****

अध्याय ·6·

मुद्राराक्षस के असंगत नाटक : रंगमंचीय आयाम

****

अध्याय : 6

मुद्राराक्षस के असंगत नाटक : रंगमंचीय आयाम -

भूमिका -

नाटक दृश्यकाव्य होने के कारण प्रभावकारिता की दृष्टि से काव्यभेदों में सर्वाधिक रमणीय है। काव्य की अन्य विधाओं के समान न तो इसमें वर्णित जीवन की कल्पना करने की आवश्यकता पड़ती है और न ही इसके रसास्वादन के लिए किसी प्रकार की पूर्ववर्ती दक्षाता आवश्यक होती है। क्योंकि नाटक में प्रत्यक्ष जीवन ही हमारे सामने वर्तमान होता है। अतीत और भविष्य दोनों ही वर्तमान के रूप में नाटक में प्रत्यक्ष दिखाई देते हैं। इसके अतिरिक्त स्त्री-पुरूष, बालक-वृद्ध, शिक्षित-अशिक्षित, नागरिक-ग्रामीण सभी नाटक को देखकर उसका समग्र आनंद पा सकते हैं। साथ ही साथ नृत्य, संगीत, ध्वनि-प्रकाश योजना आदि कलाओं के कारण भी नाटक के भावप्रवाह में सारा दर्शक वर्ग डूबता-उतराता रहता है। इसलिए काव्यभेदों में नाटक को सर्वाधिक रमणीय विधा स्वीकार कर कहा गया है- "काव्येषु नाटकं रम्यम्"।

नाटक और रंगमंच -

नाटक साहित्यिक विधा होने के साथ-साथ मंचीय विधा भी है। बल्कि सच तो यह है कि नाट्यरूपी आत्मा का प्रस्फुटन शरीर रूपी रंगमंच पर ही होता है। नाटक और रंगमंच एक-दूसरे के पूरक नहीं, बल्कि अन्योन्याश्रित भी है। "वस्तुतः मंच पर नाटक अपनी सही जिन्दगी जीता है। नाटक स्थूल भाषिक कंकाल है, प्राणशक्ति की प्रतिष्ठा उसमें मंच ही करता है।"[1] स्पष्ट है कि नाटक के बिना रंगमंच और रंगमंच के बिना नाटक दोनों भी अधूरे हैं। सच्चे अर्थो में रंगमंच पर ही नाटक को सम्पूर्णता प्राप्त होती है। इसलिए रंगमंच की उपेक्षा करके कोई भी नाटककार श्रेष्ठ नाटककार नहीं बन सकता। नाटक और रंगमंच के सबंध को नेमिचंद्र जेन ने यों स्पष्ट किया है- "नाटक साहित्यिक अभिव्यक्ति की ऐसी विधा है जो केवल साहित्य नहीं, उससे अधिक कुछ और भी है, क्योंकि रचना

की प्रक्रिया लेखक द्वारा लिखे जाने पर ही समाप्त नहीं होती, उसका पूर्ण प्रस्फुटन और सम्प्रेषण रंगमंच पर जाकर ही होता है। रंगमंच पर अभिनेताओं द्वारा प्राण-प्रतिष्ठा के बिना नाटक को सम्पूर्णता प्राप्त नहीं होती। और इसीलिए रंगमंच से अलग करके नाटक का मूल्यांकन या उसके विविध अंगों और पक्षों पर विचार अपूर्ण ही नहीं भ्रामक है।"[2]

उपर्युक्त विवेचन से स्पष्ट है कि मूलतः नाटक रंगमंचीय कला है। रंगमंच के कारण ही कोई कृति "नाट्य" बन पाती है। वास्तव में प्रस्तुतीकरण ही नाटक का मुख्य हेतु है। डॉ॰वशिष्ठ नारायण त्रिपाठी ने नाटक को द्विजन्मा कहा है।[3] नाट्य-कृति के रूप में उसे एक जन्म नाटककार देता है तो नाट्य-प्रस्तुति के रूप में उसे दूसरा जन्म सूत्रधार अथवा रंगनिर्देशक देता है।

वस्तुतः प्रदर्शन मनुष्य की एक सहज प्रवृत्ति है। मनुष्य अपने आपको औरों के सामने प्रदर्शित करना चाहता है। इसी प्रदर्शन प्रवृत्ति के कारण नाटक और रंगमंच का जन्म हुआ है। जीवन रूपी रंगमंच पर अनादि काल से मनुष्य विभिन्न भूमिकाओं में अपने आपको प्रस्तुत करता रहा है। इसलिए नाटक और रंगमंच का उद्भव मानव-चेतना के साथ ही स्वीकार किया जा सकता है।

रंगमंच :-

"रंगमंच" शब्द "रंग" और "मंच" इन दो शब्दों के मेल से बना है। वस्तुतः "रंग" और "मंच" दोनों भी संस्कृत भाषा के शब्द हैं, परंतु इनके मेल से बना "रंगमंच" पूर्णतः अर्वाचीन शब्द है, जो अंग्रेजी के "थिएटर" शब्द का पर्याय है। वैसे अंग्रेजी में "रंगमंच" के लिए एक और शब्द प्रयुक्त होता है- "स्टेज"। परंतु "स्टेज" शब्द "रंगमंच" के सीमित और दृश्य स्थूल पक्ष का ही परिचायक है, जबकि "थिएटर" शब्द रंगमंच के स्थूल और सूक्ष्म दोनों का परिचायक होने के कारण "स्टेज" की अपेक्षा अधिक व्यापक है।

"स्टेज" शब्द का प्रयोग मंच, मण्डप या रंगभूमि के लिए होता है। इसके अंतर्गत नाट्यमंडप, दृश्यबंध, ध्वनि-प्रकाश योजना, यवनिका, अभिनेता, टिकट-घर, प्रेक्षागृह आदि का समावेश होता है। इसके विपरीत "थिएटर" शब्द के अंतर्गत रंगभवन और उसके स्थूल उपादान तो आते ही हैं, पर साथ ही साथ नाट्य-कृति और समस्त रंगकर्म, उसकी रूढ़िया तथा प्रदर्शन में निहित शिल्प, भाव-वोध और सर्जनात्मक धरातल भी आते हैं। इसके अतिरिक्त नाटककार, निर्देशक, अभिनेता और दर्शक भी उसी में सम्मिलित हैं। तात्पर्य यह कि "स्टेज" की अपेक्षा "थिएटर" शब्द रंगमंच के व्यापक आयामों को अधिक व्यंजित करता है।

वस्तुतः "रंगमंच" एक अर्वाचीन शब्द है और अपने सीमित अर्थ में संयुक्त रूप से रंगपीठ और रंगशीर्ष का तथा व्यापक अर्थ में नाट्यमंडप या रंगशाला का वाचक है।[4] रंगमंच नाटक का भौतिक स्वरूप है, जहाँ उसे सार्थकता प्राप्त होती है। निर्देशक नाटककार की अनुभूतियों को अभिनेताओं के अभिनय के माध्यम से दर्शक तक पहुँचाता है। इसलिए नाटककार, नाट्यकृति, निर्देशक, अभिनेता और दर्शक सभी परस्पर संबंधित एवं एक-दूसरे के पूरक होते हैं। इनके अतिरिक्त दृश्य-सज्जाकार, रूप-सज्जाकार, प्रकाश-संयोजक तथा पार्श्व-ध्वनि, वाद्य एवं संगीत-संयोजक आदि का भी नाट्य-प्रस्तुतीकरण में महत्त्वपूर्ण योगदान होता है। इन्हीं सब तत्त्वों से मिलकर रंगमंच का स्वरूप निर्मित होता है। इनमें से एक का भी अभाव रंगमंच को कमजोर बना सकता है। वास्तव में ये सब शरीर रूपी रंगमंच के विभिन्न अवयव हैं। जिस प्रकार शरीर के किसी अवयव का शरीर से कटकर कोई महत्त्व नहीं है, उसी प्रकार रंगमंच से कटकर उपर्युक्त तत्त्वों का भी कोई मूल्य नहीं है। इन सब तत्त्वों के उचित सामंजस्य और योगदान पर ही किसी नाटक की सफल प्रस्तुति संभव है। वस्तुतः "रंगमंच की परिकल्पना प्रस्तुतीकरण के आयामों से बँधी रहती है। नाट्य-शाला, दर्शक, अभिनेता, वातावरण तथा क्रिया-व्यापार रंगमंच की वैज्ञानिक शक्तियाँ हैं।"[5]

नाटक की सफल प्रस्तुति में रंगमंचीय उपकरणों का भी महत्त्वपूर्ण योगदान होता है। मंच-सज्जा, पात्रों का क्रिया-व्यापार, उनकी वेशभूषा, ध्वनि-प्रकाश एवं संगीत-योजना, संवाद और भाषाशैली तथा दर्शकीय संवेदना रंगमंच के अनिवार्य उपकरण हैं। इन्हीं सब उपकरणों से संयुक्त होकर नाट्य "नाट्य" कहला जाता है। इसलिए नाटक की सफल प्रस्तुति की दृष्टि से इन उपकरणों का महत्त्व नकारा नहीं जा सकता।

रंगमंचीय उपकरण :-

BARR. BALASAHEB KHARDEKAR LIBRARY
SHIVAJI UNIVERSITY

1· **मंच-सज्जा -**

मंच-सज्जा रंगमंच का एक अनिवार्य और महत्त्वपूर्ण उपकरण है। इसे मंचसज्जा, दृश्यसज्जा, रंगसज्जा, सज्जागृह तथा दृश्यबंध आदि कई नामों से अभिहित किया जाता है। नाट्य-प्रस्तुति में सर्वप्रथम स्थान मंचसज्जा का ही होता है। दूसरे शब्दों में इसे हम नाट्य-प्रस्तुतीकरण की पृष्ठभूमि कह सकते हैं। नाटक के लिए आवश्यक वातावरण प्रस्तुत करने का कार्य मंचसज्जा द्वारा ही किया जाता है। मंचसज्जा नाटक की प्रस्तुति को अधिक आकर्षक रूप में प्रस्तुत करती है, जिससे नाटक के अंत तक दर्शकों का आकर्षण बना रहता है। साथ ही साथ नाटककार के कथ्य को इसके द्वारा अधिक सुबोध बनाया जाता है, जिससे सर्वसाधारण दर्शक भी नाटक का रसास्वादन करने में सक्षम हो जाता है। इसलिए नाटक

का कलेवर जितना महत्त्वपूर्ण होता है, उसकी यथायोग्य प्रस्तुति के लिए नाटक की मंचसज्जा भी उतनी ही महत्त्वपूर्ण होती है।

नाटक की कथावस्तु, पात्रों के क्रिया-व्यापार आदि को रंगमंच पर प्रस्तुत करने के लिए नाटक की प्रकृति एवं प्रवृत्ति के अनुसार मंचसज्जा की योजना की जाती है। नाटक की भावस्थितियों के अनुसार मंचसज्जा भी परिवर्तित होती है। विषयवस्तु के अनुकूल नाटक के लिए विशिष्ट पृष्ठभूमि तथा वातावरण-निर्मिती आवश्यक होती है। यह वातावरण-निर्मिती विभिन्न पर्दों, चित्रों तथा साजो-सामान आदि की समुचित योजना द्वारा की जाती है। आमतौर पर नाटककार अपने नाटक में मंजसज्जा के जो संकेत देता है, उसी के अनुसार मंचसज्जा की जाती है, पर कभी-कभी कुशल निर्देशक नाटककार द्वारा निर्देशित मंच-सज्जा से अलग मंचसज्जा करके भी नाटक प्रस्तुत कर सकता है।तात्पर्य यह हि पौराणिक, ऐतिहासिक सांस्कृतिक, राजनीतिक, आर्थिक, सामाजिक, मनोवैज्ञानिक, आँचलिक, वैज्ञानिक आदि नाटकीय घटना-स्थितियों के अनुसार नाटक की मंचसज्जा भी कभी भव्य, कभी उदात्त, कभी भग्न, कभी असंगत, कभी टूटी-बिखरी तो कभी यांत्रिक रूप धारण कर लेती है।

आधुनिक नाट्य-चिंतकों के अनुसार मंचसज्जा पर इतना अधिक बल नहीं दिया जाना चाहिए कि प्रस्तुति की अपेक्षा नाटक की मंचसज्जा ही प्रमुख हो जाय और नाट्य-कृति की मूल विषयवस्तु तथा आंतरिक लयात्मकता गौण रह जाय। फिर भी यह सही है कि "नाटक के एक संतुलित और प्रभावोत्पादक आवश्यक परिवेश के रूप में दृश्य-सज्जा आधुनिक नाटक का महत्त्वपूर्ण और आत्यंतिक अंग है।"[6]

असंगत नाटकों की मंजसज्जा सामान्य ही होती है। डॉ॰किरण शंकर प्रसाद के अनुसार असंगत नाटककारों ने मंचसज्जा की औपचारिकताओं को समाप्त करने में अपना महत्त्वपूर्ण योगदान दिया है। इनमें रंगसज्जा और पर्दो की भरमार नहीं होती और न ही दृश्य-परिवर्तन के अंतराल होते हैं। एक ही दृश्यबंध पर समस्त नाटक अभिनीत होता है और यह दृश्यबंध अलंकरण या औपचारिकता से दूर होता है। फिर भी इन नाटकों के दृश्यबंध नाटकीय बिंब और उसकी सांकेतिकता को मूर्त करने में सक्षम होते हैं। यहाँ मंचसज्जा की प्रत्येक वस्तु किसी अर्थ से जुड़ी रहती है और इसलिए इनका मंच केवल नाटक का रंगस्थल ही नहीं रहता, बल्कि उसके अर्थ और उद्देश्य का समर्थ वादक भी बनता है।[7]

<u>मुद्राराक्षस के असंगत नाटक : मंच-सज्जा -</u>

मुद्राराक्षस का असंगत नाटक "मरजीवा" विसंगत घटनाओं के माध्यम से आधुनिक राजनीतिक-सामाजिक जीवन में चारों तरफ व्याप्त बेइमानी, ढोंग और भ्रष्ट स्थिति को सामने

लाते हुए उसमें घुटते-कराहते मानव जीवन का कटु किंतु यथार्थ चित्र प्रस्तुत करता है।

यथार्थमूलक, प्रकृतिवादी, सहज-साध्य और स्वाभाविक बंद कमरों की मंज-सज्जा की दृष्टि से "मरजीवा" नाटक विशेष उल्लेख्य है। कुल पाँच अंकों का यह नाटक तीन दृश्यबंधों पर खेला जाता है। नाटक के प्रथम तीन अंकों का स्थान भूमि और आदर्श का कमरा है और अंतिम दो अंकों का स्थान क्रमशः पुलिस स्टेशन और पार्क है। आदर्श एक शिक्षित परंतु बेरोजगार नवयुवक है। आदर्श के घर में मुँह धोने के लिए साबुन नहीं है, पाउडर लगाने के लिए रूई नहीं है और लिपस्टिक के नाम पर तो कुछ सूंघने को भी नहीं बचा है। ये बातें आदर्श और भूमि के घर की साधनहीन अवस्था को बखूबी उभारती हैं। फर्निचर के नाम पर उनके घर में एक टूटी-फूटी कुर्सी है, जो उनके अभावग्रस्त और टूटे गृहस्थी की परिचायक है। नाटक का चौथा अंक पुलिस स्टेशन के एक कमरे में मंचस्थ होता है। कमरे में मेज, कुर्सियाँ, बेंच आदि अन्य उपकरण यथास्थान रखे हुए हैं। आम तौर पर किसी भी पुलिस स्टेशन में दृष्टिगत होने वाली सामान्य साजसज्जा इसकी मंचसज्जा है। नाटक का पाँचवा अंक प्रधान मंत्री की कोठी से लगभग एक फर्लांग की दूरी पर स्थित पार्क में मंचस्थ होता है। नाटक का यह दृश्यबंध बृहदाकार मंच की अपेक्षा रखता है। कुल मिलाकर नाटक की मंच-सज्जा सहज, सामान्य और यथार्थमूलक है।

मुद्राराक्षस का दूसरा असंगत नाटक "योर्स फेथफुली" सरकारी कार्यालय की विसंगतियों और यंत्रणाओं को रेखांकित करने वाला एक वृत्त-नाटक(Documentary-play)है।

मुद्राराक्षस का "योर्स फेथफुली" एक ही अंक और एक ही दृश्यबंध का पूर्णाकार नाटक है। नाटक के सभी कार्य-व्यापार एक ही दृश्यबंध पर घटित होते हैं। इसकी मंच-सज्जा सरकारी कार्यालय का एक कक्ष है, जिसमें अफसर के बैठने की जगह अलग है।[8]कार्यालय के अन्य उपकरण-मेज, कुर्सियाँ, स्टूल, वेस्ट पेपर, फाइलें, टाइपरायटर आदि यथास्थान रखे हुए हैं। कार्यालय के तीनों क्लर्क, स्टेनोग्राफर लड़की, डिस्पैचर तथा चपरासी अपनी-अपनी सीटों पर आसनस्थ है। इस प्रकार सरकारी कार्यालय में आम तौर पर दृष्टिगत होने वाली सामान्य साजसज्जा इस नाटक की मंचसज्जा है। इस नाटक को मध्यम आकार के मंच पर आसानी से मंचित किया जा सकता है। संक्षेप में इसकी मंच-सज्जा यथार्थमूलक और सहज-साध्य है।

प्रस्तुत मंचसज्जा सरकारी कार्यालय की निमर्मता, संवेदनशून्यता, यांत्रिकता और संहिता के अमानवीय सूत्रों में उलझे कर्मचारियों के जीवन को उजागर करती है। कार्यालय में अफसर की अलग चेम्बर मानव-मानव के बीच उच्च-नीच भाव और अलगाव की स्थिति

को रूपायित करती है। इस कार्यालय के कर्मचारी जीवन से ऊबे हुए और निष्क्रिय है। नाटक के आरंभ से लेकर अंत तक कोई भी कर्मचारी कार्यालय का कामकाज करते दृष्टिगत नहीं होता। कार्यालय का अफसर कार्यालय में ही अपनी स्टेनो के साथ संभोग करता है, तो स्टेनो का पति क्लर्क नं॰3 कार्यालय में ही आत्महत्या करता है। कार्यालय के अन्य कर्मचारी इस दृश्य को तटस्थ दर्शक बनकर इस प्रकार देखते हैं जैसे कोई मदारी का तमाशा देख रहे हों।[9] वर्तमान जीवन की इन विसंगतियों को उजागर करने में प्रस्तुत मंचसज्जा सक्षम है।

