

आधुनिक नेपाली रङ्गमञ्चमा पौरस्त्य नाट्यशिल्पको प्रभाव

गिरिराज पौडेल^{1*}Giriraj Paudel^{1*}^{1*}त्रिभुवन विश्वविद्यालय, महेन्द्र बहुमुखी क्याम्पस नेपालगन्ज, नेपाली विभागORCID: <https://orcid.org/0009-0007-1551-461X>*Email: giriraj.paudel@mahemc.tu.edu.np

Article History: Received: Jan. 25, 2026 Revised: Feb. 21, 2026 Accepted: June 07, 2026

लेखसार

प्रस्तुत अनुसन्धानात्मक लेख आधुनिक नेपाली रङ्गमञ्चमा पौरस्त्य नाट्यशिल्पको प्रभाव र तिनको पुनर्सृजनको विश्लेषणमा केन्द्रित छ। यस अध्ययनमा संस्कृत, हिन्दी र नेपाली भाषाका साहित्यिक स्रोत तथा नाट्यशास्त्रीय ग्रन्थहरूलाई आधार मानिएको छ। भरतमुनिको नाट्यशास्त्र, अभिनवगुप्तको अभिनवभारती, धनञ्जयको दशरूपक, शारङ्गदेवको सङ्गीतरत्नाकर र विश्वनाथको साहित्यदर्पण जस्ता संस्कृत आचार्यहरूका मूलग्रन्थहरू; हिन्दी नाट्य समीक्षाका क्षेत्रमा रामचन्द्र शुक्ल, हजारीप्रसाद द्विवेदी, नेमिचन्द्र जैन, देवेन्द्रराज अङ्कुर तथा गिरीशरस्तोगी जस्ता विद्वान्हरूका कृति; र नेपाली नाट्यशास्त्रका क्षेत्रमा बालकृष्ण सम, विजय मल्ल, सूर्यमणि अधिकारी, मोहनप्रसाद उपाध्याय र गोविन्दराज भट्टराईका ग्रन्थहरूलाई मुख्य सैद्धान्तिक आधार बनाइएको छ। गुणात्मक अनुसन्धान विधि, विषयगत विश्लेषण र तुलनात्मक पाठ परीक्षणको माध्यमबाट यस लेखले देखाएको छ कि आधुनिक नेपाली रङ्गमञ्चले रस र भाव सिद्धान्त, अभिनयका चतुर्विध आयाम, नाट्यसन्धिशास्त्र, नायकनायिकाभेद तथा दृश्यकाव्यको सौन्दर्यशास्त्रीय विचारलाई आत्मसात् गरेर नयाँ मौलिक नाट्यभाषा विकास गरेको छ। यो आत्मसात् न केवल अनुकरण हो, बरु सांस्कृतिक पुनर्निर्माणको एक सजीव प्रक्रिया हो।

शब्दकुञ्जी : पौरस्त्य, नाट्यशास्त्र, रससिद्धान्त, नेपाली रङ्गमञ्च, अभिनय।

विषयपरिचय

नाट्यकला मानव सभ्यताको सबैभन्दा प्राचीन र बहुआयामिक अभिव्यक्तिको माध्यम हो। पूर्वीय साहित्य र दर्शनमा नाट्यकलालाई केवल मनोरञ्जनको साधन मात्र नभएर जीवनको एक पूर्ण दर्शन, समाजको दर्पण र आत्मानुभूतिको पथका रूपमा बुझिन्छ। भरतमुनिले नाट्यलाई पञ्चमवेद अर्थात् चार वेदहरूको सार र विस्तारको संज्ञा दिएका छन् र यसलाई समस्त लोकको धर्म, अर्थ, काम र मोक्षको शिक्षा दिने माध्यम मानेका छन् (भरतमुनि, नाट्यशास्त्र, अ. १, श्लो. १४(१५)।

नेपाल आफैमा पौरस्त्य नाट्यपरम्पराको एक जीवन्त केन्द्र हो। लिच्छविकालदेखि मल्लकालसम्मको नेपाली राज्यसत्ता र संस्कृतिमा नाट्यकलाले महत्त्वपूर्ण स्थान पाएको ऐतिहासिक प्रमाण उपलब्ध छ। बसन्तपुरको हनुमानढोका दरवार परिसर, भक्तपुरको दत्तात्रय मन्दिर र पाटनको कृष्ण मन्दिरका भित्तिचित्रहरूले नाट्य प्रस्तुतिका दृश्यहरू उत्कीर्ण गरेका छन्, जसले मध्यकालीन नेपाली रङ्गमञ्चको वैभव झल्काउँछन् (मल्ल, २०७२)। संस्कृत नाट्यपरम्पराको सिधा प्रभाव नेपाली दरबारी नाट्य परम्परामा स्पष्ट देखिन्छ। आधुनिक युगमा नेपाली रङ्गमञ्चले एक जटिल परिवर्तनयात्रा तय गरेको छ। एकातिर पश्चिमी नाट्यशैली र यथार्थवादी अभिनय पद्धतिको प्रवेश भयो

भने अर्कातिर संस्कृत नाट्यशास्त्र, हिन्दी नाट्य समीक्षा र स्वदेशी लोकनाट्य परम्पराको पुनर्खोजको आवाज बुलन्द हुँदै गयो। यस द्वन्द्व र संश्लेषणको प्रक्रियामा आधुनिक नेपाली रङ्गमञ्चको मौलिक रूप निर्मित भयो।

यस लेखको केन्द्रीय जिज्ञासा हो: संस्कृत, हिन्दी र नेपाली भाषाका नाट्यशास्त्रीय एवम् साहित्यिक विचारधाराहरूले आधुनिक नेपाली रङ्गमञ्चलाई कसरी, कुन आयामहरूमा र कुन परिमाणमा प्रभावित गरेका छन्? प्रश्नहरूको अन्वेषणमा यस लेखले संस्कृत नाट्यशास्त्रका मूल ग्रन्थ, हिन्दी नाट्य समीक्षाका प्रमुख कृति र नेपाली रङ्गमञ्चका विद्वानहरूको मौलिक चिन्तनलाई आधारस्तम्भका रूपमा प्रयोग गर्नेछ।

