

प्रेमपिण्ड नाटकका नारी पात्रमा नारी चेतना

कान्छी महर्जन

सरस्वती बहुमुखी क्याम्पस, त्रिभुवन विश्वविद्यालय

लेखसार

बालकृष्ण समको जन्म राणापरिवारमा भएको थियो । राणाशासन व्यवस्था निरङ्कुश थियो । त्यहाँ जनतालाई सबै स्वतन्त्रता र अधिकारबाट वञ्चित गराइएको अवस्था थियो । राज्यको स्रोत र साधन राणाहरूकै भोगविलासमा केन्द्रित थियो । यस्तो राजनीतिक र सामाजिक अवस्थामा सामान्य जनताको अवस्था र त्यसमा पनि सामान्य नारीहरूको चेतनाको स्तर पक्कै उदार हुन सक्तैन । शिक्षाको चेतनाको अभाव, पितृसत्तात्मक सामाजिक सोचको वर्चस्व आदिले गर्दा नारीले निरीह र सम्भ्रौतावादी व्यवहार गर्नुपर्ने निश्चित छ तर यस्तो सामाजिक व्यवस्थामा पनि सविताजस्ती एकदुई जना पात्रहरू तत्कालीन नेपाली समाजमा नभएका होइनन्, जसले आफ्नो अस्तित्वका लागि आवाज उठाउन कहिल्यै छोड्दैनन् । विविध कालखण्डमा रहेका यस्तै एकदुई नारी हस्तीकै नारी चेतनाले नै नारीमुक्तिको आन्दोलनलाई डोच्याउँदै आजको स्थितिसम्म ल्याइपुऱ्याएको हो भन्दा अन्युक्ति नहोला । नारीमुक्ति आन्दोलनलाई सफल बनाउन विविध नारी योद्धाहरूजस्तै योगमाया आदिले आफ्नो प्राणको आहुतिसमेत दिएको इतिहास छ । प्रस्तुत लेखमा **प्रेमपिण्ड** नाटकमा मालिक ऐडविलको इच्छा विपरीत दृढ विश्वासका साथ विद्रोह गर्दै अन्त्यमा नकुलको लाशसँगै कालीमा हाम फालेर प्राण उत्सर्ग गरेकी सविताको नारी चेतनाको अध्ययन गरिएको छ । यस क्रममा निगमनात्मक शोधविधिको उपयोग गरिएको छ । सभ्यताको आरम्भदेखि देखिएको सामाजिक व्यवस्था र त्यसको चापप्रतिचापमा निर्मित नारी चेतनाका विविध चरणहरूको अध्ययन गर्दै यससम्बन्धी एउटा सैद्धान्तिक अवधारणा बनाइएको छ । यसकै आधारमा समको **प्रेमपिण्ड** नाटकमा रहेका नारी पात्रमा पाइने नारी चेतनासम्बन्धी अध्ययन गरिएको छ । यस क्रममा समको मूल कृतिलाई प्राथमिक स्रोतान्तर्गतको सामग्रीको रूपमा र यस नाटकका बारेमा लेखिएका समालोचना, समीक्षा आदिलाई द्वितीय सामग्रीका रूपमा सङ्कलन गरिएको छ । समका नाटकमा विषयवस्तु, शैली, संरचना आदि पक्षको मात्र विविध देखिँदैन, यिनका नाटकमा सङ्कीर्ण, उदार र विद्रोही तीनै प्रकारका नारी चेतना भएका नारी पात्रको पनि प्रयोग देखिन्छ । **प्रेमपिण्ड** नाटकमा राणाशासनकालको राजनीतिक र सामाजिक परिवेशमा पनि अस्तित्ववादी नारी चेतना भएका सविताजस्ता पात्रहरू दरबारभित्र थिए, जसले आफ्नै मालिकको विरुद्धमा आवाज उठाए भन्ने यथार्थको जीवन्त चित्रण पाइन्छ । आवाज उठाउनु सबैभन्दा महत्त्वपूर्ण कुरा हो । यहीँबाट परिवर्तनको कथा सुरु हुन्छ । समको **प्रेमपिण्ड** नाटकमा संवत् १९०५ देखि १९६५ सालसम्मको नेपाली सामाजिक पृष्ठभूमिमा तत्कालीन नारी पात्रका नारी चेतनाको प्रतिबिम्ब उतारिएको छ भन्नु नै प्रस्तुत लेखको मूल निचोड हो ।

मुख्य शब्दहरू : अस्तित्वबोध, आत्माभिमान, लैङ्गिक विभेद, सहभाव, हठ

विषयपरिचय

सृष्टिको आदिकालमा नर र नारीको स्थान र महत्त्व एउटै थियो । दुवैमा सहभाव थियो । सभ्यताको विकाससँग देखा परेको मातृसत्तात्मक समाज र पितृसत्तात्मक सामाजिक व्यवस्थाका कारण समाजमा नर र नारीको स्थान, महत्त्व मात्र होइन, तिनको चेतनामा समेत परिवर्तन देखियो । यहाँ स्थिति र सोचबाट लैङ्गिक विभेदको कथा सुरु भयो । यस सन्दर्भमा नारीवादी समालोचक रजनी ढकालको दृष्टिकोण यहाँ साभार गर्नु सान्दर्भिक देखिन आउँछ ।

