

भोलि के हुन्छ ? नाट्यकृतिमा नाटकीयता

डा. गोपालप्रसाद गैरे

सहप्राध्यापक

त्रिचन्द्र बहुमुखी क्याम्पस, काठमाडौं

इमेल : gopal.gaire25@mail.com

लेखसार

भोलि के हुन्छ ? नाट्यकृतिको नाटकीयता शीर्षकको प्रस्तुत लेखमा विजय मल्लको भोलि के हुन्छ ? नाट्यकृतिमा नाटकीय स्थितिको खोजअन्वेषण गरिएको छ । नाटककारले शब्दमा अभिव्यक्त भावसंवेदनाहरू नटनटीका अभिनय कलामा रूपायित भई नाट्यकृतिगत श्रव्यदृश्य परिणति प्राप्त गर्न सक्ने गुणवैभवको उपलब्धता नाटक हुनुको आधारभूत शर्त हुँदै हो; भिन्नभिन्न रुचि, प्रवृत्ति, स्वभाव, संस्कार, उमेर, अवस्था तथा मनस्थिति भएका बहुविध प्रधारका दर्शकको चपल मनलाई एउटै भावधारामा बाँधेर राख्न सक्ने, दर्शकको संवेगात्मक जीवनलाई उद्वेलित गर्न सक्ने, नाट्यावलोकन गर्न व्यग्र बनाइराख्ने र दर्शकको भावचेतनालाई परितोष प्रदान गर्न सक्ने गुणसम्पदाको उद्भावना नाटककारको रचनाकर्मले नाटकको महिमा सिद्ध गर्ने सर्वाधिक महत्त्वपूर्ण शर्त हो भन्ने मान्यताका आधारमा विजय मल्लको भोलि के हुन्छ ? नाट्यकृतिको विश्लेषण गरिएको छ । प्रस्तुत नाट्यकृतिमा आफैँ पनि अभिनय कला, रङ्गमञ्चीय परिस्थितिको तथा नाट्यप्रभावका स्थितिहरूको ज्ञान र अनुभव संगालेका मल्लमा आफ्नो रचना रङ्गकर्मिका कलात्मक कलाकर्ममा रूपायित भई दर्शकसमक्ष प्रस्तुत हुँदाका अवसरमा दर्शकको संवेगात्मक जीवनलाई भङ्कृत तुल्याउन सकोस् र नाटकको महिमा उपार्जन गरोस् भन्ने शैल्पिक चेतना प्रचुर मात्रामा परिलक्षित हुन्छ । यही त्यही ज्ञान, अनुभव र चेतना उनको प्रस्तुत नाट्यकृति रचना गर्ने शिल्पसूत्र बनेको देखिन्छ र त्यो शिल्पसूत्रको प्रतिफलन नाटकीय गुणसम्पदाहरूको उद्भावनामा भएको छ । फलतः उनको प्रस्तुत नाट्यरचनाले श्रव्यदृश्याव्यको महिमा सिद्ध गरेको छ भन्ने यस अध्ययनको निष्कर्ष हो ।

शब्दकुञ्जी : अभिज्ञान, आकस्मिकता, द्वन्द्वविधान, नाटकीयता, स्थितिविपर्यय, रागात्मक जीवन

DRAMATURGY IN THE PLAY *WHAT HAPPENS TOMORROW?*

Dr. Gopal Prasad Gaire

Abstract

This research paper entitled "Dramaturgy in the Play What Happens Tomorrow?" Critically analyses dramatic situation of the play What Happens Tomorrow? Written by Vijay Malla. This paper analyses the play What Happens Tomorrow? by Vijaya Malla based on the belief that the dramatist can transform the emotions expressed in words into dramatic acting art and achieve dramatic audio-visual results. He can bind the agile mind of the audience of multiple types having different interest, nature, customs, age, circumstances and mentality in one mood, can arouse the emotional life of the audience, keep them interested in watching the drama, believe that the emotional awareness of the audience is an important condition. In the presented play, Malla, who has gathered knowledge and experience of acting art, theater situation, and the situations of theatrical effect, has abundantly reflected the artistic consciousness of making his creations into the artistic works of the actors and presenting them to the audience. He has shaken the emotional life of the audience and achieved the glory of the play. This knowledge, experience and consciousness seems to have become the craft formula for creating his presented drama and the reflection of that craft formula has been in the creation of dramatic qualities. As a result, the conclusion of this study is that his presented drama has achieved the glory of audio-visual poetry.

Keywords : Recognition, Contingency, The problem, Dramaturgy, A reversal of opposition, Angry life

विषयपरिचय

विजय मल्ल तीन दर्जनभन्दा बढी नाट्यकृतिका रचनाकार हुन् । आफैँ पनि अभिनय कलाको ज्ञान र अनुभव सँगालेका मल्लले मञ्चनका लागि नाटक रचना गरेको पाइन्छ । यिनका प्रायः नाटकहरू नाटकीय गुणसम्पदाले समृद्ध छन् र यिनमा प्रचुर मात्रामा नाटकीय गुणसम्पदाले समृद्ध पनि छन् । भोलि के हुन्छ ? नाट्यकृति पनि नाटकीय गुणसम्पदाले समृद्ध देखिन्छ । वस्तुतः कथा, उपन्यास आदि आख्यानान्तात्मक रचना पढ्नका लागि रचना गरिने भएकाले यिनको आस्वादन यथोचित स्थान, समय, रुचि र सुविधाअनुसारको अध्ययनबाट पनि गर्न सकिन्छ । परन्तु नाट्यकृति प्रस्तुति र आस्वादनका दृष्टिले सामुहिक कला हो । शब्दमा रचित नाटकलाई नटनटीले अभिनय कलामा रूपायन गरी सामुहिक रूपमा नै प्रस्तुतिप्रदर्शन गर्छन् र आस्वादन पनि दर्शकले सामुहिक अवलोकनबाट नै गर्छन् । भिन्नभिन्न रुचि, प्रवृत्ति, स्वभाव, संस्कार, योग्यता, उमेर, अवस्था आदि भएका अनेक प्रकारका दर्शकहरू नाट्यावलोकन गर्न आउँछन् । यिनको चपल चित्तवृत्तिलाई जुन स्थितिहरूले एउटै भावधारामा बाँधेर राख्न सक्छन् ती स्थितिहरूको समष्टिलाई नै

नाटकीयता भनिन्छ । सफल नाटककारले रचनात्मक स्तरमा नै दर्शकको चित्तवृत्तिलाई एकाग्र तुल्याइराख्ने र सवेगात्मक जीवनलाई अन्दोलित गर्न सक्ने, चमत्कारजनक, कुतूहलजनक, नवीन, व्यञ्जनात्मक, रसात्मक, मर्मस्पर्शी र दृश्यमूलक कार्यव्यापार र स्थितिहरू चयन गरेको हुन्छ । यिनै कार्यव्यापार र स्थितिहरूलाई रङ्गकर्मीले पत्रे अभिनय कलामा रूपायन गर्छन् र नाटकको महिमा सिद्ध गर्छन् । तसर्थ नाटकलाई रङ्गमञ्चीय प्रस्तुतिको कला मानेर गरिएको नाटकीय गुणसम्पदाको निरूपण न्यायसङ्गत हुन्छ । तर यस दृष्टिकोणलाई केन्द्रीय विषय बनाएर भोलि के हुन्छ ? नाट्यकृतिका नाटकीय गुणसम्पदाको अध्ययन-विश्लेषण भएको पाइँदैन । यस परिप्रेक्ष्यमा नाट्यकृतिको अध्ययनविश्लेषण महत्त्वपूर्ण हुने भएकाले यस अध्ययनमा भोलि के हुन्छ ? नाट्यकृतिको रचनात्मक स्तरमा उपलब्ध नाटकीय स्थितिको अध्ययन गरिएको छ ।

