

**DIRECTORATE OF DISTANCE EDUCATION
UNIVERSITY OF NORTH BENGAL**

**MASTER OF ARTS-NEPALI
SEMESTER -III**

नेपाली नाटक साहित्य र रङ्गमञ्च तथा चलचित्र अध्ययन

NEP (DE)-PG-C 302

BLOCK-1

UNIVERSITY OF NORTH BENGAL

Postal Address:

The Registrar,

University of North Bengal,

Raja Rammohunpur,

P.O.-N.B.U., Dist-Darjeeling,

West Bengal, Pin-734013,

India.

Phone: (O) +91 0353-2776331/2699008

Fax: (0353) 2776313, 2699001

Email: regnbu@sancharnet.in ; regnbu@nbu.ac.in

Website: www.nbu.ac.in

First Published in 2019



All rights reserved. No Part of this book may be reproduced or transmitted, in any form or by any means, without permission in writing from University of North Bengal. Any person who does any unauthorised act in relation to this book may be liable to criminal prosecution and civil claims for damages.

This book is meant for educational and learning purpose. The authors of the book has/have taken all reasonable care to ensure that the contents of the book do not violate any existing copyright or other intellectual property rights of any person in any manner whatsoever. In the even the Authors has/ have been unable to track any source and if any copyright has been inadvertently infringed, please notify the publisher in writing for corrective action

FOREWORD

The Self Learning Material (SLM) is written with the aim of providing simple and organized study content to all the learners. The SLMs are prepared on the framework of being mutually cohesive, internally consistent and structured as per the university's syllabi. It is a humble attempt to give glimpses of the various approaches and dimensions to the topic of study and to kindle the learner's interest to the subject

We have tried to put together information from various sources into this book that has been written in an engaging style with interesting and relevant examples. It introduces you to the insights of subject concepts and theories and presents them in a way that is easy to understand and comprehend.

We always believe in continuous improvement and would periodically update the content in the very interest of the learners. It may be added that despite enormous efforts and coordination, there is every possibility for some omission or inadequacy in few areas or topics, which would definitely be rectified in future.

We hope you enjoy learning from this book and the experience truly enrich your learning and help you to advance in your career and future endeavours.

नेपाली नाटक साहित्य र रङ्गमञ्च तथा चलचित्र अध्ययन

BLOCK-1

- एकाइ-१ रूपक र यसका भेद उपभेदहरू, नाटकको परिचय र प्रकारहरू7
- एकाइ-2 नेपाली नाटकको थालनी र विकासको सर्वेक्षण, प्रारम्भिक नेपाली नाटकका स्वरूप तथा विशेषता, नेपाली नाटकका विविध प्रवृत्ति42
- एकाइ-3 नेपाली नाटक र रङ्गमञ्चको पृष्ठभूमि र परम्परा, विकास र यसका चरणहरू, मञ्चनका दृष्टिले नेपाली नाटकको अध्ययन.....76
- एकाइ-4 एकाइकीको स्वरूप र नेपाली एकाइकीको विकासक्रम प्रयोगवादी नेपाली नाटकहरू.....116
- एकाइ-5 रङ्गमञ्चको अर्थ, परिचय, प्रविधि र प्रकार रङ्गमञ्च कलाका विविध अङ्ग-उपाङ्गहरू चलचित्र र नाटक - सम्बन्ध र साम्य-भेद159
- एकाइ-6 चलचित्र निर्माणका विविध चरण, तत्त्व र पक्षहरू.....192
- एकाइ-7 नेपाली चलचित्र - परम्परा, प्रवृत्ति, विकास र यसका चरणहरू, नेपाली चलचित्र - स्वरूप, प्राप्ति र सीमा.....236

BLOCK-2

- एकाइ-८ बालकृष्ण सम प्रह्लाद
- एकाइ-९ भीमनिधि तिवारी साँढे
- एकाइ-१० गोपालप्राद रिमाल यो प्रेम
- एकाइ-११ विजय मल्ल भुलैभुलको यथार्थ
- एकाइ-१२ मोहनराज शर्मा यमा
- एकाइ-१३ मनबहादुर मुखिया अँध्यारोमा बाँच्नेहरू (सङ्ग्रह)
- एकाइ-१४ मोहन/पुकार टीका नन्द हाङ्खिम अभिषेक

BLOCK 1 : नेपाली नाटक साहित्य र

रङ्गमञ्च तथा चलचित्र अध्ययन

यस रूपक र यसका भेद उपभेदहरू, नाटकको परिचय र प्रकारहरू, नाट्य विधाको उद्भव र परम्परा, नाटकका संरचनात्मक घटकहरू-अन्तर्गत रहेको यस प्रभाग - १ लाई हामी यसरी अध्ययन गर्न सक्छौं-

एकाइ - १, रूपक र यसका भेद उपभेदहरू, नाटकको परिचय र प्रकारहरू नाट्य विधाको उद्भव र परम्परा, नाटकका संरचनात्मक घटकहरू

यस एकाइमा रूपकको परिभाषा, तत्वहरूबारे अध्ययन गरिने छ। यसका साथै नाटकको अर्थ, यस विधाको उद्गम, संरचनात्मक तत्वहरू आदिलाई यस एकाइमा अध्ययन - विश्लेषण गरिने छ।

एकाइ - २, नेपाली नाटकको थालनी र विकासको सर्वेक्षण, प्रारम्भिक नेपाली नाटकका स्वरूप तथा विशेषता, नेपाली नाटकका विविध प्रवृत्ति
यस एकाइमा नेपाली नाटकको थालनी, विविध काल, चरण आदिबारे विस्तृत रूपमा अध्ययन गर्ने छौं। यस अध्ययन गर्नुअर्थ नेपाली नाटकका विभिन्न कालहरू जस्तै प्राथमिक, माध्यमिक, आधुनिक आदि छुटाएर प्रवृत्ति आदिको पनि अध्ययन गरिने छ।

एकाइ - ३, नेपाली नाटक र रङ्गमञ्चको पृष्ठभूमि र परम्परा, विकास र यसका चरणहरू, मञ्चनका दृष्टिले नेपाली नाटकको अध्ययन

यस एकाइमा नेपाली नाटक र रङ्गमञ्चको परम्परालाई नेपाल अनि भारत गरी विषद रूपमा अध्ययन गरिने छ। यसमा विभिन्न ठाउँलाई लिएर ती ठाउँहरूमा नाटकमञ्चन अनि योगदानबारे अध्ययन गरिने छ।

एकाइ - ४, एकाइकीको स्वरूप र नेपाली एकाइकीको विकासक्रम, प्रयोगवादी नेपाली नाटकहरू

यस एकाइमा एकाइकीको परिभाषा स्वरूप, संरचना तत्त्वहरू, नेपाली एकाइकीको परिचय र विकास क्रमका साथ नेपाली नाटकमा भित्रिएको प्रयोग धर्मिताबारे अध्ययन - विश्लेषण यस एकाइमा गरिने छ ।

एकाइ - ५, रङ्गमञ्चको अर्थ, परिचय, प्रविधि र प्रकार, रङ्गमञ्च कलाका विविध अङ्ग-उपाङ्गहरू, चलचित्र र नाटक - सम्बन्ध र साम्य - भेद यस एकाइमा रङ्गमञ्च भनेको के हो, यसको स्वरूप र संरचना यसका विभिन्न अङ्गहरू, पूर्वीय तथा पाश्चात्य अवधारणा, भरतमुनिअनुसार रङ्गमञ्चआदि को अध्ययन विभिन्न बुँदाहरूमा बाडेर गरिने छ।

एकाइ - ६ चलचित्र निर्माणका विविध चरण, तत्त्व र पक्षहरू

यस अध्याय अन्तर्गत चलचित्रको परिभाषा, परिचय, यसको विभिन्न सिद्धान्त, चलचित्र निर्माणका विभिन्न चरणहरू, चलचित्रको तत्त्व आदिला बुँदागत अध्ययन विश्लेषण गरिने छ।

एकाइ - ७ नेपाली चलचित्र - परम्परा, प्रवृत्ति, विकास र यसका चरणहरू, नेपाली चलचित्र - स्वरूप, प्राप्ति र सीमा,

यस अध्याय अन्तर्गत नेपाली चलचित्रको परिचय अनि नेपाली चलचित्रले तय गरेको विभिन्न चरणहरूको विस्तृत अध्ययन गरिने छ। यसका साथै नेपाली चलचित्रको स्वरूप र प्राप्ति अनि यसको सीमाबारे विस्तृत अध्ययन विश्लेषण गरिने छ।

एकाइ-१ रूपक र यसका भेद उपभेदहरू, नाटकको परिचय र प्रकारहरू

संरचना

- 1.0 उद्देश्य
- 1.1 रूपकको परिचय
- 1.2 रूपकका भेद
- 1.3 उपरूपकका भेद
- 1.4 नाटकको उद्गम
- 1.5 नाटकको तत्त्व
- 1.6 उपसंहार
- 1.7 सार
- 1.8 अनुशीलन
- 1.9 अतिरिक्त अध्ययनका निम्ति सन्दर्भ ग्रन्थ
- 1.10 मूल्यवृद्धिका निम्ति उत्तर

1.0 उद्देश्य

यस एकाइको अध्ययन पछि तपाईं निम्नलिखित विषयमा सक्षम बन्न सक्नुहुनेछ :

- रूपकको सामान्य परिचय
- नाटकका अर्थ र परिभाषा
- नाटकका विविध तत्त्वहरूबारे विस्तृत जानकारी
- नाटककाका तत्त्वहरू वस्तु, नेता, रस, अभिनय, भाषा, उद्देश्य आदिबारे अध्ययन

1.1 रूपक परिचय

सोमनाथ सिग्दयाल भन्छन्, श्रव्यकाव्यभन्दा अभिनयद्वारा छर्लङ्ग गराई भित्रसम्म रेखा कोर्ने दृश्य कवित्वको क्षेत्र साधारण जनले पनि उपभोग्य हुन सक्तछ भने विशिष्टपनाले असाधारण भावुकहरूलाई पनि रञ्जन गराउने रूपकको कक्षा उच्च किन नहोस्। गद्यपद्य दुवैतर्फको परिचय विवेकको खुटकिलामा चढेर रूपकको तला उक्लनुपर्दछ। जुनसुकै भाषामा पनि प्रगतिको केही खिलकिलाहरू पार गरी रूपकरचनाको तह फेला पर्दछ। अघिबाट फेला परेको विरूपक हुन सक्तछ। दृश्यकाव्यहरू प्रगतिका मापदण्ड हुन्। नेपाली लेखकहरूदृश्यका काव्यतर्फ पनि प्रवृत्ति बढ्दै आएको छ। सामाजिक ऐतिहासिक विषयहरू दृश्यकाव्यको साँचोमा ढलेर हृदयाकर्षक बन्दै आएका छन्। धेरै दृश्यकाव्यका गतिहरू जेजस्ता भए पनि नाटक नामले प्रकाशित भइरहेछन्। तर प्राचीन व्यवस्था अनुसार “नाटक” यो विशेष नाम एकाङ्की आदि सबैलाई मिल्दैन। “नाटक” शब्दको रूपक भन्ने सामान्य अर्थ सम्झनु पर्दछ। यद्यपि, नाम जे रहे पनि सरस समुचित रचनाले भावुकहरूका हृदय रसाउने काममा कसर राख्ने, तत्परता नै देखाउँछ।

आधुनिक कालमा अभिनेय काव्यको रूपमा नाटककै चर्चा विभिन्न रूपमा हेर्ने गरेको छ। संस्कृत साहित्यमा नाटक रूपकको एक भेद मात्र हो, तर त्यसैको प्रतिष्ठा र प्रचार त्यसमा पनि विशेष रूपमा भएको छ।

रूपकको व्युत्पत्ति- 'रूप' धातुमा 'अ' प्रत्यय लागेर बनेको 'रूप' मा 'क' प्रत्यय हुँदा 'रूपक' शब्द बनिन्छ । दृश्यकाव्यको रूपमा 'रूपक' शब्दको प्रयोग प्राचीन कालदेखि लिएर पछिसम्म पनि हुँदै आएको देखिन्छ। भरतमुनिको नाट्यशास्त्रमा दस रूपकको प्रयोग भएको छ। दश रूपकनामक ग्रन्थका कर्ता धनञ्जयले पनि रूपकको प्रयोग गरेका छन् र

पश्चात्कालीन आचार्य विश्वनाथले पनि। विश्वनाथले साहित्यदर्पणनामक ग्रन्थमा रूपकको अभिप्राय प्रकट गर्दै लेखेका छन्- 'तद्पारोपातु रूपकम्' अर्थात् दृश्यकाव्यमा अभिनेता- अभिनेत्रीमा रामादि र सीतादि नायकनायिकाका रूपको आरोप गरिने हुनाले यसलाई रूपक भन्दछन् जसरी मुख आदिमा कमल, चन्द्र आदिको आरोप 'रूपक' कहिन्छ, त्यसै गरी नटादिमा रामादिको आरोप 'रूपक' कहिन्छ।

रूपकको स्थानमा 'नाटय' को प्रयोग पनि भएको पाइन्छ। यो शब्द 'नट' 'धातुमा 'ण्यत्' प्रत्यय लागेर बनेको हो। भरत-मुनिको शब्दमा- सम्पूर्ण भावहरूको अनुकथन नै नाटय हो।' दस रूपककार धनञ्जयको विचारमा- 'नायकनायिकाको अवस्था, आन्तरिक भाव एवं बाह्य चेष्टाको अनुकरण नै नाटय हो।

रूपक अभिनेय काव्य हो। श्रव्यकाव्यको वर्णनधर्मी हुन्छ। त्यसको विषय कान मात्र हो। श्रवणको वा स्वाध्यायको भरमा नै त्यसको आस्वादन गर्नुपर्छ। हुन त पाठ गर्दा अक्षरको रूपमा यो दृश्य पनि हुन्छ किनभने नेत्रको सहायताले त्यसको पाठ सम्भव हुन्छ तर यसको यो दृश्यत्व अक्षरपाठसम्ममा नै सीमित छ।

पाठक र श्रोता दुवै थरीले श्रव्यकाव्यलाई आफ्नो कल्पना दौडाएर हृदयङ्गम गर्नुपर्छ। नायक -नायिकाको चेष्टा र समस्त कार्यव्यापार मानसचक्षुले नै अनुभव गर्नुपर्छ। तर जो वर्णनीय एवं करणीय छ, त्यसलाई अभिनयको माध्यमले आँखा अगाडि प्रत्यक्ष रूपमा प्रस्तुत गरिदिने हुँदा रूपक वा नाट्यलाई नै वास्तविक अर्थमा दृश्यकाव्य भन्न सकिन्छ र भनिन्छ पनि। सुनेर मात्र आनन्द आउदैन। यद्यपि यसमा सुन्नुपर्ने कुरा नै धेरै हुन्छ। त्यसैले यसमा श्रव्य गुण पनि छ।

अभिनय- मानवीय अवस्थाको काटीकुटी उस्तै गरी दुरुस्त पारेर प्रदर्शन गर्ने यो अभिनय चार प्रकारको मानिएको छ- १) आङ्गिक, २) वाचिक ३) आहार्य र (४) सात्त्विक।

(१) आङ्गिकमा हात, गोडा, शिर, छाती, कटी, नेत्र, आँखीभौ, नाक, अधर आदिका विभिन्न मुद्रा र चेष्टा प्रदर्शित गरिन्छ।

(२) वाचिकमा भाषण वा पारस्परिक वार्तालापको अभिनय हुन्छ।

(३) आहार्यमा पोसाक, अलङ्कार आदिको अनुकरण प्रस्तुत रहन्छ।

(४) सात्त्विकमा खेद, हर्ष, उत्साह, ग्लानि, अश्रुपात, रुदन, हास्य, विनय, दम्भ, पसिना, धीरता, चञ्चलता, साहस, भय, क्रोध, घृणा आदि भावको अभिनय हुन्छ।

1.2 रूपकका भेद

रूपकको रूपक र उपरूपक गरी प्रथमतः दुई भेद गरिएको पाइन्छ।

(१) रूपकलाई- नाटक, प्रकरण, भाण, व्यायोग, समवकार, डिम, ईहामृग, अङ्क, वीथी र प्रहसन गरी दस भागमा विभाजित गरिएको छ।

(२) उपरूपकलाई- नाटिका, त्रोटक, गोष्ठी, सटक, नाट्यरासक, प्रस्थानक, उल्लाप्य, काव्य, प्रेवण, रासक, संलापक, श्रोगदित, शिल्पक, विलासिका, दर्मल्लिका, प्रकरणिका, हल्लीश, भाणिका गरी अठार भागमा विभाजित गरिएको पाइन्छ।

साहित्य दर्पणमा नाटकको लक्षण निम्नलिखित प्रकारले दिइएको-

नाटक प्रख्यात (ऐतिहासिक वा पौराणिक विषयवस्तुमाथि आधारित हुन्छ।

यसमा पाँच सन्धिहरू हुन्छन्। यसमा अनेकौँ प्रकारका विलाप, सम्पन्नता

र ऐश्वर्यको प्रदर्शन, सुखदुःखात्मक अनुभूतिले यो पूर्ण हुन्छ र यसमा

विभिन्न रसहरू अभिव्यक्त हुन्छन्। यसमा पाँचदेखि लिएर दससम्म

अङ्कहरू हुन्छन्। (नाटकं ख्यातवृत्तं स्यात् पञ्चसन्धिसमन्वितम्। विलासर्थादिगुणमत् युक्तं नानाविभूतिभिः॥ सुखदुःखसमृद्धिं नानारसनिरन्तरम्। पञ्चादिकादशपरास्तत्राङ्काः परिकीर्तिताः॥)

प्रख्यात, उत्तमकुलका, प्रतापी र धीरोदात्त गुणले युक्त राजर्षि दिव्य (देवचता) वा दिव्यादिव्य (नररूपधारी देवता) महिमाशाली पुरुष यसका नायक हुन्छन्। यसमा शृङ्गार अथवा वीर यी दुवैमध्ये कुनै एक प्रधान रसको रूपमा रहन्छ र अन्य उपयोगी रसहरू यत्रतत्र अभिव्यक्त हुन्छन् र निर्वहण सन्धिमा अद्भुत रसको योजना हुनुपर्छ। चार वा पाँच मुख्य पात्रहरू हुन्छन्, जो कार्यव्यापारमा संलग्न रहन्छन्। गाईको पुच्छरको अग्रभागः कथानकको गुम्फन हुन्छ अर्थात् कि त अङ्कहरू सानोबाट ठुलो हुँदै गएको हुनुपर्छ कि त केही कार्य मुखसन्धिमा र केही कार्य प्रतिमुखसन्धिमा समाप्त भएको हुनुपर्छ। (प्रख्यातवंशो राजर्षीरोदात्तः प्रतापवान्। दिव्योऽथ दिव्यादिव्यो वा गणावान्नायको मतः॥ एक एवम् भवेदंगी भकारो वीर एव वा। अहमन्ये रसाः सर्वे कार्यो निर्वहणेऽद्भुतः॥ चत्वारः पञ्च वा मुख्याः कार्यव्याप्त पूरुषाः। गोपुच्छाग्रसमाग्रं तु बन्धनं तस्य कीर्तितम् ॥) नाटक अङ्कहरूमा विभाजित हुन्छ। साहित्यदर्पणकारले अङ्कमा के, कसो हुनुपर्छ, त्यसको विचार पनि प्रकट गरेका छन् भन्ने मत केशव प्रसाद उपाध्यायको छ।

तदनुसार अङ्कमा रस र भावको अभिव्यक्ति हुन्छ र नायकको चरित्र प्रत्यक्ष रहन्छ। शब्दार्थ सरल तथा स्पष्ट हुनुपर्छ। गद्य र पद्यको सन्तुलित प्रयोग हुनुपर्छ। धेरै कार्यहरूको प्रदर्शन गर्नु हुँदैन। अनेक दिनमा टुङ्गिने कथा वा घटना होइन, थोरै समयमा टुङ्गिने कथांश वा घटना प्रस्तुत गरिन्छ। नायक निरन्तर उपस्थित रहन्छ। तीन-चार पात्रहरू सहायक रूपमा रहन्छन्। आवश्यक कार्य निर्विरोध रूपमा सम्पन्न गराइन्छ। टाढाबाट डाक्नु वर्जित छ। युद्ध, राज्यदेशादि विप्लव वा

विद्रोह, हत्या, श्राप, मृत्यु, कामक्रीडा, दन्तच्छेदन, अधरपान, स्थान, शयन, भोजन, विवाह इत्यादि रोमाञ्चकारी, शोकदायी, लज्जा एवं घृणाजनक कार्य वा नीरस कार्यव्यापारको प्रदर्शन गर्नु हुँदैन। रानी (नायिका), परिवार, अमात्य, व्यापारी आदिको चरित्र पनि प्रत्यक्ष हुनुपर्छ। अङ्गको समाप्तिमा सबै पात्रपात्राहरू रङ्गमञ्चबाट निस्कनुपर्छ।

साहित्यदर्पणको आधारमा 'प्रकरण' आदिको संक्षिप्त परिचय

1. प्रकरण 'दृश्य' भनेको अभिनयरूपमा आँखाले देखिने काव्य हो।

रङ्गमञ्चमा देश-

कालविशेषका अवस्थाहरूको प्रतिच्छाया कल्पना. नर्तकहरूद्वारा कथानकका स्त्री-पुरुष पात्रहरूको वेशभूषा, चेष्टा, भाषा, आकृति, भावनाहरूको अनुकरण आदिको कुशलताबाट अहिले भइरहेजस्तो भान गराई देखाइने हुनाले दृश्यलाई 'अभिनय' पनि भन्दछन्। वर्तमान देश कालका नट-नटीहरूमा कथानक सम्बन्धी देश कालका व्यक्ति आदिको अनुकरणद्वारा तत्तद्को आरोपबाट अभिन्न भावना गराई देखाइने हुनाले दृश्य अभिनेयको 'रूपक' भन्ने पनि नामान्तर छ।

यसको विषयवस्तु कविकल्पित हुन्छ। यसमा सामाजिक विषय चित्रित हुन्छ। शृङ्गाररस अङ्गी (प्रधान) हुन्छ। ब्राह्मण, मन्त्री वा व्यापारी यसका नायक हुन्छ। नायक धीरप्रशान्तगुणले युक्त हुन्छ। यसमा नायिका कुलीन युवती वा वेश्यालाई बनाइएको हुन्छ र कुनैमा दुवै प्रकारका नायिकाहरू हुन्छन्। धूर्त, जुवाडी आदि सहपात्र हुन्छन्।

२. भाण- यसमा कुनै धूर्त व्यक्तिको चरित्रको अभिनय हुन्छ। यसमा एउटै अङ्क हुन्छ र एउटै निपण पण्डित 'विट' को चरित्रको चित्रण हुन्छ। विटले रङ्गमञ्चमा आफूले अनुभव गरेको वा अरूले अनुभव गरेको विषयलाई अनुपस्थित व्यक्तिका साथ सम्बोधन, उत्तर-प्रत्युत्तर गरेर एकलै

व्यक्त गर्छ। कथानक कल्पित हुन्छ। यसमा गीत, सङ्गीत र नृत्यको समावेश रहन्छ।

३. **व्यायोग-** यसको कथानक ऐतिहासिक वा पौराणिक हुन्छ। यसमा नारी पात्रको सङ्ख्या अत्यल्प हुन्छ र पुरुष पात्र धेरै हुन्छन्। यसमा अङ्क एउटै हुन्छ। स्त्री-सम्बन्धी कारण छाडी अन्य कारणले युद्ध भएको देखाइन्छ। कैशिकी वृत्ति हुँदैन। नायक प्रख्यात राजर्षि, देवता वा धीरोद्धत हुन्छ। हास्य, शृङ्गार र शान्तलाई यसमा प्रधान रस बनाइँदैन, यिनलाई छोडी अन्य कुनै रस प्रमुख रहन्छ।

४. **समवकार-** यसमा देव-दानव युद्धको कथानक प्रस्तुत रहन्छ। तीन अङ्क हुन्छन्। प्रख्यात देव र दानवहरू नायक हुन्छन्। तिनको सङ्ख्या बाह्र हुन्छ। प्रत्येक नायकले बेगलाबेगलै फलप्राप्ति गर्दछन्। वीर रस मुख्य हुन्छ। अन्य समस्त रसहरू हुन्छन्।

५. **डिम-** माया, इन्द्रजाल, सङ्ग्राम, क्रोध आदि चेष्टाहरूले भरिएको सूर्य-चन्द्रग्रहणको दृश्यले परिपूर्ण भएको यसको कथानक ऐतिहासिक हुन्छ। प्रधान रस रौद्र हुन्छ। शान्त, हास्य र शृङ्गार छोडी अन्य रसहरू यथास्थान व्यक्त हुन्छन्। चार अङ्कहरू हुन्छन्। देव, गन्धर्व, भूत, प्रेत, पिशाचादिको अभिनय हुन्छ।

६. **ईहामृग-** यसको विषयवस्तु प्रख्यात र काल्पनिक कथानकको सम्मिश्रण हुन्छ। अङ्कहरू चार हुन्छन्। देवता र मानव नायक र प्रतिनायक हुन्छन्। यी प्रख्यात हुन्छन् र धीरोद्धत स्वभावका हुन्छन् र अप्सरादिको अपहरण आदि गर्दछन्। प्रेम रसको आभास पनि देखाइन्छ। पताका नायक देवता वा मनुष्य जो भए पनि दसजना हुन्छन् र यिनका स्वभाव पनि उद्धृत हुन्छ। क्रोध उत्पन्न गराई युद्धको स्थिति ल्याइन्छ र तत्काल कुनै कौशलले युद्ध रोकेको देखाइन्छ। हत्यायोग्य प्रतिनायक

भए पनि तिनको हत्या भएको देखाइँदैन। कसैको विचारमा चाहिँ यसमा एउटा मात्र अङ्ग हुन्छ, देवता नै नायक हुन्छन्। कोही छ, नायकको विधान मान्दछन् र अप्सरा आदिको कारणले युद्ध हुन्छ भन्छन्।

७. **अङ्क-** यसमा एक अङ्क हुन्छ। सर्वसाधारण नायक हुन्छन्। धेरै स्त्री पात्र हुन्छन्। करुण रस स्थायी हुन्छ। विषयवस्तु ऐतिहासिक वा पौराणिक हुन्छ तर आफ्नो कल्पनाको समावेश गरी नाटककारले त्यसलाई विस्तृत पार्न सक्छ। युद्धको वर्णन गरिन्छ, अभिनय होइन। विलाप ज्यादै हुन्छ।

८. **बीथी-** यसमा एक अङ्ग हुन्छ। उत्तम, मध्यम वा अधम कुनै प्रकृतिको एउटा मात्र नायक हुन्छ। आकाशवाणीको माध्यमले उत्तर-प्रत्योत्तर गराइन्छ। शृङ्गार रस प्रमुख हुन्छ।

९. **प्रहसन-** यो कविकल्पित हुन्छ। यसमा निन्दनीय र उपहास्य चरित्र प्रस्तुत गरिन्छ। प्रधान रस हास्य हुन्छ। कुनैमा एक अङ्क, कुनैमा दुई अङ्क र कुनैमा यसभन्दा बढी अङ्कहरू पनि हुन्छन्।

1.3 उपरूपकका भेद

१. **नाटिका-** यसको कथानक कविकल्पित हुन्छ। स्त्री पात्रहरूको बहुलता हुन्छ। चार अङ्क हुन्छन्। लोकप्रसिद्ध व्यक्ति नायक हुन्छ। ऊ राजा नै हुन्छ र धीरललित गुणले युक्त हुन्छ। अन्तःपुरको वातावरण रहन्छ। सङ्गीतको प्रधानता हुन्छ। नयाँ प्रेममा परेकी राजकुमारी नायिका हुन्छिन्। नायक जेठी राजकुलोत्पन्न पटरानीसित डरले सशङ्क हुँदै नयाँ प्रेमिकासित प्रेम गर्न खोज्छन्। पटरानी पद पदमा मान खोज्ने हुन्छिन्, तर उनैको प्रयासबाट नायक -नायिकाको मिलन हुन्छ। कैशिकी वृत्ति हुन्छ।

२. **त्रोटक-** देवमानवको प्रेमकथामा निबद्ध हुन्छ। यसमा सात, आठ, नौ वा पाँच अङ्ग हुन्छन्। प्रत्येक अङ्कमा विदूषकको उपस्थिति रहन्छ। शृङ्गाररसको प्रधानता हुन्छ।
३. **गोष्ठी-** यसमा सर्वसाधारण प्रकारका नौ वा दस पुरुष पात्र हुन्छन्। पाँच -छ स्त्री पात्र हुन्छन्। एक अङ्क हुन्छ। शृङ्गार रसको प्रधानता हुन्छ।
४. **सङ्क-** यो प्राकृत भाषामा लेखिएको हुन्छ। यसमा अद्भूत रसको प्रधानता हुन्छ। अङ्कलाई जवनिका भनिन्छ। अरू कुरा नाटकामा जस्तै हुन्छ।
५. **नाटघरासक-** यसमा अङ्क एउटै हुन्छ। ताल र लयको आधिक्य हुन्छ। उदात्त गुणी नायक हुन्छ। नायिका वासकसज्जा हुन्छे। हास्यरस प्रधान हुन्छ, शृङ्गार रस पनि हुन्छ। सङ्गीत प्रशस्त हुन्छ।
६. **प्रस्थानक-** यसमा नायक दास हुन्छ, उपनायक नीच हुन्छ। दासी नायिका हुन्छे। सुरापानादिको आयोजना हुन्छ। अङ्क दुई हुन्छन्। लय, ताल र विलासको वाहुल्य हुन्छ।
७. **उल्लाप्य-** यसमा उदात्त गुणी नायक हुन्छ। देवताको चरित्राभिनय हुन्छ। एक अङ्क हुन्छ। हास्य, शृङ्गार र करुणरसको अभिव्यक्ति हुन्छ। कसैको मतमा चाहिँ यसमा सङ्ग्रामहरू हुन्छन्, गीत हुन्छ। चार नायिका हुन्छन्। तीन अङ्क हुन्छन्।
८. **काव्य-** यो हास्यमय हुन्छ। यसमा एक अङ्ग हुन्छ। गीतहरू र छन्दविशेषको प्रयोग हुन्छ। शृङ्गार भावनाको अभिव्यक्ति हुन्छ। नायक -नायिका कुलीन र उदात्त, गुणी हुन्छन्। आरभटी वृत्ति हुँदैन। मुख र निर्वहण सन्धि हुन्छन्।

९. **प्रेक्षण-** यसमा एक अङ्क हुन्छ। निकृष्ट कोटिको एक नायक हुन्छ। गर्भ र विमर्श सन्धि हुँदैनन्। सूत्रधारको प्रवेश हुँदैन। विष्कम्भक र प्रवेशक हुँदैन। क्रोधोक्तिको प्रकाशन हुन्छ। नान्दी र प्ररोचना नेपथ्यबाट प्रस्तुत गरिन्छ।

१०. **रासक-** यसमा पाँच पात्र हुन्छन्। मुख र निर्वहण सन्धि हुन्छन्। भाषा र बोलीहरूको अधिक प्रयोग हुन्छ। भारती र कैशिकी वृत्ति हुन्छन्। सूत्रधार हुँदैन, एक अङ्ग हुन्छ, कलाप्रदर्शन हुन्छ। नायिका प्रख्यात र उच्च हुन्छे, नायक मूर्ख हुन्छ। उदात्तभावको उत्तरोत्तर प्रकाशन हुन्छ। प्रतिमुख सन्धि हुन्छ।

११. **संलापक-** यसमा चार वा तीन अङ्ग हुन्छन्। नायक पाखण्डी हुन्छ। शृङ्गार र करुण छाडी अन्य रसहरू व्यक्त गरिन्छन्। नगरलाई घेर्न, छल गर्नु, सङ्ग्राम एवं उपद्रव गर्न यसमा विहित छ।

१२. **श्रीगदित-** यसको कथानक लोकप्रख्यात हुन्छ। नायक पनि प्रख्यात, कुलीन र धीरोदात्त हुन्छ। नायिका पनि प्रसिद्ध हुन्छ। श्री शब्दको प्रयोग धेरै हुन्छ। गर्भ र विमर्श सन्धि हुँदैन। यो भारती वृत्तिले भरिएको हुन्छ। यसमा एक अङ्क हुन्छ।

१३. **शिल्पक-** यसमा चार अङ्क हुन्छन्। ब्राह्मण नायक हुन्छ। स्त्री पात्र पनि हुन्छन्। उपनायक नीच हुन्छ। शान्त र हास्यलाई छोडी अन्य रसहरूको अभिव्यक्ति हुन्छ। मसान, मर्दा आदिको वर्णन हुन्छ।

१४. **विलासिका-** यसमा शृङ्गाररस प्रधान हुन्छ। एक अङ्क हुन्छ। गीत, नृत्य, वाद्यको प्रयोग हुन्छ। विदूषक, विट र पीठमर्द हुन्छन्। नायक हीन कोटिको हुन्छ।

१५. **दर्मल्लिक-** यसमा चार अङ्क रहन्छन्। सहरिया पात्रहरू हुन्छन्, नायक नीचवर्गको हुन्छ। यसमा द्यूत आदि विलासकार्यको प्रदर्शन हुन्छ।

१६. **प्रकरणिका-** यसमा व्यापारी नायक हुन्छ। नायिका पनि त्यसै वर्गकी हुन्छ। यो नाटिकाजस्तै हुन्छ।

१७. **हल्लीस-** यसमा एक अङ्क हुन्छ। सात, आठ वा दस स्त्री पात्र हुन्छन्। नायक एउटा हुन्छ। गीत र नृत्य प्रशस्त हुन्छन्।

१८. **भागिका-** यसमा एक अङ्क हुन्छ। नायिका उदात्तगणकी हुन्छे र नायक मुख हुन्छ।

1.4 नाटकको उद्गम

सृष्टिलाई आनन्दमय बनाउने साधन स्वरूप नाट्यविद्याको परम्परा कति माथिदेखि स्रोत फुटेर आएको छ भन्ने विचार गर्दा प्राचीन भारतीय नाट्यशास्त्रमा यस्तो उपक्रम लेखिएको देखिन्छ-

पुराकालमा युग युगको परिस्थिति ओर्लँदै आई काम, क्रोध, लोभ तथा ईर्ष्या आदिको वद्धि देखेर दुःखित भएको हृदयलाई सान्त्वना दिई सर्वसाधारणलाई आनन्द दिलाउने साधनको सिर्जनानिमित्त देवताहरूले प्रार्थना गर्दा ब्रह्माजीले ऋग्वेदबाट पाठ, सामवेदबाट गीत, यजुर्वेदबाट अभिनय, अथर्ववेदबाट रस लिएर वैदिक आधारमा नाट्यविद्याको आविष्कार गरी यसलाई प्रयोगमा परिणत गराउन इन्द्रलाई अनुप्रेरित गर्नुभयो। यही प्रेरणाको परम्परामा भरतले आफ्ना १०० पुत्रहरूलाई शिक्षा दिएर भारती संस्कृतप्राय भएको वाग्व्यापार सात्वती मनोव्यापार, आरभटी-शारीरिकव्यापार यी तीन किसिमको प्रवृत्ति (व्यापार) भएको प्रयोग तयार गरी त्यसलाई मधुर रोचक बनाउन अप्सराहरूद्वारा रस भावको अभिनयरूप कैशिकी प्रवृत्ति समेत मिलाई मनोरञ्जक बनाए। इन्द्रध्वजोत्सवको अवसरमा नाटयमण्डप (रङ्गमञ्च) तयार गरी सर्वप्रथम “अमृतमन्थन”- समवकार (पाँचौँ रूपक) को प्रयोग गराएर

देवदानवहरूलाई आनन्दित गराए। फेरि हिमवत्प्रदेशमा “त्रिपुरदाह”- डिम (छैटौँ रूपक)- को प्रयोग गरी देखाए। यो उपक्रमलेखबाट नाट्यविद्याको प्रयोगात्मक दृश्यको सिर्जना अतिपुराकालदेखि नै भएको बुझिन्छ।

सामवेद गानमा ओतप्रोत छ। यजुर्वेद क्रियाप्रधान छ। आध्वर्यव क्रियाप्रधान भएको यजुर्वेदसँग औद्गात्र- सङ्गीत प्रधान भएको सामवेदको याज्ञिक सम्बन्ध घनिष्ठ हुनाले अभिनय प्रधान नाट्यवेद सामवेदको उपवेद मानिएको छ। गानको र अभिनयको नैसर्गिक सम्बन्ध पनि देखिन्छ। किनभने, सङ्गीतमा असाधारण आकर्षणशक्ति छ। यसले पूर्ण चेतनलाई मात्र होइन, अर्धचेतन पशु पक्षीसम्मलाई पनि आकर्षण गर्दछ। कसल मधुर सङ्गीत गर्न लागेमा त्यसबाट भावाभिव्यक्ति भई श्रोताले शिर, हात आदि केही न केही हल्लाई आकर्षण शक्तिको परिचय दिँदै छ। त्यस विषयमा शिक्षित छ भने गरेको अङ्ग-प्रत्यङ्गको चालन, लय तथा ताल मिल्दो हुन्छ अशिक्षित छ भने लय तथा ताल निमिल्दो होला, जसो भए पनि अङ्ग- सञ्चार नगरी छोड्दैन। यसबाट सङ्गीत र नाट्यको आन्तरिक सम्बन्ध छ भन्ने अभिव्यक्त हुन्छ। सामवेदको उपवेद नाट्यवेद भन्ने उल्लेखसम्म पाइन्छ। त्यसको यथार्थस्वरूप करालकालको ग्रासमा परे पनि आर्षपरम्पराबाट त्यस विषयका रूपरेखा अभिव्यक्त देखिन्छन्। सङ्गीतका नारद, तुम्बरु आदि, यस्तै अभिनयका तण्डु, कहोल आदि आर्षयुगका आचार्य जानिन्छन्। यस्तै कति आचार्यहरूले यो स्रोतलाई चिरकालसम्म चलाएका हुन्।

वैदिक वाङ्मयमा पुरुरवा र उर्वशीको संवाद, यम यमी संवाद आदि भएका सूक्त र प्रश्नोत्तररूप मन्त्रहरू पाइन्छन्। सोमयागमा सोमक्रयको अवसरमा परस्परको मधुर उक्तिमय संवाद छ। यस्तै मधुर संवादोक्तिहरू गानको र अङ्गविक्षेप (अङ्गहारको साथमा हेदा नाट्यका पुल वर्णमातृका हुन

सक्तछन्। याज्ञिक प्रयोगमा अध्वर्यवर्गी घम्दै शारीरिक क्रियाकाण्डमा व्यग्र छन्, होतृवर्गी सामयिक बाव्यपाठमा व्यस्त छन्, उद्गातवर्गी यथाबसर सामसङ्गीतको मधुरध्वनिले मनोरञ्जन गरिरहेछन् ब्रह्मा निर्देशन गर्दछन्। यसमा वैदिक नाटकको कल्पना गर्न सकिने सोमनाथ सिग्देलको ठहर पाइन्छ। उनीअनुसार सबै विद्याका स्रोतहरूको झैं नाट्यविद्याको स्रोतको पनि मूल उद्गम वेद नै हुनुपर्दछ। शिवजीलाई ताण्डव-नाट्यका र गौरीलाई नृत्यका प्रथम प्रवर्तक आचार्यमा सम्मान छ। अप्सराहरूको अद्भुत मधुर नृत्य, गन्धर्व किन्नर आदिको सङ्गीत, वाद्यहरूको कला, देवयुगदेखि नै प्रख्यात छ भने नाट्यविद्याको स्रोत फुट्ने साधनको कमी थिएन। विद्याधर अगि १० देव योनिमध्ये धेरैजसो देवताहरूका विनोदोपयोगी देखिन्छन्। (विद्याधरोप्सरोयश्ररक्षोगन्धर्वकिन्नराः। पिशाचो गुह्यक सिद्धो भूतेऽमी देवयोनयः॥ (अ. कोश.।) यस परम्परामा कति ऋषि मुनि, आचार्य, तिनका उपदेशहरू पनि भए हुनन्। आर्यहरूको भनि नसकिने अतिदीर्घ कालको प्रभावले ती सबै अस्तव्यस्त पारिदिएको हुँदा सपना देखेजस्तो भयो, हुँदै नभएको भन्न सकिदैन हुँदैन पनि। "नृत्ताय सूत गीताय मौलूषं यजु ३०.६ः" मन्त्रमा नृत गीत शैलप (नट को उल्लेख स्पष्टै छ।)

हरिवंशमा रामजन्ममा रम्भाभिसार नामक नाटक खेलिएको उल्लेख, वात्स्यायन कामसूत्रमा महिना र पक्षका चाडबाडमा बाहिरबाट आएका नर्तकहरूले जनसमाजलाई खेल देखाउने कुराको उल्लेख गरिएको पाइन्छ। पतञ्जलिको माहाभाष्यमा पनि नटहरूले कंसवध बलिबन्धनको नाट्य देखाउने प्रचलन उल्लिखित छ। यस्ता अनेक निर्देशनबाट नाट्यहरूको प्रचलन पुराकालदेखि भइरहेको थाहा पाइन्छ।

केशवप्रसाद उपाध्यायअनुसार विश्वमा समस्त नाटकहरूको बीज आदिमकालीन मानवजातिको सङ्गीत र नृत्यमा पाइन्छ। ती प्राचीन नरनारीहरू हर्ष र विषाद दुवै स्थितिमा एकत्रित भई नृत्य, वाद्य र गीतको आयोजना गर्दथे। बालीनालीको अधिक उब्जनी र यस्तै लाभ र समृद्धिसूचक अवसर औ सन्तानोत्पतिको खुसियालीमा देवी देवताप्रति कृतज्ञता ज्ञापनार्थ किंवा मनोरञ्जनार्थ देवमन्दिरमा उत्सवहरू मनाइन्थे। प्राकृतिक प्रकोपको बेलामा आत्मरक्षार्थ इष्ट देवदेवीको आराधना गरिन्थ्यो। साथै पर्व-पर्वमा देवताहरूको जीवन घटनालाई लिएर भावप्रदर्शन गरिन्थ्यो। यी सबैमा गीत र नृत्य प्रमुख हुन्थे।

उता पाश्चात्य नाटकहरूको जन्मभूमि ग्रीस मानिन्छ। ग्रीसको सायन्तलाको पर्वमा डायोनिसस देवको सम्मानमा, एड्रास्टसनामक ग्रामदेवता र त्यस्तै अन्य देवदेवीको मन्दिरमा बखत-बखतमा धार्मिक उत्सवहरू हुन्थे। तिनमा गीत र नृत्यको कार्यक्रम प्रमुख

हुन्थ्यो। तिनै नृत्यहरूमध्ये एउटा 'त्रासदी नृत्य' वा 'ट्रेजेडी नृत्य' (अजा नृत्य) मुख्य थियो। यसमा पचास जनाको डफ्फा सम्मिलित हुन्थ्यो, सबै सम्मिलित रूपमा नर्तन र गायन गर्दथे। ती गीतहरूमा डायोनिसस र एड्रास्टस देवताहरूले भोग्नु परेको आपत्विपत्को कथा वर्णित हुन्थ्यो। यस नृत्यमा नर्तकीहरू बाखीको अनुहारको मखुन्डो धारण गरी आधा मानव र आधा पशुको रूप बनाउँथे। तिनले गाउने गीत 'बागोइदिया' कहिन्थ्यो। यसको अर्थ बाखीगीत हो। यसको नामकरण डायोनिसस देवको स्वरूपको आधारमा भएको हो। उनको स्वरूप गणेश र नृसिंहझैं आधा आधा गोरु वा आधा बाखीको थियो। यसै नृत्यबाट ग्रीसमा दुःखान्त नाटक (ट्रेजेडी)- को प्रादुर्भाव भयो। सुखान्त (कामदी) नाटकको उत्पत्ति पनि यसै गरी गरिने धार्मिक नृत्यहरूबाट भयो। रियन्डो भन्ने ठाउँमा देव

मन्दिरमा एकत्रित भई सैनिकहरू नृत्य र गायन गर्दथे। यसमा प्रहसनको तत्त्व हुन्थ्यो। यदाकदा सरकारी कर्मचारीहरूको उपहास गर्दै अभिनय गरिन्थ्यो। यसको उद्देश्य नै हास्य र व्यङ्ग्य थियो। यस्तै अभिनयबाट सुखान्तको वा कामदीको प्रादर्भाव भयो। यो नामकरण कोमे र जाइन- यी दुई शब्दहरूको मिश्रणद्वारा गरिएको छ। यसको

अर्थ रासरङ्ग मनाउनु हो। तर कमेडी नाम यसका अभिनेता र रचयिताहरू अपमानपूर्वक नगरबाट बहिष्कृत भई गाउँ गाउँ भौतारिदै हिँड्नाले व्यङ्ग्य गरेर राखिएको हो।^(केशवप्रसाद उपाध्याय, साहित्य-प्रकाश)

नेपालीमा नाटकको चलन बस्ने विभिन्न कारणहरू रहेको पाइन्छ। यता भारतमा पनि यसै गरी विभिन्न धार्मिक उत्सवहरू समय समयमा हुन्थे र हुँदै पनि छन्। नेपालमा धाननाच, घाटुनाच, देवीनाच, लाखेनाचप्रभृति अनेक थरी नृत्य र जुहारी, भजन, बालुन, रसिया आदि गीत र गानको पुरानो परम्परा छ। 'रतेली' मा गीत, वाद्य र नृत्यको साथै हास्यात्मक अभिनय पाइन्छ। यसले नेपालको नाटकको प्रारूप हुने गौरव पाएको छ। यसलाई अलिखित नेपाली प्रहसन भन्न सकिन्छ, जसमा केही अश्लील प्रतीत हुने गीत र संवाद एवं भावको प्रदर्शन हुने हुँदा नारीवृन्दको मात्र सर्वाधिकार सुरक्षित छ।^(साहित्य-प्रकाश) यीबाहेक नेपालीहरूले गर्ने अनेक रथजात्रा, गाईजात्रा, द्यौसी, भैलो, इन्द्रजात्रा आदि यात्राहरू एवं देवदेवीका नाममा प्रचलित नृत्यहरू पनि यहाँ छन्, जसले हाम्रो नाटकको धार्मिक उत्पत्तिको आधार दर्साउँछन्।

1.5 नाटकको तत्त्व

संस्कृत साहित्यमा:- एकथरी विद्वान्हरू दशरूपकको “वस्तुनेता रसस्तेषां भेदकः” लाई आधार मानेर वस्तु, नेता र रस यी तीन कुरालाई नाटकीय

तत्त्वको रूपमा संस्कृत आचार्यहरूले मानेको देखाउँछन्। उक्त व्याख्यालाई "भ्रान्त" मान्दै केवल वस्तु नेता र रस यिनै तीन तत्त्व नाटकका हुन्छन् भन्ने अस्वीकार गर्छन्। "भेदक" शब्दलाई प्रमुख जोड दिँदै यी तत्त्वलाई विविध रूपकहरूका भेद स्थापित गर्ने तत्त्व तर समतत्त्व होइन भन्दै भारतीय दृष्टिले यो तीन तत्त्वका

अतिरिक्त सबै रूपकहरूमा समान रूपले कुनै अरु पनि तत्त्व मानिन्छन्" भन्छन्। तिनमा सबभन्दा प्रमुख तत्त्व अभिनय मानिएको पाइन्छ। यस तत्त्वको व्यञ्जना नाट्य परिभाषाहरूबाट स्पष्ट प्रतीत हुन्छ। अभिनयका अतिरिक्त भारतीय दृश्यकाव्यको दोस्रो प्रधान समतत्त्व वृत्ति हो। नाट्य शास्त्रमा यिनीहरूलाई नाट्य मातरः" मानिएको छ। यस आधारलाई मान्ने हो भने (१) कथावस्तु (२) नेता (३) रस (४) अभिनय तथा (५) वृत्ति यो पाँचतत्त्व हुने भए। (गोविन्द त्रिगुणायमः शास्त्रीय समीक्षाके सिद्धान्त) अर्कातिर बालकृष्ण

पोखरेल संस्कृत दृष्टिकोणलाई स्पष्ट पार्दै लेख्छन्- "शास्त्रीय आधारमा नाटक (पूर्णाङ्की) - का आवश्यक तत्त्वहरू हुन आउँदछन्- अर्थ प्रकृति वस्तु अर्थात् कथानक, अवस्था, सन्धि, पात्र, रस, नान्दी, अर्थोपक्षेपक, पताका स्थानक, शीर्षक, भाषा, वृत्ति, प्रस्तावना, रङ्गमञ्च, उक्ति, पर्दा इत्यादि। यिनमध्ये कुन तत्त्व कथानकलाई प्रभावकारी तुल्याउने उद्देश्यले आवश्यक मानिएका हुन् र कुन चाहिँ आवश्यक मानिएका हुन् अभिनयलाई सफल तुल्याउने हेतुले। कुनै तत्त्वहरू नाटकको प्रदर्शनी समस्यासित सम्बन्धित देखिन्छन्।"^{(एकमन सात चिन्तनः नाटक- पृष्ठ ११-बालकृष्ण}

पोखरेल) यसरी भिन्न भिन्न दृष्टिकोण देखापर्दछन्- संस्कृत आचार्यहरूका नाट्य तत्त्व सम्बन्धी आधारहरूमा। तर स्वयं ती संस्कृत आचार्यहरूले स्पष्टतया तत्त्वको रूपमा कुनैको पनि उल्लेख गरेका छैनन्। यद्यपि वस्तु, नेता, रस यी तीन तत्त्वहरूलाई अधिकांश आलोचक वा

व्याख्याताहरूले मानेका देखिन्छन्। तर यिनीहरूका साथै अभिनयलाई पनि तत्त्वका रूपमा मानेको ठान्नु पर्ने हुन्छ।

"अवस्थानुकृति- नाट्यम्" जस्ता परिभाषा र अभिनयको विशेष चर्चाबाट पनि उक्त कुराको पुष्टि हुन्छ। वृत्तिलाई पनि भाषा र अभिनय अन्तर्गत राख्न सकिन्छ। अर्थ प्रकृति आदि वस्तु अन्तर्गत पर्दछन्। यसका साथै भाषालाई पनि लिन सकिन्छ किनभने संस्कृत साहित्य शास्त्रमा कुन कुन पात्रले के कस्तो स्थितिमा के कस्तो बोली बोल्नु पर्दछ त्यसको पनि चर्चा गरिएको छ- अझ नाटकको सन्दर्भमा यसको निजी स्थान पनि छ। यसप्रकार संस्कृत आचार्यहरूको अनुसार नाटकका जम्मा प्रमुख तत्त्वहरू हुन्छन्- १. वस्तु २. नेता ३. रस ४. अभिनय ५. भाषा र शैली ६. उद्देश्य।

1.5.1- वस्तु

नाटकको इतिहास वा कथानक जुन यसको शरीर हो, त्यसलाई वस्तु भन्छन्। यसैलाई नाटककारले अन्य तत्त्व र शिल्प साधनाबाट सुन्दर बनाउँदछ। उपन्यासमा वर्णन र कथनको विस्तृत अवसर हुनाले त्यहाँ साना साना घटनाहरूद्वारा पनि कथावस्तु परिपुष्ट गर्ने अवसर हुन्छ कथावस्तु पनि विस्तृत हुन्छ तर नाटक थोरै समयमा हेरिने विधा भएकोले संक्षिप्त हुन्छ। अतःएव संस्कृत आचार्यहरूले स्थान, समय र कार्यको अन्वितित्रयलाई मानेका छन्। लामो समयको वस्तु भए पनि एक अङ्कमा एक दिन भन्दा बढ्ता समयको घटना प्रस्तुत गरिएको छैन। संस्कृत नाट्याचार्यहरूले नाटकको कथावस्तुको आधार प्रसिद्ध इतिवृत्तलाई मानेका छन्- "नाटक ख्यातवृत्तस्यत्" (साहित्य दर्पण) तो ख्यातवृत्त, ऐतिहासिक वा पौराणिक कुनै पनि हुन सक्छ। प्रकरण आदिको विषयवस्तु कवि कल्पित हुने हुनाले र यिनीहरूलाई नाटकभित्र समावेश

गर्ने हो भने कवि कल्पनामूलक वस्तु पनि उनीहरूले प्रकारान्तरले मानेको देखिन्छ। कथावस्तु दुई प्रकारका हुन्छन्- १. आधिकारिक २. प्रासङ्गिक। फलप्राप्तिको स्वामित्व अधिकार हो, त्यसको स्वाभीलाईअधिकारी भनिन्छ। त्यसबाट अभिव्यक्त अर्थात् मूल' व्यक्तिसँग सम्बन्धित कथालाई आधिकारिक कथावस्तु भनिन्छ। यो आदिदेखि अन्तसम्म रहन्छ। जस्तै रामायणमा रामचन्द्रको कथा वा मुकुन्द इन्दिरा-मा मुकुन्द र इन्दिराको।

प्रासङ्गिक र आनुषंगिक दुवै पर्यायवाची शब्द हुन्। प्रासङ्गिकको अर्थ हो सिलसिला, सन्दर्भ वा अन्य सहायक घटनाहरू। प्रासङ्गिक सम्बन्धी अर्थात् मूल कथावस्तुको कार्य व्यापारलाई मद्दत गर्न परिपुष्ट गर्न पाएका घटनाहरूलाई कथालाई प्रासङ्गिक कथावस्तु भनिन्छ। नाटकमा प्रासङ्गिक कथावस्तुको मूल नायकले एकातिरबाट त्यस स्थानमा आफ्नो अस्तित्वको सार्थकता दिन्छ भने अर्कातिर आधिकारिक कथावस्तुलाई उत्कर्ष पनि। "कोही किन बर्बाद होस्" मा जीवनाथको कथा यस्तै प्रासङ्गिक हो। प्रासङ्गिक कथावस्तु पनि दुई प्रकारको छ- (१) पताका र (२) प्रकरी। जुन नाटकको प्रासङ्गिक कथावस्तुको अंश आधिकारिक कथाको बिचबाट सुरु भएर आफ्नो फलप्राप्ति भए पनि नाटकको उद्देश्य पूर्ति नभएसम्म समाप्त हुँदैन भने त्यस्तो लामो कथालाई पताका भन्दछन् तर आफ्नो स्वतन्त्र फल नहुने बिचमा सुरु भई बिचमा समाप्त हुने छोटो कथावस्तुलाई प्रकरी भनिन्छ। यसले आधिकारिक र प्राङ्गिक कथा वस्तुका मूलपात्र पात्राहरूको फल प्राप्तिमा सहायता गर्छ।

प्रदर्शन र रङ्गमञ्चीय दृष्टिले कथावस्तु दुई प्रकारको हुन्छ- १. दृश्य र २. सूच्य। जुन घटना रङ्गमञ्चमा सरल तथा प्रदर्शन गर्न सकिन्छ र जुन मधुर, उदात्त र रसमय छ र जसले दर्शकलाई खास कुनै एउटा प्रभाव

पनि दिन सकछ त्यस्तो कथावस्तु दृश्य हुन्छ, देखिने हुन्छ तर जुन घटना नीरस, अनुचित केवल संसूच्य मात्र हुन्छन्^(दश रूपक), जुन घटना रङ्गमञ्चमा प्रत्यक्ष रूपमा प्रस्तुत गर्न सकिन्नन् वा कुनै असल प्रभाव दिन सक्तैनन् भने तिनीहरूको केवल सङ्केत मान्न दिइन्छ, यस्तालाई सूच्य भनिन्छ। संस्कृत आचार्यहरूले दृश्य र सूच्यको विभाजन एकातिर नाटकको अभिनयात्मक पक्ष र रङ्गमञ्चको स्थिति हेरेर गरेका छन् भने अर्कोतिर सानातिना यस्ता घटनाहरू जुन मूल कथावस्तुलाई सहायक बन्न सकछन् तर प्रदर्शन गर्दा यति प्रभावपूर्ण देखिन्नन् र अनुचित पनि छन् भने तिनीहरूलाई स्थान नदिने आफ्नो कौशलको परिचय दिएका छन्। यसबाट यो स्पष्ट हुन्छ कि नितान्त आवश्यक र महत्त्वपूर्ण घटना र सामग्रीहरू मात्र नाटककारले लिनुपर्छ।

कथा प्रस्तुतीकरण वा अभिव्यक्तिका आधारमा कथावस्तुलाई पुनः तीन प्रकारको मानिन्छ-१. श्राव्य २. प्रश्राव्य ३. नियतश्राव्य। जुन कुरा वा कथा सारा दर्शकले सजिलोसँग सुन्न सकछन्, सकिने हुन्छ, त्यसलाई श्राव्य भनिन्छ र जसलाई सुन्न सकिन्न त्यो प्रश्राव्य हुन्छ। नियतश्राव्य दुई प्रकारको छ- १. केही हावभावबिना सिधा भन्नु, यसलाई अपवारित भनिन्छ २. विशेष भाव मुद्रासँग भन्नु, यसलाई जनान्तिक भनिन्छ।

यसका साथै कथावस्तुको अवस्था पन्वितिको परिपालन र नाट्य रचना सिद्धान्तका दृष्टिले आवश्यक वस्तु विचारको पनि संस्कृत नाट्याचार्यहरूले विशद् चर्चा गरेका छन्। त्यस प्रसङ्गमा सर्वप्रथम नाटकलाई कुनै एक फलदायी वृक्षसँग तुलना गर्दै वृक्षका लागि बिउ, मलजल गोडमेल आदि आवश्यक कुराहरू ठिक ठिक समयमा पुगे मात्र वृक्षले फल दिए जस्तै नाटकको फल प्राप्तिका लागि कारण बनेकालाई अर्थ प्रकृति बताइएको छ। दश रूपकमा लेखिएको रहेछ-

“प्रथं प्रकृतयः प्रयोजन सिद्ध हेतवः”

अर्थात् नाटकको प्रयोजन सिद्धिका लागि हेतु बनेका नै अर्थ प्रकृति हुन्। ती पाँचवटा छन्- १. बीज २. बिन्दु ३. पताका ४. प्रकरी ५. कार्य।

(१) **बीज:-** बीजको अर्थ हो बिउ। सुरुमा लेखिएको बिउ नै पछि क्रमशः बढ्छ, हुर्कन्छ वा बढ्दैन कि हुर्कदैन कि भन्ने चिन्ता गराउँदै अन्य आवश्यक कुराहरू लिँदै विस्तारै बढ्दै फैलँदै फल प्राप्ति गराएजस्तै नाटकको मूल कथानकको प्रारम्भिक अंश, प्रधान कारण जुनपछि फलसिद्धिमा पुग्दछ त्यसलाई बीज भन्दछन्।

(२) **बिन्दु:-** जसरी पानीमा तेलको एक थोपा झार्ने हो भने त्यो फैलिएर जान्छ त्यस्तै विन्दु कथांशले पनि क्षीण हुन लागेको अवान्तर -कथालाई पुनरुज्जीवित गर्छ अथवा नाटय दर्पणकार बिन्दु यस्तो पानीको थोपा हो जसले रोपिएको बीजलाई विकसित पार्ने प्रयास गर्छ। धनिक भन्छन्- “जले तेल विन्दुवत् प्रसारत्वात्।”

(३) **पताका:-** प्रधान नायक वा मूल कथाको सहयोगी यस्तो कथा जुन धेरै समयसम्म रहिरहन्छ- व्यायीप्रासङ्गिक वृत्त पताका त्यभिधीयते। जस्तै- सुग्रीवको कथा।

(४) **प्रकरी:-** प्रकीर्ण हुने, टुका टुक्रा हुने अर्थात् बिचमा उठी बिचैमा समाप्त हुने, प्रासङ्गिक कथाको एक भेद जुन आधिकारिक वा प्रासङ्गिक कथाको प्रधान नायकको कथालाई मद्दत गर्ने छोटो कथांश नै प्रकरी हो। जस्तै- रामायणमा श्रवण र विराधका कथा।

(५) **कार्य:-** कार्यको अर्थ हो काम अर्थात् प्रधान कार्य, प्रमुख उद्देश्य फल प्राप्तिका लागि जुटाइने सारा सामग्रीहरू, सारा उपायहरू लगाइसकेको अंश। यो कथावस्तुको अन्तिम रूप हो यसपछि कथा अघि बढ्दैन।

कामको अवस्थाका दृष्टिले पनि कथा वस्तुको विकास पाँच रूपमा पाइन्छ। ती हुन् १. प्रारम्भ २. यस्त ३. प्राप्त्याशा ४. नियताप्ति ५. फलागम।

१) **प्रारम्भ:-** कथावस्तुको बीज रोपिसकेपछि फल प्राप्तिका लागि हुने उत्सुकता अर्थात् मुख्यफल सिद्धिका लागि नायकको उत्सुकता जहाँबाट सुरु हुन्छ त्यो प्रारम्भिक अवस्था हो। दश रूपकमा लेखिएको छ- “योत्सुक्यमानमारम्भः फललाभाय भूयसे।”

२) **यत्न:-** कथावस्तुको यस दोस्रो अवस्थामा फल प्राप्तिका लागि शीघ्रातिशीघ्र प्रयास गरिन्छ, अन्य उपायहरू पनि अपनाउन थालिन्छन्। बिन्दुले ती उपाय र मूल कथामा सम्बन्ध टुट्न दिँदैन। कुनै विघ्न पर्न आए भने त्यसको निराकरणार्थ प्रयास गरिन्छ।

३) **प्राप्त्याशा:-** कथावस्तुको यस तेस्रो अवस्थामा फल प्राप्तिका आशा र निराशाको द्वन्द्व भई नै रहन्छ तै पनि केही न केही को सञ्चार हुन्छ। यस स्थितिमा एकातिर सफलताको सम्भावना तिर असफलताको आशङ्का। यस्ता अनुकूल र प्रतिकूल स्थिति बिचको सङ्घर्षमा पताकाको अर्थात् सहयोगी पात्रको सहायताले फल प्राप्तिको आशा रहन्छ।

४) **नियताप्ति:-** यसको अर्थ हो निश्चित प्राप्ति। यस अवस्थामा कथानक मौलिकै जान्छ, बिघ्नबाधाहरू हट्दै जान्छन। फल प्राप्ति निश्चित हुन्छ। यहाँ अर्थ प्रकृति प्रकरी हुन्छ।

५) **फलागम:-** यो कथावस्तुको अन्तिम अंश हो। यसअवस्थामा पूर्णतया फलप्राप्ति हुन्छ, कार्य अर्थ प्रकृति हुन्छ।

टङ्कप्रसाद नौपानेले यस प्रकारका अवस्था र अर्थ प्रकृतिलाई जोड्ने सन्धि पाँचवटा छन् भनी बताउँदै ती मुख, प्रतिमुख, गर्भ विमर्श र निर्वहण हुन् भनेका छन्।

1.5.2 - नेता:-

नेता शब्दको अर्थ हो नायक। तर नायिका प्रासङ्गिक कथाका विट पीठमद, विदूषक, चेट आदि सहायक पात्र पात्राहरूलाई पनि यस अन्तर्गत नै लिइन्छ। यसअनुसार नेता शब्दलाई चरित्र वा पात्रको वाचक शब्द मान्नु पर्ने हुन्छ। तै पनि संस्कृत साहित्यमा नायक नायिकाका सम्बन्धमा जति विस्तृत चर्चा छ त्यति अरुमा नभएको र यिनीहरूलाई नै बढी महत्त्व दिइएको हुनाले तिनीहरूका सम्बन्धमा विशेष ध्यान दिनु पर्ने हुन्छ। नायक, विनीत मधुर, त्यागी, दक्ष, प्रियवादी, प्रवृत्तमार्गी, पवित्र, वाक्चतुर, स्थिर, युवा हुनुपर्छ। उसमा बुद्धि, उत्साह, स्मृति, प्रज्ञा, कला आदि स्वाभाविक गुण हुनुपर्छ। यस्ता नायक चार प्रकारका हुन्छन् भनिएको पाइन्छ:-

- १) **धीरोदात्त:-** सबै भन्दा उत्कृष्ट कोटिको नायक। जसमा धैर्य, गाम्भीर्य, उदारता विशाल हृदय, नम्रता, निरभिमानिता, दृढ-सङ्कल्प युक्तता, महापराक्रमशीलता आदि गुणहरू हुन्छन्।
- २) **धीरोद्धत:-** धीरोदात्त नायकमा हुनुपर्ने गुणहरू नभएको, छली, कपटी, अभिमानी, भयङ्कर, आत्मप्रशंसा गर्ने अस्थिर नायक धीरोद्धत हुन्छ।
- ३) **धीरललित-** सुन्दर, निश्चिन्त, नृत्य सङ्गीत आदि ललित कलामा संलग्न कोमल स्वभावको भावुक नेता धीरललित हुन्।
- ४) **धीर प्रशान्त:-** नायकमा हुनुपर्ने सामान्य गुणयुक्त, शान्त स्वभाव भएको ब्राह्मण आदि (क्षेत्रीबाहेक) धीर प्रशान्त मानिन्छन्।

यसरी संस्कृत आचार्यहरूले एकातिर यस्ता गुणहरूको चर्चा गरेका छन् जसले उच्च संस्कृति र शीलताको परिचय दिन्छ। सामान्यतया नायक विनीत, मधुर, दक्ष, प्रियंवद, स्थिर, धीर हुनुपर्छ भनिन्छ भने अर्कातिर धीरोद्धतलाई पनि नायक स्वीकार गर्दा आफैमा विरोधाभास देखिन्छ।

फेरि उद्धत व्यक्ति कसरी धीर हुने? टङ्क प्रसाद न्यौपानेको प्रश्न रहेको पाइन्छ।

उक्त प्रकारका चार नायकका पनि उपभेद चार बताइएका छन्- १. दक्षिण, २. धृष्ट, ३. अनुकूल, ४. शठ। अनेक नायिकाहरू (प्रेमिका)- प्रति समान रूपमा प्रेम गर्ने तर त्यसको प्रेम प्रकट भएको छैन भने त्यो दक्षिण हुन्छ। जो कुटिल निर्लज्ज र जति भने पनि नमान्ने असत्य बोल्ने नायक छ त्यो उधृष्ट हो। एक नायिका वा पत्नीप्रति दृढ रूपमा अनुरक्त हुने अनुकूल नायक हो र जो एउटालाई बाहिरी रूपमा प्रेम गर्ने अर्कातिर भने भित्री प्रेम गर्ने रहस्य प्रकट भएपछिको नायक शठ हुन्छ।

नायिका:- नायककी पत्नी वा प्रियालाई नायिका भनिन्छ। संस्कृत साहित्यमा नायिकामा पनि नायकमा जस्तै सामान्य गुणहरू हुन्छन्। भरतले नाट्यशास्त्रमा चार प्रकारका नायिकाहरूको उल्लेख गरेका छन्-१. दिव्या (देवी) २. नृपतिनी (रानी) ३. कुलस्त्री (असल वंशको नारी) ४. गणिका (वेश्या)। तर यता पाएर मुख्यतया नायिकाका तीन भेद मात्र मानियो। ती हुन्-

- १) **स्वीया:-** स्वीयाको अर्थ हो आफ्नी। जुन नायिका सरल स्वभावकी, विनयशीला, गृहस्था र पतिव्रता छे त्यसलाई स्वीया भनिन्छ।
- २) **परकीया:-** अर्काकी अर्थात् अविवाहिता वा विवाहिता भएर पनि व्यभिचारिणी बनेकी नारी परकीया हो।
- ३) **सामान्या:-** कला -प्रवीणा, धृष्टा, बेश्या, नक्कली प्रेम गरिपत्नी नारीलाई सामान्या भनिन्छ।

यी तीन नायिकाहरू पनि उमेरका दृष्टिले मुग्धा, मध्या र प्रौढा तीन प्रकारका हुन्छन्। भर्खरको कलिली, लज्जालु नायिका मुग्धा हो। यौवनको

रङ्ग चढिसकेकी कम लज्जालु मध्या हो र छिप्पिङ्सकेकी कामान्ध नायिका प्रौढा हो।

यसका अतिरिक्त व्यवहार र अवस्था भेदका अनुसार नायिकाका पाठ भेद पाइन्छन्-

१) **स्वाधीन भर्तृका:-** आफ्ना पतिलाई आफ्ना असल गुणहरूद्वारा वश गर्ने नायिका।

२) **वासक सज्जा:-** आफ्ना नायक फर्केर पाउने हुनाले समागमको आशाले शृङ्गार गरिरहेकी नायिका वासक सज्जा हुन्।

३) **विरहोत्कण्ठिता:-** नायक फर्केर घर आउने भए पनि विभिन्न बाधाले गर्दा नआएका हुनाले विरहव्याकुल भएकी नायिका विरहोत्कण्ठिता हो।

४) **खण्डिता:-** आफ्ना नायकले अर्काकी स्त्रीसँग संसर्ग गरेको थाहा पाएर रिसाएकी नायिका खण्डिता हो।

५) **कलहान्तरिता:-** नायकले चिल्लो घसेर फकाउन खोज्दा पनि रिसले हटाई पश्चाताप गर्ने नायिका।

६) **विप्रलब्धा:-** छिट्टै फर्केर आउने प्रतिज्ञा गरेर पनि नाआएकाले वियोगीनी बनेकी नायिका।

७) **प्रोषितपतिका:-** नायक वा पति बाहिर गएका हुनाले काम वासना पीडिता।

८) **अभिसारिका:-** कामवासनाले ज्यादै पीडित भएर आफै प्रिय भएका ठाउँमा जाने वा प्रियलाई बोलाउने नायिका।

यसरी विभिन्न भेद उपभेदहरू गरी जम्मा ३८४ वटा नायिकाहरूको उल्लेख गरेका पाइन्छन्। वस्तु र नेताको विवेचनाको प्रसङ्गमा स्पष्ट भएको छ कि संस्कृत नाटकमा फल प्राप्ति नै मुख्य लक्ष्य हुन्छ। अतएव यसलाई केन्द्रीय आधार मानेर व्याख्या गरिएको पाइन्छ।

1.5.3 - रस:-

संस्कृत आचार्यहरूका दृष्टिमा नाटकको प्राण तत्त्व नै रस हो। यसलाई नाटकको मूल तत्त्व मान्दै भरतमुनिले रसको शास्त्रीय मान्यता प्रदान गरेका छन्। पछिका आचार्य र साहित्यकारहरूले उनीहरूद्वारा प्रतिपादित विभानुभाव व्यभिचारी संयोगात् रस निष्पत्ति सूत्रका भिन्न भिन्न ढङ्गले व्याख्या गरेका हुन्।

रस भनेको “आस्वादयत्वाद्रसः!” अर्थात् स्वाद लिइनु नै रस हो। जसरी खाने र पिउने अन्य पदार्थहरूले आस्वाद लिइन्छ त्यस्तै काव्यमा पनि एक विशेष प्रकारको स्वाद हुन्छ त्यही रस हो। रसको आधार भाव हो। भाव पनि दुई प्रकारका हुन्छन् - सामान्य र अर्को परिवर्धत, उद्दीप्त वा तीव्र। यिनै परिवर्धित, उद्दीप्त वा तीव्र भावहरूलाई मनोवेग वा राग भनिन्छ। राग कुनै वस्तु विशेष वा आलम्बनमा नै निर्भर हुन्छ, तर सामान्य भावका लागि कुनै आलम्बनको आवश्यकता हुँदैन। कसैको चिच्याहटबाट चकित हुनु वा कसैको दुःखमा विषाद युक्त हुनु, सामान्य भाव हो। तर कसैमा प्रीति या घणा हुनु व्यक्ति वा वस्तु विशेषमा नै निर्भर गर्छ। सामान्य भाव इन्द्रिय जनित र अव्यापक हुन्छ, रागात्मक भाव अधिक तीव्र र व्यापक हुन्छ।^(डा० श्याम सुन्दरदासः साहित्यालोचन) यही रागात्मक भावको सम्बन्ध काव्यसँग हुन्छ। मानिमका मनमा यस्ता अनेक प्रकारका स्थायी भावहरू सुषुप्त अवस्थामा रहिरहेका हुन्छन्। तिनीहरू विभिन्न कार्यकारण र घटनाहरूबाट प्रबुद्ध भएर रसको रूपमा परिणत हुन्छन्। प्रत्येक मान्छमा रति, हास्य, क्रोध, सत्साह, भय, शोकजस्ता भावहरू केही न केही मात्रामा हुन्छन्। तीमध्ये प्रिय वस्तुको वियोगबाट शोक प्रबुद्ध हुन्छ भने प्रियको संसर्गबाट रति यस्तै यस्तै अन्य भावहरू प्रबुद्ध हुन्छ। नाटक हेरी वा पढिसकपछि त्यसले यिनै

भावहरू जागृत गराउन र आनन्द दिनु उसलाई सांसारिक दुःख जञ्जाल आदिवाट पृथक् गराएर एउटा अर्कै दिव्य लोकमा यात्रा गराउनु नाटकको कार्य हो। यसैले रसको आनन्दलाई अलौकिक र ब्रह्मानन्द सहोदर भनिएको पाइन्छ।

जुन भावहरू रसको रूपमा परिणत हुन्छन् ती मनोविकार हैनन् किनभने विकारहरू क्षणिक हुन्छन् तर भाव क्षणिक नभएर अन्तरात्मामा स्थायी रूपमा नै बसेका हुन्छन्। केवल उचित परिस्थितिमा मात्र प्रत्यक्ष बन्दछन्। पर्को कुरा यस्ता भावहरू कुनै सुन्दर वस्तुको पानद्वारा मात्र प्रबुद्ध हुन सक्छन्। यसका लागि भरतमुनिले विभाव, अनुभाव र व्यभिचारी भावबाट रस निष्पत्ति हुने कुरा बताएका छन्। यसलाई व्याख्या गर्दै भट्टलोल्लरले रसोत्पत्तिवाद, शङ्कुकले अनुमितिवाद, भट्टनायकले मुक्तिवाद र अभिनव गुप्तले अभिव्यक्तिवादको स्थापना गरे। त्यसमध्ये रसको अभिव्यक्तिको सिद्धान्तलाई बड्डी तर्कसङ्गत ठानिएको छ। वास्तवमा नाटक हेर्दा दर्शक राम सीताको अभिनय गर्न पाएका कलाकारलाई केवल अनुकरण गर्ने व्यक्ति मात्र हुन् भन्ने ठान्दैनन् तर साँच्चिकै राम सीता ठान्दछन्। यसले गर्दा उनीहरूले भोगिरहेको दुःख, सुखादि अवस्था नै दर्शक आफूले भोगेको अनुभव गर्छ। परिणामतः साधारणीकरण हुन्छ रसको आस्वादन हुन्छ। यस्ता रस नौवटा छन्- १. शृङ्गार २. करुण ३. वीर ४. भयानक ५. अद्भुत ६. हास्य ७. विभत्स ८. रौद्र ९. शान्त।

उपरोक्त रसहरू विषयअनुसार नाटकमा प्रवाहित हुनुपर्छ। नाटक रसमय हुनुपर्छ। नाटक पढ्दा वा हेर्दा पाठक वा दर्शक एकात्म हुन सक्नु पर्छ। यही नै नाटकको गुण हो।

1.5.4 - अभिनय

नाटक दृश्य काव्य हुनाले हेरेर आनन्द लिनु नै यसको लक्ष्य हो, यसैले यसको सम्बन्ध रङ्गमञ्च तथा अभिनयसँग हुन्छ। रङ्ग- मञ्चमा प्रस्तुत गर्नका लागि नाटक पनि अभिनय तथा सामयिक रङ्गमञ्चीय दृष्टिकोणले युक्त हुनुपर्दछ। प्रतएव नाटकमा रङ्गमञ्च सज्जा, स्थिति प्रादिका सम्बन्धमा पनि उल्लेख गर्नु प्रावश्यक हुन्छ- यद्यपि यो वाह्य तत्त्व हो। यस कुराको पूर्णज्ञान संस्कृत प्राचार्यहरूमा पाइन्छ। अभिनय र प्रदर्शन तथा तज्जन्य प्रभावलाई ध्यान राखेर नै संस्कृत नाट्याचार्यहरूले कथा वस्तुलाई दृश्य र सूच्य दुई रूपमा बाँडेका हुन्। यदि संस्कृत आचार्यहरूको पुरानो धारणा भनेर नाक चेष्ट्याउने र उपेक्षा गर्ने हो भने मैथुद चुम्बन जस्ता अश्लील, हत्या, चोरी, डकैती जस्ता दुश्चरित्रहरू पनि देखाउने हो भने दर्शकमा के कस्तो प्रतिक्रिया हुन्छ र त्यसले समाजमा के कस्तो असर गर्छ यो कुरा आजभोलिका प्रचलित सिनेमाहरूबाट पनि स्पष्ट हुन्छ। रङ्गमञ्चको स्वरूप र स्थितिको पनि नाट्य शास्त्रमा विस्तृत चर्चा गरिएको छ। नाटकलाई रङ्गमञ्चीय र अभिनेय पार्नका लागि नाटकको प्राकार पनि त्यति लामो हुनु हुँदैन, पात्र-पात्राहरू पनि बढी हुनु हुन्न। संवाद लामो भएमा दृश्य विभाजन भएमा पर्दा झार्ने र उचाल्ने क्रिया बारबार हुँदा स्वाभाविक नहुने र प्रभाव पनि कायम रहन नसक्ने हुँदा यी कुराहरूको राम्रो विचार पुऱ्याउनु पर्दछ। संस्कृत प्राचार्यहरूका दृष्टिमा चार प्रकारको अभिनय हुन्छ, १. आङ्गिक २. वाचिक ३. सात्विक ४. आहार्य।

१. **आङ्गिक:-** विभिन्न अवस्था अनुसारका मुखाकृति शिरका चेष्टाहरू नाक फुलाउने आदि, आँखा झिम्कनु, माथि लानु, तल झार्ने, सिधा हेर्नु

आदि, आँखी भौँका क्रिया, हात, छाती, पेट आदि अङ्ग अवयवद्वारा गरिने अभिनय पर्दछ।

२. **वाचिक:-** बोलीद्वारा गरिने अभिनय वाचिक अभिनय हो। यस सम्बन्धमा भरतमुनि भन्छन्-