मुद्राराक्षस का तीसरा असंगत नाटक "तिलचट्टा" मानव-नियति का सामाजिक यथार्थवादी इतिहास प्रस्तुत करते हुए आधुनिक संदर्भ में काम संबंधों को परिभाषित करता है। "योर्स फेथफुली" की तरह यह भी एक ही दृश्यबंध का पूर्णाकार नाटक है। नाटक में मध्यान्तर की व्यवस्था नहीं है। अंक-विभाजन भी नहीं है। बीच में देव और केशी बारी-बारी से एक-एक सपना देखते हैं।[10] मंच-सज्जा में देव और केशी का बेडरूम है।[11] बेडरूम में बड़े आकार के पलंग पर देव और केशी लेटे हुए हैं। अन्य उपकरणों में पलंग के पास छोटी तिपाई पर एक एलार्म घड़ी रखी हुई है। पलंग के पीछे दीवार में बना वार्डरोब है। कमरे में दो हल्की, पुरानी किस्म की आराम कुर्सियाँ है। कमरे की बीचोंबीच अँगीठी है। बेडरूम के आवश्यक उपकरण चादर, तकिए, गद्दे आदि भी हैं। इसी मंच सज्जा से नाटक में जो दो स्वप्न-दृश्य उभरते हैं, उनमें से एक स्वप्न देव देखता है जो अंधकारपूर्ण घोर जंगल का है[12] और दूसरा स्वप्न केशी देखती है जो देव और केशी के बेडरूम का है।[13] कुल मिलाकर नाटक की मंच-सज्जा सहज-सुलभ और मंचीय है। छोटे आकार के मंच पर भी सुलभता से इसे मंचित किया जा सकता है।

प्रस्तुत मंच-सज्जा मानवीय नियति की त्रासदी उभारने में पूर्ण रूप में समर्थ है। यह त्रासदी ही नाटक के प्रारंभ से अंत तक लगातार मंच पर रहती है। स्वप्न-दृश्यों के माध्यम से विघटित सेक्स को रूपायित किया गया है। पूरा नाटक संदिग्धियों का मजमुआ है, जहाँ सब कुछ अनिश्चित है। दाम्पत्य जीवन की इन विसंगतियों को प्रस्तुत मंच-सज्जा मनोवैज्ञानिक ढंग से प्रस्तुत करती है।

मुद्राराक्षस का चौथा असंगत नाटक "तेन्दुआ" तथाकथित अफसरवादी और उच्चभ्रू समझे जाने वाले लोगों के शोषणकारी, दमनकारी और क्रूर स्वभाव को रेखांकित करने के साथ-साथ आज के सामान्य, बेवस, निरीह, लाचार और शोषित लोगों के विसंगत जीवन को भी संकेतित करता है।

"तेन्दुआ" नाटक में तीन अंक है, जो दो दृश्यबंधों पर मंचस्थ होते हैं। पहले और तीसरे अंक का दृश्यबंध रेनु के बंगले के बाहर का वह घास का मैदान है, जहाँ लडके लोकगीत की रिहर्सल कर रहे हैं। नाटक का दूसरा अंक रेनु के बंगले के भीतर बरामदे में मंचस्थ होता है, जहाँ मिसेज मदान और रेनु माली पर यंत्रणा के प्रयोग करती हैं। नाटक की मंच-सज्जा बडे आकार के मंच की अपेक्षा रखती है। नाममात्र उपकरणों के साथ खुली मंच-सज्जा इसके लिए उपयोगी होगी। मंच-सज्जा सहज-साध्य और यथार्थमूलक है। नाटक में मंच-सज्जा के विषय में कोई खास निर्देश नहीं हैं।

प्रस्तुत मंच-सज्जा यौन विकृतियों और कुंठाओं को सामने लाकर भद्र लोक के रोमांस की अस्वाभाविकता और पशुता रेखांकित करती है। अतृप्त काम-भावना से पीड़ित मिसेज मदान ओर रेनु राय माली को "टार्चर" करने के लिए तरह-तरह से यंत्रणाएँ देती हैं। माली की पीड़ा में उन्हें सेक्स दिखाई देता है। अंत में दोनों के क्रूर व्यवहार से माली मर जाता है। नाटक में आतंकवादी परिवेश को भी रूपायित किया गया है। इस प्रकार आधुनिक उच्च और निम्न वर्ग के लोगों के जीवन की विसंगतियों को प्रस्तुत मंच-सज्जा उजागर करती है। ऊपरी तौर से नाटक के दृश्यबंद संगत दिखाई पड़ते है, पर भीतरी तौर से वे अस्तव्यस्त, टूटे, बिखरे और विकृत बने मानव जीवन की विसंगतियों को साकार करते हैं। क्योंकि आज के लोगों का जीवन चाहे वे भद्र हो या निम्न श्रेणी के हो, किसी न किसी रूप मे टूटा हुआ तथा विसंगत भी है।

2· वेशभूषा तथा रूप विन्यास :-

वेशभूषा तथा रूप-विन्यास का रंगमंच की दृष्टि से महत्त्वपूर्ण स्थान है। "नाटक की रचना चाहे शास्त्रीय नियमावली के भीतर हुई हो अथवा लोक-नाट्य शैली में लिखा नाटक हो, उच्च कोटि की साहित्यिक नाट्य-कृति हो अथवा केवल रंगमंचीय सफलता की दृष्टि से लिखा गया साधारण नाट्य, गीत-नाट्य (ओपेरा) हो अथवा दक्षिण भारत का शास्त्रीय नृत्य, सभी में वेशभूषा तथा मुख-सज्जा का विशेष महत्त्व होता है।[14] भरतमुनि ने अपने "नाट्यशास्त्र" में वेशभूषा तथा रूप-विन्यास को आहार्य अभिनय के अंतर्गत स्थान देकर पात्रों के वस्त्रालंकरण, केशभूषा एवं रूप-विन्यास संबंधी विधियों का सूक्ष्म विवेचन प्रस्तुत किया है। पात्रों की भूमिका, वय, स्वभाव, देशकाल एवं नाटक का प्रकार ध्यान में रखकर वेशभूषा और रूप-विन्यास का विधान किया जाता है। वेशभूषा और रूप-विन्यास का महत्त्व केवल बाह्यावरण के रूप में ही नहीं, अपितु पात्रगत विशिष्टता के रूप में भी है। नाटकीय प्रभाव की दृष्टि से इनका विशेष महत्त्व है। आधुनिक नाटकों में मुखौटों का प्रयोग भी

इस दृष्टि से विशेष महत्त्वपूर्ण है। आज के नाटकों में वस्त्रों का भड़कीला और मूल्यवान होना महत्त्वपूर्ण नहीं, बल्कि महत्त्वपूर्ण है उनका युगानुरूप, पात्रानुरूप और नाटक की भावदशा के अनुरूप होना। नाटक के प्रति दर्शकों के मन में विश्वसनीयता निर्माण करने की दृष्टि से भी इनका योगदान महत्त्वपूर्ण है। असंगत नाटकों ने तो परिधान का अर्थ ही बदलकर रख दिया है। असंगत नाटकों में परम्परित पोशाकों से अलग प्रतीकात्मक पोशाकों का प्रयोग किया जाता है। कुछ नाटककारों ने पात्रों की मनःस्थिति और संवेदना को प्रकट करने के लिए घास-फूस, अखबार और टाट या बोरे के कपड़ो का प्रयोग भी प्रतीकात्मक ढंग से किया है।[15]

मुद्राराक्षस के असंगत नाटक : वेशभूषा तथा रूप-विन्यास -

रंग कार्य में वेशभूषा तथा रूप-विन्यास का अपना अलग ही महत्त्व है। "पात्रों के चरित्र और अस्तित्व की प्राण-प्रतिष्ठा वेशभूषा से ही होती है। युग, परिवेश, वातावरण, सभ्यता, संस्कृति आदि भी इसी रंग-मंचीय प्रतिमान से उजागर होते हैं। पात्रों को अपने सम्प्रदाय, वर्ग-संस्कार आदि के अनुरूप रूप, रंग, आकार, रूप-सज्जा द्वारा प्रदान किया जाता है। चेहरों, आँखो और बालों का विन्यास रंग-प्रस्तुति में अनुकूल आकर्षण उत्पन्न करने के लिए आवश्यक होता है।"[16] असंगत नाटकों में वेशभूषा और रूप-विन्यास का अभिकल्पन नये रूप में हुआ है। अधिकतर इन नाटकों में वेशभूषा तथा रूप-विन्यास सहज स्वाभाविक और मंचीय होता है। असंगत नाटककार या तो आंशिक संकेत देकर या फिर पात्रों को वर्ग विशेष के प्रतिनिधि बनाकर इस रंग कार्य को निर्देशकों के ऊपर छोड़ देते हैं। मुद्राराक्षस के असंगत नाटक इस दृष्टि से विशेष उल्लेखनीय हैं।

मुद्राराक्षस के प्रथम असंगत नाटक "मरजीवा" के तीन पात्र-पुलिस अफसर हवलदार माधो तथा प्लानिंग मिनिस्टर शिवराज गंधे-वर्ग विशेष के प्रतिनिधि होने के नाते उनकी वेशभूषा स्पष्ट है। इसी प्रकार भूमि, आदर्श और युवक ये तीन पात्र पढ़े-लिखे होने के बावजूद बेकार है। अनुमान से उनकी वेशभूषा भी सहज साध्य है। इसी नाटक की एक मात्र स्त्री-पात्र भूमि बेकार नवयुवक आदर्श की पत्नी है, जो साड़ी और ब्लाउज पहने हुए है।[17] उसके रूप-विन्यास के संबंध में यद्यपि नाटककार ने कोई स्पष्ट संकेत नहीं दिये हैं, फिर भी मिनिस्टर शिवराज गंधे का उसकी ओर आकर्षित होकर उसे अपने बंगले पर बुलाना, पुलिस अफसर द्वारा भी इसी इच्छा को दुहराया जाना स्वयं भूमि का माडलिंग करने की इच्छा रखना आदि बातों से स्पष्ट होता है कि भूमि एक सुन्दर युवती है। आदर्श की बढ़ी हुई दाढ़ी[18] उसकी बेकारी को सूचित करती है। नाटक के पाँचवे अंक में पुलिस

अफसर को सादी वर्दी में प्रस्तुत किया गया है।[19] आदर्श का बूढ़ा बाप विक्षिप्त है, जिसे किसी भी असम्बद्ध वेशभूषा में प्रस्तुत किया जा सकता है। अन्य पात्रों में पत्रकार, चूहेमार तथा पेट्रोल लेकर आने वाले एक व्यक्ति का उल्लेख है, जिनकी वेशभूषा भी सहज-साध्य है।

मुद्राराक्षस के "योर्स फेथफुली" नाटक के प्रायः सभी पात्र-अफसर, स्टेनोग्राफर, तीनों क्लर्क, डिस्पैचर, चपरासी तथा पुलिस का सिपाही-वर्ग विशेष के प्रतिनिधि पात्र हैं, जिनकी आधुनिक वस्त्र-सज्जा स्पष्ट है। प्रस्तुत नाटक की एकमात्र स्त्री-पात्र स्टेनोग्राफर मिस कंचन रूपा साड़ी और ब्लाउज पहने हुए हैं।[20]रूपरंग में क्लर्क नं·1 का एक हाथ कटे होने का निर्देश है। पात्रों की वस्त्र-सज्जा और रूप-रंग के बारे में अन्य कोई निर्देश नाटक में नहीं है। तथापि अनुमान से हम कह सकते हैं कि इस नाटक की वेशभूषा और रूप-विन्यास सहज-साध्य और मंचीय है। नाटक में कुछ स्थलों पर मिस कंचन रूपा को साडी उतारते हुए दिखाया गया है,[21]जो नाटक के कथ्य के अनुरूप ही है।

मुद्राराक्षस के "तिलचट्टा" नाटक में भी वेशभूषा तथा रूप-विन्यास से संबंधित कोई स्पष्ट निर्देश नहीं है। नाटक के प्रमुख पात्र देव और केशी बैडरूम में बडे आकार के पलंग पर लेटे-लेटे वार्तालाप करते हैं। अनुमान से उनकी वस्त्र-सज्जा सहज-साध्य है। बेडरूम में केशी कमीज़ पहने हुए है।[22]देव जो स्वप्न दृश्य देखता है, उसमें केशी साडी और ब्लाउज में है।[23] पुलिस और दो सिपाही वर्ग-विशेष के पात्र हैं, जिनकी वेशभूषा स्पष्ट है। स्वप्न-दृश्य में दो पिंडारियों का उल्लेख है, जो काले रंग के चोगे पहने हुए हैं।[24] रूप-रंग में एक बेहद काले आदमी का संकेत है।[25] स्वप्न-दृश्य में एक विशाल तिलचट्टे का भी उल्लेख है, जिसके आकार के बारे में नाटककार ने संकेत दिया है कि उसका आकार आदमी से बड़ा ही हो सकता है।[26] नाटक में केशी के अस्पताल के एक काले डॉक्टर का भी उल्लेख है,[27] पर वह नाटकीय कार्य-व्यापार में प्रत्यक्ष हिस्सा नहीं लेता। कुल मिलाकर वेशभूषा और रूप-विन्यास की दृष्टि से नाटक सहज मंचीय है।

मुद्राराक्षस के "तेन्दुआ" नाटक में पात्र अपने प्राकृतिक वेश में हैं। उनकी वेश-भूषा, हाव-भाव, मुद्रा आदि के संबंध में नाटककार का न तो कोई कौशल पूर्ण आग्रह है और न ही कोई स्पष्ट निर्देश है।[28] तथापि अप्रत्यक्ष रूप में पात्रों की वेशभूषा और रूप-विन्यास के बारे में कुछ संकेत नाटक में अवश्य प्राप्त होते हैं। इस नाटक के पात्र दो वर्गों में विभक्त है- उच्च वर्ग के पात्र और निम्न वर्ग के पात्र। उच्च वर्गीय पात्रों में पुलिस कमिश्नर भूषणराय है, जिसकी वेशभूषा स्पष्ट है। अन्य उच्चवर्गीय पात्रों में पुलिस

कमिश्नर की पत्नी मिसेज रेनु राय और इन्कम-टैक्स कमिश्नर की पत्नी मिसेज मदान हैं, जिन्हें किसी भी आधुनिक फैशनेबल पोशाक और मेक-अप आदि के साथ प्रस्तुत किया जा सकता है। निम्न वर्गीय पात्रों में माली, उसकी स्त्री और लड़के आते हैं। माली के रूप-रंग के बारे में बताया गया है कि वह बदहवास, भयभीत और अर्धनग्न है।[29] माली की स्त्री की सामान्य वेशभूषा स्पष्ट है। नाटक में शोषित निम्न वर्ग के छः लड़के भी हैं, जो जूट के बोरे के थैले जैसे पहने हुए हैं।[30] नाटक की प्रस्तुत वेशभूषा और रूप-सज्जा सामाजिक विसंगत परिवेश को भली-भाँति उजागर करती है।

3· पात्रों का क्रिया-व्यापार :-

पात्रों का क्रिया-व्यापार रंगमंच का एक महत्त्वपूर्ण उपादान है। जिसे "अभिनेयता" संज्ञा भी दी जा सकती है। नाटककार अपने विचारों को पात्रों के माध्यम से ही नाटक में व्यक्त करता है। नाटककार का उद्देश्य, उसका जीवन-दर्शन पात्रों के माध्यम से अभिव्यक्ति पाता है। बिना पात्रों के नाटक संभव ही नहीं है। नाटक में ये पात्र आरंभ से अंत तक क्रियाशील रहते हैं। जीवन की बहुविध समस्याओं से संघर्ष करते समय पात्र जो क्रिया-कलाप करते हैं, वहीं पात्रों का क्रिया-व्यापार है। नाटक में संघर्ष का स्थान महत्त्वपूर्ण है और इस संघर्ष को दर्शकों के सम्मुख प्रस्तुत करने का कार्य पात्रों के क्रिया-व्यापार द्वारा किया जाता है। इसलिए नाटक में पात्रों के क्रिया-व्यापारों का अपना विशिष्ट स्थान है।

पात्रों के क्रिया-व्यापार उनकी अंतर्बाह्य मनःस्थिति के द्योतक होने के साथ-साथ सम्पूर्ण नाटकीय गतिविधियों का आधार भी होते हैं। पात्रों के क्रिया-व्यापार ही नाटक की कथावस्तु में गतिशीलता प्रदान करते हैं। इनके द्वारा ही संवाद जीवंत या सजीव रूप धारण करते हैं। नाटक के प्रति दर्शकों की रुचि बनाये रखने का काम भी पात्रों के क्रिया-व्यापार द्वारा ही सम्पन्न होता है। वस्तुतः नाटक का समस्त संयोजन और रूपबंध पात्रों के क्रिया-व्यापार से ही निर्धारित और शासित होता है। "पात्रों के क्रिया-व्यापार द्वारा ही उनके मनोभावों, विचारों, कल्पनाओं आदि का बोध होता है। चिंता, ग्लानि, पीड़ा, निराशा, उदासी, थकान, हर्ष, क्रोध, बौखलाहट, कुढ़न, घुटन, दमन, संत्रास, आवेग, आक्रोश आदि मनोविकारों का ज्ञान पात्रों के क्रिया-व्यापार द्वारा ही होता है।"[31] तात्पर्य यह कि पात्रों के मनोभाव एवं उनके क्रिया-व्यापारों में परस्पर घनिष्ठ संबंध होता है और पात्रों के क्रिया-व्यापार उनकी मनोदशा से ही संचलित होते हैं।

असंगत नाटकों के पात्र अधिकांशतः बीमार, ऊबे, थके-हारे, विक्षिप्त, आवारा, लम्पट, निराशा से ग्रस्त, कायर, नपुंसक, स्वार्थी, क्रूर, असहाय, पागल, ऊलजलूल तथा निरर्थक

होते हैं। अतः इनके क्रिया-व्यापार भी ऊलजलूल, निरर्थक, तर्कहीन, हास्यास्पद, अकारण, बेतुके, भोंडे और विदूषकी होते हैं। मंच पर ये पात्र आद्यन्त क्रियाशील रहते हैं। ये बातें कम करते हैं और हरकत अधिक। बल्कि हम यों भी कह सकते हैं कि इनकी हरकत ही इनकी भाषा होती है, जिसके माध्यम से ये नाटक को आगे बढ़ाते हैं और दर्शकों का ध्यान अपनी ओर खींचे रहते हैं।

