

पहिलो परिच्छेद

शोधपरिचय

१.१ शोधशीर्षक

प्रस्तुत शोधपत्रको शीर्षक मुनामदनको चलचित्रात्मक अध्ययन रहेको छ ।

१.२ शोधपत्रको प्रयोजन

प्रस्तुत शोधपत्र त्रिभुवन विश्वविद्यालय, मानविकी तथा सामाजिकशास्त्र सङ्काय नेपाली केन्द्रीय विभागअन्तर्गत स्नातकोत्तर तह, दोस्रो वर्षको दसौं पत्रको प्रयोजनका लागि प्रस्तुत गरिएको हो ।

१.३ विषयपरिचय

हिजोआज खण्डकाव्य, महाकाव्य, नाटक, उपन्यास आदि विविध विधाका कृतिहरूको चलचित्रात्मक रूपान्तरण गरिन थालेको छ । यसै क्रममा महाकवि लक्ष्मीप्रसाद देवकोटाद्वारा रचित खण्डकाव्य 'मुनामदन' (१९९२) को पनि चलचित्रीकरण गरिएको छ र यसको शीर्षक मुनामदन राखिएको छ । साहित्यिक कृतिमा आधारित चलचित्रको अध्ययनका क्रममा यस मुनामदन चलचित्रको अध्ययन-विश्लेषण प्रस्तुत शोधपत्रमा गरिएको छ ।

१.४ समस्याकथन

साहित्य र चलचित्र अलग-अलग विधा भए तापनि कलासाहित्यका दृष्टिले दुवैमा समानता पाइन्छ । नेपाली साहित्यका सन्दर्भमा चलचित्रले साहित्यिक विधागतस्वरूप ग्रहण गर्न सकेको पाइँदैन । नेपाली साहित्यिक कृतिमाथि बनेका नेपाली चलचित्रहरूमा मुनामदन चलचित्र लक्ष्मीप्रसाद देवकोटाको खण्डकाव्य 'मुनामदन'मा आधारित छ । यसै चलचित्रलाई साहित्यिक दृष्टिले अध्ययन-विश्लेषण गर्नु यस शोधपत्रको मुख्य समस्या रहेको छ । यस शोधपत्रमा निम्न बुँदा समस्याकथनका रूपमा रहेका छन् :

- क) चलचित्रका तत्त्वहरू केके हुन् ?
- ख) अन्य विधासँग चलचित्रको सम्बन्ध कस्तो रहेको छ ?
- ग) चलचित्रको विकासक्रम कसरी भएको छ ?
- घ) मुनामदनको चलचित्रीकरण कसरी भएको छ ?

१.५ शोधकार्यको उद्देश्य

नेपाली साहित्यका थुप्रै विधाको चलचित्रीकरण भइसक्दा पनि चलचित्रको साहित्यिक अध्ययन हुन नसकेको अवस्थामा **मुनामदन** चलचित्रको विश्लेषण यस शोधपत्रमा गरिएको छ । पाँच दशक समयावधि पार गरेको नेपाली चलचित्र विधालाई नेपाली साहित्यको एउटा पक्षका रूपमा **मुनामदन** चलचित्रको अध्ययन विश्लेषण गर्नु यो शोधपत्रको उद्देश्य रहेको छ । यस शोधपत्रमा निम्न बुँदाहरू शोधपत्रका उद्देश्यका रूपमा रहेका छन् :

- क) चलचित्रका तत्वहरू निरूपण गर्ने,
- ख) अन्य विधासँग चलचित्रको सम्बन्ध देखाउने,
- ग) चलचित्रको विकासक्रम देखाउने,
- घ) विभिन्न कोणबाट **मुनामदन** चलचित्रको विश्लेषण गर्ने ।

१.६ पूर्वकार्यको समीक्षा

‘मुनामदन’ खण्डकाव्यबारे प्रशस्तै समालोचना गरिएको पाइए तापनि यसको चलचित्रीकरणबारे भने खासै सामग्रीहरू भेटिदैनन् । यहाँ फाट्टफुट्ट रूपमा प्राप्त भएका सामग्रीलाई कालक्रमिक रूपमा प्रयुक्त गरिएको छ -

सुरेश घिमिरे, ‘मुनामदन अब चलचित्रको पर्दामा’ (मर्निङ पोष्ट, २०५७) :

प्रस्तुत लेखमा चलचित्र **मुनामदन**को साहित्यिकीकरणका बारेमा चर्चा गर्दै यस चलचित्रले देवकोटाको लोकप्रिय खण्डकाव्य ‘मुनामदन’को वास्तविक मर्मलाई समात्न सक्नुपर्ने कुरा व्यक्त गरे तापनि चलचित्र **मुनामदन**को बारेमा विशद चर्चा भने यसमा पनि भएको देखिँदैन ।

वसन्तप्रकाश उपाध्याय, ‘प्रशंसाको पात्र बनेको चलचित्र **मुनामदन** (युवामञ्च, २०६० वैशाख) :

यस लेखमा **मुनामदन** चलचित्र खण्डकाव्य ‘मुनामदन’ जतिकै नेपाली माटो सुहाउँदो छ भनिए तापनि यसको बारेमा खासै अन्य चर्चा गरेको भने पाइँदैन ।

वसन्त उपाध्याय, ‘**मुनामदन** ओस्कारको मनोनयनमा पर्ने आशा’ (नेपाल समाचारपत्र, २०६० भदौ) :
प्रस्तुत लेखमा कृतिको लोकप्रियतालाई मात्र हेरेर चलचित्र बनाइएको होइन, कृतिभित्रको कथाले समय र अवस्थालाई बुझाउन सक्छ भनेर यो विषयमा छानिएको हो भने पनि यसमा चलचित्रबारेका अन्य पक्षको अध्ययन भने गरिएको पाइँदैन ।

ईश्वर बल्लभ, 'कलात्मक फिल्म बन्नुपर्छ' (कान्तिपुर दैनिक, २०५९ फाल्गुन २४) :

यस लेखमा महाकवि देवकोटाको साहित्यिक वर्चस्वको परिप्रेक्ष्यमा 'मुनामदन' विशेष कृति हो, त्यसैले चलचित्र **मुनामदन** कलात्मक बन्नुपर्छ भने पनि यस चलचित्रको बारेमा खासै चर्चा गरेको पाइँदैन ।

देवेन्द्रराज भट्टराई, 'आँसु मुना र मदनको' (कान्तिपुर कोसेली, २०५९ फाल्गुन २४):

यस लेखमा देवकोटाको 'मुनामदन' पढेपछि पाठकको आँखामा आँसु आएजस्तै चलचित्र **मुनामदन** हेरेपछि पनि दर्शकको आँखामा त्यस्तै किसिमले आँसु आउँछ भनेका छन् तर यस चलचित्रका बारेमा विस्तृत विवेचना भने उनले गरेका छैनन् ।

दिवश गुरागाई, 'मुनामदनको दृश्य' (स्पेसटाइम्स, २०५९ फागुन २४):

प्रस्तुत लेखमा खण्डकाव्य 'मुनामदन' लोकप्रिय भए जस्तो यो **मुनामदन** चलचित्र भने लोकप्रिय हुने देखिँदैन भनेका छन् । तर यसमा चलचित्र **मुनामदन**को बारेमा विस्तृत अध्ययन गरिएको पाइँदैन ।

अखण्ड भण्डारी, 'मूलग्रन्थ आधार मात्र' (कान्तिपुर कोसेली, २०५९ फागुन २४) :

प्रस्तुत लेखमा महाकवि देवकोटाको व्यक्तित्व र कृतित्व 'मुनामदन' चलचित्रका लागि ठूलो उपलब्धि भएको छ भन्दै **मुनामदन** चलचित्रका बारेमा संक्षिप्त चर्चा गरे पनि विस्तृत चर्चा भने गरेका छैनन् ।

गिरीश गिरी, 'अमर कृतिको सुन्दर उतार' (कान्तिपुर कोसेली, २०५९ फागुन २४) :

यस लेखमा 'मुनामदन' खण्डकाव्यमा महाकवि देवकोटाले गीत आफैँ रचना गरे पनि चलचित्र **मुनामदन**मा थप गीतहरूले अभूँ सुन्दर बनाए तापनि चलचित्र **मुनामदन**का बारेमा विस्तृत अध्ययन भने गरेको पाइँदैन ।

विष्णु गौतम, 'मुनामदन ओस्कार टुर' (हिमालयन टाइम्स, २००४ फेब्रुअरी) :

यस लेखमा चलचित्र **मुनामदन** खण्डकाव्यमाभैँ गरिवीका कारण बिछोडिएका पतिपत्नी र विधुवा आमाका करुण कथा उतारिएको छ भन्दै यस चलचित्रले **मुनामदन** खण्डकाव्य जतिकै लोकप्रियता हासिल गर्ने छ भनिएको छ यद्यपि चलचित्र **मुनामदन**को बारेमा भने यसमा पनि विशद चर्चा गरेको पाइँदैन ।

आ अलि फोबू, 'मेकिङ्ग अफ ए ड्रिम' (द हिमालयन टाइम्स, २००४ अगष्ट) :

प्रस्तुत लेखमा 'मुनामदन' खण्डकाव्यले जति पाठकलाई मनोरञ्जन दिएको छ, त्यति नै **मुनामदन** चलचित्रले दर्शकलाई मनोरञ्जन दिन्छ भने तापनि चलचित्रको अन्य पक्षको बारेमा विस्तृत रूपमा परिचर्चा गरेको पाइँदैन ।

विष्णु गौतम, 'मुनामदन ओस्कार टुर' (हिमालयन टाइम्स, २०५९ फागुन २४) :

यस लेखमा चलचित्र **मुनामदन** ओस्कारका लागि जाने कुराको परिचर्चा गरिए तापनि यस चलचित्रका अन्य पक्षको बारेमा विस्तृत चर्चा भने गरेको पाइँदैन ।

के.पी. शर्मा, 'देउजाज **मुनामदन** डिवेट' (द राइजिङ्ग नेपाल, २००३ अगस्ट) :

यस लेखमा 'मुनामदन' खण्डकाव्यले सात दशकको अवधिमा जति लोकप्रियता कमायो त्यति नै लोकप्रियता **मुनामदन** चलचित्रले कमाउने छ भने पनि यस चलचित्रका बारेमा विस्तृत चर्चा गरेको भने पाइँदैन ।

नेपाली चलचित्रमाथि प्रशस्त अध्ययन नभइरहेको अवस्थामा **मुनामदन** चलचित्रसम्बन्धी यस्तै विभिन्न टीकाटिप्पणीहरूलाई नै पूर्वकार्य बनाउनु पर्ने देखिन्छ । उपरोक्त कुनै लेखमा पनि **मुनामदन**को चलचित्रीकरणबारे राम्रो विश्लेषण नभएकाले यसको विवेचना अझ अनिवार्य देखिन्छ ।

१.७ शोधकार्यको औचित्य

प्रस्तुत शोधपत्रमा चलचित्रको सैद्धान्तिक स्वरूप केलाउँदै नेपाली चलचित्रको विकासका बारेमा अध्ययन, विश्लेषण र अनुसन्धान गरिने भएकाले स्वभाविक रूपमा नै यो औचित्यपूर्ण रहेको छ । नेपाली साहित्यका विभिन्न विधाको चलचित्रीकरण गरिएको परिप्रेक्ष्यमा नेपाली चलचित्रको प्रक्रियाका बारेमा गरिएको यो शोधपत्र औचित्यपूर्ण रहेको छ । नेपाली चलचित्रमा विभिन्न प्रकारका विभिन्न साहित्यिक विधाका चलचित्रको चर्चा गरिए तापनि यसका सुव्यवस्थित तथा एकीकृत अध्ययन हुन नसकिरहेको अवस्थामा प्रस्तुत शोधपत्र अत्यन्तै महत्वपूर्ण छ । नेपाली साहित्यको चलचित्रीकरणको परम्परामा चलचित्र **मुनामदन** कविता विधामा चलचित्रीकरणको स्थान निर्धारण गरिनु आवश्यक भएकाले प्रस्तुत शोधपत्र वास्तवमै उपयोगी रहेको छ । प्रस्तुत शोधपत्रबाट प्राप्त निष्कर्ष प्रस्तुत विषयमा जानकारी हासिल गर्न इच्छुक सम्पूर्ण व्यक्ति संघ संस्था तथा अनुसन्धाता सबैका लागि सैद्धान्तिक र व्यवहारिक दुबै रूपमा उत्तिकै महत्वपूर्ण रहेको छ ।

१.८ शोधपत्रको सीमाङ्कन

चलचित्र र साहित्यको परस्पर सम्बन्ध देखाउँदै चलचित्रिकरणको अध्ययन-विश्लेषण यस शोधपत्रमा गरिएको छ । चलचित्रको विकासक्रममा नेपाली साहित्यसँग सम्बन्धित विधाहरूको चलचित्रिकरणको सामान्य इतिहास तथा खण्डकाव्यका रूपमा 'मुनामदन' एवम् चलचित्रका रूपमा मुनामदनको तुलनात्मक अध्ययन विश्लेषण मात्र गरिनु यस शोधपत्रको सीमाङ्कन हो ।

१.९ शोधविधि

यस शोधपत्रको लेखनका सन्दर्भमा सामग्री सङ्कलनको लागि पुस्तकालयीय पद्धति प्रयोग गरिएको छ । यस शोधपत्रमा सम्बन्धित क्षेत्रका विज्ञ तथा संस्थासँग परामर्श पनि लिइएको छ । सङ्कलित सामग्रीहरूको विश्लेषणको आवश्यकता बमोजिम ऐतिहासिक, तुलनात्मक, विश्लेषणात्मक अध्ययनपद्धतिका साथै पूर्वीय र पाश्चात्यका चलचित्रमा प्रयोग हुने विभिन्न उपकरणको प्रयोगका आधारमा पनि यसको विवेचना गरिएको छ । प्रस्तुत शोधपत्रमा शोधसमस्याको समाधानका लागि निगमनात्मक र आगमनात्मक दुवै पद्धतिको प्रयोग गरिएको छ ।

१.१० शोधपत्रको रूपरेखा

प्रस्तुत शोधकार्यको रूपरेखा निम्नानुसार छ :

पहिलो परिच्छेद	:	शोधपत्रको परिचय
दोस्रो परिच्छेद	:	चलचित्रसिद्धान्त
तेस्रो परिच्छेद	:	चलचित्रसँग अन्य विधाको सम्बन्ध
चौथो परिच्छेद	:	चलचित्रको विकासक्रम
पाँचौँ परिच्छेद	:	'मुनामदन' चलचित्रको विश्लेषण
छैटौँ परिच्छेद	:	उपसंहार तथा निष्कर्ष
		सन्दर्भग्रन्थसूची

दोस्रो परिच्छेद

चलचित्रसिद्धान्त

२.१ चलचित्रको परिचय

उन्नाइसौं शताब्दीको उपहारका रूपमा कला, विज्ञान र साहित्यलाई समेट्दै प्रस्तुत गरिने छाया तस्विरका रूपमा पर्दामा देखाइने कला विशेष नै चलचित्र हो ।

‘चल’ र ‘चित्र’ दुई शब्द मिलेर ‘चलचित्र’ शब्दको निर्माण भएको छ । ‘चल’ को अर्थ चल्ने चलायमान हुने काम र ‘चित्र’ को अर्थ तस्विर भएकाले यसको अर्थ चलायमान चित्र वा तस्विर भन्ने बुझिन्छ । शाब्दिक अर्थमा चलचित्र भनेको चलायमान चित्रहरूको समूह हो । यस अर्थमा उत्पादन एवम् प्राविधिक प्रस्तुतिका साथै पर्दामा उतारिएको चलयायमान चित्रलाई नै चलचित्र भनिन्छ । विश्वमा उन्नाइसौं शताब्दीको अन्त्यमा सबै कलाहरूका सङ्गमका रूपमा एउटा सशक्त प्रभावशाली र मनोरञ्जनात्मक कलाको विकास हुन गयो, जसलाई चलचित्र भनिन्छ । चलचित्र साहित्य र प्राविधिक कलाको संयोगबाट जन्मेको हुनाले यो कलाको कान्छो रूप हो । अभिव्यक्तिको सर्वाधिक प्रभावकारी र शक्तिशाली कला र मनोरञ्जनको साधन पनि चलचित्र हो ।

