

सेतो बाघ उपन्यासको चलचित्रिकरण

त्रिभुवन विश्वविद्यालय मानविकी तथा सामाजिक शास्त्र सङ्कायअन्तर्गत
नेपाली केन्द्रीय विभागको एम.ए. चौथो सेमेस्टरको शोधपत्र (५७७)
विषयको प्रयोगात्मक परीक्षाको परिपूर्तिका लागि प्रस्तुत

शोधपत्र

शोधार्थी

तेजु तिवारी

नेपाली केन्द्रीय विभाग

त्रिभुवन विश्वविद्यालय

कीर्तिपुर, काठमाडौं

२०८०

शोधनिर्देशकको सिफारिस

त्रिभुवन विश्वविद्यालय, मानविकी तथा सामाजिकशास्त्र सङ्कायअन्तर्गत स्नाकोत्तर तह चौथो सेमेष्टरको विद्यार्थी तेजु तिवारीले 'सेता बाघ' उपन्यासको चलचित्रीकरण शीर्षकको शोधपत्र मेरो निर्देशनमा तयार पार्नुभएको हो। यसको आवश्यक मूल्याङ्कनका लागि सिफारिस गर्दछु।

मिति : २०८०/११/१०

.....

उप-प्रा.डा. अशोक थापा

शोधपत्र निर्देशक

त्रिभुवन विश्वविद्यालय

कीर्तिपुर, काठमाडौं

स्वीकृतिपत्र

शोधपत्र मूल्याङ्कन समिति

प्रा. डा. कृष्णप्रसाद न्यौपाने

.....

(विभागीय प्रमुख)

उप-प्रा.डा. अशोक थापा

.....

(शोधनिर्देशक)

सह-प्रा.डा. नेत्रमणि सुवेदी

.....

(बाह्य परीक्षक)

मिति: २०८०/११/१७

शोधपत्र मूल्याङ्कन समिति

कृतज्ञताज्ञापन

प्रस्तुत 'सेतो बाघ' उपन्यासको चलचित्रिकरण शीर्षकको शोधपत्र स्वीकृत गरी अध्ययनका लागि अवसर प्रदान गर्ने नेपाली केन्द्रीय विभाग र यस शोधपत्रको शीर्षक छनोट देखि लिएर सामाग्री सङ्कलन, लेखन, परिमार्जनका साथै पूर्णता प्राप्त नहुन्जेल सम्ममा अनेकौं व्यस्तता हुँदाहुँदै पनि शब्द-शब्दमा सहज र सचेत बनाउँदै समुचित मार्गनिर्देशन गर्नुहुने मेरा शोधनिर्देशक आदरणीय गुरु डा. अशोक थापा प्रति सर्वप्रथम हार्दिक कृतज्ञता ज्ञापन गर्न चाहान्छु ।

यसै गरी मेरो शोधकार्य सम्पन्न गर्नका लागि सहयोग गर्ने त्रिभुवन विश्वविद्यालयको केन्द्रीय पुस्तकालय, नेपाली केन्द्रीय विभागको आफ्नै पुस्तकालय, मेरा सहपाठी मित्रहरू, अग्रज सीतादेवी ढुङ्गाना र मेनुका बुर्जा दिदीहरूलाई हार्दिक धन्यवाद दिन चाहान्छु ।

मिति : २०८०/११/१०

रजिष्ट्रेशन नं.: ६-२-१०-४४-२०१६

चौथो वर्षको रोल नं.: Nep २८-३१-२२-०००१८

.....

शोधार्थी

तेजु तिवारी

नेपाली केन्द्रीय विभाग

त्रिभुवन विश्वविद्यालय

कीर्तिपुर, काठमाडौं

विषय सूची

पृष्ठ सङ्ख्या

पहिलो परिच्छेद

शोधपरिचय

१-६

१.१ विषयपरिचय	१
१.२ समस्याकथन	२
१.३ शोधको उद्देश्य	२
१.४ पूर्वकार्यको समीक्षा	२
१.५ शोधको औचित्य	५
१.६ शोधविधि	६
१.७ शोधकार्यको सीमाङ्कन	६
१.८ शोधपत्रको रूपरेखा	६

दोस्रो परिच्छेद

चलचित्र सिद्धान्त

७-४७

२.१ 'चलचित्र' शब्दको अर्थ	८
२.२ चलचित्रको परिभाषा	९
२.३ चलचित्रको स्वरूप	११
२.४ चलचित्रको वर्गीकरण	१२
२.४.१ आकारका दृष्टिले चलचित्र	१३
२.४.२ लम्बाइका आधारमा चलचित्र	१४
२.४.३ विषय वा उद्देश्यका आधारमा चलचित्र	१४
२.४.४ कथावस्तुको स्रोतका आधारमा	१७
२.५ चलचित्रका तत्त्वहरू	१९
२.५.१ सार्वजनिक तत्त्व	२०
२.५.२ स्थानीय तत्त्वहरू	२०
२.६ अनुकूलनको अर्थ	२४
२.७ चलचित्र अनुकूलनका परिभाषा	२५
२.८ अनुकूलनका प्रक्रिया	२६
२.८.१ साहित्य र चलचित्रका बीचमा बन्न सक्ने समानता र भिन्नता केलाउनु	२३

२.८.२ साहित्यको प्रमुख कडीलाई सामेल गर्नु	२४
२.८.३ मौलिक भावनाको कदर गर्नु	२४
२.८.४ साहित्यभित्रका विभिन्न सन्दर्भहरू काट्ने र चलचित्रमा थप्ने कुराहरू सूचीबद्ध गर्नु	२४
२.८.५ अनुकूलन गर्दा विधा निर्धारण गर्नु	२५
२.८.६ अनुकूलन गर्दाका चुनौति पहिचान गर्ने	२५
२.८.७ साहित्यिक कृतिका लेखक र पटकथा लेखकसँग सुमधुर सम्बन्ध कायम गर्नु	२६
२.९ साहित्यबाट चलचित्र उत्पादनको विमर्श	२९
२.१० चलचित्रको उत्पत्ति र विकास	३४
२.११ नेपाली चलचित्रको विकास प्रक्रिया	३७
२.१२ नेपाली साहित्यिक कृतिको चलचित्राङ्कन	४४
२.१२.१ कथाबाट चलचित्र निर्माण	४२
२.१२.२ उपन्यासबाट चलचित्र निर्माण	४२
२.१२.३ नाटकबाट चलचित्र निर्माण	४३

तेस्रो परिच्छेद

सेतो बाघ उपन्यासको चलचित्रमा अनुकूलन

४८-६४

३.१ विषयप्रवेश	४४
३.२ उपन्यासबाट चलचित्रमा रूपान्तरण गर्दा थपघट र परिवर्तन गरिएका घटना	४५
परिच्छेद १	
३.२.१ हटाइएका घटनाहरू	४५
३.२.२ थपिएका घटना	४५
३.२.३ परिवर्तित घटना	४५
परिच्छेद २	
३.२.४ हटाइएका घटना	४५
परिच्छेद ३	
३.२.५ हटाएको घटना	४६
३.२.६ सजावट/शृङ्गार	४६

	परिच्छेद ४	
३.२.७ हटाइएका घटनाहरू		४६
	परिच्छेद ५	
३.२.८ हटाइएको घटना		४६
३.२.९ सजावट/श्रृङ्गार		४६
	परिच्छेद ६	
३.२.१० हटाइएको घटना		४७
३.२.११ थपिएका घटना		४७
३.२.१२ परिवर्तन गरिएका घटना		४७
	परिच्छेद ७	
३.२.१३ हटाइएका घटना		४७
	परिच्छेद ८	
३.२.१४ हटाइएका घटना		४७
	परिच्छेद ९	
३.२.१५ हटाइएका घटना		४७
	परिच्छेद १०	
३.२.१६ हटाइएका घटना		४८
	परिच्छेद ११	
३.२.१७ हटाइएका घटना		४८
३.२.१८ परिवर्तित घटना		४८
	परिच्छेद १२	
३.२.१९ हटाइएका घटना		४८
३.२.२० परिवर्तित घटना		४८
३.२.२१ श्रृङ्गार		४८
	परिच्छेद १३	
३.२.२२ हटाइएका घटना		४९
३.२.२३ थपिएका घटना		४९
	परिच्छेद १४	

३.२.२४ हटाइएका घटना		४९
	परिच्छेद १५	
३.२.२५ हटाइएका घटना		४९
३.२.२६ थपिएका घटना		४९
३.२.२७ परिवर्तित घटना		४९
	परिच्छेद १७	
३.२.२८ हटाइएका घटना		५०
	परिच्छेद १८	
३.२.२९ हटाइएको घटना		५०
३.२.३० सजावट/शृङ्गार		५०
	परिच्छेद १९	
३.२.३१ हटाइएका घटना		५०
	परिच्छेद २०	
३.२.३२ हटाइएका घटना		५१
३.२.३३ परिवर्तित घटना		५१
	परिच्छेद २१	
३.२.३४ हटाइएका घटना		५१
३.२.३५ थपिएका घटना		५१
३.२.३६ परिवर्तित घटनाहरू		५१
	परिच्छेद २२	
३.२.३७ हटाइएका घटना		५२
३.२.३८ थपिएका घटनाहरू		५२
	परिच्छेद २३	
३.२.३९ हटाइएका घटना		५२
३.२.४० थपिएका घटना		५२
	परिच्छेद २४	
३.२.४१ हटाइएका घटना		५२
	परिच्छेद २५	
३.२.४२ हटाइएका घटना		५३

३.२.४३ थपिएका घटना	५३
३.२.४४ परिवर्तन गरिएका घटना	५३
परिच्छेद २६	
३.२.४५ हटाइएका घटना	५४
३.२.४६ परिवर्तित घटना	५४
परिच्छेद २७	
३.२.४७ हटाइएका घटना	५४
३.२.४८ परिवर्तित घटना	५४
परिच्छेद २८	
३.२.४९ हटाइएका घटना	५५
३.२.५० शृङ्गार/सजावट	५५
३.२.५१ परिवर्तित घटना	५५
परिच्छेद २९	
३.२.५२ हटाइएका घटनाहरू	५६
३.२.५३ थपिएका घटनाहरू	५६
३.२.५४ परिवर्तित घटना	५६
परिच्छेद ३०	
३.२.५५ हटाइएका घटना	५७
३.२.५६ परिवर्तित घटना	५७
३.२.५७ शृङ्गार/सजावट	५७
परिच्छेद ३१	
३.२.५८ परिवर्तित घटना	५७
३.२.५९ थप गरिएका घटना	५७
परिच्छेद ३२	
३.२.६० हटाइएका घटना	५८
३.२.६१ परिवर्तित घटना	५८
परिच्छेद ३३	
३.२.६२ हटाएका घटनाहरू	५८

	परिच्छेद ३४	
३.२.६३ हटाइएका घटना		५८
	परिच्छेद ३५	
३.२.६४ हटाइएका घटना		५९
३.२.६५ परिवर्तित घटना		५९
	परिच्छेद ३६	
३.२.६६ हटाइएका घटनाहरू		५९
३.२.६७ परिवर्तित घटना		५९
	परिच्छेद ३७	
३.२.६८ हटाइएका घटनाहरू		६०
३.२.६९ परिवर्तित घटनाहरू		६०
	परिच्छेद ३८	
३.२.७० हटाइएका घटना		६१
३.२.७१ थपिएका घटना		६१
३.२.७२ परिवर्तित घटना		६१
	परिच्छेद ३९	
३.२.७३ हटाइएका घटना		६१
३.२.७४ थपिएका घटना		६१
३.२.७५ परिवर्तित घटना		६१
	परिच्छेद ४०	
३.२.७६ हटाइएका घटना		६२
	परिच्छेद ४१	
३.२.७७ हटाइएका घटना		६२
	परिच्छेद ४२	
३.२.७८ हटाइएका घटना		६२
३.२.७९ परिवर्तित घटना		६२
	परिच्छेद ४३	
३.२.८० हटाइएका घटना		६३
३.२.८१ परिवर्तित घटना		६३

३.२.८२ थपिएका घटना	६३
३.३ निष्कर्ष	६३
चौथो परिच्छेद	
सारांश र निष्कर्ष	६५-६७
४.१ परिच्छेदगत सारांश	६५
४.२ निष्कर्ष	६७
सन्दर्भग्रन्थसूची	

पहिलो परिच्छेद शोधपरिचय

१.१ विषयपरिचय

सेतो बाघ डायमनशमशेर राणा (वि.सं. १९७५) द्वारा रचना गरिएको उपन्यास हो । यसलाई निर्देशक नीर शाहले वि.सं. २०७१ सालमा सेतो बाघ नामक चलचित्रका रूपमा निर्माण गरेका छन् ।

सेतो बाघ ऐतिहासिक उपन्यास हो । उक्त उपन्यासमा आधारित सेतो बाघ चलचित्रमा जङ्गबहादुर राणाको शासन काल र त्यसै ओरपरको घटना कथावस्तुका रूपमा आएको छ । यसमा व्यवस्थाको अनुदारताले गर्दा इतिहासले भोक्नु परेको कष्ट एउटा परिवारभित्रको आकाङ्क्षा, ज्वाला, षड्यन्त्र, जालभेल, सत्तालिप्सा, क्रूरता, हत्या, दमन आदिलाई प्रदर्शन गरिएको छ ।

सेतो बाघ चलचित्रका पटकथाकार निर्देशक नीर शाह हुन् । यसलाई महाशक्ति मल्टिमिडियाको ब्यानरले तयार पारेको हो । यसको निर्माताहरूमा मञ्जुश्री राक्ष्यलक्ष्मी राणा, पुरणशमशेर ज.ब.रा., रवीन्द्र शमशेर ज.ब.रा. र ख्याती राणा रहेका छन् । चलचित्रको संवाद लेखन नीर शाह, छायाङ्कन सञ्जय लामा, सम्पादन बनिश शाह, सङ्गीत शम्भुजित बास्कोटा, गायक मिलन आमात्य, र नृत्य बसन्त श्रेष्ठले गरेका छन् । यसमा पुराना र नयाँ दुवै किसिमका कलाकारहरूको संयोजन गरिएको छ । यसको छायाङ्कन काठमाडौं, मकवानपुर र चितवनमा गरिएको हो ।

उपन्यास र चलचित्र फरक-फरक साहित्यिक विधाहरू हुन् । उपन्यासमा धेरै सहायक पात्रहरू हुने, ससाना टुक्रे कथानक हुने हुँदा चलचित्र निर्माण गर्दा कतिपय विषयहरू थप्नुपर्ने हुन्छ भने कतिपय हटाउनु पर्ने हुन्छ । उपन्यासका कतिपय विषयवस्तुहरू अनुकूलन गर्न सहज हुन्छन् भने कतिपय असहज हुन्छन् । सेतो बाघ ऐतिहासिक महत्त्व राख्ने सफल उपन्यास हो । यसलाई पाठकले मनमस्तिष्कमा रदराजमा सजाएर राख्ने पनि चलचित्र निर्माणपछि त्यसलाई दर्शकले त्यति चासो दिएन । त्यही कारण उपन्यास र चलचित्रबिचमा रहेका अनेक अन्तर र अनुकूलताहरू खोजिएको छ ।

१.२ समस्याकथन

नेपाली साहित्यिक कृतिको चलचित्र निर्माणको क्रम वि.सं. २०२७ देखि हुँदै आएको छ। त्यस कालखण्डदेखि आजसम्म भण्डै तीन दर्जन जति साहित्यिक कृतिको चलचित्र निर्माण भइसकेको छ। यति हुँदाहुँदै पनि यस क्षेत्रमा औपचारिक/प्राज्ञिक अध्ययन न्यून भएको देखिन्छ। *सेतो बाघ* उपन्यासका बारेमा केही लेखक तथा समालोचकले केही लेखोट तथा समालोचना तयार पारे पनि *सेतो बाघ* चलचित्रको औपचारिक अध्ययन भएको छैन। यही आवश्यकतालाई मध्यनजर राख्दै निम्नलिखित बुँदाहरूलाई यस शोधपत्रको समस्याका रूपमा अधि सारिएको छ :

- (क) *सेतो बाघ*को चलचित्रमा के-कस्तो अनुकूलन छ ?
- (ख) *सेतो बाघ* उपन्यास र *सेतो बाघ* चलचित्रबिचमा केकस्तो अन्तर छ ?

१.३ शोधको उद्देश्य

चलचित्रको सैद्धान्तिक खण्डको व्याख्या गर्दै साहित्यबाट बन्ने चलचित्रको अनुकूलन पक्षको अध्ययन र विश्लेषण गर्नु नै यस शोधकार्यको प्रमुख उद्देश्य हो। शोधका प्रमुख उद्देश्यलाई बुँदागत रूपमा यसरी देखाउन सकिन्छ :

- (क) *सेतो बाघ*को चलचित्राङ्कनगत अनुकूलनको निरूपण गर्नु,
- (ख) *सेतो बाघ* उपन्यास र *सेतो बाघ* चलचित्रबिचमा अन्तर केलाउनु आदि।

१.४ पूर्वकार्यको समीक्षा

सेतो बाघ उपन्यास डायमनशमशेर राणाद्वारा लिखित ऐतिहासिक महत्त्व राख्ने कृति हो। यसको औपचारिक दृष्टिबाट केही अध्ययन भएता पनि चलचित्रीकरणका बारेमा अध्ययन भएको पाइँदैन। *सेतो बाघ* चलचित्रका बारेमा भएका अध्ययन सामग्रीलाई कालक्रमिक रूपमा तल राखिएको छ :

लक्ष्मीनाजथ शर्मा (२०३८) को *चलचित्र कला* पुस्तकमा वि.सं. २००७ सालमा *राजा हरिश्चन्द्र*, वि.सं. २०१८ सालमा श्री ५ महेन्द्रको *बयालिसौँ शुभसन्मोत्सव*, *आमा* (२०२२), परिवर्तन (२०२७) जस्ता चलचित्र निर्माण भएका प्रसङ्गहरू उल्लेख गरिएको छ।

माधवप्रसाद ढुङ्गेल (२०६०) को *प्रेमपिण्डको चलचित्रात्मक अध्ययन* शोधपत्रमा चलचित्रको सिद्धान्त, परिचय, परिभाषा देखाउँदै चलचित्रको अन्य विधासँगको सम्बन्ध साहित्य,

चित्रकला, सङ्गीतकला, गायनकला, नृत्यकला, वास्तुकला, अभिनयकला, मूर्तिकला, नाट्यकला आदिसँग कस्तो सम्बन्ध हुन्छ भन्ने देखाएका छन् ।

कृष्णप्रसाद डुम्रे (सन् २००६) ले *बसाई उपन्यासको चलचित्रीकरण* शोधपत्रमा चलचित्रको सिद्धान्त, चलचित्र विश्लेषणका तत्त्वहरू, साहित्यिक कृति र चलचित्रबीचको तुलनात्मक अध्ययन गरेका छन् ।

प्रेरणा अर्याल (२०६४) को *मुनामदन खण्डकाव्यको चलचित्रात्मक अध्ययन* शोधपत्रमा चलचित्रको अर्थ, परिभाषा, तत्त्व, प्रकार र सोही चलचित्रको विश्लेषणात्मक अध्ययन गरेकी छिन् ।

मधुसूदन थापा (२०६५) को *अन्त्यदेखि सुरुको चलचित्रीकरण* शोधपत्रमा चलचित्रको सिद्धान्त, चलचित्रसँग साहित्य र अन्य विधाको सम्बन्ध, र उपन्यास र चलचित्रबिचमा तुलनात्मक अध्ययन गरिएको छ ।

भावना पौड्याल (२०६५) को *नेपाली साहित्यिक कृतिको चलचित्राङ्कन परम्परा* शोधपत्रमा चलचित्र र साहित्यिक कृतिको चलचित्रीकरणको सैद्धान्तिक अवधारणा, नेपाली चलचित्रको विकासक्रम, साहित्यिक कृतिको चलचित्राङ्कन परम्परा र साहित्यिक कृतिमा आधारित चलचित्रको मौलिकताको खोजी गरिएको छ ।

माधव ढुङ्गेल (२०६७) को *चलचित्र सिद्धान्त* पुस्तकमा चलचित्रको परिचय, तत्त्व, विधा र चलचित्रसँग सम्बन्धित विभिन्न आन्दोलनहरूको चर्चा गरिएको छ ।

राजेन्द्र सुवेदी (२०६९) को *चलचित्र सिद्धान्त र नेपाली चलचित्र* पुस्तकमा चलचित्रको सिद्धान्त, चलचित्रको आरम्भ र विकास, पटकथा लेखनका आवश्यक तत्त्वहरू, नेपाली चलचित्रको सीमा र प्राप्त, विश्वका ख्याति प्राप्त चलचित्र र तिनका निर्देशक समेत राखिएको छ ।

हिमाल खबर डक कम (मङ्गलबार, माघ २९, २०७०) मा 'डायमन शमशेर राणा लिखित चर्चित ऐतिहासिक उपन्यास *सेतो बाघ* मा आधारित फिल्म र टेलिसिरियलको निर्देशन नीर शाहले गर्ने भएका छन्' भन्ने चर्चा पाइन्छ । 'कार्यक्रममा निर्देशक नीर शाहले उपन्यासको

कथावस्तुलाई नबिगारीकन फिल्म र टेलिसिरियल बनाउने बताए' भन्ने प्रसङ्गसमेत उक्त लेखमा पाइन्छ ।

इमेल खबर डटकम (२०७० भदौ ५ गते) मा *सेतो बाघ* अब ठुला र सानो पर्दामा लेख प्रकाशित छ । उक्त लेखमा नयाँ पुस्तालाई पाढ्न मात्र होइन हेर्न सकिने, शमशेरलाई 'बसन्ती' पछि *सेतो बाघ*को पनि फिल्म बनाउन इच्छा भएको, ठुलो र सानो दुवै पर्दामा हेर्न सकिने आदि प्रसङ्ग उक्त लेखमा पाइन्छ ।

क्रन्दन चापागाई (२०७१) को *रिलदेखि डिजिटलसम्म* पुस्तकमा चलचित्र सिद्धान्त र नेपाली चलचित्र, नेपाली चलचित्रको सर्वेक्षण, नेपाली चलचित्रका प्रमुख मोड, प्रवृत्ति, आदि परिच्छेदमा विभाजन गरी चलचित्रबारे अध्ययन गरिएको छ ।

गोविन्दराज भट्टराई (दोस्रो सं., २०७१) को *उत्तरआधुनिक विमर्श* पुस्तकमा 'मायिक यथार्थवादी दृष्टिकोणले *सेतो बाघ*को पुनः पठन' शीर्षकको लेख रहेको छ । उक्त लेखमा एउटा अनुरोधको नमुना, मेरो पठनप्रक्रिया, एउटा गम्भीर प्रश्न, लेखने बेलाका अन्य पठन, *सेतो बाघ*को आत्मा, उदार राणाशासनको पक्षमा, संसदीय प्रणालीप्रतिको निष्ठा, नयाँ दृष्टि लिएर *सेतो बाघ* हेर्ने प्रयत्न, *सेतो बाघ*मा मायिक यथार्थको खोजी (भ्रान्ति र यथार्थ १, स्वप्न र यथार्थ १, भ्रान्ति र यथार्थ २, टुनामुना र यथार्थ, स्वप्न र यथार्थ २, भूतप्रेत र यथार्थ, भाग्यवाद/अन्धविश्वास र यथार्थ, पुनर्जन्म, पापपुण्य, प्रेतात्मा र यथार्थता) जस्ता विभिन्न उपशीर्षकमा अध्ययन गरिएको छ ।

प्रकाश सायमी (दोस्रो सं. २०७५) द्वारा लिखित *चलचित्र कला र प्रविधि* पुस्तकमा चलचित्र कला र प्रविधि, चलचित्रको इतिहास र विकासक्रम, वर्गीकरण, अथवा चलचित्रको समग्र निर्माण प्रविधि देखाइएको छ । ठुलो पर्दा डटकम (१ वैशाख २०७१, सोमबार) मा जीवन पराजुलीद्वारा लिखित '*राणाशासनको सेतो बाघ* ५१ दिनमा सकियो' शीर्षकमा लेख प्रकाशित गरिएको छ । जसमा काठमाडौँको सिनामंगलबाट छायाङ्कन सुरु गरेर पाटन दरबार सङ्ग्रालय, केशर महल, चितवनको मेधैली, सिंहदरबार हुँदै भक्तपुरको कमल विनायक पुगेको प्रसङ्ग उल्लेख गरिएको छ । यसमा धेरैजसो पात्रहरू नयाँ रहेको, जङ्गबहादुरको भूमिका बि.एस राणा रहेको, राजाराम पौडेल, रवि गिरी, पवन मैनाली पनि स्मरणयोग्य रहेको चर्चा लेखमा पाइन्छ ।

सिक्किम विश्वविद्यालय भाषा अनि साहित्य सङ्कायअन्तर्गत नेपाली विषयको एम.फिल. पाठ्यक्रमको आंशिक परिपूर्तिका लागि मुन्नु राई (सन् २०१८) को *सिक्किमबाट निर्मित नेपाली कथानक चलचित्रको अध्ययन* लघुशोधप्रबन्धमा चलचित्रको स्वरूप, तत्त्व, प्राविधिक पक्ष, सिक्किमबाट निर्मित नेपाली कथानक चलचित्रहरू र नेपाली कथानक चलचित्रको विकासमा सिक्किमको योगदानको बारेमा अध्ययन गरिएको छ ।

त्रिभुवन विश्वविद्यालय मानविकी तथा सामाजिकशास्त्र सङ्कायअन्तर्गत नेपाली केन्द्रीय विभागको एम.फिल. तहका लागि सीतादेवी ढुङ्गाना (२०७८) ले *तीन घुम्ती चलचित्रमा निर्माण प्रविधि* शोधप्रबन्धमा तीन घुम्ती चलचित्रको पटकथालेखन, उक्त चलचित्रमा दृश्ययोजना, र उक्त चलचित्रमा गरिएको सम्पादन कार्यको मूल्याङ्कन समेत गरेकी छिन् ।

चलचित्र विकास बोर्डले प्रकाशित गरेको चलचित्रमा (२०७९) स्मारिकामा समीक्षक किरण अधिकारीले 'साहित्यमा आधारित नेपाली चलचित्र' नामक लेख प्रकाशित गराएका छन् । उनका अनुसार 'डायमनशमशेर राणाका साहित्यको मर्मलाई केहि नविगारीकन निर्देशक नीर शाहले यस चलचित्र २ घण्टा ३० मिनेटको बनाउका हुन् । मञ्जुश्री राणा, पूरण, राणा, रविन्द्र शमशेर राणा र ख्याति राणा निर्माताको रूपमा रहेका छन् । कलाकारहरू बि.एस. राणा, राजाराम पौडेल, रवि गिरी, श्याम राई, अञ्जना कट्टेल मुख्य भूमिकामा रहेका छन् ।'

माथि चलचित्र सम्बन्धि विभिन्न पुस्तक, लेख र लघुशोध अध्ययन गरेको पाइयो । *सेतो बाघ* चर्चित्रका सम्बन्धमा कही लेखहरू पनि पाइयो तर त्यसको चलचित्र अनुकूलता र तुलनात्मक पक्षमा हालसम्म अध्ययन भएको पाइएन । त्यसैले ती रिक्ततालाई अध्ययनको विषय बनाइएको छ ।

१.५ शोधको औचित्य

प्रस्तुत *सेतो बाघ* ऐतिहासिक महत्त्व राख्ने राजनैतिक, साहित्यिक उपन्यास हो । यसले समाज, राजनीति, इतिहास, साहित्य, प्रेम आदि विषयलाई अन्तरघुलित गरेको छ । त्यसैले ती क्षेत्रमा चासो राख्ने चलचित्रसम्बन्धी अध्ययन गर्न चाहने उत्सुक व्यक्ति, संडसंस्था, अनुसन्धाता, दर्शक, पाठक आदिलाई औचित्यपूर्ण हुन्छ । यो शोधकार्यमा साहित्यिक कृतिमाथि बनेको चलचित्र र त्यसमाथि प्राज्ञिक/औपचारिक अध्ययन गरिएकाले आफैमा औचित्यपूर्ण छ ।