उत्पादन एवं सामाजिक सांस्कृतिक अनुष्ठानमा पुरुषले अधिकार जमाउँदै गयो, जसले गर्दा महिलाचाहिँ पुरुषको वैयक्तिक धन, यौनपूर्तिको साधन र सन्तान प्राप्तिको उपकरण बन्न पुगी । लामो समयसम्म त्यो रुढि चलिरह्यो । आत्मसम्मान, अधिकार एवं न्यायबाट वञ्चित रहने स्थितिले गर्दा महिला पनि सोचन बाध्य भए (ढकाल, २०७७, पृ. ३३७) ।

पितृसत्तात्मक सामाजिक व्यवस्थाले महिलालाई व्यक्तिभन्दा केवल भोग्या वस्तुको रूपमा लिएको नारी चेतनाले त्यतिबेला महसुस गर्न सक्यो, जतिबेला शिक्षाले त्यस चेतनालाई विकसित गर्न सहयोग गर्‍यो ।

चेतनाले अवस्थाको बोध गराउँदछ । चेतनालाई तिखार्ने काम शिक्षाले गर्दछ । नेपालको सन्दर्भमा कुरा गर्ने हो भने २००७ सालभन्दा अगाडि शिक्षामा आम जनताको पहुँच पुगेको थिएन । पहुँच पुगेले पनि छोरा र छोरीमा भेद गरी छोरालाई मात्र शिक्षा दिन चाहेको देखिन्छ । नारीले महसुस गर्ने चेतना यतिबेला पनि थियो ; तिनका आवाज त्यतिबेला पनि थियो । फरक यतिमात्र हो, त्यतिबेला नारी आवाजलाई महत्त्व दिँदैनथ्यो । नारी आवाजलाई दबाइन्थ्यो । नारीका चेतना त्यति बेला सशक्त भए, जतिबेला उनीहरूको पहुँच शिक्षामा पुग्यो । शिक्षाबाटै उनीहरूको यात्रा लिखित साहित्य लेखनसम्म पुग्न सक्यो । “खासगरी २००७ सालपछिदेखि कविता, कथा, उपन्यासजस्ता विभिन्न विधामा कृतिको सिर्जनामा थुप्रै महिला लेखकहरूको क्रियाशीलता बढेको पाइन्छ” (लुइटेल्, २०६९, पृ. ४१) । उनीहरूले साहित्यका माध्यमबाट पनि नारी चेतनाहरू व्यक्त हुन थाले ।

आजको एक्काइसौँ शताब्दीमा महिलालाई पुरुषको थिचोमिचोबाट उन्मुक्त तुल्याउने उद्देश्यले नारीवादी आन्दोलनहरू सुरु भइसकेका छन् । अझ सन् १९६० दशक यता पश्चिमी जगत्मा देखा परेको उत्तरआधुनिकतावादभित्र नारीवादी बहस फस्टाएको देखिन्छ । सभ्यताको आरम्भक अवस्थामा नारीको सम्भौतावादी र आदर्शवादी नारी चेतनाले जोडिराखेको पारिवारिक जीवनमा आज आएर नारी चेतनाले प्रश्न गरिरहेको छ : “परिवारलाई विखण्डनबाट जोगाउने जिम्मेवारी महिलाको मात्रै हो त ?... आजकी नारी प्रेमका नाममा आफ्नै अस्तित्वको मलामी जान मन पराउँदिन” (त्रिपाठी, २०५५, पृ. छ) । आजसम्मको स्थितिलाई अध्ययन गर्दा विशेषतः नारी चेतना चरणगत रूपमा क्रमशः विकसित हुँदै आएको पाइन्छ । नारी चेतना समयसँगै क्रमशः सङ्कीर्ण, उदार र विद्राही प्रकृतिको देखिन्छ ।

आज समयक्रमसँगै भएको शिक्षा, प्रविधि आदिको विकास र तिनमा नारीको पहुँच आदिले नारी चेतना क्रमशः परिवर्तित र विद्रोही हुँदै गएको देखिन्छ । नारी चेतनालाई अझ माइने र परिष्कृत बनाउने काम उत्तरआधुनिकतावादभित्र चलेको नारीवादी बहसले बनाएको छ किनभने उत्तरआधुनिकतावादभित्र “सामाजिक एवं राजनैतिक हक, हित र समानता आदि विविध सन्दर्भबाट नारीका पक्षमा आवाज उठाउने दृष्टिकोणलाई नारीवाद भनिन्छ” (लुइटेल्, २०६७, पृ. ४००) । समाजमा हुने लैङ्गिक विभेदपूर्ण सामाजिक व्यवहार र सामाजिक संरचनाको विरोध गर्दै आएको निकै लामो

समय भइसक्दा पनि नेपाली समाजमा अद्यापि लैङ्गिक विभेदका अवशेषहरू देख्न पाइन्छ ।

राणाकालीन समयमा राणादरबारमा जन्मेहुर्केका नाटककार बालकृष्ण समको नाटक **प्रेमपिण्ड** महानाटकमा नारी पात्रका नारी चेतना केकसरी प्रस्तुत भएको छ ? भन्ने मूल समस्यामा केन्द्रित भई प्रस्तुत अध्ययन अगाडि बढेको छ । नारी चेतनाका चरणगत अवस्थाको सैद्धान्तिक अध्ययनका आधारमा उक्त नाटकका नारी पात्रका नारी चेतनाको अध्ययन गर्नु नै यस लेखको उद्देश्य रहेको छ ।

