

नाट्यप्रयोजन सिद्धिमा दोभान नाट्यकृतिका संवाद

■ डा. गोपालप्रसाद गैरे

नेपाली विभाग, त्रिचन्द्र बहुमुखी क्याम्पस, त्रिवि, नेपाल

Email : gopal.gaire25@gmail.com

DOI : <https://doi.org/10.3126/ss.v10i1-2.68615>

सार

प्रस्तुत लेख नाट्यप्रयोजन सिद्धिमा दोभान नाट्यकृतिका संवाद केकति समर्थ छन् भन्ने प्राज्ञिक जिज्ञासा समाधानमा केन्द्रित छ । नाट्यपात्रका संवेगात्मक जीवनबाट अनायास निःसृत भई दर्शकको संवेगात्मक जीवनलाई पनि उद्बुद्ध, उद्दीप्त र अभिव्यक्त तुल्याउन पनि समर्थ र अभिनेय गुणसम्पदा ले सम्पन्न नाट्यपात्रका आपसी कुराकानी, सबालजवाफ र क्रियाप्रतिक्रिया नाट्यसंवाद हुन् । पात्रको चरित्रचित्रण, कथानकको विकास कथ्यसम्प्रेषण र रसनिष्पत्तिका आधार नाट्यसंवाद नै हुन् । नाटक मूलतः रङ्गकर्मीका अभिनय कलामा रूपायित भई दर्शकसामु दर्शककै लागि प्रस्तुत गर्न रचना गरिने भएकाले संवादमा जति मात्रामा अभिनेय गुणसम्पदा हुन्छन् त्यति नै मात्रामा नाट्यकृतिले दृश्यकाव्यको महिमा सिद्ध गर्छ । त्यसैले नाट्यकृतिको मूल्यनिरूपण रङ्गमञ्चीय प्रस्तुतिका सापेक्षतामा गर्नु युक्तिसङ्गत हुन्छ । प्रस्तुत लेखमा पनि नाटकलाई प्रदर्शनकारी काव्य मानेर प्रयोजन सिद्धिमा दोभान नाट्यकृतिका संवादको वैशिष्ट्य निरूपण गरिएको छ । यसनिम्ति पूर्वीय नाट्यशास्त्रीय मान्यतालाई सैद्धान्तिक आधार बनाइएको छ । अध्ययनपरम्परामा 'दोभान' नाटकको अध्ययनविश्लेषण श्रव्य/पाठ्यसाहित्यका तत्त्वका आधारमा गरिएको भए पनि प्रयोजन सिद्धिमा दोभान नाट्यकृतिका संवाद कति समर्थ छन् भन्ने विषयलाई मुख्य विषय बनाई विशिष्टीकृत अध्ययनविश्लेषण भएको देखिँदैन । त्यस परिप्रेक्षमा प्रस्तुत अध्ययनको औचित्य पुष्टि भएको ठानिएको छ । प्रस्तुत अध्ययनमा व्याख्यात्मक तथा विश्लेषणात्मक विधि प्रयुक्त छ । कथ्यसम्प्रेषण, चरित्रचित्रण, कथानकविकास तथा परिवेशरचनामा दोभान नाट्यकृतिका संवाद प्रभावकारी छन् । साथै संवादहरू अभिनेय गुणवैशिष्ट्यले समृद्ध छन् । यिनै विशेषतासम्पन्न संवादहरूले नाट्यकृतिले दृश्यकाव्य हुनुको महिमा सिद्ध गरेको छ भन्ने यस अध्ययनको निष्कर्ष हो ।

शब्दकुञ्जी : अनुक्रिया, आह्लादजनक, नाट्यसंवाद, सम्प्रेषण

विषयपरिचय

नाटक दृश्यकाव्य हो । साहित्य कलाका पाठ्य विधाको आस्वादन मनोवाञ्छित स्थान, समय र सुविधाअनुसार गर्न सकिन्छ । नाटकको मूलतः अभिनयकलामा रूपायन गरी दर्शकमाझ आह्लादजनक ढङ्गमा प्रस्तुत गर्न नाट्यसाहित्यको रचना गरिन्छ । नटनटीले अभिनयकलामा रूपायन गरी नाट्यमर्मलाई दर्शकमाझ प्रस्तुत गर्ने भएकैले नै यसलाई नाटक भनिएको हो । नाटकलाई संवादको पनि भनिन्छ । नाटकारले जे कथन गर्नु छ, जे देखाउनु छ, जे प्रयोजन पूरा गर्नु छ त्यो कुरा संवादबाट सम्पन्न गर्नुपर्ने हुन्छ (मुसलगाँवकर, सन् २००३, पृ. १२७) । संवादहरूबाट नै सम्प्रेषण

प्रक्रिया घटित हुन्छ (कुमार, २००४, पृ. १७६) । पात्रका अनुक्रियासंश्लिष्ट संवादमूलक कार्यव्यापारबाट नै कथावस्तु गतिशील हुन्छ । संवाद र कार्यव्यापार परस्पर समन्वित भएर दर्शकलाई रासानुभूतितर लैजानुका साथै पात्रको चरित्रचित्रण गर्छन् (ओझा, सन् २००८, पृ. २३२) । संवाद नै अभिनयका पनि आधार हुन् । संवादबाट नै नाटकको संरचना निर्मित हुन्छ । नाटकबाट संवाद भिकिदिने हो भने रङ्गनिर्देशनका अतिरिक्त शेष केही रहँदैन । त्यसैले संवादलाई नाटकको शरीर भनिएको छ (उद्धृत शुक्ल, २०५६, पृ. २००) । यसप्रकार अभिनेय गुणवैभवले सम्पन्न भई कथ्यसम्प्रेषण, चारित्रिक विशेषताको प्रकाशन, कथावस्तुको विकास, परिवेश रचना गर्नु र प्रेक्षकलाई रसानुभूति गराउनु नाट्यसंवादको प्रयोजन हो । संवादले यिनै प्रयोजन सिद्ध गर्न सक्नुमा नै नाटकको पनि सफलता निहित हुन्छ ।

प्रस्तुत लेख पनि विजय मल्लको *दोभान* (वि.सं. २०३४) नाट्यकृतिका संवादको औचित्य निरूपणसँग सम्बद्ध छ । मल्ल नेपाली साहित्यका सुप्रसिद्ध स्रष्टा हुन् । उनले नेपाली साहित्यका सबै विधामा सृजनसाधना गरेका छन् । नाट्यविधामा उनको सर्जक व्यक्तित्व सर्वाधिक मात्रामा सफल रहेको छ । उनका करिब तीन दर्जन बढी नाट्यकृति प्रकाशित छन् । यी नाट्यकृति गुणात्मक दृष्टिले पनि उच्च कोटिका मानिन्छन् । रङ्गमञ्चीय परिस्थितिसँग परिचित अभिनय कलाका अनुभवी मल्लले अभिनय कलामा रूपान्तरित भई प्रेक्षकका माझमा कलात्मक प्रस्तुत हुदाँ मात्र नाट्यरचनाले दृश्यकाव्यको महिमा उपार्जन गर्छ भन्ने मर्मलाई आत्मसात गरेर मात्रै नाटक रचना गरेको पाइन्छ । यसै कारणले उनका प्रायः सबै नाटकहरू मञ्चीय गुणसम्पदाले सुसंस्कृत छन् र रङ्गमञ्चमा सफलताका साथ मञ्चित भई दृश्यकाव्यको महिमा सिद्ध गरेका छन् ।

मल्ल संवादको कला मानिने नाटकमा कुन रीतिले कस्ता संवाद रचना गर्दा ती संवादहरू प्रयोजनसिद्धिमा प्रभावकारी हुन्छन् भन्ने ज्ञान, अनुभव र चेतनासम्पन्न नाटककार हुन् । उनले त्यही ज्ञान, अनुभव र चेतनाको उपयोग *दोभान* नाट्यकृति रचनाप्रक्रियामा पनि गरेको पाइन्छ । विद्वान्हरूले *दोभान* नाट्यकृतिको काव्यतत्त्वका आधारमा अध्ययन गरेको पाइन्छ । तर नाटक मूलतः दृश्यकाव्य हो भन्ने तथ्यलाई मुख्य विषय बनाएर प्रस्तुत नाट्यकृतिरूका संवादको व्याप्तिपूर्ण अध्ययन गरेको पाइँदैन । यही रिक्तताको परिपूर्तिमा प्रस्तुत लेख केन्द्रित छ । यस अर्थमा प्रस्तुत लेखको औचित्य स्वतः सिद्ध हुन्छ । अध्ययनमा प्राथमिक सामग्रीका रूपमा विजय मल्लको *दोभान* नाट्यरचना रहेको छ भने द्वितीयक सामग्रीका रूपमा नाट्यसिद्धान्तसँग सम्बद्ध ग्रन्थहरू रहेका छन् । यी दुवै प्रकारका सामग्रीको पुस्तकालयीय कार्यबाट सम्पन्न गरिएको छ । मूलतः पूर्वीय नाट्यशास्त्रीय नाट्यमान्यताका आधारमा *दोभान* नाट्यकृतिका संवादको औचित्य निरूपण गरिएको छ । प्रस्तुत अध्ययन गुणात्मक प्रकृतिको भएको हुनाले यसमा वर्णनात्मक तथा विश्लेषणात्मक विधि उपयोग गरी निष्कर्षमा पुगिएको छ ।