१.६ शोधविधि

प्रस्तुत शोधकार्य पूर्ण गर्नका लागि प्राथमिक र द्वितीय दुवै स्रोतका सामग्रीहरूको प्रयोग गरिएको छ । प्राथमिक स्रोतका सामग्रीअन्तर्गत *सेतो बाघ* उपन्यास र *सेतो बाघ* चलचित्रलाई लिएको छ, भने द्वितीय स्रोतका सामग्रीअन्तर्गत *सेतो बाघ* उपन्यास *सेतो बाघ* चलचित्रसम्बन्धी विभिन्न लेखक, समीक्षकहरूले लेखेका समीक्षा, टिप्पणी आदिलाई लिइएको छ । यहाँ सामग्री सङ्कलन र विश्लेषणको लागि पुस्तकालयीय कार्य अपनाइएका छन् । *सेतो बाघ* चलचित्रलाई #Highlights Nepal # Highlights Movices # Seto Bag ठेगानामा युट्युबमा प्राप्त गरिएको हो । सामग्री सङ्कलनका लागि यस क्षेत्रका विशेषज्ञ, चलचित्र अध्ययता, शोधनिर्देशक, समालोचक, समीक्षक आदिबाट जानकारी तथा परामर्श लिइएको छ ।

सामग्री सङ्कलनपछि चलचित्र अनुकूलनको सिद्धान्त उल्लेख गर्दै *सेतो बाघ* उपन्यास र *सेतो बाघ* चलचित्रबिच भएका समानता र असमानता तथा थपिएका र हटाइएका प्रसङ्गहरूलाई तुलनात्मक रूपमा विश्लेषण गरिएको छ ।

१.७ शोधकार्यको सीमाङ्कन

यहाँ समशेरको *सेतो बाघ* उपन्यासलाई *सेतो बाघ* चलचित्रका रूपमा अध्ययन गरिएको छ । यस चलचित्रको अनुकूलनको पाटो उपन्यास र चलचित्रबिचको तुलनात्मक पक्षको मात्र अध्ययन गरिएको छ । यहाँ अध्ययनका क्रममा आएका चलचित्र निर्माण प्रविधि, चलचित्रभित्रको सांस्कृतिक खोजी, कुटनीति आदि क्षेत्रमा/समस्यामा अध्ययन गरिएको छैन ।

१.८ शोधपत्रको रूपरेखा

प्रस्तुत शोधमा विभिन्न परिच्छेद रहेका छन् :

पहिलो परिच्छेद : शोधपरिचय

दोस्रो परिच्छेद : चलचित्र सिद्धान्त

तेस्रो परिच्छेद : *सेतो बाघ* उपन्यास र *सेतो बाघ* चलचित्रको तुलनात्मक अध्ययन

चौथो परिच्छेद : निष्कर्ष

सन्दर्भसामग्रीसूची

दोस्रो परिच्छेद चलचित्र सिद्धान्त

२.१ 'चलचित्र' शब्दको अर्थ

शाब्दिक रूपबाट हेर्ने हो भने 'चलचित्र' आफैमा समस्त शब्दको योग हो । यो संस्कृतका 'चल' र 'चित्र' दुई शब्दको योग हो । नेपालीमा 'चल' शब्दको अर्थ चल्ने, काम्ने, हल्लिने, स्पन्धित हुने हुन्छ भने 'चित्र' शब्दको अर्थ तस्विर, फोटो, छायाँ, चित्रपट, प्रतिमा, छवि आदि भन्ने हुन्छ । यी दुवै शब्दको संयुक्त रूप चाहिँ बिजुलीका सहायताले रजतपटमा देखाइने चल्ने-फिर्ने कथात्मक नाट्यचित्र; सिनेमा; टाकिज आदि हुन्छ ।

अङ्ग्रेजी भाषाका लागि मोसन-पिक्चर, फिचर फिल्म, मूभि तथा सिनेमा जस्ता शब्दहरू प्रयोगमा आएको पाइन्छ । यहाँ शाब्दिक रूपमै हेर्दा 'मोसन' भनेको गति र पिक्चर भनेको तस्विर हो । यी दुवै शब्दलाई मिलान गर्दा माथि भनिएभैं 'गतिशील तस्विर' नै भने हुन्छ ।

२.२ चलचित्रको परिभाषा

चलचित्र लगायत जुनसुकै विधाको पनि स्थायी र स्पष्ट परिभाषा गर्न कठिन हुन्छ । किनकी कुनै पनि क्षेत्रका विद्वान्ले उनीहरूको तात्कालिक समयलाई आधार मानेर विधाको परिभाषा गर्दछन् । समयको अन्तरालसँगै नयाँनयाँ प्रवृत्ति थप हुँदै जान्छन् । त्यसै कारण चलचित्रको पनि स्थायी र स्पष्ट परिभाषा गर्न कठिन छ । यति हुँदाहुँदै पनि चलचित्रलाई युरोपियन, अमेरिकन तथा एसियन विद्वान्हरूले आ-आफ्नै तवरले चिनाउने प्रयास गरेका छन् । यहाँ पूर्वीय तथा पाश्चात्य विद्वान्हरूका चलचित्रहरूसम्बन्धी अवधारणा अध्ययन गरिसकेपछि मात्रै चलचित्रबारे बुझ्न सकिन्छ ।

चलचित्रको परिभाषाकै सन्दर्भमा क्रन्दन चापागाईको मत यस्तो रहेको छ - "चलचित्र त्यस्तो कला हो जसले समाजको चित्र बोकेको हुन्छ । चित्र जुन चलायमान छ, छाया जुन रोमाञ्चक र रङ्गीन छ त्यो नै वस्तुगत रूपमा चलचित्र हो" । क्याम्ब्रिज एड्भान्स लर्नर डिक्सनरी (२००८, पृ. २४२) का अनुसार - "एउटा यस्तो प्रभावकारी नाटक हो जो क्यामरामा कैद गरेर चलचित्र भवनमा प्रदर्शन गरिन्छ र शुल्क लिएर दर्शकहरूमा प्रदर्शन गरिन्छ ।" कलीन्स वृहद शब्दकोशका अनुसार- "क्यामराको माध्यमद्वारा खिँचिएर पर्दामा देखाइने

चलायमान वस्तुहरूको छविहरूको शृङ्खला रसायनिक पद्धतिद्वारा गत्यात्मकता दिइन्छ ।” राजेन्द्र सुवेदी, २०६९ : पृ. ६ का अनुसार- “चलचित्र जीवनको यथार्थताको प्रतिबिम्बन हो र यसले समाजका सकारात्मक पक्षहरूप्रति प्रोत्साहन र नकारात्मक पक्षहरूप्रति निरुत्साहनको व्यवस्थापन गर्दै मनोरञ्जन, शिक्षा र सुधारका सन्देश समेत प्रदान गर्ने विविध प्रतिनिधि स्वर र विभिन्न प्रतिभाको समायोजनबाट सम्पादन हुने कार्य चलचित्र हो ।” लक्ष्मीनाथ शर्मा, २०३८, पृ. १ का अनुसार- “विश्वमा भाषा, साहित्य, सङ्गीत, नृत्य, विज्ञान, दर्शन, चित्र, कला, वास्तु कला, नाट्य कला आदि कलाहरूको जन्म भइसकेपछि सबै कलाहरूका सङ्गमका रूपमा एउटा सशक्त, प्रभावशाली र मनोरञ्जक कलाको विकास हुन गयो जसलाई आज हामी चलचित्र भन्दछौं ।” अनुपम ओझाका अनुसार- “चलचित्रको अघिल्लो चरणमा सिर्जित उपयोगी र ललित सबै कलाहरू कथा, कविता, नाटक, आख्यान आदि साहित्यका सबै विधाहरूलाई आफूमा समायोजन गरेर विज्ञान तथा प्राविधिक सन्दर्भलाई सन्तुलन गर्दै आफ्नो मौलिक पहिचान प्राप्त गरेको हुन्छ ।” इन्द्रप्रकाश कानुगोका अनुसार- “कलाका अन्य पक्ष जस्तै चित्र वा तस्वीर कलालाई धेरैबेर हेर्न सकिन्छ । उपन्यास वा त्यस्तै पाठ्यविषयलाई पढ्दा-पढ्दै रोकिएर फेरि पछाडि फर्केर दोहोर्‍याएर पनि अध्ययन गर्न सकिन्छ । चलचित्र हेर्ने बेलामा न ढिलो गर्न सकिन्छ, न छिटो सिध्याउन सकिन्छ । चलचित्र हेर्ने बेलामा पुरै समय मानसिक प्रक्रियालाई उसकै गतिमा हिँडाउनु पर्ने हुन्छ । यो एक प्रत्यक्ष कला घटना हो । त्यसैले यो मुख्यतः सङ्गीत, नाटक जस्तै प्रदर्शन कला नै हो ।”

माथिका विभिन्न विद्वन्का विभिन्न परिभाषाबाट चलचित्रलाई यसरी बुँदागत रूपमा राखेर चिन्न सकिन्छ :

- यो आधुनिक विधा हो,
- यो क्यामरा, प्रकाश, ध्वनि, कम्प्युटर आदि उपकरणद्वारा उत्पादन गरिन्छ,
- यो अन्य साहित्यका विधाभन्दा पछि विकास भएको नयाँ विधा हो,
- यसमा कविता, नाटक, आख्यान, निबन्ध, नृत्य, संगीत, चित्रकला, वास्तुकला जस्ता साहित्यका विधा अन्तर गर्भमा संयोजित भई हुर्केका हुन्छन्,
- यो रजतपटमा प्रकाशका सहायताले प्रदर्शन गरिन्छ,
- यसलाई दृश्यबोध र श्रुतिबोध एकैचोटि गर्न सकिन्छ,
- चलचित्र उद्योग हो,
- चलचित्र विज्ञान पनि हो,

- चलचित्र आकर्षण र मनोरञ्जनको केन्द्र हो,
- आत्मभिव्यक्तिको सशक्त साधन हो ।

२.३ चलचित्रको स्वरूप

चलचित्र यो नाटकको नजिक भैं लाग्दछ । यसमा नाटकमा भैं दृश्यहरू हुन्छन्, पात्रले अभिनय गर्दछन्, संवाद बोलिन्छन्, भेषभूषा पनि थरिथरिका हुन्छन् । चलचित्रमा साजसज्जा पनि उत्तिकै आकर्षक हुन्छ । यति हुँदाहुँदै पनि चलचित्र र नाटकमा धेरै अन्तर छ ।

चलचित्रलाई आधुनिक विधा मानिन्छ । यो विभिन्न उपकरणद्वारा छायाङ्कन, सम्पादन, वर्गीकरण र वितरणकारी छ । चलचित्र निर्माण गर्दा सुरुमा पटकथा लेखिन्छ, त्यसपछि क्यामराको सहायताले छायाङ्कन गरिन्छ, त्यसपछि अनावश्यक पक्षहरू काटिन्छ, र पर्दामा प्रदर्शन गरिन्छ । यसलाई माथि भनिएभैं विभिन्न प्रक्रिया र चरण पार गर्दै प्रकाशका सहायताले ठूला-ठूला पर्दामा प्रदर्शन गरिन्छ । सन् १८९५/९६ का वर्षमा लुभिएर बन्धु र जर्ज मेलिसको साहसिक प्रयोगले चलचित्र पर्दामा प्रदर्शन भयो । लुमिटरका फिल्महरू ३ मिनेटका हुन्थे (सायमी, २०७५, पृ. १८) । यस भनाइबाट के स्पष्ट हुन्छ भने चलचित्र पर्दापणका ती सुनौला दिनहरूमा यो छोटो र पर्दामा देखाउने स्वरूपकै थियो । चलचित्रको प्रदर्शन समयपछि मात्र विकास भएको थियो । चलचित्र कविता, आख्यान र निबन्धको जस्तो श्रव्यगुण र नाटकको जस्तो दृश्यगुण एकैचोटि पर्दामा प्रकाशका सहायताले अनुभूत गर्न सकिन्छ । त्यसैले चलचित्रलाई सिर्जनात्मक, रचनात्मक र प्रभावकारिताका गुणहरू बोकेको सञ्चारको एउटा सबल माध्यम मानिन्छ (शर्मा, सन् २०१०, पृ. १२) । यहाँ शर्माले चलचित्रलाई साहित्यिक विधाबाट नै विकास भएर आम जनमानसले खोजेजस्तो स्वरूपमा विकास भएको बताएका छन् । सिनेमाको स्वरूप कस्तो हुन्छ भन्ने सन्दर्भमै गौतम लेख्छन्- सिनेमा आख्यान, नाटक, नृत्य सबको अर्थात् भए भरिका कला विधाको सम्मिश्रण हुन सक्छ, त्यसकारण आजको यो विधा, नवीनतम कला विधा तर सबैभन्दा बढी प्रभावकारी विधा हुन गएको छ, उचित ढङ्गबाट बनाएको खण्डमा (गौतम, २०७६, पृ. ११) ।

निष्कर्षका रूपमा चलचित्र नाटकको नजिक जस्तो देखिएता पनि आजसम्म विकास भएका साहित्य, कला, सङ्गीत, नृत्य आदिको समष्टि रूप हो । यसलाई विज्ञान र प्रविधिद्वारा आफ्नो प्रदर्शनकारी स्वरूप प्रदान गरिएको हुन्छ ।

२.४ चलचित्रको वर्गीकरण

सामान्यतया चलचित्रको वर्गीकरण भन्नाले त्यसको प्रकार, किसिम वा टाइप भन्ने बुझिन्छ। चलचित्रको सुरुवाती दिन सन् १८९५/९६ देखि आजसम्म आइपुग्दा लाखौं चलचित्र निर्माण भइसकेका छन्। ती चलचित्रहरू एकै प्रवृत्तिका छैनन्। तिनलाई यहाँ विभिन्न आधारमा वर्गीकरण गरिएको छ। प्रकाश सामग्रीका अनुसार चलचित्रको आकारका आधारमा ३५ एम.एम., १६ एम.एम., ८ एम.एम., सिनेमास्कोप, सिनेरामा र अन्य गरी जम्मा ६ प्रकारमा विभाजन गर्न सकिन्छ। चलचित्रको लम्बाइका आधारमा लामो र छोटो गरी दुई प्रकारमा विभाजन गर्न सकिन्छ भने विषय तथा उद्देश्यका आधारमा कथानक, वृत्तचित्र, एनिमेशन, जिङ्गल, लघुचित्र र प्रयोगवादी गरी जम्मा ६ प्रकारमा विभाजन गर्न सकिन्छ (सायमी, २०७५, पृ. ११५-११९)। सीता देवी ढुङ्गानाका अनुसार: चलचित्रको कथावस्तुको स्रोतका आधारमा: सामाजिक, ऐतिहासिक, पौराणिक, विज्ञान विषय गरी पाँच प्रकारमा विभाजन गरिएको छ (ढुङ्गाना, २०७१, पृ. १५-१८)। स्वभाव वा प्रवृत्तिका आधारमा चलचित्रलाई सुखान्त र दुःखान्त, वादका आधारमा यथार्थवाद, नवयथार्थवाद, प्रयोगवाद, विषयवस्तुका आधारमा कार्यात्मक, साहसिक, संयोगान्त, अपराध, नाटक, ऐतिहासिक, डरलाग्दा, साङ्गीतिक, वैज्ञानिक, युद्ध विषयक र पश्चिमी, स्वरूपका आधारमा परम्परागत व्यवसायिक, कलात्मक बौद्धिक वर्गमा विभाजन गरेको पाइन्छ (डुम्रे, सन् २००७, पृ. २१-२६)। चलचित्र वर्गीकरणकै सन्दर्भमा शोधकर्ता मुन्तु राईले कथानक चलचित्र, वृत्तचित्र, भयाभनक चलचित्र, हाँस्य चलचित्र, अनुप्राणिक चलचित्र, जीवनी चलचित्र गरी जम्मा पाँच प्रकारमा विभाजन गरेको पाइन्छ (राई, सन् २०१८, पृ. २०-२७)।

माथि विभिन्न विद्वान्हरूका चलचित्रको वर्गीकरण सम्बन्धी मतलाई आत्मसात गर्दै यहाँ चलचित्रको वर्गीकरण यसरी गरिएको छ-

२.४.१ आकारका दृष्टिले चलचित्र

आकारका दृष्टिले चलचित्रलाई यसरी वर्गीकरण गरिन्छ -

(१) ३५ एम.एम.

विश्वमा सर्वाधिक चलचित्र व्यवसायीले प्रयोग गर्ने आकार ३५ एम.एम. को चलचित्र नै हो। नेपाललगायत विश्वका विभिन्न राष्ट्रमा यो आकारका चलचित्र धेरै निर्माण भएका छन्। यस किसिमका चलचित्र प्रदर्शन गर्ने सिनेमा गृहहरूमा ३५ एम.एम. को पर्दा र प्रदर्शक यन्त्र (प्रोजेक्टर) पनि सोहीअनुसार निर्माण गरिन्छ र प्रदर्शन गरिन्छ।

(२) १६ एम.एम.

यो चलचित्र निर्माण र प्रदर्शन गर्ने अर्को प्रणाली हो । वृत्तचित्र तथा समाचार देखाउनका लागि १६ एम.एम. को आकार उपर्युक्त मानिन्छ । यसका साथै हाम्रो समाजका सामान्य घटनाहरू शवयात्रा, विवाह, भेला-महोत्सव जस्ता कार्यमा यो आकारलाई सान्दर्भिक मानिन्छ । विश्वमा कतिपय चलचित्रहरू १६ एम.एम. मा निर्माण गरी पछि ३५ एम.एम. मा देखाएको पनि पाइन्छ । यसका लागि चलचित्रलाई आकार बढाउनु/इन्लार्ज गर्नु पर्दछ ।

(३) ८ एम.एम.

यस आकारका चलचित्रहरू सामान्यतया सानो पर्दामा मात्र हेर्न सकिन्छ । हाम्रो घरमा, साथीभाइका माझमा छायाङ्कन गरेका दृश्यमान हेर्न र प्रदर्शन गर्न ८ एम.एम. को आकार उपर्युक्त हुन्छ ।

(४) सिनेमास्कोप

सिनेमास्कोपले दृश्यलाई आवश्यकता अनुसार सानो (सूक्ष्म) र ठुलो आकारमा दुवैमा रूपान्तरण गर्न सक्दछ । यो आकारका हिसाबले यो ३५ एम.एम. भन्दा पनि ठुलो हुन्छ ।

(५) सिनेरामा

यो विशेष किसिमको प्रवृत्ति हो । यसको प्रदर्शन गर्न छायाङ्कनदेखि नै चारवटा क्यामराले दृश्यलाई अङ्कित गरिन्छ । यस किसिमबाट निर्माण कार्य आरम्भ गरेर चलचित्र भवनमा प्रदर्शन गर्न पनि अर्धवृत्त आकारमा निर्माण गरेको पर्दामा प्रदर्शन गर्न आवश्यक हुन्छ । यो पद्धतिमा निर्माण गरेका चलचित्र हेर्दा दर्शकको आफूबिचमा बसेर दृश्यको अनुभव गरेको महसुस गर्दछन् । क्यामरा, फ्रेम र फुटको सम्बन्धलाई तालिकामा यसरी देखाउन सकिन्छ-

क्यामेरा	एक फुटमा फ्रेम	एक सेकेण्डमा
गति ७ एम.एम.	७२ फ्रेम	१/३ फुट
१६ एम.एम.	४० फ्रेम	३/५ फुट
३५ एम.एम.	१६ फ्रेम	डेढ फुट
७० एम.एम.	१२.८ फ्रेम	१ फुट र ११ फ्रेम

सायमी, पूर्ववत्, पृ. १४१ ।

२.४.२ लम्बाइका आधारमा चलचित्र

लम्बाइका आधारमा चलचित्रलाई लामो लम्बाई र छोटो लम्बाइमा विभाजन गर्न सकिन्छ। लामो लम्बाई भएको चित्र सामान्यतया ५,००० फुटदेखि २०,००० फुटसम्म रहेको हुन्छ। यस किसिमका चलचित्रलाई मनोरञ्जनका निम्ति उत्तम मानिन्छ। सानो लम्बाई भएका चलचित्रहरू १०० फुटदेखि २,००० फुटसम्म चित्र भएको पाइन्छ। सानो आकारमा वृत्तचित्र आदिलाई छयाइकन गरिन्छ।

२.४.३ विषय वा उद्देश्यका आधारमा चलचित्र

चलचित्र निर्माणका आफ्नै किसिमका उद्देश्य हुन्छन्। यसले कतै मनोरञ्जन, कतै शिक्षा, कतै विज्ञापन त कतै केबल प्रयोगका लागि उद्देश्य बनाएको हुन्छ। विषय वा उद्देश्यका आधारमा चलचित्रलाई निम्न तवरले व्याख्या/वर्गीकरण गर्न सकिन्छ :

(१) कथानक

कथानक चलचित्रलाई अङ्ग्रेजीमा फिक्सन फिल्म (Fiction Film) भनिन्छ। यसमा सामान्यतया आख्यान रहेको हुन्छ र यसको प्रमुख उद्देश्य दर्शकलाई मनोरञ्जन दिनु हो। 'कथाको विषयवस्तुका आधारमा यसलाई पनि सामाजिक, ऐतिहासिक, वेस्टर्न, धार्मिक, पौराणिक, एक्सन, एडभेन्चर, सस्पेन्स (जासूसी), हास्य फिल्म आदि भन्ने पर्दछन्। प्रकाश सायमी, (२०७५) पृ. ११७। विश्वको पहिलो कथानक चलचित्र अमेरिकाका पोर्टरले निर्देशन गरेको 'द ग्रेट ट्रेन ट्वली' सन् (१९०३) हो।

(२) वृत्तचित्र

कुनै पनि घटनाको इतिवृत्तान्त केलाउने चलचित्रलाई वृत्तचित्र (Documentary) भनिन्छ। यसमा सत्य-तथ्य, विषयलाई डगमगाउन नदिइकन सिर्जनात्मक प्रस्तुति गरिन्छ। 'स्थान विशेषको ऐतिहासिक सामाजिक परिस्थितिको चित्राङ्कन, घटना र समाचारका सूचना पनि आवश्यक सन्दर्भमा पर्ने विषयका पक्षहरू पनि यस किसिमका चलचित्रमा समावेश भएका हुन्छन्। वास्तविक तथ्यमा आधारित विषयसँग सम्बद्ध हुने हुनाले यस्ता चलचित्रलाई वृत्तचित्रात्मक चलचित्र (Documentary Films) भनेर चिन्ने गरियो। सुवेदी, (२०७९), पृ. ५८।

(३) एनिमेसन फिल्म/कार्टून चलचित्र

यस किसिमका चलचित्रलाई 'पपेट फिल्म' पनि भनिन्छ । यो पुतली वा कागजका सामान्य भाँडाकुँडाको माध्यमद्वारा कम्प्युटरको सहायताले एनिमेसन प्रविधिद्वारा निर्माण गरिएको हुन्छ । यस किसिमका चलचित्रको प्रमुख उद्देश्य समाजलाई शिक्षा र मनोरञ्जन दिनु हो ।

'चलचित्रको गतिलाइ फ्रेमका आधारमा नाप्ने गरिन्छ । चित्रको चल्ने क्रम एक सेकेन्डमा २४ फ्रेमका हिसाबले हुन्छ । एक फ्रेममा केही न केही क्रियाकलाप हुने गर्दछ । प्रत्येक क्रियाव्यापारमा नयाँ नयाँ कार्य भएको र पार्श्वमा ध्वनिको व्यवस्थापन समेत गरिएको हुन्छ । देखा निकै सामान्य जस्तो लाग्ने यो काम निकै कठिन कार्य हो । सुवेदी (२०६९), पृ. ५८ ।

(४) जिङ्गल चलचित्र

यस किसिमका चलचित्रलाई विज्ञापन चित्र (Advertisement film) पनि भनिन्छ । यस्ता चलचित्र कम समयका लागि बिचबिचमा टेलिभिजन पर्दामा प्रस्तुत गरिएको हुन्छ । यसको प्रमुख उद्देश्य व्यापार, व्यवसायको प्रचारप्रसार गर्नु हो ।

(५) हाँस्य चलचित्र

चलचित्रमा हाँस तथा परिहाँसको स्थिति सिर्जना गर्ने र दर्शकलाई पेट मिचिमिचि हसाउने चलचित्र यस अन्तर्गत पर्दछन् । 'हास्य धारावाहिक शृङ्खलाको रचनामा ठाँचा एकातर्फ मनोरञ्जनात्मकता र अर्कातर्फ सुधारात्मक सन्देशको स्थिति साथसाथै विकसित बन्दै गएको हुन्छ । वर्गीय विसंगति, सांस्कृतिक र धार्मिक अन्धविश्वास, यथास्थितिमूलक विषय बन्दै गतिवान् बनेको हुन्छ । सुवेदी (२०६९), पृ. ५६ । यसमा चलचित्रकर्मीको प्रमुख उद्देश्य नै दर्शकलाई मनोदविनोदका सन्दर्भहरू सिर्जना गरेर हसाउनु हो । यस्ता चलचित्रहरूमा कथानक कम त्यहाँका पात्र बढी दर्शकका मनस्थितिमा दोहोरिन्छन् ।

(६) कथानक चलचित्र

भयानक चलचित्रलाई अङ्ग्रेजीमा 'हरहर भूमि' भनिन्छ । यसले दर्शकलाई भयभित पार्ने क्षमता विकास गरेको हुन्छ । मनोवैज्ञानिक युद्धका अनुसार मानवको व्यक्तिगत र सामूहिक

गरी दुई किसिमको अचेतन मन हुन्छ। व्यक्तिगत अचेतनमा कुनै दुर्घटना, अपमान, बलत्कार, आदि। घटनाहरू जड बनेर बसेको हुन्छ। सामूहिक अचेतनमा धर्म, संस्कार, संस्कृति, धामी, भक्ती, भूत-प्रेत, टुनामुना, जादूगरी, तिलस्मी आदि ग्रसित भावहरू जडबनेर बसेका हुन्छन्। यिनै कमजोरीहरूलाई मूल विषय बनाएर चलचित्रकर्मीहरूले डरलाग्दा दृश्यहरू छायाँडकन गर्दछन्।

(७) जीवनीमूलक चलचित्र

कुनै पनि व्यक्तिको व्यक्तिगत जीवनमा आधारित भएर बनाएको चलचित्रलाई जीवनीमूलक चलचित्र भनिन्छ। जीवनी चलचित्र हाम्रै समाजका राजनेता, कलाकार, साहित्यकार, वैज्ञानिक, समाजसेवी आदिको निर्माण गरिन्छ। यसरी निर्माण गरिएका चलचित्रमा काल्पनिक र अवास्तविक विषयको प्रवेश गराइदैनन्। यस्ता चलचित्रको प्रमुख उद्देश्य समाजमा एक किसिमको शिक्षा र उत्प्रेरणा प्रदान गर्नु हो।

(८) विज्ञान चलचित्र

विज्ञानले आजका मितिसम्म आइपुग्दा अकल्पनीय प्राविधिक क्षेत्रको विकास गरेको छ। यसले विकास गरेका क्षेत्रमा आधारित भई निर्माण भएका चलचित्रलाई विज्ञान विषयक चलचित्र भनिन्छ। विज्ञानले निर्माण गरेका विषय, पत्ता लगाएका विषय र भविष्यमा निर्माण गर्न सक्ने र पत्ता लगाउन सक्ने विषयमा काल्पनिक क्षमताको प्रयोग गरी विज्ञान विषय चलचित्र निर्माण गरिएको हुन्छ।

माथि उल्लेख गरेदेखि बाहेक पनि नारी चलचित्र, बाल चलचित्र, अद्भूत चलचित्र, कलात्मक चलचित्र, प्रदर्शनात्मक चलचित्र आदि रहेका छन्। समयको विकाससँगै नयाँ नयाँ धारका चलचित्रहरू पनि विकास भइरहेका छन्।

२.४.४ कथावस्तुको स्रोतका आधारमा

चलचित्रको कथावस्तु जन्मको उद्गम बिन्दुलाई स्रोत भनिन्छ। चलचित्र कुनै न कुनै स्रोतबाट त अवश्य नै आएको हुन्छ। ती स्रोतहरूलाई तल यसरी प्रस्तुत गर्न सकिन्छ-