पात्रों के क्रिया-व्यापार मुख्य रूप से संवाद और भाषाशैली कें माध्यम से नाटक में व्यक्त होते हैं। अतः संवाद और भाषाशैली भी रंगमंच के महत्त्वपूर्ण उपकरण है। "संवाद तो एक प्रकार से नाटक का कलेवर ही है, नाटक की भाव-वस्तु, उसकी आत्मा संवादों के रूप में ही अभिव्यक्त होती है। विभिन्न पात्रों के परस्पर कथोपकथन द्वारा ही चरित्र अपने आपको प्रकाशित करते हैं, जिससे नाट्य-व्यापार का आधार तैयार होता है और कथानक आगे बढ़ता तथा विकसित होता है।"[32] इसलिए नाटक को "संवादात्मक गद्य विधा" कहा जाता है। वास्तव में यही वह मूल तत्व है जो नाटक को अन्य विधाओं से पृथक कर देता है। "संवादों की रंगीयता केवल इस बात पर नहीं निर्भर करती कि वे सीधी-सरल बातचीत की शैली में लिखे गये हैं या सरलता से जुबान पर चढ़ जाते हैं। उसके लिए नाटककार की संवेदनशीलता, रंगीय उपादानों और प्रभावों की पहचान तथा संवादीय संरचना में कलात्मकता, व्यंजनापूर्ण सांकेतिकता आदि अनिवार्य है।"[33]

नाटक के संवाद ही नाटक की भाषाशैली का निर्माण करते हैं। नाटक की भाषा आम साहित्यिक भाषा से कुछ भिन्न होती है। मंचीयता उसका प्रमुख गुण है। इसके साथ ही साथ प्रतीकात्मकता, सांकेतिकता, ध्वन्यात्मकता, सूक्ष्मता, चित्रवत्ता, अर्थवत्ता, नाटकीयता, और अभिव्यंजना शक्ति आदि गुणों का होना भी नाट्यभाषा के लिए अनिवार्य है। नाटक की भाषा का प्रवाहपूर्ण एवं बोधगम्य होना भी आवश्यक है। इसके लिए नाटककार अपने नाटक में आम लोगों की बोल-चाल की भाषा का प्रयोग करता है। वास्तव में भाषा का यही गुण दर्शकों को अपने से जोड़े रखता है। पांडित्य, अलंकरण और विचारों की बोझिलता भाषा के सहज प्रवाह में बाधक है। इसलिए भाषा सरल, पात्रानुकूल, लचीली और स्वाभाविक हो।

असंगत नाटककार नाटकीय अभिव्यक्ति के लिए प्रतीकात्मक एवं सांकेतिक प्रणाली को अपनाता है। अपने कथ्य को अधिकतर वह पात्रों की आंगिक चेष्टाओं, हरकतों और संकेतों के माध्यम से अभिव्यक्त करने की कोशिश करता है। "संवादो के बाहर भी अनकहे अर्थ को उजागर करने में विसंगतिवादी रंगमंच ने महत्त्वपूर्ण काम किया है।[34] इन नाटकों

के संवाद ज्यादातर असंगत, असम्बद्ध, निरर्थक, बेतुके, ऊलजलूल, संबोधनहीन, टूटे हुए, खंडित, विशृंखल, संदिग्ध, मनोवैज्ञानिक, अन्तर्विरोधी, जिज्ञासा बढ़ाने वाले, प्रतीकात्मक यांत्रिक, क्रमहीन एवं उटपटांग होते हैं। असंगत नाटककार परम्परागत अर्थवान और लय-निर्भर नाट्यभाषा को नकार कर उसकी जगह अर्थवत्ता और नाटकीय लय-निर्भरता से मुक्त, नंगे शब्दों वाली निरर्थक, हाशिएदार एवं हरकत की भाषाशैली के प्रयोग में विश्वास रखते हैं। रोजमर्रा की भाषा का नपा-तुला प्रयोग इन नाटकों की विशषता है।

मुद्राराक्षस के असंगत नाटक : पात्रों का क्रिया व्यापार

नाटककार मुद्राराक्षस ने अपने असंगत नाटकों में मुख्यतया आज की राजनीतिक, सामाजिक और आर्थिक गतिविधियों को प्रमुखता देकर पात्रों के क्रिया-व्यापार द्वारा अभिनेयानुकूल नाटक लिखकर उन्हें दर्शकों के सामने रखने की कोशिश की है। उनके नाटकों में वर्तमान जीवन की स्थितियाँ प्रमुख हैं। उन्होंने वर्तमान जीवन की गतिविधियों को इतना अधिक महत्त्व दिया है कि उनके नाटकों में पात्र और प्रसंग गोण हो गये हैं। प्रसाद के नाटक जहाँ चरित्रप्रधान हैं, वहाँ मुद्राराक्षस के नाटक स्थितिप्रधान। वर्तमान असंगत जीवन की विषम स्थितियों को रेखांकित करना नाटककार का अभीष्ट है। अतः पात्रों के क्रिया-व्यापार के माध्यम से वर्तमान जीवन की विसंगत स्थितियों को ही उन्होंने उद्घाटित किया है। इस दृष्टि से उनके पात्रों का क्रिया-व्यापार वर्तमान जीवन की विभिन्न असंगतियों का पर्दाफाश करना ही है। इसी बात को स्वीकृति देते हुए "तिलचट्टा" नाटक की भूमिका में स्वयं नाटककार ने लिखा है- "इस नाटक में विशिष्ट घटनाएँ नहीं हैं। बल्कि कोई घटना स्पष्ट परिभाषा में घटती नहीं। महज, सार्वभौम, कहीं भी, कभी भी हुई या होने वाली स्थितियों का संकलन भर किया गया है।"[35]

नाटककार द्वारा "तिलचट्टा" के बारे में कहीं गई यह बात उनके सभी नाटकों पर समान रूप से चरितार्थ होती है। उपर्युक्त निर्देश से यह भी स्पष्ट है कि नाटककार द्वारा अपने नाटकों में रेखांकित स्थितियाँ किसी एक भू-प्रदेश या देश-विशेष से संबंधित न होकर सार्वभौम हैं। इस दृष्टि से आलोच्य नाटकों में विभिन्न स्थितियों का निर्देश पात्रों के क्रिया-व्यापार से अर्थात अभिनेयता के माध्यम से दिखाने का यह प्रयास है। आमतौर पर मुद्राराक्षस के आलोच्य नाटकों में निम्नलिखित प्रमुख स्थितियों को पात्रों के क्रिया-व्यापारों के द्वारा विश्लेषित किया जा सकता है-

1· अफसरशाही के जुल्म :-

मुद्राराक्षस के आलोच्य नाटक अफसरशाही के जुल्म को भली-भाँति प्रस्तुत करते

हैं। नेपथ्य और नेपथ्य के बाहर चलने वाले पात्रों के कार्य-व्यापार वर्तमान अफसरों की जुल्मी और भ्रष्ट प्रवृत्ति का पर्दाफाश करते हैं। "मरजीवा" का पुलिस अफसर एक भ्रष्ट और लम्पट अधिकारी है। भूमि के साथ बातें करते वक्त उसकी लम्पटता दृष्टव्य है- "आप बृहस्पतिवार को शाम सात बजे उनके बंगले पर आ जाइएगा।...(बाकी बातें जैसे खुद उसका शरीर आँखों ही आँखों टटोलते हुए बोलता है)..तो भूलिएगा नहीं। थर्स डे, सात बजे शाम, बँगले पर।...हां मिनिस्टर साहब से मिलने के बाद इस ग़रीब को मत भूल जाइएगा।"[36]

निरीह और निरपराध लोगों को पकड़कर उन पर जुल्म और अत्याचार करना इन अफसरों की प्रवृत्ति है। इस दृष्टि से प्रस्तुत नाटक के चौथे अंक में पुलिस अफसर के एक निरपराध युवक के साथ क्रिया-व्यापार दर्शनीय हैं-

पुलिस अफसर : (युवक से) हूं, कहाँ मीटिंग होती है तुम्हारी ?

युवक : जो कहीं नहीं। मैं स्टूडेण्ट हूं।

पुलिस अफसर : कौन कौन आता है मीटिंग में ?

युवक : मुझे नहीं मालूम।

पुलिस अफसर : (कोई फोटो निकालकर) इसे पहचानते हो।

युवक : नहीं।

पुलिस अफसर : यह कौन है ?

युवक : पता नहीं।

पुलिस अफसर : सात दिसम्बर को तुम किसके यहाँ गए थे शाम को....

युवक : जी...नहीं...मैं नहीं....

पुलिस अफसर : (एक अखबार निकालकर) यह अखबार उसी के यहाँ छपता है।

युवक : मुझसे आप यह सब....

(बाहर से फिर चीख और कराह)

पुलिस अफसर : (फोटो दिखाकर) यह कहाँ रहता है?

युवक : जी मुझे नहीं मालूम....

पुलिस अफसर : यह कहाँ रहता है ?

युवक : जी..

पुलिस अफसर : (बाहर देखकर)तोड़ दो साले के टखने।(युवक से) यह कहाँ रहता है ?

(बाहर तीखी चीख)

युवक : (चुप)

पुलिस अफसर : (सहसा बुरी तरह मारना शुरू करता है) कहाँ रहता है ? कहाँ रहता है ? ऐं...कहाँ रहता है ?

(युवक दुहरा होकर गिरता है। किडनी और पसलियों पर अफसर बूटों से तीखी चोटें करता है। युवक गों-गों की आवाज़ करता हुआ छटपटाता है। ...)[37]

युवक की मौत के संबंध में अपनी ओर से गवाही देने के लिए अफसर आदर्श का बयान फाड़कर उसे रिहा करने का लालच दिखाता है।[38] इसी प्रकार नाटक के अंत में आदर्श की हत्या को आत्मदाह में बदलने की शिवराज गंधे की योजना मे सक्रीय हिस्सा लेता है।[39]

पुलिस अफसर का उपयुक्त कार्य-व्यापार उसके लम्पट, अत्याचारी, भ्रष्ट और स्वार्थी वृत्ति को सशक्तता से व्यंजित करता है। इसी प्रकार "तेन्दुआ" नाटक का पुलिस कमिश्नर भूषणराय भी अपने कार्य-व्यापारों के माध्यम से वर्तमान अफसरों की भ्रष्ट, अत्याचारी और स्वार्थी वृत्ति को रेखांकित करता है। सही मुजरिम को पकड़ने मे नाकामयाब भूषणराय अपनी चमड़ी बचाने के लिए सहज ही आथ आने वाले एक निरीह तथा निरपराध माली को पकड़ता है। इतना ही नहीं, बल्कि उसे पुलिस लॉक अप में रखने के बदले अपनी पत्नी रेनु राय के हाथ सौंपता है। **"मरजीवा"** और **"तेन्दुआ"** नाटकों के पुलिस अफसर के ठीक विपरीत **"तिलचट्टा"** नाटक का पुलिस अफसर है, जो अपनी ड्यूटी पूरी वफादारी से निभाता है। आतंकवादी का पीछा करते हुए वह केशी के घर तक पहुँचता है। इतना ही नहीं, केशी के दरवाजा न खोलने पर दरवाजा तोड़कर वह अन्दर जाता है और आतंकवादी की तलाश करता है। उसके क्रिया-व्यापार उसकी वफादारी के द्योतक है।

2· राजनीति की भ्रष्ट स्थिति :

मुद्राराक्षस के नाटक मौजूदा राजनीति की भ्रष्ट स्थिति को पात्रों के क्रिया-व्यापार द्वारा प्रस्तुत करते हैं। इस दृष्टि से मुद्राराक्षस का **"मरजीवा"** नाटक विशेष उल्लेख्य है। **"मरजीवा"** नाटक में प्लानिंग मिनिस्टर शिवराज गंधे के कार्य-व्यापार वर्तमान राजनीति की भ्रष्ट स्थिति सूचित करने के साथ-साथ राजनीतिक नेताओं की लम्पटता, अवसरवादिता, अनैतिकता, पशुता, क्रूरता, स्वार्थान्धता और सत्तान्धता को रेखांकित करते हैं।

लोगों की हालत खुद जानने का बहाना बनाकर दौरे पर निकला प्लानिंग मिनिस्टर

शिवराज गंधे जब आदर्श और भूमि के घर पहुँचता है, तब आदर्श और भूमि के साथ उसके क्रिया-कलाप दृष्टव्य हैं-

शिवराज गंधे : ...अच्छा...अरे हाँ...योर वाइफ...
(भूमि की ओर देखता है)

आदर्श : जी हाँ। मैंने अभी परिचय कराया था न। भूमि।

शिवराज गंधे : आप कहीं टीचर हैं ?

आदर्श : जी नहीं...

शिवराज गंधे : इन्हें बोलने दो....

भूमि : जी नहीं।

शिवराज गंधे : घर का काम देखती होंगी ?

भूमि : जी...

शिवराज गंधे : वैसे अब नारियों को घर के बाहर आना चाहिए। नौकरी के बारे में इतने....पिछड़े ख्याल नहीं रखना चाहिए।

आदर्श : नहीं नहीं। पिछड़े ख्याल नहीं है। बस कोई ठीक ठाक नौकरी मिली नहीं।

शिवराज गंधे : भूमि जी आप मिलिए। आप जैसों के लिए तो नौकरी की कमी नहीं है। मिलिएगा। नमस्कार।[40]

शिवराज गंधे के उपर्युक्त क्रिया-कलाप उसकी लम्पटता को सूचित करते हैं। गंधे के नाम की इतनी दहशत है कि उसके कारण आदर्श और भूमि के सामने आत्महत्या के अतिरिक्त और कोई मार्ग नहीं बचता। गंधे आधुनिक राजनीति का अच्छा खिलाडी है। मिनिस्टर पद से बर्खास्त होने के बावजूद अपने प्रतिद्वंद्वी पारस को हटाकर दुबारा मंत्री बनने की वह इच्छा रखता है। पुलिस अफसर से वह कहता है- "..आई वाण्ट पावर। वन्स अगेन। जूट लाबी ने निकलवाया है मुझे। मेरी लाबी इतनी आसानी से नहीं हारती। आई शैल फोर्स दि प्राइम मिनिस्टर। प्रधान मंत्री को भी पीछे हटना होगा।"[41] इतना ही नहीं, सत्तान्धता के इस खेल में अपने स्वार्थ के लिए पुलिस अफसर से मिलकर आदर्श की हत्या को आत्मदाह में परिवर्तित करने की योजना वह बनाता है और उसे कार्यान्वित भी करता है। इस प्रकार अपने नाम की तरह गंदी हरकतें करने वाले शिवराज गंधे के माध्यम से नाटककार ने वर्तमान राजनीति का यथार्थ चित्र प्रस्तुत किया है।

आधुनिक राजनीति की भ्रष्ट व्यवस्था ने अफसरों को भी विवश निहत्था बना डाला है। **"योर्स फेथफुली"** का अफसर अपनी स्टेनो से कहता है- "आखिर मुझे एक पद मिला है, अधिकार मिले हैं। क्यों मिले हैं। काश तुम जान पाती रूपा। उन्होंने···उन्होंने ये अधिकार···ये अधिकार उन्होंने मेरे कंधों से मेरे बाजू उतारने के बाद दिये थे। अब मेरे बाजू नहीं हैं····मेरे हाथ नहीं है रूपा। मैं किससे कहूँ ? कह किससे सकता हूँ? मैंने कभी कहा भी नही। और अब कहने से फायदा भी नहीं है। एक दिन उन्होंने मुझे कुर्सी से धकेल दिया और मेरी जगह एक ओहदा बैठा गए, एक स्टेटस्, एक पद बैठा गए। मुझे धकेल कर एक ओहदा बैठा गए, एक पद····।"[42]

इसी प्रकार **"तेन्दुआ"** का पुलिस कमिश्नर भूषणराय भी क्लब चलने के संबंध में अपनी पत्नी से कहता है- "अब कैसे जा सकता हूँ ? वक्त तो इन्हीं लोगों का पीछा करते निकल गया अब मुझे मीटिंग का इन्तजाम देखना है। कल प्रधानमंत्री की स्पीच होगी। मामूली सरदर्द नहीं है।"[43]

पात्रों के उपर्युक्त क्रिया-व्यापार वर्तमान राजनीति की भ्रष्ट स्थिति को भली-भाँति प्रस्तुत करते हैं।

3· <u>आतंक और खूंखारपन</u> -

मुद्राराक्षस के नाटकों की यह विशेषता है कि डर, आतंक, खौफ, खूंखारपन तथा दहशत का वातावरण उनके सभी नाटकों में पाया जाता है। छोटे-छोटे संक्षिप्त संवादों द्वारा आतंक का वातावरण निर्माण करने में वे सिद्धहस्त हैं। **"मरजीवा"** नाटक के चूहेमार और आदर्श के बीच का कार्य-व्यापार इस दृष्टि से दृष्टव्य है-

व्यक्ति : मगर साहब आप मेरे आने से घबराए नहीं ?

आदर्श : क्यों ?

व्यक्ति : क्यों क्या लोग डरते हैं।

आदर्श : किससे चूहे से ?

व्यक्ति : नहीं जनाब, उन बदमाशों से। अजीब लोग हैं साहब। जिसका चाहे मर्डर कर देते हैं।

आदर्श : कौन ?

