन्धको विकासक्रम हेर्दा पनि आत्मपरक वा निजात्मक शैली नै मूलधारमा रहेको देखिन्छ।

३. निबन्धका तत्वहरू

अन्य साहित्यिक विधाहरूझैँ निबन्धमा पनि आफ्ना विशिष्ट तत्वहरू हुन्छन्। यी तत्वहरूले निबन्धलाई अन्य विधाभन्दा फरक र पहिचानयोग्य बनाउँछन्। निबन्धका प्रमुख तत्व हुन्—**वस्तु (विषयवस्तु), शैली र उद्देश्य**।

निबन्ध लेखनको संरचना औपचारिक ढंगले हेर्दा **विषय–प्रवेश**, **मुख्य विषय–वस्तुको विस्तार** र **उपसंहार** जस्ता भागहरूमा बाँडिएको हुन्छ।

निबन्धको मूल आधार **विषय** नै हो। कतिपय निबन्धहरू विविध विषय समेट्ने हुन्छन् भने कतिपयमा एउटै विषयमा केन्द्रित भएर लेखिन्छ। निबन्धकारले विषय चयन र अभिव्यक्तिमा पूर्ण स्वतन्त्रता राख्दछ। लेखकको मनको बहावअनुसार निबन्ध बग्ने गर्दछ—जसले निबन्धलाई जीवन्त र आत्मीय बनाउँछ।

४. नेपाली साहित्य र निबन्ध

नेपाली साहित्यमा निबन्ध विधाको इतिहास गौरवशाली छ। यसको इतिहास कविताको सुरुवातभन्दा पनि अघिसम्म फैलिएको पाइन्छ। राजा गगनिराजको यात्रा विवरण, राम शाहको जीवनी, **'अजीर्ण मञ्जरी'**, **'बाजपरीक्षा'**, अनि **पृथ्वीनारायण शाहको दिव्योपदेश** सम्म आइपुग्दा निबन्धले आफ्नो आरम्भिक रूप पाइसकेको थियो।
आरम्भमा यी निबन्धहरू प्रायः **नियात्रा**, **जीवनी**, **संस्मरण**, **औषधोपचार**, **स्थान वर्णन**, **उपदेश** आदि स्वरूपमा देखिन्थे। यद्यपि **लक्ष्मीप्रसाद देवकोटा**को निबन्ध लेखनपछि मात्र नेपाली निबन्धले एक ठोस स्वरूप पाएको हो।

देवकोटाका **'पहाडी जीवन', 'कल्पना', 'सरिताको कलकलमा', 'के नेपाल सानो छ?', 'मान्छेलाई घडीबाट हानि'** आदि निबन्धहरू नेपाली निबन्ध साहित्यका गौरवशाली कृति हुन्।

त्यसपछि हृदयेन्द्रसिंह प्रधान, कृष्णचन्द्रसिंह प्रधान, शंकर लामिछाने, भैरव अर्याल, केशवराज पिँडाली, कमल दीक्षित, मदनमणि दीक्षित, नगेन्द्र शर्मा, माधवलाल कर्माचार्य, श्यामप्रसाद शर्मा, बासुदेव लुइँटेल, विष्णु नवीन जस्ता थुप्रै लेखकहरूले नेपाली निबन्धलाई समृद्ध बनाएका छन्। हालका लेखकमध्ये राजेन्द्र सुवेदी, युवराज नयाँघरे, प्रकाश ए. राज, इशान गौतम, गोविन्दराज भट्टराई, लोकराज बराल, विजय खरेल आदिको नाम उल्लेखनीय छ। यिनीहरू प्रायः **हास्य–व्यङ्ग्य**, **नियात्रा**, **संस्मरण** शैलीमा सक्रिय छन्।

५. भारतमा नेपाली निबन्धको उदय

भारतमा पनि नेपाली निबन्ध लेखनको परम्परा सय वर्षभन्दा पुरानो भइसकेको छ। यसलाई मूलतः दुई चरणमा बाँड्न सकिन्छ—

१. प्रारम्भदेखि उन्नाइस सय पचासको दशकसम्म

२. उन्नाइस सय साठीको दशकदेखि हालसम्म

सुरुवाती चरणमा **शेरसिंह राणा**, **हैकमसिंह राई**, **खड्गबहादुर छेत्री**, **पारसमणि प्रधान**, **सूर्यविक्रम ज्ञवाली**, **अच्छा राई रसिक**जस्ता लेखकहरूको योगदान उल्लेखनीय छ। यी लेखकहरूबाट नेपाली निबन्धले भारतमा आफ्नो विशिष्ट रूप पाएको छ। जातीय चेतना, सामाजिक सुधार, भ्रमण संस्मरण, नैतिक सन्देशजस्ता विषयहरूमा लेखिएको पाइन्छ। एउटा सर्वेक्षण अनुसार, भारतबाट सयभन्दा बढी निबन्धसङ्ग्रह वा निबन्धसम्बन्धी पुस्तकहरू प्रकाशित भइसकेका छन्। निबन्ध विधाको विशालता अनुसार यसको विभिन्न उपविधाहरूमा आधारित पुस्तकहरू समेत प्रकाशनमा आएका छन्।

६. भारतमा लेखिएको निबन्धका कालविभाजन

भारतमा नेपाली निबन्ध लेखनको परम्परालाई कालविभाजन गर्दा मूलतः तीनवटा काल विभाजन गर्न सकिन्छ:

१. **प्रथम चरण (प्रारम्भिक काल):** प्रारम्भदेखि भारत स्वतन्त्रता हासिल भएसम्म।

२. **दोस्रो चरण (विकासकाल):** पचासको दशकदेखि बीसौं शताब्दीको अन्त्यसम्म।

३. **तेस्रो चरण (समसामयिक लेखनकाल):** नयाँ शताब्दीको सुरुदेखि हालसम्म।

यी तीन वर्गीकरणका आधार भारतीय परिप्रेक्ष्यमा गोर्खालीको स्थिति, राजनैतिक, आर्थिक, शैक्षिक चेतना र लेखनगत धाराप्रवाहलाई लिइएको छ।

१. पहिलो चरण (प्रारम्भिक काल):

भारतमा नेपाली लेखन कहिलेदेखि सुरु भए यसको किटेर भन्न नसकिने स्थिति छ। प्रकाशित रूपमा भने केही पत्रिकाहरूमा नेपाली निबन्ध देखिन्छन्। यस प्रथम चरणमा लेखिएका निबन्धहरूमा गोर्खाली जातीयता निर्माणको स्थिति, जातीय सुधार, मातृभाषा प्रेम, तात्कालिक जल्दाबल्दा विषय पाइन्छ। यस चरणका प्रमुख निबन्धकारहरूमा शेरसिंह राना, हैकमसिंह राई, खड्गबहादुर छेत्री, मानसिंह अधिकारी, हर्षबहादुर राई, बदनसिंह राई, खड्गबहादुर क्षत्री, ध्रुवसिंह गुरुङ, मानवीर सुनार, रामप्रसाद ज्ञवाली, टिकाराम उपाध्याय ब्रह्मचारी, धनबहादुर राई, नारायणसिंह गुरुङ आदि हुन्। यस चरणमा देहरादुनको गोर्खा संसार, शिलाङको मणिसिंह गुरुङद्वारा सम्पादित गोर्खा सेवक, दार्जिलिङबाट प्रकाशित हुने गोर्खे खबर कागत्, चन्द्रिका, नेपाली साहित्य सम्मेलन पत्रिका, नेबुला आदि जस्ता पत्रिकाहरूको निबन्धको प्रारम्भिक उठान र विकासको योगदान महत्त्वपूर्ण भूमिका रहेको पाइन्छ। यस चरणमा नेपाली निबन्धले स्वरूप लिने अवस्था, आत्मपरकभन्दा वस्तुपरक, औपचारिकता, विषयकेन्द्रीको अवस्था पाइन्छ।

२. दोस्रो चरण (विकासकाल):

आइपुग्दा नेपाली निबन्धले आफ्नो विधागत स्वरूप निकै विकसित गरेका पाइन्छ। यसले आफ्नो विषयवस्तु निकै विस्तारित गरिसकेको पाइन्छ। जातीय चिन्तन, समाज सुधारको आवश्यकता, भ्रमण संस्मरण, नैतिक सन्देश आदि बढी मात्रामा लेखिएको पाइन्छ। पचासको दशकदेखि भने नेपाली निबन्ध निकै झ्याँगिएको पाइन्छ। नेपाली पत्र-पत्रिकाको सङ्ख्या बढेर गए,

नेपाली पाठ्य पुस्तक बढेर गए, लेखकहरूको सङ्ख्या बढेर गयो, ज्ञान विज्ञानका ढोकाहरू खुलिँदै गए। यसो हुँदा लेखन विषय पनि पढेर गए। यस चरणमा निबन्धका विभिन्न उपविधाहरूको विकास भयो। दार्जिलिङ, सिक्किम, आसामतिर नेपाली निबन्धकारहरूको सङ्ख्या बढेर गयो। यस चरणमा निबन्धका पुस्तक केही मात्रामा प्रकाशित हुन थाले। यस चरणका दार्जिलिङतिर केही मुख्य निबन्धकारहरूमा डा. भूपददास राई, रामकृष्ण शर्मा, रामलाल अधिकारी, इन्द्रबहादुर राई, राजनारायण प्रधान, लक्खीदेवी सुन्दास, विष्णुराम राई, इन्द्र सुन्दास, बद्रीनारायण प्रधान, मोतीवीर राई, रत्न बान्तवा, जगत् छेत्री, टिकाप्रसाद राई आदि हुन्। यस चरणमा सिक्किमबाट निबन्ध लेख्ने केही प्रमुख निबन्धकारहरूमा महानन्द पौड्याल, केदार गुरुङ, रुद्र पौड्याल आदि हुन्। यस चरणमा उत्तर पूर्वाञ्चल भारतबाट निबन्धकारहरूको सङ्ख्या ठुलै छ। दिलबहादुर नेवार, लीलबहादुर क्षत्री, कृष्णप्रसाद ज्ञवाली, प्रेमसिंह सुवेदी, विष्णुलाल उपाध्याय, श्यामराज जैसी, चन्द्रकुमार शर्मा, पदम छेत्री आदि हुन्।

२. तेस्रो चरण (समसामयिक लेखनकाल):

सन् २००० पछि प्रारम्भ भएको समसामयिक काललाई तेस्रो चरणको रूपमा लिइन्छ। यो काल गुणात्मक र मात्रात्मक दुवै दृष्टिले अत्यन्त उर्वर देखिन्छ। यस अवधिमा नेपाली निबन्ध लेखनले तीव्रता प्राप्त गरेको छ। मानिसहरूमा वैज्ञानिक चेतना विस्तार भएको, राजनीतिक अस्थिरता र स्थिरताको दोसाँधमा समाज उभिएको, सामाजिक, सांस्कृतिक, आर्थिक क्षेत्रमा व्यापक रूपान्तरण आएको, तथा सूचना प्रविधिले निम्त्याएको क्रान्तिले समाजमा गहिरो प्रभाव पारेको देखिन्छ। यी सबै पृष्ठभूमिमा समसामयिक निबन्धहरू लेखिएका छन्।

यस चरणका प्रमुख निबन्धकारहरूमा रामलाल अधिकारी, गुप्त प्रधान, शरद छेत्री, हस्त नेचाली, सचेन राई दुमी, जगत छेत्री, इन्द्र सुन्दास, टिकाप्रसाद राई, कृष्ण प्रधान, राजनारायण प्रधान, गुमानसिंह चामलिङ, केदार गुरुङ, सानु लामा, महानन्द पौड्याल, डा. खेमराज नेपाल, ज्ञानबहादुर छेत्री, लोकनाथ उपाध्याय चापागाइँ, डा. हर्कबहादुर छेत्री, डा. मोतीवीर राई, डा. शान्ति छेत्री, किताबसिंह राई, मिङ लिवाङ, राजु प्रधान 'हिमाङ्शु', हीरा छेत्री, बदरीनारायण प्रधान, मोहन ठकुरी, शिवराज शर्मा, छविलाल उपाध्याय, चन्द्रकुमार शर्मा, सानुभाइ शर्मा, रुद्र पौड्याल, डा. डिकबहादुर देवान, जीवन लाबर, हरि गजुरेल, मुन्नु गौतम, विन्द्या सुब्बा, डा. खगेन शर्मा, नम्रता संस्कार शर्मा, अजय खँड्का आदिका निबन्धसङ्ग्रह प्रकाशित भएका छन्।

यद्यपि अन्य विधाका तुलनामा निबन्ध लेखन अझै पनि अलिक थोरै मात्रामा देखिन्छ। तर नियात्रा लेखनतर्फ भने एम.बी. प्रधान, सलोन कार्थक, सानु लामा, चूडामणि दाहाल, जयनारायण लुइँटेल, एम. पथिक, लावण्य देवी, डा. शान्ति छेत्री आदि लेखकहरूको योगदान उल्लेखनीय छ। त्यस्तै, संस्मरण लेखनतर्फ महानन्द पौड्याल, नन्दलाल रसाइली, पी.डी. बल आदि अग्रणी छन्।
हास्य–व्यङ्ग्य निबन्धलेखनमा पनि उल्लेखनीय वृद्धि भएको छ। यस विधामा हीरा छेत्री, सुदर्शन अम्बोटे, परसात राई, कृष्ण प्रधान, सबिता थापा ‘संकल्प’ आदि लेखकहरूको सक्रियता देखिन्छ।

७. भारतमा नेपाली निबन्ध प्रकाशनमा योगदान दिने केही पत्रिकाहरू :

नेपाली निबन्धको जन्म, विकास र उन्नतिमा सबैभन्दा ठूलो योगदान पत्र–पत्रिकाहरूको रहेको छ। दैनिक, मासिक, वार्षिक, अर्धवार्षिक र समसामयिक प्रकृतिका पत्रिकाहरूले नेपाली निबन्ध साहित्यलाई समृद्ध बनाउन उल्लेखनीय भूमिका निर्वाह गरेका छन्।

चन्द्र, **माधवी**, **सुन्दरी**, **चन्द्रिका**, **नेपाली साहित्य सम्मेलन पत्रिका**, **गोर्खा संसार**, **जाग्रत गोर्खा**, **गोर्खा सेवक**, **गोर्खा**, **हाम्रो ध्वनि**, **सुमन**, **दियालो** जस्ता पत्रिकाहरूले नेपाली निबन्धको विकासमा विशेष योगदान दिएका छन्।

विशेषगरी **सन् १९३६ देखि १९३८ सम्म पाक्षिक रूपमा प्रकाशित 'गोर्खा सेवक'** पत्रिकाले थुप्रै निबन्ध र निबन्धकारहरूको उदय गराएको पाइन्छ। त्यसपछि **कञ्चनजङ्गा**, **हाम्रो ध्वनि**, **उदय**, **दियालो**, **विन्दु**, **मालिङ्गो**, **साहित्य सङ्केत**, **स्रष्टा**, **अर्चना**, **निर्माण**, **प्रक्रिया** आदि पत्रिकाहरू पनि यस विधाका संवर्द्धनमा क्रियाशील रहे।

यीमध्ये धेरै पत्रिकाहरू लामो समयसम्म निरन्तर प्रकाशित भई नेपाली निबन्धको संरक्षण, संवर्द्धन र प्रचारमा महत्वपूर्ण योगदान दिँदै आएका छन्। यिनबाहेक सयौं अन्य समसामयिक पत्रिकाहरूले पनि निबन्ध लेखनको प्रवर्द्धनमा सहयोग पुर्‍याएका छन्। साहित्यिक पत्रिकासँगै दैनिक समाचारपत्रहरूले पनि यस विधालाई सशक्त बनाउने कार्य गरेका छन्।

८. भारतमा लेखिएका नेपाली निबन्धका विषयवस्तु, प्रवृत्ति र वर्गीकरण :

भारतबाट प्रकाशित नेपाली निबन्धहरूको अध्ययन गर्दा विविध विषयवस्तु, प्रवृत्ति र स्वरको समावेश देखिन्छ। भारतस्थित नेपाली (गोर्खा) समुदायको सामाजिक, सांस्कृतिक, आर्थिक र राजनीतिक अवस्था तथा अनुभवलाई अधिकांश निबन्धकारहरूले आफ्नो लेखनको विषयवस्तु बनाएका छन्। साथै व्यक्तिगत अनुभूति, संवेदना र चिन्तनहरू पनि प्रमुख विषय बनेका छन्। यी आधारमा भारतमा लेखिएका नेपाली निबन्धहरूलाई निम्न प्रकारले वर्गीकृत गर्न सकिन्छ:

क. संस्मरणमूलक निबन्ध :

संस्मरणमूलक निबन्धमा लेखकले आफ्नो जीवनका स्मरणीय क्षण, बाल्यकालका अनुभव, संघर्ष र संवेदनालाई यथार्थपरक शैलीमा प्रस्तुत गरेका छन्। यस्ता निबन्धहरूले पाठकसँग आत्मीयता स्थापना गर्छन्।

उदाहरणका लागि:

- **विष्णुलाल उपाध्यायको *'मेरा डायरीका केही पृष्ठ'*,**
- **दिलबहादुर नेवारको *'मेरा बितेका दिनहरू'*,**
- **दुर्गाप्रसाद घिमिरेको *'मेरो दृष्टिमा बुढाछपडी'*,**
- **टुटु थापाको *'आफूलाई आफ्नै ऐनामा हेर्दा'*,**

- **प्रजापति शास्त्रीको *'अनुष्मृतिका लहरहरू'*,**
- **सचेन राईको *'समयको कठघरा'*,**
- **अर्जुन प्रधानको *'जीवनका केही पृष्ठ, केही परिच्छेद'*,**
- **राम मोक्तानको *'फेल हुने बाबुको छोरो'*,**
- **जस योञ्जन प्यासीको *'मेरो यात्रा'* र**
- **हमिद कुरैसीको *'परेलीका कुराहरू'* जस्ता कृतिहरूले लेखकका जीवन अनुभवलाई निबन्धको रूप दिएका छन्।**

ख. जातीय चिन्तनमूलक निबन्ध :

भारतीय नेपाली निबन्धको प्रमुख विषय जातीय चेतना हो। आसाम, दार्जिलिङ लगायतका क्षेत्रहरूमा उठेका जातीय समस्या, सामाजिक विकृति, जातीय कुप्रथा र सुधारका विषयमा लेखिएको पाइन्छ। सामाजिक, शैक्षिक, राजनीतिक, आर्थिक असमानता र गोर्खा समुदायले भोगिरहेको अवस्थालाई केन्द्रमा राखेर निबन्ध लेख्ने परम्परा लामो छ।

हैकमसिंह राई, खड्गबहादुर छेत्री, विद्यावती, पारसमणि प्रधान, हरिप्रसाद प्रधान, मणिसिंह गुरुङ, गणेशलाल सुब्बाबाट सुरू भएको यो परम्परा लीलबहादुर छेत्री, राजनारायण प्रधान, विष्णुराम राई, रामलाल अधिकारी, जमदग्नि उपाध्याय, अविकेशर शर्मा, पद्म ढकाल, नवीन पौड्याल, बी.बी. ठकुरी, डा. खेमराज शर्मा, रुद्र बराल जस्ता निबन्धकारहरूसम्म विस्तार भएको छ।

ग. यात्रा संस्मरणमूलक निबन्ध :

आफूले गरेका यात्राको विवरण प्रस्तुत गरिएको निबन्धलाई *यात्रा संस्मरण* भनिन्छ। यस्तै खालको निबन्धलाई लेखक बालकृष्ण पोखरेलले *नियात्रा* शब्दले अभिव्यक्त गरेका छन्, जुन अहिले पनि प्रयोगमा आइरहेको छ। यद्यपि, सबै यात्रा संस्मरणहरू नियात्रा कहलिन सक्दैनन्। *नियात्रा* बन्नका लागि त्यसमा रागात्मकता, व्यक्तिगत अनुभूति, सजीव वर्णन, भावनात्मकता तथा यात्राको क्रममा उत्पन्न तात्कालिक संवेदनाको गहिरो अभिव्यक्ति हुन आवश्यक हुन्छ।

भारतीय नेपाली यात्रा निबन्ध साहित्यको प्रारम्भ सन् १९१६ मा प्रकाशित देहरादून निवासी शेरसिंह राणाको *'मेरो लन्डन राजतिलक यात्रा'* बाट भएको मानिन्छ। यस विधामा पारसमणि प्रधान, लैनसिंह बाङ्देल, सलोन कार्थक, एम.बी. प्रधान, के.पी. मल्ल, जयनारायण लुइँटेल, गीता उपाध्याय आदिका यात्रा संस्मरण प्रकाशित भइसकेका छन्।

घ. समीक्षामूलक निबन्ध :

भारतमा लेखिएका केही निबन्धहरूमा आंशिक रूपमा कृति समीक्षा तथा साहित्यिक चिन्तन समावेश भएको देखिन्छ। यस्ता निबन्धहरूले कुनै कृति वा साहित्यिक धाराको मूल्याङ्कन गर्ने कामसमेत गरेका छन्।

सूर्यविक्रम ज्ञवाली, रामकृष्ण शर्मा, गणेशलाल सुब्बा, इन्द्रबहादुर राई, राजनारायण प्रधान, अगमसिंह गिरी, रत्न बान्तवा, बद्रीनारायण प्रधान आदि लेखकहरू यस श्रेणीमा पर्छन्। साथै कुमार

प्रधान, छविलाल उपाध्याय, डम्बर दाहाल, रूपेश शर्मा, भवानी अधिकारी, डा. खेमराज नेपाल, गुप्त प्रधान, ज्ञानबहादुर छेत्री, शैलीका छेत्री, मुन्नु गौतम जस्ता लेखकहरूको निबन्धात्मक लेखमा पनि समीक्षात्मक दृष्टिकोण पाइन्छ।

ङ. जीवनीमूलक निबन्ध :

निबन्धको एक प्रमुख विधा जीवनीमूलक निबन्ध हो। यस्ता निबन्धहरूमा कुनै विशिष्ट व्यक्ति वा महापुरुषको जीवनी, व्यक्तित्व र कृतित्वको वर्णन गरिन्छ। यस प्रकारका धेरै पुस्तकहरू प्रकाशित भइसकेका छन्।

पारसमणि प्रधान, राजनारायण प्रधान, जीवन लाबर, खिरोदा खँड्का, महानन्द पौड्याल, हस्त नेचाली, असीत राई आदि लेखकहरूले जीवनीमूलक निबन्धमा विशेष योगदान दिएका छन्। विशेषगरी राजनारायण प्रधान र जीवन लाबर यस क्षेत्रमा अझ सक्रिय रहँदै आएका छन्।

च. विज्ञान चिन्तनमूलक निबन्ध :

विज्ञान सम्बन्धी विभिन्न अवधारणा, तथ्य, आविष्कार, प्रयोग र उपयोगितामाथि आधारित निबन्धहरू *विज्ञान चिन्तनमूलक* निबन्धमा पर्दछन्। यस्ता निबन्धहरूले विज्ञानका विविध पक्षहरूलाई सामान्य पाठकसम्म सरल भाषामा पुऱ्याउने प्रयास गरेका छन्।
जगन्निधि दाहाल, डि.एस. मोक्तान, डा. जि.एस. योञ्जन, जमदग्नि उपाध्याय, लालुप्रसाद उपाध्याय, रोहित शर्मा, जी.एस. योञ्जन आदि लेखकहरूले विज्ञानका विभिन्न आयाममा आधारित निबन्धहरू लेखेका छन्।

छ. हास्य–व्यङ्ग्यात्मक निबन्ध :

समाजमा देखिएका विकृति, विसङ्गति, अन्याय, भ्रष्टाचार आदि विरुद्ध व्यङ्ग्यात्मक ढंगमा लेखिएका निबन्धहरू यस श्रेणीमा पर्दछन्। यस्ता निबन्धहरूमा हास्य मिश्रणका साथ चेतनामूलक सन्देश पनि समावेश गरिन्छ।

राजनीतिक, सामाजिक, पारिवारिक तथा आर्थिक असमानता लगायत दुर्नीति र अनियमितताको चित्रण हास्यात्मक व्यङ्ग्यमार्फत गरिएको पाइन्छ। यस विधामा उत्कृष्ट योगदान दिने लेखकहरूमा अच्छा राई रसिक, डा. त्रिलोक राई, प्रेम थापा, रामलाल अधिकारी, रामचन्द्र शर्मा, समीरण छेत्री प्रियदर्शी, सानुभाइ शर्मा, आइ.के. सिंह, कृष्ण प्रधान, सि.के. श्रेष्ठ, सुदर्शन अम्बोटे, परसात राई अम्बोटे, हीरा छेत्री, छिरिङ पान्जो शेर्पा, कटुवाल काइला, भीम रावत, एल्डी राई मिक्खोले, दीप प्रधान गान्तोके, प्रदीप कँडेल आदि उल्लेखनीय छन्।

९. केही प्रमुख निबन्धकार :

भारतीय नेपाली निबन्ध साहित्यमा योगदान दिने धेरै लेखकहरू भए तापनि केही व्यक्तित्वहरू विशेषरूपमा उल्लेखनीय छन्। तिनमध्ये पारसमणि प्रधान, रामकृष्ण शर्मा, राजनारायण प्रधान,

रामलाल अधिकारी, सानुभाइ शर्मा, इन्द्रबहादुर राई, जस योञ्जन प्यासी आदिका नामहरू अग्रस्थानमा छन्।

यी निबन्धकारहरूको रचनामा आत्मपरकता, कलात्मकता, निजात्मकता, पाठकसँगको अन्तरङ्गता तथा आत्माभिव्यञ्जना जस्ता विशेषताहरू स्पष्ट देखिन्छ। विशेषतः रामलाल अधिकारीलाई कलात्मक निबन्ध लेखनका दृष्टिले शङ्कर देवकोटा र शङ्कर लामिछानेको मार्गमा हिँड्ने निबन्धकारका रूपमा लिन सकिन्छ।

१०. भारतीय नेपाली निबन्धको उपलब्धि :

भारतीय नेपाली निबन्ध साहित्यलाई समृद्ध र विकसित मान्न सकिन्छ। यसले विविध स्वरूप, संरचना, विषयवस्तु र भावनालाई आत्मसात गर्दै व्यापकता प्राप्त गरेको छ। प्रारम्भदेखि वर्तमानसम्म यस साहित्यमा केही साझा प्रवृत्तिहरू निरन्तर देखिन्छन्। विशेषतः भारतमा गोर्खाली जातिको सामाजिक, सांस्कृतिक र राजनीतिक समस्याहरू यथावत् रहँदै आएको हुँदा जातीय चेतनाले निबन्ध साहित्यमा स्थायी उपस्थिति जमाएको पाइन्छ।

उन्नाइस सय बीस र तीसको दशकमा *गोर्खा संसार* र *गोर्खा सेवक* जस्ता पत्रिकामा उठाइएका जातीय मुद्दाहरू आजसम्म पनि निबन्धकारहरूका विषयवस्तु भइरहेका छन्। जातीय चिन्तन, समस्याको परिचय र समाधानका उपायहरूबारे निरन्तर लेखिँदै आएको परम्परा अझै कायम छ। यथार्थ, आत्मपरकता, विविध विचार, समसामयिक विषयवस्तु, शैलीगत र प्रस्तुतिगत दृष्टिले भारतीय नेपाली निबन्धमा उल्लेखनीय विविधता देखिन्छ।
निबन्धकारहरूले गोर्खाहरूको अवस्थाप्रति चिन्ता, चेतना, सुझाव, आत्मबोध र प्रेरणा प्रस्तुत गरेका छन्। जातीय जागरणसँगै चारित्रिक सुधार, आत्मचिन्तन, शिक्षामा जोड, उद्यमशीलताको प्रवर्द्धन, आत्मनिर्भर जीवनशैली जस्ता पक्षहरूलाई केन्द्रमा राखेर लेखिएका निबन्धहरूले समाजमा सकारात्मक परिवर्तन ल्याउने प्रयास गरेका छन्।

दार्जिलिङ, सिक्किम र आसाम क्षेत्रलाई भारतीय नेपाली निबन्ध साहित्यको प्रमुख केन्द्र मान्न सकिन्छ। यद्यपि, यस साहित्यमा केही सीमाहरू पनि छन्। निबन्धमा आवश्यक मानिने हार्दिकता, भावनात्मक सघनता, भाषा प्रयोगको नवीनता र प्रस्तुतिको गहिराइ अझै सशक्त रूपमा स्थापित हुन सकेको छैन।

नेपालका हृदयचन्द्रसिंह प्रधान, बालकृष्ण सम, लक्ष्मीप्रसाद देवकोटा, भैरव अर्याल, शङ्कर लामिछाने, रमेश विकल, युवराज नयाँघरे आदि जस्ता विशिष्ट निबन्धकारहरू जस्तै गहिराइ, प्रयोगधर्मिता र मौलिकता भएका व्यक्तित्वहरू भारतमा भने अझै पनि न्यून देखिन्छन्। तर, रामकृष्ण शर्मा, पारसमणि प्रधान, राजनारायण प्रधान, रामलाल अधिकारी, इन्द्रबहादुर राई, कुमार प्रधान आदि लेखकहरूले भने भारतीय नेपाली निबन्धलाई सशक्त रूपले अघि बढाएका छन्।

११. भारतीय नेपाली निबन्ध साहित्यको मूल्याङ्कन

भारतीय नेपाली निबन्ध साहित्यको यात्रा एक सय वर्षभन्दा बढीको भइसकेको छ। यस अवधिमा यस विधाले विभिन्न चरणहरू पार गर्दै प्रगतिको मार्ग तय गरेको छ। अन्य साहित्यिक

विधाहरूझैँ निबन्ध पनि समयानुकूल फस्टाउँदै आएको छ। शेरसिंह राणाको *'मेरो लन्डन राजतिलक यात्रा'* बाट आरम्भ भएको यो यात्रा आज विविध स्वरूपमा फैलिएको देखिन्छ— कहिले संस्मरणका रूपमा, कहिले यात्रा विवरण, कहिले चिन्तनात्मक, त कहिले समालोचनात्मक वा वर्णनात्मक रूपमा।

यस साहित्य विकासलाई सामान्यतया तीन चरणमा वर्गीकृत गर्न सकिन्छ— प्रारम्भिक, मध्यकालीन र समसामयिक। प्रारम्भमा पारसमणि प्रधान, रामकृष्ण शर्मा, राजनारायण प्रधान, रामलाल अधिकारी जस्ता लेखकहरूबाट अगुवाइ भएको निबन्ध साहित्य हाल नयाँ पुस्ताका लेखकहरूबाट निरन्तरता पाइरहेको छ।

यस साहित्यले गोर्खाली समुदायको सामाजिक, सांस्कृतिक, शैक्षिक तथा राजनैतिक अवस्थाको यथार्थ चित्रण मात्र होइन, चेतनाको जग बसाउने कार्य पनि गरिरहेको छ। भोलिका दिनमा अझ सशक्त, भावगम्भीर र कलात्मक निबन्धहरू लेखिनु आवश्यक छ, जसले यस विधालाई अझ समृद्ध बनाउनेछ।

हल गर्न प्रयास गर्नुहोस्।

१. भारतीय नेपाली निबन्ध साहित्यमा पत्रिकाहरूको कस्तो योगदान रहेको छ? के के प्रमुख पत्रिकाहरूले यस साहित्यको विकासमा भूमिका खेलेका छन्, वर्णन गर्नुहोस्?
२. भारतमा लेखिएका नेपाली निबन्धहरूको प्रमुख विषयवस्तु र प्रवृत्तिहरू के के छन्? ती निबन्धहरूको वर्गीकरण कस्तो गरिएको छ? छलफल गर्नुहोस्.
३. 'गोर्खा सेवक' र 'गोर्खा संसार' जस्ता पत्रिकाहरूको भारतीय नेपाली निबन्ध साहित्यमा के योगदान थियो? व्याख्या गर्नुहोस्.
४. भारतीय नेपाली निबन्ध साहित्यका प्रमुख निबन्धकारहरूको नाम उल्लेख गर्नुहोस् र उनीहरूको योगदान बारेमा संक्षिप्त रूपमा चर्चा गर्नुहोस्।
५. भारतीय नेपाली निबन्ध साहित्यको मूल्याङ्कन गर्दा यसको प्रमुख उपलब्धिहरू र सीमाहरू के के छन्?
६. निबन्ध के हो र यसका प्रमुख तत्व के-के हुन्? चर्चा गर्नुहोस्।
७. नेपाली निबन्ध साहित्यको ऐतिहासिक विकासक्रम कस्तो छ? विवेचन गर्नुहोस्।
८. भारतीय नेपाली निबन्धको विकासमा योगदान गरेका प्रमुख लेखकहरूका नाम के के छन्? छलफल गर्नुहोस्.
९. निबन्धका प्रमुख प्रकारहरू के के छन् र तिनीहरूको विशेषताहरू के हुन्? विश्लेषण गर्नुहोस्.
१०. नेपाली निबन्धका समकालीन लेखनकालका प्रमुख लेखकहरूका नाम के के हुन्?