चलचित्र वास्तवमा चल्ने चित्र नभइ स्थिर चित्रहरूको क्रमबद्ध योग हो । वास्तवमा क्रमबद्ध स्थिर फोटोहरू जीवन्त रूपमा चलेको भ्रम मात्र हुन्छ । मानवको आँखामा जुनसुकै दृश्य एकपटक देखिएर हटेपछि सो दृश्य केहीबेरसम्म आँखामा रहिरहन्छ । आँखाको यस्तो विशेष किसिमको शक्तिलाई दृष्टि अवस्थिति भनिन्छ र यसैलाई दृष्टिभ्रमसमेत भनिन्छ । यसै दृष्टिभ्रमका कारणले गर्दा अचल चित्रहरू चलचित्र भएर मानवका आँखा अगाडि गतियुक्त देखिन पुग्छन् । यस प्रकार स्थिर चित्रहरूलाई विशेष किसिमको प्रदर्शनयन्त्र (प्रोजेक्टर) द्वारा गति प्रदान गरेर पर्दामा देखाउँदा ध्वनिको संयोजन गरेपछि चलचित्रमा जीवन्तता थपिइ उक्त निर्जीव चित्रहरू समेत वास्तविक तथा जीवन्त देखिन पुग्छन् । मानवका आँखाको उक्त शक्ति वा कमजोरीको फाइदाबाट दर्शकहरूलाई भ्रमित बनाउने चलचित्रकला वर्तमानमा संसारभर प्रसिद्धि कमाई आम सञ्चारको एउटा उपयोगी सशक्त तथा प्रभावकारी माध्यम बन्न पुगेको छ ।^१ चलचित्रका बारेमा दिइएका परिभाषाहरू निम्न प्रकारका छन् :

मानवीय भावनालाई चित्रमार्फत् व्यक्त गरिने अभिव्यक्ति चलचित्र हो ।^२ यसरी शब्दमार्फत् व्यक्त गर्न नसकिने मानवीय अभिव्यक्तिलाई चित्रमार्फत् गरिने अभिव्यक्ति नै चलचित्रका रूपमा देखापऱ्यो ।

^१ लक्ष्मीनाथ शर्मा, ‘चलचित्र माध्यमको संक्षिप्त परिचय’, प्रसारण पत्रकारिता (काठमाडौं : नेपाल प्रेस इन्स्टिच्यूट, २०५४), पृ. १७४ ।

^२ फिलि डब्ल्यू गेज (सम्पा.), द न्यू इन्साइक्लोपिडिया ब्रिटानिका, भोल्युम : ८ (टोकियो : टोराटो, सन् १९९०), पृ. ३६२ ।

बिम्ब र शब्दको सामूहिक प्रस्तुति नै चलचित्र हो ।^३ यसमा बिम्बलाई चलायमान गराई त्यसमा शब्दलाई समाहित गरेर मूर्त रूप दिइन्छ ।

चलायमान तस्वीरलाई नै चलचित्र भनिन्छ ।^४ यसबाट के स्पष्ट हुन्छ भने अस्थिर चित्रहरूको समूह अर्थात् पर्दामा देखाइने अस्थिर चित्रहरू जुन ध्वनियुक्त हुन्छन्, त्यो नै चलचित्रको रूपमा देखापर्छ ।

पचहत्तर मिनेटमा दौडेर दर्शकलाई भ्रम उत्पन्न गर्ने चित्र नै चलचित्र हो ।^५ यस परिभाषाले पनि दर्शकमा भ्रम पार्न सक्ने अन्त्यन्तै छिटो चल्ने चलायमान चित्रलाई नै चलचित्र मानेको छ ।

चलचित्र यस्तो कला हो, जहाँ मानिसका हरेक क्रियाकलापलाई तस्वीरमा परिवर्तन गरेर सहज र बोधगम्य बनाईन्छ ।^६ यसमा मानिसका हरेक क्रियाकलाप चल्ने, फिर्ने, सुत्ने, उठ्ने, हिड्ने, डुल्नेलाई बढी बोधगम्य र सर्वग्राह्य रूपमा तस्वीरमा परिवर्तन गरेर गतिशील कलाका रूपमा देखाइएको छ ।

धेरैभन्दा धेरै वस्तुको संयोजनबाट निर्माण हुने कला विशेष नै चलचित्र हो ।^७ चलचित्रमा कथावस्तुको प्रस्तुतीकरण आकृतिको माध्यमबाट हुने हुँदा यसको निर्माणका लागि क्यामरालगायत थुप्रै वस्तुहरूको आवश्यकता पर्छ । त्यसैले यसलाई धेरैभन्दा धेरै वस्तुको संयोजन मानिएको छ ।

चलचित्र एउटा मात्रै व्यक्तिको वैयक्तिक कार्य हो जहाँ सामूहिक अनुभवहरूको अभिव्यक्ति पाइन्छ ।^८ चलचित्र प्रारम्भमा सामूहिक सिर्जना हो कि वैयक्तिक सिर्जना हो भन्ने विवाद थियो । यस विवादको समाधानार्थ वेल्सले सामूहिक कार्य नभई वैयक्तिक सिर्जना हो भने मत दिएर निर्देशकलाई प्रमुख ठाने ।

चलचित्र कथाको ढाँचा र संवेदनामा जन्म लिने एउटा स्वतन्त्र रचना हो ।^९ यसले चलचित्रमा कथा संवेदनाका पक्षमा जोड दिएको छ । कथा चलचित्रको मेरुदण्ड नै हो र संवेदना चलचित्रको रक्तसञ्चार मानिएको छ । यसको अभावमा चलचित्र पूर्ण बन्न सक्दैन ।

चलचित्र चित्रहरूको भाषा हो ।^{१०} यसले चलचित्र लिपिहरूको नभई चित्रहरूको भाषा हो भन्ने मत प्रस्तुत गरेको छ । भाषा नै मानवीय अभिव्यक्तिको माध्यम हो र चलचित्र पनि अभिव्यक्तिको माध्यम हो । चलचित्र पनि अभिव्यक्तिको एउटा माध्यम भएकाले भाषा नै हो तर त्यो भाषा चित्रद्वारा व्यक्त हुन्छ ।

चलचित्र कुनै एक दर्शनमा आधारित समाजकै अर्को रूप हो ।^{११} चलचित्र समाजको दर्पण हो अर्थात् चलचित्रमार्फत् निर्देशकले समाजलाई नै आफ्ना विचारमा बदलेर अभिव्यक्ति गर्दछ । यसले चलचित्र

^३ माइकेल सिल्भरमेन, 'इलेमेन्ट्स अफ फिल्म' (इलेमेन्ट्स अफ लिटेरेचर), रबर्ट स्केल र अन्य (सम्पा.), अक्सफोर्ड यनिभर्सिटी प्रेस, सन् १९९२, पृ. १४५१ ।

^४ फिली डब्लु. गोज, (सम्पा.), **इन्साइक्लोपेडिया अमेरिकाना** (न्यूयोर्क: लक्जीटोन एभेन्यू, सन् १९६६, भोल्युम १९), पृ. ५१५ ।

^५ एब्राम्स इउन, **स्टाडिड फिल्म** (लन्डन : रेड्ड अन अ कोइनर डेन, सन् १९०४), पृ. ३०० ।

^६ राही मासूम रजा, **सिनेमा और संस्कृति**, (नयाँ दिल्ली : वाणी प्रकाशन, सन् २००१), पृ. २० ।

^७ कृष्णहरि बराल, **गीत सिद्धान्त र इतिहास**, (काठमाडौं : विद्यार्थी पुस्तक भण्डार, वि. सं. २०६०), पृ. ३०६ ।

^८ प्रकाश सायमी, **चलचित्रकला र प्रविधि**, (काठमाडौं : उर्वशी फिल्मस् प्रोडक्सन प्रा. लि., सन् १९९३), पृ. १ ।

^९ ऐजन ।

^{१०} ऐजन, पृ. २१ ।

^{११} प्रदीप भट्टराई, **चलचित्र र समाज**, (काठमाडौं : नेपाल रसिया फिल्म सोसाइटी एवम् चलचित्र समीक्षक समाज, नेपाल, वि. सं. २०५८), पृ. १ ।

मनोरञ्जनको साधनका रूपमा मात्र नभई समाजको यथार्थ प्रस्तुतिका रूपमा पनि देखाउँछ । समाजको यथार्थ प्रस्तुति भएको हुनाले चलचित्रले समाजको मार्गदर्शकको काम पनि गर्छ ।

विश्वमा भाषा, साहित्य, सङ्गीत, नृत्य, विज्ञान, दर्शन, चित्रकला, वास्तुकला, नाट्यकला आदिको जन्म भइसकेपछि सबै कलाहरूका सङ्गमका रूपमा एउटा सशक्त प्रभावशाली र मनोरञ्जनात्मक कलाको विकास हुन गयो, जसलाई हामी चलचित्र भन्दछौं ।^{१२} यसरी यसबाट पनि चलचित्र कलाको कान्छो रूप हो भन्ने कुरा स्पष्ट देखिन्छ ।

माथि दिइएका परिभाषाहरूका आधारमा निम्न बुँदामा पुग्न सकिन्छ :

- क) चलचित्र एक व्यक्तिको कार्य भएर पनि सामूहिक अभिव्यक्ति हो ।
- ख) चलचित्र समाजको ऐना हो ।
- ग) चलचित्र बिम्ब र चित्रको भाषा हो ।
- घ) चलचित्र मानवीय भावनाको चित्रमार्फत् गरिने अभिव्यक्ति हो ।
- ङ) चलचित्र मानवीय अभिव्यक्ति दिने चलायमान चित्रहरूको समूह हो ।

२.२ चलचित्रका तत्त्वहरू

चलचित्र संरचनात्मक विधा हो । यो बहुआयामिक प्रकृतिको हुन्छ । चलचित्रको विषय मूल रूपमा साहित्यसँग पनि मिल्छ । यो नयाँ विधा वा ललितकलाको कान्छो रूप भएका कारणले यसमा कथानक, सङ्गीत, ध्वनि, दृश्यजस्ता तत्त्वको पनि महत्त्वपूर्ण उपस्थिति रहेको हुन्छ । त्यसले गर्दा चलचित्रलाई साहित्यको नयाँ विधाका रूपमा ग्रहण गर्ने गरिएको पनि पाइन्छ । चलचित्रको अध्ययन साहित्य समालोचनाका परिधिबाटै गर्नुपर्छ भन्ने मान्यता विद्वान्हरू राख्छन् ।^{१३} त्यसैले चलचित्रको विश्लेषणका लागि विधागत आधार र प्राविधिक पक्षको पनि आवश्यकता पर्ने हुँदा तिनै तत्त्वका आधारमा अध्ययन-विश्लेषण गरिन्छ ।

२.२.१ कथानक (प्लट)

कथानक चलचित्रमा घट्ने घटनाहरूको योजनाबद्ध ढाँचा हो । यसमा आउने घटनाहरू कार्यकारण सम्बन्धद्वारा कसिएका र व्यवस्थित गरिएका हुन्छन् ।^{१४} कथानकले सम्भाव्यता र अभिव्यक्तिको सिद्धान्तानुरूप चलचित्रलाई दिशानिर्देश गर्ने काम गर्दछ । साहित्यजस्तै चलचित्रको आयाम र क्रमको सन्तुलनका कारण सौन्दर्ययुक्त बनेको कथानकमा कार्यान्विति, पूर्णता, सहज आङ्गिकविकास, कौतुहल र साधारणीकरणको समता हुन्छ । कथानक मूलतः रेखिक र वृत्ताकारीय ढाँचा गरी दुई प्रकारका हुन्छन् ।^{१५}

^{१२} लक्ष्मीनाथ शर्मा, **चलचित्रकला**, (काठमाडौं : साभा प्रकाशन, २०३८), पृ. १ ।

^{१३} बलराम साहनी, **सिनेमा और स्टेज**, (दिल्ली : आत्माराम एन्ड सन्स, सन् १९७४), पृ. ११ ।

^{१४} कृष्णहरि बराल र नेत्र एटम, **उपन्यास सिद्धान्त र नेपाली उपन्यास**, (काठमाडौं : साभा प्रकाशन, २०५९), पृ. २२ ।

^{१५} **ऐजन**, पृ. २९ ।

२.२.१.१ कथानकको ढाँचा

चलचित्रमा रहने आदिदेखि अन्त्यसम्मका घटनावलीहरूको संयोजनको अवस्थालाई नै कथानकको ढाँचा भनिन्छ ।

२.२.१.१.१ रैखिक ढाँचा

कथानकलाई अगाडि बढाउँदा त्यसले रेखाका रूपमा आदि, मध्य र अन्त्यलाई जोड्दछ । यसमा कथानक अगाडि फर्कँदैन, जसले गर्दा चलचित्र वर्तमानबाट भविष्यतिरको यात्रा गर्दछ । यसलाई नै रैखिक ढाँचाको कथानक भनिन्छ ।

२.२.१.१.२ वृत्ताकारीय ढाँचा

कथानकमा अङ्गलाई सरल रेखामा अगाडि बढाएर पूर्वदीप्तिका आधारबाट चलचित्रमा राख्दा क्रमबद्धतामा विचलन हुने गर्दछ र कथानक वरपर घुमिरहन्छ, जुन विन्दुमा कथानक समाप्त भएको छ, लगभग त्यही विन्दुबाट कथानकको प्रारम्भ हुने हुँदा त्यस ढाँचाले विशिष्टता प्राप्त गरेको छ । पूर्वदीप्तिको प्रयोग नै त्यस्तो विशेषता हो, जसले रोचकता बृद्धि गरेर सम्पूर्ण कथालाई संरचना प्रदान गर्छ । यसलाई नै वृत्ताकारीय ढाँचाको कथानक भनिन्छ ।

२.२.१.२ कथानकको विकास

चलचित्रमा कथानकको विकास भनेको आदि, मध्य र अन्त्यको समुचित विन्यास हो र यो चलचित्रमा रैखिक र वृत्ताकारीय दुबै रूपमा प्रयोग हुन सक्छ । आदि, मध्य र अन्त्यका अवस्थाबाट विकसित रहेको कथानक आङ्गिक दृष्टिले पूर्ण हुन्छ ।^{१६} यसका निम्न लिखित चरणहरू छन् :

२.२.१.२.१ आरम्भ

अभिष्ट उद्देश्य राखेर कार्यारम्भ गरिएको अवस्थालाई आरम्भ भनिन्छ । यसमा पात्रहरूको परिचय र तिनले सामना गर्नुपर्ने परिस्थिति वा समस्याका बारेमा जानकारी दिइन्छ ।

२.२.१.२.२ यत्न

उद्देश्यका लागि गरिएको प्रयास यत्न हो । यस अवस्थामा पात्रका सामु देखापर्ने कठिनाई प्रति हरेस नखाई ऊ फलप्राप्तिका लागि अग्रसर भइरहन्छ, जसले गर्दा कुतूहलताको जटिल स्थितिको सिर्जना हुन थाल्छ ।

२.२.१.२.३ प्राप्त्याशा

कथानकमा परिवर्तनको स्थिति आउनु प्राप्त्याशा हो । यस चरणमा अनेक विघ्नबाधाहरू आइरहे पनि त्यो कम हुँदै जान्छ र उद्देश्य प्राप्तिको आशा जागेर आउँछ ।

^{१६} डाले मिलर र मिचेल स्प्रिङ्गर, 'हाउ टु राइट स्क्रिप्ट्स फर टेलिभिजन एन्ड फिल्म', राइटर्स म्यानुअल, भ्योलुम ६, (क्यालिफोर्निया: इ. टी. सी. पब्लिकेसनस, सन् १९७७), पृ. १३३२ ।

२.२.१.२.४ नियताप्ति

कथानकको अवस्था क्षीण हुँदै जानु नियताप्ति हो । यस अवस्थामा सङ्घर्ष क्षीण हुँदै जान्छ र एउटा मात्र बाधा अड्चन बाँकी रहन्छ तथा फलप्राप्ति निश्चित हुन्छ ।

