

अशेष मल्लका नाटकको सर्वेक्षण

कान्छी महर्जन, पिएच.डी*

लेखसार

समकालीन नेपाली नाटककारका रूपमा परिचित अशेष मल्ल (वि.स.२०११) एक नाटककार मात्र नभई कुशल रङ्गकर्मी हुन् । सानैदेखि साहित्यिक कार्यक्रममा रुचि राख्ने यिनको स्वभाव र पारिवारिक साहित्यिक वातावरणले उनी आज नेपाली साहित्य जगतमा अशेष मल्ल बनेर स्थापित हुन सफल भएका हुन् । परम्परागत नाट्यधारबाट औपचारिक नाट्ययात्रा आरम्भ गरेका यिनले आज आफूलाई प्रयोगवादी किताका मूर्धन्य नाटककारका रूपमा स्थापित गरेका छन् । सर्वनाम (२०३८) नाट्यसंस्थाका संस्थापक अध्यक्ष तथा निर्देशक मल्लले यसै संस्थाको माध्यमबाट सडक नाटकको आरम्भ गरेका हुन् । हालसम्म उनका प्रकाशित, अप्रकाशित तर मञ्चित नाटकहरूको संख्या बढी नै देखिन्छ । उनका नाटकहरूको सर्वेक्षण गरी तिनमा रहेको नवीन शिल्प र शैलीको अध्ययन यस लेखमा गरिएको छ । यस क्रममा आगमनात्मक शोधविधिको प्रयोग गरिएको छ । आवश्यकताअनुसार प्राथमिक र द्वितीयक स्रोतबाट सामग्री सङ्गलन गरी तिनको अध्ययनपश्चात् निश्चित उपकरणको निर्माण गरी मल्लका नाटकको सर्वेक्षण गरिएको छ । मल्लका नाटक प्रयोगधर्मिताको ढोकाबाट यात्रा थालेर उत्तरआधुनिकतावादसम्म पुगेका छन् भन्ने नै प्रस्तुत लेखको मूल निचोड हो ।

शब्दकुञ्जी: दर्शक, नाट्यशैली, प्रविधि, वैकल्पिक मितव्ययी रङ्गमञ्च, सडक नाटक, ।

विषयपरिचय

नेपालीनाट्यजगतमा आधुनिकता ल्याउने श्रेय नाट्यसम्राट् बालकृष्ण समलाई जान्छ । पश्चिमी नाटकहरूबाट खास गरी सेक्सपियरका नाटकबाट बढी प्रभावित भएका समले नेपाली रङ्गमञ्चमा आधुनिक नाटकको थालनी गर्ने श्रेय पाए । यिनको पहिलो प्रकाशित नाटक मुटुको व्यथा (१९८६) नेपाली नाट्यपरम्परामा मौलिक नाटकका रूपमा स्थापित भएको देखिन्छ । समले नाटक मञ्चनलाई मौलिक रूप दिँदै प्रस्तुतीकरणलाई विशेष महत्त्व दिएका छन् । आधुनिक नेपाली नाटकले गोपालप्रसाद रिमाल, गोविन्दबहादुर मल्ल 'गोठाले', विजय मल्ल, वासु शशी, भीमनिधि तिवारी आदिसँगै अगाडि बढ्दै अत्याधुनिक मोडसम्मको यात्रा तय गरेको देखिन्छ । तीसको दशकको अन्त्यतिर नेपाली नाटकको लेखन र मञ्चन परम्परामा नितान्त नवीनतम् प्रस्तुति भएको पाइन्छ । नाटकका क्षेत्रमा नवीन शैलीशिल्पद्वारा आफ्नो साहित्य सृजनालाई सौन्दर्य प्रदान गरेका नाटककार अशेष मल्लको यो भनाइ यहाँ सान्दर्भिक देखिन्छ:

म नाटक लेख्दा रङ्गमञ्चलाई ध्यान दिएर लेख्ने गर्छु । प्राविधिक रूपले अभावैअभाव रहेको हाम्रो रङ्गमञ्चलाई सुहाउँदो नाटक होस् भन्ने मेरो धारणा रहेको छ, सायद त्यसैले होला मेरा नाटकहरू जहाँ पनि मञ्चन हुन सक्छन् भन्ने मलाई लाग्छ (पोखरेल, २०५८, पृ.२२) ।

* उपप्राध्यापक, सरस्वती बहुमुखी क्याम्पस (मानविकी सङ्काय, नेपाली विभाग), त्रिभुवन विश्वविद्यालय, नेपाल ।

लेखनलाई भन्दा नाटकको प्रस्तुतिलाई बढी प्राथमिकता दिने अशेष मल्लले नेपालको भौगोलिक परिवेशलाई सुहाउँदो नयाँ प्रयोग मितव्ययी वैकल्पिक रङ्गमञ्चको अवधारणालाई नेपाली नाट्यजगत्मा स्थापित गरेका छन् । वैकल्पिक रङ्गमञ्च रङ्गमञ्चप्रतिको नवीन दृष्टिकोण हो । अभाव र शून्य स्थितिमा नाटक गर्नुपर्ने बाध्यतात्मक स्थितिबाट नेपाली रङ्गमञ्चले परिवर्तन खोजेको पाइन्छ । प्राविधिक अभावले नाट्ययात्रा रोकिँदैन भन्ने महशुश अशेष मल्लले गरेका कारण नेपाली नाट्यजगत्मा नवीन शैली र शिल्पका रूपमा वैकल्पिक मितव्ययी रङ्गमञ्चको सुरुवात सडकनाटकमार्फत् गरेका हुन् । अनुकूल मञ्च नभएको जुनसुकै ठाउँमा सहज ढङ्गले मितव्ययी रूपमा देखाउन सकिने यस्ता नाटकमा कलाकारको कलात्मक अभिनयमा मञ्चको निर्माण हुन जाने स्थिति पाइन्छ । मञ्च प्रविधिको पूर्णतः बहिष्कार गर्ने यस्ता प्रस्तुतिमा दर्शक नै कलाकार र कलाकार नै दर्शक बन्ने स्थिति सृजना हुन्छ । सहजता र प्राकृतिकता यस्ता नाटकका प्रस्तुतिका मूल विशेषता हुन् । नाटककार मल्लका अनुसार “म जब नाटक लेख्न सुरु गर्छु मेरो ध्यान मञ्च र दर्शकतिर एकै पटक तानिएर जान्छ” (पोखरेल, २०५८, पृ. ९) भन्नुले नाटककार अशेष मल्लले नाट्यरचनालाई भन्दा बढी प्राथमिकता नाट्यप्रस्तुतिलाई दिएका छन् भन्ने कुरा प्रस्ट हुन्छ । मल्लका सक्रियतामा नाट्यप्रस्तुतिका दृष्टिले नौलो परिवर्तनका रूपमा सडक नाटक नेपाली नाट्यपरम्परामा स्थापित हुन पुगेको हो । हालसम्म आइपुग्दा मल्लका नाटकहरूमा संरचनागत, प्रवृत्तिगत, विषयवस्तुगत आदिका आधारमा विविधता पाइन्छ । हालसम्म उनका प्रकाशित नाटकहरूमा केकस्ता प्रकृति छन् ? तिनमा रङ्गमञ्चको प्रयोग कसरी भएको छ ? जस्ता मूल समस्यामा आधारित भई यो अनुसन्धान अगाडि बढेको छ । उक्त समस्यामा आधारित भई मल्लका नाटकहरूको सर्वेक्षण गर्नु यस अध्ययनको उद्देश्य रहेको छ ।

अध्ययनको विधि

नेपाली नाट्यजगत्मा तीसको दशकमा देखा परेका नाटककार अशेष मल्ल प्रयोगवादी नाटककार हुन् । २०३२ सालदेखि आरम्भ भएको उनको नाट्ययात्रा हालसम्म सशक्त रूपमा जारी नै देखिन्छ । आजको अवस्थासम्म आइपुग्दा उनका पुस्तककारका साथै फुटकर रूपमा प्रकाशित नाटकहरूको सङ्ख्याको सूची लामो देखिन्छ । उनका अप्रकाशित तर मञ्चित नाटकहरू धेरै छन् । यहाँ उनका प्रकाशित नाटकहरूलाई प्राथमिक स्रोतअन्तर्गतको सामग्रीको रूपमा लिएर अध्ययन गरिएको छ भने ती नाटकसम्बन्धी लेखिएका लेख, समालोचना आदिलाई द्वितीयक स्रोतअन्तर्गतको सामग्रीको रूपमा सङ्कलन गरिएको छ । यसका साथै सर्वनाम नाट्यहलमा प्रदर्शन भएका मल्लका नाटकहरूको अवलोकनबाट पनि आवश्यक सामग्री सङ्कलन गरिएको छ । मल्लका नाटकहरूको अध्ययनपश्चात् निश्चित उपकरणको निर्माण गरी नाटकको वर्गीकरण गर्दै विविध शीर्षक र उपशीर्षकमा विश्लेषण गर्दै लेखलाई अन्तिम रूप दिइएको छ ।