अध्ययनविधि

नाटकलाई साहित्यका अन्य विधा सरह मानेर विजय मल्लको भोलि के हुन्छ ? नाट्यकृतिको अध्ययन उद्देश्य, कथानक आदि सामान्य तत्त्वका आधारमा अध्ययन भएको पाइन्छ । तर नाटकलाई रङ्गमञ्चीय प्रस्तुतिको विषय मानेर भोलि के हुन्छ ? नाट्यकृतिमा उपलब्ध नाटकीय स्थितिहरूको अध्ययनविश्लेषण नभएको परिप्रेक्ष्यमा यस अध्ययनमा नाटकीय गुणविशेषणको निरूपण गर्नु मूल उद्देश्य रहेको छ । प्रस्तुत अध्ययनमा सामग्रीको सङ्कलन पुस्तकालीय कार्यबाट गरिएको छ । सङ्कलित सामग्रीमध्ये भोलि के हुन्छ ? नाट्यकृति प्राथमिक र नाटकीय स्थितिसम्बन्धी सैद्धान्तिक आधार निर्माणमा उपयोगी ग्रन्थहरू द्वितीयक सामग्री रहेका छन् । प्राथमिक सामग्रीको खोजअन्वेषण तथा विश्लेषणमा आगनात्मक तथा निगमनात्मक विधिको उपयोग गरिएको छ । वस्तुतः प्रस्तुत अध्ययन गुणात्मक प्रकृतिको भएको हुनाले यसमा सङ्कलित सामग्रीको अध्ययन व्याख्यात्मक तथा विश्लेषणात्मक विधिअनुसार गरिएको छ ।

नाटकीय स्थितिको उद्भावनामा द्वन्द्वविधान

नाटक शब्दको व्युत्पत्ति नद् धातुमा ण्लुल (अक) प्रत्ययको योगबाट भएको हो । यसको व्युत्पत्तिलभ्य अर्थ रङ्गमञ्चमा गरिने कसैको चरित्रको अभिनय भन्ने हुन्छ । वस्तुतः साहित्यको त्यो विधालाई नाटक भनिन्छ, जो रङ्गमञ्चमा नटनटीद्वारा अभिनय कलामा रूपायित भई दर्शकसमक्ष प्रस्तुत हुन्छ । तर रङ्ग अर्थात् रमाइलो धेरै मञ्चहरूबाट पनि हुन सक्छ । मञ्चमा हास्यव्यङ्ग्य कलाकार वा जादूगरद्वारा विभिन्न प्रकारका कार्यक्रमहरू प्रस्तुत हुन्छन्; तिनबाट पनि रमाइलो हुन्छ । परन्तु ती सबैलाई नाटक भनिँदैन । नाटक त्यसलाई भनिन्छ, जसमा नटनटीद्वारा सबै भावको अनुकरणमूलक अभिनय हुन्छ; जसमा धर्मपरायणका लागि धर्मको, काममा प्रवृत्त हुनेहरूका लागि काम, अनीति गर्नेहरूका लागि दण्ड, वीरहरूका लागि उत्साहबर्धन, ज्ञानआर्जन गर्न इक्षुकका लागि ज्ञान ऐश्वर्यशालीका लागि विलास, दुःखीका लागि स्थिरता, अर्थाश्रित व्यक्तिका लागि अर्थ, विकलका लागि धैर्य दिन सामर्थ्य अन्तर्निहित हुन्छ (उद्धृत, शुक्ल, २०५७, पृ. २७) । त्यसैले हरेक मञ्चमा प्रस्तुत गरिने हरेक मनोरञ्जनमूलक प्रस्तुतिहरू नाटक हुँदैनन् । स्पष्टतः नाटक दुःख, श्रम, शोकबाट पीडित दीनदुखीलाई विश्राम दिने, धर्म, यश र आयुलाई वृद्ध गर्ने, हितकारी, बुद्धिविकास गर्ने र संसारलाई उपदेश दिने कला नै नाटक हो जसमा सबै ज्ञान, शिल्प, विद्या, कला, योग तथा कर्मका दृष्टान्त उपलब्ध हुन्छन् (पृ. २८) । ज्ञान, मनोरञ्जन, धर्म, अर्थ, यश, कीर्ति, बुद्धिविकास आदि प्राप्त गर्ने

वैकल्पिक माध्यम र आधार अरू पनि उपलब्ध नहुने होइनन्; तर ती सबैलाई नाटक भनिदैन; भाषिक कलाको त्यो रूपलाई नाटक भनिन्छ, जसबाट ज्ञान र मनोरञ्जन आदि प्रत्यक्ष अनुभव गर्न सकिन्छ। निश्चय नै भाषिक कलाका कथा, कविता, उपन्यास आदि विधाबाट पनि ज्ञान, मनोरञ्जन आदि प्राप्त गर्न सकिन्छ। परन्तु ती विधामा अभिव्यक्त ज्ञान तथा मनोरञ्जन प्रदान गर्ने विषय मानस परिकल्पनाका विषय बन्छन्; अनुमेय विषय बन्छन् वा इन्द्रिय प्रत्यक्ष विषय बन्न सक्दैनन्। त्यसैले नाटक भाषिक कलाको त्यो भेद हो जो रङ्गकर्मीका अभिनय कलामा रूपायित भई अन्यान्य कलारूपहरू र भौतिक उपकरणहरूको समन्वित सहयोगमा दर्शकसमक्ष इन्द्रिय प्रत्यक्ष विषय बनेर रङ्गमञ्चमा मूर्त रूपमा प्रतिफलित हुन्छ।

वस्तुतः रङ्गमञ्चमा नटनटीद्वारा प्रस्तुत गरिने सबै भाषिक कलारूपहरूलाई नाटक भन्न सकिदैन। नाटककारद्वारा शब्दसंवादमा रचित त्यो रचनालाई नाटक भनिन्छ, जुन रचना नटनटीका रङ्गकर्ममा रूपायित हुन्छ र जसले दर्शकको मनलाई बाँध्न सक्छ। विशेषतः नटनटीद्वारा प्रस्तुत ती स्थितिहरूलाई नाटक भनिन्छ, जुन स्थितिहरूले दर्शको मनश्चेतनालाई बाधेर चरम आह्लादकताको स्थितिमा पुऱ्याउन सक्छन्। वास्तवमा रङ्गमञ्चका चमत्कारजनक, रुचिकर, रमणीय, नवीन, कुतूहलजनक र रसात्मक स्थितिहरूले दर्शकको मानसिकतालाई बाँधेर राख्न सक्छन्। त्यसैले कुतूहलता, रोमाञ्चकता भयोत्पादकता, रमणीयता, आह्लादकता र चरम रसमयताको समष्टिसमुच्चयलाई नाटकीयता भनिन्छ (कुमार, २००४, पृ. १०६)। नाटकीय स्थिति सामान्य घटनामा हुँदैन। घटनामा दर्शकको ध्यान आकृष्ट गर्ने सामर्थ्य छ भने त्यो घटनामा नाटकीयता हुन्छ। नाटकीय स्थितिको उद्भावनाका निमित्त पात्रमा केही गर्ने, केही पाउने र केही बदल्ने बेचैनी हुनु जरुरी हुन्छ। जुन स्थितिले त्यो बेचैनीलाई जन्मदिन्छ त्यो स्थिति नै नाटकीय स्थिति हो (पृ. ६९)। यसप्रकार दर्शकको मानसिकतालाई भङ्कृत पार्न सक्ने स्थितिहरू नै नाटकीय स्थितिहरू हुन्। उल्लिखित नाटकीय स्थितिहरू आख्यात्मक कृतिमा पनि हुन सक्छन् तर ती कृतिगत स्थितिहरू इन्द्रिय प्रत्यक्ष विषय बन्दैनन् अर्थात् मानस परिकल्पनाका विषय बन्छन्। त्यसैले ती कृति नाटक होइनन्। नाटक र नाटकीयता त त्यो स्थिति हो जसलाई नटनटीले चतुर्विध अभिनय कलामा रूपायन गर्न सक्छन् र जसलाई दर्शकले इन्द्रिय प्रत्यक्ष विषयका रूपमा ग्रहण गर्न समर्थ हुन्छन्।

कुनै पनि साहित्यिक कृतिमा नाटकीय स्थिति सृजना गर्ने प्रमुख आधार र पद्धतिहरूध्येको एउटा प्रमुख पद्धति द्वन्द्वविधान हो। नाटकमा नायक एवं प्रतिनायक वा परस्पर विरोधी स्थितिहरू आमनेसामने हुन्छन् र टकराउँछन्। यही टकराहटले नै नाटकमा दर्शकलाई तनाव, जिज्ञासा, उत्सुकता, रहस्य, रोमाञ्च, अनिश्चय, नवीनता आदि नाटकीय स्थिति उपलब्ध गराउँछ, नै (अंकुर, सन् २००६, ३०); द्वन्द्वजन्य परिणामका रूपमा नित्यप्रति नवीन घटना र परिस्थिति जन्माउँदै गएर कथानकलाई कुतूहलजनक ढङ्गबाट गतिशील बनाउँछ। तसर्थ द्वन्द्वविधान नाटकीय स्थिति सृजना गर्ने आधार बनेको हुन्छ।

