

- कर्माचार्य, दिपा, १९९९, *मुसहर जातिको सामाजिक, संस्कृति तथा आर्थिक अवस्था: उदयपुर जिल्ला, सुन्दरपुर गा.वि.स. का मुसहरहरू एक अध्ययन*, अप्रकाशित एम.ए. थिसिस, त्रि.वि.।
- गौतम, राजेश, २०४५, "मुसहर सामाजिक परम्परा एक अध्ययन" *प्रज्ञा*, वर्ष १७, अंक ३, पूर्णाङ्क ६५, काठमाडौं: नेपाल राजकीय प्रज्ञा प्रतिष्ठान।
- गुरुङ्ग, हर्क, २००२ *जनगणना-२००१ ई अनुसार जातीय तथ्यांक प्रारम्भिक लेखाजोखा*, काठमाडौं: धर्मोदय सभा, बुद्ध विहार, भृकुटी मण्डप।
- दवाडी, गिरिराज, २०५१, *मुसहर जातिको सामाजिक-आर्थिक अवस्था, सुनसरी जिल्ला वक्लौरी गा.वि.स.का मुसहरहरू एक अध्ययन*, समाजशास्त्र/मानवशास्त्र केन्द्रिय विभाग, त्रि.वि. कीर्तिपुरमा प्रस्तुत शोधपत्र।
- दाहाल, महेशराज, २०५३, *मुसहर जाति एक अध्ययन: मोरङ जिल्लाको डांगीहाट र बाहुनी गा.वि.स. (अप्रकाशित प्रतिवेदन)*, त्रि.वि. अनुसन्धान महाशाखा, पृ. १६।
- दुलाल, लोकनाथ, २०५८, *मुसहर जातिको सामाजिक एवं आर्थिक जनजीवन एक अध्ययन: डांगीहाट गाउँ विकास समिति मोरङ*, विश्वविद्यालय अनुदान आयोग, अप्रकाशित प्रतिवेदन।
- पासवान, रामप्रीत, २०५३, "राजा भिल्लका सन्तान मुसहर जाति" *प्रतिपक्ष साप्ताहिक*, २०५३ असार २१ गते शुक्रवार।
- विश्वकर्मा, विमल र विश्वकर्मा लुमा सिंह, २०६१, *नेपालमा दलित समुदायको लागि आरक्षणको स्वरूप*, दलित गैरसरकारी संस्था महासंघ, कमलपोखरी।
- क्षेत्री र दाहाल (२०५५), *पूर्वी नेपालको तराइका मुसहरहरू: एक अध्ययन* (अप्रकाशित प्रतिवेदन) ने.ए.अ. केन्द्र, त्रि.वि., कीर्तिपुर।

उत्तर औपनिवेशिक भारतीय रंगमन्चको सापेक्षतामा नेपाली रंगमन्चको वर्तमान अवस्था

शिव रिजाल

पृष्ठभूमि

दक्षिण एशियाली रंगमन्चका बहुल धारहरू छन्। विविधता यसको प्रमुख विशेषता हो। यस क्षेत्रका विभिन्न धर्म, संस्कृति, जात, समूह, क्षेत्र र समयका प्रदर्शन कलाहरू अनन्तकालदेखि नदीभैँ मिसिदै र छुट्टिदै वा आफ्नो अस्तित्व कायम राख्दै आईरहेका छन्। दक्षिण एशियाली रंगमन्चको अर्को विशेषता चाहिँ यहाँका प्रदर्शन कलाहरू (Performing Art) हरूबीच रहेको अन्तर-सम्बन्ध हो। भरतमूनीको नाट्यशास्त्रमा व्याख्या गरिएका नाट्य शैली र तत्त्वहरू यस भेगका शास्त्रीय र लोक साँस्कृतिक प्रदर्शन कलाहरूमा देख्न सकिन्छ। त्यस्तैगरी यस भेगका आधुनिक नाटकहरूमा पश्चिमी र पूर्वीय रंगमन्च शैलीका प्रभाव उत्तिकै मात्रामा देखिन्छन्। भारतीय विद्वान कपिला वात्स्यायनका विचारमा हाम्रा प्रदर्शन कलाहरूलाई पश्चिमीलेभैँ फरक फरक विधा र समूहमा छुट्याउने परम्परा यहाँ पहिले थिएनन्। पश्चिमी शैलीअनुसार यस भेगका कला र साहित्यलाई वर्गीकरण गरेर हामीले हेर्ने गरेको बीसौँ शताब्दीदेखि मात्र हो।^१ यताको जीवनमा धार्मिक र सार्वभौमिक तत्वहरू सनातन रूपमा मिलेर रहेकोवाट पनि हाम्रो संस्कृति र कलाको मर्म बृहन्न सकिन्छ। काठमाडौँ उपत्यकामा प्राचीन कालदेखि आजसम्म चलिरहेको संस्कृति, कला र जीवनको अन्तर-सम्बन्धलाई मेरी शेफर्ड यसरी लेख्नु हुन्छ। "यहाँ सार्वभौमिक जीवन र धार्मिक संसारमा चल्ने ओहोर दोहोर एउटा दैनिक घटना हो। घरभित्र रहेका स—साना मन्दिर तथा मन्दिरभित्र र त्यसको परिसरमा चल्ने पूजा, विवाह, भोज, गफ र थकाई विसाउने स्थलको रूपमा उक्त स्थानको प्रयोग भएको देख्दा यहाँको कला र जीवन दुवैमा सार्वभौमिक र धार्मिकजगतबीचको सन्तुलन देखिन्छ" (१२८)।^२ यसवाट हामीले आधुनिक समयमा धार्मिक, साहित्यिक र कलात्मक भनी तानिएका समीक्षात्मक र संरचनात्मक रेखाहरूको पुनर्मूल्याङ्कन गर्नु पर्ने देखिन्छ। प्राचीन र मध्यकालदेखि चलिआएका कला र संस्कृतिले हाम्रो समयमा कला सम्बन्धमा रहेको सीमित दृष्टिलाई फराकिलो बनाउन मद्दत गर्छ।

ईशाको अठारौँ शताब्दीको पाँचौँ दशकदेखि नै पश्चिमी शैलीका बन्द रंगमन्च र अंग्रेजी नाटकहरूको मन्चन भारतको कलकत्ता, मद्रास र मुम्बईमा हुन थालिसकेको थियो। आरम्भमा यस्ता रंगमन्च अंग्रेजहरूले इष्ट इन्डिया कम्पनीको मातहतका अंग्रेजहरूलाई अंग्रेजी नाटक देखाउनको निम्ति खोलेका थिए। दक्षिण एशियाली रंगमन्चमा यो एउटा महत्त्वपूर्ण घटना भएर रहयो। पश्चिमी शैलीमा गरिने नाट्य परम्पराको प्रवेश दक्षिण एशियामा त्यस बेलाको अंग्रेज साम्राज्य रहेका भारतका प्रमुख शहरहरूवाट शुरु भयो। त्यसपछि पश्चिमी रंगमन्च पश्चिमी शैलीको Contributions to Nepalese Studies, Vol. 33, No. 2 (July 2006), 275–301
Copyright © 2006 CNAS/TU

कला र जीवन अनुभव र अनुकरण गर्न चाहन्थे । विश्वविद्यालय पढेका, अंग्रेजी भाषामा शिक्षित, उच्च र मध्यमवर्गका शहरिया बीच लोकप्रिय भयो । यसरी दक्षिण एशियाली रंगमन्चमा एउटा महत्वपूर्ण अन्तर-सांस्कृतिक घटना घट्यो । यसले कालान्तरमा आएर यस भेगका प्रदर्शन कलामा नयाँ मोडहरू लिएर आयो । हालको दक्षिण एशियाली रंगमन्चमा देखापरेका गतिविधिहरूलाई यही पृष्ठभूमिमा हेर्नु पर्दछ ।

पश्चिमी रंगमन्च र नाट्य शैली यस भेगमा बिस्तारै लोकप्रिय हुनु भन्दा निकै अगाडि नै नाट्यशास्त्रीय शैलीमा भारतका क्षेत्रीय भाषाहरूमा संगीत प्रधान नाटकहरू लेखिदै थिए । संस्कृत भाषा र संस्कृतिले आफ्नो अन्तिम चरणमा आएर यस भेगका क्षेत्रीय भाषा र संस्कृतिमा आफ्ना चिन्ह छोड्यो । नेमिचन्द्र जैनका विचारमा संगीत प्रधान भएको नाट्य परम्परा भारतमा झण्डै एक हजार वर्षसम्म रह्यो र उन्नाइसौं शताब्दीमा आएर पश्चिमेली, खासगरी अंग्रेजी नाट्य शैली र नाट्य परम्परासँग भएको यिनको जम्काभेटले यस भेगका रंगमन्चमा नयाँ किसिमको परिवर्तन ल्यायो । संगीत प्रधान भन्दा पनि सम्वाद प्रधान भएका, झण्डै शेक्सपियरका नाट्य शैलीमा लेखिएका नाटकहरू भारतका विभिन्न क्षेत्रीय भाषाहरूमा लेखिन र मंचन हुनथाले ।¹ हाल आएर हाम्रा रंगमन्चहरू अतिथार्थवादी भए, हामीले आफ्नै प्रदर्शन कलाका परम्पराभित्र रहेर नयाँ खोजी गर्नु पर्छ, आधुनिक बन्द रंगमन्चको माध्यमबाट हाम्रा पारम्परिक प्रदर्शन कलाको विकास वा उत्थान गर्नुपर्दछ, हामीले यस देश र भेगको राजनैतिक, आर्थिक र सामाजिक परिप्रेक्षमा हाम्रो जीवनको नाटकीकरण गर्न रंगमन्चको प्रयोग गर्नु पर्दछ इत्यादि किसिमका सम्वाद ("डिस्कोर्स") हरू पूर्वीय र पश्चिमेली रंगमन्चको भेटले अस्तित्वमा आएका रंगमन्चीय प्रवृत्तिहरू हुन् ।

यस लेखमा हाल दक्षिण एशियाली देशहरू मुख्यतः भारतमा देखिएका विभिन्न रंगमन्चीय प्रवृत्तिहरूको व्याख्या र वर्तमान नेपाली रंगमन्चमा भएका गतिविधि र गर्नु पर्ने काम बारे केही चर्चा उठाउने प्रयास गरिने छ ।

समकालीन भारतीय रंगमन्च

सर्वप्रथम, समकालीन भारतीय रंगमन्चका प्रवृत्तिहरू बारे कुरा गर्दा आधुनिक भारतका क्षेत्रीय भाषा र रंगमन्च बंगाली, हिन्दी, मराठी, तेलगु र मलयालम आदिका अस्तित्वलाई स्वीकार गर्नुपर्दछ । भारतका विभिन्न प्रान्त र भाषाका रंगमन्चमा नौला प्रयोगहरू भईरहेका छन् । भारतीय रंगमन्च हिन्दीमात्र होइन । प्रजातान्त्रिक भारतको रंगमन्च हेर्दा हामीले देख्ने कुरा के हो भने एउटा राज्यमा रहेका विभिन्न भाषा र संस्कृति अन्तर्गतका रंगमन्चहरूको विकास हुनु आवश्यक मात्र होइन यसले त्यस देशको कला र संस्कृतिलाई एउटा गरिमामय स्थान पनि प्रदान गर्छ ।

मलयालम भाषामा संस्कृत नाट्यशैलीमा नाटक लेख्ने र निर्देशन गर्ने कवलम नारायण पनिक्करको कामलाई विश्व रंगमन्चका अध्ययन र खोज गर्नेहरूले ठूलो महत्त्वका साथ हेर्छन् । संस्कृत नाटककार भ्रास र कालिदासका नाटकहरूको मंचन गरेर उनले नाट्यशास्त्र पढाउनेबाट रंगमन्च गर्नु भनेको के हो त्यसलाई प्रस्ट पारेका

छन् । सन् साठी र सत्तरीको दशकमा भारतमा आएको *आफैतिर फर्को* ("back to the roots") भन्ने रंगमन्च सम्बन्धी चेतनालाई पनि पनिक्करको कामबाट हेर्न सकिन्छ । *कुटियाटम*लाई संस्कृत वा नाट्यशास्त्रमा आधारित रंगमन्चको सबभन्दा नजिकको शैली मानिन्छ र मलयालमलाई संस्कृत भाषाको सबभन्दा नजिकको भाषा मानिन्छ । पनिक्करले यी दुबै माध्यमबाट प्राचीन समयदेखि चलिआएको नाट्यशास्त्रमा आधारित नाट्य शैलीको पुनरुत्थान गर्ने काम गरेका छन् । उनको विचारमा नाट्यशास्त्रले प्रतिपादन गरेको शैलीमा नाटक प्रस्तुत् गर्दा, संस्कृत नाटकको मंचन गर्दा वा त्यही शैलीमा रंगमन्चन गर्दा दृश्य काव्यको सृजना हुन्छ, रंगमन्चमा देखिने दृश्य हेर्दा र सुन्दा पनि ती कविता जस्ता लाग्छन् जसले गर्दा रंगमन्च प्रदर्शन वा प्रदर्शन पक्षमाथि केन्द्रित हुन्छ । यसकोलागि नाट्य-लेखन पनि काव्यात्मक हुनु पर्दछ । यो एक प्रकारले सीमितता हो तर यसलाई चुनौति को रूपमा नलिई हामीले यस किसिमको रंगमन्च बुझ्न वा सृजना गर्न सक्दैनौं ।² आधुनिक वा उत्तरआधुनिक समयमा आएर नाटक अति सम्वादात्मक भयो । रंगमन्चमा रंगमन्चकै भाषाको खोजी हुनुपर्दछ भन्ने, *एभर् गार्ड* ढंगबाट काम गर्न रुचाउने रंगकर्मीहरूलाई पनिक्करको कामको ठूलो महत्त्व छ । अर्को कुरा सांस्कृतिक रंगमन्चको कलेवर रंगकर्मीको शरीर र छालामा कुँदिएर बसेको हुन्छ । एउटा प्रदर्शनीय कलाको महत्त्व बुझ्न र नयाँ शैलीको रंगमन्चन गर्न सांस्कृतिक प्रदर्शन कलाको अध्ययन गर्नुपर्छ भन्ने हालका पश्चिमेली रंगसमीक्षक, अनुसन्धानकर्ता र रंगकर्मीहरूलाई पनिक्करको कामले अन्तर-सांस्कृतिक रंगमन्च बुझ्न निकै सहयोग गरेको छ । फिलिप जारिलीका विचारमा तथाकथित पश्चिमी मुलधार रंगमन्चका अनुसार अभिनय, पात्र सिर्जना, सम्वाद र अरु रंगकर्म गर्नेहरूलाई पूर्वीय, खास गरी भारतीय रंगमन्चका शैलीले रंगमन्चप्रति नयाँ सोच र 'अर्को' दृष्टिकोण राख्ने परिपाटीको सृजना गरिदियो ।³ समकालीन भारतीय रंगमन्चले यस उपमहाद्वीपमा मात्रै होइन पश्चिमी कला र जगतमा पनि प्रभाव सृजना गर्न सकेको छ ।

एकातिर आफ्नै नाट्य परम्पराको विकास र पुनरुत्थान हुनु पर्छ भन्ने भारतीय नाट्यकर्मीहरू छन् भने अर्कोतिर यथार्थवादी नाटक शैलीलाई नै प्रयोग गरी देश, काल अनुसारका राजनैतिक र सामाजिक समस्या र परिस्थितिलाई सम्बोधन गर्ने खालका नाटक पनि लेखिदैछन् । यथार्थवादी शैलीमा नाटक लेखेर हिन्दी नाटक वा आधुनिक भारतीय रंगमन्चलाई एउटा गरिमामय स्थान दिलाउन सक्ने मोहन राकेशको *आधेअधुरे* जस्तो नाट्य कृतिले वर्तमान भारतीय नाटक/रंगमन्चलाई नयाँ मोड दिईरहेको छ । सुरेश अवस्थीका विचारमा यस्ता खाले रंगमन्च शैलीमा काम गर्ने निर्देशकहरूले अहिलेको भारतीय रंगमन्चमा राम्रो काम गरेर देखाएका छन् । अमाल अल्लाना उनको विचारमा एउटा समकालीन सफल र कुशल यथार्थवादी ढंगले रंगमन्च गर्ने निर्देशक हुन् । त्यस्तैगरी हिन्दी रंगमन्चका रजिन्दर नाथ र एम के रैना कहिलेकहीं प्रयोगवादी शैलीमा काम गरेपनि यी यथार्थवादी रंगमन्चन नै गर्छन् ।⁴