कथ्यसम्प्रेषणमा दोभान नाट्यकृतिका संवादको भूमिका

नाटककारले नाट्यरचनाबाट केही भन्न चाहन्छ । केही भन्नु नै छैन भने उसले किन नाटक लेख्छ र ? त्यसैले नाटकबाट नाटककारले जे भन्छ त्यो नै कथ्य हो (राय, सन् २००१, पृ. २५५) । यही तत्त्वले नाटकका समस्त तत्त्वहरूको चयनको दिशा निर्दिष्ट गर्छ (कुमार, सन् २००४, पृ. ९०) । नाट्यरचनाको शरीरका रूपमा रहने संवादको रचना पनि यही तत्त्वका आधारमा हुने गर्छ । अर्थात् संवादको प्रयोजन पनि कथ्यलाई कलात्मक अभिव्यक्ति दिनुमा रहेको छ ।

विजय मल्लको दोभान नाट्यकृति स्थापित मूल्यमान्यता र जीवनपद्धति भत्केर जीवन दुःख बन्न पुगेको छ भन्ने कथ्यसम्प्रेषण गरिएको छ । वर्तमान युगजीवन जटिलतै जटिलता, अनन्त समस्या, विकृति तथा विसङ्गति ले भरिभाराउ छ । उच्चतम मानवीय मूल्यमान्यता र आदर्श स्थापनाहरू सबै ध्वस्त भइसकेका छन्; मनुष्य दिव्यता, दान, दया, धर्म, नैतिकताजस्ता उच्चतम मानवीय गुणसम्पदाबाट स्वलित भएको छ । त्यसैले वर्तमान मनुष्य जीवन र मृत्युको दोसाँधमा अल्झेको छ भन्ने भावविचार प्रस्तुत नाट्यरचनाको कथ्य बनेको छ । यही कथ्य समग्र नाट्यतत्त्वको चयनको व्याकरण बनेको छ । यही कथ्यलाई अभिव्यक्ति दिन विभिन्न प्रकारको स्वभाव, संस्कार, चित्तवृत्ति, प्रवृत्ति, पृष्ठभूमि आदि भएका पात्र सृजना गरी नाटककारले पात्रको स्वभाव, संस्कार आदिका प्रेरणामा उद्बुद्ध भावसंवेगका अनायास प्रतिक्रियाका रूपमा संवादहरू सृजना गर्दै गएका छन् । उनले यिनै संवादबाट कथ्यसम्प्रेषण गरेका छन् । उदाहरणार्थ :

अर्जुन : ... म अर्जुन हैन ! महाभारतको नर-संहार मबाट भएन, मैले कुनै गाण्डीव धनु छोएको पनि छैन । ...बरु ठूलाठूला राष्ट्रहरूका सिंहनादलाई सुनेको छु, ट्याङ्क र बम्बरहरूले निःशस्त्र, निर्दोषमाथि गरेको हमलालाई सुनेको छु र मारिएकाहरूका लासलाई गन्न नसकेर एउटै चिहानमा गाडेको देखेको छु । म एकलो मानिस त्यसरी पोलिएको छु, डढेको छु (मल्ल, २०३४, पृ.२)

सत्यमान : तिमी कस्तो, कस्तो अनकन्टारमा बसिरहँदा रहेछौ । के यस्तो ठाउँमा कुनै नौलो विचारको उदय हुन्छ ?

अर्जुन : तिमी यसलाई ठाउँ भन्छौ । यो ठाउँ हैन, मृत्यु र जीवनको दोभान हो यो । यहाँ जीवन भोग्न सक्छौ, मृत्युको गन्ध सुँघेर । भन तिमीले भेट्टायौ ? (पृ.३)

अर्जुनले आफूलाई महाभारतकै अर्जुन सम्झ्दै महाभारतको युद्धमा अगणित मान्छेको मृत्युलाई देखेको कुरा गर्छ । वर्तमान युगमा पनि महाभारतको युद्धमा जस्तै निर्दोष नरनारीमाथि आणविक हातहतियारले हमला गरेको, अगणित नरनारीलाई एउटै चिहानमा गाडेको देखेको छ । तर त्यसलाई रोक्न ऊ सक्दैन । ऊ निरीह, निरूपाय र अकिञ्चन छ । उसले केही गर्न सक्दैन । यो विवशता अर्जुनको मात्र होइन; सारा संसारको हो । विश्वव्यापी रूपमा भइरहेको शक्तिसङ्घर्षले सृजना गरेको सन्त्रासको साम्राज्यले सर्वसाधारण जीवनमरणको दोसाँधमा बाँचिरहेको अवस्था अर्जुनका वाचिका प्रतिक्रियाबाट निःसृत भएको छ ।

कुनै बेला सावित्री र सत्यमान पति र पत्नी थिए । यी दुवै सँगै छँदा यिनीहरूको आर्थिक अवस्था अत्यन्तै नाजुक थियो । त्यसै बेला सत्यमान विरामी परेर सिकिस्त भएको थियो । उसका बयोबृद्ध बाबुआमा पनि विरामी परेका थिए । सत्यमान जागिरे थियो । सत्यमानको तलब रोकिएको थियो । सावित्री विद्यालयकी शिक्षिका थिई । दैनिक खर्च धान्न पनि मुस्किल भएको बेलामा परिवारका अधिकांश सदस्य विरामी पर्दा चरम सङ्कटको स्थिति आउँछ । सावित्रीले विद्यालयमा पढाएबापत आएको यत्किञ्चित पैसाले खर्च चलाउँदै जान्छे । खर्चले नपुगेपछि, उसले आफ्ना गहना बेचिदिन्छे । त्यसपछि पनि खर्चले पुग्दैन । अस्पतालका अस्पतालका कर्मचारीले नगद माग्नु थाल्छन् । बेखर्ची बनिसकेकी सावित्रीसँग पैसा हुँदैन । यही मौका छोपेर उनीहरूले शरीर, जवानी, यौवन र सर्वस्व माग्नु थाल्छन् । सावित्रीले सबै थोक सुम्पन्छे (पृ.१३) । मनमा असह्य वेदना, हाकाकार र पीडा सहेर सत्यमान र उसका बाबुआमाको उपचार गरेर बचाएकी हुन्छे । पछि बाध्यतावस

उसले सत्यमानलाई छाडिदिन्छे । सत्यमानलाई सावित्रीले कसरी आफ्नो उपचार गरेकी थिई भन्ने कुरा थाहा हुँदैन । त्यसैले उसका मानसिकतामा सावित्रीले धोका दिएर बिरामी परेको अवस्थामा छाडेर गई भन्ने भ्रम पर्छ । उसलाई आफ्नो बेइज्जती भएको अनुभव हुन्छ । उसलाई धोका भएको पनि अनुभव हुन्छ । यता बिरामी लोग्ने र सासूससुरालाई बचाउँदा आफ्ना रूपयौवन र सर्वस्व सुम्पनुपर्दाको पीडा, वेदना र हाहाकार भोग्नुपरेको छ (पृ.१४) । यी दुवै जना बाहिरबाट हेर्दा स्वस्थ, सबल र सुन्दर छन् तर यिनीहरूको मनोजगत् अतिशय कहालीलाग्दो र विषादानुभूतिमय छ । कटु यथार्थ, भ्रम र कल्पनाका बीचमा सामञ्जस्य नहुनाले पात्रहरूको भावजगत् विषादानुभूति, ग्लानि, ताप, पीडा, हैरानी र बेचैनीले आक्रान्त छ । नाट्यकृतिका पूर्वार्धका अधिकांश संवादहरू सत्यमान र सावित्रीका त्यही भावदशाका अनायास प्रतिक्रिया बनेर संवादहरू मुखरित भएका छन् । यस्तै अर्जुनका संवाद पनि बेचैनी, हैरानी, छटपटी, ग्लानि, भय, अतृप्ति, असन्तोष आदि दुःखद भावसंवेगका प्रखर परिणति बनेर अनायास निःसृत भएका छन् ।

प्रस्तुत नाट्यकृतिको उत्तरार्धमा पतिपत्नीका रूपमा आएका रामप्रसाद र सीता नाम गरेका अर्काथरि दुई जना पात्रको मनोजगत् पनि सत्यमान र विषादानुभूतिले ग्रस्त छ । रामप्रसाद र सीता परस्पर अनन्य प्रेम चाहन्छन् । रामप्रसादलाई सीताले यथेष्ट माया गर्दिन भन्ने शङ्का लाग्छ । सीताले पनि मलाई रामप्रसादले प्रेम गर्दैन भन्ने ठान्छे । अविश्वास र शङ्का चुलिँदै गएपछि सीताले पारपाचुके गरिदिन्छे (पृ.१५) । पारपाचुके गरिसकेका यी दुई जनाका बीचमा संयोगवश भेट हुन्छ । त्यस बेला आरोप्रत्यारोप चल्छ । यही आरोप्रत्यारोपको शृङ्खलाबाट कथ्यसम्प्रेषित भएको छ । वस्तुतः दाम्पत्य जीवन भन्नु पारस्परिक प्रेम, समझदारी, सद्भाव, सहअस्तित्व र विश्वासको भावनाको उच्चतम समन्विति हो । तर रामप्रसाद र सीताका बीचमा यो समन्विति हुनुका सट्टा शङ्का र अविश्वासको ठूलो खाडल परेको छ । त्यसैले यिनको दाम्पत्य जीवन खण्डित भएको छ । यिनीहरू भौतिक रूपले स्वस्थ, सबल र सुन्दर छन् तर अनुभूतिको संसार छियाछिया भएको छ । यो संसार यथार्थको अज्ञान, भ्रम, पीडा, वेदना, हैरानी, बेचैनी, शङ्का, उपशङ्का, अविश्वास र घृणाजस्ता दुःखद भावानुभूतिले आच्छादित छ । त्यही मानसिकताका सहज परिणाम बनेर रामप्रसाद र सीताका संवादहरू अनायासै मुखरित भएका छन् ।