विजय मल्लले भोलि के हुन्छ ? नाट्यकृतिमा नाटकीय स्थितिको उद्भावनामा द्वन्द्वविधानलाई मूल आधार बनाएका छन्। यसनिमित्त उनले प्रथमतः परस्पर समविषम रुचि, प्रवृत्ति, स्वभाव, संस्कार, भावना भएका पात्र सृजना गरेका छन्। त्यसपछि, उनले पात्रका रुचिप्रवृत्ति र कर्मका बीचमा भीषण द्वन्द्वको अवस्था सृष्टि गरेर द्वन्द्वका माझबाट नित्यप्रति नवीनतम स्थितिहरू सृजना गरेका छन्। त्यसपछि ती स्थितिहरूलाई गाँस्दै गएर उनले एकातिर कथानकलाई गतिशील बनाउने युक्ति अपनाएका छन् भने अर्कातिर दर्शकमा

विस्मयकारी, आश्चर्यजनक, रोमाञ्चक कुतूहलजनक स्थितिहरू सृष्टि गर्ने युक्ति अपनाएका छन्। यस तथ्यलाई स्पष्ट पार्न कृतिगत घटनाप्रसङ्गानुसार मोहन नामक पात्रमा विश्वसम्पदामाथि एकलौटी प्रभुत्व स्थापित गर्ने उच्च महत्त्वाकाङ्क्षा छ। उसको महत्त्वाकाङ्क्षमा उसका भाइभारदारको अस्तित्व स्वीकार्य छैन। उसका भाइभारदारहरू पनि त्यस्तै महत्त्वाकाङ्क्षाले ग्रस्त देखिन्छन्। यी दुवै पक्षले एकले अर्काको अस्तित्वलाई निषेध गरिरहेका छन्। एकले अर्कालाई निषेध गर्नु नै द्वन्द्वात्मक अवस्था हो। आमाले “...मेरै जिउनीमा तिमी र तिम्रा सन्तानले मेरो जायजेथा र सम्पूर्ण सम्पत्तिको भोग गर्नु” भनी बक्सपत्र लेखिदिएको मानी मोहनले आफ्नै भाइहरूलाई सम्पत्तिमाथि भोगचलन गर्ने अधिकारबाट सर्वाशतः वञ्चित तुल्याउने प्रयत्नमा आमस्तक लागेको छ। यता उसका माइहरूले सम्पत्तिमाथि आफ्नो अधिकारीको दावी गरेका छन्। उनीहरूको दावी मोहनको महत्त्वाकाङ्क्षालाई ठाडै चुनौती दिई क्रोधावेग बढाउने मूल कारण बनेको छ। मोहन विपक्षीहरूले हमला गरिरहेको सूचना पाएपछि पराजित हुनुभन्दा आमालाई नै जिउदै गङ्गामा बगाइदिने मानसिकतामा पुगेको छ तर त्यसै बेला उसका भाइहरूले आक्रमण गरेर सहरहरूलाई ध्वस्त गरेर उसैको दरवार घेरेका छन्। यसप्रकारको अकल्पनीय स्थिति आइलागेपछि मोहनको तनाव उत्कर्षमा पुगेको छ (मल्ल, २०६४, पृ.२७)। यही तनावमा परेर मोहनले आमालाई नै हत्या गरिदिने क्रूर सङ्कल्प गर्छ (पृ.२८)। यसरी उसको विश्वविजयी बन्ने महत्त्वाकाङ्क्षामाथि पाइलैपिच्छे प्रहार हुँदै जाँदा उसको क्रोधाग्नि ज्वारभाटाजस्तै भएर भड्केको छ। त्यसपछि ऊ आमालाई नै स्वर्गङ्गामा मिल्काउन उद्यत भएको भएको हो। उसको सबैभन्दा विश्वासिलो भाइ सुवर्ण एकाएक विरुद्धमा उभिएर मोहनलाई कैद गर्ने भएपछि मोहनको महत्त्वाकाङ्क्षा सर्वाशतः चकनाचुर हुन्छ। त्यसपछि उसले आत्महत्या गर्छ। यसरी मल्लले दुई परस्पर विरोधी महत्त्वाकाङ्क्षी शक्ति बीच भीषण द्वन्द्व सृष्टि गरेर द्वन्द्वपरिणामका रूपमा अप्रत्याशित रूपमा घटना जन्माउने रीति अपनाएका छन्।

विजय मल्लले नाटकीय स्थिति उद्भानाका निमित्त उनले एकातिर अनुदारता, निर्दयता, अमानवीयता र हिंसाबाट सुख खोज्ने मोहनलाई पक्ष र अहिंसा, शान्ति र प्रेम चाहने आमा, माधुरी, कामिनी अनि राजेन्द्रलाई प्रतिपक्षका रूपमा उभ्याएका छन्। मोहनको हिंसात्मक प्रवृत्ति बुहारी माधुरीको मानसिकतालाई चिन्ताग्रस्त तुल्याउने कारण बनेको छ। माधुरीको पति मोहनले सृजना गरेको युद्धमा होमिन बाध्य छ। त्यसैले माधुरी आफ्नो लोग्ने मारिन्छ भन्ने भय र चिन्ता उत्कर्षमा पुगेको छ। यही चिन्ताका कारण ‘रमाइलसँग बाँच्ने’ कामनाले युद्धमा गएको पति महेशलाई युद्धबाट फर्काइदोस् भन्ने याचना गर्छे तर मोहन युद्ध चर्काउनतिर लाग्छ। त्यसपछि माधुरी अतिशय निराश हुन्छे अनि उसले युद्धमा गएकाहरू फर्कन्छन् भन्ने विश्वास गर्नु खालि आफूलाई ठग्न मात्र हो भन्ने अनुभूति गरेकी छ (पृष्ठ २२)। ऊ जो हारें भन्छन् वा जो जितें भन्छन् दुवैले यहाँ मुर्दा मात्र बटुल्छन्; अखिर यहाँ मुर्दा बटुल्ने पनि कोही हुँदैनन् भन्ने दुष्कल्पनाले पनि व्यथित छ (पृ.२७)। उसको अन्तरात्मा आफ्नो पति युद्धबाट फर्कियोस् भन्ने चाहन्छ तर उसको ससुराले युद्धको तयारी गरेको छ (पृ.२५)। उसले शान्तिको याचना गरेकी छ तर उसैको ससुराले माहाविनाशलाई आमन्त्रण गरेको छ। ऊ जीवन चाहन्छे तर उसैको ससुराले माहाविनाशलाई निम्त्याइरहेको छ। माधुरी प्रणयसुख चाहन्छे तर उसको लोग्ने महेश युद्धमा मारिन्छ। उसको मृत्यु माधुरीको मानसजगतलाई नै ध्वस्त तुल्याउने कुनै आणविक अस्त्रभन्दा कम विनाशकारी भएको छैन। त्यो अवस्था उसको सहन गर्न सक्ने सामर्थ्यभन्दा धेरै परको कुरा हुन जान्छ र आत्महत्या गर्छे। यसरी मल्लले माधुरीको

मनस्थिति र परिस्थितिका बीचमा भीषण द्वन्द्वको अवस्था सृजना गरेका छन्। यही द्वन्द्वका परिणामका रूपमा उनले हृदयसंवेद्य वाचिक र त्रासद आङ्गिक अनुक्रिया जन्माउँदै गएका छन्। माधुरीको उपर्युक्त प्रकारको स्थिति अवलोकन गरिरँदा दर्शक पनि त्यस्तै प्रकारले व्यथित बन्ने स्थिति सृजना भएको छ।