“वाचि यत्नस्तु कर्तव्यो नाट्य सैषाननु स्मृताः

अंग नेपथ्य सत्त्वानि वाक्यार्थ व्यञ्जयन्ति हि।

अर्थात् अभिनयका अरू अङ्गले वाक्यार्थलाई नै अभिव्यक्त गर्ने। हुनाले यसमा विशेष प्रयत्न गर्नु पर्दछ। नाटकमा बोलीद्वारा नै नाटककारले आफ्नो कथावस्तु र चरित्रको उद्घाटन गर्छ। नाटकमा बोली काहीं पूर्ण वाक्यको रूपमा हुन्छ त काहीं एक वा दुई शब्दक रूपमा, वाक्यांश वा एक दुई शब्दले भाव प्रदर्शन गर्दछन्। श्रोताहरूको ध्यान प्राकर्षित गर्न सक्ने र सुन्न रहर लाग्दा वाक्यहरूको प्रयोग नाटकमा अपेक्षित छ। पुरा वाक्य भनिइसकेपछि एउटा विशिष्ट अर्थको प्रतिपादन हुन्छ र दर्शकलाई सन्तोष प्राप्त हुन्छ। बिना कुन अर्थको, अर्थ स्पष्ट नहुने वाक्यको, एउटै कुराका लागि अनेक शब्द वाक्यको प्रयोगले नाटक रसमय बन्दैन बालाघात स्वराघात स्वरलय आदिको स्थिति अनुसार प्रयोग हुनुपर्छ। यसलाई संस्कृत व्याकरणमा उदात्त, अनुदात्त, स्वरित कम्पित पनि भनिन्छ। नाटककारले कोष्ठभित्र उक्त कुरा लेखिदिएर के कस्तो स्थितिमा पात्र-पात्रले बोलिरहेका छन् भन्ने कुरा स्पष्ट पारिदिनुपर्छ। आवाज निस्कने मुख्य स्थान तीनवटा मानिन्छ- 'उर, कण्ठ, शिर। टाढाको मान्छेलाई बोलाउनु पर्दा शीर्ष स्थान, नजीकैको व्यक्तिलाई सम्बोधित गर्न कण्ठस्थान ज्यादै आफ्नोछेउमा भएको मान्छेसँग कुरा गर्दा उर -स्थानबाट प्रावाज निकाल्नुपर्छ। यस्तै हास्य तथा शृङ्गार रसमा

स्वरित र उदात्त, वीर रौद्र तथा अद्भूत रसमा उदात्त र कम्पित करुण, वीभत्स र भयानक रसमा स्वरित र कम्पित अक्षरहरूको प्रयोग गरिन्छ।

३. **सात्विकः-** नाटकमा अर्को महत्त्वपूर्ण अभिनय हो भावहरूको प्रदर्शन वा भावाभिनय। यसैलाई सात्विक अभिनय पनि भनिन्छ। पात्र-पात्राहरूले आ-आफ्नो दशा, अवस्था अनुसार रुने, आँसु झार्ने, हाँस्ने, पसिना निकाल्ने क्रियाहरूले नाटकलाई सजीव पार्छन् र भावहरूको इमान्दार प्रकाशन प्रतीत हुन्छ।

४. **आहार्यः-** शरीरमा रङ्ग, शृङ्गार, आभूषण र पहिरन आदिको सज्जा यस अन्तर्गत पर्दछ। यो कुनै आधुनिक र नवीन विधि होइन। संस्कृत आचार्यहरूले भनेको सात्विक अभिनयलाई Make

up को रूपमा हिजो आज लिइन्छ। यस अनुसार, पात्र पात्राको स्थान जलवायु अनुकूल हुने शारीरिक रङ्ग जस्तो हुन्छ त्यसै अनुसार कलाकारको शृङ्गार गर्नु, देश म र क्रिया अनुसार जुँघा, दाही, पोशाक आदि लगाउनु, समयानुसार प्रकाश (Focus light) दिनुपर्ने हुन्छ। जसबाट दर्शकहरूलाई उनीहरू केवल अभिनय हेर्दैछन् भन्ने भान नहोस् बरु घटित घटनालाई नै प्रत्यक्ष रूपमा देखेको मनोभव भएर साधारणीकरण होस्। प्रत्येक पात्र-पात्राको जस्तो भूमिका छ, जस्तो चारित्रिक विशेषता छ, त्यसअनुसारको रूप सज्जा हुनुपर्छ।

1.5.5 - भाषा

संस्कृत आचार्य तथा नाटककारहरूले नाटकलाई बढी स्वाभाविक र चित्त आकर्षक बनाउन दुई रूपको भाषा प्रयोग गरेका पाइन्छन्- १. गद्यमय २. पद्यमय। यसैले नाटकलाई चम्पूकाव्य अन्तर्गत राखिन्छ।

पात्र पात्राहरूले कसैसँग बोल्दा गद्यभाषा प्रयोग गर्छन्। अझ स्तरअनुसार सबैले संस्कृत भाषा मात्र नभएर प्राकृतमा कुरा गर्छन् जसबाट

स्वाभाविकता पाएको छ भने त्यसमा पनि मधुर, रमणीयता ल्याएर काव्यतत्त्व साहित्यिकताको रक्षा पनि भएको छ भन्ने टङ्कप्रसाद न्यौपानेको भनाइ छ। परिणामतः संस्कृत नाटकहरू रङ्गमञ्चीय तथा पठ्य दुवै दृष्टिमा सफल भएका पाइन्छन्। गीति नाटकमा कवितात्मक भाषा अनिवार्य हुन्छ तर यस्तो नाटकमा पद्यमय भाषाले प्रबुद्ध पाठकलाई मात्र अधिक प्रभाव पार्न सक्ने समालोचकहरू मान्छन्। यस सन्दर्भमा कथोपकथनका प्रकारलाई पनि हेर्न सकिन्छ।

1.6 उपसंहार

नाटक साहित्यको एउटा पुरानो र सर्वप्रिय विधा हो। उपन्यास, कथा, कविता आदि साहित्यका अरु विधाभन्दा छुट्टै रूपमा आएको नाटक तीन पक्षसित सम्बन्धित हुन्छ - नाटककार, कलाकार र दर्शक। रचयिताको प्रतिभाबाट प्रस्तुत नाटक पुस्तकका रूपमा विद्यार्थी र साहित्यप्रेमी पाठकका लागि हुन्छ। संस्कृत साहित्यमा नाटकलाई रूपकको एक भेद मात्र मानिएको छ। तर आधुनिक साहित्यमा नाटकले अभिनेय काव्य वा कलाको रूपमा व्यापक चर्चा पाएको छ। मञ्चमा नट- नटीमा राम - सीतादिको आरोप गरिने भएकोले नै यसलाई रूपक मानिएको हो भन्ने संस्कृत आचार्यहरूको भनाइ पाइन्छ। रूपक अभिनेय काव्य हो भने यसअन्तर्गत नाटकलाई एक भेद भनिएको छ। नाटकको स्वरूप हेर्दा यो दृश्यकाव्य हो। यो अभिनित हुनाले, हेरिनाले र आरोप गरिनाले रूपक मानिएको छ। नाटकको आधारभूत निजी तत्त्व हो- संवाद। यसमा स्तर निर्वाह संक्षिप्तता, सरलता र क्रिया व्यापारको व्यञ्जकता हुनुपर्छ। नाटकको कार्य र उत्तरदायित्व दोहोरो छ - पठ्य र दृश्य रूपमा। यो मूलतः क्रियाको अनुकरण हो। नाटकमा तीनै गुणद्वारा उत्पन्न नाना रसात्मक लोक चरित हुन्छ। नाटकको वस्तु, चरित्र, संवाद आदिमा

विशेषतः स्वाभाविकता र सम्भाव्यता आवश्यक छ। नाटक तीन पक्षसित सम्बन्धित हुन्छ - नाटककार, कलाकार (अभिनेता-अभिनेत्री, गायक, वादकलगायत रङ्गमञ्च, प्रकाश, माइक, शृंगार आदि शिल्पीसमेत) र दर्शक। देश, काल र वातावरण आदिको चित्रणका लागि-नाटकले शब्दभिन्न मात्र सीमित हुनु पर्दैन, सुसज्जित रङ्गमञ्च र पात्रजस्ता बहिरङ्ग साधनको पनि परिचालन गर्ने अवसर प्राप्त गर्छ। यसको मूल तत्त्व वस्तु, नेता र रस मानिएको छ भने अभिनय, भाषा, उद्देश्य आदि पनि यसको अन्य तत्त्व मानिन्छ। रस यसको प्राण तत्त्व हो। नाटक हेरेर दर्शक नट - नटीसँग एकात्म भई साधारणीकरणको प्रक्रिया मार्फत रस प्राप्त गर्न के यसले सफलता प्राप्त गर्ने विद्वान्हरूको मत पाइन्छ। शिल्प -प्रतिभा, कवित्वको चरम परिणति नाटक हो। यसमा दसै प्रकारका रसहरूको आश्रय हुन्छ। नाटकको तत्त्वहरूमा प्रमुख तत्त्व रस प्राप्तिमा निमित्त टन नटिको अभिनयले पनि फेर पारन सक्छ। आङ्गिक, वाचिक, सात्त्विक, आहार्य अभिनयहरू उचित रहेको हुनुपर्छ। नाटकको भाषा पात्रानुसारको भए नाटक बढी सम्प्रेषित हुनेछ। यसरी नै हरेक नाटकको उद्देश्य हुन्छ। भरतमुनिले दुःखले, परिश्रमले, शोकले पीडित भएकालाई र तपस्वीहरूलाई समेत विश्रान्ति दिने यो नाटक हुनेछ। यस प्रकार आनन्द र शिक्षा वा नैतिक प्रयोजन र आनन्द नाटकको उद्देश्य हो।

नाटक सामूहिक, सबैको उपयोगी र सारा विद्याहरूको सार जस्तै हुन्छ। नाटकको अर्को महत्वपूर्ण पक्ष हो -अन्वितित्रयको परिचालन। यस अन्तर्गत कार्यान्विति, स्थानान्विति र समयान्विति पर्दछन्। यस सिद्धान्तको चर्चा गर्ने सर्वप्रथम पाश्चात्य आचार्य अरस्तू हुन्। उनको विचारमा नाटकको मूल सम्बन्ध रङ्गमञ्चसित हुनेहुँदा तथा प्रभावान्विति रहिरहनु पर्ने समेत भएकोले नाटकको क्रिया व्यापार महाकाव्य झैं

'प्रासङ्गिक कथाहरूद्वारा जेलिनु हुँदैन, केवल एउटै मुख्य कथाबाट पूर्ण बनेको हुनुपर्छ, अन्यथा कथावस्तु विशृङ्खल बन्छ, कार्यान्वितिको अर्थ यही हो। स्थानान्वितिले स्थानको एकता अर्थात् घटनाहरू एउटै ठाउँमा घट्नु पर्ने कुरा बुझाउँछ। यदि स्थान परिवर्तन भए पनि अत्याधिक निकट हुनुपर्छ। तर एक दृश्य काठमाडौं त अर्को दृश्य कलकता (मुकुन्द इन्दिरामा) भएको हुनु हुँदैन। अन्यथा नाटकलाई रङ्गमञ्चमा प्रस्तुत हुन निकै समस्या पर्छ। यस्तै समयान्वितिले के बुझाउँछ भने नाटकको कार्य हुने समय र रङ्गमञ्चमा अभिनित हुने समयको बराबरी, भरसक २४ घण्टा हुनुपर्छ।

नाटकमा सङ्कलन त्रयको नियम खास गरेर अभिनेय वा रङ्गमञ्चीय नाटकमा बडो कट्टरताका साथ पालन गरिनुपर्छ। पठ्य- अभिनेयको समन्वयात्मक नाटकमा त्यति ख्याल राखिन्न र राखिएको नपाइन् सक्छ।

1.7 सार

यस प्रखण्डमा रूपक र यसका भेद उपभेदहरू, नाटकको परिचय र प्रकारहरू, नाट्य विधाको उद्भव र परम्परा, नाटकका संरचनात्मक घटकहरूबारे जानकारी प्राप्त भयो। उक्त जानकारीहरूलाई निम्न बुँदाहरूमा यसरी समेटिएको छ।

- यो दृश्य काव्य हो।
- नाटक अभिनीत हुनाले, हेरिनाले र मारोप गरिनाले रूपक हो।
- नाटकको प्राधारभूत निजी तत्त्व हो- संवाद। यसमा स्तर निर्वाह संक्षिप्तता, सरलता र क्रिया व्यापारको व्यञ्जकता हुनुपर्छ।

- नाटकको कार्य र उत्तरदायित्व दोहोरो छ-पठ्य र दृश्य रूपमा नाटक मूलत क्रियाको अनुकरण हो।
- नाटकमा तीन गुणद्वारा उत्पन्न नाना रसात्मक लोकचरित हुन्छ। नाटकको वस्तु, चरित्र, संवाद आदिमा विशेषतः स्वाभाविकता र सम्भाव्यता आवश्यक छ।
- नाटक तीन पक्षसित सम्बन्धित हुन्छ- नाटककार, कलाकार (अभिनेता-अभिनेत्री, गायक, वादकलगायत रङ्गमञ्च, प्रकाश, माइक, शृङ्गार सादि शिल्पी समेत) र दर्शक।
- देश काल र वातावरण आदिको चित्रणका लागि नाटकले शब्दभित्र भाव सीमित हुनु पर्दैन, सुसज्जित रङ्गमञ्च र पात्र जस्ता बहिरङ्ग साधनको पनि परिचालन गर्ने अवसर प्राप्त गर्छ।
- शिल्प प्रतिभा, कवित्वको चरम परिणति नाटक हो।
- यसमा दसै प्रकारका रसहरूको आश्रय हुन्छ।
- नाटक सामूहिक, सबैको उपयोगी र सारा विधाहरूको सार जस्तै हुन्छ।

1.8 अनुशीलन

1. नाटकको उद्भवबारे चर्चा गर्दै यसका स्वरूपलाई चिनाउनुहोस् ।
2. रूपकको अर्थ सम्बन्धि उल्लेख गर्दै यसको परिभाषाबारे पूर्वीय र पाश्चात्य मतको टिप्पणी गर्नुहोस्।
3. साहित्यमा नाटकको महत्त्व र मूल्य के कस्तो छ ? बताउनुहोस् ।
4. नाटकको प्रमुख तत्वहरू के के हुन् ? विश्लेषण गर्नुहोस् ।
5. नाटकको नायिकाहरूको भेटबारे सबिस्तार चर्चा गर्नुहोस्।

6. नाटकमाथि पूर्वीय र पाश्चत्य मतमा के कस्तो साम्य र वैशम्य पाइन्छ ? विवेचना गर्नुहोस्।

7. नाटक कस्तो विधा हो? चर्चा गर्नुहोस्।

1.9 अतिरिक्त अध्ययनका निम्ति सन्दर्भ ग्रन्थ

- हृदयचन्द्रिंह प्रधान केही नेपाली नाटक
- रत्नध्वज जोशी नेपाली नाटकको इतिहास
- तारानाथ शर्मा सम र समका कृति
- विजय मल्ल नाटक - एक चर्चा
- केशव प्रसाद उपाध्याय साहित्य प्रकाश
- टङ्कप्रसाद न्यौपाने साहित्यको रूपरेखा
- यस अतिरिक्त विभिन्न पत्र-पत्रिका अनि वेभसाइट-विकिपिडिया पनि अध्ययन गर्न सक्ने छन्।

1.10 मूल्यवृद्धिका निम्ति उत्तर

नोट: तल दिएको खाली स्थानमा आफ्नो उत्तर लेख्नुहोस् -

1. रूपकको अर्थ र परिभाषा ।

.....
.....
.....

(प्रश्न १ को मूल्यवृद्धिका निम्ति विद्यार्थीले १.१ खण्डमा उत्तर खोज्न सक्नेछन्)

2. रूपकको भेटहरू बताउनुहोस्।

.....
.....
.....

(प्रश्न २ को मूल्यवृद्धिका निम्ति विद्यार्थीले १.२-१.४ खण्डमा

उत्तर खोज्न सक्नेछन्)

3. नाटकका विविध तत्वहरू ।

.....
.....
.....

(प्रश्न ३ को मूल्यवृद्धिका निम्ति विद्यार्थीले १.5 को खण्डमा

उत्तर खोज्न सक्नेछन्)

4. नाटकमा रसको महत्त्व ।

.....
.....
.....

(प्रश्न ४ को मूल्यवृद्धिका निम्ति विद्यार्थीले १.5.३ अन्तर्गत उत्तर

खोज्न सक्नेछन्)

5. नाटकमा अभिनय कस्तो हुनु आवश्यक छ? चर्चा गर्नुहोस्।

.....
.....
.....

(प्रश्न ५ को मूल्यवृद्धिको निम्ति विद्यार्थीले १.5.४. खण्डअन्तर्गत

उत्तर खोज्न सक्नेछन्)

एकाइ-2 नेपाली नाटकको थालनी र विकासको सर्वेक्षण, प्रारम्भिक नेपाली नाटकका स्वरूप तथा विशेषता, नेपाली नाटकका विविध प्रवृत्ति

संरचना

- 2.0 उद्देश्य
- 2.1. परिचय
- 2.2. नेपाली नाटकको थालनी र विकासको सर्वेक्षण
 - 2.2.1. प्राथमिक काल
 - 2.2.2. यस चरणका विशेषता
 - 2.2.3. माध्यमिक काल
 - 2.2.4. यस चरणका विशेषता
 - 2.2.5. आधुनिक काल
 - 2.2.6. यस चरणका विशेषता
- 2.3. आधुनिक नेपाली नाटकका प्रवृत्तिहरू
- 2.4. उपसंहार
- 2.5. सार
- 2.6. अनुशीलन
- 2.7. अतिरिक्त अध्ययन
- 2.8. मूल्यवृद्धिका निमित्त प्रश्नहरू

2.0 उद्देश्य

यस एकाइको अध्ययन पछि तपाईं निम्नलिखित विषयमा सक्षम बन्न सक्नुहुनेछ :

- नेपाली नाटकको सामान्य परिचय
- नेपाली नाटकको थालनी र विकासको व्यापक सर्वेक्षणका साथ विभिन्न काल विभाजन
- नेपाली आधुनिक नाटकले अँगालेको प्रवृत्तिहरूबारे जानकारी
- विभिन्न कालका नाटकहरूको स्वरूप वा विशेषताको अध्ययन

2.1 परिचय

नेपाली साहित्यमा 'नाटक' विधाको ऐतिहासिक विकासक्रम नेपालको निर्माण हुनुभन्दा धेरै अघिदेखि नै यस भूभागमा राजा रजौटा, साधारण जनताहरू पनि नाँच-गानसित परिचित थिए। काठमाडौं उपत्यकाका कतिपय मल्ल राजाहरू स्वयं अभिनेता र सङ्गीतप्रेमी थिए, उनीहरूको दरबारमा 'केली' नाट्यहरू खेलिन्थे। निकै पुरानो कृति मानिएको 'रामशाहको जीवनी' मा नाच्ने, बजाउने कुराको उल्लेख गरिएको छ। लिम्बू, किराँती, तामाङ, गुरुङ र थारू आदि नेपालका आदिवासीहरूका धाननाँच, च्याब्रुङनाँच, डम्फुनाँच टुङ्ना गीत, सोरठी आदि नृत्य र अभिनयपूर्वक गाइने गीतहरूको परम्परा पनि ज्यादै पुरानो हो। दमाईनाँच, सँगिनी खेल र मारुनी नाँचहरू पनि भर्खरका उपज होइनन्। यिनै केली नाट्यहरू, नृत्यहरू, नाँचहरू, खेलहरू र अभिनयात्मक गीतहरू नै नेपाली नाटकलाई प्रेरित गर्ने मौलिक, प्राकृतिक र राष्ट्रिय स्रोतहरू हुन्। पृथ्वीनारायण शाहका निर्देशन र शक्तिवल्लभका रचना के सिद्ध गर्दछ भने नेपालमा प्राचीन कालदेखि अविच्छिन्न रूपले चलिआएका केलीनृत्य,

गीत नाट्य र नाँचगानहरूमा सुधार-संस्कार ल्याउनु आवश्यक छ, साथै तिनलाई राष्ट्रिय आवश्यकता अनुरूप भावसामग्रीले सजाउनु त्यति नै आवश्यक छ।

विभिन्न नाचगान, अनि रमाइलो गर्न रुचाउने नेपालीहरूले सुरुमा नाटक नै भनेर नाटक सुरु त गरेनन् होला। तर धार्मिक अनुष्ठान् आदिको सम्पादन गर्दा, रमाइलो गर्दागर्दै नाटकको सुरुवात भयो होला भन्न सकिन्छ। घनश्यान नेपालले लेखेका छन्, “नेपाली समाजमा रङ्गमञ्चको परम्परा प्राचीन कालदेखि नै चलेर आएको भए तापनि साहित्य विधाको रूपमा नाटक-लेखनको विकास धेरै ढिलो गरी सुरु भयो। मध्ययुगदेखि नै गीति लोकनाट्य र अभिनयमूलक नृत्य (लोकनृत्य), डबली नाटक, ज्यापू नाच, लाखे नाच आदिको परम्परा रहेको हो। यस्ता अभिनयाश्रित प्रस्तुतिहरू संस्कृत, मैथिली, नेवारी, हिन्दी आदि भाषामा हुन्थे, नेपालीमा हुँदैनथे। यिनमा देवता, दैत्य, मनुष्य आदि पात्रहरू हुन्थे। यिनमा गीत र नृत्यकै प्रधानता रहेको हुन्थ्यो र यी पर्दाबिनाका खुल्ला डबली वा मञ्चमा प्रस्तुत गरिन्थे। यी मध्ये कुनै कुनै ता कैयौँ दिनसम्म लगातार प्रस्तुत गरेर मात्र टुङ्गिने कथा भएका विस्तृत हुन्थे। यिनका प्रस्तोता, अभिनेता, अभिनेता र प्रेक्षक सबै नेपालीहरू नै भए तापनि भाषाचाहिँ नेपाली हुँदैनथ्यो। यसरी अनेपाली भाषामा नाट्य मञ्चनको प्रथा र लोकप्रियता पछि शृङ्गार कालसम्म पनि जीवित नै रह्यो।”(नेपाली साहित्यको परिचयात्मक इतिहास)

2.2 नेपाली नाटकको थालनी र विकासको सर्वेक्षण

2.2.1 प्राथमिक काल

पहिला संस्कृतमा अनि पछि नेपालीमा अनुवाद गरेकोले नेपाली भाषामा नाटक लेख्ने प्रथम प्रयास शक्तिवल्लभ अर्यालबाट भयो। उनको 'हास्यकदम्ब' नै प्रथम नेपाली नाटक मानिएको पाइन्छ। रणबहादुर शाहको मनोरञ्जनार्थ लेखिएको यस नाटकलाई उनी स्वयम्ले नेपालीमा अनुवाद गर्दा यसले धेरै मात्रामा आफ्नो नाटकीय संरचना गुमाई गद्याख्यानको जस्तो रूप प्राप्त गरेको भनाइ घनश्याम नेपालको छ। उनीपछि यस्तै स्थिति रहेको भवानीदत्त पाण्डेले अनुवाद गरेको 'मुद्राराक्षस' अर्को नाटक हो।

2.2.2 यस चरणका नाटकारहरूका विशेषताहरू

- (१) यस चरणमा संस्कृत नाटकहरूको अनुवाद गर्ने प्रयत्न रहेको छ।
- (२) लोक-रुचिको परिष्कार गर्नु र नेपाली नाटकलाई साहित्यिक उच्चता प्रदान गर्ने प्रयत्न नै यस चरणको महत्वपूर्ण कार्य हो।
- (३) संस्कृत कथाको माध्यमले समाजलाई सदाचार एवं नैतिक शिक्षा दिनु साथै दृश्य काव्यको आस्वादन गराउनु।

2.2.3 माध्यमिक काल

माध्यमिक कालमा नाटक लेखन र मञ्चनतर्फ लेखकहरूको विशेष रुचि बढेर गएको देखिन्छ। यस कालको प्रारम्भिक अवस्थामा दुई धारामा देखिन्छ, जनसाधारण प्रचलित लोक-नाट्य अनि अभिजात र शासक वर्गका निम्ति पर्सियाली थियेटर। लेखक कविहरू अभिजात वर्गका र शासक-परिवारका मानिसकै रुचि अनुकूल नाटक लेख्न र मञ्चित गराउनतर्फ प्रयत्नशील रहेको बुझिन्छ। यसो भएको कारण आलोचकहरू जातीय लोकनाट्य परम्परा लुप्त हुँदै गएको अनि उर्दू र फारसीका नाटकको बोलबाला बढ्दै गएको मान्छन्। उता हिन्दीमा पनि यसो हुँदा भारतेन्दु हरिश्चन्द्रजस्ता लेखकहरूले पर्सियाली थियेटरको विरोधमा

आवाज समेत उठाएको बुझिन्छ। उनीहरूले 'बन्दर सभा'को संज्ञा दिए पर्सियाली थियेटरकै एउटा प्रकारको रूपमा प्रचलित 'इन्दर-सभा'लाई व्यङ्ग्य गरेका छन्। तर नेपालीमा यसो हुन सकेन।

भारतेन्दुबाट प्रभावित रहेका मोतीरमा भट्टले यसो भन्नको साटो 'कपडा जला के अपना लगा आग तापने', 'ऐसा भी बेअक्ल कहीं देखा है आपने?' भनेर नेपालीमा पर्सियाली थियेटरको विरोध गरेनन्। उनले जनसाधारणको नाटकप्रतिको रुचिलाई ध्यानमा राखेर नाटक लेख्ने र मञ्चन गराउने प्रयत्न चाहिँ गरे। तर शासकीय रुचि र दृष्टिभङ्गीका अगाडि उनी असफल नै रहे। उनले संस्कृतबाट रूपान्तर गरी मञ्चनयोग्य नाटक प्रस्तुत गरे। उनको नेपालीमा मौलिक नाटक नै भने पाइन्छ। नरदेव पाण्डेको भनाइअनुसार उनका केही नेपाली नाटक देवशम्सेर र वीरशम्सेरका दरबारमा पनि मञ्चित भए। उनले एकातिर संस्कृतका प्रसिद्ध नाट्यकृति 'शकुन्तला', 'प्रियदर्शिका र पद्मावती' (अपूर्ण) आदिको रूपान्तर गरे भने अर्कातिर 'हुस्न अफरोज आरामदिल' तथा 'गुलसनसरोवर' जस्ता उर्दू नाटक पनि लेखे। बनारस बस्ता उनले 'काशीराज चन्द्रसेन' (अपूर्ण) लेखेका थि भन्ने मानिन्छ।

काठमाडौँको टुँडिखेलछेउमा भट्टले तयार पारेको रङ्गमञ्चमाथि चन्द्रशम्शेरले प्रतिबन्ध लगाइदिएपछि भरखर अङ्कुरित हुनलागेको नेपाली नाटकको विकासमा गतिरोध आयो।

माध्यमिक कालको स्पष्ट देखिने शृङ्गार कालमा स्पष्ट: नेपाली नाटकका दुई धारा थिए- (१) संस्कृतमूलक धार्मिक औपदेशिक प्रवृत्तिका नाटक, (२) हिन्दी-उर्दूमूलक प्रेम-इस्क, साहस-रोमाञ्च केन्द्रित नाटक। काठमाडौँमा मोतीरामपछि मणिकमान, नुरुद्दिन, नन्दलाल बज्राचार्य, तुलसी मानन्धर, महिला जोशी, सिद्धिमान तुलाधर, सिंहलाल बज्राचार्य आदि नाटकका

निर्माता र निर्देशकहरू भए। रङ्गमञ्चीय नाटकको विकासमा बालकृष्ण समका हजुरबुबा डम्बर शम्शेरले विशेष गरी चासो लिए। उनी नाटक र रङ्गमञ्चको अध्ययन भ्रमणमा कलकत्ता गए। त्यहाँबाट फर्केर आएपछि दरबारभित्रै एउटा रङ्गमञ्च तयार पारे। नाटकको पाठ उनले कलकत्ताबाटै ल्याए। अभिनय गर्नेहरू दरबारकै सुसारे र केटीहरू हुन्थे अनि अभिनय सिकाउनका निम्ति भारतबाटै उस्तादहरू झिकाइन्थे। यसरी उनले नारायणहिटी दरबारमा रायल इम्पेरियल थियेटर सङ्गठित गरे। यो थियेटर विशेष गरी उर्दू ओपेराका निम्ति प्रसिद्ध भयो। यस थियेटरको प्रतिस्पर्धामा सिंहदरबारमा पनि रङ्गशाला बनियो। राजगुरु तर्कराजले आफ्नै रङ्गशाला बनाए। यसरी स्पर्धाप्रतिस्पर्धाको परिणामस्वरूप थुप्रै नाट्यमण्डली बने तर ती नाटकमा स्थानीय चित्रण, राष्ट्रिय तथा जातीय स्वत्वको भावना साहित्यिक मूल्यवता कमै पाइन्थ्यो। नाटकीय स्वाभाविकताको अभाव तथा उच्छृङ्खलता र नखरमाउलोपनाले नै ती नाटक भरिएका हुन्थे।

काठमाडौँपछि नेपाली रङ्गमञ्च र नाटकको विकासमा अर्को महत्त्वपूर्ण योगदान दिने साहित्यिक केन्द्रस्थल दार्जिलिङ देखा पर्दछ। त्यहाँ पनि सुरुमा पर्सियाली थियेटरको निकै बोलबाला थियो। पछिबाट धनवीर मुखिया, हस्तलाल गिरी, हर्षध्वज लामा, भरतकुमार गहतराज आदिको उदयपछि यसले मौलिकतातर्फ विकास गयो।

दार्जिलिङका अतिरिक्त सिक्किम, कलकत्ता, देहरादुन, बर्मा, बनारस, भाक्सु तथा पूर्वञ्चल राज्यहरूमा विभिन्न ठाउँमा बसेका नेपालीहरूले पनि नेपाली नाटकको विकासमा महत्त्वपूर्ण योगदान दिएका छन् तर तिनको समुचित अनुसन्धान र अध्ययन हुन अझै बाँकी नै छ।

मोतीराम भट्टपछि नेपाली नाटकको विकासमा विशेष योगदान दिने नाटककार पहलमानसिंह स्वॉर हुन्। सन् १९०५ मा प्रकाशित उनको युगान्तकारी कृतिका रूपमा अटलबहादुर एउटा देखा पर्दछ। परम्परागत रूपमा प्रचलित संस्कृतको औपदेशिक -धार्मिक -शृङ्गारिक नाट्य प्रवृत्ति र पूर्वीय नाट्य सिद्धान्तका साथै हिन्दी -उर्दूबाट गृहीत उच्छ्ङ्खल शृङ्गारिक थियेटर विपरीत यो प्रथम मौलिक यथार्थवादी युगचेतनायुक्त विद्रोही र वियोगान्त नाटकका रूपमा प्रकाशमा आयो।^(नेपाल) कतिपय आलोचकहरूले यसको कथावस्तुलाई सेक्सपियरको 'ह्याम्लेट'को रूपान्तर भने। तापनि ताना शर्मा, नयनाथ पौड्याल, भीम राई तथा पूर्णप्रकाश नेपाली "यात्री" प्रभृतिले यसलाई सन् १९६८-७८ का बिचको दानकोटको यथार्थ कथा हो भनी तर्कहरू प्रस्तुत गरेका छन्।

यो नाटक सर्वप्रथम दार्जिलिङमा गोर्खा थियेट्रिकल पार्टीको तत्वावधानमा सन् १९०८ मा मञ्चित भयो। दार्जिलिङको रङ्गमञ्चमा यही नै प्रथम मञ्चित नेपाली नाटक थियो। पर्सियाली थियेटरको प्रचलनलाई यसको सफल मञ्चनले ठुलो चुनौती दियो। यसको प्रभाव स्वरूप धनवीर मुखिया, हर्षध्वज आदिका सत्प्रयासले नेपाली नाटकहरू त्यहाँ धमाधम मञ्चित हुन थाले। 'कन्जुसको धन', 'आबू हुसेन' आदि त्यसैका परिणाम हुन्। यसैको प्रभाव र प्रतिक्रिया स्वरूप त्यहाँ चिल्ड्रेन्स एम्बुज्मेन्ट एसोसिएसनजस्ता नाट्य-संस्थाहरू स्थापित भए।

तर 'अटलबहादुर'को प्रकाशन र मञ्चनपछि पनि पर्सियाली थियेटरको प्रथा चलिरह्यो। संस्कृतको धार्मिक तथा शृङ्गारिक नाट्य परम्परा पनि चलिरह्यो। यी नाटकहरू बढी मात्रामा मञ्चित मात्र भए, प्रकाशित उति भएनन्। 'शकुन्तला' र 'रत्नावली'का अनुवादकका रूपमा मात्र होइन 'विष्णुमाया' र 'विमलादेवी'जस्ता मौलिक नाटकहरूमा पनि उनी मोतीराम

भट्टकै परम्परा र शृङ्गारिक काव्य एवम् पर्सियाली थियेटरका प्रभावमा रहेका देखिन्छन्।

स्वार्को 'अटलबहादुर'बाट एउटा नयाँ प्रवृत्तिको सूत्रपात भए तापनि त्यसले नेपाली नाटकमा नयाँ युग नै ल्याइहाल्नचाहिँ सकेन। शृङ्गारकालीन प्रवृत्तिकै धेरै नाटकहरू लेखिँदै र मञ्चिक हुँदै रहे। केदार शम्शेर थापाका 'मदालसा' (१९१५), 'वीर सावित्री' (१९१५), 'वीरप्रहलाद' (१९१५) तथा 'वीर ध्रुवचरित्र' (१९१६), शम्भुप्रसाद ढुङ्गेका 'प्रियदर्शिका' (१९१४) र 'रत्नावली' (१९१५), जीवेश्वर रिमालको 'अशोक सुन्दरी' (१९१७) एवम् 'बालाप्रसादी 'विल्वमङ्गल' (१९२०) इत्यादि यस कालमा नाटकहरू हुन्। केदार शम्शेरको 'वीर सुदर्शन' नाटकमा चाहिँ खालि पद्य र गीतहरू मात्रै नेपालीमा छन्। यस कालमा लेखिएका धेरै नाटकहरू नेपाली लेखकले लेखेर नेपाली प्रेक्षककै निम्ति नेपाली अभिनेताहरूले नै प्रस्तुत गरेका भए तापनि तिनको भाषाचाहिँ उर्दू वा हिन्दी रहेको पाइन्छ। पर्सियाली थियेटर र नेपाली भाषामा आएको नवाबी सभ्याताको प्रभावको प्रतिफलको रूपमा यसो भएको देखिन्छ।

बिस्तारै नाटकहरूले नाटकको भाषा बदलिँदै लगे। पहिला गीत, दोहा आदि नेपालीमा लेखिए। त्यसपछि बिस्तारै संवादहरू पनि नेपालीमा लेखिन थाले। पर्सियाली थियेटरको प्रभावबाट उम्केर आफ्नो स्वतन्त्र रूप धारण गर्नतर्फ नेपाली नाटक र रङ्गमञ्चले गरेको सङ्घर्षको यो दृष्टान्त हो। भाषा नेपाली पारेपछि पनि नाटकीय प्रवृत्ति, युगबोध दृष्टिले उही पुरानै नीति-आदर्शमूलकता, स्थूल शृङ्गारिकता, उच्छङ्खला र युगचेतनाको अभाव नै प्रमुख विशेषताका रूपमा रहिरहयो।

शम्भुप्रसाद ढुङ्गेल, लेखनाथ पौड्याल, राममणि आ.दी. प्रभृतिको आगमनले बिस्तारै नेपाली नाटकलाई शृङ्गारिक युगबाट नीतिवाद, सुधारवाद र उदार मानववादको युगतर्फ अग्रसर गरायो।^(नेपाल)

भावको हिसाबले शम्भुप्रसाद ढुङ्गेल प्रवृत्तिका दृष्टिले मोतीरामकै परिपाटिका नाटककार हुन् तर भाषा प्रयोगका दृष्टिले उनी विशिष्ट छन्। अनूदित नाटकहरूमा पनि उनको मौलिक प्रतिभाका झिल्का पाइन्छन्। उनका नाटक पद्यात्मक भएको छ। यसो हुँदा मञ्चनका दृष्टिले भने उनी मोतीरामभन्दा पछि छन्। उनले असङ्ख्य नाटक लेखेको उल्लेख पाइए तापनि थोरै मात्र प्राप्त छन्। प्रथमपल्ट सन् १९१९ मा उनको नाटक 'रत्नावली' प्रकाशित हुन् अगावै सन् १९१७ तिर राजगुरु तर्कराजको रङ्गमञ्चमा त्यो मञ्चित भएको थियो। यसभन्दा अघि नै उनले 'प्रियदर्शिका', 'शतिवियोग', 'मदनमञ्जरी' तथा 'मदन-मोहनी' जस्ता नाटकहरू लेखिसकेको उल्लेख पाइन्छ। सन् १९१७-भन्दा अघि नै उनका 'सतीरक्षा' र 'कामकन्दला' नाटक मञ्चित भएका थिए भन्ने कुराको जानकारी उनले प्रशमान प्रधानलाई लेखेको पत्रबाट पाइन्छ। 'शकुन्तला' (१९१३) उनको दोस्रो प्रकाशित नाटक हो। पहिला धारावाहिक रूपमा 'गोर्खाली'मा र पछिबाट अलग्गै पुस्तकाकारमा प्रकाशित यो नाटक उनका चर्चित कृतिहरूमध्ये एउटा हो। यसबाहेक उनका अरू नाट्यकृति हुन्- 'विद्यासुन्दर' (१९१८) 'उत्तररामचरित' (१९१९-२०), र 'मालती-माधव' (१९२८-२९), उनका 'प्रियदर्शिका', 'राधाचरित्र' र 'द्रौपदीहरण' चाहिँ अप्राप्य छन्।

शम्भुप्रसादकै हाराहारी अरू पनि केही नाटककारहरू देखा परे। सन् १९१७ मा वीरेन्द्रकेशरी र झुमक उस्तादको सहयोगमा जीवेश्वर रिमालले 'अशोक सुन्दरी' लेखे। लेखनाथ र राममणि आ.दी.को सहलेखनबाट त्यसै वर्ष

‘भर्तृहरिनिर्वेद’ आयो। तेजशम्शेर र भीम शम्शेरका नाट्यमञ्चका निर्देशक रहेका बेला लेखनाथले अरु पनि केही नाटकर हिन्दी र नेपालीमा लेखेको उल्लेख पाइन्छ। उनले ‘दिगम्बर विवाह’ र ‘पार्वती परिणय’ नाउँका हास्य-नाटक पनि लेखेर शक्तिवल्लभ अर्यालबाट थालिएको हास्यनाटकको परम्परालाई अघि बढाउने प्रयास गरे। उनको सर्वथा मौलिक सामाजिक नाटकचाहिँ ‘लक्ष्मीपूजा’ (१९३०) मानिन्छ। मेदिनीप्रसाद रेग्मीको ‘ज्ञानभङ्गतरङ्गिणी’ (१९०३) चाहिँ माइकल मधुसूदन दत्तको बङ्ला नाटक ‘एकेई कि बले सभ्यता?’ को नेपाली अनुवाद हो। मधुसुधन दत्तसम्म आइपुग्दा बङ्गलाबाट नेपालीमा अनुदिनसम्म नेपाली नाटकले यात्रा तय गर्‍यो।

सन् १९१३ पछिदेखि नेपाली नाटकमा शृङ्गारिक र पर्सियाली थियेटरका पथानुसारी सस्तो मनोरञ्जनपूर्ण प्रवृत्तिका नाटकको युग समाप्त हुँदै गएर नीति -उपदेशमूलक, अध्यात्ममुखी र शिष्ट हास्यमूलक गम्भीर नाटकहरूको युग विकसित हुँदै आएको देखिन्छ।^(नेपाल) स्वार्रको ‘अटलबहादुर’बाट रोपिएको युगचेतना र सामाजिक यथार्थको चित्रणको बिउ पनि यसपछि बिस्तारै हर्किँदै आएको देखा पर्दछ।

नेपाली रङ्गमञ्चीय नाटक र तिनको मञ्चनको विकासमा दार्जिलिङ, कलकता र काठमाडौँको भूमिका महत्त्वपूर्ण रहेको छ। नाटक मञ्चनकै निमित्त निर्मित कुनै रङ्गमञ्च उपलब्ध नभए तापनि दार्जिलिङ, कलकता र दिल्लीमा भाडामा प्राप्त विभिन्न सङ्घ-संस्थाका सभागृह आदिमा मञ्च बनाई नेपाली नाटकका लेखक, अभिनेता र प्रस्तोताहरूले नाटकहरू मञ्चित गराइल्याएको पुरानो परम्परा छ। दार्जिलिङमा गोरखा नेसनल थिएट्रिकल पार्टी (१९१०), गोर्खा दुःख निवारक सम्मेलन(१९३२), हिमालयन एन्ड चिल्ड्रेन्स एम्युजमेन्ट एसोसिएसन, भाइ सङ्गीत

सम्मेलन, हिमालय कला मन्दिर, नाट्य निकेतन आदि संस्थाहरूको तत्परतामा विभिन्न समयमा विभिन्न प्रकारका नाटकहरू लेखिए तथा मञ्चित भए। कलकत्ताको गोर्खा दुःख निवारक सम्मेलनले पनि विभिन्न समयमा विविध नाटकहरूको मञ्चन गरायो। मञ्चनकला र मञ्चीय नाटकको विकासतर्फ यस समयमा दार्जिलिङ र कलकत्ताले थालेको उत्साहपूर्ण प्रयास गऱ्यो।

पारसमणि प्रधानका सुन्दरकुमार (१९२२) र बुद्धचरित(१९२४), सूर्य.विक्रम जवालीको श्यामी कमारी (१९२५), भैयासिंहका नल-दमयन्ती (१९२४) परशुराम (१९२), स्वामी भक्ति (१९२५), कर्णार्जुन युद्ध (१९२६), मिस मोहिनी बि. ए. (१९२६) र जवानीको डाकु (१९२८), जयद्रथ बध (१९२९), जीवन सङ्ग्राम, लैला-मजनु (१९३५) र तीनधारे तरवार (१९३५) अनि हर्कबहादुर शाहीका अलाद्दीन (१९३१) र अत्याचारी कंस (१९३३) आदि दार्जिलिङबाट यस अवधिमा निर्मित नाट्यकृति हुन्। आसामका हरिनारायण उपाध्यायले संस्कृतका थुप्रै नाटकहरू नेपालीमा अनुवाद गरे। तीमध्ये धेरजसो मञ्चित पनि भए। उनका सत्य हरिश्चन्द्र र प्रबोधचन्द्रोदय १९३४ चाहिँ प्रकाशित पनि भएको पाइन्छ।

यतिबेलासम्म नेपालीमा मौलिकभन्दा अनुदित ग्रन्थहरू नै बेसी लेखिएका पाइन्छन्। नैतिक सन्देश, सुधारको भावना, मनोरञ्जन र हलुका व्यङ्ग्य मुख्य विशेषता रहेको छ। यसबेलासम्म साहित्य लेखनको उद्देश्य कला-सृजना नभई उपयोगितामूलकता र मनोरञ्जनात्मकता नै रहेको पाइन्छ।

2.2.4 यस कालका नाटकहरूको विशेषता

(१) सुरुमा उर्दू नाटकको यत्किञ्चित् प्रभाव परे पनि मूलभूत रूपमा संस्कृत वाङ्मयका कथानक र संस्कृतकै नाट्य कौशलको एकछत्र प्रभाव रहनु।

- (२) लोक-रूचिको परिष्कार गर्नु र नेपाली नाटकलाई साहित्यिक उच्चता प्रदान गर्ने प्रयत्न नै यस चरणको महत्वपूर्ण कार्य हो।
- (३) संस्कृत कथाको माध्यमले समाजलाई सदाचार एवं नैतिक शिक्षा दिनु साथै दृश्य काव्यको आस्वादन गराउनु।
- (४) यस चरणको अन्तिम क्षणतिर उर्दू नाटकको यत्किञ्चित् प्रभाव परे पनि मूलभूत रूपमा संस्कृत वाङ्मयका कथानक र संस्कृतकै नाट्य कौशलको एकछत्र प्रभाव रहनु।
- (५) अनुवादको घेराबन्दीमा सीमित रहेर पनि नेपाली नाटकको जग बलियो गरी बसाउनु यस चरणको महत्वपूर्ण उपलब्धि हो।
- (६) अनुवाद गर्ने काम चलिरहे तापनि नाटकहरूमा केही न केही निजत्वको छायाँ पार्ने प्रयास नाटककारहरूको पाइन्छ।
- (७) संस्कृत नाटकको नजरबन्दीबाट मुक्त भएर प्रशस्त र विस्तार लिनथाल्नु यस चरणको महत्वपूर्ण उपलब्धि हो।
- (८) यसै समयमा उर्दू, बङ्गला, अङ्ग्रेजी, अरबी, फारसी आदि भाषाका नाटकहरू र नाट्य कौशलहरू नेपाली नाटकमा साग्रह भित्र्याइएका छन्।
- (९) यस चरणमा रचिएका सबैजसो नाटकहरू आदर्शमुखी छन्।
- (१०) सामाजिक नाटक सिर्जना गर्ने बाटोतिर सङ्केत पनि यसै कालका नाटककारहरूले दिएका छन्।

2.2.5 आधुनिक काल

नेपाली साहित्यका अन्य विधाहरूले स्वरूप फेरे जसरी नाटकको वास्तविक काव्यिक विकास नेपाली साहित्यको आधुनिक कालमा आएर भएको पाइन्छ। यस कालमा मुख्य नाटककार हुन् बालकृष्ण सम, भीमनिधि तिवारी, गोपालप्रसाद रिमाल र गोविन्दबहादुर मल्ल 'गोठाले'। यीमध्ये पनि सम नेपाली नाटकका सर्वोच्च स्रष्टा, नाट्य सम्राट मानिएका छन्।

पूर्वीय नाट्यपरम्पराबाट पूर्ण रूपमा नटाडिए पनि पाश्चात्य नाट्यलेखन परिपाटीलाई अँगालेर नाटक लेख्न बालकृष्ण सम (१९०३-८०) अघि आए। उनले विविध विषय, शैली र संरचनात्मक स्वरूपका नाटक लेखेका छन्। प्राचीन नाट्यसिद्धान्तअनुसार नाटकका विषयवस्तु तीन प्रकारका हुन्छन्- ख्यात वा प्रसिद्ध, उत्पाद्य र क्लृप्त वा मिश्र। समले यी तीनै प्रकारका वस्तुस्रोतको उपयोग गरी नाटक लेखेका छन्। उनका 'ध्रुव', 'भक्त भानुभक्त', 'मोतीराम', 'भीमसेनको अन्त्य', 'अमरसिंह' आदि ख्यात वस्तु भएका नाटक हुन् भयो 'मुटुको व्यथा', 'मुकुन्द-इन्दिरा', 'अन्धवेग', 'प्रेमपिण्ड', 'अमितवासना', 'म' आदि उत्पाद्य विषयवस्तुका नाटक हुन्। क्लृप्त वस्तुको प्रयोग गरी लेखिएको नाटकका रूपमा 'प्रह्लाद'लाई लिन सकिन्छ। नाटकीय प्रभावान्वितका दृष्टिले उनका नाटक मूलतः संयोगान्त र वियोगान्त गरी दुई भागमा बाँडिन्छन्। 'मुटुको व्यथा', 'प्रेमपिण्ड', 'अमरसिंह', 'भीमसेनको अन्त्य' आदि वियोगान्त नाटकका दृष्टान्त हुन् भने 'मुकुन्द-इन्दिरा', 'म', 'अमलेख' आदि संयोगान्त नाटक मानिन्छन्। उनको केही नाटकहरूलाई यी दुवै वर्गमा नराखी समस्यामूलक भनिने अर्को एउटा वर्गमा छुट्याउने चलन पनि छ। त्यस्ता नाटकका नमुनाका रूपमा 'अमित वासना', 'भतेर', 'प्राणदान' आदिको उल्लेख गरिन्छ। मार्ग (मोड) का दृष्टिले उनका नाटक गद्य र पद्य गरी मूल वर्गमा विभक्त हुन सक्छन्। नाट्य स्वरूपका दृष्टिले उनका प्रसिद्ध नाटकहरू पद्यमा लेखिएका र पूर्णाङ्की छन्। 'मुटुको व्यथा', 'मुकुन्द इन्दिरा', 'प्रह्लाद', 'अमरसिंह', 'अन्धवेग' आदि उनको श्रेष्ठ पद्यनाटक हुन् भने 'प्रेमपिण्ड', 'अमितवासना', 'म' आदि गद्य-नाटक हुन्। नेपालीमा एकाङ्की नाटकको परम्परा स्थापित गराउने नाटककारहरूमध्ये एकजना हुन्। उनका 'बुहार्तन', 'भतेर', 'बोक्सी' आदि नेपाली एकाङ्कीका प्रारम्भिक प्रयोगका

नमुना हुन्। मूल रूपमा अङ्ग्रेज नाटककार विलियम सेक्सपियरका नाट्य प्रवृत्ति र पद्धतिबाट प्रभावित मानिने समका नाटकमा सेक्सपियरदेखि लिएर नर्वेली नाटककार गेनरिक इब्सेन, अङ्ग्रेजी नाटककार बर्नार्ड स तथा रसियाली नाटककार आन्तोन चेखोव र म्याक्सिम गोर्कीसम्मका नाट्यप्रवृत्ति र पुद्धतिहरूसँगको मिल्दोपन रहेको देखिन्छ। सम धेरै दृश्य, धेरै अङ्क, धेरै पात्र र विस्तृत कथावस्तुयुक्त नाटकका नाटककार हुन्। उनका नाटकमा त्रय-सङ्कलनको सिद्धान्तको परिपालन भएको साह्रै पाइन्छ।

समपछि सरल स्वभावोक्तिपूर्ण गद्यशैलीमा सामान्य संवादहरू प्रस्तुत गर्दै नेपाली नाटकलाई भीमनिधि तिवारी (१९११-७३)-ले नयाँ मोड दिने प्रयत्न गरे। सामाजिक यथार्थको सहज सरल र सुबोध रूपमा नाटकीकरण उनको विशेषता हो। उनले पनि समले जस्तै धेरै दृश्य धेरै अङ्क र धेरै पात्र भएका नाटक लेखे। नाटकको कुनै एउटा पात्रलाई प्रधान भूमिका दिएर त्यसैलाई आफ्नो मुखपात्र बनाई उनी नाटकका माध्यमबाट सामाजिक रुढि, अन्धविश्वास, शोषण, अन्याय, अमानवीयता आदिका विरुद्ध आवाज उठाउँछन्। आदर्शोन्मुख यथार्थवाद र सुधारवाट उनका नाटकका मूल भागवत विशेषता देखिन्छ। उनका नाटकलाई कलात्मक साधनको रूपमा होइन सामाजिक विकास र मानवीय सम्बन्धहरूको सुधारका निम्ति एउटा उपयोगी माध्यम वा साधनस्वरूप प्रयोग गर्दछन्। त्यसैले साहित्यप्रति उनको दृष्टिकोण उपयोगितामूलक रहेको पाइन्छ। नेपाली एकाङ्कीको विकासमा पनि तिवारीको योगदान उल्लेखनीय छ। उनका एक दर्जनभन्दा अधिक पूर्णाङ्की र तीनवटा एकाङ्की नाटकसङ्ग्रह प्रकाशित छन्।

पुष्कर शमशेर र हृदयचन्द्रसिंह प्रधानको नेपाली एकाङ्की नाटकको विकासमा योगदान उल्लेखनीय छ। गोपालप्रसाद रिमाल (१९१७-७३) समले बसाएको नाट्यपरम्परालाई स्पष्ट रूपले नयाँ मोड प्रदान गर्ने नाटककार हुन् हुन्। इब्सेनेली समस्यामूलक नाटक पद्धतिलाई प्रथमपल्ट नेपालीमा भित्र्याउने नाटककार रिमाल नै हुन्। नाटकीय शैली, स्वरूप, प्रविधि, पद्धति र वस्तुचयनजस्ता प्रत्येक कुरामा नै रिमालले समको परम्परालाई त्यगी नयाँ परम्पराको थालनी गरेको पाइन्छन्। उनले दुईवटा पूर्णाङ्की मात्र लेखेर पनि सम, तिवारी र हृदयचन्द्रसिंहहरूले दर्जनौँ नाटक लेखी निर्माण गरेको नाट्यपरम्परालाई सम्पूर्ण रूपले नयाँ मोड दिए भन्न सकिन्छ। प्राञ्जल परिष्कृत भाषा, थोरै पात्र, थोरै दृश्य, थोरै अङ्क, थोरै समयमा केन्द्रित घटना-गुम्फन, त्रय-सङ्कलनको प्रयोग तथा समाजमा पुरुषद्वारा नारी शोषण, उनीहरूमाथि थिचोमिचो र अन्याय आदि नै रिमालका नाटकका मूलभूत विशेषता हुन्। सम, तिवारीहरूले झैं उनी आफ्ना नाटकलाई संयोगान्त वा वियोगान्त रूपमा स्पष्टतया प्रस्तुत नगरी दुःख -सुखात्मक (ड्र्याजेडी -कमेडी) नाटकका रूपमा प्रस्तुत गर्दछन्। सामाजिक समस्यामूलक र यथार्थवादी नाटककारहरूको मूल दृष्टिकोण र मान्यता नै दुःख -सुखात्मकतावाद हो। उनका 'मसान' (१९४५) र 'यो प्रेम' (१९५८) पूर्णाङ्की नाटक हुन्। 'माया' र 'नेपाली संस्कृति' उनका एकाङ्की हुन्।

रिमालले स्थापित गरेको सामाजिक समस्यामूलक यथार्थवादी नाट्यपरम्परालाई अरु थप विशेषताहरूसित अघि बढाउने नाटककारका रूपमा गोविन्दबहादुर मल्ल 'गोठाले' (१९२२-२००४)-को उदय भयो। उनका दुईवटा नाटक 'च्यातिएको पर्दा' र 'भुसको आगो' (१९५६) तथा एकाङ्की सङ्ग्रह 'भोकको घर' प्रकाशित छन्। उनले पनि आफ्ना नाटकमा थोरै

पात्र, थोरै दृश्य, थोरै अङ्क र सीमित समयावधिका घटना प्रस्तुतिका माध्यमबाट पुरुषनियन्त्रित समाजमा नारीको स्थान, मर्यादा र स्वतन्त्रता आदि प्रश्नहरूमाथि प्रकाश पारेका छन्। उनका नाटक अधिक प्रतीकात्मक र मनोवैज्ञानिक प्रवृत्तिका छन् भन्ने समालोचकहरूको भनाइ पाइन्छ। कथामा जस्तै नेपालका पुराना राणा खानदानका मानिस र १९५० पछिको परिवर्तित राजनैतिक तथा सामाजिक परिवेश अनि परिस्थितिमा तिनको अवस्था र मिथ्याडम्बर तथा काठमाडौँली नेवारी समाजका रूढि-परम्परा आदि नै उनका नाटक र एकाङ्कीहरूका मूल विषय क्षेत्र रहेका छन्।

अङ्क, दृश्य, पात्र र घटनाको बहुलता र व्यापकतादेखि न्यूनता र सीमितता तर्फको विकास तथा पूर्णाङ्की रूपको विस्तारण यस युगका नाटकका अरु विशेषता रहेका छन्। यसका साथै सामाजिक यथार्थको आदर्शोन्मुख तथा रोमान्टिक चित्रण, सामाजिक अन्धविश्वास, रूढि र विद्रूपहरूको व्याङ्ग्यात्मक चित्रण तथा आलोचना, समस्यामूलकता, मनोवैज्ञानिकता, प्रतीकात्मक प्रयोग, नारीका समस्या र स्थितिको उद्घाटन आदिमा नै नाटकको विषय केन्द्रित रहेका छन्। नारीलाई केन्द्रमा उभ्याएर समाजमा परम्पराको रूपमा पत्रैपत्र काई लागेर बस का यथार्थहरूको वस्तुपरक ढङ्गमा उद्घाटन नै समस्यामूलक नाट्य-लेखनको मूल वैचारिक विशेषता हो।

पछिल्लो समयमा आएर नेपाली नाटकले दृश्य-कलाका रूपमा भन्दा अधिक पाठ्य साहित्यको रूपमा विकास गर्‍यो। चलचित्रको विकास र व्यापक प्रचारका साथै आधुनिक मानिसको व्यस्तताले गर्दा पनि रङ्गमञ्चमा नाटक प्रस्तुत गर्ने परम्परा कम हुँदै गयो। थोरै पात्र, थोरै दृश्य, थोरै अङ्क र थोरै घटनामा आधारित पातलो आकारका नाटकहरू यस युगको विशेषता बन्न पुग्यो। थुप्रो अङ्क भएका पूर्णाङ्कीहरू छोटो

भए। यस कालका प्रमुख नाटककार विजय मल्ल, वासु शशि, ध्रुवचन्द्र गौतम, जी. छिरिङ, शिवकुमार राई, आई. के. सिंह र पी. लामा आदि हुन्।

नेपाली साहित्यको रोमान्टिक कालदेखि नै उनले नाटक लेख्न थालेका भए तापनि प्रयोगकालमा आएर नाटककारका रूपमा उनी विशेष स्थापित भए विजय मल्ल। उनी मूल रूपमा मनोविश्लेषणात्मक तथा समाजवादी विचारयुक्त नाटककारका रूपमा उदाएका हुन्। उनका 'कोही किन बरबाद होस्' र 'जिउँदो लास' नाउँका दुईवटा पूर्णाङ्की र 'पत्थरको कथा', 'बौलाहा काजीको सपना', 'दोभान', 'भित्ते घडी' आदि एकाङ्की सङ्ग्रह प्रकाशित छन्। रिमालको नारी केन्द्रित सामाजिक समस्यामूलक यथार्थवादी प्रवृत्ति र गोठालेको मनोवैज्ञानिक प्रतीकयुक्त, सामाजिक समस्यामूलक नाटकको परम्पराले समन्वित रूपमा विजय मल्लमा विकास पाएको छ।^(नेपाल) यसका साथै उनले प्रयोगकालीन अन्य साहित्य विधामा चलेको अस्तित्ववादी, विसङ्गतिवादी प्रयोग उनले नाटकमा पनि भित्र्याएका छन्। नेपाली नाट्यसिद्धान्तको विकासमा उनले एउटा नौलो प्रयोग र मोड दिए।

रिमालेली परम्पराकै विकास गराउँदै नाटककार वासु शशि चिनिए। उनका 'तीन नाटक'मा सङ्कलित तीनवटा नाटकले गराएका छन्। ध्रुवचन्द्र गौतमको 'त्यो एउटा कुरो'मा जीवनका विसङ्गतिको चित्रण छ। उनका एकाङ्कीहरूमा पनि यही विसङ्गतिवाद बोलेको छ। आख्यानमा जस्तै नाटकका क्षेत्रमा पनि नेपालेली लेखहरूमा मनोविकार, यौनकुण्ठा, अस्तित्व-सङ्कट र विसङ्गतिबोधको चित्राङ्कनतर्फ विशेष आग्रह रहेको पाइन्छ भने भारतेली लेखकहरूमा सामाजिक समस्या, अन्धपरम्परा, रूढि, सामाजिकसांस्कृतिक सङ्कट आदिप्रतिको झुकाउ धेरै रहेको पाइन्छ।

यी कुराको राम्रो नाटकीकरण गर्ने भारतेली नाटककारका रूपमा 'मनबहादुर मुखिया' (१९४७ ज.) देखा पर्दछन्। उनको 'अनि देउराली रुन्छ' (१९७३) मञ्चनको दृष्टिले औधी सफल नाटक हो। यसबाहेक उनका 'अँध्यारोमा बाँच्नेहरू' (१९७२), 'फेरि इतिहास दोहोरिन्छ' (१९७५), र 'क्रसमा टाँगिएको जिन्दगी' (१९७६) प्रकाशित छन्।

यस कालका अरु नाटककार हुन्- ईश्वर बल्लभ, नन्द हाङ्खिम, कुमार घिसिङ, जयन्त बम्जन, विक्रम रूपासा, हरेन आले, मोतीसिंह छेत्री, टीकाराम शर्मा, आई. के. सिंह, मोहन थापा, मोहन ठकुरी, देवकुमार देवान, प्रकाश 'कोविद्', हरिभक्त कटुवाल, वीरविक्रम गुरुङ, मनबहादुर गुरुङ, हरिमदन गुरुङ इत्यादि।

साहित्यका अन्य विधाहरूको तुलनामा नेपाली नाटकको परम्परा दिन प्रतिदिन घटदो छ। सम र तिवारीले दिएको विराट् र विस्तारित रूप नेपाली नाटकले रिमालपछिदेखि नै गुमाउन थालेको देखिन्छ। आदर्शोन्मुख यथार्थवाद र रोमान्टिक लेखनको मूल प्रवाह चलेको बेला सम र तिवारीले नेपाली नाटकलाई सकेसम्म व्यापक तुल्याउने प्रयास गरे भने सामाजिक वा आलोचनात्मक यथार्थवाद, प्रयोगधर्मिता र विसङ्गतिवादको नयाँ वैचारिक प्रवाह तथा नयाँ सामाजिक सांस्कृतिक परिवर्तनको प्रभावको परिणाम स्वरूप समपछि उदाएका रिमाल, गोठाले, शशि र विजय मल्लजस्ता नाटककारहरूमा आइपुग्दा नाटकले प्रायः एकाङ्कीको जस्तो लघुरूप धारण गरिसकेको थियो। चलचित्र र दृश्यश्रव्य कलाका अरु नयाँ रूपहरूको विकाससँगसँगै यसरी पूर्णाङ्की र एकाङ्कीको अन्तर मेटिँदै गएर छोटो अवधिमा सकिने थोरै र पात्र थोरै दृश्य र छोटो कथानकका नाटक लेखिने चलन स्थापित भयो।(नेपाल)

Notes

मोहनराज शर्मा, मनबहादुर गुरुङ, नन्द हाङ्खिम, अविनाश श्रेष्ठ, अशेष मल्ल, गोपाल पराजुली, मोहन पुकार, लक्ष्मण श्रीमल, सी. के. श्रेष्ठ, रामलाल अधिकारी, किरण ठकुरी, जस योन्जन 'प्यासी', मन्दीप लामा, निर्मल 'याद', रघुनाथ सापकोटा, राजु 'हिमांशु', प्रेमनाथ ताम्लिङ मनेनका नाटकहरू लेखन प्रकाशन अनि मञ्चनमा देखिएका नाटककारहरू हुन्। मोहनराज शर्माले नाटकमा पनि जादुमय यथार्थ र स्वैरकल्पनाको प्रयोग गरे। उनका 'जेमन्त/यमा' (१९८४) र 'बैकुण्ठ एक्सप्रेस' नाटकहरू प्रकाशित छन्। अशेष मल्ल र अविनाश श्रेष्ठ एकाङ्की लेखकका रूपमा परिचित भए। अविनाश श्रेष्ठको 'अश्वत्थामा हतोहतः' (१९८४) एकाङ्की -सङ्ग्रह प्रकाशित छ। 'गोलार्धका दुई छेउ'का गोपाल पराजुली प्रयोगधर्मी देखिन्छन्।

दार्जिलिङका मोहन विष्ट र पुकार गुरुङको जोडी अर्थात् मोहन /पुकारले हास्य-व्यङ्ग्यमूलक नाटकलाई दार्जिलिङ र सिक्किम भेकमा धेरै लोकप्रिय पारेको हो। नयाँ नयाँ प्रविधि र जुक्तिहरूसित निर्मित भई हुलका हुल आइरहेका चलचित्रहरू र टेलिशृङ्खलाहरूका लोकप्रियतामुनि थिचिएर आस्तित्विक सङ्कटमा पर्न पुगिसकेको नाट्य-कलालाई प्रेक्षकहरूमाझ पुनः लोकप्रिय पार्न नेपालतिर मदनकृष्ण श्रेष्ठ र हरिवंश आचार्य अर्थात् मह जोडीले गरेको जस्तै योगदान यता भारततिर मोहन-पुकारको जोडी, मनबहादुर मुखिया अनि सी. के. श्रेष्ठको 'भद्रेको टोली'ले १९७० को दशकदेखि यता गरेका हुन्। यसै गरी दार्जिलिङका किरण ठकुरी, खरसाङका जस योन्जन 'प्यासी', लक्ष्मण श्रीमल र राजु प्रधान 'हिमांशु' अनि गान्तोकका मन्दीप लामा र चुन्निलाल घिमिरे, ललीत गोलेको भानु र पाला शृङ्खलाले पनि रङ्गमञ्चीय नाटकको परम्परालाई जिउँदो राख्न निकै परिश्रम गरेका छन्। यस क्रममा नाटक लेख्नेहरूमा नन्द हाङ्खिम

(१९४४ ज; 'युद्धहरू'-१९८३, 'अभिषेक' र 'मृत्युदिवस' एकाङ्की सङ्ग्रह-१९७६), शरद् छेत्री ('अतिक्रमण'-१९८०, 'खुब नाच्यो कठपुतली'- १९९३ 'समयभिन्नका समयहरू' २००२), रामलाल अधिकारी ('टीका पनि व्यापार पनि' र 'शङ्खघोष') रघुनन्द सापकोटा ('बुढो रुखका फूलहरू'-१९९२), ध्रुवचन्द्र गौतम ('भष्मासुरको नला हाड'-१९८०, 'द्वन्द्व'-१९८३), लोकनाथ मनेन ('बौद्धदेखि सिंहासनसम्म'), जस योजन 'प्यासी' ('नयाँ सूर्यको प्रतीक्षामा'-१९९२) र इन्द्रबहादुर राई ('पहेँलो दिन'-२००२) का नाउँ उल्लेखनीय छन्।

नन्द हाडखिम र ध्रुवचन्द्र गौतम प्रगतिशील, अस्तित्ववादी एवम् विसङ्गतिवादी प्रवृत्तिका नाटककार देखिन्छन्। शरद् छेत्री र ओमप्रकाश आत्रेयका नाटक सामाजिक यथार्थ, कुरीति र अन्ध परम्पराको आलोचनात्मक उद्घाटनतर्फ लक्षित पाइन्छन्। 'नर्कको न्याय'ले मोहन-पुकारको परिपाटीलाई जिउँदो राख्ने प्रयत्न गरेको छ। हाँस्टै जल्नुपर्छमा समाजमा व्याप्त पाखण्डलाई नङ्ग्याउने प्रयास भएको छ। भने मोहन दुखुन प्रेम-प्रणयकै वृत्तमा केन्द्रित छन्। थोरै दृश्य, थोरै अङ्क थोरै पात्र र सानो कथानक नै यस कालका धेरजसो नाटकका विशेषता रहेका छन्।

१९७० को दशकमा देखा परेका मनबहादुर मुखिया (१९७४ ज.) का 'अनि देउराली रुन्छ' (१९७३), 'फेरि इतिहास देहोरिन्छ' (१९७४) र 'क्रसमा टाँगिएको जिन्दगी' (१९७७) जस्ता नाटक तथा 'अँध्यारोमा बाँच्नेहरू' (१९७२) मा सङ्कलित एकाङ्कीहरूले नाट्य-कलालाई फेरि एकपल्ट लोकप्रिय तुल्याउनमा निकै ठुलो योगदान पुऱ्याएका हुन्। अनि देउराली रुन्छको व्यापक सफलता र लोकप्रियताले नाट्यलेखन र मञ्चनतर्फ धेरैलाई पुनः प्रेरित र प्रोत्साहित गर्‍यो भन्दा अत्युक्ति हुँदैन। एकातिर वीरेन्द्र सुब्बाको 'फिस्टा' (१९७४), हरेन आले (१९४२ ज.) को 'प्रतिबिम्ब'

(१९७३) र नन्द हाडखिमका 'अभिषेक' (१९७६) र 'युद्धहरू'जस्ता कृतिहरूले पाठ्य-नाटकहरूको सृजन परम्परालाई अघि बढाएको छ भने अर्कातिर मनबहादुर मुखियाका उपर्युक्त नाटकहरूकै परिपाटीमा रामलाल अधिकारी, मोहन-पुकार, पी. अर्जुन (१९४७ ज.), जस योन्जन 'प्यासी', चुन्निलाल घिमिरे, लक्ष्मण श्रीमल (१९४५ ज.), राजु प्रधान 'हिमांशु' र पूर्ण गुरुङ 'निरूपम' प्रभृति नाटककारहरूले नेपाली नाटकलाई नयाँ शिखरतर्फ लैजाने उद्यम गरेका छन्। अर्जुन प्रसाद अर्थात् पी. अर्जुनको 'हाँस्टै-जल्नुपर्छ' (१९८२) र जस योन्जन 'प्यासी'को 'नयाँ सूर्यको प्रतीक्षा'मा वामपन्थी विचारधारामा भिजेका विप्लवको सन्देश सङ्केतले रचित नाट्य-कृतिहरू हुन्। चियाबारीको परिवेशबाट उठेर आएका र त्यहाँको समाज एवम् अर्थतन्त्रसित सुपरिचित जस योन्जन 'प्यासी'ले नयाँ सूर्यको प्रतीक्षा प्रस्तुत गर्नुभन्दा झनै एक दशकअघि नै चियाबारीभिन्नै सङ्घर्षशील जीवन बिताइरहेका डुवर्सका इन्द्रबहादुर गुरुङले चियाबारीको जीवन शैली, त्यहाँका मानिसको मानसिकता र त्यहाँभित्र प्रतिदिन भइरहने तानातान, चुसाइ, थिचाइ-मिचाइ, हँसाइ-रुवाइ, स-साना सुख र स-सानै खुसीहरू आदिलाई समेटेर लेखेका चारवटा एकाइकीहरूको बिटो हो उनको 'मेरो चार एकाइकी' (१९८४)। वर्ग-निष्ठा गुरुङका यी एकाइकीमा निकै वास्तविक छ।

प्रथम नेपाली चलचित्र 'सत्य हरीशचन्द्र' (१९५१) का निर्माता डी. बी. परियार (१९२३-९३)-को वीर खड्गबहादुरसिंह विष्ट शीर्षकको आठअङ्के नाटक एकजना नाट्यकलाका कुशल ज्ञाता र अनुभवी नाटककारले लेखेको जीवन चरित्रात्मक नाट्यकृति हो। १९६२ तिरै लेखी सिद्धाइएको भए तापनि शताब्दीको शेषतिर आएर मात्र प्रकाशमा आउनसकेको यस

नाटकले विस्मरणोन्मुख जातीय गौरवको एउटा घटनालाई पाठक-प्रेक्षकका मनमा पुनरुज्जीवित तुल्याउने प्रयास गरेको छ।

एकदर्जन एकाङ्कीहरूको सङ्ग्रह मानौं यो दन्त्य कथा होइन (१९९६) लिएर देखा परेका एकाङ्कीकार निर्मल 'याद' (१९४७ ज.) ले नाट्यकलाको समकालीन परिपाटीलाई निकै राम्ररी समातेका छन्। अङ्क विभाजन नगरी चौधवटा दृश्यहरूमा बाडेर लेखिएको असमका प्रेमसिंह सुवेदीको 'आम्रपाली' (१९९९) ले बौद्ध वाङ्मयमा चर्चित वैशाली सुन्दरी आम्रपालीको जीवन कथाको नाटकीय इतिवृत्त समेटेको छ।

इन्द्रमणि दर्नाल (१९५०) कथा र नाटकका क्षेत्रमा सन् १९७० को दशकदेखि देखा पर्दै आएको नाउँ हो। विभिन्न समयमा लेखिएका उनका सातवटा छोटो छोटो नाटकहरूको सङ्कलन 'ययाति' (२००२) प्रकाशित छ। नारी चरित्रहरूमाथि विशेष दृष्टिपात गरी लेखिएका यी नाटकहरूलाई पुस्तकको भूमिका लेख्ने क्रममा डा. जस योन्जन 'प्यासी'ले सचेत र सचेष्ट नारीवादी लेखनका रूपमा निकै निमेष लगाएर चिनाउने प्रयास गरेका छन्।

इन्द्रबहादुर राईको 'पहेंलो दिन' २००२ प्रकाशित भयो। उन्नाईसौं शताब्दीका महान् इटालियाली सङ्गीतकार तथा सङ्गीत-नाट्य निर्माता 'ज्यसेप फोर्तुनिनो फ्रान्सेस्को वर्दी' (१८१३-१९०१) को कम प्रसिद्ध एउटा गीतिनाट्य 'इल तोरोँती' अर्थात् 'डुलन्ता गायक' वा 'घुमन्ता गिताङ्गे'लाई आधार गरी लेखिएको यो कुनै अङ्क दृश्य आदि नछुट्ट्याई ६ वटा घन्टीहरूमा केस्राएर लेखिएको लगभग पचासे पृष्ठको सानो नाट्यकृति हो। 'इल त्रोवातोर' अर्थात् 'भाट' (१८५३), 'ला त्राविअता' अर्थात् 'एकदिने राजा र आइदा' (१८७१) जस्ता महान् 'ओपेरा' अर्थात् 'गीति-नाट्य'का रचयिता वर्दीको 'ओपेरा'मा आधारित हुनाले रचनाकारले 'पहेंलो दिन'लाई

नाटक भन्न रुचाई 'नाट्य-खेल' भनेका छन्।^(नेपाल) साहित्यमा नित-नूतन प्रयोगानुरागी राईको यो अर्को एउटा प्रयोगात्मक कृति हो।

नेपाली नाट्य-कलाका क्षेत्रमा सन् १९७० को दशकपछि उता नेपाल र यता भारततिर पनि फाट्टफुट्ट देखापर्दै शताब्दीशेषतिर आइपुग्दासम्ममा निकै लोकप्रिय बनेको एउटा नाट्यभेट हो सडक नाटक। प्रगतिवादी कला-दृष्टिको परिणाम स्वरूप नै आविर्भूत भए तापनि कसो कसो नेपालीकै पुरानो 'डबली नाच' वा लोक-नाट्यको परम्परासित जोडेर हेर्न सकिने सडक नाटक जनवादी साहित्य सृजनको एउटा प्रबल रूप हो जसलाई सरकारी निकायहरूले समेत प्रभावकारी ठहराएर 'प्रौढ शिक्षा', 'एड्स रोग' आदिप्रति जनसाधारणमा चेतना जगाउन प्रयोग गर्न थालेका पाइन्छ। यस्तो प्रभावशाली एवम् प्रगतिवादी कला-प्रकारको प्रयोग र उन्नयनमा उल्लेखनीय योगदान दिनेहरूमा सी. के. श्रेष्ठ, अरुणप्रकाश राई, किरण ठकुरी, ललित गोले आदिका नाउँ विशेष उल्लेखनीय छन्। किरण ठकुरीको 'एउटा सहर अनेकौँ लासहरू', सी. के. श्रेष्ठको 'ऐनामा हेर्दा रामसाइँली', पादरी प्याट्रिक गोलेको 'यसरी बनेको थियो हिन्दुस्तान' तथा अरुणप्रकाश राईका 'घोडा, जादुवाला, प्रश्नहरू' आदि निकै सफल सडक नाटकहरू हुन्। यीमध्ये पनि सी. के. श्रेष्ठको 'ऐनामा हेर्दा रामसाइँली' नेपाल र भारतका विभिन्न ठाउँहरूमा मञ्चित भई निकै लोकप्रिय पनि बन्यो। सडक नाटकको स्वरूप, परम्परा, यसका लक्षण आदिको परिचयका साथै आफ्ना चारवटा सडकनाटक 'जादुवाला', 'प्रश्नहरू', 'प्रतीक्षा र घोडा' समेत सङ्ग्रह गरी अरुणप्रकाश राईले पुस्तक रूपमा प्रस्तुत गरेको नाटकका सन्दर्भमा 'सडक नाटक' (२०००) आफ्नो प्रकारको प्रथम पुस्तक देखिन्छ।

2.2.6 यस कालको विशेषताहरू

- (१) यस चरणका नाटकहरूमा मौलिकताको आग्रह रहेको छ।
- (२) यसै चरणमा पाश्चात्य साहित्य संसारको मूर्धन्य रचनाहरू 'त्रासदी' को प्रयोग भएको छ।
- (३) अन्य साहित्यिक विधाहरूको समानान्तरमा नाटक पनि लेखिनुपर्छ भन्ने सचेत प्रयासहरू गरिए।
- (४) नाटकको भावभूमि, कलाकौशल र नाट्यपरिवेशमा विभिन्न आयामहरू थपिए।
- (५) पारसी थिएटरको प्रभावले गर्दा धेरैजसो नाटकहरूमा अतिरञ्जना, कृत्रिमता र स्थूलताको बाहुल्य नेपाली नाटकहरूबाट पूर्ण रूपमा हराएर गयो।
- (६) साहित्यिक नेपाली नाटकको लेखनमा बहुलता।
- (७) नाटकको विषयगत, शैलीगत भिन्नता तथा बहुलता।
- (८) पाश्चात्य साहित्यको व्यापक प्रभाव
- (९) पूर्णाङ्कदेखि नाटक वा एकाङ्कीको रूपमा स्थापित बन्दै आयाममा छोटिनु, अङ्क, दृश्य, पात्र आदि घट्टै जानु।
- (१०) आधुनिक तक्निकको प्रयोग तथा साहित्यिकता अनि वैचारिकतातिर बढी आकृष्ट हुनु।
- (११) समसामयिक विषयवस्तु र शिल्पशैलीबाट विविधतापूर्ण नाटकहरू लेखिए।
- (१२) आदर्शवादी, यथार्थवादी, अस्तित्ववादी, मनोविश्लेषणवादी, प्रतीकवादी आदि नाटकहरू लेखियो।
- (१३) सङ्ख्यात्मक अनि गुणात्मक दुवै पक्षका सङ्ख्याँ नाटकहरू लेखियो। प्रयोग धर्मिता र प्रयोगशीलता सँगसँगै नाट्यलेखनमा आधुनिकीकरण व्यापक बन्दै गयो।

2.3 नेपाली नाटकका प्रवृत्तिहरू

१. पौराणिक नाटक:- यसमा धार्मिक नैतिक ग्रन्थ पुराणको विषय, कथानक, घटना र पात्रपात्रालाई प्रमुख आधार बनाएर नाटककारले नाटकलाई स्वाभाविक तुल्याउन केही नवीन सामग्रीहरूको प्रयोग गरेको हुन्छ। यस्ता नाटकमा नीतिको विजय अनादि-कालदेखि चलिआएका प्रश्नहरू हुन्छन्। प्रायशः यस्ता नाटकहरू संस्कृत साहित्यबाट प्रभावित हुन्छन्। बालकृष्ण समका- ध्रुव, प्रह्लाद, देवकोटाको सावित्री सत्यवान् यस्तै नाटक हुन्।

२. ऐतिहासिक नाटक:- यस प्रकारका नाटकमा अतीतका कुनै महत्वपूर्ण घटना र पात्र पात्रालाई प्रस्तुत गरिएको हुन्छ। केही मात्रामा नाटककारले कल्पनाको सहाराले अन्य साना-तिना घटना र पात्र पात्राहरू पनि सिर्जना गर्न सक्छ। बालकृष्ण समका भक्त भानुभक्त, अमरसिंह, भीमनिधि तिवारीका शिलान्यास, चौतारा लक्ष्मीनारायण, सिद्धार्थ गौतम आदि यस्तै नाटक हुन्। ऐतिहासिक नाटकमा तिवारी विशेष सफल मानिन्छन्।

३. सामाजिक नाटक:- यस्ता नाटकमा समाजसँग सम्बन्धित घटना, कथानक आदिको प्रस्तुति हुन्छन्। सामाजिक जीवनमा देखिने समस्या प्रधान नाटक पनि यस अन्तर्गत पर्छ। यस्तामा तत्सम्बन्धी कथा, प्रश्न बा समस्या- लाई स्पष्ट पार्ने प्रतीकात्मक उपाय पनि अपनाउन सकिन्छ। आजका नाटकहरू दिन प्रतिदिन प्रतीकात्मक, वौद्धिक र जटिल बन्दै गएका छन्। रिमालका मसान, यो प्रेम, यस्तै समस्या प्रधान नाटक हो। प्रतीकात्मक शैलीको सुन्दर प्रयोग 'यो प्रेम' र विजय मल्लको 'जिउँदो लाश' -मा देख्न सकिन्छ।