अनुसन्धानको उद्देश्यहरू

(क) संस्कृत नाट्यशास्त्रका सैद्धान्तिक अवधारणाहरू आधुनिक नेपाली रङ्गमञ्चमा कसरी प्रकट भएका छन् भनी अन्वेषण गर्नु;

(ख) हिन्दी नाट्य समीक्षाको प्रभाव नेपाली नाट्यचिन्तनमा पहिचान गर्नु;

(ग) नेपाली विद्वानहरूले पौरस्त्य नाट्यशिल्पलाई कसरी पुनर्व्याख्या गरेका छन् भनी विश्लेषण गर्नु; र

(घ) यस समग्र प्रभावले नेपाली रंगमञ्चको विशिष्ट पहिचान निर्माणमा के भूमिका खेलेको छ भनी मूल्याङ्कन गर्नु हो।

यस खण्डमा संस्कृत, हिन्दी र नेपाली भाषाका नाट्यशास्त्रीय ग्रन्थ र समीक्षात्मक कृतिहरूको क्रमबद्ध समीक्षा गरिएको छ। साहित्य समीक्षाको उद्देश्य विद्यमान ज्ञानको मानचित्र तयार पार्नु र यस अनुसन्धानले सम्बोधन गर्ने रिक्तता पहिचान गर्नु हो।

अनुसन्धान विधि

यस अनुसन्धानमा गुणात्मक अनुसन्धान पद्धति (त्रगर्वाप्तवतपुखभ चभकभवचअज ऋभतजयम) अपनाइएको छ। अनुसन्धानको स्वभाव व्याख्यात्मक र तुलनात्मक छ। संस्कृत, हिन्दी र नेपाली भाषाका द्वितीयक स्रोतहरूको गहन पाठ्य परीक्षण (तभहतगर्वा

बलवधिकष्क) यस अनुसन्धानको प्रमुख विधि हो। यसका साथै नेपाली नाट्यकर्मी र निर्देशकहरूसँग अर्धसंरचित अन्तर्वार्ता र नाट्यप्रदर्शन अवलोकन पनि प्राथमिक स्रोतका रूपमा प्रयोग गरिएका छन्। डेटा विश्लेषणमा विषयगत विश्लेषण पद्धति प्रयोग गरिएको छ। विशेषतः संस्कृत नाट्यशास्त्रका अवधारणाहरूलाई श्रेणीबद्ध गरेर तिनको आधुनिक नेपाली नाट्यप्रयोगमा पहिचान खोजिएको छ। यस प्रक्रियामा पाँचवटा प्रमुख श्रेणीहरू (क) रस र भावसिद्धान्त, (ख) अभिनयशास्त्र, (ग) नाट्यसन्धि र संरचना, (घ) नाट्यभाषा र काव्यशैली, र (ङ) रंगशिल्प निर्धारित गरिएका छन्।

स्रोतको विश्वसनीयता सुनिश्चित गर्न विद्वानसमीक्षित (peer-reviewed) ग्रन्थ र पत्रिका लेखहरूलाई प्राथमिकता दिइएको छ। संस्कृत मूलग्रन्थहरूका लागि प्रामाणिक संस्करणहरूको प्रयोग गरिएको छ र नेपाली अनुवाद उपलब्ध भएको ठाउँमा तिनको पनि सन्दर्भ लिइएको छ।

सैद्धान्तिक पर्याधार

संस्कृत साहित्यमा नाट्यशास्त्रको अध्ययन एक सुदृढ र समृद्ध परम्परा हो। भरतमुनिको नाट्यशास्त्र (अनुमानतः ई.पू. दोस्रो शताब्दीदेखि ई.सं. दोस्रो शताब्दीविच) यस परम्पराको आदिग्रन्थ हो। छत्तीस अध्यायमा विस्तारित यस ग्रन्थमा नाट्यको उत्पत्ति, वर्गीकरण, सन्धिशास्त्र, रसविधान, अभिनयशास्त्र, छन्द, अलंकार, संगीत, नृत्य र रङ्गशिल्प सबैको व्यापक विवेचना छ। भरतले सर्वप्रथम घोषणा गरे: “न तज्ज्ञानं न तच्छिल्पं न सा विद्या न सा कला। नासौ योगो न तत्कर्म नाट्येऽस्मिन् यन्न दृश्यते ॥” (नाट्यशास्त्र, १.११६) अर्थात्, यस्तो कुनै ज्ञान, शिल्प, विद्या, कला, योग र कर्म छैन जुन नाट्यमा नपाइयोस्। यो श्लोकले नाट्यलाई विश्वकोशीय ज्ञानको संग्रहका रूपमा परिभाषित गर्दछ र यसैले यसको प्रभाव केवल नाट्यकला मात्रमा सीमित नभएर समग्र पूर्वीय सौन्दर्यशास्त्रमा व्याप्त छ।

संस्कृत नाट्यशास्त्रीय ग्रन्थहरू

अभिनवगुप्तको अभिनवभारती (दशौंएघारौं शताब्दी) नाट्यशास्त्रको सबभन्दा महत्त्वपूर्ण टीका हो । अभिनवगुप्तले रस सिद्धान्तलाई एक नयाँ दार्शनिक गहिराइ दिए । उनले रसास्वादन र ब्रह्मानन्दविचको सम्बन्ध स्थापित गर्दै भने कि नाट्यका रसहरूको अनुभव आत्मिक मुक्तिको एक लौकिक रूप हो (“रसास्वादो ब्रह्मास्वादसहोदरः” (अभिनवगुप्त, अभिनवभारती, अ. ७) । यो अवधारणाले नेपाली नाट्यचिन्तनमा गहिरो असर पारेको देखिन्छ, विशेषतः भक्तिनाट्यका सन्दर्भमा ।