व्यक्ति : कौन नक्सलाइट साले, और कौन। लोग तो डर के मारे दरवाजा नहीं खोलते। अभी ससुरों ने कपड़ा मिल के दोनों मालिक जान से मार दिए। अजी साहब क्या जमाना है।[44]

आज भारत में ही क्या पूरे विश्व में आतंकवाद का बोलबाला है। लोगों का जीवन अस्थिर बन गया है। मृत्यु कब और कैसी आयेगी इस बात का कोई भरोसा नहीं रहा। आतंकवाद ने व्यक्ति के अस्तित्व पर ही प्रश्नचिह्न लगा दिया है। व्यक्ति के जीवन को नकार दिया है। चूहेमार व्यक्ति का निम्नलिखित कथन वर्तमान जीवन की इस विसंगत स्थिति को कितने सही ढंग से उजागर करता है-

"···कितनी अजीब बात है···न दोस्ती··न दुश्मनी, न जाने कहाँ से कोन आता है और हत्या करके चला जाता है। हर आदमी एक दूसरे पर संदेह करता है। एक दूसरे को शक की निगाह से देखता है।··हर कोई एक दूसरे को खूनी समझता हैं····अजीब खोफनाक जमाना है।"[45]

इसी प्रकार नाटक के चौथे अंक में पुलिस अफसर और युवक के वार्तालाप के बीच-बीच में नेपथ्य से किसी के बुरी तरह मारे जाने की और कराहने की आवाज़ तथा पुलिस अफसर की मारपीट में युवक की मौत और नाटक के पाँचवे अंक में शिवराज गंधे और पुलिस अफसर द्वारा सुबह के धुँधलके में पेट्रोल डालकर आदर्श को जिन्दा जलाना आदि से संबंधित पात्रों का क्रिया-व्यापार नाटक में खोफ और आतंक का वातावरण प्रस्तुत करता है।

"तिलचट्टा" नाटक मे भी आरंभ में नेपथ्य से सुनाई देने वाली पुलिस के सायरन की आवाज़ वातावरण मे आतंक भर देती है। इस नाटक का क्रिया-व्यापार मुख्यतया संवादों के माध्यम से चलता है। इस दृष्टि से देव के कुछ संवाद भी वातावरण में दहशत और डर निर्माण करते हैं। जैसे,

"तुम नहीं जानती, केशी। यह असंभव है। आतंकवादियों से बचा नहीं जा सकता। मफतलाल के करोडपति चाचा ने अपने आपको तालों के अंदर बंद कर लिया था। नाश्ता-खाना वह एक सूराख से लेता था और सूराख अच्छी तरह बंद कर लेता था। ठीक तारीख पर उसके कमरे में आग लग गई और वह जलकर राख हो गया।"[46]

आतंक, खोफ, खूंखारपन, दहशत आदि की दृष्टि से मुद्राराक्षस का "तेन्दुआ" नाटक विशेष उल्लेखनीय है। "यों" तो इस नाटक का कथ्य देशकालातीत है, तथापि 1975 में प्रकाशित यह नाटक अपने व्यंजित रूप में आपात् कालीन माहौल से भी निश्चय ही जुड़ता है। लड़को में व्याप्त भय, उनकी चुप्पी, प्रधानमंत्री का भाषण और उसके लिए जुटाई गई भीड़, बम-विस्फोट, पकड़-धकड़, ग़रीबी की चर्चा और उनके प्रति व्यक्त वाचिक सहानुभूति, प्रधानमंत्री के आगमन पर की जाने वाली तैयारियों आदि के संदर्भ-संकेतों से यह नाटक

आपात् स्थिति को संकेतित ही नहीं करता, उसकी विसंगतियों को भी उभारता है।"[47]

नाटक के आरंभ में ही हम पुलिस कमिश्नर भूषणराय को किसी आतंकवादी का पीछा करते हुए देखते हैं। पुलिस कमिश्नर और लड़कों के क्रिया-व्यापार तथा नेपथ्य से सुनाई देने वाली आवाजें दहशत, आतंक और डर का माहौल निर्माण करती है। कुछ उदाहरण दृष्टव्य हैं-

(··नेपथ्य में किसी बम विस्फोट की आवाज होती है। पुलिस की सीटियाँ सुन पड़ती है। एक लड़का विंग से निकलकर स्टेज पार करके दौडता हुआ दूसरी विंग में गायब हो जाता है।)

लड़का 1 : हाँ···छट्ठी थी छट्ठी···राजा दशरथ के बेटे की छट्ठी थी··

लड़का 5 : कल राजा दशरथ के बेटे की छट्ठी थी··इसलिए मेरे हरिन को···

(ठीक इसी क्षण पुलिस कमिश्नर भूषणराय हड़बड़ाया हुआ आता है)

भूषणराय : किधर गया ओ ? तुम लोगों ने देखा उसे ? किधर गया ?

लड़का 2 : तुम लोग सोच-समझकर जबाब देना। गर्दन पर हाथ देकर धक्का देगा।

लड़का 5 : गर्दन पर हाथ क्या। टाँग में गोली मार दे तो री-री करते रहोगे।

लड़का 5 : हम लोग अपनी रिहर्सल करें ?

लड़का 4 : रिहर्सल ? अबे देख रहे हो। हाकिम खड़ा है।[48]

× × ×

(विंग में दुबारा बम का विस्फोट। इस बार आग चमकती है और धूल मिट्टी राय और रेनु पर गिरती है)

भूषणराय : (रेनु को धकेलते हुए) रेनु फौरन अन्दर जाओ···गार्ड··गार्ड भागने मत देना···शूट···गोली मार दो···[49]

नाटक का दूसरा अंक, जिसमें मिसेज रेनु राय और मिसेज मदान माली को टार्चर करने के लिए उसे तरह-तरह से यंत्रणाएँ देती हैं, आद्यन्त दहशत, आतंक और खूंखारपन से भरा हुआ है। उनकी एक से एक भयानक और खूंखार टार्चर की विधियाँ वातावरण को भी खूंखार और भयावह बना डालती है। जब वे ओलम्पिक मशाल की तरह ह्यूमन - टार्च बनाकर माली को जलाने की तैयारी करती हैं, तो उनके क्रिया-व्यापार उनके खूंखारपन को ही प्रस्फुटित करते है, जैसे,

(रेनु हेयर ऑयल की बोतल और कई रंगीन स्कार्फ लेकर आती है)

मिसेज मदान : मार्बलस। ब्यूटीफुल। (स्कार्फ माली को दिखाती है) देखो कितने खूबसूरत हैं ये स्कार्फ··सुपर्ब बाटिक प्रिंट्स। कितना मजा आएगा···इस आदमी की जो मशाल बनेगी उससे बाटिक फ्लेम्स निकलेंगी और उसके धुएँ में रजनी गंधा के फूलों की खुशबू····

(बोलते हुए माली के माथे के चारों ओर स्कार्फ लपेटती जाती है। कई स्कार्फ से वहाँ पगडी जैसे लगने लगती है)

मिसेज मदान : गुड। नाउ लुक। किस कदर रंगीन मशाल है····गिव मी द बॉटल···

(पगडी पर तेल डालती है)

मिसेज मदान : टैप चला दो···लेट्स हैव द म्यूजिक।

(टैप फिर बजना शुरू होता है)

मिसेज मदान : मेरा लाइटर···लाइटर मेरे पर्स में होगा···[50]

नाटक के पहले और तीसरे अंक में लड़कों का कई बार चुप्पी साधना, घास पर पैर न पड़े इसलिए सचेत रहना आदि भी इस दृष्टि से महत्त्वपूर्ण हैं।

4· <u>प्रेम और यौन विकृति</u> -

यद्यपि मुद्राराक्षस ने अपने नाटकों में समसामयिक राजनीतिक, सामाजिक और आर्थिक समस्याओं तथा अफसरशाही और उच्च-निम्न वर्ग के जीवन का चित्रण किया है, तथापि मूलतः वे स्त्री-पुरुष संबंधो की विसंगतियों, विषमताओं और विडम्बनाओं के नाटककार हैं। प्रेम और यौन संबंधों की खुली अभिव्यक्ति उनके नाटकों की सर्वप्रमुख विशेषता है। स्वयं नाटककार ने भी इस बात को स्वीकृति देते हुए लिखा है- "मेरे नाटकों में सेक्स एक खास भूमिका अदा करता है, ऐसा कभी किसी ने कहा था। यह सही है। सेक्स के बिना कोई जीवन खण्ड मैं स्वीकार नहीं कर पाता।"[51] यही कारण है कि उनके "मरजीवा", "योर्स फेथफुली", "तिलचट्टा" और "तेन्दुआ" नाटकों के पात्रों के कार्य-व्यापार प्रेम और यौन-विकृति को उजागर करते हैं।

"मरजीवा" नाटक में उच्च वर्ग के पात्र मिनिस्टर शिवराज गंधे और पुलिस अफसर दोनों भी यौन-विकृति से पीड़ित है। उनकी यौन-विकृति के कारण ही आदर्श और भूमि का जीवन एक ट्रेजेड़ी बनकर रह जाता है। "योर्स फेथफुली" नाटक का अफसर और दफ्तर के अन्य कर्मचारी भी यौन विकृति से पीड़ित दिखाई देते हैं। अफसर अपने चेम्बर में ही स्टेनो कंचन रूपा के साथ दो बार संभोग करता है। स्वयं कंचन रूपा के क्रिया-व्यापार भी यौन-

विकृति से युक्त है। अफसर के चेम्बर में जाते ही बिना कहे उसका साडी उतारना[52] और अफसर के कुछ करने का इंतजार करना आदि बातें इसी ओर संकेत करती है। इसी प्रकार दफ्तर के अन्य कर्मचारी भी सेक्स की भाषा में ही जिजीविषु दिखाई देते हैं। इसी कारण वे अफसर और कंचन रूपा के संभोग का दृश्य चाबी के सूराख से देखते हुए उसका आनंद लेते हैं।

पात्रों के कार्य-व्यापार संबंधी नाटककार ने दिये हुए निर्देश और पात्रों के संवाद इस दृष्टि से विशेष महत्त्वपूर्ण है। एक उदाहरण दृष्टव्य है-

(··अफसर रूपा के कंधे पकड़ता है फिर जैसे कोई एकान्त और गोपनीय जगह खोजने लगता है। रूपा को छोड़कर अपनी मेज के पीछे से अपनी कुर्सी, वेस्ट पेपर, बास्केट आदि हटाता है। डिस्पेचर शी-शी की आवाज करके सबका ध्यान आकृष्ट करता है और अफसर के कमरे की ओर इशारा करता है। दूसरा क्लर्क अखबार रख कर अन्दर तक आता है और चाबी के सूराख से अन्दर झाँकता है। अफसर रूपा को मेज की आड में ले जाता है। दूसरे क्लर्क को हटाकर पहला क्लर्क अन्दर झाँकता है। शेष उत्सुक।)

तीसरा क्लर्क : वे लोग क्या कर रहे हैं ?

(लोग उत्तर नहीं देते। एक-दूसरे को हटाकर अन्दर देखते हैं।)

तीसरा क्लर्क : मैंने पूछा, तुम लोग देख क्या रहे हो ? क्या हो रहा है वहाँ ? वे लोग क्या कर रहे हैं ?

(लोग अन्दर देखते रहते हैं। तीसरा क्लर्क उत्तेजित होकर पैर पटकता हुआ उनके करीब आता है।)

तीसरा क्लर्क : (झटककर लोगों को वहाँ से हटाते हुए) क्या देख रहे हो अन्दर तुम लोग ? अपना-अपना काम क्यों नही करते ?[53]

इसी प्रकार डिस्पेचर का लड़की का छूने को कोशिश करना, वेश्या के पास जाने का वर्णन सुनना और तीसरे क्लर्क की आत्महत्या का प्रसंग भी इसी बात को संकेतित करते हैं।

"तिलचट्टा" नाटक के दोनों पात्र देव और केशी यौन-विकृति से त्रस्त है। "वे अपनी-अपनी काम कुंठाओं में घुट रहे हैं और उसे अर्थ देना चाहते हैं लेकिन उनके हाथ आती है अत्यंत बीभत्स योनविकृति जो मनुष्य को असामान्य, विकृत बनाती है।"[54] देव नामर्द है और उसे शक है कि उसकी पत्नी केशी, जो किसी अस्पताल में नर्स है, गैर-मर्दों से रिश्ता रखती है। नाटक के अंत में स्वयं केशी भी किसी आतंकवादी की जुराबें

अपने सीने से लगाकर एक अनचाहे, अपरिचित रिश्ते को मौन स्वीकृति देती हैं।[55] नाटककार का विचार है कि मध्यवर्ग के आदमी की नियति है कि वह सिर्फ सेक्स की भाषा में जिजीविषु होता है।[56] स्पष्ट है कि पूरे नाटक का कार्यव्यापार इसी सेक्स भावना के ईदगिर्द घूमता रहता है।

मुद्राराक्षस का "तेन्दुआ" नाटक यौन अभिप्रायों के खुले और आक्रमक प्रयोग की दृष्टि से अपनी पिछली कृतियों से भी दो कदम आगे बढ़ गया है। डॉ॰कालि किंकर के अनुसार इस नाटक की रचना ही आधुनिक सभ्यता के एक वर्ग-विशेष की नारियों की विकृत काम-भावना को आधार बनाकर हुई है।[57] प्रस्तुत नाटक के दोनों स्त्री पात्र मिसेज रेनु राय और मिसेज मदान सुविधाभोगी उच्च वर्ग की ऐसी महिलाएँ हैं, जिन्हें अपने वर्ग के पुरूषों से यौन-संतुष्टि नहीं हो पाती। परिणामस्वरूप दोनों भी महिलाएँ यौन-विकृति की शिकार बन जाती है। इसी यौन-विकृति के कारण बोरे का खुरदरा स्पर्श भी रेनु राय को यौन जनित गहरी संतुष्टि देता है। रेनु राय का अपनी उम्र से कम उम्र वाले लड़को में से एक को अपने पास बुलाकर ब्लाउज के बटन खोलने के लिए कहना, तथा उनके सामने जाँघ ऊपर तर खोलकर बोरा जाँघ से छुआना आदि में उसकी यौन-विकृति स्पष्टतः व्यंजित होती है, जो रंगमंच पर उत्तेजक प्रतीत होती है।

मिसेज मदान तो इस मामले में रेनु से भी दो कदम आगे है। सुरूचि से ऊबा हुआ उसका मन लेमन ज्यूस की तरह साफ-सुथरे आदमी के बजाय एक बदबूदार, मैले आदमी की इच्छा करता है। इसी कारण कभी वह माली को चूमती है, कभी उसके शरीर पर हाथ फेरती है तो कभी उसके साथ सोने की कोशिश करती है।[58] दोनों महिलाओं की अतृप्त काम-भावना उन्हें विकृति की उस हद तक पहुँचा देती है, जहाँ पहुँचकर वे माली की पीड़ा में भी सेक्स देखती हैं।

5· <u>मनोविकृत स्वप्न</u> -

मुद्राराक्षस के आलोच्य नाटकों के कुछ पात्र ऐसे हैं, जिन्हें अपने जीवन में कोई संभावना नहीं दिखाई देती। परिणामस्वरूप तरह-तरह की संभावनाओं को वे अपने मानसिक प्रक्षेपण में देखते हैं। इस दृष्टि से मुद्राराक्षस का "तिलचट्टा" नाटक विशेष महत्त्वपूर्ण है। दो स्वप्न-दृश्यों के माध्यम से इसमें पात्रों की मनोवैज्ञानिक ग्रंथियों को खोला गया है। पात्रों के क्रिया-व्यापार की दृष्टि से भी ये स्वप्न-दृश्य अपना महत्त्व रखते हैं। पहला स्वप्न देव देखता है, जिसमें वह केशी के साथ एक घने जंगल में भटक गया है। पात्रों के क्रिया-व्यापार की दृष्टि से एक उदाहरण दृष्टव्य है-

(केशी और देव इस तरह अन्दर आते हैं जैसे वहाँ बेहद अंधेरा है और जंगल की वजह से वे तेजी से भाग नहीं पा रहे हैं।)

केशी : देव, तुम तो कहते थे इधर रास्ता है-यह जंगल, उफ्-

देव : रास्ता ? हां होगा रास्ता। कहीं न कहीं रास्ता होगा जरूर। वैसे रास्ता खोज पाना आसान नहीं होता।- है न ?-

केशी : इतने बड़े जंगल से होकर निकलना नहीं चाहिए था। उफ, अंधेरा कितना घना है। और झाडियाँ-इस अंधेरे में रास्ता भला मिले भी तो कैसे ?-[59]

इसी प्रकार अंधेरे में किसी अदृश्य व्यक्ति द्वारा केशी के साडी और ब्लाउज खींचने केशी का उस अदृश्य व्यक्ति के साथ छीना-झपटी करने और दो काले चोगेधारी पिण्डारियों द्वारा देव का गला घोंटने संबंधी कार्य-व्यापार भी महत्त्वपूर्ण है।

केशी अपने नामर्द पति देव के साथ रहने के लिए विवश है। वह जानती है कि उसका पति नामर्द है। यह बात उसे मनोविकृत बना डालती है और अपने मानसिक प्रक्षेपण में वह देखती है कि कोई तिलचट्टा, जिसे वह बहुत चाहती है और जो शायद अंधेरे में रहने वाली मनुष्य की यौन-भावना का प्रतीक है, उससे लिपटने की कोशिश करता है। तिलचट्टा और केशी का क्रिया-व्यापार दृष्टव्य है–

केशी : (हंसते हुए) अरे, क्या कर रहे हो। मुझे गुदगुदी लग रही है-अरे।-
(तिलचट्टा और ज्यादा लिपटने की कोशिश करता है। केशी उससे छूटकर हंसती हुई भागती है। वह पीछा करता है।)

केशी : अरेरे-छोडो न भाई। देखो, तुम्हारे नाखून चुभ रहे हैं-उफ्-अलग हटो, क्या कर रहे हो ? देखते नहीं हो, देव की लाश अभी यहाँ है ?- छोडो, भई-
(देव को अचानक होश आता है। दो क्षण वह दोनों को देखता रहता है और बिल्ली की तेजी से तड़पकर तिलचट्टे को पीछे से दबोच लेता है।)

केशी : देव।

देव : अब देखता हूँ-छूट नहीं सकता-गला घोंट कर मार दूंगा-
(गला दबाता जाता है। तिलचट्टे की कराह। सहसा केशी देव को दोनों हथेलियों से पीटने लगती है।)

केशी : देव- छोड़ दो उसे-उसे छोड़ दो - नहीं-नहीं-[60]

स्वप्न-दृश्यों के माध्यम से नाटककार ने देव और केशी के क्रिया-व्यापारों को इस तरह उजागर किया है कि वे स्वप्न-दृश्य वास्तव है ऐसा महसूस होता है।

6· विसंगत यांत्रिक जीवन -

जीवन की असंगतियों, विषमताओं, खालीपन, निस्संगता, संबंधहीनता, संबोधनहीनता और रूढ़ अभ्यासों को व्यक्त करने के लिए मुद्राराक्षस ने आलोच्य नाटकों में यांत्रिकता का सहारा लिया है। "मरजीवा" नाटक में आत्महत्या की तैयारी के संबंध में पति-पत्नी के भावनाशून्य संवाद और उनका क्रिया-व्यापार यांत्रिकता से युक्त है। इसी प्रकार मुर्दुमशुमारी के लिए आये युवक और आदर्श के बीच का कार्य-व्यापार भी रूढ़ और यांत्रिक है।[61]

"योर्स फेथफुली" नाटक के सभी पात्रों का क्रिया-व्यापार यांत्रिकता से परिचालित होता है। उनका आपसी व्यवहार दफ्तरी मशीन की तरह चलता है। अफसर के प्रवेश करते ही सभी कर्मचारियों की बारी-बारी से "गुड मार्निंग सर" कहना,[62] अफसर के पीछे दफ्तर की संहिता और हड़ताल में शामिल न होने के संबंध में प्रतिज्ञा को दुहराना,[63] सरकारी कर्मचारियों के संवेदनशून्य, यांत्रिक जीवन को प्रस्तुत करता है। डिस्पेचर के नाम के आगे लगाया गया लाल निशान भी दफ्तरी जीवन की यांत्रिकता को सूचित करता है। मातमपुर्सी से संबंधित पात्रों का क्रिया-व्यापार भी विसंगत यांत्रिक जीवन का परिचायक है। एक उदाहरण दृष्टव्य है-

(··तीसरा क्लर्क इस बीच अपनी घड़ी देखता है और उठकर दीवार पर बनी हुई नकली घड़ी की सुई साढ़े दस पर कर देता है।