(१) ऐतिहासिक स्रोतका चलचित्र

इतिहासमा घटेका महत्त्वपूर्ण घटनालाई आधार मानेर तयार पारिएका चलचित्र नै ऐतिहासिक स्रोतका चलचित्र निर्माण गर्दा कुन इतिहासको कुन घटनासम्बन्धी चलचित्र निर्माण गर्ने हो त्यस विषयमा निर्देशक सचेत रहन आवश्यक छ । निर्देशकले आफ्नो कल्पनाशक्ति प्रयोग गरेर इतिहासका सत्यतथ्य घटना डगमगाउन नदिइकन चलचित्र निर्माण गर्नुपर्ने हुँदा यो चुनौतिपूर्ण समेत हुनसक्छ । चलचित्रमा तत्कालीन समयको (इतिहास) भेषभूषा, शृङ्गार, हातहतियार आदिको बन्दोबस्त पनि सोहि किसिमबाट गर्न आवश्यक हुन्छ । नेपाली ऐतिहासिक स्रोतका चलचित्रहरू *वसन्ती*, *सेतो बाघ*, *नालापानी* आदि हुन् । ऐतिहासिक स्रोतका चलचित्रले विगतलाई संरक्षण गर्दै ज्ञान प्रदान गर्दछन् ।

(२) सामाजिक स्रोतका चलचित्र

हाम्रो समाजमा घटेका विभिन्न घटनाहरूलाई आधार मानेर तयार पारिएका चलचित्रहरू नै सामाजिक स्रोतका चलचित्र हुन् ।

सामाजिक स्रोतका चलचित्रले समाजका विकृति, विसङ्गति, अत्याचार, शोषण, भोकमरी आदि विषयलाई उठान गरेको हुन्छ । यसै सन्दर्भमा सत्यजित राय भन्छन्:- 'चलचित्र समाजको दर्पण हो । यसमा समाजका उज्याला चेहराहरू मात्र होइन घुमैला अनुहार पनि देखिनु पर्दछ । एउटा अघाएका मान्छेको अदृष्टास मात्र होइन एउटा भोको मान्छेको एक चिम्टी खुसी पनि मिसिनु पर्दछ । यसमा देखिने घुमैला अनुहार र भोका मान्छेका लागि अलिकति सन्देश तथा उज्याला चेहरा र अघाएका मान्छेका लागि अलिकति मनोरञ्जन, यही नै हाम्रो चलचित्र हुनुपर्दछ (दुङ्गेल, २०६७, पृ. ५) । सामाजिक चलचित्रले समाजकै विभिन्न सुख-दुःख, न्याय-अन्याय, शोषक-शोषित, अज्ञानता, सङ्घर्ष, सङ्कट आदिलाई पर्दामा उतारेको हुन्छ ।

(३) पौराणिक स्रोतका चलचित्र

पुराणबाट आएका विषयवस्तुमा आधारित भएर निर्माण गरिएका चलचित्रहरू नै पौराणिक चलचित्र हुन् । विभिन्न धार्मिक संप्रदायका आ-आफ्नै पुराणहरू हुन सक्छन् । तिनै आधारमा चलचित्र पनि निर्माण गरिएको हुन्छ ।

‘संस्कृति र सभ्यताका निर्माता, विशिष्ट चिन्तक, पुराण र इतिहासका अनेकौं मूल्य र परम्परागत विम्बका सम्बाहक बनेका पात्रहरूको प्रेरक जीवनी र चरित्रमा केन्द्रित पटकथा लेखनका पक्षहरू पनि आज दर्शकप्रिय विषय बनेका छन् । यस्ता धारा बाहिकका प्रदर्शनबाट दर्शकका मनमा सांस्कृतिक र नैतिक आस्थाको भावना विकसित बनेर प्रकट हुन्छ (सुवेदी, २०६९, पृ. ५७) । नेपाली पौराणिक स्रोतका चलचित्रहरूमा यादव खरेलद्वारा निर्देशित श्री स्वस्थानी (२०५२), लक्ष्मीनाथ शर्माद्वारा निर्देशित महादेवी (२०५१) आदि रहेका छन् ।

(४) विज्ञान विषयक स्रोतका चलचित्र

विज्ञानले विभिन्न प्रकारको खोजी र प्रविधिको निर्माण गर्दै आइरहेको छ । यही खोज र प्रविधिलाई प्रमुख विषय बनाएर निर्माण गरेका चलचित्रलाई विज्ञान विषयक चलचित्र भनिन्छ ।

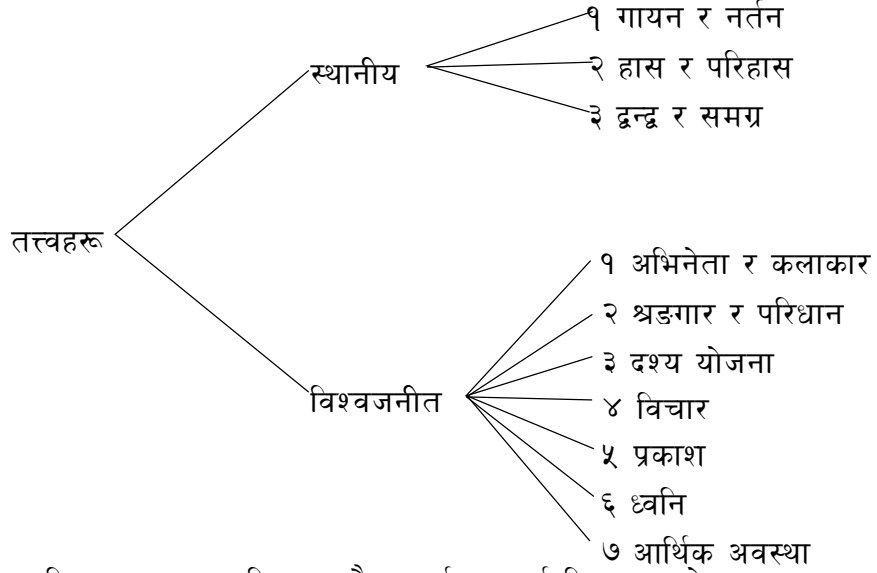
विज्ञान विषयमा आधारित चलचित्रले नयाँ नयाँ प्रविधि, आविष्कार, अनौठा सूचनाहरूको प्राज्ञिक प्रदर्शन गराउँदछ । त्यसैले यस किसिमका चलचित्रहरू विद्यार्थी, अनुसन्धाता, वैज्ञानिक आदिलाई निकै फायदाजनक हुन्छ । भौतिक विज्ञान, जीव विज्ञान, खगोल विज्ञान, रसायन विज्ञान, प्राकृतिक विज्ञान आदि विज्ञानका क्षेत्रहरूमा चलचित्र निर्माण गरिएका हुन्छन् ।

विज्ञान विषयक चलचित्रहरूको अन्य विषय क्षेत्रका आख्यान भैं यसमा पनि विज्ञानका तथ्यहरूलाई आख्यानिकरण गरिन्छ । विज्ञानले गरेका आविष्कार र परिवर्तनलाई नै चलचित्र निर्माणको प्रमुख उद्देश्य मानिन्छ ।

माथि उल्लेख गरेदेखि बाहेक पनि चलचित्रको वर्गीकरण गर्न सकिन्छ । जस्तै: स्वभाव र प्रवृत्तिका आधारमा सुखान्त र दुःखान्त, वादका आधारमा यथार्थवाद, नवयथार्थवाद, प्रयोगवाद, स्वरूपका आधारमा परम्परागत व्यावसायिक र कलात्मक बौद्धिक आदि । समयको मूल धर्म परिवर्तन हो । चलचित्र पनि समयसँगै परिवर्तन भइरहन्छ, यसमा नयाँ-नयाँ प्रवृत्तिहरू देखा परिरहन्छन् । त्यसैले चलचित्र वर्गीकरणका आधार पनि समयसँगै थप हुँदै जान्छन् ।

२.५ चलचित्रका तत्त्वहरू

चलचित्र निर्माणका आवश्यक घटकहरू नै यसका तत्त्वहरू हुन् । चलचित्रमा नाटक/रङ्गमञ्चका धेरै विशेषताहरू मिल्दछन् तथापि यो आधुनिक प्रविधिको उपज हो । सुवेदी (२०६९, पृ. ७) का अनुसार चलचित्रका तत्त्वहरू निम्नानुसार रहेका छन् -



चलचित्रका तत्त्वहरू विभाजनकै सन्दर्भमा अर्का विद्वान् ढुङ्गेल (२०६७, पृ. ७२-८८)

को वर्गीकरणलाई हेरौं-

२.५.१ सार्वजनिक तत्त्व

- (क) विचार वा सन्देश
- (ख) कलाकार वा चरित्र
- (ग) भेषभूषा वा श्रृङ्गार
- (घ) प्रकाश
- (ङ) ध्वनि
- (च) पूँजी

२.५.२ स्थानीय तत्त्वहरू

- (क) नाचगान
- (ख) हँस्यौली
- (ग) भिडन्त

सार्वजनिक तत्त्वहरू

सार्वजनिक तत्त्वहरू विश्वका जुनसुकै चलचित्रमा पनि रहेका हुन्छन् । यस्ता तत्त्वहरू सार्वकालीन, सार्वजनिक र सार्वस्थानीन प्रकृतिका हुन्छन् । सार्वजनिक तत्त्वलाई तल यसरी देखाइएको छ ।

(१) अभिनेता र कलाकार/चरित्र

चलचित्रको पर्दामा उपस्थित भएको कलाकारलाई नै अभिनेता वा चरित्र भनिन्छ । चलचित्रमा घटनाको सिर्जना गर्ने, घटनाको नेतृत्व गर्ने र तिनलाई सघाउने कार्य चरित्रले गर्दछ । पात्रहरू लिङ्गका आधारमा नारी, पुरुष र अन्य, कार्यका आधारमा प्रमुख, सहायक र गौण, प्रवृत्तिका आधारमा अनुकूल र प्रतिकूल, स्वभावका आधारमा गतिशील र गतिहीन हुन्छन् । त्यस्तै जीवनचेतनाका आधारमा वैयक्तिक र वर्गीय, आवश्यकताका आधारमा बद्ध र मुक्त हुन्छन् ।

चलचित्रमा पात्रहरू साहित्यमा जस्तो कल्पना शक्तिद्वारा अप्रत्यक्ष पात्र उपस्थित हुने नभई प्रत्यक्ष भूत पात्र उपस्थित हुन्छन् । पात्रलाई कुन भूमिकामा अभिनय गराउनु पर्ने हो, त्यही अनुरूपको भेषभुषा पनि आवश्यक पर्दछ । 'चलचित्रप्रति मान्छेको अभिरुचि बढ्नमा, कतिपय मान्छेको आचरणमा परिवर्तन आउनमा क्यामेराकर्मी, ध्वनि र शृङ्गार व्यवस्थापन, प्रकाश र दृश्य व्यवस्थापन चलचित्रका निर्माता समुचित संयोजनमा निर्देशकको सिर्जनात्मक भूमिका समुचित संयोजनमा निर्देशकको सिर्जनात्मक भूमिका महत्त्वपूर्ण रहँदा रहँदै पनि कलाकारको उपस्थिति नै प्रत्यक्ष भएर प्रकट हुने भएकाले अभिनेताको चरित्रलाई नै दर्शकले पहिलोपल्ट ग्रहणको विषय ठान्दछ (सुवेदी, २०६९, पृ. ५७) ।

कलाकार नै निर्देशकको मूक पात्र हो । उसैले परिवार, समाज र राष्ट्रको भावना बोकेको हुन्छ । चलचित्रका तिनै नायक वा नायिका नै समाजका सांस्कृतिक गतिविधि, आर्थिक गतिविधि, राजनैतिक गतिविधि वा मनोवैज्ञानिक गतिविधि आदिका पथप्रदर्शक हुन् । चलचित्रको कलाकारकै सन्दर्भमा कुरा गर्दा हामीले हाँस्यव्यङ्ग्यमा रुचाएको र सफलता हात प्राप्त गरेको कलाकार द्वन्द्व वा युद्धको अभिनयमा असफल पनि हुनसक्छ ।

(२) शृङ्गार वा परिधान

चलचित्रमा शृङ्गार वा परिधान महत्त्वपूर्ण तत्त्वका रूपमा रहेको हुन्छ। पात्रले खेल्नुपर्ने भूमिकाका आधारमा उसको भेषभूषा वा शृङ्गार निर्धारित गरिएको हुन्छ।

चलचित्रमा भेषभूषा वा शृङ्गारले त्यो पात्र वा त्यहाँको घटना कुन कालखण्डको, कुन समाजको, कुन भूगोलको वा कुन संस्कृतिको हो भनेर एकै नजरमा पहिचान गर्न सकिन्छ। पात्रको बाहिरी आवरण हेरेरै दर्शकले त्यो कुन प्रवृत्तिको चरित्र हो भन्ने कुरा अनुमान लगाउन सक्दछन्। त्यति मात्र नभएर चरित्रको उमेर, स्वास्थ्य अवस्था, धर्म, पेसा, भूगोल, वर्ग, स्वभाव आदि विभिन्न पक्षहरू भेषभूषा र शृङ्गारले नै आँकलन गर्न सकिन्छ।

(३) विचार

विचारलाई भाव, सार, उद्देश्य, कथ्य, सन्देश वा जीवनदर्शन पनि भनेर बुझ्न सकिन्छ। यसलाई चलचित्रको मुटु भने पनि फरक पढेन किनकी यो नै सबैभन्दा महत्त्वपूर्ण तत्त्व हो।

समाजमा व्यक्ति-व्यक्तिभित्र फरक-फरक विचार रहेका हुन्छन्। कुनैमा यथास्थितिवादी, कुनैमा सुधारवादी त कुनैमा अति क्रान्तिकारी विचार रहेको हुन्छ। यिनै विचारहरूलाई नै मनन गर्दै निर्देशकले विचारको उठान र प्रदर्शन गर्दछन्। निर्देशकले विना उद्देश्य/विचार चलचित्र निर्माण गर्ने प्रयत्न नै गर्दैनन्। उसलाई कुनै न कुनै विचार अभिव्यक्त गर्ने सोच आउँछ र त्यसैमा प्रयत्न पनि गर्दछ।

प्रायः चलचित्रमा समाजका असङ्गति, अनमेल, अन्याय, असमानता, असहजता र अन्य समस्याहरूलाई पर्दाफास गर्ने उद्देश्य लिएको हुन्छ, जसले समाजलाई उचित मार्गनिर्देश समेत गर्न सकोस्।

(४) प्रकाश

चलचित्र छायाँङ्कनका क्रममा प्रकाशको महत्त्वपूर्ण भूमिका हुन्छ। कम प्रकाशको सहयोगमा छायाँङ्कन गर्न सकिएला तर प्रकाशको अभावमा कुनै पनि छायाँङ्कन कार्य असम्भव छ।

त्रिविन्दु प्राविधीय प्रकाशअन्तर्गत कि प्रकाश (Key light), उज्ज्वल प्रकाश (fil light) र पृष्ठ प्रकाश (Back light) पर्दछन् । कुनै पनि वस्तु (object) लाई अगाडिको भागबाट चम्काउनका लागि कडा प्रकाश दिने कार्यलाई कि प्रकाश भनिन्छ । यसरी कुनै पनि वस्तुलाई अगाडिको भागबाट मात्र प्रकाश दिएर छायाङ्कन गर्दा वस्तुको दायाँ र बायाँ र पछाडिको भागमा छायाँ पर्दछ । पछाडिको भागको छायाँलाई हटाउन सहायक प्रकाशको आवश्यकता पर्दछ, जसलाई उज्ज्वल प्राश (fil light) भनिन्छ । कुनै पनि वस्तुलाई अभ् गहिराइमा छायाङ्कन गर्नु परेमा वस्तुको पछाडिको भागमा प्रकाश दिइन्छ, जसलाई पृष्ठ प्रकाश (Back light) भनिन्छ । प्रकाशको मूल्याङ्कन चारवटा आधारहरू मानिएका छन् । ती हुन्- (१) प्रकाशको मात्रा (२) प्रकाशको स्रोत (३) प्रकाशको कोण (४) प्रकाशको रङ्ग (सुवेदी, २०६९, पृ. १९) ।

माथि प्रकाशको मात्रा भन्नाले चहकिलो कि मधुरो प्रकाश भन्ने बुझाउँछ । प्रकाशको स्रोत भन्नाले प्राकृतिक हो कि कृतिम हो, प्रकाशको कोण भन्नाले वस्तुलाई तल, माथि, अगाडि, पछाडि कहाँबाट प्रकाश दिइएको छ भन्ने हो र रङ्ग भन्नाले प्रकाशका सहायताले देखिने स्वरूप हो ।

(५) ध्वनि

ध्वनि भनेको आवाज हा । चलचित्रमा मानवीय र मानवेत्तर गरी दुई किसिमको ध्वनि प्रयोग गरिन्छ । मानवीय ध्वनिमा संवाद, भाषण, प्रवचन, गीत आदि पर्दछ भने मानवेत्तर ध्वनिमा चराचुरुङ्गीको चिरविर, पानीको कलकल, बज्रको आवाज आदि पर्दछन् ।

चलचित्र भवनमा ध्वनिको व्यवस्थाका लागि ठूला-ठूला ध्वनि उत्पादक यन्त्रहरू जडान गरिएको हुन्छ । चलचित्रमा ध्वनि अङ्कन गर्नका लागि दुई विधिहरू प्रचलनमा छन्- 'पहिलो विधिअनुसार छायाङ्कनकै समयमा ध्वनि पनि अङ्कन गरिन्छ र दोस्रो तरिका भनेको पछि डबिङ्ग गरेर ध्वनि भरिन्छ (दुङ्गेल, २०६७, पृ. ८३) । पछिल्लो समयमा डबिङ्गको विकास भएपछि चलचित्रलाई विभिन्न भाषामा बुझ्न र प्रदर्शन गर्न समेत सहज भएको छ ।

(६) आर्थिक अवस्था

चलचित्र व्यवसाय र उद्योग दुवै हो । यसलाई सुरुवाती दिनदेखि नै आर्थिक उपार्जनका निम्ति प्रयोग गरिएको देखिन्छ । कुनै पनि व्यवसाय वा उद्योगमा नाफा-घाटा दुवैको विश्लेषण

गरिन्छ । त्यस्तै चलचित्रमा पनि यो विश्लेषण जरुरत पर्ने नै भयो । चलचित्र रोजगारीको स्रोत हो त्यसैले यहाँ उद्योगपति र मजदुर दुवै रहन्छन् ।

स्थानीय तत्त्वहरू

यस किसिमका तत्त्वहरू स्थान विशेषमा मात्र रहन्छन् । एकठाउँमा रहेका तत्त्वहरू स्थान, समय, परिस्थिति अनुसार अन्य ठाउँमा नरहन सक्छन् । हाम्रो नेपाली चलचित्र जगत्मा नाचगान, हँस्यौली र भिडन्त तीन तत्त्वहरूलाई स्थानीय तत्त्वको कोटिमा राखेर अध्ययन गर्नु उपयुक्त हुन्छ ।

(१) नाचगान

नेपाली चलचित्रमा नाचगान अनिवार्य तत्त्वजस्तै बनिसकेको छ । चलचित्रमा हर्ष, प्रेम, उल्लास, निराशा आदि मनोभाव देखाउन विचविचमा नाचगानको प्रयोग गरिन्छ । समयको अन्तर देखाउन र तत्काल विषयान्तर हुन समेत नाचगानको प्रयोग गरिन्छ । नेपाली चलचित्र परम्परामा त चलचित्रको प्रचारप्रसार गर्न समेत महिनौ पहिलादेखि चलचित्रको गीत प्रसारण गरिन्छ ।

(२) हँस्यौली

चलचित्रमा हँस्यौली पनि अर्को महत्त्वपूर्ण स्थानीय तत्त्वअन्तर्गत पर्दछ । यसमा हँस्यका विभिन्न सन्दर्भहरू रहेका हुन्छन् जसले मनोरञ्जन प्रदान गर्दछ । नेपाली चलचित्रमा विभिन्न हँस्य कलाकारको प्रयोग गरी सन्दर्भअनुसार हँसो उत्पादन गरेको पाइन्छ ।

(३) भिडन्त

भिडन्त चलचित्रको अनिवार्य तत्त्व होइन । यो त महसुस स्थानीय दर्शकको चाहनालाई महसुस गरी विकास गरिएको हो । भिडन्तले यहाँ युद्धजनित घटनालाई बुझाउने नभइ सामान्य भिडन्त, झडप, हलदङ्गा आदिलाई बुझाउँछ । नेपाली चलचित्रमा प्रायः भिडन्तको प्रयोग अनिवार्य जस्तै भइसकेको छ । भिडन्तलाई कतै-कतै द्वन्द्व पनि भनेको पाइन्छ । द्वन्द्वलाई आन्तरिक र बाह्य गरी दुई प्रकारमा विभाजन गर्न सकिन्छ ।

२.६ अनुकूलनको अर्थ

नेपाली वृहद् शब्दकोश (२०६७) का अनुसार अनुकूलनको शाब्दिक अर्थ; 'कुनै कुरालाई आफ्नो अनुकूल तुल्याउने काम वा गुण, कुनै वस्तुबाट वा कसैबाट कुनै कुरा लिई त्यसलाई काँटछाँट र थपघट गरी आफ्नो अनुकूल तुल्याउने काम वा गुण' आदि भनेर अर्थ्याएको छ ।

अङ्ग्रेजी भाषामा अनुकूलनलाई एडेप्टेसन (Adaptation) भनिन्छ । जसको शाब्दिक अर्थ कुनै जीवको परिवर्तित वातावरणअनुसारको स्थिति, अनुकूलन, अनुकूलीकरण आदि भनेर अर्थ्याएको छ । हिन्दी भाषामा अनुकूलनको अर्थ नेपालीमा भैं 'अपने अनुकूल करना', 'परिस्थिति के अनुसार ढालना' आदि हुन्छ । यहाँ उल्लेखित विभिन्न शब्दहरूलाई चलचित्रका सन्दर्भमा मिलान गर्दा- साहित्यिक कृतिलाई काँटछाँट गरी त्यसको असली रूप नबिग्रिने गरी, चलचित्र अनुकूल हुने गरी रूपान्तरण गर्नु भन्ने हुन्छ ।

२.७ चलचित्र अनुकूलनका परिभाषा

चलचित्र आधुनिक विधा हो । त्यसैले यस विधामा टिकेर अध्ययन, अध्यापन र अनुसन्धान भर्खरै मात्र विकास हुँदैछ । साहित्यिक कृतिको अनुकूलन (Adaptation) सम्बन्धित पूर्वतिर थोरै अध्ययन भएको पाइन्छ । यहाँ पाश्चात्य विद्वान्ले चलचित्र अनुकूलनका सन्दर्भमा गरेका परिभाषाहरू यस प्रकारका छन्-

अल्फ्रेड हङ्गेरीका अनुसार- "अनुकूलन गर्नु भनेको पुनः सजावट गर्नु जस्तै हो ।" मार्शल म्याकलुहानका अनुसार- "चलचित्रको सामग्री उपन्यास, नाटक, वा ओपेरा हो ।" विलियम एस बुरोजका अनुसार- "अन्य लेखकहरूको काम आखिर एक लेखकको सिर्जनाको मुख्य स्रोतहरू मध्ये एक हो, त्यसैले यसलाई प्रयोग गर्न नहिचकिचाउनुहोस्; किनभने अरु कसैसँग केवल एउटा विचार छ, यसको मतलब यो होइन की तपाईंले त्यो विचार लिन सक्नुहुन्न र यसको लागि नयाँ मोड विकास गर्न सक्नुहुन्न । अनुकूलन एकदमै वैध ग्रहण हुन सक्छ ।" फिलिप पुलम्यानका अनुसार- "त्यो थिएटर आफैँमा यसको शुद्धतामा चनाखो धेरै कम नजर राख्नेहरू भन्दा उच्च दिमाग छ, मञ्चले जहिले पनि राम्रा कथाहरूलाई खुसीसाथ अधि बढाएको छ ।" रवीन्द्रनाथ टैगोर (१९२९) का अनुसार- "सिनेमाले साहित्यको दोस्रो बाजा बजाउँदै आएको छ ।" एमिली लिटलजोन (कन्सास स्टेड युनिभर्सिटी) का अनुसार- 'अनुकूलनको प्रारम्भिक परिभाषा १५९७ मा अक्सफोर्ड इडिलस डिक्सनरी (OED, २०११) मा

“एउटा चिजलाई अर्कोमा लागू गर्ने वा दुई चिजहरूलाई एकसाथ ल्याउने कार्यको रूपमा वस्तुहरूको प्रकृतिमा परिवर्तनलाई प्रभाव पार्ने” रूपमा देखा पर्दछ, भनि परिभाषा गरेका छन् । माथिका विभिन्न विद्वान्हरूका परिभाषालाई पर्गेल्दा अनुकूलनलाई यसरी चिनाउन सकिन्छ ।

अनुकूलन अनुकरण/नक्कल हो । यो पहिले नै तयार भइसकेको वस्तुलाई पछि पुनः सिर्जनात्मक तवरले (चलचित्रको) नव आयामका रूपमा विकास गरिन्छ । साहित्यिक कृति (उपन्यास, कथा) लाई चलचित्र जस्ता विधामा विकास गर्नु तर्कसंगत र वैध ठहरिसकेपछि यसको काम धमाधम हुँदै आएको छ । अनुकूलन दिमागी, सिर्जनात्मक, वैध र व्यावसायिक लाभको पाटो हो ।

२.८ अनुकूलनका प्रक्रिया

साहित्यिक कृतिलाई चलचित्रका रूपमा रूपान्तरण गर्ने भन्ने बित्तिकै यसका चुनौति र अवसर एकैसाथ आउँछन् । अनुकूलन एक दृष्टिकोणबाट हेर्ने हो भने पुनः निर्माण गरिने, आर्थिक उपाजन हुने, अशिक्षित पाठकलाई कृति अध्ययनको वैकल्पिक मार्ग खुल्ने, स्रोत साधनको प्रयोग हुने आदि सम्भावना छन् । यति हुँदाहुँदै पनि अनुकूलन एउटा निश्चित फ्रेममा रहेर गर्न आवश्यक पर्दछ । पिवियस मास्टरपिसले अनुकूलनलाई विभिन्न प्रक्रियामा राखेर अध्ययन गर्न सकिने बताएका छन् । तिनलाई तल यसरी अध्ययन गर्न सकिन्छ-

२.८.१ साहित्य र चलचित्रका बीचमा बन्न सक्ने समानता र भिन्नता केलाउनु

यस प्रक्रियामा साहित्यका विभिन्न अनुच्छेद, वाक्य, वाक्यांशसम्म अध्ययन गर्नु जरुरी हुन्छ । साहित्यका विभिन्न सन्दर्भहरू चलचित्रमा उतार्दा के कति समान र के कति असमान रूपमा आउन सक्छन् ? तिनको समानता र असमानतालाई तालिकामा राखेर अध्ययन गर्नु पर्छ । चलचित्र र लिखित साहित्य सामान्यतया फरक हुन्छन् । किनभने साहित्य कुनै एक व्यक्तिले लिखित माध्यमबाट आफ्नो कथा सुनाउँदै जान्छ तर चलचित्रमा सयौं व्यक्तिले अभिनय गर्नु पर्दछ । चलचित्रमा दर्शकको ध्यान खिँचनको लागि आडिगक, बाचिक, सात्विक र आहार्य अभिनय अनिवार्य हुन्छ । साहित्यमा अभिनय आवश्यक पर्दैन । ती कुराहरू केवल शब्दद्वारा व्याख्या गरे पूर्ण हुन्छ । चलचित्रमा दृष्टिबिन्दु, कथाको संरचना र समयको सीमितताले गर्दा थप विभेदीकरण जन्मन्छ । यसै सन्दर्भमा स्टाम लेख्छन्-

‘उपन्यास’ एकल ट्रयाकबाट सिफ्ट, विशिष्ट रूपमा मौलिक माध्यम जस्तै हो जसमा खेलका लागि शब्दहरू मात्रै छन् । फिल्म जस्ता मल्टिट्रयाक माध्यममा जसले शब्दहरू (लिखित वा बोलिने) मात्र होइन नाटकीय प्रदर्शन, सङ्गीत, ध्वनि प्रभावहरू र गतिशील फोटोग्राफिक ध्वनिहरूसँग पनि खेल सक्छ, असम्भवताको व्याख्या गर्दछ र म शाब्दिक निष्ठाको अवाञ्छनीयता पनि सुभाष दिन्छ । (रोवर्ट स्टाम, पृ. ५६ । स्टामले भनेभैं उपन्यास एउटा निश्चित मार्गबाट अघि बढेको हुन्छ यसमा केवल लिखित शब्दहरू लिपि भए पुग्छ तर चलचित्रमा प्रदर्शन, सङ्गीत, ध्वनि, दृश्यांश/दृश्य आदि अनेक कुराहरू आवश्यक पर्दछन् । त्यसैले सेतो बाघलाई चलचित्र बनाउँदा केही कुराहरू फेरबदल असमानता र अतिरिक्त विषय ज्यादा आउन सक्छन् ।