धनञ्जयको दशरूपक (दशौं शताब्दी) ले नाट्यका दश रूपहरू नाटक, प्रकरण, भाण, व्यायोग, समवकार, डिम, ईहामृग, अङ्क, वीथी र प्रहसनको विस्तृत विवेचना गरेको छ । दशरूपकले नाट्यसन्धिशास्त्रलाई व्यवस्थित ढाँचा दियो जुन पछि नेपाली नाटकको संरचनाको आधार बन्यो । विश्वनाथको साहित्यदर्पण (चौधौं शताब्दी) ले दृश्यकाव्यको सौन्दर्यशास्त्रलाई श्रव्यकाव्यसँग तुलना गर्दै नाट्यको अनुष्ठापन स्पष्ट पारेको छ । यी ग्रन्थहरूमा प्रतिपादित विचारहरूले मिलेर पौरस्त्य नाट्यशिल्पको एउटा बौद्धिक र सैद्धान्तिक आधार निर्मित गरेका छन् जसले आधुनिक नेपाली रङ्गमञ्चलाई प्रत्यक्ष र अप्रत्यक्ष रूपमा प्रभावित गरेको छ ।

भोजराजको शुङ्गारप्रकाश र रुद्रटको काव्यालंकार पनि नाट्यशिल्पसम्बन्धी महत्त्वपूर्ण ग्रन्थ हुन् जसमा नाट्यभाषा र काव्यभाषाविचको अन्तरसम्बन्धको विवेचना छ । यी ग्रन्थहरूको अध्ययनबाट नेपाली नाटककारहरूले काव्यिकता र नाटकीयताविचको सूक्ष्म सन्तुलनको कला सिकेका छन् ।

हिन्दी नाट्य समीक्षाका प्रमुख कृतिहरू

हिन्दी भाषामा नाट्यशास्त्र र रङ्गमञ्चसम्बन्धी विमर्शको एक समृद्ध परम्परा छ जसले नेपाली नाट्य चिन्तनलाई प्रत्यक्ष रूपमा प्रभावित गरेको छ । भौगोलिक निकटता, सांस्कृतिक साभेदारी र भाषिक पारस्परिकताले गर्दा हिन्दी नाट्य समीक्षाको नेपाली रंगमञ्चमा विशेष प्रभाव परेको छ ।

रामचन्द्र शुक्लले आफ्नो महाकृति हिन्दी साहित्य का इतिहास (१९२९) मा भरतको रस सिद्धान्तलाई हिन्दी साहित्यको मूल्याङ्कनको आधार बनाएका छन् । उनले 'लोकमंगल' को अवधारणा प्रस्तुत गर्दै भने कि नाट्यकला र साहित्यको परम उद्देश्य लोकका भावहरूको परिष्कार हो । शुक्लको यो लोकमंगल सिद्धान्तले नेपाली नाट्य समीक्षकहरूलाई नेपाली समाजको सन्दर्भमा नाट्यकलाको उद्देश्य पुनःपरिभाषित गर्न प्रेरित गर्यो (अधिकारी, २०७५) ।

हजारीप्रसाद द्विवेदीले आफूना अनेक निबन्धहरूमा संस्कृत नाट्यपरम्परा र भारतीय लोकनाट्यविचको सम्बन्धको सूक्ष्म विवेचना गरेका छन् । उनको नाटक और रङ्गमञ्च (१९६९) निबन्धमा भने छ कि संस्कृत नाट्यशास्त्रले केवल दरबारी नाट्यकलाको मात्र सूत्रण गरेको होइन, यसले भारतीय जनजीवनको गहनतमतहसम्म पुगेर नाट्यभाषाको व्याकरण निर्माण गरेको छ । द्विवेदीको यो विचारले नेपाली रङ्गकर्मीहरूलाई संस्कृत र लोक परम्पराविचको सेतु निर्माणमा प्रेरणा दिएको छ (उपाध्याय, २०७५) ।

नेमिचन्द्र जैनको रङ्गदर्शन (१९७५) हिन्दी नाट्य समीक्षाको एक मीलखाम्बा कृति हो । जैनले भारतीय नाट्यकला र पश्चिमी नाट्यशास्त्रविचको तुलनात्मक अध्ययन गर्दै दुवैको सीमाहरू स्पष्ट पारे र एउटा नयाँ एकीकृत नाट्यदृष्टि प्रस्तावित गरे । उनको यो एकीकरणवादी दृष्टिले नेपाली रंगकर्मीहरूलाई संस्कृत परम्परा र आधुनिकतालाई विरोधी शक्तिका रूपमा नभएर परिपूरक शक्तिका रूपमा बुझ्न सिकायो । जैनले लेखेका छन् कि “भारतीय नाट्यशास्त्र की परंपरा में दर्शक का महत्त्व सर्वोपरि है (रस की सिद्धि दर्शक की चेतना में होती है, मंच पर नहीं ।” (जैन, रंगदर्शन, पृ. ४७) यो विचारले नेपाली रङ्गमञ्चमा दर्शककेन्द्रित नाट्यप्रस्तुतिको परम्पराको सैद्धान्तिक आधार तयार गर्यो । देवेन्द्रराज अङ्कुर आधुनिक हिन्दी रंगमञ्चका सबैभन्दा प्रभावशाली चिन्तकहरूमध्ये एक हुन् । उनको नाटक और रङ्गशिल्प (१९८६) र रङ्गप्रसङ्ग (१९९०) ग्रन्थहरूमा परम्परागत भारतीय नाट्यशिल्पलाई समकालीन रंगमञ्चमा पुनर्स्थापित गर्ने विस्तृत विचार छ । अङ्कुरले देसी रंगमञ्च को अवधारणा प्रतिपादन गर्दै

स्थापित गरे कि प्रत्येक देशको रङ्गमञ्चको आफ्नै विशेष सांस्कृतिक भाषा हुनुपर्छ। यो विचारले नेपाली रङ्गकर्मीहरूलाई नेपाली रङ्गभाषाको खोजमा प्रेरित गरेको छ (भट्टराई, २०७२)।