४. यथार्थवादी प्रवृत्ति- आधुनिक नेपाली नाटकमा यथार्थवादी प्रवृत्ति सार्थक रूपमा रिमालका नाटकहरूबाट प्रदर्शित भएको देख्न पाइन्छ। नाटककार समले आंशिक रूपमा यथार्थवादी प्रवृत्तिलाई ग्रहण गरे तापनि त्यसले प्रभावाकारी छाप दिन नसकेको देखिन्छ। एक प्रकारले व्यक्तिगत र सामाजिक समस्या, यथार्थ भोगाइको अभिव्यक्ति, समकालीन जीवनको विभेद पक्ष र समस्यालाई उदाङ्गो देखाउन यथार्थवाद प्रवृत्तिको आशय हुन्छ। पाश्चात्य नाटककार इब्सेनको प्रभावबाटै नेपाली नाटकमा यथार्थवादी प्रवृत्ति हुर्केको देखिन्छ। वस्तुपक्ष र कलापक्ष दुवैमा यथार्थवादी शिल्प प्रदर्शित हुनसक्छ। नेपाली नाटकमा गोपालप्रसाद रिमाल, विजय मल्ल, मनबहादुर मुखिया, मोहनराज शर्मा प्रभृतिहरूले यो प्रवृत्तिलाई सार्थक रूपमा विकसित तुल्याएको देखिन्छ।

५. प्रकृतिवादी प्रवृत्ति : जीवनको निराशाजनक पक्षहरू विनाशशील जीवनजगत, अन्धकारजन्य जीवन र समाजका चित्रणहरू नियतिवादी धारणाहरू आदिमा आधारित विषय वस्तुका नाटकहरू प्रकृतिवादी प्रवृत्तिका मानिन्छन्। आन्तरिक र बाह्य शक्तिद्वारा विभूषित चरित्रलाई यथातथ्य अङ्कन गर्ने अभिप्राय यस्ता नाटकमा देखिन्छन्। पाश्चात्य जगत्का प्रसिद्ध लेखक एमिल ज्योलानको प्रकृतिवादी धारणा नै विश्व नाटकमा प्रभाव स्वरूप आएको मानिन्छ। नेपाली नाटकमा पनि मोहनराज शर्मा, अविनाश श्रेष्ठ, गोपाल पराजुली, अशेष मल्ल प्रभृतिहरूले यसप्रकारका प्रवृत्तिलाई आत्मासात गरी कतिपय नाटकहरू सृजना गरेका देखिन्छन्। आधुनिक विश्व नाटकमा म्याक्सिम गोर्कीको द लोवर देप्ट (निम्नतर गर्त) नाटकलाई प्रकृतिवादी प्रवृत्तिको उत्कृष्ट उदाहरण मानिएको छ।

६. प्रयोगवादी प्रवृत्ति : सन् १९५० देखि विश्व नाट्य साहित्यमा नै पाश्चात्य चिन्तनको प्रभाव विघ्न रूपमा परेको देखिन्छ। रङ्गमञ्च तथा

अनुष्ठानिक अभिनय साथै उत्सव आदिमा प्रतीकात्मक चित्रण देखाउन दर्शकको सहभागितामा यथातथ्य विषयलाई नै नवीनता दिने प्रयासमा प्रयोगवादी प्रवृत्ति अग्रसर देखिन्छ। एक प्रकारले उक्त प्रवृत्तिलाई अयथार्थवादी आन्दोलनको रूपमा पनि हेर्ने गरिएको छ। नाटकीय उत्पादनको परिणामलाई प्रस्तुतीकरणद्वारा देखाउनु नै यो प्रवृत्तिको मूल उद्देश्य हुन्छ। नेपाली नाटकमा मोहनराज शर्मा, मनबहादुर मुखिया, विजय मल्ल, अशेष मल्ल, अविनाश श्रेष्ठ, सरू भक्त, शिव अधिकारी, पी. अर्जुन, लक्ष्मण श्रिमल, किरण ठकुरी, सी. के. श्रेष्ठ विशेष रूपमा प्रयोगवादलाई रूचाउने नाटककार हुन्। प्रयोगवादी प्रवृत्तिले विभिन्न प्रकारका प्रभावकारी विशेषताहरूलाई आत्मासात गरेको पाइन्छ।

७. प्रतीकवादी प्रवृत्ति : पाश्चात्य नाटककारहरूमा डब्ल्यूबी यीट्स, पौल कलाउदेल, लियोनार्द, अस्ट्रैगेद, गार्सिया नोर्गा, आर्थर मिल्लर, हेनरिक इब्सेन, ब्रेख्ट, ब्रेकेट आदिबाट विस्तार भएको प्रयोगात्मक प्रवृत्तिलाई पाश्चात्य जगत्कै देन हो। यस्तै प्रयोदवादी पाश्चात्य नाटकहरूमा ज्याँ पल सार्त्र, पियरेन्डेलो आदि उल्लेखनीय छन्। नेपालीमा यस प्रकारको प्रवृत्तिले आधुनिक नेपाली नाटकको थालनी भएदेखि नै अर्थात् बालकृष्ण समबाटै सतत विकसित हुँदै आएको देख्न पाइन्छ। हृदयचन्द्रसिंह प्रधान, मनबहादुर मुखिया, विजय मल्ल, गोपालप्रसाद रिमाल, अशेष मल्ल, अविनाश श्रेष्ठ, राजु प्रधान हिमांशु प्रभृति यस प्रकारका प्रयोगकर्ता देखिन्छन्।

८. अभिव्यञ्जनात्मक प्रवृत्ति : अतियथार्थवादी तर प्रयोगात्मक नाट्य चेतनाको नाम नै अभिव्यञ्जनात्मक नाट्य प्रवृत्ति हो। पाश्चात्य नाटककार अगस्ट स्ट्रिन्ड वर्गको अ ड्रिम प्ले (एउटा स्वप्न नाटक) -लाई यसको सार्थक उदारहणको रूपमा चर्चा गरको पाइन्छ। अयथार्थको

महत्त्वहीन पृष्ठभूमिमा कल्पनाको रूप चित्र संस्मरण अनुभूति, विसङ्गति, कल्पना आदिको तत्कालीन चित्रण सम्मिश्रण प्रदर्शन र बोध गर्ने हेतु यस प्रवृत्तिले जाहेर गर्दछ। त्यति मात्र होइन मनोवेगात्मक पक्षको चित्रण साथै कालक्रमिकताहीन सन्दर्भहरू सङ्गत, असङ्गत घटनाहरू पूर्वदीप्ति शैली आदिले प्रयोग अभिव्यञ्जित पार्नु नै यस प्रकारको प्रवृत्तिको मूल विषय हो। नेपाली नाटकमा बालकृष्ण सम, गोपालप्रसाद रिमाल, विजय मल्ल, मनबहादुर मुखिया आदिले यस प्रवृत्तिलाई स्थितिअनुरूप प्रयोग गरेको भेटिन्छ।

९. विसङ्गतीवादी प्रवृत्ति : विसङ्गतीवादी प्रवृत्तिमा मानिसको विवेक, धर्म र स्वयम् माथिको विश्वास गुमाउन परेको साथै आधुनिक मान्छेको जीवनशैली चित्रण रहन्छ। अस्तित्ववादी दर्शनमा आश्रित देखिने र जीवनको अर्थहीनता देखिने लक्षण यस प्रकारका नाटकमा पाइन्छन्। पाश्चात्य नाटककार स्यामुएल बेकेटको वेटिङ फर गोडो, हेरोर्ड प्रिन्टरको केयरटेकर नाटकहरू विसङ्गतीवादी प्रवृत्तिका चर्चित नाटकहरू मानिन्छन्। यसबाहेक युजिन आईएस एल्वोजस्ता नाटककारहरू पनि यस प्रवृत्तिका नाटकहरू लेख्न अग्रसर रहेका देखिन्छन्। नेपालीमा ओकिउयामा ग्वाइन, अशेष मल्ल, मोहनराज शर्मा आदिले यस प्रकारका प्रवृत्ति प्रदर्शित गर्न खोजेको देखिन्छ।

१०. मनोवैज्ञानिक / मनोविश्लेषणवादी प्रवृत्ति : यस्ता नाटकमा जुनसुकै विषय वा समस्या होस् त्यसलाई मनोवैज्ञानिक ढङ्गले अध्ययन गरिन्छ। पात्र पात्राको अन्तर्वृत्ति, मनोलोकको विचरणद्वारा प्रतिपाद्य विषय स्पष्ट पारिन्छ। जस्तै :- विजय मल्लको 'कोही किन बर्बाद होस्।' फ्रायड, जुङ र एडलर आदिको मनोवैज्ञानिक धारणा पाश्चात्य वा आधुनिक नाटककारहरूले आत्मासात गरेको भेटिन्छ। पाश्चात्य

नाटककारहरूमा हेनरिक इब्सेन, इलियट, सार्त्र आदिले यस प्रवृत्तिलाई उत्कृष्ट रूपमा देखाएका छन्। नेपालीमा बालकृष्ण सम, गोपालप्रसाद रिमाल, मनबहादुर मुखिया, विजय मल्ल, ईश्वर वल्लभ, मोहनराज शर्मा, सी. के. श्रेष्ठ, रामलाल अधिकारी आदिले आफ्ना विभिन्न नाटकहरू प्रदर्शित गरेका छन्। मानव मनको सूक्ष्म चिन्तन र विशलेष्ण गर्नु यस प्रकारका नाटकहरूको वैशिष्ट्य रहन्छन्।

११. अस्तित्वादी प्रवृत्ति : मानिसको आफू हुनुको अर्थ स्वत्वबोध सङ्घर्षमा मूल्यबोध तथा जीवनको गतिशील समसामयिक उपलब्धि आदिको खोजमा लेखिने नव्य प्रवृत्ति अस्तित्वादी प्रवृत्ति मानिन्छ। पाश्चात्य जगत्कै देन मानिएको आधुनिक प्रवृत्ति इब्सेन, बेकेट, चेखोब, पिरान्डेलो, ब्रेख्ट आदिका नाटकहरू बहुचर्चित पाइन्छन्। समसामयिक तथा युगिन साथै विश्वजननी सङ्क्रमणहरूमा आधुनिक मान्छेको बचाई र जीवनको मूल्यबोध गराउन, दर्शाउन जस्ता वैचारिक आधारहरू यस प्रकारका नाट्य प्रवृत्तिको मूल पक्ष हुन सक्छ। पाश्चात्य साहित्यिक चिन्तनहरू सार्त्र, पिरान्डेलो, अल्बर्ट, कामु आदिको अस्तित्वादी दर्शन नै विश्व नाट्य जगत्मा प्रभावकारी रहेको मानिन्छ। नेपाली नाट्यकारहरूमा सम, रिमाल, मुखिया प्रभृतिले यस धारणालाई आत्मसात गरेको देखिन्छ।

१२. प्रगतिवादी प्रवृत्ति : प्रगतिवादी दृष्टिकोणको आधारमा मार्क्सको द्वन्द्ववात्मक भौतिकवादी चिन्तनबाट प्रभावित देखिन्छन्। चेखोब डोस्टोवोस्क, टल्स्टोय आदि रूसी साहित्यकारहरूले विकसित तुल्याएको यस धारणालाई आधुनिक युगका अधिकांश साहित्यकारहरूले जीवन र जगत्को परिवर्तन चाहने गतिशील आधारको रूपमा आत्मसात गरेका देखिन्छन्। सार्त्र, ब्रेख्ट आदि पाश्चात्य नाटककारहरूले प्रगतिवादी नाट्य प्रवृत्तिलाई विशेष सार्थकता प्रदान गरेका छन्। नेपालीमा हृदयचन्द्रसिंह

प्रधान, मोदनाथ प्रश्रित, विजय मल्ल आदिले यस प्रकारको प्रवृत्तिलाई प्रदर्शित गर्न सक्षम भएका छन्।

2.4 उपसंहार

विभिन्न नाचगान, अनि रमाइलो गर्न रुचाउने नेपालीहरूले सुरुमा नाटक नै भनेर नाटक सुरु त गरेनन् होला। तर धार्मिक अनुष्ठान आदिको सम्पादन गर्दा, रमाइलो गर्दागर्दै नाटकको सुरुवात भयो होला भन्न सकिन्छ। घनश्यान नेपालले लेखेका छन्, “नेपाली समाजमा रङ्गमञ्चको परम्परा प्राचीन कालदेखि नै चलेर आएको भए तापनि साहित्य विधाको रूपमा नाटक-लेखनको विकास धेरै ढिलो गरी सुरु भयो। मध्ययुगदेखि नै गीति लोकनाट्य र अभिनयमूलक नृत्य (लोकनृत्य), डबली नाटक, ज्यापू नाच, लाखे नाच आदिको परम्परा रहेको हो। यस्ता अभिनयाश्रित प्रस्तुतिहरू संस्कृत, मैथिली, नेवारी, हिन्दी आदि भाषामा हुन्थे, नेपालीमा हुँदैनथे। यिनमा देवता, दैत्य, मनुष्य आदि पात्रहरू हुन्थे।

पहिला संस्कृतमा अनि पछि नेपालीमा अनुवाद गरेकोले नेपाली भाषामा नाटक लेख्ने प्रथम प्रयास शक्तिवल्लभ अर्यालबाट भयो। उनको ‘हास्यकदम्ब’ नै प्रथम नेपाली नाटक मानिएको पाइन्छ।

माध्यमिक कालमा नाटक लेखन र मञ्चनतर्फ लेखकहरूको विशेष रुचि बढेर गएको देखिन्छ। यस कालको प्रारम्भिक अवस्थामा दुई धारामा देखिन्छ, जनसाधारण प्रचलित लोक-नाट्य अनि अभिजात र शासक वर्गका निम्ति पर्सियाली थियेटर। यसो हुँदा आलोचकहरू जातीय लोकनाट्य परम्परा लुप्त हुँदै गएको अनि उर्दू र फारसीका नाटकको बोलबाला बढ्दै गएको मान्छन्। माध्यमिककालको रोमान्टिक धारा चल्दा संस्कृतमूलक धार्मिक औपदेशिक प्रवृत्तिका नाटक, अनि हिन्दी-उर्दूमूलक

प्रेम-इस्क, साहस-रोमाञ्च केन्द्रित नाटकहरू मञ्चन भएको पाइन्छ। नेपालपछि दार्जिलिङ जहाँ निकै नाटकहरू लेखिएको मञ्चन भएको पाइन्छ। यता सुरुमा पर्सियाली थियेटरको निकै बोलबाला थियो। पछिबाट धनवीर मुखिया, हस्तलाल गिरी, हर्षध्वज लामा, भरतकुमार गहतराज आदिको उदयपछि यसले मौलिकतातर्फ विकास गयो।

साहित्यका अन्य विधासहरू नेटाक विधाको पनि उचित विकास आधुनिक कालमा भएको पाइन्छ। पूर्वीय नाट्यपरम्पराबाट पूर्ण रूपमा नटाडिए पनि पाश्चात्य नाट्यलेखन परिपाटीलाई अँगालेर बाटकृष्ण समले विभिन्न नाटकहरू लेखे। उनीसँगै र उनीपछि भने नेपाली नाटकले प्रशस्ततै नाटककारहरू पाए। समय बित्दै जाँदा पाश्चात्य जगत्का नयाँ प्रवृत्तिका सात प्रयोगहरू पनि देखा परे।

आजसम्म प्रकाशित नेपाली नाटकको विषयवस्तुलाई हेर्दा नेपाली नाटकले विभिन्न प्रवृत्ति भएर यात्रा गरेको देखिन्छ। नाटकले बोकेको विषयको आधारमा देखिएको प्रवृत्तिहरूमा पौराणिक, ऐतिहासिक, सामाजिक, यथार्थवादी, प्रकृतिवादी, प्रयोगवादी, प्रतीकवादी, अभिव्यञ्जनात्मक, अस्तित्ववादी, मनोवैज्ञानिक, विसङ्गतिवादी, प्रगतिवादी प्रमुख रहेका छन्।

2.5 सार

यस प्रखण्डमा रूपक र यसका भेद उपभेदहरू, नाटकको परिचय र प्रकारहरू, नाट्य विधाको उद्भव र परम्परा, नाटकका संरचनात्मक घटकहरूबारे जानकारी प्राप्त भयो। उक्त जानकारीहरूलाई निम्न बुँदाहरूमा यसरी समेटिएको छ।

- यो दृश्य काव्य हो।

- नाटक अभिनीत हुनाले, हेरिनाले र मारोप गरिनाले रूपक हो।
- नाटकको प्राधारभूत निजी तत्त्व हो- संवाद। यसमा स्तर निर्वाह संक्षिप्तता, सरलता र क्रिया व्यापारको व्यञ्जकता हुनुपर्छ।
- नाटकको कार्य र उत्तरदायित्व दोहोरो छ-पठ्य र दृश्य रूपमा नाटक मूलतः क्रियाको अनुकरण हो।
- नाटकमा तीन गुणद्वारा उत्पन्न नाना रसात्मक लोकचरित हुन्छ। नाटकको वस्तु, चरित्र, संवाद आदिमा विशेषतः स्वाभाविकता र सम्भाव्यता आवश्यक छ।
- नाटक तीन पक्षसित सम्बन्धित हुन्छ- नाटककार, कलाकार (अभिनेता-अभिनेत्री, गायक, वादकलगायत रङ्गमञ्च, प्रकाश, माइक, शृङ्गार सादि शिल्पी समेत) र दर्शक।
- देश काल र वातावरण आदिको चित्रणका लागि नाटकले शब्दभित्र भाव सीमित हुनु पर्दैन, सुसज्जित रङ्गमञ्च र पात्र जस्ता बहिरङ्ग साधनको पनि परिचालन गर्ने अवसर प्राप्त गर्छ।
- शिल्प प्रतिभा, कवित्वको चरम परिणति नाटक हो।
- यसमा दसैँ प्रकारका रसहरूको आश्रय हुन्छ।
- नाटक सामूहिक, सबैको उपयोगी र सारा विधाहरूको सार जस्तै हुन्छ।

2.6 अनुशीलन

१. नाटकको उद्भवबारे चर्चा गर्दै यसका स्वरूपलाई चिनाउनुहोस् ।
२. रूपकको अर्थ सम्बन्धि उल्लेख गर्दै यसको परिभाषाबारे पूर्वीय र पाश्चात्य मतको टिप्पणी गर्नुहोस्।
३. साहित्यमा नाटकको महत्त्व र मूल्य के कस्तो छ ? बताउनुहोस् ।

४. नाटकको प्रमुख तत्त्वहरू के के हुन् ? विश्लेषण गर्नुहोस् ।
५. नाटकको नायिकाहरूको भेटबारे सबिस्तार चर्चा गर्नुहोस्।
६. नाटकमाथि पूर्वीय र पाश्चत्य मतमा के कस्तो साम्य र वैशम्य पाइन्छ ? विवेचना गर्नुहोस्।
७. नाटक कस्तो विधा हो? चर्चा गर्नुहोस्।

2.7 अतिरिक्त अध्ययन

हृदयचन्द्रिंह प्रधान	केही नेपाली नाटक
रत्नध्वज जोशी	नेपाली नाटकको इतिहास
तारानाथ शर्मा	सम र समका कृति
विजय मल्ल	नाटक - एक चर्चा
केशव प्रसाद उपाध्याय	साहित्य प्रकाश
टङ्कप्रसाद न्यौपाने	साहित्यको रूपरेखा
घनश्याम नेपाल	नेपाली साहित्यको परिचयात्मक इतिहास

यस अतिरिक्त विभिन्न पत्र-पत्रिका अनि वेभसाइट-विकिपिडिया पनि अध्ययन गर्न सक्ने छन्।

2.8 मूल्यवृद्धिका निम्ति उत्तर

नोट: तल दिएको खाली स्थानमा आफ्नो उत्तर लेख्नुहोस् -

१. रूपकको अर्थ र परिभाषा ।

.....

.....

.....

(प्रश्न १ को मूल्यवृद्धिका निम्ति विद्यार्थीले १.२ खण्डमा उत्तर खोज्न सक्नेछन्)

२. रूपकको भेटहरू बताउनुहोस्।

.....

(प्रश्न २ को मूल्यवृद्धिका निम्ति विद्यार्थीले १.२-१.४ खण्डमा
उत्तर खोज्न सक्नेछन्)

३. नाटकका विविध तत्त्वहरू ।

.....

(प्रश्न ३ को मूल्यवृद्धिका निम्ति विद्यार्थीले १.६ को खण्डमा
उत्तर खोज्न सक्नेछन्)

४. नाटकमा रसको महत्त्व ।

.....

(प्रश्न ४ को मूल्यवृद्धिका निम्ति विद्यार्थीले १.६.३ अन्तर्गत
उत्तर खोज्न सक्नेछन्)

५. नाटकमा अभिनय कस्तो हुनु आवश्यक छ? चर्चा गर्नुहोस्।

.....

(प्रश्न ५ को मूल्यवृद्धिको निम्ति विद्यार्थीले १.६.४. खण्डअन्तर्गत
उत्तर खोज्न सक्नेछन्)

एकाइ-३ नेपाली नाटक र रङ्गमञ्चको पृष्ठभूमि र परम्परा, विकास र यसका चरणहरू, मञ्चनका दृष्टिले नेपाली नाटकको अध्ययन

संरचना

3.0. उद्देश्य

3.1. परिचय

3.2. नेपालमा नेपाली नाटकको रङ्गमञ्चीय परम्परा

3.2.1. डबली नाँच र लोक नाटकको योगदान

3.2.2. नेपाली रङ्गमञ्चमा पारसी थिएटरको प्रभाव

3.2.3. नेपाली रङ्गमञ्चमा मोतिरामले ल्याएको भारतेन्दु शैली

3.2.4. अटलबहादुरबाट नेपाली नाटक –रङ्गमञ्चले पाएको

मौलिकता

3.2.5. सम र नेपाली नाटक- रङ्गमञ्चको आधुनिकता

3.2.6. नेपालको सातसाले क्रान्तिले रङ्गमञ्चमा आएको

व्यापकता

3.3. भारतमा नेपाली नाटक –रङ्गमञ्चको परम्परा

3.3.1. दार्जिलिङको योगदान

3.3.2. कालेबुङको योगदान

3.3.3. सिक्किमको योगदान

3.3.4. कलकत्ताको योगदान

3.3.5. खरसाङको योगदान

3.3.6. सिलगढीको योगदान

3.3.7. असम र पूर्वाञ्चलको योगदान

3.4. उपसंहार

3.5. सार

3.6. अनुशीलन

3.7. अतिरिक्त अध्ययन सन्दर्भ ग्रन्थ

3.8. मूल्यवृद्धिका निम्ति प्रश्न

3.0 उद्देश्य

यस एकाइको अध्ययन पछि तपाईं निम्नलिखित विषयमा सक्षम बन्न सक्नुहुनेछ :

- नेपाली नाटक रङ्गमञ्च परम्परामाको संक्षिप्त सर्वेक्षणको जानकारी
- नेपाली नाटक रङ्गमञ्चको परम्परामा डबली नाचको योगदानको अध्ययन
- नेपाली नाटक रङ्गमञ्चको परम्परामा पारसी थिएटरको प्रभाव अनि विलासिताको चपेटमा परेर नेपाली रङ्गमञ्च खुम्चिएको विषयमा जानकारी
- नेपाली नाटक रङ्गमञ्चको परम्परामा पारसी थिएटरको प्रभाव हटाउन मोतिराम भट्टको योगदान
- नेपाली नाटक रङ्गमञ्चको परम्परामा पहलमानसिंह स्वाँरको अटलबहादुरले ल्याएको मौलिकता अनि समद्वारा प्रतिपातित आधुनिकतामाथि अध्ययन

- भारतका विभिन्न ठाउँ जस्तै दार्जिलिङ, सिक्किम, कलकत्तालगायत उत्तर पूर्वाञ्चल भारतको नेपाली रङ्गमञ्चीय परम्पराबारे जानकारी

3.1 परिचय

साहित्यका विभिन्न विधाहरूमा एक सशक्त विधाको रूपमा नाटक देखिन्छ। नाटक 'दृश्यकाव्य' भएकै कारण सर्वमान्य भएको पाइन्छ। साहित्यमा कुनै पनि विधाको विषयमा चर्चा गर्दै त्यसको उत्पत्ति के हो वा कस्तो छ? भन्ने प्रश्न हुन्छ। त्यसैले नाटकको जन्म अर्थ र उत्पत्ति जान्न आवश्यक देखिन्छ। नाटक शब्द 'नट' धातुबाट बनेको बुझिन्छ। 'नट' को अर्थ अभिनेता हुन्छ त्यसर्थ अभिनेताले गरेका विभिन्न अवस्थाको र अनुकरण नै नाटक हो भन्ने मत अधिकांश समालोचकहरूका देखिन्छन्। प्रज्ञा प्रतिष्ठानबाट प्रकाशित नेपाली बृहत् शब्दकोशमा नाटकको अर्थ 'दृश्य काव्य' रङ्गमञ्चमा अभिनय गरेर देखाउन मिल्ने गरी लेखिएको कुनै कथावस्तु बताइएको छ। हेमाङ्गराज अधिकारीद्वारा सम्पादित प्रयोगात्मक शब्दकोश-मा पनि नेपाली बृहत् शब्दकोशकै अर्थलाई अघि सारिएको पाइन्छ। वर्तमान 'परिप्रेक्ष्यमा भने यो भनाइ अलिक नमिलेको देखिन्छ। किनभने आज देखिएका कतिपय नाटकहरूमा गाडी, घोडादेखि कतिपय वैज्ञानिक यन्त्रहरूका पनि प्रवेश पाइन्छन्। जो रङ्गमञ्चमा देखाउन नसकिने हुन्छ। नाटक दृश्यकाव्य हुनुकै कारण नाटकको कुरा गर्दा त्यसलाई प्रदर्शन गर्न चाहिने स्थानको पनि कुरा उठाएर हेर्न आवश्यक ठहर्दछ। जसलाई रङ्गमञ्च भनिएको बुझिन्छ। डा. केशवप्रसाद उपाध्यायको विचारमा कुनै खेल, चटक, नाट्य वा गीत- सङ्गीत सम्बन्धी कला -कौशलको प्रस्तुतिकरणका लागि विशेष

प्रविधिद्वारा विशेष किसिमबाट निर्माण गरिएको निश्चित आकार प्रकारको प्रदर्शन स्थललाई रङ्गमञ्च भनिन्छ। नेपाली बृहत् शब्दकोश-मा, क्रियाशाला, प्रदर्शन गर्ने ठाउँ बताइएको छ। नेपाली प्रयोगात्मक शब्दकोश-ले पनि सोही कुरा अघि सारेको पाइन्छ।

नाटक दृश्यकाव्य भएको कारण विद्वान्देखि साधारण पाठकसम्मका निम्ति सम्प्रेषणीय देखिन्छ। नाटककारले कुनै पनि प्रकारका पाठक सामु आफ्नो विचार प्रस्तुत गर्नुपर्दा सबैभन्दा सजिलो माध्यम भेट्दछन्। पाठकको हृदयमा मनोरञ्जन सँगसँगै मस्तिष्कमा विचार पुग्ने मात्रै नभएर विचार बुझाउने उल्लेखनीय क्षमता नाटकले बोकेको पाइन्छ। एरिस्टोटल-को भनाइ छ आरम्भमा मानिसले हरेक कुरा अनुकरणबाटै सिकेको हो। अनुकरणबाट प्राप्त आनन्द पनि कम सार्वभौम हुँदैन। नाटक भनेकै अनुकरण गर्नु हो। यसबाट प्राप्त आनन्दले मनोरञ्जनतिर इङ्गित गर्छ। मनोरञ्जनका साधनदेखि टाढा रहेको समयमा शुरू भएको नाटक विधा विश्वसाहित्यमा विकसित भएको पाइन्छ। जसलाई मनोरञ्जन र विचार प्रस्तुतिको हेतुले रङ्गमञ्चीय थालनी भएको पाइन्छ।

3.2 नेपालमा नेपाली नाटक-रङ्गमञ्चको परम्परा

अभिनेय कलासँग सम्बन्ध राख्ने नेपाली नाटक र रङ्गमञ्चीय परम्पराको इतिहास निकै लामो मानिन्छ। विकिपिडियामा उल्लेख गरिएको छ, हरिसिद्धि पुराणअनुसार नेपालमा सर्वप्रथम विक्रम संवत् ९४१ मा हरिसिद्धि नाटक मञ्चन भएको हो। नेपालमा लिच्छवीकाल रहँदा ललित कलाको विकासमा निकै जोड दिइएको कुरा तत्कालीन नृत्य र कलाकौशलको बारेमा त्यसबेलाका अभिलेखहरूमा उल्लेख गरिएको कुराहरूबाट पुष्टि हुन्छ। नरेन्द्रदेवको पालामा नृत्य पारखीहरू निकै थिए।

यसैगरी द्वितीय जयदेवको समयको शिलापत्रमा 'पोण्डिमण्डपिका' र 'प्रेक्षण मण्डपी'को उल्लेखबाट त्यो बेला ती ठाउँ विभिन्न शुभ कार्य गर्न र नृत्य वा नाटक गर्न त्यसको प्रयोग हुन्थ्यो भन्ने थाहा लाग्छ। गोपाल वंशावलीमा चम्पादेवको पालामा चार अङ्कको 'रामायण' नृत्य नाटकको आयोजना भएको उल्लेख छ। यी सम्पूर्ण तथ्यहरू हेर्दा लिच्छवी कालमा नाट्य-रङ्गमञ्चीय कलाको उल्लेख्य विकास नभए पनि यसको आधारभूमि भने अवश्य तयार भएको बुझ्न सकिन्छ।

यसै गरी मल्लकालमा आइपुग्दा यस समयमा विभिन्न कला, कौशल र सांस्कृतिक गतिविधिको विकाससँगै नाट्यकलाले पनि एउटा ठोस रूप लिएको बुझिन्छ। इतिहासकारहरू पनि मल्लकाललाई नाटकको स्वर्णकाल मान्न पुगेका छन्। गीत, नृत्य र अभिनयको सम्मिश्रण नै नाटक हो भनी मल्लकालमा मानिएको पाइन्छ। वास्तवमा त्यसताकका गाइजात्रा, इन्द्रजात्राजस्ता विभिन्न जात्राको अवसरमा प्रस्तुत हुने नाट्यकला विशेष उल्लेखनीय छन्। त्यसबेला काठमाडौँ, पाटन र भक्तपुर तीनवटै राज्यमा नाटक लेखन र मञ्चन निकै हुनुका साथै विभिन्न स्थानहरूमा नाटककै लागि भनेर थुप्रै नाट्यशाला र डबलीहरू पनि निर्माण भएको बुझिन्छ। नेपालको पृष्ठभूमिमा नेपाली रङ्गमञ्चको परम्परा र विकासको इतिहासमी मल्लकालको विशिष्ट स्थान रहेको मानिन्छ।

3.3.1 डबली, नाँच र लोक नाटकको योगदान

नेपाली रङ्गमञ्चीय परम्परामा डबलीको विशिष्ट स्थान रहेको छ। डबलीको पूर्वरूप 'दुबली' रहेको र पछि यसैको रूप क्रमशः 'दबलि' र 'दबू' हुन गएको हो भन्ने समालोचकहरूको भनाइ पाइन्छ। नेवारीको 'दबलि' र 'दबू'बाट नै नेपाली भाषामा डबली शब्द बनेको हो भन्ने मान्यता रहेको छ। नेपालको नेवारी समाजमा 'दबू प्याँख' अझै प्रचलनमा छ। 'प्याँख'

भन्नाले नाँच भन्ने मात्र नबुझी नृत्य, नाटक र अभिनयलाई समेत बुझाउँछ।

नेपालका विभिन्न ठाउँमा डबलीमा विभिन्न प्रकारको नाँच तथा लोक नाटक प्रदर्शन गर्ने चलन त अहिले पनि प्रचलित छ। यस्ता नाँच - नाटकहरू लगातार कैयौँ दिनसम्म देखाइन्छन्। कार्तिक नाँच, हरिसिद्धिको नाँच, श्वेतकालीको नाँच आदि महिना अभ्यास गरेर डबलीमा प्रस्तुत गरिन्छ। डबलीमा गरिने अन्य विभिन्न धार्मिक प्रवृत्तिका नाँचमा अभिनयले महत्त्वपूर्ण स्थान ओगटेको पाइन्छ। लाखेनाँच, महाकाली नाँचजस्ता गाइजात्राका अनेक प्रस्तुतिहरू भने डबलीबिना पनि प्रस्तुत हुनसक्छन्। यसै गरी 'रोदी' लोक जनजीवनको अर्को पक्ष मानिएको छ। समग्रमा हेर्दा डबलीले नाटकलाई सार्वजनिक रूप दिन मात्र सफल भएन विभिन्न समयको नाट्य कलाको विकासमा समेत निकै ठूलो योगदान पुऱ्याएको पाइन्छ।

डबलीकै सन्दर्भमा, रङ्गकर्मी बेखानारायण महर्जनले काठमाडौँ, भक्तपुर र ललितपुर यी तीन सहरमा सुकुलमा देखाइने 'ज्यापू नाटक' -लाई परिमार्जन गरी डबली परम्परामा दर्जनाँ नाटक गरेको बताइन्छ। 'राजकुमार विश्वन्तर'मा डबली बनाएर उनले सर्वप्रथम वि.सं. १९९७ मा भोटेबहालमा अभिनय र निर्देशन गरेका थिए। त्यसबेला डबलीसँग जोडेर उनको बारेमा यसो भन्ने गरिन्थ्यो- "डबली नबनी बेखा देखिँदैन, बेखा नउठी डबली उठ्दैन।" उनी नाटकलाई जनस्तरमा पुऱ्याउने रङ्गकर्मी हुन्।(विकिपिडिया)

3.3.2 नेपाली रङ्गमञ्च पारसी थियटरको प्रभाव र विलासिताको चपेट

शक्ति वल्लभ अर्यालले वि.सं. १८५५ तिर पहिलोपटक संस्कृत नाटक 'हाँस्यकदम्ब'को नेपालीमा अनुवाद गरे। वि.सं. १८९२ तिर भवानीदत्त पाण्डेले 'मुद्रा राक्षस'को अनुवाद गरे। पहिले संस्कृतमा अनि पछि नेपालीमा अनुवाद गरेको कारण यी दुवै नाटक नेपालीमा अनुवाद भए पनि रङ्गमञ्चीय दृष्टिले सबल थिएनन्। दुवै नाटकमा नाटकीयताभन्दा आख्यानात्मकता नै बढी थियो।

वि.सं. १९०४ देखि राणाहरूको एकतन्त्रीय जहानियाँ शासन सुरु भएपछि नेपाली नाटक र रङ्गमञ्चलाई उनीहरूले बढीजसो समय आफ्नो मनोरञ्जनका माध्यमका रूपमा नै उपयोग गरे। राणाहरूको उदयको समयमा भारतको तत्कालीन रङ्गमञ्चमा पारसी थिएटरको निकै प्रभाव रहेको थियो। यसरी त्यो बेला नाटक सारा जनताको लागि नभएर सीमित वर्गको विलासिताका निम्ति प्रयोग हुन थाले। त्यो समयमा हिन्दी र उर्दूको प्रभाव बढेपछि नेपाली नाटकको एकाएक हास हुँदै गएको देखिन्छ। नेपाली रङ्गमञ्चको स्वस्थ परम्परामा यो एउटा अवरोध थियो। अनि जनमानसबाट नेपाली रङ्गमञ्च टाजा बन्दै गयो साथै पारसी थिएटर र एकवर्गको विलासिताको चपेटमा पर्न गयो।

3.3.3 नेपाली रङ्गमञ्चमा मोतिरामले ल्याएको भारतेन्दु शैली

पारसी थिएटरले नेपाला रङ्गमञ्चलाई जस्तै भारतीय रङ्गमञ्चलाई पनि व्यापक प्रभाव पारिरहेको थियो। यस्तो व्यावसायिक परम्परालाई भारतेन्दुले अस्वीकार गरेर भारतीय रङ्गमञ्चमा नवीनता दिन खोजे। यही समयमा मोतीराम भट्ट भारतेन्दुको सम्पर्कमा पुगे। भारतेन्दुबाट प्रभावित मोतीराम भारतेन्दुकाै मार्गमा पूर्ण रूपमा हिँड्न त सकेनन् तर पनि नेपाल फर्केपछि -वि.सं. १९४३ तिर उनले नेपालमा पनि भारतेन्दु शैलीलाई प्रस्तुत गर्ने जमर्को गरेको देखिन्छ। राणा दरबारहरूमा भएको

पारसी रङ्गमञ्चको प्रभावलाई हटाएर नेपालीपन र स्तरीयता दिने उनको प्रयास रहेको थियो। मोतीरामले वि. सं. १९४४ मा पहिलोपल्ट नेपाली रङ्गमञ्चमा नेपाली भाषामा कालिदासद्वारा लिखित 'अभिज्ञान शाकुन्तलम्'को अनुवाद गरी 'शकुन्तला' नाटक प्रदर्शन गराए। हिन्दी र उर्दूको तत्कालीन बाहुल्यता तोडेर नेपाली भाषाका नाटक प्रस्तुत गर्ने उनको यो जमर्को क्रान्तिकारी कदम थियो त्यसैले उनी नेपाली रङ्गमञ्चका अगुवा मानिन्छन्। उनका अन्य अनुवादित प्रमुख नाटकहरू 'शकुन्तला' -१९४४), 'पद्मावती' -१९४६) र 'प्रियदर्शिका' -१९४८) हुन्। निर्देशक र अभिनेताका रूपमा समेत रङ्गमञ्चमा उत्रिएका मोतीराम भट्टले रङ्गमञ्चकै लागि भनेर नेपालीमा नाटकहरू अनुवाद गर्ने प्रयास गर्नु, नेपाली भाषामै प्रदर्शन गराउने व्यवस्था गर्नु र स्वयं रङ्गकर्मीका रूपमा लागि पर्नु तत्कालीन परिवेशका निमित्त उनको अभूतपूर्व प्रयत्न र योगदान मान्न सकिन्छ। उनले अग्रहणी भएर यसरी बाटो देखाए। मोतीरामपछि विभिन्न लेखकहरूले नेपाली भाषामा नाटकको अनुवाद गर्ने परम्परालाई अगाडि बढाएको देखिए पनि नाटकमा मौलिक लेखन भने आउन सकेको थिएन।

3.3.4 अटलबहादुरबाट नेपाली रङ्गमञ्चले पाएको मौलिकता

नेपाली रङ्गमञ्चमा एकातिर सतही र मनोरञ्जनपूर्ण थियटरको बोलवाला र अर्कोतिर संस्कृत परम्परा अघि बढिरहेको बेला मौलिक नेपाली नाटकका प्रथम स्रष्टाका रूपमा पहलमानसिंह स्वाँरको नाटक 'अटलबहादुर' वि. सं. १९६३ नेपाली रङ्गमञ्चमा क्रान्तिस्वरूप मौलिकता देखा पऱ्यो। संस्कृतमूलक रूपान्तरका नाट्यपरम्परा र रोमाञ्चकारी थियटर परम्पराभन्दा बेग्लै रूप लिएर नेपाली नाट्य परम्परामा यो देखा पऱ्यो। यसैबाट नेपाली वातावरण, नेपाली भाषामा दुखान्त नेपाली

नाटकको प्रारम्भ भयो। यो धनवीर मुखियाद्वारा दार्जीलिङमा गोरखा नेसनल थिएटरकल पार्टीको आयोजनामा मञ्चन भएको थियो। 'अटलबहादुर'को महत्त्वपूर्ण पक्ष नै यसको रङ्गमञ्चीय प्रभाव मानिन्छ। समसामयिक राजनीतिक चेतना, शिल्पको दृष्टिले परिमार्जित यस नाटकलाई यथार्थवादी दृष्टिकोणले समेत पहिलो नाटक मानिएको छ। सकिन्छ। यसरी नेपाली नाट्य लेखनमा सर्वप्रथम मौलिकता र मञ्चनीयताको सूत्रपात नाटक 'अटलबहादुर'बाट भएको देखिन्छ। 'अटलबहादुर'पछि पहलमानसिंह स्वाँरका 'विमलादेवी' -वि.सं. १९७५), लालुभागा' -वि.सं. १९७५/७६) र 'विष्णुमाया नाटिका' -वि.सं.१९७९/८०) नाटकहरूमा पनि मौलिक स्वरूप भेटिन्छ।

3.3.5 सम र नेपाली रङ्गमञ्चको आधुनिकता

नेपाली नाटक र रङ्गमञ्चमा आधुनिकता भित्राउने श्रेय बालकृष्ण समलाई जान्छ। बालकृष्ण सम राणा दरबारमा हुर्केका हुनाले दरबारमा देखाइने रोमाञ्चकारी नाटकहरूबाट अनभिज्ञ थिएनन् तर उनले उर्दू र हिन्दीका नाट्य परम्परालाई त्यागेर नवीन रूपमा नेपाली नाट्यकृतिहरू रचना गरी तिनको प्रदर्शन गरे। मौलिक रूपमा शुद्ध नेपाली भाषाको नाटकको आरम्भ गर्ने स्रष्टाको रूपमा सम देखा परे। समको आगमनपछि नै नाट्य लेखन र मञ्चन दुवै क्षेत्रमा एउटा सिङ्गो युगको निर्माण भयो। पूर्विय, पश्चिमेली र नेपाली लोकतत्त्वको समन्वय गरी एउटा विशिष्ट नाट्यकलाको संरचना गर्ने श्रेय उनलाई दिन सकिन्छ।

समको 'मुटुको व्यथा' (वि.सं.१९८६) नेपाली नाट्य परम्परामा मौलिक नाटकको स्थापना गर्ने उत्कृष्ट नाट्य कृति हो। संस्कृतको परम्परालाई अंशतः त्यागेर नेपाली वातावरणमा पूर्णतया मौलिकता दिएर लेखिएको यही नाटकबाट नै आधुनिक नेपाली नाटकको सुरुवात भएको मानिन्छ।

दृश्य विधान, प्रस्तुतीकरण र शिल्पका दृष्टिले पनि यसअघिका अन्य नाटकभन्दा यो नितान्त भिन्न र नौलो छ। भनिन्छ, समले सर्वप्रथम बाह्र वर्षको उमेरमा वि.सं. १९७१ मा आफ्ना दाजु पुष्कर शमशेरको कोठामा प्रदर्शित नाटकमा अभिनय गरेका थिए। वि.सं. १९७८मा म्याट्रिकको परीक्षा दिने क्रममा उनी कलकत्ता पुगेपछि उनको नाटकप्रतिको अवधारणामा परिवर्तन आयो। त्यो बेला कलकत्तामा अल्पमेड थियटरमा मञ्चन भएको नाटक 'ओथेलो' र 'मर्चेन्ट अफ भेनिस'-बाट उनी निकै प्रभावित भए। 'इम्पायर थियटर'को स्वाभाविक अङ्ग्रेजी नाँचले उनको अभिनयसम्बन्धी धारणामा परिवर्तनका साथ विकास भएको उनकै 'मेरो कविताको आराधना-उपासना १- बाट बुझिन्छ। वि.सं. १९८६ सालमा सेक्सपियरले प्रयोग गरेको 'ब्ल्याङ्क भर्स'मा जस्तै अनुष्टुप छन्दको प्रयोग गरेर नाटकीय ढङ्गले अभ्यास गर्ने गरेको कुरा थाहा लाग्छ।

वि.सं. १९९३ सालमा समले दरबार हाई स्कूलमा उनले लेखेको एकाङ्की नाटक 'प्रेम' मञ्चन गराए। यसपछि उनले वि.सं. १९९५मा नाटक 'मुकुन्द इन्दिरा' निर्देशन गरे। आधुनिक नेपाली रङ्गमञ्चको सुरुवात यसै नाटकबाट भएको समालोचकहरू मान्छन्। यसपछि उनले 'प्रह्लाद', अन्धवेग, चिन्ता आदि नाटक रङ्गमञ्चमा प्रस्तुत गरे।

3.3.6 नेपालको सातसाले क्रान्तिपछि व्यापक बनेको नेपाली

रङ्गमञ्च

वि.सं. २००७ सालपछि नेपाली रङ्गमञ्चको विकासमा जनस्तरबाट उल्लेख्य प्रयासहरू भयो। राणाहरूको दरबारमा देखाइने हिन्दी र उर्दूका रोमाञ्चकारी नाटकहरूभन्दा भिन्न रूपमा विभिन्न चाडपर्वको बेला जनस्तरमा नाटकहरू प्रदर्शन हुन थाले। राणातन्त्रको पतन र प्रजातन्त्रको उदयपछि नै नेपाली रङ्गमञ्चले पनि स्वतन्त्र र सङ्गठित रूपमा फैलने

अवसर पायो। विभिन्न नाट्यकर्मीहरू र समूहले नाट्य प्रस्तुतिप्रति चासो देखाए। प्रजातन्त्रको उदयपछि राजधानीमा देखा परेका सक्रिय रङ्गकर्मीहरूका लागि सिंहदरबार नाँचघर नाटक गर्ने उपयुक्त थलो बन्यो।^(विकिपिडिया) त्यो समयमा काठमाडौँको रङ्गमञ्चमा बालकृष्ण सम, भीमनिधि तिवारी, श्यामदास वैष्णव, हरिप्रसाद रिमाल, बेखारत्न महर्जन, नीरविक्रम प्यासी, गोपीनाथ अर्याल, यमबहादुर, मास्टर रत्नदास प्रकाश, सिद्धान्तराम जोशी, आनन्द थापा, रामशेखर नकर्मी, कृष्णप्रसाद अधिकारी, प्रचण्ड मल्ल, यदुकुमारी आदि रङ्गकर्मीहरूको सक्रिय थिए। २०१८ सालतिर राष्ट्रिय नाँचघर निर्माण भएपछि जनस्तरले प्रयोग गर्न सक्ने एक आधुनिक रङ्गमञ्चको खाँचो पुरा भयो। राष्ट्रिय नाँचघरपछि प्रजा भवनको नाट्यशालामा नाटकहरू मञ्चन हुन थाल्यो। यसपछि सांस्कृतिक सङ्घ डिल्लीबजारको नाट्यशाला र राष्ट्रिय सभागृहमा पनि नाटकहरू मञ्चन हुन थाले। यसपछि नेपाली नाट्य-परम्परामा रङ्गमञ्चले सर्वप्रथम व्यावसायिक रूप लिन थाल्यो। नाटकले प्रवृत्ति पनि बद्लिन पायो। यथार्थ, मनोवैज्ञानिक, समसामयिक, व्यावसायिक र प्रयोगवादी नाटकहरूको मञ्चन क्रम झन झन बढ्यो। मनबहादुर मुखियाको नाटक 'अनि देउराली रुन्छ'ले काठमाडौँको रङ्गमञ्चमा जुन प्रभाव छोड्यो त्यसको प्रभावमा परेर काठमाडौँका नाट्यशालाहरूमा नाटकहरू धेरै मञ्चन हुन थाले। सत्यमोहन जोशीको 'फर्केर हेर्दा', 'जब घाम लाग्छ', विजय मल्लको 'पहाड चिच्याइरहेछ', 'भुलैभुलको यथार्थ', 'स्मृतिको पर्खालभित्र' आदि नाटकहरू यसै लहरमा मञ्चन भए। मल्ल र शर्मा नेपाली रङ्गमञ्चका यस अवधिमा बेजोड नाट्यप्रतिभा दरिए। सांस्कृतिक संस्थानबाट व्यावसायिक रूपमा गोपीनाथ अर्याल, श्यामदास वैष्णव, जितेन्द्र महत 'अभिलाषी', हरिप्रसाद रिमाल, जगन्नाथ तिमल्सिना, महेश

थापा, गोविन्द तिमल्सिना, प्रभाकर शर्मा, वीरेन्द्र हमाल आदिले विभिन्न समयमा नाटक निर्देशन गरे। यीबाहेक राष्ट्रिय नाँचघरमा विभिन्न समयमा फरक नाट्य समूहबाट प्रचण्ड मल्ल, प्रताप सुब्बा, मुकुन्द श्रेष्ठ, मोहन निरौला, रविन्द्र खड्का, रमेश बुढाथोकी, राजेन्द्र सलभ, बट्टी अधिकारी, सुनील पोखरेल, कृष्ण मल्ल, सुवास गजुरेल, श्रीओम श्रेष्ठ 'रोदन', अनुप बराल, कृष्ण शाह यात्री, विजय विस्फोट आदि दर्जनौं रङ्गकर्मीहरूले नाटक निर्देशन गरेका थिए।

'सर्वनाम' र 'आरोहण' यस अवधिका प्रमुख नाट्य संस्था थिए सार्थक नाटकहरू मञ्चन गरे। सर्वनामबाट अशेष मल्लले 'हामी वसन्त खोजी रहेछौं'लाई सडकमा प्रस्तुत गरी नेपाली रङ्गमञ्चमा सडकनाटक अभियानको थालनी गरे। किशोर पहाडी, गोविन्दसिंह रावत, ओममणि शर्मा, शान्ता शाक्य, हरिश्चन्द्र के.सी., पुष्कर गुरुङ आदि आरम्भका रङ्गकर्मीहरू थिए। यी नै रङ्गकर्मीहरूद्वारा अभिनित 'मुर्दावादमा उठेका हातहरू', 'अतिरिक्त आकाश', 'अनादिक्रम', 'सडकदेखि सडकसम्म', 'कुमारजी आज्ञा गर्नुहुन्छ', 'को गर्दैछ फेरि युद्धको घोषणा?' जस्ता नाटकहरूले नेपाली रङ्गमञ्चमा भिन्न अर्थ र महत्त्व दिए। समाजका विकृति, विसङ्गतिलाई सर्वनामले आफ्ना प्रस्तुतिका माध्यमले प्रभावकारी रूपमा उठाउने काम गरेको मानिन्छ।

वि.सं. २०३८ सालमा सुनील पोखरेल, बट्टी अधिकारी, राजेन्द्र सलभलगायतका रङ्गकर्मीहरू मिलेर 'आरोहण' नाट्य समूह स्थापना गरे। यस समूहबाट 'भिडमा हराएको मान्छे', 'प्रतिभा आकाश माग्छे', 'सन्ध्या सारस', 'सँचुवाको असल मान्छे' आदि नाटकहरू मञ्चन गरे। वि.सं. २०४५ तिर 'आरोहण-शनिबार'को नाममा यस समूहबाट नियमित नाटक भए। आरोहणका रङ्गकर्मी सुनील पोखरेल नेपाली रङ्गमञ्चका प्रतिबद्ध

सिर्जनशील नाट्यकर्म मानिन्छन्। उनले देश-विदेशका उत्कृष्ट नाटकहरूको मञ्चन गरेर भिन्न परिचय दिएका छन्। आरोहणले राष्ट्रिय तथा अन्तराष्ट्रिय नाटक महोत्सवको समेत आयोजना गर्नुका साथै कचहरी नाटक अभियानलाई समेत अगाडि ल्याएको छ। आरोहणले पछि 'गुरुकुल' स्थापना गरी नेपाली रङ्गमञ्चलाई थप गतिशील बनायो। यसले रङ्गमञ्चमा प्रशिक्षित युवा रङ्गकर्मीहरू तयार गर्‍यो। 'गुरुकुल'मा मञ्चित अग्निको कथा, 'पुतलीको घर', 'बाघ भैरव' जस्ता नाटकहरूले समकालीन नेपाली रङ्गमञ्चमा भिन्न स्थान बनाउन सफल बन्‍यो। यसरी नै नेपालमा विभिन्न समयमा नाटक मञ्चन गरी गाउँ गाउँ पुऱ्याउने काम विभिन्न सांस्कृतिक परिवार एवं भूमिगत पार्टीहरूले समेत गरेको बतइन्छ। यस्ता सक्रिय रहेका संस्थाहरूमा सामना, सङ्कल्प परिवार, वेदना सांस्कृतिक परिवार, इन्द्रेणी सांस्कृतिक समाज, प्रगतिवादी सांस्कृतिक सङ्घ, राष्ट्रिय जनसांस्कृतिक मञ्च, अखिल नेपाल जनवादी सांस्कृतिक सङ्घ, कोरस परिवार, रेलिमाई सांस्कृतिक मण्डल, थाङ्का सांस्कृतिक परिवार, आरङ्ग नेपाल सुर्खेत, युथ क्रियसन थियटर पोखरा सांस्कृतिक मण्डल आदि प्रमुख रहेका छन्। यी समूहका नाटकहरूमा खासगरी गाउँका समस्या, धनी र गरीबबीचको द्वन्द्व, भ्रष्टाचार, छुवाछूत, राजनीति, सङ्घर्षबाट जनताले पहिल्यानुपर्ने दिशा आदि मूल विषय रहेको पाइन्छ।

3.3 भारतीय नेपाली नाटकको रङ्गमञ्चीय परम्परा

3.3.1 दार्जिलिङको योगदान

सिङ्गो नेपाली साहित्यको इतिहासमा नेपाली नाटकको रङ्गमञ्चीय परम्पराको थालनी हुनभन्दा अघि अनेपाली नाटक मञ्चको रगरगी

देखिन्छ। फारसी, उर्दू आदि नाटकहरू नेपाललगायत भारतमा प्रदर्शन गरिन्थे। ती नाटकहरूले नेपाली नाटकको निर्माणमा दहिलो पृष्ठभूमि तयार पारेको देखिन्छ। ती नेपालीइतर नाटकहरूले नेपाली जनमानसमा नाटक हेर्ने बानी पारिराखे जसले गर्दा नेपाली नाटकको रङ्गमञ्चले दर्शक पाउन सक्यो। दर्शक सँगसँगै नाटक मञ्चन संस्थाहरूको आगमण पनि भयो। भारतीय नेपाली नाटकको रङ्गमञ्चीय परम्परा पहिल्याउँदै जाँदा सन् १६०६-मा गोर्खा नेसनल थिएट्रिक पार्टीले पहलमानसिंह स्वार्रको अटलबहादुर नाटक प्रथमपल्ट मञ्चन गराएको देखिन्छ। यहाँदेखि प्रारम्भ भएको नेपाली नाटक रङ्गमञ्च परम्परा अघि बढेको अनि आजसम्मको यात्रामा के कस्ता नाटकहरू मञ्चन गरे भन्ने देख्न पाइन्छ। धनवीर मुखियाको जाँगरमा अन्य सदस्यहरू ग्याल्बो लामा, मनबहादुर गिरी, रणजीतसिंह, हस्तलाल गिरी, हरिहरसिंह थापा आदि मिलेर गोर्खा थिएट्रिकल पार्टी खोलेर अटलबहादुरपछि कञ्जुसको धन अभिनीत भएको देखिन्छ। सन् १९११ मा आबू हुसेन अभिनीत भएपछि विभिन्न कारणवश गोर्खा थिएट्रिकल पार्टी बन्द हुन पुग्यो। हाराहारीमा तर महिनाले केहीपछि खोलिएको अर्को संस्था चिल्ड्रेन्स एम्युजमेन्ट एसोसिएसनमा अधिका सदस्यहरू पसे। यस संस्थाले र पछिल्ला १५ सालसम्ममा २५ वटा भन्दा अधिक नाटक अभिनीत भएको तथ्य इन्द्रबहादुर राईले दिएका छन्।

नाटक मञ्चन गर्ने अर्को संस्था हिमालयन एम्युजमेन्ट एसोसिएसन पनि खोलिएको थियो। सन् १६१५ तिर हिमालयन र चिल्ड्रेनमा प्रायः उही सदस्यहरू भएकाले दुवै संस्था मिलेर हिमालयन एन्ड चिल्ड्रेन्स एडभान्समेन्ट (?) एसोसिएसन बनिएको तथ्य कुमार प्रधानले दिएका छन् भने इन्द्रबहादुर राईले दि० एच० एण्ड सी० ए० ए० नाम बताएका छन्। जहाँ प्रायः जम्मैमा धनवीर मुखिया ड्रामा मास्टर र गीतकार रहेको

जानकारी प्राप्त छ। यस संस्थाले किड लियर-को रूपान्तरण, सफेद खून-को मञ्चन गराएको पाइन्छ। कृष्णजन्म र शकुन्तला नाटकहरू रिड्क हलमा अभिनय भएको पाइन्छ। धनवीर मुखियाको निर्देशनमा हरिशचन्द्र १९१६ मा मञ्चन भएको पाइन्छन। भीष्म प्रतिज्ञा, विश्वमित्र जस्ता नाटकहरू हिमालयन एन्ड चिल्ड्रेन्स एम्युजमेन्ट एशोसिएसनद्वारा मञ्चन गरियो। पारसमणि प्रधानको सुन्दर कुमार सन् १८१६ मा अनि सति सावित्री कालेबुड र खरसाडमा चन्द्रगुप्त, बुद्धचरित्र दार्जिलिङमा अभिनय भएका थिए। शेषमणि प्रधानको ताराबाई, सूर्यविक्रम जवालीको शानी कुमारी, महानन्द सापकोटाको राताकान कण्डहार यसै समय मञ्चन भएका देखिन्छन्। सन् १९२४ मा केही साहित्यिक र साहित्य प्रति अभिरुचि राख्नेहरूले दार्जिलिङमा नेपाली साहित्य सम्मेलनको स्थापना गरे। यस संस्थाले नेपाली नाटक रङ्गमञ्चलाई उत्कर्षको उच्चतम तहमा पुर्याउने भूमिका निर्वाह गरेका छन्। नाट्य मञ्चनको क्रममा भैयासिंहको बोटलवाहिनी देवी स्वामी भक्ति, जवानी धन्दा आँखाको अन्धा आदि पर्दछन्। सन् १९३७ मा इन्द्रमान राईको जीवनलीला मञ्चन भएका पाइन्छन्।

दार्जिलिङको रिड्क हलमा नबोल्ने बाइस्कोप देखाइन्थ्यो। दर्शकहरूलाई टिकट पाउन गाह्रो प्यो। यसै समय रङ्गमञ्चको अझ होड चल्यो। फलस्वरूप व्यावसायिक नाट्य-संस्था सुन्दर थिएट्रिकल पार्टीको स्थापना भएको देखिन्छ। यस संस्थाले हर्कबहादुर साहीको गरिबको आँसु सन् १९३३ तिर अभिनय गरे। यस क्रममा महासती, सौरन्धी, किचकन्या जस्ता नाटकहरू मञ्चित भए। सन् १९३५ मा भाइ सङ्गीत सम्मेलन गठन हुँदछ। यस संस्थाले प्रथमपल्ट डाकुहरूका नाटक देखाउन थाले। ती नाटकहरूमा जीवन सङ्ग्राम, वैराम लुटेरा, तीनधारे तखारे आदि

देखिन्छन्। यस संस्थाले देखाएका अन्य नाटकहरू हुन्- देवसभा, लैला मज्नु, अमराश, कृष्ण सुदामा, प्रेम अश्रुधार, हरिशचन्द्र, अचम्भको बच्चा, माता, शीला, सीता आदि। शीला नाटक लक्ष्मी समाज द्वारा अभिनीत नाटक हो। यो संस्थाले भारतीय नेपाली नाटक रङ्गमञ्चीय परम्परामा नारी कलाकारहरूमा प्रतिनिधित्व गरेका देखिन्छन्। यहाँसम्मको अवधिमा मञ्चित नाटकमाथि याथार्थिक नाट्य र संवादको भुक्तभुके उज्यालो ठिम्याइन्छ भनी समालोचक इन्द्रबहादुर राईले भनेका छन्। नाटक मञ्चन हुनेक्रमलाई अघि बढाउन देखा परेका नाटकहरू हर्षध्वज लामाका नाटकहरू प्रेम बलिदान सन् १९३७ र वीणा सन् १९८७, के. बी. शङ्करका जमाना सन् १९४०, भिखारिणी सन् १९५३, हरिओम्, १९५५, निराला संसार सन् १९४०, हीराकुमार सिंहको ज्योति, शिवप्रसाद शर्माको सन्त तुलसीदास सन् १९४१, पूर्ण जयन्तको अछुत अबला १९४२, भरतकुमार सिंह गहतराजको ममता १९४४, सूर्यकुमार बस्नेतको नेपाली युवती सन् १९४५, हिराकुमार सिंहको अनाथ सन् १९४७, जयन्त बम्जनको अन्तिम घडी १९४६ र झङ्कार १९५० आदि। चालीसको दशकसम्म नाटकहरू हिन्दी नाटकमा र हिन्दी चलचित्रमा पाइने समाज थियो.... सामाजिक नेपाली नाटकहरूमा अनि कति नाटकमा दार्जिलिङीय गोर्खाली समाजका झाँकीसम्म थिए भनेका छन्, इन्द्रबहादुर राईले। गोर्खा जातीय चेत समाज नेपाली युवती नामक नाटकमा सूर्यकुमार बस्नेतले प्रस्तुत गरेको पाइन्छ। जेम्स डन, लालु प्रधान, लेडेनलाका असामयिक मृत्यु भएपछि दार्जिलिङ नै मुख्य ठाउँ भएकाले भारतीय नेपाली नाटक रङ्गमञ्चीय परम्पराको विकासमा हास आएको देखिन्छ। अब रङ्गमञ्चलाई नयाँ पुस्ताले अघि बढाउँछ। जातीय चेत बोकेर आएका नयाँ नाटककारहरू अम्बर गहतराजको नौलो देशमा सन् १९५३, मोहन

थापाको विदेश किन १९६१, मनबहादुर गुरुङ फर्केको लाहुरे १९६२, दिलुसिंह छेत्रीका वीर बलभद्र १९५१, स्वामीजीको त्याग १९५३, चोट १९५६ आदि मञ्चित भएका देखिन्छन्।

धर्मराज थापा दार्जिलिङ आउँदा भुलेको छैन मञ्चन भए अनि बालकृष्ण सम आउँदा १९५४ -मा वीर विक्रम गुरुङको जीवन परिदर्शन, १९६६ मा जानेश्वर गिरीको बन्द जीवनहरू र १९६८ मा मोहन थापाको अनि बिहान हुन्छ, नाटकहरू आधुनिकतामा उकलन परेको दार्जिलिङेली नेपाली नाटकका तीन घुम्ती भनेका छन्, समालोचक इन्द्रबहादुर राईले।

सन् १९६२ मा अनि देवराजी रुन्छ नाटक मञ्चन हुन्छ नाटककार मनबहादुर मुखिया-को। यस नाटकले अभूतभूर्व सफलता प्राप्त गर्छ, देशभरि अनि नेपाल समेतमा। उनको अर्को नाटक सन् १९६४ मा फेरि इतिहास दोहोरिन्छ, देखा पर्छ। असत्यं-अशिवं-असुन्दरम् र क्रसमा टाँगिएको जिन्दगी सन् १९७५ मा मञ्चन भए जसले नाटक रङ्गमञ्चको गौरवलाई अझ माथि उचाऱ्यो। यसपछि दार्जिलिङले रङ्गमञ्चलाई केवल दार्जिलिङमै मात्र सीमित नराखेर यसलाई सिक्किम, कालेबुङ, खरसाङ आदि विभिन्न ठाउँहरूमा अग्रसर गराएका पाउँछौं। मनबहादुर मुखियाकै पैँचो मागेको र विश्वास सन् १९७७, मुनामदन, सन् १९७६ अर्को थप र सफल नाटक हो।

3.3.2 कालेबुङको योगदान

कालेबुङतिर विभिन्न संस्थाहरूले नाटक मञ्चन गरेको थाहा पाइन्छ। नाट्य-निकेतनको प्रस्तुतिमा सन् १९६३ मा एउटा आन्दोलन, स्थिति नियन्त्रणमा, किशोर छेत्री-को माहते स्वतन्त्रता आदि नाटक मञ्चन भएको देखिन्छ। कालेबुङका प्रख्यात नाटककार सी. के. श्रेष्ठको अनि भालेमुङ्गो रुन्छ १९७६ तिर मञ्चित भएको नाटकले धेरै सफलता प्राप्त

गरेको देखिन्छ। उनका अन्य नाटकहरूमा भद्रेको टोलीद्वारा प्रस्तुत नाटक ऐनामा हेर्दा राम साइली सफलतम् नाटक हो। हाम्रो लभ स्टोरी, सलाम रेलीमाई नाटकहरूले कालेबुडे रङ्गमञ्चलाई विकसित तुल्याएका देखिन्छन्। सडक नाटकको विकासमा कालेबुडले निककै योगदान पुऱ्याएको छ। सी. के. श्रेष्ठपछि, अरुणप्रकाश राई, किशोर थापा, ललित गोले, शशि सुनाम आदि नाटक लेखी मञ्चनतिर लागेका देखिन्छन्। ललित गोलेको भानु र पालाको शृङ्खलाले व्यङ्गलाई विषय बनाएर पर्याप्त चर्चा कमाएको छ।

3.3.3 सिक्किमको योगदान

सिक्किमतिर पनि नाटकहरू मञ्चन भएको पाइन्छ। नेपाली बोर्डिङ स्कुलका एकजना शिक्षकले दार्जिलिङ पढ्दा अटलबहादुर नाटकमा अभिनय गरेका थिए भन्ने कुरा थाहा लाग्छ। त्यति बेला सिक्किमका धनी विद्यार्थीहरू उच्च शिक्षा लिन प्रायः दार्जिलिङ आउँथे। दार्जिलिङ पढ्दा हेरेका नाटकहरूको प्रभावले पछि सिक्किम गएर नाटक गरिएको हो भन्ने अनुमान चुनिलाल घिमिरेले लगाएका छन्। सन् १६१६ तिर गोर्खा दुःख निवारक सम्मेलन, सिक्किमले हाइट हलमा हरिशचन्द्र नाटक मञ्चन गरेको थाहा लाग्छ। सन् १६४४-४५ तिर अपतन साहित्य परिषद् स्थापना हुन्छ। यस संस्थाले मुकुन्द इन्दिरा नाटक मञ्चन गरे। सन् १६५२ सालमा तुलसीबहादुर छेत्रीद्वारा लिखित कमल नाटक सफलतापूर्वक मञ्चन भएको जानकारी छ। सन् १६५५ सालमा तिब्बतको ग्यान्सी भन्ने भ्याल्लीमा ठुलो पोखरी फुटेर त्यहाँका धेरै किल्लाहरू भत्किई हजारौं मानिसहरू प्रभावित भएका थिए। यस घटनालाई केन्द्र-विन्दु बनाई रत्नकमल देवानले ग्यान्सीको जल-प्रलय नाटक लेखी मञ्चन गराए। परिणामस्वरूप निककै दर्शकहरू रोएका थिए। नाटकका पात्र-पात्राले बस्नु

लगाएका थिए तर भाषाचाहिँ नेपाली थियो भनी चुनिलाल घिमिरेले लेखेका छन्।

सिक्किममा पनि रङ्गमञ्च फस्टिन थालेपछि १९७५-मा मनबहादुर मुखियाको अनि देवराली रुन्छ हिमाली साङ्गीतिक सङ्घको प्रस्तुतिमा मञ्चन भएको थियो। सोही संस्थाले १९७६-मा रमेश दाहालद्वारा लिखित पूजापछिको रित्तो मन्दिर मञ्चित गराए। त्यही वर्ष कालेबुङका कलाकारहरूद्वारा देवकोटा-को मुनामदन र प्रकाश 'कोविद'-को उपन्यास अर्को जन्म नाटकमा रूपान्तरित गरी कम्युनिटी भवनमा गरिएका कुरा चुनिलाल घिमिरेले बताएका छन्।

यसरी नाटक मञ्चनको क्रममा १९७८-मा प्रताप सुब्बा-द्वारा लिखित रातको प्रथम प्रहर, सन् १९७६ मा दयारत्न प्रधानको अब कहिल्यै बिहानी नहोस्, सन् १९६० मा दार्जिलिङका कलाकारहरूले समर्पण सी. के. श्रेष्ठद्वारा लिखित, निर्देशित नाटक अनि भालेमुङ्गो रुन्छ र मुगल साम्राज्यमा एकदिन, मन्दीप लामाको रक्तिम रात आदि मञ्चन भए। रक्तिम रात-का नाटककारले यस नाटकलाई पहिलेका नाटकहरूभन्दा अत्याधुनिक तकनिकीद्वारा प्रस्तुत गरिएका निक्कै लोकप्रियता प्राप्त गर्न सकेको थियो। देविका मोक्तानद्वारा लिखित समाप्तिपछिको सुरुआत, जिन्दगी यस्तो पनि नामक नाटकहरू मञ्चन गरिएका पाइन्छन्।

अस्सीको दशकमा ध्रुव लोहागणको आँधी आएपछि र मृगतृष्णा, नब्बेको दशकमा थमन नौबागको कलङ्क, चुनिलाल घिमिरेद्वारा निर्देशित, सानुभाइ शर्माको दोष हाम्रै हो, थमन नौबागका अन्य नाटकहरू इमान र विक्रान्त, सन् २००४-मा चुनिलाल घिमिरको पुरानो मान्छे मञ्चन भए। सिक्किममा अहिलेसम्म देखापरेका नाटककारहरू तुलसीबहादुर छेत्री, डा. रत्नकमल देवान, सानुभाइ शर्मा, गङ्गा कमान, समीरण छेत्री,

चन्द्रबहादुर सुवेदी, चुनिलाल घिमिरे, ध्रुव लोहागण, रघुनन्द सापकोटा, मन्दीप लामा, रमेश बादल, एम. डी. पथिक, कमल दाहाल, विक्रम गौतम आदि देखिन्छन्।

कलकत्ताको योगदान

कलकत्तामा नाटक लेखन, मञ्चन र प्रसारण भएको उल्लेख त्यति पाइँदैन तर कलकत्तामा बसोबासो गर्ने नेपालीहरी माझको जातीय चेतना जगाउन, एकार्कामा जोडेर राख्नु अनि कार्यक्रम हरू भएको बुझिन्छ। ता कार्यक्रमहरूमा नाटक, एकाङ्की, प्रहसनजस्ता केही कुराहरू प्रस्तुत भएकी थियो होला भन्ने अनुमान प्रेम प्रधानले गरेका छन्।

दार्जिलिङ, नेपाल तथा सिक्किम निवासी विद्यार्थीहरूको विद्यार्थी सङ्गठन 'हिमाञ्चल छात्र सङ्घको शिलान्यास सर्वप्रथम कलकत्ता महानगरीमा गरेका थिए। निश्चय नै ती विद्यार्थीहरूबाट समय समयमा सांस्कृतिक कार्यक्रम त भयो होला, विवरण नपाइएता पनि ती कार्यक्रमतिर नाटक, नौटङ्की, प्रहसन त भए नै होलान् भन्ने भनाइ प्रधानको रहेको छ। कलकत्तामा नेपालीहरूले कतिपय आफ्नै र कतिपय अरूद्वारा विशेषतः दार्जिलिङ हि. एन्ड वि., सुन्दर थियेटर, गोदुनिसतिर मञ्चन भइसकेका नाटकहरू तथा यिनै संस्थाका कलाकारहरूद्वारा लिखित नेपाली नाटकको मञ्चन यस प्रकारले गरेका छन् : जसलाई सुविधाका निम्ति (१) पौराणिक (२) धार्मिक (३) सामाजिक (४) हास्यात्मक र (५) व्यङ्ग्यात्मक नाटक/ एकाङ्कीको रूपमा वर्गीकरण गर्न सकिन्छ।(प्रधान) कलकत्तामै लिखित, मञ्चित र प्रकाशित नाटकहरू बाहेक पनि यस सूचीमा परेका अनेक नाटक, पूर्णाङ्की एवं एकाङ्की अन्यत्र ठाउँबाट (विशेषतः दार्जिलिङकै विकेटरहरू) कलकत्ता गइकन रैथाने भएका नेपाली कलाकारहरूद्वारा मञ्चन गरिएका हुन्। तर पनि त्यस्ता

नाटकहरूलाई सामान्य परिवर्तन गरी कतिपय ठाउँमा आफ्नै मौलिक नाटककारितालाई सदुपयोग गरेर कलकत्तामा नेपाली नाटकको थालनीमा प्रशस्त योगदान दिने कलाकार, गायक तथा नाटककार जङ्गवीर सिंह खाती कार्तिक हुन्। इन्द्रबहादुर राईले कार्तिक - को गीत १९३६ तिर मित्रसेन थापासितै सुनेका कुरा दार्जिलिङमा नेपाली नाटकको अर्ध शताब्दीमा उल्लेख गरेका छन् जे. बी. सिंह 'कार्तिक' - को प्रयासमा कलकत्ता महानगरीमा सफलतापूर्वक नाटक मञ्चन भएको नाटकहरूको शीर्षक र लगभग त्यही समयतिर दार्जिलिङमा मञ्चन भएका नाटकहरूको शीर्षक एउटै जस्तो छ कहीं कतै कतै मात्र सामान्य परिवर्तन भएको वा गराइएको पाइन्छ। प्रामाणिक रूपमा सर्वप्रथम कलकत्तामा 'अत्याचारी समाज' नामक नाटक सन् १६४० साल मार्च १२ तारिक गोदुनिसको सहायतार्थ कोरिन्थिएन थियेटर हलमा भएको पाइन्छ जसका लेखक निर्देशक जे. बी. सिंह कार्तिक थिए। तर यसभन्दा अघि पनि जम्मा आठवटा नाटक कलकत्ताकै विभिन्न स्थानमा भएको सूचना छ। ती नाटकहरूका लेखक - निर्देशक को को थिए, त्यो अज्ञातमा रहेता पनि सत्यवान सावित्री, सीता वनवास, भिखारिणी कन्या र हरिश्चन्द्र नामक नाटक चाहिँ कलकत्ता र दार्जिलिङ दुवै स्थानमा मञ्चित भएका थिए भन्ने प्रधानको मत छ।

प्रधानले दिएअनुसार कलकत्तामा अनुष्ठित सांस्कृतिक समारोहहरूमा मञ्चित, प्रकाशित, लिखित विभिन्न समयका नाटकहरूको सूची यस प्रकार छन्।

नाटकको शीर्षक-	लेखक निर्देशक -	मञ्चित स्थान
१. भक्त सुदामा	गोदुनिस द्वारा सन् १९३५ - ३६ तिर	कोरिन्थियन थियेटर, कलकत्ता

२. अत्याचारी कंश गोदुनिस, अलिपुर पुलिस स्टेशन केम्प, १६३६ -
३७
३. पौराणिक नाटक यड गोर्खा एसोसिएसन १८३७ - ३८
४. सत्यवान सावित्री गोदुनिस भवन, अप्रैलमई १९३६
५. सीता बनवास गोदुनिस मिनर्भा थियेटर १६३५-३६
६. भिखारिणी कन्या - जे. बी. सिंह कार्तिक
कोरिन्थिएन. १६३६
७. हरिश्चन्द्र - जे. बी. सिंह, कार्तिक - कोरिन्थिएन, १६४०
८. प्रेम परीक्षा - जे. बी. सिंह कार्तिक - कोरिन्थिएन, १६४०
८. अत्याचारी समाज - जे. बी. सिंह कार्तिक - कोरिन्थियन थियेटरमा
१०. पुजारी- के. बी. शङ्कर - निर्देशक हाँसेसिंह - कालिका थियेटर
हलमा
११. विजयाम - लक्खीदेवी सेवा -२१/बी० अलिपुर रोड, कलकत्ता
१२. जोवन-नाटक -कालूसिंह पाठशालाके छात्रद्वारा- २१/बी० अलिपुर,
१३. अलख निरञ्जन -जे. बी. सिंह कार्तिक - कालिका थियेटर २०.१०.४७
मा मञ्चित
१४. रानी - जे. बी. सिंह कार्तिक - नेपाली कला परिषदद्वारा
कोरिन्थियन थियेटरमा १५. स्वर्गमा हलचल - शिवकुमार राई - हाम्रो
संसारमा प्रकाशित
१६. हाम्रो संसार - के. बी. मुखिया - गोदुनिसद्वारा सरला रे
मेमोरियल कम्युनिटी हलमा
१७. एक भूल - के. बी. मुखिया - गोदुनिसद्वारा एकाडेमी अफ फाइन
आर्ट्स हलमा

Notes

१८. ठूलो शहरको सानु नक्सा - के. बी. मुखिया - इन्फर्मेसन सेन्टर कलकत्तामा
१९. कर्तव्य - के. बी. मुखिया - एकाडेमी अफ फाइन आर्ट्स हलमा ६
२०. पञ्चायत - मणिकुमार सुब्बाद्वार - चौतारामा प्रकाशित
२१. अन्तिम हाँसो - के. बी. मुखिया - चौतारामा प्रकाशित
२२. मामाको घोडा मेरो ही ही - वसन्तसिंह
- २३ सपनाको केही क्षण - एकाङ्की, पुरनकुमार गुरुड
२४. आधुनिक नारी - पुरन कुमार गुरुड भानु जयन्तीमा मञ्चित
२५. चोरी के० बी० मुखिया- - पूर्णाङ्की नाटक गोदुनिसको ४२ औं वार्षिक अधिवेशनमा शिक्षायतन हल
२६. होलीको गोली - शिवकुमार राई निर्देशक जी. एस. थापा- खिदिरपुर सत्यनारायण व्रतकथा समारोहमा मञ्चित
२७. भक्त भानुभक्त - ले. बालकृष्ण सम - निर्दे. वसन्तसिंह भानु जयन्तीमा मञ्चित
२८. गाउँ सुधार समिति सभा - ले. रामलाल अधिकारी, भानु जयन्तीमा मञ्चित
२६. बिहेको लागि - ले. खगेन्द्र दीक्षित
३०. भूल कसको गोदुनिस भवनमा मञ्चित
३१. नारीको प्रतिशोध - आर. एस. थापा - डि वाल्डिज कम्पनी कोन्नगर हुगलीमा ३२, लाली गुराँस - रामबहादुर पौड्यालद्वारा- इस्टर्न रेलवेद्वारा मञ्चित इन्स्टिट्यूट हल हावडामा।
- यी बाहेक पनि भानुभक्त पुरस्कार विजेता डी. बी. परियारले एक अन्तर्वार्तामा उनको 'पश्चाताप' नामक नाटक कोरिन्थिएन थियेटर हलमा

मञ्चन भएको उल्लेख गरेका छन् साथै जुगान्तरमा प्रणवेश चक्रवर्तीले १६४४ तिर 'जमाना नामक नाटक कोरिन्थमन हलमा मञ्चन भएको कुरो लेखेका छन्। जुगान्तरको यही अङ्कमा वसन्तकुमार सिंहद्वारा लिखित 'आपतले बोलाएको विपद' नामक नाटकको पनि उल्लेख छ। यही क्रमले कलकत्तामा मञ्चित नाटकहरू बारे भानु पुरस्कार प्राप्त नाटककार स्व. जयन्त बमजनले बताए अनुसार उनले कलकत्ता विश्वकर्मा समाजद्वारा मञ्चित 'धरतीको कोखमा' नामक नाटकमा सन् १६५२ सालमा अभिनय गरेका थिए। यसका साथै सन् १८५१ सालमा कलकत्ता गोदनिसको सहायतार्थ 'वैद्य' नाटकमा पनि उनले अभिनय गरेका थिए। यसबाट यो स्पष्ट हुन जान्छ कलकत्ताका विभिन्न स्थानमा जमाना, आपतले बोलाएको विपद, धरतीको कोखमा र वैद्य नामक नाटकहरू पनि मञ्चन भैसकेका छन्।