२.८.२ साहित्यको प्रमुख कडीलाई सामेल गर्नु

साहित्यिक कृतिलाई चलचित्रका रूपमा रूपान्तरण गर्दा चलचित्रका तत्त्वअनुकूल बनाउनु पर्दछ । त्यसो गर्दा आख्यानको मूल मर्म पनि मार्न हुँदैन । साहित्यका धेरैजसो कुराहरू हटाइन्छन् र चलचित्रअनुरूप आवश्यक कडीहरू थप गरिन्छन् । “अनुकूलन भनेको छलाङ्ग र प्रक्रिया दुवै हो” (एन्ड्रयु, १९८४, पृ. २८) । यहाँ एन्ड्रयुले साहित्यिक कृतिबाट चलचित्र बनाउँदा धेरै ठूलो परिवर्तन आउने, आवश्यक सर्तहरू हेरफेर हुनसक्ने सम्भावनालाई सङ्केत गरेका छन् । अनुकूलनमा छलाङ्गको प्रक्रियाका क्रममा साहित्यको प्रमुख कडीलाई छोड्नु हुँदैन ।

२.८.३ मौलिक भावनाको कदर गर्नु

साहित्यिक कृतिलाई चलचित्रमा रूपान्तरण गर्दा धेरै विषयवस्तुमा परिवर्तन आउँछन् त माथिनै भनिसक्यौं । यहाँ मौलिक भावनाको कदर गर्नुको अर्थ साहित्यिक लेखक र चलचित्र निर्माता दुवैको मौलिक भावना कदर गर्नु हो । पहिलो कृतिको मौलिक विचार, सन्देश, मर्म, उद्देश्य जस्ता पक्षहरूलाई बेवास्ता गर्नु हुँदैन । चलचित्रको पटकथाकार, लेखक, निर्देशकले साहित्यको अपनत्व कायम राख्दै आफ्नो मौलिक क्षमता प्रदर्शन गर्ने छुट रहन्छ ।

२.८.४ साहित्यभित्रका विभिन्न सन्दर्भहरू काट्ने र चलचित्रमा थप्ने कुराहरू सूचीबद्ध गर्नु

यो अनुकूलनको अर्को महत्त्वपूर्ण पाटो हो । आख्यानमा रहेको जुन किसिमको कथन छ त्यो चलचित्रको पटकथा लेखनमा धेरै फेरबदल आउँछ । त्यसमा चलचित्र अनुकूल छायाङ्कन गर्न सहज हुने किसिमबाट अन्य कुराहरू थप गरिन्छन् । साहित्यिक कृतिलाई

चलचित्र बनाउँदा र निर्माण भइसकेको चलचित्रलाई पूर्व साहित्यमा ढाल्दा कटाइएको र पछि थपिएको कुरा नै अनुकूलनको मूल परिवर्तित अंश हो ।

२.८.५ अनुकूलन गर्दा विधा निर्धारण गर्नु

अनुकूलन गर्दा विधा निर्धारण पनि महत्त्वपूर्ण चरण हो । अनुकूलन कर्ताले आख्यान, काव्य, नाटक, निबन्ध वा अन्य केको अनुकूलन गर्ने हो ? त्यसमा निश्चित हुनु आवश्यक छ । त्यसमा पनि आख्यानको कथा, उपन्यास के हो ? कथामा पनि कुन कथा, कुन धारको आदि कुरा निश्चित गर्नु पर्दछ । अनुकूलन कर्ताको रुचि, योग्यता, आर्थिक स्थिति, समाजको माग आदि विषयमा समेत सचेत हुनु पर्दछ । निर्धारित कृतिको अनुकूलनमा कसलाई छनोट गरेर कुन पात्रको भूमिका निर्वाह गर्न लगाउने, कुन स्थान छनोट गर्ने, कहिले गर्ने, चलचित्रमा जोडतोडका साथ आउने विषय के हो ? प्रदर्शनको शृङ्खला कस्तो हुने, गीतसंगीत कुन, कुन र कस्ता आउने, चरित्रलाई के कार्य गराउने आदि कुरामा सचेत रहनु पर्छ ।

२.८.६ अनुकूलन गर्दाका चुनौति पहिचान गर्ने

अनुकूलन गर्दा पहिले नै तयार भएका कृतिहरूलाई आधार मानेर चलचित्र निर्माण गर्ने हुँदा नयाँ विषयवस्तुको अभाव महसुस गर्नु पर्दैन भने ती विषयवस्तुको नक्कल गर्न पनि कम चुनौतिपूर्ण हुँदैन । “गोम्ब्रिचको लागि अनुकूलन सम्भव छ, यद्यपि कहिल्यै सिद्ध हुँदैन, किनकी प्रत्येक कलाकृति, प्रणालीको परम्परागत प्रयोगबाट निर्मित तत्त्वहरूको निर्माण हो ।” एन्ट्र्यु (१९८४, पृ. ३३) । वर्षौं पहिले घटेका घटनाका आधारमा चलचित्र निर्माण गर्नुपर्ने हुँदा त्यस समयका हातहतियार, भेषभूषा, भाषासंस्कृति, भूगोल, युद्ध जस्ता पक्षहरू चलचित्रमा उतार्न धेरै चुनौतिपूर्ण हुन्छ, साथै माथि एन्ट्र्युले भनेभैं कहिल्यै नसकिने अनन्त कार्य बन्न पुग्दछ ।

अनुकूलन कति चुनौतिपूर्ण हुन्छ भन्ने एक उदाहरण हेरौं- ‘नेपालीले भोटमा लडेको युद्ध’ यसमा भाषा, भेषभूषा, चिनियाँ भाषा भेषभूषा, हातहतियार हिमालको विकटता आदि पक्ष देखाउनु चुनौतिपूर्ण हुनसक्छ । हुनत एन्ट्र्यु यसलाई यसरी व्याख्या गर्छन्- “उपन्यास र सिनेमा दुवैमा सङ्केतहरूको समूह हुन्छ, चाहे यो साहित्यिक होस् वा दृश्य नै किन नहोस् । सङ्केतहरू समयको माध्यमबाट क्रमिक रूपमा पक्राउ गरिन्छ, र यो क्रमिकताले एक खुल्ला

संरचनालाई जन्म दिन्छ, डाइजेटिक जुन कुनै एक समूहमा पूर्ण रूपमा उपस्थित हुँदैन तर सधैं प्रत्येक त्यस्ता समूहमा निहित हुन्छ” एन्ड्रयु (१९८४), पृ. ३४ ।

२.८.७ साहित्यिक कृतिका लेखक र पटकथा लेखकसँग सुमधुर सम्बन्ध कायम गर्नु

साहित्यका कतिपय विषयवस्तु काटिने, कतिपय थपिने, कतिपय अर्कै रूपमा र प्रयोजनमा आउने हुँदा लेखकप्रति अन्यायको भावना विकास हुन सक्छ । अनुकूलनका सन्दर्भमा आउन सक्ने परिवर्तनलाई एन्ड्रयु यसरी लेख्छन्- “अनुकूलनको प्रक्रियाको व्यापक धारणा व्याख्या सिद्धान्तसँग धेरै समान छ किनकी बलियो अर्थमा अनुकूलन भनेको अधिल्लो पाठबाट अर्थको विनियोजन हो । अनुकूलन भनेको छलाङ्ग र प्रक्रिया दुवै हो” एन्ड्रयु (१९८४) पृ. २८ । त्यसैले लेखक र पटकथाकार आम्नेसाम्ने बसेर आगामी कदमहरू बारे विमर्श हुनु पर्दछ । अनुकूलन गर्दा लेखक, पटकथाकार, निर्देशक, समाज, संस्कृति आदि पक्षमा विचार विमर्श गर्नु आवश्यक पर्दछ ।

कुनै पनि साहित्यिक कृतिबाट चलचित्र निर्माण गरिन्छ भने त्यसमा कुनै न कुनै प्रक्रिया अवश्य नै अन्तर्भूत हुन्छ । साहित्यिक कृतिलाई मौलिक, सिर्जनात्मक, काल्पनिक वा कलात्मक तवरले निर्माण गर्न पनि एउटा प्रक्रिया/मार्ग आवश्यक पर्दछ । पिबियस मास्टरपिसका अनुसार ती (सात) प्रक्रिया माथिनै उल्लेख गरिसक्यौं । अनुकूलनका प्रक्रियाबाट निर्माण भएका चलचित्रहरू अब साहित्यजस्ता विचारलोकमा स्वतन्त्र रूपले यात्रा गर्दैनन् । यी त अब एक प्रकारले प्रवचन जस्ता एकोहोरो प्रकृतिका हुन्छन् । तिनलाई मन लागे पनि नलागे पनि हेर्नु पर्ने, सुन्नु पर्ने हुन्छ । साहित्यबाट निर्मित चलचित्र कतिपय स्थितिमा मिल्छन्, कतिपय स्थितिमा मिल्दैनन्, कतिपयले मूल भावलाई पनि बहन गर्दैनन् भने कतिपय नयाँ आयामका रूपमा विकास समेत हुन्छ । साहित्यिक कृतिको अनुकूलन गर्नु चुनौति र अवसर दुवै हो ।

२.९ साहित्यबाट चलचित्र निर्माण

साहित्यबाट चलचित्र उत्पादनको इतिहास पुरानो हुँदैछ । नेपालमा पनि यसको इतिहास लामै छ । साहित्यबाट बन्ने चलचित्र मौलिक हुन की होइनन् भन्ने विषय पनि बहसकै विषय बन्न सक्छ । ती चलचित्रलाई मौलिक नभन्ने हो भने आनका-तान फेरबदल

गरी सिर्जना शक्ति प्रयोग भएको हुन्छ अनि मौलिक हुन् भन्नका लागि भनै कठिन छ किनकी तिनको जरो भने उही साहित्यका कृतिहरू हुन् ।

अनुकूलन के हो र के होइन भन्ने सवालमा लिन्डा लेख्छन्- “अनुकूलनको अपिललाई आर्थिक लाभद्वारा मात्र व्याख्या गर्न सकिँदैन यो अनुकूलन कर्ताको उद्देश्य हुन सक्छ ।” लिन्डा (२००६) पृ. १७५ लिन्डाले यहाँ अनुकूलन व्यावसायिक फाइदाका लागि मात्र गरिँदैन । यो त इच्छाशक्तिले चलचित्रका रूपमा विकास गरेको पनि हुनसक्छ, भन्ने विचार राखेका छन् । उनका अनुसार अनुकूलन के हो त- ‘मानव कल्पनाको कार्यमा अनुकूलन सामान्य हो यो अपवाद होइन ।’ (२००६) पुनः उनी थप्छन्- ‘अनुकूलन आफैँमा अध्ययनको योग्य छ’ (२००६) । लिन्डाले अनुकूलनलाई सामान्य मान्दै यसलाई अनुकूलन गर्नु पनि राम्रो हो भन्ने मानेका छन् ।

अनुकूलनलाई कसरी वर्णन गर्न सकिन्छ ? यस प्रश्नमा ‘थेवरी अफ ऐडेपटेसन’ ग्रन्थमा लिन्डा लेख्छन्- “१. पहिचानयोग्य वा अन्य त्यस्तै कामको स्वीकृत स्थानान्तरण अनुकूलन, २. विनियोजन । उद्धारको एक रचनात्मक र व्याख्यात्मक कार्य, ३. अनुकूलित कार्यका साथ विस्तारित अन्तरपाठ्य संलग्न” लिन्डा (२००६) पृ. ८ ।

यसबाट के बुझिन्छ भने अनुकूलन स्थापित भएको/प्रकाशन पछि गरिने साहित्यको स्थानान्तरण हो जुन कानुनी रूपमा स्वीकार्य समेत छ । यसलाई सिर्जनशील कार्य र आफ्नो तवरले व्याख्या समेत गर्न सकिने सम्भावनात्मक कार्य मानिएको छ । यस अर्थबाट हेर्दा अनुकूलनमा स्थापित विषयवस्तु वा सन्दर्भ आवश्यकता अनुसार फेरबदल र नयाँ अनुहारका रूपमा समेत आउन सक्छन् । लिन्डाले तेस्रो बुँदामा अनुकूलनलाई पाठभित्रको अन्तर पाठका रूपमा रहन सक्ने सङ्केत गरेका छन् । यसको अर्थ के हो भने पाठभित्रको/साहित्यभित्र (कथा, उपन्यास) बाट अर्को दृश्य साहित्य जन्मने सम्भावना हो ।

उपन्यास वा कथा जे भएपनि अनुकूलन गर्दा त्यहाँ पद, पदावली, वाक्य वा अनुच्छेद सिधैँ दृश्यांशमा जाने हुन् ? यो एउटा विचारणीय प्रश्न हो । समीक्षक डेभिडका अनुसार “उपन्यासले धेरै जानकारी समावेश गर्दछ जुन द्रुत रूपमा स्टेज वा स्क्रिनमा कार्य वा इशारामा अनुवाद गर्न सकिन्छ अथवा त्यसलाई वितरण गर्न सकिन्छ । लिन्डा (२००६) पृ. ४० । डेभिडले भनेभैँ अनुकूलन सम्भव छ तर त्यसका केही निश्चित केही संवाद गर्न, भन्न,

वादविवाद गर्न, एकालाप गर्न अथवा दृश्यमा उतार्न साहित्यभिन्नका लघुतम युग्यलाई प्रदर्शन योग्य बनाउनु पर्दछ । कृतिका अनुच्छेद, वाक्य, पदावली आदिलाई वर्णन गर्नु, साभा कोडिङ तथा आवश्यकता अनुसार त्यसलाई डिकोडिङ गर्नु पर्दछ । जस्तै: 'रामप्रसादले हाक्च्छु गयो' भन्ने वाक्यमा ध्वनि, दृश्य, कार्य, बोली आदिमा ट्रान्सकोड गर्नु पर्दछ । यी सम्पूर्ण कार्य गराउन पटकथाकार, निर्देशकको महत्त्वपूर्ण भूमिका रहन्छ । नायक-नायिकाको, वा खलनायक-खलनायिकाको, नायक-खलनायकको आदिसँग भएको मनमुटाव वा भिडन्तलाई शब्दबाट/ लिपिबाट भिकेर दृश्य (चित्र), आवाज/बोली/श्रव्यमा रूपान्तरण गर्नु चुनौतिपूर्ण रहन्छ । यस मानेमा कतिपय विद्वानले अनुकूलनलाई युद्धभूमि जस्तै बन्न सक्ने बताउँछन् भने कतिपयले यसलाई नवीन विशेषता/सिर्जनाको रूपमा समेत व्याख्या गरेका छन् ।

उपन्यास/कथाबाट चलचित्र कसरी बन्छ ? भन्ने प्रश्नको जवाफमा रोवर्ट स्थाम लेख्छन्- "उपन्यासमा अभिव्यक्तिको एउटै सामग्री छ, लिखित शब्द, जबकी फिल्ममा कम्तिमा पाँचवटा ट्रायाकहरू छन्- फोटोग्राफिक छवि, फोनेटिक ध्वनि, संगीत, स्वर र लिखित सामग्रीहरू । यस अर्थमा सिनेमासँग उपन्यासको तुलनामा अभिव्यक्तिका लागि होइन बरु ठूलो स्रोतहरू छन् । स्टाम (२०००) पृ. ५९ ।

स्टामले यहाँ अभिव्यक्तिको विभिन्न सम्भावना भएको बताएका छन् । एउटा लिखित माध्यममा रहेको कहानीलाई पाँच-पाँच माध्यममा एकै साथ पुऱ्याउने कसरी ? यो विचारणीय प्रश्न हो । उपन्यासमा 'सुन्दर' शब्दले धेरै कुराको छाप छोड्छ । 'सुन्दर' नायिका भन्दा सुन्दरमा हुनुपर्ने विभिन्न विशेषताहरू डिकोडिङ गर्न सहज हुन्छ । चलचित्रमा 'सुन्दर' नायिका कसरी खोज्ने ? कहाँ खोज्ने ? पाइन्छ की पाइदैन ? पाठकका हृदयमा रहेकी सुन्दरी नायिका पाइन्छ त ? यो अनुकूलनको ठूलो चुनौति हो ।

अनुकूलनको प्रमुख स्रोत साहित्यिक कृति (उपन्यास, कथा) हुन् । तिनबाट चलचित्र निर्माण गर्दा धेरै कुरामा सम्झौता गर्नु पर्दछ । उपन्यासमा ४००/५०० पेजहरू रहेका छन् भने चलचित्रमा ती २/३ घण्टामा सीमित हुनुपर्छ । उपन्यासमा राम, सीता, जगतजङ्ग, हर्कबहादुर, डम्बर जस्ता पात्रहरू चलचित्रमा स्वतन्त्र रूपले दर्शकका दिमागमा उत्पादन नहुने भए बरु ती पात्रहरू पहिल्यै चलचित्र निर्माताले तयार पारिसकेका हुने भए । अनि ती पात्रहरूले सीमित घेरामा कार्यव्यापार सम्पन्न गर्दछन् । उपन्यासमा पाठकले आफ्नो कल्पना शक्ति प्रयोग गर्न स्वतन्त्र हुन्छ तर चलचित्रमा कल्पना शक्ति प्रयोग गर्न जरुरी पर्दैन ती पात्र, घटना,

परिवेश, पहिल्यै तयार पारिसकेका हुन्छन् । 'फिल्म र पुस्तकहरू बीचको प्रमुख भिन्नता यो हो की दृश्य छविहरूले हाम्रो धारणालाई प्रत्यक्ष रूपमा उत्तेजित पर्दछ, जबकी लिखित शब्दले अप्रत्यक्ष रूपमा त्यस्तो गर्न सक्दछ । 'कपाल' शब्दको मृत्युलाई मानसिक अनुवाद चाहिन्छ जुन एक प्रकारको 'कुर्सी' को तस्विर हेर्ने जस्तो होइन । चलचित्र मौखिक भाषा बाहेक पढ्ने भन्दा प्रत्यक्ष संवेदी अनुभव हो । त्यहाँ रङ्ग, चाल र ध्वनि पनि छ । (pbs.org/masterpiece)

अनुकूलनका सन्दर्भमै विद्वान् George Bluestone भन्छन्- "फिल्ममेकर एक कलाकार हो । आफ्नै अधिकारमा ऊ नयाँ लेखक हो तर स्थापित लेखकका लागि अनुवादक होइन ।" यहाँ बल्स्टनले उपन्यासलाई चलचित्रका रूपमा विकास गर्नु अनुकूलन मात्र नभइ एउटा सर्जकका रूपमा स्वीकार गरेका छन् । सर्जकले आफ्नो सिर्जनालाई जस्तो रूपमा रूपान्तरण गर्ने पनि अधिकार हुन्छ । बल्स्टनको बनाइबाट पहिलो सर्जकको अधिकार खोसिएको महसुस समेत हुन सक्छ भने त्यही कृतिबाट पुनः निर्माण भई विलकूल नयाँ आयामको सिर्जना बन्ने सम्भावना पनि उत्तिकै प्रबल देखिन्छ ।

अनुकूलन कर्ता सचेत र बौद्धिक व्यक्ति हो । उसमा हुनुपर्ने गुणलाई साउथ राइडिड (२०११) को आफ्नो अनुकूलनको प्रत्याशामा डेभिसले एक सफल एडप्टर/अनुकूलन कर्ता बन्नका लागि दश गोप्य बुँदाहरू उल्लेख गरेका छन्-

१. पुस्तक पढ्नुहोस्,
२. आफैँलाई यो किताब किन पढ्ने ? किन रोज्ने, र कहिले ? जस्ता प्रश्नहरूले सोध्नुहोस्,
३. आफैँलाई यो कथा कसको हो ? भन्ने प्रश्न पुनः सोध्नुहोस्,
४. विशेष गरी खुल्ला चिजहरू परिवर्तन गर्न नडराउनुहोस्,
५. योजना विना सुरु नगर्नुहोस्,
६. यदि तपाईं एक नजरका साथ प्रभाव प्राप्त गर्न सक्नुहुन्छ भने संवादको लाइन कहिल्यै प्रयोग नगर्नुहोस् ।
७. यसको सारमा संवादलाई क्रिस्टलाइज गर्नुहोस्,
८. पुस्तकमा नभएका दृश्य लेख्नुहोस्,
९. भ्वाइस ओभर, फ्ल्यासब्याक र क्यामेरासँगै सिधै कुरा गर्न पात्रहरू/चरित्रहरूबाट जोगिनुहोस्,

१०. तपाईंलाई त्यो काम सहि जस्तो लागेमा आफैले बनाएका नियमहरू पनि तोडिदिनुहोस् । (द टेलिग्रास, २०११)”— कार्टमेल (२०१२) पृ. ८ ।

टेलिग्रासको असल र सफल अनुकूलन कर्ताका दश नियमले अनुकूलित चलचित्र सफल बन्ने देखिन्छ । प्रस्तुत दश नियममध्ये आठौँ र दशौँ नियम साहित्य लेखकका निम्ति आपतिजन हुन सक्छन् फेरि अनुकूलन कर्ता सफल र चलचित्र पनि सफल बनाउन टेलिग्रासक अनुसार आवश्यक पर्दछ । त्यसैले होला कृति र चलचित्रमा सामान्यतया अनुकूलनपछि विभिन्न प्रकारका असन्तुष्टि, दरारहरू/खाडलहरू देखा पर्दछन् ।

अनुकूलनलाई कतिपय विद्वान्ले अन्तरपाठ हो भनेका छन् । कार्टमेलले- ‘अनुकूलन अन्तरपाठयताको एक उपसमूह हो ... सबै उपसमूहहरू स्पष्ट रूपमा अन्तरपाठ हुन् तर यो धेरै कम स्पष्ट छ की सबै अन्तरपाठहरू अनुकूलन हुन् ।’ थोमस लिचका अनुसार- अनुकूलन र अन्तरपाठ बीचको सम्बन्धलाई यसरी बुँदाबद्ध रूपमा देखाइएको छ :

१. रूपान्तरणहरू विशेष रूपमा सिनेमाइ हुन्छन्, जसमा उपन्यास वा नाटक वा कथाहरूमा आधारित चलचित्रहरू मात्र समावेश हुन्छन्,
२. अनुकूलनहरू विशेष रूपमा मध्यवर्ती हुन्छन्, जसमा कथा तत्त्वहरू एक माध्यमबाट अर्कोमा स्थानान्तरण समावेश हुन्छन्,
३. अनुकूलन काउन्टर- एकफ्रेजहरू हुन्,
४. अनुकूलन पाठहरू हुन् जसको स्थिति दर्शकहरूको स्वीकृतिमा निर्भर गर्दछ । तिनीहरूलाई रूपान्तरणको रूपमा अध्ययनको लागि जानाजानी नियन्त्रण गरिन्छ ।
५. अनुकूलन ट्रान्सटेक्स्टुलिटीको एक विशिष्ट उदाहरण हो ।
६. अनुकूलन अनुवादहरू हुन् ।
७. अनुकूलन प्रदर्शनहरू हुन्,
८. अनुकूलन अन्तरपाठ्य अभ्यासका उत्कृष्ट उदाहरणहरू हुन्,
९. अनुकूलन एक विशिष्ट उदाहरण हुन्, तर अन्तरपाठयताको केन्द्रीय वा सर्वोत्कृष्ट उदाहरण होइन ।

अनुकूलनबाट पाठभित्रको अन्तरपाठ यस्तो हुन्छ भनेर उदाहरण दिन सकिन्छ तर अनुकूलनै अन्तरपाठ भने होइन । अनुकूलन र अन्तरपाठ उस्तै लागे पनि यी फरक हुन् । अनुकूलन कस्तो हुन्छ भन्ने सवालमा लिच लेख्छन्- “निष्ठाको भाषा जसले परम्परागत रूपले

अनुकूलन आलोचनालाई ग्रस्त बनाएको छ । जसले अनुकूलनलाई उत्पादनको सट्टा कलात्मक पुनरुत्पादनको रूपमा कोडित गरेको छ ।” लिच, पृ. १०८ । लिचले कलात्मक पुनः उत्पादनलाई अनुकूलनको नजिक राखेर व्याख्या गरेका छन् ।

२.१० चलचित्रको उत्पत्ति र विकास

चलचित्रको उत्पत्ति र विकासका लागि यसका पृष्ठभूमिीय घटनाहरू महत्त्वपूर्ण हुन्छन् । पृष्ठभूमिका सन्दर्भमा सर्वप्रथम १६ औं शताब्दीको एउटा दस्तावेज उपकाउन सकिन्छ । ‘सन् १५५८ मा यिडयो भान्नी बातिस्ता डेल्ला पोर्ताले प्रस्तुत गरेको प्राकृतिक जादू नामक आफ्नो कृतिमा छायाँङ्कन सिद्धान्त तथा आविष्कारको विषय र त्यसको उपादेयताको विषयमा चर्चा गरेका छन् । चलचित्र मञ्च, (२०७९), पृ. २८ । त्यस्तै लण्डनका डाक्टर तथा वैज्ञानिक मानिने पिटर रोजेटले दृश्य स्थायित्वको सिद्धान्त (सन् १८१४) प्रतिपादन गरे । “रोजेटको यो सिद्धान्तअनुसार जुनसुकै प्रतिबिम्ब मान्छेको आँखाभित्रका दृश्यपटलमा एक सेकेण्डको पनि दसौं भागको समयका निम्ति मात्र स्थिर वा अङ्कित हुन्छ । त्यसपछि अर्को चित्र गतिशील रूपमा आँखा अगाडि ल्याउँदै जाने र त्यस क्रमलाई निरन्तरता दिँदै जाने हो भने चित्रगतिको क्रम दृष्टिपटलमा बिच्छिन्नता रहन पाउने छैन ।” चलचित्र मञ्च, (२०७९), पृ. २८ । सर्वप्रथम सन् १८०२ मा क्यामेराको आविष्कार भैसकेपछि वस्तुको छायाँ कैद गर्ने प्रविधिको सुरुवात भयो । सन् १८५० देखि १८९४ को बिचमा क्यामेरामा क्रान्तिकारी परिवर्तनहरू भए (चापागाई, २०७१, पृ. ६) ।

रोजेटको सिद्धान्तलाई नै आधार मानेर अन्वेषकहरू नयाँ यन्त्रको खोजीमा लाग्न थाले । पछि एउटा जादूमय चलने यन्त्र तयार भयो जसलाई ‘जेट्रोय’ वा ‘जोइट्रोप’ भनियो । यसलाई घुमाउँदा चित्रहरू दृश्यमा देख्न सकिन्थ्यो । चलचित्रको विकासकै सन्दर्भमा एमिल रेनाउडले पर्दामा तस्वीर फ्याक्न सक्ने यन्त्र तयार पारे जसको नाम प्राक्सिनोस्कोप (सन् १८७७) थियो । जर्ज इस्टम्यानले सन् १८८९ मा चलचित्र रिलको आविष्कार गरे । यहाँ चलचित्र विकास र आविष्कारका सन्दर्भमा ग्राम बेलको टेलिफन (सन् १८७६) र थोमस अल्वा एडिसनको ध्वनिमुद्रण यन्त्र (सन् १८७७) महत्त्वपूर्ण मानिन्छ । किनकी यी यन्त्रहरूले पछि चलचित्रको निर्माणलाई कच्चा पदार्थको आवश्यकता पूर्ति गरिदियो ।

सन् १९१५ डिसेम्बर २८ का दिन फ्रान्समा अगस्ट लुमिएर र लुई लुमिएरले एउटा चलचित्र प्रदर्शन गरे । यो चलचित्र निर्माण हुनुभन्दा पहिले किनेटोस्कोपको आविष्कारलाई बिसर्न हुँदैन ।