गिरीश रस्तोगीको भारतीय नाट्यदर्शन (१९७९) मा संस्कृत नाट्यशास्त्रका प्रमुख अवधारणाहरूको सुलभ र व्यवस्थित प्रस्तुति छ। यस ग्रन्थले नाट्यशास्त्रका जटिल अवधारणाहरूलाई आधुनिक नाट्यकर्मीहरूका लागि सुगम बनाउँदै व्यावहारिक नाट्यशिल्पमा तिनको प्रयोगको मार्गदर्शन गरेको छ। नेपाली नाट्य प्रशिक्षण संस्थाहरूमा यस ग्रन्थको अध्ययन अनिवार्यप्रायः भएको छ।

नेपाली नाट्यशास्त्रीय चिन्तनका मुख्य ग्रन्थहरू

नेपाली विद्वान्हरूले पौरस्त्य नाट्यशिल्पको नेपाली सन्दर्भमा स्वाभाविकीकरण र पुनर्व्याख्याको गम्भीर प्रयत्न गरेका छन्। बालकृष्ण सम नेपाली साहित्यका एक बहुमुखी प्रतिभाशाली व्यक्तित्व हुन् जसले नाटक लेखन र नाट्यसिद्धान्त दुवैमा उल्लेखनीय योगदान दिएका छन्। उनको नाट्यशास्त्र र नेपाली नाटक (२०४५ वि.सं.) मा संस्कृत नाट्यशास्त्रका मूल अवधारणाहरूको नेपाली नाटकको सन्दर्भमा व्यावहारिक अन्वेषण छ। समले देखाएका छन् कि नेपाली नाटकमा रस प्रयोगको लामो र निरन्तर परम्परा छ जुन भानुभक्तका नाटकहरूदेखि लिएर समसामयिक नाटकसम्म अखण्डित रूपमा चलिआएको छ।

विजय मल्लको मध्यकालीन नेपाली नाट्यकला (२०५५ वि.सं.) नेपाली नाट्य इतिहासको एक महत्त्वपूर्ण ग्रन्थ हो। मल्लले मल्लकालीन नेपालमा संस्कृत नाट्यशास्त्रको प्रभाव कसरी स्थानीय परम्परासँग गाभिएर एक मौलिक नेपाली नाट्यशैली निर्मित गर्यो भन्ने कुराको दस्तावेजीकरण गरेका छन्। उनका अनुसार, काठमाडौँ उपत्यकाका देवाली नाचहरूमा भरतको अभिनयशास्त्रका तत्त्वहरू यति गहिरोसकेका छन् कि तिनलाई अलग गर्नु अब असम्भव छ।

सूर्यमणि अधिकारीको नेपाली नाट्यशास्त्र: उद्भव र विकास (२०७२ वि.सं.) यस क्षेत्रको सबभन्दा व्यापक र अद्यावधिक कृति हो। अधिकारीले संस्कृत नाट्यशास्त्रबाट नेपाली नाट्यपरम्परामा आएका अवधारणाहरूको ऐतिहासिक यात्राको विस्तृत अनुसरण गरेका छन्। उनको विश्लेषण तीन मुख्य निष्कर्षमा पुग्छ: (क) नेपाली नाट्यकलाले भरतको रस सिद्धान्त केन्द्रिय नाट्यभाषाका रूपमा अपनाएको छ; (ख) अभिनवगुप्तको सौन्दर्यशास्त्रीय व्याख्याले नेपाली नाट्यसमीक्षामा गहिरो असर गरेको छ; र (ग) हिन्दी नाट्य समीक्षाले यी संस्कृत अवधारणाहरूको नेपाली स्वाभाविकीकरणमा मध्यस्थ भूमिका निभाएको छ।

मोहनप्रसाद उपाध्यायको नेपाली नाटक र रंगशिल्प (२०७५ वि.सं.) आधुनिक नेपाली नाट्यशिल्पको एक महत्त्वपूर्ण अध्ययन हो। उपाध्यायले नाट्यशिल्पका प्राविधिक पक्षहरूमा दृश्यसज्जा, प्रकाशयोजना, पोशाक र मेकअप पौरस्त्य नाट्यशिल्पको कसरी प्रभाव परेको छ भन्ने कुरा व्यावहारिक उदाहरणसहित प्रस्तुत गरेका छन्। गोविन्दराज भट्टराईको नेपाली रङ्गमञ्चको ऐतिहासिक यात्रा (२०७२ वि.सं.) ले नेपाली रङ्गमञ्चको सामग्रीको सुव्यवस्थित ऐतिहासिक दस्तावेजीकरण गरेको छ।

उपर्युक्त साहित्यको समीक्षाबाट निम्न रिक्तताहरू पहिचान हुन्छन् (क) संस्कृत नाट्यशास्त्रका विशिष्ट अवधारणाहरू जस्तै नाट्यसन्धिशास्त्र, नायकभेद र वृत्तिचतुष्टयको आधुनिक नेपाली नाट्यप्रयोगमा स्पष्ट पहिचान र विश्लेषण भएको छैन; (ख) हिन्दी र नेपाली नाट्य समीक्षाविचको अन्तरसम्बन्धको अध्ययन सीमित मात्रामा उपलब्ध छ; र (ग) समकालीन नेपाली नाट्यप्रयोगशालाहरूले कसरी यी परम्परागत अवधारणाहरूको व्यावहारिक प्रयोग गर्दैछन् भन्ने अनुसन्धानको अभाव छ। यस लेखले यी रिक्तताहरूलाई सम्बोधन गर्ने प्रयास गर्नेछ।

परिणाम र विश्लेषण

यस अध्ययनमा संस्कृत, हिन्दी र नेपाली भाषाका नाट्यशास्त्रीय ग्रन्थहरूलाई अध्ययन गरी निम्नानुसार उल्लेख गरिन्छ:

रस र भावसिद्धान्तको आधुनिक नेपाली प्रयोग

भरतमुनिको रस सिद्धान्त पौरस्त्य नाट्यशिल्पको सबैभन्दा व्यापक र टिकाउ योगदान हो । रसको अवधारणा केवल नाटकको भावात्मक प्रभावको विवरण मात्र होइन यो एक सम्पूर्ण सौन्दर्यशास्त्रीय दर्शन हो जुन दर्शकको अनुभव र कलाकारको अभिव्यक्तिविचको सम्बन्धलाई परिभाषित गर्दछ । भरतले घोषणा गरे : “विभावानुभावव्यभिचारिसंयोगाद् रसनिष्पत्तिः।” (नाट्यशास्त्र, ६.३१) अर्थात्, विभाव, अनुभाव र व्यभिचारी भावहरूको संयोगबाट रस उत्पन्न हुन्छ । यो सूत्रले नाट्यप्रस्तुतिको त्रिकोणीय सम्बन्ध कारण (विभाव), प्रभाव (अनुभाव) र सहायक भाव (व्यभिचारी) को स्पष्ट ढाँचा प्रस्तुत गर्दछ । आधुनिक नेपाली रङ्गमञ्चमा यस ढाँचाको प्रयोग उल्लेखनीय छ ।

अनुसन्धानको क्रममा समीक्षित नाटकहरूमध्ये मोहनप्रसाद उपाध्यायको बाबुराम (२०७१ वि.सं.) मा करुण रस प्रधान छ, तर वीर र अद्भुतको परिपोषी भावले त्यसलाई एक आयामीबाट मुक्त गरेको छ । यस नाटकमा भरतको रसनिष्पत्ति सूत्रको व्यावहारिक प्रयोग देख्न सकिन्छ जहाँ पात्रको पारिवारिक विछोडले विभाव बन्छ, आँखाको आँसुले अनुभाव बन्छ र स्मृतिका दृश्यहरूले व्यभिचारी भाव निर्माण गर्छन् ।

अभिनवगुप्तको सदारणीकरण सिद्धान्तले रस अनुभवलाई व्यक्तिगत भावबाट सार्वजनीन अनुभूतिमा रूपान्तरणको प्रक्रियाका रूपमा व्याख्या गर्दछ । उनको भनाइ छ कि नाट्यका पात्रहरू कुनै विशेष व्यक्ति होइनन् तिनीहरू सार्वजनीन मानवीय अनुभवका प्रतीक हुन् । आधुनिक नेपाली नाट्यकर्मी सूर्यमणि अधिकारी (२०७२) ले यस सिद्धान्तलाई समकालीन नेपाली सन्दर्भमा पुनर्व्याख्या गर्दै भनेका छन् कि नेपाली समाजको विविधता र बहुलतालाई नाट्यपात्रहरूमार्फत सार्वजनीन मानवीय सत्यमा रूपान्तरित गर्नु आधुनिक नेपाली नाट्यकलाको मुख्य काम हो ।

अभिनयशास्त्रको पुनर्प्रयोग

भरतमुनिले अभिनयलाई चार प्रकारमा विभाजित गरेका छन् आङ्गिक, वाचिक, आहार्य र सात्त्विक । यो वर्गीकरण मानव अभिव्यक्तिको एक सम्पूर्ण मानचित्र हो । आङ्गिकमा शरीर, हस्त, मुख र दृष्टिका गतिहरू समाविष्ट छन् वाचिकमा स्वर, ताल, लय र उच्चारणका गतिहरू; आहार्यमा वेशभूषा, आभूषण र रङ्गसज्जा; र सात्त्विकमा स्वेद, रोमाञ्च, कम्प र अश्रुजस्ता भावनाको अनैच्छिक शारीरिक अभिव्यक्तिहरू पर्छन् ।

नेपाली नाट्यप्रशिक्षण संस्थाहरूमा यस चतुर्विध अभिनयशास्त्रको प्रत्यक्ष उपयोग हुन थालेको छ । काठमाडौँको नाट्य सर्जना समूहले आफ्नो प्रशिक्षण पाठ्यक्रम अभिनयका यिनै चार आयामको वरिपरि संगठित गरेको छ (अधिकारी, २०७२) । विशेषतः आङ्गिक अभिनयको क्षेत्रमा हस्तमुद्राहरूको संहिताबद्ध प्रणालीको पुनर्प्रयोग उल्लेखनीय छ ।

नाट्यशास्त्रले हस्तमुद्राहरूको विस्तृत वर्गीकरण गरेको छ: असंयुत हस्त (एक हातको २४ मुद्रा) र संयुत हस्त (दुई हातको १३ मुद्रा) । यी मुद्राहरूले विशिष्ट अर्थ र भाव प्रकट गर्दछन् । हिन्दी नाट्य समीक्षक गिरीश रस्तोगीले आफ्नो भारतीय नाट्यदर्शन (१९७९) मा यी मुद्राहरूको ऐतिहासिक विकास र व्यावहारिक महत्त्वको विश्लेषण गरेका छन् । नेपाली नाट्यकर्मीहरूले रस्तोगीको यस विश्लेषणलाई नेपाली लोकनाट्यका शारीरिक अभिव्यक्तिसँग तुलना गर्दै हस्तमुद्राहरूको नेपाली संस्करण विकास गर्ने प्रयास गरेका छन् ।

सात्त्विक अभिनयको सन्दर्भमा, अभिनवगुप्तले यसलाई सबैभन्दा उच्च र दुर्लभ प्रकारको अभिनय मानेका छन् किनभने यसमा कलाकारले वास्तविक भावानुभूति गर्छ, केवल भावको नक्कल गर्दैन । उनले भनेका छन् कि सात्त्विक अभिनय त्यसबेला मात्र सम्भव हुन्छ जब कलाकारले ‘लोकधर्मी’ (यथार्थवादी) र ‘नाट्यधर्मी’ (कलात्मक प्रतीकात्मक) को बिचको सन्तुलन साध्छ (अभिनवगुप्त, अभिनवभारती) । नेपाली नाट्य विमर्श मा उपाध्याय (२०७५) ले यसै विचारलाई सन्दर्भ गर्दै आधुनिक नेपाली कलाकारहरूका लागि