मराठी भाषामा यथार्थवादी धारमा नाटक लेखर रंगमन्चलाई अति लोकप्रिय पार्ने नाटककारहरूमा विजय तेन्दुलकर, बसन्त कानेटकर, जयन्त दाल्भी, महेश अल्कुन्वर र सतीश आलेकर पर्दछन् र यी यदाकदा प्रयोगवादी शैलीमा पनि नाटक लेख्छन् । यसरी यथार्थवादी धार भित्रै रहेर गरेको प्रयोगवादी कामले भारतमा यथार्थवादी नाट्य-लेखन र प्रस्तुतिलाई समयसापेक्ष, बलियो र रचनात्मक ढंगले अगाडि बढाएको छ । तापस सेनले बन्द रंगमन्च अथवा प्रोसेनियम् रंगमन्चलाई प्रकाश (Lights) परिचालनमा नयाँ शैलीद्वारा सशक्त बनाउने काम गरे । शम्भु मित्रले यथार्थवादी रंगमन्च वा नाटकलाई पनि प्रयोगवादी शैलीमा उतारेर सामाजिक समस्यालाई सबल ढंगले प्रस्तुत वा सम्बोधन गर्न सकिन्छ भन्ने देखाए । यी सबै भारतीय रंगकर्मीहरूको काम, विचार र प्रस्तुति हेर्दा के देखिन्छ भने आधुनिक बन्द रंगमन्चलाई अगाडि बढाउँदै लगेको यो परम्परा पनि समकालीन भारतीय रंगमन्चको एउटा बलियो पक्ष हो । अनुराधा कपुरको विचारमा भानु भारती, मोहन राकेश र विजय तेन्दुलकरका नाटकहरूले भारतको राष्ट्रिय जीवनमा छाएका निराशा, भ्रष्टाचार, शोषण र मध्यमवर्गीय परिवारमा छाएको आडम्बर, चिन्ता र समस्यालाई राम्ररी नाटकीकरण गर्दछन् ।

त्यस्तैगरी भारतीय रंगमन्चमा सन् साठी र सत्तरीको दशकमा आएको नयाँ सोच *आफै तिर फर्के* ("back to the roots") ले हालसम्म पनि भारतीय रंगमन्चलाई अग्रगति दिइराखेको छ । यस सन्दर्भमा रतन थियाम् र गिरीश कर्नाडको कामलाई विशेष महत्त्वका साथ हेरिन्छ । रतन थियाम्को *चक्रव्यूह* सन् २००० मा नेपाल राजकीय प्रज्ञाप्रतिष्ठानमा प्रदर्शन हुँदा हेर्ने मौका पाइएको थियो । थियाम्ले यस नाटकबाट भारतीय राष्ट्रिय राजनीतिको समस्या प्रस्तुत गरेका थिए भने अर्को महत्त्वपूर्ण कुरा उनले त्यस नाटक प्रस्तुतिमा मणिपुरी लोकशैलीका शारीरिक अभ्यास, कुस्ती र खेलका भाव भंगिमाहरूलाई अभिनयात्मक र निकै कलात्मक ढंगमा प्रस्तुत गरेका थिए । अर्को अर्थमा उनले लोकशैलीका प्रदर्शन कलाका तत्वहरू प्रयोग गरेर एउटा दृश्य काव्यको सृजना गर्ने प्रयास गरेका थिए । उनका शब्दमा, उक्त प्रस्तुतिमा मणिपुरको "मार्सल आर्ट" र अरु किसिमका खेल जस्तै वारिलिवा, नाता सँस्कृतन र छोलामलाई *चक्रव्यूह*मा प्रयोग गरिएको थियो ।^१ गिरीश कर्नाड पनि लोक शैलीमा रहेर आधुनिक नाटक लेख्छन् तर उनी थियाम्को जस्तो दृश्य काव्य सृजना गर्नु भन्दा पनि मानवीय पीडा र सम्बेदनालाई लोकशैलीका नाट्य र रंगमन्चीय शैली प्रयोग गरेर सूक्ष्म ढंगमा व्यक्त गर्ने कोशीस गर्छन् । उनको *नाग मण्डल* लोकशैलीमा लेखिएको नाटक हो । लोकशैलीको प्रयोग गर्दा कर्नाड अधिरंगमन्चीय अथवा "मेटाथिएटर" जनित चेतनाको सृजना गर्छन् । *नागमण्डल*मा यथार्थवादी परम्परामा नाटक लेखेर दर्शकको "नीद हराम्" गर्ने एउटा नाटककार नै नाटकको मुख्य पात्र छ र कथा भन्ने अर्को पात्रसंगको उसको भेटले स्वयं उसैलाई नै रंगमन्च सम्बन्धी निकै ज्ञान हुन्छ । कर्नाडका शब्दमा भन्ने हो भने हामी आधुनिक, शहरीया, पश्चिमी जीवन र कलाका पारखीहरूले मान्ने पर्ने एउटा कुरा के हो भने पारम्परिक र लोकशैलीका नाट्य-लेखन र रंगमन्च शैलीले हामीलाई "टेक्निकल

फ्रिडम्" अथवा माध्यमको स्वतन्त्रता दिन्छ ।^१ अहिले स्वतन्त्र भारतका रंगकर्मी र नाटककारहरूले गर्न खोजेको पनि यही हो । यसरी *आफै तिर फर्के* (back to the roots) रंगमन्च चेतनाले भारतीय रंगमन्चमा नयाँ सम्वाद र सिर्जनाका लहरहरू खोती दिएको छ ।

भारतीय नारीवादी महिला नाटककार र रंगकर्मीहरूका सृजनाहरूलाई समकालीन भारतीय रंगमन्चको अर्को सबल पक्षको रूपमा लिन सकिन्छ । अनुराधा कपुर जो स्वयं समकालीन भारतीय रंगमन्चकी एक सफल निर्देशक हुनुहुन्छ, भन्नुहुन्छ, गएको १५ वर्ष यता भारतीय नारी नाटककार र निर्देशकहरूका कामले हाम्रो ध्यान नारी सम्बेदना र समस्या उजागर गर्न नयाँ संरचनाको खोजी हुनुपर्छ भन्ने तिर खिचेको छ । प्राचीन कालदेखि चलिआएकाले सबै कुरा सत्य हुनु भन्ने पुरुषवादी संस्कारको विनिर्माण हुनुपर्छ भन्ने कुरामा उनी विश्वास राख्दछिन् ।^{१०} एउटा उदाहरणको रूपमा मिरा कान्तले लेखेको *नेपथ्य रंग* भन्ने नाटकलाई लिन सकिन्छ । उक्त नाटकको प्रस्तुति हेर्ने अवसर यस लेखकलाई *छैठौँ भारत रंग महोत्सव*मा प्राप्त भएको थियो । प्रस्तुतिको हिसावले खासै उत्कृष्ट नभएता पनि उक्तनाटकले उठाएको विषय वस्तुले हाल भारतीय रंगमन्चमा नारीवादी रंगकर्मी र नाटकहरूले राखेका विचारको प्रतिनिधित्व गर्दछ जस्तो मलाई लाग्छ । चौथो र पाँचौँ शताब्दीमा उज्जयिनी भन्ने राज्यमा राजा चन्द्रगुप्त विक्रमादित्यको शासन कालमा खाना भन्ने प्रथम महिला खगोलशास्त्री हुन्छिन् । राजा चन्द्रगुप्त उनको शक्ति देखेर चकित हुन्छन् र खानालाई राजकाज/शाही-सभाको सदस्यता दिने विचार गर्छन् । अरु पुरुष सदस्यहरू वा नवरत्नहरूलाई यो कुरा मन पर्दैन । त्यसकारण खानाले जिब्रो काटिनु भने मात्र राजसभाको सदस्य हुन पाउँछे भन्ने उनीहरू निर्णय सुनाउँछन् । नाटकले हाम्रो यस क्षेत्रमा नारीले भोगेका पीडालाई हाम्रो इतिहासको शुरुका दिनतिर लगेर नव-ऐतिहासिकतावादबाट नारी समस्याको नाटकीकरण गरेको छ । खानाले भोगेको पीडाकै पुनरावृत्ति हुनु अहिलेका यस भेगका नारी समस्याहरू । नाटकको सन्देश यस्तै थियो । त्यस्तैगरी निलममान सिंह चौधरी, उषा गांगुली, अनुराधा कपुर र अनामिका हक्सरका नाटक र निर्देशनले समकालीन भारतीय रंगमन्चलाई अग्रगति दिएको छ ।

समकालीन भारतीय रंगमन्चको अर्को धार भनेको किनारामा रहेकाहरूको जीवन र समस्याको नाटकीकरण गर्ने शैलीको विकास वा यस सम्बन्धमा लेखिएका नाटकलाई लिन पर्छ । उषा गांगुलीले माहाश्वेता देवीको उपन्यास *रदाल्हा*लाई नाटकीकरण गरेको कामले दलितमा पनि महिला वर्गले भोग्नु परेका पीडाको नाटकीकरण गर्दछ । त्यस्तैगरी त्रिपुरारी शर्माले कुष्ठरोगीका पीडामाथि लेखेको नाटक *द उडेन काटलि* किनारामा रहेकाहरूको पीडा व्यक्त गर्न नयाँ संरचनाको खोजी गरेको छ । यसले हालको समकालीन भारतीय रंगमन्चलाई थप दिशा प्रदान गरेको छ ।

वादल सरकारको *तृतीय रंगमन्च* भन्ने सिद्धान्तलाई पनि भारतीय रंगकर्मीहरूले लिएको एउटा धारको रूपमा लिन सकिन्छ । सरकारका विचारमा बन्द रंगमन्च

शहरकेन्द्रित हुन्छ भने लोकपरम्पराको रंगमन्त्र वा प्रदर्शन कला गाउँकेन्द्रित हुन्छ । सरकारको विचारमा यी दुइ बीच एउटा ठूलो दूरी छ । शहरीया रंगमन्त्र भारतीयहरूको नितान्त आफ्नै चाहिँ होइन । पश्चिमी शैलीको विधान र नाट्य परम्पराले गर्दा यसले हाम्रो जीवनका जटील पाटाहरू मुखरित गर्न सक्दैन । त्यस्तैगरी हाम्रा गाँउघरका प्रदर्शन कलाहरू जीवन्त छन् तर यिनले समसमयिक जीवनलाई त्यति समेट्न सकिरहेका छैनन् । त्यसकारण, सरकारको विचारमा दुवैखाले रंगमन्त्रका राम्रा पक्षहरू लिएर हामीले तेश्रो खालको रंगमन्त्र पद्धतिको विकास गर्न सक्नुपर्दछ ।¹¹ सरकार आफैँमा एउटा सफल नाटककार र निर्देशक हुन् । उनले प्रस्तुत गरेको तेश्रो रंगमन्त्रको विचार कतिपय सवालमा आलोचित भएता पनि यसमा समकालीन भारतीय रंगकर्मीले हाम्रो जीवन र रंगमन्त्र सम्बन्धमा राखेको चिन्ता भल्किन्छ ।

समकालीन भारतीय रंगमन्त्रबारे बुझ्नका लागि अलग धारको रंगमन्त्र ("alternative theatre") को अवधारणाले काम गर्दै आएका समकालीन भारतीय रंगमन्त्रका पद्धति र शैलीहरूलाई बुझ्नु पर्दछ जस्तो मलाई लाग्दछ । यस्ता अलग धार भनिने रंगमन्त्र प्रस्तुतिका पद्धति प्रत्येक रंगकर्मीले गर्ने कामअनुसार फरक फरक हुन्छन् । अलगधारमा रहेर बस्नु भनेको नयाँ किसिमबाट रंगमन्त्र सृजना गर्नु हो । यस लेखकले हेर्न पाएका अलगधारका रंगमन्त्र प्रस्तुतिहरू *द साउन्ड अफ साइलेन्स* (छैठौँ भारत रंग महोत्सव) र *तृतीय युद्ध र जात्रा पथ* (प्रथम विदेशीय रंगोत्सव, नेपाल) मध्ये पहिलो "एथ्लेटिक्स", "एकोबाटिक्स" र "एस्थेटिक" ढंगमा नाट्यशास्त्रीय शैली र पारम्परिक भारतीय रंगमन्त्र पद्धति कलरिपट्टी (यसलाई संस्कृत रंगमन्त्रको नजिकको शैली मानिन्छ) मा प्रस्तुत गरिएको थियो । यसमा कुनै शब्दको प्रयोग भएको थिएन । यसको प्रस्तुति कलात्मक र सुन्दर ढंगको थियो । यसका निर्देशक मधु गोपीनाथ र वाक्केम संजीवकाअनुसार *द साउन्ड अफ साइलेन्स*ले ध्वनि, पाद, शरीर र आत्मा, आधुनिकता र परम्पराबीचको नितान्त नौलो सम्वाद प्रस्तुत गर्छ । यसका संगीतकार र नृत्यकारहरूको खोजी भनेको पृथ्वीशक्ति र जीवनशक्तिमा अन्तर्निहित द्वन्द्व र सुन्दरता हो ।¹² त्यस्तैगरी प्रोविन गुहाको *जात्रा पथ* र *तृतीय युद्ध* सम्पूर्ण रूपमा भारतीय पारम्परिक शैलीका नृत्य र रंगमन्त्रमा आधारित प्रस्तुति थिएनन् । तिनमा प्रयोग गरिएका संगीत कुनै शास्त्रीय स्तरका नभएर बरु प्लास्टिकको कर्कस स्वर थोत्रो घडी र टिनको दिक्कलागदो आवाज र ड्रमसेटको त्यस्तै ध्वनि थियो । गुहाको प्रस्तुतिको मुख्य उद्देश्य भनेको यस भेगमा विश्व-भौगोलिकीकरण र साम्राज्यवादले उठाएका समस्याहरूको नाटकीकरण गर्नु थियो । यी प्रस्तुतिले समसामयिकता भल्काउने लक्षणाहरू जस्तै G 8, कोकाकोला र अरु भूमण्डलीकरणका सूचकहरू पनि प्रयोग गरेका थिए । गुहाको विचारमा हाम्रा समस्याहरू भनेका गरीबी र शोषण हुन् जसलाई सम्बोधन नगर्ने कलाको कुनै भविष्य छैन ।¹³

भारतीय रंगमन्त्रलाई यस मोडसम्म ल्याउने कामहरूमध्ये विदेशी नाटकलाई अनुदित गरेर अन्तर-सांस्कृतिक ढंगबाट मंचन गर्ने शैलीलाई पनि लिनु पर्दछ । सन्