थप अध्ययनका लागि सन्दर्भ ग्रन्थहरू :

१. ईश्वर बराल, **सयपत्री**, काठमाडौं, साझा प्रकाशन, ते.सं. २०३०।

२. डा. गोमादेवी शर्मा, **भारतीय नेपाली साहित्यको विश्लेषणात्मक इतिहास**, मणिपुर, गोर्खा ज्योति प्रकाशन, दो.सं. २०१८।

३. रामलाल अधिकारी, **नेपाली एकाङ्की यात्रा**, तादोङ, मेसर्स प्रिन्टेड, दोसं. १९९९।
४. रुद्र बराल (सम्पा.), **समकालीन भारतीय नेपाली साहित्य : गति र प्रवृत्ति**, असम नेपाली साहित्य सभा, २०१९।
५. लक्खीदेवी सुन्दास, मोहन पी. दाहाल (सम्पा.), **दार्जिलिङ**, नेपाली अकादमी, उत्तर बङ्गाल विश्वविद्यालय, दो.सं. २०१७।
६. महेश प्रसाई (सम्पा.), **सिक्किमका निबन्ध**, काठमाडौं, छाया प्रकाशन, २०१९।
७. शङ्कर प्रधान, **डुवर्सका कृतिहरू**, सिलगढी, नेसाप्रस, २०१६।

-----------------------x---

एकाइ २

रामकृष्ण शर्माको 'टेबल गफ नौ बैठक

१-प्रस्तावना (Preface)
२. उद्देश्य (Objective)
३. परिचय (Introduction)
४. रामकृष्ण शर्माको निबन्धकारिता
५. टेबल गफ नौ बैठकको विश्लेषण
उपसंहार (Conclusion)
६. नमुना प्रश्न (Sample Questions)
7. थप अध्ययनका लागि सन्दर्भ सामग्री (Reference/Suggested Readings)

१) प्रस्तावना-(Preface)

नेपाली निबन्ध क्षेत्रमा रामकृष्ण शर्मा एकजना सशक्त निबन्धकार हुन्। उनका निबन्धको आफ्नै प्रकारको प्रवृत्ति छ। उनको बौद्धिकता निबन्धहरूमा छरिकएको हुन्छ। त्यसकारण यस एकाइमा सोबारे अध्ययन हुनु जरुरी छ।

२ .उद्देश्य (Objective)

(क) रामकृष्ण शर्माको परिचय र उनको निबन्धकारिकताबारे उवगत गराउनु,
(ख) उनको 'टेबल गफ नौ बैठकको विश्लेष गरी अध्ययन गर्नु- खास उद्देश्य रहेको छ।

३. परिचय

नेपाली साहित्यमा रामकृष्ण शर्माको नाम आदरका साथ लिइन्छ। उनी एक प्रखर समालोचक, वक्ता, विद्वान पुरूष र नेपाली समाजका एक नक्षत्र हुन्। उनका विविध व्यक्तित्वले उनलाई अमर बनाएको छ। उनी आफ्ना सुकर्मले गर्दा चर्चित भएका हुन्। वर्ष २०२२ रामकृष्ण शर्माको जन्म शतावार्षिकी हो। उनी हाम्रा समाजका एक लोभलाग्दा, झरिला व्यक्ति थिए। आफ्लो समयका उनी हाम्रा सहारा थिए, आशा थिए, दरिला नेतृत्व थिए, जात्याभिमानी खाँटी गोर्खा थिए। आफ्नो तार्किक शक्तिलाई टेबल गफका साथै लेखनमा प्रयोग गरे। न्यायालय र सर्जकका निम्ति उनी निर्णायक थिए।

४. रामकृष्ण शर्मा एक परिचय-

रामकृष्ण शर्माको जन्म १९२२ मा म्यान्मारको मेम्यो भन्ने ठाउँमा भएको हो। उनका बाबुआमाको नाम गङ्गालाल शर्मा र देवमाया शर्मा हो। उनका बाबु गंगालाल जैसी 10 रेजिमेन्ट गोर्खा राइफल्सका सुवेदार थिए। उनका बाबु जग्गाजमिनले सम्पन्न थिए तर उनका पाँचवटी स्वास्नी

हुनाले त्यहाँ घर झगड़ाका कारण गंगालाल आफ्नी कान्छी स्वास्नी र एक छोरा र एकछोरी लिएर कालिम्पोङ आएर इच्छे बस्तीमा घर जग्गा जमिन जोडेर बसेका थिए। रामकृष्ण शर्माको जन्म बर्मामै भए तापनि उनको हुर्काइ बढाइ र अधिकांश जीवन कालिम्पोङ्गा नै बितेको थियो। उनले कानुनी विद्या अध्ययन गरेर प्रसिद्ध उकिल थिए भने कोलकाता महानगर न्यायधीशको ओहादासम्म पुगेका थिए। उनले वि. सं. १९९९ मा शारदा पत्रिकामा 'अङ्ग्रेजी साहित्यको प्रभाव' प्रकाशित भएको थियो। यही समालोचनात्मक लेखबाट नै वास्तविक रूपमा आधुनिक नेपाली समालोचनाको थालनी भएको मानिन्छ। उनका सप्त शारदीय (१९६७) दश गोर्खा (१९६९), टेबल गफ नौ बैठक (१९७१) समालोचनाका पुस्तक हुन्।

५. रामकृष्ण शर्माको उदयभन्दा पहिलेको नेपाली समालोचनाको अवस्था-

रामकृष्ण शर्माको समालोचनामा उदय हुनुभन्दा पहिले पनि नेपाली समालोचना लेखन शुरू भएको थियो। मोतीराम भट्टको 'भानुभक्तको जीवनचरित्र' पुस्तिकाको प्रकाशनले नेपाली समालोचनाको प्रारम्भ भएको मानिन्छ। यसपछि राममणि आदिले पनि कवितारीति भन्ने लेखमा कविता लेख्दाका कुरा उल्लेख गरेका छन। त्यसपछि सूर्यविक्रम ज्ञवालीको उदय भएपछि भने समालोचनाको स्वरूप पाएको थियो। उनको नैवेद्य समालोचना, नेपाली साहित्यकाशका दुई तारा, भ्रमर उपन्यासको भूमिकारूपी समीक्षा आदि जस्ता लेखहरूले समालोचनालाई अघि बढाएका हुन्। त्यसपछि केही फुटकर केही लेखका रूपमा समीक्षा आएका हुन्। मणिसिंह गुरूङको गोर्खा सेवकमा सन् १९३७ मा प्रकाशित 'भ्रमर समालोचना' पनि उल्लेखनीय छ। त्यसपछि शारदा पत्रिकाको १९९९ को अङ्कमा रामकृष्ण शर्माको 'अङ्ग्रेजी साहित्यको प्रभाव' भन्ने लेखले भने वास्तविक नेपाली समालोचनाको प्रारम्भ भएको मानिन्छ। त्यस बेलासम्म कृतिको गुण पक्षको मात्र समीक्षण गरिएको पाइन्छ।

६. समालोचकका रूपमा रामकृष्ण शर्मा

नेपाली समालोचना साहित्यमा रामकृष्ण शर्मा एक अत्यन्त आदरणीय, उल्लेखनीय र अविष्मरणीय नाम हो। उनकै कलमबाट नै नेपालीमा गुणदोष दुवै पक्षको समालोचनाको शुरू भएको मानिन्छ। वि.सं. 1999 मा शारदा पत्रिकामा प्रकाशित अङ्ग्रेजी साहित्यको प्रभाव भन्ने लेखबाट नै नेपालीमा वास्तविक समालोचना शुरू भएको मानिन्छ। आधुनिक नेपाली सामालोचनाका इतिहासमा युगान्तकारी मानिन्छ। त्यस लेखमा उनले कवि धरणीधर किराला, नाटककककार महाकवि लक्ष्मीप्रसाद देवकोटाका कतिपय रचनामा परेको अङ्ग्रेजी साहित्यको चर्चा गरिएको छ। यसै समालोचनाको सिलसिलामा कविको धन, टाक्सिएको नेपाली कविता आदि पनि उल्लेखनीय लेख हुन्। उनलाई खरो समालोचक पनि भनिन्छ। उनको भनाइअनुसार 'उचित ठहराएको भन्दा मासाभर बेसी प्रसंशा गर्नु मेरो धर्मानुकूल कुरो होइन। एवम् लेखको हौसला र उत्साह बढाउने ध्येयले गरिए पनि अनुचित प्रसंशा अनुचित नै हुन्छ भन्ने मलाई लाग्छ'। उनले तत्कालीन जीवित कविहरूका कविताका कमजोरी

पक्षहरूलाई निर्भीक रूपमा देखाइदिएका हुन्। त्यस्ता कविताहरूका चाहे, लक्ष्मीप्रसाद देवकोटा हुन् वा, बालकृष्ण सम हुन् वा लेखनाथ पौड्याल हुन्। कविहरूका काव्यगत कमजोरी देखाउँदा उनी निकै विवादमा परेका थिएका। यदुनाथ खनालसित सुक्तिसिन्धु विषय लिएर सैद्धान्तिक पैंठाजोरी गर्नुपर्‍यो। उनका कतिपय लेखमा त व्यक्तिविशेषलाई ठुङ हानेका हुनाले उनले निकै खप्की पनि खानुपरेको थियो। यद्यपि उनी आफ्नो सिद्धान्त र विचारले अडिग थिए। आफ्नो समालोचना धर्मलाई डगमगाउन दिएनन्।

उनको ‘सप्त शारदीय’मा रहेका सातवटा लेखहरू हुन्- ‘अङ्ग्रेजी साहित्यको प्रभाव’, ‘कवि भानुभक्तको विषयमा’, ‘कविको धन’, ‘नाटकसम्बन्धी छोटो लेख’, ‘जीवन र साहित्य’, ‘समालोचना’, ‘टाक्सिएको नेपाली कविता’। यसै गरी उनको ‘गोर्खा’ पत्रिकामा प्रकाशित भएका दसवटा लेखहरूको सङ्ग्रह ‘दस गोर्खा’का लेखहरू हुन्- ‘कवि’, ‘साहित्यिक रुचिको प्रौढता’, ‘समाज र साहित्य’, ‘नेपाली साहित्यको प्रगति’, ‘साहित्यिक कलाकारको रूपमा’, ‘तिवारीजीका नाटक’, ‘गजाधर सोतीकी घरबूढीको पक्षमा’, ‘नेपाली कवितामा उहिले र अहिले’, ‘कदाचित बिर्सिएला’, ‘महानन्द र धर्मराजको देशप्रेम’। उनको ‘टेबल गफ नौ बैठक’ (सन् १९७०) भित्र रहेका लेखहरू हुन्- ‘साहित्यका स्पष्ट र अर्घेला टिप्पणी-१’, ‘साहित्यका स्पष्ट र अर्घेला टिप्पणी -2’, ‘साहित्यका स्पष्ट र अर्घेला टिप्पणी-३’, ‘हाम्रा इतिहासशिरोमणि खरदार बाबुराम आचार्य’, ‘साहित्य गोष्ठीप्रतिको विचार’, ‘कला कलाको निम्ति उक्तिको छोटो विश्लेषण’, ‘कला जीवनको निम्ति उक्तिको छोटो विश्लेषण’, ‘टु टुटी ट्वाँट’, ‘एउटा स्पष्टीकरण’ हुन्।

नेपाली समालोचनामा पाश्चात्य प्रभावलाई चिनाउने निर्भीक, दोषद्रष्टा र स्पष्टवादी समालोचक हुन् रामकृष्ण शर्मा। उनले कृतिमा देखिएका वा आफुलाई अनुभूत भएका कुरा नहिचकिचाइ अभिव्यक्त गर्दथे। भानुभक्त आचार्य, महाकवि लक्ष्मीप्रसाद देवकोटा, बालकृष्ण सम, धरणीधर शर्मा, महानन्द सापकोटा, भीमनिधि तिवारी आदिका कृतिमा रहेका कमजोर पक्षलाई पनि औंल्याएका छन्। उनले नेपाली साहित्यमा मौलिक मानदण्ड र जातीय गौरव, आफ्ना इतिहास, भूगोल, सामाजिक, सांस्कृतिक अवस्थानको प्रतिनिधित्व हुन नसकेको कुरालाई आफ्नो समालोचनामा व्यक्त गरेका छन्। उनले हाम्रा कविता र उपन्यासहरूले हाम्रा आफ्ना मौलिक कुरालाई अघि ल्याउनु पर्छ भन्ने विचार गरेका छन्। बौद्धिकता, तार्किकता, विश्लेषणात्मकता आदि उनको समालोचकीय वैशिष्ट्य हुन्।

रामकृष्ण शर्माको समालोचनाका बारेमा विभिन्न अध्येताहरूले आफ्नो अध्ययन प्रस्तुत गरेका छन्। यदुनाथ खनाल, इन्द्रबहादुर राई, डा बासुदेव त्रिपाठी, फणिन्द्र नेपाल, डा शान्ति थापा, शोभाकान्ति थेगिम, एकनारायण पौड्याल, महानन्द पौड्याल, कुमार छेत्री, रागिनी थापा, ममता लामा आदिले उनका समालोचना लेखनका विभिन्न पक्षबारे चर्चा गरेका छन्। दियालो, साहित्य सङ्केत, आकाशदीप आदि जस्ता पत्रिकाले रामकृष्ण शर्मा स्मृति अङ्कका रूपमा पनि प्रकाशित गरेका छन्। उनको समालोचकीय देनबारे सिक्किमकी शान्ति छेत्रीले विद्यावारिधि पनि सम्पन्न गरेकी छन्। उनका निबन्ध र समालोचनाबारे विभिन्न विद्वानहरूले मन्तन्य टिपोट गरेका छन्। उनी निबन्ध र समालोचना लेखनमा अब्बल रहेको कुरा डा. तारानाथ शर्मा, फणीन्द्र नेपाल, डा. घनश्याम नेपाल,

डा बासुदेव त्रिपाठी, दयाराम श्रेष्ठ. शान्ति छेत्री, शिवराज शर्मा, राजेन्द्र सुवेदी, रामलाल अधिकारी, महानन्द पौड्याल आदिले व्यक्त गरेका छन्।

७. टेबल गफ नौ बैठकको विवेचना

रामकृष्ण शर्माको टेबल गफ नौ बैठकमा जम्मा नौवटा लेखहरूको एउटा समालोचनाधर्मी पुस्तक हो। विकास प्रकाशन कालिम्पोङबाट प्रकाशित यस पुस्तकलाई उनको समालोचनाधर्मिताबारे स्पष्ट धारणा पाइन्छ। अन्य दुई समालोचना पुस्तकका तुलनामा यो पुस्तकमा रामकृष्ण शर्माको अलिक खरो र तिखो समालोचना लेखेका छन्। यस पुस्तको अध्ययन गर्दा हामी निम्न कुराहरू परिलक्षित गर्न सक्छौं -

१. रामकृष्ण शर्माले कविहरूको प्रथम र दोस्रो श्रेणी गरी विभाजन गरेका छन्। उनको दृष्टिकोणमा लेखनाथ पौड्याल, लक्ष्मीप्रसाद देवकोटा, बालकृष्ण सम, भवानी भिक्षु र प्रेमराजेश्वरी थापा प्रथम दर्जाका कवि हुन्। माधव घिमिरे, केदारमान व्यथित, महानन्द सापकोटा, धर्मराज थापा, धरणीधर कोइराला आदिलाई दोस्रो श्रेणीका कविका रूपमा राखेका छन्।
२. उनले जति कविहरूको श्रेणी विभाजन गरेका छन्, ती जम्मै तत्कालीन जिवितावस्थाका कविहरूको गरेका छन्।
३. उनले नेपालका कविहरूको मात्रै विभाजन गरेका छन्। उनले दार्जिलिङका कुनै कविलाई दोस्रो दर्जासम्म पनि मानेका छैनन्।
४. उनको श्रेणी विभाजन गुरूबाबुले विद्यार्थीलाई अङ्क दिएजस्तो गरी तौली तौली दिएका छन्।
५. शर्माले कविको श्रेणी विभाजन गर्दा कवित्व शक्ति, भाव सम्प्रेषण, शाब्दिक चमत्कार,शाश्वत मूल्य आदिलाई प्रमुखता दिएका छन्।
६. उनले जसजसलाई दोस्रो श्रेणीका कवि भनेर ठहऱ्याएका छन्, त्यमा उनी सचेत रूपमा अडिग छन् र आफुले गरेको यस्तो श्रेणीगत वर्गीकरण गर्दा उनलाई कुनै पछुतो छैन भन्ने समेत उल्लेख गरेका छन्।

टेबल गफ नौ बैठक पुस्तकको नामले यो समालोचनाको नभएर टेबलमा गरिने गफ मात्र हो भन्ने उनको आशय देखिन्छ। कालिम्पोङको गम्फुज र दार्जिलिङको दिलखुशा होटेलमा साथीहरूसित बसेर टेबल गर्दा व्यक्त गरिएका विचारलाई अघि सारिएको छ। यसमा नौवटा लेख हुनाले यसलाई नौ बैठकको संज्ञा दिइएको छ। नौ पटक टेबलमा बसेर गफ गरेको कुराको अर्थ लाग्ने यस पुस्तकलाई विवेचना मान्न सकिन्छ। कुनै कृति वा कृतिकारमाथि आफुलाई लागेका धारणालाई व्यक्त गरेका छन्। गफ गर्दा धेरै कुरा निस्कन्छन् र ती गफलाई व्यवस्थित ढङ्गमा लिपिबद्ध गरी यसलाई पुस्तकाकार रूपमा प्रकाशित गरिएको छ।

रामकृष्ण शर्माले पाश्चात्य समालोचनाका सिद्धान्तलाई आधार बनाएर समालोचना लेखेका हुन्। अँग्रेजी साहित्यको प्रभाव देखि लिएर टाक्सिएको नेपाली कवितासम्म आइपुग्दा उनी नीतिपरक

दृष्टिकोणभन्दा अघि बढेर सौन्दर्यपरक दृष्टि कृतिलाई केलाएर हेर्ने सशक्त पद्धति नेपाली समालोचनामा भित्र्याएका हुन्। उनी आफ्नो जीवनकालमा नै लेखनीका कारण विवादमा पनि परेका थिए। त्यो उनको स्पष्टता, निर्भीकता, सेतोलाई सेतो र कालोलाई कालो भन्ने प्रवृत्तिले सिर्जना भएको थियो। टेबल गफ नौ बैठकमा पनि केही अर्घेला टिप्पणी भन्ने पदावलीले पनि केही नयाँ दृष्टिकोण, निर्भीकता बुझाएको छ। यसमा कतै व्यङ्ग्य पनि कसिएको पाइन्छ। टेबल गफ गर्दा कुरा जता पनि बग्छन्।

टेबल गफ नौ बैठकभित्रका लेखहरूको विश्लेषण- जम्मा त्रिसट्ठी पृष्ठ रहेको यस सानो पुस्तकमा जम्मा नौवटा लेखहरू समावेश छन्। यसमा तीनवटा लेखहरू ‘साहित्य स्पष्ट र अर्घेला टिप्पणी 1, 2, 3’, यहां हाम्रा ‘इतिहासशिरोमणि खरदार बाबुराम आचार्य’, ‘साहित्यगोष्ठी प्रतिको विचार’. ‘कला कलाका निम्ति उक्तिको छोटो विश्लेषण’, ‘कला जीवनका निम्ति उक्तिको छोटो विश्लेषण’, ‘टी टुटी ट्वाँट’, ‘एउटा स्पष्टिकरण’।

पहिलो लेख साहित्यमा ‘स्पष्ट र अर्घेला टिप्पणी 1’ देखि ३ सम्म भिन्नाभिन्नै विषयमा लेखिएका छन्। यद्यपि पहिलो लेखमा नेपाली कविहरूको श्रेणी विभाजन गरिएको छ। उनको तर्क यसमा तत्कालीन जीवित नेपाली कविहरूको कृतिको आन्तरिक गुणका पहिलो र दोस्रो श्रेणीमा विभाजन गरिएको छ। यसमा पहिलो यी यी कविहरू पहिलो वा दोस्रो श्रेणीका हुन् भनेर तोक लाउँदा विद्वानहरू त सोचमा पर्लान अनि मूर्खहरू रिसाउलान् तर उनी कृतिको गुणवत्ताका आधारमा श्रेणी विभाजन गर्न धक नमानेको कुरा उल्लेख गरेका छन्। उनका अनुसार पहिलो श्रेणीका उत्कृष्ट जीवित नेपाली कविहरूमा लेखनाथ पौड्याल, बालकृष्ण सम, लक्ष्मीप्रसाद देवकोटा, श्री सिद्धिचरण श्रेष्ठ, प्रेमराजेश्वरी थापा र भवानी भिक्षु। यसैगरी दोस्रो श्रेमीका कविहरूमा श्री केदारमान व्यथित, श्री महानन्द सापकोटा, श्री माधवप्रसाद घिमिरे, श्री धरणीधर शर्मा, श्री चक्रपाणि चालिसे, श्री धर्मराज थापा, श्री गोपालप्रसाद रिमाल, श्री कुलचन्द्र गौतम। यीमध्ये पनि प्रथम श्रेणीमा दिन सकिने खालका कविहरूमा केदारमान व्यथित, गोपालप्रसाद रिमाल र धर्मराज थापामा देखेका थिए।

शर्माले यी दोस्रो श्रेणीका कविहरूका कवितामा यी यी कमजोरी देखेर दोस्रो श्रेणीमा राखेको उल्लेख गरेका छन्- केदरमान व्यथितका कवितामा दर्शनको गुजुल्टो भएर पाठकलाई बुझ्न कठिन पर्दछ। धर्मराज थापा ज्यादै हतारिएर कविता लेख्छन्, आफ्ना कवितालाई गीत गायनबाट ढाकछोप गर्छन्। उनको कविताको एउटै प्रेमराजेश्वरी थापाको झै व्यक्तित्व झट्काने खालको हुँदैन। अझै कवितामा बाढ़ पुगेको छैन भन्ने किटान गरेका छन्। महानन्द सापकोटा, कुलचन्द्र गौतम र चक्रपाणि चालिसेका कवितामा कवित्वशक्तिको बाढ़ पुगे तापनि अझै केही कुरा अपुग छ, यो उमेरसम्म नपुगेको कवित्व अब अघि बढ्दैन बन्ने कुरकरा राखेका छन्। झन धरणीधर शर्मा त दोस्रो श्रेणीमा पनि दर्‍याउन नसक्ने भए तापनि कुँदिएका र खारिएका कवि हुन्। उनी समयको खाँचो टार्ने कवि हुन्। धरणीधरले नेपाली कविता टाक्सिएको समयमा कविता लेखेका थिए। उहाँ हृदय भावालु र कवितामय भएका बलले कविता कविता लेखेका हुन्। गोपालप्रसाद रिमालको ज्यामिर र सुन्तलाको

कलम बाँधी फलाएको वासिङ्टन सुन्तलाको जस्तो हुन्छ भन्ने कुरा उल्लेख गरेका छन्। रिमाल गद्य कविताको प्रवर्तन गरेको कुरालाई अमेरिकाका गद्य कविता पद्धतिलाई इँगित रहेका हुन्। अहिले (शर्माले लेखका बेला) रिमाल राजनितीमा लागेर कविता लेख्नै छोडिदिएका छन्। अर्का भीमनिधि तिवारीमा कवित्व शक्ति भए तापनि पनि अझै केरा झैं गाँजिएको र दुबो झैं मौलिएको छैन भन्ने कुरा किटान गरेका छन्। त्यसपछि उनले यीबाहेक अन्य कवि पनि दोस्रो श्रेणीमा आउन सक्छन्। उनका दृष्टिकोणमा दार्जिलिङका कुनै कविले पहिलो त कुरै छाड़ौं, दोस्रो श्रेणीमा उक्लिन सकेका छैनन्।

रामकृष्ण शर्माले आफ्ना विचारलाई तार्किक रूपमा पुष्टि गरेका छन्। उनका अनुसार जीवित कविहरूको श्रेणी विभाजन गर्नु कुनै नराम्रो कुरा होइन्। यहाँ केही कुरा परिलक्षित हुन्छन्-

१.यहाँ लेखनाथ पौड्याल, बालकृष्ण सम, लक्ष्मीप्रसाद देवकोटा, सिद्धिचरण श्रेष्ठ प्रेमराजेश्वरी थापा र भवानी भिक्षुलाई प्रथम श्रेणीमा राखेका छन्। शर्माका समयमा चारजनाबाहेक प्रेमराजेश्वरी थापा र भवानी भिक्षुका कविता पत्रिकातिर देखिन्थे होलान्। अहिलको समयमा यी दुई कविहरूको खासै स्थान र चर्चा पाइन्न। त्यतिबेला कुन आधारमा यी पछिल्ला दुई कविलाई पहिलो दर्जाका कवि भनेर तोक लाएका हुन्। जो अहिले स्वीकार्य छैन।

२.रामकृष्ण शर्माले लेख्दाका समयका माधवप्रसाद घिमिरेलाई समेत दोस्रो श्रेणीमा राखेका छन्। माधव घिमिरे आफ्नो उमेरको सयाधिक वर्षसम्म कविता लेखिरहे। उनका गौरी, कालीगण्डकी, राजेश्वरी, पापिनी आमा, यशोधरा, विषकन्या, मालती मङ्गले, हिमालवारि हिमालपारि, इन्द्रकुमारी, राष्ट्रनिर्माता, किन्नर किन्नरी, आदिजस्ता महत्त्वपूर्ण काव्य लेख्नेलाई पनि दोस्रो श्रेणीमा राख्नु शर्माको तोक अहिले व्यर्थ र अर्घेलो विचार भएको छ। उनका कविता सुपाठ्य, लोकप्रिय र सर्वग्राह्य छन्। यद्यपि त्यति बेलाको माधवप्रसाद घिमिरेलाई दोस्रो श्रेणीको तोक पनि सही ठहर्छ।

३. उनको विचारमा दार्जिलिङका कुनै कविलाई दोस्रो श्रेणीसम्म पनि मानेका छैनन्। उनले यो लेख लेख्दाका समयमा दार्जिलिङका कुनै कविलाई प्रथम र दोस्रो श्रेणीका पाएनन्। त्यतिबेला अगमसिंह गिरी पनि निश्चय उदाइसकेका थिए। उनलाई पनि शर्माले प्रथम र दोस्रो श्रेणीका कविका रूपमा दर्‍याउन सकेनन्। हुन पनि त्यति बेला दार्जिलिङबाट त्रिरत्नका जस्ता उत्कृष्ट कविता लेख्ने उनले पाएनन्, देखेनन् औ थिएनन् पनि।

पुस्तकको दोस्रो लेख साहित्य स्पष्ट र अर्घेला टिप्पणी- 2 मा हाम्रा कतिपय कविका कविता उत्कृष्ट र कतिपय निकृष्ट हुन्छन् भन्ने कुराको उदाहरण तोला र मनका भावमा बिक्री हुनुपर्ने भनेर तर्क पेश गरेका छन्। उनका विचारमा साहित्यिक मूल्यवत्ताका आधारमा कृतिको दरभाव हुनुपर्ने हो। अर्थात् छापिएका साहित्यिक पुस्तक जम्मै स्तरीय हुँदैनन्। त्यसमध्ये कुनै तोलाको भाव, कुनै मनका भावमा रहनेसरह बढी र कम गुणवत्ताको परख गर्न सक्नुपर्छ। शारदा पत्रिकाको सम्पादकीय धेरै मूल्यवान र महत्त्वपूर्ण हुन्छ। यदि सम्पादकीय लेखहरू बटुलेर सङ्कलन गरेर एउटा पुस्तक निकाल्न

पाए त्यसको छुट्टै महत्त्व हुने थियो भन्ने आशय पनि व्यक्त गरेका छन्। अझ यसमा तत्कालीन शारदा पत्रिकाको प्रत्येक अङ्कका सम्पादकीय उत्कृष्ट हुन्छन् भनेर मुग्धकण्ठले प्रशंसा गरेका छन्।

पुस्तकको तेस्रो लेख साहित्यमा स्पष्ट र अर्घेला टिप्पणी- 3 मा भने माधवप्रसाद घिमिरेको शारदा पत्रिकामा शृङ्खलाबद्ध रूपमा प्रकाशित हुँदै आएको गौरी कवितालाई रामकृष्ण शर्माले बड़ो रूचिका साथ व्याख्या विश्लेषण गरेका छन्। पछिबाट यीनै कविताहरूको एउटा संकलनका रूपमा गौरी खण्काव्यका रूपमा प्रकाशित भएको छ। शर्माले माधव घिमिरेलाई गौरीमा प्रकाशित पाँचवटा शृङ्खला कविताको प्रश्स्त गुणगान गरेका छन्। घिमिरेका केही कविताका लहरमा राष्ठ्रिय झण्डा कविता मात्र उच्च स्तरीय छ। गौरीका केही शृङ्खलामा कवितामा हुनुपर्ने सम्पूर्ण गुण विद्यमान छन्। भावगत सघनता सबै पक्षमा उत्तम भए पनि माधव घिमिरे भने दोस्रो श्रेणीका कवि हुन् भनेर नै तोक दिएको छन्। यसमा माधव घिमिरेप्रति रामकृष्ण शर्माको पक्षपातपूर्ण दृष्टिकोण नै राखेका हुन् भन्ने स्वीकार्न सकिन्छ।

'इतिहासशिरोमणि खरदार बाबुराम आचार्य' भन्ने लेखमा इतिहासकार बाबुराम आचार्यको इतिहासको गहन अन्वेषणबारे समीक्षा गरिएको छ। बाबुराम आचार्यका शारदा पत्रिका, भानुभक्त सम्प्रक ग्रन्थ आदिमा प्रकाशित इतिहासका विभिन्न लेखहरूलाई शर्माले केलाउने काम गरेका छन्। यसमा 'सगरमाथा र झ्यामोलोङ्गा','तनहुँको सेनवंश', 'शिवशर्मा पण्डित', 'भानुभक्त झ्यालखानामा'? 'नेपालका लिच्छवी राजाहरूको कालगणना', 'तिब्बतको शुद्धजीव राजा र तिनको समय'बारे चर्चा गरेका छन्। 'पुराना कवि र कविता' पुस्तकमा पनि बाबुराम आचार्यको इतिहासचेतना, तथ्यान्वेषण, पारखकलाको प्रशंसा गरेका गरेका छन्। सूर्यविक्रम ज्ञवालीले 'नेपालका इतिहासमा अद्वितीय ज्ञाता' को तोक लाएकालाई समर्थन गरेका छन्। बाबुराम आचार्यले लिच्छवि राज्यको कालगणनामा परेको गज्याङगुजुङलाई समेटेर एउटा ठोस कालनिर्धारण गर्न कम्मर कसेको तथ्यलाई इँगित गरेका छन्। नेपालको इतिहास लेख्न विदेशीहरू भगवानलाल इन्द्रजी, डा जे एफ. फ्लीट, प्रो. सिलभ्यां, डा के जयसवालहरूले लिच्छवि राजाहरूको दुई चार शिलापत्रको अध्ययन गर्न नसकेर भिन्नभिन्ना किसिम किसिमका निर्णय प्रकट गरेका छन्, शिलापत्रमा लेखिएका संवतहरूको संख्या गन्न भूल गरेका छन् अनि दोस्रो लिच्छवि राजवंशलाई ठाकुर वंश सम्झेर बहकिएका छन्। यसो हुँदा बाबुराम आचार्यले यसको अध्ययन मनन गरी सठिक कालनिर्धारण गरेका छन्। यस्तो काममा विदेशी इतिहासकार भन्दा स्वदेशी र स्वभाषी इतिहासहरू अघि सर्नुपर्दछ भन्ने रामकृष्ण शर्माले विचार व्यक्त गरेका छन्। बाबुराम आचार्यको तथ्यान्वेषण, गहन अध्ययन र सठिक निर्णय गर्न सक्ने क्षमता भएका इतिहासकार हुनाले उनलाई 'इतिहासशिरोमणि' को उपाधि दिएका हुन्।

टेबल गफको पाँचौं बैठकको अर्को लेख 'साहित्यगोष्ठी प्रतिको विचार' भन्ने लेखमा साहित्यिक गोष्ठी आयोजना गर्नु कुनै औचित्य छैन भन्ने विचारलाई तर्कसम्मत व्यक्त गरेका छन्। यसमा खासगरी साहित्य पठन, चिन्तन मनन गरिने वस्तु हो। साहित्यगोष्ठीले साहित्यको उद्देश्य पूरा गर्दैन, बरू बाह्यडम्बरलाई प्रेरित गर्छ। साहित्य गोष्ठी भनेको कलाकारको सम्मानलोलुपता,

करतालीको लालसा र निम्नकांक्षीय कीर्ति क्षुधाको पछि दौड़ने मानसिक कमजोरीको प्रदर्शन मात्र हुन्छ। साहित्यिक कला अन्य कलाजस्तो प्रदर्शनकारी हुँदैन। नर्तक वा गायक कलाकारले सम्मानित भएको देखेर साहित्यिक कलाकार पनि गोष्ठी आदि जस्ता कार्यक्रम गरेर यसैतर्फ लाग्नु उचित होइन्। संगीतकला र नृत्यकलाको निम्ति गोष्ठी उपयुक्त हो तर साहित्यका निम्ति होइन। गोष्ठीमा साहित्यिक वास्तविक मर्म खुल्दैन, हल्का स्फुट खालका कमसल वा सामान्य कोटीका कविता कथा सुनाउन उपयुक्त हुन्छ तर उपन्यास, खण्डकाव्य, महाकाव्य जस्ता गम्भीर कृतिको पठन हुँदैन। अर्थात् गोष्ठीले साहित्यको बाह्य कुरा मात्र प्रदर्शन गर्छ। उनका विचारमा दुई चार साहित्यकार भेला भएर सस्तो खालको भावका कविता पाठ गर्दा एकछिनको मात्रको वाहवाही हुन्छ तर गम्भीर कवितामा त्यस्तो वाहवाही हुँदैन। यसले कवितालाई फ्यातुलो, सतही भाव र अर्थका कविताले प्रश्रय पाउने बढी सम्भावना रहन्छ भन्ने धारणा व्यक्त गरेका छन्।

अर्को लेख 'टी टुटी ट्वाँट' मा रहेको कुरालाई केही समीक्षकहरूले आ-आफ्नो अनमानित अर्थका आधारमा विवेचना गरेका छन्। जस योञ्जन प्यासीले शर्माको यो लेखमा कवितामा अति प्रयोग गर्ने, जाँड़-रक्सी खाएर अनर्थ कविता कोर्ने कविहरूलाई व्यङ्ग्य कसेको हुन्। पुस्तकको प्रकाशकीयमा महानन्द पौड्यालले दार्जिलिङका कतिपय कविहरूलाई व्यङग्य कसेका हुन् भन्ने विचार व्यक्त गरेका छन्। यद्यपि इन्द्बहादुर राई राईका विचारमा यसमा कसैलाई व्यङग्य कसिएको छैन बरू मिकी माउसको डुडल डु कै परिपाटीको नेपाली कविताको प्रयोग गर्न खोजेका हुन्। अरूले दिइएका अर्थहरू केही सत्य होइनन्। रामकृष्ण शर्माको यो लेखको प्रकाशित गर्दाको समय विचार्दा यसमा न कुनै आयामेली कविहरूलाई न कुनै जँड्याहा कविलाई व्यङग्य कसेको हो।