अध्ययन विधि

यस अध्ययनका लागि **प्रेमपिण्ड** नाटकको सातौँ संस्करण, २०७७ लाई आधार मानिएको छ । यस नाटकको संरचना अन्य नाटकको भन्दा भिन्न पाइन्छ । यो तीन भागमा संरचित नाटक हो । तुलनात्मक रूपमा यो नाटक निकै लामो भएकाले नाटककार बालकृष्ण सम स्वयमूले प्रस्तुत नाटक नाट्यशालामा प्रदर्शित गर्ने हो भने लगालग तीन दिन लगाउनुपर्ने विचार 'केही शब्द' मा व्यक्त गरेका छन् । समको नाट्ययात्राको तेस्रो चरण अर्थात् १९९४ देखि लिएर २०१४ सालसम्म प्रकाशित नाट्यकृतिको सूचीमा **प्रेमपिण्ड** पनि पर्दछ । यस चरणमा उनको नाट्यप्रतिभाले सिद्धि र सफलताको शिखर प्राप्त गरेकाले नाट्यसमालोचक डा.केशवप्रसाद उपाध्याय यस चरणलाई समको नाटकीय व्यक्तित्वको उत्कर्ष काल भन्नुहुन्छ । समका नाटकहरू उच्च शिक्षादेखि लिएर विश्वविद्यालयका विविध तहका अनिवार्यका साथै ऐच्छिक नेपाली पाठ्यक्रममा समावेश देखिन्छन् । प्रस्तुत नाटकलाई त्रि.वि. मानविकी तथा सामाजिक शास्त्र सङ्काय, स्नातकोत्तर तहको दोस्रो सेमेस्टर **आधुनिक नेपाली नाटक र चलचित्र (५५९)** पाठ्यांश शीर्षकसहित समावेश रहेकाले यस अध्ययनको औचित्य देखिएको हो । यसको अध्ययनका लागि विविध समयक्रमसँगै देखिएको चरणगत नारी चेतनाको सैद्धान्तिक अध्ययनका लागि पुस्तकालयीय सामग्रीको प्रयोग गरिएको छ । समको **प्रेमपिण्ड** मूल नाटकलाई प्राथमिक सामग्रीका रूपमा लिइएको छ भने समका नाटकसम्बन्धी लेखिएका लेख समीक्षा आदिलाई द्वितीयक स्रोतअन्तर्गतको सामग्रीका रूपमा सङ्कलन गरिएको छ । सम राणाकालीन समयमा राणापरिवारमा जन्मेका व्यक्ति हुन् । यस नाटकमा राणादरबारिया परिवेश र त्यहाँ रहने नारी पात्रमा पाइने नारी चेतनाको यथार्थ चित्रणको प्रकटीकरण पाइन्छ । विविध कालखण्डमा चरणगत रूपमा विकसित नारी चेतनाको अवस्थाको सैद्धान्तिक अवधारणाका आधारमा **प्रेमपिण्ड** नाटकमा नारी पात्रमा रहेको नारी चेतनाको अध्ययन गर्दै विविध शीर्षक र उपशीर्षकमा संरचनात्मक व्यवस्थापनका साथ लेखलाई अन्तिम रूप दिइएको छ ।

नेपाली नाट्यपरम्परामा बालकृष्ण सम

नेपाली नाटक र रङ्गमञ्च परम्परामा आधुनिकताको सूत्रपात गर्ने श्रेय रङ्गकर्मी बालकृष्ण समलाई जान्छ । उनले प्राथमिक र माध्यमिककालीन अनुदित नाट्यपरम्परालाई भत्काउँदै नयाँ मौलिकपन दिएका छन् । उनको वि.सं.१९८६ सालमा प्रकाशित **मुटुको व्यथा** वियोगान्त नाटकबाटै आधुनिक नेपाली नाटकको परम्पराको आरम्भ भएको हो । मुटुको व्यथा लेखनका दृष्टिले समको चौथो नाटक भएपनि प्रकाशनको दृष्टिले पहिलो वियोगान्त नाटक हो । नेपाली रङ्गमञ्चमा आधुनिकता आरम्भ गर्ने श्रेय पनि नाट्यसम्राट बालकृष्ण समलाई नै जान्छ । संवत् १९९४ सालमा काठमाडौँको नाट्यशालामा प्रस्तुत **मुकुन्द-इन्दिरा** नाटकको मञ्चनबाटै नेपाली रङ्गमञ्चमा आधुनिकता देखिएको हो । "मुकुन्द-इन्दिराले नेपाली रङ्गमञ्चमा मञ्चन भएका पूर्ण मौलिकतायुक्त नाटक मानिन्छ । यो नाटक रङ्गमञ्चमा

प्रदर्शन हुँदा यसले नेपाली परिवेश जनजीवनलाई सहज तरिकाले प्रस्तुत गरेको थियो” (यात्री, २०७३, पृ.८४) । नेपाली नाट्यपरम्परामा यिनी एक कुशल रङ्गकर्मीका रूपमा देखिएका देखिन्छन् । यिनी विद्वान्, नाटककार, अभिनेता, नाट्यनिर्देशक, अभिनय प्रशिक्षक, रङ्गव्यवस्थापक र नाट्यचिन्तक समेत देखिन्छन् ।