१९५८मा शम्भु मित्रले हेन्रिक इब्सेनको *ए डल्स हाउस*लाई *पुतल खेला* नाम दिएर बंगाली भाषामा बंगाली संस्कृति भल्काउने लक्षणाको प्रयोग गरेर एउटा नयाँ सम्वादको शुरुवात गरे । त्यस समयका दर्शकको मन छुन सक्ने विषयवस्तु र पात्रहरू भएको त्यो नाटकमा उनले पात्रपात्रहरूको नाम र परिस्थिति मिलाउन किसिमसको सट्टा लक्ष्मीपूजा (पूजा फेस्टिवल) र त्यही चाड भल्काउने नाच र गीतको पनि प्रयोग गरे (साभार शम्भु मित्र २०३) ।¹⁴ शम्भु मित्रले बहुरूपी नाट्य समूहका लागि गरेको यस कामले भारतीय रंगमन्त्रमा नयाँ चेतना ल्यायो । बहुरूपीले यो प्रदर्शन भारतका विभिन्न ठाउँमा प्रदर्शन गर्दै हिँड्नु भन्दा निकै अगाडि, रंगमन्त्र समीक्षक कीर्ति जैनको विचारमा, चालीसको दशकदेखि नै भारतीय रंगमन्त्रमा ईब्सेनको प्रभावले नयाँ चेतनाको लहर ल्याइदियो, भाषामा परिवर्तन आयो, नयाँ किसिमका पात्रहरूको सृजना हुन थाल्यो र रंगमन्त्रको भाषामा नयाँ परिवर्तन आयो ।¹⁵ त्यस्तैगरी वि. भि. करनाथले १९७५मा नेशनल स्कूल अफ ड्रामाको रेपर्टरीसंग मिलेर शेक्सपियरको *म्याक्बेथ* भन्ने नाटक हिन्दीमा *यक्षगाना*को नाट्य शैलीमा प्रस्तुत गरे । यसरी जनजातीय रूपमा रहेको प्रदर्शनकारी लोक रंगमन्त्र *यक्षगाना*को प्रयोग गरेर काम गर्दा भारतीय लोकपरम्पराका नाट्य शैलीको शक्ति उजागर भयो । सुरेश अवस्थीका विचारमा संगीत र नृत्यको प्रयोग गरिएको करनाथको यस रचनाले भारतीय रंगमन्त्रमा सृजनाका नयाँ लहरहरू ल्यायो । उक्त नाटक भारतका अरु विभिन्न स्थानीय भाषामा पनि प्रदर्शन भयो र यसबाट प्रसस्त मात्रामा नयाँ कामको शुरुवात भयो ।¹⁶ मुख्य कुरा, यस्ता अन्तर-सांस्कृतिक नाट्य प्रस्तुतिले हाम्रा पारम्परिक प्रदर्शनकलाका महत्त्व र शक्तिको बोध गरायो । आफैँ तिर फर्कौँ भन्ने नारालाई साठी र सत्तरीका दशकमा भारतीय रंगमन्त्रमा ल्याउन र सफल बनाउन यी अन्तर-सांस्कृतिक नाट्य प्रस्तुतिले सहयोग गरे । यस प्रकारको नाट्य परम्परा हालै सम्पन्न छैठौँ भारतीय रंग महोत्सवमा पनि देखियो । जर्मन उपन्यासकार हर्मन हेशेको *सिद्दार्थ* भन्ने उपन्यासलाई मलयालम् भाषामा त्यहाँको स्थानीय रंगमन्त्र शैलीमा नाटकीय रूपान्तरण गरेर प्रस्तुत गरिएको थियो । त्यस्तैगरी शेक्सपियरको *म्याक्बेथ*को केही प्रमुख अंशहरूलाई मिलाएर *मिष्टर एण्ड मिसेज् म्याक्बेथ*को नाममा पपेट्री अथवा पुतलीको नाच र अरु लोक सांस्कृतिक लक्षणाको प्रयोग गरेर मन्चन भएको थियो ।

समकालीन भारतीय रंगमन्त्रको अर्को धार भनेको सडक नाटक हो । मार्टिन चौतारीले आयोजना गरेको छलफल कार्यक्रममा माला हाशमीले गत २००२ जुन महीनामा भनेअनुसार हाल भारतमा हजारौँ सडक नाटक समूहले दैनिक रूपमा नाट्य मंचन गर्छन् ।¹⁷ प्रायःजसो ती सामाजिक समस्यामा आधारित हुन्छन् । भारतीय सडक नाटकको इतिहासमा महत्त्वपूर्ण योगदान दिने शफ्दर हाशमीको हत्या सन् १९८९ मा नाटक देखाँउदादेखाँउदै भएको थियो । उनका विचारमा सडक नाटक खास अर्थमा भन्ने हो भने सबैखाले पुराना वा पारम्परिक शैलीका प्रदर्शनीय कलाभन्दा भिन्न हुनु पर्छ किनभने यसको उत्पत्ति नितान्त आधुनिक समाज र समस्या, जस्तै आर्थिक शोषण, मजदुर समस्या आदिसंग छ । यस्तो खाले

रंगमन्चलाई हामीले पारम्परिक रंगमन्चको कलेवरभित्र घुसाउनु भन्दा पनि ब्रेख्त र पिस्काटरको शैलीमा अगाडि बढाउन सक्नुपर्छ ।¹⁵ सडक नाटकको मुद्दा भनेको नितान्त आधुनिक समाजमा रहेको समसामयिक समस्या नै हो । यसलाई अनेक शास्त्रीय पद्धतिमा ढालेर होइन, सोभो र सरल तरीकाले फ्याट्ट भन्नुपर्दछ भन्ने सफ्दर हाशमीको विचारलाई एउटा नितान्त सडक रंगमन्चको पहरेदारको रूपमा लिन सकिन्छ । समकालीन भारतीय रंगमन्चले लिएको अर्को धार बारे अब तलका पंक्तिहरूमा प्रयास गरिएको छ ।

यथार्थवादी शैलीको विनिर्माण

समकालीन भारतीय रंगमन्चमा आएको अर्को धार भनेको यथार्थवादी शैलीको विनिर्माण हो । विशेषगरी औपनिवेशिकोत्तर रंगमन्चको खोजीको क्रममा भएका कामहरूमा कथालाई कथाको रूपमानै मन्चन गर्नुलाई लिनसकिन्छ । यसले रंगमन्चलाई यथार्थवादबाट मात्रै हेर्ने एकलवादको विनिर्माण गर्छ । देवराज अंकुरले सन् १९७५ मा *कहानीका रंगमन्च*माफत् यस कामको शुरुवात गरे । निर्मल वर्माका तीन छोटा कथाहरू लिएर *तीन एकान्त* भन्ने शीर्षक दिई उनले यो प्रयोग गरे । त्यसपछि उनले कथा र उपन्यासलाई जस्ताको त्यस्तै खासै नाटकीकरण, दृश्य र परिधान प्रयोग नगरी साधरणतया ब्किङ्गस्बाट मात्रै काम गरे । सुरेश अवस्थीका अनुसार अंकुर प्रायःजसो दुई वा तीनवटा कथाहरू लिन्छन् र तिनलाई एउटा शीर्षक दिएर प्रदर्शित गर्छन् । यस्तोखाले रंगमन्च शैलीको लोकप्रियताले गर्दा नयाँ पुस्ताका रंगकर्मीले त्यसरी नै यथार्थवादी ढंगबाट भन्दा पर रही, धेरै नाटकीकरण नगरिकनै कथालाई कथाकै रूपमा मंचन गर्न शुरु गरेका छन् ।¹⁶ यस्ता नवीन शैलीका प्रयोगले गर्दा रंगमन्च बुझ्ने नयाँ अवसरहरू उजागर भए ।

लोकशैली नाटय

त्यस्तैगरी लोकशैलीका नाटक र रंगमन्चलाई आधुनिक बन्द रंगमन्चमा प्रस्तुत गर्ने शैलीले पनि समकालीन भारतीय रंगमन्चलाई थप उर्जा दिएको छ । सबैले पारसी नाटक भनेर नाक खुम्च्याउने परिपाटीलाई अन्त्य गर्दै पारसी नाटक *यहुदी की लड्की* छैठौँ भारत रंग महोत्सवमा प्रस्तुत भयो र यो सबभन्दा चर्चाको विषय भयो । यसबाट यो स्पष्ट हुन्छ कि प्रत्येक किसिमको नाटक अथवा रंगमन्चको आफ्नै विशेषता हुन्छ र त्यसलाई समय सापेक्ष रूपमा बदलिरहनु पर्दछ । एकसय पचास वर्ष पुरानो नाटयशैली पारसी रंगमन्च एकाएक बीचमा हराएर यसपालीको रंग महोत्सवमा देखिँदा सबैजनाले एउटा नयाँ अनुभव पाएँ । ६ वर्षदेखि लगातार रंग महोत्सव गर्दै आएको राष्ट्रीय नाटय विद्यालयले यो अति राम्रो काम गर्‍यो । शिव प्रकाश मिश्र लेख्छन्- यो नाटक यस महोत्सवको एउटा प्रमुख आकर्षण नै रह्यो ।¹⁷ देवेन्द्रराज अंकुर लेख्छन्, आफ्नो मंचनको लागि यो नाटकले कुनै तामझाम खालको कलेवरको माग गर्दैन । सीधै अभिनेताको अभिनय एवं चरित्र चित्रणद्वारा यस नाटकले एउटा गहिराइ लिन्छ र पारसी रंगमन्चले दिने भावात्मक असर पनि

छोड्छ । नाटक यथार्थवादी ढंगबाट सत्यको खोजी पनि गर्छ ।¹⁸ पारसी रंगमन्चको प्रभाव दक्षिण एशियाली मुलुकहरूमा लगभग एउटै समय सन् १८५० देखि शुरु भयो र यसै नाटय परम्परालाई अध्ययनक्षेत्र बनाउनुभएकी अनुराधा कपुरको विचारमा पारसी रंगमन्चले विभिन्न मन्च सजावट र परिधानका माध्यमबाट आदर्श पुरुषहरू जस्तै देव, देवता र अन्य पात्रहरूको जीवनलाई त्यही प्रकारको कलेवरमा प्रस्तुत गर्ने शैलीको विकास गर्‍यो । अलौकिक जगत र पात्रहरूलाई अचम्म लाग्ने धार्मिक र सार्वभौमिक दुवै खालका लक्षणहरूबाट मन्चमा उतार्ने चुनौती लिएर पारसी रंगकर्मीहरूले । रंगमन्चमा प्राय आश्चर्यजनक घटनामा आधारित कथाहरू मन्चित भए ।¹⁹ त्यस्तैगरी नाटककार गिरिश कर्नाडको भनाईमा पारसी रंगमन्चले हालको वलिउड फिल्म उद्योगलाई यसको स्थापनाकालमा ठूलो सहयोग गर्‍यो । यस रंगमन्चमा प्रयोगमा आएका परिधान र चरित्रलक्षणा वा विम्बहरू नै शुरुका हिन्दी अथवा अरु चलचित्रहरूमा प्रयोग भए । पारसी रंगमन्चले त्यस बेलाको प्रदर्शन संस्कृतिलाई नयाँ मोड दियो (की नोट स्पिच) ।²⁰

समकालीन भारतीय रंगमन्चको चर्चा गर्ने आधारहरू थुप्रै छन् । यी माथि उल्लेख गरिएका धारहरू मात्रै अहिलेका भारतीय रंगमन्चका विशेषता हुन् भन्ने मेरो तर्क होइन । मेरो विचारमा भारतीय रंगमन्चको बहुलतालाई नबुझिकन न त पारम्परिक न त आधुनिक भारतीय रंगमन्चको नै चर्चा गर्न सकिन्छ । फेरि अर्को कुरा, भारतीय रंगमन्च भनेको दक्षिण एशियाली रंगमन्च होइन । महत्त्वपूर्ण कुरा, बंगलादेश, श्रीलंका र नेपालमा भएका गतिविधिबाट हेर्दा के देखिन्छ भने दक्षिण एशियाली रंगमन्च वा रंगकर्मीबीचमा केही समान विचारहरू छन् । श्रीलंका, बंगलादेश र पाकिस्तानका रंगमन्चका यहाँ चर्चा गर्ने ठाउँ नभएकोले म अब बाँकि यहाँ । वर्तमान नेपाली रंगमन्च बारे केही भन्न चाहन्छु ।

वर्तमान नेपाली रंगमन्च

मुख्यतः मेरो उद्देश्य तुलनात्मक अध्ययन गर्नु नभै सैद्धान्तिक पक्षको चर्चा गर्नु हो । वर्तमान नेपाली रंगकर्मीले लिएका चिन्ता र तिनका कामबाट हेर्दा नेपाली रंगमन्चले लिएको दिशा प्रस्ट देखिन्छ । अनि अर्को कुरा नेपाली रंगमन्चको इतिहासलाई नेपाली रंगमन्चको वर्तमान परिप्रेक्ष्यभित्र रही हेर्ने दृष्टिकोणको विकास गर्नु आवश्यक छ । माथि उल्लेख गरिएका भारतीय समकालीन रंगमन्चका धारबाट हेर्दा अर्को कुरा के स्पष्ट हुन आउँछ भने हाम्रो रंगमन्चलाई अगाडि बढाउनु भनेको पुराना रंगमन्च पद्धतिको खोजी गर्नु साँस्कृतिक प्रदर्शनकाललाई उजागर गर्नु मात्र होइन, बरु यसको साथसाथै जीवनका जटिल पक्षहरूलाई समय र स्थान सापेक्ष सूक्ष्म ढंगबाट उजागर गर्ने खालका नाटक लेखिनु पनि हो । भारतरत्न भार्गवका शब्दमा समकालीन भारतीय रंगमन्चलाई शब्दको शक्तिबाट पनि बुझ्न सक्नु पर्दछ । विशेष रूपले मानिस जब आफ्नो साँस्कृतिक र सामाजिक वैभवाबाट एकिलन्छ, उसलाई शब्दको संकट पर्न जान्छ । शब्दको महत्त्व अहिलेको रंगमन्चमा कि त हराउँदै गईरहेको छ कि त हामीले यसको माध्यमबाट हामीमा अन्तर्निहित निर्वचन

(obliqueness) लाई वाचाल गर्न सकिरहेका छैनौं । यस अवस्थामा, आज आएर हाम्रो रंगमन्च शब्दप्रति निकै चिन्तित छ । शब्दलाई अब नयाँ अर्थहरूले हेर्न सक्नु पर्दछ ।¹⁷ यसबाट के बुझ्न सकिन्छ भने शब्दहरूको शक्ति पुरानो ढंगले अर्थ लगाएर मात्र हुँदैन । जीवन र जगतका लुकेका पाटाहरू खोतल्ने नयाँ दृष्टिकोणबाट यिनको प्रयोग हुनु पर्दछ ।

वर्तमान नेपाली रंगमन्चलाई हेर्ने धारहरू धेरै हुन सक्छन् । मुख्य कुरा वर्तमान नेपाली रंगमन्चलाई बुझ्न यसले लिएका चिन्ता र विषयवस्तुको व्याख्या गर्नुपर्छ । तर भारतीय रंगमन्चमा आएका विविध धारहरूबाट हेर्दा हाम्रो यस भेगका रंगमन्चले लिएको चिन्ता भन्नु प्रस्टरूपले देख्न सकिन्छ र वर्तमान नेपाली रंगमन्चको स्थिति भन्नु छल्लङ्ग पार्न सकिन्छ जस्तो मलाई लाग्छ । जसरी संस्कृत नाट्य र रंगमन्च यस भेगका विभिन्न क्षेत्रीय भाषाहरूमा रूपान्तरित हुँदा संगीत प्रधान क्षेत्रीय नाटक र रंगमन्च जस्तै *कुटियाटम* र *यक्षगान*को विकास भएको थियो, त्यसरीनै मध्यकालीन नेपाल मण्डल वा काठमाडौं उपत्यकामा संस्कृत, मैथिली, नेवारी र बंगाली भाषाको सम्मिश्रण भएका नाट्यशास्त्रमा आधारित नाट्य परम्पराको विकास हुन गयो । चन्द्रेश्वर शाहका विचारमा मल्लकालमा लेखिएका नाटकहरूको पाण्डुलिपि हेर्दा के देखिन्छ भने ती सबै नाटकहरू गीत र संगीत प्रधान थिए । नन्दी गीत, प्रवेश गीत, निस्सार गीत, राजवर्णना, देशवर्णना, प्रशस्ति गान, आशिर्वचन एवं प्रसङ्ग गीत उल्लेख भएको देखिन्छ । सबै नाटकका प्रारम्भमा शिवको स्तुति र गीतको संख्या भएका कारणले गर्दा यी सबै संगीत प्रधान नाटक थिए ।¹⁸ यसवेला लेखिएका नाटकहरूमा आख्यान पनि कम छन् । कमल प्रकाश मल्लका अनुसार *रत्नेश्वर प्रादुर्भाव* मा त सम्वाद पनि छैन । यस्मा एकपछि अर्को गरेर गीत राखिएका छन् जस्मा विभिन्न व्यक्तिहरू, मिथकीय र धार्मिक पात्रहरूको भूमिकामा गाउँछन् र नाच्छन् । भूपतीन्द्र मल्लको *विक्रमचरित्र*मा सम्वाद छ तर यस नाटकमा पात्र र कथारचनामा खासै कुनै शास्त्रीयपना वा महत्त्व दिइएको छैन । नाटक विवादात्मक रूप लिएर धनकी देवी र ज्ञानकी देवीमा कुन ठूली हुनु भन्ने विषयतिर जान्छ ।¹⁹