विजय मल्लले आमाका सन्दर्भमा पनि यस्तै भीषण द्वन्द्वको अवस्था सृजना गरेका छन्। आमाको हृदय मातृवात्सल्यको छहरा बनेर सन्तानको अभिशोक चाहन्छ तर उनकै सन्तान मोहनले आमासित क्रूर व्यवहार गर्छ (पृ.३३)। आमाले आफ्ना सन्तानहरूको सुखसमृद्धि र दीर्घायुको कामना गर्छिन् तर मोहनले मर्नु, बहुलाउनु र आत्महत्या गर्नु सामान्य कुरा हो भन्ने जवाफ दिन्छ (पृ.३५)। आमाले घरमा नाचगान र कलासङ्गीतले सन्तानको मन रमाओस् भन्ने कामना गर्छिन् तर मोहनले कलासङ्गीतलाई फोहोर भन्दै क्रूरताको चरम रूप देखाउँछ। एकपछि अर्को गर्दै आफ्ना सन्तान मारिनाले आमा रुन थालिन्छन् तर मोहनले “आमा, रुन मन छ भने नअघाइने गरी रुनुस्, मसानमा जलाएर नदीमा बगाइसक्यौं तिनी अब कहिल्यै फर्कन्नन्” (पृ.३६) भन्दै क्रूरताको प्रदर्शन गर्छ। यसरी आमा मायाममता, वात्सल्य, खुससमृद्धि, शान्ति, आनन्द र जीवन चाहिन्छन् तर उनले अपमान, क्रूरता, पाशविकता र मृत्युजन्य शोकसन्ताप मात्र बेहोर्नु परेको छ। यसरी मल्लले आमाछोराका बीचमा चरम द्वन्द्वको स्थिति सृजना गरेर त्यसका बीचबाट हृदयसंवेद्य वाचिक अनुक्रियामूलक कार्यव्यापारहरू सृजना गर्ने रीति अपनाएका छन्। यही रीतिको उपयोगबाट उनले दुलही, राजेन्द्र, कामिनी र न्यायाधीशका हृदयसंवेद्य वाचिक तथा आङ्गिक अनुक्रियाहरू सृष्टि गरेका छन्।

नाटकीय स्थितिको उद्भावनामा स्थिति विपर्यय र अभिज्ञान

स्थिति विपर्यय नाटकीय स्थिति सृजना गर्ने अर्को मुख्य आधार हो। व्यक्ति कुनै एउटा सङ्कल्पका साथ अघि बढिरहेको बेला उसको आकाङ्क्षा विपरीत एकाएक स्थिति उल्टिनु स्थिति विपर्यय हो (नगेन्द्र, १९६६, पृ.७७)। अनपेक्षित ढङ्गबाट स्थिति उल्टिँदा व्यक्तिको अन्तर्जगत् उत्सुकता, आश्चर्य, विश्मय, भय, आदि भावसंवेगहरूले उद्वेलित हुन्छ। आन्तरिक सन्तुलन भङ्ग हुन्छ। सन्तुलन भङ्ग गर्ने कुनै पनि कार्यव्यापार नाटकीय कार्यव्यापार हो। नाटक त्यसैको व्यवस्था हो (कुमार, २००४, पृ. ११४)। अभीष्ट साधनको सङ्कल्पले अघि पढेको पात्रको सामु अप्रत्याशित रूपमा घटनाहरूलाई अवतरण गर्दै जाने पद्धतिबाट नै कथावस्तुमा सन्तुलन भङ्ग भई नाटकीयताको उद्भावना हुन्छ। यही युक्ति नाट्यावलोकनमा दर्शकलाई पनि सर्वाधिक मात्रामा आकर्षित गर्ने युक्ति हुन्छ।

नाटकीयताको अर्को महत्त्वपूर्ण स्थिति अभिज्ञान हो जसलाई पूर्वीय शास्त्रकारहरूले सिद्धान्ततः छुट्टै चर्चा नगरे पनि रचनाकारहरूले यसको कुशलतापूर्वक उपयोग गरेका छन्। अभिज्ञान शाकुन्तलममा दुर्वासा श्रापको प्रसङ्ग स्मरणीय छ। वस्तुतः स्थिति विपर्ययका कारण तीव्रतम रूपमा जिज्ञासावृत्ति उद्वुद्ध हुन्छ। त्यसलाई यथोचित समयमा परितोष प्रदान गरिएन भने दर्शकलाई अतृप्ति र क्षोभको अनुभूति हुन्छ। तसर्थ दर्शकलाई अतृप्ति र क्षोभको अनुभूति हुन नदिन र क्रमिक रूपले तृप्तिदायक आनन्द प्रदान गर्न नाटककारले रहस्य उद्घाटन गर्दै जानुपर्छ। रहस्योद्घाटन, सत्योद्घाटन र वस्तुस्थितिको ज्ञानलाई नै अभिज्ञान भनिन्छ (नगेन्द्र, १९६७, पृ. ७७)। रहस्योद्घाटनबाट एकरसताको स्थिति अन्त्य भई नूतनताको आविर्भाव हुन्छ र दर्शक आगामी परिस्थिति जान्न व्यग्र हुन्छन्। यही व्यग्रता नै नाट्यप्रभावको मूलाधार हो। पूर्ववर्ती घटनाका आधारमा परवर्ती घटनाहरूका बारेमा सहजै अनुमान लगाउन सक्ने गरी घटनाको सपाट

विन्यास गरियो भने कथानक न नाटकीय हुन्छ न प्रभावकारी हुन्छ। पूर्वीय आचार्यहरूले रचनात्मक स्तरमा आगामी घटनाबारे दर्शकलाई सहज अनुमान लगाउने अवसरै नदिई घटनाहरूलाई आकस्मिक ढङ्गबाट अतवरण गराई कुतूहलवृत्ति अधिकाधिक मात्रामा विकसित गर्ने र रहस्योद्घाटनबाट परितोष प्रदान गर्दै जाने नाटकीय शिल्पको उपयोग गर्दै आएको देखिन्छ।

नाटककार विजय मल्लले भोलि के हुन्छ ? नाट्यकृतिको कथानकलाई रोचक, नाटकीय कलात्मक र आकर्षक गराउन आकस्मिकता र स्थितिविपर्ययलाई महत्त्वपूर्ण युक्तिका रूपमा उपयोग गरेका छन्। रङ्गमञ्चमा पात्रहरूको भूमिकालाई हेरेर अब अगाडि अमुक पात्र आउला, उसले यस्तै कार्य गर्ला र परिणाम यस्तै होला भनी पूर्वानुमान लगाउन सक्ने स्थिति नाटकको आद्योपान्त कतै पनि देखिँदैन। मोहन र सुवर्णले आमाबाट बकसपत्रलाई अद्यावधिक बनाएर कानुनी रूपमा बलियो बन्न बहस गर्दागर्दै एक्कासी आमाकै हत्या गर्ने निर्णय लिएको प्रसङ्गलाई आकस्मिकताको दृष्टान्तका रूपमा प्रस्तुत गर्न सकिन्छ। यहाँ हरेक संवादहरूले भावगत तहमा ढङ्गमा नूतनताको अभिव्यक्ति दिएका छन्। घटनाप्रसङ्गानुसार मोहनले संसारलाई एकलौटी बनाउन उद्यत भएको छ तर प्रतिपक्षीहरू हमला गर्दागर्दै मोहनकै निवासलाई घेराबन्दी गर्छन्। यसप्रकारको स्थितिलाई स्थितिविपर्यय भन्न सकिन्छ। विशेषतः सुवर्ण मोहनको अनन्य सहयोगी हो। उसले हरतरहका कामकुरामा मोहनलाई सहयोग गरेको छ। यस्तै प्रकारको सहयोगको अपेक्षा गरेको बेलामा सुवर्ण एकाएक आफैँलाई बन्दी बनाउन उद्यत भएको छ (मल्ल, २०६४, पृ.५१)। यसरी आकस्मिक ढङ्गबाट स्थिति उल्टिएको छ। यो स्थितिबाट अब के हुने हो भन्ने जिज्ञासाले दर्शक व्यग्र बन्ने स्थिति सृजना भएको छ। त्यसैले स्थितिविपर्यय कथानकमा नाटकीय स्थिति सृजना गर्ने महत्त्वपूर्ण रीति बनेको छ।