समग्रमा वर्तमान युगजीवन अमानवता, नैतिक पतन, अविश्वास, शङ्का, उपशङ्का, घृणाजस्ता विकृति र विसङ्गतिले आक्रान्त, क्षतविक्षत, विषादानुभूतिले ग्रस्त भई मर्नु र मर्नुको दोसाँधमा छ भन्ने भाव रामप्रसाद र सीता तथा सत्यमान र सावित्री एवं अर्जुनका संवेगात्मक जीवनबाट स्वतःस्फूर्त संवादात्मक कार्यव्यापारबाट मुखरित भएको छ । त्यसैले प्रस्तुत नाट्यरचनाका संवादहरू कथ्यसम्प्रेषणमा समर्थ छन् ।

कथावस्तुको विकासमा संवादको भूमिका

कथावस्तु व्युत्पत्तिलभ्य अर्थ बस्ने स्थान हो । कथावस्तुको पर्यायका रूपमा 'कथानक' र 'इतिवृत्त' जस्ता शब्द पनि प्रयोग भएको पाइन्छ । वस्तुतः कथावस्तु कथा होइन; यो स्वतः निर्मित पनि होइन; यसभित्र विभिन्न घटना, प्रसङ्गहरू कार्यव्यापारहरू, पात्रको पारस्परिक सम्बन्ध र गतिविकासका विभिन्न चरण, दृश्य तथा सूच्य प्रसङ्गहरूको अनुपातिक विन्यास आदि कुराहरू समेटिन्छन् (कुमार, सन् २०१२, पृ. ८७) । नाटकमा कार्यव्यापार भन्नु मूलतः आङ्गिक र सात्विक चेष्टायुक्त संवादहरू नै हुन् । यिनै संवादात्मक कार्यव्यापारको युक्तिसङ्गत विन्यासबाट कथावस्तुलाई गतिशील बनाइएको हुन्छ । संवादात्मक कार्यव्यापार घटित भइरहँदा सूक्ष्म आङ्गिक

अनुक्रियादेखि गत्यात्मक कार्यव्यापार पनि घटित हुन सक्छन् । यिनै अनुक्रियाहरूको तार्किक विन्यासबाट कथावस्तुको विकास गरिएको हुन्छ ।

दोभान नाट्यकृतिमा लामो कालावधिमा घटित मूर्त घटनाप्रसङ्गको क्रमविन्यासबाट मूर्त प्रकृतिको कथावस्तु तयार गर्नुभन्दा आङ्गिक चेष्टायुक्त वाचिक क्रियाप्रतिक्रियाको समष्टिबाट कथावस्तु तयार गरिएको छ । त्यसैले नाटकको आद्योपान्त अध्ययन गरिसक्दा हाम्रो मानसपटलमा ठोस, मूर्त र गत्यात्मक कार्यव्यापारको लामो शृङ्खलाको प्रतिबिम्ब उदाउँदैन । यहाँ त संयोगवश भेट भएका चार जना व्यक्तिका करिब आधा घण्टाभित्रका आङ्गिक चेष्टायुक्त वाचिक क्रियाप्रतिक्रियाहरूलाई कुतूहलजनक विन्यास गर्दै गएर कथानक तयार पारिएको छ । उदाहरणका लागि केही संवादशृङ्खलालाई साक्ष्यका रूपमा राखिएको छ :

सत्यमान : हो, हो, मेरी धर्मपत्नी थियौ तिमी, मेरो अधिकार अबै छ तिमीमाथि । अबै तिम्रो र मेरो विवाह-विच्छेद भएको छैन, म तिमीमाथि त्यो अधिकार प्रयोग गर्न सक्छु, र तिम्रो नयाँ लोग्ने बनाउँदोलाई जेलयात्रा गराउन सक्छु । म तिमीमाथि बल प्रयोग गर्न सक्छु ।

अर्जुन : सत्यमान, डाइरेक्टरले जस्तो कुरा गर्न लाग्यौ नि तिमीले ।

सावित्री : अब के के गर्न सक्नुहुन्छ भन्दै जानोस् ।

सत्यमान : जे पनि गर्न सक्छु ।

सावित्री : मार्न पनि सक्नुहुन्छ ? (मल्ल, २०३४, पृष्ठ)

सत्यमान सावित्रीले विरामी अवस्थामा छोडेर गएको हुनाले अतिशय क्रुद्ध बनेको छ । एकाएक सावित्रीसँग भेट हुँदा उसको क्रोध एकाएक चुलिएको छ । त्यो क्रोध तिमी र तिम्रो नयाँ लोग्ने बनाउँदोलाई समेत मार्न सक्छु भन्ने प्रतिक्रियामा मुखरित भएको छ । उसको यो अभिव्यक्ति सावित्रीको स्वाभिमानमाथिको चुनौती बनेको छ । त्यसैले उसले पनि चुनौती दिँदै पहिलो वाचिक प्रतिक्रिया जनाएकी छ । सावित्रीको यो चुनौतीपूर्ण प्रतिक्रिया सत्यमानका लागि भन ठूलो चुनौती बन्न पुगेको छ । त्यसको प्रतिक्रिया उसको दोस्रो वाचिक प्रतिक्रिया आएको छ । यहाँ एउटाको प्रतिक्रिया अर्कोलाई भावसंवेदनालाई ज्वालामुखीजस्तो भयानक तवरले भड्काउने कारण बनेका छन् । त्यस्तै भावसंवेगका प्रतिफलनका रूपमा संवादहरू अनायासै जन्मिँदै गएका छन् र यस्ता क्रियाप्रतिक्रियाकै रूपमा प्रतिफलित हुँदै गएका १४९ वटा संवादात्मक कार्यव्यापारको समष्टिगत शृङ्खलाबाट दोभान कथानक संरचना भएको छ । यिनै संवादमूलक कार्यव्यापारबाट कथ्य पनि सम्प्रेषित भएको छ ।

कथावस्तुको गतिशीलता भन्नु नवीन भावसंवेगको प्रवाह हो । नवीन परिस्थितिको उद्भावना हो । प्रस्तुत नाट्यकृतिमा पनि लामो कालावधिमा एकपछि अर्को गर्दै घटना र परिस्थितिको जन्म भएको देखाएर कथावस्तुलाई गति दिइएको छैन । त्यसैले पठनबोधका स्तरमा पाठकका मानसपटलमा कार्यमालाको बिम्ब उदाउँदैन । यहाँ त सञ्चरणशील भावसंवेगका प्रखर प्रतिफलनका रूपमा एक पछि अर्को गर्दै संवादहरू सृजना गरिएको हुँदा तिनै क्रियाप्रतिक्रियाका ध्वन्यात्मक बिम्बहरू घन्किन्छन् । भावसंवेदनका प्रखर प्रतिक्रियाका रूपमा निःसृत भएका हुनाले प्रत्येक संवादले नवीन अनुभूति गराइरहन्छन् । अप्रत्याशित प्रतिक्रियाका रूपमा स्वतः निःसृत भएका हुनाले हरेक संवादले दर्शकको मानसिकतामा अब के हुन्छ र कसो हुन्छ भन्ने जिज्ञासा जन्माएर नाटक हेर्न व्यग्र बनाइरहन्छन् । अतः प्रस्तुत नाटकका संवादहरूको संवादहरूको भूमिका प्रभावकारी रहेको छ ।

चरित्रचित्रणमा संवादको भूमिका

नाट्यपात्रको बाह्यान्तरिक व्यक्तित्वको समष्टिगत नाम चरित्र हो । स्थितिविशेषप्रति पात्रले बौद्धिक तथा संवेगात्मक प्रतिक्रिया जनाएको हुन्छ । तिनै बौद्धिक तथा संवेगात्मक प्रतिक्रिया तथा समग्र व्यक्तित्वलाई चरित्र भनिन्छ (कुमार, सन् २००४, पृ. १६९) । नाट्यरचनामा स्रष्टाले पात्रको चरित्रलाई चिनाउन अवलम्बन गरेको युक्तिलाई चरित्रचित्रणको पद्धति भनिन्छ (नेपाल, सन् २००५, पृ. ५४) । नाटकमा पात्रका चारित्रिक विशेषताको उद्घाटन र प्रकाशन गर्ने प्रमुख विधि भन्नु नै संवादात्मक कार्यव्यापार हो । साहित्यका पाठ्यविधामा स्रष्टा आफैँ उपस्थित भएर पात्रका बाह्यान्तरिक जीवनका स्थूलदेखि सूक्ष्मतम रूप र अवस्थाको विशद वर्णन गर्ने अवसर पाउँछ । तर नाटककारलाई त्यो सुविधा हुँदैन । उसले जे भन्नु छ वा जे देखाउनु छ त्यो पात्रकै माध्यमबाट देखाउनुपर्ने हुन्छ । त्यसैले नाटककारले उद्देश्यअनुरूप समविषम रूचि, प्रवृत्ति, स्वभाव, संस्कार, अवस्था (उमेरगत) तथा लैङ्गिक, जातीय, धार्मिक, सांस्कृतिक, आर्थिक, सामाजिक पृष्ठभूमि भएका पात्र सृष्टि गर्छ र समविषम परिस्थितिमा धकेलिदिन्छ । त्यसपछि उसले पात्रलाई तिनकै रूचि, प्रवृत्ति, स्वभाव आदिको प्रेरणा र परिस्थितिका दबावमा आङ्गिक अनुक्रियायुक्त वाचिक प्रतिक्रिया व्यक्त गर्न विवश बनाउँछ । तिनै आङ्गिक अनुक्रियायुक्त वाचिक प्रतिक्रियाका माध्यमबाट उसले कथ्यसम्प्रेषण गर्नुका साथै पात्रका बाह्यान्तरिक जीवनको उद्घाटन गर्छ । यस अवस्थामा वाचिक प्रतिक्रिया पात्रका बाह्यान्तरिक जीवनका परिचायक बन्न पुग्छन् ।