२.२.१.२.५ फलागम

कथानकको अन्तिम उद्देश्य प्राप्त गर्नु वा फल प्राप्त गर्नु फलागम हो । अन्तिममा रहेको बाधा हटेर जान्छ र उद्देश्य प्राप्त हुन्छ ।

यसरी भएको कथानकको विकासमा यसको क्षीणताले कथानकको आकारलाई न्यून अवस्थामा झार्दछ ।

२.२.१.३ कथानकको प्रकार

चलचित्रको कथानक मुख्य र सहायक तथा सरल, गठिलो र संयुक्त हुन्छन् ।

२.२.१.३.१ मुख्य र सहायक

नायकको फलप्राप्तिका आधारमा कथानकलाई मुख्य कथानक र सहायक कथानक गरी दुई भागमा बाँडिन्छ । चलचित्रको आरम्भदेखि अन्त्यसम्म व्याप्त भएको कथानक मुख्य हुन्छ भने मुख्य कथानकलाई सहयोग पुऱ्याउने उद्देश्यले आएको कथानक सहायक हुन्छ । सहायक कथानक बीचबाटै सुरु भएर बीचमै हराउँछ र अन्त्यसम्म पनि जानसक्छ ।

२.२.१.३.२ सरल, गठिलो र संयुक्त कथानक

जुन चलचित्रका घटनाहरू सुव्यस्थित रूपले संयोजित भएर बनेको छ, त्यो नै गठिलो कथावस्तु भएको चलचित्र हो । एउटै कथा आरम्भदेखि अन्त्यसम्म भएको कथानक सरल हुन्छ । दुई वा दुईभन्दा बढी कथानकको मिश्रण हुने कथा संयुक्त हुन्छ ।

कथानकका प्रकार वियोगान्त, सुखान्त, हास्यव्यङ्ग्य, रागात्मक पनि हुन्छन् । त्रासद वातावरणमा अल्झिदै जाँदा पात्रहरूको कारुणिक अन्त्य भएको कथानक दुःखान्त हुन्छ । जीवनका उतारचढावबीच पनि आनन्ददायी अन्त्य भएको कथानक सुखान्त हुन्छ । विकृति, विसङ्गतिप्रति कटुप्रहार गर्ने कथानक व्यङ्ग्यात्मक हुन्छ । मानवीय भावनालाई महत्त्व दिई त्यसैको प्रभावमा शृङ्खला निर्माण गरिएको कथानक रागात्मक हुन्छ ।

यस प्रकार चलचित्र निर्माणमा कथानकको बलियो भूमिका स्पष्ट रूपमा परिलक्षित भएको देखिन्छ ।^{१७}

^{१७} कृष्णहरि बराल र नेत्र एटम, पूर्ववत्, पृ. ३० ।

२.२.२ चरित्रचित्रण (क्यारेक्टराइजेसन्)

चलचित्रभित्र कुनै विशेषता बुझाउन व्यवस्थित रूपले प्रयोग गरिने मानव वा मानवेतर प्राणीलाई पात्र वा चरित्र भनिन्छ, अर्थात् कथावस्तुसित सम्बद्ध विविध कथानक तथा तन्तुलाई गति दिने माध्यम चरित्र हो।^{१८} कथानकको गति र कार्यअनुरूप चरित्रचित्रण, विकास, व्यवहार, आरोह-अवरोहका क्रियाकलाप नै चरित्रिकरण हो। चरित्र उपकरण हो भने चरित्रिकरण कार्यव्यापार हो।^{१९} आजभोलि चलचित्रमा मानवलाई छाडेर मानवेतर, अतिमानवेतर पात्रहरूलाई लिएर पनि चलचित्र निर्माण गरिएको पाइन्छ। **भाउजू, एक नम्बरको पाखे, साथी, गोपीकृष्णजस्ता** चलचित्रमा कुकुर, घोडा, बाँदरले उल्लेखनीय प्रभाव पारेको देखिन्छ। यति हुँदाहुँदै पनि चलचित्रका पात्रहरूभन्दा मूलतः मानवीय पात्रकै बोध हुन्छ।

२.२.२.१ चरित्रका प्रकार

चलचित्रमा प्रयोग गरिने चरित्रहरू जीवनका विभिन्न सन्दर्भबाट टिपिने हुँदा तिनमा पनि भिन्नताको आरोप गरिएको पाइन्छ। कथानक र वातावरणको फरकपनले गर्दा पात्रका गुण फेरिन सक्छन्।^{२०} चलचित्रमा प्रयोग गरिने चरित्रहरू निम्न प्रकारका हुन्छन् : गतिशील र गतिहीन, यथार्थ र आदर्श, अन्तर्मुखी र बहिर्मुखी, गोला र च्याप्टा, सार्वभौम र आञ्चलिक, परम्परा र मौलिक, अनुकूल र प्रतिकूल, एकनायक र बहुनायक तथा प्रत्यक्ष र अप्रत्यक्ष।

वातावरण वा कुनै घटनाले गर्दा परिवर्तन हुने पात्र गतिशील हुन्छ। आदिदेखि अन्त्यसम्म चारित्रिक दृष्टिले भिन्नता नआउने पात्र गतिहीन हुन्छ। समाजको वास्तविक संसारलाई प्रतिनिधित्व गर्ने खालको पात्र यथार्थ हुन्छ, जसको अभिनयले दर्शक संवेदित भई मनोभाव यसै अनुकूल बनाउँछन्। यस्ता चलचित्र हेर्दा जीवन कलाकारले होइन, आफैले भोगेजस्तो लाग्छ। त्यसको साटो आदर्श पात्र उच्च आकाङ्क्षा बोके पनि 'यस्तो हुनुपर्छ' भन्ने सन्देश दिन आउने हुँदा उसमा यथार्थको अभाव हुन्छ। निर्देशकले उसलाई मुख पात्र बनाएको हुन्छ। जीवनलाई आफ्नै किसिमले भोग्ने र बाहिरी संसारबाट टाढा बस्न चाहने पात्र अन्तर्मुखी हुन्छ भने मनका कुरालाई अरुसँग भन्ने बाहिरी सम्पर्कमा रम्ने पात्र बहिर्मुखी हुन्छ। यस्ता पात्र बढी आशावादी हुन्छन् र जीवनलाई रमाइलोसँग बिताउने प्रकारका हुन्छन्। जीवनलाई जटिल रूपले भोग्ने र क्षणक्षणमा विशेषता परिवर्तन गरी कथानक नै रोमाञ्चपूर्ण बनाउने पात्र गोलापात्र हुन्। गति र अवरोधका माध्यमबाट गोलापात्र विकसित हुन्छन्। आन्तरिक र बाह्य सङ्घर्षबाट हुर्केको कुनै पनि सिमानालाई दुःखान्तका साथ वहन गर्न सक्षम हुन्छन्। जीवनको सङ्घर्षशील पृष्ठभूमिबाट टिपिएर त्यसै अनुरूप निर्मित पात्र नै सजीव र प्रारूपीय हुन्छन्।^{१५} जीवनलाई सपाट रूपमा भोग्ने र विशेषगरी सजिलै बुझ्न सकिने पात्र स्पष्ट चेष्टा हुन्छन्। त्यसैले ती सतही र प्रभावकारी हुन्छन्। जुनसुकै अवस्थामा पनि उही रूप ग्रहण गर्न

^{१८} मोहनराज शर्मा, 'चरित्र', साहित्यकोश, ईश्वर बराल र अन्य, (सम्पा.), (काठमाडौं : नेपाल राजकीय प्रज्ञा प्रतिष्ठान, २०५५), पृ. २७०।

^{१९} ऋषिराज बराल, उपन्यासको सौन्दर्यशास्त्र, (काठमाडौं : साझा प्रकाशन, २०५६), पृ. ३२।

^{२०} कृष्णहरि बराल र नेत्र एटम, पूर्ववत्, पृ. ३०।

^{१५} ऋषिराज बराल, पूर्ववत्, पृ. ३५।

सकिने पात्र सार्वभौम हुन्छ । मानवकै मौलिक पात्रका रूपमा तिनले मान्यता पाउँछन् । आञ्चलिक पात्र भने निश्चित परिवेशमा विशिष्ट पहिचान लिएर बसेका हुन्छन् । यिनले निश्चित ठाउँको संसार र आन्तरिक पहिचान प्रदर्शन गर्दछन् । पूर्वपरिचित स्वभाव, आचरण र कार्यकै अनुकरणमा एकोहोरो लागि रहने पात्र परम्परित हुन्छन् । कहिलेकाहीं यस्ता पात्र प्रभावकारी पनि देखिन्छन् । मौलिक पात्र भनेको निर्देशकको नौलो सिर्जना हो । यसमा दर्शकलाई आकर्षण गर्ने शक्ति हुन्छ । नयाँ ढङ्गमा जीवनको खोजी गर्ने यस्ता पात्रले अनुभवका नयाँ ढोकाहरू खोल्दछन् ।

चलचित्रका चरित्रहरू एक अर्काका सापेक्षतामा आआफ्नै विशेषता लिएर आएका हुन्छन् । चलचित्रमा अनुकूल र प्रतिकूल पात्रको पनि प्रयोग पाइन्छ । सामान्यतः अनुकूल पात्रले समाजको प्रतिनिधित्व गरेको हुन्छ भने प्रतिकूल पात्र भने परम्परागत गुणबाट वञ्चित हुन्छन् । यस्ता पात्रले खासै सफलता भने प्राप्त गर्दैनन् । हिजोआज चलचित्रमा एक नायकत्वलाई त्यागी बहुनायकको प्रयोग गर्ने परम्परा पनि थालिएको छ । एउटा नायकलाई मात्र नायकको कार्यभार नदिई धेरैलाई उत्तिकै महत्त्व दिएमा त्यो बहुनायकत्व हुन्छ । मन चलचित्रमा सातवटा नायकको प्रयोग गरिएको छ । निर्देशकले चरित्रको स्थिति, सोचाई, विचार, अनुभवजस्ता कुराहरूमा आफ्नो दृष्टिकोण वर्णन गर्दछ । पात्रको विचार प्रस्तुत गर्न मिल्ने वातावरण तयार गरिने कार्य मात्र निर्देशकको हुन्छ र पात्रलाई अन्य घटनाका बारेमा टिप्पणी गर्न दिन्छन् । अप्रत्यक्ष पद्धतिबाट चरित्रचित्रण गर्दा निर्देशकले सङ्केत, मनोवाद र घटनाको प्रयोग गर्दछ ।^{१६}

२.२.३ द्वन्द्व (कनफ्लिक्ट)

द्वन्द्व चलचित्रभित्र हुने सङ्घर्ष हो । चलचित्र कथानकीय घटनाहरूको कार्यकारण सम्बन्धमा आवद्ध भएको शृङ्खला भएकाले यसमा द्वन्द्व र त्यसबाट उत्पन्न हुने क्रियाको सर्वाधिक महत्त्व रहन्छ । द्वन्द्व आन्तरिक र बाह्य गरी दुई प्रकारका हुन्छन् । आन्तरिक द्वन्द्वमा मान्छेभित्र हुने द्वन्द्व पर्दछ, जसलाई मनोद्वन्द्व पनि भनिन्छ । बाह्य द्वन्द्वमा व्यक्ति र व्यक्तिबीच, व्यक्ति र समाजबीच, एउटा समाज र अर्को समाजकाबीच, पुराना र नयाँ पुस्ताबीच, नयाँ र पुराना मान्यताकाबीच तथा मानव र मानवेतर वस्तुका बीच हुने द्वन्द्वहरू पर्दछन् । द्वन्द्व र क्रियाले नै कथानकलाई नयाँ मोड दिन्छन्, जसको अभावमा चलचित्रको कथानक सम्भव छैन । विनाद्वन्द्व दृश्यविधानले पूर्णता प्राप्त गर्न सक्दैन र त्यस्ता द्वन्द्वको पूर्वापर सम्बन्ध नरहेको खण्डमा सम्पूर्ण रूपले त्यस चलचित्रले संरचनात्मक पूर्णता पाउन सक्दैन ।^{१७} चलचित्रमा आउने द्वन्द्व र क्रियाकलापहरू स्वभाविक रोचक र सुगठित हुनुपर्दछ । जसले चलचित्रलाई यथार्थको नजिक पुऱ्याउँछ र दर्शकका हृदयमा शक्तिको प्रभावकारिता बृद्धि हुन्छ । यसैले चलचित्र कलात्मक बन्न जान्छ ।

^{१६} कृष्णहरि बराल र नेत्र एटम, पूर्ववत्, पृ. ३५ ।

^{१७} दयाराम श्रेष्ठ (सम्पा.), नेपाली कथा भाग ४, (काठमाडौं : साझा प्रकाशन, २०६०) पृ. ४ ।

२.२.४ संवाद (डाइलग)

संवाद पात्रहरू बीचको कुराकानी हो । संवादको प्रमुख कार्य चलचित्रमा चरित्रको चित्रण गर्नु र घटनालाई अगाडि बढाउनु हो । पात्रहरूका बीचमा स्थापित समस्या र अन्तर्द्वन्द्वको परिणति संवादले उपयुक्त ढङ्गले गर्न सक्छ । संवादले चलचित्रका पात्रलाई वास्तविक घटनासँग जोड्न सहयोग पुऱ्याउँछ र घटना तथा पात्रलाई सुसङ्गठित गर्दछ ।^{१८} चलचित्रका संवादले कतै वादविवाद र तर्कका रूपमा र कतै वर्णनात्मक हुनाका साथै कतै गम्भीर, दार्शनिक भाव प्रदर्शन गर्ने काम पनि गरेका हुन्छन् । चलचित्रको संवादमा हाउभाउको महत्त्व पनि उत्तिकै रहेको हुन्छ । चलचित्रलाई यथार्थको नजिक पुऱ्याउन साधारण वा निम्नवर्गीय पात्रले भाषिकाको प्रयोग गरेको देखिन्छ भन्ने उच्चवर्गीय पात्रले बोल्ने भाषा मानक रूपको नजिक हुन्छ । चलचित्रको भाषा पात्रको स्तर, वर्ग, क्षेत्रअनुसारको प्रयोग गरिने हुनाले यसको संवाद कृत्रिम भए पनि यथार्थको अन्त्यन्त नजिक हुन्छ ।

२.२.५ गीतसङ्गीत (सङ्ग)

चलचित्रका लागि गीत आवश्यक तत्त्व हो तर अनिवार्य चाहिँ होइन । यस्तो भए पनि दक्षिण एसियामा भने यसको उपस्थिति अनिवार्य जस्तै देखिएको छ र चलचित्रको संस्कृतिकै रूपमा प्रस्तुत पनि गरिन्छ । गीतको प्रयोगले चलचित्रहरूको व्यापारिक प्रवर्द्धन पनि हुनसक्छ, किनभने आख्यान कमजोर भएका तथा अभिनय शिथिल भएका कतिपय चलचित्रहरू गीतको लोकप्रियता कारण प्रख्यात पनि भएका छन् ।^{१९} चलचित्रमा गीतले खासै महत्त्व नपाएको कथावस्तुलाई सङ्क्षेपमा वर्णनात्मक रूपमा प्रस्तुत गरी अधिल्लो कथानक र पछिल्ला मूलकथानकलाई जोड्ने कार्य पनि गर्छ, जसले घटनालाई सङ्क्षेपमा प्रस्तुत गर्न सहयोग गर्छ । कुनै महत्त्वपूर्ण विचार व्यक्त भएको मानसिक चाप उत्पन्न भएको अवस्थामा केही बेर छुटकारा प्रदान गरी विश्रान्ति दिनको लागि पनि गीतको प्रयोग गरिन्छ ।^{२०}