नाटकीय स्थितिको उद्भावनामा स्वप्नदृश्य र स्वैरकल्पनाको प्रयोग

पूर्वीय आचार्यहरूले स्वप्न, पत्रसन्धि, सन्देश, नेपथ्योक्ति र आकाशभाषित संवादलाई नाटकीयताको उद्भावना गर्ने पद्धति विशेषका रूपमा उद्भावना गरेको देखिन्छ। निद्रानिमग्न अवस्थामा गरिने विषयानुभवलाई स्वप्न भनिन्छ (उद्घृत, सिंह, १०१०, पृ.२१२) स्वप्नबाट भावी घटनाको सूक्ष्म सङ्केत र विगतका रहस्यमय कुराको उद्घाटन गरिन्छ। पत्राचारबाट बितिसकेका वा आगामी घटनाका सम्बन्धमा घटनाहरूसँग सम्बन्धित तथ्य सङ्केत, अभिज्ञानात्मक ढङ्गबाट रहस्यको उद्घाटन र भावी घटनाको साङ्केत हुन्छ। यसबाट कार्यव्यापार कुतूहलजनक ढङ्गमा अधि बढ्छ। आकाशवाणीलाई पनि भावी घटनाका बारेमा सूचना दिएर औत्सुक्य जागृत गराउने युक्तिविशेषका रूपमा नाटककारहरूले अवलम्बन गर्दै आएको प्रयोग हो (कीथ, १९८७, पृ. ३२४)। सङ्क्षेपतः दर्शकलाई नित्यप्रति नवीनता, रोमाञ्चकता, कुतूहलता, आश्चर्य, विस्मय, भय, आशङ्का, रमणीयता, आह्लादकता र चरम रसमयता आदिको समुच्चयलाई नाटकीयता नाटकीयता भनिन्छ र यही नाटकीयता नै नाट्यप्रभावको मूलाधार हो।

विजय मल्लले प्रस्तुत नाटकमा स्वप्नलाई पनि नाटकीय स्थिति सृजना गर्ने महत्त्वपूर्ण युक्तिका रूपमा रूपयोग गरेका छन्। प्रस्तुत नाटकमा बेलाबेलामा पात्रहरू निदाउँछन्। त्यति बेला पात्रहरूले सपना देख्छन्। स्वप्नदृश्यबाट उनीहरू घनीभूत रूपमा प्रभावित हुन्छन् र जाग्रत अवस्थामा पनि त्यसको स्वच्छन्द वर्णन गर्न थाल्छन्। माधुरीले आफ्नो प्रेमी महेशसँग भेट भएको फूल साटासाट गरेको सुखद सपना देख्छे। त्यो सपना जाग्रत अवस्थामा पनि सम्झन्छे तर तत्काल आफ्नो प्रेमी नरसंहारकारी युद्धमा होमिएको अवस्था

कुरा सम्भन्धे, व्याकुल हुन्छे (मल्ल, २०६४, पृ.२४) । विजय मल्लले कथानकमा नाटकीय स्थिति सृजना गर्ने अर्को महत्त्वपूर्ण युक्ति स्वैरकल्पनालाई पनि बनाएका छन् । भोलि के हुन्छ ? नाट्यकृतिका मल्लले पात्रको मानसजगत्मा सन्त्रासको साम्राज्य सृजना गरेका छन् । पात्रको मानसिकतामा सन्त्रासको साम्राज्य छाएपछि पात्रहरूले मानसिक सन्तुलन गुमाएका छन् र के बोल्ने र के नबोल्ने, कति बोल्ने, कति नबोल्ने भन्ने विवेक गुमाएर स्वच्छन्द रूपमा अनौठाअनौठा कामकुरा गरेका छन् । यसबाट अनेकौं प्रकारका रहस्यको उद्घाटन भएको छ । रहस्योद्घाटनबाट कार्यव्यापार उत्तरोत्तर कुतूहलजनक भएको छ । कृतिगत प्रसङ्गअनुसार महेश युद्धमा मारिएको सूचना पाएपछि माधुरीले मानसिक सन्तुलन गुमाउँछे र अनियन्त्रित तबवरले आलापविलाप गर्छे । उसले अगाडि बसेकी आमालाई नै चिन्दैन; आमासितै मेरी आमासामा मरिसकिन् भन्दै कराउँछे । ऊ युद्धभूमिमा मारिएको लास खोज्न आमा भएको कोठामा आउँछे; तत्क्षण मरेको छैन; सुतेको छ भन्छे र फेरि मेरो महेश पनि स्वर्ग गएको छ; म उसलाई भेट्न जान्छु; तर मलाई स्वर्गमा पस्न दिँदैनन्; मलाई स्वर्गको ढोका छेक्ने को भन्छे (पृ.३२) । माधुरीको यो अवस्थाबाट उसको संवेगात्मक जीवनको उद्घाटन भएको छ नै; यो मार्मिक क्षण र अवस्थाको चित्रणले दर्शकको संवेगात्मक जीवनलाई पनि भन्कृत पार्ने अवस्था सृजना भएको छ । आफ्नै छोराबाट बन्दी बनाइएकी आमाले पनि मानसिक सन्तुलन नै गुमाएर अनौठाअनौठा कुरा गरेकी छन्; एकलै बर्बराएकी छन् (पृ.३३) । उनी बर्बराएको सुन्दा उनले आत्महत्या गर्ने हुन् कि वा उनलाई आफ्नै सन्तानले हत्या पो गर्ने हो कि भन्ने भयानक आशङ्काहरू पनि उब्जिन्छन् । यी आशङ्काहरू नाटकको अन्त्य नहुन्जेल कायम रहेका छन् र यिनले दर्शकलाई रोमाञ्चित गराउँदै नाटक हेर्न व्यग्र बनाएका छन् ।

कार्यव्यापारको चयन र नाटकीय कलात्मक स्थितिको उद्भावना

वस्तुतः पात्रको प्रवेशप्रस्थानमा, पात्रका जीवनका मार्मिक, चित्ताकर्षक र व्यञ्जनात्मक क्षण, कार्यव्यापारको चुनावमा पनि नाटककार मल्लले उच्च स्तरीय नाटकीय कौशल प्रदर्शन गरेका छन् । अङ्गारम्भ नै नाटकीय अवस्थाको उद्भावनाबाट गरेका छन् । अङ्गारम्भमा नै लोग्ने मारिन्छ, कि भनेर माधुरीले कामिनीसँग दुश्चिन्ताका प्रकट गरेकी छ । आफ्नै ससुराको राक्षसी महत्त्वाकाङ्क्षाले सजना गरेको नरसंहारकारी युद्धमा माधुरीको लोग्ने होमिएको छ । माधुरी लोग्ने मारिन्छ, कि भनेर त्रस्त छ; भायाक्रान्त छ; व्याकुल छ । उसले त्यो व्याकुलता भयाक्रान्त मनस्थितिको अभिव्यक्ति कामिनीसँग विलापका रूपमा गरेकी छ । पर्दा खुल्नासाथ माधुरीको यो दारुण अवस्थाको अवलोकनबाट दर्शक माधुरीप्रति संवेद्य बन्छन् नै माधुरीको लोग्ने युद्धमा मारिने पो हो कि भन्ने उत्सुकता घनीभूत रूपमा उद्बुद्ध हुन्छ र भावी घटना बारे जान्ने इच्छा प्रबल हुन्छ । यस्तै यस नाट्यकृतिमा शान्तिवार्ताको प्रस्ताव लिएर राजदूत आउँदा मोहनले तिरष्कार गरेको प्रसङ्ग, मेरो जायजेश र श्रीसम्पतिको भोगचलन गर्नु भनी आमाले लेखिदिएको कागतलाई आफ्नो अनुकूलतामा अद्यावधिक गर्न मोहनले न्यायाधीश र आफ्नै भाइ सुवर्णसँग गरेको परामर्श (मल्ल, २०६४, पृ.२६), कागतबाट मात्र विश्वसम्पदामा एकाधिकार कायम गर्न सकिन्छ भन्ने कुरामा द्विविधा भएपछि र आमाले अरु भाइहरूलाई पनि यस्तो कागत लेखिदिएकी छन् भन्ने भए पनि मोहनले आमालाई नै स्वर्गज्ञामा मिल्काइदिन्छु भनी गरेको निर्णय (पृ.२७), आफ्नै दुलहीलाई निर्ममतापूर्वक “दुलहीसाहेब, आज हामीले निर्णय गर्छौं आमालाई मिल्काउने स्वर्गज्ञामा । तिमीलाई अब खुवाउने पिलाउने प्रबन्धको निमित्त दुःख गरिरहनु नै पर्दैन, जब कोही रहँदैनन् दुःख पनि रहँदैन” (पृ.२९) भनी दिएको जबाफ र दुलही भयातुर, व्यथातुर भई गरेको विलाप र आफ्नै पति मोहनले बर्बर जबाफ दिएका प्रसङ्गहरू अत्यन्तै मार्मिक, रोमाञ्चक