3.3.5 खरसाडको योगदान

खरसाडतिर लक्ष्मण श्रीमलको तीन दिशा, रित्तो क्षितिज, उपलब्धिहरू र प्रतिक्षा आदि मञ्चन भएका पाइन्छन्। खरसाडमा दार्जिलिङ, कालेबुडे नाटककारहरूले थुप्रै नाटकहरू मञ्चन गरेका देखिन्छन्। लक्ष्मण श्रीमलका एकाङ्की हराएको परिवेश, खोजेको विश्वास सन् १९७१-मा अतिक्रमण, सन् १९७६ मा खरसाड क्लबद्वारा र चेतनाको डाक, सन् १९६३ मा मञ्चन भएका पाइन्छन्।

3.3.6 सिलगढीको योगदान

सिलगढीमा पनि नाटकहरू हुने गरेका देखिन्छन्। सन् २००७ मा दीनबन्धु मञ्चमा काम गर्ने केटी-को मञ्चनले धेरै सफलता प्राप्त गरेको थाहा लाग्छ। कृष्ण प्रधानको सुनको आँठी एक सफलतम नाटक देखिन्छ। रङ्गमञ्चको क्षेत्रमा अर्का सफलतम नाटककारका रूपमा मुक्ति उपाध्याय

बराल पनि देखिन्छन्। यस क्रममा सबैभन्दा धेरै नाटकहरूको जन्म दार्जिलिङमा भएको देखिन्छ।

नाटकलगायत एकाङ्कीहरूको मञ्चन पनि भएको पाइन्छ। नाटककारहरूमा नन्द हाडखिमका युद्धहरू, मोहन-पुकारको मैले काम पाएँ, एपोलो ११, षड्यन्त्र, आपद विपद, टीका एक ख्याति प्राप्त नाटक देखिन्छ। सरोज रानाको परालको आगो पार्ट -टू, परालको आगो कथाको विनिर्मित आधुनिक प्रायोगिक नाटक देखिन्छ रङ्गमञ्चको क्षेत्रमा। रामलाल अधिकारीको टीका पनि व्यापार पनि, किरण ठकुरीको एक शहर अनेकौँ लाशहरू, भूमिपुत्र, ओह दार्जिलिङ, जय महाकाल आदि। पी. अर्जुनका हाँस्टै जल्नु पर्छ, पहाडकी रानी, दुखान्त -सुखान्त, अन्तिम दृश्य, मोहन हिमांशु-को मुखुण्डो लगाएको मन आदि अविस्मरणीय छन्।

3.3.7 असम तथा पूर्वाञ्चल क्षेत्रमा नेपाली नाट्य मञ्चन

भारतेली नेपाली नाट्य साहित्य र मञ्चन परम्परामा असम तथा पूर्वाञ्चल क्षेत्रमाको पनि योगदान छ। असममा पनि अनुवाद परम्पराबाट नेपाली नाटकको प्रारम्भ भएको हो। असम तथा पूर्वाञ्चल क्षेत्रमा नाटककार हरिनारायण विद्याभूषण, टङ्कनाथ उपाध्याय, मोती चम्लागाई, पण्डित नित्यानन्द तिमसिना, हर्षबहादुर शाही, लीलबहादुर क्षत्री, प्रेमसिंह सुवेदी, शेरमान थापा, मोतीसिंह छेत्री, दिल साहनी, हरिप्रसाद गोर्खा राई, हरिभक्त कटुवाल आदि अन्य धेरै लेखकले नेपाली नाट्य साहित्यमा योगदान पुयाई आएका छन्। (तिलक शर्मा, असम तथा पूर्वाञ्चल क्षेत्रमा नेपाली नाट्य परम्पराको सर्वेक्षणात्मक अध्ययन)

तिलक शर्माका अनुसार पूर्वाञ्चल क्षेत्रमा सर्वप्रथम हरिनारायण उपाध्याय विद्याभूषणद्वारा रचित अभिज्ञान शकुन्तला, सत्य हरिचन्द्र, वेणीसंहार, चारुदत्त, प्रबोध चन्द्रोदय, कौटिल्य आदि नाटक देखिन्छन्। यी नाटकहरू

सन् १९१७-१८ देखि लेखिएको अनुमान गर्न सकिन्छ भने यिनको प्रबोध चन्द्रोदय सन् १९३४ १. लीलबहादुर क्षेत्री, झ्याउरे पार्टीमा लाग्दा, गुवाहाटी, पङ्गज-पल्लव प्रकाशन, सन् १९९९ तिर प्रकाशित पनि भएको पाइन्छ। मास्टर गङ्गाधर खतिवडाको सीता स्वयम्बर, कर्णार्जुन, भक्त ध्रुव आदि नाटकहरू प्रकाशित गरेको उल्लेख पाइन्छ। पौराणिक विषयवस्तुको चयन गरी उनले प्रशस्त मौलिकता पनि दिनसकेको चर्चा छ। मोती चम्लागाईंले सन् १९२८ मा परशुराम मातृहत्या नामक नाटक लेखेको थाहा लाग्छ भने बबुर राणाको सिपाही, हर्षबहादुर शाहीको शकुन्तला, लीलबहादुर क्षेत्रीको दोबाटोआदि नाटकहरू पनि लेखिएका पाइन्छन्।

मञ्चित नाटक र प्रकाशित नाटक गरी असम-पूर्वाञ्चलमा नाट्य साहित्यको परम्परा र विकासलाई शर्माले दुई वर्गमा राखेका छन्। नाटक मुख्यतः मञ्चनका निम्ति लेखिएका भए पनि प्रकाशनमा नआइन्जेल तिनको मूल्याङ्कन गर्नु कठिन हुन्छ भन्ने उनको ठहर छ।

असम-पूर्वाञ्चलमा प्रकाशित नाटकको भन्दा रङ्गमञ्चीय नाटकको परम्परा पुरानो छ। समय र समाजको मागअनुसार हरिनारायण उपाध्यायले धेरै नाटकहरू अनुवाद गरेका थिए। नाटक लेखनका साथै तिनको निर्देशनमा असमका विभिन्न क्षेत्रमा मञ्चन-प्रदर्शन भएको पाइन्छ। सोनितपुरको गमिरिपालगा सरस्वती पूजामा स्थानीय युवाहरूले मोती चम्लागाईंको निर्देशन र सहयोगमा परशुराम मातृहत्या नाटकको मञ्चन सन् १९२८ मा गरेको थियो। सन् १९२६-२७ तिर, त्यसबेला असमियाभाषी जनताले मनोरञ्जनका निम्ति कलकताबाट ओपेरा वा नाटक दल निम्त्याउँथे। यो नाटक मञ्चन गर्नुको पछि कथा रहेको शर्माले यस्तो बताएका छन्, गमिरिपालदेखि ६-७ किलो मिटर टाढो

गाउँमा सबै भाषाभाषी कलाप्रेमी उत्साही युवाहरूको ताँत लाग्थ्यो। यसै क्रममा गमिरिपालबाट केही युवा जङ्गलबिचको गोरेटो भएर नाटक हेर्न जाँदा धनी युवक मोती पनि सँगै थिए। बाटामा हिलो-पानीको खाडलमा परेर उनी हिलैहिलो भए र त्यस दिन उनले नाटक हेर्न पाएनन्। त्यस दिन हामी पनि आफ्नै गाउँमा नाटक मञ्चन गर्छौं भन्ने अठोट उनले गरे। नाटक खेलाउने कुनै स्थायी मञ्च नहुँदा माटाको अग्लो भेटी बनाएर बाँस, खर, इकरा, केराका थाम आदिले प्रेक्षागृह बनाई दर्शक बस्ने स्थानमा पराल ओछ्याइदिएर उनीहरूले नाटक देखाउन सुरु गरेका थिए। सन् १९२८-२९ तिर तुरामा ड्राम्याटिक क्लबका सौजन्यले पौराणिक - सामाजिक विषयका नाटकहरू मञ्चन भएको उल्लेख पाइन्छ। सन् १९३० मा सोनितपुरको गाजगाउँ नेपाली थिएटर पार्टीको अग्र व्यक्ति रामप्रसाद उपाध्याय, छविलाल उपाध्याय, मुक्ति उपाध्याय आदिको हौसलालाई नाटक लेखेर बल दिने हरिनारायण विद्याभूषण, मास्टर गङ्गाधर खतिवडा, टङ्कनाथ उपाध्याय, दुर्वासा उपाध्याय, नारद उपाध्याय, दुर्गा खनाल आदि देखिन्छन्। यस थिएटर पार्टीको स्थायी मञ्च थियो। यस थिएटर पार्टीले पौराणिक, ऐतिहासिक, सामाजिक विषयका तथा असमियाबाट अनुवाद गरी नाटक मञ्चन गरेर साधारण जनतामा मनोरञ्जन प्रदान गर्नाका साथै बौद्धिक चेतनाको प्रसार पनि गरेको थियो।^(तिलक शर्मा) लखिमपुर बिहपुरियादेखि तेजपुर, ओदालगुडी, रौता, माजबाट, दलगाउँ आदि विभिन्न ठाउँमा यस थिएटर पार्टीले नाटक मञ्चन गरेको थाहा लाग्छ। गहपुरको घाहीगाउँमा तिलकचन्द्र शर्मा, देवेन्द्रचन्द्र शर्मा, मुहिधर गोहाई आदिका प्रयासमा सन् १९३३ मा पहिलोपल्ट नाटक खेलिएको थाहा पाइन्छ। स्थानीय जनताको सक्रियतामा सन् १९३४ मा घाहीगाउँ प्राथमिक विद्यालय प्राङ्गणमा काठको मञ्च

निर्माण गरी बेउला, अवनितकुमारी, चम्पावती, कुरुक्षेत्र आदि नाटक मञ्चित भएका थिए। गहपुरकै चेकिजान गाउँमा माजगाउँ नेपाली थिएटर पार्टीको प्रभाव र उत्साहमा बेकिजान निवासी रणबहादुर भुर्तेल (गाउँबुढा) का आँगनमा सामान्य मञ्च निर्माण गरी युवकहरूद्वारा अभिमन्युवध नाटक सन् १९३१ मा मञ्चन गरेको जानकारी पाइन्छ। सन् १९४२ देखि स्थानीय कलाप्रेमी लीलाराम राणा, जितबहादुर राई, अमरसिंह थापा, हर्कबहादुर दर्जी, तिलु गुरुड, गोपाल गुरुड आदिको उद्योगमा नाटकहरू मञ्चित भएको थाहा लाग्छ। तुरामा सन् १९३०-३९ का अवधिमा दुर्गापूजाको उपलक्ष्यमा महाराणा प्रताप, दिलीनाथ उपाध्यायको गुरुदक्षिणा आदि थुप्रै नाटकको मञ्चन भएका थिए। सन् १९४३ तिर भारतीय नेपाली सांस्कृतिक जगत्का प्रतिभा मास्टर मित्रसेन थापाको निर्देशनमा सिलडको अपेरा हलमा भक्त अम्ब्रीष नामक नाटक मञ्चन भएको थियो। त्यस्तै सन् १९४४-४५ तिरै नाट्यकर्मी पजुलाल गुरुड, लालचन्द्र, नन्दकुमार आदिको सहयोगमा हरिश्चन्द्र नाटक गुवाहाटीमा मञ्चित भएको थियो। सन् १९४५ मा शोणितपुरको पानपुर आमडाँडा भन्ने गाउँमा पौराणिक नाटक कुरुक्षेत्र मञ्चित भयो।

लीलबहादुर क्षत्रीको नाटक साइँला दाइको मञ्चन सन् १९४५ मा गुवाहाटीको आर्य नाट्य हलमा भएको थियो अनि यसमा साइँला खडका, लक्ष्मी देवी, कर्ण छेत्री, एतियामा आदि कलाप्रेमीहरूको सक्रिय सहयोग रहेको थाहा लाग्छ। सन् १९४७-४८ तिर दसैंको उपलक्ष्यमा गोर्खा सेवक समाजद्वारा गुवाहाटीमा भोलानाथ गुरुडको नाटक ज्वालाको मञ्चन भएको थियो भने १९४८ मा गुवाहाटीमा नै प्रेमसिंह सुवेदीको विजय यात्रा नामक नाटक पनि मञ्चित भएको थियो। बालकृष्ण समको नाटक मुकुन्द इन्दिराको मञ्चन सन् १९५० मा सिलडमा भएको थियो। सिङ्गीमा

स्थित लक्ष्मीनारायण मन्दिरको प्राङ्गणमा १९५० को दशकमा त्यस समयका सांस्कृतिक सिपाहीहरू भीष्मप्रसाद पौरेल, टङ्कनाथ उपाध्याय, ओमबहादुर प्रजापति शास्त्री आदिले नाटक मञ्चन गर्नमा ठुलो सहयोग पुर्याएका थिए। १९५४-५५ तिर ऐतिहासिक र पौराणिक नाटकहरू राजमुकुट, धनुषभङ्ग, कृष्णार्जुन युद्ध, अभिमन्युवध आदिको मञ्चन गर्नमा बहादुर महाजन, मानध्वज बोहोरा, टङ्क उपाध्याय, बृहस्पति गुरुजी, दुर्गाप्रसाद खनाल, मेहरबान आचार्य, चन्द्रमोहन शर्मा, लक्ष्मण भट्टराई आदिको उल्लेखनीय योगदान रहेको थाहा पाइन्छ।

सन् १९५० देखि यता कार्बिआडलाइतिर नाटकको मञ्चन सुरु भएको जानकारी पाइन्छ। कास्मिरकी कली, सत्य हरिश्चन्द्र आदि नाटकहरू त्यस क्षेत्रमा देखाइएको उल्लेख छ। सन् १९५२ को दसैँमा विश्वनाथको गोलियामा पौराणिक, ऐतिहासिक नाटकहरू महिषासुरवध, मेघनाथवध, चन्द्रगुप्त आदि मञ्चित भएको थाहा लाग्छ। सन् १९५३-५४ तिर गुवाहाटीको दुर्गापूजा मण्डप हालमा प्रेमसिंह सुवेदीको गोलीको निसान, लइन छोकडो नाटकहरू मञ्चित भए। औपनिवेशिक शक्तिबाट मुक्ति पाउने सङ्ग्राममा जुटेका अफ्रिका-एसियाका देशहरू, मलेसियामा गोर्खा सैनिकमाथि गरिएको रोकटोक, ब्रिटिसका पक्षधर भएर लड्ने सैनिकहरूका विरुद्ध चलाइएको नीति, ब्रिटिसको सैनिक भएर किन लड्ने भन्ने प्रश्न आदि कुरालाई विषयवस्तुका रूपमा लिएर गोलीको निसान नाटक मञ्चनका निम्ति रचिएको थियो। लीलबहादुर क्षेत्रीले असमीयाबाट अनुवाद गरेको नाटक रेखी सन् १९५४ मा गयाहाटीको कुमार भाष्कर हालमा मञ्चित भएको थियो।

सन् १९५५ मा हर्षबहादुर शाहीको शकुन्तला (१९५२) को मञ्चन भएको थाहा लाग्छ। मञ्चनका निम्ति मूलभन्दा छोटो पारिएको र बोलचालको

भाषामा लेखिएको यस नाटकको मञ्चन सरस्वती पूजाको उपलक्ष्यमा गरिएको थियो भने यसै अवसरमा लीलबहादुर क्षेत्रीको प्रहसन बाटुली पनि मञ्चन गरिएको थियो। सन् १९५६ मा लीलबहादुर क्षेत्रीको पूर्णाङ्की नाटक लक्ष्य मञ्चित भयो। यसरी नै नलबारी निकासीमा सन् १९५५ मा कृष्णचरित्र, कंशवध, सावित्री सत्यवान आदि नाटकहरू खेलिएको उल्लेख पाइन्छ। सन् १९५६ मा तीनसुकियाको सैखोवा नजिक उदयपुरमा दुर्गापूजाका समयमा तारानिधि काफ्ले, नरहरि रेग्मी आदिको सहयोगमा पौराणिक नाटकहरू दानवीर कर्ण, वीर अभिमन्यु, राजा हरिश्चन्द्र मञ्चित भएका थिए। सन् १९६० मा ओदालगुडीको गोलमा गाउँ प्राथमिक विद्यालयको प्राङ्गणमा रामायण, शिवपुराण, महाभारत, जटायुवध, सीताहरण, लङ्काहरण, रावणवध, भीष्म पितामह आदि नाटक खेलिएको थाहा पाइन्छ। १९६० मा नै नेपाली उदय सङ्घको सौजन्यमा र जनताको आग्रहमा गुवाहाटीमा समस्याप्रधान नाटक दोबाटो मञ्चित भएको हो। १९६३ देखि यता दसैँको अवसरमा महाभारत, द्रोणाचार्य, महिषासुरवध, वब्रुवाहन आदि पौराणिक नाटकका साथै युगपतन नामक एउटा सामाजिक नाटक पनि मञ्चित भएको थाहा पाइन्छ। सन् १९६४-६५ को भानु-जयन्तीमा प्रेमसिंह सुवेदीका धनुषभङ्ग र कुमारी चोक नाटकहरू मञ्चित भएका थिए। त्यसै गरी सन् १९७६ मा असम गोर्खा सम्मेलनको १६ औँ अधिवेशनमा सुनको ठुन्को नामक नाटक मञ्चित भएको थाहा पाइन्छ। तुलसी काफ्ले, डेगनाथ खनाल, गुरुप्रसाद उपाध्याय आदिको सक्रियतामा जामुगुडी नेपाली छात्र सङ्घद्वारा सन् १९६१ मा दुर्वासा उपाध्यायको नाटक कमला मञ्चन भएको थियो। सन् १९६६ को ब्रिटिस नेपाल युद्धको पृष्ठभूमिमा आधारित यो नाटक बापुजी भवनमा खेलाइएको थियो। १९६६ मा चन्द्रकुमार शर्मा, हरि गजुरेल आदिको उद्योगमा साँढे,

भत्केको घर, लौरो लौरो आदि सामाजिक नाटकको मञ्चन भएको थियो। सन् १९७१-७२ तिर रेलवे इन्स्टिट्युटले आयोजना गरेको भानु-जयन्तीमा रेलवे विभागमा कार्यरत दार्जिलिङका दाजुभाइहरूले लीलबहादुर क्षेत्रीको भाइटिका नाटक मञ्चन गरेका थिए भने १९७३ तिर अविनाश श्रेष्ठको नाटक साथै मनबहादुर मुखियाको अँध्यारोमा बाँच्नेहरू, जगदीश शर्माको अन्धो तकदिर आदि नाटकहरू पनि मञ्चित भएको उल्लेख पाइन्छ। सन् १९७५ मा तल्लो असमको दिघल दगाँ गाउँमा त्यहाँका स्थानीय बोडो, असमीया आदिको सहयोगमा मुलागाभरु, मोबामरिया विद्रोह, राम वनवास, सीताहरण आदि नाटक प्रेमबहादुर रावत, खड्गबहादुर लामा, सावित्रीप्रसाद सेढाई, नेत्रप्रसाद पोखरेल र अन्य धेरै साथीहरूको उद्योगमा मञ्चन भएको जान्न पाइन्छ। सन् १९८४-८५ तिर दिलिप क्षेत्रीको प्रहसन सेतो कपाल, पद्मधर पौडेलको नाटिका भत्केको घर मञ्चित भयो। यसरी विभिन्न गाउँहरूमा स्थायी वा अस्थायी रूपमा नाटकहरू मञ्चित भइआएका छन्। भने भाग्यमान नाटक दलले पनि नेपाली रङ्गमञ्चीय नाटकको विकासमा विशेष भूमिका पालन गरेको थाहा लाग्छ। वासका जिल्लामा स्थित पुबेरुन युवक साबाट विस्तारित लाली-गुराँस नाटक दलले पूर्वाञ्चलका धेरै क्षेत्रमा नाटक देखाउने काम गरेको थाहा पाइन्छ। त्यस्तै विश्वनाथ चारालीबाट विनोद खनालको अगुवाइमा रहेको ब्रह्मपुत्र भ्राम्यमान थिएटर पनि एउटा सक्रिय नाटक दल देखिन्छ भने सन् १९९९ देखि सुरु भएको सयपत्री भ्राम्यमान थिएटर एउटा अर्को मुख्य नाटक दल रहेको छ।^(शर्मा) लाली-गुराँस थिएटरले पृथिवीविलास भट्टराईका श्याम मास्टर, विधवाको आँसु, कालीनाग, आँसीको जुन, रगतले मुछिएको सिउँदो; दम्बरु भट्टराईका भाइटिका, दाइजो; विनोद खनालका गरिब हुनु पनि अपराध हो र रगतको साइनो, हरि ढुङ्गेलको प्रतिघात एउटा

जिन्दगीको; मोहन रिजालको बलिदान आदि नाटकहरूको प्रदर्शन विभिन्न स्थानमा गरेको थाहा लाग्छ। सन् १९८६ मा गमिरिपालमा छात्रहरूको सङ्गठन दीपज्योति क्लबको सक्रियतामा तिलक शर्माको देवेन्द्रको घर संसार मञ्चित भएको थियो। सन् १९८६ मा भाषा समितिको अधिवेशनमा लीलबहादुर क्षेत्रीको छिरलिएका ढुङ्गाको मञ्चन भएको थियो।

नब्बेको दशकमा असम तथा पूर्वाञ्चल क्षेत्रमा नाटक मञ्चन गर्ने क्रम धेरथोर चलिरहेको देखिन्छ। स्थायी-अस्थायी मञ्चमा नाटक देखाउँदै गर्दा भ्राम्यमान तथा व्यावसायिक नाटक दलले यस क्षेत्रमा नयाँ धारा ल्याए भने सन् २००० देखि राष्ट्रिय र अन्तर्राष्ट्रिय स्तरमा नाटक मञ्चन गर्ने परम्पराको थालनी भयो। भ्राम्यमान थिएटर व्यावसायिक हुनका साथै मशनमा आधुनिक प्रविधिको प्रयोग उनीहरूले गरेका छन्। वैद्युतिक चाय यन्त्रका साथै गीत-सङ्गीतको अन्तर्भावले नाटकहरूको प्रदर्शनमा भव्यता आएको देखिन्छ। यस्ता नाटक दलले मूल नाटक सुरु हुनअघि छोटो गीति -नाटक पनि मञ्चन गर्ने परम्परा बसालिसकेको पाइन्छ। सन् १९९६ मा विश्वनाथ चाराली गोलियामा राज्यव्यापी नेपाली एकाङ्की प्रतियोगिता भएको थियो। असमका विभिन्न प्रान्तका नाटकहरू यहाँ मञ्चन गरिएका थिए। असम नेपाली नाट्य सम्मेलनले यस्तो प्रतियोगिता अझै जारी राखेको छ।

यसपछि भाषा, संस्कृति, परम्परा आदि आदान-प्रदान गर्ने उद्देश्यले अव्यावसायिक नाटक दलहरूद्वारा राष्ट्रिय र अन्तर्राष्ट्रिय स्तरमा नाटक मञ्चन गर्ने परम्परा सुरु भएको पाइन्छ। सन् २००० मा समारदलनी उदयन कला परिषद्को सौजन्यमा तिलक शर्माको निर्देशनमा पूर्णकुमार शर्माको नाटक तीन पोयाको डोरी उडिस्साको कटक सहरमा मञ्चन गरियो अनि त्यहाँ यसले राष्ट्रिय पुरस्कार प्राप्त गयो।^(शर्मा) सन् २००१ मा

शोणितपुरको साझा कला गोष्ठीले कटकमा नै पूर्णकुमार शर्माको बालिदिउँला दियो हृदयमा तिम्रो एकाङ्कीको मञ्चन गरेको थियो। यस नाटकले दर्शकबाट निकै प्रशंसा पाएको थियो। यसपछि अभिनय कला सङ्गमले बिहारको राष्ट्रिय नाट्य संस्थानमा भाग लिएको थियो भने सन् २००३ मा सोही संस्थानमा उदयन कला परिषद्ले पूर्णकुमार शर्माको नाटक प्रभात यामिनी मञ्चन गरेको थियो। सन् २००५ मा उडिस्साको कटक सहरमा अन्तर्राष्ट्रिय नाट्य महोत्सवमा स्वाधीनता सेनानी सहिद दुर्गा मलको जीवनमा आधारित पूर्णकुमार शर्माको नाटक अमर सहिद देखाइएको थियो। सन् २००० मा जामुगुडी नेपाली नाट्य समाजले शेरमान थापाको पूर्णाङ्की नाटक रुखको मारो मञ्चित गरेको थियो भने सन् २००७ मा असमियाभाषी विकास बरुवाको द्विभाषिक नाटक माघमा कान्छीको बिहे मञ्चित गरिएको थियो।

भारतीय नेपाली नाटकको रङ्गमञ्चीय परम्परालाई हेर्दा रङ्गमञ्चले आजभन्दा केही समय अघिसम्म गहिरो प्रभाव पारेको देखिन्छ। फलस्वरूप साधारण जनमानसमा पनि विभिन्न चेतनाहरू पुग्न सकेको देखिन्छ। भारतीय नेपाली नाटक रङ्गमञ्चले कालान्तरमा धेरै नाटककारहरू जन्माउन सक्यो। मनोरञ्जनको माध्यमहरूको खाँचोमा नाटकले मनोरञ्जन गराउन छुट्टै भूमिका निर्वाह गरेको देखिन्छ। हिन्दी, उर्दू आदि प्रकारका नाटक मञ्चनदेखि अघि बढेर नेपाली समाज, संस्कृति देखाउँदै वर्तमान परिप्रेक्ष्यमा जीवनका विविध विषयलाई देखाउन सक्षम बनेका पाइन्छन्।

3.4 उपसंहार

कुनै खेल, चटक, नाट्य वा गीत- सङ्गीत सम्बन्धी कला -कौशलको प्रस्तुतिकरणका लागि विशेष प्रविधिद्वारा विशेष किसिमबाट निर्माण गरिएको निश्चित आकार प्रकारको प्रदर्शन स्थललाई रङ्गमञ्च भनिन्छ। नाटक दृश्यकाव्य भएको कारण विद्वान्देखि साधारण पाठकसम्मका निम्ति सम्प्रेषणीय देखिन्छ। नाटककारले कुनै पनि प्रकारका पाठक सामु आफ्नो विचार प्रस्तुत गर्नुपर्दा सबैभन्दा सजिलो माध्यम भेट्दछन्। पाठकको हृदयमा मनोरञ्जन सँगसँगै मस्तिष्कमा विचार पुग्ने मात्रै नभएर विचार बुझाउने उल्लेखनीय क्षमता नाटकले बोकेको पाइन्छ। मनोरञ्जनका साधनदेखि टाढा रहेको समयमा शुरू भएको नाटक विधा विश्वसाहित्यमा विकसित भएको पाइन्छ। जसलाई मनोरञ्जन र विचार प्रस्तुतिको हेतुले रङ्गमञ्चीय थालनी भएको पाइन्छ।

नेपाली जनमानसलाई मनोरञ्जन दिने उद्देश्यले नाटक मञ्चन भएको पाइन्छ। नेपाली बसोबासो गर्ने क्षेत्र बृहत् छ। विशेष गरी नेपालीहरू ठुलो जनसङ्ख्यामा बसोबासो गर्ने देश नेपाल र भारत भएकोले माथि यी दुई ठाउँको सामान्य सर्वेक्षण पेश गरिएको छ। नेपाल सिङ्गो राष्ट्र भए पनि सके जति सङ्क्षिप्त ढङ्गमा भारका विभिन्न ठाउँहरूलाई यसमा समेटिएको छ। कुनै पनि ठाउँको सोलोडोलो सर्वेक्षण पेश गर्न निककै गाह्रो विषय हो। तरै पनि नेपालको नेपाली नाटक परम्परा उपशीर्षक राखेर यस अन्तर्गत विभिन्न कालखण्ड र त्यसको प्रभाव र विशेषताहरू समेटिएको छ।

विकिपिडियामा उल्लेख गरिएको छ, हरिसिद्धि पुराणअनुसार नेपालमा सर्वप्रथम विक्रम संवत् ९४१ मा हरिसिद्धि नाटक मञ्चन भएको हो। नेपालमा लिच्छवीकाल रहँदा ललित कलाको विकासमा निकै जोड

दिइएको कुरा तत्कालीन नृत्य र कलाकौशलको बारेमा त्यसबेलाका अभिलेखहरूमा उल्लेख गरिएको कुराहरूबाट पुष्टि हुन्छ।

मल्लकालमा आइपुग्दा यस समयमा विभिन्न कला, कौशल र सांस्कृतिक गतिविधिको विकाससँगै नाट्यकलाले पनि एउटा ठोस रूप लिएको बुझिन्छ। इतिहासकारहरू पनि मल्लकाललाई नाटकको स्वर्णकाल मान्न पुगेका छन्। गीत, नृत्य र अभिनयको सम्मिश्रण नै नाटक हो भनी मल्लकालमा मानिएको पाइन्छ।

नेपाली रङ्गमञ्चीय परम्परामा डबलीको विशिष्ट स्थान रहेको छ। नेपालका विभिन्न ठाउँमा डबलीमा विभिन्न प्रकारको नाँच तथा लोक नाटक प्रदर्शन गर्ने चलन त अहिले पनि प्रचलित छ।

राणाहरूको एकतन्त्रीय जहानियाँ शासन सुरु भएपछि नेपाली नाटक र रङ्गमञ्चलाई उनीहरूले बढीजसो समय आफ्नो मनोरञ्जनका माध्यमका रूपमा नै उपयोग गरे। राणाहरूको उदयको समयमा भारतको तत्कालीन रङ्गमञ्चमा पारसी थियटरको निकै प्रभाव रहेको थियो। यसले मौलिक नेपाली नाटक र रङ्गमञ्चलाई कुञ्जाउने काम गरेको बुझिन्छ।

साहित्यका अन्य विधाहरूमा झैं नाटक अनि रङ्गमञ्च परम्परामा पनि मोतिराम भट्टको योगदान महत्त्वपूर्ण छ। व्यावसायिक परम्परालाई भारतेन्दुले अस्वीकार गरेर भारतीय रङ्गमञ्चमा नवीनता दिन खोजे। भारतेन्दुबाट प्रभावित मोतीरामले नेपालमा पनि भारतेन्दु शैलीलाई प्रस्तुत गर्ने जमर्को गरेको देखिन्छ। राणा दरबारहरूमा भएको पारसी रङ्गमञ्चको प्रभावलाई हटाएर नेपालीपन र स्तरीयता दिने उनको प्रयास रहेको थियो। मौलिकताको खोजमा दार्जिलिङमा प्रदर्शित पहलमानसिंह स्वारको नाटक 'अटलबहादुर' नेपाली रङ्गमञ्चमा क्रान्तिस्वरूप मौलिकता देखा परेको मानिन्छ। पछि बालकृष्ण समले आधुनिकता रोपेर फलाउने फुलाउने काम

गरेको पाइन्छ। उनले नाटकमा विभिन्न नयाँ शैली र प्रवृत्तिहरू भित्राए। नेपालीको सातसाले क्रान्तिपछि त नाटक मञ्चनको पुरम्परा जनस्तरमा पुगेर व्याक बनेको पाइन्छ।

यता भारतीय पृष्ठभूमिमा दार्जिलिङ केन्द्र विन्दु देखिन्छ। सुरुमा अनूदिन नाटकहरू अनि मौलिक नाटकहरू लक्ष्मै मञ्चन भएको पाइन्छ। दार्जिलिङले प्रतिनिधित्व गरेको ठाउँ भएकोले दार्जिलिङलाई पछ्याउँदै कालेबुङ, खरसाङ, सिलगढी उता सिक्किम अनि पूर्वाञ्चलतिर पनि नाटकहरू प्रदर्शन भएको पाइन्छ। विभिन्न समूह, सङ्गठन आदि बनाएर नाटकहरू प्रदर्शित-मञ्चित भएको पाइन्छ। दार्जिलिङ, सिक्किम तथा नेपालबाट पढ्न कलकत्ता गएका विद्यार्थीहरू सङ्गठित भएर विभिन्न कार्यक्रमका साथ नाटकहरू मञ्चन गरेको पनि पाइन्छ।

3.5 सार

यस प्रखण्डमा नेपाली नाटकको रङ्गमञ्चीय परम्परा अन्तर्गत परिचय, नेपाली तथा भारतमा रङ्गमञ्च परम्पराबारे संक्षिप्त जानकारी प्राप्त भयो। यसका साथै कुन कुन कालखण्ड र क्षेत्रमा नाटक र रङ्गमञ्चमा के के गुण, विशेषता रहेको छ, कसको ठुलो योगदान रहेको छ आदिबारे जानकारी लाई निम्न बुँदाहरूमा यसरी समेटिएको छ।

- हरिसिद्धि पुराणअनुसार नेपालमा सर्वप्रथम विक्रम संवत् ९४१ मा हरिसिद्धि नाटक मञ्चन भएको हो। नेपालमा लिच्छवीकाल रहँदा ललित कलाको विकासमा निकै जोड दिइएको कुरा तत्कालीन नृत्य र कलाकौशलको बारेमा त्यसबेलाका अभिलेखहरूमा उल्लेख गरिएको कुराहरूबाट पुष्टि हुन्छ।

- इतिहासकारहरू पनि मल्लकाललाई नाटकको स्वर्णकाल मान्न पुगेका छन्।
- नेपालको पृष्ठभूमिमा नेपाली रङ्गमञ्चको परम्परा र विकासको इतिहासमी मल्लकालको विशिष्ट स्थान रहेको मानिन्छ।
- नेपाली रङ्गमञ्चीय परम्परामा डबलीको विशिष्ट स्थान रहेको छ।
- कार्तिक नाँच, हरिसिद्धिको नाँच, श्वेतकालीको नाँच आदि महिनौं अभ्यास गरेर डबलीमा प्रस्तुत गरिन्छ। डबलीमा गरिने अन्य विभिन्न धार्मिक प्रवृत्तिका नाँचमा अभिनयले महत्त्वपूर्ण स्थान ओगटेको पाइन्छ।
- राणाहरूको एकतन्त्रीय जहानियाँ शासनमा नेपाली नाटक र रङ्गमञ्चलाई आफ्नो
- मनोरञ्जनका माध्यमका रूपमा उपयोग गरे र भारतको तत्कालीन पारसी थियटर धेरै ठाउँ दिए।
- वि.सं. १९४३ तिर उनले नेपालमा पनि भारतेन्दु शैलीलाई प्रस्तुत गर्ने जमर्को गरेको देखिन्छ।
- 'अटलबहादुर' वि. सं. १९६३ नेपाली रङ्गमञ्चमा संस्कृतमूलक रूपान्तरका नाट्यपरम्परा र रोमाञ्चकारी थियटर परम्पराभन्दा बेग्लै रूप लिएर नेपाली नाट्य परम्परामा क्रान्तिकारी रूपमा देखा पर्‍यो।
- मौलिक रूपमा शुद्ध नेपाली भाषाको नाटकको आरम्भ गर्ने स्रष्टाको रूपमा सम देखा परे।
- राणातन्त्रको पतन र प्रजातन्त्रको उदयपछि नै नेपाली रङ्गमञ्चले पनि स्वतन्त्र र सङ्गठित रूपमा जनस्तरमा फैलने अवसर पायो।

- नेपाली नाटक -रङ्गमञ्चमा क्रान्तिकारी रूप लिएर आउने अटलबहादुर पहिले दार्जिलिङमा मञ्चन भएको हो।
- पहिले अनूदित पछि मौलिक नाटकहरूको मञ्चन गरेर दार्जिलिङले निककै ठुलो योगदान दिएको छ।
- भारतको उत्तर पूर्वाञ्चल क्षेत्रमा नेपाली जातिमा संस्कार-संस्कृति जोगाएर राख्न अनि जातीय एकतालाई बाँधेर राख्न नाटक-रङ्गमञ्च परम्पराले ठुलो काम गरेको छ।

3.6 अनुशीलन

१. नेपाली नाटक रङ्गमञ्चीय परम्पराको सङ्क्षिप्त सर्वेक्षण लेख्नुहोस्।
२. नेपाली नाटक रङ्गमञ्चीय परम्परामा दार्जिलिङको योगदानबारे चर्चा गर्नुहोस्।
३. नेपाली नाटक रङ्गमञ्चीय परम्परामा भारतको उत्तर पूर्वाञ्चलको योगदानबारे चर्चा गर्नुहोस्।
४. नेपाली नाटक रङ्गमञ्चीय परम्परामा मोतिराम भट्टको योगदानबारे चर्चा गर्नुहोस्।
५. नेपाली नाटक रङ्गमञ्चीय परम्परामा डबली लोक नाटकको योगदानबारे कस्तो छ?
६. नेपाली नाटक रङ्गमञ्चीय परम्परामा पारसी थिएटरको प्रभावबारे चर्चा गर्नुहोस्।

3.7 अतिरिक्त अध्ययन

हृदयचन्द्रसिंह प्रधान

केही नेपाली नाटक

रत्नध्वज जोशी

नेपाली नाटकको इतिहास

तारानाथ शर्मा	सम र समका कृति
विजय मल्ल	नाटक - एक चर्चा
केशवप्रसाद उपाध्याय	साहित्य प्रकाश
टङ्कप्रसाद न्यौपाने	साहित्यको रूपरेखा
केशवप्रसाद उपाध्याय	नेपाली नाटक तथा रङ्गमञ्च : उद्भव र विकास
प्रेम प्रधान	पर्यवेक्षण
घनश्याम नेपाल	नेपाली साहित्यको परिचयात्मक इतिहास
पुष्कर पराजुली (सम्पा.)	अभिज्ञान (शोधमूलक अर्द्धवार्षिक, वर्ष २ अङ्क ३)

यस अतिरिक्त विभिन्न पत्र-पत्रिका अनि वेभसाइट-विकिपिडिया पनि अध्ययन गर्न सक्ने छन्।

3.9 मूल्यवृद्धिका निम्ति उत्तर

नोट: तल दिएको खाली स्थानमा आफ्नो उत्तर लेख्नुहोस् -

1. नेपाली रङ्गमञ्च परम्परामा पारसी थिएटरको प्रभाव।

.....
.....
.....

(प्रश्न १ को मूल्यवृद्धिका निम्ति विद्यार्थीले ३.2.२ खण्डमा उत्तर खोज्न सक्नेछन्)

2. नेपाली रङ्गमञ्च परम्परामा मौलिकता कुन नाटकले ल्यायो? कसरी ?

.....
.....
.....

(प्रश्न २ को मूल्यवृद्धिका निम्ति विद्यार्थीले ३.४.४ खण्डमा उत्तर खोज्न सक्नेछन्)

3. नेपाली रङ्गमञ्च परम्परामा समको स्थान र योगदान ।

.....

(प्रश्न ३ को मूल्यवृद्धिका निम्ति विद्यार्थीले ३.४.५ को खण्डमा उत्तर खोज्न सक्नेछन्)

4. नेपाली रङ्गमञ्च परम्परामा दार्जिलिङको योगदान।

.....

(प्रश्न ४ को मूल्यवृद्धिका निम्ति विद्यार्थीले ३.४.९ अन्तर्गत उत्तर खोज्न सक्नेछन्)

5. नेपाली नाटक मञ्चन परम्परामा विभिन्न सङ्घ-संस्था र सङ्गठनहरूको योगदान।

.....

(प्रश्न ५ को मूल्यवृद्धिको निम्ति विद्यार्थीले पूर्ण खण्ड अध्ययन गरी उत्तर खोज्न सक्नेछन्)

एकाइ-4 एकाइकीको स्वरूप र नेपाली एकाइकीको विकासक्रम प्रयोगवादी नेपाली नाटकहरू

संरचना

- 4.0. उद्देश्य
- 4.1. एकाइकीको परिचय
- 4.2. एकाइकी परिभाषा
- 4.3. एकाइकीको तत्त्वहरू
- 4.4. नेपाली एकाइकीको विकासक्रम
- 4.5. नेपाली नाटक र प्रयोगधर्मिता
- 4.6. उपसंहार
- 4.7. सार
- 4.8. अनुशीलन
- 4.9. अतिरिक्त अध्ययनका निम्ति सन्दर्भ ग्रन्थ
- 4.10. मूल्यवृद्धिका निम्ति उत्तर

4.0 उद्देश्य

यस एकाइको अध्ययनपछि तपाईं निम्नलिखित विषयमा सक्षम बन्न सक्नुहुनेछ :

- एकाइकी भनेको के हो र कस्तो हुन्छ। एकाइकीको शब्दगत अर्थ र परिभाषा
- एकाइकीका विभिन्न तत्त्वहरू र त्यसले एकाइकीमा निर्वाग गर्ने भूमिका

- नेपाली एकाङ्कीको संक्षिप्त इतिहासका साथ यसले तय गरेको यात्रा
- नेपाली नाटक र यसको यात्रामा देखा परेका प्रयोगहरू

4.1 एकाङ्कीको परिचय

एकाङ्की नाटकको परिभाषा र स्वरूप आजको बुद्धि-प्रधान वैज्ञानिक र प्राविधिक युगको माग अनुसार एकाङ्कीको विकास इङ्ल्यान्डमा प्रचलित curtain raiser मुख्य नाटकको पर्दा उठनुभन्दा अघि देखाइने सानो नाटकबाट भएको हो। यसरी - Side Film, Micky Mouse, News film जस्तो देखाइने curtain raiser को ठाउँमा अक्टुबर वि.सं.१९०३ मा 'बेस्ट एन्ड लन्डन' मा Jacobs को कथा Monkeys Paw लाई एकाङ्कीको रूपमा प्रस्तुत गरियो जसको लोकप्रियताले एकाङ्की सपनालाई ठूलो ऍडी दियो।

एक अङ्कमा लेखिएको नाटकको नाम एकाङ्की हो। संस्कृत नाटकहरूमा दृश्यहरू नहुने हुँदा एकाङ्की भन्नाले एकै दृश्यको भन्ने कुरा पनि स्पष्ट छ। पाश्चात्य नाटकहरूमा भने एकै अङ्कभित्र अनेक दृश्य रहन्छन् र एकाङ्कीबारे भने उनीहरूको दुई प्रकारको मत छ- एक दृश्यमा मात्र हुनुपर्छ भन्ने र एकभन्दा बढी दृश्य हुन सक्छ भन्ने। नेपालमा एकाङ्कीको जन्मकालतिर एकै अङ्कका एकाङ्की लेखिएका थिए। 'लक्ष्यहीन' का साथै 'बोक्सी' निस्कँदा बालकृष्ण समले स्पष्ट रूपमा भनेका थिए:- “यसमा एउटै विषय, एउटै समय र एउटै अङ्कका दृश्य हुनु आवश्यक छ। एक र अनेकमा जति टुका पनि हुन सक्दछ, तर एकमा एक चोटि पनि नटुटेको सिङ्गो हुनुपर्दछ छोटो, सानो भए पनि। यो घोड दौडको एक दौड जस्तो हो, जसमा विश्राम हुनु हुँदैन। जसलाई दर्शकहरू

सासको गति रोकेर भनेजस्तो, आँखा झिम्म नगरेर भनेजस्तो हेर्छन्, दौडको बिचमा उनीहरू जति कराउँछन्, उनका मस्तिष्क अवाक् रहन्छन्, खेलको छिनाफाना भएपछि अथवा खेल समाप्त भएपछि मात्र ती सन्दिग्धको बाँधबाट खस्कन्छन् अनि खकुलो भएर बगैचामा जस्तो कुरा गर्न थाल्छन्। यसमा दृश्यको अन्त्य नै पूर्णविराम हो, जसमा एक कथानक वाक्य टुङ्गिन्छ। एकाङ्की नाटकको रस बेग्लै छ- जन एकाग्रचित्तले मात्र पिइन्छ।", नेपाली एकाङ्कीबारे समले बनाएका मानदण्डलाई उनीपछिका केही लेखकले स्वीकार गरे, तर केहीले स्वीकार गरेनन्। एकै अङ्क र एकै दृश्य -सम्बन्धी कुरालाई कठोरतापूर्वक पालन गर्नेहरूमा हृदयचन्द्रसिंह प्रधान, बदरीनाथ भट्टराई, गोविन्दबहादुर गोठाले, विजय मल्ल, श्यामदास वैष्णव गोपालप्रसाद रिमाल आदि छन्। तर यसको वास्ता नगर्नेहरूमा भीमनिधि तिवारी, रुद्रराज पाण्डे, मदनकृष्ण प्रसाईं, शिवकुमार राई आदि छन्। निश्चय नै एकाङ्कीको मानक रूप एक दृश्यको एकाङ्की नै हो। किनभने एकभन्दा धेरै दृश्यमा लेख्दा एकाङ्की र नाटकको सीमा छुट्टयाउन गाह्रो पर्छ। स्थान, सामय र कार्यको एकता अब नाटकबाट हटिसक्यो तर एकाङ्कीमा एउटै दृश्यमा लेख्दा सङ्कलनत्रयलाई सुरक्षित राख्न सकिन्छ। 'दृश्यमञ्जरी' को भूमिकामा कृष्णचन्द्र प्रधानको भनाइ पनि यस्तै छ- "एकाङ्की शब्दले नै एक अङ्कमा एकाङ्की समाप्त हुन्छ भन्ने बुझाउँछ।

4.2 एकाङ्कीको परिभाषा

डा. नगेन्द्र अनुसार -- "एकाङ्कीमा हामी जीवनको क्रमबद्ध विवेचना नपाएर एउटा पक्ष-विशेष, एउटा महत्त्वपूर्ण घटना, एउटा विशेष परिस्थिति अथवा एउटा उद्दीप्त क्षणको चित्रण पाउँदछौं।"

डा. रामचरण महेन्द्रअनुसार, 'एकाङ्की मानव -जीवन वा समाजको एउटा पक्ष या आवेशपूर्ण क्षणको चित्र हो। यसको निर्माण एउटा आधारभूत मुख्य विचार, विशेष समस्या, एउटा सुनिश्चित, सुकल्पित लक्ष्य, एउटै महत्त्वपूर्ण घटना या विशेष परिस्थितमा नै हुन सक्तछ।

बालकृष्ण समअनुसार, "यसमा एउटै विषय, एउटै समय र एउटै अङ्कमा दृश्य हुनु आवश्यक छ।"

कृष्णचन्द्र सिंहअनुसार- "एकाङ्की शब्दले नै एक अङ्कमा एकाङ्की हुनुपर्दछ भन्ने स्पष्ट गर्दछ। एक अङ्कको एकाङ्की भए पनि धेरै दृश्य बोकेको एकाङ्की नाटक आधुनिक नाट्य-सिद्धान्तअनुसार एकाङ्की भनिँदैन अथवा नमान्ने चलन चलिसक्यो। एकाङ्की नाटकका लागि एक अङ्क एकै दृश्य एउटै स्थान र अझ समयको अटुटता हुनु आवश्यक छ। नाटक र एकाङ्कीको भेद देखाउँदै सत्येन्द्रले एउटा घतलाग्दो कुरा बताएका छन् - गुलाब-जल र गुलाबको अत्तरमा जुन फरक छ, त्यो नै फरक नाटक र एकाङ्कीमा छ। एकाङ्की नाटक पूर्णाङ्की नाटकको सघन रूप (condensed form) हो। पूर्णाङ्की नाटक वीणाका सबै तारबाट निस्किएका राग- समारोह हो, एकाङ्की एउटा तारबाट निस्किएका सुर-लहरी।"

डा. दयाराम श्रेष्ठ र मोहनराज शर्मा - "नाटक र एकाङ्कीमा आकारगत वैषम्यबाहेक अरु सबै साम्य छ भनेर मान्न भ्रामक हो। नाटक र एकाङ्की दुवैमा कथानक, संवाद आदि समान उपकरणहरू उपयोग भए पनि रा दुवैको स्वरूप, अभिनेय भए पनि संरचनात्मक र आङ्गिक सन्तुलनको भिन्नताको कारणबाट दुवै बेगलाबेगलै विधा हुन्।"

एकाङ्कीका जन्म तथ्यहरूको साङ्गोपाङ्गो अध्ययन गरेर भानुभक्त पोखरेलले एकाङ्की नाटकको छोटो छरितो परिभाषा यसरी दिएका छन्,

"कार्यव्यापारका जटिलताहरूबाट जीवनगत कुनै एक सत्य घटना वा समस्याको उद्घाटन गर्नमा केन्द्रीत एक तथ्यानुगामी विस्तृत संवादात्मक रचना एकाङ्की हो।"

एकाङ्कीको स्वरूप

एक अङ्क मात्रै भएको आधारमा यस विधालाई एकाङ्की (One act play) भनिएको हो तर नाटकमा भने विभिन्न अङ्कहरू हुन्छन्।

"एकाङ्कीलाई विभिन्न अङ्कमा लेख्दा नाटक हुँदैन फेरि नाटकलाई एक अङ्कमा लेख्दा एकाङ्की हुँदैन। त्यसैले नाटकको आफ्नै व्यक्तित्व हुन्छ, एकाङ्कीको आफ्नै अस्तित्व हुन्छ।

इटनको मतमा "एकाङ्कीको स्वरूप र माध्यमको कठोर नियन्त्रणले गर्दा एउटै घटना वा स्थितिमा एकाङ्कीले विकसित रूप लिन्छ।" (The One Act Play, by its nature and the rigid restriction of medium, has to confine to a single episode of situation and this situation, in turn, has to grow a develop cut of itself).

नाटकमा- (क) जीवनका विभिन्न पक्षको बहुलता हुन्छ।

(ख) विभिन्न तथ्यको विविधता हुन्छ।

(ग) सत्यको अनेकरूपता हुन्छ। एकाङ्कीमा-

एकाङ्कीमा- (क) जीवनको एउटै पक्षको चित्रण हुन्छ।

(ख) एउटै तथ्यको उद्घाटन हुन्छ।

(ग) सत्यको विश्लेषण हुन्छ।

त्यस्तै नाटकमा- (क) विषयको विशदता हुन्छ।

(ख) कार्यको व्यापकता हुन्छ।

(ग) घटनाको विस्तृतता हुन्छ।

- एकाङ्कीमा- (क) विषयको एकोन्मुखता हुन्छ।
 (ख) कार्यमा तीव्रता हुन्छ।
 (ग) उद्देश्यको सूक्ष्मता हुन्छ।

बालकृष्ण समको शब्दमा- "यसमा एउटै विषय, एउटै समय र एउटै अङ्कमा दृश्य हुनु आवश्यक छ। एक र अनेक, अनेकमा जति टक्रा पनि हुनसक्छ तर एकमा एकचोटि पनि नटुटेको सिङ्गो हुनुपर्छ - छोटो, सानो भए पनि।"

एकाङ्कीमा केवल एउटै भावनाको कलात्मकता र भावनात्मक प्रस्तुति हुनु आवश्यक छ। यसरी क्रमबद्ध रूपमा मिलेर रहेको भावको निर्वाहमा मात्र एकाङ्कीमा गत्यात्मकता र तीव्रताको प्रादुर्भाव हुन्छ। बालकृष्ण समले माथि भनमिए जसरी एकाङ्कीको गतिसँग घोडदौडको तुलना गरेका छन्। उनले एकाङ्कीमा घटना, विषय र चरित्रको केवल एक छेउ हुन्छ भन्ने सम्बन्धमा भनेका छन् - "एकाङ्कीमा असम्बद्ध प्रसङ्ग, अप्रासङ्गिक घटना र निरर्थक पात्रको जमघट हुनुहुँदैन। कठोरतम् अनुशासनको पालन गर्नुपर्ने हुनाले एकाङ्कीकारले एकाङ्कीको संलग्नता र उद्देश्योन्मुखतामा ध्यान दिनु आवश्यक छ। अतः एकाङ्कीमा घटना, विषय र चरित्रको विस्तार हुँदैन। एउटै पक्षको चित्रण हुन्छ।

डा० नगेन्द्रको शब्दमा - "एकाङ्कीमा हामी जीवनको क्रमबद्ध विवेचन नभएर, त्यसको एक पक्ष, महत्त्वपूर्ण घटना, एक विशेष परिस्थिति अथवा एक - उद्दीप्त क्षणको चित्रण पाउँछौं।" संक्षेपमा भन्ने हो एकाङ्कीमा हुनुपर्ने आवश्यक गुणहरू यिनै हुन् - (क) विषयमा एकता। (ख) कार्यमा तीव्रता। (ग) घटनामा क्षिप्रता। (घ) भावमा संलग्नता। (ङ) संवेदनामा सूक्ष्मता।

4.3 एकाङ्कीका तत्त्व

एकाङ्कीका लागि आवश्यक तत्त्वहरू हुन् - (क) कथावस्तु (ख) पात्र (ग) संवाद (घ) भाषा-शैली (ङ) वातावरण (च) उद्देश्य।

क. **कथावस्तु** : विभिन्न घटनाहरूको समुचित र सन्तुलित प्रस्तुति नै कथावस्तु हो।

कथावस्तुमा घटनाहरूको सुनियोजित गठन र गुम्फन हुन्छ। डा. रामकुमार वर्मा अनुसार - "एकाङ्कीको कथानकको रूप त्यतिखेर हाम्रो सामु आउँदछ जब आधाभन्दा बढी घटनाहरू सिद्धिएका हुन्छन्। त्यसैले यसको आरम्भिक वाक्यमै कौतूहल र विज्ञानको अपरिमित शक्ति भएको हुन्छ।"

उपेन्द्रनाथअनुसार -- "एकाङ्की लेखकले कुनै मूलभूत विचारलाई समस्त भावनाहरूसँग व्यक्त गर्दैन, त्यसको सङ्केत मात्र गर्दछ।" आकारको दृष्टिले एकाङ्कीमा लघुता हुन्छ, पात्रमा सीमितता हुन्छ, गतिमा तीव्रता हुन्छ र कार्यमा एकोन्मुखता हुन्छ। साथै एकाङ्कीमा एउटै मात्र मूल कथा हुन्छ। यसलाई सार्थकता र महत्ता प्रदान गर्न अरू दुई- तीन घटनाहरू मात्र समावेश गरे हुन्छ। यसले कथावस्तुमा गतिशीलता प्रदान गर्छ। संक्षिप्तताका लागि एकाङ्कीमा सङ्कलन-त्रय (Three Unities) को निर्वाह हुन आवश्यक छ। सङ्कलन - त्रय भनेको स्थान, समय र कार्यको अन्विति हो। सङ्कलन त्रयको प्रयागले एकाङ्कीमा गतिशीलता र विश्वसनीयताको प्रादुर्भाव हुनसाथै सौन्दर्यको वृद्धि पनि हुन्छ। आवश्यक र सार्थक घटना, सशक्त र जीवन्त पात्र, महत्त्वपूर्ण र अर्थपूर्ण संवादको प्रयोगले कथावस्तुमा विन्यस्तता प्रदान गर्छ। आजको जीवन समस्यै समस्याले भरिएको छ। मानव-जीवनको विभिन्न जटिल समस्याहरूका अद्भुत घात-प्रतिघात नै एकाङ्कीको पनि जीवन स्पन्दन हो। द्वन्द्वले

मानव-चरित्रको उद्घाटनमा सहयोग पुऱ्याउँदछ। यसरी एकाङ्कीमा तीब्रता, सक्रियता र नाटकीयताको सन्दर्भमा उत्सुकतापूर्ण स्थितिलाई आवश्यक तत्त्वको रूपमा लिनसकिन्छ। एकाङ्कीका कथावस्तुमा छिटोछरितोपन हुनु आवश्यक हुनाले प्रारम्भ, विकास र अन्त्य वा चरमोत्कर्षको रूपमा एकाङ्कीको कथावस्तुलाई विभाजन गर्नसकिन्छ। प्रारम्भ, विकास र अन्त्यको अवस्थालाई विश्लेषण परिस्थिति र उद्घाटनको रूपमा पनि विवेचना गर्नसकिन्छ।

(ख) पात्र - एकाङ्कीमा आवश्यक पात्र मात्र हुनुपर्छ, यसको समावेशले एकाङ्कीलाई संक्षिप्तता, परिमितता र गतिशीलता प्रदान गर्दछ। साथै यसले कथालाई गतिशील र एकोन्मुखतासँग सम्बद्ध गराउँदछ। यसमा दुई प्रमुख पात्र र दुई - तीन गौण पात्र भए पुग्छ। गौण पात्रले मूल पात्रको चरित्रमा प्रकाश पार्न र कथालाई विकसित गर्नमा ठुलो भूमिका खेलेको हुन्छ। एकाङ्कीका पात्र जीवन्त र सशक्त हुनुपर्दछ। यस्ता पात्रको आगमन र प्रस्थान क्रममा कुनै विशेष र अर्थ हुनुपर्दछ। एकाङ्कीमा पात्रको व्यक्तित्वका लागि स्वतन्त्र वातावरण हुनु आवश्यक यस संदर्भमा हृदयचन्द्र सिंह प्रधानको मतलाई यहाँ प्रस्तुत गर्नसकिन्छ - "पाइलो पाइलोमा पात्रहरूलाई अधीनमा राख्न खोज्नु मेरो विचारमा पात्रहरूलाई पङ्गु बनाउनु मात्र हो।" एकाङ्कीकार कथाकार झैं स्वतन्त्र हुँदैन। संवाद नै त्यो मूल आधार हो, जसले एकाङ्कीमा चरित्र चित्रण गर्दछ। संवादपछि 'एकाङ्कीमा घटेका घटना, पात्रको आफ्नो मनः स्थिति, आफैले आफैमाथि गरेको टिप्पणी,' हुन्छ। यी सबै आधारको माध्यम हो - संवाद।

(ग) संवाद - एकाङ्कीको आधारभूत तत्त्व नै हो - संवाद। संवादको सन्दर्भमा रामचरण महेन्द्रअनुसार - 'संवादमा स्वाभाविकतासँगै सजीवता

अत्यन्त आवश्यक गुण हो। ती संक्षिप्त, वाग्वैग्धपूर्ण पात्रहरूका चारित्रिकतालाई स्पष्ट पार्ने र कथासूत्रलाई अगाडि बढाउने हुनुपर्छ।

प्रा० हिमांशु थापाअनुसार - "संवादकै माध्यमद्वारा एकाङ्कीको कथात्मक गठन हुन्छ, पात्रको चरित्र-चित्रण हुन्छ र प्रतिपाद्य विषयको कथात्मक गठन हुन्छ।" कथाको 'क्यानभस' विस्तृत हुनाले कथाकारलाई वर्णन-विश्लेषण गर्ने स्वतन्त्रता हुन्छ तर एकाङ्कीको 'क्यानभस' विस्तृत नहुनाले एकाङ्कीकारलाई कथाकारलाई जति स्वतन्त्रता हुँदैन। तसर्थ चरित्र-चित्रण, विश्लेषण र प्रस्तुतीकरणका लागि एकाङ्कीकार संवादमै भर पर्नु पर्दछ। एकाङ्कीमा आवश्यक क्रियाशीलता र तीब्रताका लागि एकाङ्कीको संवाद उपयुक्त र सार्थक हुनु आवश्यक छ। एकाङ्कीमा प्रयोग गरिने संवाद सरल, सजीव र संक्षिप्त हुनुपर्दछ।

(घ) भाषा शैली - एकाङ्कीमा भाषाको महत्त्वपूर्ण स्थान छ। एकाङ्कीको स्वरूप अनुसार भाषा प्रयोगमा सरलता, सहजता र संक्षिप्तता हुनु अति आवश्यक छ। यसै अनुरूप एकाङ्कीमा शैलीको पनि आफ्नै महत्त्व छ। गुढतम् भावलाई सरल स्वाभाविक भाषा र अभिव्यक्तिमा प्रस्तुत गर्नु भाषा शैलीको विशेषता नै हो। यसका निम्ति सरल, वाक्य र शब्दको प्रयोग हुनु एकदमै आवश्यक छ। एकाङ्कीको परिवेश र वातावरण सुहाउँदो भाषा र शैलीको प्रयोग हुनु उपयुक्त हुन्छ। एकाङ्कीको सजीवता, विविधता र प्रभावात्मकताका निम्ति हास्य र व्यङ्ग्यको पनि आफ्नै भूमिका रहन्छ। उखान र टुक्काको प्रयोगले पनि एकाङ्कीको भाषामा महत्त्वपूर्ण भूमिका खेल्दछ अथवा यसको प्रयोगले एकाङ्कीलाई प्राणप्रतिष्ठा दिलाउँदछ।

(ङ) वातावरण - एकाङ्कीको पनि आफ्नै वातावरण हुन्छ। यो एकाङ्कीमा हुने जुन वातावरण छ, त्यो पनि आफ्नै सामाजिकता र मानसिकताको

अनुकूल हुनु आवश्यक छ। वातावरणअनुसार एकाङ्कीको संरचना नभए एकाङ्की सहज र संवेद्य हुँदैन र एकाङ्कीका पात्रहरूसँग पाठकवर्ग एकाकार हुनसक्तैनन्। अतः एकाङ्कीमा प्रयोग हुने वेशभूषा, अभिव्यक्ति र मनः स्थिति वातावरण अनुकूल हुनु आवश्यक छ। एकाङ्कीको अनुरूप वातावरण विश्वसनीय बनाउनका लागि सङ्कलन त्रयको प्रयोगले अति नै प्रभावकारिताको भूमिका खेल्दछ।

(च) उद्देश्य- "अर्थको खोज र मूल्यको स्थापना नै एकाङ्कीको अभीष्ट उद्देश्य हो।" किनभने एकाङ्की कलाको पनि आफ्नै मूल्य र अर्थ हुन्छ। एकाङ्कीमा जीवनको कुनै मार्मिक क्षण र जीवन -जगत्प्रति एकाङ्कीकारको आफ्नै। प्रकारको हेराइ र सोचाइ हुन्छ। यसैलाई केन्द्रित गरेर लेखकले आफ्नो भाव-भूमि तैयार पाछन्। त्यस्तै एकाङ्कीको आस्वादनले पाठकवर्गले आनन्दानुभूति प्राप्त गर्दछ। "एकाङ्कीक चरित्र, घटना र वातावरण आदिको माध्यमद्वारा एकाङ्कीकारको चिन्तनधारा समुचित रूपमा प्रवाहित हुनुपर्छ। यसका लागि एकाङ्कीको शिल्पविधिमा नवीनता र चमत्कारिताको उपयोग हुनु आवश्यक छ। यसले गर्दा एकाङ्कीको भावभूमि आकर्षक र सार्थक हुन्छ। यस प्रकारको प्रस्तुतिले गर्दा समसामयिकतामा पनि शाश्वत मूल्यको स्थापना हुन्छ।" एकाङ्कीलाई दुर्घटनाग्रस्त हुनबाट बचाउनका निम्ति विषय प्रस्तुति पनि अप्रत्यक्ष रूपमा हुनु आवश्यक छ। अतः एकाङ्कीमा प्रयोग गरिएका पात्रहरूको सोचाइलाई प्रत्यक्ष रूपमा प्रस्तुत गर्नु हुँदैन। एकाङ्कीको उद्देश्य चमत्कारी र प्रभावकारी तुल्याउनका निम्ति संवादका साथै मूला पात्रको चरित्र, प्रमुख घटना र वातावरणको माध्यमद्वारा अभिव्यक्ति हुनु एकदमै आवश्यक छ संक्षेपमा भन्नु हो भने - एकाङ्कीको आफ्नो भाव-

पक्षलाई चरित्रमा मिसाउनु पर्छ। घटनामा घटाउनु पर्छ र वातावरणमा मिलाउनु पर्छ।'

एकाङ्कीहरूको वर्गीकरण विभिन्न आधारमा गर्न सकिन्छ भने केशव चूडामणि बन्धुले साझा एकाङ्कीमा कथानकका आधारमा एकाङ्की तीन प्रकारका हुन सक्छन् भनेका छन्। ती प्रकारहरू ऐतिहासिक, पौराणिक एवं सामाजिक हुन्। उनीअनुसार ऐतिहासिक कथावस्तु भएका ऐतिहासिक र पौराणिक कथावस्तु भएका एकाङ्की पौराणिक हुन्। सामाजिक एकाङ्कीभित्र धेरै प्रकारका एकाङ्की पर्न आउँछन्। समस्यामूलक, हास्यव्यङ्ग्यात्मक, राजनैतिक, सुधारात्मक सबै सामाजिक एकाङ्की हुन्। घटना एउटै समय र स्थानमा घटेको भए एक दृश्यको र स्थान र समयको अन्तर भएमा एकभन्दा धेरै दृश्यको एकाङ्की बन्दछ।

यसरी नै चरित्रका आधारमा एकाङ्कीको विभाजन दुई प्रकारको हुन सक्दछ। सामान्य चरित्र भएका एकाङ्कीमा पात्रहरू हाम्रै समाजका बहुसङ्ख्यकहरूको भौतिक समस्या र विशेषता बोकेका हुन्छन्, तर असामान्य चरित्रका पात्रहरू असामान्य अर्थात् विशिष्ट प्रकारको व्यवहार देखाउँछन् र त्यस्तै कुरा गर्छन्। अर्को दृष्टिले हेर्दा पात्र आदर्श अथवा यथार्थ हुन्छन्। आदर्श पात्र ती हुन् जो कुनै अनुकरणीय कार्य गर्दछन्, जस्तै दुःख र आपत्तिमा पनि धर्म र कर्तव्यलाई छाड्दैनन्। यथार्थ पात्र ती हुन् जो परिस्थितिअनुसारको काम गर्दछन्। चरित्रलाई अर्को दृष्टिले पनि हेर्न सकिन्छ, त्यो के भने कुनै पात्र स्थिर रहन्छन्। जस्तै परिस्थितिमा पनि भनाइ र काम गराइमा परिवर्तन नल्याउने स्थिर पात्र हुन् र परिस्थितिको प्रभावले परिवर्तित हुने गतिशील पात्र हुन्। एकाङ्कीमा पात्रको विचार-व्यवहारमा परिवर्तन ल्याउन कम स्थान रहन्छ तर पनि केही एकाङ्कीकार आफ्ना पात्रमा परिवर्तन देखाउँछन्। एकमात्र

पात्र भएको र एकभन्दा धेरै पात्र भएको भनेर पनि एकाङ्कीको वर्गीकरण गर्न सकिन्छ। यसरी नै वातावरणको आधारमा भौतिक अनि मानसिक गरी दुई प्रकारको वर्गीकरण गर्न सकिने बताइएको छ। उद्देश्यको आधारमा प्रचारात्मक, सुधारात्मक, परिचयात्मक, हास्यव्यङ्ग्यात्मक, एवम् विशुद्ध साहित्यिक रूपमा वर्गीकरण गरिएको पाइन्छ भने शैलीको आधारमा श्रव्य एकाङ्की (रेडियो रूपक) र दृश्य (अभिनेय) गरी दुई प्रकारको वर्गीकरण पाइन्छन्। बालकृष्ण समले कविता एकाङ्की, भाव एकाङ्की, नृत्य एकाङ्की र सङ्गीत एकाङ्की गरी चार भेदमा वर्गीकरण गरेका पाइन्छ।

4.4 नेपाली एकाङ्कीको इतिहास

नेपाल उपत्यकामा धार्मिक नाटकहरू खेल्ने सन्दर्भमा प्राचीन कालदेखि नै एकअङ्के नाट्यहरू देखाउने चलन थियो, तापनि ती अधिकांश नेपालीइतर भाषा नै हुन्थे। हालसम्म फेला परेको मुद्रित नेपाली एकाङ्कीहरूमा जेठो कृति एक अनुभवीको 'आत्माभिमान' (वि० सं० वि.सं.१९८९) हो भन्ने जानकारी पाइन्छ। यस रचनामा एकाङ्कीका धेरै तत्वहरू मिल्दाजुल्दा छन् र विषयवस्तु पनि मौलिक भएको उल्लेख पाइन्छ। यसपछि प्रकाशित भएको बाबुको 'जब पूर्व पश्चिम हुन्छ' (वि.सं.१९९६) लाई एकाङ्कीका सम्पूर्ण लक्षणहरू भएको रचना बताइन्छ। लेखकको वास्तविक नाम र व्यक्तित्व अज्ञात नै रहे पनि एकाङ्कीका सम्पूर्ण लक्षण भएकाले यसलाई नै नेपालीको पहिलो एकाङ्की मान्नुपर्ने चर्चा पनि पाइन्छ।

अधिकांश विद्वान्हरूबाट नेपालीका प्रथम एकाङ्कीकार भनिएका पुष्कर शमशेर र बालकृष्ण सम महत्वपूर्ण प्रारम्भिक एकाङ्कीकार हुन्। पुष्कर

शमशेरको एकलो एकाङ्की लक्ष्यहीन (वि.सं.१९९९) 'शारदा' नववर्षाङ्कमा छापिएको हो। यसबाहेक यिनका अन्य कुनै एकाङ्कीको उल्लेख पाइन्न। त्यस्तै समको पहिलो एकाङ्की 'बोक्सी' (वि.सं.१९९९) पनि 'शारदा' नववर्षाङ्कमा छापिएको हो। यसबाहेक यिनका अन्य एकाङ्कीहरू पनि छापिए। यी दुवै एकाङ्की नै पेपालीका सबैभन्दा जेठा एकाङ्की हुन्। नाटक सम्राट समका प्रकाशित एकाङ्कीहरू हुन् - 'भतेर' (२०१०), 'माटोको ममता' (२०२६), 'तपोभूमि' इत्यादि। 'चार एकाङ्की' (२०२०) शीर्षकका सङ्गालोमा छापिएका एकाङ्कीहरू हुन् - विद्याधनं सर्वधनप्रधानम्, नालापानीमा, रणदुल्लभ र बुहार्तन। यिनमध्ये पहिलो - नृत्य, दोस्रो - सङ्गीत, तेस्रो -कविता र चौथो -भाव नाट्यको शैलीमा छ। पहिलो एकाङ्की विचार प्रधान एकाङ्की हो, दोस्रो र तेस्रोको उद्देश्य ऐतिहासिक रहस्यको उद्घाटन गर्ने प्रकारको छ, र चौथोको उद्देश्य समस्या समाधान गर्ने देखिन्छ। 'बोक्सी'-मा उनले अन्धविश्वासको खण्डन गरेका छन्। "सबभन्दा छोटो एकाङ्की" भन्ने एकाङ्कीमा उनले प्रयोगतर्फ ध्यान दिएको पाइन्छ। 'चार एकाङ्कीमा' - मा पनि उनमा शैलीगत प्रयोग प्रष्टिन्छ - विभिन्न प्रकारका एकाङ्कीहरू लेखेर यिनका - 'विरामी र कुरुवा' (२०२०) तर्कप्रधान विचारात्मक एकाङ्की हो। यिनको अर्को उपलब्ध भएको एकाङ्की हो - 'माटाको ममता' (२०३६)। यिनका - 'छ कि छैन' (२०४०) भन्ने पद्यात्मक एकाङ्की र 'पथ-दर्शन' (२०४०) भन्ने गद्यात्मक एकाङ्की हालैमा छापिएर देखिएका छन्।

वि.सं.१९९९ सालमै देखापरेका अर्का एकाङ्कीकार हुन् - जितेन्द्रबहादुर शाह। उनले लेखेको एकाङ्की हो - 'रानीपोखरी। टीकाराम शर्माको एकाङ्की 'दोस्ती' (२००२) 'गोर्खा' साप्ताहिकमा छापिएको छ। सोही साप्ताहिकमा छापिएका अन्य एकाङ्कीहरू हुन्- बदनसिंह गुरुङको

'श्रीडम्बसिंह गुरुबाको मृत्युका सम्बन्धमा आमा र छोरी', मिलन कुमार धमलाको 'सीतात्याग'। २००७ सालमा छापिएका एकाङ्कीहरू हुन् - एल. कान्तको 'देवसभामा ब्रह्मको फैसला' र 'इन्द्रसभाको एक दृश्य'।

समपछिका अर्का उल्लेखनीय एकाङ्कीकार भीमनिधि तिवारी नै हुन्। यिनका "पाँच ऐतिहासिक एकाङ्की" (२००८) 'एकाङ्की पल्लव' (२०११) र 'एकाङ्की कली' (२०२१) नामक सङ्ग्रहहरू प्रकाशित छन्। पहिलो एकाङ्की सङ्ग्रहमा - 'बिसे नगर्ची', 'जयप्रकाशको जय', 'राजेन्द्रलक्ष्मी', 'साँढे', र 'अफीम, दोस्रो एकाङ्की सङ्ग्रहमा - 'भावना', 'के का लागि मन्त्रीपद', 'वीर छात्र' मूढो ताक्दा घुडोमा चोट', 'शिक्षा' लौरो, 'भत्केको पाटी', 'पुस्तकालय' र 'अखिल नेपाल सेवा समाज', तेस्रो एकाङ्की सङ्ग्रहमा 'घरको माया', नयाँ चौकी, 'अखिल नेपाल चोर सङ्ग्रह', 'छुवाछत', टीका' 'भाइपूजा'. खोला', 'उद्योग प्रदर्शनी', 'अन्धा मालिक' र निर्वासन र जीवन' एकाङ्कीहरू परेका छन्। यी एकाङ्कीहरूमा उनले धेरैजसो सामाजिक समस्यालाई वास्ता गरेका छन्। त्यस्तै एकाङ्कीकार तिवारी "स्वाभाविक उक्ति र मधुर एवं घतलाग्दो हास्यव्यङ्ग्यका बेजोड कलाकार हुन्।"

ऐतिहासिक र सामाजिक एकाङ्की लेख्ने अर्का एकाङ्कीकार हुन् - 'रुद्रराज पाण्डे'। यिनका एकाङ्कीहरू 'हाम्रो नेपाल' र 'हाम्रो गौरव' सँगालाहरूमा समेटिएका छन्। 'हाम्रो नेपाली' एकाङ्की सङ्ग्रहमा 'मानदेव', अंशुवर्मा' 'प्रताप मल्ल', 'प्रतापसिंह', 'वीर बलभद्र', 'अमरसिंह' र 'रणजङ्ग' शीर्षक भएका एकाङ्कीहरू समाविष्ट छन्।

लक्ष्मीप्रसाद देवकोटाको एकाङ्की सँगालो 'भरतमिलाप' अप्रकाशित रूपमा रहेको जानकारी पाइन्छ। बद्रीनाथ भट्टराईको ऐतिहासिक फाँटमा देखापरेको नाट्य रचना हो- 'गलहती' गनुसिंह गुरुङको सामाजिक फाँटमा देखापरेको नाट्य रचना हो - 'मसिनेको शडका'।

Notes

भीमनिधि पछिका प्रतिनिधि एकाङ्कीकार हुन्, हृदयचन्द्रसिंह प्रधान। उनका एकाङ्कीहरू 'कीर्तिपुरको युद्धमा' छेउ लागेर, उनी देउता हुन् र 'गङ्गालालको चिता' नामक पुस्तकहरूमा

फिजिएका छन्। यिनले ऐतिहासिक, पौराणिक किसिमका एकाङ्कीहरू लेखे पनि धेरजसो चाँहि

सामाजिक किसिमका एकाङ्कीहरू लेखेका छन्।

गोपालप्रसाद रिमालका सशक्त र बढी यथार्थवादी एकाङ्कीहरू हुन्- 'माया' (२०११) र 'नेपाली संस्कृति'। चूडानाथ भट्टराई - 'मेरा रूपकका चार रूप' (२०३३) - मा एकाङ्कीका चारवटा कोसेली लिएर देखापरेका छन्। श्यामदास वैष्णवको - 'पूर्वको अभिमान', र 'मकवानको युद्ध' एकाङ्कीहरू देखापरेका छन्।

गोविन्दबहादुर मल्ल 'गोठाले'ले एकाङ्की क्षेत्रमा पनि राम्रो स्थान ओगटेका छन्। सात सालको क्रान्तिकालीन वातावरणलाई पृष्ठभूमिका रूपमा राखेर उनले लेखेका एकाङ्की सङ्ग्रहको नाम हो-'भोको घर' (२०३४)। यस सङ्ग्रहमा - 'भोको घर', 'त्यो बाँच्छ', 'संरक्षक, क्रान्तिको पृष्ठभूमि', 'युगको शिकार', 'म कसरी हाँछ', 'प्रजातन्त्र आचार तालिम केन्द्र' र 'आत्मा दर्शन' शीर्षक रचनाहरू परेका छन्। यिनका एकाङ्कीहरू समस्यामूलक, मनोविश्लेषणत्मक र यथार्थतिर ढल्केका छन्।

हरेक वस्तुलाई मौलिक चस्माले हेर्ने बानी परेका विजय मल्लले राष्ट्रिय र व्यक्तिका समस्याका साथै सामान्य मानवीय समस्यालाई पनि नौलो पाराले हेरेका छन्। यिनका 'पत्थरको कथा' (२०२८), 'बोलाहा काजीको सपना' (२०२८) र 'दोभान' (२०२४) शीर्षक तीनवटा एकाङ्की सङ्ग्रहहरू छापिएका छन्। पत्र-पत्रिकामा छापिएका यिनका एकाङ्की हुन्- 'पुरानो घर'

(२०२९) र 'खेल केटाकेटीको' (२०४०)। यिनी मनोविश्लेषणात्म, यथार्थवादी एकाङ्कीकारको रूपमा देखिएका छन्।

बाल एकाङ्की लेखे एकाङ्कीकार हुन् - रमेश विकल। यिनका प्रकाशित एकाङ्की सङ्ग्रह हुन् - 'सात डुङ्गा', (२०३७) र 'सप्तरङ्ग'। तुलसी 'अपतन' का एकाङ्कीहरू - 'जीवन' नामक सङ्ग्रहमा सङ्कलित छन्। शङ्कर कोइरालाको 'नशा' (२०४०) शीर्षक एकाङ्की प्रकाशित छ। त्यस्तै वासुशशिको 'तरवार' (२०४०) शीर्षक एकाङ्की प्रकाशित छ। 'दृश्यमञ्जरी' (२०१५) नामक एकाङ्की सँगालोका एकाङ्कीकार हुन् - मदनकृष्ण प्रसाईं। रामलाल अधिकारीका एकाङ्कीहरू 'टीका पनि व्यापार पनि' (२०४०) सँगोलमा समेटिएका छन्। प्रकाश कोविदका एकाङ्कीहरू 'वासवदत्ता' (२०२३) मा परेका छन्। यसबाहेक एकाङ्कीहरूको पङ्क्तिमा केशवराज पिँडाली, इन्द्रबहादुर राई, जगत् छेत्री, प्रेमा शाह, परशु प्रधान, शैलेन्द्र साकार, कुमार घिसिङ, असीत राई, चिरञ्जीवीदत्त, किताबसिंह राई, नैनसिंह योज्जन, ज्ञानेश्वर गिरी आदिलाई पनि राख्न सकिन्छ।