हामीले आज आएर मध्यकालीन रंगमन्च पद्धति र नाटक शैलीलाई सम्झनु पर्ने कारणहरू छन् । त्यस्तैगरी पहिला लिच्छवीकाल र उक्त कालदेखि चलन चलितमा आएका विभिन्न देवी देवताका नाचहरूलाई पनि हामीले नयाँ दृष्टिकोणबाट हेर्न सक्नुपर्छ । हेर्दा नितान्त नेवारी लाग्ने यी नाचहरूमा नाट्यशास्त्रीय प्रभावहरू प्रशस्त मात्रामा छन् । हिन्दी, बंगाली र नेवारी भाषा र संस्कृतिका सम्बन्धले नयाँ शैलीको नाटकलाई जन्म दिएको र यही बेला विभिन्न देवीदेवताको नाममा ठाउँ ठाउँबाट समय समयमा नाचगान देखाउने प्रचलन चलेको र त्यसका लागि प्रशिक्षण पनि दिने काम राज्य पक्षबाट भएकोलाई अहिले हामीले अति महत्त्वका साथ हेर्न सक्नु पर्दछ । मुगेन्द्रमान सिंह प्रधानका अनुसार “मध्यकालमा मल्ल राजाहरूले लोकनृत्यमा मात्र नरुमल्लिएर विभिन्न धार्मिक चाडपर्वका अवसरमा अनेकौं धार्मिक नृत्यहरूको पनि सिर्जना गरे । जस्तै पाटनका राजा सिद्धिनरसिंहले नरसिंहको तथा राजा राय मल्लले नवदुर्गाको नाच चलाए । यी नृत्यहरू लोप नहोउनु भन्ने हेतुले प्रत्येक वर्ष र

चाडअनुसार ती नृत्यहरू दोहोर्न्याउन पनि थालियो । यस कार्यको सञ्चालनका लागि छुट्टै गुठीको पनि व्यवस्था गरियो । अनि नृत्यको तालीम दिने व्यवस्था पनि यसै गुठीबाट शुरु गरियो ।²⁰

मल्लकालीन रंगमन्च र प्रदर्शन कलाका थुप्रै महत्त्वपूर्ण पक्षहरू छन् । तीमध्ये राजा भूपतीन्द्र मल्लले रचना गरेको रंगमन्च पद्धतिको आविष्कारलाई नयाँ दृष्टिकोणबाट हेरिनु पर्दछ । उनले कल्पना गरेको र त्यही पद्धतिअनुसार मंचन गरिएको नाटक *विक्रम चरित्र* के देखाउँछ भने त्यस्ता रंगमन्चनलाई हामीले इतिहासमा भएको एउटा नवीन काम वा घटना मात्र नठानी आधुनिक समयमा पनि त्यसलाई सिर्जनशील ढंगले प्रयोगमा ल्याउन सक्नु पर्दछ । प्रचण्ड मल्लका अनुसार भूपतीन्द्र मल्लले प्रतिपादन गरेको उक्त रंगमन्च प्रस्तुतिमा:

वाद्यवादकहरूका अगाडि उभिएका कलाकारहरू रंगमन्चीय चाल शुरु गर्दछन् र कलाकारहरू आफ्नै स्थानबाट त्रिकोणात्मक ढंगले दाहिनेतिर बढ्दै जाने चाललाई *लोम* भन्दछन् । त्यहाबाट अभिनय गर्दै अर्को निश्चित स्थानमा पुग्दछन् । यस स्थानलाई *प्रकोण* भन्दछन् । यस स्थानबाट उभिई अभिनय गरिसकेपछि कलाकारहरू त्यहाँबाट सीधा अर्को वाटोतिर लाग्दछन् । यी कलाकारहरू फेरि एक निश्चित ठाउँमा पुगी उभिन्छन् र अभिनय गर्दछन् । यस स्थानलाई *द्वितीय* कोण भन्दछन् । प्रथम कोण र द्वितीय कोणका बीचको वाटोलाई “*मार्ग*” भन्दछन् । अनि यहाँबाट कलाकारहरू उभिएको ठाउँमा नै फर्कन्छन् । त्यस चाललाई “*विलोम*” भनिन्छ । यहाँ पुगेपछि डवली भित्रको रंगमन्चीय चालले पूरा त्रिकोण बनाउँछ ।²¹

हामीले माथि उल्लेख गरेका छौं कि समकालीन भारतीय रंगमन्चका हस्तिकहरू पनिक्कर, राघवन र स्वर्गीय शिवराम हेगडेले जसरी मध्यकालमा विकास भएका रंगमन्चका शैलीलाई आधुनिक रंगमन्चमा आधुनिक जीवन र जगतको व्याख्या गर्नेगरी नाटकहरूमा प्रयोग गरेका छन् त्यसरी नै मध्यकालमा विकास वा प्रादुर्भाव भएका रंगमन्चका शैली र नाचलाई आधुनिक शैलीमा रूपान्तरण गरेर वर्तमान नेपाली रंगकर्मीले आफ्नो नितान्त रंगकर्मको बोध गर्ने बेला आएको छ । विगतमा भएका रंगमन्चका प्रयोगहरूलाई इतिहासमा भएको एउटा राम्रो कामको रूपमा मात्रै नलिई यसलाई वर्तमान समयमा पनि प्रयोगमा ल्याउन सक्नुपर्छ । त्यसो गर्दा हामीले अर्को एउटा कुरालाई ध्यान दिनु पर्नेहुन्छ । त्यो हो समकालीन पश्चिमी रंगमन्चमा देखिएका प्रवृत्तिहरू । अभि सुबेदीका विचारमा एशिया महादेशका रंगमन्चमा आएको पारम्परिक प्रदर्शन कलाको प्रयोग र पुनरुत्थानको लहर मुख्यतः पश्चिमी प्रयोगवादी रंगकर्मीहरूको प्रयोग र शैलीलाई अध्ययन नगरी बुझ्न सकिन्न । त्यसकारण यहाँको स्थानीय साँस्कृतिक प्रदर्शन कलाको आजको रंगमन्चमा व्याख्या गर्दा समकालीन पश्चिमी रंगमन्चमा आएका प्रयोगवादी शैलीको अध्ययन गर्नु पर्दछ ।²² यसले हामीलाई थप दिशा प्रदान गर्न सक्छ ।

नेपाली इतिहासमा आएको एकीकरण अभियानले नेपाली भाषालाई लोकप्रियता त दियो तर नेपाली भाषामा पनि रंगमन्त्रन कार्य गर्न सकिन्छ भन्ने बोध निकै पछि आएर मात्र भयो । त्यस अर्थमा हामीले नेपाली रंगमन्त्रलाई हेर्दा केही कुरा ध्यानमा राख्ने पर्ने हुन्छ । नेपाली भाषा र नेपाली रंगमन्त्र फरक फरक कुरा हुन् । नेपाली भाषामा रंगमन्त्रन शुरु हुनु भन्दा निकै पहिलादेखि नै हुँदै आएका रंगमन्त्रका शैलीहरू नेपाली भाषामा रंगमन्त्रन हुँदा प्रयोगमा नआउनुलाई हामीले एउटा गंभीर विषयको रूपमा लिनु पर्दछ । केशव प्रसाद उपाध्यायका अनुसार एकीकरण कालदेखि राणाकालको करीव मध्यसम्म पनि:

... मुद्रा राक्षस जस्तो विश्वकै उत्कृष्ट र श्रेष्ठ नाटकहरू मध्येको नाटकको समेत पूर्णतया नाट्यरूपमा भाषान्तर नहुनु आश्चर्यजनक छ । यसका अनेक कारण हुन सक्छन् । १. नेपाली भाषामा नाटक तयार पारेर मन्त्रित गर्ने चेतनाको अभाव २. मुद्रा राक्षस जस्तो राजनैतिक नाटक मन्त्रित गर्ने गराउने साहस वा त्यस खालको गंभीर नाटकप्रति जनरुचिको अभाव ३. नेपाली भाषामा नाटक खेलाउने नाट्यकर्मीको अभाव आदि । यो परम्परा स्थापित नभईसकेकाले नै होला सुरुचिपूर्ण, स्तरीय, उत्कृष्ट र मंचनयोग्य प्राचीन संस्कृत नाटकको अनुवाद गर्न सक्षम भवानी दत्त पाण्डे जस्ता विद्वान आफ्ना नजिक रहँदा रहँदै पनि भीमसेन थापाले उनीबाट नाटक तयार पार्न लगाउने वा उनले तयार पारेको नाटक मन्त्रित गराउने चाँजो पाँजो मिलाउनको सट्टा अंग्रेजसँग सुगौली सन्धि भएर शान्ति स्थापना भइसकेपछिको समयमा काठमाडौँ स्थित 'आङ्गल रेजिडेन्सीका ब्रायन हज्यनलाई' (sic) देखाउन मल्लकालीन नाटक (मिश्रित भाषा नाटक) कसबधको हिन्दी रूपान्तर तयार पार्न लगाई मन्त्रित गराउने थिएनन् ।^{३०}

यसबाट के देखिन्छ भने नेपाली भाषामा रंगमन्त्रन गर्न सक्ने पूर्वाधारहरू पछि आएर मात्र बने । राष्ट्रीय एकीकरणको तीव्र अभियान र मुलुकलाई आधुनिक राज्य संरचनामा ढाल्ने प्रयास शुरु भए । जुन दिन पृथ्वीनारायण शाहले काठमाण्डौ राज्यमा हमला गरे त्यो दिन इन्द्रजात्राको थियो । यसरी इन्द्रजात्राको दिन पारेर हमला गर्नु, जित्नु, अनि त्यस्ता जात्राहरू एवं रीतले चलिरहनुले पनि हाम्रो संस्कृति वारे केही कुरा प्रष्ट हुन्छ । अभि सुवेदीको विचारमा इन्द्रजात्राको त्यस भव्य तयारी र रथारोहण भईरहेको बेला पृथ्वी नारायण शाहको प्रवेश हुनुलाई एउटा पात्रको प्रवेशको रूपमा लिन सकिन्छ । इन्द्रजात्रा एउटा नाटक भयो । यसको हिँड्ने बाटो र यसको कलेवर रंगमन्त्र भयो र राजा जय प्रकाश मल्लको सट्टा पृथ्वीनारायण शाह रथमा चढ्नुले नेपाली राजनीतिमा परिवर्तन आएपनि रंगमन्त्र उही नै रह्यो ।^{३१} नेपाली संस्कृति र प्रदर्शनकलाहरू यही संरचनामा अगाडि बढ्दै गए । नेवारी कला र संस्कृतिले ठूलो मञ्च पायो । यो नै राष्ट्रीय कला र संस्कृति बन्थ्यो ।

अर्को महत्त्वपूर्ण कुरा नेवारी संस्कृति र कलाको सम्बन्ध राज्य एकीकरण र आधुनिकीकरणका क्रममा भएका महत्त्वपूर्ण घटनासँग हुनगयो । सत्यमोहन जोशीका अनुसार उन्नाइसौँ शताब्दी लागेपछि नेपालको सांस्कृतिक फाँटमा दुई अलग धारहरू देखापरे । यसो गराउनेमा भीमसेन थापा पहिलो प्रमुख प्रशासकको रूपमा देखा परे । जोशीका शब्दमा भीमसेन थापाले:

... आफुलाई मुख्तियार पदको सट्टामा जनरल कमाण्डर इन् चिफ् र जनरल, कर्नेलका दर्जाहरू लागु गरे । स्वयम् आफु पनि पश्चिमी पहिरनमा फ्रेन्च शैलीका चुच्चे हेलमेट र जैगी पोशाकमा देखा परे । तर यिनको व्यक्तित्व भने पगडी र जामा लगाउने कालु पाँडेको व्यक्तित्व भैं उर्जिलिन सकेन ... यसैताका स्वामी महाराजा रणवहादुर शाहको भारतमा काशी निवासको स्मृतिमा गङ्गाजीको किनारामा ललिताघाट र नेपाली मन्दिर नेपाली वास्तुकलाको शैलीमा बनाउन खातिर नेपालवाट ईट, चुन, भिँगटी, काठ बोकाएर एकसेएक कलाकर्मीहरू काशी पुगेर आफ्नो सांस्कृतिक सम्पदाको प्रदर्शनमा लागे ।^{३२}

भीमसेन थापाले शुरुवात गरेको आधुनिकीकरणलाई जंगवहादुरको बेलायत यात्राले नयाँ मोड दियो । यसले वास्तुकला, चित्रकला र पछि गएर रंगमन्त्रमा ठूलो प्रभाव पार्यो । राणाशासन शुरु हुनु भन्दा अगाडिसम्म पनि श्री ५ रणवहादुर शाह र श्री ५ सुरेन्द्र विक्रम शाह जस्ता राजाले संगीत, नाटक र नृत्यमा राखेको चाखले नेपाली प्रदर्शनकारीकला र दरवारवीचको नजिकको सम्बन्ध कायम नै राख्यो । तर राणाकालमा आएर विस्तारै हिन्दी र उर्दू मिसिएको पारसी रंगमन्त्रले, अनि भारतीय मुलुकका चिनिएका रंगकर्मी वा कलाकारहरूले नेपालका राणा शासकहरू र तिनका भाइ भारदारका दरवार र महलमा राम्रो प्रवेश पाए । माथि चर्चा गरेनुसार पारसी रंगमन्त्रले कल्पनाशील संसारका पात्रहरूलाई त्यस्तै कलेवरमा समातेर उतार्ने रंगमन्त्रको शैलीको विकास गर्‍यो । दरवारभित्र हुने नाटकहरूका मंचनमा वैज्ञानिक प्रविधिको प्रयोग भयो भने बाहिर हुने पारसी रंगमन्त्रचाहिँ नेवारी कलाकार र रंगमन्त्रको शक्तिवाट प्रभावित भयो जसले गर्दा रंगमन्त्र सम्बन्धी चेतना फराकिलो भयो ।

तर नेपाली नाटक भने अझैसम्म पनि मन्त्रन हुन सकेको थिएन । वि. स. १९५४मा मार्णिकमान तुलाधरले कलकत्तावाट रंगमन्त्र संवन्धी ज्ञान लिएर फर्के पछि इन्द्र सभाको सफल मंचन गरे । यसले दरवार र राणा शासकहरूको ध्यान खिच्यो । त्यही बेला कसाई पल्टन भन्ने नाट्य टोली र रंगमन्त्रीय प्रस्तुतिले पनि काठमाण्डौमा अपार सफलता पायो । कसाई पल्टनद्वारा प्रदर्शित नाचमा एउटा पर्दा नाच निसिद्धिएसम्म तन्काएर राखिइरन्थ्यो र त्यसमा उनीहरू आफै चित्र बनाउँथे जसले खासै अर्थ राख्दैनथे । तर त्यस्ता खाले प्रदर्शनले निकै लोकप्रियता पायो ।^{३३} त्यस्तैगरी भारतमा लोकप्रियता हासिल गरेको पारसी थिएटर नेपालका विभिन्न ठाउँमा शुरु हुन थाल्यो । यस संगसंगै नौटंकी नामले चिनिने हिन्दी नाटकको प्रभाव