र हृदयसंवेद्य छन् । यस्तै आँखाले नखेखे आमालाई सुतेको बेलामा नदीमा बगाइदिन भनी उठाउन खोजेको र आमाले चाल पाएको घटनाप्रसङ्ग, अबोध आमाको करुणाद्र हृदयका निःश्वासहरू अभिव्यक्त भएको प्रसङ्ग (पृ.३४), आफ्नै छोराहरूको सत्ता र शक्तिसङ्घर्षका कारण सृजना भएको महायुद्धमा निर्दोष सन्तान मारिनाले आहत भई आमाले गरेको विलापको प्रसङ्ग (पृ.३६), मोहनको राक्षसी भावसंवेगहरू उत्कर्षमा पुगेर आमालाई क्रूरतापूर्वक धम्क्याउँदै गरेको प्रसङ्ग (पृ.३७), आफ्नै ससुरा बर्बर बनेर सृजना गरेको महायुद्धमा लोभले मारिएपछि माधुरी बहुलाएर गरेको आलाप-विलाप (पृ.४५)लगायतका समस्त आङ्गिक चेष्टायुक्त घटनाप्रसङ्गहरू अत्यन्तै मार्मिक, रोमाञ्चक, हृदयसंवेद्य तथा दर्शकको मनोदशालाई उद्वेलित तुल्याउन सक्ने प्रचुर सामर्थ्यले सम्पन्न रहेका छन् । यसर्थ कथानक निर्माणमा कार्यव्यापारको चयनमा पनि नाटकीय गुणसम्पदा सम्पन्न कार्यव्यापारको चुनाव गरेर मल्लले उच्च कोटिको नाटकीय कलात्मकता प्रदर्शन गरेका छन् ।

रागात्मक जीवनबाट उद्बुद्ध संवादसृजना

नाटककार विजय मल्लले भावसंवेगात्मक जीवन उद्बुद्ध, उद्दीप्त र घनीभूत बनेर स्वतः निःसृत आङ्गिक चेष्टायुक्त वाचिक प्रतिक्रियाको संयोजनमा अत्यन्तै उच्च कोटिको नाटकीय कौशल प्रदर्शन गरेका छन् । वास्तवमा पात्रका कतिपय संवादहरू पात्रको संवेगात्मक जीवन विट्बल बनेर आलापविलापमा निःसृत भएको छ र ती संवादमा दर्शकको संवेगात्मक जीवनलाई पनि विट्बल बनाउन सक्ने सामर्थ्य अन्तर्निहित छ । उदारणका लागि यहाँ एउटा घटनाप्रसङ्ग प्रस्तुत गर्नु सान्दर्भिक देखिन्छ :

माधुरी : को मेरी आमा भन्ने ? (एकदम पगली जस्तो हाँसेर) आमा भनेर मलाई छकाउन आएकी होली । मलाई छकाउने ! मेरी आमासामा कोही छैनन् बुझ्यौ ! मरिसकिन् । बुझ्यौ ? म यहाँ लास खोज्न आएकी । खोइ लास देऊ मलाई, मेरो महेशको लास देऊ मलाई ।

आमा : मधुरी, तिम्रो महेश के, के मर्न्यो ?

माधुरी : कल्ले भन्छ मेरो महेश मर्न्यो, मेरो महेश मरेको छैन । खालि ऊ सुतेको छ । ऊ मर्नै सक्तैन । को मलाई मर्न्यो भन्ने, नजिस्काऊ मलाई । सबले भनेथे, लडाइँमा गएर जो जित्छ त्यसले मर्त्य भोग्छ, मर्छ भने त्यसले स्वर्ग भोग्छ । ऊ स्वर्ग गएरको छ, सवर्ग, बुभुभो ? तर त्यस स्वर्गमा मलाई पस्न दिँदैनन् । को मलाई ढोकामा रोकिरहने ? म ढोका फोरेर भित्र पस्छु । मेरो महेश, म ढोका फेरेर तिम्रीकहाँ आउँछु ।

कामिनी : आमा, माधुरी मैसाब बहुलाइसकिवक्स्यो । उहाँको त्यही हाल छ । (पृ.४५)

वास्तवमा माधुरी र महेशको भरखर विवाह भएको प्रतीत हुन्छ । दाम्पत्य जीवनको सुख भोग गर्ने रहरलाग्दो उमेरमा माधुरीको लोभले युद्धमा मारिएको छ । त्यसैले उसले वियोगजन्य पीडा सहन गर्न सकेको छैन । उसको मनश्चेतनाले सट्टमालिन सकेको छैन । त्यसैले उसले मानसिकता सन्तुलन गुमाएर आलापविलाप गरेकी छ । शोक, सन्ताप, पीडा, हैरानी, वियोगजन्य वेदना सीमातीत बनेपछि उसले आत्महत्यासमेत गरेकी छ (पृ.४७) उपर्युक्त संवाद त्यही कारुणिक क्षणको हो । यस्तै स्थिति आमाको छ ।

उसकी बूढी आमा विचरा अन्धी छन् । हिँडडुल गर्न सकिदैनन् । उनैको छोरोले अँध्यारो कोठामा थुनेको छ । घरी आफ्नै छोराहरू मार्न उद्यत हुन्छन्; घरी क्रूर धम्की सुन्नुपरेको छ; घरी निर्दोष सन्तान मारिएको कुरा सुन्नुपरेको छ । अहिले माधुरी बहुलाएर आत्महत्या गरेको दुःखन स्थिति एक साथ सुन्नु र बेहोर्नुपरेको छ । उता जेठो छोरोले आणविक हतियार विस्फोट गराएर सृष्टिलाई नै ध्वस्त तुल्याउन उद्यत छ भने अर्का थरी छोराहरू आणविक अस्त्र प्रहार गरेर सहरलाई नै ध्वस्त तुल्याउँदै छन् । यी यस्ता संवाद हुन् जुन संवादले हरेक सहृदयी प्रेक्षकको संवेगात्मक जीवनलाई भङ्कृत मात्र गर्दैन उद्वेलित र व्यथित पनि तुल्याउँछन् । प्रस्तुत नाटकमा यस्तै मार्मिक, रोमाञ्चकारी र हृदयसंवेद्य घटनाको चुनावमा निपुणता प्राप्त गरेका छन् । माधुरीमा वेदनाको ज्वारभाटा भड्को छ । त्यसैले उसको बोलीमा पूर्वापरक्रम सङ्गति छैन । उसमा छटपटी पनि छ; बेचैनी छ; सन्ताप छ । तसर्थ यसप्रकारको सन्ताप, बेचैनी, विरहवेदनाको ज्वारभाटा मडारिरहेको बेलामा उसको शरीरको स्थिति र गतिमा पनि सन्तुलन छैन; असामान्य छ भन्ने कुरा सहजै अनुमान गर्न सकिन्छ । यो स्थितिलाई रङ्गकर्मिले अभिनयमा रूपायन गर्दैगर्दा आङ्गिक चेष्टा र विविध औच्चार्य गुणसम्पन्न वाचिक अभिनयमा रूपायन गर्न सक्ने आधार पनि प्रचुर मात्रामा उपलब्ध छ । अर्थात् संवादमा दृश्यमूलक अभिनेय गुणसम्पदा पनि पर्याप्त मात्रामा उपलब्ध छ । यिनै अभिनेय गुणविशेषताले त नाट्यमर्मले मूर्त प्रतिफलन प्राप्त गरी रचनाले नाटकको महिमा उपाार्जन गर्ने हो र साहित्यका अन्य विधाबाट आफूलाई पृथक तुल्याउने हो ।

संवादमा पात्रका समविषम भावसंवेगको द्वन्द्वात्मक अवस्था, त्यसको शरीर प्रदेश र वाणीमा देखिएको असामान्य प्रभावको उद्घाटन गर्ने शब्दविन्यासबाट संवादमा नाटकीय कलात्मक सौन्दर्यको उद्भावना गरेका छन् । यस तथ्यलाई स्पष्ट पार्न अर्को एउटा संवादप्रसङ्ग प्रस्तुत गर्नु सान्दर्भिक देखिन्छ :

दुलही : के यस्तो निर्णय ...।

मोहन : तिमी तस्यौं, सुवर्ण, तिम्रो भाउजू तर्सिन्, देख्यौ । तिमीले मोह र ममताको मूल्यमा जातीय अस्तित्व रोज्नुपर्छ, के तयार छौ ? एउटा काखे बच्चालाई प्यार गर्ने लोभमा आफूलाई दासी बनाउन के सक्छ्यौ तिमी ?