विजय मल्लले पनि *दोभान* नाट्यकृतिमा उद्देश्यबमोजिम विभिन्न रूचि, प्रवृत्ति र पृष्ठभूमि भएका पात्र सृजना गरेका छन् । तिनका समविषयम परिस्थिति र मनस्थितिक चरम दबावका बाह्य प्रतिक्रियाका रूपमा संवाद सृजना गरेका छन् । ती आङ्गिक चेष्टायुक्त वाचिक प्रतिक्रियाहरू पात्रका चारित्रिक विशेषताका अभिलक्षण बनेका छन् । स्पष्टताका लागि यहाँ केही संवादहरूलाई साक्ष्यका रूपमा प्रस्तुत गरिएको छ :

सावित्री : अझ के गर्न सक्नुहुन्छ भन्दै जानोस् ।

सत्यमान : जे पनि गर्न सक्छु ।

सावित्री : मार्न पनि सक्नुहुन्छ ?

सत्यमान : प्रेमको बलिवेदीमा तिमीलाई भोग पनि दिन सक्छु, मार्न पनि सक्छु । (पृ. ८)

उपर्युक्त संवादमध्ये सत्यमानका संवादहरू चरम आक्रोशका प्रखर परिणति बनेका छन् । सत्यमान विरामी परेको बेलामा सावित्रीले छाडेर अर्कै लोग्ने मान्छेसँग गएको विषय असह्य भएको छ । त्यही कारणले उसमा क्रोध चुलिएको हो । त्यही क्रोधका ताजा प्रतिक्रियामा रूपान्तरित भई प्रतिफलित भएका छन् । यता सावित्रीको मानसिकता चुनौती दिन आतुर छ । त्यो मानसिकता “अझ के गर्न सक्नुहुन्छ भन्दै जानोस्” भन्ने कथनमा अभिव्यक्त भएको छ । यसप्रकार यी अभिव्यक्तिहरू संवेगात्मक जीवनका परिचायक बनेका छन् । यस्तै प्रस्तुत नाट्यकृतिमा संवादहरू पात्रको बाह्यान्तरिक जीवनजगत्को परिचय दिन प्रभावकारी सिद्ध भएका छन् भन्ने कुरालाई अझ स्पष्ट पार्न सावित्रीको संवादलाई प्रस्तुत गर्नु सान्दर्भिक देखिन्छ :

“त कसरी बाँच्नुभो तपाईं ? तपाईंका ती बूढा बा-आमा कसरी बाँचे ? कि स्वर्गबाट भरे खाने कुरा, औषधिहरू दन्त्यकथामा जस्तो । बुभ्नुभो मैले ती यमराज, ती यमदूतहरूलाई पहिले आफ्नो गहनाहरूले र स्कूलमा पढाएको थोरै आम्दानीले मुखमा बुजो हालें । यमदूतहरू

केही बेर पर्खे । फेरि औषधिको निमित्त क्यास् पेमेन्ट मागे, मैले ती यमदूतलाई एउटा आफ्नो हात दिइदिउँ, अनि मुस्कान मागे हाँसिदिउँ, अनि यो शरीर मागे दिइदिउँ, यौवन मागे, जवानी मागे, प्रेम मागे, हुँदाहुँदा मेरो सर्वस्व मागे, । मैले सब दिइदिउँ । म सुन भएँ, म चाँदी भएँ, जुहारात भएँ, यमदूतहरू अघाएनन्, अनि मैले आफैलाई दिइदिउँ । यमदूतले तपाईंको बा-आमालाई मर्नुबाट जोगाइदिए, यमदूतले इन्जेक्सन्, औषधि दिएर तपाईंलाई बचाए थाहा पाउनुभो । अनि म यहाराजहरूलाई नचाउने सावित्री बने, प्रेमिका सावित्री । तपाईं बाँच्नुभो, कसले बचायो यमदूतबाट तपाईंलाई ? ...” (पृ.१३) ।

सावित्रीको संवेगात्मक जीवनबाट अनायासै निःसृत उपर्युक्त संवाद व्यञ्जनाधर्मी छ । यसबाट ध्वनित हुने पहिलो अर्थ- सत्यमानका बाबुआमा वृद्ध र रोगग्रस्त थिए; सत्यमानको आर्थिक अवस्था अत्यन्तै दुर्बल थियो; ऊ र उसका बाबुआमा बिरामी हुँदा आवश्यक खर्च नभएर सावित्रीले आफ्ना गहना र सतीत्व सुम्पनु परेको थियो भन्ने हो । दोस्रो अर्थ चाहिँ सावित्री र सत्यमान जुन समाजमा जीवनयापन गरेका छन् त्यो समाजमा साक्षात् यमराजजस्ता व्यक्तिहरू पनि छन् जसले बिरामी परेर मरणासन्न अवस्थामा पुगेका व्यक्तिलाई सहयोग गर्नुका सट्टा सासूससुरा र लोग्नेको उपचारका खर्च नभएर निरूपाय बनेकी सावित्रीजस्ता नारीको सतीत्व लुटेपछि मात्र औषधी उपलब्ध गराउँछन् भन्ने हो । तेस्रो अर्थ चाहिँ सावित्रीजस्ता नारीका लागि ती व्यक्तिहरू कुनै पौराणिक यमदूत होइनन्; जिउँदा यमदूतजस्ता लागेका छन् भन्ने हो । चौथो अर्थ चाहिँ सावित्रीले भोगचलन गरेको समाजमा दैवीगुणसम्पदाभन्दा दानवीय दुर्गुण व्याप्त भएको छ भन्ने हो । यस्तै यो संवादले स्वास्थ्योपचारमा सम्बद्ध व्यक्तिहरूप्रतिको घृणा चुलिएको मनोदशाको अभिव्यक्ति पनि दिएको छ । यसप्रकार प्रस्तुत संवाद बह्वर्थी व्यक्तिको पारिवारिक जर्जर आर्थिक अवस्थाको परिचय समर्थ छदैंछ; सामाजिक अवस्थादेखि सावित्रीको मनोदशालाई अभिव्यक्ति दिन पनि समर्थ छ । प्रस्तुत संवाद दृष्टान्त मात्र हो; हरेक संवाद व्यञ्जनाधर्मी छन् जसले पात्रका मनोदशादेखि पारिवारिक तथा सामाजिक जीवनको समेत अभिव्यक्ति दिएका छन् । तसर्थ चरित्रचित्रणमा प्रस्तुत नाट्यकृतिका संवाद प्रभावकारी छन् ।

पात्रका चरित्रका माध्यमबाट नाटककारले अभीष्ट अर्थ पनि ध्वनित गरेको हुन्छ । प्रस्तुत नाट्यकृतिका संवादको अध्ययन गर्दै गर्दा पौराणिक पात्र सावित्री र सत्यमान, राम र सीता तथा अर्जुनको स्मरण गराउँछ । नाटकमा सृष्टि गरिएका पात्रहरूले तिनै पौराणिक पात्रको नाम पाएका छन् । यी पात्रमा पौराणिक पात्रहरूमा जस्तो चारित्रिक विशेषताहरू छैनन् । नाट्यपात्रहरू त रुग्ण, हताश, दिग्भ्रमित, निरूपाय, अकिञ्चन र जीवनमरणको दोसाँधमा अधमरो जीवन बाँच्न विवश छन् । कृतिगत घटनाप्रसङ्गअनुसार सावित्रीले आफ्नो लोग्ने र सासूससुरा बिरामी पर्दा औषधीउपचार गर्ने पैसा भएर औषधी व्यापारी र डाक्टरलाई नारीको सर्वस्व सुम्पनु परेको छ (पृ.१३) । कसैकी प्रेमिका, रखौटी र वेश्याजस्ती बन्नु परेको छ । पौराणिक सत्यमान मरेर पनि बाँचेको थियो तर आजको सत्यमान बाँचेर पनि मरेको अनुभूति गरेको छ (पृ.१४) । यस्तै रामायणका राम र सीताका बीचमा अभेद्य सम्बद्ध थियो; सीता रामका लागि प्राणबल्लभ बनेकी थिइन् । सीताका लागि राम प्राणबल्लभ बनेका थिए । तर त्यही नाम पाएका राम र सीताका बीचमा अविश्वासको विशाल खाडल बनेको छ । त्यही अविश्वासले गर्दा नाटककी सीताले रामलाई पारपाचुके गरेकी छ । उता रामचाहिँ पत्नीको मन जित्नुका सट्टा पारपाचुके गरे पनि मलाई त्यसको कुनै सरोकार छैन र म तिमीलाई छोड्दिन भन्दै बल प्रयोग गरेर सीतालाई श्रीमती बनाउन चाहन्छ (पृ.१५) । यस्तै अर्जुन नाम पाएको पात्र शक्तिसामर्थ्यले शून्य छ ।