टेबल गफको छैटौं लेख 'कला कलाको निम्ति उक्तिको छोटो विश्लेषण' मा कलाका विभिन्न विभिन्न अर्थ लाग्न सक्छन् तर कलालाई अन्य विषयको भार बोकाउनु उचित होइन भन्ने विचार व्यक्त गरेका छन्। उनको विचारमा कला साध्य हो, साधन होइन। कलालाई अन्य विषयको भारी बोकाएर गरूङ्गो बनाउनु हुँदैन। कलालाई आफ्नै स्वतञ्त्रता दिनुपर्छ।

'कला जीवनका निम्ति उक्तिको छोटो विश्लेषण' निबन्धमा भने रामकृष्ण शर्माको विचार निकै महत्त्वपूर्ण रहेको छ। उनी कलालाई जीवनको उपयोगका निम्ति मानेका छन्। यसमा कलालाई अरू विषय लाद्नुभन्दा जीवनोपयोगी बनाउन सकिन्छ। यसको आफ्नै सौन्दर्य, लक्ष्य र उपयोगिता हुन्छ। शर्माका विचारमा कलाले मानव जीवनलाई सहज, सार्थक र सुन्दर बनाउँछ। यसमा शर्माको कला र जीवनबारे आफ्नो वैचारिक मन्थन गरेका छन्। यसमा कला जीवनका लागि भन्ने मतलाई नै अघि सारेका छन्।

'एउटा स्पष्टीकरण' भन्ने पुस्तकको अन्तिम लेखमा उनले नेपाली कविहरूको श्रेणी विभाजन गर्ने दुस्साहस गरेको कुरा उल्लेख गरेका छन्। उनले धरणीधर कोइरालाईलाई दोस्रो श्रेणीमा राखेको कुरालाई महत्त्व दिएर स्पष्टीकरण दिएका छन्। उनका विचारमा दोस्रो श्रेणीको दर्जा दिनु पनि कम

श्रद्धाको कुरा होइन्। अँग्रेजी साहित्यका टेनिसन, ब्राउनिङ, ड्राइडेन, पोप, स्कट, वाल्टर, डि ला मेर, आर्नोल्ड, कुपर, क्याब, डोन, मेरेडिथ, ब्रिजेस, कलरिज बाइरन किट्स्, शेली जस्ता कवि पनि दोस्रो श्रेणीमा गनिन आइपुग्छन्। त्यस्तै गरी धरणीधरका कवितामा साहित्य सेवा, समाज सुधार,देश प्रेम, हितोपदेश वचन आदिका आधारमा उनका काव्यगुणको विश्लेषण गरी जोख्दा उनलाई दोस्रो श्रेणीमा राखेको कुरा व्यक्ति गरेका छन्। उनका विचारमा धरणीधर प्राकृतिक कवि होइनन्, उनका कवितामा प्रकृतिको करूणता र कोमलतासित लहसिएका प्रकृति प्रेमका कविता छैनन्, मानव जातिका हृदय कन्तुरको ताल्चा खोली त्यहाँ भएका विविध भावनालाई केलाइ कुलाई विविध प्रकारका मानसिक व्यथा र विकार, सुख शान्ति, उत्साह र उल्लास उच्छवासित गर्ने कवित्वशक्ति पनि धरणीधरमा पाइन्न। उनका कविता छोटा र सीमित छन्। लामा लामा वा काव्यमा बढाउन नसकिने खालका फुटकर कविता मात्र छन्।

८. रामकृष्ण शर्माको समालोचनाको प्राप्ति र सीमा

नेपाली समालोचनाको परम्परामा रामकृष्ण शर्माको उदयपछि नयाँ मोड आएको हो। समालोचना भनेको यस्तो पो हुनुपर्दो रहेछ भन्ने कुरामा लेखक र समालोचकहरू सचेत हुनथालेका हुन्। उनको अँग्रेजी साहित्यको प्रभाव भन्ने लेखमा तत्कालीन लक्ष्मीप्रसाद देवकोटा, लेखनाथ पौड्याल, धरणीधर कोइराला र बालकृष्ण समका कवितामा पाइने अङ्ग्रेजीको प्रभावलाई स्पष्टलाई इँगित गरेका थिए। त्यतिबेलासम्म कृतिको सामान्य प्रभाववादी समालोचना लेखिन्थे। त्यस लेखदेखि मात्र समालोचना लेख्दा कृतिको कमजोरी पक्षलाई विशेषगरी लक्ष्यित गर्ने चलन बसाए। उनलाई मनमा लागेको कुरा वा धारणालाई नै सत्य ठानेर त्यसकै भरमा कृतिको मूल्याङ्कन गरेका पनि छन्। उनको आफ्नो निर्णयलाई नै सर्वोपरी ठानेका छन्। उनको निर्भीकता नै उनको समालोचनाको सबल पक्ष हो भने आफ्नो अड़ान नै सत्य हो भन्ने कुरा नै उनको दुर्वलता हो। यद्यपि उनी साहित्यालोचनका गम्भीर अध्येता थिए। उनी अँग्रजीका प्रायः जसो कविता र समालोचना पढ्ने गर्दथे। पढेर त्यसबारे धारणा बनाएर त्यसका आधारमा समीक्षा गर्थे। उनको तर्कशील लेखनीले कृतिको समीक्षा गर्दा कहिले खरो पनि हुन्थ्यो। रामकृष्ण शर्माका कतिपय विचारलाई यदुनाथ खनाल, कुमार छेत्री आदिले खण्डन पनि गरेका छन्। कुमार छेत्रीले त रामकृष्णको कतिपय विचारलाई छुल्याइँसम्म भनेका छन्।

९. मूल्याङ्कन र उपसंहार

रामकृष्ण शर्मा एक प्रखर समालोचक हुन्। उनको ‘टेबल गफ नौ बैठक’ एउटा उल्लेखनीय समालोचना कृति हो। यसमा नौवटा टेबल गफका नाममा नौवटा लेखहरू समावेश छन्। टेबलमा गफ गर्दा निस्किएका कुरालाई नै लिखित रूपमा उतारिएझैं प्रतीत हुन्छ। यसमा लेखकका मनमा लागेका कुरालाई प्रकट गरिएको छ। उनको समालोचनाको केन्द्र कविता बनेको छ भने कविहरूकै मूल्य निर्णय गरेका छन्। उनी मूलतः म्याथ्यु आर्नोल्डको मूल्य निर्णयका पक्षधर देखिन्छन्। रामकृष्ण शर्माले कवितामा शाश्वत चिन्तन, मूल्यवत्ताको निर्णय गर्ने समालोचक हुन्। उनको प्रसतुत पुस्तक पनि

कविताको शाश्वत मूल्य, कलाको सर्वाङ्गीण पक्षको चिन्तनमा लेखिएको हुँदा कतिपय जीवित अवस्थामा रहेका कविहरूलाई पनि पहिलो र दोस्रो श्रेणीको भनेर वर्गीकरण गरेका हुन्।

प्रश्नहरू

१. रामकृष्ण शर्माको समालोचना दृष्टिकोणको विश्लेषण गर्नुहोस्। उनले समालोचना गर्दा प्रयोग गरेका सिद्धान्त, शैली, दृष्टिकोण र समालोचनाका मान्यतालाई उदाहरणसहित स्पष्ट पार्नुहोस्।

२. 'टेबल गफ नौ बैठक' कृतिको समालोचनात्मक समीक्षा गर्नुहोस्। यस पुस्तकका विषयवस्तु, शैली, समालोचनात्मक धारणा र समकालीन साहित्यमा यसको स्थानबारे चर्चा गर्नुहोस्।

३. रामकृष्ण शर्माले तत्कालीन कविहरूको श्रेणी विभाजन गर्दा कुन आधारहरूलाई प्रयोग गरेका थिए? ती आधारहरूमाथि समीक्षा गर्दै उहाँका वर्गीकरणप्रति समर्थन वा असहमति व्यक्त गर्दै आफ्नो धारणा प्रस्तुत गर्नुहोस्।

४. रामकृष्ण शर्माले साहित्यिक गोष्ठी, कला, र कविताको मूल्य निर्धारणबारे व्यक्त गरेका विचारहरूलाई समेटी नेपाली समालोचना परम्परामा त्यसको प्रभावको समीक्षा गर्नुहोस्।

५. रामकृष्ण शर्माको समालोचनाको प्राप्ति र सीमालाई विवेचना गर्नुहोस्। उहाँको निर्भीकता, स्पष्टवादिता र विचार पक्षधरता समालोचनाको शक्ति कि कमजोरी? यसबारे आफ्ना तर्कसहित लेख्नुहोस्।

सन्दर्भ ग्रन्थ

१. महानन्द पौड्याल, विचरण आफ्नै क्षितिजभित्र, गान्तोक आकाशदीप प्रकाशन, १९८८।

२. डा. शान्ति छेत्री, नेपाली समालोचना साहित्यमा रामकृष्ण शर्माको योगदान, गान्तोक, त्रिनेत्र इन्टरनेसनल प्रकाशन, १९९२।

३. फणिन्द्र नेपाल, रामकृष्ण शर्मा कृति अधीति र अभिवीक्षा, दार्जिलिङ, २०४६।

--------------------------x--

एकाइ- ३

नेपाली नाटकको इतिहास

१।प्रस्तावना

२। उद्देश्य

३। परिचय

४। नेपाली नाटकको इतिहास

५। उपसंहार

६। नमुना प्रश्न

१.प्रस्तावना

प्रस्तुत पाठ्यांशको अध्ययन नेपाली नाटकको इतिहासको अध्ययनमा केन्द्रित रहेको छ । नेपाली नाटकको इतिहासको अध्ययन गर्ने क्रममा नाटकको परिचय, नाटकको परिभाषा र नाटकको विकासक्रमलाई समेटेको हुँदा यस खण्डको अध्ययनले अध्येतालाई नेपाली नाटकको चिनारी, परिभाषा र नेपाली नाटकको इतिहासको बारेमा जानकारी दिनेछ। यसै क्रममा भारतीय नेपाली नाटककार र तिनका नाटकको संक्षिप्त चर्चा पनि गरिएको छ।

२. उद्देश्य

प्रस्तुत एकाइ नाटकको परिचय, परिभाषा र विकासक्रको अध्ययनमा केन्द्रित छ । यसमा नेपाली नाटकको विकास प्रक्रियालाई पूर्वआधुनिक काल र आधुनिक काल गरी दुई चरणमा विभाजन गरेर प्रस्तुत गरिएको छ र भारतीय नेपाली नाटकको इतिहासको समेत संक्षिप्त चर्चा गरिएको छ । यस एकाइको अध्ययन पूरा गरिसकेपछि विद्यार्थीहरू निम्नलिखित ज्ञान र क्षमता प्राप्त गर्न सक्षम हुनेछन् : नाटकको परिचय बताउन, नाटकको परिभाषाबारे जानकारी प्राप्त गर्न, नेपाली नाटकको पृष्ठभूमिबारे बताउन, नेपाली नाटकको विकास प्रक्रियाबारे जानकारी प्राप्त गर्न, नेपाली नाटकको कालगत प्रवृत्ति केलाउन, आधुनिक नेपाली नाटकका प्रमुख धारा, मोड र प्रवृत्ति पहिचान गर्न, भारतीय नेपाली नाटक र नाटककार र प्रवृत्तिको संक्षिप्त जानकारी प्राप्त गर्न ।

३. परिचय

साहित्यका विविध विधा मध्ये नाटक प्राचीन एवम् समृद्ध विधा हो । विधागत रूपमा कविता, आख्यान र निबन्ध श्रव्य विधा र नाटकलाई दृश्य विधा मानिन्छ । नटद्वारा अभिनय गरी देखाइने हु‘‘दा नाटकलाई दृश्य काव्यअन्तर्गत राखिएको हो । रङ्गमञ्चमा अभिनय गरिने र आ‘‘खाले देखिने हु‘‘दा यसलाई दृश्य भनिएको हो । पठनबाट समेत नाटकको आस्वादन गर्न सकिए पनि अभिनय कला हेरेर प्रत्यक्ष रूपमा प्राप्त हुने आनन्दानुभूतिले नाटक अन्य विधाभन्दा प्रभावशाली विधा मानिन्छ । यसलाई प्रभावशाली तुल्याउने काम प्रत्यक्षतः रङ्डमञ्चमा गरिने प्रस्तुतिले गर्छ ।

‘नाटक’ शब्द संस्कृत तत्सम शब्दका रूपमा नेपाली भाषामा प्रचलित छ । यसको व्युत्पत्ति ‘नट्’ धातुमा ण्वुल् (अक) प्रत्यय लागेर भएको हो । ‘नट्’ धातुको अर्थ अभिनय गर्नु हुन्छ । यसका

लागि प्रयुक्त हुने अङ्ग्रेजी शब्द म्चबmब हो । म्चबmब शब्द ग्रिसेली म्चबm धातुबाट व्युत्पन्न शब्द हो । यस धातुको अर्थ अनुवृmति गर्नु वा कार्य गर्नु भन्ने हुन्छ । नाटकलाई अङ्ग्रेजीमा एबिथ पनि भनिन्छ । पूर्वीय साहित्यशास्त्रमा नाटकलाई रूपकको एउटा भेद मानिएको छ । नाटक वा रूपक, म्चबmब वा एबिथ शब्दले अभिनय गरिने वा अनुकरण गरिने रचनालाई बुझाउ"छ । नाटक अभिनय गरेर प्रस्तुत गरिने हु"दा यसको प्रत्यक्ष सम्बन्ध थिएटर वा रङ्गमञ्चस"ग रहन्छ । अतः अभिनय कला नाटकको प्राण हो ।

पूर्वीय साहित्यशास्त्रमा नाटकका सन्दर्भमा नाट्य, नृत्य र नृत्त शब्द प्रचलित छन् । धीरोदात्त, धीरोद्धत्त, धीरललित र धीरप्रशान्त नायक तथा विभिन्न नायिकाहरूका अवस्थाको अभिनयबाट नटनटीहरूले समभाव पैदा गराउने गरी देखाएको यथार्थ अनुकरण नाट्य हो । नाटकमा गरिने अभिनय आङ्गिक (शरीरका अङ्गप्रत्यङ्ग चलाएर गरिने शारीरिक क्रियाकलाप), वाचिक (मिल्दो भाषा, छन्द, बोली, शब्द, स्वर आदि वाक्व्यापार), सात्विक (मनोभावनालाई अभिव्यञ्जित गर्ने आकृति वा चेष्टा) र आहार्य (मिल्दो वेशभूषा र शृङ्गारको प्रदर्शन) गरी चार प्रकारको हुन्छ । नृत् धातुबाट निर्मित नृत्य शब्दले आङ्गिक वा शारीरिक अभिनय प्रधान भएको कार्यव्यापारलाई बुझाउँछ। भावको प्रधानता भएको अनुकृतिलाई नृत्य भनिन्छ । नृत्यमा विशेष अभिनय नभई ताल र लयका आधारमा अङ्ग सञ्चालन गरिन्छ। नाट्य, नृत्य र नृत्त तीनवटै शब्दको सम्बन्ध नाटकस"ग रहेको छ ।

नाटकमा जीवनका विविध घटनावलीलाई कार्यव्यापारका रूपमा रङ्गमञ्चमा अनुकरण र अभिनयका साथ प्रस्तुत गरिन्छ र दर्शकले त्यसबाट आनन्दानुभूति प्राप्त गर्छ तसर्थ नाटक अन्य विधाभन्दा बढी प्रभावकारी विधा हो । पूर्वीय आचार्यहरूले नाटकलाई प्रभावकारी एवम् सर्वप्रिय साहित्यिक विधा ठान्दै 'काव्येषु नाटक रम्यम्' अर्थात् सम्पूर्ण काव्यमा नाटक नै सबैभन्दा राम्रो हुन्छ भन्ने विचार राखेका छन्। यसबाहेक पनि नाटकलाई चिनाउने सन्दर्भमा पूर्वीय एवम् पाश्चात्य विद्धानहरूले विभिन्न मत प्रस्तुत गरेका छन् । जसको चर्चा तल गरिएको छ : ४. नाटकको परिभाषा नाटकलाई पूर्वीय तथा पश्चिमी विद्वान्हरूले विभिन्न ढङ्गबाट परिभाषित गरेको पाइन्छ । पूर्वीय साहित्यका आदि आचार्य भरतमुनिबाटै नाटकलाई परिभाषित गर्ने कार्य भएको छ भने त्यसलाई अगि बढाउने काम धनञ्जय, कालिदास, महिम भट्ट आदिले गरेका छन् । पश्चिममा एरिस्टोटल, सिसेरो, भिक्टर युगो लगायतका थुप्रै विद्वान्हरूले नाटकलाई परिभाषित गरेका छन् ।

पूर्वीय र पाश्चात्य विद्वानका नाटकसम्बन्धी विभिन्न परिभाषामध्ये प्रमुख केही परिभाषाहरू यसप्रकार छन् : नाना भाव र नाना अवस्थाबाट सम्पन्न लोकवृत्त (लोकजीवन)को अनुकरणलाई नाटक भनिन्छ ।

— भरत- नायकनायिकाको अवस्था, आन्तरिक भाव एवम् बा≈य चेष्टाको अनुकरण नै नाटक हो ।

— धनञ्जय- सत्व, रज, तम तीनओटै गुण समावेश भएको र विभिन्न रूचि भएका मानिसलाई समान रूपमा आनन्द दिने एक मात्र काव्य नाटक हो ।

— महाकवि कालिदास- कुनै गम्भीर, स्वयम्मा पूर्ण एवम् सुनिश्चित आकारको कार्यको अनुकृति एवम् जीवनको अनुकरण नाटक हो ।

— एरिस्टोटल- नाटक मानव जीवनको अनुकरण र रीतिहरूको दर्पण हो ।

— सिसरो- कार्य र संवादद्वारा गरिने जीवनको अनुकरण नाटक हो ।

— हड्सन- नाटकलाई प्रवृति प्रतिबिम्बित हुने दर्पण भनिन्छ । — भिक्टर युगो आफूलाई अलगबाट हेर्न तयार गरिएको ऐना नाटक हो ।

— मार्टिन एज्लिन- रङ्डमञ्चमा जीवनको अनुवृmति उपस्थित गर्ने सबै साधन वा वस्तुहरूको योग र त्यसरी दर्शकहरूमा उत्पन्न गरिने सत्यको भ्रान्तिलाई नाटक भनिन्छ । सार्सी एउटा पूर्ण महान् र सम्भाव्य कार्यव्यापारको अनुकरण नाटक हो र यो अभिनेय हुन्छ ।

— जोन ड्राइडन- दर्शकहरूमा अभिरुचि उत्पन्न हुने गरी अभिनेताहरूद्वारा अभिनीत जीवनको अभिव्यञ्जनालाई नाटक भनिन्छ ।

— ए. निकोल- संवाद र अभिनयका साथ रङ्गमञ्चमा प्रस्तुत गरिने गद्य वा पद्य रचनालाई नाटक भनिन्छ ।

— ए. मार्कवर्दी- आख्यानात्मक कथ्यको अनुकार्यप्रधान संवादात्मक रचना नाटक हो ।

— मोहनराज शर्मा- नाटक अभिनेताहरूले भेशभूषामा रही हाउभाउ र कथोपकथनद्वारा रङ्गमञ्चमा गर्ने चरित्र, घटना आदिको प्रदर्शन हो ।

— बालचन्द्र शर्मा- उपर्युक्त सबै परिभाषाहरूको अध्ययन गरी नाटकलाई यसरी परिभाषित गरिएको छ : नाटक वस्तु नै कथानकका माध्यमबाट मानव जीवनका विभिन्न क्रियाकलापहरूको अनुकरण गरी अभिनयात्मक किसिमले रङ्गमञ्चमा प्रस्तुत गरी दर्शकलाई मनोरञ्जन एवम् सन्देश प्रवाह गर्ने आफैमा पूर्ण सांवादात्मक साहित्यिक विधा हो ।

माथिका परिभाषाका आधारमा नाटकको स्वरूपलाई जनाउने मुख्य बुँदाहरू यसप्रकार छन् :

-नाटक अभिनयात्मक भाषिक संरचना हो, -

नाटकमा पात्रहरूको प्रत्यक्ष उपस्थिति हुन्छ,

- नाटक क्रियात्मक अर्थात् अनुकरणमूलक हुन्छ,

- नाटक संवादमूलक वा कथोपकथन प्रधान हुन्छ ।

उपर्युक्त परिभाषाका आधारमा निर्मित बु“दाहरूले नाटकलाई एउटा सशक्त साहित्यिक विधाका रूपमा चिनाएका छन्।

५.नेपाली नाटकको विकासप्रक्रिया नाटक पूर्वीय र पाश्चात्य साहित्यमा नै प्राचीन एवम् समृद्ध विधाका रूपमा चिनिन्छ । पूर्वमा कालिदास, भवभूति, श्रीहर्ष आदि नाटककारहरू र पश्चिममा एस्किलस, सोफोक्लिज, युरिपाइडिजजस्ता प्रसिद्ध नाटककारहरूले नाटक लेखनको थालनी गरे । यसरी हेर्दा पूर्वीय साहित्यमा संस्कृत भाषाबाट र पाश्चात्य साहित्यमा ग्रिसेली भाषाबाट नाटक लेखनको थालनी भएको देखिन्छ। नेपाली भाषाको विकास संस्कृतबाट प्राकृत र अपभ्रंश हुँदै भएकाले साहित्यमा पनि यसको प्रत्यक्ष प्रभाव प¥यो तसर्थ संस्कृत नाटककै प्रेरणा र प्रभाव ग्रहण गर्दै अनुवाद रूपान्तरणबाट नेपाली नाटक लेखनले थालनी भएको देखिन्छ। मूलतः पृथ्वीनारायण शाहले नेपाल एकीकरणको अभियान पूरा गरेपश्चात मात्रै नेपाली भाषामा नाट्य लेखनको थालनी भएको पाइन्छ । यसपूर्व लिच्छवीकालीन र मल्लकालीन समयमा संस्कृत, मैथिली, हिन्दी, बङ्गाली, मराठी, नेवारी आदि विभिन्न भाषाका नाटक मुखुण्डो लगाएर अभिनय गरी प्रदर्शन गर्ने चलन थियो । सिद्धिनरसिंहका पालादेखि विभिन्न नाटकहरू पाटकका डबलीहरूमा अभिनय गर्न थालियो।

यसरी लिच्छलीकालीन र मल्लकालीन नाटकले आधारभूमिदेखि हालसम्म आइपुग्दा नेपाली नाटकले विभिन्न स्वरूप र प्रवृत्ति अङ्गाल्दै निकै सशक्त रूपमा अगाडि बढिरहेको देखिन्छ। प्रारम्भदेखि हालसम्मको नेपाली नाटकमा पाइने प्रवृत्तिगत विशेषताका आधारमा नेपाली नाटकको विकासक्रमलाई पूर्वआधुनिक काल र आधुनिक काल गरी दुई चरणमा विभाजन गरी अध्ययन गर्न सकिन्छ।

५.१ पूर्वआधुनिक काल-नेपाली नाटकको पूर्व आधुनिक काल वि.सं. १८५५ देखि १९८५ सम्मको समयावधिलाई मानिन्छ। नेपाल एकीकरणको अभियानसँगै काव्य विधाका माध्यमबाट नेपाली साहित्यले लेख्य रुप देखा पर्‍यो। नेपाली एकीकरणको अभियानको समयभन्दा निकै पछि मात्र नाट्य विधाको उदय भएको देखिन्छ विधागत सचेतता पनि राम्ररी भइनसकेको अवस्थामा संस्कृतका नाट्य कृतिहरूको अनुवाद रूपान्तरण प्रक्रियाबाट नेपाली नाटकको प्रारम्भ भयो र यसले माध्यमिक कालको अन्तिम समय अर्थात् वि.सं.१९८५ सम्मको अवधिसम्म अनुवाद का नाट्य सिर्जना नेपाली नाट्य क्षेत्रमा पस्किरह्यो। पूर्वआधुनिक कालकै पछिल्लो समयमा भने केही मौलिक नाटकहरू पनि पाइन थाले। पछिल्लो समय मुद्रणको थालनी र विधागत सचेतनामा पनि केही सफल बन्दै गएको पाइन्छ। यस समयावधिलाई प्राथमिक काल र माध्यमिक काल खण्डमा विभाजन गरेर अध्ययन गर्न सकिन्छ।

क. प्राथमिक काल (वि.सं १८५५-९४३ सम्म) नेपाली साहित्यको विकास प्रक्रिया पृथ्वीनारायण शाहको उदयसँगै भए पनि नाटकको उदय निकै पछि भएको पाइन्छ। नेपाली नाटकको प्राथमिक काल मूलतः संस्कृति नाटकबाट प्रभावित र प्रेरित हुँदै प्रारम्भ भएको देखिन्छ। नाटकको प्राथमिक काल अनुवाद रूपान्तरणको समयावधि हो। यस समयमा संस्कृति नाटकहरू नेपाली भाषामा अनुवाद भएको पाइन्छ। आजसम्मको तथ्याङ्कका आधारमा नेपाली नाटकको पहिलो लिखित नाट्य कृतिको रूपमा शक्तिबल्लभ अर्ज्यालद्वारा अनुनिद 'हास्यकदम्ब' (वि.सं. १८५५) लाई मानिन्छ।

उक्त कृति उनैद्वारा संस्कृतमा लेखिएको थियो। यसै कृतिबाट नै नेपाली नाटकको विविधत रूपमा लेखनको थालनी भएको मानिन्छ। त्यसपछि भवानीदत्त पाण्डेले संस्कृतका प्रसिद्ध नाटककार विशाखदत्तले 'मुद्राराक्षस' (वि.सं.१८९०) को नेपाली अनुवाद गरे। यस नाटकलाई प्राथमिक कालीन दोस्रो महत्वपूर्ण एवम् प्रतिनिधि नाट्य कृतिका रूपमा मानिएको पाइन्छ। नेपाली नाटकको प्राथमिक काल अनुवाद र रूपान्तरणको काल हो। यस कालका दुवै कृतिहरू संस्कृत भाषाबाटै नेपालीमा अनुवाद रूपान्तरण गरिएका कृति हुन्। यी कृतिहरूमा पनि बढी मात्रामा आख्यानात्मक प्रभाव पाउन सकिन्छ। हास्य रसलाई प्रमुखता दिँदै लेखिएका यी दुवै कृतिहरूमा विधागत सचेतना पूर्ण रूपमा भएको पाइँदैन। नाटकीय दृष्टिले कमजोर रहे पनि नेपाली भाषाकै नाटक लेखन परम्पराको थालनी यी नाटककारबाट भएको र यी कृतिलाई प्राथमिक कालीन नाट्य कृति मानिँदै आइएको हुँदा यी कृतिले नेपाली नाटकको इतिहासको थालनी गरेका हुन् भन्न सकिन्छ।

यस समयमा लेखिएका नाटकहरू डबलीहरूमा तत्कालीन राजामहाराजाहरूलाई देखाइए तर प्रकाशन हुन सकेनन् र अभिनय र मञ्चनसमेतको अभाव भएको पाइन्छ। यस समयावधिका प्रमुख प्रवृत्ति एवम् विशेषताहरू अनुवाद रूपान्तरणमा आधारित नाटक मात्र लेखिनु, आख्यानात्मक

शैलीमा नाटक लेख्नु, मञ्चीयताको अभाव हुनु, हास्यरसको प्रमुखता रहनु, वर्णनात्मक शैलीको प्रयोग, विधागत सचेतता हुन नसक्नु, मौलिकताको अभाव र कमजोर भाषाशैली हुनु।

ख. माध्यमिक काल (वि.सं.१९४४–१९८५ सम्म) मोतीराम भट्टको उदयसँगै नेपाली साहित्यकै माध्यमिक कालको सुरुवात भएको पाइन्छ। नाटकमा माध्यमिक कालको थालनी पनि उनैबाट भएको हो। माध्यमिक कालीन समयमा राणाकालीन दरबारमा देखाउने उद्देश्यले नाटकहरू नेपाली भाषामा रूपान्तरण गरिए। यस समयमा आइपुग्दा संस्कृत नाटकका साथै फारसी, उर्दू र हिन्दी नाटकहरूको पनि अनुवाद रूपान्तरण गरिनुका साथै मौलिकता पनि दिइएको पाइन्छ।

ती कृतिहरू प्रकाशित पनि गरिए। तसर्थ यस समयावधिलाई अनुदित, मौलिक नाटक लेखनका साथै मुद्रणको थालनी भएको समय पनि मानिन्छ। माध्यमिक कालमा नाटकको लेखन, प्रकाशन एमव् मञ्चनसमेत भएको पाइन्छ। मातीराम भट्टले यस युगको थालनी मात्र गरेनन्, उनले विकास र विस्तारको यात्रालाई पनि अघि बढाए। यस समयावधिमा तत्कालीन सत्ताधारी व्यक्तिहरू भोकविलासी भएकाले परिवेश सुहाउँदो नाटक लेख्ने र मञ्चन गर्ने गरिएको पाइन्छ। यसैसन्दर्भमा उर्दू र फारसी श्रृङ्गारिक नाटकहरू दरबारमा मञ्चनसमेत भएका थिए। यसै परिस्थितिलाई मनन गर्दै मोतीराम भट्टले श्रृङ्गारिक नाट्य सिर्जनातर्फ प्रेरित र प्रभावित भए।

उनले संस्कृतका महान् नाटककार कालिदासको 'अभिज्ञान शाकुन्तलम्' को नेपाली भाषमा अनुवाद रूपान्तरण गरी 'शकुन्तला' (वि.सं. १९४४–१९४८) नाटक तयार पारेको देखिन्छ। यसै नाटकबाट श्रृङ्गारिकताको प्रारम्भ भएको पाइन्छ। उक्त नाटक तत्कालीन श्री ३ महाराज देवशमशेरले आफ्नै नाट्यशालामा मञ्चनसमेत गराएको पाइन्छ। यो नाटक नेपाली रङ्गमञ्चमा प्रदर्शन गरिएको पहिलो नेपाली नाटक पनि हो। यही कृतिबाट आरम्भ भएको नेपाली नाटकको माध्यमिक काल बालकृष्ण समको उदयपूर्वसम्मको रहिरह्यो।

यस अन्तरालका प्रमुख नाटककार र तिनका प्रमुख नाट्य कृतिहरूमा मोतीराम भट्टका 'शकुन्तला' (वि.सं.१९४४–४८) र 'प्रियदर्शिका' (रचना १९४८ प्रकाशन २०१६), 'पद्मावती', 'काशीराम', 'चन्द्रसेन', 'हुस्न अफरोज आराम दिल' (उर्दू), 'गुलसनोवर' (उर्दू) मेदिनीप्रसाद रेग्मीको 'ज्ञानभड्डतरड्डिणी' (१९६०) पहलमानसिंह स्वा"रका 'अटलबहादुर' (रचना : १९५६—६०, प्रका. १९६२), 'विमलादेवी' (रचना १९७५, प्रका.२०३२), 'लालुभागा' (रचना : १९७६, प्रका.२०३३) 'विष्णुमाया' नाटिका (रचना : १९७८-७९, प्रका. २०३३), शम्भुप्रसाद ढुङ्ग्यालका 'रत्नावली' (प्रका.१९७२), 'शवmुन्तला' नाटक (प्रका. १९७३) 'विद्यासुन्दर' (प्रका. वि.सं. १९७५) 'उत्तर रामचरित्र' (प्रका. वि.सं. १९७७) 'मालती माधव' (प्रका. २०२६) केदारशमशेर थापाका 'दुर्गाभक्त तरड्डिणी' (प्रका. वि.सं. १९७२), 'विक्रमोर्वशी' (प्रका. वि.सं.१९८२) लेखनाथ पौड्यालको 'भर्तृहरिनिर्वेद' (प्रका. वि.सं.१९७४) शम्भुप्रसाद ढुङ्ग्याल, वीरेन्द्रकेशरी अज्र्याल, जीवेश्वर रिमाल र झुमकलाल मिश्र को 'अशोक सुन्दरी' (मञ्चनः १९७४), सूर्यविक्रम ज्ञवालीको 'श्यामी कमारी' (रचनाः १९७४–७५)। पारसमणि प्रधानका 'सुन्दरकुमार' (प्रका. वि.सं.१९७८), 'बुद्धचरित्र' (प्रका. वि.सं.१९८१)। रामप्रसाद सत्यालका 'फूलमा भमरा अथात् भक्त प्र≈लाद' (प्रका. वि.सं.१९८५) र 'सती सावित्री चरित्र' (प्रका. वि.सं.१९८५) आदि हुन्।

माथि उल्लेख गरिएका नाटक मध्ये मोतीराम भट्टको ‘प्रियदर्शिका’ र पहलमानसिंह स्वाँरको ‘अटलबहादुर’ नाटक मात्रै उपलब्ध छन्। ‘प्रियदर्शिका’ नाटक संस्कृतका प्रसिद्ध नाटककार श्रीहर्षको नाट्यकृति प्रियदर्शिकाको नेपाली रूपान्तरित नाटक हो । युगको मागअनुरूप जनचाहनालाई आत्मसात् गरी लेखिएको उक्त कृति सामाजिक, आर्थिक र साहित्यिक गतिविधिप्रति पनि सचेत भई लेखिएको नाटक हो । यस समयका अन्य नाटककारका नाटकहहरू चाहिँ उपलब्ध छैनन् । उल्लेखित प्रमुख नाटककार र तिनका नाटकमध्ये केन्द्रीय प्रतिभा मोतीराम भट्ट हुन् भने अर्का सशक्त प्रतिभा पहलमानसिंह स्वाँर हुन् । उनको ‘अटलबहादुर’ निकै महत्वपूर्ण नाट्यकृति हो ।

उक्त नाटकमार्फत उनले पाश्यात्य वियोगान्त नाट्य मान्यतालाई नेपाली नाटकमा भित्र्याएका छन् । यस कृतिलाई कतिपय विद्धानहरूले सेक्सपियरकको ह्याम्लेट नाटकको अनुवादका रूपमा पनि लिएका छन् । तर यस कृतिमा तत्कालीन परिवेश सुहाउँदो नेपाली भावभूमिको प्रभाव ग्रहण गरी लेखिएको यो मौलिक नाटक हो । यस नाटकमा स्वाँरले सरल भाषाशैली, जनोपपयोगी कथोपकथन एवम गीत गजलको उचित प्रयोग गरी अभिनय पक्षलाई सशक्त बनाएका छन् ।