चलचित्रमा हर्ष र विस्मात आदिको तीव्र अभिव्यक्ति प्रस्तुत गर्नुपरेमा गीतको प्रयोग गरिन्छ । प्रेमको प्रकटीकरणको चरम अवस्थालाई अभिव्यक्ति गर्न होस् वा दुःखको चरम भाव व्यक्त गर्न होस् गीतको प्रयोग अत्यावश्यक हुन्छ, जसले चलचित्रलाई काव्यात्मक पनि बनाउँछ । कतिपय शब्दले प्रकट गर्न नसक्ने कुराहरूमा गीतको सहारा लिनु आवश्यक हुन्छ । मानवीय संवेगको अवस्थामा शरीरमा उत्पन्न हुने कतिपय क्रियाको सहयोगबाट प्रकट गरिने सङ्गीतले मूल रूपमा यस प्रकारको यथार्थ अभिव्यक्तिमा सहयोग पुऱ्याउने गर्छ भने कतिपय ठाउँमा संस्कृतिलाई झल्काउन धेरथोर सहयोग पुऱ्याउँछ । वास्तविक जीवनमा पनि मानिस गाउने गर्छ भने यस्तो प्रस्तुतिबाट चरित्रको उद्घाटनमा पनि सहयोग नै पुग्ने हुन्छ ।

^{१८} ऋषिराज बराल, पूर्ववत्, पृ. २८ ।

^{१९} कृष्णहरि बराल, गीत सिद्धान्त र इतिहास, (काठमाडौं : विद्यार्थी पुस्तक भण्डार, २०६०), पृ. ३०७ ।

^{२०} ऐजन, पृ. ३०८ ।

२.२.६ विचारतत्त्व वा सारवस्तु (थिम)

‘थिम’, ‘थट’ र ‘आइडियोलोजी’को नेपाली रूपान्तरका रूपमा उद्देश्य, विचार तथा सारतत्त्व शब्दको प्रयोग गरिन्छ। यथार्थतः विचार भनेको चलचित्रको अन्तर्वस्तुले देखाउन वा संकेत गर्न चाहेको कुरा हो। हरेक चलचित्रले सन्देश दिन्छ र त्यो नै उद्देश्य हो। यो चलचित्रको केन्द्रीय महत्त्वको वस्तु हो। खासगरी चलचित्रको कथानक, चरित्र र भाषामार्फत् विचारको निष्कर्ष सारतत्त्व हो। यस अर्थमा उद्देश्य निर्देशकको समाज र इतिहासप्रतिको आफ्नो दृष्टिकोण र धारणाको कलात्मक प्रस्तुति हो।^{२१}

चलचित्र केवल एउटा विचारको प्रतिपादन गर्ने साधन होइन बरु कुनै विचारप्रतिको धारणा उद्घाटन गर्ने साधन हो। यसको निर्धारणमा जीवनको दृष्टिकोणप्रतिको संवेदना कसरी अनुभवसिद्ध भएर आएको छ भन्ने कुरा महत्त्वपूर्ण हुन्छ। चलचित्रमा प्रयुक्त जीवन सामान्यीकृत विचार र संसारका बीच संयोजनका लागि निर्देशकले अनेकौं सूत्र छोडेको हुन्छ। सन्निधान गरी बिम्ब सिर्जना गरेको हुन्छ र अभिव्यञ्जनात्मक प्रबलताको अभिव्यक्ति प्रकट गरेको हुन्छ।

चलचित्र सौन्दर्यात्मक, सामाजिक र आर्थिक प्रभावयुक्त इन्द्रियद्वारा ग्रहण गरिने विषय हो, जहाँ विश्वव्यापी भाषामा अन्तर्राष्ट्रिय समस्या तथा निर्देशक र दर्शक दुवैको सांस्कृतिक मूल्यहरूको अभिव्यक्ति पाइन्छ।^{२२} थाल्टर केरका मतमा कुनै चीजलाई पुष्टि गर्ने प्रयास नै चलचित्र भत्काउने सुन्दर बाटो हो।^{२३} विचार वा चिन्तनको स्थिति भावकको सहायकका रूपमा मात्रै हुनसक्छ। यसको स्वतन्त्र अस्तित्व हुँदैन।^{२४}

सारवस्तु स्थानीय र विश्वसनीय गरी दुई प्रकारका हुन्छन्। स्थानीय सारवस्तुले कुनै देशकालमा सीमित रही सत्यको निरीक्षण गर्दछ। आञ्चलिक र ऐतिहासिक प्रकृतिका चलचित्रमा यसको अत्याधिक प्रयोग गरिन्छ। विश्वसनीय सारवस्तुमा जीवनको शाश्वत सत्यको खोजी गरिन्छ। सारवस्तुकाे माध्यमले चलचित्रमा उद्देश्य वा सन्देशको अनावरण हुन्छ। सारवस्तुको कलात्मक प्रस्तुति नै चलचित्रको उद्देश्य वा सन्देश हो। आजकलका चलचित्रमा यथार्थको सूक्ष्म निरीक्षण गर्नु नै सारवस्तु रहेको हुन्छ भने त्यसको कलात्मक प्रस्तुतीकरण नै उद्देश्यका रूपमा व्यक्त हुन्छ।

२.२.७ दृश्यविधान (सिन डिभिजन)

क्यामराले चित्रण गर्ने शाश्वत संसार नै चलचित्रको दृश्य हो।^{२५} चलचित्र दृश्य विधा भएकाले क्यामराले दृश्य खिचेर पर्दामा देखाइन्छ। दृश्यलाई चार प्रकारले विभाजन गरिएको पाइन्छः^{२६}

^{२१} रोयड पोटेर एन्ड अदर्स, द राइटर्स मेनुअल, (यु. एस्. ए. : इ. टि. सी. पब्लिकेशन, सन् १९७७), पृ. ५९७।

^{२२} डेभिड एल्. सिल्स, (सम्पा.) इन्टरनेसनल इन्साइक्लोपेडिया अफ द सोसियल साइन्सेज, भोल्युम ५, (यु. एस्. ए. : म्याकमिलन कम्पनी अफ द प्रेस, सन् १९६८), पृ. ४२६।

^{२३} डाले मिलर, पूर्ववत् पृ. ५६५।

^{२४} वासुदेव त्रिपाठी, पाश्चात्य समालोचनाको सैद्धान्तिक परम्परा भाग १, (काठमाडौं : साभा प्रकाशन, २०५९), पृ. ५६।

^{२५} ग्राम रोवर्ट र ह्यादर वालिस, इन्ड्रोड्युसिड फिल्म, (लन्डन : अ मेम्बर अफ द हड्डर हेडलाइन ग्रुप, सन् २००१), पृ. ३।

^{२६} ऐजन, पृ. ४।

२.२.७.१ पृष्ठभूमि

पृष्ठभूमिले चलचित्रमा विशेष महत्त्व राख्दछ । सामाजिक परिवेशको प्रतिबिम्ब गर्न पृष्ठभूमि सहयोगी हुन्छ । विश्वसनीयता मात्र होइन मानव र प्रकृतिको सम्बन्धलाई समेत देखाउँछ ।

२.२.७.२ दृश्यांश (सट)

दृश्यांशलाई चलचित्रको व्याकरणमा 'सट' भनिन्छ । दृश्यांश त्यो हो, जसमा एकपटक क्यामरा चालु भएर रोकिएसम्मको दृश्याङ्कित गरिन्छ । दृश्याङ्कनपछि चलचित्रको भागभागलाई सम्पादन गरिन्छ । सुटिङको कार्य सकिएपछि सम्पादनको कार्य सुरु हुन्छ । दृश्यांशको समस्या भनेको सबै किसिमका महत्त्वपूर्ण तत्वहरूलाई समेट्न नसक्नु हो । दृश्यांश एक मिनेटदेखि चौबीस मिनेट सम्मको हुन्छ अथवा क्यामराले एक पटक खिच्न सक्ने क्षमतासम्मको लामो हुन्छ । दृश्यांश घटनामा आधारित हुन्छ । दृश्यांश त्यस समयसम्म रहन्छ, जबसम्म यसले कुनै पनि दूरीको वस्तुलाई लिन सक्छ । सबै दृश्यांशले एकल शब्दलाई दर्शाउँछ ।^{३३}

२.२.७.३ दृश्य (सीन)

चलचित्रमा साधारणतः एउटै स्थान वा समयमा हुने घटनालाई दृश्य भनिन्छ । धेरै दृश्यांशहरू मिलेर दृश्य बन्छ । जस्तै : नायकले कोठामा पसेर केही खोज्नु, नपाएपछि आत्तिदै बाहिर आउनु, आँगनमा नायिकासँग ठोकिएर हिलोमा पछारिनुमध्ये नायक कोठामा पसेर केही खोज्नु मात्र एउटा दृश्य हो । आँगनमा नायिकासँग ठोकिएको दृश्य अर्को हो भने नायक पछारिँदा नायिकालाई कहाँ समात्यो, नायकको हात कहाँ थियो, नायिकाको हातमा के थियो, पहिला को पछारियो, हिलो थियो आदि दृश्यांश हो ।^{३४}

२.२.७.४ शृङ्खला (सिक्वन्स)

चलचित्रका सानासाना एकाइलाई मिलाएर क्रमबद्ध पारिएको दृश्यलाई शृङ्खला भनिन्छ । लामोलामो दृश्यांश वा धेरै दृश्यांश नै शृङ्खला हो । यसले कथाको विशेष भाग पूरा गर्छ । उदाहरणका लागि माथिकै घटनालाई लिन सकिन्छ । नायकले कोठामा के खोज्न आएको थियो, त्यो कोठा कसको हो, नायिका कहाँ कसरी उपस्थित भई भन्ने कुरा स्पष्ट नभएसम्म शृङ्खला पूरा हुँदैन ।

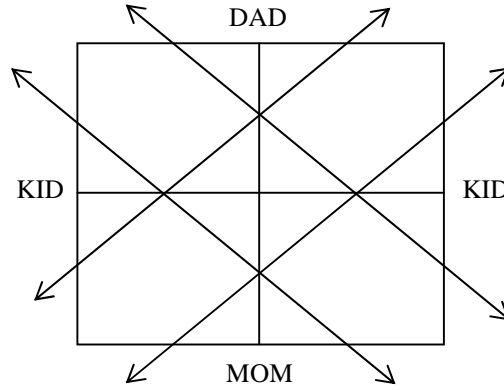
२.२.८ कट

'कट' को अर्थ काट्नु हो । दृश्यांशलाई काटेर सीधा अर्को दृश्यांशमा गाँसिदिनुलाई 'कटसट' भनिन्छ । यसले दृश्यको कोठा र दूरीलाई बदल्छ । दुईटा दृश्यांश जोड्दा अर्थपूर्ण हुनुपर्छ । यदि 'कट' दर्शकहरूसँग धेरै दूरीको भयो भने समय र स्थानलाई काटिदिन्छ, जसले गर्दा यो कथावस्तुभन्दा धेरै देखिन्छ । माथिल्लो दृश्यांशलाई र तलको दृश्यांशलाई 'म्यचिङ्ग कट' भनिन्छ । यसले दृश्यांशलाई जोडिदिन्छ । पहिलो पात्र र दोस्रो पात्रको बीचमा ३६०° को दूरी देखिनु र कट चाहिँ १८०° को लाइनमा पक्रिनु पर्दछ । अन्त्यमा 'कट'लाई विपरीत बिन्दुमा त्यही स्थितिमा जोड्नु पर्दछ । अधिल्लो दृश्यांशमा पात्रले

^{३३} माइकेल सिल्वरमेन, पूर्ववत्, पृ. १४७५ ।

^{३४} प्रकाश सायमी, पूर्ववत्, पृ. ५३ ।

क्यामेराको दायँबायाँ अगाडि कता भएको थियो, त्यहीअनुसार पछिल्लो दृश्य थाल्नुपर्छ । यदि क्यामेरा चलाउनु छ भने बीचमा काट्नु हुँदैन । भरसक पात्र प्रस्थान भइसकेको हुनपर्दछ । पात्रको हेराई कहाँबाट सुरु भयो र कहाँ टुङ्गियो भन्ने दृष्टिको मेलमा ध्यान दिनु पर्दछ । दुई वा त्यसभन्दा बढी पात्र सम्मिलित दृश्य छ भने त्यसैबीच दृश्यांश काट्नु पर्दा दृश्यको क्रमबद्धता कायम राख्न कल्पित रेखाको प्रयोग गरिन्छ । यो कल्पित रेखाले क्यामेराबाट नजिक रहेका दुई व्यक्तिको मध्यभागलाई नजिक बनाइदिन्छ । अनि क्यामेराको स्थितिले जबसम्म त्यो रेखालाई उल्लङ्घन गर्दैन तबसम्म दृश्यांश कायमै रहन्छ । यसका लागि दृश्यको अग्रभूमि, पृष्ठभूमि र त्यहाँ रहेका सामग्रीहरूमा पनि सूक्ष्मदृष्टि राख्नुपर्छ । यदि दृश्यमा रहेका 'प्रप्स'हरू हराएमा क्यामेराको खिच्ने कोण परिवर्तन गरिनु पर्छ । सुटिङ स्थलमा क्यामेराद्वारा दृश्यलाई यसरी देखाउन सकिन्छ :^{३५}



माथिको दृश्यका कोणहरू क्यामेराको 90° र 90° र 45° को दुरीमा हुनु पर्दछ । यस चित्रमा के महत्त्वपूर्ण छ भने सानासाना कोण पनि अलगअलग दृश्यलाई उपस्थित गर्दैनन् । यहाँ बाबु (DAD) 'कट'लाई हस्तक्षेप गर्दैन । यदि दृश्यांशलाई विस्तारै फरक कोठामा देखाइयो भने निरन्तरता हराउन सक्छ ।^{३६}

२.२.९ ध्वनि (साउण्ड)

चलचित्रको सुरुआतदेखि नै ध्वनिको आवश्यकता पर्छ भन्ने महसुस गरिएको थियो । सन् १९२७ मा **डन जुआन**को प्रदर्शनपछि ध्वनि सहितको चलचित्र सफल भयो । ध्वनिको आगमनपछि चलचित्रको अभिव्यक्तिमा अर्को शक्ति थपिदियो, जसले गर्दा चलचित्रमा ध्वनिको महत्त्व यति धेरै भैसक्यो कि ध्वनि बिना चलचित्र अधुरो र अपूर्ण लाग्न थाल्यो ।^{३७}

चलचित्रको किनारमा ध्वनिको विद्युत तरङ्गहरूको फोटोग्राफ अङ्कित गरिएको हुन्छ । पछि विद्युतयन्त्रद्वारा ध्वनिका तरङ्गहरूलाई पुनः ध्वनि अङ्कित गरिन्छ । ध्वनि चलचित्र धर्काको त्यही भागमा अङ्कित गरिएको हुन्छ । जुन भागमा दृश्य अङ्कित गरिएको हुन्छ, चलचित्र धर्काको त्यही भागको रेखामा

^{३५} माइकेल सिल्भरमेन, पूर्ववत्, पृ. १४६१ ।

^{३६} ऐजन ।

^{३७} नाथ अब्राहमस, इअन बेल र जन उन्नीज, **स्टुडिओ फिल्म**, (लन्डन : अ मेम्बर अफ द होड्डर हेडलाइन ग्रुप, सन् २००१), पृ. ३४ ।

ध्वनि मुद्रित गरिन्छ । त्यस रेखालाई ध्वनिमार्ग भनिन्छ ।^{३५} ध्वनि अङ्कन दुई किसिमले गरिन्छ :

२.२.९.१ एकोहोरो पद्धति (सिङ्गल सिस्टम)

एकोहोरो पद्धति अनुसार क्यामेरामा नै दृश्य तथा ध्वनि दुवै एउटै ठाउँमा अङ्कित गरिन्छ ।

२.२.९.२ दोहोरो प्रविधि (डबल सिस्टम)

यसमा क्यामेराबाट अलग्गै यन्त्रमा ध्वनि रेकर्ड गरिन्छ । दोहोरो पद्धतिबाट ध्वनि अङ्कन गर्दा ध्वनिमाथि नियन्त्रण राख्न सकिन्छ । ध्वनि टेपमा अङ्कन गरिने हुँदा तत्काल अङ्कित ध्वनि सुन्न र सुधार्न सकिन्छ । त्यस्तै दृश्य र ध्वनि अलगअलग रेकर्ड गरिने हुँदा सम्पादनको निमित्त पूर्ण स्वतन्त्रता रहन्छ ।