अशेष मल्लको परिचय

नेपालको तत्कालीन पूर्वाञ्चल विकासक्षेत्रअन्तर्गत क्षेत्रीय सदरमुकाम तथा कोसी अञ्चलको धनकुटा जिल्लाको सदरमुकाम धनकुटा नगरपालिका वडा नं. ५ मा अवस्थित पुरानो प्रसिद्ध बजार तल्लोकोप्येमा २०११ साल चैत्र २१ गते तदनुसार अप्रिल ७, १९९५ का दिन पिता खगेन्द्र प्रधानाङ्ग तथा माता नारायणदेवी प्रधानाङ्गको चौथो सन्तानका रूपमा अशेष मल्लको जन्म भएको हो । प्रधानाङ्गका तीन छोरा र तीन छोरीमध्ये अशेष मल्ल कान्छा छोरा हुन् । यिनको प्रारम्भिक शिक्षा धनकुटाकै बालमन्दिरबाट २०१६ सालमा ६ वर्षको उमेरदेखि भएको हो । त्यसपछि धनकुटाको सबैभन्दा पुरानो हाई स्कूल तल्लो गोकुण्डेश्वर माध्यमिक विद्यालयबाट २०२८ सालमा एस.एल.सी. दिए । धनकुटा कलेजबाट २०३१ सालमा प्रमाणपत्र तह

र महेन्द्र मोरङ्ग बहुमुखी क्याम्पस विराटनगरबाट २०३३ सालमा स्नातक तह पास गरे । उनले त्रिभुवन विश्वविद्यालयबाट नेपाली विषयमा २०३७ सालमा स्नातकोत्तर हासिल गर्न सफल भए ।

सुसंस्कृत एवम् शिक्षित परिवारमा जन्मेका मल्लको पारिवारिक वातावरण र हुर्केको परिवेश साहित्यिक पाराको थियो । धनकुटामा प्रायः महिनाभरि भई रहने सांस्कृतिक कार्यक्रममा सहभागी हुन हतारिने मल्ल आफू साहित्यकार बन्नुमा धनकुटाको तत्कालीन सांस्कृतिक परिवेशको हात रहेको देख्छन् । धनकुटामा गुन्जररहने बाँसुरी, गितार र मादलको धुनबाट बढी आकर्षित हुने मल्लको स्रष्टा व्यक्तित्वको आरम्भ बाल्यकालदेखि भएको देखिन्छ । टोलटोलका केटाकेटीहरूलाई जम्मा गरी अग्रजहरूको देखासिकी गर्दै गीत, नाच र कम्पि तयार पार्ने काम मल्लले बाल्यकालमा गरेका थिए । अरूको नक्कल गर्न मन पराउने अशेष मल्लले बाबुले निकालेको आँगन पत्रिकाबाट प्रभावित बन्दै पाँच कक्षामा पढ्दा हस्तलिखित पत्रिका ममता प्रकाशित गरेको उनको अन्तर्वार्ताबाट जानकारी पाइन्छ ।

मल्लको घरअगाडि ठूलो टुँडिखेलको चौर रहेको थियो, जहाँ प्रायः नाटकहरू तथा अन्य विविध सांस्कृतिक कार्यक्रमहरू भइरहन्थे । त्यस टुँडिखेलमा भएका कार्यक्रमहरू हेर्दाहेदै मल्ल कतिखेर मादल बजाउन सिपालु भएको उनी स्वयम्लाई पत्ता नभएको कुरा बताउँछन् । मोटर बाटो तथा विजुलीको अभाव रहेको तत्कालीन परिवेशमा पेट्रोम्याक्स बालेर कार्यक्रमहरू गरिन्थे । दौरासुरुवालमा सजिएर सानो मादलको साथमा त्यति बेला फुच्चे मल्लले विविध सांस्कृतिक कार्यक्रममा मादल बजाएको र प्रशंसा बटुल्न सफल भएको कुरा अन्तर्वार्तामा बताएका छन् । भदौ महिनामा धनकुटामा धेरै सांस्कृतिक कार्यक्रम हुने र त्यसमा सहभागी हुन पाउने हुँदा मल्ल आफूलाई भदौ महिना दर्सेतिहारभन्दा ठूलो चाडतुल्य हुने बताउँछन् । दयाराम श्रेष्ठद्वारा निर्देशित विजय मल्लको नाटकमा छोराको भूमिका औपचारिक रूपमा निर्वाह गरेपश्चात् मल्लको स्रष्टा व्यक्ति भन्नु खारिएर आएको देखिन्छ ।

यसरी सानैमा मादल बजाउने, अभिनय गर्ने, नाच्ने, कविता सृजना गर्ने क्रममा मल्ल यौवनावस्थामा पुग्दा परिष्कृत रूप आएको देखिन्छ । कक्षाकोठामा बसेर पढ्नुभन्दा सांस्कृतिक कार्यक्रममा सामेल हुन रुचाउने स्वभावले नै उनी साहित्यकार बनेको कुरा मल्लको निम्न कथनले पुष्टि गर्दछ: “कुनै पनि विषयको सृजना प्रयासले होइन, मन लाग्नुले हुँदो रहेछ । मेरा प्रत्येक सृजनाका पछाडि मन लाग्नुले विशेष भूमिका खेलेको छ” (मल्लबाट प्राप्त जानकारी) । वी.पी.को बहुआयामिक व्यक्तित्व, आफ्नो परिवारको राजनीतिक परिवेश, स्वतन्त्र रूपले लेख्न तथा बोल्न नपाइने तत्कालीन पञ्चायती व्यवस्था र देशको सामाजिक, राजनीतिक, सांस्कृतिक तथा आर्थिक दुर्दशापूर्ण वातावरणले उत्पन्न हुने छटपटी र द्वन्द्वले मल्ललाई आजको अशेष मल्ल बन्नमा थप ऊर्जा प्रदान गरेको धारणा उनको छ ।

मल्लको साहित्यिक व्यक्तित्व

सानैदेखि साहित्यप्रति विशेष रुचि भएका मल्लको औपचारिक साहित्यिक यात्रा २०२७ सालमा प्रकाशित *हवाट (?)* शीर्षकको कविताबाट भएको हो । उनको विवेचना पत्रिका *विसंगति* नामक पहिलो कथा २०२७ सालमा र प्रथम नाटक *तुँवालाले ढाकेको बस्ती* २०३२ सालमा प्रकाशित देखिन्छ । उनको *अज्ञात प्रदेशहरू* (२०३७) मुक्तकसंग्रह, *निरन्तर निरन्तर* (२०५५) र *एक्लो एकान्त* (२०६२) कवितासंग्रहहरू, *एउटा बस्तीको कथा* (संयुक्त कविता, २०७२), *कथाकोण* (सहलेखन, २०४३), *एड्सको आतङ्क* (२०४८), *अर्धविराम* (२०५७) जस्ता कथासंग्रह, *पानी, जङ्गल र गाउँ* (२०४६) बालकथासंग्रह प्रकाशित देखिन्छन् । उनका *तुँवालाले ढाकेको बस्ती* (२०४९) नाटक, *सडकदेखि सडकसम्म* (२०४९) र *अनादि क्रम* (२०४५) नाटकसंग्रहहरू, *शकुनि पासाहरू* (२०६८), *रक्तबीज* (२०७०) जस्ता नाटकहरू प्रकाशितदेखिन्छन् । यसका साथै उनका

फुटकर नाटकहरू विविध पत्रिकामा प्रकाशित छन् । उनको समालोचनात्मक ग्रन्थ *सडक नाटक सिद्धान्त, सिर्जना र प्रस्तुति* (२०६६) सालमा प्रकाशित भएको छ । यसका साथै नेपाली साहित्यमा अशेष मल्लको सम्पादक, निबन्धकार, समालोचक, अनुवादक आदि व्यक्तित्वको उपस्थिति देखिन्छ ।

अशेष मल्लको नाट्यधार

मल्लको औपचारिक नाट्ययात्रा २०३२ सालमा लेखिएको *तुँवालोले ढाकेको बस्ती*बाट आरम्भ भई हालसम्म निरन्तर अगाडि बढिरहेको पाइन्छ । हालसम्म आइपुग्दा उनका प्रकाशित र मञ्चित नाटकहरूले नेपाली नाट्यपरम्परामा आफ्नो छुट्टै विशेषता र शैली राख्न सफल भइसकेको देखिन्छ । २०३२ सम्मदेखि २०३८ सालसम्मको उनको नाट्यधारले परम्परावादी नाट्यमान्यता र शैलीलाई नै पछ्याएको देखिन्छ भने २०३९ देखि हालसम्म उनको नाट्यधारले प्रयोगवादी नाट्यरचना र शैलीलाई नेपाली नाट्यपरम्परामा स्थापित गर्न सफल भएको अवस्था छ ।