किनेटोस्कोप थोमस अल्वा एडिसनले बनाएको यन्त्र हो । यो एक प्रकारको यस्तो यन्त्र थियो जसले एक मिनेटसम्मको चलचित्रलाई देखाउन सक्थ्यो । तर यस यन्त्रलाई आँखामा टासेर एक व्यक्तिले मात्र हेर्न सकिन्थ्यो । यसको ख्याति क्रमैसँग युरोप र अमेरिकामा बढ्दै गयो । पछि यसको क्षतिपूर्तिका लागि प्रोजेक्टर निर्माणको आवश्यकता महशुस गरियो । जसमा एकै समयमा धेरै दर्शकले हेर्न सक्नु । फ्रान्सका लुभिअर बन्धुले अब त्यस किसिमको आवश्यकता पूर्ति गरिदिए । उनीहरूले दूध चुस्दै गरेको बच्चा, स्टेसनमा आइपुगेको रेल, कलकारखानाबाट निस्केका मजदुर गरी जम्मा १० वटा दृश्य करिब तीन मिनेटसम्म प्रदर्शन गराएका थिए । त्यसपछि अर्का चलचित्र क्रमैसँग विश्वभर फैलिँदै गयो ।

युरोपपछि चलचित्रको अर्को धार अमेरिकाबाट विकास भएको देखिन्छ । किनकी 'अमेरिकाका प्रथम चलचित्र निर्माता पोर्टरले सन् १९०२ मा 'द ग्रेट ट्रेन रबरी' र 'लाइफ अफ एन अमेरिकन फायर म्यान' नामक चलचित्र बनाएका थिए ।' सुवेदी (२०६९) , पृ. ९० । यो पोर्टरको विश्वकै पहिलो कथानक चलचित्र हो । यहीबाट उनले 'कट टु कट' विधि अपनाएर सम्पादनको प्रविधि विकास गर्न सफल भए । माथि उल्लेख गरिएका दुई चलचित्रले अमेरिका लगायत विश्वभरका चलचित्र निर्माणमा हौसला थपिदियो । पोर्टरसँगसँगै अर्का विद्वान् ग्रिफिट देखा परे । उनका 'बर्थ अफ नेसन' (सन् १९१४), 'इन्टोलरेन्स', 'ब्रोकल ब्लोसम्स' जस्ता चलचित्रले चलचित्र उद्योगलाई थप उज्जिलिने मौका दियो ।

अमेरिककै अर्का चलचित्रकर्मी थोम एच डकले रहस्य र स्वैरकल्पनाको चलचित्र निर्माण गरे । इककै सहकर्मी मार्क सिनेटले चाहिँ रहस्य चलचित्रको परम्परा विकास गरे । अमेरिकाका यी दुई कलाकारकै समकक्षी भएर 'चार्ली च्यापलिन' देखा परे । उनी हाँस्य कलाकारका क्षेत्रमा शिखर व्यक्तित्व हुन् । उनले अभिनय गरेका चलचित्र अत्यन्त सफल थिए किनकी उनको चर्चा आज पनि उत्तिकै छ, चलचित्र आज पनि उत्तिकै हेरिन्छन् ।

चलचित्र विकासकै क्रममा "पहिलो चोटि सन् १९२६ मा बार्नर ब्रोसले 'उन जन' नामक मुक चलचित्रमा साउण्ड ट्याक राखे' (ढुङ्गेल, २०६७, पृ. १६) । अमुक चलचित्रकै सन्दर्भमा प्रदीपकुमार उपाध्यायको मत यस्तो छ- 'विश्वप्रसिद्ध वारनर ब्रदर्सद्वारा सन् १९२७

मा निर्मित The Jazz Zinger नामक चलचित्रबाट नै मुक फिल्मको ठाउँमा टकि (Talkie) वा बोल्ने चलचित्रको निर्माण र प्रदर्शन लहर चल्यो' (चलचित्र मञ्च, २०७९, पृ. १४१) ।

यसले चलचित्रका क्षेत्रमा नयाँ हल पैदा गर्‍यो । तत्कालीन समयका चलचित्रकर्मी र दर्शकहरू 'साउण्ड ट्र्याक' सम्बन्धमा अनविज्ञ र दोधारे अवस्थामा केही अल्मलिएको समेत देखिन्छ ।

सन् १९२६ मा अमेरिकाका बार्नर ब्रदर्सले सञ्चालन गरेका कम्पनीले गायक अल् जोत्सनका तिनवटा गीतहरू रेकर्ड गर्‍यो । अनि अल् जोनसनकै संवादहरू भरेर सन् १९२७ को अक्टोबर महिनामा 'द ज्याज् सिङ्गर' नामको चलचित्र निर्माण कार्य आरम्भ भयो' (सुवेदी, २०६९, पृ. ९३) । यही चलचित्रलाई विश्वको पहिलो बोल्ने चलचित्र मानिन्छ । त्यसैले चलचित्र विकासमा यसलाई क्रान्तिकारी कदम समेत मानिन्छ ।

भारतमा पहिलो चलचित्र प्रदर्शन "सन् १९९९ मा बुम्बईमा कुस्ती खेलको चलचित्र निर्माण गरी प्रदर्शन भएको पाइन्छ । कुस्ती चलचित्रमा निर्माता निर्देशक हरिश्चन्द्र सखाराम भातवाडेकर थिए । सन् १९१३ मे ३ का दिन भारतमा निर्मित ढुण्डीराज फाल्केको कथानक चलचित्र 'राजा हरिश्चन्द्र' प्रदर्शनमा आयो" (चापागाई, २०७१, पृ. ९) । सन् १९१३ मा दादा साहेब फाल्केले राजा हरिश्चन्द्र नामक अमूक (ध्वनि नभएको) चलचित्र बनाएर एसियामा सिनेमासम्बन्धी उत्सुकता बनाइसकेका थिए । ध्वनि प्रवेशको करिब तीन वर्ष अर्थात् सन् १९३० को मध्यतिर चलचित्रमा रङ्गले प्रवेश पायो । जसले गर्दा अब चलचित्रमा सन्ध्याकालीन दृश्यहरू लिनलाई सहज भयो । ढुङ्गेलका अनुसार- 'चलचित्रमा भाषा विकासका दृष्टिले अमेरिकी नागरिक अर्सन बेल्सको 'सिटिजन केन' (सन् १९४१) लाई पनि उल्लेख्य मानिन्छ' (ढुङ्गेल, २०६७, पृ. १८) । किनकी यो चलचित्रले अमेरिकामा परम्परिति रूपमा रहेका मान्यतालाई तोडफोड गरेको थियो । यसले नायक-नायिकाप्रतिको आदर्श धारणा, धनसम्पत्तिप्रतिको धारणा, भाषा प्रयोगप्रतिको धारणामा धावा प्रहार गरेको थियो ।

चलचित्र विकासकै क्रममा जापानका विद्वान् आकिश कुरासावाको पनि महत्त्वपूर्ण भूमिका रहेको छ । उनले पाश्चात्य सभ्यता र पूर्वीय सभ्यतालाई संयोजन गरेर नयाँ प्रस्तुति दिएका थिए । यो प्रविधि सन् १९५० को दशकमा आइपुग्दा विकास भएको हो ।

चलचित्रमा दृश्य परिवर्तन गर्न सहज बनाउने कार्य फ्रान्सका निर्देशक फ्रयाङ्कोइज त्रुफोले गरेका थिए । उनले चलचित्रको खर्च कम गर्न क्यामराको टूली हातैले बोक्ने नियम बसाले । त्यसो गर्दा दृश्यमा कम्पन आउँथ्यो ठीक त्यही समयमा दृश्य परिवर्तन गर्न सकिन्छ भन्न अवधारणालाई विकास गरे ।

चलचित्र निर्माणका अति उर्वर समय सन् १९५० देखि २००० सम्मको समयवधिलाई मानिन्छ । यस समयमा अमेरिका, युरोप र एसियामा अत्याधिक चलचित्र निर्माण भए । नयाँ-नयाँ विज्ञान र प्रविधिका कारण चलचित्र निर्माणमा भन्दा नयाँ वैशिष्ट्यता कायम रहेका छन् । चलचित्र उद्योग अहिलेसम्म आइपुग्दा अत्यन्त सफल, लोकप्रिय र निखारिएको विधामा सुपरिचित छ ।

२.११ नेपाली चलचित्रको विकास प्रक्रिया

नेपाली चलचित्रको इतिहास ७०+ वर्षको रहेको छ । 'विश्व चलचित्र निर्माणको भण्डै ६० वर्षपछि नेपाली चलचित्र निर्माणको प्रक्रिया सुरु भएको थियो' (चलचित्र मञ्च, २०७९, पृ. १४२) । 'सन् १९५० (वि.सं. २००७) तिर कलकत्तामा पहिलो फिल्म 'सत्य हरिश्चन्द्र' बनेको थियो' (सायमी, २०७५, पृ.) । यहीबाट नै नेपाली चलचित्रको श्रीगणेश भएको हो भन्ने कुरामा धेरै विद्वान्हरूको मत मिल्दछ । नेपाली चलचित्रको श्रीगणेश भएको यतिका वर्षसम्ममा हजारौं चलचित्र निर्माण भइसकेका छन् । विश्वमा विकास भएको विज्ञान र प्रविधिले यस क्षेत्रमा अझ नयाँ धारका चलचित्र विकास गराएको छ । यहाँ नेपालका आफ्नै मौलिक विशेषता बोकेका चलचित्रको पनि कमि रहेको छैन । यतिका लामो अवधिमा निर्माण भएका चलचित्रलाई अध्ययन/ विश्लेषणका लागि चरण विभाजन गर्नु आवश्यक हुन्छ । जसका लागि राजेन्द्र सुवेदी र प्रकाश सायमीको चरण विभाजनलाई पहिला मनन गरौं ।

चरण	वर्ष
पहिलो	२००७-२०२८
दोस्रो	२०२९-२०३८
तेस्रो	२०३९-२०४६
चौथो	२०४७-२०६१
पाँचौं	२०६२-यता

सुवेदी (२०७९), पृ.

चरण	वर्ष
पहिलो	२०२१-२०२८
दोस्रो	२०२८-२०३८
तेस्रो	२०३९-२०४६
	२०४६-२०५७
	२०५८- यता

(सायमी, २०७५, पृ. २०५)

(१) पहिलो चरण: २००७-२०२८

‘शुरुदेखिकै कुरा गर्ने हो भने सर्वप्रथम नेपाल र दार्जिलिङ्का केही उत्साही व्यक्तिहरूले विक्रम सम्बत २००७ सालतिर कलकत्तामा ‘राजा हरिश्चन्द्र’ नामक नेपाली भाषाको चलचित्रको निर्माण गरेपछि नेपाली चलचित्रको इतिहास प्रारम्भ हुन्छ । अर्थात् फ्रान्सेली लुमीयर दाजुभाइहरूले फ्राइस्टाब्द १८९५ तिर सर्वप्रथम विश्व चलचित्र इतिहासको जग बसालेको झण्डै-झण्डै पैसठ्ठी वर्ष वितिसकेपछि नेपाली भाषामा पहिलो चलचित्रको निर्माण भयो’ (शर्मा, २०३८, पृ.) । प्रस्तुत पहिलो चलचित्र डी.बी. परियारले निर्देशन गरेका थिए । यसमा अधिकांश कलाकार भारतका थिए त्यसैले होला यसमा भारतीय प्रभाव अधिक पाइन्छ । यसलाई श्री ५ को शाही नेपाल चलचित्र संस्थाले निर्माण गरेको थियो भने वि.सं. २०२२ देखि २०३० सालसम्मको उत्कृष्ट चलचित्र ठहर्‍याई पुरस्कृतसमेत गरेको थियो ।

‘हरिश्चन्द्र’ पछि वि.सं. २०१८ सालमा भारतका हीरासिंहलाई राजा विरेन्द्रले नेपालमा भिकाई आफ्नो वृत्तचित्र बनाउन लगाएका थिए । ‘चलचित्रकै सन्दर्भमा काठमाडौं स्थित अमेरिकाली सूना सेवा केन्द्रले विक्रममाष २०१३ सालमा नेपाल सम्बन्धी सर्वप्रथम निर्माण गरेको ‘हिमालयन् अवकेनिड’ नामक वृत्तचित्रलाई महत्त्वपूर्ण मान्न सकिन्छ’ (शर्मा, २०३८, पृ. २११) । हीरासिंहको निर्देशनमा वि.सं. २०२२ असोज १५ गते ‘आमा’ चलचित्रलाई निर्माण सम्पन्न गरी प्रदर्शन गरियो । यसमा प्रमुख कलाकारहरू शिव शंकर, भुवन थापा थिए भने गीत म.बी.बी. शाहको, कथा र संवाद दूर्गाप्रसाद श्रेष्ठको संगीत भी.बलसाराले गरेका थिए ।

हीरासिंहकै निर्देशनमा वि.सं. २०२४ फागुन २ गते ‘हिजो, आज र भोलि’ चलचित्रलाई निर्माण सम्पन्न गरी प्रदर्शन गरियो । यसमा मित्रलाल, भुवन थापा, हीरासिंह, श्रीधर खनाल र गुप्त सेन कलाकारका रूपमा छन्, श्रीधर खनाल कलाकार, संवाद र गीत लेखकका रूपमा छन् भने भी. बलसारा यसको संगीतकारका रूपमा रहेका छन् । हीरासिंहकै निर्देशनमा वि.सं. २०२७ सालमा ‘परिवर्तन’ चलचित्र निर्माण सम्पन्न गरिन्छ । यसको निर्माण पनि श्री ५ का सरकार सूचना विभागले नै गरेको थियो । यसमा यज्ञनाथ घिमिरे, मित्रलाल, सुषमा शाह, रीता थापा, शीला गुरुङ र हीरा सिंह प्रमुख पात्रका भूमिका छन् भने गीत, पटकथा र संवाद चेतन कार्कीले गरेका छन् । यसको संगीत भी. बलसाराले नै गरेका छन् ।

यसै चरणमा नेपाल बाहिर देहरादुनबाट वी.एस. थापाको निर्देशनमा ‘माइती घर’ (२०२३) सन् १९६६ डिसेम्बर १५ गतेका दिन प्रदर्शन हुन्छ । यो निजी लगानीमा निर्माण

भएको पहिलो नेपाली चलचित्र हो । यसमा सिन्हा र सी.पी. लोहनीले अभिनय गरेका थिए भने भारतका प्रसिद्ध सङ्गीतकार जयदेव र म.बी.वी. शाह, करण खरेलको गीत रहेको थियो ।

यसै चरणमा हीरासिंहद्वारा निर्देशन गरिएको 'प्रेरणा' (२०२७) नामक वृत्तचित्र पनि उत्तिकै महत्त्वपूर्ण छ चलचित्रको विकासको गोरेटोमा ।

(२) दोस्रो चरण: २०२९-२०३८

नेपाली चलचित्रको दोस्रो चरण शाही नेपाल चलचित्र संस्थानको स्थापना भएसँगै सुरु हुन्छ । यो वि.सं. २०२८ कार्तिक १६ गते स्थापना भएको हो ।

चलचित्र उद्योगलाई संस्थागत रूप प्रदान गर्न, नेपाली रीतिथिति तथा संस्कृतिको जोगावट गर्न, अनुपयुक्त विदेशी चलचित्रहरूको बढ्दो र फैलिँदो प्रभावलाई चाँडै हटाउन, सिर्जनात्मक ढङ्गले जनचेतनाको मूल फुटाउन तथा नेपाली माटामा उम्रिएका कथाहरूका आधारमा स्वस्थ मनोरञ्जनात्मक र जनोपयोगी चलचित्रहरूको निर्माण गर्न यस संस्थाको स्थापना गरिएको थियो (शर्मा, २०३८, पृ. २२०) । यसै चरणमा शाही नेपाल चलचित्र संस्थाका लागि यादव खरेलले प्रस्तुत गरेको 'मनको बाँध' वि.सं. २०३० साल फागुन ८ गते प्रदर्शन हुन्छ । यसको लेखक श्रीधर खनाल, गीत माधव घिमिरे र किरण खरेल, सङ्गीत शिव शङ्कर र नातीकाजी, संवाद प्रदीप रिमाल र लक्ष्मीनाथ शर्मा, छायाङ्कन बैकुण्ठ मास्के, सम्पादन तीर्थलाल श्रेष्ठ र ध्वनि संयोजन सुदन खत्रीद्वारा भएको थियो । यसका प्रमुख कलाकारहरूमा शैल्यान के.सी., सुष्मामा शाह, मीना सिंह, हरिप्रसाद रिमाल, कुलदीप शेरचन, जगन्नाथ तिमिल्सिना, बसुन्धरा भुषाल, भैरवबहादुर थापा, हिमालय लोहनी, नीर शाह आदि रहेका थिए ।

यसै चरणमा अर्को रङ्गीन चलचित्र नेपाली चलचित्र जगत्मा देखा पर्दछ त्यो हो 'कुमारी' । यो वि.सं. २०३४ असोज ९ गते प्रेम बस्न्यातको निर्देशनमा शाही नेपाल चलचित्र संस्थाका लागि उत्तमलाल श्रेष्ठले प्रस्तुत गरेका थिए । यसको कथा विजय मल्लले लेखेका थिए । यसमा किरण खरेलले गीत, शिवशंकर र चन्द्रराजले संगीत, शैल्यान के.सी., चैत्यदेवी सिंह, गौतम तुलाधार र आनन्द थापाले अभिनय, श्याममोहन श्रेष्ठले छायाङ्कन, तोयानाथ शुक्ल र गंगलाल पिखाले ध्वनि सङ्कलन, तीर्थलाल श्रेष्ठले सम्पादन कार्य सम्पन्न गरेका थिए ।

यसै चरणमा दोस्रो नेपाली संगीत चलचित्र 'सिन्दुर' वि.सं. २०३६ साल मंसिर १० गते प्रदर्शन हुन्छ । यो पनि शाही नेपाल चलचित्र संस्थानका लागि उत्तमलाल श्रेष्ठले प्रस्तुत गरेका, चेतन कार्कीले संवाद, दैलतविक्रम विष्टले कथा, किरण खरेल र लक्ष्मण लोहनीले गीत, नातीकाजी र गोपाल योञ्जनले संगीत, श्याममोहन श्रेष्ठले छायाङ्कन, बासुदेव विष्ट र गंगालाल पिखाले ध्वनि सङ्कलन, मधुकर बस्नेत र सतीश कोइरालाले सम्पादक, चेतन कार्कीले निर्माणको भार बहन गरेका थिए । यसमा अभिनय गरेका प्रमुख कलाकारहरू क्रमशः विश्व बस्नेत, मीनाक्षी, आनन्द, नीर शाह, हरिहर शर्मा, हरिप्रसाद रिमाल, शान्ति मास्के, गोपाललाल मैनाली, बसुन्धरा भुषाल, प्रकाश थापा, सुवर्ण पोखरेल, जगन्नाथ तिमिल्सिना, हिमालय लोहनी, राजन बस्नेत, शशि पाठक, गौतम तुलाधर, कुलदीप शेरन आदि थिए । यसको नारायण गोपाल, तारादेवी, उदितनारायण र सुष्मा श्रेष्ठले पार्श्व गायन गरेका थिए ।

यही चरणमा उता दार्जेलिङ्गमा गुरुप्रसाद मैनालीद्वारा लिखित 'परालको आगो' कथामाथि 'परालको आगो' (२०३४) नामक चलचित्र निर्माण गरियो । यो प्रताप सुब्बाले निर्देशन गरेका थिए । यहीबाटै नेपाली साहित्यिक कृतिमाथि चलचित्र निर्माण गर्ने परम्परा आरम्भ भएको हो ।

गोपालजी नेपालीको निर्देशनमा 'औद्योगिक विकास' (२०२९), जगन्नाथ तिमिल्सिनाका निर्देशनमा 'नेपालको धन', 'ऐतिहासिक चाडपर्व', 'भक्तपुर एक परिचय' र बैकुण्ठमान मास्केको निर्देशनमा 'ट्रान्सपोर्टेशन नेपाल', 'बाँच र बाँचन देऊ' आदि वृत्तचित्र यसै चरणमा निर्माण गरिएका छन् ।

माथि प्रस्तुत 'कुमारी' लाई वि.सं. २०३१-२०४० सम्मको उत्कृष्ट चलचित्रको अवार्ड प्रदान गरिएको थियो ।

(३) तेस्रो चरण (२०३९-२०४६)

चलचित्रको तेस्रो चरण (२०३९) केही नयाँ प्रवृत्तिका साथ भित्रिएको छ । 'विषयवस्तुको नवीनताको सङ्केत, गायन र सङ्गीतका क्षेत्रमा पनि नयाँ प्रवृत्तिको प्रवेश लगायत आदिका आधारमा चलचित्रको नयाँ किसिमको मोड लिएको स्थिति देखा पर्दछ (सुवेदी, २०२९, पृ.१०२) । यसै चरणमा निजी लगानी गरी चलचित्र निर्माण गर्ने प्रचलन सुरु भयो भने नव गायकका रूपमा उदितनारायण भ्ना र नवगीतकारका रूपमा रत्नशमशेर थापाको प्रवेश भयो ।

वि.सं. २०३९ देखि २०४६ सम्म निर्माण भएका प्रमुख चलचित्रहरू क्रमशः 'जुनी' (२०३९), 'आदर्श नारी' (२०४१), 'बासुदेव', 'बदलिँदो आकाश' (२०४०), 'विश्वास' आदि रहेका छन्। अघिल्लो चरणमा जस्तै यस चरणमा पनि शाही नेपाल चलचित्र संस्थाको भूमिका महत्त्वपूर्ण रहन गयो। उक्त संस्थानद्वारा 'बदलिँदो आकाश', 'के घर के डेरा' जस्ता चलचित्र निर्माणमा सहयोग गरेको थियो। त्यति हुँदाहुँदै पनि ती चलचित्रले व्यावसायिक लाभ प्राप्त गर्न सकेको देखिँदैनन्। नव चलचित्र निर्देशकका रूपमा लक्ष्मीनाथ शर्मा र चेतन कार्की प्रवेश गर्दछन्। उनीहरूले क्रमशः 'बदलिँदो आकाश' र 'विश्वास' जस्ता चलचित्रमा निर्देशन गर्दछन्।

यस चरणमा नेपाल बाहिर सिक्किम, दार्जिलिङ्ग, बम्बई आदि ठाउँबाट पनि चलचित्र निर्माणको क्रम बढेको देखिन्छ। दार्जिलिङ्गबाट खगेन्द्र सुब्बाको निर्देशनमा 'अर्को जन्म', 'बाँच्न चाहनेहरू', 'सम्भना' र बरुण कवासीको निर्देशनमा 'भोरा' चलचित्र निर्माण गरियो। बम्बईबाट (२०३९), 'कुसुमे रुमाल' सिक्किमबाट 'मसाल', 'साइनो', 'लाहुरे', 'के साइनोले बोलाउँ' जस्ता चलचित्र निर्माण भएको पाइयो।

चलचित्रको तेस्रो चरणमा चलचित्र निर्माण गर्ने क्रम हवात्तै बढेर गएको देखिन्छ भने त्यसको गुणस्तरमा खासै वास्ता राखेको देखिँदैन। यसै चरणमा निजी लगानीमा चलचित्र निर्माण थालिनु, नयाँ-नयाँ कलाकार चलचित्र क्षेत्रमा प्रवेश गर्नु महत्त्वपूर्ण कार्य हुन्। व्यवसायिक रूपमा 'कान्छी' देखि बाहेक धेरै चलचित्र असफल प्रायः देखिन्छन्।

(४) चौथो चरण: २०४६-२०६१

वि.सं. २०४६ सालमा प्रजातन्त्रको पुनः स्थापना भएपछि त्यसको असर चलचित्रमा पनि अवश्य पथ्यो (सायमी, २०७५, पृ. ९६)। यस चरणमा पुराना चलचित्रकर्मीहरूले नयाँ पद्धतिद्वारा/नयाँ सोचका साथ कार्य गर्न थाले भने नयाँ पुस्ताका चलचित्रकर्मीले त नयाँ सोचको कार्यान्वयन गर्ने नै भए। यस कालमा प्रदीप उपाध्याय र यादव खरेल जस्ता निर्देशक नयाँ उर्जाका साथ चलचित्र निर्देशकका रूपमा होमिए। चलचित्रको नायकत्वमा राजेश हमाल, दिपक रायमाथी जस्ता व्यक्तित्व देखा परे भने प्रदीप रिमाल र बासु शशि पनि ठिक त्यही समयमा उदाए।

चलचित्र निर्माणमा नयाँ पुस्ता र प्रविधि भित्रियो, यसको सङ्ख्यामा पनि वृद्धि भयो तर यस कालमा चलचित्रको गुणस्तर भने न्यून रहेको देखिन्छ। यस चरणका केही चलचित्रहरू

क्रमशः 'माया' (२०४६), 'युगदेखि युगसम्म' (२०४६), 'तृष्णा' (२०४७), 'प्रेमपिण्ड', 'वासुदेव', 'दक्षिणा', 'सीमारेखा', 'राजमति', 'बलिदान', 'नुमाफुड' आदि रहेका छन् । नीर शाहको निर्देशनमा तयार पारिएको 'प्रेमपिण्ड' र 'वासुदेव' चलचित्रलाई वि.सं. २०४१ देखि २०५० सम्मको उत्कृष्ट चलचित्र अवार्ड समेत प्रदान गरियो । चलचित्र मञ्च (२०७६), पृ. १६५ । यस चरणमा मुलुकमा राजनैतिक स्वतन्त्रताको स्वरहरू उर्लेसँगै विभिन्न जातजातिका, भाषाभाषिका, संस्कृतिका, भूगोलका चलचित्रहरूको निर्माणको सम्भावना विकास भयो । यस कालमा नेपाली मौलिकता बोकेका चलचित्र निर्माणको क्रमसमेत सुरु भई टेलिभिजनबाट विभिन्न टेलिचलचित्र पनि निर्माण गर्न थालियो ।

चलचित्रको चौथो चरण अर्थात् वि.सं. २०५७ आषाढ १६ गते चलचित्र विकास बोर्डको स्थापना भयो । बोर्डको स्थापनापछि अब चलचित्र क्षेत्रको नीति, योजना तर्जुमा गर्न सहज भएको छ । यही संस्थाले चलचित्रको सेन्सर प्रणालीमा समेत कार्य गर्दै चलचित्रको वृद्धि-विकासमा कार्य गर्दै आएको छ । त्यसैले चलचित्रको यस चरणलाई महत्त्वपूर्ण खुड्किलो मानिएको छ ।

(५) पाँचौं चरण: २०६२ पछि

वि.सं. २०६२/०६३ सालको राजनैतिक परिवर्तनले चलचित्र उद्योगलाई पनि प्रत्यक्ष/परोक्ष रूपमा प्रभाव पारेको छ । यस चरणमा पटकथाहरूले कुनै एक पक्षलाई मात्र आत्मसाथ नगरी विभिन्न विचार, पक्ष, पद्धति, प्रक्रिया, दृष्टिकोण र शैलीलाई आत्मसाथ गरी पटकथा रचना गरेको पाइन्छ । नयाँ चलचित्र निर्माणमा निर्देशकले पनि परम्परित मूल्यलाई तोडमोड गरी नयाँ-नयाँ प्रवृत्ति अँगालेको पाइन्छ । यस चरणमा कलाकार, निर्मातादेखि जो कोही पनि प्राविधिक प्रविधि, भूमण्डलीकरण तथा साइबर संस्कृतिबाट अछुत रहन सकेका छैनन् ।

वि.सं. २०६२ पछि लैङ्गिकता, जातीयता, आप्रवासीयता, पर्यावरणीयता, अभिघातीयता, अल्पसङ्ख्यकता, सीमान्तीयता, कुसंस्कार, उपेक्षित जस्ता विषयहरू चलचित्रका विषय बनेर आएका छन् । यस चरणमा नयाँ-नयाँ लेखक, निर्देशक, कलाकार, लगानीकर्ता आदिको प्रतिभा उदयसँगै फरक धारका चलचित्र धमाधम निर्माण भइरहेका छन् । त्यसैले यस कालका चलचित्रहरूले सफलता प्राप्त गर्न असमर्थ भइरहेका छन् भने कतिले सफलताको शिखर चुमेका छन् ।