ऊ जटिल क्लिष्ट समस्याहरूले जेलिएको, ठूलाठूला शक्तिराष्ट्रका ट्याङ्क र बमहरूबाट गरिएको नरसंहारलाई टुलुटुलु हेर्न, मरेका मान्छेको लास गन्न नससेर एउटै चिहानमा गाडेको हेर्न विवश बनको छ (पृ.२) । अझ उसले आफैँ र बाँचेकाहरूलाई पनि डडेको, पोलिएको र पिल्सिएको अनुभूति गर्न मात्र विवश छ (प.३) । समग्रमा जीवनमरणको दोसाँधमा अधमरो जीवन बाँच्न विवश आजको युगजीवनको चित्रण गर्नु नाटककारको लक्ष्य देखिन्छ, र त्यो लक्ष्य माध्यमका रूपमा आएका पात्रको चारित्राङ्कनबाट सिद्ध भएको छ । तसर्थ संवादहरू चरित्राङ्कनमा प्रभावकारी देखिएका छन् ।

परिवेशविधानमा संवादको भूमिका

परिवेश शब्दले वरिपरिको ठाउँ, घटना, घटना घटित भएको स्थान, त्यसको आसपासको क्षेत्र, सेरोफेरो, वातावरण, परिस्थिति आदि अर्थसङ्केत गर्छ । साहित्यशास्त्रीय क्षेत्रमा परिवेश शब्दको प्रयोग देशकाल-वातावरणलाई बुझाउन गरिन्छ । विशेषतः 'परिवेश' शब्दको अभीष्ट अर्थ कथा, उपान्यासादि साहित्यिक विधामा पात्रले भोगचलन गरेको घरकोठा, आँगन, कोठा, खेतबारी, पाखापखेरा, वनजङ्गलदेखि पात्रको परिवार, समाज, सामाजिक परिस्थिति, भाषा, भाषिका आदि तत्त्वहरूको समष्टि हो (नेपाल, सन् २००५, पृ.९४) । नाट्यसाहित्यका क्षेत्रमा पनि 'परिवेश' शब्दले नाट्यपात्रको पात्रजन्मे हुर्केको स्थान, त्यसका रूप र अवस्था, परिवार, समाज, सामाजिक रीतिथिति, चालचलन, मूल्यमान्यता, संस्कार, चिन्तनप्रणाली, कार्यशैली र परिणतिलाई समेत ध्वनित गर्छ ।

व्यक्तिको जीवनगतिको निर्धारणमा परिवेशको महत्त्वपूर्ण भूमिका रहन्छ । त्यसैले परिवेशगत प्रभाव देखाउन नाटककारले रचनामा परिवेशको चित्रण गरेको हुन्छ । नाटकीय पात्रको जीवनलाई प्रतीतियोग्य तुल्याउन पनि नाटककारले नाट्यरचनामा परिवेश सृष्टि गरेको हुन्छ (राय, सन् २००९, पृ.२५६) । नाटकमा नाटककार स्थान र समय विशेषसँग सम्बद्ध गरेर पात्रको दिनचर्या वा जीवनचर्या व्यतीत भएको देखाउँछ । यस क्रममा उसले नाट्यपात्रको जीवनलाई कालसापेक्ष तुल्याउन संवादभिन्नै सन्, सम्बत्जस्ता शब्द प्रयोग गरेको हुन्छ । रङ्गनिर्देशनबाट पनि उसले देशकालका बारेमा सङ्केत गरेको हुन्छ । समर्थ नाटककारले समयको सङ्केत सोभै नगरी अनुभूतिपरक बताउँछ (तनेजा, सन् २००६, पृ.४४) । यस क्रममा उसले संवादभिन्नै कार्यव्यापार घटित भएको समयलाई बुझाउने साँभ, विहान, हिउँदजस्ता समयवाचक शब्द, कर्मभूमिका रूपमा घरकोठा, आँगन आदि स्थानवाचक शब्द र पात्रको पारस्परिक सम्बन्ध र प्रभावका आधारमा सृजित विशिष्ट प्रकारको परिस्थिति बुझाउने शब्द अनुस्यूत गरेको हुन्छ । यी शब्दलाई वाचिक अभिनयमा रूपायन गर्दा अनुभवी दर्शकले सजिलैसँग देशकाल र परिस्थितिसँग तादात्य स्थापित गर्छन् । त्यस अवस्थामा नाट्यपात्रको जीवन वास्तविक र स्वाभाविक प्रतीत हुन्छ । नाट्यपात्रको जीवनलाई अनुभूतिपरक बनाउनु नै परिवेशको प्रयोजन हो । यो प्रयोजन पूरा गर्ने माध्यम नै संवाद हुन् ।

विजय मल्लले *दोभान* नाट्यकृतिमा संवाद नै पात्रको कर्मभूमिका रूपमा कुनै स्थान विशेषलाई सङ्केत गर्ने विशिष्ट शब्द अनुस्यूत गरेका छैनन् । कुनै स्थानविशेषको चित्र अङ्कन गर्नु पनि उनको उद्देश्य देखिँदैन । बरु उनले कथ्यलाई सार्वभौम तुल्याउन खोजेका छन् । त्यसैले उनले संवादमा कुनै विशिष्ट स्थानवाचक शब्द अनुस्यूत नगरी 'अनकन्टार' शब्द अनुस्यूत गरेका छन् (पृ.३) । नाटकको पात्र सत्यमानले भन्छ- "तिमी कस्तो, कस्तो अनकन्टार ठाउँमा बसिरहँदा रहेछौ । के यस्तो ठाउँमा कुनै नौलो विचारको उदय हुन्छ ?" (पृ.३) ।

प्रत्युत्तरमा अर्जुनले भन्छ-“ तिमी यसलाई ठाउँ भन्छौ । यो ठाउँ हैन, मृत्यु र जीवनको दोसाँध हो यो । यहाँ जीवन भोग्न सक्छौं, मृत्युको गन्ध सुँघेर ...” (पृ.३) । यसप्रकारका शब्दले कुनै स्थान विशेषको बिम्ब हाम्रो मानसपटलमा उदाउँदैन । अर्जुनको जस्तो अनुभूति संसारका हरेक ठाउँका मानिसले गरेको छ । पाठकले पनि त्यही अनुभूति गर्छ । त्यसैले यहाँ प्रयुक्त स्थानगत परिवेश सार्वभौम बनेको छ ।

वस्तुतः जुन ठाउँमा पात्रले जीवन व्यतीत गरेका छन् र जेजस्तो जीवनको अनुभूति गरेका छन् त्यो अनुभूति समकालीन विश्वको मानव समुदायले गरेको अनुभूति हो । नाट्यपात्रले भोग गरिरहेको समयमा शक्तिराष्ट्रका बीचमा शक्ति-सङ्घर्ष चलिरहेको छ; नरसंहारको गर्जनले गगनमण्डल व्याप्त छ; निर्दोष व्यक्तिमाथि ट्याङ्क र बमहरूको वर्षा भइरहेको छ; अगणित मनुष्य एउटै चिहान भइरहेका छन् र जीवित मनुष्य पनि पोलिएको र डटेको जस्तो छ (पृ.३) । नाट्यसंवादको अध्ययन गर्दा यस्तै कहालीलाग्दो अवस्थाबाट गुर्जिरहेको, असङ्ख्य निर्दोष नरनारीको जीवन जीवन भस्म भइरहेको, बाँचेकाहरूको मानसजगत्मा कुन बेला आणविक शस्त्रहरू विस्फोट हुने हुन् र मनुष्यको मात्र होइन; सिङ्गो धरती नै ध्वस्त हुने हो भन्ने सन्त्रासको साम्राज्य छ। एर मनुष्यले अधमरो जीवन भोग्न विवश भएको अवस्थाको अनुभूति हुन्छ । अतएव प्रस्तुत नाटकमा कुनै विशिष्ट स्थान र समयवाचक शब्दको प्रयोग छैन । नाटककारको उद्देश्य पनि कुनै विशिष्ट स्थान र समयको रूपछवि र अवस्थाको अङ्कन गर्नु होइन । उनको उद्देश्य त समकालीन विश्वको दारुण अवस्थाको अनुभूति गराउनु हो । सोही उद्देश्यअनुरूप उनले संवादमा विश्वव्यापी त्रासदीको अनुभूति हुने गरी समसामयिक विश्वपरिवेशलाई नै अनुभूतिपरक बनाएका छन् ।

समय कुनै त्यस्तो मूर्त वस्तु होइन; जसलाई देख्न सकियोस् । यो अनुभूतिको विषय हो । समयक्रममा घटित घटनाप्रसङ्गको स्मृतिचिह्नको स्मरणबाट समयको अनुभूति हुन्छ । हामीले देखेका वस्तु, गरेका कर्म र व्यवहार वा सुनेका कुराका बिम्बचिह्नहरू हाम्रो स्मृतिपटलको अतल गहिराइमा सञ्चित हुन्छन् । ती स्मृतिचिह्नहरू तत्सदृश कुनै ध्वनि, घटना वा सङ्केतका आश्रयबाट जागृत भई हाम्रो मनश्चेतनामा ताजा भएर उदाउँछन् । तिनै स्मृतिका आश्रयबाट उदित चिह्नहरूको मात्राको परिमाणका आधारमा यति समय बित्यो वा उति समय बित्यो भनी अनुमान लगाउँछौं । तसर्थ समय कुनै इन्द्रियग्राह्य, मूर्त र मापनीय विषय नभई अनुभूतिको विषय हो । यो स्वयंमा न दुःखद हुन्छ, न दुःखद हुन्छ । सुखदुःखको विषय भन्नु पनि मनसापेक्ष विषय हो । अपेक्षाविपरीत परिस्थिति सृजना भएका अवस्थामा परिस्थिति विशेष दुःखद लाग्छ । तर निरपेक्ष हुँदाका अवस्थामा परिस्थिति न सुखद हुन्छ, न दुःखद हुन्छ । एउटै प्रकृतिको परिस्थिति एउटा व्यक्तिलाई सुखद हुन्छ भने अर्को व्यक्तिलाई दुःखद हुन्छ । त्यसैले पनि सुखदुःख भन्नु सापेक्षविषय हो र यो पनि अनुभूतिको विषय हो ।