पूर्वाङ्क : २०३२ सालदेखि २०३८ साल सम्मको नाट्यधार

२०३२ सालमा लेखिएको *तुँवालोले ढाकेको बस्ती*को प्रकाशन २०४१ सालमा मात्र भएको हो । परम्परागत नाटकीय धरातलमा रहेर लेखिएको यो नाटक उनको यस चरणको महत्त्वपूर्ण उपलब्धि हो । यस नाटकले बखतेले बाँचेको यथार्थ जीवनलाई समेटेको छ । यस नाटकमा प्रस्तुतिशैली र विषयवस्तु परम्परागत रहेको पाइन्छ । दुई दृश्यमा विभक्त यस नाटकमा पहाडको कुनै बस्तीको सामाजिक यथार्थको चित्रण गरिएको छ । गरिब बखते आफ्नी श्रीमती मनमाया, भाइ श्रीमानेसँग दुःखजिलो गरेका बसेका हुन्छन् । गाउँमा शर्मानन्दजस्ता सामन्ती पात्र पनि हुन्छन्, जसले बखते र जगतेजस्ता सोझा र अशिक्षित पात्रको कानमा नचाहिँदा कुरा भरेर भ्रगडा गराउने काम गर्छन् । शर्मानन्दको लहलहैमा आएर श्रीमानेले आमाबुवासमान दाजुभाउजुको चित्त दुखाउने काम गर्छन् । धामीकै भर पर्दा पेट दुख्ने समस्याले पीडित मनमायाको मृत्यु हुन्छ । गरिवी र अन्धविश्वासकै कारणले गर्दा बखतेले आफ्नो वर्षेदेखिको छाती दुख्ने रोगको उपचार गराएका छैनन् । मनमायाको काजकिरिया गर्न लिएको तीन कोरी शर्मानन्दले बढाएर ६०० रुपियाँ तिर्नुपर्ने बनाउँछन् । बखतेको गरिवीको फाइदा उठाएर शर्मानन्दले सिम खेत आफ्नो नाममा जबरजस्ती ल्याप्ने हाल बाध्य बनाउँछन् । श्रीमानेलाई उचालेर दाजुभाइ बीचमा अंशवण्डासमेत गरिदिन्छन् । त्यस स्थितिमा पनि शर्मानन्द आफ्नै दुनो सोभ्याउनतिर लाग्छन् । विदेश जानका लागि श्रीमानेलाई बाटो खर्च भनेर केही रकम दिएर श्रीमानेको भागको जग्गा आफ्नो नाममा पार्छन् । आफ्नै छोरासमान पालेको भाइले अशक्त अवस्थामा विश्वास नगरी छाडेर जाँदा नाटकको अन्त्यमा बखतेको मृत्यु हुन्छ ।

यसरी प्रस्तुत कथामा गाउँलेहरूको सोभोपनको फाइदा उठाउन शर्मानन्दजस्ता सामन्ती वर्गका पात्र जतिसुकै तल्लो स्तरमा भर्न सक्ने अवस्थाको चित्रण गरिएको छ । यसमाअशिक्षा र गरिवीकै कारणले ठूलाबडाको कुरा आँखा चिम्लेर विश्वास गर्दा बखते र श्रीमानेको जीवन बर्बाद भएको मार्मिक चित्रण गरिएको छ ।

यस चरणमा उनको अन्य नाट्यकृति प्रकाशित देखिँदैन तर उनका नाटकहरू मञ्चित चाहिँ देखिन्छन् । त्रि.वि.कीर्तिपुरमा अध्ययनरत रहँदा २०३५ सालमा उनले त्रि.वि.को हलमा तत्कालीन पञ्चायती व्यवस्थाका विरोधमा *मुर्दावादमा उठेका हातहरू* नाटक मञ्चन गरेका थिए । २०३६ सालमा कीर्तिपुर कलेजकै आयोजनामा प्रज्ञा भवनमा मल्लको लेखन तथा निर्देशनमा *रातका बन्द आँखाहरू* मञ्चित भएको थियो तर

तत्कालीन क्रूर शासन व्यवस्थाका कारणले उनका यी नाटकहरू शासकवर्गले आफ्नो नियन्त्रणमा रहेको मल्ल बताउँछन् । सर्वनामको स्थापनापश्चात् सर्वनामद्वारा मल्लको लेखन तथा निर्देशनमा सर्वप्रथम नेपाल राजकीय प्रज्ञा-प्रतिष्ठानमा *इत्यादि प्रश्नहरू* नाटक मञ्चन भएको देखिन्छ । *सडकदेखि सडकसम्म* एकाङ्कीसङ्ग्रहमा सडकलित यस नाटकमा परम्परागत रूढिवादी नाट्यशैलीलाई भत्काउने पूर्वाभ्यास गरिएको पाइन्छ । दृश्यबन्ध, पर्दा, प्रकाश आदिको प्रयोग गरिएको देखिए तापनि यस चरणका नाटकको मञ्चनमा न्यूनतम नाट्यसामग्रीको प्रयोग गरिएको मल्ल बताउँछन् ।

उत्तरार्द्ध : २०३९ सालदेखि हालसम्म

२०३९ सालदेखि हालसम्म प्रकाशित र मञ्चित उनका नाटकमा प्रयोगधर्मिता देख्न पाइन्छ । *तुवाँलोले ढाकेको बस्ती* प्रज्ञा भवनमा मञ्चन हुँदा नाटक हेरेपछि नाटककार विजय मल्ले भनेका थिए : “यो नाटक लेखेर तिमिले हाम्रा नाटकलाई नब्बे वर्षपछि धकेलिदियो, नयाँ-नयाँ लेख, प्रयोग गर, यस्ता पुरानो नाटकको अब आवश्यक छैन...” (मल्ल, २०३२) । उनको यस भनाइले गर्दा नाटकमा नयाँ प्रयोगका लागि गम्भीर भएको अशेष मल्ल बताउँछन् । यसैको चिन्तनस्वरूप नेपाली नाट्यजगत्मा वैकल्पिक मितव्ययी रङ्गमञ्चस्वरूप सडक नाटकको जन्म हुन पुगेको हो । यसका लागि २०३८ साल चैत्र १८ गते अशेष मल्लको सक्रियतामा स्थापना भएको नाट्यसंस्था सर्वनामको महत्त्वपूर्ण भूमिका रह्यो । परम्परागत शैली र प्रस्तुतिलाई भत्काएर नयाँ प्रस्तुतिको आरम्भ र स्थापित गर्ने काम संस्थागत रूपमा मल्लले सर्वनाम नाट्यसंस्थाद्वारा गरेका हुन् । सर्वनामको स्थापनापश्चात् सर्वनामद्वारा मल्लको लेखन र निर्देशनमा सर्वप्रथम नेपाल राष्ट्रिय प्रज्ञा-प्रतिष्ठानमा *इत्यादि प्रश्नहरू* नाटक मञ्चन गरेको थियो । आजको अवस्थासम्म आइपुग्दा सर्वनामले निरन्तर सडक नाटक र रङ्गमञ्चीय नाटकहरूको प्रदर्शन मात्रमा आफूलाई सीमित नराखी यसले देशका विविध ठाउँहरूमा नाटक मञ्चन गर्ने, नाट्य कार्याशाला सञ्चालन गर्ने, आदि कामहरू गर्दै आइरहेको छ । सर्वनामले नेपालमा सर्वप्रथम सडक नाटकको आरम्भ गरेको हो । २०३९ साल भदौ २० गते कीर्तिपुरमा सर्वनामले *हामी वसन्त खोजिरहेछौं* र *समाप्त-असमाप्त* सडक नाटक प्रदर्शित गर्‍यो । यसरी रङ्गमञ्चका सम्पूर्ण प्रविधिलाई पूर्णतः बहिष्कार गर्दै पहिलोपल्ट रङ्गकर्मीहरू सडकमा निस्किएका थिए ।

सडकदेखि सडकसम्म (२०५०)

२०५० सालमा दोस्रो संस्करणका रूपमा साभ्ना प्रकाशनबाट प्रकाशित *सडकदेखि सडकसम्म* एकाङ्कीसङ्ग्रहमा *नाटकहरूको नाटक, समाप्त-असमाप्त, इत्यादि प्रश्नहरू, सडकदेखि सडकसम्म, निरन्तर र हामी वसन्त खोजिरहेछौं* गरी ६ वटा नाटकहरू संगृहीत पाइन्छन् । यी नाटकहरू परम्परागत धारभन्दा वेग्लै रहेको प्रकाशकीयको यस भनाइले पनि प्रस्ट पार्दछ:

यसको प्रस्तुति पहिलेका नाटकहरूको जस्तो छैन । अनौपचारिक शैली अँगालेर जीवनका समसामयिक समस्यासँग जम्काभेट गराई नाटक र दर्शकहरूमाभको दूरी यसले रहन दिएको छैन । आपसमा कुराकानी गरिरहेका छन् कि जस्तो लाग्ने वार्ता छ । कुनै कथावस्तु विना नै नाटकहरू संगठित छन् र प्रवाहित छन् । खास किसिमको मञ्चविना पनि मञ्चित हुन सक्ने नाटक भएकाले कुनै प्रेक्षालयको खाँचो पर्दैन । मानिसका जीवनका टड्कारो भोगाइलाई नवीन शैलीका साथ चित्रण गरिएको छ ।

सडकदेखि सडकसम्म नाटक मल्लको प्रथम प्रयोगात्मक नाटक हो । यसै नाटकबाट मल्लको नाट्यधारमा प्रयोगधर्मिता आरम्भ भएर सडक नाटकसम्मको यात्रा तय गर्न सकेको हो । मैले पहिलो प्रयोगात्मक नाटक “सडकदेखि सडकसम्म लेख्दा लागेका थियो, यो नाटकलाई दर्शकहरूले ग्रहण नगर्लान् । नायक-नायिका र त्यस वरिपरि घुम्ने कथानक यसमा छैन, यो नाटक नै वास्तवमा मेरो प्रयोगधर्मी नाटक लेखनको ढोका थियो” (मल्ल, भन्न मन लागेका कुराहरू ...पृ.छ) । यसमा नायक नायिकासँग सम्बन्धित मूल कथानक देखिँदैन । यसमा व्यस्त सडकमा आआफ्नो व्यक्तिगत क्रियाकलापमा व्यस्त तर एकअर्काको जीवनसँग असम्बन्धित पात्र र घटनाको यथार्थ चित्रण रहेको छ । यी सबै घटनाहरू आम सरोकारका जल्दाबल्दा विषय हुन् । यस संग्रहमा संगृहीत *हामी वसन्त खोजिरहेछौं* नाटक प्रथम सडक नाटक हो । नाटकको मञ्चमा सुसज्जित स्थितिबाट पूर्णतः बहिष्कार गरी खुला सडकमा प्रदर्शन गर्दा नाटक लेखनलाई जीवन्तता प्रदान गर्न अभिनय, संयोजन, गति र परिवेश आदिले गर्दा यो सफल रहेको अनुभव गरें (मल्ल, २०५०, पृ.छ) । यसमा रहेको सर्वकालिक र प्रतीकात्मक विषयवस्तुगत सन्दर्भले गर्दा यो नाटक आजसम्म देशका विभिन्न खुला सडकहरूमा पचासौंभन्दा बढी पटक प्रदर्शित भइसकेको छ ।

अनादि क्रम (२०४५)

२०४५ सालमा साभा प्रकाशनबाट प्रकाशित लघु एकाङ्कीहरूको संग्रह *अनादि क्रममा अनादि क्रम, समकोण, हारेका मान्छेहरू, क्रमशः यात्रा, म भनेको हामी, अतिरिक्त यात्रा र रामायणको अर्को पृष्ठजस्ता* ७ नाटकहरू संगृहीत देखिन्छन् । यसमा थोरैमा धेरै सरल भैकन गहन एवं मञ्चको सुसज्जाको आवश्यकता नपर्ने भन्न सुहाउँदा लघु एकाङ्की नाटकहरू (प्रकाशकीय) समावेश देखिन्छन् ।

शकुनि पासाहरू (२०६८)

शकुनि पासाहरू नाटक महाभारतका एकदमै महत्त्वपूर्ण व्यक्ति शकुनिको पौराणिक मिथकलाई लिएर लेखिएको नाटक हो । यसमा मल्लले पौराणिक सन्दर्भको मात्र विनिर्माण गरेका छैनन्, पात्रहरूको पनि विनिर्माण गरेका छन् । नाटकमा दुर्योधन त उस्तै छ तर युधिष्ठिर बदलिएको छ, दुर्योधनमय भएको छ अनि शकुनि पनि महाभारतमा जस्तै दुर्योधनको पक्षमा अटल नरहेर दलबदलु बनेको छ (आचार्य, २०६८, पृ.५४) । जुवाको खालमा सबै हारेपछि युधिष्ठिरले द्रौपदीलाई नथापेर ताजा जनादेशका निमित्त दुर्योधनलाई चुनौती दिन्छन् । धृतराष्ट्र युधिष्ठिरको यो नवीन रूप देखेर छक्क पर्छन् । चुनौती अस्वीकार गर्न नसक्ने घमण्डी दुर्योधनले शकुनिसँग सल्लाह गरेर गुप्तचरलाई सूचना सङ्कलन गर्न लगाउँछन् । शकुनि चुनावको परिणाम दुर्योधनको पक्षमा आउने कुरामा ढुक्क छन् । युधिष्ठिर चुनाव जित्न पद र पैसाको लालच देखाउँदै शकुनिमा आफ्नो क्याम्पमा ल्याउन सफल हुन्छन् र चुनावमा युधिष्ठिरको नै विजय हुन्छ । शकुनि यस नाटकको मूल पात्र होइनन्, तर यहाँ उनको चरित्र निर्णायक देखिएको छ । दुर्योधनमा त छलकपट आदि नकारात्मक भावना थियो नै तर आजको युगसम्म आइपुग्दा सत्चरित्र युधिष्ठिर पनि दुर्योधनमय बनेको अवस्थालाई नाटकमा सटिक रूपमा चित्रण गरेको छ ।

रक्तबीज (२०७०)

रक्तबीजनाटक विम्ब र प्रतीकले भरिएको छ । त्यो पौराणिक विम्ब होस् चाहे कृष्णचरित्रको कंसको होस्, चाहे मानव इतिहासका ऐतिहासिक व्यक्ति हिटलर होस्, ती सबैमा मानवीय सभ्यताको प्रवाहमा खलनायकी भूमिका अत्यन्त प्रबलताका साथ निर्वाह भएका छन् (कक्षपती, २०७७, पृ. ४) । नाटकको नायक हराएकाले सूत्रधार चिन्तित छन् । नायकका अभावमा नाटक प्रदर्शन हुन नसक्ने स्थितिले गर्दा सूत्रधार नायकका खोजीमा छन् । नायक हराएकोमा काला चरित्रहरू खुसी छन् । यस स्थितिलाई तिनीहरू शुभ सङ्केत मान्दछन् । नायक खोज्दा थाकेका यिनीहरूमध्ये ग दर्शकका भीडबाट नायकको प्राप्त हुन सक्ने उपाय बताउँदछन् । यसैको फलस्वरूप भीडबाट आँखामा पट्टी बाँधेर व्यक्ति 'क', व्यक्ति ख र व्यक्ति ग लाई मञ्चमा ल्याइन्छन् । सूत्रधार व्यक्ति 'क' लाई उपयुक्त नायकका रूपमा छनोट गर्दछन् । त्रिसित व्यक्ति 'क' आफू नायक नभएको र नायक बन्न नसक्ने कुरा गर्दै रङ्गमञ्चबाट भाग्न खोज्दछन् । किस्तीमा राखेर ल्याइएको प्राचीन सम्राटका वस्त्र लगाई दिएपश्चात् व्यक्ति 'क' को बाहिरी व्यक्तित्व आकर्षक देखिन्छ साथै उनको मनस्थितिमा पनि परिवर्तन आउँदछ । व्यक्ति 'क'मा क्रमशः दम्भ बढ्दै जान्छ । नाटकमा नायक खलनायकका रूपमा बदलिने, खलनायकले हिरण्यकशिपु, रावण र कंसभै अभिनय गर्नुपर्ने, हरेक दृश्यसँगै उनीद्वारा गरिएका पापहरू बढ्दै जाने र अन्त्यमा आतङ्कहरूको आगामा आफैँ भस्म हुने भूमिका व्यक्ति 'क'ले नाटकमा निर्वाह गर्नुपर्ने याद गराउँदा व्यक्ति 'क' आफ्नो भस्म वा मृत्यु असम्भव हुने कुरा गर्दै सूत्रधारको आज्ञाको अवज्ञा गर्दछन् । उल्टै सूत्रधारलाई आफ्नो विरुद्धमा बोलेको अभियोग लगाई बाँधेर चिसो छिँडीमा बन्दी बनाउन काला चरित्रहरूलाई आज्ञा दिन्छन् । प्रवेश १ को सुरुमा नायक बन्नबाट भाग्न खोज्ने व्यक्ति 'क' प्रवेश १ को अन्त्यतिर पुग्दा पूर्ण रूपमा खलनायकमा परिणत हुन्छन् । काला चरित्रहरू खलनायकका हरेक इच्छालाई कार्यान्वयन गर्न व्यस्त हुन्छन् । काला चरित्रहरूको साथ पाएर खलनायक आफूलाई धर्तीको अधिपति मान्दै हुङ्कार गर्न थाल्दछन् । यसबाट त्रासमय वातावरण सृजना हुन पुग्दछ । जताततै रक्तपातको स्थिति बन्न जान्छ । यसै रक्तपातमा नाटकका पात्र प्रेमी र प्रेमिकाको मृत्यु हुन्छ । यस्ता रक्तपातको सर्जक खलनायक आफूचाहिँ मृत्युबाट बच्न चाहन्छन् । यसैका लागि खलनायकले आफ्नै छोरा प्रह्लादलाई बन्दी बनाउने आज्ञा दिन्छन् । यसैका लागि आफ्नी बहिनीलगायत कैयौँआइमाईहरूको कोख रित्याउने आदेश दिन्छन् । यो क्रम इतिहासमा दोहोरिरहन्छ । काला चरित्रहरूले वृद्ध, युवा, महिला सबैलाई मार्छन् । अन्त्यमा लासैलासको संसार बन्दछ । लासका पछाडि लागेकी एउटी आइमाईको सेतो पटुका भुईँमा खस्दछ । त्यही सेतो पटुकामा रगतको टाटोभैँ रातो विद्युतीय प्रकाशको वृत्त केन्द्रित हुन्छ । यसले संसारमा खलनायकका रक्तबीज जहिल्यै रहिरहने र त्यसका रूपहरू समयअनुसार फरक रहने तथ्य उजागर गर्दछ । यसमा सम्राट वस्त्र लगाएपछि सामान्य व्यक्ति नायकबाट खलनायकमा परिणत भई अनेकौँ हिंसा, अपराध, शोषण गर्न उन्मुक्त भएको अवस्थाको चित्रण गर्दै नाटककारले यस्तै शक्ति, पद र सत्ताकै आडमा पौराणिककालदेखि विविध रक्तपातहरू हुँदै आएको र यसको रक्तबीज सुषुप्त रहिरहने हुँदा यो स्थितिको सजिलै अन्त्य नहुने तथ्य नवीन शैलीमा प्रकट गरेका छन् ।