यस चरणमा देखा परेका केही चलचित्रहरू क्रमशः 'बन्दकी', 'परे नि मायाँ जालैमा', 'पाहुना', 'जीवन रेखा', 'हामी तीन भाइ', 'डर', 'किस्मत', 'लालसलाम', 'पर्खिबसैं', 'दाइको ससुराली', 'घातक', 'जनयुद्ध', 'मर्यादा', 'कहाँ भेटिएला', 'जीवनमृत्यु', 'सिलसिला', 'मैना', 'सानो संसार', 'मिस्टर मंगले', 'सुन्दर मेरो नाम', 'मौसम-मायाको याम', 'मेरो एउटा साथी छ', 'हिफाजत', 'छोडि गए पाप लाग्छ', 'हाँसिदेऊ एक फेर', 'इकु द जङ्गल म्यान', 'दासदुङ्गा', 'मैना', 'दसगज', 'बाटो मुनिको फूल', 'कसले चोच्यो यो मन', 'लुट', 'अन्दाज', 'पल', 'मसाल', 'नोटबुक', 'मेरो कथा', 'फेसबुक', 'रिदम', 'सुम्निमा', 'धन्दा', 'कर्कश', 'शिरिषको फूल', 'साँघुरो', 'भोला', 'कुसुम', 'नाई नभन्नु ल १/२/३/४', 'सिं कबड्डी', 'पशुपति प्रसाद', 'जात्रा', 'निभ्न लागेको दियो', 'सेतो सूर्य', 'छक्का पञ्जा', 'साँइली', 'समर लभ', 'गोपी', 'बुलबुल', 'प्रसाद', 'भोर', 'छ माया छपक्कै', 'जात्रै जात्रा', 'आमा', 'जीवन काँडा कि फूल', 'रातो टीका निधारमा', 'सुनपानी', 'बाह्र नेपाली एक चिहान', 'नालापानी' आदि छन् । यसै चरणमा आदिवासी जनजातिका चलचित्र बनाउने क्रम पनि निकै रहेको छ । यी कैसिन नाता (थारु भाषा), पटाचारा (नेपाल भाषा), गोदवा (तामाङ्ग भाषा), च्याङ्ग श्युमी (तामाङ्ग भाषा), बाला मयजु (नेपाल भाषा), डगर (थारु भाषा), टिन्छे फाम (शेर्पा भाषा) आदि ।

वि.सं. २०२२ देखि २०५९ सालसम्म प्रदर्शन भएका विभिन्न कालखण्डमा विभाजित नेपाली चलचित्रहरूको सङ्ख्या तल देखाइएको छ :

कालखण्ड	चलचित्र सङ्ख्या
२०२२ - २०३०	५
२०३१ - २०४०	५
२०४१ - २०५०	६४
२०५१ - २०५५	१०५
२०५६ - २०५९	१५१
जम्मा	३३०

चलचित्र मञ्च, २०६५ पृ. १६४ ।

नेपाली भाषामा चलचित्र निर्माण भएको ७३ वर्ष भन्दा बढी भएको छ । चलचित्रको चरण विभाजन गर्ने क्रममा कुनै विद्वान्ले पहिलो चरण (२००७) बाट र कुनै विद्वान्ले पहिलो चरण (२०२१) बाट हो भनि उल्लेख गरेका छन् । नेपाली भाषाको चलचित्र नेपालबाहिरबाट

भए पनि राजा विरेन्द्रको पनि चलचित्र विकासका सुरुवाती दिनमा महत्त्वपूर्ण भूमिका रहेको छ । चलचित्रको तेस्रो चरण (२०३९-२०४६) मा चलचित्र निर्माणको क्रम बढेको, चौथो चरण (२०४६-२०६१) मा प्रजातान्त्रिक चेतका चलचित्र निर्माण भएको, र पाँचौँ चरण (२०६२-पछि) मा बहुलवादी प्रवृत्तिका चलचित्र निर्माण भएका छन् । चलचित्रको संख्यात्मक र गुणात्मक दृष्टिले हेर्दा पाँचौँ चरण अर्थात् समसामयिक युगमै चलचित्रको उर्वर समय रहेको छ ।

२.१२ नेपाली साहित्यिक कृतिको चलचित्राइ

साहित्यका विभिन्न विधाहरू (आख्यान, कविता, नाटक र निबन्ध) हुन्छन् । यी विधाहरूलाई आधार बनाएर तयार पारिएका चलचित्र नै साहित्यिक कृतिको चलचित्राइ हुन् ।

साहित्यिक विधा र चलचित्र आफैँमा फरक-फरक स्वरूपका हुन्छन् । साहित्यलाई चलचित्रीकरण गर्नु भनेको एउटा माध्यमको रचनालाई अर्को माध्यममा प्रस्तुत गर्नु हो (दुङ्गेल, २०६७, पृ. ५२) । साहित्य लिपिबद्ध हुन्छ, जसले पाठकलाई क्रमसँग त्यहाँको कथानक, चरित्र, परिवेश, मनोभावना आदिको वर्णन गर्दै जान्छ । पाठकले पनि तिनै कुराहरूलाई आफ्नो पूर्वज्ञान/अनुभव/कल्पना शक्तिका आधारमा बुझ्दै जान्छ । उता चलचित्रलाई दृश्य, रङ्ग, गीतसङ्गीत आदि एकैचोटि पर्दामा अनुभव गर्न सकिन्छ । साहित्यको जस्तो चलचित्रमा कल्पना/पूर्वज्ञानका आधारमा फरक-फरक होइन सबै दर्शकले एकै किसिमको मूर्त आकृति अन्तरबोध गर्दछन् । त्यसैले साहित्यिक विधालाई चलचित्रमा र चलचित्रलाई साहित्यिक विधामा रूपान्तरण गर्न चुनौतिपूर्ण हुन्छ । यी दुवै विधा एकअर्कामा समान हुँदाहुँदै पनि कतिपय स्थितिमा अत्यन्त टाढा समेत रहन पुग्दछन् । साहित्यले बहन गरेको विराटता चलचित्रमा कमजोर र चलचित्रले बहन गरेको विराटता साहित्यमा कमजोर पनि हुनसक्छ । त्यसैले साहित्य र चलचित्र आ-आफ्नै ठाउँमा स्वतन्त्र र पूर्ण छन् ।

विश्वमा साहित्यिक कृतिमाथि चलचित्र बनाउने परम्परा 'साहित्य र चलचित्रको सम्बन्ध सन् १८९९ को 'डेफ्युस अफेयर' नामक साहित्यिक कृतिको (चलचित्रमा) रूपान्तरणदेखि नै सुरु भएकाले यसको इतिहासले अझ सम्बन्ध गाढा बनाउन सघाएको छ । (दुङ्गेल, २०६७, पृ. २९) । नेपाली साहित्यिक कृतिलाई चलचित्रमा रूपान्तरण गर्ने कार्य चार दशकभन्दा बढी भइसकेको छ । वि.सं. २०३४ सालदेखि नै दार्जिलिङ्गबाट यसको प्रयास भएको देखिन्छ । यतिका अवधिमा साहित्यका विभिन्न विधाबाट चलचित्र बनिसकेका छन् । तिनलाई तल यसरी चर्चा गर्न सकिन्छ-

२.१२.१ कथाबाट चलचित्र निर्माण

वि.सं. २०३४ सालमा दार्जेलिङ्गको देवकोटा सङ्घद्वारा निर्मित गुरुप्रसाद मैनालीको 'परालको आगो' कथामा आधारित आख्यान चलचित्र पनि दर्शक समक्ष प्रस्तुत भयो । सुवेदी, (२०६९), पृ. ९९ । यो नेपाली चलचित्र परम्परामा कथाबाट निर्मित पहिलो चलचित्र हो । यसपछि २०३६ सालमा दौलतविक्रम विष्टको कथामा आधारित आख्यान चलचित्र 'सिन्दूर' (२०३६) नेपाली चलचित्रको दोस्रो चरणको उत्कर्ष प्राप्त बनेर प्रदर्शनमा आएको देखिन्छ । सुवेदी, (२०६९), पृ. ९९ । वि.सं. २०३९ कालिङ्गपोडमा अञ्जन दासको निर्देशनमा 'अर्को जन्म' चलचित्रको छायाङ्कन आरम्भ भयो । राई, (सन् २०१८), पृ. ५० । यो प्रकाश कोविदको कथामा निर्माण भएको चलचित्र थियो । वि.सं. २०४० सालमा शाही नेपाल चलचित्र संस्थाले विजयबहादुर मल्लको कथामा 'बदलिँदो आकाश' को निर्माण गर्‍यो, लक्ष्मीनाथ शर्माको निर्देशनमा । सायमी, (२०७५), पृ. २१५ । गुरुप्रसाद मैनालीको 'विदा' कथासँग मिल्दोजुल्दो अर्को चलचित्र निर्माण गरियो । जुन वि.सं. २०४१ का अन्त्यतिर प्रगति फिल्मस् र शाही नेपाल संस्थाको संयुक्त प्रस्तुतिमा चेतन कार्कीको निर्देशनमा 'विश्वास' नामक चलचित्रका रूपमा निर्माण गरियो । त्यस्तै विजय मल्लको कथा 'पच्चीस बसन्त' लाई नीर शाहको निर्देशनमा 'पच्चीस बसन्त' (२०४२) नामक चलचित्रका रूपमा निर्माण गरियो । उता बासु शशीको 'लोभीपापी' कथालाई यादव खरेलले 'लोभीपापी' (२०४७) चलचित्रका रूपमा निर्माण गरे । हिरण्य भोजपुरको 'भुमा' कथालाई प्रदीप उपाध्यायले निर्देशन गरी 'भुमा' (२०४८) चलचित्र निर्माण गरे ।

२.१२.२ उपन्यासबाट चलचित्र निर्माण

नेपाली साहित्यिक कृति 'उपन्यास' माथि चलचित्र बनाउने परम्परा पनि पुरानै देखिन्छ । वि.सं. २०३४ सालमा विजयबहादुर मल्लको उपन्यास 'कुमारी शोभा'मा आधारित 'कुमारी' नामक आख्यान चलचित्र निर्माण भई प्रदर्शनमा आयो (सुवेदी, २०६९, पृ. ९९) । चलचित्रमा उतारिएको पहिलो उपन्यास नै यही 'कुमारी' हो । त्यसपछि शाही नेपाल चलचित्र संस्थालको अर्को चलचित्र थियो- जीवनरेखा (सुवेदी, २०६९, पृ. १०१) । यो केशवराज पिँडालीको उपन्यास अन्त्यदेखि शुरुमा निर्माण गरी वि.सं. २०३९ मा प्रदर्शन गरिएको थियो । त्यसपछि मनोकामना फिल्मस्ले नीर शाहको निर्देशनमा 'बासुदेव' (२०४१) चलचित्र निर्माण गरियो । यो ध्रुवचन्द्र गौतमको 'कट्टेलसरको चोटपटक' उपन्यासमा आधारित भएर निर्माण गरिएको थियो । नेपाली उपन्यासलाई चलचित्रमा रूपान्तरण गर्ने प्रवृत्ति २०५० को दशकमा केही बढी मात्रा देखिन्छ । यस दशकमा डायमनशमशेर राणाको 'वसन्ती' उपन्यासमा

आधारित 'वसन्ती' (२०५६) चलचित्र निर्माण गरियो । लीलबहादुर क्षेत्रीको 'बसाइँ' उपन्यासमा आधारित भएर 'बसाइँ' (२०५८) चलचित्र निर्माण गरियो । वि.सं. २०५८ सालमा नै रमेश विकलको 'अविरल बग्दछ इन्द्रावती' उपन्यासमा 'इन्द्रावती' चलचित्र निर्माण गरियो । सञ्जय थापाका उपन्यासहरू 'नओइलाउने फूल' र 'देउमाइको किनारामा' आधारित भएर 'नओइलाउने फूल' र 'देउमाइको किनारामा' चलचित्र निर्माण गरियो । त्यस्तै गरी वि.सं. २०६० सालमा पारिजातको 'शिरिषको फूल' माथि 'शिरिषको फूल' नामक चलचित्र, डायमनशमशेर राणाको ऐतिहासिक कृति *सेतो बाघ* माथि नीर शाहले *सेतो बाघ* (२०७१) चलचित्र, विश्वेश्वरप्रसाद कोइरालाको 'तीन घुम्ती' उपन्यासमाथि बाबुराम ढकालले २०७३ असार १७ गते प्रदर्शन गर्ने हेतुले 'तीन घुम्ती' चलचित्रहरू निर्माण गरेको पाइन्छ ।

२.१२.३ नाटकबाट चलचित्र निर्माण

नेपाली साहित्यिक कृतिलाई चलचित्र निर्माण गर्ने क्रम नाटक विधाबाट भएको हो । जनार्दन समको 'चेतना' नाटकलाई हिरासिंह खत्रीले निर्देशन गरी 'परिवर्तन' (२०२७) चलचित्रका रूपमा विकास गरेका थिए । प्रस्तुत चलचित्र निर्माणपछि नाटकबाट चलचित्र निर्माणको क्रम केही शुस्ताको देखिन्छ ।

वाशु शशीको 'माया' नाटकलाई 'माया' (२०४६) चलचित्र, बालकृष्ण समको 'प्रेमपिण्ड' नाटकलाई यादव खरेलले 'प्रेमपिण्ड' (२०५०) चलचित्र, मोदनाथ प्रश्रितको 'सपनाहरू उपहार देशलाई' नाटकको तुलसी घिमिरेको निर्देशनमा 'बलिदान' (२०५२) चलचित्र, भीमनिधि तिवारीको 'अन्तरे' नाटकको एक अंशबाट ज्ञानेन्द्र देउजाले 'भिङ्गे दाउ' (२०७९) चलचित्र निर्माण गरेको पाइयो । प्रस्तुत 'भिङ्गे दाउ' पछिल्लो समयमा निर्माण गरिएको एकमात्र साहित्यिक कृतिमाथिको चलचित्र हो । यसमा केकी अधिकारी र आचल शर्मा देउरानी-जेठानीको भूमिकामा छन् भने मुकुन्द भुषाल र कुशल विष्ट दाजुभाइको भूमिकामा रहेका छन् ।

साहित्यका कथा, उपन्यास, नाटक, कविता जस्ता विधामा चलचित्र निर्माण भएका छन् । सबैभन्दा कम कविता विधाबाट चलचित्र निर्माण भएको देखियो । वि.सं. २०५७ सालमा लक्ष्मीप्रसाद देवकोटाको 'मुनामदन' खण्डकाव्यलाई ज्ञानेन्द्र देउजाले 'मुनामदन' चलचित्रका रूपमा निर्माण गरेका थिए । 'मुनामदन' चलचित्र निर्माण भएको एकमात्र भ्रूयाउरे काव्य हो । यसबाहेक 'आदिकवि भानुभक्त', 'वीर गणेशमान' (२०५९) जस्ता अनुकरणीय व्यक्तिमाथि पनि चलचित्र निर्माण गरिएको छ जुन जीवनीमा आधारित छन् ।

तेस्रो परिच्छेद

सेतो बाघ उपन्यासको चलचित्रिकरण

३.१ विषयप्रवेश

उपन्यास र चलचित्र साहित्यिक प्रवृत्ति बोकेका विधाहरू हुन् । यिनीहरू आ-आफैमा पूर्ण छन् । जब साहित्यिक कृतिलाई चलचित्रमा रूपान्तरण गरिन्छ, अनि समानता र असमानताको शृङ्खला सुरु हुन्छ । उपन्यासलाई चलचित्रका रूपमा विकास गर्दा त्यसको हुबहु नक्कल गर्न सकिँदैन । किनकी उपन्यासमा भएका पात्रको मनस्थिति चलचित्रमा देखाउन अति कठिन तथा असम्भव प्रायः हुन्छ । उदाहरणका रूपमा शाहज्यादी जगतजङ्गको प्रेममा परेपछि दुब्लाउँदै गएको, खान मन नलागेको, तन आफ्नै कोठामा भएपनि सूक्ष्म शरीर छुटेर जगतजङ्गको कोठामा पुगेको, चन्द्रमा भैं सुन्दरी मुनाको अनुहार, असल नायक, रातको घटना, आदि प्रसङ्ग कसरी चलचित्रमा देखाउने ? एक शब्दमा वस्तुस्थितिको बोध हुने कुरालाई कति शृङ्खलाले पुष्टि गर्नुपर्छ । उपन्यासको विस्तृत परिवेश, बहुसंख्यक पात्र, व्यापक कथानक आदि तत्त्वहरूलाई चलचित्रमा उतार्न कठिन हुन्छ । उपन्यासलाई चलचित्रका रूपमा विकास गर्दा कतिपय स्थितिमा सहज समेत हुन्छ । उदाहरणका लागि घण्टौं घण्टासम्म लेखकले शृङ्गार र सजावटको वर्णनमा खर्च गर्न सक्छ तर चलचित्रमा निर्देशकले ती विषयहरू एउटै दृश्यमा कैद गरेर समय र श्रमको बचत समेत गर्दछ ।

सेतो बाघ चलचित्र निर्देशक नीर शाहको पटकथा लेखनमा तयार पारिएको हो । शाहले उक्त ऐतिहासिक महत्त्व राख्ने कृतिलाई निककै सचेतताका साथ चलचित्रका रूपमा विकास गरेको देखिन्छ । उपन्यासको अत्यन्तै विस्तृत कथानक, पात्र, परिवेश, शृङ्खला, भेषभूषा जस्ता पक्षहरूलाई चलचित्रमा देखाउनु कम चुनौतिको विषय होइन । त्यति हुँदाहुँदै पनि उपन्यासको औपन्यासिकत्व नगर्ने गरी चलचित्रका रूपमा उतारिएको छ । विद्वान् बनोर्ड एफ डिकका अनुसार- 'मूल पाठको कथानकमा ठूलो परिवर्तन आउने, पात्रहरू थपिने र हटाउने, मूल मर्म तथा निष्कर्ष पनि परिवर्तन आउने अथवा विलकूल करक नतिजा आउने सम्भावना हुन्छ' (डिक, सन् १९९८, पृ. १९९) । भनेर अनुकूलनको सिद्धान्तमा परिभाषा गरेका छन् । उनको भनाइअनुसार सेतो बाघमा व्यापक परिवर्तन र फेरबदल पनि आएको हुनसक्छ । तल हटाइएका थपिएका र परिवर्तन गरिएका घटना, पात्र र विभिन्न प्रसङ्गहरू देखाइएको छ ।

३.२ उपन्यासबाट चलचित्रमा रूपान्तरण गर्दा थपघट र परिवर्तन गरिएका घटना

परिच्छेद १

३.२.१ हटाइएका घटनाहरू
राजाले भोजमा भएको क्षतिपूर्तिसम्बन्धी अविश्वास, जगतजङ्गले भोटसँग युद्ध गर्नुपरेको कारण व्यापारिक नभइ ऐतिहासिक हो भनेको, त्रैलोक्य र नरेन्द्रको प्रवेश, कोणमा विदाइको सगुन र राजाका छोराहरूले टिका लगाएर विदाइ गरेको, सलामी, जङ्गबहादुरको प्रवेश र राजारानीसँगको कुराकानी, राजारानी कानेखुसी गरेको, रानीले आँसु पुछेको, तोप पड्किएको, जगतजङ्गले विदा मागेको, बमबहादुरलाई दिइने बक्सिसको आदि प्रसङ्ग चलचित्रमा उतारिएको छैन ।
३.२.२ थपिएका घटना
चलचित्रका बारेमा नाटकमा भैँ सूत्रधारद्वारा विभिन्न घटनाको जानकारी गराउनु, वीरशमशेरले पूर्वी नेपालमा बर्दी लगाएर तीन-चार जना सैनिकहरूसँग अभ्यास गरेको आदि घटना थपिएको छ ।
३.२.३ परिवर्तित घटना
सुरेन्द्र र जगतजङ्गको पहिलो संवाद हुनुभन्दा पहिला शाहज्यादी र शशिकलाललाई देखाउनु, जगतजङ्ग र राजाबिच हुनुपर्ने संवादमा धीरले संवाद गर्नु, ल्हासाको युद्धको प्रसङ्ग जगतजङ्गले भन्नुपर्नेमा धीरले भन्नु आदि घटना परिवर्तन गरिएको छ ।

परिच्छेद २

३.२.४ हटाइएका घटना
जङ्गबहादुरले बेलायतमा लहडी क्रिडा गरेको अनि त्यो काठमाडौँमा भ्रामक रूपमा फैलिएको, सैनिक विद्रोह होलाकी भन्ने डरले ल्हासामा चढाइ गरेको भन्ने प्रसङ्ग, जगतजङ्गले कुती र केरुङ्गको विजयको खबर सुनाएको, वीरको विवाह र वीर र जगतमा को जेठो भन्ने प्रसङ्ग चलचित्रमा हटाएको छ ।

रिच्छेद ३

३.२.५ हटाएको घटना
शाहज्यादीलाई बत्ती कात्ने प्रसङ्ग, धनहजुरी र शाहज्यादी कोक्रोदेखिका परम प्यारा भएको प्रसङ्ग, धनहजुरी बाल्यकालमा पटक-पटक हनुमान ढोका आएको प्रसङ्ग, शाहज्यादीले वीर र जगतका बारेमा गरेको तुलनात्मक प्रसङ्ग हटाएको छ ।
३.२.६ सजावट/शृङ्गार
राजभवनको बगैँचा, माच्छापोखरी आदि ठाउँको सुन्दरता देखाएको छैन ।

परिच्छेद ४

३.२.७ हटाइएका घटनाहरू
जगतजङ्ग र शाहज्यादी भेट भएको समयमा शाहज्यादीले दर्शन फर्काउन बेवास्था गरेको, शशिकलाले रामायण पढिरहेको समयमा शाहज्यादीले जगतका बारेमा सोधेको प्रसङ्ग आदि हटाइएको छ ।

परिच्छेद ५

३.२.८ हटाइएको घटना
दुरबिनको सहायताले दिनरात शाहज्यादीले जगतजङ्गको सँभ्याल हेरेको, जगतजङ्गको घोडाका पछाडि चाकडीवाल भुम्मिएको, 'प्रेम के हो ?' भन्ने प्रश्नको उत्तरदिँदा उपन्यासमा धेरै पात्र भएता पनि चलचित्रमा शशिकला र जमुनी नामक सुसारे मात्र रहेका अनि शशिकलाले श्रीकृष्णको लीलाको व्याख्या गरेको र अन्यले खुट्टा दावेका प्रसङ्ग हटाइएको छ ।
३.२.९ सजावट/शृङ्गार
नौरङ्गी सिरक, विस्तारा तीन तहको आकर्षण, पोखरीको झल्को दिने बुट्टेदार तन्ना, सुनका डन्डी, भुल आदि राम्रोसँग उतार्न सकिएको छैन ।

परिच्छेद ६

३.२.१० हटाइएको घटना
शाहज्यादीले सुनका भाँडामा पठाएको खानेकुरा लाँदा शशिकलाको जगतजङ्गसँगको संवाद हटाइएको छ ।
३.२.११ थपिएका घटना
कुसुम बहिनीलाई जगतजङ्गले 'जेठी शाहज्यादी' कस्ती लाग्छ भन्ने प्रसङ्ग थपिएको छ ।
३.२.१२ परिवर्तन गरिएका घटना
उपन्यासमा पहिला जगतजङ्गले मोहनी मन्त्रबारे पण्डित सोमनाथलाई सोधेका अनि मात्र खजाञ्चीसँग सोधेको छ तर चलचित्रमा पहिला खजाञ्ची अनि सोमनाथलाई सोधेको देखाइएको छ ।

परिच्छेद ७

३.२.१३ हटाइएका घटना
शाहज्यादीलाई प्रेमको रोगले दुब्लाउँदै गएको, सूक्ष्म शरीर र स्थूल शरीर छुटेर जगतजङ्गसँग पुगेको (आखिरीमा यो देखाउने कसरी ?) जगतको छट्पटी, बगैँचामा राति गएको, इसकपरी भागेको अनि उसँग जगतले अनैतिक क्रियाकलाप गरेको प्रसङ्ग हटाइएको छ ।

परिच्छेद ८

३.२.१४ हटाइएका घटना
शाहज्यादी प्रेम रोगले हप्तौँ विरामी परेको, अङ्ग्रेजी डाक्टरलाई देखाउने वार्तालाप, नाडी नचलेको, जगतले शाहज्यादीलाई वैध भई काम गरेको आदि प्रसङ्ग हटाइएको छ ।

परिच्छेद ९

३.२.१५ हटाइएका घटना
शाहज्यादीलाई जगतजङ्गले राजेन्द्रलक्ष्मीको विरङ्गनाको वर्णन र स्वम्भूका विभिन्न पूजापाठका र शृङ्गारिक क्रियाकलापका प्रसङ्ग हटाइएको छ ।

परिच्छेद १०

३.२.१६ हटाइएका घटना
शाहज्यादीले हुँदै नभएको विषय 'जगतजङ्गलाई अन्याय परो' भन्ने प्रसङ्ग, जगतलाई राजाले स्पष्टीकरण सोधेको, जगतलाई वीरले लेखेको चिठीको प्रसङ्ग, पूर्वी पहाड शाहज्यादी जाँदाको प्रसङ्ग, स्नान गर्दा, शृङ्गार गर्दा, जगतसँगको पूर्वी पहाड जाँदा, धाइ सुसारेहरू सँगको प्रेमिल र शृङ्गारिक गफको प्रसङ्ग चलचित्रमा उतारिएको छैन ।

परिच्छेद ११

३.२.१७ हटाइएका घटना
धनहजुरी र ससुरासँग पूर्वी पहाडमा भएको गफ, धनहजुरी र वीर (अपरिचित) सँगको भेटघाटको प्रसङ्ग हटाइएको छ ।
३.२.१८ परिवर्तित घटना
वीर र लक्ष्मीबीच भएको भेटलाई गीतमार्फत नर्तन देखाइएको छ ।

परिच्छेद १२

३.२.१९ हटाइएका घटना
शाहज्यादीले धनहजुरीलाई लेखेको चिठीको खाका, धनहजुरीले लक्ष्मी लगायतका सहयोगीहरूसँग पूर्वी पहाडमा गोडा मिचिरहेको समयमा गरेको कुराकानी, लक्ष्मी पनि धनहजुरीसँगै सहयोगीका रूपमा जाने प्रसङ्ग, लक्ष्मी र अपरिचित (वीर) बीच आखा जुधेको, लजाएको, प्रसङ्ग, धन र वीर बीच भएको कुराकानी हटाइएको छ ।
३.२.२० परिवर्तित घटना
लक्ष्मी र वीरको आँखा जुदाजुध भएको, मन पराएको प्रसङ्ग देखाउन लक्ष्मीको लचकदार नृत्यका रूपमा परिवर्तन गरिएको छ । जसलाई वीरले एकटकले हेरेको अनि पछि नृत्य सकिएपछि लक्ष्मी लजाएर भागेको प्रसङ्गका रूपमा संयोजित गरिएको छ ।
३.२.२१ शृङ्गार
धनहजुरीको भड्कीलो शृङ्गार, रक्तरञ्जित वण र घरकोठाको सजावट देखाइएको छैन । लक्ष्मी नामकी केटीलाई शृङ्गारमा सजाइएको छ ।

परिच्छेद १३

३.२.२२ हटाइएका घटना
धनहजुरी र अपरिचित (वीर) बीच भएको प्रेम संवाद जो धनहजुरी र शाहज्यादीसँग भएको थियो त्यो प्रसङ्ग हटाइएको, धनहजुरीले अपरिचित (वीर) सँग एकतर्फी प्रेम गरेको, वीर र जगतबीच पूर्वी पहाडमा परेको कोठाभित्रको लडन्त आदि हटाइएको छ ।
३.२.२३ थपिएका घटना
वीरले विवाह त धनहजुरीसँगै गर्छु भन्ने सङ्कल्प लिएको प्रसङ्ग थप गरिएको छ ।

परिच्छेद १४

३.२.२४ हटाइएका घटना
पूर्वी पहाडमा उपेन्द्र र वीरबीच रगत पोतिएको विषयमा भएको कुराकानी र त्यही धन र वीरबीचमा भएको लडाइ पछिको कुराकानी हटाइएको छ ।