तत्कालीन समयमा उल्लेखित नाटककारबाहेक पनि नेपाल तथा भारतका विभिन्न ठाउ‘’बाट अन्य कतिपय नाटककारले पनि विभिन्न नाटकहरू अनुवाद–रूपान्तरण भएको हुन सक्ने अनुमान पनि गरिएको छ। माध्यकिक कालीन नाटकका प्रमुख प्रवृत्तिगत विशेषताहरू चरित्रचित्रणलाई भन्दा कथानकलाई बढी महत्व दिएर नाटक लेखिनु, यथार्थलाई भन्दा आदर्शको चित्रण गर्नु, अतिरञ्जतापूर्ण, जासुसी, तिलस्मी, ऐयारी, कृत्रिम र स्थूल कथानको प्रयोग हुनु, संस्कृत भाषाबाहेक उर्दू, फारसी र हिन्दी नाटकको समेत नेपालीमा अनुवाद रूपान्तरण गर्नु, अधिकांश नाटक संस्कृतबाट अनूदित र संस्कृत नाट्यसिद्धान्तमा आधारित हुनु, मौलिकतातर्फ चासो बढ्नु, नेपाली नाटकले रङ्गमञ्चमा प्रवेश पाउनु, सरल, बोधगम्य र पात्रानुकूल भाष प्रयोगमा सचेत देखिनु आदि ।

५.२ आधुनिक काल (वि.सं.१९८६– हालसम्म) बालकृष्ण समको आगमनपछि नेपाली नाटकको आधुनिक काल मानिन्छ। उनको वि.सं. १९८६ मा प्रकाशित ‘मुटुको व्यथा’ नाट्य कृतिदेखि हालसम्मको अवधिलाई नेपाली नाटकको आधुनिक÷वर्तमान काल मानिन्छ । यस समयमा आइपुग्दा नेपाली जनमानसमा थुप्रै चेतनाको विकास भइसकेको थियो। यस समयमा नेपाली समाजमा सामाजिक, शैक्षिक तथा राजनीतिक क्षेत्रमा पनि परिवर्तन देखिन थालिसकेको थियो। खासगरी १९७० मा गोरखा भाषा प्रकाशिनी समितिको स्थापना, १९७६ सालमा त्रिचन्द्र कलेजको स्थापना, १९७७ मा भएको मकै पर्व,१९८७ मा लाइब्रेरी पर्व आदि जस्ता घटना परिघटनाले नेपाली जनमानसमा चेतना पर्वाह गरिरहेको अवस्थामा समले माध्यमिक कालीन प्रवृत्तिलाई तोड्दै मौलिक र सामाजिकतामा आधारित नाट्य लेखनको सुरुवात गरे। यसैको प्रतिफलस्वरूप ‘मुटुको व्यथा’ कृति प्रकाशित भयो । यसै कृतिबाट नेपाली नाटकको आधुनिक कालको प्रारम्भ भएको मानिन्छ । यस कृतिले बालकृष्ण समलाई आधुनिक नेपाली नाटकका प्रवर्तकका रूपमा स्थापित गरेको छ ।

यसरी समबाट प्रारम्भ भएको नेपाली नाटकको आधुनिक काल विभिन्न मोडमा नयाँ नयाँ प्रवृत्रिहरूलाई आत्मसात् गर्दै वर्तमानसम्म नै निरन्तर अगाडि बढिरहेको छ। पछिल्लो समयमा पाश्चात्य साहित्यमा देखापरेका नवीन प्रवृत्तिलाई पनि आत्मसात् गर्दै नाटककारहरूले नाटक

लेखिरहेका छन् । हालसम्मका आधुनिक नेपाली नाटकलाई मोटामोटी दुई चरणमा अध्ययन विश्लेषण गर्नु उपयुक्त हुन्छ ।

१. पहिलो चरण (वि.सं. १९८६—२०१२)

२. दोस्रो चरण (वि.सं. २०१३—हालसम्म)

पहिलो चरणलाई पनि दुईओटा धारामा विभाजन गरेर अध्ययन गरिन्छ ।

१. सामाजिक आदर्शोन्मुख यथार्थवादी धारा (वि.सं. १९८६—२००२)

२. सामाजिक यथार्थवादी धारा (वि.सं. २००३—२०१२) ।

त्यसैगरी दोस्रो चरणलाई तीनओटा धारामा अध्ययन गर्नु सान्दर्भिक हुन्छ ।

१. मनोविश्लेषणात्मक धारा (वि.सं. २०१३—२०३६),

२. प्रयोगवादी धारा (वि.सं. २०३७—२०६६) र

३. समसामयिक धारा (वि.सं. २०६७—हालसम्म) ।

यिनै धाराको केन्द्रियतामा आधुनिक नेपाली नाटकको चर्चा यसप्रकार गरिन्छ : १.पहिलो चरण (वि.सं.१९८६-२०१२ सम्म) बालकृष्ण सम –वि.सं.१९५९-२०३८) द्वारा लिखित १९८६ सालमा प्रथम पटक प्रकाशित नाटक 'मुटुको व्यथा' बाट नेपाली नाटकमा आधुनिक कालको प्रारम्भ भएको मानिन्छ। उनको यस नाटकमा मौलिकता र सामाजिकतालाई जोड दिई माध्यमिक कालीन प्रवृत्तिलाई तोडियो। समदेखि सुरु भएको आधुनिक नाट्य लेखनको परम्पराले हालसम्म आइपुग्दा विभिन्न चरण वा मोडहरू पार गरिसकेको छ। यसर्थ 'मुटुको व्यथा' नाटकबाट प्रारम्भ भएको आधुनिक कालको पहिलो चरणको समयावधि गोविन्दबहादुर मल्ल 'गोठाले' को 'भूसको आगो' (वि.सं.२०१३) प्रकाशन हुनु पूर्वसम्मको अवधिलाई मानिन्छ। यस चरणलाई पनि प्रवृत्तिगत भिन्नताका आधारमा सामाजिक आदर्शोन्मुख यथार्थवादी धारा र सामाजिक यथार्थवादी धारा गरी दुई चरणमा विभाजन गरिएको छ ।

क.**सामाजिक आदर्शोन्मुख यथार्थवादी धारा (वि.सं. १९८६—२००२**) बालकृष्ण समको वि.सं. १९८६मा प्रकाशित 'मुटुको व्यथा' बाट नेपाली नाटकमा सामाजिक आदर्शोन्मुख यथार्थवादी धाराको थालनी भएको हो । यस धारासम्बद्ध नाटककारहरूको खास उद्देश्य सामाजिक विषयलाई यथार्थपरक शैलीमा प्रस्तुत गर्दै लाक्षणिक रूपमा मानवतावादी चिन्तन र देशप्रेमको भावनाको सन्देश प्रवाह गर्ने क्रममा पाठक वा दर्शकसमक्ष आदर्श भावना जाग्रित गराउने रहेको हुन्छ । यस धाराका प्रमुख नाटककारहरू र तिनका नाटकहरूमा बालकृष्ण समका 'मुटुको व्यथा' (१९८६), 'मुकुन्द इन्दिरा' (१९९४), 'प्रह्लाद' (१९९५), 'भक्तभानुभक्त' (२०००), म (२००२), भीमनिधि तिवारीका 'सहनशीला सुशीला' (१९९५), 'काशीवास' (१९९८), 'पुतली' (१९९९), 'किसान' (२०००), लक्ष्मीप्रसाद देवकोटाको 'सावित्री सत्यवान्' (१९९७) आदि रहेका छन् । सामाजिक आदर्शोन्मुख यथार्थवादी धाराका केन्द्रीय प्रतिभा बालकृष्ण सम हुन् । उनी आधुनिक कालको नाटकको प्रवर्तक पनि हुन् । उनीबाट प्रारम्भ भएको यस प्रवृत्तिलाई अवलम्ब गर्ने अर्का

बलियो हस्ती भीमनिधि तवारी हुन् । यी नाटकहरूमा तत्कालीन सामाजिक जीवन, सामाजिक ढाँचा रहनसहन, भेशभूषा, रीतिस्थिति, लवज जस्ता समाजका विविध पक्षहरू समेटिएका छन् ।

यसैगरी देशप्रेम, जातिप्रेम, सांस्कृतिक र सामाजिक प्रेमको भावना पनि यी नाटकमा पाइन्छ । मौलिकताका साथै मानवतावादी स्वर पाउनु यस समयको अर्को नवीन विशेषता हो । भीमनिधि तिवारीका नाटकहरूले त सामाजिक, ऐतिहासिक र पौराणिक विषयवस्तुलाई समेटेको पाइन्छ । न्याय, सदाचार, निम्नवर्गीय पात्रलाई प्रमुखता दिनु, सत पात्रको विजय र असत् पात्रको पराजय, नैतिक उपदेशात्मक सन्देशका माध्यमबाट आदर्शको प्रबलता पाइनु पनि यस समयका नाटकमा पाइने प्रवृत्ति हुन्। यस धाराका प्रमुख प्रवृत्तिगत विशेषताहरू सामाजिक, ऐतिहासिक एवम् पौराणिक विषयवस्तुको प्रबलता, समाजसुधारको सन्देश, देशप्रेम र मानवतावादी दृष्टिकोणको प्रस्तुति, गद्य र पद्य दुवै शैलीको प्रयोग, सुखान्त र दुःखान्त दुवै प्रकृतिका नाटक लेखन, मानक नेपाली भाषाको प्रयोग, आदर्श र नैतिक सन्देशको बाहुल्यता, पूर्वीय र पाश्चात्य नाट्य शैलीको प्रयोगका साथै मिश्रित नेपाली नाट्यशैलीको प्रयोग र रङ्गमञ्चीय दृष्टिले सशक्त नाटक लेखिनु ।

ख. **सामाजिक यथार्थवादी धारा (वि.सं. २००३—२०१२)** सामाजिक जनजीवनको यथार्थको प्रस्तुति गरिएको नाटकलाई सामाजिक यथार्थवादी नाटक भनिन्छ। यस धारासम्बद्ध नाटककारहरूले सामाजिक समस्याको यथार्थ प्रस्तुति गरी पाठक वा दर्शकलाई समाधानको खोजी गर्न प्रेरित गर्दछन्। समाजको ऐनाका रूपमा यथार्थ विषववस्तुको प्रस्तुति यस प्रवृत्तियुक्त नाटकमा पाउन सकिन्छ। यस धारासम्बद्ध भएर नाटक लेख्ने प्रथम नाटककार गोपालप्रसाद रिमाल हुन् । उनको वि.सं. २००३ मा प्रकाशित 'मसान' नाटकबाट आधुनिक नेपाली नाट्य क्षेत्रमा सामाजिक यथार्थवादी धाराको सुरुवात भएको पाइन्छ। यस धाराका प्रमुख नाटककार र उनका नाटकहरूमा गोपालप्रसाद रिमालका मसान (२००३) र 'यो प्रेम' (२०१५), मोहनबहादुर मल्ल 'पागल दुनिया'' (२००८) भूपेन्द्रमान शेरचनको 'परिवर्तन' (२०१०) र सुन्दरप्रसाद शाह 'दुखी' को 'अन्धविश्वास' (२०१४) सावित्री पोखरेलको 'कलङ्की समाज' (२०१५), विजय मल्लका 'कोही किन बरवाद होस्' (२०१३) र 'जिउ'दो लास' (२०१७), हरिभक्त बुढाथोकीको 'वसन्त कोपिला' (२०१७), फणीन्द्रराज खेतालाको 'विजय' (२०१९), कञ्चन पुडासैनीको 'अधिकारी' (२०२२),वाशुशशीको 'तीन नाटक' (२०२३), रण शाक्यको 'दीपमाला' (२०२३) ,सत्यमोहन जोशीका 'सिपाही र रैती' (२०२५), 'दैलाको बत्ती' (२०२८), शङ्कर कोइराला 'सेती' (२०२६), प्रेमराज शर्माका 'सत्यहरिश्चन्द'ृर (२०१३), 'सिद्धार्थ गौतम' (२०१३), 'नोकर' (२०१४), 'शिलान्यास' (२०२३), 'चौतारा लक्ष्मीनारायण' (२०२४), 'माटोको माया' (२०२७), 'महाराज भूपतीन्द्र' (२०२८), माधव भ''डारीको 'आमाको आकाङ्क्षा' (२०३१), मनबहादुर मुखियाका 'फेरि इतिहास दोहोरिन्छ' (२०३२), 'असत्यं अशिवं, असुन्दरं' (२०३२), 'क्रसमा टा''गिएको जिन्दगी' (२०३४) आदि रहेका छन् ।

यस धाराका केन्द्रीय प्रतिभा गोपालप्रसाद रिमाल हुन्। रिमालले नारी समस्यामूलक नाटक 'मसान' (२००३) लेखेर यस धाराको सूत्रपात्र गरेका थिए। विश्वप्रसिद्ध नाटककार हेनरी इब्सेन र बर्नार्ड शाको नाट्य लेखन शैली र प्रवृत्तिलाई अनुसरण गरी उनले 'मसान' (२००३) नाटक लेखे । त्यसैले यिनका दुवै नाटकमा नारीलाई पुरुषको वासनापूर्तिको साधनभन्दा माथि उठ्न विद्रोही पात्रका

रूपमा उपस्थित गराएका छन् । पितृसत्तात्मक समाजमा नारीलाई घरायसी र सामाजिक रूपमा गरिऐ शोषण दमनको मार्मिक प्रस्तुति उनका नाटकमा पाइन्छ। यसका साथै अन्यायका विरुद्ध लड्न नारीलाई विद्रोही पात्रका रूपमा पनि उभ्याइएको पाइन्छ ।

अन्य नाटककारका नाटकमा पनि समाजमा भएको रुढिग्रस्त रीतिरिवाज, परम्परा मूल्यमान्यताको तीतो थयार्थको प्रस्तुति गर्दै सुधारको सङ्केत गरिएको पाइन्छ । यस धाराका मुख्य प्रवृत्तिगत विशेषताहरू सामाजिक समस्याको यथार्थ प्रस्तुति, नारीमाथि भएका अन्यायअत्याचारको चित्रण, सामाजिक समस्या, विकृति, विसङ्गतिको भण्डारफोर, व्यक्तिले भोग्नु परेका पीडाहरूको मार्मिक प्रस्तुति, अन्याय अत्याचारका विरुद्ध विद्रोही स्वरको प्रस्तुति, पात्रअनुकूल भाषा प्रयोग, सशक्त, जीवन्त एवम् विश्वसनीय नाटक लेखनको थालनी, पात्रअनुकूल भाषा प्रयोग आदि । २. दोस्रो चरण–वि.सं.२०१३—हालसम्म) आधुनिक नेपाली नाटकको दोस्रो चरणको सुरुवात मनोविश्लेषणात्मक धाराको प्रारम्भदेखि भएको छ ।

नेपालमा २००७ सात सालमा प्रजातन्त्रको उदय भए पनि तत्कालीन समय जनताहरूले प्रजातन्त्रको आभास महसुस गर्न छोडिसकेको अवस्था थियो । एकातिर गरिबी अर्कातिर सामन्ती शोषणको बोलवालाका कारण जनतामा परेको मनोवैज्ञानिक असर नेपाली नाटकमा पनि परेको देखिन्छ। २०१७ सालमा पञ्चायत कालको स्थापना भएपछिको अवस्थाले त झन् नेपाली जनमानसमा यसको प्रभाव अझै बढ्दै गयो र २०२९ सम्म यसको प्रभाव चरम रूपमा देखिन थाल्यो । पछि जनताहरूले प्रजानत्रको पुर्नवहालीको अपेक्षा गर्न थाले। यस्तो अपेक्षाको जनताको मनोवृत्तिलाई पनि मनोविश्लेषणात्मक धाराका नाटककारहरूले नाटकका माध्यमबाट प्रस्तुत गरिरहे । अतः यसको समयावधि २०३६ सालसम्मलाई मानिन्छ ।

वि.सं. २०३७ देखि प्रयोगवादी धाराको प्रयोग भएको पाइन्छ । यस धारामा नवीन प्रस्तुति पाइन्छ। यसको समयावधि वि.सं.२०६६ सम्म रहेको छ । वि.सं.२०६७ पछि हालसम्मको अवधिलाई समसामयिक धाराको रूपमा अध्ययन गर्न सकिन्छ । यिनै विभिन्न चरण र त्यस चरणका नाटककार र नाटक एवम् नाट्य प्रवृत्तिको तल चर्चा गरिएको छ ।

क. मनोविश्लेषणात्मक धारा (वि.सं. २०१३—२०३६) आधुनिक नेपाली नाटकको क्षेत्रमा यस धाराको प्रारम्भ नाटककार गोविन्दबहादुर मल्ल ‘गोठाले’ ले गरे। उनको २०१३ सालमा प्रकाशित ‘भुसको आगो’ नै मनोविश्लेषणात्मक धाराको पहिलो नाटक हो । सामाजिक यथार्थवादी धाराको सशक्त प्रयोग भइरहेको समयमा गोठालेले मनोविश्लेषणात्मक धाराको प्रवर्तन गरेर नवीन शैलीमा नाट्य लेखनको परम्पराको थालनी गरेदेखि प्रयोगवादी धाराको उदय हुनुपूर्वको समयमावधिलाई दोस्रो चरणको रूपमा दिन सकिन्छ। गोविन्दबहादुर मल्ल ‘गोठाले’ को ‘भुसको आगो’ नाटक (वि.२०१३) प्रकाशित भएपछि आधुनिक नेपाली नाटकको दोस्रो चरणको सुरुवात भएको पाइन्छ । यस धारासम्बद्ध नाटककारहरूले फ्रायड, एडलर र युङ्खका मनोवैज्ञानिक प्रवृत्तिलाई स्थापित गर्दै नाटक लेखनको थालनी गरेको देखिन्छ । मानव मनको सूक्ष्म अध्ययन विश्लेषण गर्ने यस सिद्धान्तले मानव मनको आरोह अवरोहको उद्घाटन गर्दछ। यस धाराका प्रमुख नाटककार र नाटकहरूमा गोविन्दबहादुर मल्ल ‘गोठाले’द्वारा लिखित ‘च्यातिएको पदार्’ (२०१७), ‘दोष कसैको छैन’ (२०२७), विजय मल्लका ‘कोही किन बरबाद होस्’ (२०१६), ‘जिउँदो लास’ (२०१७) वासु

शशीको 'तीन नाटक' (हरा, अपमानित आत्मा संरक्षण) नाटकसङ्ग्रह (२०२३), धुव्रचन्द्र गौतमको 'समानान्तर' (२०२९), 'त्यो एउटा कुरा' (२०३०), अशेष मल्लको 'तुँवालोले ढाकेको बस्ती' (२०३१), मनबहादुर मुखियाको 'क्रसमा टाँगिएको जिन्दगी' (२०३४) आदि हुन्। यस धाराका केन्द्रीय प्रतिभा गोविन्द बहादुर मल्ल 'गोठाले' नै हुन्। यसका साथै मनोविश्लेषणात्मक धारामा सशक्त कलम चलाउने अर्का नाटककार विजय मल्ल हुन्। यस धाराको अनुसरण गरी नाट्य रचना गर्दा सामाजिक कुरीति, विकृति र विसङ्गतिको वस्तुस्थितिललाई यथार्थपरक ढङ्गले प्रस्तुत गर्ने क्रममा कतिपय नाटकहरूमा तत्कालीन मानव मनमा पार्ने प्रभावको चित्रण भएको पाइन्छ।

त्यस्तै अचेतन र अवचेतन मनले मान्छेमा पार्ने मनोवैज्ञानिक असरका सन्दर्भमा भने सामाजिक यथार्थतालाई भन्दा बढी मानव मनोवृत्तिको चित्रण भएको पाइन्छ। यसका साथै समसामयिक जटिलताहरू, बालमनोविज्ञान, नारीमनोविज्ञानको प्रभाव, सन्त्रास मनोवृति, विकृति र विसङ्गतिको प्रभावले यसबाट मुक्तका लागि मानव मनमा देखिएको विसङ्गतिपूर्ण मनोज्ञिान, अस्तित्वबोधी मनोविज्ञान, बालमनोविज्ञान, किशोर मनोविज्ञान जस्ता विविध मनोविज्ञानको उजागर गरिएको पाइन्छ। यस धारामा पाइने प्रमुख नाट्य प्रवृत्तिगत विशेषताहरू फ्रायड, एडलर र युङ्खका मनोवैज्ञानिक प्रवृत्तिलाई भित्र्याउनु, मानव मनको सूक्ष्म विश्लेषणमा आाधारित नाटक लेख्नु, नारीमनका जटिलता र त्यसबाट उत्पन्न मनोवृत्तिको चित्रण गर्नु, चरित्रकेन्द्री नाट्य सिर्जना, विभिन्न प्रतीकहरूको सफल प्रयोग, समसामयिक जटिलताहरूको प्रस्तुति,यौन, बाल, अपराध मनोविज्ञानसम्बद्ध विषयवस्तुको प्रयोग, सामाजिक विकृति र विसङ्गतिप्रति तीव्र व्यङ्ग्य, सरल, सहज भाषाशैलीको प्रयोग आदि।

ख. **प्रयोगवादी धारा (२०३७-२०६६)** पञ्चायतकालीन शासन व्यवस्थाले नेपाली जनतामा निराशापूर्ण वातावरणबाट मुक्तिका लागि जागरणधर्मी नाटक लेखनको थालनी भयो । नवीन शैलीको प्रयोग गरी अभिव्यक्तिमा नौलोपन, कथ्य र शिल्पमा नयाँ प्रवृत्तिलाई अपनाएर लेखिएका यस चरणका नाटकबाट प्रयोगवादी नाट्य लेखनको परम्पराको थालनी भएको देखिन्छ । धुरवचन्द्र गौतमको 'भष्मासुरको नली हाड' (२०३७) प्रकाशित भएपछि नेपाली नाटकमा प्रयोगवादी धाराको सुरुआत भएको हो । यस धारासम्बद्ध नाटक लेखनमा स्वैरकल्पनाको प्रयोग बढी मात्रामा गरिएको हुन्छ। अमूर्त विषयलाई सूत्र र सङ्केतका माध्यमबाट विसङ्गतिवादी, अस्तित्ववादी, अतियथार्थवादी, प्रतीकवादी आदि चिन्तन प्रवाहलाई प्रकट गर्नु यस धाराको प्रमुख विशेषता हो । आधुनिक नेपाली नाटकमा वि.सं.२०३७ बाट प्रारम्भ भएको यो धारा वर्तमानसम्म पनि युगजीनवका समसामयिक प्रवृत्तिलाई आत्मसात् गर्दै निरन्तर अगाडि बढिरहेको छ। यसै क्रममा नारीवादी नाट्य लेखनका थालनी पनि भएको छ ।

बौद्धिक ढङ्गले गहन अभिव्यक्ति दिने गरी अमूर्त विषयलाई सूत्रात्मक र सङ्केतात्मक रूपमा प्रस्तुत गर्दै प्रारम्भ भएको यस धाराका प्रमुख नाटककार र नाटकहरूमा गोपाल पराजुलीको 'गोलार्द्धको दुई छेउ' (२०३७), 'सडकपछि सडक' (२०४६), 'समानान्तर सडक' (२०६३), माधव घिमिरेको 'शकुन्तला' (२०३७), मालती मङ्गले (२०४१), मोहनराज शर्र्माका 'यातनामा छट्पटाएकाहरू' (वि.सं. २०३९), 'जेमन्त÷यमा' (२०४१), 'वैकुण्ठ एक्सप्रेस' (२०४२), रमेश विकलका 'सरदार भक्ति थापा' (२०४०) र 'मिल्किएको मणि' (२०४८), गोपाल पराजुलीको

‘सडकपछि सडक’ (२०४६), खगेन्द्र सिटौलाका ‘बौलाही दिदीको अधुरो तिहार’ (२०४७), ‘रातो तारा चम्किएपछि’ (२०४७) र ‘आधा क्षितिज उचाल्ने हातहरू’ (२०४८), अभि सुवेदीको ‘आरुका फूलका सपनाहरू’ (२०५८), अशेष मल्लको ‘तुवाँलोमा ढाकेको बस्ती’ (२०४१), ‘रक्तवीज’ (२०६०), ‘कालो इतिहास’ (२०६२) र ‘सकुनी पाशाहरू’ (२०६८),सरुभक्तका ‘निमावीय’ (२०५५), जस्तो ‘दन्त्य कथा’ (२०५७), विप्लव ढकालको ‘अन्तिम नायिका’ (२०५४),गोपी सापकोटाका ‘पूर्णविराम’ (२०५५), ‘खरानी’ (२०६०) र ‘कालो आकृति’ (२०६४), अविनाश श्रेष्ठको ‘अश्वत्थामा हतोहतः’ (२०५०), शिव अधिकारीको ‘चखलीले लाउने भई चाँदीको चच्पल’ (२०५५), र ‘सर्पको पाइला’ (२०५८), ‘तासको जामा’ (२०४८), ‘सिंहासन’ (२०५५), बाबा बस्नेत ‘योद्धा’ (२०५३), वेदकुमारी न्यौपानेको ‘एउटा कथाको अन्त्य’ (२०५३) र ‘विचलित वर्तमान’ (२०५८), श्रवण मुकारुङका ‘यलम्बर (२०५३), सुभद्रा सुब्बाका ‘अघोषित’ (२०५५) र ‘नीलो पहाड’ (२०५५), ‘यशोधरा’ (२०६५) खगेन्द्र प्रधानाङ्गका ‘अविवाहिता श्रीमती’ (२०५६), गेहनाथ गौतमका ‘उत्तर मसान’ (२०५८) , अभि सुवेदीको ‘अग्निको कथा’ (२०६०), गोविन्द गिरी ‘प्रेरणाको मूर्दा मानिस’ (२०५७), कृष्ण शाह यात्रीको ‘मृत्यु सम्पादन’ (२०६२), हरिमाया भेटवालका ‘सहिद रोएको देश’ (२०५५), ‘इतिहासको पुनरागमन’ (२०५७), ‘मृत्युपात्र’ (२०६३), विष्णुभक्त फुँयालको ‘बाध्यता’ (२०५९), सुधा त्रिपाठीको ‘निःश्वासका गुजुल्टाहरू’ (२०५५), राधिका रायको ‘जीवनको इच्छा’ (२०५९) आदि प्रमुख रहेका छन् । परम्परागत शैलीलाई त्यागेर नवीन शैलीलाई अङ्गाली स्वैरकल्पनाको प्रगोग गरी लेख्न थालिएको पाइन्छ ।

यस धाराका मूलभूत विशेषताहरूलाई निम्नानुसार प्रस्तुत गर्न सकिन्छः परम्परागत नाट्यलेखन शैलीलाई त्यागेर नवीन शैलीमा नाटक लेखनको प्रारम्भ, स्वैरकल्पनाको प्रयोग, सूक्ष्म कथावस्तुको प्रयोग तथा कथानकमा समेत अमूर्त शैलीको प्रयोग गरी नाटक रचना गर्नु, सूत्र र सङ्केतको प्रशस्त प्रयोग गर्नु, नवीन बिम्ब र प्रतीकको प्रयोग, अस्तित्ववादी, विसङ्गतिवादी, अतियथार्थवादी, प्रतीकवादी आदि दर्शनको सफल प्रयोग, समय समयमा देखिएका राजनीतिक परिस्थितिप्रति आक्रोश व्यक्त, युगजीवनका विवशता, विकृतिपूर्ण मानसिकता, पलायनवादी प्रवृत्ति, भोगवादी दृष्टिकोण, ह्रासेन्मुख मानवीय मूल्य आदिको प्रस्तुति, सडक नाटक एवम् विज्ञान नाटक जस्ता नयाँ नयाँ प्रयोगको आरम्भ, चेतनप्रवाह शैली प्रयोग, सामाजिक विकृति र विसङ्गसतिप्रतिको तीव्र व्यङ्ग्य, मानवीय मूल्यमान्यताप्रति सचेत

ग.**समसामयिक धारा–वि.सं.२०६७ हालसम्म)** समाजमा समय परिवर्तनसँगसगै सामाजिक, सांस्कृतिक, राजनीतिकलगायतका कार्यव्यवहारमा परिवर्तन आएपछि नाट्यवस्तुले समकालीन जीवनको वास्तविकतालाई बोध गरी देखिएका नाटकहरू समसामयिक धाराका नाटकहरू हुन् । समसामयिकताका सन्दर्भमा विद्वानहरूका एक मत पाइँदैन यद्यपि रामचन्द्र पोखरेलले आधुनिक नेपाली नाटकको इतिहास (२०७७) कृतिमा दशदेखि बिस वर्षको अवधिमा देखिने नाटकका प्रवृत्तिलाई समसामयिकता मान्न सकिने धारणा अघि सारेका छन् । यसै धारणाका आधारमा नेपाली नाटकका क्षेत्रमा वि.सं २०६७ पछि हालसम्मको अवधिलाई समसामयिक धारा मानिएको छ । समसामयिक धाराका नाटककारहरूले समसामयिक समाज, परिवेश, मानव जीवन र

मानवीय प्रवृत्तिमा निहित विसङ्गति र विकृतिको उद्घाटनका साथै राजनीति र विज्ञान प्रविधिले पारेको प्रभावले नाटक लेखनमा पारेको असरलाई सासामयिकताको रूपमा दिइएको पाइन्छ ।

नेपालमा गणतन्त्रको स्थापनाका लागि भएको राजनीतिक क्रान्ति र गणतन्त्रको स्थापनापछि नेपालको संविधानको घोषणाले नेपाली समाजको सामाजिक जीवनपद्धति, राजनीतिक, आर्थिक, शैक्षिक क्षेत्रका साथै रहनसहन, आचारविचार, कानुनी मूल्यमान्यता आदि पक्षमा पारेको प्रभावको फलस्वरूप नेपाली नाटककारमा नवचेतनाको जागरण भयो । उक्त प्रभाव नेपाली नाटकमा पनि परेको देखिन्छ। मानिसको जीवनका भोगाइका क्रममा आइपरेका समस्या, चिन्ता, दबाबको चित्रण गर्दै समाधानका खोजी पनि समसामयिक नाटकमा भएको देखिन्छ। यस्ता केही प्रमुख नाटककार र नाटकहरूमा खेम थपलियाको 'नागार्जुङ एक्सप्रेस' (२०६७), डि.बि किराँतीको 'भत्किएका घरहरू' (२०६७), कृष्ण शाह यात्रीको 'निर्वासित मनहरू' (२०६७), सत्यमोहन जोशीका 'सुनकेशरी मैया' (२०६९) र 'मजिपा लाखे' (२०७१), ज्ञानकाजी मानन्धरको 'चण्डेश्वरी' (२०६७), प्रवीण पुमाका 'सुम्निमा' (२०६८), सुम्निमा पारुहाङ (२०६८) र हेन्छाकुप्पा (२०६८), इन्द्रमणि दर्नालको 'कृष्णा ! कृष्णा !!' (सन्. २००९), जगदिश घिमिरेको 'सन्तान' (२०६७) , हरिमाया भेटवालको 'आहाल' (२०६९), पुरु लम्सालको 'ठूलीका सपनाहरू' (२०६९), ललिता दोषीको 'ख्यालख्याल' (२०७०), मोहनविक्रम सिंहको 'मोहनविक्रम सिंहका दुई नाटक' (२०७०), अशोक थापाको 'यही हो युग' (२०७१), पदम पाण्डेको 'दाइजा',(२०७१), सुवसेनको शहिदको 'रगत' (२०७३), मञ्जु काँचुलीको 'चन्द्रमामा हनिमुन'(२०७४), सीताकुमारी ओझाको 'मौनताको अन्त्य' (२०७५), घिमिरे युवराजको 'आँधीको मनोरम नृत्य' (२०७६), बेञ्जु शर्माको 'केवल एउटा कोठा' (२०७७), चक्रव्युह थापाको 'पालुङटार'(२०७७), कमला प्रसाईँको 'चितामाथिको लास' २०७७), अशेष मल्लको 'शकुनी पाशाहरू'(२०६८), देवेन्द्र कुमार रिजालका 'हाम्रो शिक्षाको गती' (२०७५) र 'विकास कि विनाश'(२०७९) जनार्दनशरण त्रिपाठीको 'नेपाली माटामा' (२०७८) आदि थुप्रै नाटककारहरूका पछिल्लो समयमा नाटक प्रकाशित भएका छन्। यसरी समसामयिक मानवको मनोदशालाई उद्घाटन गर्दै त्यसको समाधानको खोजीमा तल्लीन बनी लेखिएका समसायिक नाटकहरूमा युगचेतनाको अभिव्यक्ति पाइन्छ ।

७. **भारतीय नेपाली नाटक**

साहित्यको विकास यात्राको संक्षिप्त चर्चा भारतीय नेपाली प्रारम्भिक कालीन नाटक साहित्यको केन्द्र वनारसलाई मानिन्छ । वनारसबाट नै नेपाली साहित्यकारहरूले भारतीय साहित्य र संस्कृत साहित्यको अनुकरण गर्दै र अनुवाद रूपान्तरण गर्दै नेपाली साहित्यको जग बसालेको इतिहास छँदैछ। यसको प्रभाव माध्यमिक कालीन नेपाली नाटककारका प्रवर्तक मोतीरामभट्ट (१८६६–१८९६) र नाटककार शम्भुप्रसाद ढुङ्गेललाई पनि परेको देखिन्छ। भट्टको 'शकुन्तला' (सन् १८८४) र 'प्रियदर्शिका' (१८८४) र ढुङ्गेलको, 'शकुन्तला' (१९१५) नाटक संस्कृतको नाट्य कृतिकै अनुवाद रूपान्तरण गरिएका कृतिले यसको पुष्टि गरेको छ यद्यपि भारतीय भूमिमै रहेर नाट्य सिर्जना गर्ने नाटककार पहलमानसिंह स्वाँर (सन् १८७८–१९३४) लाई भारतीय नेपाली प्रथम नाटककारका रूपमा मानिदै आइएको पाइन्छ । उनको अटलबहादुर नाटक सन् १९०५ मा प्रकाशित भएको थियो।