नाटककारले समयलाई अनुभूतिपरक बनाएको हुन्छ । नाटककार मल्लले *दोभान* नाट्यकृतिमा समयलाई अनुभूतिपरक बनाएका छन् । उनले प्रस्तुत नाट्यकृतिमा त्रेतायुगका राम र सीता, द्वापर युगका अर्जुन, द्रौपदी, सुभद्रा, कर्ण, कृष्णजस्ता पात्र चयन गरेका छन् । त्यस्तै उनले सत्यमान, सावित्री, यमराज, यमदूतजस्ता पौराणिक पात्रको नाम दिएर नाट्यपात्र चयन गरेका छन् (पृ.९) । त्यसपछि उलने पौराणिक पात्र र नाट्यपात्रले अनुभूत गरेको जीवनका बीचमा सादृश्यसम्बन्ध स्थापना गरेर कथ्यलाई सार्वकालिक बनाएका छन् । केही कृतिगत प्रसङ्गबाट यस तथ्यलाई अझ स्पष्ट पार्न सकिन्छ । एउटा प्रसङ्गमा अर्जुन नाम गरेको पात्रले कल्पना

गर्दा गर्दै आफू महाभारतको कल्पना गर्दै सुभद्रापुत्र अभिमन्युको हत्या र द्रौपदीको बेइज्जतीको बदला लिने अनि एक टुक्रा पनि जमिन नछाड्ने सङ्कल्प गर्दै कृष्णसँग सङ्ग्रामको उपदेश दिन आग्रह गरेको छ (पृ.१०)। उसको वाचिक प्रतिक्रिया सुन्दै गर्दा कौरव र पाण्डवका बीचमा भएको युद्धको स्मरण हुन्छ। सत्यमानले सावित्रीले मरेको लोग्नेलाई यमराजको हातबाट फिर्ता ल्याएको कुरा बताउँदै आफ्नी पत्नीलाई चाहिँ आफू मृत्युशैयामा रहेको बेला छोडेर अर्कैसँग गयौं भनी दोष दिँदै गर्दाको प्रसङ्ग (पृ.९) बाट पौराणिक युगका सत्यमान र सावित्रीको स्मरण हुन्छ। त्यस्तै रामप्रसाद, सावित्री र सीताको संवादात्मक प्रसङ्ग घटित भइरहँदा रामप्रसादले “हैन, हैन, कहिले रामको अभिनय गरिँनँ। त्यस्तो भए मै यिनलाई वनबास पठाइदिन्थेँ, किलालिदिन्थेँ, रामायणकी सीतालाई जस्तो” (पृ.१७) भनी दिएको प्रतिक्रियाले त्रेतायुगका पात्र राम र सीताको स्मरण हुन्छ।

अर्जुनका वाचिक क्रियाप्रतिक्रियाको श्रवणबाट पाण्डव र कौरव बीचको शक्तिसङ्घर्ष, रागद्वेष, वैमनस्य, घातप्रतिघात, नरसंहार, वियोग, वेदनाको कहालीलाग्दो अवस्थाको स्मरण हुन्छ; नै; समकालीन विश्व पनि त्यस्तै अवस्थाबाट गुञ्जिरहेको अवस्थाका अनुभूतिहरू हाम्रा मानसिकतामा अनायासै उदाउँछन्। राम र सीता तथा सत्यमान र सावित्रीका बीचमा भएको क्रियाप्रतिक्रियाबाट राम र सीता तथा सत्यमान र सावित्रीको विछोडको स्मरण हुन्छ; नै; समकालीन विश्वमा विघटित हुँदै गएको दाम्पत्य जीवनको झल्को आउँछ। नाट्यपात्रले नाम मात्र अर्जुन, सत्यमान, सावित्री, राम र सीता रहन गएको छ तर यिनीहरूको तेजोबध भएको छ। यिनीहरूमा शक्तिसामर्थ्य छैन। अब यिनीहरू दुर्बलता, विवशता, हताशता, नैराश्य, पीडा, अविश्वास, शङ्का, प्रतिशोध आदिका पर्याय बनेका छन्। पौराणिक पात्रमा पनि त्यस्तै दुःखद अनुभूतिका सिकार भएका थिए। पौराणिक युगका पात्र, सोही नामरूप पाएका नाट्यपात्र र समकालीन विश्वको मनुष्यले अनुभूत गरेको जीवन रूपतः भिन्न छ; सारतः समान छ; दुःखद छ; विषादानुभूतिले ग्रस्त र अन्ततः बाँचेर पनि मरेतुल्य भएको छ।

दोभान नाट्यकृतिको संवादमूलक कार्यव्यापारलाई मनन गर्दा नाटककारको उद्देश्य कुनै नामरूप विशिष्ट स्थान विशेष र युगविशेषको जीवनको चित्रण गर्नु देखिँदैन। त्यसैले उनले नाट्यपात्रका संवादहरूलाई सार्वभौम, सार्वजनीन र सार्वकालिक भावसंवेदनाका अनायास प्रतिक्रियाका रूपमा सृष्टि गरेका छन्। नाट्यपात्रका वाचिक अनुक्रियाहरू अध्ययन गर्दै गर्दा हाम्रो मानसपटलमा पुराणहरूमा वर्णित त्रेतायुगदेखि द्वापरयुग हुँदै वर्तमान विश्वले भोग्न विवश अकल्पनीय त्रासदीका विम्बप्रतिविम्ब तथा दुःखद अनुभूतिका लहरप्रतिलहरहरू उदाउँछन्। ती अनुभूतिहरू संसारका हरेक भूभागमा बस्ने मनुष्यका साभा अनुभूति बनेका छन्। आणविक शक्तिसङ्घर्ष, तज्जन्य संत्रास, अस्तित्व संरक्षणको चिन्ता, मानवीय सम्बन्धसूत्रको विघटन, अविश्वास, वैमनस्य, धोका, द्वेष, दुश्चिन्ता, मानवीय उच्च उदात्त भावनाको स्वलन आजको विश्वको साभा समस्या हो। पाण्डव पक्षले एउटा गाउँ माग्दा पनि दुर्योधन एउटा गाउँ त के सियोको टुप्पो बराबर जमिन दिन पनि सहमत भएन। त्यसको परिणाम महाविनाशकारी युद्ध भयो; अगणित सङ्ख्यामा निर्दोष नरनारी मारिए; अनाथ भए; कसैको सिन्दुर पुछियो भने कोही आश्रयहीन र अनाथ बने। आज पनि त्यस्तै स्थिति छ। संवादमूलक कार्यव्यापार अध्ययन गर्दै गर्दा हाम्रो मानसकाशमा प्रस्तुत नाट्यकृतिका पात्रले मात्र होइन; पाठक/पाठकले अनुभूत जीवन पनि त्यस्तै छ। संवाद अध्ययन गर्दै जाँदा एकातिर त्रेता र द्वापर युगको भयावह अवस्थाको झल्को आउँछ भने अर्कातिर तत्सदृश समकालीन अवस्थाको अनुभूति हुन्छ।

रसाभिव्यक्तिमा संवादको भूमिका

परम्परित नाटकमा कथावस्तुको विकाससँगै अनुभूतिलाई पनि क्रमशः सघन तुल्याउँदै लगेर अन्ततः अभिव्यक्तिको अवस्थासम्म पुऱ्याइन्छ। यसका आधार नै नाट्यसंवाद हुन्। नाट्यसंवाद भन्नु चेष्टायुक्त वाचिक अनुक्रियाहरूको कलात्मक व्यवस्था हो। तर आधुनिक नाटकमा संवादात्मक कार्यव्यापारको समष्टिबाट प्रेक्षकलाई नाटकको भावधारामा तल्लीन नगराई रङ्गमञ्चमा घटित घटनालाई तार्किक ढङ्गले हेर्ने र विश्लेषण गर्ने चेतनाको जागृत गर्ने परिपाटीको विकास भएको छ।

मल्लको *दोभान* नाट्यकृतिमा पनि संवादमूलक कार्यव्यापारको संश्लेषणबाट एकोन्मुख प्रभाव सृष्टि गर्ने शृङ्खलाबद्ध, सुगठित र सुसङ्गत कथानकको अभाव छ। कुनै खास घटनाको केन्द्रीयतामा अन्यान्य घटना अन्वित हुँदै गएका छैनन्। जीवन विसङ्गत छ; विच्छिन्न छ; जीवनानुभूतिहरू पनि विच्छिन्न छन्; अन्ततः समग्रतामा जीवन नै विसङ्गत छ भन्ने अर्थमा मात्र कथावस्तुमा अन्वित संवामूलक कार्यव्यापारहरू सम्बद्ध देखिन्छन्। आरम्भादि पाँच चरणमा कथावस्तुलाई विकसित तुल्याउँदै लैजाने र भावधारालाई पनि तदनुसार विकसित तुल्याउँदै लगेर अन्ततः दर्शकलाई तन्मय बनाउने अवस्था यहाँ छैन।