सुटिङ्गको बेलामा ध्वनि चुम्बकीय फित्तामा अङ्कित गरिन्छ । यसलाई चलचित्रको भाषामा ध्वनि प्रसारण भनिन्छ । ध्वनि चलचित्रमा सार्ने वित्तिकै प्रयोगशालामा पठाइ चलचित्र नेगेटिभसँगै कोटेर एकसाथ मुद्रण गरिन्छ । त्यसपछि चित्र र ध्वनिसँगै हालेर सम्पादन गरिन्छ । ध्वनि सबै ठाउँमा समानुपात हुँदैन । त्यसमा मुक ध्वनि मार्का लगाइन्छ, जसलाई ध्वनिको मन्द मार्ग भनिन्छ ।^{३९}

चलचित्रको अन्तिम सम्पादन गरिसकेपछि ध्वनि तथा दृश्यलाई एउटै ठाउँमा मुद्रण गरिन्छ, जसलाई सङ्गठित मुद्रण वा उत्तम मुद्रण भनिन्छ । यसपछि संवादहरू भरिन्छ । संवादहरू भर्ने प्रविधि 'डबिङ्ग' हो । यसमा दृश्यको काल, समय र परिस्थितिको मूल्याङ्कन गर्दै आकस्मिक, नैसर्गिक तथा वातावरण ध्वनिहरू भरिन्छ ।^{४०} चलचित्रमा ध्वनि दुई स्थितिमा रेकर्ड गरिन्छ : छायाङ्कन स्थलमा रेकर्डिङ्ग र स्टुडियोमा पुनः रेकर्डिङ्ग । छायाङ्कन स्थलमा कलाकारहरूले बोलेका संवाद र घटना स्थलमा ध्वनिहरूको प्रत्यक्ष सङ्कलन गरिन्छ । छायाङ्कन स्थानबाट ल्याइएका मौलिक ध्वनि सङ्कलनलाई स्टुडियोमा पुनः ध्वनि रेकर्डिङ्ग गरिन्छ ।

२.२.१० छायाङ्कन (सुटिङ्ग)

चलचित्र छायाङ्कन जसलाई दृश्याङ्कन, चित्राङ्कनजस्ता विभिन्न संज्ञाले बुझ्न सकिन्छ । छायाङ्कन दुई प्रकारको हुन्छ : अन्तःस्थलीय र बाह्य स्थलीय । यी दुवैको निर्णय निर्देशकले पटकथाबाट छायाङ्कन तयार पारिएको छायाङ्कन लिपिबाट निश्चित गर्छ । निर्देशकले गरेको दृश्यांश विभाजनको आधारमा छायाकारले चित्र उतार्ने गर्छ । छायाङ्कनको स्थितिमा हरेक ठाउँमा र हरेक दृश्यमा ध्वनि रेकर्डिङ्गको पनि जरुरी हुन्छ । छायाङ्कन गरिएको चलचित्र नेगेटिभलाई 'रशेज्' भनिन्छ । यदि प्रयोगशाला उपलब्ध छ भने तत्कालै छायाङ्कन हेर्न सकिन्छ ।

२.२.११ सम्पादन (इडिटिङ्ग)

विभिन्न समय र स्थानमा लिइएका दृश्यांशहरू जोड्नु मात्र सम्पादन होइन, यो सङ्कलन मात्र हो । सम्पादन सङ्कलनपछिको कला हो, जसले चलचित्रलाई अन्तिम रूपमा ढाल्दछ । सङ्कलनपश्चात् चलचित्रको

^{३५} ऐजन्, ।

^{३९} माइकेल सिल्भरमेन, पूर्ववत्, पृ. १४६३ ।

^{४०} नाथ अब्राहम्स, ईअन् बेल र जन उद्रीज, पूर्ववत्, पृ. ३३ ।

लम्बाई, सन्तुलन र तालमेल हेरिन्छ । त्यसैअनुरूप चलचित्रको कुन दृश्य कहाँ राख्ने तथा कुन दृश्य अनावश्यक र आवश्यक छ भिक्ने र थप्ने काम सम्पादनमा पर्छ । कलाकारको प्रवेशप्रस्थान कहाँ कसरी राख्ने, कथाको उतारचढाव कायम राख्ने भन्ने विषय सम्पादनको प्रविधि हो । यसरी चलचित्रलाई चलचित्रिकरण रूपबन्ध दिने कार्यकुशलता सम्पादकको शैलीभित्र पर्दछ ।^{४१}

चलचित्रमा दृश्य र ध्वनिको तालमेल मिल्नु पर्छ, जसलाई समकालिक भनिन्छ । संवाद तथा गीतको उच्चारणमा ओठको गतिमा एकरूपता हुनुपर्छ । प्राविधिक हिसाबमा ध्वनिलाई चित्रभन्दा १९.५ फ्रेम अगाडि राखिन्छ । त्यसैले ध्वनिलाई चित्र जस्तै रोकीरोकी चलनुपर्ने स्थिति हुँदैन । यसका साथै दृश्यांशको आवश्यकतामा पनि ध्यान दिनुपर्छ । एउटा दृश्यांशको परिचालनको दिशा र अर्को दृश्यांशको दिशा मिल्नु आवश्यक छ । जस्तै : एउटा दृश्यमा घोडा दायाँबाट दौडेको देखाइएको छ भने अर्को दृश्यमा पनि दायाँबाट दौडेको देखाउनु पर्छ । यदि विपरीत दिशाबाट देखाइयो भने घोडा फर्केको हो भन्ने बुझिन्छ । यसलाई समदिशा भनिन्छ ।^{४२} सम्पादकलाई मूलभूत रूपमा 'सट'को जानकारी हुनुपर्छ । एउटा 'सट'मा निम्न गुण हुनुपर्छ :

२.२.११.१ विचारतत्त्व (आइडियोलोजिकल कन्टेन्ट)

कथाअनुसारको पात्रको अभिनय देखाउनु नै विचारतत्त्व हो ।

२.२.११.२ समयतत्त्व (टेम्पोरल एलिमेन्ट)

पर्दामा देखिने दृश्यांश निश्चित समयसम्म पर्दामा हुन्छ । यो समयावधि नै दृश्यांशको समयतत्त्व हो ।

२.२.११.३ सहसम्भावना (एसोसिएट पोसिविलिटी)

दृश्यांशलाई क्रम निर्धारित गर्ने समयमा उपर्युक्त कुरामा ध्यान दिनुपर्छ । दृश्यांशलाई दृश्यको बीचमा छोड्दा त्यसको अनवरतामा ध्यान दिनुपर्छ ।

माथिको विश्लेषणबाट के निष्कर्ष निकाल्न सकिन्छ भने चलचित्र भनेको एउटा रचना मात्र होइन, यसको अन्तःजीवन पनि हुन्छ । यिनीहरूकै अन्योन्याश्रित सम्बन्धबाट एउटा राम्रो चलचित्र निर्माण हुन्छ । त्यसैले चलचित्रको विश्लेषण समालोचकीय दृष्टिकोणबाट गरिएको एउटा मीमांसा मात्र हो ।^{४३}

^{४१} ऐजन् ।

^{४२} प्रकाश सायमी, पूर्ववत्, पृ. ७३ ।

^{४३} दयाराम श्रेष्ठ, पूर्ववत्, पृ. १४ ।

तेस्रो परिच्छेद

चलचित्रसँग अन्य विधाको सम्बन्ध

३.१ चलचित्रको वर्गीकरण

चलचित्रको वर्गीकरण कथानक प्राविधिक पक्ष, त्यसको लम्बाई, विषयवस्तु, प्रवृत्ति, उद्देश्य आदिका आधारमा गर्न सकिन्छ।

३.१.१ कथानकको अन्त्यको आधारमा

कथानकको अन्त्यको आधारमा सुखान्त र दुःखान्त गरी चलचित्र दुई प्रकारका हुन्छन् -

३.१.१.१ सुखान्त (संयोगान्त) चलचित्र

संयोगान्त चलचित्रहरूमा मूलतः प्रेमले प्रमुख स्थान पाएको हुन्छ। संयोगान्त चलचित्रका मुख्य पात्रहरू प्रेममै छटपटिन्छन्, रन्थिनिन्छन् र भौँतारिन्छन्। वियोगान्त चलचित्रमा प्रेमीहरू अन्त्यमा असफल भएर वा सफलै भएर पनि मृत्युका मुखमा पर्न बाध्य हुन्छन् र संयोगान्त चलचित्रमा चाहिँ प्रेमीहरूको मिलन हुन्छ, सबै भ्रमहरू निवारण हुन्छन् र वेदनाको निर्मूल भई चारैतिर सुखैसुख फैलन्छ। पर्याप्त कुतूहल, भ्रम र कथाका वाङ्गाटिङ्गा घुमाइवाट मनोरञ्जन दिँदै अन्त्यमा सबैमा रमाइलो वातावरण सिर्जना गर्छन्। त्यस्ता चलचित्रमा अत्यन्तै मनोरञ्जनको स्थिति उत्पन्न हुन्छ। प्रेमको त्रिकोणात्मक स्थिति यसमा हुने गर्छ भने पात्रले रूप फेरेको पनि देखाइन्छ। यस्ता चलचित्रका अन्त्यमा सारा भेदहरू खुल्छन् र कुनै रहस्य पनि बाँकी नरहनु संयोगान्त चलचित्रको असफल पक्ष मानिन्छ।^१ लक्ष्मीनाथ शर्माको **छोरीबुहारी** (२०५३), बन्नी प्रधान र रेसराज आचार्यको **तिलहरी** (२०४६) जस्ता चलचित्र संयोगान्त चलचित्र हुन्।

३.१.१.२ दुःखान्त (वियोगान्त) चलचित्र

चलचित्रको विश्लेषण गर्दा सामाजिक जीवनमा प्रेमका विभिन्न पक्षहरूको कस्तो उद्घाटन भएको छ र प्रेमीहरू आफ्नै कमजोरी (ह्यामरसिया) ले अथवा परिस्थितिका कारणले कसरी विथोलिएका छन् लक्ष्यपूर्तिको प्रयासमा मृत्यु अँगाल्न बाध्य भएका छन् भन्ने कुराका आधारमा वियोगान्त चलचित्रलाई चिन्न सकिन्छ। चाहे यादव खरेलको **प्रेमपिण्ड** (२०५०) मा नकुल र सविताले अन्त्यमा मृत्युलाई अँगाल्नु परोस्, चाहे ज्ञानेन्द्र देउजाको **मुनामदन** (२०६०) मा मदनको मृत्युको खबरले मुनाको मृत्यु हुनु र पछि मुनाको मृत्युको कारणले मदनको मृत्यु हुनु पुगोस्, दुःखान्त चलचित्रका प्रेमीप्रेमिकाहरू आफूभित्रका दुःखका ज्वालाहरूलाई प्रशस्त विकास गर्न पाउँछन् र कथालाई व्यथापूर्ण बनाउन सफल हुन्छन्। वियोगान्त चलचित्रको मूल प्राणतत्त्व नै प्रेम हो। जति पनि शारीरिक कष्टहरू, प्रयत्नहरू र सङ्घर्षहरू वियोगान्त चलचित्रमा पाइन्छन्, जति पनि छटपटी, व्यथा र द्वन्द्वहरू त्यसमा समाविष्ट हुन्छन्, ती प्रेमबाट नै उब्जेका

^१ ताना शर्मा, **सम र समका कृति**, (काठमाडौँ : साक्षा प्रकाशन, २०६२), पृ. ११७।

हुन्छन् । प्रारम्भमा प्रेमको विरुवा उम्रन्छ, चलचित्रको विकाससितै त्यो विकसित भएर भयाङ्गिन्छ र अन्त्यमा त्यसले सम्पूर्ण चलचित्रलाई समेट्छ तथा नायकनायिकाको वियोग देखाएर व्यथाको अन्तिम टुङ्गोमा दर्शकलाई पुऱ्याउँछ ।^२

३.१.२ विषयवस्तुका आधारमा

विषयवस्तुका आधारमा चलचित्रलाई सामाजिक, ऐतिहासिक, पौराणिक गरी तीन प्रकारले विभाजन गर्न सकिन्छ :

३.१.२.१ सामाजिक चलचित्र

सामाजिक चलचित्रमा समाजका मूल्य र मान्यताहरू प्रस्तुत गर्ने क्रममा दर्शकले सामाजिक खराबी वा विकृतिहरूको समस्यागत दुष्परिणामहरूको आलोचना गर्ने काम गर्दछ । दर्शकले समाजको पर्यवेक्षण गरेर त्यहाँ देखिएका कमजोरीहरूको उल्लेख गर्नाका साथै मार्गदर्शन गर्ने कामहरू पनि गरिराखेको हुन्छ । यस क्रममा निर्देशक यथार्थवादी पनि बन्न पुग्छ । तर यी दुवै एकै चलचित्रमा सम्भव देखिँदैन । त्यसैले सामाजिक चलचित्रमा आर्थिक, सांस्कृतिक, मानवीय र भौगोलिक स्थितिको वस्तुपरक चित्रण हुन सक्छ ।^३ सामान्यतः वर्तमानप्रति नै निर्देशकहरूको दृष्टि भएको हुन्छ । यस दृष्टिले समाजको प्रतिबिम्ब झल्केको चलचित्रलाई नै सामाजिक चलचित्र भनिन्छ । समाजमा व्याप्त व्यक्तिगत तथा वर्गसङ्घर्ष, सुखदुःख, रिसराग, अन्याय-अत्याचार, प्रेमविछोडजस्ता पक्षलाई आधार बनाएर यस्ता चलचित्र बनाइन्छ । यस्ता चलचित्रमा घटनालाई प्रधानता दिइन्छ ।^४ नेपालीमा अधिकांश चलचित्रहरू, जस्तै: शम्भु प्रधानको **सम्पत्ति** (२०४८), तुलसी घिमिरेको **चिनो** (२०४७) प्रकाश थापाको **कन्यादान** (२०४६), शुभाष गजुरेलको **बसाइँ** (२०६९) आदि सामाजिक चलचित्रहरू हुन् ।

३.१.२.२ ऐतिहासिक चलचित्र

घटिसकेको घटनालाई लिएर बनाइएको चलचित्र ऐतिहासिक चलचित्र हो । प्रत्यक्ष अनुभव गर्नुभन्दा अगाडिको चरित्रबारे बनाइएका चलचित्र ऐतिहासिक हुन् । यस्ता चलचित्रमा इतिहासको विषयवस्तु मुख्य रूपमा आएको हुन्छ । इतिहासको घटना र व्यक्तिको चरित्रको पुनर्निर्माण गरी तिनको जीवनबारे देखाइएको हुन्छ ।^५ इतिहासमा घटेका यथार्थलाई मनोरञ्जनको जलप लगाई चलचित्रप्रेमी दर्शकको अगाडि निर्देशकले ल्याइदिन्छ, जसको हेराईबाट एकातिर दर्शकले जानकारी पाउँछ भने अर्कोतिर चलचित्रबाट मनोरञ्जन पाउँछन् ।^६ ऐतिहासिक चलचित्र सामाजिकभन्दा केही भिन्न प्रकृतिका हुन्छन् । यस प्रकारका चलचित्रमा कलाप्रयोगमा त्यति स्वतन्त्रता हुँदैन । कलाको प्रयोगमा मात्र नभई वेशभूषामा समेत निर्देशकले ध्यान

^२ ताना शर्मा, **पूर्ववत्**, पृ. ११७ ।

^३ दयाराम श्रेष्ठ (सम्पा.), **नेपाली कथा भाग ४**, (काठमाडौँ : साभा प्रकाशन, २०६०), पृ. १४ ।

^४ कृष्णहरि बराल र नेत्र एटम, **उपन्यास सिद्धान्त र नेपाली उपन्यास**, (काठमाडौँ : साभा प्रकाशन, २०५९), पृ. ५४ ।

^५ **ऐजन्**, पृ. ५३ ।

^६ अर्जुन ढकाल, 'समका ऐतिहासिक नाटक', **कुञ्जिनी**, (कीर्तिपुर: साहित्य कुञ्ज, नेपाली केन्द्रीय विभाग, २०६२), पृ. ५७ ।