कतिपय विद्वानहरूले यसलाई अङ्ग्रेजी नाटककार शेक्सपियरको नाटक ह्यामलेटको अनुवाद भन्दै आरोप लगाएको पाइन्छ तर यसको विषयवस्तु, पात्र, परिवेश सबै नेपाली हुनाले यसलाई ह्यामलेट नाटकबाट प्रेरित र प्रभावित नाटकको रूपमा लिन सकिन्छ । उनको 'अटलबहादुर' नाटक (२००५) सन् १९०८ मा दार्जीलिङको नाट्य–मञ्चमा मञ्चन भयो । यो नै पहिलो मञ्चित नेपाली नाटक थियो। त्यसपछि भारती नाट्य मञ्चहरूमा थुप्रै नाटकहरू मञ्चन हुन थाले। बिन्दु विशेषाङ्कमा प्रकाशित दार्जीलिङमा नेपाली नाटकको प्रारम्भ शीर्षक लेखमा इन्द्रबहादुर राईले उल्लेख गरेअनुसार सन् १९०९–१० तिर दार्जीलिङमा कलकत्ता, बम्बई, दिल्लीका व्यावसायिक थिएटरहरूले आफ्ना नाटकहरू मञ्चन गराएको देखिन्छ। त्यसताका उर्दू, पारसी नाटकहरूमा शीरी फरहाद, तशवीरे रहमत, गुलरू जरीना जस्ता मनोरञ्जन, प्रेमप्रधान, तिलस्मी नाटकहरूले यहाँका जनमानसलाई निकै प्रभावित पारेका थिए । यस्ता नाटक प्रहसनहरूमा थुप्रै नेपाली कलाकारले पनि अभिनय गरिसकेका थिए भन्ने उल्लेख पाइन्छ ।

तसर्थ भारतेली नेपाली नाटकको विकासमा बनारसपछि दार्जीलिङले ठूलो भूमिका खेलेको देखिन्छ। स्वाँरपछि दार्जीलिङकै हस्तलाल गिरीले बाङ्गला भाषाबाट अनुवाद गरेको नाटक 'कञ्जूसको धन' (सन् १९१०), गिरीशचन्द्र घोषले लेखेको नाटक 'आबू हुसैन', धनवीर मुखियाको 'राजा हरीश्चन्द्र' (१९१६) चिल्ड्रेन एम्युजमेन्ट एसोसिएसन नामक संस्थाले मञ्चन गरेका शुरुवाती नाटकहरू हुन्। तत्कालीन समयमा नाटकको प्रकाशन भन्दा पनि मञ्चनलाई प्राथमिकता दिइएको देखिन्छ। त्यतिबेला गोर्खा नेशनल थिएट्रिकल पार्टी, चिल्ड्रेन एम्युजमेन्ट एसोसिएशन, हिमालयन एम्युजमेन्ट एसोसिएशन, हिमालय नाट्य समाज, रोयल ड्रामाटिक क्लब जस्ता नाट्य–संस्थाहरूले नेपाली नाटकको विकासमा योगदान गरेको पनि पाइन्छ। तत्कालीन समयमा भारतको विशेषगरी दार्जिलिङमा 'किङलियर' (१९१५) र 'किङजोन' (१९१६) र 'सिन्ड्रेला' जस्ता नाटक अङ्ग्रेजी नाटकहरूको मञ्चन भएको पाइन्छ । यी नाटकहरूको अनुवाद जेम्स डनले गरेका प्रमुख छन् भने पारसी थियेटरहरूले पनि भारतीय नेपाली नाटकको क्षेत्रमा योगदान दिएको पाइन्छ । भारतीय नेपाली नाटकको प्रारम्भिक चरणमा संस्कृत, बाङ्ला र अङ्ग्रेजी साहित्यको ठुलो प्रभाव परेको पाइन्छ। यी भाषामा लिखित नाटककै अनुवाद रूपान्तरण गरी नाटक मञ्चन गरिएको पाइन्छ भने सन् १९१८ पछाड़िको भारतीय नेपाली नाटक साहित्यले शृङगारिक र मनोरञ्जनात्मक वृत्तिलाई छोडेर भारतीय राजनैतिक, सामाजिक, आर्थिक, धार्मिक परिस्थतिहरूसँगै अन्तर्राष्ट्रिय स्तरमा घटने घटनाहरूको असरको प्रभाव ग्रहण गरेको देखिन्छ त्यसैले पछिल्ला नाटकहरूले जातीय अस्तित्व, चिन्तन र नवजागरणलाई प्रस्तुत गरेको देखिन्छ ।

उक्त कालखण्डमा देखापरेका नाटककार र नाटकहरूमा पारसमणि प्रधानका 'विद्यासुन्दर' (१९२०), 'चन्द्रगुप्त' (१९२२), 'रत्नावली' (१९२३), 'महाभारत नाटक' (१९२३), 'बुद्धचरित्र' (१९२३) आदि अनूदित र पौराणिक विषयमा आधारित नाटकहरू हुन् । धनवीर मुखियाका 'रुक्मिणीहरण', 'प्रद्युम्न विजय' (१९२५), के.एम.राई र जी.एम राई लिखित 'जीवन–संग्राम', 'लैला मजन'ू (१९२५), 'तीनधारे तरवार' (१९३५), हर्षध्वज लामाको 'प्रेम बलिदान' (१९३६), एल.टी लामाका 'मधुमालती' (१९२८), 'जयद्रथवध' (१९२९), भैयासिंह गजमेरका 'नलदमयन्ती' (१९२४), 'परशुराम' (१९२५), 'स्वामीभक्ति' (१९२५), 'मिसमोहिनी बी.ए' (१९२६), 'जवानीको

धन्धा आँखाको अन्धा' (१९२६), 'कर्णार्जुन युद्ध' (१९२६), 'विल्वमंगल' (१९२७), 'उषाहरण' (१९२८), 'सावित्री सत्यवान' (१९२९), हर्षबहादुर शाहीका 'अलाद्दीन' (१९३१), 'गरीबको आँसु' (१९३१) 'अत्याचारी कंस' (१९३३), महानन्द सापकोटाका 'बाङ्गलाबाट अनूदित रातकाना' (१९२२) र 'कण्ठहार' हरिनारायण उपाध्यायका 'सत्य हरीश्चन्द्र' र 'प्रबोध चन्द्रोदय' (१९३४) प्रमुख रूपमा देखापरेका नाटय कृतिहरू हुन्। त्यसैगरी सूर्यविक्रम ज्ञवालीको 'श्यामा कमारी' (सन् १९१७) मौलिक नाटकको रूपमा देखापरेको नाटक हो। यो करियाप्रथाको विरोधमा लेखिएको नाटक हो।

सन् १९२४ मा दार्जिलिङमा यसको मञ्चन पनि भएको थियो । समाजिक रूढीवादी परम्पराको विरोध गर्दै जातीय जागरण, सामाजिक आदर्शको स्थापनाका लागि चेतना जाग्रित गर्न यसले निकै मद्दत गरेको पाइन्छ। सन् १९४७ मा भारतले स्वतन्त्रता प्राप्त गरेसँगै भारतीय जनता सुख र समृद्धिले भरिएको सुनौलो भविष्यको सपनामा रम्न थाले पनि भारतीय नेपाली भाषी जनताको विकासका लागि सरकारले कुनै पनि कदम नउठाएपछि स्रष्टाहरूमा विद्रोहको भावना जाग्नु स्वभाविकै थियो। यसै समयमा अखिल भारतीय गोर्खा लीगको स्थापना, राष्ट्रिय–अन्तर्राष्ट्रिय घटनाहरू र भाषा साहित्यमा चलेका विभिन्न आन्दोलनहरूको प्रभाव पारेको हुँदा गोर्खा शहीदहरूको रगतको उचित सम्मान नभएको महसुस गरी विद्रोही भावपूर्ण नाटकहरू पनि प्रकाशन र मञ्चन भए। त्यस्तै समय समयमा भएका अस्वीकृत जमात, फूल पात पत्कर साहित्यिक आन्दोलनहरूले पनि समग्र साहित्यमा प्रभाव पारेको देखिन्छ । यसको प्रभाव भारतीय नेपाली नाटकमा पनि परेको देखिन्छ । तत्कालीन समयमा प्रकाशित गोर्खा (कालिम्पोङ), युगवाणी (काशी), भारती (दार्जीलिङ), प्रभात (कलकत्ता), नौलो पाइलो (बनारस), आसाम गोर्खा (आसाम), उदय (बनारस), हिमाद्री (आसाम), फिलिङ्गो (शिलाङ), मुक्ति (डिग्बोई), बिन्दु (असाम) जस्ता पत्रिकाहरूले यस कालको साहित्य प्रकाशनमा ठूलो भूमिका खेले यसको प्रभाव भारतीय नेपाली नाटकमा पनि पऱ्यो । यसै समयमा शिलाङका भोलानाथ गुरुङ, हर्षबहादुर शाही र मणिपुरका हेमबहादुर लिम्बूले नाटक लेखन र मञ्चनमा योगदान पुर्याएको पाइन्छ । जसमध्ये हर्कबहादुर शाहीद्वारा लिखित 'शकुन्तला' (१९५५), 'बाटुली' (१९५५), सिक्किमका तुलसीबहादुर क्षेत्री 'अपतन' द्वारा लिखित 'कमल' (१९५३), 'विजय' (१९५५) र 'जमाना बदलिया', (१९५६), टीकाराम शर्माद्वारा लिखित 'आमाको पुकार' (१९६३), लीलबहादुर क्षेत्रीद्वारा लिखित 'दोबाटो' (१९६०), डी.बी. परियारद्वारा लिखित 'वीर खड्गबहादुर विष्ट' (१९५४), ऐतिहासिक नाटक यस कालखण्डका महत्वपूर्ण नाट्य कृति हुन्।

उक्त कालमा थुप्रै नाटकहरूको मञ्चन मात्र पनि भएको पाइन्छ। त्यस्ता नाटकहरूमा प्रेमसिंह सुवेदीमो 'गोलीको निशान' (१९५४), 'लइन छोकड़ो' (१९५५), हर्कबहादुर राईद्वारा लिखित 'दिदी' (१९५०), 'सीता' (१९५१), 'भिखारिणी' (१९५२), मोहन थापाद्वारा रचित 'नौलो देशमा' (१९५३), 'सीता वनबास' (१९५४), 'डाकू रत्नाकर' (१९५९), 'सावित्री–सत्यवान' (१९५५), 'विदेश किन ?' (१९६१), 'सीमा' (१९६२), 'समाधि' (१९६३), 'भुलेको बाटो' (१९६४), वीरविक्रम गुरुङका 'ज्वार भाटा' (एकाङ्की, १९५७), 'जीवन परिदर्शन' (१९५९), मनबहादुर गुरुङद्वारा रचित 'बाली सुग्रीव' (१९५३), 'फर्केको लाहुरे' (१९६२), लीलबहादुर क्षेत्रीद्वारा लिखित 'साईंला दाई' (१९५४), 'लक्ष्य' आदि यस कालमा देशका विभिन्न ठाउँमा मञ्चित नाटकहरू हुन्। यी मध्ये मनबहादुर मुखिया यस समयका केन्द्रीय नाट्य प्रतिभा मानिन्छन् । उनका 'अँध्यारोमा

बाँच्नेहरू', 'अनि देवराली रून्छ', 'इतिहास दोहोरिन्छ', 'क्रसमा टाँगेको जिन्दगी' जस्ता नाट्य कृति प्रकाशित छन् । यी सबै उनका मौलिक नाटक हुन् ।

उक्त समयका सशक्त नाटककारहरूमा टीकराम शर्माका 'आमाको पुकार', 'चेली टुहुरो', रामप्रसाद लामाका 'हाम्रो पञ्चायत' (१९७२), 'हरेन आले प्रतिबिम्ब' (१९७३) युवराज काफ्ले एवं काशीराम सुवेदीद्वारा लिखित 'देव' (१९७३) वीरेन्द्र सुब्बाको 'फिस्टा' (१९७४) मोतीसिंह क्षेत्रीद्वारा लिखित 'अबलाको जीवन' (१९७५) यस काल का प्रमुख नाटक हुन् । यस समयसम्म आइपुग्दा भारतीय नेपाली नाटकमा मौलिकको व्यपाक प्रभाव परेको देखिन्छ । यी नाटकमा युगानुकूल भाव र विषयवस्तु, शिक्षित पात्र, युग चेतना र आधुनिक रङ्गमञ्चीय दृष्टिकोण पनि पाउन सकिन्छ । भारतीय नेपाली नाटकको सन् १९७५ पछिका नाटकहरूमा भारतीय राजनैतिक, आर्थिक, सामाजिक समस्या, जातीय चेतनाको प्रभाव पर्नुका साथै पश्चिमी साहित्यको सम्पर्क, विश्वव्यापीकरण, विज्ञान र प्रविधिको प्रभाव पनि प्रशस्त पर्न थालेको देखिन्छ ।

पछिल्ले समयमा देखा परेका प्रमुख नाटककार र तिनका नाटकहरूमा मनबहादुर मुखियाको 'क्रसमा टाँगिएको जिन्दगी' (१९७७), अविनाश श्रेष्ठको 'अस्वत्थामा हतोहतः' (१९९४), प्रेमसिंह सुवेदीको 'आम्रपाली' (१९९९), 'कुमारी आमा' (२०००), इन्द्रबहादुर राईद्वारा लिखित 'पहेँलो दिन' (२००२), मोहन पुकारका 'मैले काम पाए', 'टीका', 'मखुण्डो', सी.के. श्रेष्ठको सड़क नाटक 'ऐनामा हेर्दा रामसाँइली', ध्रुव लोहागणको हास्य नाटक 'झिल्के' (१९९१), शरद क्षेत्रीको 'खुब नाच्यो कठपुतली' (१९९३), नन्द हाङखिमका 'युद्धहरू' (१९९३) 'अभिषेक' (१९९५), चुन्नीलाल घिमिरेका 'पुत्काको मह' (१९९६), 'आत्मनिर्णय' (२०१३), किरण ठकुरीको 'ओह दार्जीलिङ' (१९९८), इन्द्रमणि दर्नालका 'ययाती' (२००२), 'अक्षि–भू' (गीति नाटक २००२), 'कृष्णा !कृष्णा !!' (२००९), 'मार्गदर्शन' (२००२) बाल नाटक, लक्ष्मण श्रीमलको 'श्रीमलका नाटकहरू' (२००३), राजू हिमांशुका 'मखुण्डो लगाएको मन' (२००३), 'रङ्गहरूको खेल' (२०१८), पूर्णकुमारको 'पाटेबाघ'(२०१८), उषाकिरणको 'मुक्तिबोध' (एकाङ्की संग्रह, २०१८), कृष्णप्रधानको हास्य नाटक 'सिङ्साँढे' (२०१९) यस कालका पुस्तक रूपमा प्रकाशित नाटक र एकाङ्कीहरू हुन् ।

उल्लेखित नाट्य कृतिहरूमा विशेषगरी सामाजिक समस्या, सामाजिक पारिवारिक सम्बन्ध, राजनैतिक षडयन्त्र, समाजका कथित ठालुहरूको चरित्रको खुलासा, जातीय जागरण, नारी चिन्तन, वर्ग सङ्घर्ष, गरिबी, हिंसात्मक घटनाप्रति संचेतना, हास्यात्मकता, बाल समस्या, बोरोजगारीको समस्या, शिक्षाको महत्व, निम्नवर्गीय र मध्यवर्गीय पात्रको पक्षधर, व्यङ्ग्यात्मकता, भष्टाचार, राजनैतिक अस्थिरताप्रति व्यङ्ग्य प्रकट भएको पाइन्छ। पाश्चात्य नाट्य शैलीको प्रयोग, विज्ञान प्रविधि र यसले पारेको प्रभावप्रति सचेत, जन–प्रचलित र व्याकरणगत संचेतना पछिल्लो समयका नाट्य प्रवृत्ति हुन् । भारतीय नाट्य लेखन र मञ्चनलाई सफलता तुल्याउन भद्रेको टोली, जागृति परिवार खरसाङ, मोर्डन थिएटर, हिमालय थिएटर, वर्कसप दार्जीलिङ नटराज नाट्य निकेतन, सुनगाभा कला निकेतन, लाली गुराँस थिएटर पार्टी, र ब्रहमपुत्र थिएटर कम्पनी, असम यस कालका प्रमुख नाट्य संस्थाहरू अहिले पनि सक्रिय देखिन्छन् ।

८.उपसंहार

मिथकीय प्रयोगदेखि लोकउक्तिहरूलाई पनि समावेश गदै लेखिएका समसायिक नाटकहरूमा लैङ्गिक, जातीय, वर्गीय एवम् भौगोलिक विभेदको अन्त्यका लागि पनि आवाज बुलन्द गरेको पाइन्छ। यस धाराका प्रमुख प्रवृत्तिगत विशेषताहरूलाई बुँदागत रूपमा प्रस्तुत गर्न सकिन्छ : सामाजिक विकृति र विसङ्गतिको प्रस्तुति, राजनीतिक चेतनायुक्त नाट्य लेखनको थालनी, मिथकीय र सांस्कृतिक प्रयोग, लैङ्गिकताको वकालत, नारीवादी चेतनाको प्रभाव, रङ्गमञ्च र रङ्गशिल्पमा सचेत देखिनु, स्वैरकल्पनाको प्रयोग, विज्ञान प्रविधियुक्त विषयवस्तुको उठान, विश्वबन्धुत्वको भावना, भ्रष्टाचार, हिंसाजन्य विषयप्रति खेद प्रकट, बेरोजगार, युवाहरूको विदेश पलायनका कारण देशमा भएको कठिनाइको उठान, शिक्षा, चेतना र मानवताका पक्षमा वकालत, सरस, सरल भाषाको प्रयोग आदि। माथि उल्लेख गरिएबाहेक अग्निशिखा, आत्माराम ओझा, ईश्वरानन्द, उदय शर्मा, कलाबहादुर कार्की, कविताराम, कृष्णनाथ सिग्देल, कृष्णनारायण श्रेष्ठ, केशव राजवंशी, खगेन्द्र सङ्ग्रौला, गणेशबहादुर खत्री, गुणराज उपाध्याय, चूडानाथ भट्टराय, जगदीश घिमिरे, जनार्दन सम, जितेन्द्र महत अभिलाषी, ज्योतिप्रसाद गौतम, दलबहादुर काउछा, दिल साहनी, दुर्गानाथ चालिसे, नलराज पाण्डे, नारायणदत्त शास्त्री, प्रेमदास प्रकाश, बदरीनाथ भट्टराई, बाबा बस्नेत, बद्री अधिकारी, बमप्रसाद श्रेष्ठ, बालकृष्ण पोखरेल, भद्रकुमारी घले, भारती खरेल, भुवनेश्वर कोइराला, माधव घिमिरे, मुरलीधर भट्टराई, मोहनबहादुर मल्ल, योगनाथ प्याकुर्‍याल, रत्नमान प्रधान, रश्मि खतिवडा, राजव, रामहरि बुढाथोकी, कान्छी महर्जन, रायन, रुद्रराज पाण्डे, लक्ष्मीदेवी घिमिरे, वासु पासा, विश्वगोपाल लम्साल, शङ्कर कोइराला, शिवानीसिंह थारु, जयन्ती स्पन्दन, विजया स्मृति, शरद् पौडेल, शान्ता श्रेष्ठ, शिवप्रसाद अर्याल, शिवप्रसाद लामिछाने, श्रीप्रसाद उपाध्याय, सावित्री सिलवाल, सिद्धिचरण श्रेष्ठ, सुरज श्रेष्ठ, सोमनाथ घिमिरे, हृदयराज शर्मा, डम्बर पहाडी 'एलाक' आदि नाटककारका विभिन्न विषयवस्तुमा आधारित नाट्यकृतिहरू प्रकाशित छन्।

नाटक सजीव पात्रको माध्यमबाट जीवन जगत्को अनुकरण गरी अभिनय गरिने संवादात्मक संरचना हो । नाटक विधाका बारेमा जे जस्तो परिभाषा गरिए पनि यो आफैँमा पूर्ण अभिनयात्मक विधा हो । नेपाली साहित्यमा यसको प्रवेश अनुवाद रूपान्तरणबाट भएको पाइन्छ । आधुनिक कालको पूर्वसन्ध्यादेखि मात्र मौलिक नाट्य रचना हुन थालेको पाइन्छ । हालसम्मको नाटकको इतिहासलाई अध्ययन गर्दा मोटामोटी तीन कालखण्डमा राखेर नाटकको अध्ययन गर्न सकिन्छ । प्राथमिक, माध्यमिक र आधुनिक काल । यी कालखण्डमा नेपाली भाषामा लेखिएका वा अनुवाद गरिएका नाटकहरूको प्रवृत्तिगत विशेषताहरू पृथक पृथक देखिन्छ ।

समाजमा भएको राजनीतिक उथलपुथल, सामाजिक संरचना र विश्व परिवेशको प्रभाव ग्रहण गर्दै वर्तमान समयसम्म आइपुग्दा नेपाली नाट्य लेखन र मञ्चन परम्पराले निकै उचाइ दिईसकेको पाइन्छ ।

९. नमुना प्रश्नः

१. नाटकको परिभाषा र छोटो परिचय दिनुहोस् ।

२.प्राथमिककालीन नाटकका प्रवृत्तिगत विशेषता उल्लेख गर्नुहोस् ।

३. माध्यमिक नाटकको इतिहास प्रस्तुत गर्दै यस समयका नाट्य प्रवृत्तिको चर्चा गर्नुहोस् ।

४. आधुनिक नेपाली नाट्य परम्परामा समसामयिक धाराको उल्लेख गर्नुहोस्।

५. आधुनिक नेपाली नाटकका विभिन्न धाराको कालविभाजन गरी आदर्शोन्मुख यथार्थवादी धाराको चर्चा गर्नुहोस् ।

६. आधुनिक नेपाली नाटकका मनोविश्लेषणात्मक धारा र प्रयोगवादी धाराका नाट्य प्रवृत्तिको फरक औँल्याउनुहोस् ।

७. भारतीय नाटकको प्रारम्भ कसबाट भएको हो ?

८. भारतीय नाटकको क्षेत्रमा कुन कुन नाट्य संस्थाहरूको योगदान रहेको देखिन्छ ?

९. भारतीय नाट्य कृति मध्ये पछिल्लो समयमा पाइने प्रवृत्तिगत विशेषता के कस्ता रहेका छन् ?

१०.थप अध्ययनका लागि सन्दर्भ सामग्री

आचार्य, व्रतराज (२०६६), आधुनिक नेपाली नाटक (भाग१), काठमाडौँ : साझा प्रकाशन ।

उपाध्याय, केशवप्रसाद (२०५२), नाटक र रङ्‌गमञ्च, काठमाडौ : रूमु प्रकाशन ।

उपाध्याय, केशवप्रसाद (२०६१), नेपाली नाटक र नाटककार, काठमाडाँ ? साझा प्रकाशन ।

जोशी, रत्नध्वज (२०३७), नेपाली नाटकको इतिहास, काठमाडाँ : नेपाल राजकीय प्रज्ञा प्रतिष्ठान ।

पोखरेल, रामचन्द्र (२०६२), नेपाली नाटक : सिद्धान्त र समीक्षा, काठमाडाँ : विद्यार्थी पुस्तक भण्डार ।

पोखरेल, रामचन्द्र (सम्पा) (२०८१), नेपाली नाट्यविमर्श, पोखरा : नेपाल नाट्यप्रतिष्ठान ।

पौडेल, कृष्ण विलास (२०५७), नेपाली नाटक र नाटककार, काठमाडाँ : नवीन प्रकाशन ।

यात्री, कृष्ण शाह (२०६४), प्रतिनिधि नेपाली नाटक, काठमाडौँ : विवेक सिर्जनशील प्रकाशन ।

शर्मा, मोहनराज (२०५५), समकालीन समालोचना सिद्धान्त र प्रयोग, काठमाडौँ : नेपाल राजकीय प्रज्ञा प्रतिष्ठान ।

शर्मा, गोमा (२०१८), भारतीय नेपाली साहित्यको इतिहास,

श्रीमल, लक्ष्मण (२०१६), भारतीय नेपाली नाटक सञ्चयन, दार्जिलिङ : साहित्य एकादमी ।

-----------------------------------x-----------------------------------

एकाइ ४

नाटककार बालकृष्ण सम र उनको मुकुन्द इन्दिरा

१. प्रस्तावना

प्रस्तुत पाठ्यांश नेपाली नाटकको इतिहासमा नाटककार बालकृष्ण समको परिचय र योगदानको चर्चा गर्दै नाट्यशिल्प र रंगशिल्पका दृष्टिले "मुकुन्द–इन्दिरा" नाटकको विवेचना र विश्लेषणमा केन्द्रित रहेको छ।

२.उद्देश्य

प्रस्तुत पाठ्यांशको निर्धारित पाठ्यवस्तुको अध्ययनपछि विद्यार्थीहरू निम्नलिखित कुरामा सक्षम हुनेछन्:

२.१ नाटक त्रिआयामिक विधा हो भन्ने बारे जानकारी हुनेछ।

२.२ नाटकको नाट्यशिल्प र रंगशिल्पको सम्बन्धका बारेमा जानकारी हुनेछ।

२.३ बालकृष्ण समको नाट्ययात्रा र उनको योगदान बारे जानकारी हुनेछ।

२.४ बालकृष्ण समको नाटक "मुकुन्द–इन्दिरा" को नाट्यशिल्प र रंगशिल्प बारे जानकारी हुनेछ।

३. विषयप्रवेश

साहित्य दुई प्रकारका हुन्छन्। पाठ्य विधा र दृश्य विधा। कविता, कथा, उपन्यास, निबन्ध पाठ्य विधा हो भने नाटक दृश्य विधा हो। नाटक पाठ्यको तहमा रहँदासम्म त्यो साहित्यभित्र पर्छ। नाटकको संरचना र त्यसभित्र रहने कथा, पात्र, संवाद, द्वन्द्वविधान, प्रतीक र बिम्ब, भाषाशैली, उद्धेश्य आदि पर्दछन्। यो नाट्यशिल्प हो वा नाटककारको नाट्यकारिता हो। यसमा आधारित भएर जब नाटकको विवेचना गरिन्छ, त्यतिबेला नाटकलाई नाट्यशिल्पको दृष्टिले अध्ययन गरिन्छ। यसले नाटकको एकपक्षको विश्लेषण र मूल्यांकन गर्दछ। नाटकको अर्को महत्वपूर्ण पाटो भनेको यसको मंचनीयता हो। यही मंचनीयताले यसलाई दृश्यविधा भनेर गरिएको परिभाषालाई पुष्टि गर्दछ। यसले नाटकलाई पाठ्यको आयामबाट निकालेर दृश्यको आयाममा प्रवेश गराउँछ। जब यसले मंचनको यात्रा प्रारंभ गर्छ, तब यसले कलाको स्वरूप लिएर आफ्नो मौलिक दृश्यात्मक यात्रा शुरु गर्दछ। ।

विशेष गरी कला तीन प्रकारका हुन्छन् : १. ललितकला २. साहित्यकला ३. प्रस्तुत्यकला। ललितकलामा चित्रकला, मूर्तिकला, वास्तुकला आदि पर्दछन्। साहित्यकलामा कविता, कथा, उपन्यास, निबन्ध आदि पर्दछन् भने प्रस्तुत्यकलामा गीत, संगीत, नृत्य र नाटक पर्दछन्। जब नाटक रंगमंचमा प्रस्तुत्यकलाको रूपमा मंचन हुन्छ, त्यतिबेलाको यसको स्वरूपलाई रंगकर्म वा थियटर भनिन्छ। रंगकर्म वा थियटर संयुक्तकला, कोलाबोरेटिभ आर्ट हो, जहाँ ललितकलाका विभिन्न विधाहरू र साहित्यकलाका विभिन्न विधाहरू समाहित हुन्छन्। अर्को शब्दमा भन्नुपर्दा रंगकर्ममा ललितकलाका विभिन्न रंग र रेखाहरू, साहित्यका कथा र कविताहरू र प्रस्तुत्य कलाका संगीत, नृत्य, गीत आदिको स्थान रहने गर्दछ। यसैले रंगकर्म वा थियटर छुट्टै कलाको एउटा विधा हुँदाहुँदै पनि कलाका सबै विधाहरू समावेश भएका हुन्छन्। यो नै यसको दृश्यविधाको आफ्नो विशेषता हो। यसैले रंगकर्मलाई जीवन्त कलाको रूपमा लिइने गरिन्छ। किनभने रंगमंचमा नाटक मंचन हुँदा कहिले पनि विगत वा इतिहास हुँदैन, वर्तमान हुने गर्दछ। जस्तै मुकुन्द इन्दिरा नाटकमा घटित भएका घटनाको कथा नेपालको राणाकालीन समयको सामाजिक पारिवारिक घटना हो। तर जब यो रंगमंचमा मंचन हुन्छ, त्योबेला नाटकभित्रको घटनाहरू वर्तमान समयमा घटिरहेको दर्शकले अनुभूत गर्दछ। यसैले यसलाई जीवन्त कला भनिएको हो। नाटकको अध्ययन र विश्लेषण गर्दा साहित्यिक पक्ष वा नाट्यशिल्प र कलात्मक पक्ष वा रंगशिल्पको चर्चा गरिनुपर्छ। साहित्यिक पक्ष वा नाट्यशिल्पको मात्र चर्चा गरियो भने अध्ययन र विश्लेषण अपूर्ण हुन्छ। निष्कर्षमा भन्नुपर्दा नाटक साहित्यका अन्य विधाजस्तै केवल साहित्य मात्र नभएर यो प्रस्तुत्यकला हो, जसलाई रंगशिल्पको अध्ययनले संबोधन गर्दछ।

३.१ त्रिआयामिक विधा नाटक र रंगमंचको सम्बन्ध

नाटक दृश्य वा हेरिने विधा हो। साहित्यका विभिन्न विधामध्ये स्वतन्त्र दृश्य विधाका रूपमा नाटकलाई लिइने गरिन्छ। 'नाटक' पाठ्यको तहमा रहँदासम्म यसले नाट्यकृति वा नाट्यरचनालाई बुझाउँछ। तर यसभित्र अन्य विधाको जस्तो पाठ्य प्रकृति मात्र रहेको हुँदैन। यो दृश्य विधा भएका कारणले यसभित्र नाटकलाई रंगमंचमा प्रदर्शन गरिने रंगमंचीय प्रकृति वा रंगमंच पनि सँगसँगै विद्यमान रहेको हुन्छ। किनभने यो प्रस्तुत्य कला वा प्रदर्शनी कला हो। नाटकको मंचन वा प्रस्तुति सामूहिक कार्य हो। यसैले यसलाई सामूहिक कला भनेर बुझिन्छ। यो त्रिआयामिक दृश्य विधा हो। यसका तीन आयाम हुन्छन्। पहिलो आयाममा नाटककार वा नाट्यकृति आउँछ। दोस्रो आयाममा निर्देशक र ऊ अन्तर्गतका कलाकार, ध्वनिव्यवस्थापक, संगीतव्यवस्थापक लगायतका व्यक्तिहरू आउँछन् भने तेस्रो आयाममा दर्शक आउँछ। जहिले पनि मंचको प्रस्तुतीकरणतिर उन्मुख रहनु यो विधाको मूल स्वभाव हो। यसको रंगमंचसँग अन्योन्याश्रित कार्यकारण सम्बन्ध रहेको हुन्छ। नाटकभित्र कथा र रंगमंच एकअर्कामा पूरकीय भूमिकामा रहेका हुन्छन्। ती अन्तःसम्बन्धित हुन्छन्। यसैले हरेक नाटकमा आन्तरिक रंगमंचको उपस्थिति रहेको हुन्छ, जसले नाटकलाई नाटक हुनुको सार्थकता प्रदान गर्दछ र आफ्नो रंगशिल्पीय धर्म निर्वाह गर्दछ। नाटकलाई प्रस्तुतीकरणतिर लिएर जाँदा संलग्न रहने निर्देशक, अभिनेता र दर्शकलगायत अन्य प्रविधिको प्रयोगलाई समग्रमा रंगकर्म भनेर बुझिन्छ। यसरी हेर्दा पाठ्यको तहमा रहेको नाट्यवस्तुलाई निर्देशकले कलाकार आदिको माध्यमबाट रंगमंचमा मूर्तता प्रदान गर्ने कामलाई रंगकर्म भनिन्छ। प्रदर्शनको समयमा दृश्यसाहित्यका रूपमा स्थापित नाटकको साहित्यिकताले कलात्मक बाटो लिएको हुन्छ। त्यतिबेला कथा र प्रस्तुति एकअर्कामा अन्तर्घुलित भएर दृश्यात्मकता प्राप्त गर्दछ। दृश्यकाव्यका रूपमा रहेको नाट्यकृतिभित्र नै यसको मंचनीयता विद्यमान रहन्छ। रंगमंचीय प्रस्तुति दिएर नाटकलाई प्रत्यक्ष अभिव्यक्तिको तहमा उतार्नका लागि चाहिने दृश्यतत्वहरू सूक्ष्म रूपमा त्यसैभित्र अन्तर्निहित हुन्छन्। त्यही दृश्यतत्वका आधारमा निर्देशकले नाटकको निर्माण गरी रंगमंचमा प्रस्तुत गर्दछ, जो दर्शकमा गएर टुंगिन्छ।

यसका तीन आयाम रहेका हुन्छन्। पहिलो आयाम नाटककार र नाट्यकृति हो। यो अवस्थामा नाटक साहित्यको अन्य विधाजस्तै पाठ्यको तहमा रहेको हुन्छ। दोस्रो आयाम यसको जीवन्त रंगमंचीय प्रस्तुति हो। यसबाट नाटकले मंचनतिरको वा प्रस्तुतितिरको यात्रा तय गर्दछ। यतिबेला निर्देशकको हातमा नाटकले प्रवेश गर्दछ। निर्देशकले नाटकको अध्ययन गरिसकेपछि उनको सिर्जनशील परिकल्पनाले नाटककारले लेखेको नाटकको केन्द्रीय भावलाई यथावत् राख्दै नाटकको मंचनको यात्रालाई अगाडि बढाउँछ। निर्देशकको आफ्नो परिकल्पनाबाट निर्माण भएको नाटक मंचनको शैली अनुसार ऊ नाटक निर्माणका लागि अगाडि बढ्छ। यसका लागि नाटकका चरित्रलाई निभाउने कलाकार छनौट गर्दछ र नाटक मंचनका लागि पूर्वाभ्यास वा रिहर्सलमा प्रवेश गर्दछ। रिहर्सलको प्रक्रियाले अलि बढी समय लिने गर्दछ।