दुलही : के आमालाई नै मिल्काइदिने, फेरि के रहन्छ यहाँ, के यसभन्दा अर्को उपाय छैन ? न्यायाधीशज्यू भन्नोस्, उपाय खोज्नोस् ।

मोहन : न्यायाधीशज्यू सुतिसक्यो, ऊ बूढो भइसक्यो । (पृ. २९)

नारी प्रवृत्तितः कोमल हुन्छ । ऊ करुणाको साक्षात रूप पनि हो । ऊ निर्दोष व्यक्तिको अनाहक हत्या किमार्थ चाहन्त । तर यहाँ सर्वसाधारण निर्दोष मारिएका मात्र छैनन्; आफ्नै छोराछोरी मारिएको खबर दिनहुँ सुन्नु परेको छँदैछ; अहिले त भन आफैलाई जन्म दिने वयोवृद्ध आमालाई जिउँदै नदीमा बगाइदिने भयानक निर्णय सुन्नुपर्दा दुलहीको अवस्था असामान्य बन्न पुगेको छ । त्यसैले दुलही दयाको याचना गरिरहेकी छ तर लोभले भनपछि, भन क्रूर बनेर प्रस्तुत भइरहेको छ । यस क्रममा आम विनाश गरेर सन्तुष्टि लिन खोज्दैछ भने पत्नी प्राणरक्षाको याचना गर्दैछे । भयावह सन्त्रास, आमविनाश र करुणाद्र आलापविलापको याचनालाई क्रियाप्रतिक्रियाका रूपमा संयोजन गरेर नाटककार मल्लले रोमाञ्चक, मार्मिक र हृदय संवेद्य संवादको आयोजन गरेका गरेका छन् ।

वास्तवमा नाटक प्रत्यक्ष चित्रणको विषय हो । यसर्थ रागप्रधान दृश्यांशको चयन नाटकमा महत्त्वपूर्ण रचनाकौशल बन्छ । प्रेक्षक केवल कथा सुन्न प्रेक्षागृहमा जाँदैन । कथा त उसले कहानी तथा उपान्यास पढ्न सक्छ । नाटक प्रत्यक्षतः दर्शनअवलोकन गर्दा दर्शकले जीवनका मार्मिक रागविरागलाई समेत प्रत्यक्ष देख्छ । यही प्रत्यक्षता नै त नाटकको मौलिक शक्ति हो जो उसको निजी विशेषता हो र यही प्रत्यक्षताले नै साहित्यका अन्यान्य स्वरूपविधानहरूबाट नाटकलाई पृथक गर्छ (कुमार, सन् २००४, पृ.१३७) । विजय मल्लले पनि रागात्मक जीवनबाट उद्बुद्ध मार्मिक वाचिक प्रतिक्रियाको चयन गरेकै छन्; संवेगात्मक जीवन प्रतिक्रियामा प्रतिफलित भइरहँदा आङ्गिक तथा सात्त्विक अनुक्रियाका विशिष्ट अवस्थाको चयनमा पनि उनले विशिष्ट कौशल प्रदर्शन गरेका छन् । स्पष्टताका लागि यहाँ रागात्मक जीवनबाट उद्बुद्ध र स्वतः निःसृत आङ्गिक अनुक्रिया संश्लिष्ट वाचिक प्रतिक्रियाका केही उदाहरण प्रस्तुत गर्नु बाञ्छनीय देखिन्छ :

आमा : मलाई सब बच्चाहरूको उत्तिकै माया लाग्छ । सुन्दरी तिमी कहाँ गयौ ? एकचोटि भेट्न सम्मन् पनि आइनौ, तिमी आमा यहाँ रोइरहेकी छ, के तिमी सुन्दरी ? तिमी कहाँ गयौ ?

मोहन : आमा त, ठट्टैमा रुन आँटनुभयो । मृत्यु हामीसँग जिस्कन आउने सधैं ।

सुवर्ण : आमा, नपग्लिनोस् यसरी तपाईंको माया अरूलाई पनि चाहिएला । तपाईंले नै रोइदिए भूकम्प आउन सक्दैन र ?

मोहन : आमा रुन मन छ भने नअघाइने गरी रुनुस् । हामीले सुन्दरीलाई मसानमा जलाएर नदीमा बगाइसक्यौं तिनी अब कहिल्यै फर्किन्नन् । (पृ. ३६)

आमा निदाएको बेलामा सुटुक्क उठाएर लगी नदीमा बगाइदिन भनी मोहन र सुवर्ण आएर आमालाई उचाल्न थाल्छन् । तर आमा व्युंभन्छिन् । त्यसपछि मोहन र सुवर्णले अनेक थरि कुरा गरेर आमालाई अल्मल्याउँछन् । यिनै कुरा गर्ने क्रममा मोहन अत्यन्तै क्रूर बनेर कैयन केटाकेटी हुर्कदै मरिसके, माधुरी बहुलाएकी छ, सुन्दरी मरिसकी, कामिनी त्यसलाई के हुन्छ भन्न सकिन्न । आमा यस्तो सानोतिनो कुरा नगरौं । त्यसमा केही सार छैन । मायाप्रेम जवानीमा खेल्ने खेल मात्र हुन् । पछि त आगोसँग खेल्नुपर्छ हैन आमा ? (पृ. ३५) भन्दै राक्षसीपन देखाउँछ । यसरी आफ्नै छोराहरूले अरू निर्दोष सन्तान बहुलाएको, व्यक्ति मारिएको र भोलिसम्मन् अरु पनि मारिन सक्ने कुरा निर्ममतापूर्वक सुनाएपछि आमाको मातृहृदय करुणाद्र बनेर आलापविलापयुक्त अश्रुधारामा प्रतिफलित भएको छ । यसरी छोराहरू कंशजस्तो बनेर आफ्नै शाखासन्तानको हत्यामा रमाएको र आमा असहाय बनेर रोएको दृश्य प्रत्यक्ष देख्न र सुन्नुपर्दा दर्शकको संवेगात्मक जीवन पनि करुणाद्र बनेर अश्रुविन्दुमा परिणत हुने अवस्था छ । यस्ता मार्मिक दृश्य कथाउपान्यासमा पनि पढ्न पाइन्छ । तर त्यहाँ ती विषय पाठकका लागि मानस परिकल्पनाका विषय बन्छन् । नाटकको यही विशिष्टता हो । प्रस्तुत *भोलि के हुन्छ ?* नाटकले पनि हृदयस्थ आवेगसंवेगहरूलाई श्रव्यदृश्य परिणति प्रदान गरी प्रत्यक्ष देख्न, सुन्न र तादात्म्य बोध गर्ने अवसर सृजना गरेर श्रव्यदृश्य काव्यको महिमा उपार्जन गरेको छ ।

वस्तुतः *भोलि के हुन्छ ?* नाट्यकृति समसामयिक विश्वको प्रक्षेपण पनि हो । वर्तमान सङ्कटग्रस्त विश्वको अवस्थाको प्रक्षेपणका निमित्त प्रस्तुत नाटकमा विश्वसम्पदामाथि एकालौटी अधिकार स्थापित गर्ने