फुटकर नाटकहरू

सहस्र एकान्त (२०५१, मिमिरे)

यसमा सूत्रधारको माध्यमबाट नाटकीय कथ्यको आरम्भ भएको छ । सूत्रधार कवितात्मक शैलीमा आफूहरू हिङ्गदाहिङ्गदै थाकेको कुरा गर्दछन् । व्यक्ति क, ख, ग, घ सबैमा लक्ष्यमा पुग्न नसकेको गुनासो छ । व्यक्ति क नैतिकताको अभावमा मानिस र पशुबीच कुनै अन्तर नहुने कुरा भन्छन् । व्यक्ति कले एउटी महिलाको

शारीरिक शोषण अर्थात् बलात्कार गरेको अभिनय नाटकमा छ । प्रहरी त्यसको केरकार गर्छन् । व्यक्ति क, ख, ग, घले यात्राको अवधिमा जताततै भोक, बलात्कार, हिंसा, अन्धकार देखेको व्यक्त गर्छन् । यहाँ सबै यात्रारत छन् किनकि क्रान्ति सकिएको छैन । मुखुण्डाधारी एक, दुई, तीन र चार सबै थाक्छन् । बस्तीमा सबै कुरा भएकाले त्यहीबाट संघर्ष सुरु गर्नुपर्ने कुरा गर्दै सबै अर्को यात्राका लागि तयार हुन्छन् । यसमा एकान्तमा भन्दा बस्तीमा आमा, बहिनी सबै रहने मात्र होइन, त्यहाँ हत्यारा, हिंसा, भोक आदि रहने हुँदा त्यहीबाट यात्रा आरम्भ गर्नुपर्ने सबैको तर्क देखिन्छ ।

प्रश्न यथावत् (२०५४, सारस्वत)

प्रश्न यथावत्नाटक दृश्य ३ सम्म संरचित देखिन्छ । दृश्य १ मा हरेराम, राधारमण, खेमप्रसाद र शङ्गनारायण सबै गाउँलेहरू मल लिन जानका लागि सल्लाह गर्दै छन् । मल समयमा नै नपाइनु, सिँचाइको सुविधा नहुनु, अन्नले उचित मूल्य नपाउनु आदि यिनीहरूले भोगेका समस्या हुन् । सहूलियतमा कृषि ऋण नपाउँदा बैकको ऋण तिर्न खेतै बेच्नु परेको कुरा शङ्गनारायण सुनाउँछन् । सहूलियतमा ऋण लिन पार्टीको मान्छे हुनुपर्ने विडम्बना हरेराम बताउँछन् । त्यहाँ शंख बजेको ध्वनि सुनिन्छ । सबैले बिरामी परेका सोमनाथको नै मृत्यु भएको अड्कल काट्दै सबै मलामी जान सल्लाह गर्छन् तर राधारमण त्यस्ता सामन्तीको मलामी नजाने कुरा गर्छन् । शक्ति आडमा आफ्नी बिहे भइसकेकी छोरीलाई लछारपछार गर्दा पनि कसैले बोल्ने आँट नगरेको र आफ्नी छोरीले पासो लगाई आत्महत्या गरेको कुरा राधारमण सम्झन्छन् । त्यसैकारण गाउँले नै भएपनि उनी सोमनाथको मलामी जान चाहँदैनन् । गाउँलेहरू नमिलेकै कारण सोमनाथको दमन र शोषण बढेको हरेरामले बताउँछन् । यहाँ उनीहरूले गरेको अनुमान मिल्दैन । वास्तवमा सोमनाथ मरेको चाहिँ हुँदैन सिकिस्त बिरामी हुन्छन् । नचाहँदा-नचाहँदै पनि उनीहरू रमाकान्तको आग्रहमा सोमनाथलाई रातारात पालैपालो बोकेर बेसीको होल्यपोष्ट लैजान बाध्य भएर तयार हुन्छन् । सोमनाथलाई अस्पतालमा लैजान सहयोग नगर्नेलाई पछि मैले गर्न जानेको छु तिनीहरूलाई भन्दै रमाकान्त दास किट्छन् । गाउँलेहरूलाई भुसुना भन्दै गालीगलौचसमेत गर्छन् । सोमनाथको अवस्था किनै जटिल भएपछि उनीहरूले अस्पताल नलैजाने निर्णय गरेसँगै सबै बुढेको वाउ मरेको ठाउँमा मलामी जान्छन् । समयमानै मल लिन नगए मल पाइँदैन भन्ने गाउँले कुरालाई रमाकान्त त्यति महत्त्व दिँदैनन् । आफूहरूले फालेको मासुको टुक्रा खाएर हुर्केको हुँदा सबै काम छाडेर भए पनि आफ्नो काम गर्नुपर्ने रमाकान्तको सामन्ती सोच छ । सोमनाथको मृत्यु हुन्छ । दृश्य ३ मा बजेको शंखको आवाजसँगै राधारमण सोमनाथ कहिले मर्छ साँचिकै भन्ने प्रश्न गर्छन् । यसरी यहाँ सोमनाथजस्तो एक सामन्तको मृत्युपश्चात् सोमनाथजस्ता रमाकान्तहरू तुरुन्तै जन्मने हुँदा समाजमा अन्याय, अत्याचारको श्रृंखला कहिल्यै नटुटेको हो । राधारमणजस्ता शोषित, पीडित निमुखा समाजबाट यिनको जरासहितको अन्त्यको आकांक्षा राख्छन् ।

एवम् रीतले (२०५०, समकालीन साहित्य)

नाटकमा दर्शक क, ख, ग नाटक प्रदर्शनको पर्खाइमा देखिन्छन् । सबै आफ्नो समय मूल्यवान् भएको धारणा राख्छन् । दर्शक ग मञ्च र नेपथ्यमा गएर हेर्छन् तर त्यहाँ कोही हुँदैनन् । दर्शक ख नाटकको कुनै तयारी नभएकोमा हैरान छन् । दर्शक ग कि त घर फर्कने कि त आफै कलाकार भएर नाटक प्रदर्शन गर्ने प्रस्ताव राख्छन् । उनी दर्शक भएर कुरेर समय खेर फाल्नुभन्दा नाटक गर्नु नै अर्थपूर्ण देख्छन् । दर्शकहरू आफू र कैदीका कुनै फरक देख्दैनन् । चारैतिरको पर्खालले निस्सासिएको दर्शक ग बताउँदै त्यही पर्खाल भत्काउन बाँकी भएको बताउँछन् । सबैजना स्वतन्त्रताका लागि संघर्षरत हुन्छन् । नाटक हेर्न मञ्चमा