राणादरबारभित्रको नाट्यशालामा चौबीसे घण्टाभै हुने नाचगान तथा अभिनय आदिलाई नजिकैबाटै नियाल्दै गर्दा सममा नाटकप्रति रुचि जागेको पाइन्छ । यसै पृष्ठभूमिमा समले नेपाली जनजीवनले भोगेका विषयवस्तुलाई नाट्यात्मक अभिव्यक्ति दिँदै जाँदा समको नाट्ययात्रा क्रमशः परिष्कृत र परिमार्जित हुँदै गएको हो । “समको नाट्यलेखन अनौपचारिक रूपमा १९७७ देखि मिलिनद नाटकबाट सुरु भएका पनि त्यो पूरा हुन नसक्दा १९८६ मा मुटुको व्यथा नाटक लेखेपछि त्यहीँबाट उनको नाट्ययात्राको औपचारिक सुरुआत भएको देखिन्छ” (कक्षपती, २०७४, पृ.३) । यसपछि उनका ध्रुव (१९८६), मुकुन्द-इन्दिरा (१९९४), प्रह्लाद (१९९५), अन्धवेग (१९९६), भक्तभानुभक्त (२०००), म (२००२), प्रेमपिण्ड (२००९), अमरसिंह (२०१०) लगायतका थुप्रै नाटकहरू प्रकाशित देखिन्छन् । विषयवस्तु, शैली आदिका आधारमा हेर्दा समको नाटकमा विविधता देखिन्छ । “समले नाटकको स्वरूप र संरचनामा अनेक प्रयोग गरेका छन् । उनले सके विश्वकै लघुतम नाटक (सबभन्दा छोटो नाटक) लेखेका छन् भने महानाटक (प्रेमपिण्ड) पनि लेखेका छन्” (उपाध्याय, २०६१, पृ.२०) । वरिष्ठ नाट्यसमालोचक डा. केशवप्रसाद उपाध्यायले यहाँ प्रेमपिण्डलाई महानाटकको संज्ञा दिएका देखिन्छन् । यसरी हेर्दा नेपाली नाट्यजगत्मा बालकृष्ण समको वर्चस्व सदैव रहिरहने देखिन्छ । संख्यात्मक र गुणात्मक दुवै रूपबाट नेपाली नाट्यजगतको उन्नयनमा विशेष योगदान दिने सेक्सपियरेली समको स्थान अतुलनीय रहिरहने पक्का छ ।

प्रेमपिण्ड नाटक अन्तर्निहित कथ्य

संवत् १९९४ सालमा मुकुन्द-इन्दिरा काठमाडौँ नाट्यशालामा खेलिएपछि १९९५ सालमा प्रेमपिण्ड लेखेर साथीहरूलाई देखाएको तथ्यको जानकारी यसै नाटकको ‘केही शब्द’मा नाटककार समले व्यक्त गरेका छन् । यसैमा समले लेखेको चौध वर्षपछि मात्र प्रस्तुत नाटक प्रकाशनको तहमा पुगेको जिकिर गरेका छन् । यसरी प्रेमपिण्ड नाटक २००९ सालमा आएर मात्र प्रकाशन हुन सकेको हो । प्रस्तुत नाटक लामो भएको कुरालाई स्वीकार्दै समले केही शब्दमा भनेका छन् - “यो नाटक लामो भएको छ, छोटकरी नगरेको पक्षमा तीन भाग लगालग तीन दिन लाएर नाट्यशालाले प्रदर्शित गर्नुपर्नेछ” (सम, २०७७) । तीन भागमा विभाजित प्रस्तुत नाटकले नौ अङ्क र ८२ दृश्यहरूको आयतनमा विस्तारित संरचना पाएको छ । यो नाटक रङ्गमञ्चमा प्रस्तुत गर्न कसैले पहल नगरेको अवस्थाप्रति खिन्नताबोध गर्दै २०२४ सालतिर यसै नाटकको भूमिकाका लेखक कमल दिक्षित लेख्छन् : “स्पष्ट छ रङ्गन चलचित्र खिच नेपाली व्यापारीहरूले पैसा लगाउन सकेनन्, सरकारले त्यति गर्नुपर्ने आवश्यकता देखेन र यो सिनेमा भएर हाम्रो सामू आउन सकेन” (दिक्षित, २०७७) । प्रेमपिण्डलाई चलचित्रको रूपमा प्रस्तुत भएको हेर्ने दिक्षितको चाहना सन् १९९५ मा पूर्ण भयो । यादव खरेलको निर्देशनमा प्रेमपिण्ड नाटक चलचित्रको रूपमा निर्माण भइसकेको छ । “वास्तवमा प्रेमपिण्डको कथा बालकृष्ण समका बाजे डम्बर शमशेरका दरबारको भित्री कथा हो । उनी उनकी भित्रीनी हुस्नापडी र उनैका नोकर बहादुरेको प्रेम प्रसङ्ग यसको मूल आधार हो” (उपाध्याय, २०४५, पृ.२२२) । यस नाटकका ऐडविल डम्बर शमशेरका रूपान्तरण हुनु भने नकुल र सविता बहादुरे र हुस्नापडीका रूपान्तरण हुनु । यिनीहरूबिचको त्रिकोणात्मक प्रेमको आधार बनाएर प्रेमपिण्ड महानाटकको नाटकीय कथ्य अगाडि बढेको छ ।