परिच्छेद १५

३.२.२५ हटाइएका घटना
पूर्वी पहाडमा भएको भगडा वीरले भाइहरूसँग गरेको, आगामी योजना, देवसँगको वार्तालाप हटाइएको, देवका चिनियाँ कुकुर, बग्गी नदेखाइएको, पूर्वी पहाडको लडन्तबारे वीरले जगतसँग गएर ढोगेको, माफ मागेको, रक्सी खाएको, चुरोट तानेको अनि जगतजङ्का बहिनीहरूले शाही ढप-ढाँचाको सिको गरेको आदि प्रसङ्ग हटाइएको छ ।
३.२.२६ थपिएका घटना
वीरले खड्ग भाइसँग धनहरूजुरी र लक्ष्मीलाई प्रेम र विवाह दुवै गर्छु भनेको प्रसङ्ग थप गरिएको छ ।
३.२.२७ परिवर्तित घटना
देवले भाइहरूलाई सुनको बट्टाबाट कोठाभित्र चुरोट दिएपनि यो दृश्य कोठा बाहिर सिकुवामा देखाइएको छ । चुरोट लिने पनि केवल डम्बर भाइ मात्र छन् । उपन्यासमा देवले आफैँ चुरोट भिकेर दिएको भनेता पनि चलचित्रमा डम्बरलेनै निहुरेर चुरोट भिकेको देखिन्छ । देवले वीरसँग कुरा गर्दा जेठी शाहज्यादीको विवाहको बारेमा कही पनि नभनेको भएता पनि चलचित्रमा देवले शाहज्यादी र वीरको विवाह हुने कुरा गरेको छ ।

परिच्छेद १७

३.२.२८ हटाइएका घटना

शाहज्यादी र वीरको विवाहको भव्य तयारी, जगतजङ्गले शाहज्यादीका लागि पठाएको चिठी, वीरले शाहज्यादी समक्ष गरेको लडन्तको स्पष्टीकरण, वीरले शाहज्यादीसँग जगतजङ्गसँग शाहज्यादीको विवाह बारे गरेको वार्तालाप, शाहज्यादीले जगतजङ्गलाई लेखेको चिठीको प्रसङ्ग, वीरले शाहज्यादीको चिठी घोडामा बोकेर आएको त्यस क्रममा उसका मनमा खेलेको विचार, वीरको जगतजङ्गका बहिनीहरूसँगको वार्तालाप, जङ्ग-भाइहरूसँगको वार्तालाप, हाँसोको प्रसङ्ग, वीरले मदका शिशी जङ्गका बहिनीहरूलाई बेचेको आदि प्रसङ्ग हटाइएको छ ।

परिच्छेद १८

३.२.२९ हटाइएको घटना

शाहज्यादी र वीरको चिनाको मिलान गर्ने क्रममा राजाले रानीलाई जिस्क्याएको, रणोद्वीपसिंह र जङ्गबहादुरका छोराहरू आएको, शाहज्यादी आएको, जगतजङ्ग आएको, सुसारेहरू रोएको, बक्सिस दिएको, शाहज्यादीले सपना आमालाई सुनाएको, शाहज्यादी, वीर, राजारानी र अन्य भाइभारदार चलचित्रमा उतारिएको छैन ।

३.२.३० सजावट/शृङ्गार

वीर र शाहज्यादीको विवाहका लागि वाग्दान गर्ने क्रममा त्यहाँको शृङ्गार उतारिएको छैन, जस्तै: दीयो, फलफूल, अक्षता, मेच, कउच, शाहज्यादीको अनुहार, सुन्निएका आँखा आदि ।

परिच्छेद १९

३.२.३१ हटाइएका घटना

राजारानीसँग बक्सिस माग्ने ५/६ सय जना पिपा बोकेका मानिस, उपेन्द्र विक्रमको सवारी, पञ्चेबाजाको माहोल, उपेन्द्रसँगको रानीको कुराकानी आदि कटाइएको छ ।

परिच्छेद २०

३.२.३२ हटाइएका घटना
जङ्गबहादुरले सोमनाथबाट पाएका सबै कुरा राजारानीलाई सुनाएको, विवाहको अर्को मोड लिने सङ्केत देखाइएको छैन ।
३.२.३३ परिवर्तित घटना
जङ्गबहादुरले सोमनाथलाई एकान्तमा लागेर चिनाको विषयमा कुरा गर्दा सोमनाथ डरले थुचुक्क बस्नु पर्नेमा चलचित्रमा त्यसो नभइ सोमनाथ उभिइ मात्र रहेको, सोमनाथले अङ्ग्रेजी अक्षर लेखेको प्रजातान्त्रिक विधानको मस्यौदा हुनु पर्नेमा नेपाली अक्षरमै लेखेर दिएको छ । (अङ्ग्रेजी हुनुपर्नेमा चलचित्रमा नेपाली भएको छ ।)

परिच्छेद २१

३.२.३४ हटाइएका घटना
रक्सी खाने क्रममा राजारानी र जङ्गबहादुर मात्र रहेको भाइभारदार नरहेको, सोमनाथले टपरीमा भोज खाएको र अनुहारमा खानेकुरा लागेर विकृत भएको, रक्सी गायब भएर बेगमपरीले नल्याएको प्रसङ्ग आदि हटाइएको छ ।
३.२.३५ थपिएका घटना
राजारानी र जङ्गबहादुर रक्सी खाने क्रममा एककासी रानीले राजेन्द्र (पिता) को सम्भना गरेर दृश्यमा देखाइएको र उनले केही कुरा बोलेको थप गरिएको छ ।
३.२.३६ परिवर्तित घटनाहरू
रक्सी सुसारेले बोटलबाट खन्याएर राजारानी र जङ्गबहादुरलाई दिनु पर्नेमा राजा आफैले रक्सी खन्याएर प्रधानमन्त्रीलाई दिइएको, विवाहका बारेमा प्रधानमन्त्रीलाई राजाले सोधेको प्रसङ्ग आदि परिवर्तित घटनाहरू हुन् ।

परिच्छेद २२

३.२.३७ हटाइएका घटना
जेठी वडा महारानीका सुसारेलाई असर्फी बक्सिस नदिँदा रानीले असन्तुष्ट जाहेरी गरेको, दरबारबाट बाहिरीसकेका फ्रेन्च हुइस्की पुनः दरबारमा भित्रिएको, राजा, रानी, प्रधानमन्त्री र सोमनाथबीच भएको बेलायती छलफल आदि प्रसङ्ग हटाइएको छ ।
३.२.३८ थपिएका घटनाहरू
पितामह राजेन्द्र विक्रमलाई दरबारभित्रकै कोठामा बन्दि बनाएको भन्ने सैनिकहरू विचको गफगाफको प्रसङ्ग थप गरिएको छ ।

परिच्छेद २३

३.२.३९ हटाइएका घटना
जगतजङ्ग र शाहज्यादीको विवाहका क्रममा उपस्थित भाइभारदार र उनीहरूको शृङ्गार, गहना, मनहरा दरबारको सजावट र शृङ्गार, साहु-महाजन, सन्त-महन्त, गैरभाइभारदार, चौतारिया, गुरु-पुरोहित, भीड व्याण्ड बाजा, सेनाको गतिविधि, विवाहका जन्ति, हात्ती, पाँच सय फौज, बग्गी, निजामति कर्मचारी, तोप सलामी, काठमाडौँमा रमिता हेर्नेको भीड, भोका नाङ्गा रमिते जनता र उनीहरूले दुलाहा, दुलही तथा महाराजालाई फूल अगिर्त वर्षाएको, विवाह मण्डप, दुलही रोएको, राजारानी र दरबारका अन्य रोएको, अङ्ग्रेजी राजदूत, दूलहन फिर्ताको ताति, आदि प्रसङ्गहरू हटाइएको छ ।
३.२.४० थपिएका घटना
जगतजङ्गले शाहज्यादीलाई छिमेकीहरूले लेखेको अक्षर देखाएपछि, “मनहरा दरबारमा स्वागत छ शाहज्यादी” भन्ने वाक्यांश थपिएको छ ।

परिच्छेद २४

३.२.४१ हटाइएका घटना
माहिली शाहज्यादी र जितजङ्ग, युवराज त्रैलोक्य र जङ्गबहादुरकै साहिली छोरीसँग विवाह हुने प्रसङ्ग, शाहज्यादीको प्रसुती व्यथाको प्रसङ्ग, सोमनाथलाई डाँडो कटाएको, बेलायतीले दिएको प्रजातान्त्रिक शासनको प्रसङ्ग, शाहज्यादीले पुत्र जन्माएको, राजदरबार र मनहराको दरबारीया माहोल, त्यही समयमा सारा काठमाडौँको माहोल, जुवाको प्रसङ्ग, धनहजुरीलाई टप र औँठी दिएको प्रसङ्ग, शाहज्यादीले रोलक्रमका लागि झारेको आँसुको प्रसङ्ग, जगतजङ्गले पाउने खान्गीको प्रसङ्ग, नाती जर्नेल जन्मिएपछि काठमाडौँका तीन सहर झिलिझिली भएको दृश्य, गोरा राजदूतले दुरबिनद्वारा काठमाडौँ हेरेको आदि प्रसङ्गहरू चलचित्रमा उतार्न सकिएको छैन ।

<p>३.२.४२ हटाइएका घटना</p>
<p>जङ्गबहादुरले पत्थर घट्टामा सेतोबाघ देखेकै राति अन्य क्याम्पका मानिस बिरामी हुनु पर्नेमा त्यो नदेखाइएको, क्याम्पमा सोमनाथको मुट्टा छलफल गर्न दश जना न्यायधिस नरहेको, शशिकलाको देवर हेमप्रसाद र शशिकलाकी आमाबीच भएको कुराकानी, हेमप्रसादले हाँडीमा र शशिकलाले टपरीमा ढिँढो खाएको, नरसिंह नाथ र महाराजधिराजको सवारी नदेखाइएको, सिपाहीले नरसिंह नाथलाई पिटेको, बडामहारानी र अन्यले क्याम्पमा पासा खेलेको आदि प्रङ्ग हटाइएको छ ।</p>
<p>३.२.४३ थपिएका घटना</p>
<p>उपन्यासमा <i>सेतो बाघ</i> जङ्गबहादुरले मात्र देखेको भएता पनि चलचित्रमा अन्य शिकारी, माहुते र अङ्गरक्षकले समेत देखेका छन् । शशिकलाले दीयो कुल्चेको दृश्य, जङ्गबहादुरका पत्नीहरू सती जाँदैगर्दा सोमनाथलाई आर्शीवाद दिन हात उठाएको अनि महारानीको मनमा काटमार र लडाइको विचार उठेको, अफिम खाने र नखाने विषयमा त्यही चितामाथि कुराकानी भएको आदि प्रसङ्ग थप गरिएको छ ।</p>
<p>३.२.४४ परिवर्तन गरिएका घटना</p>
<p>महापण्डित सोमनाथलाई चार पाटा मोडेर चार भञ्ज्याङ्ग कटाएको धेरै समयपछि जङ्गबहादुरको क्याम्पमा आउँदा एउटा बूढो विचारीले धेरै समयपछि मात्र चिनेको भएतापनि अङ्गरक्षकले सोभै चिनेको छ । जङ्गबहादुरका भाइहरूबीच प्रधानमन्त्रीको रोलक्रमका विषयमा षड्यन्त्र हुन लागेको पत्थरघट्टा जानुभन्दा अगाडिनै थाहा भएतापनि पछि अङ्गरक्षकबाट थाहा गराइएको छ । जङ्गबहादुरले गोली हानेका मजुरका भालेपोथि हुनुपर्नेमा एक मलेवा मात्र देखाइएको छ ।</p>

३.२.४५ हटाइएका घटना
<p>त्रैलोक्य, नरेन्द्र र श्री ५ की जेठी र कान्छी युवराज्ञी बीच बाबु/ससुराले <i>सेतो बाघ</i> देखेको, बाबुलाई असन्चो भएको, ज्वाइँ ससुराको अनमन भएको, शासन सत्ता दरबार फिर्ता हुने की नहुने भन्ने प्रसङ्ग, जङ्गबहादुरको कुरा काटेको, युवराज र युवराज्ञीबीच खस र कुसुण्डा भनेर होच्याएको, फ्रेन्च हिवस्की र तन्त्रमन्त्र, जगतजङ्गको प्रवेशपछिको ठट्यौली जगतजङ्गले जङ्गबहादुरको बारेमा गरेको सूचना, त्रैलोक्य र नरेन्द्रले जङ्गबहादुरलाई प्रधानमन्त्री बनाउने प्रसङ्ग, त्रैलोक्य र नरेन्द्रलाई जगतजङ्गले पत्थरघट्टा पठाउने प्रसङ्ग, रणोद्वीप र धीरका छोराको गोप्य चालबाजी, त्रैलोक्यले रणोद्वीपसिंह, जगत र धीरमाथि गरेको अविश्वास आदि प्रसङ्गहरू कटाइएका छन् । युवराज त्रैलोक्यलाई पत्थरघट्टा पठाउनका लागि धीर समेत गरी २१/२२ भन्दा बढी भाइभारदार, कर्णेल र मेजर हुनु पर्नेमा ६ भाइहरू मात्र चलचित्रमा उतारिएको छ । उही पत्थरघट्टाका लागि युवराज्ञीले आफ्ना पतिका कपडा र अन्य व्यवस्था गरेको, त्रैलोक्य, धीर र वीरका बीचमा <i>सेतो बाघ</i> समातेको आदि प्रसङ्गका घटना हटाइएका छन् ।</p>
३.२.४६ परिवर्तित घटना
<p>कल्की पगरी बैठकेले अर्पण गरेको हुनुपर्नेमा अर्पण नगरी त्यसै टेबिलमा राखिएको छ । अनि श्रीपेच नपैरेको कुरा त्रैलोक्यलाई राजदूतकी पुत्नीले सोधेपनि यो कुरा चलचित्रमा जङ्गबहादुरलाई अङ्ग्रेज (राजदूत) ले सोधेको बनाई परिवर्तन गरिएको छ ।</p>

३.२.४७ हटाइएका घटना
<p>राजकुमारहरू पत्थरघट्टा प्रस्थान गरेको र आदाबाटोबाट फर्केको, त्रैलोक्य र नरेन्द्रबीच भएको राजनैतिक दाउपेचको कुराकानी, त्रैलोक्य र उनका दुई पत्नी र नाति जर्नेलका बीचको कुराकानी आदि प्रसङ्ग हटाइएको छ ।</p>
३.२.४८ परिवर्तित घटना
<p>चलचित्रमा प्रवचनको शैलीमा पार्श्व ध्वनिमार्फत जङ्गबहादुरको आवाजमा 'नेपाल एक राख्नु' भन्ने सन्देश आएको छ र नयाँ पदवी धारण गरेका जर्नेलहरूको जानकारी पनि पार्श्व ध्वनिमार्फत गराइएको छ ।</p>

<p>३.२.४९ हटाइएका घटना</p>
<p>रणोद्वीपसिंहले श्री ५ को लडलाई नारायणहिटी दरबार र श्री ३ को लडलाई हिटी दरबार नै यथावत गरेको, कान्छी युवराज्ञीबाट पृथ्वी वीरविक्रम र जेठी युवराज्ञीबाट सानू पुत्री जन्मेको, जगतशमशेरको मृत्यु भएको, जगतजङ्गले नौघोडे सालेबम चढेको, कोटि होम लगाएको, सुवर्णतुला दान गरेको, सुनको ठूलो बसाहा चढाएको, त्रैलोक्यको कानको उपचार गर्न राजवैद्य, कविराज, जगतजङ्ग, नरेन्द्र, धीर, रणोद्वीप आएको, काने देवतामा भागक र पूजा गरेको, गोरा डाक्टरलाई देखाएको, घर्काको कागज निकालेर त्रैलोक्य र कान्छी पत्नी रोएको, सुनको पिँजडाभित्रका सेता मुनिया, फटिकको भाँडाका राता माच्छा, बगैँचाका फूलका कोपिला आदि प्रसङ्ग र त्यहाँको सजावट कटाइएको छ । त्रैलोक्यले छोरालाई हेरेर रोएको, पछि छोराले मिलेर खेल्ने क्रममा गोप्य कागज च्यातेर आगो लगाएको, त्रैलोक्यले कान्छी श्रीमतीलाई सती नआउन भनेको, जेठी युवराज्ञीले त्रैलोक्यलाई प्रसाद, जल र नैवेद खुवाएको, त्रैलोक्यसँग जेठी, कान्छी दुवै श्रीमती सँगसँगै रोएको, वैद्य र कविराज बिरामीको कोठामा आएको, अन्य शमशेर भाइहरू पुनः आएको, आदि प्रसङ्गहरू हटाइएको छ ।</p>
<p>३.२.५० शृङ्गार/सजावट</p>
<p>त्रैलोक्यको सुनको पलङ्ग, चाँदीका कोपरा, मखमली गलैँचा, रत्न जुहार, सुनको पिँजडा, फटिकका भाँडाका राता माच्छा आदि देखाइएको छैन ।</p>
<p>३.२.५१ परिवर्तित घटना</p>
<p>त्रैलोक्यले आफैँले 'भिनाजु र माहिला भाइलाई बोलाउन पठाऊ' हुनुपर्नेमा जेठी युवराज्ञी आफैँले सान्नानी बुबालाई खबर गर्छु भनेर बाहिर निस्किएकी छिन् । त्रैलोक्यको कान मात्र दुखेको भन्ने प्रसङ्गलाई चलचित्रमा रगत बगेको देखाइएको, त्रैलोक्यले आफ्नो छोराका लागि आगामी भविष्यको रणनीतिका लागि कान्छी श्रीमतीलाई मृत्युशैयाबाट उपदेश दिनुपर्नेमा चलचित्रमा आफैँ हट्टाकट्टा जस्ता देखिने हाउभाउमा उभिएरै धाप मादैँ उपदेश पस्किएको देखाइएको अनि अङ्ग्रेज डाक्टरले उपचार गरेको र रोएको नदेखाइ बरु डाक्टरलाई दरबार बाहिर धीर र भाइहरूसँग भेट भएको र बिरामीबारे जानकारी दिएको देखाई केही परिवर्तन गरिएको छ ।</p>

<p>३.२.५२ हटाइएका घटनाहरू</p>
<p>धीरले बालक पृथ्वीलाई राजा बनाउन खेलेको भूमिका, धीरले नै त्रैलोक्यलाई गोरा डाक्टरद्वारा औषधीका नाममा वीष खुवाएको भन्ने गलत प्रचार, नरेन्द्रले भाउज्यूसँग दाजुको गोप्य कागजात मागेको, बालक पृथ्वीलाई नरेन्द्रले राजाका रूपमा सलाम नगरेको, पृथ्वीले मनमुमा र माहिला बुबासँग विदा मागेको, धाइ र अजीले राजा (पृथ्वी) लाई मालिस गरेको, पृथ्वीले आफू मुमालाई 'राजपत्र भनेको के हो ?' भन्नु भन्दा अगाडिको धाइ, सुसारे, ब्राह्मण, गोदानको तयारी अनि पृथ्वीलाई तेल धसेको जस्ता विभिन्न सन्दर्भहरू चलचित्रबाट हटाइएका छन् । साथै नरेन्द्र, उसका दुई भाउज्यूहरू र पृथ्वी वीरविक्रमबीच भएको कुराकानी र हाँसो, र जेठी युवराज्ञीले त्रैलोक्यद्वारा लेखेका कागजातहरू नरेन्द्रलाई दिएको आदि प्रसङ्गहरू चलचित्रमा उतारिएको छैन ।</p>
<p>३.२.५३ थपिएका घटनाहरू</p>
<p>सुरेन्द्र, राजेन्द्र र त्रैलोक्यको मृत्यु भएको अनि पृथ्वी राजा भएको जस्ता राजनैतिक घटनाक्रमलाई पार्श्व ध्वनिमार्फत चलचित्रमा थपिएको छ । कान्छी युवराज्ञीले बालक छोराको लाल पञ्जापत्रको कुरा सुनिसकेपछि 'जगतजङ्ग श्री ३ महाराज' भन्दै एक्कासी कुटिल हाँसो हाँसेको दृश्य थप गरिएको छ ।</p>
<p>३.२.५४ परिवर्तित घटना</p>
<p>त्रैलोक्यका दुवै श्रीमतीहरू उपन्यासमा भैं सेतो वस्त्र लगाएको नदेखाई अन्य वस्त्र देखाइएको र शृङ्गार पनि भक्तिभक्तकाउ देखाइएको, पृथ्वी वीरविक्रमले पिपरमिन्ट खाएको नदेखाइ टेबिलमा हातको साहाराले चिउडो अड्याएर बसेको देखाइएको छ ।</p>

३.२.५५ हटाइएका घटना
धीरका विरुद्ध जगतजङ्ग र नरेन्द्रले गरेको गोप्य योजनाका कागजपत्र, उनीहरूलाई धीरका मानिसहरूले रङ्गेहात पक्राउ गरेको, पक्राउका क्रममा भागाभाग हुँदा कोही भ्यालबाट, कोही कौशीबाट, कोही छानामा त कोही स्वास्नी मानिसको ठुलो फरियामा लुकेको नदेखाइएको जगत र नरेन्द्रका गुटका मानिसलाई गरेको कारभाइ, अनि धीर र जगतजङ्ग सारै निम्न स्तरमा झरेर मुख छोडेको, रणोद्वीप, नाति जर्नेल, देवशमशेर, आदि डाँको छोडेर रोएको, अन्य भाइहरूले जगतका विरुद्धमा सजाय माग गरेको, नाति जर्नेलले पनि बाबुका निमित्त रुँदै सजाय माग गरेको, बालक राजा र राजमाता आएको, राजमाताले धीरको स्पष्टीकरण सुनेर जगतजङ्गलाई सजाय तोकेको आदि घटना चलचित्रमा उतारिएको छैन ।
३.२.५६ परिवर्तित घटना
रणोद्वीपसिंह र धीरलाई माथि वार्दलिमा देखाएर तल पटाङ्गिनीमा जगतजङ्ग, नरेन्द्र र उनीहरूका सहयोगीलाई देखाउनु पर्नेमा त्यसो नगरी उनीहरू सबैलाई एउटै कोठामा/बैठकमा देखाइएको छ । राजमाताले सजाय तोकेको देखाउन पर्नेमा धीर तथा रणोद्वीपले आफैँ सजाय तोकेको देखाइएको छ ।
३.२.५७ शृङ्गार/सजावट
मनहरा दरबारमा जगतजङ्ग र शाहज्यादीले मिहनत गरेर सजाएको अथवा शृङ्गारेको बगैँचा र दरबार, सुनको छानो, इटालीबाट ल्याएका सिङ्गमर्मर, बगैँचाको मयुर, सारस, मृग आदि देखाइएको छैन ।

३.२.५८ परिवर्तित घटना
जगतजङ्ग इहलावादबाट आएपछि स्वागत गर्ने र चाकरी गर्ने हजारौँ मानिस हुनुपर्नेमा केशर, भोला र केही सैनिकजस्ता मानिसहरू मात्र भएको, जगतजङ्गले बाहिर पटाङ्गिनीमा आएको जनसमूहलाई भ्यालबाट हेरेको हुनुपर्नेमा केशरले हेरेको दृश्यमा परिवर्तन गरिएको छ ।
३.२.५९ थप गरिएका घटना
भोलाले केशरलाई जगतजङ्ग समक्ष रुँदाकेखेरी च्याल, सिंगान भारिस वा भारिनस भनेर सोधेको हस्यौली प्रसङ्ग थप गरिएको छ ।

परिच्छेद ३२

३.२.६० हटाइएका घटना
ब्रिटिस राजदूतको सलामीका क्रममा उपस्थित सम्पूर्ण परिस्थिति, जगतजङ्ग मनहराबाट भोटाहिटी हुँदै हनुमान ढोका गएको सबै प्रसङ्ग, जगतजङ्गले देवमन्दिरमा भेटी हुत्याएको र पूजारीलाई बक्सिस दिएको, समरबहादुरले भाइहरूलाई मिलेर बस्नु भन्ने सम्बोधन, खड्गले रोलवालाको विरोध गरेको, किरिच थुतेको, समरबहादुर र शमशेर खलकको घुम्साघम्सी, अङ्ग्रेजसँग रणोद्वीप र जगतजङ्गको भेट, बैठकमा अङ्ग्रेज गएको आदि विभिन्न प्रसङ्गहरू हटाइएको छ ।
३.२.६१ परिवर्तित घटना
जगतजङ्गलाई कुनै आसन नभएकोले जगतजङ्गले 'म कहाँ बसौँ' भनेर माहिला भाइलाई सोध्नु पर्नेमा त्यो नदेखाई पछिको घटना चलचित्रमा रणोद्वीपलाई नै सोधिएको मात्र देखाइएको छ ।

परिच्छेद ३३

३.२.६२ हटाएका घटनाहरू
सत्र भाइहरू कचमचपछि घर जाँदाको चटारो, अनि खड्ग, रण, चन्द्र, भीमको गोप्य छलफल, कान्छी मैयाँले खड्गलाई प्रणाम गरेको, कान्छी मैयाँले श्री ५ को गोप्य कुरा खड्गसमक्ष भन्न अनकनाको मानापाथी छोएको, अति अनकनाको, खड्गलाई कान्छी मैयाँलाई म मरेपछि चण्डी पाठ गरादिनु भनेर दुवै रोएको, सुसारेबारे डराएको, वीरशमशेर लुकिलुकि श्री ५ राजामातालाई भेटेको, मैयाँ पुनः डराएको, श्री ५ को निर्णय बारे अन्तिममा मैयाँले बध/हत्या भनेको आदि विभिन्न प्रसङ्गहरू हटाइएको छ ।

परिच्छेद ३४

३.२.६३ हटाइएका घटना
रणोद्वीपसिंह र जगतजङ्ग बीच उनीहरूलाई नै शमशेर भाइहरूले सिध्याउने प्रसङ्गको गफगाफ, रावल पिण्डीको प्रसङ्ग, केशरसिंह थापा र शिरोमणि आचार्यले शमशेरहरूलाई हत्तसाहित गरेको, खड्गले रणोद्वीप र जगतजङ्गलाई ढोगेको, रावलपिण्डी वीर जाने की नाति जर्नेल जाने भन्ने प्रसङ्ग, काशीवासको पुनः प्रसङ्ग, काठमाडौँमा रातो वर्षा भएको, अनिष्ट हुने सम्भावना, रणोद्वीप र खड्ग बीच प्रधानमन्त्री कसलाई बनाउने विषयको छलफल र त्यही छलफलाई केशरसिंहले बाहिरबाट सबै सुनेको आदि विभिन्न प्रसङ्गहरू हटाएको छ ।

३.२.६४ हटाइएका घटना
मामा केशरसिंह थापा र खड्गशमशेर बीच रणोद्वीपको तरङ्गी कुराको गफ, आचार्य शिरोमणिलाई महाराजसँगको वृत्तान्त सुनाएको, मामा केशरसिंह, शमशेर भानिजहरू र श्री ५ बीचको भेटघाट आदि विभिन्न प्रसङ्गको प्रबन्ध नगरी एकैचोटि भेट भएको देखाइएको छ । समरबहादुरले २० थरिभन्दा बढी खानाका परिकार थपिथपि, चाटिचाटि खाएको प्रसङ्ग हटाइएको छ ।
३.२.६५ परिवर्तित घटना
राजा पृथ्वी वीरविक्रमलाई भगाउने र रणोद्वीपको हत्या गर्ने साइत चन्द्रले शिरोमणिलाई हेर्न लगाउनु पर्नेमा राजमाताले लगाएको, राजमाता र मैया पटक-पटक हत्याबारे सम्झदै रनुपर्नेमा उल्टै क्रूरजस्ता देखाइएको, मैयाँले गोत्रहत्या आफैँले गर्नुहुन्न भन्ने प्रसङ्ग हटाइएको, रणोद्वीपलाई गोली हान्नको लागि एक लाखको कबुल भई डम्बरलाई हान्न उक्साएको र अन्यले पनि हान्छु भन्नुपर्नेमा राजमाताले डम्बरलाई गोली हान्न सक्छस् मात्र भन्ने दृश्य देखाइएको, समरबहादुरलाई पल्लो कोठाबाट दुगुदैँ डम्बर शमशेरले आएर समात्नु पर्नेमा अगाडि नै त्यहाँ आएर उभिएको अनि समरबहादुरको प्रवेश हुने बित्तिकै समातिएको देखाइएको छ । अनि उपन्यासमा खुकुरी देखाएर समरबहादुरलाई शान्त पार्ने कोशिस गरिएको भन्ने प्रसङ्ग छैन तर चलचित्रमा खुकुरी देखाइएको छ ।