पुन्याउनु पर्दछ । ऐतिहासिक घटनाका बारेमा दर्शकको पूर्वज्ञान हुने हुनाले चलचित्र निर्देशक त्यसप्रति सचेत रहनु पर्दछ । निर्देशकले ऐतिहासिक कुरालाई संशोधन गर्दा मूल भावमाथि ध्यान पुन्याउनु पर्दछ । समयको परिवर्तनसँगै वर्तमान सबैखाले वातावरण नै फेरिसकेको हुनाले त्यस्ता चलचित्र रुचिकर भए पनि बढी खर्चिलो भने अवश्य हुन्छ ।^१ रेशराज आचार्यको **माटोबोल्छ** (२०५५), यादव खरेलको **भानुभक्त** (२०५५), निर शाहको **बसन्ती** (२०५६) आदि ऐतिहासिक चलचित्रका उदाहरण हुन् ।

३.१.२.३ पौराणिक चलचित्र

पौराणिक विषयवस्तुलाई अँगालेर तयार पारिएको चलचित्र पौराणिक चलचित्र हो । धार्मिक, नैतिक, ग्रन्थ-पुराणको विषय, कथानक, घटना र पात्रहरूलाई प्रमुख बनाई नीतिको विजय प्रस्तुत गरिने चलचित्र पौराणिक चलचित्र हो । परापूर्वकालका मानवीय स्वभाव तथा कार्यहरूको वर्णन गरिएका यस्ता चलचित्रमा कथावस्तु पुराण, दन्त्यकथा आदिबाट लिइन्छ । प्राचीन परम्पराबाट घटना लिएर वर्तमानको उद्घाटन गर्नु, यस्ता चलचित्रको उद्देश्य हो ।^२ यादव खरेलको **श्री स्वस्थानी** (२०५२), लक्ष्मीनाथ शर्माको **महादेवी** (२०५१) यस प्रकारका चलचित्र हुन् ।

३.१.२.४ विज्ञानविषयक चलचित्र

वर्तमान युग आमसञ्चारको युग हो । प्रत्येक आविष्कारको उपयोग र उपभोग गर्ने चाहना मानिसभित्र हुन्छ । नयाँनयाँ आविष्कारको जानकारी दिन वैज्ञानिक शैलीको अभिव्यक्ति दिने प्रकृतिका चलचित्र विज्ञानविषयक चलचित्र हुन् ।^३ यस्ता चलचित्र शैक्षिक दृष्टिले अन्यन्त उपयोगी हुन्छन् । हिन्दी टेलिचलचित्र **करिश्माकरिश्मा** विज्ञान विषयक चलचित्रको उदाहरण हो ।

३.२ चलचित्रसँग अन्य विधाको अन्तरसम्बन्ध

कलाका विविध रूपहरूमध्ये साहित्यलाई कलाकै एक रूप मानिन्छ । साहित्यकारले मानवीय जीवनका अनुभवलाई लिपि मार्फत् गरिएको अभिव्यक्ति नै साहित्य हो । साहित्यलाई बुद्धितत्व र हृदयतत्त्वको समन्वित रूप मानिन्छ । नाटक विधाका अभिनय र दृश्यहरू र आख्यान विधाको कथानक आदिले चलचित्रको संरचनामा सहयोग पुन्याउँछ । चलचित्र श्रव्यदृश्य भएकाले कुनै न कुनै रूपमा यो साहित्यसँग सम्बन्धित छ । जसरी साहित्यका सर्जकहरूले विभिन्न वाद तथा सैद्धान्तिक मान्यताहरूको प्रयोग गर्छन् त्यसैगरी चलचित्रका सर्जकहरूले समेत चलचित्रको निर्माण गर्दा विभिन्न वाद तथा शैलीहरूलाई अपनाउने गरेका छन् । स्पेनका निर्देशक लुई बुनुएल्ले अतियथार्थवाद, इटालीका निर्देशक भित्तोरियो डेसिकाले नव यथार्थवाद, फ्रान्सका जँ ल्यूक गोदर्डले 'न्यू वेभ' शैलीमा यथार्थवाद, बेलायतका अल्फ्रेड हिच्कक् र फ्रान्सका

^१ ताना शर्मा, **पूर्ववत्**, पृ. १७२ ।

^२ भी. ए. के. राड्गा वाओ, 'कल्चर डिस्सेमिनेस थ्रु सिनेमा', **दि इन्डियन सिनेमा**, (न्यू दिल्ली : डिरेक्टर अफ फिल्म फेस्टिवल्स, मिनिस्ट्री अफ इन्फर्मेशन एन्ड ब्रोडकास्टिङ गभर्मेन्ट अफ इन्डिया, सन् १९९०), पृ. १ ।

^३ कृष्णहरि बराल र नेत्र एटम, **पूर्ववत्**, पृ. ५६ ।

क्लड् सत्रोल्ले सनसनीयुक्त नाटकीय शैलीमा रहस्यवाद, इटालीका माइकलएन्जेलो एन्तिनिओनी एवम् इटालीकै फेड्रिको फेलिनिले अभिव्यक्तिवाद र प्रभाववाद, पोल्यान्डका आन्द्रे वाइदा, जापानका आकिरा कुरोसाव, यासुजिरो ओजु, नागिरा ओशिमा र अमेरिकाका जन् फोर्डले राष्ट्रवाद, फ्रान्सका निर्देशक रबर्ट ब्रेसों, फ्राँस्वा त्रुफो एवम् स्वेडनका इङ्मार बर्गमन, सोभियत रुसका सर्गेइ आइमेन्स्टाइनले बौद्धिकवाद, फ्रान्सका जँ-रेनोले मानववाद, चार्ली च्याप्लिनले व्यङ्ग्यवादजस्ता विविध शैली एवम् सिद्धान्तहरूको प्रयोग गरी चलचित्रहरूको निर्माण गरेका छन् । त्यसैगरी कैयन चलचित्रहरूमा प्रकृतिवाद, आदर्शवाद, छायावाद, अस्तित्ववाद, अतादात्म्यवाद, अमूर्तवाद, प्रयोगवादको प्रयोग भएको छ ।^{१०}

३.२.१ चलचित्र ललितकलाको एकभेद

साहित्य र चलचित्र ललितकलाका भेद हुन् । दुवैको उद्देश्य मनोरञ्जन र शिक्षा दिनु हो । यी दुवैको अध्ययन तथा दर्शनबाट आत्मसन्तोष प्राप्त हुन्छ । यी दुवै स्रष्टाका आत्माभिव्यक्तिका माध्यम हुन् ।^{११} साहित्यका विधागत तत्त्वहरू चलचित्रमा पनि पाउन सकिन्छ । लक्षित अभिव्यक्ति भने यी दुवै विधामा फरक हुन्छन् । साहित्यका शिक्षित पाठक हुन्छन् भने चलचित्रमा अशिक्षित र शिक्षित दुवै भावकको अपेक्षा गरिन्छ । यसरी भावकको तहमा पनि साहित्य र चलचित्र समानजस्तै देखिए पनि यी दुई कलाका स्वतन्त्र विधाका रूपमा देखिन्छन् ।

३.२.२ चलचित्र र आख्यान

आख्यान र चलचित्र दुवै कलाका नयाँ विधा हुन् । यी दुवैले जीवनका विविध रूपलाई प्रस्तुत गरेका हुन्छन् । चलचित्रमा प्रत्यक्ष संवादको प्रयोग हुन्छ भने आख्यानमा अप्रत्यक्ष संवादको प्रयोग धेरै हुन्छ । उपन्यास पाठ्यविधा हो भने चलचित्र श्रव्यदृश्य विधा हो । त्यसैले अभिनयलाई चलचित्रको मेरुदण्ड मानिन्छ । चलचित्रका लागि अभिनेता, निर्देशक, वाद्यवाधन, नृत्य, गीतसङ्गीत आदि आवश्यक पर्दछन् । चलचित्र अभिनयद्वारा देखाइने हुनाले उपन्यासमा जस्तो अशिलल कुरालाई अभिनयद्वारा देखाउन सकिँदैन । चलचित्रले अन्वितत्रयको नियमलाई फुकुवा गरेको छ, तर त्यहाँ पनि अर्को समस्या भने देखापर्दछ । सिनेमाको पर्दामा गुलाफको फूल देखिन्छ, तर त्यसको मनोमोहक बासना भने लिन सकिन्न तर उपन्यासमा त्यसको बासनाको पनि विस्तृत बयान हुन्छ र पाठक भाषाद्वारा त्यसलाई ग्रहण गर्न सक्षम हुन्छन् । उपन्यास विधा पठित व्यक्तिहरूका बीच सीमित हुने भएकाले तिनीहरूका लागि बढी लाभदायी हुन्छ भने चलचित्र चाहिँ दृश्यात्मक भएका कारण पिछ्छाडिएका र अशिक्षितहरूका माझ पनि लोकप्रिय बन्दछ ।^{१२} संरचनाका आधारमा हेर्दा पनि चलचित्र र उपन्यासमा भिन्नता देखिन्छ । चलचित्र अनिवार्य रूपमा दृश्यमा विभाजन हुन्छ भने उपन्यास खण्ड विभाजन ऐच्छिक हुन्छ । उपन्यासको शैली कार्यात्मक हुन्छ । उपन्यास साहित्यिक

^{१०} लक्ष्मीनाथ शर्मा, 'चलचित्र माध्यमको संक्षिप्त परिचय', प्रसारण पत्रकारिता, (काठमाडौं : नेपाल प्रेस इन्स्टिच्यूट, २०५४), पृ. १७८-१७९ ।

^{११} कुवर भूपाल सिंह, सिनेमा और संस्कृति, (राही मासुम रजा), (नयाँ दिल्ली : वाणी प्रकाशन, सन् २००१), भूमिका ।

^{१२} मनोहर श्याम जोशी, पटकथालेखन एक परिचय, (नयाँ दिल्ली : राजकमल प्रकाशन, सन् २०००), पृ. २९ ।

कृतिको रूपमा प्रकाशित हुन्छ भने चलचित्रको पटकथाको प्रकाशन गर्ने उद्देश्य राखिँदैन । यी कुराहरूबाट चलचित्र र उपन्यासमा समानता भन्दा असमानता धेरै छिन् भन्ने बुझिन्छ ।

चलचित्रले कथासँग पनि नजिकको सम्बन्ध राख्दछ । चलचित्रमा जस्तै कथाले दृश्यविधानको वरदान पाएको हुन्छ । चलचित्रमाभैँ कथामा संवादको बाहुल्यता हुँदैन तापनि कथामा संवाद हुने हुँदा यसले चलचित्रको निकटता पाउँछ ।^{१३} जसले गर्दा गुरुप्रसाद मैनालीको 'परालको आगो' कथामा आधारित परालको आगो (२०३४) चलचित्रको निर्माण पनि भएको छ । यति हुँदाहुँदै पनि चलचित्रले जीवनको विस्तृत खण्डलाई समावेश गरेको हुन्छ भने कथाले मानव जीवनको कुनै एकखण्डलाई समेटेकाले त्यही एक खण्डको उद्घाटनमा कथा लागेको हुन्छ । कथा एउटै कथानकमा अटाउँछ भने चलचित्रमा दुई वा दुईभन्दा बढी कथानकको सम्भावना रहन्छ ।

३.२.३ चलचित्र र नाटक

चलचित्र र नाटक अत्यन्त निकट सम्बन्ध राख्ने विधा हुन् । नाटक अत्यन्त पुरानो साहित्यिक विधा हो^{१४} भने चलचित्र सबैभन्दा नयाँ विधा हो । यसैले पनि यी दुवै विधाबीच प्रशस्त समानता र असमानताहरू भेटिन्छन् । नाटक र चलचित्र दुवैमा प्रत्यक्ष संवादको प्रयोग हुन्छ । चलचित्र र नाटक दुवै अभिनय गरिने तथा रङ्गमञ्च र पर्दामा हेर्नुपर्ने विधा हुन् । त्यसैले अभिनयलाई चलचित्र र नाटकका मेरुदण्ड भनिन्छ । नाटक र चलचित्रका लागि रङ्गमञ्च, पर्दा, अभिनय, दर्शक, वाद्यवाधन, नृत्य, गीतसङ्गीत, गीत आदि आवश्यक हुन्छन् । अभिनय गर्नुपर्ने हुनाले दुवैमा समानता पाइन्छ । चुम्बन, बलात्कार आदि अशिलल भएका कारण नाटकमा देखाउन सकिन्न भने आगलागी, पर्वतारोहण, दूरदेशको गमन, राष्ट्रविप्लव आदि कठिन भएका कारण रङ्गमञ्चमा प्रस्तुत गर्न सकिन्न, चलचित्रमा भने त्यस्ता सबै कुरा देखाउन सकिन्छ । नाटकबाट विकसित भए तापनि चलचित्रमा अन्वितित्रको नियमलाई फुकुवा गरिएको छ । चलचित्र पिछ्छाडिएका र अशिक्षितहरूका माझ पनि उत्तिकै लोकप्रिय छ ।^{१५} संरचनाका दृष्टिले पनि नाटक र चलचित्रमा भिन्नता देखिन्छ । चलचित्रमा अनिवार्य रूपमा ध्वनि, गीतसङ्गीत, दृश्य, दृश्यांश, परिदृश्य, श्रृङ्खला, कट, सम्पादन हुन्छन् भने नाटकमा यी तत्वको आवश्यकता पर्दैन । नाटक र चलचित्र दुवैको शैली कार्यात्मक हुन्छ । नाटक र चलचित्रको लम्बाई बराबर हुन्छ । त्यही आधारमा नै 'प्रेमपिण्ड' (२००९) नाटकलाई जस्ताको तस्तै चलचित्रीकरण गरिएको छ । नाटक रङ्गमञ्चमा प्रत्यक्ष दर्शकको सामु अभिनय गरेर देखाइन्छ भने चलचित्रमा अभिनयलाई टुक्राटुकामा छायाङ्कन गरी जोडेर दर्शकलाई देखाइन्छ । त्यसैले अभिनय कार्य पनि नाटकमा भन्दा चलचित्रमा सजिलो हुन्छ ।^{१६}

^{१३} दयाराम श्रेष्ठ, पूर्ववत्, पृ. १७ ।

^{१४} केशवप्रसाद उपाध्याय, दुःखान्त नाटकको सृजनपरम्परा, (काठमाडौं : नेपाल राजकीय प्रज्ञाप्रतिष्ठान, २०५५), पृ. १ ।

^{१५} राजेन्द्र यादव, 'साहित्य और सिनेमा', प्रेमचन्दकी विरासत और अन्य निबन्ध, (दिल्ली : अक्षर प्रकाशन प्रा. लि., सन् १९७८), पृ. १४८ ।

^{१६} राही मासूम रजा, सिनेमा और संस्कृति, (नयाँ दिल्ली : वाणी प्रकाशन, सन् २००१), पृ. ६५ ।

३.२.४ चलचित्र र जीवनी

चलचित्र र जीवनी दुवै कलाका विधा हुन् । चलचित्रको नायक र जीवनीको नायक समान हुन्छन् । जीवनीमा चलचित्रमा जस्तो विधातत्त्व र उद्देश्य स्पष्ट हुँदैन तर चलचित्रमा उद्देश्य समेटिएको हुन्छ । आजभोलि चलचित्र बनाउने क्रममा जीवनीपरक चलचित्र निर्माण गर्ने प्रचलन छ ।^{१७} भानुभक्त (२०५५) चलचित्र आदिकवि भानुभक्तको जीवनीमा आधारित चलचित्र हो भने आशीर्वाद (२०५७) चलचित्र गायक रामकृष्ण ढकालको जीवनीमा आधारित चलचित्र हो । यसरी जीवनीमा आधारित चलचित्र बनाउने प्रचलन भए पनि यी दुवै एकअर्कामा मौलिक र स्वतन्त्र अस्तित्व भएका कला हुन् । जीवनीमा सत्यतथ्य मात्र हुन्छ र यो निरस विधा हो तर चलचित्रमा काल्पनिकता पनि हुन्छ । समग्रमा भन्दा चलचित्र र जीवनीमा समानता असमानता दुवै देखिन्छ ।