प्रस्तुत नाटकको मूल कथ्य अमर प्रेमसँग सम्बन्धित देखिन्छ । प्रद्युम्नले कथा आरम्भ गरेसँगै नाटकीय कथ्य आरम्भ

हुन्छ। यहाँ प्रद्युम्न प्रेमपिण्डका सूत्रधार हुन्। अभिजात वर्गको प्रतिनिधि पात्र ऐडविलको दरबारका नोकरी गर्न आएकी नौली (पछि सविता नामकरण) को सुन्दरतामा ऐडविलको कामुक दृष्टि पर्दछ। दरबारमै नोकरका रूपमा काम गर्ने नकुलसँगको भेटसँगै उनीहरूबिचको सामीप्यता बढ्दै जान्छ। कालान्तरमा त्यसले प्रेमको रूप लिन्छ। यता ऐडविल पनि सविताप्रति आकर्षित हुँदै जान्छन् र उनीसँग एकतर्फी प्रेम गर्दछन्। जेजसरी भएपनि सवितालाई प्राप्त गर्न चाहने ऐडविलले नकुललाई बाधकका रूपमा देख्दछन्। नकुललाई अनेक बहाना गर्दै सविताबाट टाढा रिडी पठाइदिन उनी सफल हुन्छन्। अनेक तिकडम गर्दा पनि आफ्नो एकतर्फी प्रेम सफल हुन नसकेपछि ऐडविल विक्षिप्त र निरीह बन्छन्। नकुलसँगको बिछोडमा सविता विह्वल बन्दै छटपटाउँछिन् भने उता नकुल पनि बिरामी पर्दछन्। पटकपटकको प्रेमप्रस्ताव सविताबाट अस्वीकृत भएपश्चात् ऐडविलको आत्माभिमान र हठ सेलाउँछ। प्रद्युम्न, सन्तवीर र अन्य सहयोगीका साथमा सविता रिडी पुग्छिन्। नकुलको अन्तिम अवस्था हुन्छ। अन्त्यमा नकुलको मृत्युको पीडा खप्न नसिकी नकुलको लाशसँग सविता कालीमा हाम फाल्छिन्। यसरी नाटकीय कथ्य वियोगान्तमा पुगेर टुङ्गिएको छ।

प्रेमपिण्ड नाटकका नारी पात्र

१९०५ देखि १९६५ सालसम्मको नेपाली सामाजिक पृष्ठभूमिमा रचित प्रस्तुत नाटकमा नारी पात्रका रूपमा नानी (ऐडविलकी छोरी), अडिनी र सानी (बाहुनीहरू), धाई (राजुकी), गाउने आमा (गीता), बेली, केसरी, मालती, उजेली, कमला, अमला, भिनियाँ, दमना, धूपी, सविता आदि सुसारेहरू देखिन्छन्।

नौली/सवितामा रहेको नारी चेतना

यिनी नाटककी नायिका हुन्। नाटकको आरम्भमा यिनी सामान्य ग्रामीण महिला नौलीका रूपमा देखिन्छिन्। उनी आरम्भमा अन्य सुसारभै देखिन्छिन्। उनी फोहरी र निम्न स्तरको पहिरनमा देखिएकी छन्। दरबारको रमभम उनलाई राम्रो लागेको छ। त्यसैभएर त उनी ऐडविलसँग “यस्तो ठाउँमा किन नबस्नु हजूर!” (पृ.१०) भन्ने जवाफ दिन्छिन्। दरबारमा रहँदाबस्दा अर्के नामकरण हुने व्यवस्थाअनुरूप नै ऐडविलकी स्त्रीले नौलीको नाम सविता राखिदिन्छिन्। आरम्भमा यिनको चरित्र सरल, निरीह र स्वाभाविक रूपमा अगाडि बढ्छ। नकुलसँगको भेट र उनीसँगको प्रेममा पनि सविताको स्वाभाविक नारी चेतना देखिन्छ। अरु सुसारभै यिनमा मालिकको निगाहा आफूमा पार्ने कुनै चाहना देखिँदैन। यहाँ ऐडविलको दृष्टि बारम्बार उनमा परे पनि उनको स्थिति सामान्य देखिन्छ। ऐडविलको यौनआकर्षण सवितासँगै बढ्दै जाँदा त्यहाँ द्वन्द्वको स्थिति सिर्जना हुन्छ। यही द्वन्द्वको बिचबाट सविताको अस्तित्ववादी नारी चेतना प्रकटीकरण हुँदै जान्छ। ऐडविलले सवितालाई प्राप्त गर्न गहनाहरू दिन खोज्छन्। उनको मस्तिष्कमा यो छाप छ कि गहनाले नारीको हृदयलाई सहजै जित्न सकिन्छ तर सवितामा न मालिकको कोपको भय छ न गहनाको लोभ नै। त्यसकारण उनी भन्छिन्-“चाहिँँदैन मलाई कसैको कल्ली पनि” (पृ.५४)। उनमा आफ्नो प्रेमप्रति दृढ विश्वास देखिन्छ। “निम्नवर्गीय चरित्र भए तापनि अस्तित्वबोधका कारणले उनको यो दृढता अस्वाभाविक देखिएको छैन” (कक्षपती, २०७४, पृ.२४३)। यही अस्तित्वबोधी चेतनाले गर्दा नै उनी सुसारेहरूका बिच पृथक् पहिचानका साथ उभिएकी छन्। “सविता बुढाकी स्वास्नी बन्न नचाहेर ऐडविलका दरबारमा आएकी हुन् तापनि यिनमा दरबार पस्ने अन्य केटीहरूमा देखिएभै मालिककी खासी वा भित्रिनी बन्ने लालसका महत्वाकांक्षा देखिँदैन” (उपाध्याय, २०४५, पृ.२२५)। सवितामा ग्रामीण सरलता र स्पष्टवादिता भएकै कारण उनी महलको सपना देखितनन्। उनमा नकुलको प्रेमप्रतिको निष्ठा र निष्कपटता पाइन्छ।