महत्त्वाकाङ्क्षाले विवेकशून्य, निर्माण, बर्बर, मदान्ध, क्रूर र पाशविक बनेर भाइभाइहरू नै नरसंहारकारी युद्धमा होमिएको अवस्था सृजना गरिएको छ र त्यस युद्धमा निदोष बालबालिकाहरू मारिएको; छोरीबुहारीको सिउँदो पुछिएको र आमाको काख रित्तिएको छ। घटनाप्रसङ्गानुसार माधुरी लोग्ने मारिनाले बहुलाएर आत्महत्या गरेकी छ। सुन्दरी मारिएकी छ। कामिनी पनि मारिने अवस्थामा छे। यसरी धमाधम आफ्नै सन्तान मारिएको अकल्पनीय पीडादायी कुरो सुन्नुपर्दा आमा रोइरहेकी छन्। आमा रुँदा रोएर, आँसु पोखेर सबै माया नसक्नुहोस्; अझ कति मारिने हुन्, ती मारिँदा पनि रुनुपर्छ आमा भन्दै छोराहरूले साक्षात् राक्षसीपन देखाएका छन्। त्यतिले मात्र नपुगेर एकथरि छोराहरू शक्तिसङ्घर्षमा पराजित हुने भएपछि आमालाई नै जिउँदै नदीमा मिल्काइदिने र आणविक हातहतियार विस्फोट गराएर सृष्टिलाई ध्वस्त तुल्याउने क्रूर दुःसाहस गर्दैछन्। सारा विश्व नै खरानी हुने भयावह अवस्था सृजना भएको छ। वास्तवमा मान्छे, नै हो राक्षास र देवता। बुद्धमा दैवी गुणसम्पदा जागृत हुँदा उनले देवत्व प्राप्त गरे। देवकीको दाजु कंश राक्षस बन्यो। यहाँ पनि मोहनमा राक्षसी प्रवृत्ति चरमोत्कर्षमा पुगेको छ। राक्षसी प्रवृत्तिका कारण सर्वनाश निम्तिएको छ। यसैले अन्य भाइको अस्तित्व स्वीकार नगर्दा यो आम विनाशको स्थिति सृजना भएको हो; सारा विश्वको अस्तित्व चरम सङ्कटमा परेको हो। भाइहरूलाई पराजित गरेर विश्वसम्पदामा एकाधिकार स्थापित गर्न र आमालाई पनि मार्न नसकेर आफ्नै बन्दी बनाइने अवस्था आएपछि उसले मोहनले आत्महत्या गरेको छ। नाटकीय आलेखमा मात्र होइन; आजको विश्वमा पनि शक्तिसङ्घर्षले चरम रूप लिएको छ; असङ्ख्य निदोष नरनारी मारिएका छन्; कसैको सिन्दुर पुछिएको छ; कसैको काख रित्तिएको छ; वियोगजन्य वेदना सीमातीत हुँदा विक्षिप्त बनेका छन् भने कोही आत्महत्या गर्न विवश बनेका छन्। शक्तिसङ्घर्षमा होमिनेहरू यस्तो कहालीलाग्दो अवस्था सृजना गर्नुमा नै महानता देख्दैछन्। त्यसैले आजको विश्वमा भोलि उदाउने सूर्य देख्न पाइएला कि नपाइएला भन्ने दुश्चिन्ताको कालो बादल मानवाकाशमा मडारिएको छ। नाटकको अध्ययनअवलोकन गर्दा आजको यही स्थितिको कहालीलाग्दो अनुभूति हाम्रो हृदयमा उद्दीप्त भएर आउँछ र विश्वमनव हृदय सन्नस्त र व्याकुल बनेको छ। नाटकार मल्लले प्रस्तुत नाटकमा प्रत्येक नाट्यतत्त्वको चयनमा उच्च कोटिको कौशल प्रदर्शन गरेका छन्। नाटक मञ्चन हुँदा पात्रका आङ्गिक, वाचिक तथा सात्त्विक अनुक्रियाहरूले प्रेक्षकको मनश्चेतनालाई भङ्कृत पार्छ नै समसामयिक मानवविश्व अस्त्विको सङ्कटले भयाक्रान्त बनेको अवस्था सृजना भएको छ। तसर्थ *भोलि के हुन्छ ?* नाटकमा नाट्यपात्रको रागात्मक जीवनको मूर्त र प्रखर अभिव्यक्ति भएको छ। नाटक मञ्चन हुँदा दर्शकले रागात्मक जीवनको प्रत्यक्ष अवकोलन मात्र गर्दैनन्; उनीहरूको संवेगात्मक जीवन पनि उद्दीप्त हुने अवस्था सृजना भएको छ। तसर्थ प्रस्तुत नाटक नाटकीय गुणसम्पदाले प्रस्तुत समृद्ध बनेको छ।

निष्कर्ष

अभिनय कला र रङ्गमञ्चीय परिस्थितिको ज्ञान र अनुभव सँगालेका नाटककार विजय मल्ललाई नाट्यरचनाका क्रममा अनेकौं प्रकारको रुचि, इच्छाअकाङ्क्षा, प्रवृत्ति, स्वभाव, संस्कार, उमेर, अवस्था भएका दर्शकको चपल चित्तवृत्तिलाई बाँधेर राख्न सक्ने नाटकीय स्थितिहरूको चयनको प्रचुर चेतना देखिन्छ। त्यसैले उनले *भोलि के हुन्छ ?* नाट्यकृतिमा दर्शकको चित्तवृत्तिलाई बाँधेर राख्न सक्ने रोमाञ्चक, चमत्कारजनक, चित्ताकर्षक, कुतूहलजनक, मर्मस्पर्शी, व्यञ्जनात्मक, रसात्मक र दृश्यमूलक घटना, कार्यव्यापार र स्थितिहरू सुविचारित ढङ्गबाट चयन गरेका छन्। यस क्रममा उनले द्वन्द्वविधानलाई नाटकीय

स्थिति सृजना गर्ने मूल आधार बनाएका छन्। परस्पर विपरीत रुचि, प्रवृत्ति, इच्छाअकाङ्क्षा भएका पात्र सृजना गर्नु, तिनलाई रुचि, प्रवृत्तिअनुरूप क्रियाशील बनाउनु र तिनका बीचमा द्वन्द्वात्मक अवस्था सृजना गर्नु र पात्रलाई केही पाउन, केही बदल्न वा केही परिवर्तन ल्याउन बेचैन बनाउनु र त्यही बेचैनीका प्रतिक्रियाका रूपमा अप्रत्याशित रूपमा नवीन प्रतिक्रियामा उतार्नु, स्थितिमा एकाएक परिवर्तन ल्याउन र यथोचित अवसरमा रहस्योद्घाटन गर्दै जानु उनको नाटकीय स्थिति सृजना गर्ने मूल रीति बनेको छ। बेचैन, द्वन्द्वग्रस्त र आन्दोलित मनस्थितिका आकर्षक परिणामका रूपमा नवीन कार्यव्यापार र स्थितिको उद्भावना गरेर दर्शकलाई नाटक हेर्न व्यग बनाइराख्न र उनीहरूको संवेगात्मक जीवनलाई पनि आन्दोलित तुल्याइराख्नमा उनको विशिष्ट कौशल परिलक्षित भएको छ। यसप्रकार प्रस्तुत नाट्यकृतिमा मूल्यवान् घटना र स्थितिको चयन, समविषम रुचिप्रवृत्ति सम्पन्न पात्रका बीचमा द्वन्द्वको उद्भावना, द्वन्द्वजन्य परिणामका रूपमा स्थितिपरिपर्यय र अभिज्ञान नाटकीय स्थिति उद्भावना गर्ने मूल आधार बनेका छन् र यिनै आधारको सकुशल उपयोग प्रस्तुत नाट्यकृतिमा भएको छ। तसर्थ प्रस्तुत नाट्यकृति नाटकीयताका दृष्टिले उत्कृष्ट रहेको भन्ने निष्कर्ष छ।

सन्दर्भकृति सूची

- अंकुर, देवेन्द्रराज (सन् २००६). *रङ्गमञ्चका सौन्दर्य शास्त्र*. दिल्ली : राजकमल प्रकाशन प्रा.लि. ।
कुमार, सिद्धनाथ (सन् २००४). *नाटकलोचन के सिद्धान्त*. दिल्ली : वाणी प्रकाशन ।
कीथ, एस.वी. (अनुवादक) (सन् १९८७). *संस्कृत नाटक*. उदय भानुसिंह. वाराणसी : मोतीलाल बनारसीदास ।
नगेन्द्र (सन् १९६७). (अनुवादक / व्याख्याकार). *अरस्तुका काव्य शास्त्र*. इलाहाबाद : भारती भण्डार ।
मल्ल, विजय (२०६४). *पत्थरको कथा* (चौथो संस्क.). ललितपुर : साभा प्रकाशन ।
शुक्ल, बाबूलाल शास्त्री (व्याख्याकार) (२०५७). *हिन्दी नाट्यशास्त्र भाग एक*. (तेस्रो संस्क.), वाराणसी : चौखम्बा संस्कृत संस्थान ।
सिंह, सत्यव्रत (व्याख्याकार) (सन् २०१०). *साहित्य दर्पणः सविमर्श-‘शशिकला’- हिन्दीव्याख्योपेतः*. वाराणसी : चौखम्बा विद्याभवन ।