३.२.५ चलचित्र र कविता

चलचित्र र कविता विधा दुवै कलाका विधा हुन् । चलचित्रमा पाइने दृश्यात्मक विभाजन र कविताको बृहत रूप महाकाव्यमा पाइने परिच्छेद वा सर्ग विभाजन समान छन् । यी दुवैमा जीवनजगतको बृहत् परिवेशलाई समेटिएको हुन्छ । कथानक, घटनाको संयोजन, चरित्रचित्रण, कथोपकथन, कौतूहल, विचारतत्त्व, चलचित्र र महाकाव्य दुवैमा समान देखिन्छन् । यी दुवै विधामा आख्यानतत्त्व समान हुन्छन् भने आलङ्कारिता र भावपूर्ण अभिव्यक्तिका सन्दर्भमा चलचित्रको कविताविधासँग नजिकको सम्बन्ध देखिन्छ । यिनै समानतालाई मध्यनजर राखेर निर्देशक ज्ञानेन्द्र देउजाले महाकवि लक्ष्मीप्रसाद देवकोटाको 'मुनामदन' (१९९२) खण्डकाव्यको चलचित्र निर्माण गरेको पाइन्छ ।

यति धेरै समानता हुँदाहुँदै पनि चलचित्र र कविता विधामा असमानता पनि धेरै छन् । चलचित्र आधुनिक विधा हो भने कविता पुरानो साहित्यिक विधा हो । चलचित्रको पटकथामाभन्दा कविता विधामा काव्यसम्बन्धी नियम धेरै हुने हुनाले यसको लेखन अपेक्षाकृत कठिन हुन्छ । महाकाव्यमा धीरोदात्त, धीरप्रशान्त तथा धीरललित आदि नायक हुन्छन् भने चलचित्रमा यथार्थलाई रोकटोक बिना प्रयोग गरिन्छ । महाकाव्य सामन्ती समाजको चरित्रलाई देखाउने विधा हो भने चलचित्र चाहिँ समकालीन सामाजिक अन्तरसम्बन्ध देखाई तिनमा निहित यथार्थ उद्घाटन गर्ने सफल विधा हो । कविता विधा अतीतसँग सम्बन्ध राख्छ, भने चलचित्र वर्तमानसँग सम्बन्ध राख्दछ । कविता विधा राष्ट्रिय स्तरको हुन्छ, भने चलचित्र व्यक्तिस्तरको स्वतन्त्रता समेट्ने खालको हुन्छ ।

^{१७} कृष्णहरि बराल र नेत्र एटम, पूर्ववत्, पृ. २९ ।

३.२.६ चलचित्र र टेलिचलचित्र

सन् १९६० पछिको समयलाई चलचित्रको अन्त्य भएको समय मानिन्छ । टेलिभिजनको आविष्कारपछि क्रमशः ठूलापर्दाका चलचित्रमा केही ह्रास आउन थाल्यो । मानिसहरू घरमा नै बसेर मनोरञ्जन गर्न पाउने भए । व्यावसायीहरूले धारावाहिक टेलिचलचित्र र भिडियो टेपमा बढी लगानी गर्न थाले । सन् १९९० को दशकमा चाहिँ टेलिचलचित्र जगत्मा प्राविधिक विकास अधिक मात्रामा भयो । विशेषतः डिजिटल चलचित्र प्रविधिमा डिभिडिको विकास भयो । यसै समयमा **पिक्चर** र **सिनेम्याटिक्स** जस्ता टेलिचलचित्र अति नै लोकप्रिय भए ।^{१८} बीसौं शताब्दीको समाप्तिसँगै टेलिचलचित्र क्षेत्रमा निकै परिवर्तन भए । टेलिचलचित्रले अत्यन्तै फराकिलो ठाउँ लियो । ठूलापर्दामा देखाइने चलचित्रमा बढी लगानी गर्नुपर्ने र टेलिचलचित्र टेलिभिजनमा प्रसारण गरिने हुनाले ठूलोपर्दामा देखाइने चलचित्रभन्दा धेरै दर्शकहरू हुने भए । चलचित्र भवनसम्म गइरहन नपर्ने र टेलिभिजनमार्फत् घरमा नै सामान्य जनताले सस्तोमा हेर्न पाउने हुनाले आजभोलि टेलिचलचित्र ठूलो पर्दाको चलचित्रको तुलनामा बढी लोकप्रिय बन्न गएको छ ।^{१९}

टेलिचलचित्रका कलाकार जुनसुकै व्यक्ति वा सामान्य अभिनय गर्ने व्यक्तिबाट पनि लिइन्छ, र कम पैसामा पनि कलाकारहरूले अभिनय गर्ने भएकोले टेलिचलचित्र बढी लोकप्रिय भएको हो । ठूलोपर्दामा देखाइने चलचित्रका कलाकारहरू शिक्षित र आर्थिक अवस्था दृढो भएका हुनुपर्ने भएकाले सबै व्यक्ति सम्पन्न नहुने भएकाले टेलिचलचित्रका कलाकार ठूलोपर्दाका कलाकारका तुलनामा बढी प्रचलित हुन्छन् । ठूलापर्दाका चलचित्र जीवनको कुनै एकपक्षलाई देखाइन्छ भने टेलिचलचित्रमा जीवनको बृहत् पक्षलाई देखाइन्छ । चलचित्र जम्मा दुई, साढेदुई घण्टाको समयमा सकिने खालका हुन्छन् भने टेलिचलचित्रमा भाग-भाग गरेर देखाइने भएकाले हजारौं भागसम्म पनि देखाउन सकिन्छ । उदाहरणका लागि हिन्दी टेलिचलचित्र **कसौटी जिन्दगीकी र क्यूँकी साँस** भी कभी बहू थीं जस्ता टेलिचलचित्रलाई लिन सकिन्छ ।

^{१८} रोबर्ट सि. एलेन एन्ड एनेट हिल, **द टेलिभिजन स्टडिज रिडर**, (लन्डन : कटेज, २००४), भूमिका ।

^{१९} एच्. एच्. एनिस गोडा, **द आइडिओलोजी अफ अर्ली अमेरिकन टेलिभिजन**, (न्यू दिल्ली : स्टारलाइन पब्लिस, सन् १९८७), भूमिका ।

चौथो परिच्छेद

चलचित्रको विकासक्रम

४.१ परिचय

उन्नाइसौं शताब्दीको मध्यावधिसम्म युरोप र अमेरिका दुवै ठाउँमा कुनै व्यावसायिक लाभहानीको वास्ता नगरेर फोटोग्राफिक गतिविधिमा विभिन्न प्रयोगहरू भए । यस प्रयोग र खोजले नै चलचित्रको मौलिक इतिहासलाई जोड्दछ । चलचित्रको विकासक्रममाथि बृहत् अध्ययन गर्दा साहित्यको लामो इतिहासको कथा गुँथने परम्परा, आख्यान, नाटक, कला, मिथक, पुतलीनाच, छायानाटक, भित्तिचित्र र निश्चित रूपमा स्वप्नलाई पनि चर्चामा समावेशीकरण गर्न जरुरी छ । इतिहासलाई एक उद्देश्यका रूपमा गमन गर्ने चलचित्रको प्रारम्भ प्राविधिक पक्षको निर्माणावस्था र कलाको विकासात्मक अध्ययन एवम् उपलब्धिले चलचित्रको आधुनिक कलामा गहिरो प्रभाव पारेको छ ।^१

आजको विश्वमा चलचित्र आमसञ्चारको माध्यमहरूमध्ये एउटा प्रभावकारी तथा अत्यन्त जनप्रिय माध्यमका रूपमा प्रसिद्ध भएको छ । चलचित्रलाई यस अवस्थामा पुऱ्याउनाका लागि विभिन्न वैज्ञानिकहरूले निकै लामो समयसम्म थुप्रै अनुसन्धान र प्रयोगहरू गर्नुपरेको थियो । कागजमा अक्षरमुद्रण भएजस्तै प्रकृति र वातावरणको वास्तविक दृश्यहरू पनि दीर्घकालका लागि जस्ताकोतस्तै चित्रण गर्न जिज्ञासु वैज्ञानिकहरूले पन्ध्रौं शताब्दीको सुरुदेखि नै क्यामराको विकास गर्न थालेका थिए ।^२ तर त्यसभन्दा अगाडि नै इ. पू. ३५० मा एरिष्टोटलले ग्रहण लागेको बेला हेर्ने यन्त्रको आविष्कार गरेका थिए ।^३ सन् १०३९ मा अलहाजेनले एरिष्टोटलको प्रविधिलाई नै अपनाएर फोटो उतार्न सकिने प्रविधि पत्ता लगाइसकेका भए पनि त्यो प्रविधि सफल हुन सकेन ।^४ अलवर्टी दा भिन्चीले सन् १४३० मा, जिओभानी बास्तिता पोर्ताले सन् १५४८ मा, गोर्डानोले सन् १५५० मा, दान्तिले सन् १५७३ मा विभिन्न अनुसन्धान गरे । जोहान्नस केलेप्लरले सन् १६१० मा *अब्स्युरा*को आविष्कार गरेर यसलाई प्रयोगमा ल्याउन सिफारिस गरे । डेनियल बार्बरोले सन् १६५० मा यससम्बन्धी अनुसन्धान गरे । एथान्सियस कियरले सन् १६७१ मा *म्याजिक ल्यान्टन* आविष्कार गरे । यू हानस्टर्मले सन् १६७६ मा यससम्बन्धी अनुसन्धान गरे । जोसेफ प्ल्याट्यूले सन् १८२० मा *एनोर्थोस्कोप फेनाकिस्टीस्कोप* र सन् १८२४ मा *फेनाट्रिस्टीस्कोप*को, सन् १८३४ मा अमेरिका र इङ्ल्यान्डमा *जोयट्रे* र *डैडालूम*को आविष्कारपछि सन् १८३९ मा श्यामश्वेतमा स्थिर तस्विर खिच्ने यन्त्र (क्यामेरा) बन्न सफल भयो । त्यसै समयदेखि स्थिर छायाङ्कन कार्यले विश्वव्यापी रूपमा लोकप्रियता पाई व्यावसायिक सफलता प्राप्त गर्‍यो । तिनै स्थिर फोटोहरूबाटै चलचित्रको परिकल्पना गरिएको हो ।^५

^१ राही मासूम रजा, *सिनेमा और संस्कृति*, (नयाँ दिल्ली : वाणी प्रकाशन, सन् २००१), पृ. १७४ ।

^२ लक्ष्मीनाथ शर्मा, 'चलचित्र माध्यमको संक्षिप्त परिचय' *प्रसारण पत्रकारिता* (काठमाडौं : नेपाल प्रेस इन्सिच्यूट, २०५४), पृ. १७४ ।

^३ ऐजन ।

^४ ग्राम रोवर्टस र ह्यादर वालिस, *इन्ट्रोड्युसिड फिल्म*, (लन्डन : अ मेम्बर अफ द हर्डर हेडलाइन ग्रुप, सन् २००१), पृ. ७ ।

^५ ऐजन ।

सन् १८५३ मा अस्ट्रिया र फ्रान्सका केही वैज्ञानिकहरूले *म्याजिक ल्यान्टन* तथा *डिस्को*को सहयोगले चलाएर स्थिर तस्वीरहरूलाई गति दिने प्रयास गरे।^६ सन् १८६१ मा *किनेटोस्कोप* र *स्टोरियास्कोप*को आविष्कारले तस्वीरहरूको शृङ्खलामा प्लेटमाथि सिक्रीमा जस्तै उनेर बाकसमा फ्रेम गरी दर्शकलाई चलायमान चित्र हेर्न प्रेरित गर्दथे। सन् १८७२ मा एडवार्ड मैब्रिजको *जुप्राक्सीस्कोप*को आविष्कारले यस प्रयोगमा थप सहयोग पुऱ्यायो।^७ सन् १८७३ मा मैब्रिजले नै मानव र पशु (घोडा) का तस्वीरहरूलाई गतिमान देखाउने प्रकारको प्रयोग गरे। फ्रान्सका एमिल ऐनडने सन् १८७७ देखि सन् १८७९ सम्म *प्याक्सिनो स्कोप* नामक प्रोजेक्टरको प्रयोगद्वारा पर्दामा एकपछि अर्को स्थिर तस्वीरहरूमा गतिशीलता देखाउन सफल भए।^८ त्यस्तै गरी जर्ज इस्टम्यानले र मैब्रिजले सन् १८८० मा, लुई लभिएरले सन् १८८१ मा, जेलाटिन इमल्सनको प्रक्रियासहितको *सुख्खा प्लेट*को विकास, सन् १८८२ मा ऐटैन्नी जुल्स मारेले उडिरहेका चराहरूको शृङ्खलाबद्ध फोटोहरू बनाए। अटोमाए एन्सुन्जले सन् १८८७ मा, विलियम फ्रिडजले सन् १९८९ र सन् १८९० मा विभिन्न आविष्कार गरे। थोमस अल्भा एडिसनले सन् १८९१ मा *आर्केड पिपसो*को आविष्कार गरे, जसमा तस्वीरहरू फिल्मको दाँतीले खिचिन्थे। एउटा प्रकाशमान बाकसमा तस्वीरहरूको अवलोकन गर्न प्रयोग गरियो। दर्शकलाई तस्वीरहरूको अवलोकन गर्न लगाइयो। दर्शकहरूले तस्वीरको गति हेर्न ह्याण्डल घुमाउन अनिवार्य थियो। पहिला यसलाई *आर्केड पिपशो* भनिएपनि पछि गएर *निकेलोडियन्स* नामकरण गरियो। यसरी हेरिने चलचित्रलाई *अट्रेज स्वीज* भनियो। त्यस्तै, पिटर मार्कले सन् १८९२ मा यससम्बन्धी अनुसन्धान गरे। लुई लभिएरले सन् १८९४ मा *सिनेमाटोग्राफ*को विकास गरे भने एलिस गई ब्लाचेले *द क्याबेज फेरी*सम्म पशु र मानवहरूको गतिशीलताको तस्वीर खिच्ने क्यामेराको विकास गरे।^९ सन् १८९५ मा एडिसनकै प्रयासले अहिलेकोभै छेउछाउमा प्वाल पारिएको नेगटिभमा तस्वीर खिच्ने *किनेटोग्राफ क्यामरा* तथा एक व्यक्तिको आँखाले चिहाएर हेर्ने संयन्त्र *पिफोन भिबर*को निर्माण गरी न्यूयोर्कमा त्यसको प्रदर्शन समेत गरे तर ती तस्वीर एक पटकमा एकजनाले मात्र हेर्न सक्थ्यो।^{१०}

४.२ चलचित्रको विकासको चरण विभाजन

४.२.१ पहिलो चरण (१८९५-१९२९)

चलचित्रको विकासका लागि विभिन्न देशमा अनेक प्रयासहरू भएपछि सन् १८९५ मा एउटा सानो कारखाना अगाडि कामदारहरू हिंडिरहेको दृश्य, सानो नानीलाई खाना खुवाएको दृश्य, बगैँचेलाई एउटा ठिटाले पाइपबाट आइरहेको पानीद्वारा भिजाएको दृश्य, स्टेशनमा रेल आइपुगेको दृश्य, प्रीतिभोजको एउटा दृश्य र पानीमा नाउ हिंडेको दृश्य आदिको प्रदर्शन भए। त्यसैले यस वर्षलाई चलचित्रको सुरुआतको वर्ष मानिन्छ।

^६ ऐजन, पृ. ९।

^७ प्रकाश सायमी, *चलचित्रको इतिहास* (अप्रकाशित)।

^८ लक्ष्मीनाथ शर्मा, *पूर्ववत्*, पृ. १७५।

^९ राही मासूम रजा, *पूर्ववत्*, पृ. ३०।

^{१०} ऐजन, पृ. ३१।

फ्रान्सका लुभियर दाजुभाइले पेरिसमा आफूले बनाएका श्यामश्वेत चलचित्रहरू प्रोजेक्टरद्वारा प्रदर्शन गरे । त्यतिबेला पचास फिट लामो लूपलाई मात्र प्रदर्शन गर्न सम्भव थियो तर ध्वनिको विकास भै नसकेकाले तिनमा ध्वनि थिएनन् ।^{११} फ्रान्समा सर्वप्रथम चलचित्र प्रदर्शन भएपछि अन्य देशमा समेत चलचित्र देखाउन थालिए ।