त्यस्तै पारिजातको - 'एक कठिन निष्कर्ष', सन्तोष भट्टराईको 'स्पष्टीकरण' विजयकुमार चालिसेको 'प्रेरणाको अन्त्य' एकाङ्की मुद्रित छ। रेडियो एकाङ्कीतिर योगदान दिने एकाङ्कीकारहरू हुन् - शिवकुमार राई, गोकुल सिंहा, लीलबहादुर क्षत्री, जनार्दन सम, ईश्वर बल्लभ, हरिभक्त कटुवाल, लक्ष्मण लोहनी, आई. के. सिंह, तिलक राई, समीरण 'प्रियदर्शी' किरण खरेल आदि। अन्य प्रकाशित एकाङ्कीहरू हुन् - आर. एस. दोस्तको 'तुहेको स्वप्न', जगमान गुरुङको 'वीर झागल गुरुङ', महेश प्रसाईंको 'सिद्धार्थ र न्याय', बेन्जु शर्माको 'सत्य घटना', आदि।

वर्तमान समयमा नाटकले झैं एकाङ्कीले पनि नयाँ र महत्त्वपूर्ण मोड लिएको छ। यस विधामा थपिएका नयाँ आयामहरू हुन्- कथ्यको

नवीनता, अनुभूतिको प्रामाणिकता, शिल्पको सार्थक प्रयोग। एकाङ्की नाटकले आत्मसात गरेको विशेषता सम्बन्धी डा. दयाराम श्रेष्ठको मत यहाँ उल्लेखनीय छ- समसामयिक जीवन र समस्याको यथार्थ, तटस्थ र गहन प्रस्तुति अनि मानवीय सम्बन्धको सूक्ष्म र प्रामाणिक खोजी अनि विसङ्गतिको व्यङ्ग्यात्मक सार्थक अभिव्यक्ति अनि आधुनिकताले वास्तविक पहिचानका कारण वर्तमान नेपाली एकाङ्कीले आफ्नो भिन्नता र वैशिष्ट्य कायम गरेको देखिन्छ।' एकाङ्की विधालाई नयाँ रूप र जीवन दिने एकाङ्कीकारहरू हुन्- मोहनराज शर्मा, ध्रुवचन्द्र गौतम, मनबहादुर मुखिया, गोपाल पराजुली, शिव अधिकारी, अशेष मल्ल, सरुभक्त आदि। यी एकाङ्कीकारहरूले यस क्षेत्रमा विशेष योगदान दिएका छन्। यथार्थवादी र व्यङ्ग्यात्मक एकाङ्की लेख्ने मोहनराज शर्माका एकाङ्कीहरू हुन्- 'आफ्नो बाटो' (२०२३), 'समझौता', (२०२७) 'नगर घुम्दा लाखेहरू (२०२९) 'सरी, रङ नम्बर' (२०३१), "एक सय चार वर्ष बुढो सर्प, आदि। नयाँ नयाँ शिल्पका प्रयोक्ता ध्रुवचन्द्र गौतमको 'द्वन्द्व' एकाङ्कीमा मानिसको आन्तरिक र बाह्य चरित्रलाई एकैचोटि प्रदर्शित गर्ने प्रयास गरिएको छ।

मनबहादुर मुखियाको 'भन्, तँ के होस्' (मञ्चित वि. सं. २०४०) एकाङ्कीमा शिल्पविधान र प्रस्तुतिको प्रशस्त नौल्याइँ पाइन्छ। यिनको एकाङ्की -सङ्ग्रह 'अँध्यारोमा बाँच्नेहरू' प्रकाशित अमूर्त एकाङ्की लिएर देखा पर्ने एकाङ्कीकार हुन् गोपाल पराजुली। यिनको अमूर्त एकाङ्कीहरूको सङ्गालो हो, 'गोलार्द्धका दुईछेउ'। नयाँ कथ्य अँगालेर सामाजिक विसङ्गति एवं मानवीय समस्यालाई प्रकट गरेर लेख्ने एकाङ्कीकार शिव अधिकारीका एकाङ्कीहरूको सङ्गालो हो 'त्रासदी मुद्राहरू' (वि. सं.२०४०) नयाँ -नयाँ प्रयोग गरेर एकाङ्की लेख्ने अशेष मल्लका एकाङ्कीहरू हुन्, 'रातका बन्द आँखाहरू', 'समाप्त असमाप्त', 'इत्यादि प्रश्नहरू', 'मुर्दाबादमा

उठेका हातहरू इत्यादि। प्रयोगधर्मी एकाङ्कीकार सरुभक्तका एकाङ्कीहरू हुन्, 'त्यो पत्थर मूर्ति बन्दैन' (वि. सं.२०४०)स, 'अग्नि पर्खाल' (वि. सं. २०४०) आदि।

नेपाली एकाङ्कीको विकास यात्रामा यसले महत्वपूर्ण ढङ्गमा विकास गरेको तथ्य प्रमाणित हुँदछ, यद्यपि यसको थालनी भएको अवधि छोटै छ। जन लोकप्रियता यस एकाङ्की विधाले आज प्राप्त गरेको छ, त्यसले गर्दा एकाङ्की विधाको भविष्य उज्ज्वल रहेको मान्न सकिन्छ। यसका साथै विश्वका अन्य साहित्य झैं नेपाली साहित्यमा पनि यस एकाङ्की नाट्यविधाको अस्तित्व रहेको पाइन्छ।

4.5 नेपाली नाटक र प्रयोगधर्मिता

लेखन सधैं स्थिर रहन सक्दैन। साहित्यिक विधा लेखनमा झन अपरिचितीकरणको आवश्यकता परिरहन्छ। हिँडिरहेको बाटोभन्दा सार्थक केही फरक हिँड्नु प्रयोगधर्मिता अर्थात् हो। प्रयोगधर्मिता वा प्रयोगशीलता साहित्यको गुण अथवा विशेषता हो। प्रयोगले नै साहित्यलाई नित्यनवीनता दिन्छ। यसैले साहित्यकार आफ्ना सिर्जनामा केही न केही नयाँ प्रयोग गर्न उत्सुक रहन्छ। साहित्यकारले नवीन शैलीशिल्पद्वारा आफ्ना साहित्यसिर्जनालाई सौन्दर्य प्रदान गर्दछ र त्यही सौन्दर्यानुभूति भावकको रसास्वादनको विषय बन्दछ। अतः साहित्यको सौन्दर्यानुभूति गराउने प्रमुख तत्त्व प्रयोगसौष्ठव हो। यही प्रयोगसौष्ठवलाई साहित्यको प्रमुख तत्त्व मान्ने प्रवृत्ति पाश्चात्य साहित्यजगत्का विभिन्न मोडहरूमा समयसमयमा देखा पर्दै आइरहेको छ। यस प्रकारको प्रयोगशीलतालाई वादसँग जोड्ने काम यदाकदा भइरहे पनि यसलाई प्रयोगवाद नामकरण गर्नुको औचित्यलाई प्रायःजसो साहित्यिक समालोचकहरूले स्विकारेको

पाइँदैने तापनि 'प्रयोगवाद' शब्द स्वच्छन्दतावादी धाराका प्रतिक्रियाका रूपमा देखा परेका यथार्थवाद, प्रकृतवाद, प्रतीकवाद, अतियथार्थवाद, अभिव्यञ्जनावाद, विसङ्गतिवाद, अस्तित्ववाद आदि सिद्धान्तहरूका साथै साहित्यसिर्जनासँग सम्बन्धित स्वैरकल्पनालगायतका अन्य कतिपय वैचारिक धाराहरूसँग मिश्रित बनेर मात्र सार्थक बन्न सकेको पाइन्छ। यसैले कलासाहित्यका क्षेत्रमा प्रचलित हुँदै आएका पुराना मूल्य एवम् मान्यताबाट वैचारिक र शिल्पगत दृष्टिले समेत मुक्त बन्दै नयाँ सिर्जना गर्ने र पछि सिर्जित हुने कलासाहित्यको प्रयोगका सम्भावनाहरूलाई सुरक्षित राख्दै कलासाहित्यमा केही न केही नयाँपन दिनुका अर्थमा नै प्रयोगशीलता वा प्रयोगधर्मिता शब्दको प्रयोग गर्नु उचित देखिन्छ। उपर्युक्त वैचारिक पूर्वाधारमा अडिएर पाश्चात्य नाट्यपरम्पराको नित्यनवीन स्वरूप देखाउँदै आएको हो। पुराना मूल्यमान्यताहरूको विघटन र नवीन मूल्यमान्यताहरूको प्रतिस्थापन नै प्रयोगधर्मि नाट्यसाहित्यको विशेषता हुँदै हो। यसो हुँदा पाश्चात्य नाट्यको प्रयोगधर्मि प्रवृत्तिबाट प्रभावित रही रचिएका आधुनिक भारतीय आर्यभाषाका नाटकहरूमा पनि उक्त प्रकारको प्रयोगशीलताको अभ्यास पाइनु स्वाभाविकै हो। त्यस्तै अभ्यासका क्रममा नै नेपाली नाटकले आधुनिकताको वरण गर्दै आएको हो। खास गरी स्वच्छन्दतावादका प्रतिक्रियामा रचित यथार्थवादी नाट्यसिर्जनाको प्रारम्भदेखि पाश्चात्य नाट्यमा आधुनिक प्रयोगले स्थान पाउँदै आएको हो। यसो हुँदा प्रयोगधर्मि नेपाली नाट्यरचनाको पूर्वाधार यथार्थवादलाई नै मान्न सकिन्छ भन्ने मत समालोचक देवीप्रसाद सुवेदीको छ।

पाश्चात्य नाट्यपरम्परामा आधुनिक नेपाली नाटकमा पनि प्रयोगधर्मि नाटक सिर्जनाको थालनी यथार्थवादी धाराबाटै भएको मानिन्छ। प्रथमतः

पद्यनाटकबाट गद्यनाटकतिरको प्रवर्तनले यथार्थवादी नाटकको प्रथम सङ्केत दिएको थियो भने अदृश्य विभाजन हट्नु दोस्रो लक्षण थियो। नाटककार बालकृष्ण समको मुटुको व्यथा, ध्रुव (वि.सं.१९८६), मुकुन्द इन्दिरा (वि.सं.१९९४), प्रह्लाद (वि.सं.१९९५) र अन्धवेग (वि.सं.१९९६) नाटकसम्म भएको परिष्कारवादी-स्वच्छन्दतावादी पद्यनाटक रचना उनको ऊ मरेकी छैन (वि.सं.१९९९) नाटक र 'बोक्सी' (वि.सं.१९९९) लघुनाटकमा आइपुगेर गद्यतिर उन्मुख बन्थो। बिच बिचमा गीतहरू समावेश हुनाले ऊ मरेकी छैन नाटकलाई विशुद्ध गद्यनाटक भन्न नसकिए पनि समको पद्यनाटकको यात्रामा आएको नयाँ मोडका रूपमा यस नाटकलाई लिन सकिन्छ। यसअघि नै भीमनिधि तिवारी अङ्क-दृश्यमा विभाजित सामाजिक गद्यनाटक सहनशीला सुशीला (वि.सं.१९९५) का साथ देखा परिसकेका हुन्। वि.सं २००० सालमा बालकृष्ण समको अर्को गद्यनाटक भक्त भानुभक्त प्रकाशित भयो। तर अङ्कअन्तर्गत दृश्यहरू छुट्टयाई रचिएको हुँदा र यसको कथावस्तु ऐतिहासिक हुनाले यसको गणना पनि केवल गद्यनाटकका रूपमा मात्र हुन सकेको छ। अङ्कदृश्य विभाजनको सीमारेखा हटाई अङ्कलाई नै दृश्यका रूपमा प्रस्तुत गर्ने गद्यात्मक नाट्यलेखनको आरम्भ भने बालकृष्ण समको म (वि.सं २००२) नाटकबाट भएको हो र यसले यथार्थवादी नाट्यस्वरूपको सङ्केतसम्म गरेकै हो। तर यस नाटकको अन्य संरचना नवपरिष्कारवादी हुनाले यसमा यथार्थवादी नाटक ढाँचा पाइँदैन। अतः इन्सनेली यथार्थवादी नाट्यसंरचना अनुकूल लेखिएको गोपालप्रसाद रिमालको मसान (वि.सं २००३) नाटक नै पहिलो यथार्थवादी नाट्यसिर्जना बन्न पुगेको हो। इन्सनेली समस्यानाटकका प्रवृत्तिहरूलाई पछ्याई नेपाली सामाजिक समस्यालाई नाटकमा भित्र्याउने गोपालप्रसाद रिमाल नै आधुनिक

यथार्थवादी गद्यनाट्यरचनाका अग्रणी प्रतिभा हुन्। उनको दोस्रो नाटक यो प्रेम ! (वि.सं २०१५) समेतलाई हेर्दा उनी यथार्थवादी नाटककार हुनाका अतिरिक्त नाटकलाई नारी समस्यामूलक बनाउने हेनरिक इब्सेन, जर्ज बर्नार्ड स, गाल्सवी आदिका नाट्य प्रवृत्तिका अनुयायी नाटककारसमेत हुन् भन्न सकिन्छ।

गोपालप्रसाद रिमालपछि गोविन्दबहादुर मल्ल 'गोठाले' र विजय मल्लका नाटकमा यथार्थवादी नाट्यप्रयोगले फस्टाउने अवसर पायो। गोठालेका भूसको आगो (वि.सं २०१३), च्यातिएको पर्दा (वि.सं २०१६) र दोष कसैको छैन (वि.सं २०२७) नाटकमा यथार्थवादी नाट्यकलाको प्रयोगसौष्ठव देखा पर्दछ र यथार्थवादी मनोवैज्ञानिक धारालाई उनले अगाडैको पाइन्छ। नाटकलाई नारी समस्यामा केन्द्रित गर्ने प्रवृत्ति यिनमा पनि छ तर सामाजिक समस्यालाई मनोवैज्ञानिक दृष्टिले पनि हेर्ने परिपाटी यिनको पृथक् वैशिष्ट्य रहेको छ। यही यथार्थवादी धारामा नवीन शैलीशिल्पका साथ सामाजिक मनोविश्लेषण गर्ने प्रवृत्ति नाटककार विजय मल्लमा अझ विकसित रहको पाइन्छ। कोही किन बरबाद होस् (वि.सं २०१६) नाटकबाट उनको नाट्ययात्रा सुरु भएको हो। उनका जिउँदो लास, बौलाहा काजीको सपना, भोलि के हुन्छ ?, स्मृतिको पर्खालभित्र, मानिस र मखुन्डो नाटकहरूमा समकालीन विश्वले भोगिरहेको त्रासदीमय पीडा, मानवीय जीवनको विसङ्गति र अस्तित्ववादी चिन्तनको आभाससमेत पाइन्छ। उनका नाटकका पात्रहरू समसामयिक जीवनका अशान्ति र युद्धका विभीषिकाद्वारा आक्रान्त रहेका छन् र उनको नाट्यधरातल यथार्थवादी भङ्कन पनि मनोविश्लेषणात्मकता, परामनोवैज्ञानिकता र स्वैरकल्पनात्मकताले आबद्ध रहेको छ। उक्त यथार्थवादी धारामा नाट्य रचना गर्ने अन्य नाटककारहरू हुन्- वासु शशि, सत्यमोहन जोशी,

फणीन्द्र खेताला, जनार्दन सम, वासुपासा, शिवप्रसाद अर्याल, रमेश विकल, लक्ष्मणराज जोशी, मित्रदेव उपाध्याय, सावित्री सिलवाल, गुणराज उपाध्याय, आत्माराम ओझा, हरिभक्त बुढाथोकी, मित्रसेन, किरण शाक्य, शङ्कर कोइराला, कन्चन पुडासैनी आदि। अदृश्यको सीमारेखालाई मेट्ने कुरामा यथार्थवादीलगायतका कतिपय पछिल्ला आधुनिक नाटककारसमेत प्रवृत्त रहेका पाइन्छन्। बालकृष्ण समले म नाटक र त्यसपछिका भीमसेनको अन्त्य, 'अत्याधुनिकता' र अमित वासना नाटकमा अङ्कलाई नै दृश्यका रूपमा प्रस्तुत गरेका छन्। गोपालप्रसाद रिमालका यथार्थवादी नाटकको प्रकाशनपछि नेपाली नाटकमा अङ्कदृश्य विभाजनको परम्परा पुरै नतोडिए पनि वि.सं. २०३० सालदेखि यताका धेरैजसो प्रयोगधर्मी नाटककारहरूले अङ्कदृश्यको विभाजनलाई छोडेको पाइन्छ। शिव अधिकारीले सिंहासन नाटकलाई तीन दृश्यमा विभाजन गरेका छन् भने अशेष मल्ल (कुमारजी आज्ञा गर्नुहुन्छ), मोहनराज शर्मा (आऊ ढोका खोलौं), अविनाश श्रेष्ठ (समय, समय अनि समय), ध्रुवचन्द्र गौतम (समानान्तर), सरुभक्त (इतिहासभित्रको इतिहास), गोपी सापकोटा (कालो आकृति) आदि प्रयोगधर्मी नाटककारहरूले आफ्ना नाटकमा अङ्क र दृश्यविभाजनको परम्परालाई तोडी एकै अङ्क वा दृश्यमा समग्र नाटकलाई पुरा गरेको पाइन्छ। धेरैजसो प्रयोगधर्मी नाटककारले पूर्णाङ्की वा एकाङ्कीको स्वरूपगत भेदलाई छुट्याउने गरेको पाइँदैन। कुनै नाटक लामो हुनु र कुनै छोटो हुनुका कारण त्यसलाई एकाङ्की वा पूर्णाङ्कीको नामकरण गर्नुलाई प्रयोगधर्मिताका दृष्टिले उचित मानिँदैन। अङ्कदृश्य विभाजनको सीमारेखा मेटिँदै जाँदा क्रमशः पूर्णाङ्की र एकाङ्कीको विभेद पनि मेटिँदै केवल नाटकको रूपमा परिचित रहनु पनि कतिपय आधुनिक प्रयोगधर्मी नाटकको विशेषता बनेको छ। उक्त प्रकार आजका प्रयोगधर्मी

नाटककारहरूले यथार्थवादी नाटकका कथावस्तु, पात्र, संवाद, द्वन्द्वविधानबाट समेत प्रेरित भई नाट्यसिर्जना गरेका छन्। साथै स्वाभाविक, अलङ्कारविहीन र सरल भाषामा संवादात्मक कथन हुनुका साथै स्वागतकथन, जनान्तिक एवम् आकाशभाषित प्रकारका कथनलाई छोडेका छन् अनि सामाजिक जीवनका यथार्थमूलक र सामान्य पात्रहरूलाई लिई नायक -नायिकागत भेदलाई समाप्त गरेका छन् र आरम्भ, मध्य र अन्त्यका अतिरिक्त अन्य प्रकारका कथावस्तुगत विभेद गर्ने परिपाटीलाई तोडेका छन्। उपर्युक्त यथार्थवादी नाट्यतत्त्वबाट उत्प्रेरित रही प्रयोगधर्मी नेपाली नाट्य रचना अगाडि बढेको पाइन्छ।

प्रतीकवादी नाट्यप्रयोग साहित्यमा कविताविधासँग बढी सान्निध्य राख्ने 'प्रतीक' शब्द अन्य विधागत क्षेत्रमा पनि विस्तारित हुन थालेपछि यसले पाश्चात्य नाट्यजगत्लाई पनि प्रभावित तुल्यायो। प्रतीकवादका पछाडि कुनै बलियो दार्शनिक आधार नहुनाले यसको प्रयोग नाटकमा छुट्टै रूपमा भएको पाइँदैन बरु प्रतीकवाद अभिव्यञ्जनावादी नाटकमा सशक्त रूपमा देखा पर्‍यो। पाश्चात्य अभिव्यञ्जनावादी नाटकमा पात्र र संवादको अभिव्यञ्जनाका निम्ति प्रतीकको आश्रय लिइयो। सामाजिक यथार्थवादी र यथार्थवादी -प्रकृतवादी नाटकमा बाह्य यथार्थको प्रस्तुति बढी हुनाले त्यहाँ प्रतीकको आवश्यकता खासै देखिएन तर अभिव्यञ्जनावादी नाटकले चाहिँ मनोजगत्को यथार्थलाई व्यक्त गर्न प्रतीकवादको सहयोग नलिई धेरै पाएन। यसरी नै अतियथार्थवादी नाटकमा पनि मनोलोकको ऐकान्तिक उडानका लागि प्रतीककै आवश्यकता पर्‍यो। उपर्युक्त स्थितिहरूमा नै अभिव्यञ्जनावाद, प्रतीकवाद र अतियथार्थवाद एकअर्कोमा सम्बन्धित बनेर नाट्यरचनामा प्रयुक्त भएको पाइन्छ र आधुनिक प्रयोगधर्मी नेपाली नाटककारहरूमा पनि त्यसको स्पष्ट प्रभाव रहेको देखिन्छ। नेपाली

नाटकमा प्रतीकवादका प्रथम प्रयोगकर्ता बालकृष्ण सम हुन्। उनले ऊ मरेकी छैन नाटकमा वस्तुयोजना र पात्रयोजनालाई प्रतीकात्मक रूपमा स्थापित गरे। स्कन्दपुराणको केदारखण्डमा पाइने शिवकथाको पौराणिकतालाई मिथकीकरण गरी आधुनिक मानवजीवनसँग तुल्यता राख्न निर्मित कथावस्तु भएको यो नाटक पहिलो प्रतीकवादी नाटक हो। यो प्रतीकवादी प्रयोग उनका 'अत्याधुनिकता' नाटक र 'क्रान्तिकारी भानु, 'माटोको ममता' र 'प्रतिध्वनि' लघुनाटकहरूमा पनि देखा पर्दछ। वस्तुयोजना र पात्रव्यवस्थालाई प्रतीकात्मक रूपमा नाटकमा प्रयोग गर्ने प्रवृत्ति बालकृष्ण सम हुँदै पछिका आधुनिक नाटककारहरूमा अझ टड्कारो बन्दै आएको छ। नाटकमा पात्रहरूको नामलाई सर्वनाम, भाववाचक नाम, ऐतिहासिक वा पौराणिक व्यक्तिनाम, विशेषणनाम वा साङ्केतिक नामका रूपमा प्रयोग गर्ने परिपाटी आधुनिक प्रयोगधर्मी नाटकमा अझ बढ्दो छ। बालकृष्ण समको 'अत्याधुनिकता' नाटकमा प्रयोग गरिएका पात्रहरू मूर्तिकार, कवि, चित्रकार आदि विशेषण शब्दद्वारा परिचित छन्। उनको 'प्रतिध्वनि' लघुनाटकमा भीति, निराशा, विवशता, चिन्ता, क्रुद्धता, ईर्ष्या, आशा, शङ्काजस्ता मनोभावमूलक पात्रहरू, म्याकवेथ, मार्क एन्टोनी, ओथेलो, स्याम्लेटजस्ता सेक्सपियरका नाटकका पात्रहरू र प्रभा, मनोहर, हिरण्यकशिपु, अंशुवर्मा, अमरसिंह, शनक, इन्दिरा, मुकुन्दजस्ता उनके नाटकका कतिपय प्रमुख पात्रहरू प्रतीकात्मक रूपमा रहेका छन्। उनले 'क्रान्तिकारी भानु' लघुनाटकमा दिवङ्गत भानुभक्त आचार्यलाई मूर्तिबाट ब्युँझाएर प्रतीकात्मक पात्र बनाएका छन् र 'माटोको ममता' लघुनाटकमा नेपालका कैयौँ ऐतिहासिक र पौराणिक पात्रहरूलाई पनि प्रतीकात्मक रूपमै भित्र्याएका छन्। आधुनिक प्रयोगधर्मी नाटकमा पौराणिक, ऐतिहासिक एवम् लोककथाका पात्रहरूलाई प्रतीकात्मक रूपमा समावेश

गर्ने परिपाटीलाई अविनाश श्रेष्ठ, सरुभक्त आदि नाटककारहरूले अरु जीवन्तता दिएका छन्। यिनीहरूका नाटकमा अँगालिएका कथावस्तु गत मिथकहरूले पनि प्रतीकयोजनाको व्यवस्था उचित किसिमले गरेको पाइन्छ। अविनाश श्रेष्ठले अश्वत्थामा हतोहतः र समय, समय अनि समय नाटकमा महाभारतको कथानकलाई मिथकीय रूपमा प्रस्तुत गरेका छन् र पौराणिक पात्रहरू यमयमी, पुरुरवा-उर्वशी, कृष्ण, युधिष्ठिर, भीमसेन, अश्वत्थामालाई र हिटलर, मुसोलिनी, गान्धीजस्ता पात्रहरूको समायोजन आधुनिक परिवेशमा गर्दै प्रतीकात्मक योजनाको राम्रो व्यवस्था गरेका छन्। लोककथा र पौराणिक कथालाई मिथकीय रूपमा प्रस्तुत गर्नमा नाटककार सरुभक्त पनि कशल देखा। पछि उनका 'जस्तो दन्त्यकथा', 'सिरुमारानी' र 'आदिप्रवर्तक' शीर्षक नाटकहरू कथावस्तुगत र पात्रगत प्रतीकयोजनाका राम्रा उदाहरण हुन्। उनको 'सिरुमारानी' नाटकमा बाबुले छोरासँग यौवन लिई छोरालाई वार्धक्य दिएर साट्ने पुरुरवा र र ययातिको पौराणिक मिथकलाई समुचित ढङ्गमा प्रयोग गरिएको छ। उनको 'आदिप्रवर्तक' नाटकमा पनि पात्रनामको प्रतीकात्मक व्यवस्था पाइन्छ। 'क हामी', 'ख हामी', 'ग हामी', 'घ हामी' नामका पात्रहरू यस नाटकमा छन्। ध्रुवचन्द्र गौतमले 'त्यो एउटा कुरा' नाटकमा प्रतीकात्मकताको पर्याप्त उपयोग गरेका छन्। नाटकको नायकले आफ्नो घरलाई 'अत्यास', 'नेल', 'पटवार', 'कैद', 'सिक्री' जस्ता नामहीन साङ्केतिक पात्रहरूको व्यवस्था गरेको छ। मोहनराज शर्माको 'वैकुण्ठ एक्सप्रेस' नाटकमा 'वैकुण्ठ आनन्दको, बस मानवीय जीवनको र य बसचालक समयको प्रतीक बनेका छन्। अशेष मल्ल, गोविन्द गिरी प्रेरणा, गोपी सापकोटा, राजव आदि प्रयोगधर्मी नाटककारहरू पनि पात्र,

वस्तु र कथ्यलाई समेत प्रतीकात्मक रूपमा नाटकमा प्रस्तुत गर्ने सफल नाटककारका रूपमा देखा पर्छन्।

अभिव्यञ्जनावादी नाट्यप्रयोग आधुनिक प्रयोगधर्मी नेपाली नाट्यधारा अभिव्यञ्जनावादी प्रयोगबाट बढी प्रभावित पाइन्छ। यस प्रयोग अन्तर्गत अतियथार्थवादी एवम् प्रतीकवादी प्रयोगसमेत मिसिन आउँछन्। यथार्थवाद बाह्य यथार्थको प्रस्तुतिमा व्यस्त रहनाले यसले आन्तरिक मनोवैज्ञानिक सत्यलाई ग्रहण गर्न सकेन भन्ने प्रतिक्रियास्वरूप अभिव्यञ्जनावादले जन्म लिएको हो र नाटकद्वारा मानवीय आभ्यन्तर सत्यको उद्घाटन गर्ने पद्धतिको सोचाइलाई व्यक्त गर्न अभिव्यञ्जनावाद उद्यत रहेको छ। स्विडेनेली नाटककार स्ट्रिन्डवर्ग जोहन अगस्तले यथार्थवादको प्रतिक्रियास्वरूप प्रतिपादन गरेको अभिव्यञ्जनावादी नाट्यसिद्धान्तका कतिपय प्रवृत्तिबाट अस्तित्ववादी, विसङ्गतिवादी र उत्तरआधुनिक विनिर्माणवादी नाटकहरूसमेत प्रभावित रहेका छन्। उनको स्वप्ननाटकको भाषाशैली गद्यात्मक भइकन पद्य र पद्यात्मक भइकन गद्य प्रकारको हुनाले उनी शैलीगत विनिर्माणपद्धतिको उत्तरआधुनिक नाटकका प्रणेतासमेत हुन् भन्नु पर्दछ। यथार्थवादी प्रकृतवादी गद्यको संरचनाको साटो उनले छोटोछोटा, अस्पष्ट र असङ्गत संवादात्मक भाषा र स्वगतकथन समेतलाई आफ्ना नाटकमा प्रयोग गरेको पाइन्छ। यथार्थवादी नाटकले छोडिसकेको स्वगतकथनलाई मनोगत यथार्थको प्रस्तुतिका रूपमा नाटकमा भित्र्याउने काम उनैले गरेका हुन्। मानवीय मनोभावलाई व्यक्त गर्न बाह्य यथार्थ मात्र पर्याप्त नभएको हुँदा उनले मनोलोकको यथार्थलाई व्यक्त गर्ने तात्पर्यमा स्वगतकथनलाई लिएको पाइन्छ। यथार्थवादी नाटकमा र विशेष गरी इब्सनेली परम्पराका लामा लामा गद्यात्मक संवादको परम्पराका विपरीत टुक्रे र टुटेफुटेका गद्यात्मक पद्यको वा

पद्यात्मक गद्यको संवादतिर अभिव्यञ्जनावादी स्वप्ननाटक प्रवृत्त बन्थो। त्यस्ता गद्यात्मक संवादको प्रयोग अशेष मल्ल, सरुभक्त, गोपाल पराजुली, गोपी सापकोटाका नाटकहरूमा पाइन्छ।

केही नमुना हेरौं-

गायक ख : वृद्धद्वारा बलात्कार

गायक क : कुमारजी आज्ञा गर्नुहुन्छ...

गायक ख : हे अगस्त्यमुनि

गायक क : तहाँउप्रान्त सत्तरी वर्षका वृद्धको सात वर्षीया गोमा ब्राह्मणीसँग विवाह गर्दा भयो।

गायक ग : उ: गोमा ब्राह्मणी

गायक ड : उ: गोमा

गायक क : उ: गोमा

(‘कुमारजी आज्ञा गर्नुहुन्छ’ अशेष मल्ल)

१२ नम्बर : केही भएको छैन

१३ नम्बर : ल... ! फेरि...!

१२ नम्बर : यहाँ केही भएको छैन।

१३ नम्बर : इ: ! अब के गर्न आँट्यो।

१२ नम्बर : केही गर्न आँटेको होइन।

१३ नम्बर : ए ! ए ! ल ! उठ्नुस् !

१२ नम्बर : हेर्नुस् अरु के गरिरहेछन् ?

१३ नम्बर : उठ्नुस्, अरु मुर्दा हुन्।

१२ नम्बर : हेर्नुस्, ड्राइवरको हातमा स्ट्रिड छ।

(‘चढिरहेको दिन’ गोपाल पराजुली)

ग हामी : अन्धाहरू।

क हामी : डेढाहरू।

ख हामी : कानाहरू।

घ हामी : एकपल्ट विश्वास गरी हेर्ने हो कि, हैं ?

क हामी : केमा ?

घ हामी : बाटोमा। हामीलाई आखिर हिँड्नु नै छ।

ग हामी : भनाइको मतलब हामी जानीजानी अन्धा हुने ?

ख हामी : डेडा हुने ?

क हामी : काना हुने ?

(आदिप्रवर्तक' सरुभक्ता)

युवक क : मृत्यु !

युवक ख : मृत्यु ! मृत्यु !

युवक ग : मृत्यु। मृत्यु ! मृत्यु !

युवक क : के, तिमी मृत्यु हौ ?

युवक ख : तिमी मृत्यु नै हौ र ?

युवक ग : हामी तिमीलाई नै पखिबसेका !

युवक क : तिमीलाई यहाँ स्वागत छ।

युवक ख : मृत्यु, आऊ हामीलाई हेर र मार।

युवक ग : हामी मर्ने चाहन्छौं।

(कालो आकृति' गोपी सापकोटा)

अभिव्यञ्जनावादी नाट्यप्रयोगको सबभन्दा राम्रो उदाहरण गोपाल पराजुलीको सडकपछि सडक (२०४६) हो। घटना र चरित्रको अमूर्तता, प्रतीकात्मकता र संवादात्मकता यस नाटकका मुख्य प्रवृत्ति हुन्। यसका दृश्यहरू सपनामा छिटोछिटो परिवर्तित हुने र संवादात्मक भाषा पनि

ध्वन्यात्मक अस्पष्ट र टुटेफुटेको प्रकारको पाइन्छ। सङ्केतद्वारा मात्र बुझ्न सकिने प्रतीकात्मक भाषाशैली भएको यस नाटकले जोहन अगस्त स्ट्रिन्डवर्गको स्वप्ननाट्य पद्धतिलाई स्पष्ट रूपले अँगालेको पाइन्छ। यस नाटकमा प्रयुक्त संवादात्मक भाषाको एउटा नमुना यहाँ दिइन्छ-

ऊ : यो सडक कता जान्छ ? अर्को : अज्ञाततिर।

ऊ : मेरो कथा सकियो। अर्को तिमी छौ?

ऊ : तिमी पनि छौ। अर्को : तिमी यहाँ छौ?

ऊ : म यहाँ छु। अर्को : तिमीलाई म कुन ठाउँमा राखौं ?

ऊ : नराख।

अभिव्यञ्जनावादी नाटकहरूमा स्वैरकल्पना महत्त्वपूर्ण प्रयोगका रूपमा देखा पर्दछ। यो पद्धति पनि अभिव्यञ्जनावादी नाट्यपद्धतिका अग्रणी नाटककार स्ट्रिन्डवर्गबाटै नाटकमा प्रयोग भएको हो। पाश्चात्य जगत्का प्रसिद्ध फ्रान्सेली उपन्यासकार जुलियस बर्नेले सर्वप्रथम आफ्ना उपन्यासमा यस पद्धतिको प्रयोग गरेका छन्। यस पद्धतिमा स्रष्टाले आफ्नो मनोलोकलाई काल्पनिक कृत्रिम वैज्ञानिक जगत्सँग समायोजन गर्छ र पाठकको मनलाई पनि त्यही जगत्मा उडाएर लैजान्छ। यसमा पनि व्यञ्जनामूलक, अवैयक्तिक, प्रतीकात्मक र साङ्केतिक पात्रहरूको समन्विति रहन्छ। ऐकान्तिक कल्पनाको उडान अभिव्यञ्जनावादी र अतियथार्थवादी दुवै प्रकारका नाटकमा पाइने समान प्रवृत्ति हो। लेखकसँग पाठकले पनि काल्पनिक उडान लिने हुँदा पुराकथा वा लोककथालाई आधुनिक जनजीवन र परिवेशसँग संयोजन गरी मिथकीय ढङ्गले प्रयोग गर्ने प्रवृत्ति पनि अभिव्यञ्जनावाद र अतियथार्थवाद दुवैमा पाइन्छ। नेपाली नाटकमा अभिव्यञ्जनावादी स्वैरकल्पनाको प्रयोग बालकृष्ण समको ऊ मरेकी छैन नाटकबाट थालिएको हो र उनकै अर्को नाटक

स्वास्नी मान्छेमा पुगेर त्यसले थप उचाइ प्राप्त गरेको हो। उनले कल्पनाको उच्च उडान र स्वप्नसंसारद्वारा यथार्थ जगतको जानकारी दिने उक्त दुई नाटकबाटै अभिव्यञ्जनावादी स्वप्न- नाट्यप्रयोगको परिचय दिइसकेका हुन्। पछि आएर उनले 'क्रान्तिकारी भानु' (वि.सं. २०११), 'माटोको ममता' (वि.सं. २०२४) र 'प्रतिध्वनि' (वि.सं. २०१६) लघुनाटकमा समेत स्वप्ननाट्यपद्धति र स्वैर- कल्पनाको समुचित प्रयोग गरेको पाइन्छ। 'क्रान्तिकारी भानु' लघुनाटकमा प्रतिमाको रूपमा भानुभक्त आचार्यलाई ब्युँताउने र पुनः प्रतिमामै रूपान्तरण गर्ने स्वैरकल्पनाको प्रयोग पाइन्छ भने 'माटोको ममता' लघुनाटकमा विदेशीको लोभमा परी देश छोडेर भाग्दै गरेको एउटा नेपाली युवकले स्वप्नावस्थामा सजीव रूपमा देखा परेकी नेपाल आमाबाट पाएको उदबोधनलाई स्वैरकाल्पनिक र स्वप्ननाट्य पद्धतिद्वारा दर्साएको पाइन्छ। 'प्रतिध्वनि' शीर्षक लघुनाटकमा पनि अयथार्थिक प्रतीकात्मक पात्रहरूद्वारा कथ्यको अभिव्यञ्जना प्रकट गरिएको छ। नाटकमा स्वैरकल्पनाका सफल प्रयोगकर्ता नाटककार मोहनराज शर्मा पनि हुन्। उनका 'जेमन्त' नाटकमा प्रस्तुत लेखकको सडकसँगको सङ्घर्ष र श्यामे पात्रको स्वर्ण प्रतिमामा रूपान्तरण भएका कुराहरू र 'यमा' नाटकमा मिनीवसद्वारा गरिएको बैकुण्ठलोक अर्थात् कल्पनालोकको यात्राले स्वैरकल्पनाकै नमुनालाई दर्साएको छ। स्वैरकाल्पनिक पद्धतिको अर्को पक्ष कृत्रिम वैज्ञानिक जगतको आधुनिक अतियथार्थवादी प्रस्तुति हो। यसमा पनि नाट्यस्रष्टाले आफ्नो मनोलोकलाई काल्पनिक र कृत्रिम वैज्ञानिक संसारसँग संयोजन गर्छ र पाठकको मनलाई पनि त्यही जगत्मा पुर्याउँछ। यसमा पनि प्रतीकात्मक, व्यञ्जनामूलक, अवैयक्तिक र साङ्केतिक पात्रहरूको समाविष्ट पाइन्छ। नेपाली नाट्यक्षेत्रमा यस प्रकारको प्रयोगको अग्रणी

प्रतिभाका रूपमा नाटककार सरुभक्त देखा पर्छन्। उनले जीवविज्ञान र अन्तरिक्ष विज्ञानसँग सम्बन्धित नाटक निमावीयमा अल्फा, बिटा, ओमेगा, निमाजस्ता मानवेतर पात्रलाई समावेश गरेका छन् र यी पात्रहरूद्वारा काल्पनिक विज्ञान जगत्लाई यथार्थको धरातलसँग जोड्ने स्वैरकाल्पनिक प्रयोग गरेका छन्। स्वैरकल्पना पद्धतिद्वारा पुराकथा र लोककथाजस्ता कल्पनामूलक कथालाई आधुनिक यथार्थको धरातलमा ल्याउने र आधुनिक यथार्थ जीवनलाई प्राचीन काल्पनिक संसारसँग संयोजन गर्ने प्रवृत्तिद्वारा प्रयोगधर्मी नाटकहरू प्रेरित रहेको पाइन्छ। बालकृष्ण समले ऊ मरेकी छैन नाटकमा स्कन्दपुराणअन्तर्गतको केदारखण्ड माघमहात्म्यमा वर्णित शिव -पार्वतीको कथालाई कान्ति र शिवगिरि नामका आधुनिक पात्रहरूमा ल्याएर संयोजन गरी सर्वप्रथम स्वैरकाल्पनिक पद्धतिलाई आधुनिक नेपाली नाटकमा भित्र्याएका हुन्। अविनाश श्रेष्ठले अश्वत्थामा हतोहतः नाटकमा पनि 'महाभारत' को कथालाई आधुनिक मानसिकताको प्रतिविम्बका रूपमा दिइएको छ। नाटककार सरुभक्तका 'सिरुमारानी', 'जस्तो दन्त्यकथा' नाटकमा पनि नेपाली लोकजीवनमा प्रचलित दन्त्यकथा र पौराणिक कथालाई स्वैरकल्पना पद्धतिद्वारा आधुनिक परिवेशमा उतारिएको छ। उनको 'सिरुमारानी' नाटकमा गण्डकी अञ्चलमा प्रचलित सिरुमारानीको लोककथा र पुराणमा वर्णित ययाति र पुरु बाबु -छोराका बिच वार्द्धक्य र यौवन साटेको कथालाई उनकै नाटकका कथावस्तु र पात्रयोजनासँग संयोजन गरिएको छ। त्यस्तै उनले 'जस्तो दन्त्यकथा' नाटकमा पनि नेपाली जनजीवनमा प्रचलित दन्त्यकथाका पात्रहरू राजकुमार यज्ञरथ, दिक्पाल, राजकुमारी, राक्षस्नी आदिलाई र कथावस्तुलाई आधुनिकीकरण गरी प्रस्तुत गरेका छन्। अशेष मल्लको 'कुमारजी आज्ञा गर्नुहुन्छ' नाटक पनि

पुराकथाको आधुनिकीकृत प्रयोगधर्मी 'नाटक हो। प्रयोगधर्मी नेपाली नाटककारहरू आफ्ना नाटकमा किराती लोककथालाई स्वैरकल्पनिकता दिन पनि प्रवृत्त पाइन्छन्। नाटककार अभि सुवेदीले 'युमा' नाटकमा किराँती पुराकथालाई लिई आजको एउटा सैनिक परिवारको दुःखद् घटनासँग त्यसलाई जोडेर सामाजिक रूपमा प्रस्तुत गरेका छन्। त्यस्तै प्रचण्ड मल्लको हेछाकुवा (वि.सं. २०५०) नाटकमा पनि किराँती लोककथालाई स्वैरकल्पनामा प्रयोग गरिएको छ र श्रवण मुकारुडले आफ्नो नाटक यलम्बर (वि.सं. २०५३) लाई पनि त्यही रूपमा प्रयोग गरेको पाइन्छ।

युरोपेली नाटकमा अस्तित्ववादी -विसङ्गतिवादी चिन्तनको प्रवेश सन् १९९६ मा प्रकाशित नाटककार अल्फ्रेड जेरीको फ्रान्सेली नाटक उबु रोइ (राजा उबु) -बाट सर्वप्रथम भएको हो र अभिव्यञ्जनावादी र अतियथार्थवादी नाटकमा पनि त्यस चिन्तनको अभिप्राय भेटिँदै आएको हो। तर यसको सैद्धान्तिक व्याख्या भने द्वितीय विश्वयुद्धले ल्याएका विभीषिका, त्यसबाट उत्पन्न प्राचीन मूल्य र मान्यताको विघटनका सवालसँगै युरोपेली कला -साहित्यका देखा पर्‍यो। खास गरी जाँ पल सात्र र अल्बेयर कामुजस्ता अस्तित्ववादी चिन्तकहरूले कला -साहित्यमा नयाँ दृष्टिकोणको प्रतिपादनस्वरूप जीवन निस्सार, शून्य र व्यर्थ छ भन्दै मानिसले आफ्नो अस्मिता रक्षाका लागि गरेको सचेत सङ्घर्षको अभिप्राय भएको कला -साहित्यिक मान्यतालाई अघि सारे। यसै अभिप्रायमा रचित अल्बेयर कामुको द मिथ अफ सिसिफस (सिसिफसको पुराकथा) सन् १९४२ मा प्रकाशित भयो। विसङ्गतिवादी- अस्तित्ववादी नाट्य रचना द चेयर्स (कुर्सीहरू, सन् १९५२) का रचयिता युजिन आयोनेस्कोले पनि मानवीय जीवनका विसङ्गति, अर्थहीनता र मूल्यहीनतालाई हास्यास्पद र

दुःखदायी रूपमा प्रस्तुत गरे। यस्तै मान्यताहरू प्रस्तुत गर्ने कतिपय अस्तित्ववादी-विसङ्गतिवादी नाटकहरू बल्याक कमेडी (श्याम सुखान्त) वा ट्रेजिक फार्स (दुःखान्तक प्रहसन) का प्रकारका पनि हुन पुगेका छन्। नाटकमा यस प्रकारको प्रयोगको प्रसिद्ध नमुना सेमुअल बेकेटको वेटिड फर गोदो (गोदोको प्रतीक्षा) -लाई मानिन्छ। नाटकको प्रमुख पात्रले स्वयम् नचिनेको गोदो नामको कुनै मानिसलाई भेट्न गरेको अर्थहीन र हास्यास्पद पर्खाइलाई उनले जीवनको दुःखदायी अवस्थाका रूपमा नाटकमा प्रस्तुत गरेका हुन्। उपर्युक्त प्रकारका अस्तित्ववादी - विसङ्गतिवादी नाटकहरूले विश्वनाट्य जगत्मा पारेको प्रकाशको एउटा सानो धर्को नेपाली नाट्यसाहित्यमा पनि पऱ्यो। त्यस प्रभावलाई नाटककार ध्रुवचन्द्र गौतमले नेपाली परिवेश- अनुकूल तुल्याई 'त्यो एउटा कुरा' (वि.सं. २०३०) बाट प्रवेश गराए। उक्त नाटकको मुख्य पात्र रविलाई उनले सधैं केही कुराको खोजी र प्रतीक्षामा रहेको तर त्यो खोजिएको वा प्रतीक्षित कुरा अस्पष्ट हुँदाहुँदै अन्ततः पाउन नसकी निष्फल बनेको पात्रका रूपमा देखाएका छन्। यस नाटकमा प्रतीकात्मकता, अभिव्यञ्जनामूलकता र दुःखद्, हास्यास्पदताका समवेत लक्षणहरू पाइन्छन्। यसरी हेर्दा यो नेपाली नाट्यजगत्को पहिलो अस्तित्ववादी- विसङ्गतिवादी नाटक बन्न पुगेको हो। अस्तित्ववादी- विसङ्गतिवादी नाटकका प्रयोगकर्ता नाटककार गोपाल पराजुली पनि हुन्। उनको प्रयोगधर्मी नाटक 'चढिरहेको दिन' को '१३ नम्बर' पात्र आफ्नो अस्तित्वको सङ्कटको अभिव्यक्ति यसरी दिन्छ- 'हामी यहाँ मर्न पनि सक्तैनाँ बाँच्न पनि सक्तैनाँ। यता पनि भिर छ।' उक्त नाटकमा बसयात्रालाई जीवनयात्राका रूपमा लिँदै यो यात्रा सधैं सम्भावित दुर्घटनाबाट सन्त्रस्त रहेको कुरालाई नाटककारले प्रतीकात्मक रूपमा

ध्वनित गरेका छन्। बसको यात्रासँगै '१३ नम्बर' पात्र प्रतिक्षण यो यात्रा खतरापूर्ण रहेको बोध गर्छ। तर त्यहाँ खतराको अनुभूति नगर्ने '१२ नम्बर' पात्र र खतरा देखे '१३ नम्बर' पात्र दुवै अन्ततः बाँच्ने निहुँमा दुर्घटनाको सङ्घारमा रहेको बसबाट काँडाको झ्याडमा हामफाल्छन्। प्रयोगधर्मी नाटकका पुरोगामी नाटककार मोहनराज शर्माका नाटकमा पनि अस्तित्ववादी- विसङ्गतिवादी झिल्काहरू पाइन्छन्। उनका नाटकका पात्रहरू आआफ्ना अस्मिताको संरक्षणका निम्ति द्वन्द्वरत छन् र तिनका चरित्रमा पर्याप्त मात्रामा विसङ्गतिहरू छन्। उनको 'यमा' नाटकमा जीवनमा संवेदनशीलताको निरर्थकतालाई देखाइएको छ र वैकण्ठ एक्सप्रेस नाटकमा मानिसमा निहित पशुत्वका कारण लक्ष्य (बैकुण्ठ) प्रति दुर्घटित हुनाले विसङ्गति नै नाटकका अन्त्यमा देखा पर्छ। तर पनि उनका नाटकहरू पूर्णतः अस्तित्ववादी -विसङ्गतिवादी होइनन्।

उत्तरआधुनिक नाट्यप्रयोग उत्तरआधुनिकता साहित्यिक सिर्जनाको आधारभूत चिन्तन वा सिद्धान्त नभई आधुनिक साहित्य र कलाको पछिल्लो विकास वा प्रयोगलाई प्रतिविम्बित गर्ने नवीनतम प्रवृत्ति हो। यो प्रवृत्ति इस्वीको बीसौं शताब्दीमा युरोपेली कलासाहित्यमा देखा पर्‍यो। परम्परागत मूल्य र मान्यताको विरोधी, कलासाहित्यमा सर्वश्रेष्ठता वा उच्चताको दाबी गर्ने प्रवृत्तिको विपरीतधर्मी, एककेन्द्रीयतावादका विरुद्ध केन्द्र- बहुलताको पक्षधर र साहित्य- कला सम्बन्धी सैद्धान्तिक निर्देशनको प्रतिकूल रही त्यसको समानान्तरमा उभिन खोज्ने प्रवृत्तिका रूपमा यसले जन्म लिएको हो। विधागत विनिर्माण र अन्तर्पाठात्मकताका दृष्टिले पनि उत्तरआधुनिक प्रवृत्ति विशेष चर्चित रहेको छ। यसमा आधुनिक साहित्यमा प्रचलित अनेकौं प्रयोगधर्मी प्रवृत्तिको संयोजन पाइन्छ। नेपाली नाट्यसाहित्यमा प्रयोगधर्मी नाट्यलेखनको विकाससँगै

उत्तरआधुनिक प्रवृत्तिहरू पनि क्रमशः देखा पर्दै आउन थालेका हुन्। प्रायजसो नेपाली प्रयोगधर्मी नाटकमा कुनै न कुनै उत्तरआधुनिक प्रवृत्तिको रेखा कहीं न कहीं पाउन सकिन्छ। बालकृष्ण समको ऊ मरेकी छैन नाटकदेखि थालिएको प्रयोगधर्मी नेपाली नाट्यपरम्पराका पछिल्ला अवधिमा रचित उनकै स्वास्नीमान्छे नाटक (वि.सं. २००७), 'क्रान्तिकारी भानु' र 'प्रतिध्वनि' हुँदै विजय मल्लको 'कङ्काल' (२०१८) समेतमा उत्तरआधुनिक प्रवृत्तिको सङ्केत पाइन्छ। उक्त उत्तरआधुनिक प्रवृत्तिहरू इन्द्रबहादुर राईका लघुनाटक र ध्रुवचन्द्र गौतम, अभि सुवेदीलगायतका पछिल्ला अवधिका नाटककारका नाट्यकृतिमा टङ्कारो रूपमा देखा पर्दछन्।

शून्यवादी नाट्यप्रयोग वर्तमान विश्वमा युद्धले ल्याएका विभीषिका र सन्त्रासप्रति द्रवीभूत भएका नाटककार सरुभक्तको हृदयले भगवान् बुद्धको प्रेम र करुणभावको चिन्तनलाई आफूभित्र आत्मसात् गर्दै 'युद्ध उही र ग्यासच्याम्बरभित्र' (वि.सं. २०३९), 'इतिहासभित्रको इतिहास' (वि.सं. २०४१) र 'एस धम्मो सनन्तनो' (वि.सं. २०४६) नाटकको रचना गरेका हुन्। 'युद्ध उही ग्यासच्याम्बरभित्र' नाटकमा द्वितीय विश्वयुद्धको अन्त्यपछि पनि युद्धको सन्त्रासले मानिस उत्पीडित रहेको र हिटलरको ग्यासच्याम्बरको विभीषिका आजको अवस्थामा पनि यथावत् रहेको स्थितिलाई व्यक्त गर्दै मानवीय प्रेम र करुणभावको सन्देशलाई प्रवाहित गरिएको छ। 'इतिहासभित्रको इतिहास' नाटकमा आजको विश्वमा व्याप्त विसङ्गतिका बिच मानवइतिहासको उपलब्धि घटेको वा बढेको नभई शून्य अवस्थामा रहेको तथ्यलाई सङ्केत गरिएको छ। उनको यस नाटकलाई शून्यवादी नाट्यलेखन र रङ्गमञ्चको उदाहरणका रूपमा पनि लिइएको छ। उनको 'एस धम्मो सनन्तनो' नाटकचाहिँ गौतम बुद्धको

जीवनीमा आधारित रहेको छ। विशेष गरी बुद्धका उपदेशमा निहित मानववादी धर्मलाई पुष्टि दिनु र मानव मात्रलाई दुःखबाट उद्धार गर्ने बुद्धत्वलाई दर्साउनु यस नाटकको उद्देश्य रहेको पाइन्छ। नाटककार सरुभक्तका उपर्युक्त नाटकहरूमा बुद्ध र नागार्जुनको शून्यवादी चिन्तनको प्रभाव परेको देखिन्छ। समष्टिमा शून्यवादी रङ्गमञ्चलाई समेत समेटी प्रेम र करुणाद्वारा निर्वाणप्राप्तिको द्वारसम्म पुग्ने बुद्धको शून्यवादी दर्शनको अभिप्रायलाई उनका उक्त नाटकले बहन गरेको छ।

अन्य नाट्यप्रयोग नेपाली नाट्यसाहित्यमा बालकृष्ण सम बहुविध नाट्यप्रयोगका अग्रणी सुष्टा हुन्। एउटा नाटककारले आफ्नो पचास वर्षको नाट्ययात्रामा यति धेरै नाट्यप्रयोग गर्ने उदाहरण विश्वनाट्य- साहित्यमै कम मात्रामा पाइन्छ। उनमा परेको पाश्चात्य नाट्यप्रभावका विविध रूपहरूमध्ये महानाटकको रूपमा रचित प्रेमपिण्ड पनि एक हो। यही महानाट्यलेखनका प्रभावमा उनको नौअङ्के प्रेमपिण्ड (वि.सं. २००९) को रचना भएको बुझिन्छ। अर्कातिर उनको 'सबैभन्दा छोटो नाटक' शीर्षक रहेको लघुतम नाटक (वि.सं. २०११) पनि प्रयोगकै रूपमा देखा पर्छ। त्यस्तै एउटै रङ्गमञ्चमा एकसाथ दुईवटा दृश्य प्रस्तुत गर्ने रङ्गमञ्चीय पद्धतिलाई पनि उनले 'छ कि छैन ?' लघुनाटक (वि.सं. २०४०) द्वारा प्रस्तुत गरेका छन्। यही परम्परामा तर पृथक् ढङ्गमा नाटककार ध्रुवचन्द्र गौतमको 'समानान्तर' शीर्षक नाटक देखा पर्छ। यस नाटकमा उनले एउटै रङ्गमञ्चमा एकसाथ तीन दृश्यहरू देखाउने प्रयोग गरेका छन्। एउटा दृश्य र त्यसका पात्रहरू सक्रिय रहँदा अरु दुई दृश्यका पात्रहरूले मौन रही केवल हाउभाउ देखाउने प्रयोग उनले उक्त नाटकमा गरेको पाइन्छ। नाटककार समले नारीपात्रहरू मात्र राखी नाटक लेख्ने पद्धतिको प्रयोग पनि गरेका छन्। यस्तो प्रयोग उनले 'नयाँ घर'

लघुनाटक (वि.सं. २०४९) मा गरेको पाइन्छ। उनका उपर्युक्त बहुविध प्रयोगात्मक नाट्यसिर्जनाको परम्परालाई उनीपछिका प्रायःजसो प्रयोगधर्मी नाटककारहरूले आआफ्नै शैलीमा अरु उचाइ थप्दै गतिशीलता प्रदान गरेका छन्।

उपसंहार

पाश्चात्य नाट्यधाराको नवीन कथ्यगत र शैलीगत प्रयोगलाई नेपाली नाटकमा भित्र्याउने क्रम नाटककार बालकृष्ण समको ऊ मरेकी छैन नाटकदेखि सुरु भएको हो। उक्त क्रममा हेनरिक इसेन, जर्ज बर्नार्ड स, जोहन अगस्त स्ट्रिन्डवर्ग, जाँ पल सात्र, अल्बेयर कामु, स्यामुएल बेकेट आदिका यथार्थवादी, प्रतीकवादी, अभिव्यञ्जनावादी, अतियथार्थवादी, अस्तित्ववादी-विसङ्गतिवादी पाश्चात्य नाटकहरूको प्रभाव नेपाली नाटकमा पर्नाले नेपाली साहित्यमा नवीन नाट्यप्रयोगका विविध आयामका ढोकाहरू खुलेका हुन्। गोपालप्रसाद रिमालद्वारा प्रवर्तित यथार्थवादी नेपाली नाट्यधारा, बालकृष्ण समद्वारा प्रवर्तित प्रतीकवादी आभिव्यञ्जनावादी नेपाली नाट्यपरम्परा र ध्रुवचन्द्र गौतमद्वारा थालिएको अस्तित्ववादी-विसङ्गतिवादी नेपाली नाट्यरचनाकै बाटोमा कैयौं नेपाली नाटककारहरू अन्य नयाँ नयाँ नाट्यचेतनाका साथ गतिशील बनेका छन् र आजको उक्त प्रयोगधर्मी नाट्यपरम्पराले नेपाली नाट्यसाहित्यको उज्ज्वल भविष्यको मार्गलाई पनि प्रशस्त गरेको छ।

4.6 उपसंहार

एक अङ्कमा लेखिएको नाटकको नाम एकाङ्की हो। संस्कृत नाटकहरूमा दृश्यहरू नहुने हुँदा एकाङ्की भन्नाले एकै दृश्यको भन्ने कुरा पनि स्पष्ट छ। पाश्चात्य नाटकहरूमा भने एकै अङ्कभित्र अनेक दृश्य रहन्छन् र

एकाङ्कीबारे भने उनीहरूको दुई प्रकारको मत छ- एक दृश्यमा मात्र हुनुपर्छ भन्ने र एकभन्दा बढी दृश्य हुन सक्छ भन्ने। नेपालमा एकाङ्कीको जन्मकालतिर एकै अङ्कका एकाङ्की लेखिएका थिए। कार्यव्यापारका जटिलताहरूबाट जीवनगत कुनै एक सत्य घटना वा समस्याको उद्घाटन गर्नमा केन्द्रीत एक तथ्यानुगामी विस्तृत संवादात्मक रचना एकाङ्की हो। एक अङ्क मात्रै भएको आधारमा यस विधालाई एकाङ्की (One act play) भनिएको हो तर नाटकमा भने विभिन्न अङ्कहरू हुन्छन्। एकाङ्कीको स्वरूप र माध्यमको कठोर नियन्त्रणले गर्दा एउटै घटना वा स्थितिमा एकाङ्कीले विकसित रूप लिन्छ।

एकाङ्कीमा केवल एउटै भावनाको कलात्मकता र भावनात्मक प्रस्तुति हुनु आवश्यक छ। यसरी क्रमबद्ध रूपमा मिलेर रहेको भावको निर्वाहमा मात्र एकाङ्कीमा गत्यात्मकता र तीब्रताको प्रादुर्भाव हुन्छ। एकाङ्कीका लागि आवश्यक तत्वहरू कथावस्तु, पात्र, संवाद, भाषा-शैली, वातावरण, उद्देश्य आदि मानिन्छ। कथावस्तुमा घटनाहरूको सुनियोजित गठन र गुम्फन हुन्छ। एकाङ्कीमा आवश्यक पात्र मात्र हुनुपर्छ, यसको समावेशले एकाङ्कीलाई संक्षिप्तता, परिमितता र गतिशीलता प्रदान गर्दछ। साथै यसले कथालाई गतिशील र एकोन्मुखतासँग सम्बद्ध गराउँदछ। एकाङ्कीको संवादमा स्वाभाविकतासँगै सजीवता अत्यन्त आवश्यक गुण हो। ती संक्षिप्त, वाग्वैग्धपूर्ण पात्रहरूका चारित्रिकतालाई स्पष्ट पार्ने र कथासूत्रलाई अगाडि बढाउने हुनुपर्छ। एकाङ्कीको स्वरूपअनुसार भाषामा सरलता, सहजता र संक्षिप्तता हुनु आवश्यक छ।

एकाङ्कीको पनि आफ्नै वातावरण हुन्छ। यो एकाङ्कीमा हुने वातावरण सामाजिकता र मानसिकताको अनुकूल हुनु आवश्यक छ। वातावरणअनुसार एकाङ्कीको संरचना नभए एकाङ्की सहज र संवेद्य

हुँदै र एकाङ्कीका पात्रहरूसँग पाठक, दर्शकवर्ग एकाकार हुन सक्तैनन्। अर्थको खोज र मूल्यको स्थापना नै एकाङ्कीको अभीष्ट उद्देश्य हो। किनभने एकाङ्की कलाको पनि आफ्नै मूल्य र अर्थ हुन्छ।

नाटकको जतिको लामो इतिहास नेपाली एकाङ्कीको छैन। अधिकांश विद्वान्हरूबाट नेपालीका प्रथम एकाङ्कीकार भनिएका पुष्कर शमशेर र बालकृष्ण सम महत्वपूर्ण प्रारम्भिक एकाङ्कीकार हुन् भन्ने पाइन्छ। पुष्कर शमशेरदेखा लिएक बालकृष्ण सम, हृदयचन्द्रसिंह, भीमनिधि तिवारी, मनबहादुर मुखिया हुँदै पारिजात, विजयमल्ल गोविन्दबहादुर गोठाले, रामलाल अधिकारी, मोहनराज शर्मा, मोहनपुकार, राजु हिमांशु, अशेष मल्ल, सरुभक्त आदिसम्म नेपाली एकाङ्कीले लामै फड्को मारिसकेको पाइन्छ। नेपाली साहित्यको आधुनिककालमा विधाको रूपमा प्रवेश गरेको एकाङ्कीले विभिन्न प्रवृत्ति हुँदै विभिन्न प्रयोगको युग बाँचिसकेको छ। साहित्यिक विधा लेखनमा अपरिचितीकरणको आवश्यकता परिरहन्छ। एकै किसिमको परिकार खाइरहँदा जसरी जिब्राले स्वाद गुमाउँछ त्यस्तै साहित्यमा पनि एकोहोरो एकै किसिमको कुरा दोहोरिइरहे पाठकका निम्ति नाक लाग्ने बन्न पुग्छ। यसर्थ नित्य नवीनता साहित्यमा चाहिने वस्तु हो। नेपाली नाटकले हरेक पुराना कुरामाथि नयाँ कुराको प्रविष्टी गरी प्रयोगधर्मिता अर्पनाएको पाइन्छ। आधुनिकतादेखि उच्चाधुनिकता अनि उत्तरआधुनिकतासम्मको यात्रा गर्दा नेपाली नाटकले नया प्रयोगको रूपमा विभिन्न प्रवृत्ति, वादहरू अर्पनाएको, तक्निकमा फरकपन ल्याएको पाइन्छ।

4.7 सार

यस प्रखण्डमा नेपाली एकाङ्कीको स्वरूप र नेपाली एकाङ्कीको विकासक्रम, प्रयोगधर्मी नेपाली नाटकको विषय अन्तर्गत परिचय, एकाङ्कीको परिभाषा, तत्त्व, विकासक्रम र प्रयोगधर्मी नेपाली नाटकबारे जानकारी प्राप्त भयो। उक्त कुरालाई निम्न बुँदाहरूमा यसरी समेटिएको छ।

- एक अङ्कमा लेखिएको नाटकको नाम एकाङ्की हो।
- एकाङ्कीमा केवल एउटै भावनाको कलात्मकता र भावनात्मक प्रस्तुति हुनु आवश्यक छ।
- जीवनको एउटै पक्षको चित्रण हुन्छ।
- एउटै तथ्यको उद्घाटन हुन्छ।
- विषयको एकोन्मुखता हुन्छ।
- कार्यमा तीव्रता हुन्छ।
- उद्देश्यको सूक्ष्मता हुन्छ।
- नेपालीमा बाबुको 'जब पूर्व पश्चिम हुन्छ' -लाई एकाङ्कीको लक्षणको दृष्टिमा पहिलो एकाङ्की मानिन्छ।
- नेपाली एकाङ्कीले नेपाली साहित्यको विभिन्न वाद र प्रवृत्तिहरूका साथ उच्चाधुनिक अनि उत्तरआधुनिक लेखन र प्रयोग पनि प्रस्तुत गरिसकेको छ।
- नेपाली साहित्यका विधाहरूमा झैं नाटकमा पनि विभिन्न वाद र प्रवृत्तिहरूका प्रयोग भई पाठकका निम्ति अपरिचितीकरणको हाँक र स्वाद ल्याएको पाइन्छ।
- आधुनिक कालका विभिन्न प्रवृत्ति र वादहरूदेखि उच्चाधुनिक र उत्तरआधुनिक कालको विशेषता र प्रयोगहरूलाई प्रयोगधर्मिताका रूपमा नेपाली नाटकले अर्पनाएको छ।

4.8 अनुशीलन

१. नेपाली एकाङ्कीको विकासक्रम लेख्नुहोस्।
२. एकाङ्की कस्तो हुन्छ? विभिन्न विद्वान्हरूका परिभाषा दिएर आफ्नो तर्क प्रस्तुत गर्नुहोस्।
३. नेपाली एकाङ्कीको थालनी कुन एकाङ्कीबाट भएको थियो? बालकृष्ण समको योगदानबारे चर्चा गर्नुहोस्।
४. एकाङ्कीको तत्वहरूबारे विशद् चर्चा गरेनुहोस्।
५. नेपाली प्रयोगधर्मी नाटकबारे चर्चा गर्नुहोस्?
६. नेपाली नाटकको विकासमा प्रयोगले के कस्तो भूमिका निर्वाह गरेको छ। लेख्नुहोस्।

4.9 अतिरिक्त अध्ययन

चूडामणि बन्धु (सं)	साझा एकाङ्की
रामलाल अधिकारी (सं)	भारतीय नेपाली एकाङ्की यात्रा
रत्नध्वज जोशी	नेपाली नाटकको इतिहास
तारानाथ शर्मा	सम र समका कृति
विजय मल्ल	नाटक - एक चर्चा
केशवप्रसाद उपाध्याय	साहित्य प्रकाश
केशवप्रसाद उपाध्याय	नेपाली नाटक तथा रङ्गमञ्च : उद्भव र विकास
प्रेम प्रधान	पर्यवेक्षण
घनश्याम नेपाल	नेपाली साहित्यको परिचयात्मक इतिहास
यस अतिरिक्त विभिन्न पत्र-पत्रिका अनि वेभसाइट-विकिपिडिया पनि अध्ययन गर्न सक्ने छन्।	

4.10 मूल्यवृद्धिका निम्ति उत्तर

नोट: तल दिएको खाली स्थानमा आफ्नो उत्तर लेख्नुहोस् -

1. नेपाली नाटक परम्परामा प्रयोगधर्मिता ।

.....

(प्रश्न १ को मूल्यवृद्धिका निम्ति विद्यार्थीले ४.६. खण्डमा उत्तर खोज्न सक्नेछन्)

2. नेपाली एकाङ्कीको विकासक्रम लेख्नुहोस् ?

.....

(प्रश्न २ को मूल्यवृद्धिका निम्ति विद्यार्थीले ४.५. खण्डमा उत्तर खोज्न सक्नेछन्)

3. एकाङ्कीको तत्त्वबारे चर्चा गर्नुहोस् ।

.....

4. (प्रश्न ३ को मूल्यवृद्धिका निम्ति विद्यार्थीले ४.४. को खण्डमा उत्तर खोज्न सक्नेछन्)

5. एकाङ्कीको संवाद कस्तो हुनुपर्छ?

.....

(प्रश्न ४ को मूल्यवृद्धिका निम्ति विद्यार्थीले ४.४. अन्तर्गत उत्तर खोज्न सक्नेछन्)

6. नेपाली एकाङ्की प्रयोग विषय चर्चा गर्नुहोस्।

Notes

.....
.....
.....
(प्रश्न ५ को मूल्यबृद्धिको निम्ति विद्यार्थीले ४.५. खण्ड अध्ययन
गरी उत्तर खोज्न सक्नेछन्)

एकाइ-5 रङ्गमञ्चको अर्थ, परिचय, प्रविधि र प्रकार रङ्गमञ्च कलाका विविध अङ्ग- उपाङ्गहरू चलचित्र र नाटक - सम्बन्ध र साम्य-भेद

संरचना

- 5.0. उद्देश्य
- 5.1. परिचय
- 5.2. रङ्गमञ्चको उत्पत्ति
- 5.3. रङ्गमञ्च
- 5.4. भारतीय लोकनाटकको कुरा
 - 5.4.1. यात्रा / जात्रा
 - 5.4.2. यक्षदान
 - 5.4.3. विधि नाटक
- 5.5. नेपाली लोकनाटकको कुरा
- 5.6. पाश्चात्य धारणा
- 5.7. नाटक नाट्य र रङ्गमञ्च
- 5.8. भरतमुनिअनुसार रङ्गमञ्च
- 5.9. रङ्गमञ्चमा नवीन प्रयोग
- 5.10. पाश्चात्य रङ्गमञ्च
- 5.11. सिनेमा र नाटक
- 5.12. उपसंहार
- 5.13. सार
- 5.14. अनुशीलन

5.15. अतिरिक्त अध्ययनका निमित्त सन्दर्भ ग्रन्थ

5.16. मूल्यवृद्धिका निमित्त उत्तर

5.0 उद्देश्य

यस एकाइको अध्ययनपछि तपाईं निम्नलिखित विषयमा सक्षम बन्न सक्नु हुनेछ :

- रङ्गमञ्च भनेको के हो, यसका विविध प्रविधि र प्राकरहरू विभिन्न विद्वान्हरूले मतका आधारमा अध्ययन
- रङ्गमञ्चको थालनी र विकासको सर्वेक्षण
- रङ्गमञ्चको विकासमा विभिन्न उत्सव, जात्रा आदिको योगदान
- भरतमुनिका नाट्य शास्त्रअनुसार रङ्गमञ्चका विविध पक्षहरू
- पाश्चात्य रङ्गमञ्चको विकासको जानकारी
- सिनेमा र नाटकमा साम्य -भेद र प्रभावहरू

5.1 परिचय

नाटक दृश्यकाव्य हो र यो अभिनयात्मक हुन्छ। अभिनयात्मक भएकोले यसलाई अभिनय गर्ने ठाउँको आवश्यकता हुन्छ। त्यस ठाउँलाई रङ्गमञ्च, रङ्गशाला, रङ्गमण्डप, नाट्यशाला, नाट्यमण्डप आदि नाम दिइएको पाइन्छ। रङ्गमञ्चमा मञ्चित हुने नाटकमा पाठ्य र नाट्य दुवै तत्व हुन्छ र यी दुवैको सन्तुलित संयोजनमा यसले विधागत मूल्य प्राप्त गर्छ। अचेल साहित्यिक नाटकको संज्ञामा पाठ्य-नाटक मात्र पनि लेख्ने चलन छ। यस्तो नाटकलाई मञ्चन गर्न निक्कै गाह्रो हुन्छ। यद्यपि,

नाटक रङ्गमञ्चीय कला हो अनि यो अभिनयात्मक हुनाले अभिनयात्मकता नै यसको वास्तविक पहिचान हो। अतः रङ्गमञ्चमा कुशलताका साथ प्रस्तुत गरिनुमा नै यस विधाले आफ्नो सार्थकता प्राप्त गर्दछ। नाटकमा अन्तर्निहित भाव र जीवनबिम्ब मुख्यतः अभिनय र संवादका माध्यमबाट नट-नटीद्वारा मञ्चमा प्रदर्शित गरिन्छ। यद्यपि, यसले जनसमुदायसम्म पुग्ने वास्तुकला, चित्रकला, मूर्ति, सङ्गीत र वैद्युतिक उपकरण तथा प्रविधिहरूको सहयोग पनि लिँदछ। यसरी नाटक मञ्चन हुन अनिवार्य छ। समालोचक केशवप्रसाद उपाध्याय लेख्छन्- “वास्तविक रूपमा नाटक भनेको दृश्यकाव्य हो र यसको परीक्षण पूर्ण रूपमा रङ्गमञ्चमा नै हुनसक्छ।” (केशवप्रसाद उपाध्याय, नाटकको अध्ययन, काठमाडौँ, नेपाल.साझा प्रकाशन, वि.सं.२०५६ पृ.२०)

यसरी नाटकमा मञ्चनीयता तथा अभिनयात्मकता प्राथमिक र मुख्य तत्त्व हुन्। यद्यपि, यसमा काव्यात्मकता वा साहित्यिक गुणको उपेक्षा भने गरिँदैन। नाटक पठनीय र मञ्चनीय दुवै हुनाले यसमा साहित्यिक गुणको प्रश्रयले यसको ओजन र स्तरमा अभिवृद्धि ल्याउँदछ। तर साहित्यिक गुणको आधिक्यता नाटकका लागि हानिकारक हुन्छ भने यसको अभावमा नाटक निरस हुन्छ। यसर्थ नाट्यगुण (अभिनयात्मक गुण)-ले काव्यगुणलाई थिचेको नाटक नै नाटक भई प्रभावकारी र अमर पनि हुन्छ।

सर्वप्रथम नाट्यकलाको चर्चा गर्ने भरतमुनिले ‘विकृष्टचतुरस्त्रश्च त्र्यस्त्रश्चैव तुमण्डप’ भनी आयाताकार वर्गाकार र त्रिकोणाकार गरी तीन प्रकारका रङ्गमञ्चको चर्चा गरेका छन्। (रामचन्द्र पोखरेल, नेपाली नाटक सिद्धान्त र समीक्षा, काठमाडौँ, नेपाल, विद्यार्थी पुस्तक भण्डार, वि.सं.२०६२ पृ.१००) रङ्गमञ्च नाटक अभिनीत गर्ने रङ्गभूमि र दर्शक

बस्ने रङ्गशाला गरी दुई भागमा विभाजित हुन्छ। नाटक अभिनीत हुने (मुख्य रूपमा) रङ्गभूमि (स्टेज)-को रङ्गपीठ, रङ्गशीर्ष र नेपथ्य गरी तीन भाग हुन्छन्। यसको अग्र भागलाई रङ्गपीठ भनिन्छ। रङ्गपीठभन्दा पछाडीको भाग रङ्गशीर्ष हो। रङ्गशीर्षभन्दा पछाडीको भाग नेपथ्य हो, जो पर्दा पछाडी हुन्छ।

5.2 रङ्गमञ्चको उत्पत्ति

रङ्गमञ्चको दैवी उत्पत्ति विषय भरतमुनिको मत प्रचलित छ। उनले नाटकको उत्पत्तिको सम्बन्धमा आफ्नो नाटयशास्त्र नामक ग्रन्थमा एउटा रमाइलो कथा लेखेका छन्। त्यसअनुसार एक समयमा नाना प्रकारका रोग, शोक र सुर्ताले पीडित भइरहेका स्त्री र शूद्रहरूको दुरवस्था देखी दयाद्रवित देवताहरू ब्रह्माको सेवामा गए। ती देवताहरूले मानव खास गरी स्त्री र शूद्रहरूको मनोविनोद र बुद्धिवर्द्धनका लागि कनै पञ्चम वेदको सृष्टि गर्ने अनुरोध ब्रह्मासित गरे। ब्रह्माले 'तथास्तु' भनी ऋग्वेदबाट पाठय (वस्तु र संवाद), सामवेदबाट गीत, यजुर्वेदबाट अभिनय र अथर्ववेदबाट रस, यी चार तत्व निकाली नाटयवेदको रचना गरिदिए। यस नाटकमा शङ्करले नृत्य दिए पार्वतीले लास्य (सुकुमार) दिइन्। विश्वकर्मांले रङ्गशाला बनाइदिए। अनि ब्रह्मको आदेशले भरतमुनि संसारमा नाटकको प्रदर्शन गर्दै डुल्न लागे।

मैक्समुलर, लेबी, हरटेन, ग्लेडनर, हिलेब्रा आदि पाश्चात्य विद्वानहरू भारतीय नाटकको उद्गम वेदलाई मान्दछन्। कतिपय भारतीय पण्डितहरू पनि यस विचारमा सहमत छन्। वेदमा यम-यमीसंवाद, पुरुरवा-उर्वशी आदिका संवाद, मन्त्रोच्चारणमा ध्वनित हुने सङ्गीत, यज्ञको प्रक्रियामा पाइने अभिनयात्मक व्यापारजस्ता नाटकीय तत्त्वहरू फेला पार्दछन्।

अनेकाँ महापुरुषका कथाहरू पनि पाइन्छन्। त्यसैले वेदलाई नाटकको प्रेरणास्रोत मान्नु युक्तिसङ्गत नै छ। यसमा यम-यमीसंवाद, पुरुरवा-उर्वशी आदिका संवाद, मन्त्रोच्चारणमा ध्वनित हुने सङ्गीत, यज्ञ गर्ने ठाउँलाई नै रङ्गमञ्चको पृष्ठभूमि मान्न सकिन्छ।

किथजस्ता पाश्चात्य विद्वान् रामायण र महाभारतलाई नाटकको उद्गमको आधार मान्दछन्। सामान्यतः विद्वान्हरूको के मान्यता छ भने महाकाव्यको निर्माणपछि नै नाटकको रचना हुन्छ। महाकाव्यमा वर्णित विषयवस्तुलाई लिएर नै नाटककारहरूले नाटक लेखेका छन्। होमरको इलियड र ओडिसी पछि नै गिसेली नाटकहरू लेखिए। भारतीय नाटकलाई प्राणबाट उत्पन्न भएको मान्नुमा यसै मान्यताले सघाएको छ। परन्तु रामायण र महाभारतमा नटको चर्चा हुनुबाट पौराणिक कालभन्दा पहिले नै भारतवर्षमा नाटकको प्रचलन थियो भन्ने ज्ञात यीबाहेक भारतीय विद्वान् हरप्रसाद शास्त्री इन्द्रध्वजोत्सवलाई नाटकको उत्पत्तिको बीज मान्दछन्। सायद गिसेलीहरूको 'मे पोसो' नृत्योत्सवमा ध्वजा गाडिने हुँदा र त्यहाँ यस्तै नृत्योत्सवहरूबाट नाटकको जन्म भएको हुँदा यिनले भारतीय नाटक पनि ध्वजोत्सवबाट उत्पन्न भएको हुनुपर्छ भन्ने अनुमान भिडाएका हुन्। यसै गरी कोही शैव धर्मपरम्परामा नाटकको स्रोत देख्छन् (ब्लाक) त कोही कृष्णभक्ति धारामा (विन्टरनिट्ज)। ती ध्वजोत्सव गरिने स्थान पनि रङ्गमञ्चको प्रारम्भिक बिन्दु नहोला भन्न सकिन्न

रङ्गमञ्चको उत्पत्तिको सम्बन्ध लौकिक परम्परासँग पनि निकट रहेको पाइन्छ। यसमा भिन्न-भिन्न विद्वान् भिन्न-भिन्न स्रोत आँल्याउँछन्। प्रो. हिलेब्रा लौकिक विडम्बन (स्वाड वा प्रहसन) बाट नाटकको उत्पत्ति बताउँछन्। पिसेल- कठपुतलीको नृत्यतर्फ इसारा गर्छन्। ल्युडर-छाया

नाटकलाई देखाउँछन्। रिज्वे- मृतक -वीर -पूजालाई नाटकको स्रोत सिद्ध गर्छन्।

नाटक मञ्चन गर्न आवश्यक पर्ने रङ्गमञ्चको उत्पत्ति सम्बन्धि विदेशी प्रभाव रहेको मत पनि पाइन्छ। बेबरको विचारमा संस्कृत नाट्यकलाको उदय र विकास ग्रीसेली नाट्यकलाबाट प्रभावित छ। ग्रीक र बैक्ट्रियन राजाहरूको पन्जाबका राजाहरूसँग घनिष्ठ सम्बन्ध थियो। त्यसैको फलस्वरूप भारतीय नाट्यकला विकसित भयो।