रिहर्सलबाट कलाकारले आआफ्ना चरित्रको भूमिकालाई निभाउने काम पूरा गरेपछि यसलाई मंचमा लिएर जाने अर्को प्रक्रिया शुरु हुन्छ। यतिबेला, ध्वनिप्रभाव, प्रकाशव्यवस्थापन रंगमंचभित्रको ब्लकिंगमा ध्यान दिएर नाटकलाई ग्राण्ड रिहर्सल हुन्छ अनि नाटक औपचारिक मंचनका लागि तयार हुन्छ। कलाकार हुँदै कलाकारमा नाटक पुग्दछ। नाटकको मंचन सम्पन्न गर्नका लागि यतिबेला हुने सम्पूर्ण प्रक्रिया र कार्यलाई समग्रमा रंगकर्म भनेर बुझिन्छ। नाटकको केन्द्रीय भावलाई आधार मान्दै त्यसलाई नबिथोलिकन त्यसको मंचनका लागि अगाडि बढेको निर्देशकले आफ्नो सिर्जनशील परिकल्पनाले पुनःसिर्जना गरेर अभिनेता वा कलाकारमा प्रक्षेपण गर्दछ। यसबाट नाटक रंगकर्मको मंचीय गन्तव्यतिर लाग्दछ। नाटकको तेस्रो आयाम भनेको नाटकको जीवन्त प्रस्तुति हेर्ने जीवन्त दर्शक हो। नाट्यकृतिमा रहेको संवादमूलक कथालाई अभिनेताले कार्यव्यापारका रूपमा रंगमंचमा दर्शकका अगाडि प्रस्तुत गर्न लगाउँछ। निर्देशकले दिएको निर्देशन अनुसार कलाकारले पनि आफूमा भएको सिर्जनशील अभिनेयतालाई प्रयोग गरी नाटकलाई मंचीय यात्रा तय गराउँछ। यसरी लेखक वा नाटककारको सिर्जना, निर्देशकको पुनःसिर्जना र कलाकारको अभिनय हुँदै अन्तमा दर्शकमा संप्रेषित भएर

नाटकको रंगकर्मले विश्राम लिन्छ । यसबाट एकअर्कासँग अन्तःसम्बन्धित भएको नाटक विधाको त्रिआयाम नाट्यकृति, निर्देशक वा प्रस्तुति र दर्शकबीच रहेको अन्तःसम्बन्धलाई स्पष्टसँग बुझ्न सकिन्छ । यसरी हेर्दा नाटकको यो त्रिआयामिकता नाट्यप्रस्तुतिको आधार बनेर रहेको हुन्छ। साथै नाट्यप्रस्तुतिका लागि नाटककार, निर्देशक अनि रंगकर्म र दर्शकका बीच आपसी समन्वयको आवश्यकता रहन्छ।

३.२ नाटककार बालकृष्ण सम

बालकृष्ण समले विभिन्न विधामा कलम चलाएका छन्। आफूलाई लेख्न फुरेको बेलामा उनको कलमले बेलाबेलामा अन्य विधालाई पनि समातेको देखिन्छ। उनले अत्यन्तै राम्रा फुटकर कविता, खण्डकाव्य, महाकाव्य, निबन्ध र नाटक लेखेका छन्। यी विभिन्न विधामा उनले लेखे पनि उनी नेपाली साहित्यको क्षेत्रमा नाटककार भनेर चिनिएका छन्। वि.सं. १९५९ सालमा काठमाडौँमा जन्मिएका उनको मृत्यु २०३८ सालमा भएको थियो। नेपालमा २००७ सालमा राणा शासनको अन्त्य भएपछि उनले आफ्नो नाम बालकृष्ण शमशेर ज.ब.रा.(जंगबहादुर राणा) बाट बालकृष्ण सम बनाएका थिए। त्यसैले उनलाई नेपाली साहित्यजगतमा 'सम' भनेर चिनिन्छ। उनले आफूलाई 'सम' भनेर नामाकरण गर्दासम्म उनको नाटककार व्यक्तित्व निर्माण भइसकेको थियो।

३.२.१ पृष्ठभूमि र औपचारिक पदार्पण

समको पारिवारिक पृष्ठभूमि दरबारिया जीवन हो । उनी डम्बर शमशेरका नाति हुन् । तत्कालीन राणा शासनको बेलामा दरबारिया जीवन सरहको जीवन उपभोग गरेर उनको बाल्यकाल बितेको थियो । उनले बाल्यकालदेखि नै राणाका दरबारभित्र देखाइने नाटक हेर्ने मौका पाइरहेका थिए। नारायणहिटी राजदरबारभित्र निर्माण भएको 'रोयल इम्पेरियल अपेरा हाउस' नामक प्रसिद्ध नाट्यशालाको रंगमंचमा भारतबाट झिकाइएका पारसी थिएटरका नाटक देखाइने गरिन्थ्यो। समले त्यहाँ मंचन हुने पेसेवार अभिनेताहरूबाट अभिनय हुने धार्मिक र श्रृंगारिक विषयका उर्दू नाटकहरूको नियमित दर्शक भएर नाटक हेर्ने अवसर पाएका थिए। दरबारमा मंचन हुने गरेका त्यस्ता नाटकको अभिनयमा हुने संवादप्रवाहमा हुने उच्च स्वर, बनावटी संवाद, अस्वाभाविक रंगमंचीय गति, भड्किला वेशभूषा आदि उनलाई मन पर्दैनथ्यो।

दरबारमा हुने सांगीतिक कार्यक्रमहरूमा नेपाली भाषाका शब्दावलीका सट्टा उर्दूफारसीका शब्दावली अधिक प्रयोग भएको उनलाई मनपरेको थिएन। दरबारमा प्रदर्शित हुने यस्ता नाट्यप्रस्तुतिमा कृत्रिमता झल्केको, शालीनताको अभाव रहेको, नेपाली भाषा र संस्कृति दिन–प्रतिदिन खस्कँदै गएको अनुभव गर्दै सम चिन्तित रहने गर्दथे । नाटक मंचन र नाचगानको यस्तो वातावरणले समको मन बिथोलिरहेको थियो । पारसी थिएटरको अन्धानुकरण गरेर नाटक देखाइने परम्पराबाट उनी असन्तुष्ट बन्दै गएका थिए। त्यतिबेला दरबारभित्र देखाइने पारसी थियटरको नाटक हेर्दाहेर्दै उनीभित्र नजानिदो किसिमले 'नेपाली भाषामा नै नाटक लेखिनुपर्छ' भन्ने सोचको विकास भइरहेको थियो। पारसी थिएटरको प्रस्तुति र तिनमा प्रयोग हुने भाषाका शब्द मन नपराए पनि उनी नाटक हेर्ने र खेल्ने अनि नाटक निर्माण गर्ने प्रक्रियासँग उनी परिचित हुँदै गएका थिए। उनले आफूलाई जानेर–नजानेर नाटक हेर्ने दर्शकका रूपमा सहभागी गराउनुका साथै कुनैकुनै नाटकको सानातिना भूमिकामा खेल्ने कलाकारका रूपमा पनि अभ्यस्त बनाउँदै लगिरहेका थिए। यसबाट उनीभित्र नाट्यसंस्कार बिस्तारै बलियो र परिपक्व हुँदै गइरहेको थियो।

समले शेक्सपियरका नाटकहरू पढ्ने र हेर्ने मौका पाएका थिए। त्यस बेला दरबारहरूमा देखाइने सस्ता पारसी नाटकका तुलनामा शेक्सपियरका नाटकका प्रस्तुति हेर्दा अभिनेताहरूले गरेको उत्कृष्ट अभिनयले नाटकलाई कलात्मक गरिमा प्रदान गर्ने रहेछ भन्ने कुरा उनले अनुभूत गरेका थिए। त्यो देख्दा उनलाई नेपालमा पनि त्यस्तै नाटक र त्यस्तै कलात्मक अभिनय भइदिए हुन्थ्यो भन्ने लागेको थियो। दरबारिया नाट्यप्रस्तुतिको त्यो अवस्थाले गर्दा नेपाली रंगयात्रा सिर्जनात्मक कलात्मक मूल्यबाट टाढा रहन गएको उनले महसुस गरिरहेका थिए। त्यस्तो रंगकर्मसँग दर्शक जोडिन सकेको थिएन । उनी नेपाली रंगकर्मको विकास पारसी वा सतही रंगमंचभन्दा

भिन्न रूपमा हुनुपर्छ भन्ने कुरामा उनी बिस्तारै सचेत हुँदै गएका थिए। त्यो स्थितिबाट उठ्नका लागि मनोरंजनको साधनका रूपमा मात्र हेर्ने गरिएको रंगमंचलाई उनले जीवनभोगाइको सन्दर्भमा जोडेर हेरिनुपर्छ भन्ने सोच आफूभित्र विकास गर्दै लगेका थिए।

उनले स्वदेश सुहाउँदो मौलिक नेपाली नाटकको लेखन र मंचन भएको हेर्न चाहेका थिए । त्यही चाहनाको फलस्वरूप आफ्नो अगाडिको राणाकालीन रूचि र परिस्थितिलाई चुनौतीको रूपमा स्वीकार गरे र उनले नेपाली भाषामा नाटक लेख्ने दृढ संकल्प गरे। उनले अनौपचारिक रूपमा १९७७ मा नै "मिलिनद" नाटक लेखेका थिए। तर त्यो पूरा हुन सकेन। त्यसको केही वर्षपछि वि.सं. १९८६ सालमा 'मुटुको व्यथा' नाटक लेखे। यो पारसी थियटरको प्रवृत्तिभन्दा बाहिर गएर विशुद्ध नेपाली भाषा र स्वदेशी सामाजिक विषयवस्तुमा लेखिएको थियो। यसले नेपाली नाट्यसाहित्यलाई विजातीय दुष्प्रभावबाट आक्रान्त हुनबाट जोगाउने काम गऱ्यो। त्यसले नेपाली नाटकमा परिरहेको पारसी थिएटरको अत्यधिक प्रभावलाई निरन्तरता दिने दरबारिया प्रवृत्तिको अन्त्य गर्ने ढोका खोलिदिएको थियो । त्यो नाटकले माध्यमिक कालीन नेपाली नाटक र रंगमंचीय परंपरालाई बेग्लै धारमा लिएर गयो र त्यसले नेपाली नाटकलाई आधुनिक कालमा प्रवेश गराउने श्रेय पायो । 'मुटुको व्यथा' नाटकलाई आधुनिक नेपाली नाटकको प्रवेश विन्दु मानिन्छ। त्यहीँबाट समको नाट्यक्षेत्रमा औपचारिक पदार्पण भएर उनको नाट्ययात्राको औपचारिक सुरुआत भएको थियो।

३.२.२ बालकृष्ण समको नाटककार व्यक्तित्व

वि.सं. १९८६मा 'मुटुको व्यथा' नाटक लेखनबाट नाटकमा समको औपचारिक पदार्पण भएको थियो। उनले एकपछि अर्को मौलिक नेपाली नाटक धमाधम लेख्दै जान थाले। कतिपय मंचन भए, कतिपय विभिन्न कारणले हुन सकेनन्। कतिपय बिस्तारै पछि मंचन हुँदै पनि गए। १९९४ मा लेखिएको "मुकुन्द–इन्दिरा" समकै निर्देशनमा १९९५ मा काठमाडौँको रानीपोखरीनिरको दरबार स्कुलको 'मजलिस घर' मा मंचन भएको थियो। २००९ सालमा उनैले लेखेको 'अमरसिंह' नाटकको सफलतापूर्वक प्रदर्शन भएपछि भारतका ठूला–ठूला सहरहरूबाट अल इन्डिया प्रदर्शनमा निम्तो आउन थालेको थियो। उक्त नाटक प्रस्तुतिका लागि २०११ सालमा 'नेपाली कला मण्डल'का कलाकारहरू काठमाडौँबाट दार्जीलिङ र खर्साङका लागि प्रस्थान गरेका थिए। त्यसपछि तत्कालीन नेपाल राजकीय प्रज्ञा प्रतिष्ठानसँग आवद्ध भई उनले नाटक लेख्ने काम गरिरहे।

३.२.२.१ बालकृष्ण समको नाट्यशिल्प

नाटकको निर्देशन, अभिनयका साथै वाद्यवादन, सङ्गीत, चित्रकला, फोटोग्राफीमा रुचि भएका बहुआयामिक व्यक्तित्व भएका उनले अनेक प्रकारका नाट्यशिल्प प्रयोग गरी नाट्यसृजना गरेका छन् । त्रिआयामिक विधा नाटकका बारेमा गहन रूपले बुझेका समले विभिन्न विषयमा नाटक लेखेका छन्।

विषयवस्तुका दृष्टिले उनले सामाजिक विषयका नाटक मटुको व्यथा, म, मुकुन्द इन्दिरा, अन्धवेगजस्ता लेखेका छन्। ऐतिहासिक नाटक अमरसिँह, भीमसेनको अन्त्य, भक्त भानुभक्त, राजेन्द्रलक्ष्मी, रणदुल्लभ आदि रहेका छन्। पौराणिक नाटकमा ध्रुव, प्रह्लाद हुन्। "अमित वासना" उनको मनोवैज्ञानिक नाटक हो।

भाषाशैलीको दृष्टिले तलमाथि, स्वास्नीमान्छे, भीमसेनको अन्त्य नाटकहरू गद्यमा लेखिएका छन् भने अन्धवेग, मुटुको व्यथा, अमरसिँह आदि पद्यमा लेखिएका छन् । भाषाशैली प्रतीक र बिम्बको प्रयोगले काव्यात्मक बन्न पुगेको छ।

प्रस्तुतिका दृष्टिले मुकुन्द इन्दिरा, म, अमलेख सुखान्त नाटक हुन् भने मुटुको व्यथा, प्रेमपिण्ड, अन्धवेग दुःखान्त नाटक हुन्। प्राणदान, भतेर जस्ता समस्यामूलक नाटक हुन्। उनका नाटकमा शास्वत प्रेमको कथा हुनुका साथै सांस्कृतिक प्रेम र राष्टप्रेमको अभिव्यक्ति भएको देखिन्छ।

३.२.३ बालकृष्ण समको रंगकर्मी व्यक्तित्व

समको रंगकर्मी व्यक्तित्व निर्माणका लागि आफ्नो दरबारभित्र नित्य संचालन भइरहने रंगमञ्चीय वातावरणले अहम् भूमिका खेलेको थियो । त्यसले उनलाई बाल्यकालदेखि नै रंगकर्मीको व्यक्तित्वमा प्रस्तुत हुने अनुकूल वातावरण प्राप्त भएको थियो । उनको यस्तो पारिवारिक संस्कारले गर्दा उनका लागि सामूहिक कला नाटकको रंगमंचीय प्रस्तुतिको प्रक्रिया नजिकबाट हेर्ने सहज अवस्था थियो । त्यसले उनको अभिनेता, निर्देशक, रंगव्यवस्थापक, संगीतकार, चित्रकार, फोटोग्राफरजस्ता व्यक्तित्व निर्माण गर्न सहयोग गरेको थियो ।

३.२.३.१ पृष्ठभूमि र औपचारिक पदार्पण

नारायणहिटी राजदरबारभित्र नियमित नाटक मंचनका लागि ‘रोयल इम्पेरियल अपेरा हाउस’को निर्माण भएको थियो । नेपाली नाटक मंचनको परम्परामा दरबारभित्र दरबारिया दर्शकका लागि मात्र भनेर संस्कृत र पारसी थिएटर परम्पराका हिन्दी, उर्दू नाटक मंचन भइरहेको थियो । त्यो स्थितिमा मोतीराम भट्टले संस्कृत र उर्दू नाटकलाई नेपाली भाषामा अनुवाद गरी तिनै नाटकलाई मंचन गराउने अभियान प्रारम्भ गरेका थिए । त्यही अभियानलाई पृष्ठभूमि बनाउँदै समले नेपाली भाषामा, नेपाली जनजीवनले भोगेको विषयलाई नाट्यात्मक अभिव्यक्ति दिई मौलिक नेपाली नाटक लेखेर प्रस्तुत गरेका थिए । वि.सं. १९९३ मा ‘प्रेम’ नाटकको मंचन भएको थियो । त्यहीँबाट नेपाली रंगमंचको इतिहासमा समको औपचारिक पदार्पण भएको थियो ।

“मुटुको व्यथा” भन्दा पछि. १९९४ मा लेखिएको “मुकुन्द–इन्दिरा” समकै निर्देशनमा १९९५ मा काठमाडौँको रानीपोखरीनिरको दरबार स्कुलको ‘मजलिस घर’ मा मंचन भएको थियो । त्यो नाटकमा दरबार स्कुलका छात्रहरूले अभिनय गरेका थिए । उक्त नाटकको मंचनले दरबारभित्र सिमित भएको रंगकर्मको घेरा तोडेको थियो । सर्वसाधारण पढ्ने स्कुलका छात्रहरूबाट खेलिएको उक्त नाटकका दर्शक दरबारिया थिएनन् , सर्वसाधारण जनता थिए । त्यसपछि बेलाबेलामा उनले स्कुल, कलेज, सभागृहजस्ता स्थानहरूमा सार्वजनिक रूपमा नाटक मंचन गर्ने र गराउने कार्यको थालनी गर्दै आफ्नो रंगकर्मको यात्रालाई अगाडि बढाउँदै लगेका थिए ।

सम पहिले नाट्यस्रष्टा वा नाटककार बने अनि त्यसपछि रंगकर्मी बनेका हुन् । ती दुवै कामलाई उनले सँगसँगै अगाडि बढाउँदै लगे । फलस्वरूप उनको नाटक लेख्ने काम पनि चलि नै रह्यो । मौका पाएको अवस्थामा नाटक खेलाउने र खेल्ने काम पनि गर्दै रहे । ‘नाटकको पूर्णता त्यसको मंचन भएपछि मात्र हुन्छ भन्ने कुरा बुझेका उनले नाटक लेखेर त्यसलाई ‘पाठ्य’ मा वा पठनमा मात्र सीमित राख्न चाहेनन् । अनुकूल मिलाउँदै तिनलाई रंगमंचीय प्रस्तुति गर्ने कार्यमा पनि उनी संलग्न रहँदै गए । त्यसले उनलाई रंगकर्मको क्षेत्रमा अभिनेता, निर्देशक र रंगव्यवस्थापक जस्ता रंगकर्मी व्यक्तित्वमा स्थापित गरी दियो ।

३.२.३.२ समको अभिनेता व्यक्तित्व

आफ्नो दरबारभित्र प्रशस्त भइरहने नाचगान र नाट्यप्रस्तुतिको कार्यक्रममा बेलाबेलामा आफूलाई दिइने विभिन्न चरित्रहरूका ठूलोसानो भूमिकामा सम आफैले अभिनय गरेका थिए । कहीँकतै कार्यक्रम भएको बेलामा प्रस्तुतिको निम्ति अनुरोध हुँदा उनले तुरुन्तै आफ्नै नाटकका पात्रहरूमध्ये मुकुन्द, भवदेव, धुरव, अमरसिंह, भीमसेन थापा आदिको अभिनय गरेका थिए । कतिपय नाटकको मुख्य चरित्रको भूमिकामा पनि सम आफैले अभिनय गरेका थिए । उनको अभिनय हेर्दा उनमा चरित्र अनुसारको अभिनय गर्ने खुबी रहेको देखिन्थ्यो । वि.सं.२०१२ फागुनमा सिंहदरबारको नाचघरमा ‘भीमसेनको अन्त्य’ नाटकको मंचनमा भीमसेन थापाको भूमिकामा उनले अभिनय गरेका थिए भने ‘प्रह्लाद’ नाटकमा उनी आफै हिरण्यकशिपुको अभिनयमा उत्रेका थिए ।

‘नवरस’ कविताको नाटकीय वाचनमा उनको अभिनय व्यक्तित्वले निकै प्रसिद्धि कमाएको थियो । जुनसुकै कार्यक्रममा पनि अभिनयका लागि अनुरोध आउने बित्तिकै उनले नवरस कविता अभिनयसाथ पाठ गरिहाल्थे । उनी नाटकीय भावभंगिमासहितको अभिनयमा कविता वाचन गर्ने गर्दथे । कवितामा प्रवाहित रस

अनुसारको मधुर वा कर्कश आवाजसहितको उनको संवादप्रवाह र एउटा रसको भावमा कविता वाचन गर्दागर्दै अर्को रसमा पुग्दाको वाचन मूर्त रूपमा उत्रँदा दर्शक पनि त्यही अनुसारको अनुभूतिमा उत्रने गर्दथे। कुन वाक्य वा शब्दलाई कति जोड दिएर भन्ने, त्यस शब्द वा वाक्यको अर्थ अनुसार नै आफ्नो भावमुद्रामा यथोचित परिवर्तन ल्याएर दर्शकहरूलाई मनोवैज्ञानिक रूपबाट प्रभावित पार्ने उनको कलाकौशल र अभिनयप्रतिभा निकै स्तुत्य रहेको थियो।

अंग्रेजी नाटककार शेक्सपियरका सोच, सीप र शैलीबाट प्रभावित सम उनकै अनुसरण गर्दै आफ्ना नाटकलाई रंगमञ्चमा उतार्ने खुब शोख राख्दथे। एक पटक सम कलकत्ता गएको खबर पाएपछि उनलाई नागरिक स्वागत गर्ने कार्यक्रममा सहभागी हुन टाढा टाढादेखि कलकत्तामा बसोबास गर्ने नेपालीहरू समलाई भेट्न आएका थिए। कार्यक्रम स्थलको दर्शकले भरिभराउ हलमा दर्शकले फर्माइस गरेका शेक्सपियरका नाटकका पंक्ति पंक्तिको अभिनयात्मक संवाद गर्दाको आवृत्ति सुनेर उपस्थित दर्शक अत्यन्तै प्रभावित भई मोहित भएका थिए। ती उपर्युक्त क्रियाकलापबाट उनको अभिनेता व्यक्तित्व निर्माण भई विकसित भइसकेको थियो।

३.२.३.३ समको निर्देशक व्यक्तित्व

समले १९९४ सालमा सामाजिक नाटक 'मुकुन्द–इन्दिरा' लेखेका थिए, जुन १९९५ सालमा समकै निर्देशनमा मंचन भएको थियो। तत्कालीन शिक्षा विभागका डाइरेक्टर मृगेन्द्र शमशेर, असिष्टेन्ट डाइरेक्टर जितेन्द्रबहादुर शाह र दरबार हाइस्कुलका प्रिन्सिपल रुद्रराज पाण्डेको सक्रियतामा दरबार हाइस्कुलकै विद्यार्थीहरू खेलाइएको नेपाली भाषाको नाटकको मंचनले नेपाली रंगकर्मलाई उर्वर बनाएको थियो।

समले थिएटर परम्पराका अभिनयमा रहेका अनावश्यक हाउभाउ र अस्वाभाविक लेग्रो तानेर गरेको संवादप्रवाहको अतिनाटकीय प्रस्तुतिलाई मन पराएका थिएनन्। उनको यो व्यवहारलाई हेर्दा यतिबेलै उनीभित्र निर्देशकीय सोचको बीजारोपण भएको मान्न सकिन्छ। १९९५ मा दरबार स्कुलको छेउकै मजलिस (सभा भवन) घरमा पूर्वाभ्यास गरी त्यहीँकै छात्रहरूबाट सार्वजनिक प्रस्तुति भएको थियो। उक्त प्रस्तुतिमा थिएटर कालीन भड्किलो मंचीय सज्जामा परिवर्तन गरी रंगीचंगी दृश्ययुक्त पर्दाहरू हटाएर सर्वत्र कालो पर्दाको मात्र प्रयोग गरेका थिए। पहिलो पटक स्वाभाविक दृश्यविधानमा स्वदेशी लुगा लगाएर नेपाली भाषामा संंवाद बोल्दै अभिनेताहरू रंगमंचमा उत्रेका थिए। नाटक मंचन गर्ने बेलामा तत्कालीन परिस्थितिमा स्त्रीपात्रको अभाव रहेको बेला स्त्रीपात्रको चयनमा स्त्रीलाई नै भने लिन सकेनन्। नाटकको स्त्रीपात्र इन्दिराको भूमिकामा रामकेशरी बस्नेत (पुरुष) लाई र अख्तरीज्यानको भूमिकामा भेषप्रसाद (पुरुष) लाई अभिनय गराएका थिए।

त्यो नाटक हेर्न दर्शकको उल्लेख्य सहभागिता रहेको थियो। नाटकको लेखन र मंचनमा, दैनिक जीवनमा प्रयोग गरिने जस्तै कलाकारको पहिरन, प्रतीकात्मक रंगमंच र रंगसज्जाको प्रयोग देखेर निकै प्रशंसा गरेका थिए। त्यो नाटकलाई राजदरबारमा पुनः हेर्ने इच्छा भएकाले त्यसको फेरि मंचन भएको तत्कालीन राजाबाट मलाई नाटक निकै मन पऱ्यो, बालकृष्ण। तिम्रो त जति तारिफ गरे पनि थोरै हुन्छ भनी नाटकको प्रशंसा भएको थियो। त्यसपछि त्यो नाटक टाउन हलमा पनि ज्यादै भीडका साथ केही दिन मंचन भएको थियो। साथै केशरमहल र बबरमहलमा पनि मंचन भएको थियो। त्यसको २६ वर्षपछि २०२० सालमा समकै निर्देशनमा फेरि राष्ट्रिय नाचघरमा मंचन भएको थियो।

उनले नेपाली रंगमंचलाई पारसी थिएटरको प्रभावबाट मुक्त गर्दै लैजाने कोसिस गरेका थिए। मुकुन्द इन्दिरा नाटकको सफल मंचनले विद्यार्थी अभिनेताहरूलाई पनि कलकत्तामा गएर आफूले खेलेका नाटकको डिस्क रेकर्ड गर्ने सौभाग्य प्राप्त हुनुका साथै केही नगद पुरस्कार पनि बक्सिसमा पाएका थिए। यसरी आफूले पारसी परम्पराबाट अगाडि बढेर आफ्ना नाटकको निर्देशन गर्दा यसबाट उनको निर्देशकीय व्यक्तित्वको शिलान्यास भएको थियो। नाटकको निर्देशनमा पूर्वाभ्यास गर्दा उनले आफै मुकुन्द बनेर सवाल गर्ने अनि आफै इन्दिरा बनेर जबाफ दिई संवाद बोल्ने तरिका देखाई नाटकमा भाग लिने अभिनेतालाई सिकाउने गर्दथे। यसका साथै अन्य

पात्रहरूको पनि अभिनय गरेर प्रस्तुतिमा भूमिका गर्ने कलाकारलाई देखाउने गर्दथे । नाटक मंचन गर्नुपर्ने भएकाले कलाकारको अभावमा उनले आफ्ना परिवारका सदस्यहरू, इष्टमित्र र नातेदारहरूलाई समेत नाट्यअभिनेताका रूपमा प्रस्तुत गर्दथे । यस्तै उनले नाट्यप्रस्तुतिको अभियानलाई अगाडि बढाई यसलाई निरन्तरता दिनका लागि आफ्नो घरलाई प्रेक्षागृहको रूपमा प्रयोग गरेका थिए । उनकै निर्देशनमा १९९६ सालमा 'प्रह्लाद' र १९९८ मा 'ध्रुव' नाटकको पनि मंचन प्रस्तुति थियो । यसरी मुकुन्द इन्दिरा, प्रह्लादजस्ता नाटकहरूको मंचनमा भएको मंचसज्जाले उनको निर्देशकीय कुशलतालाई प्रमाणित गरेको थियो ।

राजदरबार र सिंहदरबारभित्र मात्र रंगमंच भएको तत्कालीन समयमा अन्यत्र नाटक देखाउनु पर्‍यो भने त्यस्तो कुनै रंगमंच थिएन । दरबारबाहिर नाटक देखाउनु परेमा बाटोको चोक र घरआगनमा अस्थायी रंगमंच बनाउने चलन थियो । मुकुन्द इन्दिराको मंचन दरबारबाहिर भएपछि नेपाली नाटकमंचनको क्षेत्र जुर्मुराएको थियो । समकै निर्देशनमा सर्वसाधारण जनताका लागि उनैद्वारा लेखिएका प्रह्लाद, अन्धवेग, भक्त भानुभक्त, उ मरेकी छैन, भीमसेनको अन्त्य आदि जस्ता नाटकहरूको प्रभावकारी मंचन हुन थालेको थियो ।

समको काठमाडौँ ज्ञानेश्वरमा भएको निवाससँगै जोडिएको सानो एकतले हलमा प्रस्तुतिका लागि नाटकको पूर्वाभ्यास हुने गरेको थियो । उनले सबै अभिनेताहरूलाई पात्र अनुसारको भूमिकामा कसरी अभिनय गर्नुपर्छ भनी सिकाउँथे । कलाकार मंचमा कसरी प्रस्तुत हुने, संवाद कसरी बोल्ने, अनुहारमा भाव परिवर्र्तन कसरी ल्याउने आदि कुरा सिकाउँथे । उनले राणाकालदेखि प्रजातान्त्रिक नेपालमा प्रह्लाद, अमरसिंह, म, मुकुुन्द इन्दिरा आदि विभिन्न नाटकहरूको निर्देशन गरी मंचन गरेका थिए । उनले निर्देशन र अभिनय गरेको अमरसिंह नाटकको मंचन राष्ट्रिय नाचघरमा भएको थियो । २०२०–०२१ सालतिर मुकुन्द इन्दिराको पुनः प्रस्तुतिको सफलतापछि नारायणहिटीको सानो रंगमंचमा पुनःप्रदर्शन गर्नुपर्ने खबर आएपछि यसको पुनः मंचन भएको थियो ।

३.२.३.४ समको रंगव्यवस्थापक व्यक्तित्व

समले नाटक मात्र लेखेनन्, नाटक निर्देशन मात्र गरेनन्, उनले नाटकलाई रंगमंचमा व्यवस्थित रूपमा पुर्‍याउन हरतरहले प्रयास गरेका थिए। रंगव्यवस्थापकको काममा पनि संलग्न रही कार्य गर्दा उनले प्रत्येक पात्रले लगाउने लुगा, गरगहनाका साथै रंगमंचका लागि चाहिने आवश्यक सेटिङ आदि कुराको बन्दोबस्त र व्यवस्थापन आफै गर्ने गरेका थिए । उनको जोश, जाँगर र मेहनतबाट कलाकारहरूले नयाँ प्रेरणा प्राप्त गर्दथे।

उनको निवासमा त्यतिबेलाका काठमाडौँका प्रसिद्ध पुरुष तथा महिला कलाकारहरूको भेलाले 'नेपाली कला मण्डल' नामको नाट्यसंस्थाको जग हालेका थिए । त्यही भेलाले 'अमरसिंह' नाटक मंचन गर्ने निर्णय गरेको थियो। त्यो नाटक मंचन गर्न एउटा प्रबन्धक बोर्ड र अन्य तयारी समितिहरू गठन भएका थिए । यस नाटक मंचनका तयारीका सबै व्यवस्था हुँदै गएपछि 'अमरसिंह' नाटकको कथानकलाई रंगमंचमा जीवन्त रूपमा प्रस्तुत गर्नका लागि त्यही भेलाबाट कला मण्डलमा रहेका सदस्यहरूमध्येबाट अन्य कलाकारहरूको छनौट गरिएको थियो । यो नाटक लगातार १२ दिनसम्म सर्वसाधारण जनताका बीच भव्य प्रदर्शन गरिएको थियो । अर्को तीन दिनसम्म नेपाल आर्मीका उच्च पदाधिकारी तथा सैनिकहरूले पनि अग्रिम बुकिंग गरी हेरेका थिए । त्यो नाटकको प्रस्तुतिबाट प्रभावित भई त्यसलाई दार्जीलिङ, देहरादुन अनि नेपालभित्र पनि देखाउनू भन्ने तत्कालीन राजा त्रिभुवनले अह्राएका थिए । त्यसैले समकै नेतृत्वमा २०११ सालको जेठ महिनामा उक्त नाटक दार्जीलिङ र खर्साङमा गरी १२ दिनसम्म प्रदर्शन गरी स्वदेश फर्किएका थिए ।

सम आफ्ना नाटक मंचनका लागि सुहाउँदो प्रायः कलाकारको खोजीमा रहने गर्दथे। नाटकका लागि प्रतिभाशाली खेल्ने कलाकार नभेटाउँदा उनी आफैले त्यो भूमिकामा खेल्ने गरेका थिए। त्यसरी उनले मेहनत गरेर नाटक लेख्ने र खेल्ने, खेलाउनपट्टि आफूलाई दत्तचित्त राखी नेपाली रंगकर्मलाई आकार प्रदान गरेका थिए। नेपाली भाषामा लेखिएका नाटकको मंचन गरिनुपर्छ , नाटकप्रति सार्वजनिक चासो उत्पन्न गराउनुपर्छ भन्ने कुरामा उनी

दृढ थिए । त्यसैले उनी नाटक मंचनका लागि आवश्यक कलाकार र रंगकर्मी आफ्नो समाजभित्रबाटै तयार गर्नुपर्छ भन्ने कुरामा स्वयम् अग्रसर भएर काम गर्ने गर्दथे ।

यसरी हेर्दा सम नाट्यस्रष्टा र रंगकर्र्मी दुवै व्यक्तित्व भएका अभियन्ता हुन् । उनी नाटक लेखेर मात्र चुुपचाप बसेनन् । यो अरू विधाजस्तो लेखनमा मात्र सीमित रहेर पूर्णता प्राप्त गर्ने े विधा होइन । लेखनको तहमा मात्र नाटक रहन गयो भने यसले पूर्णता प्राप्त गर्न सक्दैन । यसको पूर्णताका लागि यो दृश्यात्मक रूपमा मंचमा प्रस्तुत हुनुपर्छ भन्ने कुरा उनले बुझेका थिए । यसैले आफूले प्राप्त गरेको वातावरण र अवसरलाई प्रयोग गर्दै आफूले लेखेका नाटकलाई राणा भारदारका अगाडि र सामान्य दर्शकका अगाडि रंगमंचमा प्रस्तुत गर्ने काम गर्दै रहे। उनको त्यो कार्यले नाटकको नाट्यशिल्प मात्र होइन, नाटकको अर्को महत्वपूर्ण पाटो त्यसको रंगशिल्प वा नाटकको मंचन पक्ष हो भन्ने कुरालाई स्थापित गरेको थियो।