ऐडविलले सवितालाई प्राप्त गर्ने हेतुले अनेक षड्यन्त्र गर्दछन् । सविता र नकुलको वियोग गराइदिन्छन् । सवितालाई धन र शक्तिको आडमा जबरजस्ती प्राप्त गर्न खोज्छन् । “सविता भाम्न खोज्दछिन्, ऐडविल उनीको खास्टो समात्छन्, सविता खास्टो छोडिदिन्छिन्, ऐडविल त्यो भुइँमा फालेर भ्रम्टी सविताको हात समात्छन्, सविता चिच्याएर हात थुत्न खोज्दछिन् ..”(पृ.११६) । यस रङ्गनिर्देशमा सविताको विद्रोही नारी चेतनाका व्यवहार प्रस्तुत गरेको छ । उनले मालिकबाट आफ्नो अस्तित्वको रक्षा गर्न शारीरिक प्रयास गरेकी छन् भने वाचिक रूपमा आवाज दिएर गुहार मागेकी छन् । विरोधस्वरूप ऐडविलको हातमा टोकिदिनु विद्रोहको उत्कर्ष रूप हो । त्यस व्यवहारप्रति न उनमा कुनै भय छ न कुनै पश्चात्तापबोध देखिन्छ । यस विषयमा केसरीले गाली गर्दा उनी दृढताका साथ जवाफ दिन्छिन् -“उसै नबुभेरे के कराइरहेकी ? मलाई समात्न आयो टोकिदिउँ, अनि गइहाल्यो नि !” (१६७) । हातमा टोकिदिनु विद्रोहको एउटा क्रिया हो । आरम्भमा देखिएकी सामान्य, सहज र स्वाभाविक नौली क्रमशः विद्रोही रूपमा देखिनुमा नकुलप्रतिको सच्चा प्रेमको भाव नै प्रबल देखिन्छ । “हे ईश्वर ! यो पृथ्वी जलाथलै पारिदेऊ अनि मलाई उतिर बगाएर लगिदेऊ कि उसलाई मतिर बगाउँदै..”(पृ.१६७) । उनी कुनै पनि हालतमा नकुलसँगको मिलन चाहिन्छिन् । सविताको यस कथनमा अमरप्रेमिकाको चेतना देखिन्छ । उनको यस चेतनाको अगाडि मालिक ऐडविल भुकेका छन् । ऐडविल हार मान्दै अन्तमा सवितासँग भन्छन्- “नाचमा राम्रोसित चित्त दिएर काम गर्नु, त्यति भए पुछ ”(पृ.१६६) । सविता ऐडविलको भयबाट रतिभर पनि डगमगाएकी छैनन् । उनी ऐडविलसमक्ष दृढ आत्मविश्वासका साथ प्रस्तुत हुन्छिन् । जस्तै,

ऐडविल : अँ, पिडौलाको मासु बढ्ता भएर जान खोजेकी होस्; त्यही भारेर पठाउँछु ।

सविता : मैले के बिराएकी छु र मलाई कुट्ने ? जान मन लाग्यो । जान्नु विन्ति गरौँ, कति जना गइसके, मैले मात्रै-

ऐडविल : नाच के भनेर बिगारिस् ?

सविता : मैले जानिँ, सकिँ, मेरो बुद्धि पुगेन-

गीता : अब राम्रोसित गर्छु, बस्छु एकचोटिलाई बिराएँ विन्ति गरू, कति कराएकी ।

सविता : किन नकाराउनु त । नसक्ने जतिले कुटाइ पाएका छन् र ? म नेल ठोकेकी कमारी हुँ र ? (पृ.१८४) ।

यहाँ काम गर्ने कि नगर्ने? त्यहाँ बस्ने कि नबस्ने ? त्यसको निर्णय गर्ने हक मात्र व्यक्तिको हुन्छ भन्ने वैयक्तिक स्वतन्त्रतासम्बन्धी नारी चेतना सवितामा देखिन्छ । निरङ्कुश राणाशासनकालीन समयमा दरबारभित्र रहेर स्वतन्त्रताको हक दाबी गर्न सक्ने चेतना सवितामा रहनु चानचुने कुरा पक्कै होइन ।