तराईतिर प्रशस्त मात्रामा रह्यो। खासगरी नाटक प्रदर्शनका लागि अस्थायी रंगमन्त्र तयार गरेर झुल्ल, रेलिङ्ग, पर्दा, सेट पिस र भडकदार भेषभुषाले काठमाडौं लगायत धरान, विरगन्जतिरका रंगमन्त्रमा समेत लोकप्रियता पाए, केशव प्रसाद उपाध्याय लेख्नुहुन्छ।

यसरी पारसी रंगमन्त्रले एकातिर स्थानीय जनसमूहसँग स्थानीय शैलीमा नै नाटक मन्त्रन गर्ने परिपाटीलाई सहयोग गर्‍यो भने अर्कोतिर विस्तारै आधुनिक रंगमन्त्रको विकास जुन दरवारभित्र भइरहेको थियो, त्यसलाई पनि सहयोग गर्‍यो। यस अर्थमा हेर्ने हो भने नेपाली रंगमन्त्रको विकासमा पारसी रंगमन्त्रको योगदानलाई "अर्को" दृष्टिकोणबाट हेर्नु पर्दछ। नेपाली रंगकर्मी अथवा समालोचकहरूले यसलाई कम महत्त्व दिएको पाइएको छ। पारसी रंगमन्त्रले नेपाली रंगमन्त्रको विकासमा ठूलो योगदान दियो। यसले तयार पारेको परिस्थितिमा नै बालकृष्ण समले नाटक लेखेर नेपाली रंगमन्त्रलाई नयाँ गति दिन सकेका हुन्। नेपाली रंगमन्त्रको विकासलाई पारसी रंगमन्त्रसँग गरेको प्रतिस्पर्धाको रूपमा नलिइकन बरु यसलाई अन्तर-सम्बन्धको रूपमा लिनुपर्दछ। त्यांतखेर काठमाण्डौंमा निस्किएका *प्याख* र अरु थिएटर मंडलीले पाएको सफलताले के देखाउछ भने रंगमन्त्र भनेको शुद्ध भाषामा लेखेर साहित्य छुट्टै हिंड्ने कला होइन। अर्को महत्त्वपूर्ण कुरा माथि उल्लेख गरेअनुसार पारसी रंगमन्त्रले कल्पनाशील वा स्वप्नील जगतलाई त्यस्तै विस्वहरू र लक्षणाबाट हेर्न सिकायो। बालकृष्ण समले लेखेका ऐतिहासिक र मिथकमा आधारित नाटकलाई पनि पारसी रंगमन्त्रले बसालेको र बनाएको मंचनासँग जोड्न सकिन्छ। विजय मल्लले समका नाटकको बारेमा लेखेको कुराले पनि यो प्रस्ट्याउन सकिन्छ। मल्लको विचारमा समका नाटक "यथार्थवादको प्रतिमानले हेर्दा विश्वासप्रद हुँदैनन्। यसको सट्टा बरु, उहाँका पौराणिक उपाख्यानका पात्रापात्रहरू विश्वसनीय हुन्छन्, किनभने ती पात्रहरूले कुनै आदर्श र विचारधाराको प्रतिनिधित्व गर्ने हुनाले एक टाईप, एक प्रतीकको रूपमा खडा हुन थाल्दछन्, यथार्थको प्रत्याशा र आग्रह पनि त्यसमा कमैले गरेका हुँदैनन्"।³⁴

नेपाली रंगमन्त्र अहिले गाउँघरसम्म पुग्न नसकेको बेला र नाटकको नाममा समस्या र विपत्तिका कथामात्रै बोल्ने परिपाटी बसेको बेला नाटकलाई एउटा मनोरन्जन र जनभावनासम्म पुऱ्याउन हामीले पारसी रंगमन्त्र र यसले गर्दा जन्मेका अरु नाट्य शैलीको पुनर्मूल्याङ्कन गरेर रंगमन्त्रको शक्ति बुझ्ने काम गर्नु पर्दछ। राणा शासकले गाईजात्रा पर्व लगायत अन्य खालका नाट्य प्रस्तुति जस्तै *प्याख*, *कसाई पल्टन* र अरु थिएटर कम्पनीका प्रदर्शनमात्राहिन कडा निगरानी राखेर आफ्नो दरवारमा चाँहिँ पारसी र नौटंकी शैलीमा नाटक मन्त्रन गराएर आनन्द लिए। यो प्रवृत्ति शासकहरूको थियो। शासकहरूले लिएको गलत सांस्कृतिक नीति यसबाट स्पष्ट हुन्छ। तर पारसी रंगमन्त्रले नेपाली प्रदर्शन कलाक्षेत्रमा नयाँ सृजनाका अवसर दियो।

यसै बेलादेखि संस्कृत नाटकलाई नेपालीमा अनुवाद गर्ने कामहरू हुन थाले साथै यिनको मंचन पनि हुनथाल्यो। मोतीराम भट्टले जुनबेला कार्कीदासको *शकुन्तला*

नेपालीमा अनुवाद गरेर दरवारमा मंचन गराए त्यही समयमा भानुभक्तको *रामायण*ले नेपाली भाषाको रंगमन्त्रलाई फराकिलो पार्ने काम गरी रहेको थियो। यो एउटा महत्त्वपूर्ण घटना थियो नेपाली कला र साहित्यमा। मोतीरामले सृजना गर्न खोजेको नेपाली रंगमन्त्र र भानुभक्तको *रामायण*ले नेपाली भाषा र कलालाई संस्कृत भाषा र शास्त्रसँग जोड्ने महत्त्वपूर्ण काम गरे। यसले गर्दा नेपाली भाषा र साहित्यले शास्त्रीय सम्बन्धन पायो। संस्कृत परम्परामा लेखिएका नाटक र ग्रन्थका अनुवादबाट नयाँ सृजनाका लहर यसरी आइरहेको बेला पश्चिमी शैलीका नाटकहरूको प्रभावमा पहलमार्नासँग स्वारले लेखेको नेपाली नाटक *अटल बहादुरको* दार्जीलिङ्गमा मंचन भयो। नेपाली रंगमन्त्र शुरुका दिनदेखिनै शास्त्रीय सम्बन्धन र पश्चिमी रंगमन्त्रको प्रभावको बीचबाट अगाडि बढ्दैआयो। त्यसबेला नेपाललगायत दार्जीलिङ्गमा प्रस्तुत गरिएका नाट्य प्रस्तुतिका शैली र सिद्धान्तलाई नेपाली रंगमन्त्रले शुरुका दिनमा गरेका प्रयोग र खोजको रूपमा लिनुपर्दछ। नेपाली रंगमन्त्रको विकास अनुवाद, अनुकरण, प्रभाव, पारसी र अन्य लोकप्रिय खालका नाट्य-शैलीका वातावरणमा भयो। नेपाली रंगमन्त्र अब आएर मोतीरामदेखि मात्र आरम्भ भएको नभै प्राचीन कालदेखि नै यस देशमा भएका सम्पूर्ण नाट्य, नाटक-शैली र अरु प्रदर्शनीय कलालाई दिईने एउटा संज्ञा पनि भयो। यो काम पृथ्वीनारायण शाहको पालादेखिनै भएको थियो। तर राणाकालसम्म आइपुग्दा नेपाली रंगमन्त्रले अर्को मोड लिइसकेको थियो। आज आएर हेर्दा हामीले नेपाली रंगमन्त्रले बनाएको गोरेटोलाई हेर्नसक्नु पर्दछ। यसबाट लिनसक्ने कुराहरू धेरै छन्।

आधुनिक नेपाली रंगमन्त्रको आरम्भ समको *मुकुन्द इन्दिराबाट* भयो। यो सर्वसाधारणले पैसा तिरेर हेरेको पहिलो नाटक थियो।³⁵ यो नाटकको प्रस्तुतिलाई रंगसजावटदेखि पात्र, परिधान र सम्वाद आदि सम्पूर्ण कुरामा नेपाली रंगमन्त्रको महत्त्वपूर्ण घटनाको रूपमा लिनसक्यौं।³⁶ तर अर्को दृष्टिकोणबाट हेर्दा के देखिन्छ भने नेपाली रंगमन्त्रले स्थानीय अथवा सांस्कृतिक प्रदर्शन कलाका बीच केही दुरी बढाएको पनि यही बेलादेखि हो। हुन त *मुकुन्द इन्दिरामा* एउटा नेवारी सांस्कृतिक नाचको प्रयोग भएको छ तर पनि नाटक मूलतः आधुनिक नाट्य-शैलीमा अगाडि बढ्छ। समको प्रयोगलाई आधुनिक नेपाली रंगमन्त्र र अरु प्रदर्शन कलाहरूले लिएको एउटा महत्त्वपूर्ण मोडको रूपमा लिन सकिन्छ।

अर्को कुरा समपछि गोपालप्रसाद रिमाल, गोबिन्द गोठाले, विजय मल्ल र अरु नाटककार र निर्देशकहरूबाट नेपाली रंगमन्त्रले लिएको मोडलाई यहाँ भएका प्रदर्शन कलामा भएका विकाससँग पनि हेर्न सक्नु पर्दछ। नाटककार वा निर्देशककेन्द्रित समालोचनाको विनिर्माण गरेर सांस्कृतिक र अरु प्रदर्शन कलासँगको नेपाली आधुनिक रंगमन्त्रको सम्बन्धबाट पनि हामीले आधुनिक नेपाली रंगमन्त्रलाई हेर्न सक्नुपर्दछ। सन् १८५० देखि यता नेपाली प्रदर्शन कलामा आएका नयाँ मोडहरू हेर्दा के देखिन्छ भने राणा शासकहरूलाई आफ्ना तस्वीर र पोर्ट्रेट बनाउन लगाउने ठूलो चाख थियो। अधिकांश राणा शासकहरूले आफ्ना शालिग बनाउन लगाए। यिनलाई आफ्नो जीवन झल्काउने कथा र नाटक लेख्न वा लेखाउनचाँहिँ मनमा नआउनु

पछाडि के ले काम गरेको थियो त्यो एउटा खोजको विषय हुन सक्छ । अभि सुवेदीका अनुसार:

नेपालमा व्यक्तिका तेलचित्र बनाउन लगाउने जंग बहादुरले भाजुमानलाई सन् १८५० मा आफूसँगै बेलायत लगेका थिए । भाजुमानले पहिलोपटक नेपाली मानिसका अनुहार चित्रमा उतारे । तिनले जंगको परिवारका मानिसका साधारण अनुहारमा इतिहास बनाउनेका शक्तिको मिथक भरिदिए ।... पाखापर्वतका परिवेशले रचित आफ्ना अनुहार चित्रमा उतार्न लगाएर त्यसमा आफ्नै अनुहारको नाटक हेर्न चाहने राणाहरूलाई ती मुहाराचित्र शक्ति प्रदर्शन थिए ।³⁹

राणाहरूका यस्ता शौख र मिथक, ऐतिहासिक र रोमान्टिक कथा वा विषयवस्तुलाई त्यही कलेवरमा सार्वभौमिक ढंगले राखेर प्रदर्शन गर्ने पारसी रंगमन्त्रको शैलीवीच केही समानता थियो । पारसी रंगमन्त्रका विषयवस्तु राणा स्वयम् भएनन् । ती दर्शक मात्र भएर रहे । मुख्य कुरा चित्रमा उतार्नका लागि तिनीहरूको कुनै इतिहास थिएन । तिनीहरूको वर्तमान थियो र ती आफ्ना भविष्य पनि सुनिश्चित राख्न चाहन्थे । तर राणाहरूको शौख र उक्त शौखबाट निस्केका कलाले बिक्रम सम्बत् १९९० को दशकतिर आएर नयाँ मोड लियो । जब नेपाली साहित्यकार र बुद्धिजीवीहरूले शब्द, रंग र विचारका सहाराले सम्पूर्ण राष्ट्र र जीवनका चित्र हेर्ने र कोन सक्ने सपना साकार पार्ने अठोट लिए । कलामा नयाँ शैलीहरूको विकास भयो । समका नाटकले उतार्न खोजेका तस्वीर र अरु साहित्यकारहरूले उतारेका शब्दचित्र त्यसै बेलाको आकान थिए । मैले यहाँ भन्न खोजेको कुरा के हो भने हाल रंगमन्त्रमा आएका गतिविधिलाई हामीले अरु प्रदर्शन कला र साहित्यमा आएका चिन्ता र नयाँ प्रयोगबाट पनि हेर्न सक्नुपर्दछ । समका नाटकलाई उनले बनाएका पोर्ट्रेट, त्यस्तैगरी भाजुमान, चन्द्रमान मास्के, अमर चित्रकार र त्यसपछिका आधुनिक चित्रकार, संगीतकार र मूर्तिकारले अपनाएका शैलीबाट पनि हाम्रा आधुनिक नाटक र रंगमन्त्रमा आएका विभिन्न सोचको व्याख्या गर्न सकिन्छ । हामीले वर्तमान रंगमन्त्रलाई हाम्रो समयका कला वा अरु विधामा आएका नयाँ प्रयोगबाट हेर्ने नयाँ तरिकाको विकास गर्नु पर्दछ । नेपाली रंगमन्त्रको इतिहासलाई पनि त्यसरीनै बुझ्न र यसको अध्ययनको तरिका वा प्रणालीको विकास गर्नु पर्दछ । सम, रिमाल, तिवारी, मल्ल दाजुभाइ हुँदै आएको आधुनिक नेपाली रंगमन्त्रलाई अरु प्रदर्शन विधाबाट नअलग्याई अध्ययन गर्नु पर्दछ ।

हाम्रो रंगमन्त्रमा विभिन्न वाद वा धारहरू छुट्याउने रेखा तानिएका छन् । तर हामीले कतिपय सवालमा प्रयोगवादी, यथार्थवादी र अयथार्थवादी भनिदै आएका नाटकहरूले समातेका हाम्रा समयका कथा यथार्थवादी खालका छन् । यो कुरा गोविन्द राज भट्टराईको शब्दमा यसरी व्यक्त गर्न सकिन्छ:

आदर्शवादी नाटकबाट अलग्गनेहरूले यथार्थवादीको वाटो रोजे ।

पाश्चात्य साहित्यमा यथार्थभन्दा पर पुगेर अयथार्थक नाटक साहित्यको

रचना गरिरहेका छन् । अयथार्थवादीहरू जीवनलाई यसको आकृति भन्दा ठूलो वा सानो रूपमा, आकृतिलाई विकृतिको रूपमा, स्वीकारलाई शून्यको रूपमा र मूल्यलाई अस्तित्वको प्रश्नको रूपमा पेश गर्दछन् । ... हाम्रा प्रयोगधर्मी नाटककारहरू (मोराश, अशेष मल्ल, सरुभक्त, शिव अधिकारी, अविनाश श्रेष्ठ)मध्ये कोही पनि अयथार्थक तहमा ओर्लेका छैनन् । उनीहरू सबै नाटकको माध्यमले समाजलाई वा व्यक्तिलाई उसका विचार वा विकृत परम्परालाई ठोकठाक गरी टुङ्गोमा ल्याउने प्रयत्नमा छन् । जस्तै गोपाल पराजुलीको समयसीमामा धनी गरीबवीचको खाडल र वैथितिको जगजगी मास्न युद्ध छेड्ने युगौको प्रतिज्ञा छ ।⁴⁰