यथार्थवादी र प्रतीकात्मक अभिनयविचको उचित सन्तुलनको महत्त्व रेखांकित गरेका छन् ।

नाट्यसन्धिशास्त्र र आधुनिक नेपाली नाटकको संरचना

धनञ्जयको दशरूपक ले नाटकको पाँच सन्धिहरु मुख, प्रतिमुख, गर्भ, विमर्श र उपसंहार को विस्तृत विवेचना गरेको छ । यी पाँच सन्धिहरु कथाको विकासका पाँच अवस्थाहरु हुन् जसले नाटकलाई एक जैविक संरचना प्रदान गर्छन् । धनञ्जयले मुखसन्धिलाई बीजको संज्ञा दिँदै भनेका छन् कि “मुखं बीजसमुद्भवः ।” (दशरूपक, १.२३) बीजको उद्भव नै मुखसन्धि हो ।

यस पाँचसन्धि संरचनाको प्रभाव आधुनिक नेपाली नाटकहरुमा स्पष्ट देख्न सकिन्छ । मोहनप्रसाद उपाध्याय (२०७५) ले आफ्नो विश्लेषणमा देखाएका छन् कि गोविन्दबहादुर मल्ल गोठालेका नाटकहरुमा पञ्चसन्धिको अनुसरण नेपाली परिवेशमा स्वाभाविक ढंगले भएको छ । यद्यपि ती नाटकहरुमा संस्कृत नाट्यशास्त्रको प्रत्यक्ष उल्लेख छैन, तिनको आन्तरिक संरचनाको विश्लेषणले पञ्चसन्धि प्रारूपको अनुसरणको स्पष्ट संकेत दिन्छ । त्यस्तै हजारीप्रसाद द्विवेदीले हिन्दी नाट्य समीक्षा मा यो महत्त्वपूर्ण विचार राखेका छन् कि संस्कृत नाट्यशास्त्रको पञ्चसन्धि संरचना र आधुनिक नाटकको 'पाँच अंक' संरचनाविच एक अचम्मको समानता छ जुन केवल संयोग होइन, बरु यसले मानव मस्तिष्कको कथाग्रहण शक्तिको सार्वजनीन ढाँचालाई प्रतिबिम्बित गर्दछ (द्विवेदी, नाटक और रंगमंच, १९६९) ।

नाट्यभाषा र दृश्यकाव्यको सौन्दर्यशास्त्र

विश्वनाथको साहित्यदर्पण (चौथौ शताब्दी) मा दृश्यकाव्य र श्रव्यकाव्यविचको भेद स्पष्ट पारिएको छ । विश्वनाथले भनेका छन् कि दृश्यकाव्यमा काव्यत्व र अभिनयत्व दुवैको समन्वय हुनुपर्छ । काव्यले मात्र नाट्यलाई पूर्णता दिन सक्दैन र अभिनयले मात्र पनि साहित्यिक गहिराइ ल्याउन सक्दैन । यो सन्तुलन नै दृश्यकाव्यको विशेषता हो ।

नेपाली नाट्यशास्त्री सूर्यमणि अधिकारी (२०७२) ले यस विचारलाई नेपाली सन्दर्भमा पुनर्प्रस्तुत गर्दै भनेका छन् कि नेपाली नाटकको परम्परागत कमजोरी यही हो या त नाटक काव्यिक तर अनाटकीय हुन्छ, या नाटकीय तर काव्यविहीन । विश्वनाथको दृश्यकाव्य सिद्धान्त यस समस्याको समाधानको बाटो देखाउँछ । रामचन्द्र शुक्लले पनि हिन्दी साहित्यमा यही समस्या उठाएका थिए र भनेका थिए कि काव्यात्मकता र नाटकीयताको संश्लेषण नै सर्वश्रेष्ठ नाट्यकृतिको लक्षण हो (शुक्ल, हिन्दी साहित्य का इतिहास, १९२९) ।

नेपाली नाट्यभाषाको विकासमा हिन्दी र संस्कृत साहित्यबाट आएका शब्द र विम्बहरुको योगदान उल्लेखनीय छ । नेपाली नाट्य संवादमा तत्सम शब्दावलीको प्रयोग केवल शैलीगत निर्णय मात्र होइन यो एक सांस्कृतिक पहिचानको कथन पनि हो । भट्टराई (२०७२) का अनुसार, आधुनिक नेपाली नाटककारहरुले संस्कृत र हिन्दी शब्दभण्डारलाई नेपाली लोकभाषासंग सचेत रूपमा मिसाउने काम गरेका छन् जसले नाट्यभाषालाई एकसाथ परम्परागत र समकालीन बनाउँछ ।

रङ्गशिल्पमा संस्कृत र हिन्दी प्रभाव

नाट्यशास्त्रको चित्राभिनय सम्बन्धी विवेचनाले दृश्यसज्जाका सिद्धान्तहरु पनि निर्धारित गरेको छ । भरतले रङ्गमञ्चलाई तीन प्रकारमा विभाजित गरेका छन् विकृष्ट (आयताकार), चतुरस्र (चौकोर) र त्र्यस्र (तिकोण) र प्रत्येक प्रकारको रङ्गमञ्चले कुन प्रकारको नाट्य प्रस्तुतिका लागि उपयुक्त छ भन्ने पनि स्पष्ट पारेका छन् । यो संहिताबद्ध रङ्गशिल्प आधुनिक नेपाली रङ्गमञ्चमा पुनर्व्याख्यासहित आएको छ ।

देवेन्द्रराज अङ्कुरले आफ्नो रङ्गप्रसंग (१९९०) मा भारतीय लोकनाट्यका रङ्गशिल्पलाई संस्कृत नाट्यशास्त्रको आधुनिक उत्तराधिकारका रूपमा व्याख्या गरेका छन् । उनका अनुसार, नौटंकी, रामलीला, यक्षगान र कथकलीका दृश्यसज्जाका सिद्धान्तहरुमा भरतको 'आहार्य अभिनय'का अवधारणाहरु जीवित छन् । नेपाली रङ्गमञ्चले अङ्कुरको यो विश्लेषणबाट प्रेरणा लिँदै नेपाली लोकनाट्यका रङ्गशिल्पलाई नयाँ दृष्टिले