यसरी धन, पद, र शक्तिभन्दा अमरप्रेमलाई बढी महत्त्व दिने आदर्शवादी चेतनाले गर्दा अन्त्यमा सविता नकुलको लाशसहित कालीमा हाम फालिदिन्छन् ।

बेली, केसरीलगायत सुसारेहरूमा नारी चेतना

राणाकालीन समय दरबारभित्र नाट्यशालामा नाचनृत्य गराउन, घरायसी व्यवहार आदिका लागि सुसारेहरू राख्ने प्रचलन थियो । त्यहाँ बस्ने सबै सुसारेहरू सामान्य घरपरिवारबाट रहेका हुँदा यिनीहरूमा सामान्य प्रकारको नारी चेतना प्रस्तुत देखिन्छ । राणाहरूको धाक र र्वाफको दबदबा रहेको दरबारमा सुसारेको रूपमा काम गर्न जाँदा हरेक कुरा चुपचाप

सुनुपर्ने, मालिकबाट आदेश गरेको कुराको पालना हुनुपर्ने, मुखमुखै लाग्न नहुने भन्नेजस्ता नारी चेतनामा यिनीहरूमा थियो र यिनीहरू सुसारेको रूपमा आउने जो कोहीलाई यही मन्त्र सिकाउँथे । यहाँ केसरीले भर्खरै सुसारेको रूपमा दरबार पसेकी सवितालाई सम्झाउँदै भनेकी छन् : “भइहाल्यो, मसित यसरी बोलजस्तो मालिकहरूसित, बूढी आमाहरूसित च्चारच्चारी नबोल्नु नि फेरि; बोलेको मन पर्ने । यहाँ त आफूलाई जे-जे मन लाग्छ, त्यही-त्यही बोल्ने हैन, अरूलाई मन पर्ने-पर्ने कुरा बोल्नपछि बाबै, नत्र त जीउले सास्ती पाउँछ है, मैले भनिदिएकी छु” (पृ.१२) । राणाशासनकालमा सामान्य जनतालाई त कुनै बोल्ने अधिकार थिएन भने भन्नु दरबारमै पसेर काम गर्नेले त आँखा हुँदाहुँदै पनि अन्धो हुनुपर्ने, मुख हुँदाहुँदै पनि लाटो नबनी सुखै छैन । यहाँ केसरीले पनि सवितालाई यही कुरा बुझाउन खोजेकी छन् । यहाँ केसरीले ऐडविलको चाहनाअनुरूप सवितालाई सिंगारिदिएकी छन् । यहाँ जसरी भएपनि ऐडविललाई खुसी हुने काम गर्न केसरी तल्लिन देखिन्छन् । त्यसैगरी भिनियाँ र कमला पनि मालिक ऐडविलको निगाहामा आएर मालिकलाई खुसी पाउँदा गरगहना लगाउने चेतनामा देखिन्छन् । जस्तै :

भिनियाँ : यो कल्ली त के; मलाई बन्दी लाउन ज्यादै रहर छ दी, लौन ।

कमला : म मालतीसित भनिदिन्छु है त ? मैले भनेजस्तो गर् न दशै दिनमा पाउँछेस् -थाहा ? भन

भिनियाँ : के गरूँ त भन न, महारानी भन्छु सत्ते ।

कमला : यसो मुहारमा हेरिरेह अनि नजर भो कि कैले चाहिँ आँखा हटा, कैलेचाहिँ मसुक हॉस् । मेरो मुखमा के हेरिरेहेकी भनेर सोधिबक्सेपछि ‘केही पनि होइन’ भन् हॉसेर, फेरि हेरिबक्सिन्छ, अनि ‘नजर राम्रो लागे र हेरिरेहेको’ भने है त सत्ते । त्यहाँपछि(पृ.११२) ।

मालिकलाई रिभाउन सबै सुसारेहरू होडबाजीका साथ लागि परेका देखिन्छन् । मालिक ऐडविललाई रिभाउनकै लागि सुसारे मालती तानाशाही शासक मालिकलाई देवताको संज्ञा दिँदै भन्छन् : “उही आँखा फुटेकी अभागिनी भए मात्रै देउताजस्तो मालिकको मन्दिरमा जान छाडेर गँड्यौला भएको गुफामा पस्ती” (पृ.११७) । सविताले मालिक ऐडविलको साथ छाडेर नकुलको मायाको विरहमा जल्दासमेत सबैले उनैमाथि आक्रोश देखाएका छन् । सविताले मालिकको हात टोकिदिएको कुरा सुनेपछि केसरी सवितालाई “भन् कुकुनी, पापिनी, मर्न नसकेकी, फुँडी बेस्से । के भो ? भन् भनेको ? मैले त्यसरी जोगाएर राखेकी ...” (पृ.१६७) भन्छन् । यसरी तत्कालीन सामाजिक व्यवस्थामा सुसारेहरूको चेतना सामान्य अवस्थाकै देखिन्छ । उनीहरूले प्रयोग गरेका शब्दबाट पनि उनीहरू अशिक्षित, निम्नवर्गीय र सङ्कीर्ण चेतना भएका पात्र हुन् भने प्रष्ट हुन्छ । उनीहरूमा सम्भ्रौतावादी चिन्तन देखिन्छ । मालिकलाई रिभाएर जीवन सहज रूपमा अगाडि बढाउनैमा सन्तुष्ट हुने नारी चिन्तन सुसारेमा छ । मुख्यतः कमला, अमला, भिनियाँ र मालतीसँग सविताप्रति स्वाभाविक रिस र ईर्ष्याको भाव पाइन्छ ।