यसरी यथार्थवादी, अयथार्थवादी, प्रयोगवादी र अरु नाट्य शैलीहरूकाबीचमा सीमा रेखाहरू तान्ने हाम्रो समालोचना पद्धतिलाई पनि हाम्रो समयमा आएर पुनर्मूल्याङ्कन गर्नुपर्ने देखिन्छ । पाश्चात्य शैलीबाट हाम्रो सामाजिक परिवेशका नाटकहरू मन्त्र गर्दा देखिने समस्या र चुनौतीलाई वर्तमान रंगमन्त्र समीक्षकले समाधान गर्नु पर्छ । यसै सन्दर्भमा भारतीय नाटककार गिरीश कर्नाडको भनाई यहाँ राख्न चाहन्छु । पश्चिमेली यथार्थवादी नाटकहरू वैठक कोठाबाट शुरु हुन्छन् र त्यही अन्त्य हुन्छन् । व्यक्तिगत, पारिवारिक अन्तरसम्बन्ध त्यही बन्छन् र त्यही भत्किन्छन् । तर भारतीय घरहरूमा त्यस्ता समस्या वैठक कोठामा न त जन्मिन्छन् न त समाप्त नै हुन्छन् (१०)।⁴¹

यसरी हाम्रा नाटक र रंगमन्त्र प्रस्तुतिलाई हाम्रै यताका संस्कृति, चलन र दैनिक जीवनसँग जोडेर हेर्नु पर्दछ । यस भेकका अरवौँ मानिसहरू कसरी जीवन यापन गर्छन्, यिनका संस्कार र संस्कृति केकस्ता छन् तिनबाट मात्रै यिनका जीवन बारे नाटक बन्न सक्दछन् । यस भेकका मानिसले कलालाई कसरी लिन्छन्, उनीहरू र कलाबीच हुने सम्बन्धलाई पनि हामीले बुझ्न सक्नु पर्दछ । यस उपत्यकाको हाम्रो कला, संस्कृतिको सम्बन्धलाई अभि सुवेदीका शब्दमा यसरी व्यक्त गर्न सकिन्छ । अहिले पनि हामीमध्ये कोही जात्रा वा उत्सवमा नाचन सक्छौं, कोही आधा मानव र आधा गरुडको चाँगुनारायणमा अवस्थित मिथकीय मूर्ति तल एउटा अदृश्य शक्तिको बोध गर्न सक्छौं । बज्रयोगिनी मन्दिरको टुँडालमा बाँदरले देवताका लिंग समातेर हल्लाई राखेको कुँदिएको चित्र देख्दा कसैलाई मरीमरी हाँसो उठ्न सक्छ । हामीमध्ये कोही स्वयम्भूको पाउमा बसेर नजिकैको चैत्यमा ध्यान गर्न सक्छौं । कोही कलात्मक वृत्तले सिंगारेको ढोकाबाट भित्र छिरेर एउटा पुरानो मन्दिरको परिसरमा जिउँदो देवी कुमारीको दर्शन गर्न सक्छौं । हामीमध्ये कोही भगवानलाई खर्पन र कापेशमा राखेर शहर परिक्रमा गर्ने नाच र जात्रामा भाग लिन सक्छौं र भगवानको एक घरदेखि अर्को घरसम्मको यात्राको अनुभव गर्न सक्छौं । कोही हाम्रा घरको धुरीभन्दा पनि अग्ला गजुर भएका रथ तान्दै एउटा भव्य जात्रामा आफूलाई सामेल गर्न सक्छौं ।⁴² यसरी दर्शक भएर हेर्ने र भित्री र बाहिरी दुवै खालका यात्रामा सामेल हुने वा गराउने कला र संस्कृति व्याप्त भएको ठाउँमा रहेर आधुनिक प्रदर्शन कला प्रम्नुत

गर्दा हामीले सम्बोधन गर्नु पर्ने सैद्धान्तिक आधार ("प्रब्लमाटिक्स") लाई बुझ्न सक्नुपर्दछ।

त्यस्तैगरी पन्चायती व्यवस्थाले देखेको नेपाली राष्ट्रियता र यस देशका नागरीकका चित्र एउटा एकदलीय संरचनामा आधारित थिए। यस संरचनामा तानिएका चित्रसँग नमिले अरु चित्रमा अराष्ट्रिय तत्व भन्ने रंग हुन्छ भन्ने राज्यको दर्शनले काम गरेको थियो। यस देशका नागरिक चित्र पन्चायती व्यवस्थाको लागि दुई प्रकारका मात्र थिए। एउटा पन्चायती संरचनामा राख्दा देखिने र अर्कोचाहिँ यससँग नमिले सबै खाले चित्र। यसरी पन्चायती व्यवस्थाले आफ्नो दर्शन अनुसारको नागरिक चित्रको संरचना पनि लिएर आयो। रंगमन्त्रमा यसको प्रभाव देखियो। रंगमन्त्रलाई पन्चायत शैलीमा वा संरचनाभिन्न राख्न केही महत्त्वपूर्ण काम भए। सम्बत् २०१८ देखि २०३१ सम्ममा विभिन्न ठाउँमा नगरपंचायत र श्री ५ को सरकारको मातहतमा संचालन हुनेगरी बन्द रंगमन्त्रहरूको निर्माण भयो। यस कुरालाई त्यस बेला संचारका माध्यममा राज्यपक्षबाट भएको नियन्त्रणको हिसाबले पनि बुझ्न सकिन्छ। प्रत्युश वन्तका विचारमा जब राजा महेन्द्रले सन् १९६१ (२०१७) सालमा सम्पूर्ण शक्ति आफ्नो हातमा लिए तब राज्यले आफूसँग रहेका सम्पूर्ण संचारका साधनहरूमाथि नियन्त्रण लियो र राजाका विचारसँग असहमति राख्ने विपक्षी विचारमाथि सेन्सर भयो। साथै सरकारी नियन्त्रणमा रहेका संचारका साधनलाई भने राज्यले बलियो बनाउने कोशीस गर्‍यो। सन् १९६२ मा दुईवटा स्वतन्त्र न्यूज एजेन्सीहरू राष्ट्रियकरण गरिए (२२)।^{११} यसबाट राज्यले कला वा रंगमन्त्रप्रति लिएको दृष्टिको पनि अनुमान गर्न सकिन्छ। तर जबसम्म स्वतन्त्र सामाजिक वा नागरिक सभ्यता वा संस्कृतिको परिपाटी बस्दैन तबसम्म कुनै पनि कलाका माध्यममा राज्यतर्फबाट भएको एकलवादी नियन्त्रणले उक्त क्षेत्रमा खासै नौलो सृजना वा विकास हुनसकदैन। रंगमन्त्रलाई माध्यमको रूपमा मात्र लिनु हुँदैन। मुख्य कुरा त रंगमन्त्र सृजना हुने परिवेशको समाज र नागरिक चेतना बनाउनु हो। पंचायत व्यवस्था यस पक्षमा चुपचाप थियो। सम्बत् २०१८ देखि २०३१ सम्ममा भएका रंगमन्त्र गृहहरूको निर्माणले नेपाली रंगमन्त्रमा खासै नयाँ परिवर्तन ल्याउन सकेन। तीसको दशकमा जब नयाँ रंगमन्त्रन गर्ने अनुहारहरू आए ती पंचायती शैली र दर्शनले प्रेरित वा सरकारद्वारा संचालन गरिएका कलाको माध्यमभन्दा अघि बढे। केहीले चाहिँ यसैमा रहेर पनि नयाँ काम गरे। धुब्रचन्द्र गौतम जसलाई केशव प्रसाद उपाध्याय प्रथम प्रयोगवादी नेपाली नाटककार मान्नुहुन्छ, अशेष मल्ल जसले सडक नाटकको सूत्रपात गरे र मोहनराज शर्मा इत्यादिले पंचायती व्यवस्थाले मानेको र स्वीकृति दिएको चित्रभन्दा भिन्न अनुहारको चित्र रचना गर्ने शैलीको विकास गरे। यिनका नाटकले नेपाली रंगमन्त्रलाई फरक धार दियो। विजय मल्लले लेखेका नाटक र उनले अपनाएका शैलीहरूलाई हामीले नेपाली रंगमन्त्रले लिएको मोडको रूपमा लिन सक्छौं। रंग सज्जा, पात्र, पात्र परिधानले गर्दा रंगकार्य आर्थिक रूपले महंगो हुँदै थियो। मल्लले एकाँकी लेखेर नेपाली रंगमन्त्रलाई नयाँ गति दिए।

यद्यपि यस उपत्यकामा सडकमा गरिने प्रदर्शन परम्परा र संस्कृत पुरानो हो तर अशेष मल्लको नाट्य समूहले यथार्थवादी ढंगको नाटक जसमा राजनीतिक समस्यालाई सम्बोधन गरिएको हुन्थ्यो र हुन्छ, त्यसलाई पहिलोपल्ट सडकमा प्रयोग गरे। नेपालको सडक नाटक यथार्थवादी नाटक वा रंगमन्त्रको धारबाट अलगिएको एक धार भयो। यसलाई हाम्रो सांस्कृतिक र पारम्परिक नाच, गान र रंगमन्त्रको शैलीसँग अध्ययन गर्दा उपयुक्त हुन्छ। सडक स्थानले हाम्रो संस्कृतिमा ठूलो महत्त्व राख्दछ। हाम्रो राजनीतिमा सडक एउटा महत्त्वपूर्ण तत्व भए भैं हाम्रो सांस्कृतिक रंगमन्त्र सडक भएर नै चल्छ। यमबाट हामीले सिक्नुपर्ने धेरै कुराहरू छन्। अधिकांश स्थान जस्तै नदी, मठ, मन्दिर, पहाड र अन्य स्थानमा व्यक्ति-व्यक्ति बीचका नाटक भन्दा पनि व्यक्ति र स्थान बीचका नाटक हुन्छन्।^{१२} हालका दिनमा आएर कचहरी भनिने एक प्रकारको नेपाली सडक रंगमन्त्र अन्तर्राष्ट्रिय रंगमन्त्रमा आएका नयाँ शैलीसँग परिचित रहेको छ भन्ने देखाउँछ। यम धारले अगस्तो बोलको फोन्ट्युम रंगमन्त्रबाट शैली र वैचारिक शैली वरण गरेको देखिन्छ। यस्ता नाटकले सामाजिक समस्यामा आधारित नाटक मंचन गरेर दर्शकलाई नै नाटकको प्रस्तुतिमा मामेल गराउँछन्। यसबाट सडक नाटकले भन्न खोजेको कुरा भन प्रष्ट हुन्छ। यसलाई नेपाली सडक नाटकले लिएको एउटा मोडको रूपमा लिन सकिन्छ।

अर्कोतिर, प्रहसन कलाले पंचायती संरचनामा राखिएका माध्यमबाटै पंचायती व्यवस्थाकै विसर्गताका कथाहरू अत्यन्तै हास्य रसमा मन्त्रन गर्‍यो। गीति नाटकहरूले नारी सम्बेदना र सामाजिक अन्यायको अति करुणामय रसमा रंगमन्त्रीय प्रस्तुति गरे। यस्ता नाटकहरूले पंचायती संरचनामा राखिएका व्यक्तित्व भत्काएनन्। *अनि देउगाली रुन्छ, के सक्कली के नक्कली* जस्ता नाटकहरूले पंचायती राष्ट्रियता र दर्शनसँग नबाभीकन नेपाली जनता र जगतको कारुणिक चित्र प्रस्तुत गरे। वर्तमान रंगमन्त्रमा हामीले तीसको दशकबाट सिक्नु पर्ने कुरा के हो भने रंगमन्त्रलाई राज्यले आफ्नो राज्य संरचनामा राखेर नियन्त्रण गर्नुहुँदैन। वरु यस्तै नाट्यकर्मीलाई आफ्नो खोज, अनुसन्धान अनुसारको रंगमन्त्र आविष्कार गर्ने अवसर दिनुपर्दछ। आज आएर राज्य, कलाकार र व्यक्तिबीचको सम्बन्ध सरल र लचिलो हुनु पर्दछ भन्ने देखिएकोछ। राज्यले निर्धारण गरेको दर्शन र नियन्त्रणमा राखेको माध्यमबाट मात्रै सृजनाका लहर चल्न सक्दैनन्। वन्द रंगमन्त्र भएका प्रेक्षालयहरू सरकारी स्वामित्वमा हुनु र नेपाली समकालीन रंगकर्मीहरूले भोग्नु परेका कठिनाईले के देखाउँछन् भने राज्यले कलाका माध्यमलाई नियन्त्रणमा लिनुभन्दा पनि कलाकार वर्गलाई आफ्नो सौचअनुसारको रंगमन्त्र सृजना गर्न वातावरण बनाईदिनु आवश्यक हुन्छ। आरोहण समूहको गुरुकुलप्रति नेपाली रंगकर्मी र समालोचकहरूले लिएको दृष्टिकोणबाट पनि यो कुरा बुझ्न सकिन्छ। जबसम्म रंगमन्त्र रंगकर्मीकै हातमा आउँदैन तबसम्म नयाँ सृजनाहरू गर्न सकिन्न।

अर्को कुरा, हालको समयमा आएका राजनीतिक र सामाजिक चेतनासँग नेपाली रंगमन्त्र पनि उत्तिकै परिचित हुनु पर्दछ। आजको नेपाली समाजमा रहेका सामाजिक समस्या र चूनीतीलाई हामीले सवल र उचित ढंगले व्याख्या गर्नु पर्ने

वेला आएको छ । यो कुरा कृष्णवहादुर भट्टचनका विचारबाट पनि प्रष्ट पार्न सकिन्छ । भट्टचन लेख्छन्:

यहाँ एक भाषा, एक धर्म, एक संस्कृति, एक क्षेत्र, एक लिंग र एक वर्गको स्वार्थ अनुरूप ज्ञान र शक्ति पुनर्उत्पादन गर्ने त्यही एक थरकै स्वार्थलाई पक्षपोषण गर्न दुरूपयोग गर्ने गरेको पाइन्छ । सन् १९९० पछि विगतमा भएका प्राविधिक नियन्त्रणलाई वहसको स्तरमा एक कदम अगाडि बढाएको भने हो । तर यसैबीच कतिपय सवालमा वहसबाट मुक्ति बढ्नुको साटो प्राविधिक नियन्त्रणलाई फर्केर गएका प्रशस्त उदाहरण छन् । तापनि, सामाजिक, सांस्कृतिक सवाल अझै वहसमै केन्द्रित छ । अझै पनि मुक्तिको आशा निश्चित रूपमा यो अवधिमा भागिदै आएको छ ।^{४३}

सन् २०४६पछिको नेपाली समाज प्रजातान्त्रिक हुने क्रममा छ । रंगमन्त्रले त्यसै अनुसारको चेतना विकास गरेन भने अगाडि बढ्न सक्दैन । रंगमन्त्र पनि एक वर्गको वा एक सोचको हुनुहुँदैन । रंगमन्त्र सबैथरीका सोच र वर्गका, रंगकर्मीहरूका पकडमा पुग्नुपर्दछ । अर्को कुरा राज्यले सबैखाले ज्ञान र कलालाई मौलाउने वातावरण बनाईदिनु पर्दछ । सरकारी नियन्त्रणमा रहेका कलाका माध्यमलाई प्रजातान्त्रिक शैलीमा प्रयोग गर्नु पर्दछ ।

चालीसको दशक यता आएर नेपाली रंगमन्त्रमा नाट्य संस्था वा नाट्य समूहहरूको विकास हुनु र यिनीहरूले गरेका कामलाई हेर्दा के देखिन्छ भने कुनै पनि समयमा नयाँ धार खोज्नु र त्यसका लागि लागीपनु एउटा कुरा हो तर समय सापेक्ष त्यसमा पनि रचनात्मक किसिमले अगाडि बढ्न सकिएन भने यसले पनि नयाँ समस्या अगाडि ल्याउन सक्दछ । वर्तमान नेपाली रंगमन्त्रमा नाट्य-संस्थाहरू चाहे ती दशकौँ पुराना हुन् वा ती नयाँ हुन् तिनका समस्या समान छन् जसको समाधान सामूहिक रूपमा मात्रै गर्नसकिन्छ । तर संस्था-संस्थाबीचको दूरी बढेको छ । यो एउटा चुनौती हो वर्तमान नेपाली रंगमन्त्रलाई । वर्तमान नेपाली रंगमन्त्र यस विषयमा गंभीर हुनु पर्छ ।