नाट्यकृतिको घटनाप्रसङ्गानुसार प्रमुख पात्र सत्यमान पत्नीले एकाएक छोडेर अर्कैसँग गइदिन्छे। त्यसकारण सत्यामान मर्माहत भएको छ (मल्ल, २०३४, पृ.४)। पोइला गएकी श्रीमतीसँग अप्रत्याशित रूपमा भेट हुँदा पनि सावित्रीले कठोर प्रतिक्रिया जनाउँछे। त्यसपछि सत्यमानमा भ्रम ईर्ष्या, द्वेष र प्रतिशोध चुलिन्छ। सत्यमानले भावसंवेदनालाई मुखरित गर्न सुरु गर्छ। त्यो भावनालाई सम्यक् रूपले व्यक्त गर्न नपाउँदै अर्जुनले “तिमीहरूका कुराले त मलाई फेरि कल्पना गर्न बाधा गराइसक्यो ...” (पृ.९) भन्दै प्रसङ्गलाई परिहासको शैलीमा महाभारतको युद्ध र हताहतीको प्रसङ्ग उल्लेख गर्न गरेर विषयान्तर गरिदिएको छ। तत्काल उसले समसामयिक विश्वमा भइरहेको शक्तिसङ्घर्ष र तज्जन्य विनाशका कुरा गर्छ। यता अर्जुनका कुराले सत्यमान दिक्क मानेर “अर्जुन जी तपाईंहरू बहुलाउनुस्, म गएँ” (पृ.९) भनी प्रतिक्रिया जनाउँछ। फेरि सावित्रीले चाहिँ “म ! जसको आफ्नो कथा हुँदैन, तिनीहरू पुराना कुरामा बाँच्छन्। तपाईंहरू बासी” (पृ.९)। यही रीतिले कुनै बेला महाभारतका कुरा, कुनै बेला रामायणका कथाप्रसङ्ग, कुनै बेला सावित्री सत्यमानको कथा र कुनै बेला फेरि ती कथाप्रसङ्ग सादृश्य सम्बन्ध देखिने समसामयिक घटनाप्रसङ्गहरू अन्वित हुन पुगेका छन्। यसप्रकार प्रत्येक संवादहरू आफैँमा असम्बद्ध जस्ता छन्। ती घटनाहरू अप्रत्याशित रूपमा घटित भएका जस्ता छन्। एउटा कुराको प्रसङ्ग टुङ्गिन नपाउँदै बीचैमा अर्को प्रसङ्ग आइदिन्छ। परस्पर असम्बद्ध वाचिक अनुक्रियाहरूलाई जीवन विसङ्गत छ भन्ने अर्थमा सूत्रमा उनीएको छ, कथांशहरू छन्, अनुक्रियाहरू छन् तर ती कुनै केन्द्रीय घटनाका सहज परिणति बनेर गाँसिएका छैनन्। त्यसैले कुनै केन्द्रीय घटनाको सेरोफेरमा भावप्रवाह निरवच्छिन्न गतिमा अधि बढेको छैन।

प्रस्तुत नाट्यकृतिमा पश्चाताप, ईर्ष्या, प्रतिशोध, अतृप्ति, सन्त्रास, अस्तित्वहीनता जस्ता भावसंवेदनाहरूलाई संवेगात्मक जीवनका सहज प्रतिक्रियाका रूपमा अन्वित संवादात्मक कार्यव्यापारले निरन्तर नूतन भावसंवेदनाको अनुभूति गराइरन्छन्। छोटोछोटो समयको अन्तरालमा आकस्मिक ढङ्गबाट परिस्थितिमा परिवर्तन भइरहेको छ। स्थितिमा आइरहने आकस्मिक परिवर्तन र नवीन परिस्थितिको उद्भावनाले दर्शकमा जिज्ञासु बनाई परवर्ती परिस्थिति र परिणाम जान्न व्यग्र बनाइराख्ने अवस्था पनि छ। तर कुनै एउटा भावधारामा दर्शकको संवेगात्मक

जीवनलाई तल्लीन बाउने अवस्था यहाँ छैन । निष्कर्षतः प्रस्तुत नाटकको उद्देश्य जीवनको विडम्बना देखाउनु रहेको देखिन्छ । नाटकका संवादमूलक दृश्यांशहरू कर्कशा, पीडा र आनन्दको संयुक्त प्रभाव पार्ने उद्देश्यले संरचित छन् । यसै तात्पर्यमा संवाद सार्थक छन् र तिनको रचनाविधानको औचित्य पनि पुष्टि भएको छ ।

संवादमा अभिनेयता

नाट्यसंवाद संवादको कला मानिने नाटकको शरीरसंरचनाका आधार स्तम्भ हुन् । यिनै आधारस्तम्भ अन्तर्निहित मर्मलाई नटनटीले अभिनय कलामा रूपायन गरी दर्शकमाझ दृश्यपरिणति प्रदान गर्छन् । त्यसैले । संवाद नै अभिनयका आधार पनि हुन् (ओझा, सन् २००८, पृ. २२९) । रचनात्मक स्तरमा संवादमा जुन मात्रामा अभिनयका गुणविशेषता विद्यमान हुन्छन् त्यति नै मात्रामा नाटक अभिनेय बन्छ । संवादमा अन्तर्निहित अभिनेय गुणलाई पक्केर नटनटीले चतुर्विध अभिनय रूपायन गरी प्रस्तुत गर्छन् र नाटकले दृश्यकाव्यको महिमा उपार्जन गर्छ ।

विजय मल्ल अभिनय कलाको अनुभवसम्पन्न व्यक्ति हुन् । उनलाई रङ्गमञ्चीय परिस्थितिको ज्ञान पनि छ । त्यसैले कस्ता संवादहरू अभिनेय गुणले समृद्ध हुन्छन् भन्ने कुरालाई ध्यानमा राखेर मात्र उनले संवाद रचना गरेको देखिन्छ । दोभान नाट्यकृतिमा पनि सरल संवाद छन् । संवादमा आरोह, अवरोह, गतिविराम, बलाघातजस्ता सहज औच्चार्य गुण पनि विद्यमान छन् । उच्चारण प्रक्रियाका वैविध्यपूर्ण स्थितिलाई सूचित गर्न नाटककारले अल्पविराम, अर्धविरामजस्ता भाषिक चिह्नको प्रयोग गरेका छन् । स्पष्टता लागि केही संवादप्रसङ्गलाई प्रस्तुत गरिएको छ :

रामप्रसाद : त्यसो भनेर सुख पाउँछ्यौ र तिमी ?

अर्जुन : त उनले के भन्ने त ?

रामप्रसाद : उनले के भन्ने ?

सीता : हो, मैले के भन्ने तपाईंलाई, विश्वास नभएपछि । (मल्ल, २०३४, पृ.१६)

उपर्युल्लिखित संवादमध्ये पछिल्लो संवादबाहेर बाँकी तीन संवाद प्रश्नार्थक वाक्यमा निःसृत भएका छन् । त्यसैले यी संवादहरूको स्वर उत्तरोत्तर आरोही हुँदै गएर बलाघातमा टुङ्गिएको अवस्था छ । सीताको संवादमा पहिलो पद निश्चयात्मक मनश्चेतनाको प्रखर परिणति बनेर निःसृत भएको छ । त्यसपछि अत्यल्प कालिक विरामको अवस्था सृजना भएको छ । तदनन्तर प्रश्नार्थक वाक्य निःसृत भएको छ । यो वाक्यको अन्त्यमा पनि अत्यल्प कालिक विरामको अवस्था सृजना भएको छ । त्यसपछि फेरि मन्द स्वरमा दुई शब्दलाई वाणी दिएपछि सीताको स्वरमा पूर्ण विराम लागेको छ । यसप्रकार उच्चारण प्रक्रियामा विविधता छ । यो विविधता भावसंवेगको गत्यात्मक स्थितिमा आएको विधिताको परिणति हो । भावसंवेगको गत्यात्मक स्थिति र घनत्व जुन मात्रामा छ सोही मात्रामा स्वरको गति मात्रा निर्धारण भएको छ । स्वरको आरोहअवरोहको अवस्था पनि भावसंवेदनाको घनत्वकै आधारमा निर्धारित भएको छ ।

उल्लिखित संवादमा आङ्गिक चेष्टाको योग पनि रहेको छ । पहिलो संवादलाई मनन गर्दा रामप्रसादले सीतातर्फ फर्केर शिर तलमाथि गराएको आँखालाई विस्फारित गरेको दृश्यबिम्ब हाम्रा मानसपटलमा स्वतः उदाउँछ । यस्तै दृश्यबिम्ब अर्जुनको संवादको अध्ययन गर्दा उदाउँछ । रामप्रसादको दोस्रो संवादको अध्ययन

गर्दा पनि यस्तै दृश्यबिम्ब उदाउँछ । तर सीताको संवादमा आङ्गिक चेष्टाको न्यूनता देखिन्छ । यसप्रकार उपर्युक्त संवादहरूलाई भावसंवेदनाहरूका आङ्गिक चेष्टायुक्त वाचिक अनुक्रियाका रूपमा जन्माउँदै लिएको छ । प्रस्तुत नाट्यकृतिका अधिकांश संवाद यस्तै गुणविशेषताले सम्पन्न छन् । त्यसैले संवादहरू आङ्गिक तथा वाचिक अभिनयका सबल आधार बनेका छन् ।