बिन्डिसको कथनानुसार ३४० देखि २३० इ. पूर्वसम्म प्रचलित न्यु-एटिक कमेडीले भारतीय नाटकको रूपरेखा तयार पारेको थियो र अङ्कको विकासकला, पटाक्षेपको विधान, पाँच अङ्कको विभाजन- सबै कुरा संस्कृत नाटकमा ग्रीसेली नाटकबाट आयो, तर वास्तविकता के छ भने प्राचीन ग्रीसेली नाटकहरू अङ्क वा दृश्यमा विभाजित थिएनन्। प्रायः स्थानपरिवर्तन नहुनाले दृश्य बदलिदैनथ्यो र रङ्गमञ्च खुला भएकाले पर्दाको आवश्यकता पर्दैनथ्यो। प्रो. लेवीले चाहिँ ग्रीसेली प्रभावको खण्डन गरी शकप्रभावको चर्चा गरेका छन्।

पाश्चात्य जगत्मा होमरका इलियड र ओडिसी महाकाव्य नै प्राचीनतम काव्यकृति मानिन्छन्। होमरको समय इसापूर्व दसौँ शताब्दी हो। ग्रीसेली दःखान्तहरू इलियड र ओडिसीका कथामा आधारित छन्। त्यहाँ इसापूर्व छैटौँ शताब्दीमा एस्काइलस, सोफोक्लिज, एरिस्टोफेनिजस्ता प्रसिद्ध नाटककारहरूले अनेकौँ नाटक संस्कृत र ग्रीसेली नाटकहरूका बिच जसरी शैलीशिल्प, भावचेतना एवं जीवनदृष्टि र नाटकीय उद्देश्यका बिच अन्तर छ, यसै गरी यी दुवैको अथवा भारतीय र ग्रीसेली रङ्गमञ्चको स्वरूप र प्रस्तुतीकरणको शैलीमा पनि धेरै अन्तर छ। संस्कृत नाटकका उत्पत्तिको

कथा लेखे भरत-मुनिले आफ्नो नाट्यशास्त्रमा रङ्गमञ्च वा प्रेक्षागृहको निर्माणबारे पनि विस्तारका साथ लेखेका छन्।

इन्द्रले देवताहरू नाट्यकर्ममा कुशल छन् भनेपछि ब्रह्माको आदेशले भरत- मुनिले आफ्ना पुत्रहरूलाई यसको तालिम दिए अनि तयारी पूरा भएपछि ब्रह्माजीको आज्ञाले इन्द्रको ध्वजोत्सवमा यस नाट्यवेदको प्रदर्शन भयो। यसको विषय इन्द्रको विजय थियो। यस प्रदर्शनबाट देवताहरू प्रसन्न भई पात्रपात्राहरूलाई अनेक पारितोषिक दिए। यस प्रदर्शनमा देवताहरूको उत्कर्ष र दैत्यहरूको अपकर्ष देखाइएकाले दैत्यहरू क्रुद्ध भएर नाटकको अभिनयमा बाधा उपस्थित गर्न थाले।

यस बेला खुला आदाशमुनि चउरमा नाटक प्रदर्शित हुन्थे। यी बिघ्नबाधाबाट बच्न ब्रह्माको आज्ञाले विश्वकर्माले रङ्गशाला बनाइदिए। दैत्यहरूलाई पनि सम्झाईकन ब्रह्माले 'नाटक सबैका लागि हो' भनेर शान्त गराए। अनि रङ्गशालामा भरतपुत्रहरूद्वारा 'त्रिपुरदाह' नामक 'डिम' र 'समुद्रमन्थन' नामक 'समवकार' को अभिनय गरेर देखाइयो।

नाट्यको प्रचीन रूप हेर्दा यो पाश्चात्य होस् या पूर्वीय नाट्यमा नृत्य नै यसको आदिरूप मानिन्छ र महादेवलाई नाट्यश्वर। अझ पूर्वीय नाट्यमा अझै नृत्यप्रधान नाटकको प्रयोग भइरहेको छ। दक्षिण भारतमा विभिन्न मुखाकृति बनाई गरिने नृत्य नाटिका र चीनियाँ नाट्य शैली अपेराले यो कुराको पुष्टि गर्दछ। यो कुरा पाश्चात्य र पूर्वीय नाट्यशास्त्रमा पनि अभिव्यक्त भएको छ। पश्चिमा नाट्यक्षेत्रमा प्राचीन युनानका विद्वान अरस्तुले नाटकलाई काव्यशास्त्रको रूपमा व्याख्या गर्दै यसको महत्त्वलाई प्रष्ट्याएका छन्। उनीहरूले पनि मुखौटा लगाएर नाचिने वा नृत्यको माध्यमबाट व्यक्त गरिने सुखान्त र दुःखान्त दुबै रूपहरूलाई प्रयोग गर्दथे। यता पूर्वीय नाट्य क्षेत्रमा भरत मुनिले त लगभग ४५०० वर्षपूर्व

नाट्यशास्त्र नै लेखेका छन्। जसमा नाटकका सबै रूपहरू यथा पार्श्व सङ्गीत, मञ्च संयोजन, वेशभूषा, कथ्य आदिको विस्तृत वर्णन गरिएका छन्। तत्पश्चात्, यसलाई प्रयोगात्मक रूपमा क्रियान्वित गर्ने काम भारतेन्दुले गरे। पाश्चात्य काव्यशास्त्रमा नाटकलाई सर्वोच्च मान्दै देवताहरूको पूजासँगै सुरु भएको नृत्यबाट अभिनय वा नाट्यकलाको प्रथम रूप जन्मेको बताइएको छ, जसमा नृत्यबाट कथाको भाव अभिव्यक्ति गरिन्थ्यो। यूनानमा प्रारम्भमा धार्मिक वेदीको वरपर नाटकीय नृत्य हुन्थ्यो र त्यसमा सबै मानिसहरू समान रूपमा सहभागी हुन्थे। वाचिक अर्थात् संवादको प्रयोग र विभिन्न भूमिकाअनुसार पात्रहरूको सिर्जना हुँदै गए र ठुलठुला थिएटरहरू बने र त्यहाँ सुखान्त (Comedy) र दुःखान्त (Tragedy) नाटकहरू प्रस्तुत गरिन थालियो। पश्चिमा नाट्य विकास (१) रुढीवादी या स्थिर रीतिवादी (फार्मनिस्ट), (२) प्रकृतिवादी (नेचुरलिस्ट), (३) अभिव्यञ्जनावादी (एक्स्प्रेसनिस्ट) (४) घनवादी (क्युबिस्ट) र (५) प्रतीकवादी (सिबोलिस्ट) हुँदै आज थुप्रै वाद र शैलीहरूको विकास भएको छ।

5.3 रङ्गमञ्च

रङ्गशाला ना० [सं०]

नाटक, नाचगान, खेलकुद आदि कार्यको प्रदर्शन गरिने ठाउँ; रङ्गमञ्च; रङ्गभूमि। (नेपाली बृहत् शब्दकोश)

रङ्गमञ्च (थिएटर) त्यो स्थान हो जहाँ नृत्य, नाटक, खेल आदि प्रस्तुत गरिन्छ। रङ्गमञ्च शब्द रङ्ग अनि मञ्च दुई शब्दको मेलबाट बनेको हो। रङ्गको प्रयोग दृश्यलाई आकर्षक बनाउनु साथै मञ्चको चारैपट्टि भित्तामा, सिलिडमा तथा पर्दामा विविध प्रकारको चित्रकारी गरिन्छ।

अभिनेताहरूको वेशभूषा तथा सज्जामा विविध रङ्गहरूको प्रयोग गरिन्छ। दर्शकहरूको सुविधालाई ध्यानमा राख्दै दर्शक बस्ने ठाउँभन्दा अलिक अग्लो ठाउँमा मञ्चको निर्माण गरिन्छ। दर्शक बस्ने स्थानलाई प्रेक्षाघर अनि रङ्गमञ्च सहित सम्पूर्ण भवनलाई प्रेक्षागृह, रङ्गशाला वा नाट्यशाला (नृत्यशाला) भनिन्छ। पश्चिमी देशमा रङ्गमञ्चलाई थिएटर वा आँपेरा भनिन्छ।

नाट्यशालाको विकास सर्वप्रथम भारतमा भएको मानिन्छ। ऋग्वेदको कतिपय सूत्रहरूमा यम र यमी, पुरुवा र उर्वशी आदिको संवादहरूमा नाटकीय छाप पाइन्छ भन्ने विश्वास अनि यसै संवादहरूबाट प्रेरणा ग्रहण गरेर नाटकको रचना अनि नाट्यकलाको विकास भएको पाइन्छ। नाटकलाई भरतमुनिले शास्त्रीय रूप दिएर नाट्यशास्त्र नामक आफ्नो नाटकमा नाटकको विकास प्रक्रिया यसप्रकार व्यक्त गरेका छन्-

नाट्यकालको उत्पत्ति दैवी हो, अर्थात् दुःखःरहित सत्ययुग बितेर त्रेतायुगको आरम्भमा देवताहरूले स्रष्टा ब्रह्मालाई मनोरञ्जनको कुनै साधन उत्पन्न गर्न प्रार्थना गर्यो। जसले देवतागण आफ्नो दुःख भुलेर आनन्द प्राप्त गर्न सकोस्। फलस्वरूप ब्रह्माले ऋग्वेदबाट कथोपकथन, समावेदबाट गायन, युजर्वेदबाट अभिनय तथा अर्थवेदबाट रसलाई लिएर नाटकको रचना गरिदिए। विश्वकर्मांले रङ्गमञ्चको निर्माण गरिदिए।

5.4 भारतीय लोकनाट्यको कुरा

भारतका विभिन्न राज्यहरूमा भिन्न भिन्न प्रकारको लोकनाटकहरू प्रचलित छन्। उत्तर भारतको रामलीला र रासलीला मध्यप्रदेशको मालवा प्रान्तको मञ्च लोकनाट्य प्रसिद्ध छन्। माँच शब्द मञ्चको उपभ्रंश रूप हो। राजस्थानमा माँच ख्याल -को रूपमा प्रचलित छ। उत्तर प्रदेशको

पश्चिमी जिल्लामा नौटङ्की एकदमै चर्चित छ। हातरसको नौटङ्की अतिप्रसिद्ध छ जसलाई स्वाँग वा भगत पनि मानिन्छ। आगरामा भगत नामक लोकनाट्य चर्चित छ। खुल्ला रङ्गमञ्चमा नौटङ्कीको रूपमा भगतको अभिनय गरिन्छ। यसै क्षेत्रको पूर्वी जिल्लामा बिदेसिया नाटक एकदमै लोकप्रिय छ जसलाई हेर्नका निम्ति मानिसको भिड भेला हुँदछ।

१. यात्रा (जात्रा)

बङ्गालको यात्रा धार्मिक लोकनाट्य हो। गम्भीर लोकनाट्यको दोस्रो रूप हो जो यस राज्यमा प्रचलित छ। यो नाटक शैव मतावलम्बीसित सम्बन्धित छ। महाराष्ट्रमा तमासा, ललित, गोँधल, बहुरुपिया, दशअवतार आदि लोकनाट्य मराठी रङ्गमञ्चसित आधारित छ। तमासा गर्ने मण्डलीलाई फड भनिन्छ। ललित मध्ययुगिन धार्मिक नाट्य हो। नवरात्र सम्बन्धि विशिष्ट कीर्तन हो, जसमा भक्तहरूले सँवाड आदि देखाउने गर्छ। गोँधल धर्ममूलक लोकनाट्य हो। महाराष्ट्रमा यसको आनुष्ठानिक महत्त्व छ जसको अभिनय विवाह आदि उत्सवमा पारिन्छ।

२. यक्षदान

यक्षदान दक्षिण भारतीय लोकनाट्यको त्यो प्रकारको हो जो तामिल, तेलगु तथा कन्नड भाषा भाषी क्षेत्रको ग्रामीण जनतामा प्रचलित छ। तेलगुमा यसलाई विथि वा विथि भागवतम् भनिन्छ। यक्षदानको परम्परा अत्यन्त प्राचीन छ। यो नृत्यनाट्य परम्परा अत्यन्त प्राचीन छ। यो नृत्यनाट्य (डान्स ड्रामा) हो जसमा गीताबद्ध संवादहरूको प्रयोग गरिन्छ। यसमा वर्णनको प्राधान्य हुन्छ। यसको कथावस्तु रामायण महाभारतबाट र भागवतबाट गरिन्छ।

३. विथि नाटकम्

विथि नाटकम् वा विथि भागवतम् तेलेगुको प्रसिद्ध लोकनाट्य हो। विथि भागवतम् को शाब्दिक अर्थ हो जुन नाटक जो मार्ग (बाटो) मा प्रदर्शित गर्नु सकोस्। यस नाटकमा एक वा दुई पात्र पात्रा मात्र रङ्गमञ्चमा प्रवेश गर्दछ। नारीहरू मासूहिक रूपमा नृत्य प्रस्तुत गर्दछन्। नृत्य अनि अभिनयद्वारा कृष्णलीलालाई विथि नाटकम्को विषय बनाएको पाइन्छ। यस प्रकारको भारतको विभिन्न राज्यहरूमा लोकनाट्य प्रचलित छ जो एकदमै लोकप्रिय पनि छ।

5.5 नेपाली लोक नाटकको कुरा

प्रेमबहादुर कंसाकार भन्छन् “रङ्गमञ्चमा ओर्ली अभिनय गर्नुपर्ने ब्याले, बल डान्स, अपेरा र नृत्य-नाट्य सबैलाई हामी एउटा साझा नाचको प्रयोग गर्छौं। महाकाली नाच र देवी नाच भावप्रधान नृत्य हुन्, ज्यापू नाटक पक्का नाटक हो।” लोकनाटकमा चाहिने मञ्च यस्तो हुनुपर्ने भन्ने जिकिर यहाँ नभएको भए पनि मञ्च साहिने यहाँ बुझिन्छ। चूडामणि बन्धुले लोकमञ्च भनी यसो लेखेका छन्, “लोकनाटकको प्रस्तुतिकरण लोकमञ्चमा हुन्छ। काठमाडौं उपत्यकामा जनसाधारणलाई लोकनाटकहरू देखाउन डबलीहरूको निर्माण भएको पाइन्छ। मन्दिर, घरका आँगन, चौतारा र चौरहरू लोक नाटकहरूको प्रस्तुतिका निम्ति उपयुक्त स्थल बन्दछन्। काठमाडौं उपत्यकामा झैं डबली नभए पनि सोरठी, घाटु, बालुन, नचरी आदि परम्पराको प्रस्तुतिकरणका सन्दर्भमा साधारण मञ्चको विचार गरिन्छ। आँगनलाई सफा गरेर लिपपोत गरिन्छ। सोरठीकै मङ्गलाचरणमा लिपपोत गरी बनाएको मञ्चको वर्णन छ।”

लोकनाट्य परम्परामा पनि नाट्यमञ्चको उद्भव नाट्यको उद्भवजस्तै दैविक, वैदिक, लोकमानसबाट उत्पत्ति भएको मानिएको पाइन्छ। नेपाली

लोकनाट्य परम्परामा देखा परेरा पूजाजा- उत्सव-जात्रा, डबली, सोरठी घाटु, बालुन आदिका निमित्त तयार गरिएको स्थलहरूलाई आधुनिक नाटकको रङ्गमञ्चको पृष्ठभूमि मान्न सकिन्छ।

5.6 पाश्चात्य धारणा

पाश्चात्य विद्वान्हरूको धारणाअनुसार धार्मिक कृतिहरूबाट नै नाटकको सुरुवात भएको हो। यसमा रङ्गस्थलीको प्रारम्भिक स्वरूपको कल्पना गर्न सकिन्छ कि यो वृत्ताकार थियो। जब दर्शकको तर्फ ध्यान दिइयो तब यो अनुभव गर्यो कि वृत्ताकार रङ्गस्थलीबाट केवल अगाडीको केही दर्शकहरूको मात्र दृश्यको पूर्ण आनन्द उठाउन सक्षम भइरहेका छन्, पछाडी बस्ने दर्शकहरूलाई घरि घरि शिर उठाएर नाटक हेर्न परिरहेका छन्। यस दृष्टिले कटोरानुमा स्थान रङ्गस्थली उपयुक्त मानिनु थाल्यो। धार्मिक कीर्तन अनि नृत्यका निमित्त यो अतिउत्तम प्रबन्ध साबित भयो। पहिले रङ्गशाला तीनपट्टि घरको अगाडी दर्शक बस्ने स्थान र पछि ठुला भित्तामा सुन्दर चित्रहरूले भरिएको हुन्थ्यो। त्यसको पछि नेपथ्य हुन्थ्यो जहाँ अभिनेताहरूको बस्ने ठाउँ साथै रूपसज्जा प्रबन्धन गरिन्थ्यो। समय बित्दै जाँदा गोलकारको सायोमा प्रेक्षास्थान तीनतर्फबाट नभएर केवल एकैपट्टि खुलेको बनायो।

5.7 नाटक, नाट्य र रङ्गमञ्च

नाटक, नाट्य र रङ्गमञ्चबिच भेद रहेको छ। यसमा सामान्य दर्शकहरूमा मात्रै होइन, नाट्यकर्मी वा रङ्गकर्मीहरूमा पनि यी तीन शब्दहरू नाटक, नाट्य र रङ्गमञ्चबिचको भेदलाई बुझ्ने सन्दर्भमा विभ्रम रहेको देखिन्छ। प्रायः यी तीन शब्दहरूलाई एकै सम्झिने भुल गरिन्छ।

तर नाटक, नाट्य र रङ्गमञ्च आपसमा सम्बन्धित भएर पनि स्वतन्त्र अस्तित्व राख्दछ र आफ्नै अर्थमा ज्युँदछन्। पहिलो शब्द नाटक त झन् नेपाली र हिन्दी शब्दशास्त्रमा भ्रमोत्पादक छ। नाटकलाई अङ्ग्रेजीमा दुईवटा शब्दले जनाइन्छ प्ले (Play) र ड्रामा (Drama)। नेपालीमा यो भेदलाई बुझाउने उचित शब्दको अभाव छ। नाटक भन्नेबित्तिकै मानिसले अभिनय तत्वलाई बुझ्दछन् र त्यहीँ रूपमा अर्थ्याउँछन्। तर अङ्ग्रेजीको प्लेले अभिनयात्मक नाटकलाई बुझाउँदैन, यो त Written text मात्र हो अर्थात् लिखित साहित्य वा पाठ्य काव्य। साहित्यमा जब नाटक अभिनयात्मक रूपमा आउँछ र त्यसको मञ्चन हुन्छ, तब त्यो ड्रामा बन्दछ। प्ले ड्रामा बन्नलाई अभिनयसँग तादात्म्य हुनै पर्दछ। यो कुरा बुझिएन भने प्ले र ड्रामाबिचको भेद तथा तत्जन्य उत्पत्ति र विकासलाई सही रूपमा बुझ्न सकिन्न। अर्को शब्द नाट्य त नाटकभन्दा नितान्त फरक कुरा हो। नाटक पाठ्य काव्य (प्ले) मात्रै पनि हुन सक्छ तर नाट्य भन्नाले नाटकको निर्देशकीय पक्षसँग तादात्म्य राख्ने कुरा हो। जब नाटक मञ्चन वा प्रदर्शन गर्ने प्रक्रियामा आउँछ, तब त्यसका लागि निर्देशक, पात्रहरू र विविध खाले प्राविधिक वस्तुहरूको आवश्यकता पर्दछ, जसलाई समग्रमा रङ्गमञ्च भनिन्छ। नाटक नाट्य रूपमा आएर निर्देशकीयतासँग अन्वित हुनासाथ यसले रङ्गमञ्चको आवश्यकतालाई महसुस गराउँदछ। यसरी यी तीन शब्दहरूबिचको भिन्नतालाई बुझिएन भने पनि रङ्गकर्म वा नाट्यकर्मलाई सही रूपमा बुझ्न र सिर्जनात्मक रूपमा अगाडि लैजान सकिन्न। नाट्य र रङ्गमञ्चको विकास गर्न सकिन्न। नाट्य र रङ्गमञ्चलाई बुझ्न भारतका प्रसिद्ध रङ्गचिन्तक श्यामशरणको भनाइलाई मनन गर्न सकिन्छ। उनी भन्छन्-“हिन्दी रङ्गमञ्च डेढ सय वर्ष पुरानो भइसकेको छ। तथापि अहिलेसम्म रङ्गमञ्चको निश्चित

परम्परा बन्न सकेको छैन। परम्पराको नाममा कैयौँ धाराहरू छन् जसबाट प्रेरणा ग्रहण गरेर त्यसलाई आत्मसात गर्दै अनेक विरोधाभासी प्रवृत्तिहरूमा समन्वय गर्ने प्रयत्न भइरहेको छ। यी सबै हुँदाहुँदै हिन्दी रङ्गमञ्च भर्खर परम्परा बनाउने प्रक्रियामा छ।” यो भनाइले नाट्य र रङ्गमञ्चबिचको भेदलाई प्रष्ट पार्ने काम गर्दछ। उनले रङ्गमञ्चलाई परम्पराको रूपमा लिएका छन्। हो, रङ्गमञ्च परम्परा नै हो र वास्तवमा रङ्गमञ्च नाट्यकर्मको समग्रता र संस्कृति निर्माणको काम हो।

5.8 भरतमुनिअनुसार रङ्गमञ्च

भरतमुनिले आफ्नो नाट्यशास्त्रको द्वितीय अध्यायमा नाट्यशालामाथि जानकारी दिँदै तीन प्रकारको प्रेक्षागृहको वर्णन गरेका छन्। १. विकृष्ट (लामो आयताकार). २. चतुरस्त्र (वर्गाकार), त्र्यस्त्र (त्रिकोण)। यी तीन प्रकारको प्रेक्षागृहको पनि ज्येष्ठ, मध्यम र अवर (कनिष्ठ) छन्। यसमध्ये ज्येष्ठ देवताहरूको, मध्यम राजाहरूको अनि अवर साधारण मानिसका निम्ति प्रयोग गरिन्छ। भारतमा यी तीन प्रेक्षागृहहरू मध्ये मध्यम प्रेक्षागृह प्रशस्त पाइन्छ किन भने यसमा पाठ्य अनि गेय सबै कुरा अत्यन्त सुविधासित स्पष्ट सुनाइदिन्छ। तीन प्रकारको प्रेक्षागृहको नाप यस प्रकार हुन्छ-

विकृष्ट ज्येष्ठ प्रेक्षा गृह -१०८ हात,

विकृष्ट मध्यम प्रेक्षागृह- ६४ हात,

विकृष्ट कनिष्ठ प्रेक्षागृह -३२ हात

चतुरस्त्र ज्येष्ठ प्रेक्षागृह -१०८ हात

लामो चतुरस्त्र मध्यम प्रेक्षागृह- ६४ हात,

चतुरस्त्र कनिष्ठ प्रेक्षागृह ३२ हात लामो,

त्र्यस्र ज्येष्ठ प्रेक्षागृह- १०८ हात लामो,

त्र्यस्र मध्यम प्रेक्षागृह- ६४ हात लामो,

कनिष्ठ प्रेक्षागृह- ३२ हात लामो

भरतमुनि अनुसार ६४ हात (९६) लामो ३२ हात (४८) चौडा भएको विकृष्ट मध्यम प्रेक्षागृह बनाउनु उत्तम हुन्छ।

5.8.1 भूमि

प्रेक्षागृह बनाउने जमिन / भूमि समतल अनि पक्का हुन आवश्यक छ। जमिनबाट झार, घाँचे ढुङ्गा आदिलाई उत्तरा भाद्रपद, विशाखा, खेती, हस्त, पुष्य, अनुराधा नक्षत्रमा भूमि स्वच्छ गरिसकेपछि पुष्य नक्षत्रमा सेतो डोरीले नाप्नु पर्छ। डोरीबिचबाट चुटिनुको अर्थ स्वामीको मृत्यु, तेस्रो भागमा चुटिनु राजकोप, चैथौ भागमा भनेको प्रयोक्ताको नाश तथा नाप्ने समय डोरी चुटिए वा हातबाट डोरी छोडिए केही न केही नराम्रो सङ्कट आइपर्छ भन्ने विश्वासका साथ अनुकूल मुहूर्त, तिथिमा ब्राह्मणलाई तृप्त पारेर शान्ति जलले भूमि नाप्नु पर्छ। डोरीलाई ६४ हात लामो फैलाएर दुई भागमा बाँडिन्छ। त्यसको बाहिर आधा भागमा रङ्गशीर्ष अनि पश्चिम भागमा नेपथ्यगृह बनाउँछ। शुभ नक्षत्र योगमा शङ्ख, दुन्दुभि, मृद्ङ्ग, पणव आदि बाजा बजाएर मण्डपको स्थापना गरिन्छ। ब्राह्मणहरूलाई घिऊ र खिर, मण्डप बनाउनेलाई गुडोदिन (गुड र भात) खुवाएर कुनै विद्वानद्वारा नाट्यमण्डप बनाउने कार्य प्रारम्भ गरिन्छ।

5.8.2 स्तम्भ

रङ्गको अनुसार स्तम्भ चार वर्णका हुन्छन्- ब्राह्मण, क्षत्रीय, वैश्य अनि शुद्र। सबैभन्दा पहिला घिउ र तोरीले शुद्ध गरेर सेतो वस्तुबाट ब्राह्मण स्तम्भको पूजा गरिन्छ। क्षत्रीय स्तम्भमा रातो माला तथा रातो वस्तुबाट पूजा गरिन्छ। पश्चिमोत्तर दिशामा वैश्य स्तम्भको स्थापना पहिलो वस्तुले

पूजा अनि सजावट गरिन्छ। ब्राहमण स्तम्भमा सेतो माला, सेतो चन्दन, सुन, क्षत्रीय स्तम्भमा रातो माला, सुन, ताँबा, वैश्य स्तम्भमा सुन र चाँदी, शुद्र स्तम्भमा सुन र फलाम हालेर स्तम्भ निर्माण गरिन्छ। हर्षोल्लासका साथ स्तम्भलाई आमन्त्रित गर्दै यसो भनिन्छ, जसरी एउटा पर्वत या विशाल हिमालय अचल छ, जसरी राजाको जय अचल हुन्छ, त्यसरी नै तपाईं पनि अचल बनिरहनुहोस्। यस प्रकार शास्त्रीय विधिबाट स्तम्भ ढोका, भित्ता अनि नेपथ्यगृहको निर्माण गरिन्छ।

5.8.3 मथवारी

रङ्गपीठको पछाडी रङ्गशीर्षमा रङ्गपीठको लगभग डेढ हात उचाइमा चार खम्बाहरूको मथवारी वा अम्बारी बनिएको हुन्छ। रङ्गपीठको समान उचाइमा रङ्गमण्डपमा बनिएको हुन्छ जसमा मालास वस्त्र, गन्ध -पदार्थ अनि अनेक प्रकारको रङ्गहरूले सजाएको हुन्छ। ब्राहमणलाई खिचडी खुवाएर मथवारीको निर्माण गरिन्छ साथै सुँड, उठाएको हातीको आकारमा अम्बारी बनाइन्छ। रङ्गपीठको निर्माण पनि सास्त्रीय विधि अनुसार गरिन्छ।

5.8.4 रङ्गशीर्ष

भरतमुनिले छ वटा खाँबोबाट रङ्गशीर्ष बनाउने विधान लेखेका छन् तर खाँबोहरू कसरी लगाउने भन्ने विषय स्पष्ट भनेका छैनन्। रङ्गशीर्ष शुद्ध दर्पण जस्तो समान समतल हुनुपर्छ साथै शिल्पकारद्वारा पूर्वमा हीरा, दक्षिणमा वैदुर्य, पश्चिममा स्फटिक, उत्तरमा मुँगा तथा मध्यमा सुन जडेको हुन आवश्यक छ। त्यसपछि खाँबोहरू अनेक प्रकारको सजावट साँप अनि कठपुतलीहरूको आकृति, बसिरहेको परेवा तथा अनेकौँ रङ्गले सुसज्जित स्तम्भमा काठको काम हुन आवश्यक छ।

5.8.5 भित्तिकर्म

काठको काम पुरा भएपछि भित्ताको काम प्रारम्भ हुनु पर्छ। स्तम्भ, खुटी, कुना सबै भित्ताको सामुन्ने वा ढोकालाई बाधा दिने किसिमको हुनु हुँदैन। भित्तामा प्लस्टर गरेर त्यसमाथि चुना लिपेर स्त्री पुरुष, लहरा, फुल आदिको चित्र बनाएर सुन्दर भित्ताको निर्माण गरिन्छ।

5.8.6 नाट्यमण्डप

पर्वतको गुफाको आकृति भएको तथा भूमितलवाला हुनुपर्छ। यसमा सानो-सानो खिड्की जसबाट हावा नआएर शब्द नगुन्जियोस् भन्ने हेतुले नाट्यमण्डप निर्माण गरिन्छ।

5.8.7 चतुरस्त्र प्रेक्षागृह

चतुरस्त्र प्रेक्षागृह चारैपट्टि ३२ -३२ हात (४८ फुट) जसको विधि, लक्षण आदि विकृष्टको समान रूपमा बनेको हुनु पर्छ। चारैतिरबाट भूमि नापेर बाहिरबाट चारैपट्टि इँटाले भित्ता बनाइन्छ। फेरि भित्रबाट रङ्गपीठको माथि मण्डपका निमित्त दसवटा खाँबोहरू खडा गरिन्छ। यस खाँबोहरूको बाहिरबाट इँटा र काठले बनेको पीठासन प्रेक्षाहरूका निमित्त तयार पारिन्छ। जो क्रमशः एक एक हात माथि उठ्दै गएको हुन्छ जसबाट रङ्गपीठ स्पष्ट रूपमा देखाइदिन्छ।

5.8.8 नेपथ्य गृह

भरतमुनि अनुसार एउटा दैलो / ढोका नेपथ्य गृह अनि रङ्गशीर्षको बिचमा हुनुपर्छ जसबाट रङ्गपीठमा अभिनेताहरूको प्रवेश गराइन्छ। अर्को दोस्रो दैलो प्रेक्षागृहमा जनताहरूको प्रवेशका निमित्त रङ्गमञ्चको सामुन्ने हुन आवश्यक छ।

5.8.9. त्र्यस्त्र नाट्यगृह

त्र्यस्त्र नाट्यगृह त्रिकोण आकारको र जुन त्रिकोणको बिचको कुनामा रङ्गपीठ बनिएको हुनु पर्छ। त्यस कोणबाट एउटा दैलो रङ्गपीठको प्रवेश गर्नका निम्ति अनि दोस्रो रङ्गपीठको पछाडी हुनु पर्छ।

भरतमुनि प्रेक्षागृहको निर्माणमा यो सबै कुरा स्पष्ट रूपमा नबताए पनि यति स्पष्ट गर्न सकिन्छ कि उनका अनुसार प्रेक्षागृहको आधा भागमा रङ्गमञ्च तथा नेपथ्य गृह अनि आधा भाग दर्शकहरूका निम्ति बनिएको हुन्छ।

5.8.10 कक्षा

भरतमुनिले रङ्गमञ्चमा कक्षाको पनि वर्णन गरेका छन्। कक्षा तीन प्रकारको बताएका छन् : १. रङ्गपीठसँग जोडिएको बाह्य कक्षा, २. नेपथ्यहरूसँग जोडिएको दुईवटा मध्य कक्षा।

यी कक्षाहरूले अभिनेताहरूलाई रङ्गमञ्चमा प्रवेश गर्नु तथा निस्कनुमा सहयोग गर्ने हुन्छ। यी कक्षाहरूको स्थान कति टाढो वा छेउ भन्ने त्यसको निश्चय पात्राहरूको परिक्रमणबाट तय हुन्थ्यो।

5.8.11 प्रवेश र निर्गमन

भरतमुनिका अनुसार प्रमुख पात्र सधैं आभ्यान्तर कक्षामा बस्दछ भने गौण पात्र मध्यम कक्षाबाट आएर रङ्गशीर्षको बिचमा बस्दछ। आफ्नो कुरा व्यक्त गर्ने पात्र उत्तरको दैलोबाट प्रवेश गरेर दक्षिणतर्फ फर्केर सन्देश भन्दै जुन दैलोबाट आएको छ त्यहीबाट बाहिर निस्कन्थ्यो। यदि फेरि प्रवेश गर्दा त्यही दैलोबाट प्रवेश गर्दथ्यो।

5.8.12 बस्ने रीति / तरिका

नाटकमा को कुन तरिकाले बस्नु पर्छ, त्यसको विवरण भरतमुनि आफ्नो

ग्रन्थ अभिनय दर्पणमा यस प्रकार दिएका छन्- सभापति पूर्वतिर फर्केर बस्नु लपर्दछ। उसको दुईतिर कवि, मन्त्री अनि मित्रगण बस्नु पर्छ। उनीहरूको सामुन्ने रङ्गमञ्चमा नर्तकीका साथ कुशक नर्तक, उनीहरूका देब्रेपट्टि दुईजना तालधारी, दुईपट्टि दुईजना मृदङ्गवाला अनि गायकका साथ श्रुतिकार (स्वर दिने) बस्ने गर्छन्। भारतीय रङ्गशालामा विस्तृत विधान पद्धतिबाट स्पष्ट हुन्छ कि अत्यन्त शिक्षित कुशल नट मात्र रङ्गमञ्चमा प्रवेश गर्न सक्छन्।

5.8.13 रङ्गसज्जा

प्राचीन भारतीय रङ्गशालामा भरतमुनिका अनुसार पुस्तकको प्रयोग गरिन्थ्यो जो अनेक रूप र प्रमाण अनुसार तीन प्रकारको हुन्थ्यो: सन्धिम्, व्याजिम् र वेष्टिय। भोजपत्र, बाँस आदिको पातबाट बनेको सामग्रीलाई सन्धिम्, यन्त्रद्वारा सञ्चालित गर्न सक्ने व्याजिम् र बेहेर बनाउनेलाई वेष्टिय भनिन्थ्यो। यी तीन प्रकारका पुस्तकले शय्या, यान, विमान, चर्म, वर्म, ध्वज अनि पर्वत आदि बनाइन्छ। किन भने भरतमुनिका अनुसार फलाम वा अन्य धातुले बनेको सामानको प्रयोग गर्दा अनि कष्टकर, कठिन हुने हुँदा प्रयोग निषेध थियो। यसै कारण काठ, छाला, वस्त्र, बाँस, पात आदिले नै दृश्यपीठको निर्माण गरेर रङ्गीन कपडाले यथास्वरूप सजावट गरिन्थ्यो। वस्त्र, मोम, आँपको पातबाट पर्वत, मार्ग, फुल, मणि तथा अनेक प्रकारको मुकुट बनाएर प्रयोग गरिन्थ्यो। किन भने सुन, चाँदी आदिले बनेको मुकुट अनि आभूषण युद्ध, नृत्य अनि अभिनयमा बाधा दिने अनि घातक हुन सक्थ्यो।

आज- भोलि क्यानभास तथा प्लाई बोर्ड आदिबाट दृश्यपीठ बनाइन्छ।

अस्त्र- शस्त्र यथासम्भव वास्तविक नै प्रयोग गरिन्छ तर यस्तो प्रयोग घातक हुन सक्छ।

5.8.14 रङ्ग उदीपन

भरतमुनिका अनुसार रङ्गमञ्चमा अनेक दियो राखिएको हुन्छ। यसलाई नाटक प्रारम्भ हुँदा कुनै पनि व्यक्तिले बल्दै गरेको एउटा दियोले सबैलाई प्रज्वलित गरिदिन्छ। भारतमा अङ्ग्रेजी ढङ्गमा चलेको रङ्गमञ्चमा पहिले ग्यासको बत्ती, चुना- बत्ती (लाइम लाइट वा क्याल्सियम लाइट) अनि फेरि बिजुलीको बत्तीको प्रयोग हुन थाल्यो। अहिले भारतीय रङ्गमञ्चमा जगमग दियो (इनकेन्डिसेन्ट ल्याम्प) -का अतिरिक्त अनेक प्रकारको बिजुलीको प्रकाश -दीपद्वारा मन्दक (डिमर) को सहायताले कम वा अधिक प्रकाश दिएर विभिन्न रङ्गहरूको प्रकाशको प्रयोग गरिन्छ। रङ्ग उदीपन कला स्वतः एउटा कलाको रूपमा विकसित हुँदै जाँदैछ।

5.9 नवीन प्रयोग

रङ्गमञ्चको सम्बन्धमा केही नवीन प्रयोगहरू भएको पाइन्छ। जस्तै दिल्लीमा सन् १९५७ मा वृत्त रङ्गमञ्च (थिएटर इन दि राउन्ड) को प्रयोग गरेको पाइन्छ। यसोको बिचमा गोलो रङ्गमञ्च बनाएर चारैपट्टि दर्शक बस्ने ठाउँ थियो। कलकत्ताको अनामिका नाट्य संस्थानले पनि यस प्रकारको कक्षबाट रङ्गमञ्च (एरिना थिएटर) मा 'छपते छपते' नाटक प्रस्तुत गरेको थियो। यस मञ्चको विशेषता यो हो कि दर्शकहरूको सामुने नै पात्र आएर दृश्य प्रस्तुत गर्दै हसाउदै गर्छन् अनि बत्ती बढाएर दृश्य परिवर्तन गरिदिन्छ।

युरोपमा मास्को आर्ट थिएटर र अमेरिकाको रेडियो म्युजिक हलमा तथा युरोप अनि अमेरिकामा जो अनेक प्रकारको रङ्गमञ्च सम्बन्धि प्रयोग भइरहेको पाइन्छ। त्यस क्षमता अनि विस्तारको साथ भारत तथा नेपालमा भने त्यति प्रयोग भएको पाइँदैन। दृश्य -सज्जाको सम्बन्धमा

पनि निर्माणवादी (कन्स्ट्रक्टविस्ट), भाववादी (एब्स्ट्रेक्टिस्ट) अतिवस्तुवादी (सर-रियलिस्टिक) तथा प्रतीकवादी (सिम्बालिस्टिक) आदि अनेक प्रकारको प्रयोग भइरहेको छ, त्यसको अनुगमन नेपाली नाटकमा भने उत भएको छैन। यता भारतका अन्य भाषामा प्रदर्शित वा भारतीय रहगमञ्चमा पनि यस्तो नदेखिएको समालोचकहरूको भनाइ पाइन्छ। रामलीला आदि जुन खुल्ला रङ्गमञ्च हुन्थ्यो हाल धेरै स्थानहरूमा नाट्यशालाहरूमा नाटकको रूपमा प्रदर्शित हुन थालेको छ।

5.10 पाश्चात्य रङ्गमञ्च

यूनान अनि रोमको प्राचीन सभ्यतालाई हामी चौथो शताब्दी ईश्वी -पूर्वमा रङ्गमञ्चको अस्तित्वलाई कल्पना गर्न सक्छौं। इतिहास प्रसिद्ध डायोनिसनको थिएटरले एथेन्समा आज पनि त्यस कालको स्मरण गराउँदछ। एक अन्य थिएटर एपिडारसमा स्थित छ जसको नृत्यमञ्च गोलाकार छ। ३६४ ई.पू. रोमनले इट्रस्कन अभिनेताहरूको एक मण्डलीलाई ल्याएर तिनीहरूका निम्ति सर्कस म्याक्सिसमा पहिलो रोमन रङ्गमञ्च निर्माण गरेको थियो। पँपेईको शानदार थिएटरको निर्माण पनि यही नै भएको थियो।

क. प्रमुख कुराहरू

१. रोमीय परम्परावाला विसेन्जा रङ्गमञ्च (१५८०- ८५ ई) जसमा भित्ताको पछाडी विथिकाहरू जोडिएको छ। २. सैवियोनेटामा स्कमोजीले विथिकाहरूलाई मुख्य रङ्गमञ्चसित मिलाइदियो (१५८८ ई)। ३. इमिगो जोन्सले पछिबाट यसलाई रङ्गमञ्च नै बनाइदिए। ४. परमा थिएटर (१६१८-१९ ई) रङ्गमञ्चपछि सरेर पृष्ठभूमिको चित्रित भित्ता अगाडी ल्यायो। दोस्रो शताब्दी ई. -मा रङ्गमञ्चलाई कामदेवको स्थान मानेर,

नाटकलाई हेय मान्दै आठ शताब्दीसम्म थिएटरको विकास हुन सकेन। केही पादरीहरूले रोमन साम्राज्यको पतनको कारण थिएटर हो भन्ने विचार व्यक्त गरे।

इतावली पुनर्जागरणका साथ वर्तमान रङ्गमञ्चको जन्म हुन्छ तर त्यस समय अरु सबै युरोपमा अन्य कलाकारहरूको पुनरुद्धार हुँदा रङ्गमञ्चले पुनः आफ्नो शैशवबाट सुरु गर्‍यो। १४ औं शताब्दीमा फेरि नाट्यशालाको जन्म भयो अनि लगभग १६ औं शताब्दीमा रङ्गमञ्चलाई प्रौढता प्राप्त भयो। शाही महिलाहरूका अत्यन्त सजिएको नृत्यशालाहरूलाई रङ्गमञ्चमा परिणत गरियो।

रङ्गमञ्चको विकास विसेन्जा अनि परमा बनिएको रङ्गशालाहरूले स्पष्ट परिलक्षित गर्दछ। विसेन्जाको ओलम्पियन अकादमीको एउटा सुन्दर छत भएको रङ्गशाला सन् १५८०-८५ मा निर्माण गरियो। यसमा पछाडीपट्टि विथिकाहरू जस्तै अनेक कक्षा बढाइयो। सन् १५८८ मा सैवियोनेटामा स्कमोजीले यस कक्षालाई मुख्य रङ्गमञ्चसित जोडिदिए र पछि गएर यसले रङ्गमञ्चकै रूप पाए। मिलानको ला - स्काला अपेरा हाउस १८-१९ शताब्दीमा रङ्गमञ्चको विकास आदर्श मानिन्छ।

पुनर्जागरण सम्पूर्ण युरोपमा फैलिँदै एलिजाबेथ कालमा इङ्ल्यान्ड पुग्यो। सन् १५७४ सम्म त्यहाँ एउटै पनि थिएटर थिएन। लगभग ५० वर्षभित्र रङ्गमञ्च स्थापित भई चरम विकास प्राप्त गर्‍यो। यस कालको प्रगतिको ज्योति इटली, फ्रान्स, स्पेन, हुँदै इङ्ल्यान्ड पुग्यो। १५९० देखि १६२० ई. -सम्म सेक्सपियर चर्चामा थियो। तर प्रोटेस्टेन्ट सम्प्रदायद्वारा यसको विरोध गरिएपछि ई. १६४२ मा नाट्यशालामाथि रोक लगाइयो। तर पछि जनताको आग्रहमा विरोध हटाइयो। मार्लो, सेक्सपियर, जोनसन आदिका विश्वश्रुति नाटकहरू पुनः प्रकाशमा आए। ग्लोब थिएटर एलिजाबेथ -

कालीन रङ्गमञ्चको प्रतिनिधि हो। यसमा पुरानो घर्मशालाहरूको स्वरूप परिलक्षित हुन्छ, जहाँ पहिले नाटक खेलिन्थ्यो। आँगनको बिचमा रङ्गमञ्च बनाएर चौतर्फ तथा छतमाथि दर्शकहरूको बस्ने ठाउँ बनाइन्थ्यो।

जब सम्पूर्ण यूरोपको रङ्गमञ्चहरू लोकतन्त्रतर्फ अग्रसर हुँदै थियो, संयुक्त राज्य अमेरिकामा आफ्नै किसिमको जीवनको स्वतन्त्र विकास भइरहेको थियो। चार्ल्सटर्न, फिलाडेल्फिया, न्युयर्क अनि बोस्टनको रङ्गमञ्चहरूमाथि लन्दनको प्रभावको केही असर भएन। सामान्य रङ्गमञ्च थियो तर १८ औं शताब्दीको अन्तमा अनेक उत्कृष्ट थिएटरहरू निर्माण गरियो जसमा फिलोडेल्फियाको चेस्टनट स्ट्रिट थिएटर (१७९४ ई) र न्युयर्क पार्क थिएटर (१७९८ ई.) उल्लेखनीय छन्। २० -२५ वर्षभित्रमा नै अमेरिकी रङ्गमञ्च युरोपीय रङ्गमञ्चको समक्ष अझ उत्कृष्ट भएर गए।

5.11 आधुनिक रङ्गमञ्च

आधुनिक रङ्गमञ्चको वास्तविक विकास १९ औं शताब्दीको उत्तरार्धबाट प्रारम्भ भयो। विन्यास तथा आकल्पनमा प्रत्येक वर्ष नयाँ नयाँ सुधार हुन थाल्यो, यसले गर्दा १० वर्ष पहिलेको थिएटर पुरानो लाग्न थाल्यो भने २० वर्ष पहिलेको थिएटरलाई अविकसित र अप्रचलितको संज्ञा दिइयो। निर्माणको दृष्टिले फलामको ढाँचा भएको रचना, विज्ञानको प्रगति विद्युत प्रकाशको सम्भावनाहरू अनि निर्माण सम्बन्धित नियमहरू पालन अनिवार्य नै मुख्यतः यस प्रगतिको मूल कारण हो। सामाजिक अनि आर्थिक दिशामा परिवर्तनले पनि सुधारमा सहायता पुऱ्यायो।

आधुनिक रङ्गशाला एक तला फर्स (भुईँ)- भन्दा होंचो हुन्छ जसलाई

वादित्र कक्षा भनिन्छ। माथि एउटा बालकनी (कौसी) बनिएको हुन्छ। ध्वनिको प्रयोग पनि उच्च स्तरीय हुनु पर्छ। समयको अभावले गर्दा आज- भोलि नाटक एकदमै लामो नभएर समयसापेक्ष छोटो हुने गर्छ। दर्शकहरूलाई आउने जाने सिँडी, ग्यालेरी, टिकट घर आदि सुविधाजनक स्थानहरू हुन आवश्यक छ जसमा कि कुनै अव्यवस्था सृजना नहोस्।

१८९० ई. -सम्म रङ्गमञ्चका चित्रकारितालाई अलग राख्ने कुनै कल्पना कसैले पनि गर्न सक्दैन थियो। तर आधुनिक रङ्गमञ्चमा रङ्ग, कपडा, पर्दा अनि प्रकाशनसम्म सीमित रहेर गयो। रङ्गमञ्चको रङ्गीन चित्र तथा सज्जा पूर्ण रूपले लुप्त भएर गयो। दर्शकहरूको ध्यान अरुतर्फ आकर्षित नहोस् भनेर सरलता र गम्भीरताले त्यसको स्थान लिएर गयो। विद्युत प्रकाशनको नियन्त्रणद्वारा रङ्गमञ्चमा त्यो प्रभाव उत्पन्न गरिन्छ जुन पहिले चित्रित पर्दाहरूको निर्माण गरिन्थ्यो। प्रकाशको सहायताले विविध दृश्यहरू त्यसको दुरी र निकटता तथा प्रकटको कारण रङ्गसज्जा वा रङ्गमञ्चमा चित्रकारिता अब लुप्त भएर जाने बुझिन्छ। विभिन्न दृश्यहरू परिवर्तन हुँदा सेट परिवर्तन गर्न तथा अभिनेताहरूको आउने जाने क्रममा समय लाग्दा त्यो खाली समयमा दर्शकहरूको ध्यान आकर्षित गर्न गीत आदि गरेर दर्शकहरूलाई आनन्द प्रदान गरिन्थ्यो। अहिले परिभ्रामी रङ्गमञ्च विकास भइरहेको छ। यसमा एउटा दृश्य समाप्त भएपछि रङ्गमञ्चको घुम्छ र अर्को तयारी रङ्गमञ्च अघि आउँछ। यसमा दोस्रो दृश्यलाई पहिलेकै क्रमिकताको आवश्यकता अनुरूप तयार पारिएको हुन्छ। रङ्गमञ्चको यस्तो पद्धति अपनाइएपछि रङ्गमञ्च निर्माणको आधार र सोच समेत निकै विकसित भएको र दर्शकको समय कम खपत गर्ने भएकोले प्रिय बन्दै गइरहेको देखिन्छ। आज- भोलि सिनेमाको उत्पत्तिले गर्दा रङ्गमञ्चको स्थान एकदमै

सङ्कीर्ण भएर गएको छ। विशाल प्रेक्षागृहमा केवल एउटा सानो रङ्गमञ्च जसमा कुनै कुनै बेला आवश्यकता अनुसार नृत्य, एकाङ्की आदि प्रस्तुत गर्न सक्ने स्थानलाई पर्याप्त सम्झन थाल्यो। अहिले पाँच -छ हजार दर्शकहरूका निम्ति सुखदायक कुर्सीहरूले युक्त प्रेक्षागृह प्रायः सबै विशाल सहरहरूमा निर्माण हुन थालेका छन्।

सिनेमाको आकर्षण अधिक हुँदाहुँदै पनि नाटकहरूका निम्ति उपयुक्त रङ्गमञ्च बनाउने पाश्चात्य देशहरूमा धेरै प्रयास भइरहेको छ। मनोरञ्जनको दृष्टिमा कम उपयोगी भए पनि शिक्षाको दृष्टिले यसको उपयोगिता अधिक सम्झिँदै गइरहेको छ। शैक्षिक रङ्गमञ्चमा अमेरिका संसारमा अग्रणी मानिन्छ। अमेरिकी शैक्षिक रङ्गमञ्चको शाखाहरू धेरै विश्वविद्यालयहरूमा खोलिएँदै गएको पाइन्छ।

भारतमा सिनेमाको प्रचार दिन प्रतिदिन बढ्दै गइरहेको छ। तरै पनि रङ्गमञ्चका निम्ति पर्याप्त क्षेत्र अनि प्रोत्साहन पाएर सामाजिक जीवनको महत्वपूर्ण अङ्ग बनिरहेको छ। उता नेपालमा पनि सिनेमा एकातिर बढ्दो स्थितिमा रहेको छ भने विभिन्न थिएटरहरू खोलेर नाटकको अभिनय सिकाउने, सिक्ने क्रम जारी रहेको छ। ती विभिन्न थिएटरहरूमा निर्माण र प्रस्तुत भएको नाटकहरू दर्शकहरूले हेर्ने गरेकै पनि छ। तर यता भरतीय नेपाली रङ्गमञ्चको स्थिति भने अलि दयनीय छ। वर्तमानमा पनि केही प्रयास अवस्थै भइरहेको त छ तर पछिल्ला समयको तुलनामा भने नाटक र रङ्गमञ्चलाई सिनेमाले जित्दो स्थिति देखिन्छ।

5.12 सिनेमा र नाटक

नाटक र सिनेमाको कुरा गर्दा यी दुवै कताकता मिल्ने अनि फेरि थुप्रै फरक भएको विधा देखिन्छ। नाटक अनि सिनेमामा कता कता एकअर्काका सहायक त कतै प्रतिद्वन्द्वि झैं पनि देखिन्छ। यी कुराहरू अझ राम्ररी खुट्याउन नाटक र सिनेमाको साम्यभेद हेर्न सकिन्छ-

साम्य-

नाटक अनि सिनेमा दुवै दृश्य श्रव्य कला अन्तर्गत पर्दछ। दुवैमा लेखन अभिनय, प्रस्तुति अनि श्रोताको आवश्यकता पर्दछ। यी कुराहरूका निम्ति चाहिने तत्त्व, विशेषता, चरणहरू तता पक्षहरू लगभग एकै किसिमका देखिन्छन्। दुवै प्रदर्शनात्मक हुन्छन्। नाटकले उठाउन सक्ने हरेक विषय सिनेमाले पनि उठाउन सक्छ। दुवैमा पात्रादिले अभिनय कलाको माध्यबाट दर्शकलाई एकाकार स्थितिमा पुऱ्याई साधारणीकरण गराउन सके त्यस नाटक अनि सिनेमालाई सफल मान्न सकिन्छ।

भेद-

दुवै अभिनेय कला हुँदाहुँदै पनि नाटक अनि सिनेमामा थुप्रै भेदहरू रहेका छन्। विशेष नाटक जीवन्त प्रसारण हुने भएको कारण एकचोटि मञ्चमा उत्रिएपछि कलाकारले उसको सर्वश्रेष्ठ दिनसक्नु पर्छ। यदि यसो भएन वा गलती भयो भने त्यसलाई सुधार्ने मौका नाटकमा प्रायः हुँदैन। तर चलचित्रमा सर्वश्रेष्ठ अभिनय दिन नसके बारम्बार छायाङ्कन गरेर सर्वश्रेष्ठ अभिनय पर्दामा उतार्ने मौका प्राप्त हुन्छ।

नाटकमा श्रोता र नटनटीको सम्पर्क सोझो हुन्छ। तर सिनेमामा नटनटीहरूको सोझो सम्पर्क क्यामेरासँग हुन्छ।

विषय वस्तु वा दृश्यको आधारमा पनि नाटकमा कतिपय कुराहरू प्रजर्शन गर्न असम्भव हुन्छ भने सिनेमामा त्यो सम्भव हुन्छ।

नाटकको एकपल्टको प्रदर्शनले थोहै मात्रामा श्रोतालाई समेट्न सक्छ भने सिनेमाले एकैपल्टमा ठुलो समूह समेट्न सक्छ।

प्रसिद्ध नाटककार तथा नाट्यकर्मी सेक्सपियर भनेका छन्-“यो विश्व नै एक रङ्गशाला हो र हामी त्यसका पात्रहरू।” यो भनाइले दुईवटा कुरालाई इङ्गित गर्दछ, पहिलो हो-नाटक, नाट्यकर्म र थिएटर विश्वजनित शास्वत सत्य हो, यो कहिले मर्दैन। सायद भारतका प्रसिद्ध रङ्गचिन्तक तथा विचारक डा. एम.के. रैनाले यहीं सच्चाइलाई टेकेर भनेका थिए- “अहिले प्रविधिको माध्यमबाट चलचित्र र टिभीहरूले जुन रूपमा नाटक (Drama) वा रङ्गमञ्च (Theatre) लाई असर पुराइरहेको छ, त्यो स्थायी होइन। चलचित्र र टिभीको कृत्रिम अभिनयबाट वाक्क भएर दर्शकहरू पुनः थिएटरमै फर्किनेछन्।” अहिले विश्वभर यही भइरहेको बताइन्छ पनि। डा. रैनाको भनाइ सही साबित हुँदै गएको नेपालका रङ्गकर्मीहरू मान्छन् पनि। उनीहरूको भनाइ छ, थोरै सङ्ख्यामा भए पनि दर्शकहरू थिएटरमा फर्किरहेका छन्, थिएटर मौलाउने क्रम बढिरहेको छ। नाट्य डबलीको पुनरामगन भइरहेको छ।

जहाँनेर नाटकको मृत्यु हुन्छ, त्यहाँबाट चलचित्रको जन्म हुन्छ, भन्ने भनाइ सुनिन्छ। यो कतिको सार्थक छ त्यो निक्कैल गर्ने विषय आजको समयमा छ। वास्तवमा कुरा के हो भने आधारभूमि नाटकमा जे कुरा वा घटनाहरू देखाउन सकिन्न, ती कुरा र घटनाहरू चलचित्रमा देखाउन सकिन्छ। जस्तो कि दृश्यात्मक रूपमा नाटकमा बाढी -पहिरो, प्लेन क्रयास देखाउन सकिन्न। यसै भएर नाटकभन्दा कान्छो भएर पनि चलचित्र अहिले प्रदर्शनी कलाहरूमा प्रभावकारी छ। तर सेक्सपियरले भनेका कुराको दोस्रो अर्थ, विश्व नै रङ्गशाला र हामी त्यसको पात्रहरू हौं भने थिएटर झन् मर्ने कुरै आउँदैन। मानव विकासको क्रममा सिकार युगदेखि नै

नाट्यकलाको उत्पत्ति विकास भएको देखिन्छ। त्यसबेला कैयौँ दिनको आखेटपछाडि प्राप्त भएको सिकार देखेर भोका मानव समुदायले खुसी व्यक्त गर्ने क्रममा नृत्य गरे र त्यसको विकासको रूप नै नाटक (Drama) हुन गयो र पछि त्यसले रङ्गमञ्चको रूप लियो। यो धार्मिक कर्मसँग गाँसिएर अगाडि बढिरह्यो र अद्यापि मानव इतिहास तथा समाजसँगै हुकिरहेको छ, रङ्गमञ्च। यसरी अघि बढिरहेको रङ्गमञ्चका विभिन्न रङ्गसिद्धान्तहरू पनि प्रतिपादन भएका छन्। पूर्वीय नाट्यमा पनि लगभग यिनै वाद र शैलीहरू आत्मसात गरिएका छन्।

5.13 उपसंहार

नाटक रङ्गमञ्चीय कला हो अनि यो अभिनयात्मक हुनाले अभिनयात्मकता नै यसको वास्तविक पहिचान हो। अतः रङ्गमञ्चमा कुशलताका साथ प्रस्तुत गरिनुमा नै यस विधाले आफ्नो सार्थकता प्राप्त गर्दछ। नाटकमा अन्तर्निहित भाव र जीवनबिम्ब मुख्यतः अभिनय र संवादका माध्यमबाट नट-नटीद्वारा मञ्चमा प्रदर्शित गरिन्छ।

वास्तविक रूपमा नाटक भनेको दृश्यकाव्य हो र यसको परीक्षण पूर्ण रूपमा रङ्गमञ्चमा नै हुनसक्छ। नाटकको उत्पत्ति दैविक, वैदिक अनि लौकिक गरी तीन स्रोतहरू पाइन्छन्। रङ्गमञ्चको पृष्ठभूमिमा पूजाज, उत्सव, डबली आदि पनि पाइन्छ।

भरतमुनिलाई ब्रह्माले पाँचौँ वेद बनाउने निर्देश पछि ब्रह्माको आज्ञाले विश्वकर्मांले रङ्गशाला बनाइदिए। दैत्यहरूलाई पनि सम्झाईकन ब्रह्माले 'नाटक सबैका लागि हो' भनेर शान्त गराए। अनि रङ्गशालामा भरतपुत्रहरूद्वारा 'त्रिपुरदाह' नामक 'डिम' र 'समुद्रमन्थन' नामक 'समवकार' को अभिनय गरेर देखाइयो भन्ने कुरा थाहा पाइन्छ।

सर्वप्रथम नाट्यकलाको चर्चा गर्ने भरतमुनिले 'विकृष्टचतुरस्रत्रयस्त्रयश्चैव तुमण्डप' भनी आयाताकार वर्गाकार र त्रिकोणाकार गरी तीन प्रकारका रङ्गमञ्चको चर्चा गरेका छन्। १. विकृष्ट (लामो आयताकार). २. चतुरस्र (वर्गाकार), त्रयस्त्र (त्रिकोण)। यी तीन प्रकारको प्रेक्षागृहको पनि ज्येष्ठ, मध्यम र अवर (कनिष्ठ) छन्।

पाश्चात्य जगत्मा पनि यूनानमा प्रारम्भमा धार्मिक वेदीको वरपर नाटकीय नृत्य हुन्थ्यो र त्यसमा सबै मानिसहरू समान रूपमा सहभागी हुन्थे। वाचिक अर्थात् संवादको प्रयोग र विभिन्न भूमिकाअनुसार पात्रहरूको सिर्जना हुँदै गए र ठुलठुला थिएटरहरू बने र त्यहाँ सुखान्त (Comedy) र दुःखान्त (Tragedy) नाटकहरू प्रस्तुत गरिन थालियो। पश्चिमा नाट्य विकास (१) रुढीवादी या स्थिर रीतिवादी (फार्मनिस्ट), (२) प्रकृतिवादी (नेचुरलिस्ट), (३) अभिव्यञ्जनावादी (एक्स्प्रेसनिस्ट) (४) घनवादी (क्युबिस्ट) र (५) प्रतीकवादी (सिबोलिस्ट) हुँदै आज थुप्रै वाद र शैलीहरूको विकास भएको छ। पूर्वमा भरमुनिका रङ्गमञ्च अन्तर्गत यसको विधिविधान अन्तर्गत विभिन्न कुराहरू समेटिएको पाइन्छ। यसरी नै पाश्चात्य जगत्मा पनि विभिन्न किसिमका रङ्गमञ्चहरूको विकास हुँदै भ्रामिनीसम्म आइपुगेको अनि अझ आधुनिक तक्निकहरूको विकाससँगै रङ्गमञ्चको विकास भएको पाइन्छ।

नाटकले धेरै समयदेखि सिनेमासँग प्रतिस्पर्धा गर्न परिरहेको छ। नाटक र सिनेमामा थुप्रै समानता भए पनि धेरै असमानताहरू छन्। सिनेमाको विकासले नाटकलाई धेरै चुनौतिहरू पेश गरिरहेको समयमा नाटकले पनि नयाँ तक्निकहरू विकास गरी दर्शकलाई तानिरहेको वैश्विक स्थिति रहेकै छ।

5.14 सार

यस प्रखण्डमा रङ्गमञ्चको अर्थ यसको उत्पत्ति, पूर्वीय अनि पाश्चात्य अवधारणा र विकास, भारतमुनिले बताएको रङ्गमञ्चको संरचना, सिनेमा र नाटकको अन्तर्सम्बन्ध, प्रभाव, साम्य-भेद आजिबारे जानकारी प्राप्त भयो। उक्त जानकारीहरूलाई निम्न बुँदाहरूमा यसरी समेटिएको छ

- अभिनय गर्ने ठाउँलाई रङ्गमञ्च, रङ्गशाला, रङ्गमण्डप, नाट्यशाला, नाट्यमण्डप भनिन्छ।
- नाटकमा मञ्चनीयता तथा अभिनयात्मकता प्राथमिक र मुख्य तत्त्व हुन्।
- सर्वप्रथम नाट्यकलाको चर्चा गर्ने भरतमुनिले 'विकृष्टचतुरस्त्रश्च त्र्यस्त्रश्चैव तुमण्डप' भनी आयाताकार वर्गाकार र त्रिकोणाकार गरी तीन प्रकारका रङ्गमञ्चको चर्चा गरेका छन्।
- नाटक अभिनीत हुने (मुख्य रूपमा) रङ्गभूमि (स्टेज)-को रङ्गपीठ, रङ्गशीर्ष र नेपथ्य गरी तीन भाग हुन्छन्। यसको अग्र भागलाई रङ्गपीठ भनिन्छ। रङ्गपीठभन्दा पछाडीको भाग रङ्गशीर्ष हो। रङ्गशीर्षभन्दा पछाडीको भाग नेपथ्य हो, जो पर्दा पछाडी हुन्छ।
- नाटक र रङ्गमञ्चको दैवी, वैदिक र लौकिक मुख्य स्रोत मानिन्छन् भने अन्य पनि बताइएको पाइन्छ।
- पाश्चात्य विद्वान्हरूको धारणाअनुसार धार्मिक कृतिहरूबाट नै नाटकको सुरुवात भएको हो। यसमा रङ्गस्थलीको प्रारम्भिक स्वरूपको कल्पना गर्न सकिन्छ कि यो वृत्ताकार थियो।
- समयसँगै रङ्गमञ्चको विकासमा नयाँपनि देख्नका साथै नयाँ पद्धतिहरूको विकास भयो।

- सिनेमाको विकाससँगै यसले नाटक -रङ्गमञ्चलाई चुनौति दिइरहेको छ।
- सिनेमा र नाटक- रङ्गमञ्चमा केही समानता र धेरै भिन्नता रहेको छ।
- सिनेमा र नाटक- रङ्गमञ्च दुवै एकार्काबाट प्रभावित भने भएको बुझिन्छ।

5.15 अनुशीलन

१. रङ्गमञ्चको उद्भवबारे चर्चा गर्नुहोस्।
२. रङ्गमञ्चको अर्थ प्रकाश पार्दै यसको परिभाषाबारे चर्चा गर्नुहोस्।
३. भरतमुनिका अनुसार रङ्गमञ्चको स्वरूप के कस्तो छ ?
बताउनुहोस्।
४. पाश्चात्य रङ्गमञ्च विकासबारे टिप्पणी लेख्नुहोस्?
५. सिनेमा र वर्तमान नाटक-रङ्गमञ्चको स्थितिबारे लेख लेख्नुहोस्।
६. रङ्गमञ्चको उत्पत्तिमा लोक नाटकहरूको योगदानबारे टिप्पणी लेख्नुहोस्।
७. नेपथ्य र रङ्गशीर्ष भनेको के हो?

5.16 अतिरिक्त अध्ययन

केशवसाद उपाध्याय	नेपाली नाटक तथा रङ्गमञ्च
हृदयचन्द्रिंह प्रधान	केही नेपाली नाटक
रत्नध्वज जोशी	नेपाली नाटकको इतिहास
तारानाथ शर्मा	सम र समका कृति
विजय मल्ल	नाटक - एक चर्चा

केशवसाद उपाध्याय साहित्य प्रकाश
टङ्कप्रसाद न्यौपाने साहित्यको रूपरेखा
घनश्याम नेपाल नेपाली साहित्यको परिचयात्मक इतिहास
यस अतिरिक्त विभिन्न पत्र-पत्रिका अनि वेभसाइट-विकिपिडिया पनि
अध्ययन गर्न सक्ने छन्।

5.17 मूल्यवृद्धिका निम्ति उत्तर

नोट: तल दिएको खाली स्थानमा आफ्नो उत्तर लेख्नुहोस् -

1. त्र्यस्त्र भनेको के हो?

.....
.....
.....

(प्रश्न १ को मूल्यवृद्धिका निम्ति विद्यार्थीले ५.९.९ खण्डमा उत्तर
खोज्न सक्नेछन्)

2. रङ्गमञ्चका भागहरू बताउनुहोस्।

.....
.....
.....

(प्रश्न २ को मूल्यवृद्धिका निम्ति विद्यार्थीले ५.९ खण्डमा उत्तर
खोज्न सक्नेछन्)

3. सिनेमा र नाटकमा साम्य-भेद।

.....
.....
.....

(प्रश्न ३ को मूल्यवृद्धिका निम्ति विद्यार्थीले ५.१३ को खण्डमा
उत्तर खोज्न सक्नेछन्)

4. रङ्गमञ्चमाथि पाश्चात्य धारणामाथि टिप्पणी लेख्नुहोस् ।

.....
.....
.....
(प्रश्न ४ को मूल्यवृद्धिका निम्ति विद्यार्थीले ५.७. अन्तर्गत उत्तर

खोज्न सक्नेछन्)

भरतमुनिका अनुसार नाट्यमण्डप भनेको के हो?

.....
.....
.....
(प्रश्न ५ को मूल्यवृद्धिका निम्ति विद्यार्थीले ५.९.६. खण्डअन्तर्गत

उत्तर खोज्न सक्नेछन्)

एकाइ-6 चलचित्र निर्माणका विविध चरण, तत्त्व र पक्षहरू

संरचना

6.0. उद्देश्य

6.1. चलचित्रको परिचय

6.2. चलचित्रको परिभाषा

6.3. सिनेमाको सिद्धान्त

6.4. सिनेमा निर्माणको चरण

6.4.1. विकास

6.4.2. पूर्व निर्माण

6.4.3. निर्माण

6.4.4. उत्तर सम्पादन (पोस्ट प्रोडक्सन)

6.4.5. वितरण-प्रदर्शन

6.5. सिनेमाको तत्त्व

6.6. उपसंहार

6.7. सार

6.8. अतिरिक्त अध्ययनका निम्ति सन्दर्भग्रन्थ

6.9. मूल्यवृद्धिका निम्ति उत्तर

6.0 उद्देश्य

यस एकाइको अध्ययनपछि तपाईं निम्नलिखित विषयमा सक्षम बन्न सक्नु हुनेछ :

- चलचित्रको सामान्य परिचय तथा परिभाषा

- चलचित्रका सिद्धान्त अन्तर्गत विभिन्न उपकरण, लेखक, नारीवादी, मार्क्सवादी, दार्शनिक, मनोविश्लेषणात्मक, अभिव्यञ्जनात्मक तथा परम्परागत नियम सिद्धान्तहरूको जानकारी
- सिनेमा निर्माण गर्दा पार गर्नुपर्ने चरणहरूको अध्ययन
- सिनेमाका विभिन्न तत्वहरू छन्। ती तत्वहरूको अध्ययन

6.1 चलचित्र परिचय

संस्कृतका 'चल्' धातुको 'ल' ध्वनि तद्विषयक व्युत्पन्नका सन्दर्भमा र 'ल' ध्वनिको अभेदका कारण सञ्चलन अर्थ दिने 'चल' वा 'चर' धातु निर्माण हुन्छ। 'चल' शब्दको अर्थ गति, वेग 'चर' अथवा सञ्चरणशील भन्ने अर्थ वहन गर्दछ। चित्र शब्दको अर्थ अङ्कन, अथवा फोटो, छाया, छवि वा तस्बिर र त्यसको पूर्व पदका रूपमा 'चल' शब्द लागेपछि 'चलचित्र' शब्द निर्माण हुन्छ। चलचित्रको पहिलो अर्थ अस्थिर चित्र अथवा गतिशील तस्बिर भन्ने अर्थ हुन्छ। गतिशील फोटो, सञ्चलनशील छवि अर्थात् गतिवान् छाया चित्र हो भन्न अर्थवाहक शब्द निर्माण हुन्छ। 'चलचित्र' शब्दको तात्पर्य अर्थ भिन्न छ। यसको तात्पर्य के हो भने जुन चाहिँ चित्र जीवित मान्छे वा प्रकृति जगत्का समग्र वस्तुको आकृति र क्रियाकलापलाई जस्ताको तस्तै गतिशील चित्रमा उतारेर दर्शक समक्ष प्रस्तुत गर्न मिल्छ त्यस्तो चित्र 'चलचित्र' हो भन्ने अर्थ प्रकट हुन्छ। अझ यसको तात्पर्य के पनि हो भने चल्दोफिर्दो र जीवन्त चित्र हो भन्ने अर्थ प्रस्तुत हुन्छ। आजको सन्दर्भका 'चलचित्र'को तात्पर्य टेलिभिजनको सेटको साँगो पर्दामा वा सिनेमा गृहको फराकिलो पर्दामा देखाइने गतिवान् चित्र हो भन्ने अर्थ प्रकट गर्न यसको तात्पर्यमूलक अर्थ हो। अङ्ग्रेजीको

'मोसन पिक्चर'को अर्थ दिने शब्द नेपालीमा 'गतिशील तस्बिर' पदावलीको प्रयोग भएको छ। अङ्ग्रेजीको 'फिचर' शब्द ल्याटिन भाषाको फ्याक्चुरा (Factura) वा अङ्ग्रेजीमा आइपुग्दा 'फिबर' शब्द निर्माण भएको हो। आज प्रचलनमा रहेको फिचर सिनेमा (Future Film) शब्दको पहिलो अर्थ मुभिमा तयार गरिएको लामो आयतनको कथा तन्नुको शृङ्खला संयोजन गरिएको फिता हो भन्ने अर्थ तयार हुन्छ भने अर्कातर्फ गतिशील किर्याको चित्र तयार गरिएको रिल हो भन्ने पनि बुझिन्छ। अङ्ग्रेजीमा प्रचलित मुभी (Moovi) शब्दको तात्पर्य के हो भने गतियुक्त चित्र अर्थात् चलचित्र हो। यसलाई ग्रीसेली भाषामा प्रचलित Kinema शब्द आज अङ्ग्रेजीमा सिनेमा चलाइएको पाइन्छ।

6.2 चलचित्रको परिभाषा

अङ्ग्रेजी शब्दकोशहरूमा सिनेमा शब्दलाई अर्थ्याउने क्रममा यस्तो प्रयत्न गरिएको छ : एउटा यस्तो अवस्थाको नाटक हो जो क्यामेरामा कैद गरेर चलचित्र भवनमा प्रदर्शन गरिन्छ र शुल्क लिएर दर्शकहरूमा प्रदर्शन गरिन्छ। (क्याम्ब्रिज एडभान्स लर्नर डिक्सनरी २४२/२००८)

नेपालीमा पनि चलचित्रको अर्थ यस्तो छ :

चलचित्र-गतियुक्त चित्र : विद्युतीय उपकरणका सहायताबाट रजत पटमा देखाइने चलने, फिर्ने कथात्मक नाट्यचित्र, सिनेमा, टाकिज आदिको अर्थ बहन गर्ने चित्रात्मक प्रदर्शन कार्य हो।(बृहत् नेपाली शब्दकोश)

हिन्दीमा पनि चलचित्रको परिभाषा यसरी प्रस्तुत गरिएको छ :

त्यो चित्र हो जुन पर्दामा जीवित मनुष्य सरह काम गरिरहेका देखिन्छन्।(बृहत् प्रामाणिक हिन्दीकोश २५१/२००९)।

नेपालीमा चलचित्रको सिद्धान्तको अध्ययन गर्ने चिन्तकहरूमा एक लक्ष्मीनाथ शर्माको कथन यस्तै छः विश्वमा भाषा, साहित्य, सङ्गीत नृत्य, विज्ञान, दर्शन चित्रकला, वास्तुकला, नाटयकला आदिका कलाकारको जन्म भइसकेपछि सबै कलाहरूको सङ्गमका रूपमा एउटा सशक्त, प्रभावशाली र मनोरञ्जक कलाको विकास हुन गयो जसलाई आज हामी चलचित्र भन्दछौं।

चलचित्रका अध्येताहरूको अध्ययन परम्परामा देखिएका साधकहरूका प्रयासबाट चलचित्रको पहिचान पनि प्रस्तुत भएको देखिन्छ। यसबाट चलचित्र कला र विज्ञानको समुचित समन्वय हो भन्ने कुरा सहजै स्पष्ट हुन्छ।

हिन्दीका सिनेमा विषयका चिन्तकहरूको अभिमत पनि परिभाषाका सन्दर्भमा निकै काम लाग्ने किसिमको अवस्था प्रकटमा आएको छ। हिन्दी क्षेत्रमा धेरै काम भएको छ। हिन्दी चलचित्रका अध्येताहरूमा अनपमा ओझाको परिभाषा प्रस्तुत गरिनु पनि वाञ्छनीय ठहर्छ :

चलचित्रले अघिल्लो चरणमा सिर्जित उपयोगी र ललित सबै कलाहरू तथा कविता, नाटक, आख्यान आदि साहित्यका सबै विधाहरूलाई आफूमा समायोजन गरेर विज्ञान तथा प्राविधिक सन्दर्भलाई सन्तुलन गर्दै आफ्नो मौलिक पहिचान प्राप्त गरेको हुन्छ।

यसले के कुरा सिद्ध गरिदिन्छ भने चलचित्र कलाको सृजनात्मक पक्ष, विज्ञानको निर्माण प्रयासमा रहने भूमिकाको पक्ष र व्यवसायको व्यवस्थित पक्ष समेतको समायोजनबाट निर्माण हुने कलापूर्ण विषय हो भन्ने कुरा स्पष्ट हुन्छ।

कलाका अन्य क्षेत्रको सापेक्षतामा धेरैवटा विषय र विशेषताका आधारमा भिन्न रहेको छ। यस तथ्यलाई अर्का अध्येताहरूले यसरी प्रस्तुत गरेका पाइन्छन् :

कलाका अन्य पक्षहरू जस्तै चित्र वा तस्बिरलाई, कलालाई धेरै बेर हेर्न सकिन्छ। उपन्यास वा त्यस्तै पाठ्य विषयलाई पढ्दापढ्दै रोकिएर फेरि पछाडि फर्केर दोहोर्‍याएर पनि अध्ययन गर्न सकिन्छ। चलचित्र हेर्ने बेलामा न ढिलो गर्न सकिन्छ, न छिटो सिध्याउन नै सकिन्छ। चलचित्र हेर्ने बेलामा पुरै समय मानसिक प्रक्रियालाई उसकै गतिमा हिँडाउनु पर्ने हुन्छ।

यो एक प्रत्यक्ष कला घटना हो। त्यसैले यो मुख्यतः सङ्गीत, नाटकजस्तै प्रदर्शन कला नै हो (इन्दुप्रकाश कानुगो सन् २००२/३४/ ३५)

यस परिभाषाले सिनेमाको कार्य समूहका आधारमा प्रतिफलन भएका कारण उपभोग पनि समूहमै गरिने कला कर्म हो भन्ने कुरा स्पष्ट गरेको छ।

सिनेमालाई परिभाषित गर्ने अरू चिन्तकहरूमा काल गुस्ताभ जुडको मत पनि उल्लेख्य रहेको छ। उनको मतमा चलचित्रको परिभाषा यस्तो छ :

चलचित्र कुनै जासुसी कथा जस्तो हुन्छ जसले कुनै पनि खतराबिना मानिसका उत्तेजना, प्यास र तृष्णाजस्ता त्रासद अनुभवलाई विरेचित गरी मानवीय समाजलाई व्यवस्थित गर्न सहयोग पुऱ्याउँछ। (कार्ल गुस्ताभ जुड, माइक्रो सफ्ट इन्कार्टा प्रिमियर, २००९)

यस परिभाषाले विषयको व्यापकता, कला र विज्ञान तथा प्रविधि समेतको समायोजन हुने कुरालाई लक्षित गरेको छ।

इन्कार्टा इङ्लिस डिक्सनरीले पनि चलचित्रको लामो परिभाषा प्रस्तुत गरेको छ। यस अनुसार : क्यामेराद्वारा छायाङ्कन गरिएका काल्पनिक

घटनाहरूमा उनिएका रिलहरूको शृङ्खला नै चलचित्र हो। जसलाई गतिशील चित्रका रूपमा पर्दामा प्रोजेक्टरद्वारा देखाउने गरिन्छ र प्रायः ध्वनि सहितको हुन्छ। यो ध्वनि र अभिनय सहितको दृश्य पशेपण गरिने किसिमको हुन्छ। यसले अवाक् र वाक् दुवै किसिमका चलचित्र प्रदर्शन गर्ने विधि अवलम्बन गरेको हुन्छ। चलचित्रका बारेमा इन्कार्टा इलिस डिकसनरीको परिभाषा निकै वैज्ञानिक र प्रभावकारी मानिन्छ।

चलचित्रका अर्का सौन्दर्य चिन्तक बलराज साहनीको विचार पनि निकै प्रभावकारी रहेको छ।

उनको परिभाषा हेर्न सकिन्छ :

चलचित्र कला एउटा कला मात्र नभएर विविध विषयको प्रतिभा प्रदर्शन गर्ने फरक फरक कलाहरूको समुच्चय प्रस्तुति हो, जहाँ साहित्य, कला, सङ्गीत, अभिनय, नृत्य, वाद्यवादन, ध्वनि र दृश्य, शृङ्गार, प्रकाश, क्यामेरा समेतको संयोजन र सम्पादन लगायतका प्राविधिक कलाहरूको सहकार्यमा सम्पन्न हुने परिणाम हो।

चलचित्र निर्माता, लेखक, अभिनेता, निर्देशकमध्ये जस जसका माध्यमबाट निर्माण हुन्छ, ती सबैको योगदानलाई निर्देशकले समायोजन गरेर रचनात्मक रूप प्रदान गरेको हुन्छ भन्ने कुरा भारतीय चलचित्र आन्दोलनका नेता तथा चलचित्रका अध्येता घटकको अभिमत यस्तो रहेको छ। उनका अनुसार चलचित्र वास्तवमा व्यक्तिगत अभिव्यक्तिको विषय हो। र चलचित्र निर्देशकको प्रतिभाद्वारा समायोजित बनेका क्रिया व्यापारको अभिव्यक्ति हो।