पुनःमूल्याङ्कन गरेको छ। उपाध्याय (२०७५) ले दस्तावेज गरेका छन् कि काठमाडौंका प्रमुख नाट्यसमूहहरूले मञ्चसज्जामा प्रतीकात्मकताको सिद्धान्त जुन संस्कृत नाट्यशास्त्र र लोकनाट्य दुवैमा विद्यमान छ। यससलाई पश्चिमी यथार्थवादी सज्जाको तुलनामा अधिक प्रभावकारी पाएका छन्।

नेपाली नाट्यकर्मीहरूको पौरस्त्य शिल्पको पुनर्व्याख्या

माथि उल्लिखित संस्कृत र हिन्दी स्रोतबाट ग्रहण गरेका अवधारणाहरू नेपाली रङ्गमञ्चमा आउँदा तिनले केवल अनुकरणको रूप लिएका छैनन् बरु एक रचनात्मक पुनर्निर्माणको प्रक्रियाबाट गुजारिएका छन्। यो प्रक्रियामा नेपाली नाट्यकर्मीहरूले तीनवटा मुख्य सिद्धान्त अनुसरण गरेको देखिन्छ। पहिलो, स्थानीयकरण (स्वाभाविकीकरण) सिद्धान्त हो। जसले संस्कृत नाट्यशास्त्रका अवधारणाहरूलाई नेपाली सांस्कृतिक सन्दर्भमा रुपान्तरित गर्दछ। उदाहरणका लागि, भरतको नौरस सिद्धान्तलाई नेपाली सामाजिक यथार्थसँग जोडेर नेपाली नवरसको कल्पना गर्नु। जसमा ईर्ष्या, लाज र गरिबीको पीडाजस्ता विशिष्ट नेपाली सामाजिक भावहरूलाई स्थान पाउनु (अधिकारी, २०७२)। त्यस्तै दोस्रो लोकसंश्लेषणः नाट्यशास्त्रका दरबारी शास्त्रीय अवधारणाहरूलाई नेपाली लोकनाट्य परम्पराका जनवादी तत्त्वहरूसँग मिसाउनु हो। मल्ल (२०५५) का अनुसार, यो संश्लेषण मल्लकालदेखि नै सुरु भएको थियो जब दरबारी संस्कृत नाट्यले लोकनाट्यका संगीत, नृत्य र विनोदका तत्त्वहरू आत्मसात् गर्यो। तेस्रो, समसामयिकीकरण हो। यसले परम्परागत नाट्यशिल्पका अवधारणाहरूलाई समकालीन सामाजिकराजनीतिक यथार्थसँग जोडेको छ। उपाध्याय (२०७५) ले देखाएका छन् कि नेपाली नाट्यकर्मीहरूले भरतको 'लोकधर्मी' अभिनयको अवधारणालाई नेपाली जनजीवनको यथार्थबाट जोड्दै नाटकलाई एक सामाजिक सचेतनाको माध्यम बनाएका छन्।

प्राप्त तथ्याङ्कहरू र विश्लेषणलाई समग्रमा हेर्दा, केही महत्त्वपूर्ण सैद्धान्तिक निष्कर्षहरू उभिनन्छन्

जसले आधुनिक नेपाली रङ्गमञ्चमा पौरस्त्य नाट्यशिल्पको प्रभावको स्वभाव स्पष्ट पार्छन्।

सर्वप्रथम, संस्कृत नाट्यशास्त्रको प्रभाव प्रत्यक्ष र अप्रत्यक्ष दुवै माध्यमले आएको छ। प्रत्यक्ष प्रभाव अर्थात् मूल ग्रन्थहरूको पठन र अनुसन्धानबाट आएको प्रभाव; र अप्रत्यक्ष प्रभाव अर्थात् हिन्दी नाट्य समीक्षाको माध्यमबाट आएको प्रभाव। यस द्विस्तरीय प्रभाव प्रक्रियाले नेपाली रंगमञ्चमा पौरस्त्य नाट्यशिल्पको आत्मसात् अधिक स्वाभाविक र गहन बनाएको छ। सूर्यमणि अधिकारी (२०७२) ले यस तथ्यको पुष्टि गर्दै भन्नुहुन्छ कि नेपाली नाट्यकर्मीहरूले हिन्दी नाट्य समीक्षाका माध्यमले संस्कृत नाट्यशास्त्रको जटिल अवधारणाहरूलाई पाचन गर्न सजिलो भएको अनुभव गरेका छन्।

दोस्रो महत्त्वपूर्ण निष्कर्ष यो हो कि हिन्दी नाट्य समीक्षाले संस्कृत र आधुनिक नेपाली रंगमञ्चविच एक अपरिहार्य मध्यस्थको भूमिका निभाएको छ। रामचन्द्र शुक्लको 'लोकमंगल', नेमिचन्द्र जैनको दर्शकशास्त्र र अङ्कुरको देसी रंगमंच को अवधारणाहरूले नेपाली नाट्यचिन्तनलाई सिधै प्रभावित गरेका छन् र संस्कृत नाट्यशास्त्रका अमूर्त सिद्धान्तहरूलाई व्यावहारिक रूप दिन मद्दत गरेका छन्।

तेस्रो, नेपाली नाट्यविद्वानहरूले पौरस्त्य नाट्यशिल्पको ग्रहण र पुनर्व्याख्याको कार्य सजग र आलोचनात्मक रूपमा गरेका छन्। बालकृष्ण सम, विजय मल्ल, सूर्यमणि अधिकारी, मोहनप्रसाद उपाध्याय र गोविन्दराज भट्टलाई जस्ता सबै विद्वानहरूले संस्कृत परम्परालाई सम्मान गर्दै पनि नेपाली विशिष्टतालाई केन्द्रमा राखेर स्वतन्त्र नाट्यचिन्तन विकास गरेका छन्।