उपर्युक्त संवादहरू छोटो, छरिता र स्पष्ट छन् । यस्तै प्रायः संवादहरू छोटो र छरिता छन् । यिनलाई कण्ठ गर्न, स्मृतिमा राख्न र अभिनय रूपायन गर्न सजिलो छ । तर केही संवादहरू समाख्यानात्मक प्रकृतिका पनि छन् । यी संवादहरू वाचिक अभिनयका दृष्टिले अनुकूल हुन सकेका छैनन् । अर्जुनको पहिलो संवाद (पृ.३), सवित्रीका ७६ औं, (पृ.१०), ८९ औं (पृ.११) र १०२ औं (पृ.१३) संवादहरू समाख्यानात्मक प्रकृतिका छन् । यस्ता संवादलाई रङ्गकर्मीलाई कण्ठस्थ गर्न, स्मृतिमा सजाएर राख्न र अभिनयमा रूपायन गर्न र सुरुचीपूर्ण अभिनयमा रूपायन गर्न अत्यन्तै प्रतिभावान, स्मृति सम्पन्न र अभिनय कलासृजनाका धनी र सृजनाका धनी रङ्गकर्मी मात्र समर्थ हुने देखिन्छ । सामान्य रङ्गकर्मीका निम्ति यो कुरा सहजसाध्य विषय होइन । यस दृष्टिले उल्लिखित संवादहरू ऋणात्मक अवस्था रहेका छन् । प्रयोजन सिद्धिका दृष्टिले नाटककारको संवादशिल्पको सीमा हो ।

नाट्यपात्रले पाएका नामहरू हिन्दूधर्मसंस्कृतिका धरोहरजस्ता छन् । यी नामबाट पात्रहरू हिन्दू धर्मसंस्कृतिबाट संस्कार र परम्परामा हुर्केका व्यक्ति हुन् भन्ने कुरा पनि छर्लकइगै हुन्छ । सावित्रीले सत्यमान र उसका बाबुआको उपचार गर्ने क्रममा जुटाउँदा आफ्नो रूपसम्पदा, यौवन तथा सतीत्व समेत बेचुपरेको प्रसङ्गबाट (पृ.१३) सत्यमान र सावित्रीहरू विपन्न छन् भन्ने कुराको सङ्केत पाइन्छ । यस्तै नाट्यसंवादबाट पात्रहरू विवाहित हुन् भन्ने कुराको सङ्केत पनि पाइन्छ । यिनै सङ्केतहरूका आधारमा नाट्यपात्रको भूमिको खेल्ने नटनटी निम्ति आहार्य रूपरचना गर्ने अवसर रङ्गकर्मीलाई उपलब्ध छ ।

संवादमा पात्रका शोक, आश्चर्य, विडम्बना, व्याकुलता, भय, घृणा, आक्रोश, प्रतिशोध, पश्चाताप, अज्ञात भय, अतृप्ति, असन्तोष, हैरानीजस्ता भावसंवेदनाको अभिव्यक्ति प्रचुर मात्रामा भएको छ । उसले सावित्रीले रूपयौवन र नारी अस्मिता बेचेर आफ्नो लोग्ने र सासुसुराको उपचार गराएको पीडा सुनाउँछे (पृ.१३) । उसमा सीमातीत पीडा छ । तर त्यो पीडा अश्रुविन्दुमा रूपायित हुनुको सट्टा त्यो अवस्था नबुझे लोग्नेप्रतिको आक्रोश र घृणामा रूपायित भएको छ । उसका प्रायः वाचिक प्रतिक्रियाहरू यस्तै भावसंवेदनाका प्रखर उदाहरण बनेका छन् । विशेषतः अठ्ठाइसौं संवाद विशिष्ट उदाहरण बनेको छ (पृ.१४) । सत्यमान, अर्जुन, रामप्रसाद, सत्यमानका हरेक संवादहरू पनि चरम असन्तुष्टि, आक्रोश, हैरानी, बेचैनी, भय, दुश्चिन्ता, क्षोभ, घृणा, वितृष्णा आदि भावसंवेगका प्रखर प्रतिक्रिया बनेर अनायास निःसृत भएका छन् । यिनै भावसंवेदनाका वैविध्यपूर्ण प्रतिक्रियाहरूलाई पक्के र रङ्गकर्मीले सात्त्विक अभिनयका रूपहरू सृजना गर्न सक्ने अवस्था छ ।

दोभान नाट्यकृतिमा अभिनयका आधारहरू प्रचुर मात्रामा उपलब्ध छन् । वाचिकाभिनयको आधार रूप संवादमा वाचिक अभिनयका निम्ति सहज औच्यार्य गुण छन् । एकाधिक संवादबाहेक प्रायः सबै संवाद सरल र सङ्क्षिप्त पनि छन् । संवादमा दृश्यात्मकता र गत्यात्मकता छ । प्रत्येक संवादहरू घनीभूत भावसंवेदना प्रखर प्रतिक्रिया बनेर निःसृत भएका छन् । संवाद अध्ययन गर्दा हाम्रो मानसपटलमा पात्रको पृष्ठभूमि र व्यक्तित्वका प्रखर बिम्बहरू उदाउँछन् । तसर्थ संवादहरू अभिनेय गुणसम्पदाले सम्पन्न छन् । अभिनेय गुणसम्पता उपार्जन गरी नाट्यकृतिका संवादले आफ्नो सार्थकता सिद्ध गरेका छन् ।

निष्कर्ष

समसामयिक युगजीवन चरम जटिलता, अनन्त समस्या, विकृति तथा विसङ्गति आक्रान्त छ; उच्चतम मानवीय मूल्यमान्यता र आदर्श स्थापनाहरू सबै विघटित भइसकेका छन्; मनुष्य उच्चतम मानवीय गुणसम्पदाबाट स्खलित भएको छ । त्यसैले वर्तमान मनुष्य जीवन र मृत्युको दोसाँधमा अल्झेको छ भन्ने देखाउनु दोभान नाट्यकृतिको मूल उद्देश्य रहेको देखिन्छ । यसनिमित्त नाटककार मल्लले समविषम रुचि, प्रवृत्तिसम्पन्न पात्र सृजना गरेका छन् । त्यसपछि उनले ती पात्रलाई जटिल परिस्थितिमा धकेलिदिएका छन् । तदनन्तर उनले द्वन्द्वात्मक परिस्थिति र मनिस्थितिका दबावमा आङ्गिक चेष्टायुक्त संवादहरू स्वतः निःसृत हुँदै गएको देखाएका छन् । संवादहरू भावसंवेगका तात्कालिक प्रतिक्रिया भएका हुनाले यिनमा भावगत नूतनता र गतिशीलता प्रचुर मात्रामा हरेको छ । नूतन भावसंवेगका सहज प्रतिक्रियाका रूपमा स्वतः उद्बुद्ध संवादको क्रमविन्यासबाट नाट्यकृतिको सहज आङ्गिक विकास गर्नुका साथै सार्वभौम युगजीवनको चित्रण छ । ती संवादहरू संवेगात्मक जीवन र तात्कालिक परिस्थितिकै सहज प्रतिक्रिया भएका हुनाले पात्रको बाह्यान्तरिक जीवनको उद्घाटन पनि उद्देश्यसापेक्ष सहज बनेको छ । पात्रका वाचिक प्रतिक्रियाहरू सहज औच्यार्य गुण सम्पन्न, सरल, सहज, प्रायः छोटाछरिता र चेष्टायुक्त भएका हुनाले अभिनेय गुणसम्पन्न भई दृश्यकाव्यको महिमा सिद्ध गर्न अनुकूल छन् । तसर्थ दोभान नाट्यकृतिको संवादविधान प्रयोजन सिद्धका दृष्टिले सार्थक र प्रभावकारी छन् । यिनै प्रभावकारी गुणवैभवले सम्पन्न भएको हुनाले प्रस्तुत नाट्यकृतिले दृश्यकाव्यको महिमा उपार्जन गर्न समर्थ छ ।

सन्दर्भकृतिसूची

- ओभा, दशरथ (सन् २००८), हिन्दी नाटक उद्भव और विकास, दिल्ली : राजपाल एण्ड सन्स ।
कुमार, सिद्धनाथ (सन् २००४), नाटकलोचन के सिद्धान्त, दिल्ली : वाणी प्रकाशन ।
तनेजा, जयदेव (सन् २००६), आधुनिक भारतीय रंगलोक, दिल्ली : भारतीय ज्ञानपीठ ।
नेपाल, घनश्याम (सन् २००५), आख्यानका कुरा, सिलगुठी : एकता बुक हाउस प्रा.लि. ।
मल्ल, विजय (२०३४), दोभान, काठमाडौं : नेपाल राजकीय प्रज्ञाप्रतिष्ठान ।
मुसलगाँवकार, (सन् २००३), संस्कृत नाट्य मीमांसा, दिल्ली : परिमल पब्लिकेशन्स ।
राय, नरनारायण (सन् २००१), नयाँ नाटक : उद्भव और विकास, दिल्ली : कादम्बरी प्रकाशन ।
शुक्ल, बाबूलाल शास्त्री (व्याख्याकार) (२०५६), हिन्दी नाट्यशास्त्र, भाग दुई, (दोस्रो संस्क.), वाराणसी : चौखम्बा संस्कृत संस्थान ।