सभी नकली घड़ी का वक्त देखकर उठते हैं और स्टेज के सामने की ओर कतार बाँध कर खड़े हो जाते हैं। अफसर उन्हें देखकर सक्रिय होता है और उठ कर आ खड़ा होता है।)

अफसर : देवियों और सज्जनों! आज मुझे खुशी है कि आपने मुझे इस जलसे में शरीक होने का मौका दिया। यह मेरा सौभाग्य है···

डिस्पेचर : साहब मातमपुर्सी···

दूसरा क्लर्क : (अखबार खोल कर शोक समाचार पढ़ता है।) श्रीमान घड्योमल बूटा राम के दादा श्रीमान मुसद्दीलाल जी गंगानगर वाले का कल रात हृदयगति रुक जाने से देहान्त हो गया। उनकी पुण्यात्मा परम शांति के साथ परम धाम को प्राप्त हुई····

डिस्पैचर : आफिस आर्डर नम्बर सच एण्ड सच, डेटेड सच एण्ड सच···[64]

प्रस्तुत नाटक के पात्रों में परस्पर जोड़ने वाले संवेदना के सूत्र नहीं हैं। नाटक के सभी पात्र एक-दूसरे से कटे हुए, अप्रभावित और आत्मकेंद्रित दिखाई देते हैं। सरकारी शब्दावली का वे कोरस की तरह प्रयोग करते हैं, जिसमें उनकी अभ्यास-ग्रस्तता और रूढ़ि-पालन की प्रवृत्ति दृष्टिगोचर होती है। इसी प्रकार निस्संगता और संबंधहीनता के कारण ये पात्र केवल अपनी बात कहते रहते हैं। दूसरे उसे सुनते हैं या नहीं, उन पर उसका कुछ असर होता है या नहीं इससे उन्हें कोई मतलब नहीं होता। इसी कारण अपनी मौत की घटना सुनाने को उत्सुक स्टेनो कंचन रूपा की बात पर अफसर ध्यान नहीं देता। तीसरे क्लर्क के आत्महत्या के प्रसंग को भी दफ्तर के कर्मचारी यांत्रिकता से देखते हैं और उसकी मृत्यु पर अफसर के साथ बारी-बारी से अपने सीने पर क्रास बनाकर चुपचाप खड़े होते हैं। उनका यह क्रिया-व्यापार विसंगत यांत्रिक जीवन का परिचायक है।

"तिलचट्टा" नाटक के पति-पत्नी देव और केशी के संवाद भी यांत्रिकता से युक्त है। समसामयिक विसंगतियों ने पति-पत्नी के बीच एक दीवार खड़ी कर दी है। जीवन की एकरसता और यांत्रिकता से वे ऊब चुके हैं। उनके आपसी संबंध निरस, शुष्क और भावनाशून्य बन गये हैं। परिणामस्वरूप उनके संबंधों में एक प्रकार का ठंडापन, यांत्रिकता और कृत्रिमता निर्माण हुई है। देव का निम्नलिखित कथन पति-पत्नी के भावनाशून्य संबंध और आज के यांत्रिक जीवन को भली भाँति उजागर करता है। देव कहता है-

"मगर केशी, बिस्तर पर और दूसरी बात हो क्या सकती है अब ? ···तुमने मफतलाल को देखा है ? ···ठीक वैसी ही नाप-जोख, केशी-बिल्कुल ठीक वैसी ही यांत्रिक। बिस्तर पर आने के बाद थोडे से संवाद, फिर कपड़े उतारना। थोडी देर बाद कपड़ें पहन लेना और बत्ती जलाना-फिर बाथरूम जाना।-हर रात मैं पूछता हूँ- ओढ़ने की चादर रख ली ? तुम पूछती हो- घड़ी में चाबी दे दी ? पानी का गिलास रख लिया ? बत्ती दुबारा बुझ जाती है····"[65]

मुद्राराक्षस के "तेन्दुआ" नाटक के लड़कों का क्रिया-व्यापार यांत्रिकता से परिपूर्ण है। नाटक के आरंभ में तीन लड़के हाथ जोड़कर आँखे बंद कर प्रार्थना की मुद्रा में खड़े होकर "उठ जाग मुसाफिर भोर भई··" गीत गाते हैं।[66] फिर तीन लड़के और आते हैं। इसके बाद वे तीन-तीन के दो दलों में मंच के दोनों ओर खड़े होकर "छापक पेड छिउलिया···" इस प्रसिध्द लोकगीत की रिहर्सल आरंभ करते हैं।[67] उनका यह कार्य-व्यापार यांत्रिकता से युक्त है। इसी प्रकार प्रधानमंत्री के भाषण की तैयारी, उनका न समझ में आने वाला किसी अज्ञात भाषा का भाषण, लड़कों की एक-दूसरे का हाथ पकड़कर भीड़ को रोकने की

कोशिश, भाषण के दौरान और भाषण के अंत में सुनाई देने वाली तालियाँ आदि कार्य-व्यापार भी यांत्रिकता से संबंधित है।

7· मृत्युबोध -

आधुनिक नाटककारों ने अस्तित्ववादी विचारधारा को विशेष प्रश्रय दिया है। अस्तित्ववादी विचारधारा की एक प्रमुख प्रवृत्ति मृत्युबोध है, जिसका मुद्राराक्षस के आलोच्य नाटकों में एक प्रबल तत्त्व के रूप में चित्रण हुआ है। इसी कारण मृत्युबोध से ग्रस्त उनके पात्र आत्महत्या मे राहत ढूँढते हुए दिखाई देते हैं। लगता है मुद्राराक्षस को अपने पात्रों को मृत्यु के गड्ढे में धकेल देने के अतिरिक्त और कोई विकल्प दिखाई नहीं देता।

मुद्राराक्षस के "मरजीवा" नाटक में मृत्यु के संत्रास को उभारने का सफल प्रयास हुआ है। नाटक के मुख्य पात्र आद्यन्त मृत्युबोध से आक्रान्त दिखाई देते हैं। नाटक के आरंभ से ही मृत्युबोध की स्थितियाँ उभरने लगती हैं। मिनिस्टर शिवराज गंधे गलत इरादों से भूमि को अपने बँगले पर बुलाता है। भूमि को गंधे से बचाने के लिए आदर्श और भूमि आत्महत्या का निर्णय करते हैं। बौद्धिक नपुंसकता के इस युग में विसंगत राजनीतिक-सामाजिक परिवेश के कारण आदर्श और भूमि की तरह आज का मनुष्य भी धीरे-धीरे लेकिन घड़ी के पेण्डुलम की तरह एक निश्चित गति से मृत्यु की तरफ बढ़ रहा है। आदर्श कहता है- "एक अरसे से हम इस बेबस जिन्दगी पर मौत का वह पेण्डुलम उतरते देख रहे हैं। इस बेबसी से बेहतर है कि हम खुद उस पेण्डुलम को खींचकर अपने ऊपर ले लें। कम से कम, कम से कम कुछ करने का एहसास तो होगा।"[68]

आत्महत्या के इरादे से आदर्श और भूमि नींद की गोलियाँ खाते हैं, पर जहर नकली होने की वजह से वे मरते नहीं, केवल आदर्श का बूढ़ा बाप मर जाता है। फिर आदर्श टाइयों में गाँठ लगाकर भूमि को कुर्सी से बाँध देता है और उसके चेहरे पर प्लास्टिक का थैला चढ़ाकर उसकी हत्या करता है और स्वयं भी बिजली का तार कलाई में बाँधे आत्महत्या की कोशिश करता है, पर फ्यूज उड़ जाने से वह बच जाता है। जीवन से छुटकारा पाने के लिए पुलिस स्टेशन जाकर पिता और पत्नी की हत्या के अपराध को भी वह स्वीकार करता है। पर विडम्बना यह है कि वहाँ भी उसे फाँसी नहीं होती, बल्कि शिवराज गंधे और पुलिस अफसर अपने फायदे के लिए उसे आत्मदाह के लिए उकसाते हैं। जब वह मानता नहीं, तब जबर्दस्ती कर बेहोश अवस्था में उसे जिन्दा जलाया जाता है और उसकी हत्या को आत्मदाह की संज्ञा दी जाती है। इस प्रकार नाटक के आरंभ से लेकर अंत तक मृत्युबोध की ही स्थितियाँ हैं, जिन्हें पात्रों के संवाद और क्रिया-व्यापार द्वारा प्रस्तुत किया गया

है। एक उदाहरण दृष्टव्य है-

शिवराज गंधे : ठहरो, मैं यहाँ से हट जाता हूँ। मेरे दूर निकल जाने के बाद तुम टिन का पेट्रोल इसके ऊपर डाल देना...हाँ।ठीक। आदर्श तुम समझ गए न।

आदर्श : नहीं।

शिवराज गंधे : क्या मतलब।

आदर्श : आई रिफ्यूज।

शिवराज गंधे : ये क्या बात हुई ?

आदर्श : मुझे आपका प्रस्ताव..नहीं..मैं नहीं, मुझे जाने दीजिए...

शिवराज गंधे : अरे रे...पकड़ो इसे.....

(आदर्श भागने की कोशिश करता है। टिन लाने वाला आदमी गंधे के साथ मिलकर उसे पकड़ता है।)

आदर्श : छोड़ दो...छोड़ दो मुझे....

पुलिस अफसर : ओ हो इसने तो सारा काम गड़बड कर दिया...

(पुलिस अफसर भी दौड कर जाता है। आदर्श की गर्दन पर इस तरह चोट करता है कि आदर्श लड़खड़ा जाता है। मारकर उसे बेहोश करने के बाद लोग जल्दी-जल्दी पेट्रोल डाल देते हैं और भागते हुए आग लगा देते हैं)[69]

"योर्स फेथफुली" और "तिलचट्टा" नाटक के पात्र भी मृत्युबोध से ग्रस्त दिखाई देते हैं। "योर्स फेथफुली" में तीसरे क्लर्क की आत्महत्या का प्रसंग इस दृष्टि से उल्लेखनीय है। इसी प्रकार नाटक में मरी हुई कंचन रूपा की सारे नाटक में उपस्थिति भी मृत्युबोध की स्थिति को प्रस्तुत करती है। वास्तव में कंचन रूपा की तरह नाटक के अन्य पात्र भी मृत्युबोध से ग्रस्त है। जीवित होकर भी उनकी स्थिति मरे हुऐ व्यक्ति के समान है। जीवित रहना तो उनकी विवशता है। चपरासी और डिस्पैचर का निम्नलिखित वार्तालाप इसी बात को उजागर करता है-

चपरासी : वो क्या कर रहा है उसके साथ। वो मरी हुई है न ?

(डिस्पैचर उपेक्षा से देखकर दुबारा झाँकने लगता है। चपरासी फिर उबकाई लेता है)

डिस्पैचर : क्या बात है जी ? एक तो मेरी नजर कमजोर है और ऊपर से तुम उबकाई लेकर डिस्टर्ब कर देते हो।

चपरासी : आखिर वो करता कैसे है? मरी हुई है न···

डिस्पैचर : अरे, तो क्या तुम अपने आपको बहुत ज्यादा जिन्दा समझ रहे हो?[70]

"तिलचट्टा" नाटक में देव की आत्महत्या का प्रसंग मृत्युबोध से संबंधित है। "तेन्दुआ" में आत्महत्या का कोई प्रसंग नहीं है, पर मिसेज रेनु राय और मिसेज मदान के यातनाओं के प्रयोग के कारण माली के मर जाने का वर्णन है। डॉ·गोविंद चातक के अनुसार माली का यातना भोगते-भोगते मर जाना और कोई प्रतिक्रिया न व्यक्त करना एक प्रकार की आत्महत्या ही है।[71] इस प्रकार मुद्राराक्षस के सभी नाटकों में मृत्युबोध का तत्त्व प्रबल रूप में वर्तमान है।

8· मूक क्रिया-व्यापार -

पात्रों का क्रिया-व्यापार मुख्यतया संवादों के माध्यम से चलता है, पर कभी-कभी संवादों के बिना भी पात्र अपना क्रिया-व्यापार करते रहते हैं। मुद्राराक्षस के आलोच्य नाटकों में भी पात्र कभी-कभी मौन धारण कर मूक अभिनय करते हुए दिखाई देते हैं। "मरजीवा" नाटक में आत्महत्या की तैयारी के प्रसंग में कई बार आदर्श और भूमि मौन हो जाते हैं। नाटक के तीसरे अंक के आरंभ में नींद की गोलियाँ खाने के बावजूद जीवित बचे आदर्श और भूमि के क्रिया-व्यापार तथा भूमि की हत्या करते व्यक्त आदर्श के क्रिया-व्यापार इस दृष्टि से उल्लेखनीय हैं।

"योर्स फेथफुली" में भी अफसर और कंचन रूपा के संभोग-दृश्य संबंधी अधिकाश क्रिया-व्यापार बिना संवादों के ही चलता रहता हैं। कंचन रूपा के अफसर के चेम्बर के बाहर के सारे क्रिया-व्यापार मूक अभिनय के रूप में ही दिखाई देते हैं। अफसर को छोड़कर अन्य किसी के साथ वह वार्तालाप करती हुई नहीं दिखाई देती। तीसरे क्लर्क के कुछ क्रिया-व्यापार मूक अभिनय से संबंध रखते हैं। बाहर जब "टोडी बच्चा, हाय-हाय" के नारे चलते हैं, तीसरा क्लर्क चुपचाप उठकर मेज पर सिर टिकाये बैठी स्टेनो के करीब जाता है। डरते-डरते उसका सिर छूता है। स्टेनो सिर उठाती है···सुन्दर चेहरे की जगह एक विकृत, भयानक, जला हुआ चेहरा दीखता है। तीसरा क्लर्क घबराकर पीछे हटता है और काँपता, हुआ अपनी सीट पर आ बैठता है। स्टेनो फिर सिर मेज पर टिका लेती है।[72]

तीसरे क्लर्क के आत्महत्या के प्रसंग में भी सभी पात्र मूक अभिनय करते हैं। जैसे- तीसरा क्लर्क सहसा मेज पर चढ़ता है और किसी रस्सी को घुमाकर ऊपर फँसाने के

लिए उछालता है। दो-तीन बार में रस्सी ऊपर लटक गई लगती है। क्लर्क उसमें फंदा बना कर उसकी मजबूती जाँचने का नाटक करता है और फंदा गर्दन में डाल लेता है। उसके इस समूचे मूक अभिनय के दौरान डिस्पैचर, चपरासी, दूसरा क्लर्क उसके करीब आकर ऐसे खड़े हो जाते हैं गोया मदारी का तमाशा देख रहे हों। अफसर और स्टेनो उठकर कपड़े पहनने लगते हैं····तीसरा क्लर्क दो-तीन बार रस्सी के फंदे की जाँच करने के बाद गले में पहन लेता है और अचानक गर्दन तिरछी करके हल्के-हल्के हाथ ऐंठता है और फिर स्थिर होकर झूलने लगता है। दूसरा क्लर्क सीने पर क्रास बनाता है। ठीक इसी वक्त कपड़े सम्भाल चुकने के बाद अफसर और स्टेनो चैम्बर से बाहर आते हैं। अफसर ताज्जुब से तीसरे क्लर्क की लटकती लाश को देखता है और ऊपर रस्सी का सिरा तलाशता है।[73]

"तिलचट्टा" नाटक में केशी के स्वप्न-दृश्य में देव, केशी और तिलचट्टे के कुछ कार्य-व्यापार मूक रूप से होते हैं।[74] इसी प्रकार देव और केशी के कुत्ते की लाश दफनाने संबंधी कार्य-व्यापार भी बिना वार्तालाप के होते हैं।[75] "तेन्दुआ" नाटक में माली के सारे क्रिया-व्यापार मूक अभिनय के रूप में होते हैं। सम्पूर्ण नाटक में माली के मुँह में एक भी संवाद नहीं है। मिसेज मदान और रेनु राय जब उसे यातनाएँ देती हैं, माली न तो कोई प्रतिकार करता है और न ही वाचिक रूप में प्रतिक्रिया व्यक्त करता है। वाचिक अभिनय के रूप में उसके मुँह से केवल कराहने या चीखने की ध्वनि निकलती है। अन्यथा उसके सारे क्रिया-व्यापार-काँपना, आहत नजरों से देखना, उछलना, छटपटाना तथा घुटनों के बल झुक कर धीरे-धीरे गिर कर बेहोश होना आदि-आंगिक अभिनय से संबंधित हैं।

4· ध्वनि-प्रकाश योजना -

"वस्तुतः प्रकाश और ध्वनि-योजना का संबंध रंगमंच की अभिव्यक्तिपरकता में सहायक स्थूल तकनीकी पक्षमात्र से नहीं है अपितु रंगमंच की आत्मा से है।··वस्तुतः प्रकाश और ध्वनि के सर्जनात्मक उपयोग से न केवल मंच पर स्थित दृश्य-विधान, रंग-परिवेश स्पष्ट रूप में साकार होता है बल्कि नाटकीय कार्य-व्यापार और उसकी विशिष्ट त्वरा भी सुन्दर रूप में उभर पाती है।"[76]

नाटक के समग्र और समुचित प्रभाव के लिए, रंगमंच पर वातावरण को यथार्थता प्रदान करने के लिए तथा नाट्य-प्रस्तुति को स्वाभाविक, आकर्षक, सम्मोहक और प्रभावशाली बनाने के लिए ध्वनि एवं संगीत योजना महत्त्वपूर्ण कार्य करते हैं। पात्रों के मनोभाव प्रदर्शित करने की दृष्टि से भी ध्वनि और संगीत योजना का महत्त्वपूर्ण योगदान है। मनुष्य के विभिन्न मनोभावों को प्रकट करने के लिए विविध प्रकार के ध्वनि-प्रयोगों की सहायता ली जाती

है। डॉ॰केदारनाथ सिंह के अनुसार रंग-प्रस्तुति में मुख्यतः तीन प्रकार की ध्वनियों का उपयोग होता है- व्यावहारिक और प्राकृतिक ध्वनियाँ, वाद्य-ध्वनियाँ और संगीत ध्वनियाँ।[77]

आज वैज्ञानिक साधनों की सहायता से वांछित ध्वनि-प्रभाव निर्माण कर दर्शकों को अभिभूत किया जाता है। टेपरिकार्डर, माइक्रोफोन, लाउडस्पीकर, वाद्य-यंत्र आदि का स्थान इस दृष्टि से विशेष महत्त्वपूर्ण है। आँधी का चलना, बादलों का गर्जन, पंछियों का कलरव, शिशु-रोदन गोलियों की बौछार, रेलगाडी, वायुयान मोटर आदि का चलना, वर्षा, भीड़, जुलूस, नारे इत्यादि को नेपथ्य से ध्वनि-यंत्रो की सहायता से प्रस्तुत कर नाटक के प्रभाव में वृद्धि की जाती है। आज के नाटकों में संगीत ध्वनियों का उपयोग भी पहले से अधिक महत्त्वपूर्ण बन गया है। नेपथ्य-संगीत इस दृष्टि से विशेष महत्त्वपूर्ण है। आज संगीत-ध्वनियों की सहायता से स्वतंत्र दृश्य-योजना करना भी संभव हुआ है। इसी प्रकार अंक परिवर्तन या दृश्य -परिवर्तन करते समय भी बीच के अंतराल में संगीत ध्वनियों के द्वारा मनोहारी वातावरण की सृष्टि की जाती है। तात्पर्य यह कि ध्वनि एवं संगीत योजना रंगमंच की दृष्टि से अत्यंत उपादेय हैं।