यस कथनमा निर्देशकको एकल प्रतिभाका भरमा निर्माण हुने सृजन कर्म चलचित्र हो भन्ने आशय अभिव्यक्त भएको पाइन्छ।

6.3 सिनेमाको सिद्धान्त

सिनेमाको निर्माण कुनै एक व्यक्ति विशेषले मात्र नगरेर सम्पूर्ण विश्वकै विभिन्न भाषीहरूले गरिरहेका छन्। चलचित्र निर्माण गर्दा निर्माताले कुनै निश्चित सिद्धान्त, मूल्य, विषय, नियम, कानून तय गर्दछ। प्रत्येक निर्माता- निर्देशक यसै सिद्धान्त र मूल्यहरूलाई लिएर चलचित्र जगत्मा अघि बढ्दछ। चलचित्रको सम्बन्ध समाज र साहित्यसँग हुन्छ। चलचित्र एउटा कला पनि हो। चलचित्रको निर्माता र निर्देशकहरूको लक्ष्य चलचित्र दर्शकहरूले मनपराउनु, जुन उद्देश्यले चलचित्र निर्माण गरेको छ त्यो दर्शकसमक्ष पुऱ्याउनु हो। यसर्थ चलचित्रको अन्तिम उद्देश्य के हो त, यसको सम्पूर्ण कार्य चलचित्रको निर्माता र निर्देशकले निर्वाहा गर्दछ। चलचित्रको कथा लेखकले लेखेतापनि त्यसको सन्देश, उद्देश्यलाई दर्शकसमक्ष पुऱ्याउने काम निर्माता - निर्देशकले गर्दछ।

चलचित्रको विषयवस्तु पात्र - पात्राको चयन, चलचित्रको सुटिङको लोकेसन आदि जस्ता कुराहरूको चयन निर्माताले गर्दछ। विश्व चलचित्रमा कति निर्माताहरू यस्तो पनि छन् जसले आफ्नो सम्पूर्ण जीवन नै एउटै सन्देश र सिद्धान्तलाई दर्शकहरू समक्ष पुऱ्यानउन रहेका छन्। आफ्नो सिद्धान्तसँग उनीहरू कुनै सम्झौता नगरीकन अघि बढिरहेका छन्। मूलतः यी कुराहरू निर्माता र निर्देशकलाई मात्र लागू हुन्छ भन्ने होइन कलाकारहरू पनि कोई यस्तो छन् जो आफ्नो सिद्धान्तको विरुद्ध गरेर काम गर्दैन। तसर्थ यस्तै सिद्धान्त अनि मूल्यहरूलाई समाजमा स्थापित गर्दै दर्शकसमक्ष पुऱ्याउने प्रयास गरिरहेका छन्।

विशिष्ट पद्धति, संरचना, विशिष्ट जँन्र (शैली) चलचित्रका निम्ति मूलभूत तत्व हो। यिनै तत्वहरूलाई आत्मासात गरेर बनेको चलचित्र कथा र विषयलाई न्याय दिने गर्दछ। निर्माता - निर्देशकको आ-आफ्नै

सिद्धान्त हुने गर्छ वा उनीहरू कुनै पनि दार्शनिकको विचारधारा प्रभावित हुनसक्छ। यसै सिद्धान्त र मूल्यरूको आधारमा चलचित्रको माध्यमद्वारा दर्शकहरू समक्ष प्रस्तुत गर्दछन्। सिद्धान्त, व्यवसायिकता आदि सबैको आधारमा चलचित्र निर्माण गरिन्छ। अर्थात् संक्षेपमा भन्नु पर्दा चलचित्र निर्माताले आफ्नो विचार, सिद्धान्तलाई सिनेमाको माध्यमबाट प्रस्तुत गर्ने गर्दछ साथै मनोरञ्जन र व्यवसायिकतालाई आत्मासात गर्दै यसको विकास गर्न सकिन्छ।

6.3.1 उपकरण सिद्धान्त: विभिन्न उपकरणहरूको सहायताद्वारा चलचित्र निर्माण गरिन्छ। जसको कारण चलचित्रमा चमत्कारिता, अदभूतता आदि ल्याउने प्रयास गरिन्छ। असम्भव दृश्यहरूलाई उपकरणको सहायताले सफल बनाउने प्रयास गरिन्छ। आधुनिक चलचित्र जगत्मा यसको प्रयोग धेरै देखिन्छ।

एनिमेसन, युद्ध, एडभेन्चर, मनोविश्लेषणात्मक, हरर आदि चलचित्रहरूमा अन्य प्रकारको उपकरण सिद्धान्तको प्रयोग पाइन्छ। यस प्रकारको चलचित्रमा यान्त्रिक पक्ष अधिक प्रबल देखिन्छ। चलचित्रमा सौन्दर्य अनि आकर्षण निर्माणका निम्ति अनेकौं उपकरणहरूको सहायता लिइन्छ। यी सबैको प्रतिनिधित्व क्यामेरा र सम्पादनसित सम्बन्धित साधन गर्ने गर्छ। चलचित्र दर्शकहरूको आँखा अनि कानलाई सबैभन्दा अधिक मात्रमा प्रभाव पर्ने हुँदा चलचित्र निर्माण गर्दा दृश्य अनि श्रव्य दुवै पक्षप्रति विशेष ध्यान दिने गर्दछ। दृश्य र श्रव्य रूपमा चलचित्रको प्रस्तुति अधिक प्रभावी, आकर्षक अनि सौन्दर्यपूर्ण हुनका निम्ति विविध उपकरणहरूको सहायता लिने गरिन्छ। वास्तविक जीवनको घटनालाई हुबहु रूपमा त्यसको पूरननिर्मित जस्ताको तस्तै गर्दा उपकरणहरूको सहायता लिइन्छ। उपकरण सिद्धान्तलाई विकसित गराउने श्रेय लुइस ब्युड्रालाई मानिन्छ।

सर्वहारा वर्गको पीडा, सङ्घर्ष अनि मार्क्सवादी विचारबाट सृजित परिवर्तवादी विचारधारालाई सफल रूपमा प्रस्तुत गर्नका निम्ति यसको सर्वप्रथम प्रयोग गरेको थियो। यसभन्दा अघि पनि यसको प्रयोग केवल आवश्यकता अनुसार मात्र प्रयोग हुँदै थियो। तर लुइस ब्युड्रायले बढो चातुर्यका साथ यस तक्निकको प्रयोग गरेर चलचित्र क्षेत्रमा एउटा सिद्धान्तको रूपमा यसलाई स्थापित गरिदिए।

6.3.2 लेखक सिद्धान्त : चलचित्रका निम्ति मूलतः एउटा कथाको आवश्यकता पर्छ जो कुनै पनि साहित्यकार वा लेखकद्वारा रचित हुन्छ। चलचित्रको प्लटको हिसाबले प्रसङ्ग बनाई, त्यस अनुकूल संवाद अनि घटनाहरूको शब्द रूप बनाएर चित्रित गरिन्छ। चलचित्र पढ्ने विधानभएर आँखाले हेर्ने र कानले सुन्ने हो। अतः त्यै अनुरूप मूल कथामा परिवर्तन गरिन्छ। चलचित्रको कथा लेख्नु एउटा कला हो र यसको पनि नियम र कानुन हुन्छ। यहाँ नै नियम र कानुनले सिद्धान्तको रूप धारण गर्दछ। अर्थात् चलचित्र अनुकूल उसको दृश्य र श्रव्य पक्षको अधिक मजबुत कथाको निर्माण गर्नु लेखकको कौशलता हो। यस कौशलता र तक्निकीले चलचित्र शिखरमा पुग्नु लेखक सिद्धान्त भनिन्छ। एउटै कथालाई अलग अलग काल, एउटै समय तर विविध भाषा अनि अलग अलग चलचित्र बनाउन सकिन्छ। चलचित्र प्लट, उद्देश्य अनि अन्त लगभग एउटा भए पनि त्यसको प्रस्तुति चलचित्रको निर्माता अनुसार भएको हुँदा बेग्ला - बेग्लै हुने गर्छ। सेक्सपियरद्वारा लिखित नाटकलाई चलचित्रमा विभिन्न घटना, प्रसङ्ग अनि संवादहरूको साथ लेखक सिद्धान्तलाई आत्मासात गरेर चलचित्रको रूपमा यसले भिन्न - भिन्न चमत्कार देखापार्यो। अतः चलचित्र तकनीक, संस्कृति, परिवेश काल

अनि विविध प्रभावको साथ चलचित्र पर्दामा उतारिन्छ र यसलाई नै लेखक सिद्धान्त भनिन्छ।

6.3.3 नारीवादी सिनेमा सिद्धान्त : आजको समयमा नारी र पुरुष समान हुन् र समान अधिकारी हुनुपर्छ। तर संसारको निर्माणदेखि नै नारीहरूलाई अधिकारदेखि टाढो राखिएको छ। अन्याय, अत्याचार, शोषण नारीमाथि हुँदै आइरहेको छ। तर आजको नारीले त्यसको विरोध गर्न थालिसकेको छ। साहित्यमा यसको उदारहण यत्रतत्र पाइन्छ साथै चलचित्र जगत्मा पनि यसले प्रभाव पार्दै गइरहेको छ। नारीवादी विचारहरूलाई पुष्टि प्रदान गर्ने अनि उनीहरूको अधिकार र हितलाई एउटा मिसन स्वरूप चलचित्रहरूमा चित्रित गर्न दुवै स्त्री पुरुष निर्माताहरू अग्रसर भएका छन्। नारी सम्बन्धि प्रत्येक अन्यायको पक्षलाई समेटेर, नारीको आक्रोश, नारीप्रति पक्षलिनु तथा नारीभिन्न जागृति ल्याउने काम हाल चलचित्रले गरिरहेको छ। प्रजनन सम्बन्धी अधिकार, घरेलु हिंसा, मातृत्व अवकाश, समान वेतन सम्बन्धी अधिकार, यौन उत्पीडन, भेदभाव अथवा यौन हिंसा आदि विषयमाथि भेदभाव अथवा यौन हिंसा आदि विषयमाथि बनेको चलचित्रलाई नारीवादी सिनेमा सिद्धान्त मानिन्छ। नारीसित सम्बन्धित हरेक सानोभन्दा सानो पक्षलाई पनि चलचित्रमा समावेश गरेको पाइन्छ। यस प्रकारको चलचित्रमा निम्न बुँदाहरूलाई प्राथमिता दिएको हुन्छ:

१. सांस्कृतिक नारीवाद, २. पर्यावरणीय नारीवाद, ३. समतामूलक नारीवाद,
४. समलैङ्गिक नारीवाद, ५. उदारवादी नारीवाद, ६. वैयक्तिकनारीवाद,
७. मार्क्सवादी नारीवाद, ८. समाजवादी नारीवाद, ९. भौतिक नारीवाद,
१०. बहुसांस्कृतिक नारीवाद, ११. विखण्डनवादी नारीवाद, १२. आध्यात्मिक नारीवाद आदि।

विश्वको सार्थक चलचित्रको इतिहासले हामीलाई यो बताउँछ कि चाहे नारी सहस्य कथा हो वा मुक्ति कथा- अनेक पुरुष चलचित्रकारहरूले पर्दामा आधुनिक स्त्रीको महत्वपूर्ण छवि प्रस्तुत गरेको छ। इगमार बर्गमन, सत्यजीत राय, श्याम बेनेगल जस्ता चलचित्रकारले नायिका प्रधान सशक्त चलचित्रहरू बनाएर वा सन्देश प्रदान चलचित्र बनाएर चलचित्र जगत्लाई भरिभराउ बनाउने कोसिस गरेका छन्।

6.3.4 औपचारिक परम्परागत तथा नियमनिष्ठ सिनेमा सिद्धान्त

चलचित्रको औपचारिक परम्परागत तथा नियमनिष्ठ सिद्धान्त चलचित्रभित्रको आन्तरिक र बाह्य दुवै पक्षलाई विशिष्ट रचनामा परिणत गरिदिन्छ। विश्व चलचित्रको परिदृश्यमा क्लासिक अनि विविध इन्स्टिट्युट्स (संस्थाहरू)-भित्र बनिने चलचित्रमा स्थापित नियम अनि कानुनको आधारमा बनिने गर्छ। यस्तो चलचित्रमा मुड, सङ्गीत र मिश्रण यी तिसूत्र अत्यन्त महत्वपूर्ण हुन्छ। १९६० र १९७० को दशकमा बनेको अधिकतर चलचित्र यस सिद्धान्तको आधारमा बनेको हुन्छ। सामाजिक सभ्यता र संस्कृतिलाई स्थापित गर्न यर्थाथसित सम्बन्धि चलचित्रहरूले विश्व चलचित्र जगत्मा गहिरो छाप छोड्छ। हलीवुडको क्लासिक चलचित्रमा यस प्रकारको चलचित्रलाई क्लासिक न्यारेटिव स्ट्रकचरको नाम दिए। यस प्रकारको पटकथाले आफ्नै प्रकारको शैली विकसित गरेको छ। जो आज पनि छ। नायकको साधारण संसारबाट विशिष्ट दुनियाँमा प्रवेश गर्नु, एरिस्टोटलको समय स्थान अनि एक्सनलाई एकरूपता बनाइराख्ने थ्योरी यस शैलीको एक मुख्य अङ्ग बन्न पुगेको छ।

6.3.5 मार्क्सवादी सिनेमा सिद्धान्त

माक्सवादी सिनेमा सिद्धान्त चलचित्र निर्माणको एउटा पुरानो सिद्धान्त हो। कार्ल माक्सले संसारको प्रायःजसो मानिसलाई प्रभावित गरेको छ। उनको विचारबाट विद्वान्, साहित्यकार, कलाकार आदि पनि प्रभावित भएको देख्न पाइन्छ। १९२० तिर रसियाको चलचित्र निर्माताहरूले सर्गेईमा सबैभन्दा पहिला माक्सको विचारधारामाथि चलचित्र बनाएपछि सम्पूर्ण विश्वमा नै यो विचारधारा फैलिँदै गयो। विभिन्न देशहरूमा कम वा अधिक मात्रमा भिन्न-भिन्न नामले माक्सवादी विचारधारा फैलिँदै गयो। चलचित्रको दुनियाँले यसको सामाजिक परिवर्तनको शक्ति र झुकावलाई बडी गम्भीरतापूर्वक चित्रित गरेको छ। व्यक्तिको अन्तर्मनमा निहित कुरालाई यसरी चलचित्रको माध्यमबाट व्यक्त गर्दै गए। माक्सवाद जीवनको सम्पूर्ण दर्शन मानिन्छ तर केवल दर्शन मान्ने हुँदा माक्सवादको सम्पूर्ण तथ्य अभिव्यक्ति हुन सक्दैन। माक्सवादको दुईवटा स्वरूप छ-

१. सृष्टि अनि समाजको विश्लेषण अध्ययन र २. त्यसै अध्ययनको आधारमा सामाजिक परिवर्तनको प्रयास। माक्सको विचार अघि अलग रूपमा समाज, साहित्य सिनेमा आदि क्षेत्रहरू फैलिँदै गयो।

भारतमा द्वन्द्ववात्मक भौतिकवाद र समाजवाद आदि विचार यसकै फलस्वरूप भित्रिएको छ। माक्सवाद मानव सभ्यता र समाजलाई दुई वर्गमा शोषक र शोषितमा बाँड्छ। सम्पन्न वर्गले उत्पादनको संशोधन माथि आफ्नो हक राख्ने कोसिस गर्दा शोषित वर्गलाई यस षड्यन्त्रको अवगत हुँदा वर्गहीन समाज (साम्यवाद) - को स्थापना यस वर्गको सङ्घर्षलाई चलचित्रमा देखाउने प्रयासले माक्सवादी सिनेमा सिद्धान्तको स्वरूप लिन्छ।

6.3.6 दार्शनिक सिनेमा सिद्धान्त

दर्शनशास्त्रमा परम्सत्य विवेचना गरिन्छ। दार्शनिक चिन्तन मूलतः जीवनको अर्थको खोजको पर्याय हो। वस्तुतः दर्शनशास्त्र स्वत्व अर्थात् प्रकृति तथा समाज अनि मानव चिन्तन तथा संज्ञानको प्रक्रियाको सामान्य नियमहरूको विज्ञान हो। दर्शनशास्त्र सामाजिक चेतनाको रूपमध्ये एक हो। फिलोसफीको अर्थमा दर्शनशास्त्र शब्दको प्रयोग सर्वप्रथम पाइथागोरसले गरेको थियो। विशिष्ट अनुशासन अनि विज्ञानको रूपमा दर्शनलाई प्लेटोले विकसित गरेको थियो। सांसारिक विषयमा सामान्य दृष्टिकोणको विस्तार, यथार्थको विषयमा चिन्तनको तर्क बुद्धिपरकता, तर्क तथा संज्ञानको सिद्धान्त विकसित गर्ने आवश्यकताले दर्शनशास्त्रलाई एक विशिष्ट अनुशासनको रूपमा जन्म दिए। दर्शनलाई प्रायः तत्त्वज्ञान (मेटाफिजिक्स)-को अर्थमा लिइन्छ। युनानको सुकरात, प्लेटो, एरिस्टोटल, जर्मनीको कान्ट अनि हेगल यसका प्रबल समर्थक हुन्। दार्शनिक विवेचनामा यस विषयमाथि विवेचना गरिन्छ। १. ज्ञानमीमांसा., २. तत्त्वमीमांसा, नीतिमीमांसा। दार्शनिक सिद्धान्तलाई अफ्नाएर बनिएको चलचित्रले लामो समयसम्म दर्शकहरूलाई प्रभावित गर्ने गर्दछ। साथै युगसापेक्ष हुने गर्दछ।

6.3.7 मनोविश्लेषणात्मक सिद्धान्त

मनोविश्लेषणावादको प्रवर्तक फ्रायडले मानव मस्तिष्कलाई तीन भागमा चेतन, अवचेतन तथा मनभिन्न दमित भावनलाई सर्वाधिक महत्त्व दिएका छन्। फ्रायडको शिष्य एडलरले कामको सट्टा अहमलाई मुख्य माने तथा उनको शिष्य युङले दुवैलाई मुख्य मानेका छन्। फ्रायडको मनोविश्लेषणवादले कला र साहित्य दुवै क्षेत्रलाई प्रभाव पारेको छ। चलचित्रको सम्बन्ध कला अनि विषयवस्तु, कथा साहित्य हुनेहुँदा दुईतिरबाट मनोविश्लेषणवाद चलचित्रमा भित्रिएको हो। यस सिद्धान्तलाई

अपनाएर बनिएको चलचित्रलाई मनोविश्लेषणात्मक सिनेमा सिद्धान्त भनिन्छ।

मनोविश्लेषण आफ्नो प्रमुख अनि प्रारम्भिक रूपमा मानसिक अनि स्नायविक रोगको चिकित्साको विशेष विधि हो जसको वरिपरि मनोवैज्ञानिक सिद्धान्तहरूको सङ्घटन हुन्छ। मानसिक स्नायविक रोगीको चिकित्सा गर्ने समय फ्रायडले सम्मोहन क्रिया अथवा वार्तालापमा स्वच्छन्द - विचार - सहाचर्यले धेरै पुरानो अनुभव पुनर्जीवित भएको अनुभव गरे। उनले यो पनि अनुभव गरे कि यसको मूल कारण कामवृत्ति अनि अचेतन रूपमा दमन भाव हो। यसर्थ उनको मनोवैज्ञानिक सिद्धान्तहरूको निचोड तीन शब्दमा गर्न सकिन्छ: शैशवीय, दमित, कामवृत्ति। उनका अनुसार जीवनमा यो मुख्य प्रेरक शक्ति हो अनि शिशुको जन्मपश्चात कार्यशील हुन्छ। प्रबल इच्छाको दमन चेतन मनमा भयको रूप लिने गर्छ। शिशुको कामवृत्ति आफ्नो माता पिता अनि भाइ - बहिनीतर्फ प्रेरित हुन्छ तर नैतिक निषेधहरूको कारण यस वृत्तिको दमन हुँदा व्यक्तिको मनमा कुण्ठा उत्पन्न हुनथाल्छ। चलचित्रमा फ्रायडको यसै विचार अनि मानव मनको भित्री हलचललाई दृश्यको स्वरूप दिइन्छ।

6.3.8 अभिव्यञ्जनावादी फिल्म सिद्धान्त

इटली, जर्मनी अनि अस्ट्रियाको साहित्य अनि चलचित्र जगत्मा अभिव्यञ्जनावादी साहित्य अनि चलचित्र जगत्मा अभिव्यञ्जनावादी विचारको उद्भव अनि विकास भयो। सिद्धान्तको रूपमा यसको साहित्यिक प्रतिपादन इटलीको विचारक बेनेदितो क्रोचेले गरेका हुन्। अभिव्यञ्जनावादीहरूको भनाइ अनुसार कवि वा कलाकार आफ्नो भित्री - अन्तर्भावनालाई बाहिर प्रकाशित गर्ने गर्छन्। बाह्य वस्तुलाई होइन। कलाकारको काम यथार्थको प्रतिनिधिमूलक चित्रण गर्नु होइन तर मनको

एक अवस्थालाई अभिव्यञ्जित गर्दै त्यसलाई शब्द, रङ आदिको माध्यबाट अभिव्यक्ति गर्नु हो।

क्रोटोका अनुसार कला अन्तर्मनको भावना वा सहजान हो जो कुनै प्रकारको बाह्य वस्तुको सम्बन्धमा आउँदैन कारण बाह्य वस्तुको वास्तविकता हुन सक्दैन। अभिव्यञ्जना १. विरूपित सर्वथा अमूर्त होइन, २. अमूर्त ३. नव वस्तुवादी।

जर्मन अभिव्यञ्जनावादको स्पष्ट रूपमा ज्ञान प्राप्त नभएसम्म आधुनिक विश्व चलचित्रलाई बुझ्न सक्दैन। चलचित्रलाई केवल यथार्थको पुनःप्रस्तुतिकरणको माध्यम मात्र नभएर यसलाई नयाँ प्रकारको अभिव्यक्तिको कला वा अलग चरणको मागले अभिव्यञ्जनावादी चलचित्रलाई जन्म दियो। यो यस्तो विधाको रूपमा विकसित हुँदै गयो जसले चलचित्रमा कलात्मक सम्भावनाको अग्रिम ढोका खोलिदियो। अभिव्यञ्जनावादी सिद्धान्तले चलचित्रको कथानकलाई नयाँ बाटो प्रदान गर्‍यो।

6.4 सिनेमा निर्माणको चरण

लेखकद्वारा लिखित कथालाई पर्दामा प्रस्तुत गर्ने प्रक्रिया एकदमै लामो हुन्छ जसमा विभिन्न चरण, आयाम अनि संस्कारहरूले निर्धारित लक्ष्य हासिल गर्छ। लेखकद्वारा लिखित कथा केवल शब्दहरूको माध्यमद्वारा प्रस्तुत हुन्छभने चलचित्र आधुनिक तक्निकीहरूको सहायताले शक्तिशाली अनि प्रभावकारी बन्दछ। चलचित्रले परम्परागत कलाको पक्ष अनि उपलब्धिहरूलाई आत्मसात गर्दै आधुनिक उपन्यासले जस्तै मानिसको भौतिक क्रियालाई उसको अन्तर्मनसित जोड्छ, पेटिडले जस्तै संयोजन गर्छ अनि छाया तथा प्रकाशको अन्तर्क्रियालाई प्रस्तुत गर्दछ। रङ्मञ्च,

साहित्य, चित्रकला, सङ्गीत आदि सबैको सौन्दर्यमूलक विशेषताहरू अनि मौलिकताभन्दा पनि अघि बढेको छ -चलचित्र। यसको कारण यो हुन्छ कि चलचित्रमा साहित्य (पटकथा, गीत) चित्रकला (एनिमेटेड कार्टुन) रङ्मञ्चको अनुभव (अभिनेता, अभिनेत्री) अनि ध्वनिशास्त्र (संवाद, सङ्गीत) आदि समावेश हुन्छ। आधुनिक तक्निकीको उपलब्धिको लाभ चलचित्रले लिने गर्दछ।

चलचित्र पाँच चरणहरूमा निर्माण गरिन्छ। विकास, पूर्व-निर्माण, निर्माण, उत्तर-उत्पादन (पोस्ट प्रोडक्सन), वितरण वा प्रदर्शनी-द्वारा चलचित्र निर्माण गरिन्छ।

6.4.1 विकास:

चलचित्रको निर्माता निर्देशकलाई राम्रो विषयवस्तु भएको कथाको सदैव आवश्यकता पर्दछ। कथाको विषय, विचार, सूत्र मन परेपछि त्यसलाई चलचित्रको रूप दिन काम अघि बढाइन्छ। चलचित्र समीक्षक गीताश्रीले यसो भनेकी छन्, चलचित्रले हाम्रो सपना आकाङ्क्षालाई सुमसुम्याउँछ। जसको सपना पुरा हुँदैन उनीहरूका लागि चलचित्र कुनै आश्वासनको स्वरूप हुन्छ। सायद महाआनन्दतर्फ बाटो निर्देश गर्दछ। आफूभित्रको नायकलाई खोज्ने क्रममा हामी आफूलाई नै नायकको स्वरूपमा पाउँछौं। चलचित्र यस्तो ठाउँ हो जहाँ अँध्यारो उज्यालोको फेन्टासी हुन्छ।

कथाको चुनावपछि त्यसलाई चलचित्रको स्वरूप दिनका निम्ति सबैभन्दा पहिला बीस बाईसपन्नाको कच्चा ड्राफ्ट बनाउँदछ। अभिनेतादेखि लिएर वितरक, लगानीकर्ता सबैलाई यो ड्राफ्टलाई पढेर चलचित्रको सफलताको अनुमान गरिन्छ। सबैको मान्यता, समर्थन अनि सहयोगको अनुमति पछि मात्र चलचित्र बनाउने काम सुरु हुन्छ। पटकथा लेखकले धेरै महिनादेखि पटकथा निर्माण गर्ने काम गर्छन्। नाटकीय रूपान्तर,

स्पष्टता, संरचना, पात्र, संवाद, अनि समग्र शैलीले राम्रो बनाउने प्रयासमा पटकथालाई दोहोराएर लेख्ने गर्छन्। साधारणतः निर्माता अन्तिम चरणलाई छोड्ने गर्छन् अनि प्रस्तुत पटकथाको विकास निवेशक, स्टुडियो अनि अन्य इच्छुक पार्टीहरूले एक प्रक्रियाद्वारा अनुमान गर्दछ जसलाई पटकथा कभरेज भनिन्छ। चलचित्र वितरकले सुरुदेखि सम्भावित बजार अनि चलचित्रको सम्भावित वित्तीय सफलताको समीक्षाका निम्ति सम्पर्क गर्छ। चलचित्रको कच्चा ड्राफ्टबाट पढेर रूची राख्ने सम्भावित निवेशकहरूले चलचित्र सार्वजनिक भएपछि यसले कति कमाइ गर्छ भन्ने कुरा अनुमान गरी सो अनुसार चलचित्रलाई आर्थिक सहयोग प्रदान गर्दछ। स्टुडियो, लोकेसन, फिल्म कान्सिल, निवेशक, चलचित्र कुन कुन सिनेमा घरमा चलाइन्छ आदि सबै चलचित्र निर्माणको विकास चरणमा गरिन्छ।

6.4.2 पूर्व निर्माण:

चलचित्र निर्माणको विकासको चरण पुरा भएपछि निर्माता दोस्रो चरण पूर्व निर्माणको तयारीतर्फ ध्यान दिन्छ। चलचित्रलाई बनाउनु सुरु गर्नुभन्दा पहिले गरिने पूर्व तयारीलाई पूर्व निर्माण अन्तर्गत राखिन्छ। यस अन्तर्गत चलचित्र बनाउने हरेक दृष्टिकोणलाई अति सूक्ष्म दृष्टिबाट जाँच गरिन्छ। सबैभन्दा पहिला निर्माण कम्पनी अनि त्यसको कार्यालय बनाएर यस कार्यको प्रारम्भ गरिन्छ। पूर्व निर्माण अन्तर्गत महत्वपूर्ण बुँदाहरू निम्न अनुसार छन्-

१. निर्माण कम्पनी अनि त्यसको कार्यालय बनाउनु।
२. चित्रकार अनि कन्सेप्ट आर्टिस्टहरूको सहायताद्वारा चित्र दृश्याङ्कित गर्नु।
३. प्रोडक्सन बजट बनाउनु।
४. दुर्घटनाको सुरक्षा हेतु बीमा गर्नु।

५. चालक दलको आकार अनि प्रकार निश्चित गर्नु।
७. सहायक निर्देशकहरूको (एडी) नियुक्ति गर्नु। सहायक निर्देशक अन्य कार्यहरूमा सुटिङ सेड्युल अनि निर्माणको प्रचलन तन्त्रको प्रबन्ध गर्नु। विभिन्न विभागहरूमा अलग अलग जिम्मेवारीका निमित्त अनेकौं एडी राखिन्छन्।
८. कास्टिग निर्देशक पटकथा भूमिका निर्वाह गर्ने कलाकारहरूको खोजी गर्दछ। यसका निमित्त अभिनेता अडिसनको आवश्यकता पर्दछ र यो गरिन्छ।
९. लोकेसन प्रबन्धक स्थानको पत्तो लगाएर चलचित्रको लोकेसन सम्बन्धित सबै प्रक्रियाको पूर्ति गर्छ।
१०. निर्माण प्रबन्धक निर्माण कार्यक्रम अनि निर्माण बजटको प्रबन्ध गर्दछ। निर्माण कार्यालयको तर्फबाट स्टुडियोको अधिकारी अनि चलचित्रको निवेशकहरूलाई सूचना दिने काम गर्दछ।
११. छायाङ्कन निर्देशक सम्पूर्ण चलचित्रको छायाङ्कनको पर्यवेक्षक गर्दछ।
१२. अडियोग्राफरले चलचित्रको अडियोग्राफीको पर्यवेक्षण गर्छ, यसले ध्वनि डिजाइनर वा ध्वनि सम्पादनको पनि पर्यवेक्षण गर्दछ।
१३. ध्वनि मिश्र चलचित्र निर्माणको समय ध्वनि विभागको प्रमुखता हुँदछ जसले सेटमा संवाद प्रस्तुति अनि ध्वनि प्रभावको मोनो एवं परिवेशका अनुसार ध्वनिको रिकर्डिङ अनि मिक्सिङ स्टेरिओमा गर्दछ।
१४. साउड डिजाइनरले ध्वनि पर्यवेक्षण र ध्वनि सम्पादनको काम गर्छ। साउड डिजाइनरले चलचित्रको श्रव्य अवधारणाको निर्माण गर्छ साथै कुनै प्रोडक्सनहरूमा साउड डिजाइनर आडियोग्राफी निर्देशकको भूमिकामा पनि निर्वाह गर्दछ।

१५. सङ्गीतकार चलचित्रका निम्ति नयाँ सङ्गीतको रचना गर्दछ।
१६. प्रोडक्सन डिजाइनर कला निर्देशकको साथ काम गर्दै चलचित्रको दृश्य अवधारणाको निर्माण गर्दछ।
१७. कला निर्देशक कला विभागको प्रबन्ध गर्दछ जसले प्रोडक्सन सेटहरूको निर्माण पनि गर्छ।
१८. कस्ट्युम डिजाइनर कलाकारहरू अनि अन्य विभागहरूसित मिलेर चलचित्रका पात्रहरूका निम्ति लुगा-फाटा तयार गर्दछ।
१९. शृंगार अनि हेयर डिजाइनर कस्ट्युम डिजाइनर सित मिलेर पात्रहरूको एवं निश्चित लुक तयार गर्दछ।
२०. चित्र योजना कलाकार निर्देशकको सहायतका निम्ति दृश्यचित्रहरूको निर्माण गर्छ अनि प्रोडक्सन डिजाइनर निर्माण दल समक्ष उनीहरूको विचारलाई पुऱ्याउने काम गर्दछ।
२१. नृत्य निर्देशक नृत्यको निर्माण अनि समन्वय गर्ने काम गर्दछ।
२२. द्वन्द्व निर्देशनले सिनेमामा द्वन्द्व निर्माण गर्ने काम गर्छ। नायक-खल नायकहरूमाझ फाइटको निर्देशन उनले गर्छ।
२३. कोरियोग्राफरले नायक-नायिकालाई सिनेमाको गीत अनुसार भाव मिलाएर नृत्य निर्देशन गर्छ।

6.4.3 निर्माण

चलचित्र निर्माणको पाँच चरणहरू मध्ये महत्पूर्ण चरण हो निर्माण। सबै प्रक्रिया, चुनाव अनि लोकेसन सेट भएपछि निर्माण कार्यतर्फ लगिन्छ। भिडियो सुटबाट सुरु भएर चालक दलको भर्ती, सम्पत्ति मालिक, पटकथा, पर्यवेक्षक, सहायक निर्देशक, चित्र फोटोग्राफर, चित्र सम्पादक अनि ध्वनि सम्पादक आदि प्रमुख व्यक्तिहरूको चयन अनि नियुक्तितर्फ चलचित्र

निर्माण अघि बढदछ। एउटा दृश्यको शूटिङको प्रक्रियाको अनुमान लगाउन सकिन्छ। यसैले यहाँ एउटा दृश्य सुटिङको क्रम प्रस्तुत गरिएको छ-

- एक विशिष्ट दिनको सुटिङ चालक दलको निर्धारित सेट (लोकेसन) मा तोकिएको समयमा पुग्न साथ सुरु हुन्छ। अभिनेताहरूको आफ्नो समय दिएको हुन्छ। सेट निर्माण, ड्रेसिङ अनि लाइटिङमा धेरै समय अथवा एक दिन पनि लाग्ने हुँदा प्रायः यसको तयारी पहिलेबाटै गरिन्छ। ग्रिप बिजुली अनि उत्पादन डिजाइन चालक दल क्यामेरा अनि ध्वनि विभागभन्दा एक कदम अघि हुने हुँदा एक दृश्यको सुटिङ हुँदा, ऊ पहिलेबाटै अर्को दृश्यको तयारी गरिरहेको हुन्छ।
- जब चालक दल आफ्नो उपकरण तयार गर्दै गरेको बेलामा अभिनेता वेशभूषा, बाल अनि शृङ्गारको तयारी गर्दै निर्देशकसित पटकथा अभ्यास गर्दै गर्छन्। अनि क्यामेरा र ध्वनि चालक दल पनि उनीहरूका साथ अभ्यास गर्छन् अनि अन्तिम टेकको निर्माण गरिन्छ।
- सहायक निर्देशकले 'पिक्चर इज अप' भन्दै 'क्वाइट एभिवान' अनि 'रोल राउन्ड', 'साउन्ड स्पिड, रोल ख्यामेरा' भन्छ तब क्यामे सञ्चालकले 'स्पिड' भन्दै रिकर्डिङ सुरु गर्छ। कल्याप बोर्डका साथ क्यामेराको अघि आएर मार्कर भन्दै सङ्केत गर्दा एडी एक्सन ब्याकग्राउन्ड अनि अन्तमा निर्देशकले अभिनेताहरूलाई 'एकसन' भन्दछन्।
- निर्देशकले जब 'कट' भन्छ तब एउटा टेक समाप्त हुन्छ। पटकथा पर्यवेक्षक साउन्ड क्यामेराको टिम आ-आफ्नो सिटमा तक्निकी टिप्पणी लेख्दछन्। यदि सन्तुष्ट नभएको खण्डमा पुरै प्रक्रिया फेरि दोहोराइन्छ। सुटिङ समाप्त भएपछि सहायक निर्देशकले मुभिङ अनको घोषणा गरेपछि चालक दल त्यस दृश्यको सेटलाई विघटित गरिदिन्छ।

➤ दिनको अन्तमा निर्देशक दोस्रो दिनको सुटिङ सेड्युलको मञ्जुरी दिएपछि एउटा दैनिक प्रगति रिपोर्ट निर्माण कार्यालयलाई पठाइन्छ। दोस्रो दिनको सुटिङको कल सिट कलाकार अनि चालक दलमा विपरित गरिन्छ।

चलचित्र निर्माणका निम्ति यो एक दिन अनि एक दृश्यको प्रक्रिया हो। समीक्षा गर्दा यदि कुनै दृश्यमा अपुग भए त्यसै दिन त्यो दृश्यलाई फेरि सुटिङ गरिन्छ। यस्तै प्रकारले सम्पूर्ण दृश्यहरूलाई चिन्तन गरिन्छ। अतः निर्माण कार्यको समाप्ति घोषणा पार्टी आयोजनाका साथमा धन्यवाद ज्ञापनबाट गरिन्छ।

6.4.4 उत्तर उत्पादन (पोस्ट प्रोडक्सन)

आउटडोर सुटिङ अनि इनडोर सुटिङपछि वा निर्माण प्रक्रियापछि बनेको लामो चलचित्र पोस्ट प्रोडक्सनमा विविध संस्कार अनि क्रमबद्धताका निम्ति स्पादकीय टेबलमा पुग्छ। आजभोलि तक्निकीको अधिक विकासले गर्दा सुटिङको समय जोडिएको अतिरिक्त दृश्य अनि अनावश्यक कुरालाई त्यही काट्न सक्छ अनि चलचित्रलाई एउटा स्पष्ट निरन्तर कथाको स्वरूपमा ढाल्न सकिन्छ। पोस्ट प्रोडक्सन कार्य निम्न तरिकाले हुन्छ:

क. **वन- लाइट वर्कप्रिन्ट (पोजिटिभ):** चलचित्रको कार्यमा मूल (मुख्य) क्यामेरा चलचित्रको विकसित अनि एउटा यान्त्रिक एडिटिङ मसिनबाट सम्पादन गर्नुका निम्ति एक वन- लाइट वर्कप्रिन्ट (पोजिटिभ) मा कपी गरिन्छ। पिक्चर फ्रेमको स्थितिका निम्ति चलचित्रमा एउटा एज कोडको रिकर्ड गरिन्छ।

ख. **कम्प्युटर एडिटिङ:** भिडियो वर्कफलोमा मुख्य क्यामेरा निगेटिभलाई विकसित गरेर कम्प्युटर एडिटिङ सफ्टवेयरबाट सम्पादन गर्नुका निम्ति टेलिसाइन गरिन्छ। पिक्चर फ्रेमको स्थिति लोकेट गर्नका निम्ति

भिडियोमा एउटा टाइमकोड रिकर्ड गरिन्छ। यस प्रक्रियाद्वारा निर्माण ध्वनिलाई पनि भिडियो पिक्चर फ्रेममको साथ बढाइन्छ।

ग. **रफ कट:** चलचित्र सम्पादनको पहिलो काम व्यक्तिगत टेक्स (सट्स) -माथि आधारित सिक्वेन्स (दृश्य)-बाट लिइएको रफ कटको निर्माण गर्नु पर्ने हुन्छ। रफ कटको उद्देश्य सबैभन्दा राम्रो सटको चयन गर्नु साथै त्यसलाई क्रममा सजाउनु हो। निर्देशक साधारणतः सम्पादकका साथ यसै अनुरूप सट्सहरूको चयन गर्ने गर्छन्। सबै दृश्यहरूद्वारा एउटा उत्कृष्ट कट निर्माण साथै एउटा अखण्ड कथाको साथ सहज रूपमा प्रवाहित गर्नु सक्नुपर्छ।

घ. **ट्रिमिङ:** एकै क्षणमा दृश्यहरू छाँटने प्रक्रिया वा फ्रेम यसै चरण अन्तर्गत हुँदछ।

ङ. **लकड:** फाइन कटको चयनपछि निर्देशक अनि निर्माताद्वारा स्वीकृत भएपछि चलचित्रलाई ताला बन्द (लकड) गरिदिन्छ अर्थात् अब त्यसमा कुनै परिवर्तनको आवश्यकता पर्दैन।

च. **सम्पादन सूची:** सम्पादक स्वतः वा हातबाट नेगेटिभ कट सूचि (एज कोडको प्रयोग गर्दै) वा एउटा सम्पादन निर्णय सूचि (टाइमकोडको प्रयोग गर्दै) तयार पार्दछ। यी सम्पादन सूचिहरूले फाइनल कटमा प्रत्येक दृश्यहरूको पिक्चर फ्रेमको स्रोतको जानकारी गराउँदछ।

छ. **साउड ड्र्याक:** पिक्चर लक भएपछि त्यसलाई साउड ड्र्याक बनाउनका निम्ति ध्वनि विभागको पोस्ट प्रोडक्सन ध्वनि पर्यवेक्षक सम्पादककहाँ पठाइन्छ। आवाज रिकर्डिङ सिङ्क्रोनाइज गरेर रिकर्डिङ मिक्सरद्वारा अन्तिम ध्वनि मिश्रण तयार गरिन्छ। ध्वनि मिश्रणमा संवाद, ध्वनि, प्रभाव, सङ्गीत आदि पर्दछन्।

ज. ध्वनि ड्र्याक अनि पिक्चरलाई जोड्नु: ध्वनि ड्र्याक अनि पिक्चरलाई एक साथ जोडिन्छ अनि यो चलचित्रका निम्न गुणवत्ता आन्सर प्रिन्टको परिणाम हो। रिकर्डिङ माध्यममाथि निर्भर भएर उच्च गुणवत्ता रिलिज प्रिन्टको निर्माणका निम्ति दुईवटा सम्भावित वर्कफलो तयार गरिन्छ।

झ. कलर मास्टर पोजिटिभ - चलचित्र वर्कफलोमा चलचित्र आधारित आँसर प्रिन्टको व्याखा गर्ने कट सूचिको प्रयोग मूल कलर नेगेटिभलाई काट्नका निम्ति प्रयुक्त गरिन्छ अनि कलर मास्टर पोजिटिभ वा इन्टर पोजिटिभ प्रिन्ट नामक एक कलर टाइम्स कपीको निर्माण गरिन्छ। यसपछिको अरु चरणहरूका निम्ति यो प्रभावकारी रूपमा मास्टर प्रतिलिप बन्नेर जान्छ।

ञ. कलर डुप्लिकेट नेगेटिव: कलर डुप्लिकेट नेगेटिभ वा इन्टर नेगेटिभ नामक एक वन- लाइट कपी तयार पारेर यसै कपीबिच अन्तिममा सिनेमा घरमा रिलिज गरिने सबै कपीहरू तयार गरिन्छ। इन्टरनेगेटिभबाट कपी गर्नु ज्यादै सजिलो साबित हुन्छ। इन्टरनेगेटिभबाट कपी गर्नुको कारण यो वन लाइट प्रक्रिया हो।

ट. पूर्वालोकन: अन्तमा सामान्य रूपमा लक्षित दर्शकहरूद्वारा चलचित्रलाई पूर्वालोकन गरिन्छ अनि प्रतिक्रियाहरूको आधारमा बाँकी रहेको सुटिङ अनि सम्पादन गरिन्छ। चलचित्रलाई एक साथ राख्ने दुई तरिका छन्- १ रेखीय सम्पादन र २. गैररेखीय सम्पादन। रेखीय सम्पादन क्रमबद्ध रूपमा नराखिएको हुनाले दृश्य चौतर्फ घुमाएको हुन्छ अथवा हटाइदिनु पनि सक्छ।

6.5 वितरण अनि प्रदर्शनी

वितरण अनि प्रदर्शनी चलचित्र निर्माणको अन्तिम चरण हो। चलचित्रको विकास चरण अन्तर्गत बिक्री, वितरण अनि प्रदर्शनीका निम्ति विविध सहयोगी कम्पनीहरू वितरण कम्पनीहरूका साथमा अनुबन्धित गरिन्छ। यस चरणमा यी कम्पनीहरूले सिनेमाघरहरूमा चलचित्रको रिलिज गरिदिन्छन्। अनुबन्धनको अधीन रहेर चलचित्र डिभिडी, भिसिडी, भिएचएस, ब्लू- रे आदिमा प्रदर्शित गरिन्छ। नयाँ तक्निकी माध्यमबाट प्रोभाइडरबाट चलचित्रलाई डाउनलोड गर्न सकिन्छ। चलचित्रलाई रिलिज गर्नुभन्दा पहिले नै यसको व्यापक प्रचार अनि प्रसारको काम गरिन्छ। यसो गर्नु एकदमै जरुरी हुन्छ कारण चलचित्रको सफलता वा असफलता यसमाथि पनि निर्भर गर्दछ। यसबाट आर्थिक सहयोग पनि हुने गर्दछ। अतः वितरण कम्पनी मात्र होइन चलचित्रसित सम्बन्धित प्रायःजसो सबैले नै यसको प्रसार-प्रचारमा योगदान पुऱ्याउने गर्दछ। प्रेसकिट, पोस्टर अनि अन्य विज्ञापन सामग्री प्रकाशित गरेर चलचित्रको प्रचार गरिन्छ। फिल्म कम्पनी साधारणतः चलचित्रको एक लन्च पार्टी, प्रेस विज्ञप्ति, प्रेससँग साक्षात्कार, प्रेस समीक्षा स्क्रिनिङ अनि फिल्मोत्सव स्क्रिनिङका साथ रिलिज गरिन्छ। अधिकांश चलचित्रहरूको एक वेबसाइट हुन्छ। चलचित्र अनि डिभिडीको वितरण अधिकारी दुनियाँभरिको वितरणका लागि बेचिदिन्छ। वितरक अनि प्रोडक्सन कम्पनीले आपसमा लाभलाई बाँड्ने गर्दछ।

6.6 सिनेमाको तत्त्व

१. कथा

सिनेमा निर्माण गर्नेहरूलाई भन्नका निम्ति केही चाहिएको हुन्छ। भन्नलाई चाहिएको त्यो वस्तु कथ्य हो। त्यो कथ्यलाई कथा बनाएर

सिनेमाले भन्ने गर्छ। दृश्य-श्रव्य विधा भएको कारण सिनेमाको कथा साहित्यको कथा जस्तो हुँदैन। साहित्यमा कथावाचकलाई कथा भन्न लगाएर पाठकको मनमा त्यो कथा पुऱ्याउनु सकिन्छ। तर सिनेमामा त्यो कथा देखिनु वा प्रदर्शित हुनुपर्छ। सिनेमा साहित्यभन्दा भिन्न भए पनि सिनेमाले पनि कथा टिप्ने ठाउँ भनेको जनमानस, समाज, देश नै हो। त्यही जनमानसले विश्वास गरेको धर्म र धर्मका कथाहरू, इतिहासहरू पनि सिनेमाको कथा बन्न सक्छ। संसारमा भोगेका कुखका, दुखका कथा, बाह्य संसारका, अन्तर्मनका, हाकका, हीतका अनेकन कुराहरू छन् जसमाथि हरेक व्यक्तिसँग एउटा एउटा कथा हुन्छ। ती कथाहरूलाई भेला गरेर त्यसबाट विशेष विशेष टिपेर साङ्गोपाङ्ग एउटा विशेष कथा बनिन्छ। त्योही कथा सिनेमामा देखाइन्छ। त्यस्ता कथाहरूमा पाठकले स्पेस पाउँने हुन्छ र विरेचन देखापर्छ। पाठक एकाकार स्थितिमा पुगेर रसस्वादन गरी आनन्दित बन्न पुग्छ। हुन् त त्यति सजिलो छैन यस्तो हुनु। यहाँसम्म पुग्नु त्यो कथाले विभिन्न खिपाईहरू खपेको हुन्छ। यस्ता अनेक कथाहरू भेला भए पनि मान्छेको मनलाई छुन सक्ने कथाहरू मात्रै सिनेमामा देखाइने गरिन्छ। वर्तमानमा अनेक धारका कथामा बनिएका सिनेमाहरू बनिने गरेको छ।

२. पटकथा र स्वरूप

चलचित्र व्यवसायिक र कलात्मक दृष्टिकोणबाट सफल हुनका लागि आधारभूत तत्वको आधारमा कथा, पटकथा र संवाद अधिक मुख्य ठहर्दछ। साहित्यकारले सृजन प्रक्रियालाई कथाको प्रारम्भिक तत्वको रूपमा सृजना गरेको हुन्छ। जसलाई स्वयंको सुख, सामाजिक हित, उद्देश्य आदिको पूर्तिका निम्ति समावेश गरेको पाइन्छ। तर यस्तो कथाको रूपमान्तर चलचित्रमा गरिन्छ त्यसबेला यस्तो कथाको मूल तत्व

(रूप) नै बदलिएको हुन्छ। एउटा कथाको पटकथा लेख्नु र त्यसको संवाद स्वरूप त्यस कथालाई लेख्नु, व्यावसायिक दृष्टिकोणबाट यी सबै कृत्रिम प्रक्रिया ठहर्दछ। किनभने जसरी एउटा साहित्यकारले कुनै पनि रचना आफ्नो अन्तप्रेरणाबाट लेख्छ भने त्यसै गरी ऊ पटकथा लेख्न सक्दैन। उसलाई त्यस पटकथालाई निर्दिष्ट उपसंहारमा लिएर जानैपर्छ। पटकथा लेखकलाई एउटा ठुलो चुनौतीको सामना गर्नु पर्दछ। चलचित्रको निर्माताद्वारा बनाएको चलचित्र छोटो कथा वा लामो उपन्यासको आधारमा भए पनि, लेखकले सबै प्रसङ्गलाई ध्यानमा राख्दै एक समान आकारमा, दुई-अठ्ठाई घण्टाको चलचित्र बनाउनु आवश्यक पर्दछ। यसबाट पटकथा लेखक एक कुशल, मेहनती र कलाकारिताले सम्पन्न व्यक्तित्व ठहर्दछ जसको सहायताले गर्दा पटकथामा एउटा सम्पूर्ण उपन्यास समेट्ने अथवा कुनै पनि छोटो कथामा कुनै पनि प्रसङ्ग नजोडिने एउटा पुरा (सम्पूर्ण) सिनेमा बनाउन सक्दछ। एउटा पटकथाको आकार कथाबाट बनेको हुन्छ र दोस्रो पटकथाको आकार व्यापक उपन्यासको धरातल हुन्छ। यी दुईमा पनि साहित्यिक रूपको सिनेमाको रूपान्तर पटकथा लेखकको कुशलता मान्न सकिन्छ। आवश्यकता परेको खण्डमा अथवा अनावश्यक कुरालाई हटाउने कुशलता पटकथा लेखनमा अत्यन्त महत्वपूर्ण हुन्छ। जसरी चलचित्रमा पटकथा लेखन वा लेखकको चमत्कारपूर्ण शैली देख्न सकिन्छ। त्यसरी नै निर्माता - निर्देशकको परख, चुनावको पनि अत्यन्त महत्व हुन्छ।

२.क.पटकथा के हो?

पटकथा चलचित्रको एउटा आधारभूत तत्व हो। कथाको चलचित्र ढाँचाको विकसित रूपलाई पटकथा मानिन्छ। पटकथा लेखक अथवा त्यो पहिलो व्यक्ति हुँदछ जसले चलचित्रलाई पर्दामा देखाउनु भन्दा पहिला देख्दछ।

आफ्नो कल्पनामा डुबेर काल्पनिक कुरालाई उनले आफ्नो लेखन शैलीद्वारा कागजमा उतार्दछ। यी काल्पनिक कुरालाई चलचित्रको कथा बनाएर चलचित्र सम्बन्धित सबैलाई प्रस्तुत गर्दा, सबैजना पटकथा लेखकको कथन कौशलद्वारा चलचित्रको आरम्भिक अवस्थाको झलक पाउन सफल बन्दछन्। पटकथा लेखकको मन - मस्तिष्कमा कहानीको दृश्य एकाएक मानो चलचित्रको जस्तै आँखाको अघाडी नाच्न थाल्दछ। यसै दृश्यको आधारमा पटकथा लेखक आफ्नो शिल्पशैलीद्वारा कथा निर्माण गर्दछ। यसप्रकार पटकथा लेख्न कल्पना, प्रतिभा, तपस्या, मेहनत र कुशलता आदिको आवश्यकता पर्दछ। यस प्रकारको लेखन अचानक हुन सक्दैन। यसका निम्ति गम्भीर अध्ययन र यस क्षेत्रमा लागि पर्न आवश्यक छ।

पटकथा अङ्ग्रेजी शब्द स्क्रिन प्ले- को अनुवाद हो। चलचित्र र दुरदर्शनमा कति प्रकारको कथात्मक कार्यक्रम बनाएको पाइन्छ, जसका निम्ति आरम्भ, मध्य र अन्त को रूपरेखा बनाइन्छ। चलचित्रमा भूतकालको मुख्य कथा वर्तमानमा साथमा जोड्ने कार्य पटकथा लेखकले गर्दछ।

२.ख.पटकथा कस्तो हुनुपर्छ?

चलचित्रको सफलता र असफलता कथा वा पटकथामाथि निर्भर गर्दछ। अतः निर्माताहरूद्वारा कथाको सही चुनाव अत्यन्त आवश्यक ठहर्दछ। यदि कथाको सही चुनाव नभएको खण्डमा पछि (भविष्यमा) गएर निर्मातालाई आर्थिक हानी हुने गर्दछ। जुन हानी केवल एक व्यक्तिको मात्र नभएर सम्पूर्ण चलचित्रसित सम्बन्धित व्यक्तिको हुन्छ। कथा चलचित्रका मूल आधार बनाउनु वा कथा राम्रो वा नराम्रो हुनमा चलचित्रको सफलता वा असफलतामा निर्भर गर्दछ। चलचित्र निर्माण अधिक महँगो भएको कारण यसको व्यावसायिक पक्षको पनि ध्यान राख्नु

आवश्यक देखिन्छ। कथाको छनोट गर्दा यी कुरा आवश्यक देखिन्छ कि कथा चलचित्रका लागि किन चुनिएको छ? के यो कथा दर्शकहरूलाई मन पर्नेछ? कथामा आरम्भदेखि अन्तसम्म यात्रालाई बढी कलात्मक ढङ्गमा सजाएको हुनुपर्छ। कथामा कति अनावश्यक घटना, प्रसङ्गलाई र पटकथा लेख्दा अलग राख्नुपर्ने हुन्छ। छोटो कथा भन्दा ठूलो उपन्यासमा आधारित चलचित्रमा व्यापक परिदृश्यको चलचित्रलाई आवश्यक कुराहरू सँगालेर छोटो बनाउन अत्यन्त जरुरी हुन जान्छ। पटकथाका निम्ति कथाको छनोट गर्दा निम्नलिखित कुराहरूको विशेष ध्यान दिनु आवश्यक छ-

१. कथामा मनोरञ्जनको तत्व हुनु पर्दछ।
२. मौलिकता कथाको अनिवार्य ठहर्दछ।
३. कथाको कथानक सिधा, स्वभाविक हुनु पर्दछ।
४. कथा प्रासङ्गिक हुन जरुरी छ।
५. कथाको तत्वमा सन्तुलन हुनु पर्दछ।
६. पात्रहरूको सङ्ख्या सन्तुलित र कथानकको अनुसार हुनुपर्छ।
७. कथामा द्वन्द्व आवश्यक हुन्छ। आन्तरिक र बाह्य द्वन्द्वको संयोजन आवश्यक हुन्छ। कथाको स्पष्ट परिवेश हुनुपर्छ।
८. कथामा स्पष्ट चरमोत्कर्ष हुनुपर्छ।
९. मुख्य कथा र अन्य उपकथाको बिचमा गहिरो सन्बन्ध हुनपर्छ।
१०. कथामा कुनै विचारधारा, पात्र वा समस्याको प्रति अनावश्यक प्रेम (लगाव) हुनुहुँदैन। कथाको काम उपदेश दिनु होइन।

२.ग. पटकथा स्वरूप

कथा र चलचित्रको पटकथामा जमिन आकाशाको फरक हुन्छ। चलचित्रको पटकथा लेख्दा लेखकलाई चलचित्रको जानकारी हुन आवश्यक हुन्छ। चलचित्र बनाइन्छ, यसको उद्देश्य के के हुन्छ, यो सबै कुराको जानकारी

राख्नु आवश्यक देखिन्छ। चलचित्र बनाउने तरिका र यसको तक्निकी विशेषतामाथि पटकथा लेखकले अत्यन्त ध्यान दिनुपर्छ। यदि यो सबै कुराहरूले ज्ञान नभएको खण्डमा पटकथा लेखकबाट त्रुटि हुन पुग्दछ र यही त्रुटिको साथ बनेको चलचित्र व्यवसायिकताको कसौटीमा सबैको नोक्सान गर्दछ। आजभोलि निर्माता - निर्देशक व्यावसायिक नाफा-नुक्सानको बारेमा सचेत भएका पाइन्छन्। प्रत्येक चलचित्र उनीहरूका निमित्त धन उपार्जन माध्यम बनेको छ। अधिक नाफा नभए पनि नोक्सान चाहिँ भरसक नगर्ने जस्तो मानसिकता आजकलका चलचित्रका व्यक्तिको विचार पाइन्छ जो गलत नठहरिएला। पटकथा लेखक तथा लेखन चलचित्रका निमित्त प्रारम्भिक सिँढी हो अनि यस सिँढीको अतुलनीय तथा शक्तिशाली हुन जरुरी छ, यदि यस्तो भयो भने त्यो पटकथाको कुनै मूल्य हुँदैन र त्यो पटकथा लेखकको पनि कुनै मूल्य हुँदैन। पटकथा अथवा स्क्रिप्ट लेखन कार्य साधारण वा व्यवहारिक लेखन भन्दा अलग, बेग्लै लेखन कार्य हो, जसलाई दृश्यको आधारमा लेखिन्छ, त्यो व्यक्ति उति नै अधिक सफल पटकथा लेखक हुन सक्छ, जसलाई लेखनको साथ साथ निर्देशन, सम्पादन र छायाङ्कनको पनि अनुभव हुन्छ। यसैकारण यो आवश्यक छ कि सफल पटकथा लेखक बन्ने हेतु निर्देशन, सम्पादन र छायाङ्कनको केही न केही अनुभव गरेको हुनुपर्छ। पटकथाको स्वरूपको जानकारीका निमित्त निम्न कुराहरू आवश्यक पर्दछ।

१. पटकथा लेखनको स्वरूप दृश्य -श्रव्यको अनुकूल हुन्छ।
२. पटकथा प्रभावकारी हुन्छ, जसको प्रभावले दर्शक, पाठक र श्रोतालाई आत्मासात गर्दछ।
३. पटकथा कथाको पूर्ण प्रतिछाया हुन जरुरी छैन। लेखकले कथाको कुनै पनि प्रसङ्ग कथा सुरु गर्नसक्छ।

४. पटकथा लेखन चलचित्रको गति, रोचकता र नाटकीयता तथा चरित्रको विकासमा केन्द्रित हुनुपर्छ।

५. पटकथा लेखक कथाको दृश्यात्मक रूप तथा जुन प्रसङ्ग कुनै खास किसिमको भिजुवलको मागलाई पुरा गर्दछ।

६. एउटा स्थान र एउटा समयमा घटित घटनाले दृश्य सृजना गर्दछ।

७. कथामा कुनै प्रकारको घटना, स्थान वा समय परिवर्तनले पटकथाको दृश्यमा पनि परिवर्तन आउँदछ।

८. कथा लामो - छोटो घटनाहरूको सङ्कलन हो। समय र स्थानको आधारमा सिन (दृश्य) बनिन्छ। एउटा चलचित्रको कथामा प्रायः १०० देखि १५० सिन हुन्छ। पटकथा लेखक दृश्यहरूलाई आपसमा जोडेर यस्तो दृश्यको कल्पना गर्छ कि त्यस एक दृश्यले सबै सिन (उपदृश्य) बयान गर्छ। यस उपदृश्यभित्र दुई - चार सर्ट्स हुन्छ, तर यसले दृश्यलाई स्थापित गर्न सहायता पुऱ्याउँछ। मूलतः यसो भन्न सकिन्छ कि पटकथा लेखन चलचित्रका निम्ति सफलताको सिँढी हो, जसमा चढेर दर्शकहरूको मनमा ठाउँ बनाउन सकिन्छ। कथालाई चलचित्रको पटकथाभित्र ढाल्नु एउटा विशेष प्रकारको कला हो र यस कलाको आत्मसात गर्नु एउटा नयाँ दुनियाँ अथवा संसारको सृजना गर्नु हो।

भारतको चलचित्र उद्योग र यससित सम्बन्धित विविध च्यानलमा प्रसारित धारावाहिक, विज्ञापन यस क्षेत्रको एउटा विराट जगत् हो। हलीवडको तुलनामा मात्र होइन सम्पूर्ण विश्वको कुनै पनि चलचित्र जगत्को अपेक्षा भारतमा सबैभन्दा बढी चलचित्र बनाइन्छ। चलचित्रलगायत विविध भाषाको च्यानलमा प्रसारित धारावाहिकको पनि अधिक प्रचलन छ। यी सबैका निम्ति कथाको आवश्यकता पर्दछ। पटकथा लेखक एक साहित्यकार वा व्यवसायिक पनि हुनसक्छ। पटकथा कथालाई

दृश्य रूपमा परिवर्तन गर्ने कला हो। पटकथाको अनुकूल कथामा विविध दृश्य, घटना, प्रसङ्ग, सङ्घर्ष, मसालेदार, कौतुहुल बनाउने वा दर्शकहरूलाई जोडेर राख्न सक्ने हुन आवश्यक छ।

३. संवाद

नेपाली बृहत् शब्दकोशमा संवादको अर्थ यस्तो लेखिएको छ, संवाद ना० [सं०]

१. नियन्त्रित विषयवस्तुहरू वा परिस्थितिमा गरिने कुराकानी।
२. बोलाइ आदि शिक्षणको एक पद्धति।
३. परस्परको कुराकानी; वार्तालाप; बातचित।
४. विवाद; बहस; तर्क।

अर्थात् दुई वा दुईभन्दा बढी व्यक्ति बिचको कुराकानी वा बोलीलाई संवाद भनिन्छ। अर्को शब्दमा भन्नु हो भने दुई व्यक्तिको कुराकानीलाई 'कुराकानी' वा 'संवाद' भनिन्छ। संवादको सामान्य अर्थ बातचित हो। यसमा दुई या दुईभन्दा बेसी व्यक्तिले सहभागिता जनाएको हुन्छ। आफ्नो भाव वा विचार व्यक्त गर्नका निम्ति संवादको आवश्यकता पर्छ। जुन संवाद जति सजीव, सामाजिक र रोचक हुन्छ त्यो उतिनै आकर्षक हुन्छ। यस्ता संवादले मानिसहरूलाई आकर्षण गर्छ। राम्रा कुरा सुन्न मानिसहरू आतुर हुन्छन् पनि। राम्रो संवादमा मान्छेले आफ्नो विचार सरल ढङ्गमा व्यक्त गर्ने प्रयास गर्न सक्छ।

सिनेमामा संवादको महत्त्व ठुलो छ। चलचित्रका निम्ति संवाद लेख्दा संवादले सुनिँदा दिने प्रभावलाई मात्र होइन पर्दामा त्यो संवाद पात्रले बोल्दा अर्थात् देखिँदा त्यसले पार्ने प्रभावमाथि पनि लेखकले विचार गर्नुपर्ने हुन्छ। सिनेमालाई अघि बढाउने पात्रले सिनेमाको उद्देश्य वा सन्देश संवादको माध्यमबाट दर्शकस मु पुऱ्याउँछ। सिनेमामा पात्रको

प्रकृतिअनुसार संवाद लेखिएको हुन्छ। सिनेमामा यदि संवाद राम्रो छ भने दर्शकलाई आकर्षण गर्नका य,सले महत्त्वपूर्ण भूमिका खेल्छ। दर्शकको मनमा छाप छोड्न सक्ने संवादहरू लेखिए प्रभावशाली बन्ने मानिन्छ। यसमा चासो, प्रवाह र प्राकृतिकता हुनुपर्छ। व्यक्ति, वातावरण र ठाउँका अनुसार यसको भाषा त्यस्तो हुनुपर्दछ कि यो सबै तरिकाले सरल र आकर्षक हुनुपर्छ। यसो मात्र नभएर प्रत्येक कुराकानी वा संवाद छोटो - मिठो र सिनेमाको भाव अनुसारको भएको राम्रो मानिन्छ।

संवादको धेरै नामहरू छ। जस्तै वार्तालाप, आलाप, कथोपकथन आदि। यो कथा, उपन्यास, एकाङ्की, नाटकमा धेरै प्रयोग भएको हुन्छ भने नाटक वा एकाङ्कीको त संवादबिना यसको अस्तित्व नै सङ्कटमा पुग्छ। यस्तै चलचित्रमा संवाद छैन भने आजको समयमा त्यो चलचित्र नभएर केही अर्कै कुरा बन्न पुग्छ। सवाक सिनेमा निर्माण हुन थालेदेखि नै संवादलाई सिनेमामा प्रमुखता दिइएको पाइन्छ। सिनेमाको संवादले प्लट बनाउँछ। संवादका वाक्यहरू प्राकृतिक हुनुपर्दछ, कृत्रिम हुनुहुन्न। लामो, लामो र जटिल संवादहरू सधैं कृत्रिम लाग्दछन्। एक राम्रो संवाद लेखक नाटक, रेडियो नाटक, कथाहरू लेख्नमा निपुण हुन्छ।

संवादका भाषाहरू विभिन्न हुन्छन्। देश गुणाको भेष, कपाल गुणाको केश भनिन्छ। मान्छे जस्तो परिवेसमा बस्छ उसको भाषा त्यस्तै हुन्छ। संवादमा सहभागी मान्छेको सोच, क्षमताअनुसार भाषामा फरक हुन्छ। उदाहरणका लागि, एक शिक्षकको भाषा एक विद्यार्थीको भन्दा अधिक सन्तुलित र अमूर्त हुन्छ। पुलिस अफिसरको भाषा र अपराधीको भाषाबिच ठूलो भिन्नता हुन्छ। त्यस्तै, दुई साथी वा महिलाको भाषा फरक प्रकारको हुन्छ। दुई व्यक्ति, जो एक अर्काका दुस्मन छन् भने वा मित्रता छ भने पनि त्यसै अनुसारको फरक भाषा हुन्छ। यसो भन्न सकिन्छ, संवाद

लेखनका लागि उमेर, प्रकार्य, चरित्र आदिको स्थिति ख्याल गर्नु आवश्यक हुन्छ। सिनेमामा पात्रले चरित्रअनुसारको पहिरन र शृङ्गार गरेका हुन्छन्। हेर्दा जतिनै जीवन्त लागे पनि त्यस पात्रले चरित्र अनुसारको अर्थात् चरित्र-स्तरको संवाद बोल्न सकेन भने त्यो प्रभावशाली देखिँदैन। यसो भएको खम्डमा अभिनय कला र शृङ्गार कला पात्रले जति नै जोडदार प्रदर्शन गरे पनि संवादको स्तर नमिल्दा ऊ हेर जोकर बनिन पुग्छ।

संवादमा, याद गर्नुपर्ने कुरा वाक्यरचना हो। वाक्यरचना जीवित छ; शैली सरल छ र भाषा बुझिने छ भने त्यो आकर्षक हुन्छ। यसका निम्ति कम्तिमा गाह्रो शब्दहरू प्रयोग गर्नु हुँदैन। वाक्यहरू ठुलो, अप्ठ्यारोभन्दा संक्षिप्त र प्रभावकारी हुनु आवश्यक छ। संवादमा युक्त भाषामा उखान, टुक्का र बाग्धाराहरूको प्रयोगले एकदम चाखलाग्दो बनाउँछ। त्यसकारण तिनीहरूको प्रयोग ठिक ठिक ठाउँमा हुनुपर्दछ। राम्रो कुराकानीका लागि निम्न चिजहरू ध्यानमा राख्न असल हुनेछ

(१) संवाद छोटो, सजिलो र प्राकृतिक हुनुपर्छ।

(२) संवादहरूमा चाखलाग्दो र आकर्षक हुनुपर्दछ।

(३) संवादको भाषा सरल, प्राकृतिक र कुराकानीको हुनुपर्दछ। गाह्रो र अप्रचलित शब्दहरूको प्रयोग हुनु हुँदैन।

(४) संवाद पात्रहरूको सामाजिक स्थितिसँग उपयुक्त हुनुपर्छ। अशिक्षित वा ग्रामीण पात्रहरू र शिक्षित पात्रहरू बिचको संवादमा भिन्नता हुनुपर्दछ।

(५) संवाद वा सम्बन्धित विषय वा स्थिति क्रमबद्ध रूपमा व्याख्या गरिनु पर्दछ।

(६) सन्दर्भअनुसार हास्य - व्यङ्ग्य संवादमा समावेश गर्नुपर्ने हुन्छ।

(७) ठाउँमा मुहावरा र हितोपदेशको प्रयोगले सम्वादहरूमा जीवन्तता ल्याउँछ।

४. अभिनय र अभिनेता

सिनेमा दृश्य विधा भएको हुनाले यो हेरेर आनन्द लिनु नै यसको लक्ष्य हो, यसैले यसको सम्बन्ध अभिनयसँग हुन्छ। पर्दामा प्रस्तुत गर्नका लागि सिनेमामा अभिनय तथा सामयिक दृष्टिकोणले युक्त हुनुपर्दछ। अभिनय र प्रदर्शन तथा तज्जन्य प्रभावलाई ध्यान राखेर सिनेमाको वस्तुलाई दृश्य र सूच्य दुई रूपमा बाँडेर कुरा पस्कन सकिन्छ। यदि अश्लीलतालाई सूच्यमा राखेर अन्यलाई दृश्यमा राखी प्रस्तुत गर्न सकिन्छ। आजभोलिका प्रचलित सिनेमाहरू जो युनिभर्सल सर्टिफिकेट प्राप्त छन्- त्यसमा यो स्पष्ट हुन्छ। सिनेमा अभिनेय भएकोले यसमा नाटकमा जस्तै चार प्रकारको अभिनय मान्न सकिन्छ १. आङ्गिक २. वाचिक ३. सात्विक ४. आहार्य।

१. **आङ्गिक:-** विभिन्न अवस्था अनुसारका मुखाकृति शिरका चेष्टाहरू नाक फुलाउने आदि, आँखा झिम्कनु, माथि लानु, तल झार्न, सिधा हेर्नु आदि, आँखी भौँका क्रिया, हात, छाती, पेट आदि अङ्ग अवयवद्वारा गरिने अभिनय पर्दछ।

२. **वाचिक:-** बोलीद्वारा गरिने अभिनय वाचिक अभिनय हो। अभिनयका अरु अङ्गले वाक्यार्थलाई नै अभिव्यक्त गर्ने हुनाले यसमा विशेष प्रयत्न गर्नु पर्दछ। सिनेमामा बोलीद्वारा नै पात्रले कथावस्तु र चरित्रको उद्घाटन गर्छ।

आवाज निस्कने मुख्य स्थान तीनवटा मानिन्छ- 'उर, कण्ठ, शिर। टाढाको मान्छेलाई बोलाउनु पर्दा शीर्ष स्थान, नजिकैको व्यक्तिलाई सम्बोधित गर्न कण्ठस्थान ज्यादै आफ्नोछेउमा भएको मान्छेसँग कुरा गर्दा उर -स्थानबाट प्रावाज निकाल्नुपर्छ। यस्तै हास्य तथा शृङ्गार रसमा

स्वरित र उदात्त, वीर रौद्र तथा अद्भूत रसमा उदात्त र कम्पित करुण, वीभत्स र भयानक रसमा स्वरित र कम्पित अक्षरहरूको प्रयोग गरिन्छ।

३. **सात्विक:-** सिनेमामा अर्को महत्त्वपूर्ण अभिनय हो भावहरूको प्रदर्शन वा भावाभिनय। यसैलाई सात्विक अभिनय पनि भनिन्छ। पात्र -पात्राहरूले आ-आफ्नो दशा, अवस्था अनुसार रुने, आँसु झार्ने, हाँस्ने, पसिना निकाल्ने क्रियाहरूले नाटकलाई सजीव पार्छन् र भावहरूको इमान्दार प्रकाशन प्रतीत हुन्छ।

४. **आहार्य:-** शरीरमा रङ्ग, शृङ्गार, आभूषण र पहिरन आदिको सज्जा यस अन्तर्गत पर्दछ। यो कुनै आधुनिक र नवीन विधि होइन। संस्कृत आचार्यहरूले भनेको सात्विक अभिनयलाई Make up को रूपमा हिजो आज लिइन्छ। यस अनुसार, पात्र पात्राको स्थान जलवायु अनुकूल हुने शारीरिक रङ्ग जस्तो हुन्छ त्यसै अनुसार कलाकारको शृङ्गार गर्नु, देश म र क्रिया अनुसार जुँघा, दाही, पोशाक आदि लगाउनु, समयानुसार प्रकाश (Focus light) दिनुपर्ने हुन्छ। जसबाट दर्शकहरूलाई उनीहरू केवल अभिनय हेर्दैछन् भन्ने भान नहोस् बरु घटित घटनालाई नै प्रत्यक्ष रूपमा देखेको मनोभव भएर साधारणीकरण होस्। प्रत्येक पात्र-पात्राको जस्तो भूमिका छ, जस्तो चारित्रिक विशेषता छ, त्यसअनुसारको रूप सज्जा हुनुपर्छ।

५. ध्वनि :

सिनेमा निर्माणमा ध्वनिको महत्त्वपूर्ण ठाउँ रहेको हुन्छ। आजको सन्दर्भमा भन्ने हो भने ध्वनिबिना सिनेमा निर्माण सम्भव छैन। दर्शकलाई प्रभाव पार्नमा ध्वनिले महत्त्वपूर्ण भूमिका निर्वाह गरेको हुन्छ। सिनेमामा वाद्यवादन, गीत, हल्ला सबैको प्रस्तुतिका निमित्त ध्वनिको सन्तुलित संयोजन भएको हुनुपर्छ। आजभोलि ध्वनिका विभिन्न

तक्निकीहरू आइसकेका छन्। यसको अध्ययन गर्ने विशेषज्ञहरूले यस दिशामा काम गर्ने गर्छ। ध्वनि संयोजनका निम्ति भिडियो खिच्ने क्यामेराको रिलको किनारमा ध्वनि संरक्षण गर्ने ड्र्याकको व्यवस्था हुन्छ। सिनेमामा ध्वनि अङ्कनका दुई तरिका छन्- पहिलो, जब छायाङ्कन गरिन्छ त्यतिबेला नै ध्वनि पनि अङ्कन गरिन्छ। अर्को तरिका हो सिनेमा निर्माणको क्रममा पछि स्टुडियोमा ध्वनि रिकर्डिङ गरी डबिङ गरिन्छ। आजभोलि तक्निकीको विकास भएकोले संवाददेखि गीतलगायत ब्याकग्राउन्ड साउन्डहरू सम्पादन गर्ने क्रममा यो पद्धति प्रयोग गरिन्छ। आजभोलि ध्वनि अर्थात् साउन्डमा पनि विभिन्न इफेक्टहरू प्रयोग गरी ध्वनिलाई सुन्दर आकर्षक सुनिने बनाइन्छ।

६. प्रकाश

प्रकाशको आभावमा चलचित्रको छायाङ्कन हुन सक्दैन। यस कार प्रकाश चलचित्रका अर्को अनिवार्य तत्व मानिन्छ। प्रकाशका निम्ति प्राकृतिक र निर्मित दुई प्रकारका स्रोतहरू उपयोग हुने बताइन्छ। खुल्ला क्षेत्रमा र आकाश सफा रहेका अवस्थामा प्राकृतिक प्रकाशबाटै अन्य उपकरणहरूको सहायतामा प्रकाश चलाइन सकिन्छ। चम्किला धातुका पाताहरूमा यसका निम्ति विशेष प्रयोगमा ल्याइएको देखिन्छ। उज्यालोको टलक पारेर त्यसको उज्ज्वल रिफ्लेक्सनका आधारमा आंशिक कृत्रिमताको प्रकाश व्यवस्था मिलाएर पनि उज्यालोको काम लिन सकिने अवस्था हुन्छ। यस प्रकारको प्राकृतिक र आंशिक कृत्रिमताको व्यवस्थापनका आधारमा उज्यालोको आवश्यकताको मात्रा पनि व्यवस्थित गर्न सकिने बताइन्छ। प्रकाशको दोस्रो विधान पूर्ण रूपमा कृत्रिम अथवा निर्मित तवरको हुन्छ। हजार हजार वाटका बल्बको जडानबाट विद्युतीय प्रकाश आपूर्तिको व्यवस्था मिलाएर आवश्यकता अनुसार कोठा बाहिर पनि कोठा भित्र र

आवश्यकता अनुरूप चहकिलो लाइटको व्यवस्था गरेर क्यामेराको कार्य गरिन्छ।

छायाङ्कनको समयभरि नै प्रकाशको व्यवस्था आवश्यकता अनुसार एकै स्तरमा रहनु पर्दछ। प्रकाशको स्थिरता (Consistency of light) का निम्ति असाध्य सतर्कता अपनाउनु पर्ने हुन्छ। दृश्याङ्कनका समयमा समान रूपमा प्रकाश परिरहनु पर्ने स्थितिको प्रकाशलाई मापन गर्ने यन्त्रको उपयोग गर्नु आवश्यक हुन्छ। यसका निम्ति प्रकाश मापन यन्त्र (Measurement of light Exposure) को उपयोग गर्नु राम्रो हुन्छ । प्रकाशको उपयोग दृश्यमा रङ्गको व्यवस्थापन, तापमान (Colour and Temperature) को र यदाकदा बल अर्थात् शक्तिका निम्ति पनि विद्युत र प्रकाशको आवश्यकता पर्दछ। यसका अतिरिक्त रङ्ग सम्मिश्रण (Colour Filters) को कामका निम्ति पनि प्रकाशको उपयोगिता रहन्छ।

७. छायाङ्कन :

चलचित्रको अर्को अनिवार्य तत्व छायाङ्कन हो। सिनेमालाई निर्देशकले निर्देशन दिँदा त्यसलाई सही बुझेर त्यही दृश्य उतार्नसक्नु सही छायाङ्कन हो। छायाङ्कन गर्ने छायाकारले आजका प्रविधिहरू जानेको हुनुपर्छ। दृश्यको चलायमान गतिलाई ढिलो- छिटो मिलाउने (Speed tricks), चलिरहेको गतिलाई रोकेर फ्रेम फ्रिज गर्ने (stop action), दृश्यको विषयलाई विपरीत प्रस्तुत गर्नु (Reverse motion) आवश्यकता अनुसार एक एक अलग अलग दृश्य लिनु (single frame shooting) समयान्तराल छायाङ्कन (time laps photography) अन्तर्दृश्य विधि (split screen) आदिको ज्ञान हुन पर्दछ। यी यस्ता छायाङ्कनहरूका माध्यमबाट सिनेमाले दर्शकलाई प्रभावित तथा आकर्षित गर्न सक्छ।

यसको उपयोगिता क्यामेरा संस्कृतिको परम्परामा जीवन्त रहन्छ। क्यामेराको प्रचलन युरोप र अमेरिका हुँदै भारतीय परिवेशमा आएको सन्दर्भ व्यापक वितारणीय पक्ष रहेको छ। क्यामेराको करामतका कारण नै चलचित्र प्रभावकारी बन्दछ।

८. निर्देशन

कुनै एरटा गीतको शब्दलाई दुई भिन्न धारका सङ्गीतकारले सङ्गीत दिए दुई धारको गीतको जन्म हुन्छ भने त्यस्तै कुनै कथालाई फरक निर्देशकलाई निर्देश गर्न दिइए त्यो फरक सिनेमा बन्न सक्छ। अर्थात् सिनेमालाई कसरी बनाउने भन्ने कुरा निर्देशकले गर्छ। त्यस कथामाथि निर्देशकको आँखाले देखेको दृश्य सिनेमामा जीवन्त हुने गर्छ। यसर्थ सिनेमा निर्माणमा निर्देशको सबैभन्दा धेरै भूमिका रहेको हुन्छ। उसले सिनेमालाई समग्रह परिप्रेक्ष्यमा आलोकित गरेको हुन्छ। सिनेमा निर्देशकमा प्रचुर मात्रामा सृजनशीलता हुनुपर्छ। उनीसँग कल्पना शक्ति रहेको हुनुपर्छ, ताकि उले जुनसुकै विषयमा सिनेमाको दृश्य कल्पना गर्न सकोस्। निर्देशकमा अभिव्यक्ति कुशलता पनि हुनु आवश्यक हुन्छ। किन भने हरेक सिनेमाले केही न केही भन्न चाहिएको हुन्छ। त्यी कुराहरू कलात्मक ढङ्गमा अभिव्यक्त गर्नसक्ने कौशलता निर्देशकमा छ भने मात्र नायक नायिकाले त्यसमाथि न्याय गर्न सक्छ। यसका साथै व्यावहारिक ज्ञान अनि प्रतिबद्धता पनि निर्देशकमा चाहिने गुण हो।

6.7 उपसंहार

संस्कृतका 'चल्' धातुको 'ल' ध्वनि तद्विषयक व्युत्पन्नका सन्दर्भमा र 'ल' ध्वनिको अभेदका कारण सञ्चलन अर्थ दिने 'चल' वा 'चर' धातु निर्माण हुन्छ। 'चल' शब्दको अर्थ गति, वेग 'चर' अथवा सञ्चरणशील

भन्ने अर्थ वहन गर्दछ। चित्र शब्दको अर्थ अङ्कन, अथवा फोटो, छाया, छवि वा तस्बिर र त्यसको पूर्व पदका रूपमा 'चल' शब्द लागेपछि 'चलचित्र' शब्द निर्माण हुन्छ। विद्युतीय उपकरणका सहायताबाट रजत पटमा देखाइने चलने, फिर्ने कथात्मक नाट्यचित्र, सिनेमा, टाकिज आदिको अर्थ बहन गर्ने चित्रात्मक प्रदर्शन कार्य हो।

चलचित्रा अध्ययताहरूको अध्ययन परम्परामा देखिएका साधकहरूका प्रयासबाट चलचित्रको पहिचान गरी यो कला र विज्ञानको समुचित समन्वय हो भनी बताएको पाइन्छ। चलचित्रले कुनै पनि खतराबिना मानिसका उत्तेजना, प्यास र तृष्णाजस्ता त्रासद अनुभवलाई विरेचित गरी मानवीय समाजलाई व्यवस्थित गर्न सहयोग पुऱ्याउँछ भन्ने भनाइ पाइन्छ।

चलचित्र निर्माण गर्दा निर्माताले कुनै निश्चित सिद्धान्त, मूल्य, विषय, नियम, कानून तय गर्दछ। प्रत्येक निर्माता- निर्देशक यसै सिद्धान्त र मूल्यहरूलाई लिएर चलचित्र जगत्मा अघि बढ्दछ। चलचित्रका निर्माणका निमित्त विभिन्न सिद्धान्तहरूल चयन गरिएको हुन्छ। ती सिद्धान्तहरू उपकरण, लेखक, नारीवादी, मार्क्सवादी, दार्शनिक, मनोविश्लेषणात्मक, अभिव्यञ्जनात्मक तथा परम्परागत नियम सिद्धान्त आदि आदि भनी चिह्नित गरिएको छ।

लेखकद्वारा लिखित कथालाई पर्दामा प्रस्तुत गर्ने प्रक्रिया एकदमै लामो हुन्छ जसमा विभिन्न चरण, आयाम अनि संस्कारहरूले निर्धारित लक्ष्य हासिल गर्छ। लेखकद्वारा लिखित कथा केवल शब्दहरूको माध्यमद्वारा प्रस्तुत हुन्छभने चलचित्र आधुनिक तक्निकीहरूको सहायताले शक्तिशाली अनि प्रभावकारी बन्दछ। चलचित्रले परम्परागत कलाको पक्ष अनि उपलब्धिहरूलाई आत्मसात गर्दै आधुनिक उपन्यासले जस्तै मानिसको

भौतिक क्रियालाई उसको अन्तर्मनसित जोड्छ, पेटिडले जस्तै संयोजन गर्छ अनि छाया तथा प्रकाशको अन्तर्क्रियालाई प्रस्तुत गर्दछ। चलचित्र पाँच चरणहरूमा निर्माण गरिन्छ। विकास, पूर्व-निर्माण, निर्माण, उत्तर-उत्पादन (पोस्ट प्रोडक्सन), वितरण वा प्रदर्शनी यसका चरणहरू हुन्छ। यी चरणभित्र सिनेमाले विभिन्न प्रक्रिया पुरा गरेको हुन पर्छ।

सिनेमा निर्माण गर्नेहरूलाई भन्नका निमित्त केही चाहिएको हुन्छ। त्यो भनिएको कुरा कथा हो। चलचित्र व्यवसायिक र कलात्मक दृष्टिकोणबाट सफल हुनका लागि आधारभूत तत्वको आधारमा कथा, पटकथा र संवाद अधिक मुख्य ठहर्दछ। साहित्यकारले सृजन प्रक्रियालाई कथाको प्रारम्भिक तत्वको रूपमा सृजना गरेको हुन्छ। जसलाई स्वयंको सुख, सामाजिक हित, उद्देश्य आदिको पूर्तिका निमित्त समावेश गरेको पाइन्छ। यसलाई पटकथा भनिएको छ। पटकथा चलचित्रको एउटा आधारभूत तत्व हो। कथाको चलचित्र ढाँचाको विकसित रूपलाई पटकथा मानिन्छ। पटकथा लेखक अथवा त्यो पहिलो व्यक्ति हुँदछ जसले चलचित्रलाई पर्दामा देखाउनु भन्दा पहिला देख्दछ। पटकथामा मुख्य गरी मनोरञ्जनको तत्व र मौलिकता अनिवार्य रूपमा हुनुपर्छ।

अन्य तत्वहरूमा संवाद, ध्वनि, प्रकाश आदि देखिन्छन्। सिनेमामा हरेकको महत्त्व उत्तिकै रहेको हुन्छ। यसका साथै निर्देशनले सिनेमाको कलाकक्ष निखारेर प्रस्तुत गरेको हुन्छ।

6.8 सार

यस प्रखण्डमा चलचित्र निर्माणका विविध चरण, तत्व र पक्षहरू अन्तर्गत सिनेमाको परिचय, परिभाषाको अध्ययन गरियो। यसका साथै सिनेको सिद्धान्त अन्तर्गत विभिन्न सिद्धान्त, सिनेमाको निर्माणमा देखिने

चरण तथा सिनेमाको तत्त्वहरूबारे अध्ययन गरियो जसलाई निम्न बुँदाहरूमा यसरी समेटिएको छ।

- चलचित्रको पहिलो अर्थ अस्थिर चित्र अथवा गतिशील तस्बिर भन्ने अर्थ हुन्छ। गतिशील फोटो, सञ्चलनशील छवि अर्थात् गतिवान छाया चित्र हो भन्न अर्थवाहक शब्द निर्माण हुन्छ।
- त्यो चित्र हो जुन पर्दामा जीवित मनुष्य सरह काम गरिरहेका देखिन्छन्।
- चलचित्रका निर्माणका निम्ति विभिन्न सिद्धान्तहरू चयन गरिएको हुन्छ। ती सिद्धान्तहरू उपकरण, लेखक, नारीवादी, मार्क्सवादी, दार्शनिक, मनोविश्लेषणात्मक, अभिव्यञ्जनात्मक तथा परम्परागत नियम सिद्धान्त आदि आदि भनी चिह्नित गरिएको छ।
- चलचित्र आधुनिक तक्निकीहरूको सहायताले शक्तिशाली अनि प्रभावकारी बन्दछ।
- रङ्गमञ्च, साहित्य, चित्रकला, सङ्गीत आदि सबैको सौन्दर्यमूलक विशेषताहरू अनि मौलिकताभन्दा पनि अघि बढेको छ -चलचित्र।
- चलचित्र पाँच चरणहरूमा निर्माण गरिन्छ। ती हुन्- विकास, पूर्व-निर्माण, निर्माण, उत्तर-उत्पादन (पोस्ट प्रोडक्सन), वितरण वा प्रदर्शनी।
- कथा, पटकथा, संवाद, ध्वनि, प्रकाश, निर्देशन आदि तत्त्वहरू ससमेटेर सिनेमा निर्माण हुन्छ। सिनेमामा हरेकको महत्त्व उत्तिकै रहेको हुन्छ।

6.9 अनुशीलन

१. चलचित्र भनेको के हो?
२. सिनेमाको सिद्धान्तबारे चर्चा गर्नुहोस्।
३. सिनेमाको तत्त्वहरू के के हुन्? चर्चा गर्नुहोस्।
४. अभिव्यञ्जनावादी सिनेमा सिद्धान्तले कस्तो सिनेमा निर्माण गर्छ?
५. सिनेमाको पोस्ट प्रडक्सनमा के के प्रक्रिया सम्पन्न हुन्छ?
६. सिनेमाको पटकथा कस्तो हुन्छ?