४. "मुकुन्द–इन्दिरा" नाटकको विश्लेषण

नाटकको आफ्नै संरचना हुन्छ । यो वर्णनात्मक नभएर संवादात्मक अभिव्यक्तिमा लेखिएको हन्छ । मुकुन्द इन्दिरा नाटक १९९४ मा समद्वारा लेखिएको हो । यहाँ विश्लेषणका लागि यसको सत्रौँ संंस्करण, २०५५लाई आधार मानिएको छ ।

४.१ नाट्यशिल्पका दृष्टिले मुकुन्द–इन्दिरा

नाट्यशिल्पका विभिन्न मापनले नाटकको साहित्यिक पक्षको अध्ययन र विश्लेषण गर्ने गरिन्छ ।

४.१.१ मुकुन्द–इन्दिराको कथानक संरचना

संरचनाको दृष्टिले यस नाटकमा पाँच अंक र १८ दृश्यहरूमा नाटकीय घटनाक्रमले विस्तार पाएको छ । प्रथम अंकमा ३, द्बितीय अंकमा ३, तृतीय अंकमा ५, चतुर्थ अंकमा ४ र पंचममा ३ दृश्यहरू रहेका छन् । कथाको संरचना आदि, मध्य र अन्त्यको गति लिएर टुंगिएको छ ।

यो मुकुन्द र इन्दिराको दाम्पत्य जीवनसँग सम्बन्धित पारिवारिक कथा समेटिएको नाटक हो । यो सामाजिक सुखान्त नाटक हो। यसको कथानक हेर्दा नेपालमा आधुनिक शिक्षाको विकास भइनसकेको अवस्थाको पाटन र त्यहाँका साहू रूपनारायणको परिवारमा केन्द्रित घटनाक्रम रहेका छन् । यस नाटकका मख्य पात्रहरू मुकुन्द र इन्दिरा हुन्। रूपनारायणका छोरा मुकुन्द उच्च शिक्षाका लागि कलकत्ता गएका हुन्छन् । इन्दिरासँग सानै उमेरमा बिहे भएपछि इन्दिरालाई घरमै छाडी उनी कलकत्ता गएदेखि उनको कुनै खबर नरहेको अवस्था छ । धेरै चिठी लेख्दा पनि मुकुन्द कुनै जबाफ दिँदैनन्। यहाँ पति मुकुन्दको अनुपस्थितिमा उदासिएको इन्दिराको जीवन उराठलाग्दो देखिन्छ। उनको यही उदास जीवन देख्न नसकी रूपनारायण र भवदेवबीच मुकुन्दलाई लिन कलकत्ता जाने सल्लाह हुन्छ। भवदेव कलकत्ता जान्छन्। उनको उद्देश्य जसरी भए पनि मुकुन्दलाई घर फर्काउनु रहेको छ। भवदेवले कलकत्तामा रमेशदासको घरमा बसेका मुकुन्दलाई भेट्छन्। पहिलो भेटमै मुकुन्द रक्सीले मात्तिएको अवस्थामा देखिएका छन्। उनको चरित्रबाट उनी त्यहाँ कुसंत, कुलतमा फसिसकेका देखिएका छन्। यही पहिलो भेटमै भवदेव मुकुन्दलाई फर्काउन अनेक प्रयत्न गर्दछन्। तर उनी आफ्नो घर र देशमा फर्कन चाहँदैनन् । उनलाई फकाउने क्रममा भवदेव मुकुन्दप्रति इन्दिराको पातिव्रत्य र प्रेम रहेको कुरा व्यक्त गर्दछन् । तर मुकुन्द यसमा पटक्कै विश्वास गर्दैनन्। अनेक प्रयत्नपछि भवदेव इन्दिराको सतीत्व परीक्षा गर्ने प्रस्ताव राख्छन् । यसलाई मुकुन्द स्वीकार गर्दछन्। उक्त परीक्षामा इन्दिरा सफल नभए उनी कलकत्तामै फर्कने र यदि इन्दिरा पतिव्रता ठहरिए भवदेवले भने झैँ उनलाई नै पत्नी मानी नेपालमै बस्ने सल्लाह हुन्छ । यही सर्तमा मुकुन्द नेपाल आउँछन् । सल्लाह अनुसार नाटकीय रूपमा भेष परिवर्तन गरेर मुकुन्दको साथीको रूपमा आफूलाई चिनाएर मुकुन्द इन्दिरालाई भेट्छन् । इन्दिरालाई मुकुन्दका विरुद्धमा नकारात्मक कुरा सुनाउँदै जान्छन्। तर त्यसबाट उनको पतिप्रतिको भक्तिमा कत्ति पनि कमी आउँदैन। तैपनि मुकुन्दले आफ्नो प्रयास छोड्दैनन्। पछि इन्दिराको पातिव्रतकै जित हुन्छ । अन्त्यमा

मुकुन्दले आफ्नो वास्तविक परिचय दिएपछि दुवै भावविह्वल हुँदै दाम्पत्य जीवनलाई अगाडि बढाउने बाचा गर्दछन् ।

४.१.२ मुकुन्द–इन्दिरामा पात्रविधान

मुकुन्द इन्दिरा नाटकमा पाँचभन्दा बढी स्त्री पात्र र बीसभन्दा बढी पुरुष पात्र छन्। मुकुन्द र इन्दिरा यस नाटकका प्रमुख पात्र हुन्। मुकुन्द र इन्दिराकै कथाको केन्द्रीयतामा सुरुदेखि अन्त्यसम्म नाटकको कथानक बगेको छ। इन्दिरालाई घरमा छाडी मुकुन्द कलकत्ता पढ्न गएका हुन्छन्। यहाँ मुकुन्दको चरित्र नकारात्मक रहेको छ भने इन्दिरालाई आदर्श, पतिव्रता, सहनशील र क्षमाशील नारीका रूपमा प्रस्तुत गरिएको छ। उनको त्यही चरित्रले गर्दा मुकुन्दले आफ्नो अपराधका लागि गरेकोमा प्रायश्चितलाई स्वीकार गर्दै क्षमा दिएकी छिन्। यसले गर्दा बिग्रनै लागेको उनीहरूको दाम्पत्य जीवनले सुखद गन्तव्य प्राप्त गरेको छ। यहाँ बिछोडिएका मुकुन्द र इन्दिराको पुनर्मिलन गराउन रूपनारायण र भवदेव पात्रहरू सहयोगीका रूपमा देखिएका छन् ।

४.१.२.१ मुकुन्द पात्रको चरित्रचित्रण

मुकुन्द यस नाटकका प्रमुख पात्र हुन्। यहाँ उनको चरित्र नकारात्मक रूपमा प्रस्तुत भएको छ। शिक्षा आर्जन गर्न परदेश गएका उनको चरित्रमा विदेशी प्रभाव रहेको देखिन्छ । आफ्नो परिवार र अभिभावकबाट टाढा रही स्वतन्त्र जीवन बिताइरहेका उनी अत्यधिक मदिरा सेवनको लतबाट प्रभावित देखिन्छ र उनले आफ्नो घरपरिवार र जिम्मेवारी बिर्सन्छ। घरपरिवारसँग सम्पर्कविहिनजस्तै बनेका उनलाई नेपाल फर्काउन भवदेव कलकत्ता जान्छन्। उनले अनेक प्रयत्न गर्दछन्। तर मुकुन्द देश नफर्कने जिद्दी गर्दछन्। मुकुन्दले इन्दिराको चरित्रमाथि शंका गर्छन् । त्यो शंका निवारण गर्ने सर्तमा ऊ भवदेवसँग नेपाल फर्कन्छ। इन्दिराको परीक्षा लिने क्रममा उनी भवदेवका साथ धाराको नजिक पर्खालको आडमा देखापर्दछन् । इन्दिराको परीक्षा पटकपटक लिने क्रममा बिहानीपख इन्दिराको कोठामा माटोको सानो टुक्राले झ्यालमा हिर्काउँछन् । इन्दिरा झ्यालमा देखापर्दछिन् । उनले सानो कुरा बाँकी छ भन्दै इन्दिरालाई बोलाउँछन्। ऊ इन्दिराको कोठाभित्रै प्रवेश गर्छन्। नाटकको अन्तिम दृश्यमा अचानक खुकुरी भिरेर मुकुन्दको प्रवेश भएपछि कथानक विकासले अर्का नाटकीय घटनाक्रमलाई निम्त्याएको छ। त्यस्तो प्रतिकूल अवस्थामा इन्दिरा पनि दुवै हातमा नांगो खुकुरी लिएर प्रतिवादमा उत्रेपछि मुकुन्दले आफ्नो वास्तविक परिचय दिन्छन् । मुकुन्दले गरेको पश्चातापमा इन्दिराले क्षमा दिएपछि नाटक सुखान्तमा सकिन्छ ।

४.१.२.२ इन्दिरा पात्रको चरित्रचित्रण

इन्दिरा यस नाटकका केन्द्रीय पात्र हुन् । उनकै वरिपरि कथानकले परिक्रमा गरेको छ। २२ वर्षको उमेरमा मुकुन्दसँग विवाह भएपछि बुहारीका रूपमा प्रवेश गरेकी इन्दिरा पति परदेश गएपछि पतिकै प्रतीक्षामा जीवन बिताइरहेकी छिन्। इन्दिरा मुकुन्दभन्दा ठीक विपरीत शान्त स्वभाव र चरित्रकी देखिएकी छिन्। यद्यपि उनी दृश्यमा नदेखिए पनि भवदेव र रूपनारायणका वार्तालापबाट उनको सरल चरित्रको आभास देखिन्छ। मुकुन्दकै प्रतीक्षामा व्याकुल रहेको स्थितिमा इन्दिरा एक गृहिणीका रूपमा देखिएकी छिन् । पतिको प्रतीक्षामा आशावादी त छिन् तर कताकता निराशा पनि देखिन्छ । त्यसैले उनी श्रृंगारविहीन जोगिनी झैँ रहेकी छिन् । विमानले ल्याएको मुनियाँ, मैना र सुगा हालेको तीनवटा पिँजराको ढोका खोल्दै इन्दिरा पिँजराभित्रका चरालाई उडाइ दिन्छिन् (पृ.७६)। यसपछि झन्डै दुई पृष्ठ लामो उनको मनोवाद (पृ.७६–७७) रहेको छ, जसले उनको चरित्र सशक्त बनेको देखिन्छ। यो मनोवाद स्वयम्बाट कथानकमा नाटकीय विकास भएको छ। उनी आफूलाई पिँजराभित्रको मैनासँग तुलना गर्दै आफ्नो जीवनको मूल्याङ्कन गर्दै प्रवेश गरेकी छिन् । संकेतात्मक रूपमा आफू पिँजराभित्र रहेको तर मैना जस्तो

आकाशमा उड्न नसकेको स्थिति उनको चरित्रमा देखिएको छ। यसबाट इन्दिराको वैवाहिक जीवन सुखमय नरहेको कुरा पुष्टि हुन्छ।

शिक्षाबाट वंचित भएको उनी सरल र सोझी छिन्। तत्कालीन सामाजिक व्यवस्था, पारिवारिक वातावरण र अशिक्षाले गर्दा उनमा विद्रोहको भावना आउन सकेको छैन। उनी उदार र क्षमाशील जस्तो देखिएकी छिन् । तर उनीभित्रको असन्तुष्टि र पीडालाई अरूका अगाडि देखिएकी छिन्। त्यो कुरा रूपनारायणले भवदेवसँग उनको बारेका गरेको कुराले पुष्टि गर्दछ। करीबकरीब वैराग्यको अवस्थामा रहेकी कथानकले उनको चरित्रलाई शुरुमा कथानगतिशील बनाए पनि प्रारम्भ र मध्य दृश्यमा उनको चरित्र सामान्य देखिएको छ। कथानकको अन्तिम चरणमा आएर मात्र उनी सबल चरित्रका रूपमा स्थापित भएकी छिन् । मुकुन्दका बारेमा अनेक लाञ्छना लगाए पनि पतिभक्ति त मर्दैन पापी पति भए पनि (पृ.९२) भन्ने संवादप्रवाहमा उनको पतिभक्ति प्रगाढ देखिन्छ । मुकुन्दको प्रतीक्षामा रहेकी उनले अप्रत्याशित रूपमा मुकुन्दको चारित्रिक पतनका कुरा सुन्दा पनि मुकुन्दप्रति कुनै द्वेष वा क्रोध उत्पन्न भएको छैन। मुकुन्द पतित र पापी रहेको भन्ने खबर सुन्दा पनि माया त पहिल्यै गर्थें, त्यसमा अझ थप्नछु भन्ने भनाइमा उनको आदर्श आचरण र व्यवहारको प्रतिच्छाया देखिन्छ । प्रारम्भमा दुःख र संघर्ष बेहोर्नुपरे पनि उनको त्यही सकारात्मक सोचले उनको उत्तरार्द्ध जीवन सुखमय रहेको छ । यसैले मुकुन्द जस्ता तथाकथित आधुनिक र अहम् चरित्र पनि उनका अगाडि पग्लिन बाध्य भएको छ ।

४.१.२.३ भवदेव पात्रको चरित्रचित्रण

पहिलो अंकको पहिलो दृश्यबाट नै भवदेवको चरित्र स्थापित भएको छ । पढ्नका लागि परदेश गएको छोरो मुकुन्द नफर्केपछि बुहारीको कारुणिक स्थिति हेर्न बाध्य रूपनारायणको मन बिसाउने पात्र बनेका छन्। रूपनारायणका मनले खाएका साथी भएकाले कलकत्ता गएर छोरो फर्काएर ल्याउनु भन्ने उनको अनुरोधलाई सहजै स्वीकार गरी बाटो लागेका छन्। परिवारका लागि सहयोगी पात्रका रूपमा देखिएका उनले धेरै किसिमबाट मुकुन्दलाई सम्झाएर घर फर्काउन प्रयास गरेका छन्। केही गर्दा पनि इन्दिराको चरित्रमा शंका गरेर मुकुन्द फर्किन नमानेपछि उनकै सल्लाहमा इन्दिराको परीक्षा लिने सर्तमा उनलाई फर्काएर ल्याएका छन् । मुकन्दको परीक्षा लिने प्रक्रियामा पनि उनको सहयोगी बनेका छन्। नाटकको कथालाई सुखद गन्तव्यमा पु¥याउन गरिएको उनको सहभागिता नाटकभरि नै सहयोगी देखिएको छ। अन्य पात्रहरूको भूमिका पनि कथालाई विकास गर्दै प्रभावकारी गतिशीलता प्रदान गर्न प्रासंगिक रूपमा सहयोगी देखिएका छन् ।

४.१.३ मुकुन्द–इन्दिरामा संवाद

नाटक मंचनमा कलाकारको संवादप्रवाहको विभिन्न अवस्थाले नाटकले दिने अर्थलाई अभिव्यक्त गरेको हुन्छ । कलाकार चरित्रमा प्रवेश गरेपछि बोलिएका संवादले नाटकको कथा अगाडि बढाउने काम गरेको हुन्छ । नाटकको शुरूमा नै भएको रूपनारायण र भवदेवको संवादले नाटकको कथालाई स्थापित गरिदिएको छ । यसले मुकुन्द र इन्दिराको चरित्रलाई उजागर गरेको छ । यहाँ आफ्ना पुत्रका बारेमा भन्नुपर्दाको पीडा रूपनारायणको संवादप्रवाहमा देखिन्छ । यसरी नै इन्दिराको अवस्था कस्तो भन्ने बारेमा पनि रूपनारायणको अभिव्यक्ति आएको छ ।

केही दृश्यमा मात्र थोरै अनौपचारिक र बोलचालको संवाद प्रयोग भएका छन् । पात्रहरू धेरैजसो पद्यमा बोलेका छन् । बोलीचालमा पद्यको प्रयोग हुँदा संवाद काव्यिक र लयात्मक बन्न पुगेको छ । त्यसले कुराकानीलाई औपचारिकतातिर लिएर जान्छ । यसले गर्दा पात्रले यसको वाचनप्रक्रिया सहज र सामान्य ढंगमा नगरी विशिष्ट ढंगमा गर्नुपर्ने देखिन्छ । तिनको अभिव्यक्तिका लागि अभिनेतामा विशेष क्षमता र अभ्यासको आवश्यकता पर्ने देखिन्छ। कथानक विकासमा संवाद प्रवाह सहज रूपमा प्रस्तुत नभएकाले कतिपय ठाउँमा कलाकारलाई अप्ठ्यारो पर्ने संभावना देखिन्छ। एकै वाक्यमा भन्नुपर्ने संवादमा पनि औपचारिक रूपमा आवश्यक–अनावश्यक अनेक प्रसंग र पृष्ठभूमिलाई राखेर संवाद लम्ब्याउँदा कथानकको मूल भावमा प्रतिकूल असर पर्न गएको छ। पात्रबीच

भएका वार्तालापका क्रममा एकअर्काबीच संवादप्रवाह सहज सकेको देखिँदैन । त्यसले गर्दा बेलाबेलामा कथानक विकासमा अवरोध सिर्जना हुन गएको छ । संवादप्रवाहमा चरित्रलाई सहज रूपले प्रस्तुत गर्नुभन्दा दार्शनिक व्याख्या र पाण्डित्य प्रदर्शन गर्न लगाउँदा त्यसले सम्प्रेषणीयतामा बाधा दिएको छ । यो स्थिति नाटकको सम्पूर्ण दृश्यमा नभए पनि अधिकांश ठाउँमा कहीँ न कहीँ अन्तर्निहित रहेको छ । कैयाँ संवाद एकअर्कासित असम्बन्धित पनि रहेका छन् । कतिपय सन्दर्भमा वार्तालाप भइरहँदाको अवस्थामा पनि चरित्र एक्लाएक्लै आफ्नै ढंगले वैचारिक दर्शन प्रस्तुत गर्दै स्वगतकथन गरिरहे झैँ देखिएको छ। कतिपय दृश्यमा भने एउटै संवाद सरल, सहज र बोलचालको भाषामा प्रयोग भएको छ, जसले पात्रलाई सरल चरित्रको रूपमा देखाउन पुगेको छ । तथापि प्राय सबै संवादहरू लालित्यपूर्ण रहेकाले तिनको अभिव्यक्ति गहन र ओजपूर्ण रहन गएको छ। अर्थको गंभीरतालाई हेर्दा पनि ती कतिपय संवाद महत्वपूर्ण रहेका छन्। बिम्ब र प्रतीकयोजनाको अत्यधिक प्रयोगले गर्दा संवादबाट अभिधाभन्दा लक्षणा र व्यञ्जना अर्थ बढीभन्दा बढी प्रवाहित हुन गएको छ। समग्रमा भन्नुपर्दा मुकुन्द र इन्दिराको संवाद सरल र सहज रूपमा प्रस्तुत नभई विशिष्ट रहेको देखिन्छ ।

४.१.४ मुकुन्द–इन्दिरामा द्वन्द्व र कौतूहलता

नाटकमा द्वन्द्व र त्यसले सिर्जना गर्ने कौतूहलताको महत्वपूर्ण भूमिका हुन्छ , जसले प्रत्यक्ष रूपमा नाटक हेर्न बसेका दर्शकलाई बाँधेर राख्ने काम गर्दछ ।

मुकुन्दलाई घर फर्काउने भवदेवको प्रयत्नलाई कौतूहलको प्रथम सिँढी मान्न सकिन्छ । कलकत्तामा रहेका मुकुन्दलाई लिन गएका भवदेवको आग्रहलाई प्रारम्भमा नकारे पनि पछि केही सर्तसहित मुकुन्द घर फर्कन तयार हुन्छन् । घर फर्कनका लागि उनको स्वीकृति उनको भूमिकाको प्रारंभिक प्रवेश हो । यहाँसम्म आइपुग्दा कथानकमा द्वन्द्वको खासै उपस्थिति देखिँदैन। इन्दिराको प्रसङ्गका सन्दर्भमा भने मुकुन्दको मनमा केही प्रश्नहरू उब्जेको देखिन्छ। भवदेवकै आग्रह र योजनाको बनोट स्वीकार्न पुगेका मुकुन्दको मनमा खासै द्वन्द्वको स्थिति देखिँदैन । तर कथानकको यो विकासमा भवदेवको योजनालाई अघि बढाउन स्वीकृति दिएका मुकुन्दको यो गतिविधिले भने सामान्य आन्तरिक द्वन्द्वको संकेतसम्म दिएको देखिन्छ। ‘इन्दिरा चोखी छन् कि छैनन्’ यही प्रश्नको उत्तर खोज्नु उनको लक्ष्य रहेको देखिन्छ । स्पष्ट रूपमा घटनाक्रम वा संवाद प्रस्तुतिका क्रममा उनले यस प्रसंगलाई व्यक्त गरेका छैनन्। तर पनि इन्दिराको परीक्षा लिन उनले गरेका क्रियाकलाप भने द्वन्द्वको ंसंकेतका रूपमा देखिएको छ । कथानक विकासले उनको चरित्रमा द्वन्द्वको स्थितिलाई झाँगिन दिएको देखिँदैन । आन्तरिक वा बाह्य दुवै द्वन्द्व घटनाक्रमका प्रस्तुतिमा त्यति सशक्त देखिएको पाइँदैन । द्वन्द्वले उनको चरित्रलाई खासै प्रभाव पार्न सकेको पनि देखिँदैन ।

मुकुन्दले इन्दिराको परीक्षा लिने प्रयत्नहरूका श्रृंखलाले द्वन्द्व सिर्जना गर्दै गएको छ । इन्दिरासँगको प्रथम भेटमा उनले आफ्नै बारेमा गरेका छलकपटले इन्दिरामा उत्सुकता सिर्जना गर्नु द्वन्द्वको अर्को रूप हो । यस दृश्यदेखि नाटकको अन्तिम दृश्यसम्म मुकुन्द र इन्दिराका बीच भएका संवादलाई हेर्दा कथानकमा केही द्वन्द्वको स्थिति बढ्दै गएको देखिन्छ । मुकुन्दको चरित्रमा भने त्यो द्वन्द्वको प्रभाव देखिँदैन । इन्दिरामा बढ्दै गएको द्वन्द्वको कारक तत्व भने मुकुन्द स्वयम् बन्नपुगेका छन् । मुकुन्द र इन्दिरामा रहेको द्वन्द्वात्मक अवस्था त्यति सशक्त देखिँदैन । इन्दिरालाई परीक्षाको कसीमा उभ्याउन मुकुन्दले गरेका छलकपटले इन्दिरामा मुकुन्दको प्रेमप्रति आस्था घट्न गएको छैन । यसबाट इन्दिरालाई मानसिक रूपले पराजित गर्न तम्सेका मुकुन्द स्वयम् पराजित हुन्छन् । ऊभित्र विकसित हुँदै गएको प्रायश्चित्त भाव र त्यसले उनको मनोभावमा देखिएको परिवर्तनले आन्तरिक द्वन्द्व बढ्दै गएर निकै सशक्त देखिन गएको छ ।

भेष बदलेका मुकुन्दले उनीसँग राखेको विवाहको प्रस्तावले द्वन्द्वात्मक स्थितिलाई जन्माएको छ । तर यो सुनेर उनी विचलित भने भएकी छैनन् । मुकुन्दका बारेमा जतिसुकै नकारात्मक कुरा सुने पनि र उनको वैवाहिक प्रस्ताव आए पनि आफ्नै पतिप्रति प्रेम र भक्ति रहेको कुरा उनका संवादबाट स्पष्ट भएको छ । यसरी कथाको घटनाक्रमले इन्दिराको अभिनेयतामा कौतूहलको भावलाई अभिव्यक्त गरेको छ । धारामा पानी थाप्ने क्रममा

मुकुन्दसँग भएको भेट कथानकको नाटकीय विकासका दृष्टिले महत्वपूर्ण देखिन्छ । किनभने यहाँ इन्दिराले मुकुन्दलाई 'मुकुन्द' भनेर चिन्दिनन् । यसरी नचिन्नुले नै कथानकमा समस्या थपिदिएको छ । मुकुन्दले उनको परीक्षा लिँदै छन् भन्ने समेत उनी बुझ्दिनन् । यस घटनाक्रमले मुकुन्दका बारेमा थप कुरा थाहा पाउन इन्दिरामा उत्सुकता पैदा गरिदिएको छ । मुकुन्दको प्रवेश र उनीसँगको संवादक्रमले उनको उत्सुकतालाई अझ विकसित गर्ने प्रयास गरिएको देखिन्छ । कथानकको यो क्षणले उत्सुकतालाई अगाडि बढाएको छ । कथानकले उनको मुकुन्दप्रतिको सकारात्मक प्रेम भावलाई अघि बढाउँदै गर्दा मुकुन्दका चारित्रिक दोषबारे भेष बदलिएका मुकुन्द बताउन थाल्दछ । मुकुन्दको नकारात्मक चरित्रबारे थाहा पाई इन्दिरा दौडँदै बाहिर निस्कन्छे ।

उनी सहज रूपमा इन्दिरालाई स्वीकार्न तयार छैनन् । इन्दिराप्रतिको शंका निवारणका लागि उनका परीक्षाहरूले इन्दिरालाई अनेक यातना दिएको देखिन्छ । इन्दिरासँगको मुकुन्दको परीक्षा अगाडि बढेको देखिन्छ । इन्दिराको चारित्रिक दोष पहिल्याउन उनले यही दृश्यदेखि अनेक छलकपट रचेका छन् । एउटी सामान्य र सरल नारीप्रतिको उनको क्रियाकलाप र गतिविधिले उनलाई नकारात्मक चरित्रका रूपमा स्थापित गर्दै लगेको देखिन्छ । रूपनारायणको घरपछिल्तिरको बारीमा बिहानीपख इन्दिरासँग भेट हुनु र आफ्नै बारेमा मनगढन्ते कुराहरू इन्दिरासामु राख्दै उनलाई उनको पतिका विरोधमा उक्साउन खोजेका छन् । यस अवस्थामा कथानकको द्वन्द्वात्मक स्थितिलाई मुकुन्दको क्रियाकलापले प्रभाव पार्न मद्दत गरेको देखिन्छ । मुकुन्दको यो चारित्रिक विकास कथानकको विकासमा नहुँदो हो त नाटक कौतूहलपूर्ण र रोचक हुन सक्दैनथ्यो । कथानक विकासमा मुकुन्दको त्यही नकारात्मक चारित्रिक भूमिकाले गर्दा नाटकको गति अन्तिम अवस्थासम्म रोचकतापूर्वक अघि बढ्न सकेको छ । उनको भूमिकामा रहेको विविधताले गर्दा नाटकीय विकासमा द्वन्द्वको सिर्जना गर्दै र कौतूहलता बढाउँदै कथानक रोचकतातिर उन्मुख भएको छ ।

इन्दिरा वर्षौंदेखि पतिको प्रतीक्षामा बसेकी उनी मुकुन्दको तस्बिर हेर्दै मनोवादमा प्रस्तुत भएकी छिन् । यहाँ उनको आन्तरिक द्वन्द्व सामान्य रूपमा भएको देखिन्छ । भेष बदलिएका मुकुन्दसँगको भेटपछि भने उनमा अप्रत्याशित रूपमा उत्सुकता पलाएको देखिन्छ । उनै भेष बदलिएका मुकुन्दबाट आफ्ना पति मुकुन्दप्रति नकारात्मक कुराहरू सुनी भावुक भए पनि उनी विचलित भएकी छैनन् । इन्दिराको लामो मनोवादमा उनको विभिन्न भावको मानसिक स्थितिको अभिव्यक्ति भएको छ । यो घटनाक्रमले कथ्यलाई गतिशील बनाउन आन्तरिक र बाह्य द्वन्द्वले मद्दत गरेको देखिन्छ ।

४.२. रंगशिल्पका दृष्टिले मुकुन्द–इन्दिरा

नाटक दृश्य विधा हो । यसैले यसलाई पढ्ने, अध्ययन गर्ने र मूल्यांकन गर्ने आफ्नै आधार छन् । यसलाई कविता, कथा, उपन्यासजस्तै गरी लेखनशिल्पलाई मात्र आधार मानेर मूल्यांकन गर्न मिल्दैन । नाटकको अध्ययन र विश्लेषण गर्दा नाट्यशिल्प र रंगशिल्प गरी दुई पाटोमा हेरिनुपर्दछ । यी दुई एक अर्कामा परिपूरक भूमिका खेल्ने एउटै सिक्काका दुई पाटा हुन् । ती एकअर्कामा मिसिएर वा अन्तर्घुलन भएर नाटकीय कार्यव्यापारलाई पूर्णता दिइरहेका हुन्छन् । नाट्यशिल्पमा मात्र केन्द्रित भएर गर्ने विश्लेषण गरियो भने नाटकको एकपक्षीय वा आंशिक मूल्यांकन मात्र हुन जान्छ । त्यसको अर्को महत्वपूर्ण पाटो रंगशिल्प वा मंचनको विश्लेषणको पाटो पुरै छुट्न पुग्छ ।

नाटक रंगमंचमा दर्शकका अगाडि जीवन्त रूपमा प्रदर्शन भएर हेरिने जीवन्त कला हो । नाटकलाई जीवन्त रूपमा रंगमंचमा लिएर जाने काम निर्देशक र उसको समूहले गर्दछ । निर्देशकले नाटक पढिसकेपछि त्यसलाई रंगमंचमा प्रदर्शन गर्नको लागि नाटक लेखनकै क्रममा नाटककारले निर्देशकीय संकेत दिएका हुन्छन् । पात्र कुन भावमा कसरी बोल्ने, कस्तो ठाउँमा कसरी बस्ने, उसको वेशभूषा र रूपसज्जा कस्तो हुनुपर्छ, ध्वनिप्रभाव र प्रकाशव्यवस्थापनको संकेत कस्तो छ, गीतसंगीत र नाचको प्रयोग कसरी भएको छ भन्ने कुराको संकेत कोष्ठभित्र रहेका लेखनले गरिरहेको हुन्छ । पात्रले बोल्ने संवादबाहेकको यही कोष्ठभित्रको कुरा यस नाटकको रंगशिल्प हो । त्यसैले दृश्य विधाको महत्वलाई संवोधन गरिने गरी यहाँ रंगशिल्पमा दृष्टिले मुकुन्द–इन्दिराको

विश्लेषण गरिएको छ । त्यसैले यहाँ मुकुन्द–इन्दिरा नाटकमा नाटककारले कोष्ठभित्र दिएका निर्देशकीय संकेतलाई रंगशिल्पको कोणबाट विश्लेषण गरिएको छ ।

४.२.१ मुकुन्द–इन्दिरामा निर्देशकीय संकेत

मुकुन्द–इन्दिरा नाटकको कार्यव्यापार पाँच अंक र अठार दृश्यहरूमा विस्तारित भएको छ । यसका मुख्य पात्र मुकुन्द र इन्दिराको कथालाई प्रभावकारी र दृश्यमूलक बनाएर रंगमञ्चमा प्रदर्शन गर्नका लागि समले नाटकको हरेक दृश्यमा निर्देशकलाई मंचीय संकेत दिएका छन् । नाटकमा हरेक दृश्यमा कोष्ठभित्र बोल्ड अक्षरमा लेखिएका शब्द वा वाक्य निर्देशकीय संकेत हुन् ।

४.२.१.१ अभिनय

क. आंगिक अभिनय

पात्र रंगमंचमा कथा लिएर प्रस्तुत हँुदा ऊ कुनै न कुनै शारीरिक हाउभाउमा देखिएको हुन्छ । कहिले संवाद बोल्दै उनका हातखुट्टा चलिरहेको हुन्छ । दर्शकका अगाडि कथावस्तुलाई प्रभावकारी र सम्प्रेष्य बनाउनका लागि कुनै न कुनै मुद्रामा आफ्नो शरीरको अंग चलाएर अभिनय गरिरहको हुन्छ । त्यस्तो अभिनयलाई आंगिक अभिनय भनिन्छ । जस्तै प्रथम अंकको दृश्य १मा रूपनारायण अग्लो बिछ्यौनामा भित्तामा ठड्याइएको बालिष्टमा अडेस लागेर सिरकले गुटुमुटु भई आँखा, नाक, मुख मात्र देखाएर ओठले डिग्री च्यापी बसिरहेका छन् । डिग्री झिकी हेरिसकेर भवदेवलाई दिँदै, डिग्री पखालेर खोलमा राख्तै, भवदेवलाई समातेर, बृहत्स्तोत्र–रत्नाकरको बीचबाट झुत्रो चिठी झिकी भवदेवलाई दिन्छन्, एकछिनपछि, रूप लट्ठी टेकेर उठ्तछन्, भवदेव निस्कन्छन् जस्ता आंगिक अभिनयका लागि संकेत हुन् ।

ख. वाचिक अभिनय

पात्रले संवाद बोल्ने तरिकालाई वाचिक अभिनय भनिन्छ । कथा कुन गति र भावमा अगाडि बढिरहेको छ त्यसलाई सहयोग हुने गरी संवाद बोल्नुपर्छ । हाँसो, रोदन, क्रोधजस्ता विभिन्न भाव अनुसार पात्रले संवाद बोल्नका लागि वाचिक अभिनयको संकेत दिएका छन् । जस्तै सिरक पन्छाएर फूर्तिसँग र उच्च स्वरमा (पृ.२), सुस्तरी रूपनारायणसित,(पृ.४५) लय हालेर (पृ.६७) आदि ।