रंगमंच की दृश्य-सज्जा में प्रकाश-व्यवस्था का भी अपना महत्त्वपूर्ण स्थान है। आधुनिक युग में विद्युतप्रकाश की उपलब्धि से प्रकाश-योजना रंगमंच की एक महत्त्वपूर्ण कला बन गई है। आज प्रकाश-योजना के माध्यम से घटना, स्थल, वस्तु, पात्र एवं उनके क्रिया-व्यापार तथा मनोभाव आदि को दृश्यमान बनाया जाता है। रंगमंचीय नाट्यविधान को यथातथ्य तथा आकर्षक रूप में प्रस्तुत करने के लिए प्रकाश-योजना अत्यंत उपादेय है। आजकल दृश्य-संचालन का कार्य भी प्रकाश-योजना के माध्यम से किया जाने लगा है। रंगीन प्रकाश-व्यवस्था के माध्यम से पात्रों की रूप-सज्जा भी उजागर होती है। अतः नाटककार और निर्देशक दोनों को भी रंगदीपन कला की जानकारी होना अपने आप में आवश्यक बन जाता है।

"आज कल विद्युत-प्रकाश के विविध यांत्रिक उपकरणों द्वारा विभिन्न कोण, गति, घनत्व आदि निश्चित करके नाटकीय स्थितियों को व्यंजित किया जाता है। पुंजदीप (Spot -light), तलदीप (Foot-Light) , अंचल दीप (Border-light) , प्रतिबिंबक (Reflecter,) महादीप (Flood-light) आदि प्रकाश उपकरणों द्वारा अभिनेता के चेहरे के हाव-भाव, अन्तर्द्वंद, मानसिक घात-प्रतिघात तथा नाटक के स्थूल-सूक्ष्म क्रिया-व्यापार को उजागर किया जाता है।"[78] तात्पर्य यह कि नाटकीय घटना-प्रसंग, पात्रों के स्थूल-सूक्ष्म मनोभावों एवं नाटकीय क्रिया-व्यापारों को उजागर करके नाटक के सौंदर्याकर्षण

में वृद्धि करने में प्रकाश-योजना अत्यंत उपादेय एवं महत्त्वपूर्ण है।

मुद्राराक्षस के असंगत नाटक -

ध्वनि-प्रकाश योजना -

"मरजीवा" नाटक की ध्वनि-योजना नाटक के कथ्य के अनुरूप और पात्रों के त्रासद व्यक्तित्त्वों को उभारने में सक्षम है। प्रस्तुत नाटक में छोटी-छोटी पार्श्वध्वनियों का सार्थक और स्वाभाविक प्रयोग किया है। नाटक के आरंभ में भूमि और आदर्श किसी फोटोग्राफर की प्रतीक्षा कर रहे हैं। इस कारण जब भी दरवाजे पर दस्तक की ध्वनि सुनाई पड़ती है, उन्हें लगता है कि शायद फोटोग्राफर आया होगा। पर कभी पत्रकार आता है, कभी पुलिस अफसर आता है, कभी मुर्दुमशुमारी वाला युवक आता है तो कभी चूहेमार व्यक्ति आता है। बार-बार दरवाजे पर होने वाली यह दस्तक उनके मन में तरह-तरह की आशंकाएँ निर्माण करती है। आदर्श कहता है-"··तुम क्या समझ रही हो फोटोग्राफर आ गया ? हो सकता है पुलिस अफसर हो। मिनिस्टर लौट आया हो और··[79] इसी प्रकार पिता की मृत्यु पर न रोने का निश्चत करके भी फूट-फूटकर रोने वाले आदर्श की ध्वनि उसके संत्रास को और गहरी करती है। भूमि की हत्या के समय पृष्ठभूमि से आने वाली अखबार वाले की आवाज[80] ध्वनि-प्रभाव की दृष्टि से महत्त्वपूर्ण है। क्योंकि जिस शिवराज गंधे से भूमि को बचाने के लिए आदर्श भूमि की हत्या करता है, उसी प्लानिंग मिनिस्टर शिवराज गंधे को बर्खास्त करने की खबर अखबार वाला देता है।

पुलिस अफसर का कैदियों के साथ अमानवीय और क्रूर व्यवहार स्पष्ट करने के लिए भी ध्वनि-योजना का सहारा लिया गया है। नेपथ्य से सुनाई देने वाली पुलिस अफसर की दहाड़ और किसी से बुरी तरह मारे जाने की और कराहने की आवाज़ें[81] युवक पर मनोवैज्ञानिक प्रभाव डालती है। बाहर से सुनाई देने वाली तीखी चीख उसे अन्दर ही अन्दर तोड़ डालती है। आखिर अफसर की मार-पीट की वजह से गों-गों की आवाज करता हुआ युवक छटपटाकर मर जाता है।

"मरजीवा" में प्रकाश-व्यवस्था के कोई निर्देश नाटककार ने नहीं दिये है। केवल प्रत्येक अंक की समाप्ति के लिए अंधेरे का प्रयोग किया गया है। तीसरे अंक के आरंभ में भी उजाला होने का संकेत है, जब हम आदर्श को लड़खड़ाकर उठते हुए देखते हैं। इसी प्रकार नाटक का पाँचवा अंक सुबह के धुंधलके में एक पार्क में आरंभ होता है, जहाँ आदर्श को जलाने के हेतु पुलिस अफसर, शिवराज गंधे, पत्रकार और पेट्रोल वाला इकट्ठे हुये हैं। नाटक की सारी घटनाएँ और पात्रों का क्रिया-व्यापार प्रकाश-व्यवस्था के माध्यम से ही

उजागर हुआ है।

मुद्राराक्षस के "योर्स फेथफुली" नाटक की ध्वनि-योजना रंग-प्रस्तुति को सशक्त गति प्रदान करने में पूर्णतया सक्षम है। परदा उठने से पहले ही नेपथ्य से हड़तालियों के नारे सुनाई देते हैं- "इन्कलाब जिन्दाबाद, हर जोर जुल्म की टक्कर में···हड़ताल हमारा नारा है।"[82] नारों के साथ-साथ लाउड-स्पीकर पर किसी हड़ताली नेता की आवाज भी नेपथ्य से सुनाई देती है- "··दोस्तों··साथियों···एक मिनट··शान्त··शान्त।··आप लोग जरा खामोश रहिए···दोस्तों··साथियों···कल··यानी कल से हमारी शानदार हड़ताल शुरू हो रही है। तो दोस्तों···मैं कह रहा था··साथियों··आज··आज यहाँ··मैं देखिए आप लोग···शायद पुलिस आ रही है। देखिए यह कुर्बानी देने का वक्त··आप साथियों··मैं पुलिस को आगाह करता··हूँ अरे··अरे··ये जुल्म है··ये तानाशाही है··आप हमें गिरफ्तार कैसे कर रहे हैं··कोई वारंट··साथियों इन्कलाब··"[83] हड़ताली नेता की प्रस्तुत खंडित ध्वनि हड़ताल के लिए कर्मचारियों का मनोबल इकट्ठा करने के लिए प्रयुक्त हुई है। पर ठीक इसी समय कार्यालय का अफसर कर्मचारियों को अनुशासनात्मक कार्यवाही का डर दिखाकर आगामी हड़ताल में हिस्सा न लेने संबंधी प्रतिज्ञा को उनसे दुहराता है।[84] अफसर के इस भावनाशून्य और यांत्रिक व्यवहार से चपरासी को मितली आने लगती है। कार्यालय की सेवा-संहिता के कारण चाहकर भी मिस् कंचन रूपा अपनी शोकसभा में हिस्सा नहीं ले सकती। उसकी रोने की ध्वनि उसकी विवशता को भली-भाँति उजागर करती है।

इसी प्रकार अफसर जब कंचन रूपा के साथ संभोग करने हेतु अपनी मेज के पीछे जगह बनाने लगता है तो डिस्पैचर शी-शी की आवाज[85] करके सबका ध्यान उस ओर आकृष्ट करता है। इसी समय दफ्तर के बाहर गूँज उठने वाले हड़तालियों के नारे[86] अफसर की यौन-परितृप्ति में व्यवधान निर्माण करते हैं। अफसर की यौन-बुभुक्षा अधूरी रह जाती है और परिणामस्वरूप इससे क्षुब्ध, चिडचिडा हुआ अफसर अपना गुस्सा कर्मचारियों पर उतारता है। नाटक में आद्यन्त चलने वाली "कोड आफ काण्डक्ट" और "फण्डामेंटल रूल्स मेड बाई गवर्नर जनरल इन काउंसिल··" की कोरस-ध्वनि कार्यालय के संवेदनशून्य और यांत्रिक वातावरण को उजागर करती है। कंचन रूपा की शोक-सभा के समय "सारे जहाँ से अच्छा हिन्दोस्ताँ हमारा··" गीत का विडम्बनात्मक प्रयोग हुआ है।[87] इसी प्रकार शोक-सभा के भाषण की समाप्ति पर तालियों के ध्वनि का प्रयोग भी विडम्बनात्मक है।

इसके अतिरिक्त नेपथ्य से सुनाई देने वाली लोगों के शोर की ध्वनि, टियर गैस के गोलों की आवाज़, पत्थर फेंके जाने की आवाज़, गोलियों की आवाज़ तथा शीशा टूटने

की आवाज़ आदि का नाटक में प्रभावोत्पादक उपयोग किया गया है। अफसर के पैर से गिरने वाले स्टूल की ध्वनि भी[88]इस दृष्टि से महत्त्वपूर्ण है। "नाटक के अंत में क्लर्क नं॰3 का, जो फाँसी के फंदे में लटका है, लम्बा-संवाद नेपथ्य से प्रसारित किया जाता है। यह नई रंग-युक्ति प्रस्तुति को सशक्त स्वरूप प्रदान करती है।"[89]

"प्रकाश-व्यवस्था" के बारे में "**योर्स फेथफुली**" नाटक की "भूमिका" में मुद्राराक्षस ने लिखा है- "लेखक निर्देशक या अभिनेता भी नहीं होता। प्रकाश-व्यवस्था तक निर्देश करने वाला लेखक अपनी रचना की नाटकीय संभावनाओं के प्रति आश्वस्त नहीं होता, तभी वह ऐसा करता है।"[90] शायद यही कारण है कि प्रस्तुत नाटक में प्रकाश-व्यवस्था से संबंधित कोई स्पष्ट रंग-संकेत नहीं है। तथापि अप्रत्यक्ष रूप में कुछ स्थलों पर प्रकाश-व्यवस्था के संकेत मिल जाते हैं। जैसे नाटक के आरंभ में उजाला होने पर तीनों क्लर्क, स्टेनोग्राफर लड़की, डिस्पैचर, चपरासी अपनी-अपनी सीटों पर बैठे दीखते हैं।[91]

मुद्राराक्षस के "**तिलचट्टा**" नाटक में भी छोटी-छोटी पार्श्वध्वनियों का सार्थक, नाटकीय और स्वाभाविक प्रयोग हुआ है। नाटक के आरंभ में ही नेपथ्य से सुनाई देने वाली पुलिस के सायरन की आवाज़[92]वातावरण में एक दहशत और आतंक भर देती है। इसी प्रकार अंधेरे में किसी के साडी पकडने पर केशी का चीखना, देव द्वारा केशी को पुकारना, पिण्डारियों द्वारा गला दबाने पर गों-गों की आवाज़ करते हुए देव का उठना, कुत्तों के भौंकने की आवाज़ें, तिलचट्टे को देखकर देव का चीखना और "नहीं-नहीं" कहते हुए केशी का छटपटाना आदि ध्वनियों का स्वप्न दृश्य में कलात्मक और कौशलपूर्ण उपयोग किया गया है।

नाटक में आदि से अंत तक नेपथ्य से सुनाई देने वाली पुलिस की सीटियाँ और कुत्तों की आवाज़ें पति-पत्नी के वीच के तनाव को गहरा करने के साथ-साथ आतंकपूर्ण और रहस्यमय वातावरण का निर्माण भी करती है। नेपथ्य में किसी के खडकने, घिसटने और धमाके की आवाज़ के साथ ऊंचाई से गिरने की ध्वनि भी इस दृष्टि से महत्त्वपूर्ण है। इसी प्रकार नाटक के अंत में पुलिस की सीटियाँ और कुत्तों की आवाज़ें पास से सुनाई देना, जोर-जोर से दरवाजा खटखटाना, धक्के देना, दरवाजे तोड़े जाना तथा उसके टूटकर गिर जाने की आवाज़ों का भी सार्थक उपयोग हुआ है। इसके अतिरिक्त बकरे की बोली का भी सांकेतिक प्रयोग किया गया है।[93]साथ ही नींद की गोलियों के प्रभावस्वरूप जब देव की आवाज़ धीरे-धीरे मेटलिक हो जाती है तो उसके संवाद नेपथ्य से सुनाई पड़ते हैं।[94] ध्वनि-प्रयोग की यह नई रंग-युक्ति नाट्यप्रस्तुति को प्रभावशाली बनाती है।

"तिलचट्टा"नाटक में भी प्रकाश-योजना संबंधी स्पष्ट रंग संकेत नहीं दिये गये हैं। नाटक का कार्य-व्यापार बेडरूम में सोये पति-पत्नी के वार्तालाप के द्वारा चलता है। नाटककार ने नाटक के आरंभ में नाट्य-निर्देश देते हुए लिखा है- "बेडरूम। बडे आकार के पलंग पर देव और केशी लेटे हुए दीखते हैं।"[95] स्पष्ट है कि नाटक सम्यक् प्रकाश-व्यवस्था की अपेक्षा रखता है। इसी प्रकार नाटक के बीच-बीच में भी आवश्यकतानुसार बत्ती जलाने और बुझाने के संबंध में रंग-संकेत दिये गये हैं।[96] बेडरूम दृश्य को स्वप्न-दृश्य में बदलने और स्वप्न-दृश्य को फिर बेडरूम-दृश्य में बदलने के लिए भी प्रकाश-व्यवस्था का सार्थक प्रयोग किया गया है। इसी प्रकार नाटक के अंत में अन्दर से जब कुछ खडकने, घसीटने और ऊँचाई से किसी के गिरने की आवाज़े आती हैं तो देव टार्च से विंग के अन्दर देखता है।[97] इस प्रकार प्रस्तुत नाटक की प्रकाश-योजना नाट्य-प्रसंगों को उजागर करने में पूर्णतया उपादेय है।

ध्वनि एवं संगीत-योजना की दृष्टि से मुद्राराक्षस का "तेन्दुआ" नाटक विशेष महत्त्वपूर्ण है। नाटक के आरंभ में जब छः लड़के गाने की रिहर्सल कर रहे होते हैं, नेपथ्य में दो बार बम-विस्फोट होता है, पुलिस की सीटियाँ भी सुनाई पड़ती है। इसके माध्यम से नाटककार ने आपात् कालीन माहौल को रेखांकित किया है। नाटक के प्रथम अंक के अंत में और द्वितीय अंक के आरंभ में सुनाई पड़ने वाली माली की चीख और रेनु की हँसी ध्वनि-योजना की दृष्टि से अपना महत्त्व रखती है। लड़कों का माली की चीख सुनाई न पड़े इसलिए उँचे स्वर में रिहर्सल आरंभ करना भी इस दृष्टि से महत्त्वपूर्ण है। द्वितीय अंक का आधार तो पूर्ण रूप से इसकी ध्वनि एवं संगीत योजना ही है। माली को टार्चर करने के हेतु मिसेज रेनु राय और मिसेज मदान तरह-तरह के ध्वनि-प्रभावों का इस्तेमाल करती हैं। पहले देर तक सुनाई देने वाला "रम्बा-रम्बा" का संगीत[98], फिर फैक्ट्री, ट्रैफिक और सायरन आदि का मिला-जुला स्वर[99]और अंत में माली के कानों पर हैड फोन लगाकर इलेक्ट्रॉनिक म्यूज़िक का टैप चला कर माली को तरह-तरह की यातनाएँ देती है। माली जब दर्द से चीखता है, तो उसकी चीख में उन्हें संगीत का अनुभव होता है। यातना के कारण माली जब छटपटाता है, .तो उसकी छटपटाहट उन्हें नृत्य की कोई मुद्रा लगती है। दोनों भी संगीत के लय पर नाचती-थिरकती हुई माली की छटपटाहट में आनंद और थ्रिल का अनुभव करती हैं।

दूसरे अंक के अंत में और तीसरे अंक के आरंभ में लाउडस्पीकर टेस्ट किये जाने की आवाज़ें[100]आती है। फिर प्रधानमंत्री के भाषण के नाम पर लाउडस्पीकर पर कुछ न समझ आने वाली किसी अनजान भाषा की ध्वनियाँ सुनाई देती है। नाटककार ने इसके

लिए संकेत दिया है कि भाषण के लिए किसी भाषा के वक्तव्य का उल्टा टेप बजाया जाएगा।[101] भाषण की समाप्ति पर जोर से तालियाँ बजती है।[102] डॉ॰केदारनाथ सिंह के अनुसार- "इस नाटक में हिरनियाँ के विरह गीत का सूत्र रिहर्सल के बतौर पहले और तीसरे अंक में नाट्य-वस्तु का प्रमुख और सार्थक संकेत बनकर चला है, इस नाटक की पार्श्व-ध्वनि-संगीत योजना सशक्त और नवीन आस्वाद देने वाली है।"[103]

मुद्राराक्षस के अन्य नाटकों की तरह "तेन्दुआ" में भी प्रकाश-व्यवस्था के कोई संकेत नहीं है। लगता है नाटककार प्रकाश-व्यवस्था के संकेत देने के विरुद्ध है। इसका सारा दायित्त्व निर्देशक पर है। केवल द्वितीय अंक के आरंभ में उजाला होने[104] और उसी अंक मे अंत में मानवी मशाल के रूप में माली को जलाते वक्त उठने वाली लपटों की झिलमिलती रोशनी[105] का संकेत है।