पुगेका दर्शकलाई कुराएर राख्नु अन्यायपूर्ण हुन्छ । उनीहरू चूपचाप दर्शकदीर्घामा कैद भएर बस्ने कैदी होइनन् भन्ने आशयका साथ यस नाटकका दर्शकहरू दर्शकदीर्घाबाट मञ्चमा गएर नाटक प्रदर्शन गरेका छन् । परम्परागत नाटकले दर्शकको निस्क्रियताको अवस्थालाई अप्नाएको देखिन्छ भने यहाँ दर्शकलाई नै नाट्यप्रस्तुतिको सम्पूर्ण अभिभारा दिइएको छ । नाटक हेर्न गएका दर्शकलाई विभिन्न बहानामा कुराएर राख्नु अन्याय हो भन्ने मल्लको वैचारिक दृष्टिकोण यस नाटकमा व्यक्त भएको छ ।

शेष युद्ध (२०४७, समकालीन साहित्य)

शेष युद्धनाटक सडक नाटक हो । यसमा टिनको बट्टा बजाउँदै सूत्रधारले नाटक सुरु भएको जानकारी दिँदै दर्शकको ध्यानाकर्षण गर्ने काम गरेका छन् । उनी हातखुट्टा हेर्दा मान्छेजस्तो, विवेक हेर्दा जनावरजस्तो र काम हेर्दा राक्षसजस्तोको कथा प्रस्तुत गर्दै छन् । त्यतिनै बेला मञ्चमा भारदारहरू पछि लगाउँदै जयजयाकार गर्दै प्रभुको प्रवेश हुन्छ । पहिलो, दोस्रो, तेस्रो, चौथो सबैले उनको हाँच्छिउँको बढाइचढाइ प्रशंसा गर्दा उनीहरूले चिताएका इच्छा पूरा हुने प्रभुले वरदान दिन्छन् । प्रभुले केहीको आवाज सुन्छन् । सूत्रधार भोको पेट, बोल्न खोज्दै गरेको ओठ, हेर्न खोजेका आँखाहरू, कानको आवाज आदिको कोलाहल रहेको बताउँछन् । तर भारदारहरूले प्रभुलाई ती त बहुलाहा हुन् भन्दै बेवास्ता गर्न सुझाव दिन्छन् । निद्रा प्रिय प्रभुको निद्रामा खलल पुग्ने कुनै कोलाहल गर्न नपाइने नियम कानून बनेको छ । यसको उल्लङ्घन गर्ने किसान प्रहरीको नियन्त्रणमा छन् किननि उनले खडेरीका कारण ऋण बुझाउन सकेका छैनन् । यसले गर्दा प्रभुको निद्रा खलबलिएको छ । नाटकको अन्त्यमा प्रभुको बोली अड्किन्छ । सूत्रधार त्यसलाई जनताको आवाज अड्किएको भन्दै एक मात्र उपचार जनतालाई बोल्न दिने रहेको बताउँछन् । प्रभुले आफ्नो जीवन रक्षाका लागि बोल्न दिएर कानून फुक्का गराउने आदेश दिएसँगै भारदारहरू सूत्रधारलाई षड्यन्त्र गरेको भन्दै सूत्रधारको घाँटी च्याप्छन् । बहुलाहा युद्ध नसकिएको कारण कोही पनि ढुक्क भएर ननिदाउन खबरदारी गर्छन् । यसमा प्रभुहरूले गर्दा जनताको स्वतन्त्र रूपमा बोल्न पाउने, लेख्न पाउने, क्रियाप्रतिक्रिया गर्न पाउने आदि स्वतन्त्रताको हनन भएको प्रसङ्ग उप्काउँदै नाटककारले त्यसको लागि जनता सदैव संघर्षरत रहिरहनुपरेको यथार्थ प्रस्तुत गरेका छन् । यसमा सूत्रधार र बहुलाहाले शोषणको विरोधमा बोलेका छन् ।

कुमारी (२०५७, यात्री)

कुमारी नाटकमा पौराणिक मिथकीय पात्रको पुननिर्माण गरिएको छ । दृश्य ८ सम्म संरचित यस नाटकमा काठमाडौं उपत्यकामा जीवित देवीको रूपमा पुजिने कुमारीको विषयवस्तुमा केन्द्रित छ । इन्द्रमाया आज आफूबाट कुमारी बनेको समय हराएर गएको सपनामा देखिन्छ । कुमारीले विवाह गर्नुहुँदैन र यदि भइहाल्यो भने श्रीमानको चाँडै नै मृत्यु हुन्छ भन्ने लोकविश्वासले इन्द्रमायाको मनस्थितिमा गहिरो प्रभाव पारेको छ । त्यसैकारण उनी आफ्नो पतिको सामान्य छाती दुःखेको निकै डराउँछन् । रुद्रमान आफ्नी पत्नी इन्द्रमायालाई उनको दिमागमा मात्र भ्रम रहेको सम्झाउन खोज्दछन् । दृश्य २ मा मा र कुमारीबीचको संवाद छ । अरू र कुमारी देवीमा फरक हुने हुँदा सामान्य बालिकाको भै जीवन बाँच्न नसक्ने कुरा मा बताउँछन् । कुमारीले बन्धन अनुशासन र नियम बस्नुपर्ने हुँदा यहाँ कुमारीको चराभै स्वतन्त्र रूपमा आकाशमा उड्ने सपना चार भित्तामा कैद भएको छ । इन्द्रमायाले एउटै जुनीमा देवी र स्वास्नीमान्छे दुवैको भूमिका निर्वाह गर्नुपरेको छ । दृश्य ५ मा ज्योतिषी र पण्डित चिना हेरेर नयाँ कुमारीको चयन गर्दै छन् । बहालवाली कुमारी दस वर्ष टैकिसकिन् । त्यसैकारण कुमारीको चयन अत्यावश्यक भएको बताउँछन्

। देवीको दर्जामा पुगेकालाई स्वास्नीमान्छे बन्न धेरै गात्ने हुने हुँदा यहाँ इन्द्रमाया आफ्नी दुई वर्षे छोरी कुमारीका लागि छनोट होलिन कि भन्ने भयमा छिन् तर रुद्रमान छोरी कुमारीको रूपमा छनोट हुनुलाई गौरवको विषय हुने कुरा गर्छन् । दृश्य ७ मा कुमारीको विदाइको तयारी हुँदै छ । कुमारीघरबाट विदाइ हुनासाथ देवी हुने दिन पनि सकिने मा बताउँछन् । कुमारी हुन ईश्वरको कृपा चाहिन्छ किनभने शरीरमा कुनै दाग र खटिरा नभएको शाक्यकूलकी छोरी मात्र कुमारी बन्न सक्ने परम्परा छ । दृश्य ८ मा नयाँ बालिका जो रूँदै छिन्, आफ्नो परिवारको वियोगको पीडामा उनलाई कुमारीको रूपमा प्रतिस्थापन गरिँदै छ । उनी भाग्न खोजिन्छन् । कुमारी र इन्द्रमायाको जम्काभेट हुन्छ । उनी कहिले बन्द कोठामा त कहिले मुक्त आकाशमा बन्द हुनुपरेको पीडा व्यक्त गर्दै आफू देउता कि मान्छे भन्ने प्रश्न गर्छन् । यसमा एउटी बालिकालाई कुमारी रोजिँदा र बन्दा भोग्नु उनले भोग्नुपरेका असामान्य अवस्था, त्यहाँ रहँदा उनले निर्वाह गर्नुपर्ने कर्तव्य, नचाहँदा-नचाहँदै कुमारीघरलाई त्याग्नुपरेको अवस्था, देवीबाट सामान्य स्वास्नीमान्छे आमजीवन अर्पाउँदा भोग्नुपरेका पीडा आदिको बारेमा मार्मिक चित्रण पाइन्छ । यहाँ कुमारी केवल भोक्ता हुन्, निर्णयकर्ता होइनन् ।

मल्लका नाटकहरूको वर्गीकरण

२०३२ सालदेखि उनको नाट्यलेखन आरम्भ भएका तापनि २०४१ सालबाट मात्र उनका नाटक प्रकाशित रूपमा आएका हुन् । आजसम्म आइपुग्दा उनका प्रकाशित, मञ्चित तर अप्रकाशित नाटकहरूको सूची निकै लामो देखिन्छ । उनका नाटकहरूलाई निम्न आधारमा वर्गीकरण गर्न सकिन्छ :