ग. आहार्य अभिनय

आहार्य अभिनय भन्नाले पात्रले लगाउने वेशभूषा र पात्रको रूपसज्जा वा श्रृंगार भन्ने बुझिन्छ । यसले कथालाई स्वाभाविक र प्रभावकारी बनाउन सहयोग गर्दछ । जस्तै तृतीय अंकको दृश्य २ मा मुकुन्द रातको समयमा कृष्णदेवलनिरको सडकमा भवदेवका साथ देखापरेका छन् (पृ.४७) । इन्दिराका सामु भिन्न स्वरूपमा देखिनुपर्नाका कारणले उनको वेशभूषा कालो नेपाली लुगा, कालै फेटा रहेको छ । उनी कोटभित्रको सेतो पटुकामा खुकुरी भिरेको र सेतो दाह्रीजुँगा, कपाल लाएर कोकिटाका छकल्ले टोपी, सुरुवालमा देखिएका छन् । यहाँ धेरै वर्षपछि देखिएका मुकुन्द छद्म रूपमा यसरी देखिएका छन् भने भवदेव पनि आफूलाई नचिनून् भनेर ठूलो बदामी रंगको धुस्सा ओढेका छन् । यस दृश्यमा मुकुन्द र भवदेवको संवादका क्रममा नक्कली कपालको प्रसंग आएको छ। अन्तिम अंकसम्म पनि मुकुन्द र इन्दिराको भेट परीक्षाका क्रममै रहेकाले मुकुन्दको वेशभूषा र रूपसज्जा यहाँ लेखिए अनुसारको हुनुपर्ने देखिन्छ। मुकुन्दबाहेकका अन्य चरित्रका हकमा भने नाटककारले स्पष्ट रूपमा वेशभूषाको उल्लेख गरेका छैनन्। त्यस्तै तृतीय अंकको दृश्य २ मा धुस्सा ओढेको भवदेवलाई चतुर्थ अड्ढको दृश्य १ मा बूढो भेषमा देखाइएको छ। प्रारम्भकै संवादपछि उनी दाह्रीजुँगा झिकेर दराजमा थन्क्याउँछन्। यसपछिका अन्य दृश्यमा उनी सामान्य रूपमै प्रस्तुत भएका छन्। अन्य पात्रका हकमा तत्कालीन परिवेश र वातावरणलाई दृष्टिगत गरी निर्देशकलाई नै निर्णय गर्ने स्थान छोडेको देखिन्छ ।

घ. सात्विक अभिनय

नाटक प्रदर्शनमा कथा अनुसार पात्रको आंगिक, वाचिक र आहार्य अभिनयबाट हुने भावको प्रभावलाई सात्विक अभिनय भनिन्छ। नाटकको संवाद, र घटना अनुसार विभिन्न भावहरू प्रवाह हुने गर्दछन् । नौवटा भावबाट निस्कने नवरस (श्रृंगार, हास्य, करुण, रौद्र, वीर, भयानक, विभत्स, अदुभूत र शान्त रस) मध्य पात्र कथामा प्रवेश गरिसकेपछि कथा अनुसार कहिले खुशी हुन्छ, कहिले दुःखी हुन्छ , कहिले हाँस्ने, कहिले रुने जस्ता विभिन्न भावको प्रकटीकरणले नाटकलाई बढी प्रभावकारी बनाउन सहयोग गर्दछ । पात्रले गरेका आंगिक, वाचिक र आहार्य अभिनयको अन्तर्घुलनबाट यो सात्विक अभिनय बाहिर देखिएको हुन्छ । यसले नाटकको समग्र प्रभावलाई अभिव्यक्त गरेको हुन्छ । यस नाटकका पात्र मुकुन्द, इन्दिरा, भवदेव, पुनचा, राजमतीजस्ता पात्रले विभिन्न भावमा गरेका अभिनयबाट ती पात्र कस्ता छन् भन्ने बुझिएको छ ।

४.२.१.२ वेशभूषा र रूपसज्जा वा श्रृंगार

वेशभूषा र रूपसज्जाका बारेमा नाटककारले खासै विस्तृत रूपमा उल्लेख गरेका छैनन् । अन्यथा मूल चरित्रका रूपमा रहेकी इन्दिराको वेशभूषा कस्तो रहने हो भन्ने कुरा निर्देशकको परिकल्पनालाई छोडिदिएका छन् । तैपनि स्पष्ट रूपमा मुकुन्द इन्दिरा नाटकको परिवेश समयकाल पाटनको तत्कालीन अवस्थासँग सम्बन्धित रहेकाले पाटनकै नेवारी वेशभूषा र रूपसज्जाको माग कथानकले गरेको छ । घटनाक्रमद्वारा इन्दिरालाई सरल र आदर्श चरित्रका रूपमा उभ्याइएको छ । एक सामान्य गृहिणीको वेशभूषा उनका लागि उपयुक्त देखिन्छ । उनको अवस्था र पहिरनबारे सूच्य रूपमा दृश्य १मा रूपनारायण भवदेवका सामु यसरी व्यक्त गर्दछन् —

तपाईंले उहिलेदेखि मेरी बुहारीलाई फेरि देख्नुभएको छैन । श्रृंगारको जुनसुकै वस्तु होस्, उसको जीउ छुनेबित्तिकै जोगी देखिन्छ — लुगाका रातो रंग उसले लाउनेबित्तिकै गेरु हुन्छ । उसको निधारमा सिन्दूर विभूति देखिन्छ । उसको घाँटीलाई बेर्नासाथ मालाको मुगा रुद्राक्ष बन्दछन् । तर ऊचाहिँ जोगिनीको झोलीभित्र लुकेको पवित्र श्रृङ्गार जस्तै देखिन्छे... (पृ.७) ।

यसले पतिवियोगबाट उदासीन भएको अवस्थामा रहेकी इन्दिराको रूपविन्यासको अवस्थालाई संकेत गरेको छ । यो अवस्था नाटकको अन्तिम अंकसम्म कायम रहेको देखिन्छ । भवदेवलाई विभिन्न भेषमा प्रस्तुत गरिएको छ । अर्कोतिर नेपालबाट कलकत्ता पढ्न गएका मुकुन्द कलकत्ताको तथाकथित आधुनिक सभ्यताबाट प्रभावित भइसकेको कुरा अङ्ग्रेजी सुट लगाएका मुकुन्दलाई उपस्थित गराएर वेशभूषालाई संबोधन गरेको छ । र रूपविन्यासभन्दा भिन्न परिकल्पना गरिएको देखिन्छ । त्यस्तै मुकुन्दले इन्दिराको परीक्षा लिने क्रममा पनि मुकुन्द र भवदेवले भेष परिवर्तन गरेको अवस्थाको वेशभूषा र श्रृंगारलाई संकेत गरेका छन् । त्यस्तै आवश्यकता अनुसार अन्य पात्रहरूको स्वाभाविक वेशभूषाको संकेत गरिएको छ ।

४.२.१.३ दृश्यविधान

सामान्य मध्यमवर्गीय नेपाली परिवारको घरलाई प्रतिनिधित्व गर्ने यथार्थपरक दृश्यविधान यहाँ रहेको छ । भवदेवहरू हिँड्दै कलकत्ता जाँदा बाटोको दृश्य, कलकत्ता पुगेपछि सहरको लगायतका अन्य कथासँग जोडिएर आएका दृश्य कस्ता छन् भन्ने संकेत कोष्ठभित्र दिइएका छन् । जस्तै इन्दिराको सुत्ने कोठाको दृश्यविधानको निर्देशकीय संकेत विस्तृत रूपमा गरिएको छ, जसअनुसार झूलको मुख फट्टाएर दुईतिर कसिएको एउटा लामो खाट, भित्तामा राखिएका तस्बिरहरूको वर्णन, झ्याल र खापाका किसिम, भित्ताको रङ्ग, कीलामा खास्टो झुन्डिएको, खुट्टामुनि राखिएको सन्दुस, त्यसमाथि राखिएको करुवा र कालो झ्यालढोकाको वर्णन दृश्यविधानका सङ्केत हुन्। यस सङ्केतले चरित्रको पारिवारिक स्थिति, सामाजिक र सांस्कृतिक अवस्था र वर्गीय परिचय दिएको छ। दृश्यलाई कथा अनुकूल यथार्थता दिनका लागि नाटककारले सूक्ष्म रूपमा तदअनुसार दृश्यसामग्रीहरूको पनि उल्लेख गरेका छन् ।

पाटन सहरको एक मध्यमवर्गीय पारिवारिक अवस्थालाई झल्काउने किसिमको रहेको छ। भित्तामा तस्बिर टाँगिएका छन् । अर्कोपट्टि राम राम लेखिएको कागज टाँगिएको छ। यी तस्बिरले चरित्रहरूमा धार्मिक भावना

देखाउन खोजिएको देखिन्छ। सानो तख्तामा केही सिसीहरू पनि राखिएका छन् । त्यसैको मुन्तिर बिछयौना राखिएको छ । उदाहरणार्थ—कोठा मध्यम स्तरको छ। बिछयौनाको सिराननिर जपमाला र पुरानो बृहत्स्तोत्र–रत्नाकर, सिरानमुनि अघिल्तिर एउटा कन्तुर, लट्ठी, दुई अङ्गुल मैन बाँकी रहेको सामदान, खुट्टामुन्तिर करुवा आदि ... यिनै दृश्यविधान रहेको यस दृश्यको प्रारम्भमै भवदेव जेबघडी हेरी बसिरहेका छन्। बिरामी रूपनारायण सिरकले गुटुमुटु परी बसिरहेका छन्। ओठमा डिग्री च्यापेका छन्। यसरी सूक्ष्म रूपमा गरिएको दृश्यविधानको चित्रणले नै प्रस्तुत नाटकको सामान्य वातावरणलाई झल्काइदिएको छ। जसरी रूपनारायण बिरामी छन्, त्यही रूपमा यहाँ उल्लेख भएको दृश्यविधानले पनि उनको बिरामी अवस्था अर्थात् चिन्तायुक्त स्थिति रहेको झल्को दिएको छ (पृ.१–८) । यसरी हेर्दा दृश्यविधानका सन्दर्भमा कतिपय खास–खास दृश्यहरूमा सूक्ष्म रूपमा दृश्यविधानको वर्णन गरी नाटकीय प्रस्तुतिलाई सघाउ पु¥याएको देखिन्छ। ती संकेतले नाटकीय घटनाको समय, स्थान र परिवेशलाई स्पष्ट गर्नुका साथै पात्र र दृश्यविधानबीचको सम्बन्धलाई प्रभावशाली रूपमा प्रस्तुत भएका छन् ।

४.२.१.४ रंगउपकरणका संकेत

नाट्यप्रस्तुतिका लागि नाटकको कथ्य र घटनाक्रमलाई अभिनयका माध्यमबाट दुरुस्त रूपमा प्रस्तुत गर्न नाटककारले प्रस्तुतिका क्रममा प्रयोग गरिनुपर्ने निम्न रंगउपकरणका संकेत दिएका छन् :

क. प्रकाशसंयोजन

यस नाटकको प्रकाशसंयोजनका सम्बन्धमा नाकुनै पनि दृश्यमा स्पष्ट रूपमा उल्लेख गरेका छैनन् । तर समय सकेत बोध गराउनका लागि विभिन्न दृश्यमा बिहान, मध्यान्ह, बेलुकाजस्ता शब्दको प्रयोग गरेका छन् । तिनै समयलाई दृष्टिगत गरी प्रस्तुतिका क्रममा तदनुकूल प्रकाशसंयोजन गर्नुपर्ने देखिन्छ । जस्तै तृतीय अंकको दृश्य १ सम्म सोहीअनुकूल सामान्य प्रकाशको पर्याप्ततालाई संकेत गरिएको छ । दृश्य २ मा भने पहिलो पटक रातको समयलाई उल्लेख गरिएको छ । कृष्णदेवलनिरको सडकमा यात्रीहरू बत्ती बालेर बाजा बजाउँदै हिँडेका छन् । यहाँ मधुरो प्रकाशको आवश्यक रहेको सङ्केत देखिन्छ । मुकुन्द भेष बदलिएका रूपमा उपस्थित छन् । इन्दिरासँग भेट्ने क्रममा यस स्थानमा आइपुगेका मुकुन्द प्रकाशको सहाराले अन्य कसैले नचिनून् भन्ने आशयले उपस्थित रहेकाले उक्त प्रकाशसंयोजनको माग गर्दछ । दृश्य ३ मा साँझ र रातको भेट भनी उल्लेख गरिएको छ । गाग्रीमा पानी थाप्ने समय रहेकाले यस दृश्यको समय ढल्किँदो साँझ रहेको छ । साँझको आभास दिन मधुरो प्रकाश यस दृश्यले माग गरेको देखिन्छ। दृश्य ४ बिहान झिसमिसेको अघिल्लो भाग भनी उल्लेख भएको छ । अघिल्लो दृश्यमा भोलि सबेरै पर्खिरहन्छु भन्ने संवादसँगै समाप्तिको संकेतपछि सुरु भएको यो दृश्य झिसमिसे उज्यालोको समयलाई संकेत गरेको छ। अन्य चरित्रहरू उठ्नुअघि नै मुकुन्दसँग भेट गरी आफ्ना पतिका बारेमा थाहा पाउन उत्सुक इन्दिराको मनस्थितिलाई यो झिसमिसे बिहानको उपयुक्त देखिएको छ । यो बिहान संकेतका लागि मधुरो प्रकाशको माग भएको छ। यसरी प्रस्तुत नाटकमा विशेष प्रकाशको आवश्यक नभए पनि समय संकेतका लागि विविध प्रकाशको संयोजन भने आवश्यक देखिन्छ ।

ख. ध्वनिप्रभाव

द्वितीय अंकको दृश्य१ कलकत्ता सहरको आभास दिनका लागि नेपथ्यमा बजारिया खलबल, साइकलको घण्टी, मोटरको भ्वाँकभ्वाँकको आवाज बराबर चलिरहन्छन् भन्ने उल्लेख गरिएको छ। मुकुन्दसँग भेट्न गएका भवदेव हरिसन रोडको घरमा पुग्दा नेपथ्यको ध्वनिप्रभावले दृश्यलाई जीवन्त बनाएको छ। यहीँ नेपथ्यमा खलबल भएको पनि सुनिन्छ । यसले मुकुन्द रहेको यो घर शान्त नरहेको सङ्केत गरेको छ। हवडा स्टेसनमा रेल स्टेसनको आभास दिनका लागि रेल र यसैसँग सम्बन्धित ध्वनिप्रभावको उल्लेख गरिएको छ। कुखुरा र चराहरू कराएको ध्वनिप्रभावको प्रसंग पनि रहेको छ ।

ग. संगीत, गीत र नृत्यको प्रयोग

दृश्यमा भवदेव र अन्य चरित्रको संवादप्रवाहका क्रममा अख्तरीज्यान नेपथ्यमा गीत गाउँछिन् (पृ. २१)। यहाँ यो गीतको प्रस्तुतिले यतिन्जेल मञ्चमा मुकुन्दको प्रवेश नभए पनि स्थानको विशेष परिचय दिन मद्दत गरेको छ। दृश्य २ मा मुकुन्दको कोठामा रहेको फोनोग्राफमा गीत बज्दछ। मुकुन्द त्यसैको लयमा नाचको चाल गर्दै भवदेवतिर जान्छन्। यो सामान्य संगीतको प्रयोगबाहेक यहाँ ध्वनि र संगीतको संयोजन देखिँदैन। पुनाचा गीत गाउँछन्। यो गीत औपचारिक रूपमा गाएको नभएर गुन्टाको डोरी बाँध्ने क्रममा गुनगुनाइएको गीत हो (पृ.३५) इन्दिरा लय हालेर रामायण बाचिरहेकी छिन्। बूढा चरित्र लय हाल्दै सवाई बाच्दछन्। यसरी यस नाटकमा कथानक प्रस्तुतिका क्रममा विशेष ध्वनिप्रभाव आवश्यक रहेको देखिँदैन। तथापि कतिपय घटनक्रमको संकेतका लागि न्यून ध्वनिप्रभाव तदनुकूल प्रस्तुत गर्न नाटककारले निर्देशकलाई अवसर दिएको छ। यस नाटकमा नृत्यको संयोजन गरिएको छैन। संगीतको पनि उल्लेख गरिएको छैन। तथापि नाटकीय भावअनुकूल संगीत संयोजन गर्नका लागि निर्देशकलाई पर्याप्त स्थान रहेको देखिन्छ।

५. दर्शक

पाँच अंक र अठार दृश्यमा विभाजित यस नाटकको मूल कथानक मुकुन्द र इन्दिरासँग सम्बन्धित रहेको छ। यी दुईबीचका नाटकीय परिवेश नै नाटकको प्रस्तुतिका लागि प्रमुख आधार हो। नाटकको प्रारम्भिक अवस्थाले यी दुईबीच बिछोड भएको वर्षौँभइसकेको र तिनलाई भेट गराउन रूपनारायणको चिन्तालाई देखाएको छ। मुकुन्दलाई घर फर्काउने भवदेवको प्रयत्नलाई कौतूहलको प्रथम सिँढी मान्न सकिन्छ। दृश्य १ को प्रारम्भमा मुकुन्द र इन्दिराको बिछोड भएको र त्यसबाट रूपनारायण चिन्तित रहेको कुरा दर्शकले स्पष्ट रूपमा थाहा पाउँछ। यसपछिको लगत्तैको दृश्यले पतिको बिछोडबाट उत्पन्न भएको इन्दिराको मनस्थितिबारे पनि जानकारी प्राप्त गर्दछ। यसपछि मुकुन्दलाई लिन गएका भवदेवको क्रियाकलाप, कलकत्तामा मुकुन्दसँगको भेट, प्रारम्भमा घर नफर्कने मुकुन्दको जिद्दी, तर भवदेवको प्रयत्नले मुकुन्द फर्कन राजी हुने स्थिति कथानकका सन्दर्भमा सहज रूपले दर्शकसम्म सम्प्रेषण हुने स्थिति रहेको छ। यहाँ मुकुन्द सर्तसहित फर्कन तयार हुन्छन्। उनको तयारी भनेको इन्दिराको परीक्षा हो। घर फर्केर इन्दिराको पातिव्रत्यको परीक्षा लिने तयारीले दर्शकमा कौतूहलको स्थिति सिर्जना गर्ने संकेत मिल्दछ।

तृतीय अंकको दृश्य ३ मा मुकुन्द र इन्दिराको पहिलो भेटमा भएको संवादले दर्शकमा अझ बढी कौतूहल थपिदिएको छ (पृ.५३)। यहाँ मुकुन्द कालो नेपाली लुगामा कालै फेटा लगाएर कोटभित्रको सेतो पटुकामा खुकुरी भिरेको अवस्थामा छन्। मुकुन्द चरित्रको यो वेशभूषा स्वयम् पनि दर्शकका लागि रोचक बनेको छ। यसपछिका भेटहरूमा मुकुन्दको छलकपट, इन्दिराको सरलता र पतिप्रतिको विश्वासको तीव्रताले उनीप्रति दर्शकमा सहानुभूति जागृत हुने देखिन्छ। दृश्य ४ ले यो कौतूहललाई अझ तीव्र रूपमा अघि बढाएको छ। अनेक छलकपटद्वारा पनि इन्दिरा नपग्लिएपछि कुनै महिलाको तस्बिर देखाई त्यही महिलासँग मुकुन्दको प्रेम भएको भ्रामक र झूट कुरा सुनाउँछन् (पृ.६१)। यहाँसम्म आइपुग्दा कथानक विकासमा देखिएको नाटकीय मोडले कौतूहलको स्थितिलाई बलियो पार्दै लगेको छ। यही कौतूहलले प्रस्तुतिलाई सबल बनाउने संभावना रहेको छ, जसले दर्शकलाई नाटकीय प्रस्तुतिमा बाँध्न मद्दत गर्न सक्दछ। यस दृश्यको अन्त्यमा इन्दिरा माटो उठाएर मुकुन्दतिर छर्दै रुन्छिन् र दृश्यको समाप्ति हुन्छ। यो कौतूहलको तीव्र क्षण हो। तर दृश्य ५ मा भएको रूपनारायण र विमानबीचको शारदा पत्रिकासम्बन्धी संवादले मूल कथालाई निरन्तरता नदिएर यसले कथानक प्रवाहमा बाधा पु¥याएको छ (पृ.६६)।

चतुर्थ अंकको दृश्य १ र २ ले पुनः मूल कथानकलाई डो¥याएको छ। दृश्य २ मा इन्दिरा पिँजराबाट चरालाई मुक्त गर्दै लामो मनोवाद प्रस्तुत गर्छिन् (पृ.७५–७७)। उनको मनोवादमा मानसिक अवस्थाको अभिव्यक्ति भावुक रूपमा प्रस्तुत भएको छ। यस प्रस्तुतिमा रहेको कार्यव्यापारको सक्रिय स्थिति, भावपरिवर्तनको स्थिति र ओजपूर्ण संवादप्रवाहले दर्शकलाई बाँधिराख्न सक्ने क्षमता राख्दछ। दृश्य ३ मा कथानकले पुनः मोड परिवर्तन गर्दछ। यसको कथा र घटनाले नाटकको मूल कथानकसँग कुनै सम्बन्ध राख्दैन। दर्शकका लागि यो दृश्य बाधा

बन्न सक्ने देखिन्छ । दृश्य ४ पछि भने कथानक प्रवाह पुनः आफ्नो स्थानमा आउँछ । यहाँ द्वन्द्वसहितको नाट्यविकास भएको छ । मुकुन्द छल गर्दै इन्दिरासँग बिहेको प्रस्ताव राख्छन् । यसबाट इन्दिरा क्रुद्ध बन्छिन् । यहाँ कथानकको नाटकीय स्थितिको तीव्रता मात्र होइन, चरित्रमा रहेको अभिनेयतामा विभिन्न भावहरूको प्रस्तुतिले रोचकता पैदा गर्ने क्षमता राख्दछ । यो दृश्य गतिमयताका दृष्टिले पनि सबल देखिन्छ । इन्दिराको दृढताले मुकुन्दलाई पराजित पार्ने संकेत दिएको छ । यी विविध कारणले यो दृश्यमा दर्शकलाई प्रभाव पार्न सक्ने संभावना रहेको देखिन्छ ।

पञ्चम अंकको दृश्य १ सुरु भएपछि नाटकको अन्तिम अवस्थासम्म कौतूहलको स्थितिलाई कथानक विकासले डो¥याउँदै लगेको छ । तर दृश्य २ मा भने रूपनारायण, राजामती र बूढाका संवादले चरम स्थितितिर गइरहेको कथानकलाई अन्तै मोड्न खोजेको छ, जसले दर्शकमा रहेको कौतूहलको स्थितिलाई बाधा पु¥याउन सक्ने देखिन्छ । यस्तै दृश्य ३ को प्रारम्भमा पनि इन्दिराको झन्डै दुई पृष्ठ लामो स्वगतकथन रहेको छ (पृ.११४–११५) । कथानकले अन्तिम मोड लिने अवस्थामा यो स्वगतकथन पनि बाधात्मक रहन गएको छ । यसपछि के हुन्छ भन्ने कौतूहलमा बसेका दर्शकलाई यी अनावश्यक दृश्यले बाधा पु¥याउन सक्दछ । तर यस दृश्यमै मुकुन्दको प्रवेश नाटकीय ढंगमा हुन्छ । खुकुरी भिरेका मुकुन्द झ्यालबाट इन्दिराको कोठामा पस्छन् । यसपछि भने मुकुन्द र इन्दिराबीचको अभिनेयता सक्रिय स्थितिमा पुग्दछ । यहाँ घटनाको गतिमयताले तीव्रता लिँदै कार्यव्यापार चरम स्थितिमा पुगेको छ । मुकुन्द इन्दिरालाई समात्न जान्छन् । इन्दिरा चिच्च्याउँदै खुकुरीले हान्दछे । मुकुन्दको हात र टाउकोमा खुकुरीले लाग्दछ । इन्दिरा दौडिँदै ढोकामा पुग्दछे (पृ.११८) । यसरी दृश्यमा क्रियाशीलता बढ्दै नाटक निष्कर्षमा पुग्दछ । यो अन्तिम दृश्य भने दर्शकलाई एकाग्रताको स्थितिमा पार्न सक्षम भएको देखिन्छ । यहाँ दर्शकमा रहेको कौतूहलले विश्राम लिन पुग्दछ ।

समग्रमा हेर्दा विभिन्न दृश्यहरू कथानक विकासमा बाधक रहन गए तापनि मूल कथाको प्रवाहको क्रियाशीलताले गर्दा नाटकको प्रस्तुतिको प्रभाव दर्शकमा सकारात्मक पर्न जाने देखिन्छ । तर पनि यसपछिका दृश्यहरूमा एकनासले कथानक विकास भएको छैन । मूल कथानकको प्रस्तुतिद्वारा प्रस्तुतिलाई प्रभावशाली बनाउँदै दर्शकलाई बाँध्न चाहिने नाटकीय विकासको श्रृंखला कतिपय दृश्यमा भंग भएको देखिन्छ । यति हुँदाहुँदै पनि कथानक विकासको सूत्रलाई भने छोडेको छैन । नाटकले एउटै कथानक सूत्रलाई बोकेको भए पनि विभिन्न दृश्यमा रहेका चरित्रका संवाद र व्यक्तिकेन्द्रित धारणाको संवादप्रवाहले मूल कथानकको प्रस्तुति त्यत्ति सहयोग गरेको नदेखिँदैन । यस दृष्टिले प्राय हरेक संवाद साहित्यिक मूल्यका दृष्टिले गहन, कलात्मक र ओजपूर्ण देखिए तापनि मूल कथाको प्रवाहमा भने यस्ता कतिपय दृश्यका संवादप्रवाहले दर्शकलाई बाँधिराख्न कठिन पर्ने देखिन्छ।

६. उपसंहार

नाटकको नाट्यशिल्प र रंगशिल्प आआफ्नै महत्व बोकेका सिक्काको दुई पाटो जस्तै हुन् । ती एकअर्काका परिपूरक हुन् । नाट्यशिल्पका दृष्टिले मुकुन्द इन्दिरा नाटकलाई हेर्दा यसमा अन्तर्निहित कथ्य सामाजिक विषयमा आधारित छ । यसको परिवेशमा तत्कालीन सामाजिक जीवनको भोगाइ प्रतिबिम्बित भएको छ । नाटकको मूल चरित्र पति–पत्नी मुकुन्द र इन्दिरा धेरै समयदेखि अलग रहँदा जीवनमा उब्जेका परिणामहरू कथानकका आधारबिन्दुका रूपमा प्रस्तुत भएका छन् । मुकुन्द विवाहपछि अध्ययनका क्रममा कलकत्ता पुगेका छन् । इन्दिरा उनको प्रतीक्षामा वर्षौंदेखि निरस जीवन बिताइरहेकी छिन् । बुहारीको एक्लो जीवनदेखि चिन्तित रहेका मुकुन्दका पिता रूपनारायणको दुःखले भवदेवलाई कलकत्ता जान बाध्य पारेको छ । इन्दिराको पातिव्रत्यको परीक्षा लिने सर्तमा कलकत्ताबाट मुकुन्द नेपाल फर्कन्छन् । यहीँबाट नाटकको कथानक विकासले नाटकीय मोड लिन पुग्छ । रंगशिल्पका दृष्टिले मुकुन्दको नेपाल प्रवेशभन्दा अघि पृष्ठभूमिका रूपमा रहेको खण्ड हो भने नेपाल प्रवेशपछि इन्दिरासँगको भेट नाटकीय विकासक्रमको प्रारम्भबिन्दु हो । यी दुई चरित्रका भेटले नाटकीय द्वन्द्वलाई क्रमशः विकास गर्दै लगेको छ । यही मूल कथ्यले विभिन्न नाटकीय मोड लिँदै चरम बिन्दुमा नाटकलाई पु¥याएको छ । इन्दिराको चरित्रबारे यथार्थता बुझ्ने क्रममा मुकुन्दद्वारा प्रस्तुत गरिएका छलकपटपूर्ण व्यवहार रंगशिल्पका

दृष्टिले नाटकीय र रोचक घटनाक्रमका रूपमा विकसित भएको छ । नाटकलाई प्रस्तुतिका क्रममा कौतूहलपूर्ण बनाउनका लागि यो अन्तर्निहित कथ्य सहायक बन्न पुगेको छ ।

पात्रविधानलाई हेर्दा मुख्य पात्र मुकुन्द र इन्दिरासँग सम्बन्धि कथा महत्वपूर्ण रहेको छ । नाटकको मध्यमा मुकुन्दले इन्दिराको परीक्षा लिन प्रारम्भ भएपछि कथाले गति लिन थाल्छ । मुकुन्दको छलकपट र इन्दिराको पतिप्रतिको गहिरो विश्वासले यी दुवैको शारीरिक र मानसिक स्तरमा भाव परिवर्तनको अवस्था सिर्जना भएको छ । कथानक विकासमा द्वन्द्वको स्थिति उच्चतम नभए पनि चरित्रको आचरण र व्यवहारका दृष्टिले स्वाभाविक बन्न पुगेको छ । तर त्यो आन्तरिकभन्दा बाह्य द्वन्द्व सबल बन्न गएको छ ।

संवादप्रवाहको तहमा उच्च कलात्मक अभिव्यक्ति रहेकाले चरित्रको कथनशैली बोलीचालीको भाषामा नभएर तदनुकूल हुनुपर्ने देखिन्छ । वाचिक अभिव्यक्तिका दृष्टिले यो स्थिति सामान्य होइन । वाचिक अभिव्यक्ति औपचारिक रूपमा प्रस्तुत भएको छ । तथापि चरित्रका प्रायः सबै संवादमा आरोह, अवरोहको स्थिति अन्तर्निहित देखिन्छ । प्रस्तुतिलाई यथार्थताको नजिक पु¥याउँदै प्रभावशाली तुल्याउन सूक्ष्म रूपमा दृश्यविधानको विवरण दिइएको छ । यसका साथै प्रायः सबै रंगउपकरणका संकेत स्पष्ट रूपमा दिइएका छन् । तर वेशभूषा र रूपसज्जा, प्रकाशसंयोजन, ध्वनिप्रभावको संयोजन, संगीत, गीत र नृत्यको प्रयोग न्यून रहेको अवस्था छ । नाटकभित्र रहेका तिनै निर्देशकीय संकेत निर्देशकका लागि आधार बन्न पुगेको छ । खास गरी हरेक दृश्यमा निर्देशकीय सकेत सूक्ष्म रूपमा पनि प्रस्तुत भएका छन् । यही संकेतद्वारा प्रस्तुतिले रोचकता र कौतूहल सिर्जना गरी दर्शकलाई प्रस्तुतिप्रति एकाग्र हुने वातावरण सिर्जना गरिदिएको छ । यसरी हेर्दा यस नाटकले नाट्यशिल्प र रंगशिल्पलाई समान रूपले ध्यान दिएको देखिन्छ ।

नमूना प्रश्नः

१-नाटक *"मुकुन्द इन्दिरा"* को कथानकमा इन्दिराको पातिव्रत्यको परीक्षा लिने मुकुन्दको सर्तले दर्शकमा कस्तो प्रभाव पार्दछ? छलफल गर्नुहोस्।

२- मुकुन्द इन्दिरा" नाटकको प्रस्तुतिमा कुन कुन दृश्यहरूले कथानकको प्रवाहमा बाधा पुऱ्याएका छन् र किन? छलफल गर्नुहोस्।

३. नाटकलाई पाठ्य विधाबाट दृश्य विधामा रूपान्तरण हुने प्रक्रिया र त्यसमा समावेश त्रिआयामिक संरचनाको विश्लेषण गर्नुहोस्।

४. रंगकर्म वा थियटरलाई ‘संयुक्तकला’ भनिने आधारहरू के हुन्? कलाका कुन–कुन पक्षहरू रंगकर्ममा समाहित छन् भनेर स्पष्ट पार्नुहोस्।

५. समको अभिनय क्षमताका विशेष पक्षहरू के–के थिए? ‘नवरस’ कविताको नाटकीय वाचनमा उनले दर्शकलाई कसरी प्रभाव पार्थे? उदाहरणसहित विश्लेषण गर्नुहोस्।

६. समले ‘मुकुन्द–इन्दिरा’ नाटक निर्देशन गर्दा पारसी थिएटर परम्पराबाट आफूलाई अलग कसरी राखे? निर्देशनको क्रममा उनले अपनाएका नवीन प्रयोगहरू उल्लेख गर्नुहोस्।

७. समको रंगव्यवस्थापक व्यक्तित्व कस्तो थियो? 'अमरसिंह' नाटकको सफल आयोजनबाट रंगव्यवस्थापनमा उनको भूमिका कस्तो देखिन्छ? वर्णन गर्नुहोस्।

थप अध्ययनका लागि सन्दर्भ पुस्तकः

(क) नेपाली पुस्तकहरू (नेपाली वर्णानुक्रम अनुसार):

१. कक्षपती सावित्री (२०७४) – *रंगकर्मी बालकृष्ण सम र उनको रंगशिल्प*, प्रथम संस्करण, ललितपुर : साझा प्रकाशन।

२. थापा, मोहनहिमांशु (२०५०) – *नाट्यनिर्देशन र अभिनयमा समको योगदान*, गरिमा, वर्ष १२ अङ्क २, ललितपुर : साझा प्रकाशन।

३. ------------------- (२०५४) – *एउटा अमर प्राज्ञ बालकृष्ण सम*, सम्पादक नरेन्द्रराज प्रसाई, इन्दिरा प्रसाई, प्रथम संस्करण, काठमाडौं : बालकृष्ण सम फाउन्डेशन।

४. ------------------- (२०६०) – *बालकृष्ण समका नाटकमा रङ्गमञ्चीयता*, सम शतवार्षिकी स्मारिका, काठमाडौं : नेपाल राजकीय प्रज्ञाप्रतिष्ठान।

(ख) हिन्दी पुस्तकहरू (वर्णानुक्रम अनुसार):

१. अंकुर, देवेन्द्र राज (ई. २००६) – *नाट्यालेख, रंगमंच का सौन्दर्यशास्त्र*, प्रथम संस्करण, नई दिल्ली : राजकमल प्रकाशन प्रा.लि.।

२. ------------------- (ई. १९९७) – *नाटक की प्रक्रिया और अभिनेयता*, रंगदर्शन, प्रथम संस्करण, नई दिल्ली : राधाकृष्ण प्रकाशन।

३. जैन, नेमिचन्द्र (ई. १९९७) – द*र्शकवर्ग*, रंगदर्शन, प्रथम संस्करण, राधाकृष्ण प्रकाशन, नई दिल्ली।

Alexander Dean, Lawrence Carra. (1974), Basic Technique For The Actor, **Fundamentals of Play Directing**, Third Edition, New York : Holt, Rinehart And Winston, Inc.

____________. (1974), Drama as Art, **Fundamentals of Play Directing,** Third Edition, New York : Holt, Rinehart And Winston, Inc.

---------------------------------the End---