5. <u>दर्शकीय और पाठकीय संवेदनाएँ</u> -

वस्तुतः नाट्य-प्रस्तुति एक सामूहिक कार्य है, जिसकी सफलता एक समझदार संगठन पर निर्भर करती है। कोई भी नाटक रंगमंच पर ही अपनी सही जिन्दगी जीता है। रंगमंच संबंधी सारी चेष्टाओं का स्त्रोत एवं केंद्रबिंदु तथा रंगमंच का नियामक दर्शक ही होता है, क्योंकि दर्शक की उपस्थिति के बिना कोई भी नाट्य-प्रदर्शन संभव ही नहीं है। दर्शकों के मनोरंजन एवं उद्बोधन के लिए ही नाटक लिखे और खेले जाते हैं। दर्शकों के अभाव में न तो नाटक का रसास्वादन हो सकता है और न ही उसके प्रभाव-परिणाम का मूल्यांकन। इसलिए दर्शक नाटक और रंगमंच का एक महत्त्वपूर्ण घटक है।

डॉ॰चंदूलाल दुबे के अनुसार "नाट्यगृह या नाट्यशाला में बैठकर जो व्यक्ति नाटक देखता है वह दर्शक है। "दर्शक" के लिए एक पर्यायवाची शब्द है-"प्रेक्षक"। वास्तव में ये दोनों शब्द देखने की क्रिया से ही संबंध रखते हैं।.."नाटक" को दृश्यकाव्य कहा गया है। क्योंकि वह देखा भी जा सकता हे और सुना भी जा सकता है। अतः दर्शक के साथ ये दोनों क्रियाएँ जुड़ी हुई हैं।[106]

नाटक और दर्शक का अत्यंत गहरा संबंध है। दोनों परस्पर सम्बद्ध तो है ही, अन्योयाश्रित भी है। नाटक और दर्शक के पारस्परिक घने संबंधों पर प्रकाश डालते हुए नेमिचंद्र जैन ने लिखा है- "नाटक का दर्शक वर्ग के नाटक इतना सीधा और तात्कालिक संबंध है कि दर्शक वर्ग नाटक के मूल्यांकन का तो सर्वथा अनिवार्य तत्व है ही, उसकी रचना में भी एक स्तर पर अत्यंत महत्त्वपूर्ण बन जाता है। यदि दर्शक वर्ग की चेतना और नाटककार की अनुभूति और उसकी अभिव्यक्ति के बीच इतना व्यवधान हो कि सम्प्रेषण

ही न हो सके, तो वास्तविक नाटक की सृष्टि संभव नहीं।"[107]

तात्पर्य यह कि नाटक के प्रदर्शन में दर्शकों का महत्त्व अनन्यसाधारण है। कोई भी नाटक पहले पढ़ा जाता है और बाद में उसे मंचित किया जाता है। अतः पाठकीय संवेदनाएँ दर्शकीय संवेदनाओं के अंतर्गत ही समाहित रहती हैं। इस दृष्टि से नाटककार उसके नाटक का पहला पाठक होता है। निर्देशक भी नाटक मंचित करने से पहले उसे पढ़ता है। नाटक के दर्शक भी नाटक को पढ़ सकते हैं। जिस प्रकार नाटक के दर्शकों पर नाटक का प्रभाव पड़ता है, उसी प्रकार उसके पाठकों पर उसका प्रभाव पड़ता है। नाटक दृश्यश्राव्य विधा होने के कारण एकसाथ अपने दर्शकों और पाठकों का मनोरंजन और प्रबोधन करके उन्हें आप्लावित करता है। अतः दर्शकीय संवेदनाओं की तरह पाठकीय संवेदनाएँ भी महत्त्वपूर्ण होती हैं।

मुद्राराक्षस के असंगत नाटक : दर्शकीय और पाठकीय संवेदनाएँ -

मुद्राराक्षस के "मरजीवा" नाटक के अनेक दृश्यबंध विसंगत दृश्य-योजना के माध्यम से दर्शकों-पाठकों को अभिभूत करते हैं। इस दृष्टि से आदर्श और भूमि की साधनहीन अवस्था, उनके आत्महत्या के प्रयास, आदर्श के बूढे पिता की हत्या, प्लानिंग मिनिस्टर शिवराज गंधे के कारनामें, पुलिस के अत्याचार एवं आदर्श का आत्मदाह आदि प्रसंग ऐब्सर्डिटी के माध्यम से दर्शकों पर अपना अमिट प्रभाव छोड़ते हैं।

शिक्षित होकर भी बेकार, बेरोजगार आदर्श और भूमि की साधनहीन अवस्था दर्शकों के मन में उनके प्रति सहानुभूति निर्माण करने के साथ साथ आधुनिक शिक्षा पध्दति के प्रति क्षोभ भी निर्माण करती है। व्यवस्था के दुष्टचक्र में फँसे हुए आदर्श और भूमि के आत्महत्या के प्रयास एक ओर दर्शकों को उद्वेलित करते है तो दूसरी ओर भ्रष्ट सामाजिक-राजनीतिक परिस्थिति के प्रति उनके मन में असंतोष भी पैदा करते हैं। बूढे बाप की हत्या में दर्शक आदर्श और भूमि की विवशता देखते हैं। यह प्रसंग दर्शकों को हतप्रभ बना डालता है। प्लानिंग मिनिस्टर शिवराज गंधे की लम्पटता, उसकी अवसरवादी वृत्ति और विषैले राजनीतिक हथकण्डे देखकर दर्शक सन्न रह जाता है। इससे दर्शकों के मन में भ्रष्ट राजनीतिक व्यवस्था और नेताओं के प्रति एक प्रकार की झुंझलाहट पैदा होती है। वास्तव में पुलिस अफसर का फर्ज है जनता के जान और माल की रक्षा करना, पर नाटक में चित्रित पुलिस अफसर एक युवक की इतनी पिटाई करता है कि उसमें वह मर जाता है। इसी प्रकार शिवराज गंधे की तरह आदर्श की पत्नी भूमि के साथ यौन-संबंध रखने की भी उसकी इच्छा है। इतना ही नहीं आदर्श की हत्या को आत्मदाह में परिवर्तित करने की शिवराज गंधे की

योजना को कार्यान्वित करने में भी वह उसकी सक्रीय मदद करता है। पुलिस-अत्याचार के इन विसंगत दृश्यों को देखकर दर्शक हतप्रभ होकर अन्दर ही अन्दर टूट जाता है। आदर्श के आत्मदाह का प्रसंग दर्शकों में करूणाजन्म प्रभाव जगाने के साथ-साथ आज की भ्रष्ट व्यवस्था के प्रति क्षोभ एवं नफरत भी पैदा करता है।

प्रस्तुत नाटक असंगत घटना-प्रसंगो के माध्यम से आज की भ्रष्ट सामाजिक-राजनीतिक व्यवस्था और उससे उत्पन्न आंतरिक मजबूरियों के कारण कटे हुए चरित्रों की टूटन की मंचीय प्रस्तुति में पूर्ण रूप से सफल है। मुद्राराक्षस ने 1966 में दिल्ली में कपिल कुमार अग्निहोत्री के सहयोग से स्वयं इस नाटक को प्रस्तुत किया। इस प्रथम प्रस्तुति के बारे में कुछ प्रतिक्रियाएँ दृष्टव्य है-

"संभवतः दिल्ली के मंच-जगत में यह पहली घटना थी की किसी लेखक ने बिना किसी पेशेवर मंच-तकनीशियन की मदद से नाटक पेश किया।··मृत्यु से साक्षात्कार और सामाजिक निर्णयों की निरर्थकता अथवा ऐब्सर्डिटी का वातावरण एक कुशल निर्देशक के रूप में मुद्राराक्षस ने प्रस्तुत किया।··हिन्दी में नए नाटकों का श्री गणेश···मरजीवा एक घटना··।"[108]

"मरजीवा एक विचारोत्तेजक, प्रयोगात्मक नाट्यकृति है। शुरू से अंत तक दर्शक की उत्सुकता बनी रहती है।··मरजीवा का व्यंग्य और उसमें यातना का रंग काफी गहरा है। इसमें संदेह नहीं कि प्रस्तुतकर्ताओं ने नाटक के प्रस्तुतीकरण में बड़ा भ्रम किया है। इस प्रकार के साहसिक प्रयास के लिए मुद्राराक्षस बधाई के पात्र है।"[109]

"यदि साहित्य और कला की दुनिया में साहस का कोई स्थान है तो "नारंग" दारा प्रस्तुत मुद्राराक्षस के नाटक मरजीवा की तरफ ध्यान देना होगा।··लेखन, निर्देशन, मेकअप, प्रकाश-व्यवस्था तथा ऐसा हर काम जो किसी नाटक को खेलने के लिए जरूरी हो, वह एक आदमी ने किया- मुद्राराक्षस ने। यह नाटक सही अर्थो में एक आदमी का करतब था··मरजीवा···साहसपूर्ण····प्रयास था।"[110]

"हत्या, आत्महत्या, हिंसा और आत्मदाह···एकाध भयानक प्रक्रिया (जैसे प्लास्टिक की थैली मुँह पर बाँधकर हाथ-पैर बाँधकर पत्नी की हत्या)··नाटक के प्रस्तुतीकरण में टेक्नीकल दोष···लेकिन भूलना नहीं चाहिए कि यह सारा प्रयास मुद्राराक्षस और उनकी पत्नी (नायिका इंदिरा) का अकेले का प्रयास है।"[111]

मुद्राराक्षस के अतिरिक्त प्रस्तुत नाटक का मंचन कुछ अन्य निर्देशकों ने भी सफलतापूर्वक किया है, जिनमें श्रीलता स्वामीनायन, फैजल अल्काजी तथा ब्रजमोहन शाह आदि का नाम

उल्लेखनीय हैं। 1976 में दिल्ली के मंच पर फैजल अल्काजी द्वारा प्रस्तुत "मरजीवा" की नाट्य-प्रस्तुति के बारे में डॉ·जयदेव तनेजा के विचार दृष्टव्य है-

"थिएटर क्लब" की ओर से फैजल अल्काजी ने मुद्राराक्षस के पुराने और पूर्व-प्रदर्शित काफी हद तक एब्सर्ड और कुद्द नाटक "मरजीवा" को फिर से प्रस्तुत किया। मंच पर निर्मित कोलाज सुन्दर था और नाटक राजनीति तथा परिस्थितियों की अमानवीयता को उजागर करने में सफल रहा। निर्देशक ने मूल आलेख में कहीं-कहीं परिवर्तन भी किया-विशेषता अंत में। प्रस्तुति में प्रभावशाली अन्विति नहीं थी फिर भी नाटक की तेजी और क्रूरता ने दर्शक को बाँधे रखा।[112]

उपर्युक्त दर्शकीय-पाठकीय संवेदनाओं के आधार पर हम कह सकते है कि मुद्राराक्षस का "मरजीवा" नाटक रंगमंचीय दृष्टि से एक सफल नाटक है।

"योर्स फेथफुली" में कर्मचारियों का यांत्रिक और पराधीन जीवन, अफसर की घिनोनी पाशविक वृत्ति, कंचन रूपा की त्रासदी और क्लर्क नं·3 की आत्महत्या आदि प्रसंग विसंगति के माध्यम से दर्शकों को प्रभावित करते हैं।

कार्यालय के कर्मचारी सेवा-संहिता के नियमों में बँधे हुए हैं। वक्त पर आना और वक्त पर जाना तथा अफसर के भले-बुरे आदेशों का पालन करना उनका काम है। चाहकर भी वे न तो हड़ताल में हिस्सा ले सकतें हैं और न ही हड़तालियों के साथ मिलकर नारे लगा सकते हैं। नोकरी की पराधीनता ने उन्हे पूरी तरह से अपाहिज बना डाला है। ऐसा लगता है जैसे वे इन्सान नहीं, यांत्रिक पूर्जे हैं, जिन्हें अपना कोई मन या भावनाएँ नहीं है। किसी भी सरकारी या गैर-सरकारी कार्यालय में इस प्रकार के कर्मचारी देखे जा सकते हैं; अतः इन कर्मचारियों के साथ दर्शकों और पाठकों का आसानी से तादात्म्य स्थापित होता है।

वास्तव में सरकारी कार्यालय जन-सामान्यों की समस्याएँ दूर करने का स्थल है, पर प्रस्तुत नाटक का अफसर अपनी स्टेनो कंचन रूपा के साथ दो बार वहाँ संभोग करता है। इस अतिरंजित ऐब्सर्डिटी द्वारा मुद्राराक्षस यह दिखाना चाहते है कि अफसर अपने मातहत कर्मचारियों के साथ कुछ भी घिनोंना बर्ताव कर सकता है। अफसर के इस पाशविक कृत्य को देखकर दर्शक का मन आक्रोश तथा घृणा से भर उठता है।

नोकरी की पराधीनता और अफसर की कामुक वृत्ति के कारण ही शायद कंचन रूपा ने आत्महत्या की कोशिश की थी। उसकी त्रासदी यह है कि जीवित होते हुए भी वह मृत घोषित की जा चुकी है और इसी कारण दफ्तरी सेवा-संहिता के अनुसार वह अपनी शोक

-सभा में हिस्सा नहीं ले सकती। उसने अपनी मृत्यु का जो वर्णन किया है,[113]वह बडा बीभत्स और भयानक है। कंचन रूपा की त्रासदी की अनुभूति से दर्शक सिहर उठता है।

क्लर्क नं. 3, जो शायद कंचन रूपा का पति है, अफसर का अपनी पत्नी के साथ घिनौना बर्ताव सह नहीं पाता और दफ्तरमें ही आत्महत्या करता है। डॉ. तुकाराम रामचंद्र पाटीलजी के अनुसार यह तीसरे क्लर्क की आत्महत्या का दृश्यबंध तथा पार्श्वध्वनि से गूँज उठने वाला उसका एकालाप दर्शक में करूणाजन्य प्रभाव जगाता है। उसकी यह त्रासदी दर्शक के मन में हमदर्दी जगाती है और वह उससे सहानुभूति रखता हुआ उसकी आत्महत्या पर बेकसी के आँसू बहाता है।[114]

प्रस्तुत नाटक के मंचीय संभावना के बारे में डॉ. चंद्र का कथन है- "यह नाटक अभिनेयता की दृष्टि से काफी सफल है। यद्यपि यौन भावना का खुला प्रदर्शन इसके मंचन की संभावना को कुछ सीमित कर देता है।[115] "**योर्स फेथफुली**" की प्रस्तुति के बारे में स्वयं मुद्राराक्षस का मत भी दृष्टव्य है- "मुझे यह देखकर खुशी हुई की सरकार के तृतीय और चतुर्थ श्रेणी के कर्मचारियों ने इस नाटक के प्रदर्शन में उन सभी पहलुओं का सहज साक्षात किया जिनसे उनकी नियति निमयित होती है और जो इस नाटक का मुहावरा हैं।"[116] "**मरजीवा**" और "**योर्स फेथफुली**" की नाट्य-प्रस्तुति के बारे में डॉ. रीतारानी पालीवाल का मत भी उल्लेखनीय है- "ब्रजमोहन शाह के निर्देशन में मंचित मुद्राराक्षस के "**मरजीवा**" तथा "**योर्स फेथफुली**" में शहरी बाबुओं की यंत्रणा को गहराई से उभारा गया है। लीक से हटे हुए यह नाट्य-प्रयोग नये रंगमंच की एक नयी तसवीर देते हैं।[117]

"**तिलचट्टा**" नाटक के कुछ दृश्यबंधो को देखकर दर्शक की चेतनाएँ कुंठित हो जाती हैं। इनमें से देव और केशी के स्वप्नदृश्य प्रसंग तथा नाटक के अंत में आतंकवादी का केशी के घर में प्रवेश आदि विशेष दर्शनीय हैं।

नाटक के मुख्य पात्र देव और केशी दोनों भी यौन-विकृतियों से ग्रस्त हैं। देव नामर्द है और उसे संदेह है कि उसकी पत्नी केशी गैर-मर्दों से रिश्ता रखती है। इसी कारण स्वप्न-दृश्य में भी वह केशी को साडी और ब्लाउज विहिन अवस्था में कहीं गायब होते देखता है।[118] केशी अपने स्वप्न में देखती है कि उसने कुत्ते के पिल्ले सदृश्य बच्चे को जन्म दिया है जिसे वे दोनों मिलकर मारते हैं[119] तथा एक आदमी के आकार का तिलचट्टा उससे लिपटने की कोशिश करता है।[120] मनोवैज्ञानिक ग्रंथियों से सम्बद्ध इन स्वप्न-दृश्यों को देखकर दर्शक अभिभूत हो जाता है।

नाटक के अंत में आतंकवादी का केशी के घर में प्रवेश दर्शकों के मन में जिज्ञासा जगाता है। इसी प्रसंग में संदेह और कुंठाओं के ऊहापोह में नींद की गोलियाँ खाकर देव की आत्महत्या दर्शकों को झकझोर कर रखती है। केशी द्वारा आतंकवादी की जुराबें अपने सीने से सटाकर तीसरे आदमी को मौन स्वीकृति देना भी दर्शकों को झकझोर डालता है।

नाटक की ध्वनि-प्रकाश योजना का भी दर्शकों पर काफी परिणाम होता है। डॉ॰श्रीमती रीताकुमारी के अनुसार"नाटक की प्रकाश-योजना और नेपथ्य में सायरन का स्वर वातावरण के तनाव और भय को अधिक गहन कर जाता है।"[121]

"तिलचट्टा" मुख्यतः मनोवैज्ञानिक ग्रंथियों से सम्बद्ध और पति-पत्नी के वार्तालाप से विकसित होने वाला नाटक है। इसमें कार्य-व्यापार का अभाव है। इसकी प्रतीक योजना भी काफी जटिल है। नाटक में द्विपक्षीय संदिग्धियाँ भी काफी है। अतः सामान्य दर्शक इस नाटक के साथ अपना तादात्म्य स्थापित नहीं कर सकता है।

मुद्राराक्षस के "तेन्दुआ" नाटक के मंचीय प्रस्तुति के बारे में माधव मधुकर की राय है- "मुद्राराक्षस का नाटक "तेन्दुआ" परम्परित नाट्यात्मक ढाँचे से अलग एक नया प्रयोगात्मक विचारोत्तेजक नाटक है। इसकी पटकथा एक ठोस सम-सामयिक विषय-वस्तु पर आधारित ताजे प्रतीकों एवं अभिनव शिल्प प्रयोगों के माध्यम से इस प्रकार तैयार की गई है कि पाठकों और दर्शकों की दिलचस्पी समान रूपेण आद्योपान्त बनी रह सके। नाटक में अफसरशाही एवं लाल फीताशाही द्वारा किये जाने वाले कारे कारनामों का पर्दाफाश बड़ी सफाई से किया गया है, साथ ही इनकी अजीबो ग़रीब आदतों एवं आम जनता के साथ इनके व्यवहारों को बड़ी कुशलता के साथ चित्रित किया गया है। संघर्षशील जनता की बेबसी, दयनीयता एवं त्रासद स्थितियों को धार्मिक अभिव्यक्ति देते हुए नाटककार ने उस ट्रेजेड़ी की ओर ध्यान आकर्षित करना चाहा है जहाँ सामान्य जन की पीड़ादायक, मरनासन्न स्थिति बड़े लोगों के मनोरंजन का साधन बनकर रह जाया करती है। यह वैचारिक नाटक मंचन की दृष्टि से एक अत्यंत विचारोत्तेजक, सशक्त और अभिनेय नाटक है।"[122]