प्रकाशनका आधारमा

उनका फुटककार रूपमा *तुँवालाले ढाकेको बस्ती* (२०४१), *सडकदेखि सडकसम्म* (२०४१), *अनादि क्रम* (२०४५), *शकुनि पासाहरू* (२०६८), *रक्तबीज* (२०७०) पुस्तककार रूपमा प्रकाशित छन् । उनका फुटकर नाटक विविध पत्रपत्रिकामा प्रकाशित देखिन्छन् जस्तै *शेष युद्ध* (२०४७), *एवम् रीतले* (२०५०), *मेरो घाउ तिम्री नहाँसे पो दुख्छ* (२०५१), *सहस्र एकान्त* (२०५१), *प्रश्न यथावत्* (२०५४), *कुमारजी आज्ञा गर्नुहन्छ* (२०५७), *कुमारी* (२०५७), *कालो इतिहास* (२०६२) आदि प्रकाशित छन् । मल्लका प्रायः सडक नाटकहरू मञ्चित तर अप्रकाशित देखिन्छन् जस्तै *मूर्दावादमा उठेका हातहरू* (२०३५), *रातका बन्द आँखाहरू* (२०३६), *विस्थापित क्रम* (२०४४), *असमाप्त युद्ध* (२०४९), *तर यो नै अन्त्य होइन* (२०५५) आदि ।

रङ्गमञ्चका आधारमा

मल्लका नाटक रङ्गमञ्चीय र सडक नाटक दुई धारका देखिन्छन् तापनि मल्ल आफ्ना नाटकहरू आधुनिक प्रविधिपूर्ण रङ्गमञ्चदेखि साधारण मञ्चमा समेत मञ्चन गर्न सकिने तर्क राख्छन् किनभने यिनले नाटकमा रङ्गमञ्चलाई साँघुरो अर्थमा प्रयोग गरेका देखिँदैनन् ।

मल्लका *तुँवालाले ढाकेको बस्ती* (२०४१), *सडकदेखि सडकसम्म* (२०४१), *नाटकहरूको नाटक* (२०३७), *इत्यादि प्रश्नहरू* (२०३९), *समाप्त-असमाप्त* (२०३९), *मेरो घाउ तिम्री नहाँसे पो दुख्छ* (२०४०), *अनादि क्रम* (२०४१), *रामायणको बाँकी पृष्ठ* (२०४२) जस्ता रङ्गमञ्चीय नाटकहरू हुन् भने *हामी वसन्त खोजिरहेछौं* (२०३९), *अतिरिक्त आकाश* (२०३९), *हारेका मान्छेहरू* (२०४१), *शेष युद्ध* (२०४७), *कालो धती* (२०५३) जस्ता सडक नाटकहरू प्रकाशित छन् । मल्लले नाट्यलेखनको आरम्भिक चरणका परम्परागत शैली र मान्यताका नाट्यलेखन गरेका छन् । *तुँवालाले ढाकेको बस्ती* उनको परम्परागत शैलीको नाटक हो भने

सडकदेखि सडकसम्म नाटकबाट उनको प्रयोगधर्मी नाट्ययात्रा प्रारम्भ भएको देखिन्छ । सडक नाटकमा परम्परागत शैलीलाई पूर्णतः भत्काइएको छ भने रङ्गप्रविधिको पूर्णतः बहिष्कार गरिएको छ । यस शैलीका दर्शक र मञ्चको दूरी मेटिएको छ ।

संरचनागत आधारमा

हुन त मल्ल नाटकलाई एकाङ्की र पूर्णाङ्की भन्ने पक्षमा छैनन् । उनी नाटक केवल नाटक हो भन्ने पक्षमा देखिन्छन् तापनि उनका नाटकहरू बाह्य संरचनागत रूपमा हेर्दा दुई प्रकारका देखिन्छन् । यिनको *म भनेको हामी* (२०४५), *मेरो घाउ तिमी नहाँसे पो दुख्छ* (२०५१), *प्रश्न यथावत्* (२०५४), *कुमारी* (२०५७) जस्ता नाटकमा स्पष्ट दृश्यविधानको संयोजन पाइन्छ । यिनका नाटकको दृश्ययोजना परम्परागत नाट्यशैलीभन्दा पृथक् हुन्छ । प्रायःजसो उनका नाटकमा प्रयोग हुने सूत्रधारले दृश्ययोजनाको पृष्ठभूमि र दृश्य परिवर्तन परिवेश तयार पार्दछ उनका अधिकांश नाटकहरू यस्तै प्रकृतिका देखिन्छन् । उनको सबैभन्दा लामो संरचनाको नाटक *मेरो घाउ तिमी नहाँसे पो दुख्छ* (२०५१) नाटक हो भने लघुसंरचनायुक्त नाटक *निरन्तर* (२०४९) र *अतिरिक्त आकाश* (२०४५) हुन् ।

प्रवृत्तिका आधारमा

मल्लका अधिकांश नाटकमा निम्नवर्गीय पात्रहरूलाई भुसुनासमान मानेर धनी र सामन्ती वर्गले आफ्नो स्वार्थ पूर्ति गर्नका लागि जस्तोसुकै निकृष्ट कदम चाल्न सक्ने यथार्थलाई सशक्त रूपले देखाइएको छ । *कालो इतिहास* (२०६२) नाटकमा मुखियाबाट बलात्कृत विधवाले सत्य कुरा बताउँदा पनि धन, शक्ति र रवाफका आधारमा दोषी मुखियाको उल्टै ठूलो स्वर सबैले सुने र माने । *मेरो घाउ तिमी नहाँसे दुख्छ* (२०५१) नाटकमा रामेश्वर र महेश्वरलाई नेता र युवक गुण्डाले आफ्नो शक्ति र अन्यायको अगाडि भुक्न विवश बनाए । यस्ता शोषणका अनेका रूपको चित्रण उनका नाटकमा पाइन्छन् । नाटकमा कतिपय पात्रहरू त्यसको प्रतिकारमा उत्रेका पनि देखिन्छन् । *म भनेको हामी* (२०४५) नाटकले भ्रष्ट चरित्रको पर्दाफास गर्दै निम्न र शोषित पीडित जनताका पक्षमा आवाज उठाइएको छ । *प्रश्न यथावत्* (२०५४) मा सामन्ती सोमनाथ र रमाकान्तको विरोधमा शंखनारायण जुरमुराएका छन् । *कालो इतिहास* (२०६२) मा विधवाले नाटकको अन्त्यमा शोषणको विद्रोह गरेकी छन् । यसरी मल्लका अधिकांश नाटकहरूमा जनसरोकारका विषयहरूले ठाउँ पाउने हुँदा उनले समाजका विद्यमान अन्याय र शोषणको विरोध गर्दै समाज रूपान्तरण गर्ने काम गरेका छन् । यस्ता नाटकमा प्रगतिशील चिन्तन पाइनु स्वाभाविक नै हो । उनका नाटकमा विकृति र विसङ्गतिको चित्रण पाइन्छ ।

मल्लका नाटकमा ऐतिहासिक र पौराणिक पात्रहरूको मात्र होइन, तिनका चरित्रको पनि चारित्रिक विनिर्माण देखिन्छ । *रामायणको अर्का पृष्ठ* (२०४५), *कुमारी* (२०५७), *कुमारजी आज्ञा गर्नुहुन्छ* (२०५७), *शकुनि पासाहरू* (२०६८) आदिमा विनिर्माणवादको प्रयोग देखिन्छ । मल्लका नाटकमा नारीहरूको शोषण उत्पीडनको यथार्थको मार्मिक चित्रण मात्र होइन, तिनको विद्रोहात्मक रूप पनि देख्न पाइन्छ । नारीहरूको शोषण र उत्पीडनको कहानी पौराणिक कालदेखिनै भएको देखिन्छ । *कुमारी* (२०५७), *कुमारजी आज्ञा गर्नुहुन्छ* (२०५७), *अनादि क्रम* (२०४५), *कालो इतिहास* (२०६२), *रक्तबीज* (२०७०) आदि नाटकहरू नारीवादी चिन्तनले उत्कृष्ट नाट्यकृति हुन् ।

पात्रको प्रयोगका आधारमा

मल्लका नाटकमा परम्परागत नायक-नायिकाको अवधारणा देखिँदैन । तिनका वरिपरि मात्र घुम्ने कथानक पाइँदैन । यसको अर्थ उनका नाटकमा कुनै व्यक्ति विशेषका समस्याभन्दा आम नागरिकका विषय र सवालल बढी महत्त्व राख्दछ । यसकारण अधिकांश नाटकमा वर्गगत पात्रहरू जस्तै, व्यक्ति, दर्शक, नर्तक, नर्तकी, गाउँले, १,२...एक, दुई..., आदि जस्ता पात्रहरूको बाहुल्यता पाइन्छ । यिनको नाटकमा क्रान्तिकारी भाव प्रस्तुत गर्न बौलाहा पात्रको समेत प्रयोग देखिन्छ, जस्तै *हामी वसन्त खोजिरहेछौँ* (२०३९), *शेष युद्ध* (२०४७) आदि ।