निष्कर्ष

पारसी थिएटरको प्रभाव र प्रभुत्वका साथ अगाडि बढिरहेको नेपाली नाट्यपरम्परामा नेपालीपन दिने कार्यको आरम्भ बालकृष्ण समको **मुटुको व्यथा** नाटकबाट भएको हो । संरचनागत दृष्टिले महानाटकका रूपमा देखिएको **प्रेमपिण्ड** नाटकमा राणाकालीन समको सामाजिक परिवेशको चित्रण रहेको संकेत नाटकको आरम्भमानै गरिएको छ ।

राणाशासनकालमा निरङ्कुश तानाशाही शासनव्यवस्थाको वर्चस्व नै थियो । राष्ट्रका सबै सुखसाधन तिनमा प्रशस्त मात्रमा रहन्थ्यो । विलासितामा चुर्लम्म दुबेका राणाशासकका दरबारभित्र नाट्यशाला रहने, तालिम किशोरीहरूलाई रहनेबस्ने विशेष व्यवस्था हुन, नाच, गीत, नाटकको लागि विषयअनुसारका भारतबाट प्रशिक्षकहरू भिकाई तालिम दिने आदि क्रियाहरू हुन्थे । यिनै गतिविधिहरूको जीवन्त चित्रण **प्रेमपिण्ड** नाटक समले गरेका छन् ।

राणाशासनकाल रहुञ्जेल जनताका छोराछोरीले पढ्न पाएनन् । नारीले शिक्षामा पहुँच प्रजातन्त्र आएपश्चात् पनि निकै लामो समयपछि मात्र पुगेको हो । यस नाटकमा प्रस्तुत भएका नारी पात्रहरू सबै अशिक्षित नै देखिन्छन् । हजूर अर्थात् ऐडविलकी स्त्री पनि ऐडविलका अगाडि भुकेको देखाइएको छ । यसमा पितृसत्तात्मक सामाजिक व्यवस्थाको चित्रण छ । केसरी, मालती, उजेली आदि सुसारेहरू सबै सामान्य, सहज र स्वाभाविक नारी चेतनायुक्त देखिन्छन् । आरम्भमा सवितामा पनि अन्य सुसारेमाभै सामान्य र स्वाभाविक नारी चेतना देखिन्छ भने ऐडविलसँगको द्वन्द्वबाट उनमा अस्तित्ववादी र विद्रोही नारी चेतना प्रस्तुत भएको छ । नकुलसँगको निष्ठावान् प्रेमकै खातिर उनले प्राण उत्सर्ग गरेकी छन् ।

यसरी प्रस्तुत नाटकमा अस्तित्ववादी दुःखान्त नाट्यचेतना देखिन्छ । मुख्यतः सवितामा रहेको अस्तित्ववादी नारीचेतना र प्रेमप्रतिको सच्चा आस्थाकै कारण नाटकको अन्त्य दुःखान्त भएको हो नभए उनको जीवन पनि अन्य सुसारभै दरबारिया भोगविलासमा नै सामान्य रूपमा व्यतीत हुन सक्दथ्यो ।

सन्दर्भ सामग्रीसूची

उपाध्याय, केशवप्रसाद (२०४५), *समको दुःखान्त नाट्य चेतना*, ललितपुर : साभा प्रकाशन ।

उपाध्याय, केशवप्रसाद (२०६१), *नेपाली नाटक र नाटककार*, ललितपुर : साभा प्रकाशन ।

कक्षपती, सावित्री (२०७४), *रङ्गकर्मी बालकृष्ण सम र उनको रङ्गशिल्प*, ललितपुर : साभा प्रकाशन । .

ढकाल, रजनी (२०७७), 'चरणगत विकासमा नारीवादी चिन्तन'. *भृकुटी*. काठमाडौँ : भृकुटी एकेडेमिक पब्लिकेशन्स, पृ. ३३४-३४२ ।

त्रिपाठी, सधा (२०५५), *निःश्वासका गुजुल्टाहरू*, काठमाडौँ : नेपाल राजकीय प्रज्ञा-प्रतिष्ठान ।

दिक्षित, कमल (२०७७), 'भूमिका'. *प्रेमपिण्ड* (सातौँ संस्क.), ललितपुर : साभा प्रकाशन ।

यात्री, कृष्ण शाह (२०७३), *नेपाली रङ्गमञ्च : विगत र आगत*, काठमाडौँ : नेपाल सङ्गीत तथा नाट्य प्रज्ञा-प्रतिष्ठान ।

लुइटेल्, लीला (२०६७), 'नारीवादी लेखनका सन्दर्भमा नेपाली महिला साहित्यकार', *भृकुटी*, काठमाडौँ : भृकुटी एकेडेमिक पब्लिकेशन्स, ४००-४०७ ।

लुइटेल्, लीला (२०६९), *नेपाली महिला साहित्यकार*, काठमाडौँ : गुञ्जन साहित्यिक संस्था ।

सम, बालकृष्ण (२०७७), *प्रेमपिण्ड* (सातौँ संस्क.), ललितपुर : साभा प्रकाशन ।