मैथिली र नेवारी भाषामा रंगमन्त्र र नाट्य लेखन मध्यकालीन नेपाली समाजमा एउटा गौरवको कुरा थियो । यस्ता नेपालमा क्षेत्रीय भाषा वा सांस्कृतिको रंगमन्त्रलाई हामीले अहिले नयाँ दिशा दिनु परेको छ । महेन्द्र मलंगियाले मैथिली रंगमन्त्रमा गर्नुभएको कामलाई समकालीन नेपाली रंगकर्मी र समीक्षकहरूले ठूलो महत्व दिएर हेरेका छन् । मैथिली रंगमन्त्रले अहिले पौराणिक र ऐतिहासिक विषयवस्तु भन्दा सामाजिक समस्यालाई आफ्नो प्रमुख विषयवस्तु बनाएको छ । यसको श्रेय मलंगियालाई जान्छ । रामदयाल राकेशको विचारमा:

समसामयिक युग सन्वेदनालाई आफ्नो रचनाको सेरोफेरोमा अभिव्यक्ति दिनु महेन्द्र मलंगियाको मुख्य अभिप्रेत रहेको छ । उहाँले पारम्परिक, अर्न्धविश्वास, सामाजिक बन्धन र युगीन समस्या तथा समसामयिक

युगबोधको सम्यक अभिव्यक्तिमा अग्रसरता देखाउँनुभएको छ । यस्तै यस्तै कथावस्तुको वरिपरि नाटककार मलंगियाको नाटक लेखन आफ्नो साथकताको खोज गर्दछ र काव्यात्मक भाषाको प्रयोग गर्दछ ।^{४४}

चालीसको दशकतिर खुलेका नाट्य समूहहरूबाट नेपाली रंगमन्त्रले नयाँ दिशा लिनुलाई यस देशको राजनीतिसंग पनि जोड्न सकिन्छ । सम्वत् २०४६ सालको प्रजातन्त्र प्राप्तपछि यी संस्थाहरूलाई नयाँ विम्ब र संरचनाको खोजी गर्नुपर्ने चुनौती आए । बहुदलीय व्यवस्थामा दलहरू फुक्का भएभै यिनीहरूमा नयाँ जोश र अलग धारहरू निस्क्ये । सर्वनामले सडक नाटकलाई कायम राख्यो । आरोहणले अनुदित नाटकहरू मन्त्रन गर्‍यो । पोखराको प्रतिविम्ब र जनकपुरको मिनापाले नयाँ नाटकहरूपनि मन्त्रन गरे । रमेश के. सी.ले लेखेको विसंगतवादी नाटकले नेपाली रंगमन्त्रमा नयाँ सम्वाद खोल्‍यो । यसै समयमा देशका विभिन्न ठाउँमा नाट्य-संस्था खुले तर यिनीहरूका कार्य योजनाहरू रंगमन्त्र सृजना गर्ने माध्यम र साधनहरू जुटाउनुमै बढी सीमित रहे । राज्यले रंगमन्त्रको माध्यमलाई नियन्त्रित गर्ने कार्य त गरेन तर रंगकर्मीहरूलाई त्यस्तो कुनै सहयोग पनि गर्न सकेन । नाट्य-संस्था र राज्यबीचको सम्बन्धलाई लिएर नयाँ सम्वादहरू भए । सत्य मोहन जोशीका विचारमा देशले संस्कृत सम्वन्धी नीति बनाउदा यस्ता संस्थाहरूलाई पनि ध्यानमा राख्नु पर्छ । "संस्कृत नीतिमा राज्य पक्षकोमात्र प्रमुख भूमिका हुने होइन । यसका लागि देशमा भएका तथा छाँटिएका सांस्कृतिक गतिविधिमा लागेका साना ठूला संघ, संस्था, क्लब, प्रातिष्ठान आदि गैरसरकारी पक्षहरूको पनि जनसहभागिता हुनु पर्दछ । अन्यथा सरकारी पक्षको सांस्कृतिक नीति एकातिर र जनताले चाहेको सांस्कृतिक नीति अर्कोतिर भइरहने सम्भावना हुन्छ" ।^{४५}

समकालीन धार

नेपाली रंगमन्त्रको इतिहास बारे यस छोटो विवेचनापछि म बाँक लेखमा समकालीन नेपाली रंगमन्त्रको वर्तमान अवस्था बारे केही चर्चा गर्न चाहन्छु । समकालीन भारतीय रंगमन्त्रमा आएका धारहरू, जसबारे माथि नै व्याख्या भइसकेका छन्, तिनबाट पनि वर्तमान नेपाली रंगमन्त्रलाई केलाउन सकिन्छ । तर सबैभन्दा प्रमुख कुरा वर्तमान नेपाली कला वा रंगमन्त्रलाई यस क्षेत्रमा भइराखेका गतिविधिबाट नै हेर्नुपर्दछ । समकालीन दक्षिण एशियाली रंगमन्त्रमा हुने गतिविधिमा नेपाली रंगकर्मीहरूको सहभागिता र हाम्रो यहाँ हुने यस्ता गतिविधिमा उनीहरूको सहभागितालाई हालका दिनमा नेपाली रंगमन्त्रमा भएको महत्वपूर्ण घटनाको रूपमा लिन सकिन्छ ।

२१ मार्च २००४ देखि ६ अप्रिलसम्म दिल्लीमा आयोजना भएको छैठौँ भारत रंग महोत्सवमा नेपाली नाटक र त्यस्ताई प्रस्तुत गर्ने समूहलाई गरिएको निमन्त्रणा र त्यहाँका रंगकर्मी र समीक्षकहरूले हाम्रो प्रस्तुतिमाथि गरेका र लेखेका विचारले दक्षिण एशियाली रंगमन्त्रमा हाम्रो स्थान केही रूपमा प्रष्ट पायो । अप्रिल १२,

२००४ मा प्रकाशित *इन्डिया टुडे* भन्ने भारतको साप्ताहिक पत्रिकाले *अग्नि*को कथालाई उक्त महोत्सवमा प्रदर्शित ७५ नाटकहरूमध्ये दश उत्कृष्ट नाटकको सूचीमा राख्यो । अभि सुबेदीद्वारा लेखिएको, सुनील पोखरेलको निर्देशन र निशा शर्मा, अनुप बराललगायत अन्य कलाकारहरूका सफल अभिनयले उक्त नाटकमा भएको ध्वनि र दृश्यबीचको संयोजनलाई त्यहाँका रंगकर्मी र समीक्षकहरूले निकै मन पराए । त्यस लेखकलाई कलाकारका रूपमा उक्त नाटक र महोत्सवमा भाग लिई भारतीय रंगमन्च समीक्षक र रंगकर्मीहरूसँग छलफल र भेटघाटमा सामेल हुने अवसर प्राप्त भयो । कर्पला वात्स्यायनले *अग्नि*को कथा हेरेर यस्ताई एक उच्चकोटीको नाटक भन्नुभयो । यसरी छलफलका क्रममा समकालीन दक्षिण एशियाली रंगमन्चको धारबारे केही कुरा प्रष्ट भए । नाट्य संस्थाहरूले यस भेकमा गर्नु परेका संघर्ष र तिनका सामुन्ने रहेका चुनौती एकै खालका छन् भन्ने कुरा उक्त महोत्सवले देखायो । त्यस्तैगरी अनुप बरालले तीनवटा कथालाई *कथादेश*को शीर्षक दिगर गरेको प्रस्तुतिले वर्तमान नेपाली रंगमन्चमा नयाँ शैलीको सुत्रपात गर्‍यो । देवेन्द्रराज अंकुरका विद्यार्थी अनुप बरालले राखेका चिन्ता "उतावाट शुरुभएको यथार्थवादले हाम्रा साहित्य र कलालाई छोप्दै लगेको छ" र "कथालाई कथाकै रूपमा राख्ने" प्रयत्नलाई हामी समकालीन भारतीय रंगकर्मीहरूले राखेको चिन्तासँग पनि जोड्न सक्छौं । यसबाट दक्षिण एशियाली रंगमन्चको साभ्ना चिन्ता अभिव्यक्त हुन्छ । यथार्थवादी रंगमन्चको शैलीबाटभन्दा पनि आफ्नो सांस्कृतिक कला र नाचका कलेवरबाट हाम्रो समय र जीवन नाफ्न सकिन्छ भन्ने धारणा आजको दक्षिण एशियाली रंगमन्चमा व्याप्त देखिन्छ ।

त्यस्तैगरी हालका दिनमा आएर नेपाली नाटकहरू दक्षिण एशियाका अन्य देश, यूरोप र जापानमा मंचित हुनुलाई वर्तमान नेपाली रंगमन्चले लिएको नयाँ गतिको रूपमा लिन सकिन्छ । *आरुका फूलका सपना*, *अग्नि*को कथा, *आनमाया* र *पुतली*को घरले राष्ट्रिय र अन्तर्राष्ट्रिय क्षेत्रमा पाएको चर्चालाई नेपाली वर्तमान रंगमन्चले लिएको अग्रगतिको रूपमा लिन सकिन्छ । गएका चार पाँच वर्षदेखि यता आएर *नेपाल सेन्टर अफ आई टि आई* ले गरेको गतिविधिलाई वर्तमान नेपाली रंगमन्चसँग जोडेर हेर्नुपर्ने हुन्छ । दक्षिण एशियाली रंगमन्चलगायत विश्वका अन्य देशहरूमा रंगमन्चसम्बन्धी भएका सेमिनार, सभा र गोष्ठीमा नेपाली प्रतिनिधिको सहभागिता र यिनले राखेका विचारबाट पनि हाम्रो रंगमन्चको परिचय विश्वसाम प्रस्तुत भएको छ । विभिन्न राष्ट्रिय, अन्तर्राष्ट्रिय जर्नल, किताब र थिएटर बुलेटिनहरूमा नेपाली रंगमन्च सम्बन्धमा र नेपाली रंगकर्मीहरूले विश्व रंगमन्च सम्बन्धमा राखेका विचार र लेखहरू छापिएका छन् । यसले वर्तमान नेपाली रंगमन्चले अन्तर्राष्ट्रिय रंगमन्चसँग गरेको सम्वाद देखाउँछ । समकालीन नाटक निर्देशक सुनील पोखरेलका विचारमा वर्तमान समयमा हामीले सबै प्रकारका नाटकहरू मंचन गर्नुपर्दछ । हामीले चलनचल्तीका, पूर्वीय र पश्चिमी शैलीका सबैखाले नाटक मंचन गर्नुपर्दछ । हामीले लोक र सांस्कृतिक प्रदर्शन कलाको पनि उत्तिकै महत्त्वकासाथ मंचन गर्नुपर्दछ । हामी अहिले नयाँ जोश र सोचका साथ काम

गर्दैछौं । त्यसकारण हामीले विभिन्न शैलीका रंगमन्च र नाटकको प्रस्तुति गर्नुपर्दछ । मुख्य कुरा खोजी हो । जुनसुकै नाटक वा रंगमन्च यदि त्यो नेपाली भाषा वा अरु क्षेत्रीय भाषामा गरिएको छ भने त्यस्तै हाम्रा कलाकारको नाट्यकलामा परिवर्तन ल्याउँछ र आधुनिक प्रदर्शनीय कलाको क्षेत्रमा नयाँ सोचहरू ल्याउन सक्छ (९) ।^{१७}

यसै क्रममा हालै स्थापित *गुरुकुल* र *समनाटक*घरले देखाएको अर्को कुरा के हो भने रंगमन्चलाई चाहिने भौतिक सुविधादेखि अध्ययन अध्यापन कार्यसमेत रंगमन्चकेन्द्रित हुनुपर्दछ । भारतको राष्ट्रिय नाट्य विद्यालयबाट अध्ययन गरी फर्केका सुनील पोखरेल, अनुप बराल र अनुराधा बरालले यहाँका रंगकर्मी र नाटककारहरूसँग मिलेर गरेको कामले नेपाली रंगमन्चलाई संस्थागत संरचना दिने काम गरिरहेको छ । यिनीमध्ये *गुरुकुल* स्थापना गरी वर्तमान नेपाली रंगकर्मीहरूको रंगमन्च सम्बन्धी चेतना उजागर गरी पठनपाठन गराउँने सुनील पोखरेलको योगदान अत्यन्तै महत्त्वपूर्ण छ ।

भारत, बंगलादेश र श्रीलंकाका नाट्य-संस्थाहरूले रंगमन्चमा नयाँ क्रान्तिहरू ल्याएको कुरा हाम्रा अगाडि प्रस्ट छन् । केहीको नाम लिनु पर्दा भारतको राष्ट्रिय नाट्य विद्यालय, निनासाम थिएटर इन्स्टिच्यूट, सोपनाम इन्स्टिच्यूट अफ पर्फर्मिङ आर्टस्, नाटक कर्नाटक रंगयाना र दर्पण एकाडेमी अफ पर्फमेन्स आर्ट्सलाई लिन सकिन्छ । कला र संस्कृति हेर्ने भारतका केन्द्रिय र राज्य सरकारअन्तर्गत रहेका अन्य संस्था र प्रतिष्ठानहरूको कामलाई विश्व रंगकर्मीहरूले महत्त्वका साथ हेर्छन् । यी संस्थाहरूले भारतीय रंगमन्चमा नयाँ क्रान्तिका वा सृजनाका लहरहरू ल्याइदिएका छन् । हामीले वर्तमान भारतीय रंगमन्चबाट सिक्नुपर्ने धेरै कुराहरू छन् । नेपाली प्रदर्शन कला वा रंगमन्च हेर्ने वर्तमान सरकारी र गैरसरकारी संस्थाहरूबीच अन्तर-सम्बन्ध हुनु पर्दछ र यसलाई सकृय बनाउनका लागि भारतीय नाट्य संस्थाहरूसँगको सम्बन्ध रचनात्मक रूपमा अगाडि बढाउनु पर्दछ । त्यस्तैगरी बंगलादेशका बंगलादेश सेन्टर अफ आई. टि. आई. र सेन्टर फर एशियन थिएटरले गरेका कामले पनि हाम्रो वर्तमान नेपाली रंगमन्चले सिक्न सक्ने कुरा धेरै छन् । हाल यी संस्थाहरूसँग हाम्रा सम्बन्ध एकदमै नजिकको छ ।

कुनै पनि देशको रंगमन्चको भविष्य यससम्बन्धी संस्था र व्यक्तिले गरेका अनुसन्धान र राखेका विचारले निर्धारित गर्दछन् । यो कुरा सर्वनाम नाट्य समूहले नेपाली सडक नाटकलाई दिएको गरिमा र यसले निरन्तर गरेको कार्य र विश्वका अन्य नाट्य संस्थासँग राखेको सम्बन्ध र क्रियाकलापले पुष्टि गर्दछन् । विगतका दिनहरूमा कलकत्ताका रंगसर्जक प्रोविर गुहाललगायत रु अन्य अलगधारका भारतीय रंगकर्मीहरूसँग सर्वनामको सम्पर्क हुनु र हालका वर्षमा आई आरोहण नाट्य समूह, नेपाल सेन्टर अफ आई. टी. आई र अन्य नाट्यकर्मीको सम्पर्क बढ्नुले यस अन्तर्सम्बन्धका अनेकौं आयामहरूलाई देखाउँछ । यसबाट के देखिन्छ भने वर्तमान नेपाली रंगमन्च बहुलधारलाई स्विकार्छ । मुख्य कुरा मूलधार र अलगधारको शैलीलाई पक्ष र विपक्षको रूपमा नलिई यसलाई बहुलधारको रूपमा लिइनुपर्दछ । यसबाट

रंगमन्त्रमा देखिएका शैलीलाई प्रजातान्त्रिक संस्कारवाट हेर्न सकिन्छ, जसवाट नयाँ सोचको सृजना हुन सक्दछ ।