मल्लका अधिकांश नाटकमा सूत्रधारको प्रयोग देखिन्छ । परम्परागत नाटकमा पनि सूत्रधारको प्रयोग हुन्छ तर मल्लका नाटका भिन्नै शैलीमा सूत्रधारको प्रयोग देखिन्छ । उनका नाटकमा सूत्रधार समाख्याता, दर्शक, चरित्र, दृश्य परिवर्तनको संवाहक, असम्बन्धित प्रसङ्गलाई जोड्ने सेतु आदिको रूपमा प्रयोग भएका देखिन्छन् । *हामी वसन्त खोजिरहेछौँ* (२०३९), *रामायणको अर्को पृष्ठ* (२०४५), *शेष युद्ध* (२०४७), *कालो इतिहास* (२०६२), *शकुनि पासाहरू* (२०६८), *रक्तबीज* (२०७०) आदि सूत्रधारको प्रयोग देखिन्छ । *म भनेको हामी* (२०४५) नाटकमा सूत्रधारका साथै उपसूत्रधारको प्रयोग देखिन्छ । यिनीहरूले यसमा व्यक्तिलाई चरित्रको रूपमा रूपान्तरण गर्ने र नाटकीय कथ्यको सिर्जना गराउने काम समेत गरेका छन् । अनोदि क्रम (२०४५) नाटकमा सूत्रधारको रूपमा उद्घोषकको प्रयोग देखिन्छ भने *कुमारजी आज्ञा गर्नुहुन्छ* (२०५७) नाटकमा गायकहरूले सूत्रधारको काम गरेका छन् ।

विषयवस्तुका आधारमा

मल्लका नाटक सामाजिक, पौराणिक र समसामयिक विषयवस्तुमा आधारित देखिन्छन् । उनका अधिकांश नाटकमा नेपाली समाजको सेराफेरोका विषयवस्तुलाई नवीन शैलीमा समेटेको पाइन्छ । उनका नाटकमा ग्रामीण र शहरिया दुवै समाजको चित्रण देखिन्छ । *तुँवालोले ढाकेको वस्ती* (२०४१), *सडकदेखि सडकसम्म* (२०४१), *कालो इतिहास* (२०६०) आदिलगायतका नाटकमा सामाजिक विषयवस्तु प्रयोग देखिन्छ । पौराणिक विषयवस्तुको प्रयोग गरेर उनले *रामायणको अर्को पृष्ठ* (२०४५), *कुमारी* (२०५७), *कुमारजी आज्ञा गर्नुहुन्छ* (२०५७), *शकुनि पासाहरू* (२०६८) आदि नाटकहरू रचना गरेका छन् । *म भनेको हामी* (२०५४) नाटकमा राजनीतिक, प्रशासनिक आदि क्षेत्रमा देखा परेको भ्रष्टाचार, अन्याय, अत्याचार आदिलाई चित्रण गरेका छन् । त्यसैगरी तत्कालीन समयमा नाटक रचना गर्नु र त्यसलाई प्रदर्शन गर्दा एउटा निर्देशकले सामना गर्नुपर्ने पीडालाई लिएर उनले *नाटकहरूको नाटक* (२०४१), *अनोदि क्रम* (२०४५), *मेरो घाउ तिम्री नहाँसे पो दुख्छ* (२०५१) रचना गरेका छन् । *कुमारी* (२०५७) नाटक सांस्कृतिक विषयवस्तुलाई लिएर लेखिएको नाटक हो ।

निष्कर्ष

२०३२ सालदेखि आफ्नो औपचारिक नाट्ययात्रा आरम्भ गरेका नाटककार अशेष मल्लको आजसम्मको सक्रिय नाट्ययात्राको अध्ययन गर्दा विविध विषयवस्तु, प्रवृत्ति र शैलीका साथ अगाडि बढेको छ भन्न सकिन्छ । रङ्गकर्मी बनेर नेपाली नाट्यजगतमा टिकिरहनु सजिलो पक्कै छैन । एउटा रङ्गकर्मीले भोग्नुपरेका समस्या उनका नाटक पढेर र हेरेर पनि थाहा पाउन सकिन्छ । आजको परिवेश बदलिएको छ, तापनि रङ्गकर्मीमा लागेर जीवन निर्वाह गर्न सकिने अवस्था आज पनि बन्न सकेको पाइँदैन । रङ्गकर्मीमा लाग्न एक प्रकारको पागलपन हुने रङ्गकर्मीहरूको जमातले आजको रङ्गमञ्च धानेको छ भन्दा अत्युक्ति नहोला ।

अशेष मल्ल स्वयम् सधै नाट्य मञ्चन गर्ने स्पेसको खोजीमा थिए । यसै क्रममा उनी काठमाडौं आए; सर्वनाम नाट्यसंस्थाको स्थापना गरे र रङ्गकर्मीका लागि स्पेस निर्माणकै खातिर सडक नाटकको नवीनतम् प्रस्तुति शैलीको आरम्भ गरे । आज सर्वनामले आफ्नै भवन प्राप्त गर्न सफलभएभैं मल्लले पनि आफूले आरम्भ गरेको नवीनप्रस्तुति शैलीलाई सैद्धान्तिक र व्यावहारिक दुवै रूपमा एउटा उचाइ दिन सफल भइसकेका देखिन्छन् ।

सन्दर्भ सामग्री

- आचार्य, ब्रतराज. (२०६८). 'शकुनि पासाहरूमा वस्तु यथार्थ शिल्प सौन्दर्य'. *शकुनि पासाहरू*, काठमाडौं : सर्वनाम ।
- उपाध्याय, केशवप्रसाद. (२०५९). *नेपाली नाटक तथा रङ्गमञ्च उद्भव र विकास*. काठमाडौं : विद्यार्थी पुस्तक भण्डार ।
- कक्षपती, सावित्री मल्ल. (२०७०). 'मभिन्नको पाठक र दर्शकको आँखामा रक्तबीज'. *रक्तबीज*, काठमाडौं : जुगल पब्लिकेसन प्रा.लि. ।
- पोखरेल, रामचन्द्र. (२०६२). *नेपाली नाटक सिद्धान्त र समीक्षा*. काठमाडौं: विद्यार्थी पुस्तक भण्डार ।
- मल्ल, अशेष. (२०४९). *तुँवालो लो ढाकेको बस्ती*. काठमाडौं: डी.आर.शाक्य ।
-(२०४९). *सडकदेखि सडकसम्म*. ललितपुर: साभा प्रकाशन ।
-(२०४५). *अनादिक्रम*. ललितपुर: साभा प्रकाशन ।
-(सम्पा.). (२०५७). *समकालीन नेपाली नाटक*. ललितपुर: साभा प्रकाशन ।
-(२०५७). 'कुमारजी आज्ञा गर्नुहुन्छ'. *समकालीन नेपाली नाटक*. ललितपुर : साभा प्रकाशन ।
- (२०६६). *सडक नाटक सिद्धान्त, सिर्जना र प्रस्तुति*. काठमाडौं : एकता बुक्स ।
-(२०६८). *शकुनि पासाहरू*. काठमाडौं : सर्वनाम ।
-(२०७०). *रक्तबीज*. काठमाडौं : जुगल पब्लिकेसन प्रा.लि. ।

पत्रिका सूची

- पोखरेल, रामचन्द्र. (२०५८). 'नाटककार श्री अशेष मल्लसितको साहित्यिक अन्तर्वार्ता'. *अवलोकन* (वर्ष २, अङ्क २), पृ. १-३२ ।
- मल्ल, अशेष. (२०४७). 'शेष युद्ध'. *समकालीन साहित्य*. काठमाडौं : नेपाल प्रज्ञा-प्रतिष्ठान, (वर्ष १, अङ्क ४), पृ. ९-२० ।
-(२०५०). 'एवम् रीतले'. *समकालीन साहित्य*. काठमाडौं : नेपाल प्रज्ञा-प्रतिष्ठान, (पूर्णाङ्क १०), पृ. १०४-११३ ।
-(२०५१). 'सहस्र एकान्त'. *मिमिरे*. (पूर्णाङ्क ११३), पृ. ११४-१२३ ।
-(२०५१). 'मेरो घाउ तिम्रो नहाँसे पो देख्छ'. *मिमिरे*. (पूर्णाङ्क १०८), पृ. ११४-१२३ ।
-(२०५४). 'प्रश्न यथावत्'. *सारस्वत*. पोखरा : मेघा प्रकाशन, (वर्ष १, अङ्क ३), पृ. ६१-७९ ।
-(२०५७). 'कुमारी'. *यात्री*. नालापानी वाराणसी : पारस, पृ. २२-३९ ।
-(२०६२). 'कालो इतिहास'. *समकालीन साहित्य*. काठमाडौं : नेपाल प्रज्ञा-प्रतिष्ठान, (पूर्णाङ्क ५८), पृ. १३९-१४५ ।