इस नाटक के लड़को के रिहर्सल का प्रसंग, मिसेज रेनु राय तथा मिसेज मदान द्वारा माली को टार्चर करने के हेतु अपनाये गये तरीकें प्रधानमंत्री के भाषण का प्रसंग, माली की मृत्यु एवं उसकी स्त्री का मौन विलाप आदि प्रसंग दर्शकों को आद्योपान्त बाँधे रखते हैं।

नाटक के प्रथम और तृतीय अंक में जूट के बोरे से पहने छः लडके एक लोकगीत की रिहर्सल करते हुए दिखाई देते हैं। लड़को में व्याप्त भय और सुविधाभोगी उच्च वर्ग

के लोगों का उनके साथ व्यवहार देखकर दर्शक अन्तर्मुख होकर सोचने को बाध्य हो जाते हैं। माली को टार्चर करने के लिए मिसेज रेनु राय और मिसेज मदान माली की रान की खाल पर मोमबत्ती जलाना, कोड़े से उसे पीटना, उसके सिर के शेव किये हिस्से पर बर्फ की पानी की बोतल द्वारा एक-एक बूंद सर्द पानी टपकाना, उसकी जख्मी पीठ को नाखून से खुरचना, बिजली की तार चुभाकर उसे नृत्य के लिए मजबूर करना, तरह-तरह के साउण्डस् द्वारा उसे परेशान करना तथा ह्यूमन टार्च के रूप में उसे जलाना आदि अनेक विधियों का प्रयोग करती हैं। उनकी टार्चर की ये विधियाँ देखकर दर्शक का मन आक्रोश से भर उठता है। प्रधानमंत्री का न समझ में आने वाली भाषा में चल रहा अर्थहीन भाषण राजनीति और नेताओं के बारे में दर्शकों में वितृष्णा के भाव भर देता है। माली की मृत्यु और उसकी स्त्री का मौन विलाप दर्शकों में करूणाजन्य प्रभाव जगाकर उनके मन में सहानुभूति निर्माण करता है।

"तेन्दुआ" की मंचीय प्रस्तुति के बारे में डॉ॰चंद्र की राय है- "नाटक में टार्चर का स्वरूप भारतीय कम, पाश्चात्य अधिक है। यही कारण है कि यह नाटक मंचन की दिशा में सफल नहीं हो सका।"[123] इसके विपरित परमानंद श्रीवास्तव की इसके मंचीय प्रस्तुति के बारे में राय है- "पूरा नाटक सक्रिय उत्तेजना से भरा रहता है। अतिरंजना भी अप्रासंगिक नहीं है। अतिसाहसिकता के लिए ही नहीं, सार्थक प्रयोग के लिए इस नाटक की चर्चा नए नाटकों की कुछ महत्त्वपूर्ण उपलब्धियों में की जाएगी।"[124] 1976 में "अभिनय" द्वारा जवाहरलाल नेहरू विश्व विद्यालय में विभूति झा तथा असद जैदी के निर्देशन में हुई "तेन्दुआ" की सफल नाट्य-प्रस्तुति इसकी मंचीय संभावना को उजागर करती है।[125]

मुद्राराक्षस के आलोच्य नाटक जितने पठनीय हैं, उतने ही मंचीय भी। अतः समीक्षकों, दर्शकों और स्वयं नाटककार ने अपनी जो प्रतिक्रियाएँ व्यक्त की है, वे उन नाटकों के मंचीयता और मानव के असंगत जीवन-बोध की दृष्टि से अपना महत्त्व रखती हैं।

निष्कर्ष -

उपर्युक्त विवेचन के आधार पर निष्कर्ष रूप में कहा जा सकता है कि -

* मुद्राराक्षस स्वयं एक सजग नाटककार होने के साथ साथ अभिजात अभिनेता तथा कुशल निर्देशक भी हैं। अतः उनके असंगत नाटक रंगमंच की दृष्टि से अपना विशिष्ट महत्त्व रखते हैं।
* मुद्राराक्षस के असंगत नाटकों की मंच-सज्जा भव्य-दिव्य या तड़क-भड़क न होकर सीधी-सीधी, यथार्थवादी, कलात्मक और प्रतीकात्मक है।

* उनके नाटकों के अधिकांश पात्र वर्ग विशेष के प्रतिनिधि पात्र हैं और उनकी वेशभूषा भी तद्नुकूल हैं। बोरे के थैले-से कपड़ों का इस्तेमाल वेशभूषा की दृष्टि से एक अभिनव प्रयोग है।
* अभिनेयता की दृष्टि से मानव जीवन की विभिन्न विसंगतियों को प्रकट करने के लिए पात्रों के विभिन्न कार्यव्यापारों का महत्त्व असंदिग्ध है। विशेषता मानव जीवन-मूल्यों का विघटन दर्शाने में नाटककार सफल हुआ है।
* यद्यपि नाटककार ने ध्वनि-प्रकाश योजना के बारे में अत्यल्प रंग-निर्देश दिये है, फिर भी कुशल निर्देशक द्वारा ध्वनि प्रकाश योजना का आयोजन करके मानव जीवन की विसंगतियों को दर्शाया जा सकता है। अंक-विभाजन के लिए भी प्रकाश योजना का उपयोग एक नवीन प्रयोग है।
* पाठकीय तथा दर्शकीय संवेदनाओं के परिप्रेक्ष्य में मंचीय प्रस्तुति का असर जहाँ एक ओर अनुकूल पड़ता है, वहाँ दूसरी ओर प्रतिकूल भी। "तेन्दुआ" की प्रस्तुति के बारे में दर्शकों की विभिन्न प्रतिक्रियाएँ इस बात का द्योतक है।
* आमतौर पर मुद्राराक्षस के असंगत नाटक मानव जीवन के त्रासदी युक्त विसंगत-बोध को प्रकट करने की दृष्टि से सफल कहे जा सकते हैं, तथापि कुछ जगह बिम्बो और प्रतीकों की अस्पष्टता और अंग्रेजी शब्दों के इस्तेमाल की अधिकता के कारण ये नाटक किसी विशिष्ट वर्ग के दर्शकों के लिए दुरूह बन सकते हैं।
* यद्यपि कुछ निर्देशकों ने नाटक के मूल आलेख में प्रसंगवश परिवर्तन करके नाट्य-प्रस्तुति की है, फिर भी नाटक में मूलतः नाट्य होने के कारण वे दर्शकों को अंत तक बाँधे रखने में सक्षम हैं।

<u>संदर्भ</u> -

1. डॉ॰गोविंद चातक, "रंगमंचः कला और दृष्टि" प्र॰सं॰1976, पृ॰13
2. नेमिचंद्र जैन, "रंग-दर्शन" प्र॰सं॰1967, पृ॰15
3. डॉ॰वशिष्ठ नारायण त्रिपाठी, "नाटक के रंगमंचीय प्रतिमान" प्र॰सं॰1991,पृ॰35
4. डॉ॰अज्ञात, "भारतीय रंगमंच का विवेचनात्मक इतिहास" प्र॰सं॰1978, पृ॰98
5. डॉ॰विश्वभावन देवलिया, "नाट्य-प्रस्तुतीकरण : स्वरूप और प्रक्रिया" प्र॰सं॰1986, पृ॰107
6. नेमिचंद्र जैन, "रंग-दर्शन", प्र॰सं॰1967, पृ॰24
7. संपा॰नरनारायण राय, "असंगत नाटक और रंगमंच" {डॉ॰किरण शंकर प्रसाद,"असंगत

नाटकों का रंगदर्शन", लेख) प्र·सं·1981, पृ·105-106

8· मुद्राराक्षस, "योर्स फेथफुली" सं·अनुल्लिखित, पृ·28

9· वही, पृ·85

10· मुद्राराक्षस, "तिलचट्टा" (चंद बातें) द्वि·सं·1976, पृ·13

11· वही, पृ·19

12· मुद्राराक्षस, "तिलचट्टा", द्वि·सं·1976, पृ·31

13· वही पृ·54

14· डॉ·रीतारानी पालीवाल, "रंगमंचः नया परिदृश्य", प्र·सं·1980, पृ·60

15· संपा नरनारायण राय, "असंगत नाटकःऔर रंगमंच" (डॉ·कृष्ण मोहन सक्सेना, "असंगत नाट्य का हिंदी रंगमंच पर प्रभाव", लेख) प्र·सं·1981, पृ·142

16· डॉ·केदारनाथ सिंह, "हिन्दी के प्रतीक नाटक और रंगमंच" प्र·सं·1985, पृ·122

17· मुद्राराक्षस, "मरजीवा" सं· अनुल्लिखित, पृ·23

18· वही, पृ·37

19· वही, पृ·81

20· मुद्राराक्षस, "योर्स फेथफुली", सं·अनुल्लिखित, पृ·42

21· वही, पृ·42,48,78

22· मुद्राराक्षस, "तिलचट्टा", द्वि·सं·1976, पृ·77

23· वही, पृ·35-36

24· वही, पृ·31

25· वही, पृ·96

26· वही, पृ·60

27· वही, पृ·49

28· डॉ·केदारनाथ सिंह, "हिन्दी के प्रतीक नाटक और रंगमंच" प्र·सं·1985, पृ·130

29· मुद्राराक्षस "तेन्दुआ", प्र·सं·1975, पृ·62

30· वही, पृ·29

31· डॉ·तुकाराम रामचंद्र पाटील,"समसामयिक हिंदी नाटकों में खंडित व्यक्तित्त्व (Split-personality)अंकन", (अप्रकाशित) पृ·322

32· नेमिचंद्र जैन, "रंग-दर्शन", प्र·सं·1967, पृ·22-23

33· डॉ·गोविंद चातक, "नाट्यभाषा", प्र·सं·1981, पृ·80

34· डॉ·गोविंद चातक, "रंगमंचःकला और दृष्टि", प्र·सं·1976, पृ·107

35· मुद्राराक्षस, "तिलचट्टा" (चंद बातें), द्वि·सं·1976, पृ·11

36· मुद्राराक्षस, "मरजीवा", सं·अनुल्लिखित, पृ·34

37· वही, पृ·70-71

38· वही, पृ·73

39· वही, पृ·83

40· वही, पृ·29

41· वही, पृ·78

42· मुद्राराक्षस, "योर्स फेथफुली", सं·अनुल्लिखित, पृ·41

43· मुद्राराक्षस, "तेन्दुआ", प्र·सं·1975, पृ·44

44· मुद्राराक्षस, "मरजीवा", सं·अनुल्लिखित, पृ·56

45· वही, पृ·57

46· मुद्राराक्षस, "तिलचट्टा", द्वि·सं·1976, पृ·52

47· डॉ·सुन्दरलाल कथूरिया, "समकालीन हिंदी नाटकःबहु आयामी व्यक्तित्त्व",प्र·सं·1979, पृ·100

48· मुद्राराक्षस, "तेन्दुआ" प्र·सं·1975, पृ·32

49· वही, पृ·34

50· वही, पृ·71-72

51· मुद्राराक्षस, "मरजीवा", (आकाशभाषित),सं·अनुल्लिखित, पृ·8

52· मुद्राराक्षस, "योर्स फेथफुली"सं·अनुल्लिखित, पृ·42,78,80

53· वही, पृ·42-43

54· डॉ·श्रीमती गिरीश रस्तोगी, "समकालीन हिन्दी नाटकों की संघर्ष चेतना", प्र·सं·1990 पृ·68

55· मुद्राराक्षस, "तिलचट्टा", द्वि·सं·1976, पृ·112

56· वही, (चंद बातें), पृ·11

57· संपा·डॉ·विजयकांत धर दुबे, "साठोत्तरी हिंदी नाटक", (डॉ·कालि किंकर, "साठोत्तरी नाटकःप्रेम और यौन दृष्टि", लेख) प्र·सं·1983, पृ·109

58· मुद्राराक्षस, "तेन्दुआ" प्र·सं·1975, पृ·70-74

59· मुद्राराक्षस, "तिलचट्टा" द्वि·सं·1976, पृ·31-32

60· वही, पृ·60-63

61· मुद्राराक्षस, "मरजीवा", सं·अनुल्लिखित, पृ·41-44

62· मुद्राराक्षस, "योर्स फेथफुली", सं·अनुल्लिखित, पृ·29

63· वही, पृ·30-32

64· वही,पृ·32-33

65· मुद्राराक्षस, "तिलचट्टा", द्वि·सं·1976, पृ·22-23

66· मुद्राराक्षस, "तेन्दुआ", प्र·सं·1975, पृ·30

67· वही, पृ·31

68· मुद्राराक्षस, "मरजीवा" सं·अनुल्लिखित, पृ·39

69· वही, पृ·82-83

70 मुद्राराक्षस, "योर्स फेथफुली", सं·अनुल्लिखित, पृ·48-49

71· डॉ·गोविंद चातक, "आधुनिक हिन्दी नाटकःभाषिक और संवादीय संरचना", प्र·सं·1982, पृ·191

72· मुद्राराक्षस, "योर्स फेथफुली", सं·अनुल्लिखित, पृ·70-71

73· वही, पृ·85-86

74· मुद्राराक्षस,"तिलचट्टा", द्वि·सं·1976, पृ·61-63

75· वही, पृ·78-79

76· डॉ·वशिष्ठ नारायण त्रिपाठी, "नाटक के रंगमंचीय प्रतिमान", प्र·सं·1991,पृ·158

77· डॉ·केदारनाथ सिंह, "हिन्दी के प्रतीक नाटक और रंगमंच", प्र·सं·1985, पृ·61

78· डॉ·तुकाराम रामचंद्र पाटील, "समसामयिक हिंदी नाटकों में खंडित व्यक्तित्व (Split personality)अंकन, (अप्रकाशित), पृ·325

79· मुद्राराक्षस, "मरजीवा", सं·अनुल्लिखित, पृ·41

80· वही, पृ·66

81· वही, पृ·68

82· मुद्राराक्षस, "योर्स फेथफुली", सं·अनुल्लिखित, पृ·28

83· वही, पृ·30

84· वही, पृ·31-32

85· वही, पृ·42

86· वही, पृ·46

87· वही, पृ·61

88· वही, पृ·82

89· डॉ·केदारनाथ सिंह,"हिंदी के प्रतीक नाटक और रंगमंच",प्र·सं1985, पृ·142

90· मुद्राराक्षस, "योर्स फेथफुली"(भूमिका), सं अनुल्लिखित, पृ·10

91· मुद्राराक्षस, "योर्स फेथफुली",सं·अनुल्लिखित, पृ·28

92· मुद्राराक्षस, "तिलचट्टा", दि·सं·1976, पृ·19

93· वही, पृ·84-85

94· वही, पृ·105-109

95· वही, पृ·19

96· वही, पृ·21, 68, 75, 77, 78, 94

97· वही पृ· 94-95.

98· मुद्राराक्षस,"तेन्दुआ", प्र·सं·1975, पृ·61-64

99· वही, पृ·65-68

100· वही, पृ· 74, 75, 76, 80

101 वही, पृ·84

102· वही, पृ·91

103· डॉ·केदारनाथ सिंह,"हिन्दी के प्रतीक नाटक और रंगमंच",प्र·सं·1985, पृ·144

104· मुद्राराक्षस,"तेन्दुआ" प्र·सं·1975, पृ·55

105· वही, पृ·73

106· संपा·डॉ·शिवराम माली/डॉ·सुधाकर गोकाककर, "नाटक और रंगमंच" (डॉ·चंदूलाल दुबे अभिनंदन ग्रंथ), (डॉ·चंदूलाल दुबे,"नाटक और दर्शक" लेख) प्र·सं·1979, पृ·236

107· नेमिचंद्र जैन, "रंग-दर्शन", प्र·सं·1967, पृ·35-36

108· "जनयुग" 15 मई 1966 (मुद्राराक्षस के "मरजीवा" नाटक के फ्लैप से उद्धृत)

109· "साप्ताहिक हिंदुस्तान", 12 जून,1966 (मुद्राराक्षस के "मरजीवा" नाटक के फ्लैप से उद्धृत)

110· "दिनमान", 13 मई,1966 (मुद्राराक्षस के "मरजीवा" नाटक के फ्लैप से उद्धृत)

111· "धर्मयुग", 2 जून,1966 (मुद्राराक्षस के "मरजीवा" नाटक के फ्लैप से उद्धृत)

112· डॉ·जयदेव तनेजा, "समसामयिक हिंदी नाटक और रंगमंच" सं· 1978 ,पृ·102

113· मुद्राराक्षस, "योर्स फेथफुली", सं·अनुल्लिखित, पृ·39

114· डॉ·तुकाराम रामचंद्र पाटील, "समसामयिक हिंदी नाटकों में खंडित व्यक्तित्त्व (Split personality)अंकन, (अप्रकाशित) पृ·414

115· संपा·नरनारायण राय,"असंगत नाटक और रंगमंच" (डॉ·चंद्र, "असंगत हिंदी नाटक और रंगमंच", लेख) प्र·सं·1981, पृ·132

116· मुद्राराक्षस, "योर्स फेथफुली" (भूमिका)सं·अनुल्लिखित, पृ·22

117· डॉ·रीतारानी पालीवाल, "रंगमंचः नया परिदृश्य", प्र·सं·1980, पृ·239

118· मुद्राराक्षस "तिलचट्टा" दि·सं·1976, पृ·36

119· वही, पृ·57-58

120· वही, पृ·62

121· डॉ·श्रीमती रीताकुमार,"स्वातंत्र्योत्तर हिंदी नाटकःमोहन राकेश के विशेष संदर्भ में", प्र·सं·1980, पृ·135

122· माधव मधुकर, "भंगिमा" (मुद्राराक्षस के "तेन्दुआ नाटक के फ्लैप से उद्धृत)

123· संपा·नरनारायण राय,"असंगत नाटक और रंगमंच" (डॉ·चंद्र "असंगत हिन्दी नाटक और रंगमंच", लेख) प्र·सं·1981, पृ·136

124· परमानंद श्रीवास्तव, "आवेग" (मुद्राराक्षस के "तेन्दुआ" नाटक के फ्लैप से उद्धृत)

125· डॉ·जयदेव तनेजा, "समसामायिक हिंदी नाटक और रंगमंच" सं·1978 पृ·108