३.२.६६ हटाइएका घटनाहरू
शाहज्यादी र सुसारेले गहना, कपडा भिकेर मिलाएको, जगतजङ्ग र शाहज्यादी जोइ-पोइ भएर जिस्केको, हिन्दी गीतमा कुसुमलत्ता नाचेको त्यही समयमा जगतजङ्ग र शाहाज्यादीले ताली बजाएको, हसिना नाचेको, हत्यानामक नाटक बन्द भएपछि केशर र भोलामाथि जगतजङ्गका गएर चाकरी गरेको आदि विभिन्न घटनाहरू चलचित्रमा उतारिएको छैन ।
३.२.६७ परिवर्तित घटना
शाहज्यादी र जगतजङ्गलाई आधा फुलेको/बुद्ध्यौली तर्फ ढल्केको नदेखाई पहिलेको भैं जवानकै रूपमा देखाइएको छ ।

<p>३.२.६८ हटाइएका घटनाहरू</p>
<p>शमशेर भाइहरूले रणोद्वीपको लड्पट्टि जाने क्रममा पर्खाल नाघेको, गोली हान्नभन्दा अगाडि डम्बर भकभकाएर अक्षर चपाएको हटाइएको, रणोद्वीपको रामनामी फेटा बलेको, रणोद्वीपका सुसारेले श्री ३ कान्छी वडा महारानीलाई कोठामा बन्दी बनाएको, हत्यापछि सैनिक, कर्मचारी होहल्ला गर्दै बार्दली चढेको, उफ्रिएर माथि चढेको, हत्यारा शमशेर भाइहरू डरले एक कुनामा बसेको, चन्द्र शमशेरले एक्कासी तातिएका सैनिकमध्ये उनका कान्छा मामालाई चिनेर बोलाएको, भीमले जेठा फूपाजू, रणले भानदाइ चिनेको त्यसपछि चिनेका सैनिकले सलाम गरेको, खड्गले पछि केही शान्ति भएपछि सैनिकहरूसमक्ष, जगतजङ्गको विषयमा, शमशेर खलक र सैनिकहरूको सम्बन्धमा सम्बोधन गरेका सबै वाक्यहरू र माथि भनिएभैं सबै प्रसङ्ग चलचित्रमा समेट्न सकिएको छैन ।</p>
<p>३.२.६९ परिवर्तित घटनाहरू</p>
<p>‘रावलपिण्डी जानेबारे बिन्ती गर्न हाजिए भएको । लिगेसनबाट बहुरै जरुरी चिट्ठी आएको छ’ भन्ने वाक्य भीमले ढोका बाहिरबाट भनेपछि सुब्बा बलमानले रणोद्वीपको आज्ञामुताविक ढोका खोल्नुपर्नेमा त्यसो नभइ शमशेर भाइहरूलाई एकैचोटि ढोकाभित्र देखाएर वाक्य बोलाइएको छ । रणोद्वीपलाई गोली हान्ने क्रममा बलमान भित्तामा तस्वरजस्तै हुनुपर्नेमा मेचमुनी लुकेको, सुसारेहरू घोटो पर्नुपर्ने र दिसापिसाब छोडेको हुनुपर्नेमा भागेर अर्कोतिर गएका छन् । हत्या गर्न जाँदा डम्बरको कालो लामो कोट हुनुपर्नेमा रातो देखाइएको, रणोद्वीपको निधारमा गोली लागेको नदेखाई सबै छात्ती र पेटमा लागेको देखाइएको, कटुवालले फौजलाई ‘रिटायर’ भन्ने शब्द लास देखेपछि मात्र बोलेको आदि विभिन्न प्रसङ्गहरू चलचित्र निर्माणका क्रममा परिवर्तन गरिएका छन् ।</p>

परिच्छेद ३८

३.२.७० हटाइएका घटना
रणोद्वीपसिंहको हत्यापछि वीर शमशेरको चटपटी र उसलाई पगरी पारेको, बिजुली गारद सुम्पिदिएको, शमशेर खलकका आफन्त हतियारसहित उपस्थित भएको, कप्तान फैदसिंह र उसका सैनिक, अन्य जनताको परिस्थिति, खड्गमाथि गरेको चाकरी, धनहजुरी र कान्छी मैया सबै रोएको, खड्गले पूर्णशमशेर र शेरशमशेरको पोसाकको ठट्यौली प्रसङ्ग, रणोद्वीपको हत्याका क्रममा सुसारे र बलमानको स्थिति वर्णन, कटुवालले जङ्ग जर्साबहरू भागे भन्ने सूचना सुनाएको, खरीको बोटको सजावट र सलामी आदि उपन्यासका विभिन्न घटना र प्रसङ्गहरू चलचित्रमा आएका छैनन् ।
३.२.७१ थपिएका घटना
श्री ५ ले 'आराम गर्न जान्छु' भनेको र कान्छी मैयाले 'खड्गशमशेर दाइ षड्यन्त्रको जालो अब तपाईंमाथि पर्न सक्छ' भन्ने जस्ता प्रसङ्ग चलचित्रमा थप गरिएको छ ।
३.२.७२ परिवर्तित घटना
कान्छी मैयाले माहिला दाइलाई पहिला हातमुख धोएर श्री ५ को दर्शन गर्न भनेपनि चलचित्रमा हात धुने र श्री ५ पनि सँगै रहेको परिदृश्य एकै ठाउँमा एकै समयमा देखाइएको छ ।

परिच्छेद ३९

३.२.७३ हटाइएका घटना
मनहरामा रामलीला देखाएको, जगतजङ्ग र शाहज्यादी रामलीलामा सामेल भएको, लोग्नेसँगै शाहज्यादी दरबारबाट तल ओर्लिएको, पुनः पछि लोग्नेसँगै शाहज्यादी भित्री वस्त्रमा लिस्नाको टाउकोसम्म आएको, कमारा रूखबाट ओर्लेर जगतजङ्गसँग कुरा गरेको, काइला जर्साब र उनको जोगीको भेष, कमारा रुँदै बोलेको, रामलीलाको बारेमा कोठाबाहिर शाहज्यादीसँग कुरा गरेको सेतो साडी, रावलपिण्डी जाँदा शाहज्यादी रुने कुरा, जगतजङ्ग, शाहज्यादीको काखमा बच्चाजस्तै लुटुपुरु परेर घोटिएको, कुनै समयमा शाहज्यादी र जगतजङ्ग दुवै हाँसेको आदि विभिन्न प्रसङ्ग र घटनाहरू चलचित्रमा उतारिएको छैन ।
३.२.७४ थपिएका घटना
नाति जर्नेलले हर्षजङ्गसँग 'आफू कोठामा जाने' वाक्य थपिएको छ ।
३.२.७५ परिवर्तित घटना
कमारा नदेखाइ हर्षजङ्ग र जगतजङ्गलाई मात्र गफ गराइएको, "ऊ आफैं मारन आउँदैन" भनेपछि जगतजङ्ग हाँसेको देखाउनु पर्नेमा चलचित्रमा त्यस्तो देखाइएको छैन, अनि शाहज्यादीलाई हाँसेको नदेखाई निदाइरहेको/तन्द्राको अवस्थामा देखाइएको छ ।

३.२.७६ हटाइएका घटना

शहरभरिका जनता बागदरवार चाकरी गर्न गएको, टुडिखेलमा भोला र केशरले श्री ५ कान्छी वडामहारानीको जयगान गरेको, वडामहारानीको भव्य उपस्थिति, सलामी टोप, काठमाडौंमा इनारको समस्या, भाइहरूको रोलवालाको प्रसङ्ग, पाप पखाल्ने प्रसङ्ग, समरबहादुर पुनः रोएको र उनलाई देश निकाला गर्ने प्रसङ्ग आदि चलचित्रमा उतारिएको छैन ।

३.२.७७ हटाइएका घटना

मेजर केशरका एक टोली सिपाही र थापाथली चहारेको, देवशमशेर सुतेको र सैनिकहरूसँगको कुराकानी, मामा केशरसिंह र देवबीचको कुराकानी, देवलाई चाकरी गरेको, रातो दरवारको सजावट, हात्ती, घोडा, शमशेर खलकका गहना र गहना पैरिन नजानेको हास्यात्मक दृश्य, वीरले अपरभट आफ्नो सुत्ने कोठा बदलेको, खण्डगले वीरलाई पेस्तोल देखायो भन्ने भ्रामक परिदृश्य आदि विभिन्न घटना र प्रसङ्ग चलचित्रमा उतारिएको छैन ।

३.२.७८ हटाइएका घटना

जङ्गभाइहरू ब्रिटिश दूतावासमा सरण लिएको च्याङ्बाले जर्नेललाई समात्ने क्रममा कुकुरले बाधा गरेको आदि प्रसङ्ग हटाइएको छ ।

३.२.७९ परिवर्तित घटना

नाति जर्नेललाई कुन्युभिन्न लुकेर बसाउने अनि त्यसमाथि सैनिक बस्नुपर्ने अभिनय र दृश्य नभएको त्यसको सट्टामा बाहिर खेतको डिलको दृश्य समेटिएको, हवेलदार र सिपाहीबीच जुन दर्जामा मान्यो त्यही दर्जा पाइन्छ भन्ने वार्तालाप सिपाहीले हवेलदार समक्ष सुनिने गरी भनेको भएता पनि चलचित्रमा सैनिकले पार्श्व ध्वनिमार्फत हवेलदारले नसुन्ने गरी भनेको, हवेलदारले नाति जर्नेलको वारेमा ज्यापुबारे सोधपुछ गर्नुपर्नेमा रोसीखोले सैनिकले सोधेको, एक ज्यापु किसान मात्र देखाउन पर्नेमा अन्य नेवानी महिला र पुरुष पनि देखाएको, नाति जर्नेललाई परालको भारी बोकाएर उसको पछि दुईवटा कुकुर लगाउनु पर्नेमा परालको भारी नबोकाई उसको पछि एउटा मात्र कुकुर लगाइएको, नाति जर्नेलका छेउमा मेजर र सिपाही पुगेर उसको घडी, औंठी आदि हेरेपछि मात्र चिन्नु पर्नेमा चलचित्रमा त्यसो नभइ टाढैबाट चिनाइएको जर्नेलले अङ्ग्रेजीबाट कुकुरलाई हट्ने आदेश दिएको र कुकुर हटेको नभइ नेपालीबाटै हट्ने आदेश दिएको, भाग्ने क्रममा जर्नेलको सुरुमा टोपी त्यसपछि गलेबन्ध खस्नुपर्ने अनि मात्र अन्य मेजर र सैनिकले चिन्नु पर्नेमा सोभै चिनाइएको, जर्नेलको सुरुमा खुट्टामा त्यसपछि कुममा गोली लाग्नुपर्नेमा सिधै पिठ्युमा गोली लागेको, च्याङ्वा मेजर भएँ भन्ने जोसमा गहनाको पोको लिएर मनहरातिर जानुपर्नेमा त्यसो नभइ भोलाको त्यसलाई त्यही खेतमा परालभिन्न गहनाको पोको लुकाएको छ । यसरी माथि भनिएभैँ उपन्यासका विभिन्न घटनाहरूलाई चलचित्र निर्माणका क्रममा फेरबदल पनि भएका छन् ।

<p>३.२.८० हटाइएका घटना</p>
<p>जगतजङ्गको हत्या हुनुभन्दा अगाडि उसको मनमा उत्पन्न विभिन्न विचार, वीर र श्री ३ कान्छी वडामहारानीको स्तुतिगान लेखिएका पर्चा, केशर र नाति जर्नेलका बिचमा दुईवटा हाउण्ड जातका कुकुरले चिल र काग धपाएको, अङ्ग्रेजी राजदूतावासमा शरण लिएका जङ्ग खलक र सुरेन्द्र श्री ५ की जेठी युवराज्ञी, राजदूत र उसकी श्रीमती आदि प्रसङ्गका परिदृश्य समेटिएको छैन । जगतजङ्गले शाहज्यादीलाई गालामा स्पर्श गरेको, आँसु झारेको, आँसुले जगतजङ्गको छात्तिको कपडा भिजेको, पुनः दूरबिनले काठमाडौँ हेर्दा वीरको जय-जयगान गरेको, त्यही क्रममा धेरै सैनिकले जगतजङ्गको दरवारको बार नाघेको, जगतजङ्गले सैनिकलाई नाति जर्नेलको अवस्था सोधेको च्याङ्बाले लडाएँ भनेको, अन्तिममा जगतजङ्गले शाहज्यादी पुकारेको, पछि शाहज्यादी र जगतजङ्गको लास सामुमा नाति जर्नेलको तस्विर खसेको आदि विभिन्न प्रसङ्गहरू चलचित्रमा आएका छैनन् ।</p>
<p>३.२.८१ परिवर्तित घटना</p>
<p>शाहज्यादी टुडिखेलको भूत भनेर सम्झदै सिरकभित्र ननिदाएको देखाउन पर्नेमा चलचित्रमा निदाएको देखाएको छ भने जगतजङ्गको विरोध गरेको पर्चा रातो हुनुपर्नेमा सेतो पृष्ठभूमिमा रातो अक्षरद्वारा देखाइएको छ ।</p>
<p>३.२.८२ थपिएका घटना</p>
<p>जगतजङ्ग र शाहज्यादीको मृत्युपछि भोलाले लुकाइराखेको गहनाको पोको परालबाट निकालेर आधाआधा बाँड्ने भनेको अनि च्याङ्बालाई छकाएर पछिबाट गोली हानेको प्रसङ्ग थप गरिएको छ । अन्त्यमा पाश्व ध्वनिमार्फत राष्ट्रप्रमुख र भोलाले सलामी गर्दै गर्दा राजनैतिक अवस्थाको जानकारी दिइएको छ । रणवीरजङ्गले भारतबाट तीन पटक शासन फिर्ता लिन कोशिस गरेको तर नसकेको जानकारी गराउँदै नेपालमा भोला प्रवृत्ति अभै बाँकी रहेको समेत जानकारीका साथ चलचित्र अन्त्य भएको छ ।</p>

३.३ निष्कर्ष

प्रस्तुत चलचित्रमा उपन्यासका २६, २८, २९, ३७ र ४३ परिच्छेदका घटनाक्रम धेरैजसो हटाएको छ । १, ६, १३, १५, २२, २३, २५, ३१, ३८, ३९, ४३ अनुच्छेदमा केही प्रसङ्ग थप गरिएको छ भने १, ६, ११, १२, १६, २०, २१, २५, २६, २७, २८, २९, ३०, ३१, ३२, ३६,

३७, ३८, ३९, ४२ र ४३ परिच्छेदमा थोरै परिवर्तन गरिएको छ । *सेतो बाघ* उपन्यासलाई चलचित्रमा रूपान्तरण गर्दा धेरैजसो प्रसङ्ग र अनुच्छेदलाई छोटो रूपमा देखाइएको, थोरै प्रसङ्ग थप गरिएको छ भने धेरैजसो अनुच्छेदका कमै प्रसङ्ग परिवर्तन गरिएको छ । यस आधारले विश्लेषण गर्दा साहित्य र साहित्यकारको मूल मर्म नमर्ने गरी *सेतो बाघ* चलचित्रको निर्माण गरिएको छ ।

चौथो परिच्छेद निष्कर्ष

४.१ परिच्छेदगत सारांश

चलचित्र गतिशील तस्विर हो । यसलाई क्यामरा, प्रकाश, ध्वनि, कम्प्युटर आदि उपकरणद्वारा उत्पादन गरिन्छ, त्यसैले यसलाई विज्ञान समेत भनिन्छ । यसमा कविता, नाटक, आख्यान, निबन्ध, नृत्य, संगीत, चित्रकला, वास्तुकला जस्ता विभिन्न विधाहरूलाई अन्तरघुलीत गराइएको हुन्छ । चलचित्रलाई रजतपटमा प्रकाशका सहायताले सयौं दशकलाई एकै समयमा दृश्यबोध र श्रुतिबोध गराउन सकिन्छ । यस क्षेत्रमा सयौं लगानीकर्ता, कलाकार, विज्ञ, मजदुर आदिको संलग्नता रहन्छ, त्यसैले यसलाई उद्योग पनि भनिएको हो । चलचित्र आकर्षण र मनोरञ्जनको केन्द्र बन्न पुगेको छ । यो आधुनिक र अभिव्यक्तिको सशक्त साधन हो ।

चलचित्र नाटकको नजिक जस्तो देखिएता पनि वास्तवमा नाटक होइन । यसमा आजसम्म विकास भएका साहित्य, कला, सङ्गीत, नृत्य जस्ता विभिन्न विधाहरूलाई समेटेको छ ।

चलचित्रलाई आकारका दृष्टिले ३५ एम.एम., १६ एम.एम., ८ एम.एम., सिनेमास्को, सिनेरामा आदि वर्गमा वर्गीकरण गर्न सकिन्छ । चलचित्रलाई लम्बाइका आधारमा ५ हजार फुटदेखि २० हजार फुटसम्म लम्बाइ भएकालाई लामा र १ सय फुटदेखि २ हजार फुटसम्म लम्बाइ भएकालाई छोटो चलचित्र भनि वर्गीकरण गरिन्छ । चलचित्रलाई विभिन्न विषय वा उद्देश्यका आधारमा क्रमशः कथानक, वृत्तचित्र, एनिमेसन, जिङ्ग, हाँस्य, कथानक, जीवनीमूलक, विज्ञान आदि भनि वर्गीकरण गरिन्छ । चलचित्रलाई स्रोतका आधारमा ऐतिहासिक, सामाजिक, पौराणिक, विज्ञान विषयक आदि आधारमा वर्गीकरण गरिन्छ ।

चलचित्र निर्माणका आवश्यक घटकहरूलाई स्थानीय र विश्वजनीत गरी दुई भागमा विभाजन गरिन्छ । स्थानीय अन्तर्गत गायन र नर्तन, हाँस र परिहास, द्वन्द्व र समग्र पर्दछन् भने विश्वजनीत तत्त्वअन्तर्गत अभिनेता, श्रृङ्गार, दृश्य, योजना, विचार, प्रकाश, ध्वनि, आर्थिक अवस्था आदि रहेका छन् ।

साहित्यिक कृतिलाई काँटछाँट र थपघट गरी त्यसको असली स्वरूप नबिग्रिने गरी अथवा चलचित्रमा अनुकूलन/सुहाउँदिलो हुने गरी रूपान्तरण गर्नु नै चलचित्र अनुकूलन हो । अनुकूलन नक्कल समेत हो । यसमा पहिले नै तयार भइसकेका कृतिलाई पछि पुनः सिर्जनात्मक तवरले नव आयामका रूपमा विकास गरिन्छ । साहित्यिक कृतिलाई चलचित्र जस्ता विधामा विकास गर्नु तर्कसङ्गत र वैध ठहरिन्छ । अनुकूलनलाई दिमागी, सिर्जनात्मक, वैध र व्यावसायिक लाभको पाटोका रूपमा समेत लिइन्छ ।

सेतो बाघलाई चलचित्र बनाउँदा ती दुई बीचमा बन्न सक्ने समानता र असमानतालाई केलाएको पाइयो । किनकी सेतो बाघ उपन्यास र सेतो बाघ चलचित्रबीच फेरबदल, असमानता र अतिरिक्त विषय थोरै मात्र रहेको पाइयो । सेतो बाघ चलचित्रमा साहित्यको मूल कडी र मौलिक भावनाको कदर गरिएको छ । साहित्यबाट हटाइने र थपिने वस्तुहरू सूचीबद्ध गर्ने प्रक्रियाका सन्दर्भमा नीर शाह सचेत नै रहेको पाइयो । उनले चलचित्रमा छायाङ्कन गर्न आवश्यक नठानेका विषयलाई लोभ नगरी हटाएका र थप्नु पर्ने विषयमा सतर्क रहेका छन् । सेतो बाघ लाई चलचित्रका रूपमा अनुकूलन गराएर हेर्दा यसमा विधाको निक्योल, चुनौतिको पहिचान र लेखक र पटकथाकारबीच सुमधुर सम्बन्ध कायम जस्ता विषयमा सचेत रहेको पाइयो । किनकी यसमा व्यावसायिक रूपमा धेरै ठूलो सफलता नरहेपनि लेखकको अन्याय भएको पाइएन् ।

अनुकूलन प्रवचन र भाषणजस्ता एकोहोरो प्रकृतिका हुन्छन् । यसमा दर्शकले मौलिक भावना र कल्पना प्रयोग गर्न पाउँदैन बनिबनाउ दृश्यको गुलाम बन्नुपर्ने हुन्छ । अनुकूलन वास्तवमा उत्पादन मात्र नभइ कलात्मक पुनः उत्पादन समेत हो । किनकी यसले माथि भनेभैं कल्पना शक्तिलाई अंकुश लगाउने मात्र नभइ दर्शकले सोच्नेभन्दा फरक लोकमा पुऱ्याउने क्षमता समेत राख्छ । यदी यो सफल भएको खण्डमा आर्थिक र इच्छाशक्तिको अभाव समेत पूर्ति गर्दछ । यसलाई पाठभित्रको अन्तर पाठ समेत भनिन्छ । अनुकूलन गर्दा पाठभित्रका कोडलाई चलचित्रमा डिकोडिङ्ग गरिन्छ । साहित्यले प्रत्यक्ष रूपमा धारणा बसाउने र दृश्यसाहित्यले अप्रत्यक्ष रूपमा धारणा बसाउने कार्य गर्दछ । अनुकूलनका क्रममा साहित्यकारको मर्म हत्या हुने र नयाँ आयामको नयाँ सिर्जना जन्मको सम्भावना समेत रहन सक्छ ।

नेपाली भाषामा चलचित्र निर्माणको क्रम ७३ वर्षभन्दा बढी भएको छ । चलचित्रको चरण विभाजन गर्ने क्रममा कुनै विद्वान्ले पहिलो चरण वि.सं. २००७ बाट भएको र कुनैले वि.सं. २०२१ बाट भएको भनेता पनि दोस्रोलाई मान्नु तर्क सङ्गत ठहरियो । नेपाली भाषाको चलचित्र निर्माण नेपाल बाहिरबाट भएता पनि राजा विरेन्द्रको योगदान महत्त्वपूर्ण रह्यो । वि.सं. २०३९-२०४६ सम्म चलचित्र निर्माणको क्रम हवात्तै बढ्यो । वि.सं. २०४६-२०६१ सम्म प्रजातान्त्रिक चेतनका चलचित्र ज्यादा निर्माण भए भने वि.सं. २०६२ पछि बहुलवादी प्रवृत्तिका चलचित्र ज्यादा निर्माण भएका छन् । चलचित्रलाई सङ्ख्यात्मक र गुणात्मक दृष्टिले हेर्दा वि.सं. २०६२ पछिको समय अति उर्वर देखिन्छ ।

साहित्यका कथा, उपन्यास, नाटक र कविता जस्ता विधामा चलचित्र निर्माण भएका छन् । जसमध्ये सबैभन्दा बढी उपन्यास र सबैभन्दा कम कविताबाट चलचित्र निर्माण भएको पाइयो । माथि उल्लेखित साहित्यका विभिन्न विधादेखि बाहेक पनि महत्त्वपूर्ण व्यक्तिको जीवनीमा आधारित चलचित्र निर्माण गरिएको पाइयो ।

४.२ निष्कर्ष

१. उपन्यासबाट हटाइने, थपिने वा परिवर्तन गरिने प्रसङ्गमा पटकथाकार सचेत रहेका छन् ।
२. पटकथाकारले आफ्नो भन्दा पनि उपन्यासकारको मौलिक भावनालाई ज्यादै कदर गरेका छन् ।
३. चलचित्र निर्माणका क्रममा आएका चुनौतिहरूलाई सफलतापूर्वक सामना गरिएको छ ।
४. सेतो बाघका लेखक र निर्देशकमा कुनै दरारहरू रहेका छैनन् ।
५. उपन्यासबाट चलचित्र निर्माण गर्दा कम महत्त्वका विभिन्न प्रसङ्गलाई हटाइएको छ ।
६. पुस्तकका अक्षरलाई चित्रमा ढाल्ने कार्य सफल भएको तर दर्शकको प्यारो बन्न नसकेको देखिन्छ ।
७. उपन्यासबाट विभिन्न प्रसङ्ग हटाउँदा हातखुट्टा काटिएजस्तो भएको छ तर कृतिम, आकर्षक र मजबुद अङ्गहरू जडान भएको छैन ।
८. चलचित्र अनुकूलन सिर्जनात्मक, दिमागी, तर्कसङ्गत, वैध, व्यावसायिक भए पनि ती विकल्पको थोरै मात्र प्रयोग भएको छ ।

सन्दर्भग्रन्थसूची

- अर्याल, प्रेरणा (२०६१). 'मुनामदन खण्डकाव्यको चलचित्रीकरण', अप्रकाशित शोधपत्र, त्रि.वि. नेपाली केन्द्रीय विभाग ।
- चापागाईं, क्रन्दन (२०७१). *रिलदेखि डिजिटलसम्म*, काठमाडौं : के.पी. पुस्तक भण्डार ।
- डुम्रे, कृष्णप्रसाद (२००७). 'बसाइ उपन्यासको चलचित्रीकरण', अप्रकाशित शोधपत्र, त्रि.वि. नेपाली केन्द्रीय विभाग ।
- दुङ्गाना, सीतादेवी (२०७१). 'सपनाहरू उपहार देशलाई नाटकको चलचित्रीकरण', अप्रकाशित शोधपत्र, त्रि.वि., नेपाली केन्द्रीय विभाग ।
- दुङ्गाना, सीतादेवी (२०७८). 'तीनघुम्ती चलचित्रमा निर्माण प्रविधि', अप्रकाशित शोध, दर्शनाचार्य, त्रि.वि., नेपाली केन्द्रीय विभाग ।
- दुङ्गेल, माधव (२०६७). *चलचित्र सिद्धान्त*, काठमाडौं : बुद्ध ऐकेडेमी इन्टरप्राइजेज प्रा.लि. ।
- दुङ्गेल, माधवप्रसाद (२०६०). 'प्रेमपिण्डको चलचित्रात्मक अध्ययन', अप्रकाशित शोध, त्रि.वि., नेपाली केन्द्रीय विभाग ।
- थापा, मधुसूदन (२०६४). 'अन्त्यदेखि सुरुको चलचित्रीकरण', अप्रकाशित शोध, त्रि.वि., नेपाली केन्द्रीय विभाग ।
- पराजुली, धर्मराज (२०६१). 'वसन्ती उपन्यासको चलचित्रीकरण', अप्रकाशित शोध, त्रि.वि., नेपाली केन्द्रीय विभाग ।
- प्रियदर्शन (सन् २०१५). *नये दौर का नया सिनेमा*, पटना ।
- पौड्याल, वसन्तप्रसाद (२०६०). 'कट्टेल सरको चोटपटक', अप्रकाशित शोध, त्रि.वि., नेपाली केन्द्रीय विभाग ।
- भट्टराई, गोविन्दराज (२०७१). *उत्तरआधुनिक विमर्श*, काठमाडौं : ओरिएन्टेसन पब्लिकेशन हाउस ।
- राई, मुन्तु (सन् २०१८). 'सिक्किमबाट निर्मित नेपाली कथानक चलचित्रको अध्ययन', अप्रकाशित शोध, सिक्किम विश्वविद्यालय, नेपाली विभाग भाषा, अनि साहित्य सङ्काय ।
- वजाहत, असगर र रंजन प्रभात (सन् २०१०). *टेलिभिजन लेखन* (दोस्रो सं.), नई दिल्ली : राधाकृष्ण प्रकाशन ।
- शर्मा, मोहनराज र लुइटेल, खगेन्द्रप्रसाद (२०६८). *शोधविधि* (पाँचौं सं.), ललितपुर : साभा प्रकाशन ।

शर्मा, लक्ष्मीनाथ (२०३८). *चलचित्र कला*, काठमाडौं : साभा प्रकाशन ।

सायमी, प्रकाश (२०७५). *चलचित्र कला र प्रविधि*, काठमाडौं : शब्दहार क्रियेसन ।

सुवेदी, राजेन्द्र (२०६९). *चलचित्र सिद्धान्त र नेपाली चलचित्र*, काठमाडौं : पाठ्यसामग्री पसल ।

George, Bluestone (1961). *Novels into Film*, Less Angel : California Press.

Deborah, Cartmell (2012). *Literatiure, Film, and Adaptation*, U.K.: Wiley Blackwell.

Bernard, F. Dick (1998). *Anatomy of Film* (Third edition), New York.

Robert, Stam (2004). *Literature and Film*, U.K. : Blackwell.

Hutcheon, Linda (2006). *A Theory of Adaptation*. New York: Taylor and Francis Group.

#Highlights Nepal#Highlight moves#Setobag