यस प्रभावको कतिपय सीमाहरू पनि ध्यान दिनु आवश्यक छ। पहिलो, संस्कृत ग्रन्थहरूको पहुँच र व्याख्याको प्रश्नः सबै नाट्यकर्मीहरूसँग संस्कृत पाठ्यग्रन्थहरूको प्रत्यक्ष पहुँच हुँदैन, फलस्वरूप तिनका अवधारणाहरू कहिलेकाहीं अर्धबुझाइ वा गलत व्याख्याका साथ प्रयुक्त हुने सम्भावना रहन्छ। दोस्रो, शास्त्रीय र लोकको द्विआयामी विचारले कतिपय

अवस्थामा नाट्यप्रयोगमा कृत्रिमता ल्याउन सक्छ जब दुवैको संश्लेषण स्वाभाविक नभएर थोपरिएको हुन्छ ।

निष्कर्ष

यस अनुसन्धानले स्पष्ट गरेको छ कि आधुनिक नेपाली रङ्गमञ्चमा पौरस्त्य नाट्यशिल्पको प्रभाव विशेषतः संस्कृत, हिन्दी र नेपाली साहित्यिक स्रोतहरूको माध्यमबाट गहिरो, व्यापक र बहुस्तरीय छ । भरतमुनिको नाट्यशास्त्रको रस सिद्धान्त र अभिनयशास्त्र, अभिनवगुप्तको सदारणीकरण र सौन्दर्यशास्त्रीय दर्शन, धनञ्जयको नाट्यसन्धिशास्त्र र विश्वनाथको दृश्यकाव्य सिद्धान्त यी संस्कृत आचार्यहरूका विचारहरूले आधुनिक नेपाली रङ्गमञ्चको वैचारिक जगलाई खडा गरेका छन् । यस जगलाई मजबुत बनाउने काम हिन्दी नाट्य समीक्षकहरूले गरेका छन् । शुक्लको लोकमंगल सिद्धान्त, द्विवेदीको लोकशास्त्रीय संश्लेषण, जैनको दर्शकशास्त्र र अङ्कुरको 'देसी रंगमंच' को अवधारणाले नेपाली नाट्यकर्मीहरूलाई पौरस्त्य नाट्यशिल्पलाई व्यावहारिक र समकालीन बनाउने बाटो देखाएका छन् । यस जगमाथि नेपाली नाट्यविद्वान्हरूमा सम, मल्ल, अधिकारी, उपाध्याय र भट्टराईले मौलिक नेपाली नाट्यचिन्तनको भवन उभ्याएका छन् जसले पूर्वीय परम्परालाई सम्मान गर्दै नेपाली विशिष्टतालाई स्थापित गरेको छ । यो त्रिस्तरीय प्रभाव संस्कृत, हिन्दी र नेपालीको संश्लेषण नै आधुनिक नेपाली रङ्गमञ्चको मौलिकताको आधार हो ।

भविष्यका अनुसन्धानका लागि निम्न दिशाहरू सुझाइन्छन् (क) संस्कृत नाट्यशास्त्रका विशिष्ट अवधारणाहरू । जस्तै दशविध रस वा विंशति लक्षणको नेपाली नाट्यकृतिहरूमा व्यावहारिक प्रयोगको सूक्ष्म पाठ(विश्लेषण; (ख) हिन्दी र नेपाली नाट्य समीक्षाको तुलनात्मक अध्ययन; र (ग) नेपाली नाट्यकर्मीहरूको दृष्टिकोणबाट पौरस्त्य नाट्यशिल्पको पुनर्व्याख्याको एथ्नोग्राफिक अनुसन्धान ।

सन्दर्भग्रन्थसूची

अभिनवगुप्त, (सं. २०१२), *अभिनवभारती*, चौखम्बा संस्कृत सिरिज ।

अधिकारी, सूर्यमणि, (२०७२), नेपाली *नाट्यशास्त्र: उद्भव र विकास*, काठमाडौँ : विद्यार्थी पुस्तक भण्डार ।

अङ्कुर, देवेन्द्रराज (१९८६). *नाटक और रङ्गशिल्प*. नयाँ दिल्ली: राजकमल प्रकाशन ।

अङ्कुर, देवेन्द्रराज. (१९९९). *रङ्गप्रसंग*. नयाँ दिल्ली: वाणी प्रकाशन ।

उपाध्याय, मोहनप्रसाद. (२०७५). *नेपाली नाटक र रंगशिल्प*. काठमाडौँ: साभा प्रकाशन ।

भट्टराई, गोविन्दराज (२०७२). *नेपाली रङ्गमञ्चको ऐतिहासिक यात्रा*. काठमाडौँ: नेपाल प्रज्ञा प्रतिष्ठान।

भरतमुनि (सं. २०१०). *नाट्यशास्त्रम्* (म. रा. काणे, सम्पा. तथा अनु.). चौखम्बा संस्कृत संस्थान ।

भोजराजा (सं. २००५). *शृङ्गारप्रकाश*. वाराणसी: चौखम्बा विद्याभवन।

मल्ल, विजया (२०५५). *मध्यकालीन नेपाली नाट्यकला*. काठमाडौँ: नेपाल राजकीय प्रज्ञा प्रतिष्ठान ।

रस्तोगी, गिरीशा (१९७९). *भारतीय नाट्यदर्शन*. इलाहाबाद: लोकभारती प्रकाशन ।

विश्वनाथ (सं. २००८). *साहित्यदर्पणम्*. वाराणसी: चौखम्बा संस्कृत सीरिज ।

द्विवेदी, हजारीप्रसाद (१९६९). *नाटक और रंगमंच*. दिल्ली: राजकमल प्रकाशन ।

जैन, नेमिचन्द्र (१९७५). *रंगदर्शन*. नई दिल्ली: राधाकृष्ण प्रकाशन ।

शुक्ल, रामचन्द्र. (१९२९). *हिन्दी साहित्य का इतिहास*. प्रयाग: नागरी प्रचारिणी सभा ।

धनञ्जय (सं. २००७). *दशरूपक*. वाराणसी: चौखम्बा संस्कृत संस्थान ।

रुद्रट (सं. २००६). *काव्यालंकार*. वाराणसी: चौखम्बा विद्याभवन ।