6.10 अतिरिक्त अध्ययनका निम्ति सन्दर्भ ग्रन्थ

डा. शिवप्रसाद भारद्वाज शास्त्री,	मानक विशाल हिंदी
शब्दकोश (हिंदी-हिंदी)	
ई-स्रोत	विकिपिडिया
डॉ. टी. शशिधरन्	सिनेमा के चार अध्याय -,
वाणी प्रकाशन,	
मृत्युञ्जय (सं.),	समकालीन सृजन, कलकत्ता, हिंदी सिनेमा
का सच -अंक १७, १९९७.	
राजेन्द्र सुवेदी	चलचित्र सिद्धान्त र नेपाली
चलचित्र	
लक्ष्मीनाथ शर्मा	चलचित्र सिद्धान्त, शैली र प्रविधि
माधव ढुङ्गेल	चलचित्र सिद्धान्त
सुभाषचन्द्र न्यौपाने	नेपाली नाटक र चलचित्र सिद्धान्त
प्रकाश सायमी	चलचित्र कला र प्रविधि
मनोहर श्याम जोशी	पटकथा लेखन र परिचय

6.11 मूल्यवृद्धिका निम्ति उत्तर

नोट: तल दिएको खाली स्थानमा आफ्नो उत्तर लेख्नुहोस् -

1. सिनेमा निर्माणमा ध्वनिको महत्त्व।

.....
.....
.....

(प्रश्न १ को मूल्यवृद्धिका निम्ति विद्यार्थीले 6.5.6 खण्डमा उत्तर खोज्न सक्नेछन्)

2. अभिनय र अभिनेताबारे टिप्पणी लेख्नुहोस्।

.....
.....
.....

(प्रश्न २ को मूल्यवृद्धिका निम्ति विद्यार्थीले 6.5.4 खण्डमा उत्तर खोज्न सक्नेछन्)

3. सिनेमा निर्माणको चरणका प्रक्रियाबारे लेख लेख्नुहोस्।

.....
.....
.....

(प्रश्न ३ को मूल्यवृद्धिका निम्ति विद्यार्थीले 6.4. को खण्डमा उत्तर खोज्न सक्नेछन्)

4. विभिन्न विद्वान्हरूले दिएखो सिनेमाको परिभाषा दिएर आफ्नो मत प्रकट गर्नुहोस्।

.....
.....
.....

(प्रश्न ४ को मूल्यवृद्धिका निम्ति विद्यार्थीले 6.1. अन्तर्गत उत्तर खोज्न सक्नेछन्)

5. लेखक सिद्धान्त कस्तो हुन्छ?

.....
.....
.....
(प्रश्न ५ को मूल्यबृद्धिको निम्ति विद्यार्थीले 6.3.2. खण्ड
अध्ययन गरी उत्तर खोज्न सक्नेछन्)

एकाइ-7 नेपाली चलचित्र - परम्परा, प्रवृत्ति, विकास र यसका चरणहरू, नेपाली चलचित्र - स्वरूप, प्राप्ति र सीमा

संरचना

7.0 उद्देश्य

7.1 परिचय

7.2 नेपाली सिनेमाको प्रथम चरण

7.3 नेपाली सिनेमाको दोस्रो चरण

7.4 नेपाली सिनेमाको तेस्रो चरण

7.5 नेपाली सिनेमाको चौथो चरण

7.6 पाँचौं चरण

7.7 नेपाली सिनेमाको स्वरूप र प्राप्ति

7.8 सीमा

7.9 उपसंहार

7.10 सार

7.11 अनुशीलन

7.12 अतिरिक्त अध्ययनका लागि सन्दर्भ ग्रन्थ

7.13 मूल्यवृद्धिका निमित्त उत्तर

7.0 उद्देश्य

यस एकाइको अध्ययनपछि तपाईं निम्नलिखित विषयमा सक्षम बन्न

सक्नु हुनेछ :

- नेपाली चलचित्रको सामान्य परिचय

- नेपाली चलचित्रको संक्षिप्त सर्वेक्षण गर्दै यस को विभिन्न चरणहरूबारे जानकारी
- नेपाली सिनेमाको स्वरूप र प्राप्तिको अध्ययन
- नेपाली सिनेमाको सीमाबारे विश्लेषण

7.1 परिचय

बालकृष्ण समले नेपाली चलचित्र निर्माणको थालनीबारे टिप्पणी गर्दै वि.सं. १९८० (सन् १९२३) तिर सुरदास भद्रकालिनी कृपा राख्यो शीर्षकको पहिलो फिल्म आउँदा भद्रकाली हाउसले चलचित्र निर्माण गर्‍यो भनेर नेपालीहरू निकै प्रसन्न भएका थिए भन्ने प्रसङ्ग पनि अगि सारेका छन्। नेपालको नाटकको इतिहासमा नरशमशेर राणाको कथन अनुसार कुञ्जरशमशेरले वि.सं. १९९० (सन्) को भदौ १७ गतेका दिन सिंहदरवारको नाचघरमा अङ्ग्रेजी र हिन्दी भाषाका चलचित्र पहिलोपल्ट देखाएका थिए भन्ने अभिलेख प्राप्त छ। नाटक लेखन र प्रदर्शनको परम्परामा यो घटना चलचित्रतर्फको प्रवेश आरम्भको पहिलो सूचनाको सङ्केत मात्र थियो भन्ने कुरा पुष्टि हुन्छ। नेपाली चलचित्र निर्माणको सन्दर्भमा प्रवेश गर्दा वि.सं २००७ (सन् १९५०) तिर कलकत्तामा सत्यहरिश्चन्द्र निर्माण भएको चर्चा छ। त्यस चलचित्र निर्माणको शुभारम्भको काम कलकत्ता पुगेका राजा त्रिभुवनको बाहुलीबाट सम्पन्न भएको सूचना उपलब्ध छ। त्यस बेला त्रिभुवनले भनेका थिए- नेपालीमा कति क्षमता र एडेप्टिबिलिटी छ मलाई मेरो जाति देखेर आनन्द लाग्छ। यस कथनका आधारमा नेपालीहरूमा रहेको कला सजनाको क्षमता निकै व्यापक छ भन्ने कुराको पुष्टि मिल्छ। पौराणिक आख्यानमा आधारित भारतीय परिवेशमा निर्मित चलचित्र सत्यहरिश्चन्द्र नेपाली चलचित्रको

पहिलो नमुना हो भनिन्छ। यो नै नेपाली चलचित्रको पहिलो उदाहरण हो भन्ने आधार भने पुष्टि हुन सकेको छैन। यद्यपि नेपाली चलचित्रको कालक्रमलाई ऐतिहासिक कालक्रममा विभाजन यसैबाट गर्न सकिने देखिन्छ।

7.2 नेपाली सिनेमाको प्रथम चरण

सन् १९१३ मा भारतको मुम्बईमा बनेको पहिलो सिनेमा राजा हरिश्चन्द्रको प्रभावमा कोलकाता निवासी दिव्येन्द्रविक्रम परियारले सत्य हरिश्चन्द्र बनाए। नेपाली भाषामा निर्मित पहिलो चलचित्र भारतमा सन् १९५१-५२ तिर निर्मित सत्य हरिश्चन्द्र मानिन्छ। सिनेमा समालोचक प्रकाश सशायमीले यसो लेखेका छन्, हालसम्म पाइएको पुष्ट अपुष्ट प्रमाणका आधारमा सत्य हरिश्चन्द्र नै पहिलो नेपाली सिनेमा मानिन्छ। केही भारतीय नेपाली केही भारतमा सङ्घर्षरत नेपाली सहभागी भएको सो सिनेमाको स्थिर चित्र बाहेक प्रमाणका रूपमा अन्य केही भेटिएको उदाहरण छैन। पञ्चायतकालमा शाही नेपाली चलचित्र संस्थानका महाप्रबन्धक हुँदा सो सिनेमाको रिल चालीस हजार रुपियाँमा किनेको चलचित्रकर्मी यादव खरेलले दावी गरेपनि त्यसको निशानी अब केही बाँकी छैन। यो सिनेमा नेपालीमा डबिङ गरेर सार्वजनिक गरिएको थियो। यसको प्रदर्शनको दस वर्षपछि नेपालबाट सरकारी लगानीमा आमा नामक सिनेमा बन्ने घोषणा भयो भने निजी क्षेत्रबाट सुमनान्जली फिल्मस्को व्यानरमा माइतीघर नामक सिनेमाको निर्माणको घोषणा भएको पाइन्छ। आमा चलचित्रको निर्देशन हिरासिंह खत्रीले गरेका थिए। आमा सिनेमामा सम्पूर्ण कलाकार नेपालबाट लिइएका थिए भने माइतीघरमा नायक नेपाली भए पनि नायिकामा भारतीय अभिनेत्री माला सिन्हा, चरित्र अभिनेता सुनील

दत्त, राजेन्द्र नाथ आदि समाहित थिए। दुवै सिनेमामा प्राविधिक पक्ष भारतीय प्राविधिकले सम्हालेका थिए भने माइतीघरमा सङ्गीतकारदेखि गायनमा समेत भारतीय कलाकारको सहभागिता थियो। आमा सिनेमाका निम्ति नातिकाजी शिवशङ्करले सङ्गीत दिएका थिए भने पुष्प नेपाली तारादेवी शिवशङ्करले पार्श्वस्वर दिएका थिए। माइतीघरमा लता मङ्गेशकर, मन्ना डे, आशा भोंसले, गीता दत्त आदिले स्वर दिएका थिए। शायमीले यस चलचित्रका निम्ति प्रेमध्वज प्रधान, नारायण गोपाल र अरुणा लामा चयन भए पनि नारायण गोपालले मुम्बई गएर गीत गाउन सकेनन् भने लेखेका छन्।

भनिन्छ, आमा भारतको चर्चित हिन्दी सिनेमा मदर इन्डियाबाट प्रभावित थियो भने माइतीघर बङ्गाली सिनेमा ममताबाट प्रभावित थियो। दुवै सिनेमाले नेपाली जनमानसमा प्रभाव पार्यो। यसपछि निर्देशक हीरासिंह खत्रीले 'हिजो, आज, भोलि' बनाए। यो परिवर्तन साहित्यिक कृतिमा आधारित पहिलो नेपाली सिनेमा मानिन्छ। यसपछि जनार्दन समको नाटक 'चेतना'मा आधारित यस सिनेमा बनियो। यसमा गायकका रूपमा नारायण गोपाल, गीतकार र संवाद लेखकका रूपमा चेतन कार्की र यसै सिनेमाबाट अभिनेता नीर शाह, शैल्यान केसीले प्रवेश गरे।

7.3 नेपाली सिनेमाको दोस्रो चरण

सन् १९७१ मा नेपाल सरकारले शाही नेपाल चलचित्र संस्थान स्थापना गरेर **मनको बाध** चलचित्र निर्माण गर्‍यो। जसको निर्देशन जय राणा र सङ्गीत नातिकाजी र शिव शङ्करले भरेका थिए। गीतमा स्वर अम्बर गर्‍यो ले दिएका थिए। यसको प्रिमियर सन् १९७३ मा गरिएको थियो। यस पछि १९७८ मा **कुमारी** नेपाली भाषामा बनेको पहिलो रंगीन चलचित्र

थियो। विजय मल्लग्वारा लिखित उपन्यास कुमारी शोभामा आधारित थियो। प्रेमबहादुर बस्नेतले निर्देशन गरेको यस चलचित्रमा नायिकाको रूपमा चैत्यदेवी सिंह र नायकका रूपमा आएका शैल्यन केसी प्रवेश पाए। तर यो नै उनीहरूको अन्तिम चलचित्र हुन पुग्यो भन्ने भनाइ पाइन्छ। यस सिनेमामा खलनायक गौतमरत्न तुलाधर, हास्य कलाकार आनन्द थापा, नयाँ कलाकार लक्ष्मी श्रेष्ठले भने राम्रो प्रभाव पारेको बुझिन्छ।

सन् १९७८ मा सिनेरोमा ब्यानरमा **परालको आगो** निर्माण भयो। यसको निर्देशन प्रताप सुब्बाले गरेका थिए। कथाकार गुरुप्रसाद मैनालीको कथामा निष्कपट रूपमा न्याय गरिएको यस चलचित्रले नेपाली सिनेमाको मुहारलाई बदल्ने कोसिस गर्‍यो। रङ्गमञ्चको प्रशस्त अनुभव बोकेका परिष्कृत कलाकार टङ्क शर्मा, बसुन्धरा भुषाल, विश्वमणि हिडमाङ, मेनुका प्रधान, आई. के. प्रधान आदिलाई समाविष्ट गरेर बनाइएको परालको आगो धेरै किसिमले नेपाली सिनेजगत्मा एक अब्बल दर्जाको सिनेमा मान्न सकिन्छ। पहिलो पटक नेपाली चलचित्रमा महिला सङ्गीतकार रूपमा शान्ति ठटालले उत्कृष्ट सङ्गीत संरचना गरेकी छिन् जसमा शब्द मानबहादुर मुखिया र इन्द्र थपलियाको थियो र स्वर अरुणा लामा, दावा ग्याल्मो, पेमा लामा, शङ्कर र दीपा गहतराज झाले दिएका छन्। यसबाट निर्देशकका रूपमा प्रताप सुब्बाले कोसेढुङ्गा बनाएका छन्।

१९८० मा **सिन्दुर** चलचित्र निर्माण भए। निर्देशक प्रकाश थापा दौलतविक्रम विष्टको कथामा बनिएको थियो। यसमा नयाँ नायक विश्व बस्नेत, नयाँ नायिका मिनाक्षी आनन्दलाई पर्दामा सशक्त रूपमा प्रस्तुत गरियो भने यही चलचित्र मार्फत् दार्जिलिङका अनि नेपालमा बसेका गोपाल योञ्जनलाई नातिकाजीसित संयुक्त रूपमा सङ्गीतकारका रूपमा अवसर जुटाइएको थियो। दुबैले सफल सङ्गीत दिएर आफ्नो पहिचान

बनाएका थिए। यसै चलचित्रबाट गायक उदीतनारायण झा, गायिका सुषमा श्रेष्ठ पार्श्व गायनमा देखा परे भने नारायण गोपाल र तारादेवी मनको बाँधपछि फेरि जमिएका थिए। व्यावसायिक रूपमा अत्यन्त सफल मानिएको पहिलो नेपाली चलचित्र सिन्दुरले काठमाडौंको हलमा बाउन्न हप्ता चलेर रेकर्ड कायम गर्‍यो। यसै चलचित्रबाट मञ्जु कुमार र मुरारी ठाकुर छायाकारको रूपमा स्थापित भए भने अभिनेता नीर शाह, सुवर्ण पोखरेल, सुशीला केसीले आफ्नो पहिचान बनाए। यसै चलचित्रबाट अभिनयमा शम्भुजित बाँसकोटा, श्रीमाला शर्मा, हरिवंश आचार्य, प्रदीप रिमाल, राजन बस्नेत, शशि पाठक, हिमालय लोहनी आदि सिनेमा क्षेत्रमा प्रवेश गरे। भारतबाट प्रताप सुब्बाको निर्देशनमा बाँचन चाहनेहरू प्रदर्शन भयो। नायक किरण ठकुरी, नायिका पुण्यप्रभा लोहार सहित दार्जिलिङका एक हुद्दा कलाकारले आफूलाई प्रस्तुत गरेको सो सिनेमा थियो। प्रकाश थापाले अर्को व्यावसायिक सिनेमा जीवन रेखा बनाए। नयाँ नायक शिव श्रेष्ठ र परिचित नायिका मिनाक्षी आनन्दको मूलभूमिका रहेको जीवन रेखामा पहिलो पटक सङ्गीतकार अम्बर गुरुङले सङ्गीत दिए। पार्श्व सङ्गीतकारको रूपमा अम्बर गुरुङको यो पहिलो र अन्तिम चलचित्र हुनपुग्यो।^(शायमी) यसै सिनेमाबाट अर्जुनजङ्ग शाही, हरिबहादुर थापा, बलमानिसं स्वाँर, जयनेन्द्र चन्द ठाकुर पहिलो पटक देखापरे। यसै सिनेमाबाट पर्दामा द्वन्द्व पस्किने परम्परा सुरु भयो।

7.4 नेपाली सिनेमाको तेस्रो चरण

नेपाली सिनेमा निर्माणमा नयाँ प्रयत्न, विषयवस्तु, कथानक, संवाद, गीत, अभिनय आदि प्रायः सबै क्षेत्रमा प्रयोगशीलता यस चरणमा देखा पर्‍यो भनी राजेन्द्र सुवेदीले बताएका छन्। यसक्रममा सुजाता प्रोडक्सनले

भारतीय निर्देशक शरद् पालेकरको निर्देशनमा जुनी बनाए। यस चलचित्रबाट नयाँ नायक भुवन केसी स्थापित हुन पुगे। यसपछि हेम लामाले आदर्श नारी र बी एस थापाले कान्छी बनाए। कान्छी बाट नवनायिका शर्मिला शाह नायिकाको रूपमा आए भने आदर्श नारीबाट विजय लामा नायकको रूपमा र अँशुमाला शाही नायिकाको रूपमा देखा परे। कान्छी बी. एस. थापाको पुनरागमन थियो माइतीघर -पछि। यस चलचित्रबाट कृष्टि केसी, ऋद्धिचरण श्रेष्ठ, गोपाल भुटानी, गौतम तुलाधर स्थापित भए। कान्छीबाट गायनमा प्रकाश श्रेष्ठ, विमला राई पर्दामा आए भने नारायण गोपाल र अरुणा लामाले स्तम्भ बनाए। पुराना गायक प्रसाद श्रेष्ठ यसै चलचित्रबाट पुनः गायनमा देखापरे। शाही नेपाल चलचित्र संस्थानको अर्को चलचित्र बदलिँदो आकाशमा गोपाल योञ्जनले सङ्गीत दिए। यसमा शिव श्रेष्ठ, सुषमा शाहीलगायत टीका पहारी, रवीन्द्र खड्का, नीर शाह आदि देखापरे। फिल्म एन्ड टेलिभिजन इन्स्टिच्युट अफ इन्डियाबाट प्रशिक्षित लक्ष्मीनाथ शर्मा निर्देशित यो सिनेमाबाट चलचित्र संस्थानले कुनै सम्भावना दिन सकेन। यसपछि निरन्तर सिनेमा बन्दै गयो भने नेपाली चलचित्रमा प्रेम- रोमान्स र सङ्गीतप्रधान सिनेमा बने पनि केही चलचित्रमा स्पष्ट रूपमा राजनीतिक सन्देश भएका सिनेमा पनि बने। जति जति सिनेमाको विकास हुँदै गयो उति उति नेपाली सिनेमामा कथा र सङ्गीतको महत्त्वका साथै नेपाली प्राविधिकीको प्रयोग प्रशस्त हुँदै गयो। नेपाली सिनेमाको छायाङ्कन नेपालमा पश्चिमी भेग पोखरा, पाल्पा र स्याङ्जामा अनि भारतको मुम्बई र दार्जिलिङमा धेरै हुन थालेको पाइन्छ। यतिबेलाको नेपाली सिनेमा सङ्गीतमा नारायण गोपाल, तारादेवी, अरुणा लामा र प्रेमध्वज प्रधानको स्वर बढी प्रयोग गरिएको पाइन्छ भने सङ्गीतकारका रूपमा सङ्गीतकार नातिकाजी, अम्बर गुरुङ,

शिवशङ्करका साथै अम्बर गुरुङका चेला शान्ति ठटाल र गोपाल योञ्जन रहेका पाइन्छन्। यस समयमा ३५ मिलिमिटरको प्रतिस्पर्धायुक्त प्रविधिमा नेपाली सिनेमा छायाङ्कन हुने गर्थ्यो।

जति जति समय बित्दै गयो नेपाली सिनेमा निर्माणमा नयाँ नयाँ मानिसहरू नयाँ जोस र जाँगर लिएर आए। भारतबाट खगेन्द्र सुब्बाको अर्को जन्म, तुलसी घिमिरेको बाँसुरी र प्रताप सुब्बाको कहिँ अँध्यारो कहिँ उज्यालो प्रदर्शनमा आए। बाँसुरीबाट नयाँ निर्देशक तुलसी घिमिरे आएजस्तै सङ्गीतकारका रूपमा रञ्जीत गजमेर पर्दामा आए। अर्को जन्मबाट सङ्गीतकार गोपाल योञ्जन प्रखर हुँदै आए। आदर्श नारीको असफलता र कान्छीको सफलताको लगत्तै प्रगति प्रोडक्सनले नयाँ निर्देशक चेतन कार्कीको निर्देशनमा विश्वास को निर्माण सुरु गर्‍यो। यसै सिनेमाबाट दुई नयाँ नायिका राजश्री क्षेत्री र रोशी कार्की पर्दामा आए भने शिव श्रेष्ठ पुनः नायकमा दोहोरिए। यसै चलचित्रले चेतन कार्कीको लामो अनुभव र अध्ययनलाई पर्दा सजीव ढङ्गमा पोख्ने काम भयो उनले यसै चलचित्रबाट अभिनेत्री मिथिला शर्मालाई प्रविष्टि दिए भने रङ्गमञ्चका कीर्तिस्तम्भ रत्नदास प्रकाशलाई सम्मानपूर्वक अभिनय गराए। विश्वास चलचित्रबाट सङ्गीतकार गोपाल योञ्जन र उनका मित नारायण गोपालको सम्बन्ध तोडियो भने प्रकाश श्रेष्ठ उनका प्रिय गायक भए। यस कालावधिमा शम्भु प्रधान र तुलसी घिमिरे निक्का सम्भावना बोकेर देखा परे। यी दुवै निर्देशकमा धेरै कुराको समानता थियो। शम्भु प्रधानले सम्झना र तुलसी घिमिरेले कुसुमे रुमाल दुइटै सिनेमा भारतको दार्जिलिङमा छायाङ्कन गरेका थिए। दुवै चलचित्रका नायक भुवन केसी थिए भने दुवै सिनेमाका नायिका तृप्ती नाडकर थिइन्। दुवै चलचित्रका सङ्गीतकार रञ्जीत गजमेर र छायाँकार विनोद प्रधान। यी दुईले एकै

समय सिनेमा मात्र बनाएन् यी दुवै फिल्म सम्पादनमा भारतमा कार्यरत थिए। यी दुवैका पछाडि छायाकार विनोद प्रधान र सङ्गीतकार रञ्जीत गजमेर थिए। सम्झनाबाट मुरलीधरले आफ्नो स्थान बनाए भने कसुमे रुमालबाट विश्वमणि हिडमाड स्थापित भए। यी दुवै चलचित्रबाट भारतमा सङ्घर्षरत गायक उदीतनारायण झा, दीपा गहतराज, निर्मला गजमेर, भारती गजमेर प्रख्यात भए। सिक्किमबाट प्रताप सुब्बाको निर्देशनमा किशन रोकाको कथामा आधारित मशाल मशाल बन्न्यो। यसमा नयाँ नायक तेज रसाइली देखापरे भने मुम्बईमा स्थापित कलाकार डेनी र रजनी शर्माले अभिनय गरे। मशालको असफलतापछि सिक्किममा लामो समय सिनेमा बन्न सकेन।

अभिनेता नीर शाहले साहित्यिक कृतिमा आधारित सिनेमा बासुदेव बनाए। यसरी नै प्रदीप रिमालले के घर के डेरा नामक सिनेमा बनाए। बासुदेवबाट नयाँ नायक कृष्ण मल्ल र के घर के डेराबाट पुरण जोशी देखा परे। बासुदेवमा नीर शाहको निर्देशकीय क्षमता उच्चकोटिको देखिए। के घर के डेराले प्रसिद्ध बनिसकेका कलाकार मदनकृष्ण श्रेष्ठ, हरिवंश आचार्य, गोपालराज मैनालीलाई समेटे पनि असफलता हासिल गर्न भने सकेन। यस चलचित्रबाट नयाँ सङ्गीतकार शुभबहादुर सुनाम र शम्भुजित बाँसकोटा पर्दामा प्रस्तुत भए। यसमा गायक ओमविक्रम विष्ट र दीपक खरेलले आफ्नो स्वर पहिलो पटक प्रस्तुत गर्ने मौका पाए। बाँसुरीबाट अभिनयमा उदाएका बन्नी प्रधानले झोडा नामक सिनेमा यसैबेला बनाए। नेपाली सिनेमामा हेम लामा, तुलसी घिमीरे, शम्भु प्रधान, बन्नी प्रधान, शरद् पालेकर, चेतन कार्की, लक्ष्मीनाथ शर्मा, नीर शाह आए। बी. एस. थापा प्राविधिक रूपमा निकै सफल देखिए। केही समयपछि प्रकाश थापाले सन्तान बनाए भने यस चलचित्रले नयाँ नायक अर्जुनजङ्ग शाहीको युग

सुरु हुनुका साथै नवनायिकाहरू करिश्मा केसी र गौरी मल्ललाई प्रस्तुत गर्नुको साथै यही सिनेमाबाट भारतका चर्चित वाद्यवादक मनोहरि सिंहले सङ्गीतकारको रूपमा प्रवेश गरे। नेपालको राजनीतिले प्रभावित भएर नीर शाहले पच्चीस बसन्त नामक सिनेमाको निर्देशन गरे। यता भारतको सिक्किमबाट छाँयाङ्कन सुरु गरेर नेपालमा निर्माण सम्पन्न भएको साइनो-ले नयाँ प्रयोग र प्रस्तुतिले बजार बनायो। नयाँ निर्देशक उग्येन छोपेलले पहिलोपटक नेपाली चलचित्रमा सिगमन्ड फ्रायडको यौन मनोविज्ञानलाई साङ्केतिक रूपमा प्रविष्टी दिए भने यही चलचित्र मार्फत् पहिलो पटक नेपाली भोटे लाप्चे र इस्लामिक पात्रको पर्दामा एकरूपता पनि दिए।^(शायमी) मशालबाट नेपाली चलचित्रबाट पलायन भएका डेनी यसपटक यस चलचित्रमा राम्ररी जमे भने सम्झना-पछि मुरलीधर यस चलचित्रबाट स्थापित भए। दार्जीलिङेली रङ्गमञ्चका होनहार प्रतिभा पुकार गुरुङ, विमला राई, के. बी. मोक्तान, अजय शर्मा, ध्रुव लोहगान, प्रदीप पाखरिन आदि देखा परे। शम्भु प्रधानले मायालु बनाए। तुलसी घिमिरेले लाहुरे बनाए। लाहुरेबाट श्रवण घिमिरे नायक भए। बी. एस. थापा पुनः नयाँ चलचित्र मायाप्रीति मार्फत् पर्दामा आए। उनले नवनायक रवीन्द्र खड्कालाई पर्दामा ल्याए भने कृष्ण मल्ल र शर्मिला शाह -मल्ल लाई पुनः दोहान्याए।

नेपाली चलचित्र उद्योगमा संयुक्त लगानीका सिनेमा निर्माणको क्रम सुरु भयो जसले गर्दा नेपाली कलाकार विस्तारै विदेश पलायन हुनथाले। त्यसमध्ये शिव श्रेष्ठ, सुषमा शाही, डली गुरुङले नेपालको भूमि छोड्न थाले। भारत, पाकिस्तान, बङ्गलादेश, श्रीलङ्काले आपसमा मिलेर सुरु गरेको यो अभियान लामो समय चलन सकेन। नयाँ निर्देशकमा दीपक रायमाझी- भाग्य रेखा, चन्द्रप्रकाश घिमिरे पिरती, प्रदीप उपाध्यायले झुमा

लिए आए। भाग्यरेखा पछि झुमामा अभिनय गरेकी मौसमी मल्लले त्यससमय सबैभन्दा बढी पारिश्रमिक लिएकी थिई भन्ने बताइन्छ। नयाँ निर्देशक फुर्वा छिरिड शेर्पाले आफ्नो पहिलो चलचित्रमा नवनायिका मनीषा कोइरालालाई दिनको हजार रुपियाँ दिएर नायिकाको पारिश्रमिकको रेकर्ड तोडेको थाहा लाग्छ।

राजेन्द्र शलभको निर्देशनमा विजय -पराजय बन्यो। यसमा सङ्गीतकारको रूपमा शम्भुजित बाँसकोटा आए भने श्याम राईको चोटबाट भूपेन्द्र रायमाझी आदि अगाडि आए। यी दुवै चलचित्रमा नवनायक सरोज खनालका साथमा नवनायिका रूपा राना देखिए। यसै समय नयाँ निर्देशक यादव खरेल चेलीबेटी लिएर आए भने पुराना निर्देशक चेतन कार्की भुवरी लिएर देखा परे।

निर्माणका दृष्टिकोणले यस समय बनेका प्रायः सिनेमामा प्रविधिको परिचय सङ्कुचित हुँदै गयो। यसबेला बनेका सिनेमा १६ मिलीमिटरमा खिचेर ३५ मिलीमिटरमा ब्लो अप गरेर देखाउने प्रविधि सुरु भयो जसले गर्दा खुल्ला बजारमा अन्य सिनेमासित प्रतिस्पर्धा गर्न नसकिने भयो। यसै समय नेपालको पञ्चायती सरकारले नेपाली सिनेमामा संरक्षण दिने घोषणा गरेपछि निजी क्षेत्रमा निर्माणको होड चलन थाल्यो र यो सुविधाले नेपालबाहिर बन्ने सिनेमा पनि नेपालभित्रै बन्न थालेको पाइन्छ। यतिन्जेलसम्म अम्बर गुरुङ्कै चेलाहरू गोपाल योन्जन र रञ्जीत गजमेर नै सिने-सङ्गीतको मैदानमा सक्रिय रहे। दार्जिलिङबाट नेपाल गएका दुवै सङ्गीतकारले फरक फरक परिचय दिए। नेपाल भास्सिएका गोपाल योन्जनले सक्दो नेपाली गायनकर्मीलाई गाउने मौका दिए भने उनकै सहकर्मी रञ्जीत गजमेरले सक्दो अनेपाली स्वरलाई नेपाली सिनेमामा प्रविष्टि दिए। यसबेलासम्म तुलसी घिमीरे निककै दरिइसकेका पाइन्छन्।

उनले चिनो नामक सफल सिनेमा बनाए भने शम्भु प्रधानले पनि निरन्तरता दिइरहे। प्रकाश थापाले कन्यादान, अधिकार जस्ता नयाँ सोचका सिनेमा बनाए। चिनोबाट सुनील थापा, कन्यादानबाट मुरलीधर खलनायकमा स्थापित भए भने नायिका गौरी मल्ल र कृष्टि केसी सर्वप्रिय भए। सम्बतको चालीसको दशकमा गायकबाट नायक बनेका उदीतनारायण झाले पिरती-को असफलतापछि अभिनय छोडिदिए भने गायकबाट नायक बनेका भुवन केसीले निरन्तरता दिइरहे।^(शायमी)

7.5 नेपाली सिनेमाको चौथो चरण

यसपछि तेईस वर्षीय उम्रले छोपेल, नीर शाहका सहायक भएर काम गर्दै गरेका श्याम राई, उनका सहायक भएर काम गरेका नारायण पुरी जस्ता युवा निर्देशकहरू देखापरे। प्रकाश शायमी भन्छन्, त्यतिबेला दुई किसिमका निर्देशक पर्दामा आए। नेपाल सरकारले स्थापना गरेको टेलिभिजनबाट प्रशिक्षित टेलिसचारकर्मीहरू र भारतका मुम्बईमा सङ्घर्ष गरेर काम सिकेका युवा जमात। मुम्बईबाट आएका युवा पुस्तामा किशोर राना, राजविक्रम शाह, प्रकाश सायमी थिए भने नेपाल टेलिभिजनबाट प्रशिक्षित श्याम राई, रमेश बुढाथोकी, तीर्थ थापा, नारायण पुरी, महेन्द्र श्रेष्ठ, राजेन्द्र शलभ आदि थिए। ती दुवै धारका निर्देशकको सिनेमा निर्माण र प्रस्तुतिमा पृथकता अवश्य थियो।

दीपक रायमाझी निर्देशित युगदेखि युगसम्म-बाट सिनेमामा नवनायक राजेश हमाल देखापरे। राजेश हमालले भुवन केसी र शिव श्रेष्ठको ठाउँमा आफूलाई विस्तारै स्थापित बनाए। पचासको दशकको सुरुवातमै किशोर रानाको कर्जा, प्रकाश सायमीको पृथिवी, तीर्थ थापाको सडक, रेशराज आचार्यको बोगसको निर्माण सुरु भयो। तर यही दशकमा बनेको किशोर

रानाको राँको-ले प्रविधिमा नयाँ छलाड लगाएको देखिन्छ। नेपाली चलचित्र जगतका सिनेमास्कोपमा बनेको यो पहिलो फिल्म मानिन्छ। माथि भनिएजसरी आएका युवा निर्देशकले विचार विषयवस्तु र प्रस्तुतिमा नयाँ नयाँ शैली र शिष्टता अपनाए। नेपाली सिनेमाका गीतको रेकर्डिङ भारतको मुम्बईमा हुन थाल्यो भने प्राविधिक कार्य पनि विदेशतिर हुन थाल्यो। यही क्रममा केही चलचित्रको छायाङ्कन बेलायतमा समेत हुनथाल्यो। बेलायतमा छायाँकन गरिएको किरण प्रधानको पहिलो सिनेमा कस्तुरी-बाट नयाँ नायक अजयशेखर देखापरे भने विदेश पलायन भइसकेकी नायिका करिश्मा केसी पुनः फर्केर नेपाल आएको पाइन्छ। यतिबेला सिनेमामा मानवीय आक्रोश र मान्छेभिन्न दबिएको हिँसालाई पर्दामा प्रष्ट्याउने काम दिग्दर्शकले गरे।

नेपालमा माओवादी क्रान्तिले १९९० को दशकको मध्य तिर सिनेमा क्षेत्र ओरालो लाग्यो। दर्शक घट्न थाले पछिल्ला वर्षमा यो क्षेत्र थप्प जस्तै भयो। केही कलाकारहरू विदेश पलायन भए। कलाकारहरू सरोज खनाल, शिव श्रेष्ठ, करिश्मा मानन्धर, तृप्ती नदाकर, कृष्ठी मैनाली र गौरी मल्ल ले केही काम गरेका थिए। नेपाली सिनेमामा द्वन्द्वको युग भए पनि केही सम्भावना भएका सङ्गीतकार यसैबेला चलचित्रमा आए। दिव्य खालिङ, शक्ति वल्लभ, प्रकाश गुरुङ, शुभबहादुर, राम थापा, शिलाबहादुर मोक्तान, युजिन लामा, न्ह्यू बज्राचार्य, सचिन सिंह आदिले आफ्नो स्पष्ट धार बनाए। यसै समय नेपाली रजतपटमा धेरै भारतीय गायकले पर्दामा स्वर दिए। कुमार सानू, विनोद राठौर, अभिजीत, साधना सरगम, सोनू निगम, अनुराधा पौड्येल, अनुपमा देशपाण्डे, अनुप जलोटा आदिले गीत गाएको पाइन्छ।

यसैदशक तुलसी घिमिरेको बलीदान, प्रकाश सायमीको सिमाना, प्रताप सुब्बाको भीष्म प्रतिज्ञाले नयाँ रेखा कोर्यो। सिमानाबाट राजेश हमालको बराबरीमा धीरेन शाक्य देखापरे भने बलिदानबाट हास्यकलाकार हरिवंश आचार्य नायकका रूपमा देखापरे। यस दशकको अन्त्यतिर नयाँ सोचका साथ निर्देशकका रूपमा रवि बराल चमेली मार्फत् देखापरे भने उज्ज्वल घिमिरे गोठालो लिएर पर्दामा आए। उज्ज्वल घिमिरेले यसपछि केही व्यावसायिक सिनेमा पनि बनाए- जिन्दगानी, विश्वास आदि। तृष्णा चलचित्रपछि पलायन भएका उग्येन पुनः चलचित्रमा यसैदशक फर्केको देखिन्छ।

अब नेपाली सिनेमाले विकास पाएर हाइभिजन हलबाट विस्तारै माथि उठेर ठुला हलका निम्ति बन्ने अभियान सुरु भयो। तर त्यो अनुरूपको विषयवस्तु पाउन नसकेर ती चलचित्र नेपथ्यमै हराए। नेपाल चलचित्र निर्माणक्रममा भारतबाट कथा आयात गरिने परम्परा यससमयदेखि केही कम भयो। नेपालमा चलिरहेको सशस्त्र द्वन्द्वको आभाष पर्दामा स्पष्ट देखियो। यसबेला बनेका धेरै चलचित्रमा माओवादी छापामार युद्धको प्रभाव र असर प्रष्ट पाइन्छ। यस बेला विशेष गरेर नेपाली सिनेमामा केही प्रयोगात्मक शैली र नयाँ धारका सिनेमा निर्माणको थालनी भयो। सन् १९७० पछि भारत सरकारले उपलब्ध गराएको पुना इन्स्टिच्युटको फिल्म अध्ययन सम्बन्धी छात्रवृत्तिले त्यस अध्ययन संस्थामा पढ्न गएका नेपाली शिक्षार्थीहरूलाई कला चलचित्र सम्बन्धी चासो र उत्सुकता दिलाएको छ। विशेषतः पुना इन्स्टिच्युटबाट अध्ययन सकेर नेपालमै चलचित्र सम्बन्धी काम गर्न थालेका फिल्मका विद्यार्थीले यसका लागि धेरै मलजल गरे। पहिलो चरणमा अध्ययन सकेर आएका प्रेम उपाध्याय, प्रदीप उपाध्याय, लक्ष्मीनाथ शर्मा, एल. एन. भट्टराई प्रवृत्तिका

सिनेमाकर्मीले यस किसिमका चलचित्र निर्माण नगरे पनि यस्ता खाले सिनेमा बन्नुपर्छ भन्ने बहस चलाएको पाइन्छ

यस समयमा नेपालमा आई कला चलचित्र छायाङ्कन गर्न आउने विदेशी मूलका फिल्मकर्मीहरूले पनि यहाँका सिनेमा अनुरागीहरूलाई नयाँ धारका चलचित्रप्रति आकृष्ट मात्र गरेनन् त्यसतर्फ बाटो देखाए। त्यसमध्येमा हलिहुडका मध्यममार्गी सिनेनिर्माता निर्देशक जापानी, फ्रान्सेली, जर्मनी सिनेमाका भ्रमणटोलीमा आएका सिनेकर्मीहरूले यसप्रति अझ बढी सकारात्मक सोच बनाइदिए। नेपाली सिने विधामा चलचित्रको चर्चा अन्तर्क्रियाको पहल काठमाडौँमा खोलिएको फ्रान्सेली सांस्कृतिक केन्द्र, जर्मन राजदूतावासको गोयथे इस्टिच्युट, रुसी विज्ञान तथा सांस्कृतिक केन्द्र र भारतीय राजदुतावासको नियन्त्रणमा रहेको नेपाल -भारत सांस्कृतिक केन्द्रले बेला बेलामा मौसम अनुसार आयोजना गरिने त्यस मुलुकका चलचित्र महोत्वसव वा गोष्ठिले पनि गऱ्यो। त्यसको प्रत्यक्ष देन नेपाली रङ्गकर्ममा सक्रिय युवा रङ्गकर्मी तथा युवा स्रष्टा र त्यसप्रतिको नेपथ्यमा रहेर सघाइरहेका पुस्तालाई वैचारिक रूपले आकर्षित गऱ्यो र तिनै पुस्ताले भारतीय कला चलचित्र, जापानी, चीनिया, फ्रान्सेली, चलचित्रको ज्ञान प्रवर्द्धन गर्ने माध्यमका रूपमा यस किसिमको आयोजना उत्सवधर्मितालाई एक अवसरका रूपमा लियो भनी शायमीले बताएका छन्।

नेपाली सिनेमामा सफलताको अर्को नाम बनिसकेको निर्देशक तुलसी घिमिरेको निर्देशनमा सन् २००१ मा चलचित्र **दर्पण छायाँ** बन्यो। सिनेमामा दिलीप रायमाझी, निरुता सिंह, उत्तम प्रधान आदिको अभिनय गरेका थिए। यो चलचित्रले त्यसताका ७० लाख रुपियाँ कमाउन सफल भएको बताइन्छ जो कमाईको क्षेत्रमा एउता कीर्तिमान थियो। यस

सिनेमाको कथा अनि सङ्गीत राम्रो रहेकोले सफल भएको बताइन्छ। निर्देशक घिमिरे आफै भन्छन्, हामीसँग बलिहुडमा जतिको पैसा, तक्निकी क्षमता छैन। यसैले बहामी बढी कथामा ध्यान दिन्छौं। सन् २००६ पछिको नेपालको सहज राजनैतिक वातावरण र माओवादी मुलधारको राजनीतिमा आएपछि नेपाली सिनेमा पनि सुदृढ बन्न थाल्यो। निर्माण क्रम बढ्न थाल्यो, चलचित्र छायाङ्कन स्थल पनि बढ्न थाले। चलचित्रको व्यापार पनि बढ्न थाल्यो। नयाँ पुस्ताका निर्माताहरू संवेदनशिल र मनोरञ्जनात्मक चलचित्र निर्माण गर्न थाले।

7.6 पाँचौँ चरण

नेपाली सिनेमामा डिजिटल प्रविधी सिनेमा **कागवेनीबाट** आएको बताइन्छ। यसपछि **सानो संसार, मेरो एउटा साथि छ, फस्ट लव, कोही मेरो** जस्ता सफल चलचित्र बलिए। यी चलचित्रहरू प्रस्तुति, अभिनय, कथावस्तु र प्रविधिका हिसाबमा उत्कृष्ट रहेका थिए।

सन् २०१२ मा रिलिज भएको चलचित्र **लुट** व्यावसायिक रूपमा ब्लकबस्टर भयो। चलचित्रले कुल ५ करोड रुपियाँको कारोवार गरेको बताइन्छ। यो चलचित्रले हलमा १०० दिन मनाउन सफल भयो। त्यस लगत्तै आएको चलचित्र **चपली हाइट** ले पहिलो हप्ता मै १४०,००० को कारोवार गरी नयाँ रेकर्ड बनायो र यसले कुल ३.५ करोडको कारोवार गर्‍यो भनिन्छ। अहिले आएर नेपाली सिनेमा पनि विधिन्न धारमा अनि विभिन्न प्रविधीहरूयुक्त भएर आइरहेको छ। यसरी प्रविधी सुलभ हुन थालेपछि भकाभक नेपाली सिनेमा निर्माण भइरहेको पाइन्छ। सफलता हासिल गरिरहेको सिनेमाहरूको शृङ्खला नै निर्माण हुन थालेको पाइन्छ। बक्स अफिसमा सफल लुटको लुट-२, नाई नभन्नु ल-को पाँचसम्म

निर्माण भइसकेको छ। यसरी नै रामबाबु गुरुङ निर्देशित कब्बडीको शृङ्खला कबड्डी कबड्डी, र कबड्डी कबड्डी कबड्डी-जस्ता तीनवाट शृङ्कला निर्माण भइसकेको छ। यसरी नै ए मेरो हजुरको पनि तीनसम्म आइसकेको छ।

यस चरणमा आएर नेपाली सिनेमाले विषयलाई निकै व्यापकता दिएको पाइन्छ। तर विषयलाई राम्रो कथामा ढाल्न नसकेको कारणले दर्शक भनेजस्तो धेरै सिनेमाले कमाउन सकेको छैन। विशुद्ध व्यवसायलाई ध्यानमा राखेर सिनेमाहरू निर्माण भइरहेको छ। विभिन्न सिनेमा निर्माण कम्पनी तथा ब्यानरहरू बनिएका छन् भने एकल प्रयास पनि लक्ष्मै भइरहेको छ। भावनात्मक सिनेमाहरूका साथ व्यावहारिक, डकुमेन्ट्रीजस्ता, नेपाली ग्राम्य अनि जैविक कुराहरूलाई सिनेमाले कथ्य बनाइरहेको पाइन्छ। एकाध मनोवैज्ञानिक, हरर विषयहरू पनि समेटिएको देखिन्छ। नेपाली सिनेमामा व्यापक फस्टिएको विषय ग्राम्य जीवनको कथा, प्रेमप्रीति र हास्य देखिन्छ। हास्य विषयमा बनिएका छक्का-पन्जा, कबड्डीजस्ता सिनेमाहरूले व्यवसाय समेत राम्रो गरिरहेको अवस्था छ।

7.7 नेपाली सिनेमाको स्वरूप र प्राप्ति

सिनेमा मनोरञ्जनको माध्यम भएपनि यो शिक्षाको जग पनि हो तर सिनेमा हेर्नुअघि नै जनसाधारणमा हेर्ने सिनेमा हेर्ने चेतना वा शिक्षा हुन जरुरी छ, सिनेमा के लागि बनाउने भन्दा, के का लागि के हेर्ने भन्ने ज्ञान वा विवेक हुन जरुरी छ। सिनेमा महिलाका निम्ति के के कारण शिक्षा हुनसक्छ, दर्शकका रूपमा बुझ्न जरुरी छ यसका लागि सिनेमालाई पाठ्य पुस्तकमा राख्न जरुरी छ, तर यो हाम्रो जनजीवन, भावभूमि र परिवेशमा आधारित हुन जरुरी छ। यस खण्डलाई हामीले सन् १९७८ को

युनेस्कोको मिडिया शिक्षा साधारण पाठ्य सामग्रीको प्रस्तावना हेर्ने हो भने स्पष्ट हुनसक्छ। सुरुका समयमा नेपाली सिनेमाले जे जस्तो उद्देश्य राखेको भए पनि वर्तमानमा आएर यो कुरा पुरा गरिरहेको छ।

फिल्म उद्योगमा मौलिकता हुनुपर्छ भन्ने सुनिन्छ। नेपाली फिल्मको मौलिकता कसरी निर्माण हुन सक्छ ? यो प्रश्न सिनेमा निर्माण गर्नेहरूका निम्ति अहिले स्वीकार्य भएको छ। संसारभरका राम्रा सिनेमा हेर्दा उनीहरूले आफ्नो पहिचान निर्माण गरेका छन्। पछिल्लो समयमा इन्डोनेसियन, भियतनामी सिनेमाले आफ्नो पहिचान निर्माणमा कम्मर कसिरहेको देखिन्छ। वास्तवमा सिनेमामा दुई पक्ष हुन्छन्, भाव अनि शिल्प। भाव अर्थात् विषयवस्तु। विषयवस्तुको कुरा गर्दा नेपालीसँग भएको पीडा, आकाङ्क्षा, इच्छा, सपना संसारभर सायद एकै प्रकारका हुन्छन्। त्यसमा भूगोलले, समाजले अलिकति फरक पार्छ। तर, भावना एकै हुन्छजस्तो लाग्छ। सिनेमामा हाम्रो विषय आउन केही प्रतिशत सकिरहेको छ। सिनेमाको मौलिकता नै त्यसको स्वरूपसँग हुन्छ। नेपाली सिने उद्योगको समस्या छँदै छ। तर, समस्यामा भए पनि विदेशी सिनेमाहरू जसरी प्रयास भइरहेको पाइन्छ। नेपाली सिनेकर्मी, समीक्षकहरूले कम्तीमा यतातिर दृष्टि दिन थालेको, प्रश्न उठाउन थालेको स्थिति छ।

‘द लास्ट फ्ल्याग फ्ल्याइङ २०१७,’ ‘कार्पसिड २०१३ र ‘लोन स्टार १९९६’ जस्ता फिल्म लेखन तथा निर्देशन गरिसकेका अमेरिकन स्क्रिप्ट राइटर जेफ मोनाहान ‘नेपाल फिल्म तथा कल्चर एकेडेमी’को सातदिने स्क्रिन राइटिङ वर्कसपमा प्रशिक्षण दिन नेपाल आएका थिए। सिनेमा निर्माण गर्न चाहने नेपाली सिनेर्मीहरूका निम्ति यसरी बाहिरका विज्ञहरूसँग संसर्ग गर्ने, प्रशिक्षण लिने अवसरहरू प्राप्त भइरहेको छ।

हलिहुड र बलिहुडमा निक्कै अघि छिरिसकेको डिजिटाइजेसन नेपाली सिनेमामा पनि छिरिसकेको अनुहार अहिले छ। भलै हलिहुड र बलिहुडको स्तरमा नेपाली सिनेमा निर्माण हुन सकेको छैन तर प्रयास बढ्दो छ। अमेरिकन स्क्रिप्ट राइटर जेफ मोनाहान भन्छन्, फिल्मकर्मीहरू साहित्यमा कम रुचि राखेको देखिन्छ। उनीहरू व्यापारिक सफलताका लागि फिल्महरू बनाइरहेका छन्। तर नेपाली सिनेमामा साहित्यका किताबहरूमा रहेका कथाहरूमाथि कम्ती बजेटमै भए पनि झोला-जस्ता केही जीवन्त सिनेमा बनाउन सफल भइरहेको छ।

भनिन्छ, हलिउडले अमेरिकन सोसाइटीलाई नै हेरेर फिल्म बनाइरहेको छ। बाहिरी समाजलाई धेरै प्राथमिकतामा राख्दैन। तै पनि उनीहरूले साइन्स पिक्सन र फेन्टासीहरूलाई जोड दिएर सिनेमा निर्माण गरिरहेको छ। यस्तै बलिहुडमा पनि फेन्टासीसँग जोडिएको सिनेमाहरू निर्माण गरिरहेको छ। तर धेरै नेपाली सिनेमाले अहिले पनि नेपाली आम मानिसको कथा छोड्न सकेको छैन। बजार तताउने काम पनि यस्तै सिनेमाले गरेको पाइन्छ। जैविक अनुहार भएको जैविक कथाकै खोजीमा छ नेपाली सिने दर्शक। यस दिशामा कम-बेस काम भइरहेको छ।

समीक्षकहरू “हाम्रो आफ्नो क्राफ्ट स्वस्थानीको कथ्य संरचनाबाट पनि निकाल्नुपर्छ।” भन्छन्। फेरि “भरत नाट्यशास्त्रले चाहिँ पात्र यस्तो हुनुपर्छ भनेर ठ्याक्कै भन्छ- ब्राह्मण, क्षत्री, वैश्य, शुद्रहरू यस्तो-यस्तो हुनुपर्छ। मुन्धुमले त्यस्तो कुरा गर्दैन। भोलिको कुरा गर्दैन, आजको कुरा गर्छ। मुन्धुम बुद्धिजमजस्तो मध्यमार्गी पनि होइन।” यस्ता सिने समीक्षक र चिन्ता गर्नेहरूको जन्म अहिलेको नेपाली सिनेमाको उपलब्धि नै मान्न सकिन्छ।

आज नेपाली सिनेमामा काम गर्ने निर्देशकदेखि नायक-नायिका, गीत-सङ्गीतकार, सिनेमेटोग्राफर, कोरियोग्राफर, सम्पादक, साउन्ड डिजाइनर आदि सबै प्रशिक्षित रहेका छन्। सबै कतै न कतै कोही देश भित्रकै त कोही देश बाहिर गएर प्रशिक्षण हासिल गरेर फर्केकाहरू छन्।

7.8 सीमा

नेपाली सिनेमा निरन्तर निर्माण भइरहेको छ। निरन्तर कोसिस भइरहेको भए पनि नेपाली सिनेमाको धेरै सीमा पनि रहेको खुट्याइन्छ।

१ . चेतनाको खोजी

सबैभन्दा पहिले खोज्नुपरेको छ- सिनेमा चेतना। यति लामो हाम्रो सिनेमाको इतिहासमा सिनेमाले साह्रै निम्छरो र साँघुरो अर्थ भेटेको छ। केही बासी आर्किताइप्सहरूलाई बटुलेर मान्छेलाई रनभुल्ल पाउँ पैसा सोहोर्ने साधनको रूपमा रहेको सिनेमाको बुझाइको दायरा फराकिलो पार्नु छ।- समीक्षकहरू यसै भन्छन्। उनीहरूको गुनासो छ, निरन्तर प्रवाहमा रहेको समयको यात्रालाई बन्द बाकसमा कैद गर्नु र बारम्बार अनुभूत गर्न सकिने सिनेमाको महत्वलाई नजरअन्दाज गरेर हाम्रा सिनेमाका टाइमलाइनहरू प्रदूषित र भद्दा जीवनको आरोहण गर्न लागिपरेका छन्। हाम्रो जीवनलाई सबैभन्दा नजिकबाट छाम्ने माध्यम सिनेमा कसरी हुन सक्छ ? हामीलाई त्यसको हेक्का छैन। समयको इन्धन भरेर सिनेमाले कसरी काव्यिक उडान भर्न सक्छ ? हामीलाई त्यसको जानकारी छैन।

नेपाली सिनेमाले नेपाली सांस्कृतिक आयामहरू, नेपाली जीवनका मूल्यहरू भजेजति खोज्न सकेन। नेपाली परिवेशमा बनेका सिनेमाका कथालाई दर्शकले पनि एलिएनका कथा जसरी सुन्दै आइरहेको छ। नेपाली सिनेमा हेर्नु भनेको हेय कुरा गर्नुको मानसकिता नेपाली दर्शकमा रहेको छ।

नेपाली जनमानसलाई विदेशी जीवनमूल्य, भाषा र संस्कारको हेजेमोनीले खर्लप्यै खाएको हाम्रो जीवनदर्शनले हाम्रो अस्तित्वलाई सकभर ढाकछोप गरेर एउटा नक्कली जीवन बाँचन सिकाएको छ। सिनेमाले देखाउने कथा र दृश्य पनि त्यस्तै कृत्रिम छ। यसले न समाजलाई सुधारको ठिक सन्देश दिनसक्यो न आफू नै सुधियो। नेपाली सिनेमाको ठुलो सीमा यो पनि हो। यसो भएपछि आफ्नै अस्तित्वको गीत गाउन सक्दैनौं, आफ्नै जीवनमूल्यमा बाँचन सक्दैनौं, हाम्रा सांस्कृतिक चेतना सधैं बोधो भइरहन्छन् र बाहिरी चेतनाको दास भएर आफूलाई सधैं दोस्रो दर्जाको मान्छेको रूपमा उभ्याउँछौं।

२. दर्शकको खोजी

नेपाली सिनेदर्शकलाई जुन सिनेमामा दम छ, तिनीहरूले आफैं दर्शक भेटिहाल्छन् नि भन्ने चलनचल्तीको मान्यताको प्रभावले नयाँ आयामको बाटो छेकेको छ। हामी जे-जस्ता सिनेमाको स्वाद लिँदै हुर्कियो, त्यसैको रस बस्यो, त्यसकै नशा लाग्यो। तर, यी प्रदूषित सिनेमाका स्वाद बेसी छन्। अब नेपाली सिनेमामा नयाँ परिकारको खोजी गर्नु परेको छ। नेपाली सिनेमामा दशकौँदेखि चाखिरहेको स्वादमा दर्शकहरू फेर्न चाहन्छन्। तर फेरि पुरानोमै स्वाद बसिसकेकाहरू नयाँ स्वादले धरमराउलान् भन्ने भयले थुप्रै सिनेकर्मी पुरानै सडेगलेका मसला हालेर बासी सिनेमाको परिकार अझैसम्म पस्कन लागि परेका छन्। संसारभर सिनेमामा स्थापित थुप्रै नवलहरको नेतृत्व सिनेमाका समीक्षकले गरेका छन्। तर यथास्थितिका सिनेमालाई गाली गर्दै सिनेमाले हिँड्नुपर्ने बाटोको दिशानिर्देश भने उचित ढङ्गमा नगरेर यसको जिम्मेवारी सिने समीक्षकले काँधमा नलिएको पनि देखिन्छ।

नेपाली सिनेमालाई अझै पनि हेयको नजरले हेर्ने वर्ग रहेकै छ। यसो भएकाले गम्भीर प्रयासमा लागेका सर्जकहरू दर्शक नभेट्ने डरले हच्किएका पनि छन्। अतः नयाँ सिनेमाको अभियानले नयाँ दर्शकको खोजी पनि सँगै गर्नु छ। सिनेमालाई आफ्नो जीवनशैलीभन्दा टाढा राख्ने जमातलाई सिनेमाको भोक जगाउन जरुरी छ। जबसम्म नेपाली सिनेमाको नवलहरलाई स्वीकार गर्न दर्शक एक हुँदैनन्, नेपाली सिनेमाले नयाँ बाटो खन्न धेरै गाह्रो छ।

३. सर्जकको खोजी

फरक सिनेमाका लागि दर्शक तयार छैनन् भनेर सिनेजगत् पुरानै भद्दा सूत्र खेलाउन तल्लीन छ नेपाली सिनेकर्मी वा सर्जक। नेपाली दर्शकका लागि सिनेमा बनेको भए पो हेर्नु भनेर दर्शकको एउटा जमात सिनेमाको संस्कारसँग विमुख छ वास्तवमा दर्शक र सर्जक स्वतस्फूर्त रूपमा आफैँ सँगसँगै तयार हुँदै जाने हुन्। सबैलाई एउटा सचेतनाको धागोले डोच्याउन जरुरी छ। तर यसो भएको छैन भन्न सकिन्छ। राम्रा सिनेमा निर्माण गर्दै गरेका कतिपय सर्जकहरू के को हतार वा प्रलोभनमा परेर हो झुर सिनेमाको डङ्गुर थुपार्न ओहोर्लेको पनि नेपाली सिनेमा जगत्मा देखिन्छ। यसर्थ समयानुकूल सिनेमा सिर्जना गर्ने सर्जकको खोजी रहेको छ।

एकातिर सिनेमालाई कमोडिटीको सीमितताबाट छुट्याएर गम्भीर साधनाको रूपमा अंगीकार गर्ने सिनेकर्मी बिस्तारै तयार हुँदै छन्। नयाँ पुस्ताको एउटा समूह हाम्रो सिनेमाको नयाँ भाषा खोज्न लागि परेका छन् पनि। बजारमा चलिआएका परम्पराप्रति खेद प्रकट गर्दै नयाँ बाटोको अभियानमा केही सचेत सिनेकर्मी तल्लीन छन्। सिनेमाको नयाँ स्वरूपको पक्षमा आवाज उठिरहेका छन्। तर, सिनेमाको नयाँ लहर कोर्न सचेत आवाजका शृङ्खला मात्रै अपर्याप्त हुन्छ। कहिलेकाहीं कलाको नाउमा भुत्ते

हतियार प्रयोग गर्दै जीवनको बोधो र निरस आरोहण सिनेमाले गर्ने खतरा पनि हुन्छ। सिनेमाको चेतनासहित सिर्जनाको खुला उडान भर्न सक्ने सर्जकको खाँचो छ। संसारका विविध कुनामा आएका सिनेमाका लहरलाई त्यहाँका सचेत सर्जकले नै डोर्या एका छन्। म्याकमल्बफ र किओरोस्तामी नहुँदा हुन् त इरानी सिनेमाले नयाँ आयाम नभेट्दो हो। क्रिस्टी पुउ र पोरुम्बु नहुँदा हुन् त रोमानियाको नवलहर यति स्पस्ट नहुँदो हो। त्रुफो र गोदार्दको अभावमा फ्रेन्च नवलहर कागजको पुलिन्दामा गुनासाहरूमै सीमित हुँदो हो। सिनेमाको चेतनालाई सिर्जनाको गहिरो छलाडले नसोझ्याएसम्म सिनेमाको नयाँ बाटोको सपना, सपनामै मात्रै सीमित हुन्छ।

५. समीक्षाको खोजी

आजभोलि सिनेमाबारे बोल्ने प्रथा जतासुकै झाँगिएको छ। अनगन्ती उम्रिएका श्रव्यदृश्य माध्यम र पत्रपत्रिकाले हलमा जेनतेन पुगेका सिनेमाको घाँटी निमोठिदिन्छन्। कटु आलोचनाको सुइरो रोपेर आत्मरतिमा रमाउँछन्। सिनेमालाई लिएर यतिबिघ्न बहस आकासिनु पक्कै सुखद कुरा हो। तर, कुनै सैद्धान्तिक दृष्टिकोण र स्पष्टताको अभावमा थुप्रै बहस कर्मकाण्डमै सीमित छन्। समीक्षकका अपुरा ज्ञान र दृष्टिकोणबिचबाट नेपाली सिनेमाले गन्तव्य नभेटेर धर्मराएको छ।

7.9 उपसंहार

(सन् १९२३) तिर सुरदास भद्रकालिनी कृपा राख्यो शीर्षकको पहिलो फिल्म आउँदा भद्रकाली हाउसले चलचित्र निर्माण गर्‍यो भनेर बालकृष्ण समले चर्चा गरेका पाइन् नरशमशेर राणाको कथन अनुसार कुञ्जरशमशेरले वि.सं. १९९० (सन्) को भदौ १७ गतेका दिन

सिंहदरवारको नाचघरमा अङ्ग्रेजी र हिन्दी भाषाका चलचित्र पहिलोपल्ट देखाएका थिए भन्ने अभिलेख प्राप्त छ। तर (सन् १९५०) तिर कलकत्तामा सत्यहरिश्चन्द्र निर्माण भएको चर्चा छ भने पौराणिक आख्यानमा आधारित भारतीय परिवेशमा निर्मित चलचित्र सत्यहरिश्चन्द्र नेपाली चलचित्रको पहिलो नमुना हो भनी मानिन्छ। नेपालीमा निर्माण भएको होइन तर यो सिनेमा नेपालीमा डबिङ भएको आलोचकहरूको भनाइ पाइन्छ।

यसपछि पूर्णरूपमा नेपालीमा बनिएको सिनेमा आमा देखिन्छ। यसबेला बनिएका केही सिनेमाहरू नेपालीमै बनिएको भए पनि कथाभने अन्य भाषाका सिनेमाहरूबाट प्रभावित थिय भन्ने आलोचकहरूको मत छ।

सन् १९७१ मा नेपाल सरकारले शाही नेपाल चलचित्र संस्थान स्थापना भयो। यसले नेपाली सिनेमा निर्माण गर्न निक्कै प्रोत्साहन गर्‍यो साथै सिनेमा निर्माण पनि गर्‍यो। सन् १९७८ मा सिनेरोमा ब्यानरमा **पराङको आगो** निर्माण भयो। यसको निर्देशन प्रताव सुब्बाले गरेका थिए। यो सिनेमाले भने निक्कै प्रशंसा कमाएको थियो। नेपाली सिनेमाको इतिहासमको यस सिनेमाको नाम चहकिलो छ। समय बित्दै जाँदा तेस्रो चरणतिर पुग्दा नेपाली सिनेमाको निक्कै विकास भएको देखिन्छ। निर्माण पद्धति वा तक्निकहरूको निक्कै विकास भएको देखिन्छ।

नेपालतिरबाट नेपाली सिनेमा निर्माण गर्ने निक्कै प्रयासबिच भारततिरबाट विशेष दार्जिलिङ सिक्किमबाट नेपाली सिनेमा राम्रो ढङ्गले विकास भएको पाइन्छ। गीतसङ्गीत तथा सिनेमाको अन्य उपकरणहरू राम्ररी विकास भइसकेको समय थियो यो। चौथो चरणतिर सिनेमामा युवा निर्देशकहरू छिरे। उनीहरूको नयाँ सोचले नेपाली सिनेमाको विकासमा निक्कै बल पुगेको देखिन्छ। नेपाली सिनेमाले यस चरणमा नयाँ धारहरू देख्न पाए।

नेपाली सिनेमाले पाँचौं चरण स्पर्ष गर्दा डिजिटाइज हुने मौका पाए। बाहिर विदेशबाट सिनेमा र यसका तक्निकहरू अध्ययन गरी आएका सिनेकर्मीहरूले सिनेमा निक्कै राम्ररी बनाउ थालेको यो चरण हो। आज नेपाली सिनेमामा काम गर्ने निर्देशकदेखि नायक-नायिका, गीत-सङ्गीतकार, सिनेमेटोग्राफर, कोरियोग्राफर, सम्पादक, साउन्ड डिजाइनर आदि सबै प्रशिक्षित रहेका छन्।

सिनेमा निर्माणमा विकास गरिरहेको भए पनि नेपाली सिनेमासँग अझ पनि पर्याप्त सीमा रहेकै पाइन्छ। विशेष नेपाली सिनेमाको कथ्यमा मौलिकता अझ पनि पूर्ण रूपमा आउ नसकेको दुखेसो छ। बजार व्यवसाय पनि भनेजति नगर्ने अनि लगानीकर्ताको कमीमा सिनेमाका आधुनिक तक्निक र उपकरणहरू नेपाली सिनेमाले भनेजति प्रयोग गर्न नसकेको बताइन्छ।

7.10 सार

यस प्रखण्डमा नेपाली चलचित्र - परम्परा, प्रवृत्ति, विकास र यसका चरणहरू, नेपाली चलचित्र - स्वरूप, प्राप्त र सीमा अन्तर्गत नेपाली सिनेमाको परिचय र विभिन्न चरणहरूको अध्ययन गरियो। यसका साथै नेपाली सिनेको स्वरूप, प्राप्त र सीमा पनि अध्ययन गरियो जसलाई निम्न बुँदाहरूमा यसरी समेटिएको छ।

- पौराणिक आख्यानमा आधारित भारतीय परिवेशमा निर्मित चलचित्र सत्यहरिश्चन्द्र नेपाली चलचित्रको पहिलो नमुना हो भनी मानिन्छ।
- नेपाली सिनेमाले आमा सिनेमाबाट मौलिक अनि पूर्ण रूपमा नेपाली भाषामा सिनेमा निर्माण सुरु गर्‍यो।

- नेपालतिरबाट नेपाली सिनेमा निर्माण गर्ने निक्कै प्रयासबिच भारततिरबाट विशेष दार्जिलिङ सिक्किमबाट नेपाली सिनेमा राम्रो ढङ्गले विकास भएको पाइन्छ। परालको आगो एउटा माइल स्टोन नै बन्यो।
- चौथो चरणमा आइपुग्दा युवा निर्देशकहरूका साथ नयाँ सोच र सिनेमा निर्माणका नयाँ धार, नयाँ उपकरणहरू भित्रिएको पाइन्छ।
- कागवेनी सिनेमाबाट पाँचौ चरणका साथ नेपाली सिनेमाले डिजिटाइज हुने अवसर प्राप्त भयो।
- नेपाली सिनेमाले निक्कै विकास गरेको भए पनि यसको अझै पनि धेरै सीमा रहेको पाइन्छ।

7.11 अनुशीलन

१. पहिलो नेपाली चलचित्र कुन हो? यो कति सालमा प्रदर्शन भएको थियो।
२. नेपाली सिनेमा विकासक्रमबार चर्चा गर्नुहोस्।
३. नेपाली सिनेमाको सीमाहरू खुट्याउनुहोस्।
४. कागबेना सिनेमाको विशेषता के ? स्पष्ट बताउनुहोस्।
५. नेपाली सिनेमाको चौथो चरण कस्तो रङ्यो?
६. नेपाली सिनेमा निर्माणमा दार्जिलिङको देन कस्तो छ?

7.12 अतिरिक्त अध्ययनका लागि सन्दर्भ ग्रन्थ

राजेन्द्र सुवेदी	चलचित्र सिद्धान्त र नेपाली
चलचित्र	
लक्ष्मीनाथ शर्मा	चलचित्र सिद्धान्त, शैली र प्रविधि

माधव ढुङ्गेल	चलचित्र सिद्धान्त
सुभाषचन्द्र न्यौपाने	नेपाली नाटक र चलचित्र सिद्धान्त
प्रकाश सायमी	चलचित्र कला र प्रविधि
मनोहर श्याम जोशी	पटकथा लेखन र परिचय
ई-स्रोत	विकिपिडिया

यसका अतिरिक्त विभिन्न पत्रिका तथा सम्बन्धित वेभसाइट, ब्लग्स हेर्न सक्ने छन्।

7.13 मूल्यवृद्धिका निमित्त उत्तर

नोट: तल दिएको खाली स्थानमा आफ्नो उत्तर लेख्नुहोस् -

1. नेपाली सिनेमा निर्माणको विकासक्रमको प्रथम अनि दोस्रो चरण कस्तो थियो?

.....
.....
.....

(प्रश्न १ को मूल्यवृद्धिका निमित्त विद्यार्थीले 7.2.र.7.3 खण्डमा उत्तर खोज्न सक्नेछन्)

2. नेपाली सिनेमाको स्वरूप र प्राप्तबारे टिप्पणी लेख्नुहोस्।

.....
.....
.....

(प्रश्न २ को मूल्यवृद्धिका निमित्त विद्यार्थीले 7.7. खण्डमा उत्तर खोज्न सक्नेछन्)

3. नेपाली सिनेमाको वर्तमान स्थितिबारे लेख लेख्नुहोस्।

.....
.....
.....

(प्रश्न ३ को मूल्यवृद्धिका निम्ति विद्यार्थीले 7.6. को खण्डमा उत्तर खोज्न सक्नेछन्)

4. तपाईंलाई मन परेको कुनै एउटा नेपाली सिनेमाको समीक्षा लेख्नुहोस्।

.....
.....
.....

(प्रश्न ४ को मूल्यवृद्धिका निम्ति विद्यार्थीले सम्पूर्ण खण्ड अध्ययन गरेर उत्तर खोज्न सक्नेछन्)

5. नेपाली सिनेमाको समस्या प्रस्तुत गर्दै समाधानार्थ तपाईंको विचार प्रकट गर्नुहोस्?

.....
.....
.....

(प्रश्न ५ को मूल्यवृद्धिको निम्ति विद्यार्थीले सम्पूर्ण खण्ड अध्ययन गरी उत्तर खोज्न सक्नेछन्)