वर्तमान नेपाली रंगमन्त्र क्षेत्रमा भएका गतिविधिहरूलाई हेर्दा नेपालमा नारी रंगकर्मीहरूको उपस्थिति न्यून देखिन्छ । भारत, श्रीलंका र पाकिस्तानका नारी निर्देशक र नाटककारहरूले उठाएका नारीसम्बन्धी मुद्दालाई हेर्दा वर्तमान नेपाली रंगमन्त्रले दक्षिण एशियाली रंगमन्त्रवाट सिक्नुपर्ने अरु कुरा पनि छन् जस्तो देखिन्छ । यसै सिलसिलामा नारीवादी रंगमन्त्र समीक्षक र लेखिका साँगता रायमाझिले आफ्नो खोज वा अनुसन्धानको क्रममा व्यक्त गर्नुभएको विचार यहाँ राख्न चाहन्छु । आधुनिक प्रदर्शन कला, संस्कृतिमा भन्दा प्राचीन र मध्यकालीन नेपालमा भएका वा चलेका प्रदर्शन कलाहरूमा नारी सम्बेदना र तिनका प्रस्तुति कलात्मक र बालिका छन् । उहाँ लेख्नुहुन्छ, नेपाली सांस्कृतिक प्रदर्शन कला चाहे त्यो लोकगीत वा कथा होस् वा प्रस्तर कला नै होस्, धार्मिक होस् वा सांवाभौमिक, त्यसवाट नारीशक्ति एकदमै बलियो रूपमा प्रस्फुटित हुन्छ । वास्तवमा भन्ने हो भने नेपाली संस्कृतिको वैभवतालाई नारीप्रधान संस्कृतिको रूपमा हेर्नसकिन्छ । तर आधुनिक कालमा आएर नारी सम्बन्धी हाम्रा प्रस्तुतिलाई हेर्ने हो भने हामीले प्राचीनकालदेखि चल्दै आएको नेपाली संस्कृतिवाट केही सिक्नु पर्ने हुन्छ (१३-१४) ।^{१८}

वर्तमान समयमा लेखिएका नाटकहरूले नेपाली रंगमन्त्रमा नयाँ भाषा शैलीको विकास गरेको देखिन्छ । भारतीय रंगमन्त्रको सन्दर्भमा भागवले उठाएको शब्दको महत्त्वलाई हाम्रो रंगमन्त्रको सन्दर्भमा पनि हेर्न सकिन्छ । वर्तमान नेपाली रंगमन्त्रमा नेपाली सांस्कृतिक कलेवर भएका नाटक लेखिन थालेकाछन् र नाटक निर्देशकहरूले पनि त्यसलाई प्रयोगमा ल्याउन थालेकाछन् । यसवाट सांस्कृतिक प्रदर्शन कलावाट उर्जा लिने काम भएकोदेखिन्छ । त्यस्तैगरी चर्चा नृत्य र अन्य नेवारी नृत्यहरू पनि आधुनिक रंगमन्त्रमा प्रस्तुत भइरहेकाछन् । तर यी प्रदर्शन कलाको प्रयोग उर्जामात्र लिन नभई यिनको संरचना र यिनले समातेका नाटकीय तत्वलाई मुख्य आधार बनाएर रंगमन्त्रको नयाँ शैली खोज्नका निम्ति प्रयोग हुनभने अबै बाँकि नै देखिन्छ । भारतीय रंगमन्त्रमा *कुटियाडम*, *यक्षगाना* र अरु क्षेत्रीय प्रदर्शन कलाहरू मंचित हुन्छन् । त्यसै रंगमन्त्रअनुसारका नाटक पनि लेखिदै छन् । तर नेपाली प्रदर्शन कला र रंगमन्त्रबीच रहेको सम्बन्ध स्पष्ट भईसकेको छैन । नेपालमा हाल आएर प्रजाप्रतिष्ठानले वर्तमान रंगमन्त्रमा प्रभाव पार्न नसकेको चिन्ता छ । तर नेपाल सांस्कृतिक संस्थानले एक वरिष्ठ नाटयकलाकार हरिहर शर्माको संलग्नता र आयोजनामा फेर्न लागेको भौतिक संरचनाले रंगमन्त्रका नयाँ संभावनाहरूलाई पनि जन्म दिएकोछ । तर समग्रमा नेपाली नाट्य-समूहहरूले सामना गर्नुपरेका चुनौतीलाई हेर्दा के देखिन्छ भने यी संस्थाहरूबीचको सामन्जस्य एकदमै न्यून छ र यिनले भारतीय वा अन्य दक्षिण एशियाली मुलुकका रंगमन्त्र संस्थाहरूसँग सम्बन्ध बढाएर रचनात्मक कामका लागि सिक्नुपर्ने वा अनुभव साटासाट गर्नुपर्ने बेला भएको छ । मेरो विचारमा यस्ता सम्बन्धले वर्तमान नेपाली रंगमन्त्रलाई बढी पेशागत वा "प्रोफेशनल" बनाउन मद्दत गर्न सक्नेछन् । यसको साथै हामीले अध्ययन र

अनुसन्धानका लागि चाहिने एउटा वातावरणको सिर्जना गर्नु पनि आवश्यक छ । जबसम्म नाटयकर्मीहरू शिक्षित र पेशागत रूपले सबल हुँदैनन् तबसम्म नेपाली रंगमन्त्रले महत्त्वपूर्ण उपलब्धि हासिल गर्न सक्नेछैन । तर आजसम्मका गतिविधि हेर्दा र यस लामो छलफलपछिको निचोडमा भन्नुपर्दा, नेपाली रंगमन्त्रले समयअनुसारका गति लिई जतिसक्दा मात्रामा भएपनि अघि बढिरहेको देखिएको छ । तर चुनौतीहरू धेरै छन् । परम्परागत सोच र सांघुरा दृष्टिकोणहरूलाई मात्र आधार राखी आजको रंगमन्त्रको समयसापेक्ष विकास हुँदैन भन्नेकुरा हामीले विसन्तु हुँदैन ।

पादटिप्पणी

१. कर्पला वात्स्यायन, *ट्रेडिस्नल इन्डियन थिएटर*, न्यू दिल्ली: नेशनल बुक ट्रस्ट, १९८०, पृ. १ ।
२. मेरी शेफर्ड, *नेपाल मंडल*, काठमाडौं: मंडला बुक प्राइन्ट, १९८२, १२८ स्वतन्त्र अनुवाद ।
३. तेजिन्द्र जैन, "फोरवर्ड", "म्यूजिक एण्ड ड्रामा", *थर्ड श्रीराम मेमोरियल लेक्चरस*, अशोक डि. गानाडे, न्यू दिल्ली: श्री राम सेन्टर फर पर्फार्मिंग आर्ट्स, १९८९ ।
४. कवलम नारायण पतिवकर, "संस्कृत थिएटर स्टाइल: मोडर्नीटी." *प्रोसिडिन्स क्लासिकल संस्कृत थिएटर सिम्पोजिएम्* २ -७ डिसेम्बर १९९०, ढाका: सेन्टर फर एशियन थिएटर, २००२, १३-१६ ।
५. फिलिप ज्यारिली, *कैन् द वडी विकम्स अल् आइजु*, न्यू दिल्ली: अक्सफोर्ड इन्डिया, २००३, १६६ ।
६. शुरेश अवस्थी, *पर्फार्मिन्स ट्रेडिस्न इन् इन्डिया*, न्यू दिल्ली: नेशनल बुक ट्रस्ट, २००१, पृ. ८६ ।
७. अनुराधा कपुर, "रिजाल्भिड द मोडर्न: एन इन्डियन म्याप् फर् द नाईन्टीज." *थिएटर दिर वेल्ड थिएटर दिर जेडट*, बर्लिन: जर्मन सेन्टर अफ आई. टि. आई., १९९०, पृ. २२५ ।
८. रतन थियाम, "इन्डियन थिएटर इन सत्र अफ आइडेन्टीटी." *वगाली थिएटर टु हन्ड्रेड डियर्स*, सम्पादन. उत्पल के. बनर्जी, न्यू दिल्ली: नेशनल बुक ट्रस्ट, १९९९, पृ. २२६ ।
९. गिरीश कर्नाड. *इन्ट्रोडक्सन्, श्री प्लेज* (दिल्ली: अक्सफोर्ड यू.प्रे., २०००, पृ. १६ ।
१०. अनुराधा कपुर, २२६-२२७ ।
११. वादल सरकार, *थर्ड थिएटर*, कलकत्ता: वादल सरकार, १९८३, पृ. ११।
१२. छैठौं भारत नाट्य उत्सवमा वितरण गरिएको पुस्तिकावाट ।
१३. लेखकसँगको कुराकानीमा आधारित ।
१४. तहीद क्यायुम, "एडाप्टेसन् अफ शम्भु मित्राज" *उल्स हाउस् [sic] ट्रान्सलेसन एण्ड एडप्टेसन्* । सेन्टर फर एशियन थिएटर ६- १८ नोभेम्बर २००२, ढाका: सेन्टर फर एशियन थिएटर, २००२, पृ. २०३ ।

१५. कीर्ति जैन, "कन्टेम्पोररी इन्डियन् थिएटर: इन्वेन एण्ड वियोण्ड," *इन्वेन थ्रु कन्टेम्पोररी आइज*. सं. सफी अहमद, ढाका: सेन्टर फर एशियन थिएटर, १९९७, १११-११२ ।
१६. सुरेश अवस्थी, *पर्फमेन्स ट्रेडिसन् इन् इन्डिया*, दिल्ली: नेशनल बुक ट्रस्ट, २००१, ८६ ।
१७. माला हाशमी, *मार्टिन चौतारी छलफल कार्यक्रम*, जुलाई २००२ ।
१८. सफदर हाशमी, *द राइट टु पर्फर्म*, न्यु दिल्ली: सहमत, १९८९, ८-९ ।
१९. सुरेश अवस्थी, ८८ ।
२०. शिव प्रकाश मिश्र, *इन्डिया टुडे*, १२ अप्रिल २००४, ६१ ।
२१. देवेन्द्र राज अंकुर, "यहुदी की लडकीका रचना विधान", *दर्शन प्रदर्शन*, नयाँ दिल्ली: राजकमल प्रकाशन, २००२, १२३ ।
२२. अनुराधा कपुर, "द रिप्रिजेन्टेसन् अफ गडस एण्ड हिरोज," *रिप्रिजेन्टीङ्ग हिन्दुईजम*, सम्पादन. बसुदा डाल्मीया, स्टाइटेनकोर, दिल्ली: सेज पब्लिकेशन, १९९५, ४१७ ।
२३. गिरीश कर्नाड, *की नोट स्पिच, स्वर्ण रंग महोत्सव २००३*, साभार अभि सुवेदीको डायरीबाट ।
२४. भारत रत्न भार्गव, "समकालीन भारतीय रंगमन्त्र, संस्कृत नाटक और 'नाट्य शास्त्र'." *रंग प्रसंग*. वर्ष १. अंक १, जनवरी-जुन १९९८ ।
२५. चन्द्रेश्वर शाह, *मल्लकालीन नाटक*, काठमाण्डौ: नेपाल राजकीय प्रज्ञा प्रतिष्ठान, २०५५, १३० ।
२६. कमलप्रकाश मल्ल, *क्लासिकल नेवारी लिटरेचर: ए स्केच*, काठमाडौं: एडुकेसनल इन्टरप्राइजेज, १९८२ ७० ।
२७. मृगेन्द्रमान सिंह प्रधान, *नृत्य तथा नृत्यकार*, काठमाडौं: प्रधान नाट्य मण्डल, २०४९, २७ ।
२८. प्रचण्ड मल्ल, *नेपाली रंगमन्त्र*, काठमाडौं: नेपाल राजकीय प्रज्ञा प्रतिष्ठान २०३६, १६ ।
२९. अभि सुवेदी, "रिभाइटलाईजिङ्ग एशियन् पर्फोमिङ्ग आर्ट्स." *मडला*, काठमाण्डौ: नेपाल सेन्टर अफ आई टि आई, २००१, ५ ।
३०. केशव प्र. उपाध्याय, *नेपाली नाटक तथा रंगमन्त्र*, काठमाडौं: विधार्थी पुस्तक भण्डार, २०५९, ६-५ ।
३१. अभि सुवेदी, "ट्राभल एण्ड थिएटर इन नेपालमंडला," *कन्ट्रीव्युसन्स टु नेपालीज् स्टडीज जर्नल*, कीर्तिपुर: सेन्टर फर नेपाल एण्ड एशियन स्टडीज, Vol.२९. संख्या. १, २००२, १७७ ।
३२. सत्यमोहन जोशी, *सांस्कृतिक नीति: एक अध्ययन*, ललितपुर: लोकसाहित्य परिषद, २०६०, ८ ।
३३. प्रचण्ड मल्ल, *नेपाली रंगमन्त्र*, काठमाडौं: नेपाल राजकीय प्रज्ञा प्रतिष्ठान, २०३६, १९ ।
३४. विजयवहादुर मल्ल, *नाटक एक चर्चा*, काठमाण्डौ: नेपाल राजकीय प्रज्ञा प्रतिष्ठान, २०३६, २७ ।
३५. केशव प्रसाद उपाध्याय, २३२ ।
३६. प्रचण्ड मल्ल, ९१ ।
३७. अभि सुवेदी, "राल्फ टर्नर र मेरो मुहारचित्र," *कान्तिपुर*, शनिवार, १० माघ, २०६० ।

३८. गोविन्दराज भट्टराई, "आधुनिक पाश्चात्य नाटकका प्रयोगवादी मोडहरू: सन्दर्भ नेपाली नाटक," *प्रज्ञा*. वर्ष. २१. पूर्णाङ्क. ७६, काठमाण्डौ. नेपाल राजकीय प्रज्ञा प्रतिष्ठान, २०५०, ८२ ।
३९. गिरीश कर्नाड, "इन्ट्रोडक्सन्", *थ्री प्लेज*, न्यू दिल्ली: अक्सफोर्ड युनिभर्सिटी प्रेस, २०००, १० ।
४०. अभि सुवेदी, "हेरीटेज अफ नेपाली थिएटर", नेपाल सेन्टर अफ आई. टि. आई.ले २००१ मा आयोजना गरेको सेमीनारमा प्रस्तुत कार्यपत्र, १।
४१. प्रत्युश वन्त, "द पन्चायत मेडिया." नेशन. (Vol. 1, No. 7) २२ ।
४२. अभि सुवेदी, "इन्डिजेनस थिएटर, ए क्वेसन् अफ सर्भाइवल," ढाका, बंगलादेशमा १४-२० फेब्रुअरी २००१मा भएको अन्तर्राष्ट्रिय सांस्कृतिक नाट्य महोत्सवमा प्रस्तुत कार्यपत्र, ९ ।
४३. कृष्णवहादुर भट्टराई, "सामाजिक सांस्कृतिक उपलब्धिहरू", *दिव्य १२ वर्ष*, कान्तिपुर, ०७ फाल्गुण २०६०, ज ।
४४. रामदयाल राकेश, "मैथिली नाटक : उदभव र विकास." *प्रज्ञा* पूर्णाङ्क. ७६, वर्ष २१, काठमाडौं: राजकीय प्रज्ञा प्रतिष्ठान. २०५०, ६७ ।
४५. सत्यमोहन जोशी, *सांस्कृतिक: एक अध्ययन*, ललितपुर: लोक साहित्य परिषद, २०६०, २१ ।
४६. अनुप बराल, "कथादेश"को प्रदर्शनका क्रममा बाँडिएको निर्देशकीयबाट ।
४७. सुनील पोखरेल, "एन इन्टरभ्यू विथ सुनील पोखरेल", शिव रिजालसंगको अन्तर्वाताबाट, *मडला ५*, नेपाल सेन्टर अफ आई. टि. आई., २००२, १९ ।
४८. सीगिता रायमाथी, "विमिन्स पावर इन् फोल्क सङ्गास." *क्यान ए उमन् रिवेल्*, काठमाण्डौ: एकश पब्लिकेशन, २००३, १३-१४ ।