चलचित्रको उद्भवको यस क्रममा फ्रान्समा जर्ज मेलिजद्वारा निर्मित छाया विशेषीकरण गरिएका चलचित्रहरू सन् १९०० देखि सन् १९०२ सम्म प्रदर्शन गरिए । अमेरिकाली एड्विन पोर्टरद्वारा निर्मित **द लाइफ अफ एन अमेरिकन फायरम्यान** (१९०२) र नौ मिनेट अवधिको **द ग्रेट रबटी** (१९०३), इटाली पिलोते ओ अल्वार्टिनीद्वारा निर्मित ऐतिहासिक शैलीको **द क्याञ्चर अफ रोम** (१९०५) र अमेरिकाका डि.डब्ल्यू ग्रिफिथको **बर्थ अफ नेसन** (१९०५) बनाइ नयाँनयाँ प्रविधिहरू पत्ता लगाए, जसलाई चलचित्र क्षेत्रमा गुरुमन्त्रको रूपमा लिइन्छ ।^{१२} सन् १९०६ **मर्करी मेथर ल्याम्प**को विकास भएको पहिलो पटक एमिनेसन प्रविधिद्वारा कार्टुन चलचित्र बन्यो । यसै वर्ष लन्डनमा लाउस्टले चलचित्रमा ध्वनिको प्रयोग गरे ।^{१३}

सन् १९०९ मा जर्ज मिलेसले विज्ञान कथामा आधारित **अ ट्रिप टु द मुन**को पहिलो पटक विभिन्न कोणबाट दृश्यांश गरे । जर्ज अल्बर्ट स्मिथले 'चाल्स उर्वान ट्रेनिङ्ग कम्पनी'का निमित्त दुई रङ मिश्रित प्रणालीमा **प्यान्क्रोम्याट्रिक स्टक** ब्रिगटनमा उत्पादन गरे । यसलाई **किनेभाकलर** भनियो । यसको पहिलो प्रदर्शन ई. १९०९ कै फेब्रुअरी महिनामा बेलायतमा गरियो, जसमा 'न्यासनल कलर किनेमाटोग्राफ कम्पनी'ले बीसवटा लघुचलचित्रहरूको शृङ्खलासहित 'स्याम्पथेसन्चुरी एभेन्युको प्यालेस थिएटर'मा प्रदर्शन गरेको थियो ।^{१४} त्यस्तै सन् १९१० देखि नै **स्टार सिस्टम** सुरु भई सन् १९१५ सम्ममा मार्क सेनेटद्वारा प्रस्तुत चलचित्रहरूमा हास्य भूमिकामा अभिनय गरी 'द लिटिल टेम्पे'का नाममा सन् १९१४ मा चार्ली च्याप्लिनले दर्शकहरूमाभ्र ख्याति कमाएका थिए । यसरी प्रथम विश्वयुद्ध सुरु हुनुअघि नै चलचित्रको सुटिङ्गमा प्रयोग हुने **भ्यू फाइन्डर लेन्स** तथा क्यामेरा थाप्ने **ट्राइपडहरू** र **कोडाक एवम् एटिफ्लेक्स** आदि कम्पनीका क्यामेराहरू विकसित भएका थिए ।

प्रथम विश्वयुद्धको समाप्तिपछि युरोपेली मुलुकहरूमा पुनः चलचित्र निर्माण गर्ने लहर चल्यो । सन् १९१९ देखि सन् १९२९ सम्मको चलचित्रको इतिहास प्रतियोगिताको युग बन्यो । चार्ली च्याप्लिन, डेविड वार्क, ग्रिफथ डगलस फ्योरन्युडक्स र मेरी पिक्फोर्ड मिलेर सन् १९१९ मा 'युनाइटेड आर्टिस्ट कर्पोरेसन' संयुक्त रूपमा स्थापना गरे । सन् १९२२ मा विल. एच्. हेजले चलचित्र निर्माता वितरक निर्मित अमेरिकामा 'हालिउडको जनसम्पर्क माध्यम'को स्थापना गरे । देजले यस माध्यममार्फत् अमेरिकी दर्शकलाई मध्यनजर राखेर 'मोसन पिक्चर प्रोडक्सन कोर्ड'अनुसार निर्देशित गरे । विश्वका अन्य देशले पनि आ-आफ्नो अनुकूल कोडलाई संस्थागत गर्न थाले ।

^{११} लक्ष्मीनाथ शर्मा, **पूर्ववत्**, पृ. १७५ ।

^{१२} जाफ्री जोफेरी नोवेल स्मीथ, **द अक्सफोर्ड हिस्ट्री अफ वर्ल्ड सिनेमा**, (लन्डन : अक्सफोर्ड युनिभर्सिटी प्रेस, सन् १९९७), पृ. ६ ।

^{१३} राही मासुम रजा, **पूर्ववत्**, पृ. ३३ ।

^{१४} जाफ्री जोफेरी नोवेल स्मीथ, **पूर्ववत्**, पृ. ४० ।

सन् १९२४ मा स्यामुअल गोल्डविन र लुइस मेयरले *मिट्रो गोल्डविन मेयर*को स्थापना गरे । यो *एम्जीएम* नामबाट लोक प्रसिद्ध भयो । यसै साल फ्रान्सेली नमुनाका धेरै दर्शक अट्ने (करिब ५००० सम्मको) चलचित्र भवन व्यावसायिक प्रदर्शनका निम्ति दक्षिण अमेरिकामा र युरोपमा निर्माण भए । यसको उद्देश्य अन्तर्राष्ट्रिय सम्बन्ध बढाउने, व्यापार प्रबर्द्धन बढाउने र दर्शकलाई चलचित्र भवनतिर आकर्षित गर्नु थियो ।^{१४} जर्मनीका दिग्दर्शक एन्ड डब्ल्यू मुर्नोले सन् १९२४ मै क्यामेरा सञ्चालनमा एउटा उत्तेजना ल्याइदिए । उनीद्वारा निर्देशित **द लास्ट लाइफ** नामक चलचित्रमा क्यामेरा सहरका गल्ली, टोल र बरन्डाहरूमा निर्वाध रूपमा घुमिरहे । क्यामेराको, दर्शकको र पात्रको दृष्टिकोणबाट सशक्त रूपमा पहिलो पटक प्रयोग भयो ।^{१५} यसै समयमा जी. डब्ल्यू पोवेस्ट ज्वयसले स्टिपमा क्यामेरा एड्गल र क्यामेरा पोजिसनका साथै सिनेमामा पहिलो पटक प्रतीकको सुरु गरे । पोवेस्टको यो प्रविधि प्रभावपूर्ण र कलात्मक भएको कारणले विश्वले यसलाई दोहोर्‍याइरह्यो ।^{१६} सन् १९२६ मा फ्रान्सेली लेखक जोलाको उपन्यास 'नाना' लाई जोकाओस पोड्यारले समानान्तर रूपमा चरित्राङ्कन गरे, जसको सफलताले पोड्यारलाई अन्तर्राष्ट्रिय स्तरमा उभ्यायो । यसपछि कार्ल ड्रायर र ज्याँ रेनेजस्ता चलचित्रकर्मीले फ्रान्सेली चलचित्र उद्योगको इतिहासमा नयाँ इटा थपे ।

सन् १९२० को दशक पूर्णतः मुक युगद्वारा प्रभावित थियो । कहिलेकाहीं मात्र अर्गान, पियानो र अकेष्ट्रा मञ्चस्थ गर्ने गरिन्थ्यो । चलचित्र घर स्वयम्ले वाद्यवाधकहरू माथि लगानी गर्नुपर्ने थियो । आधादशक पार गरिसकेपछि ध्वनि परिचालन र त्यसको लयपूर्ण सङ्गीतमा केही नवीन प्रयोगहरू भए । यसै समयदेखि अवाक् चलचित्रहरूमा ध्वनिको प्रयोग गर्ने कार्य सुरु भयो । सन् १९२७ मा *आकादमी अफ मोसन पिक्चर एन्ड सान्सेज*को स्थापना भयो । यसै सालमा *भिटाफोन* प्रयोग गरेर चलचित्र भवनमा गायक अल् जोल्सनद्वारा अभिनित **द ज्याज सिङ्गर** प्रदर्शन भयो । त्यस्तै १९२८ मा बनेको वाल्ट डिज्नेको **स्टमिबोट विल्ली**को छायाङ्कन पश्चात् संवाद, ध्वनि, प्रभाव र पार्श्व संगीत भएको प्रथम चलचित्र थियो भने पूर्ण रूपमा हलिउड शैलीको साङ्गीतिक चलचित्र **द ब्रोडवे मेलोडी** सन् १९२९ मा देखा पऱ्यो । **आकादमी अफ मोसन पिक्चर एन्ड सान्सेज**ले सन् १९२९ मा ओस्कार प्रदान गर्न सुरु गर्‍यो । यस्तै अल्फ्रेड हिच्ककको **ब्ल्याकेमेल** (१९२९) बेलायत सोसले **ताइत् दे पारी**, जाँ कक्ट्यूको **लो सान् दे अन् पोएल्**, ग्रियर्सनको वृत्तचित्र **द ड्रिफ्टर्स** (१९२९), जोसेफ स्टर्नवर्गको **द ब्ल्यू एन्जेल**, जर्मनीको **द लाइट्स अफ न्यूयोर्क** (१९२९) चलचित्रहरू ध्वनि चलचित्रहरू हुन् । **नोस्फेरास्ट** र **द क्याटिनेट अफ डा. क्यालिगरी**को सफलतापछि भयानक र विभत्स चलचित्रले प्रसिद्धि पाए ।^{१७} ध्वनि प्रविधिको रूपमा रेकर्डिङ्ग प्रणाली र पार्श्व मुद्रण शैली दुवैको विकास द्रुत गतिमा भयो चलचित्रमा यसरी ध्वनिको विकास हुन थालेपछि यसको क्षेत्र बढेर गयो । यो भन्नु बढी मनोरञ्जक, सबल तथा उपयोगी ठहरिन पुग्यो र अन्ततः छोटो समयमा नै विश्वभरि प्रसिद्ध बन्यो ।

^{१४} पूर्ववत्, पृ. १९ ।

^{१५} ग्राम रोवर्ट्स र ह्यादर वालिस, पूर्ववत्, पृ. १० ।

^{१६} जोहन बुम्यान र वाल्टर डोनोह्यू (सम्पा.) 'प्रोजेक्सन ३', फिल्ममेकर अन फिल्म मेकिङ्ग, (लन्डन : युनिभर्सिटी प्रेस, सन् १९९४), पृ. १९ ।

^{१७} लक्ष्मीनाथ शर्मा, पूर्ववत्, पृ. १७६ ।

४.२.२ दोस्रो चरण (१९३०-१९५९)

सन् १९३० देखि सन् १९५९ सम्मको युगलाई चलचित्रको स्वर्णीम युग भनिन्छ । चलचित्रमा ध्वनिको प्रयोग भएपछि चलचित्रले आफ्नो धार लियो । त्यतिबेला युनिभर्सल एम्. जि. एम्. कोलम्बिया, यु. ए. आर. के. ओ. परमाउन्ट, ट्वेन्टीन्थस सेन्चुरी फक्सजस्ता स्टुडियोले स्नो व्हाइट एन्ड द सेभेन ड्वार्फस गन विद विन्ड, ले जौर से सिटी लाइट्सजस्ता चलचित्र निर्माणमा विशेष योगदान दिए ।^{१९}

सन् १९३० को दशकको आरम्भमा इटालीको चलचित्रमा नवजागरणको लहर आयो । त्यतिबेला नै इटालेली चलचित्र निर्देशक अलेक्जेन्ड्रो ब्लासेट्टीले यथार्थवादको नारालाई सन् १९४२ सम्म कायम राखे । सन् १९४४ मा ओपन सिटीको निर्माण कार्य आरम्भ भएपछि, रोबर्ट रोजिलिनीले नवयथार्थवादी धारालाई दोहोर्‍याए । जब १९४५ मा ओपन सिटीको सार्वजनिक प्रदर्शन भयो, सम्पूर्ण विश्व यस नवीन कार्यप्रति आकर्षित भयो ।^{२०} इटालीमै बित्तेरियो डेसिकाले नवीन शैलीलाई अपनाएर स्टुडियो परम्परा र व्यावसायिक अभिनयलाई बहिष्कार गरे । डेसिकाले द वाइसाइकल थिफको प्रदर्शन पछि इटालीको सामान्य जीवनलाई नै चलचित्रको मूलकथा बनाएर नवयथार्थवादलाई सार्थक रूप दिए । रोजिलिनी र डेसिकाले सुरु गरेको नवयथार्थवादले पछि जापान, फ्रान्स, भारत, जर्मनीमा पनि प्रभाव पायो ।

त्यतिबेला ठूलाठूला स्टुडियोले मनपरी चलचित्रभवनको निर्माण गर्न र चलाउन थालेपछि, अमेरिकी उच्चन्यायालयले सन् १९४८ मा चलचित्रभवन निर्माण कार्यमा रोक लगाएपछि चलचित्र निर्माणमा र प्रदर्शनमा शिथिलता आउन थाल्यो ।^{२१} सन् १९४० को दशकमा दोस्रो विश्वयुद्धको कारण चलचित्रमा धेरै असर पयो । त्यतिबेला जनजीवनमा टेलिभिजनले विशेष प्रभाव पायो । सन् १९५० को दशकसम्म पुराना शक्तिशाली स्टुडियोहरू विस्तारै बन्द हुन पुगे तर पनि सिनेमास्कोप, भस्टाभिजन र सिनेरामा यस दशकका उपलब्धि हुन् ।^{२२}

४.२.३ तेस्रो चरण (१९६०-हालसम्म)

यस समयलाई चलचित्रको समाप्तिको युग भनिन्छ । यस समयमा स्टायस्ले क्युब्रिक, जोनकास्समेटेस, श्याम पेकेनपाई, फ्रान्सिस फोर्ड कपोला, ब्रेन डे पाल्मा, रोमन पोलन्स्कीजस्ता चलचित्र निर्देशक देखिए । यसै समयमा भूमिगत चलचित्रको निर्माण पनि भएका थिए । त्यस्तै सन् १९७० को दशकलाई डिजिटल युग भनियो । सन् १९८० को दशकमा धारावाहिक टेलिचलचित्र र भिडियो टेपमा बढी लगानी भयो । सन् १९९० को दशकमा चाहिँ चलचित्र जगत्मा प्राविधिक विकास अधिक मात्रामा भयो । विशेषतः डिजिटल चलचित्र प्रविधिमा डिभिडिको विकास भयो । यसै समयमा पिक्चर र सिनेम्याटिक्सजस्ता चलचित्र अति नै लोकप्रिय भए ।^{२३}

^{१९} राही मासूम रजा, पूर्ववत्, पृ. ३५ ।

^{२०} ऐजन ।

^{२१} जोफ्रि नोवेल स्मिथ, पूर्ववत्, पृ. १९ ।

^{२२} प्रकाश सायमी, पूर्ववत्, पृ. ७५ ।

^{२३} ग्राम रोबर्ट्स र ह्यादर वालिस, पूर्ववत्, पृ. ९ ।

बीसौं शताब्दीको समाप्तिसँगै नयाँ सहस्राब्दीमा चलचित्रको क्षेत्रमा निकै परिवर्तनहरू भए । पिटर ग्रिनवेले **द तुल्से लुपर सुटकेसेज**मा नयाँ प्रविधि र उच्च गुणशाली प्राविधिक शैली भित्राए । चलचित्रका कलाकार, ध्वनि, सञ्जाल, विवरण, परियोजना र निर्माणशैलीसँग **टामराइट, प्ले स्टेसन, स्पाइडरम्यान, ह्यारी पोर्टर**जस्ता चलचित्रहरू अन्तरक्रियात्मक रूपमा विकास भए । यस्ता चलचित्रहरूलाई चुस्त सम्पादन र घरेलु प्रदर्शन ठानियो ।^{२४} उन्नाइसौं शताब्दीको अन्त्यतिरबाट सुरु भएको चलचित्र आज अनेक चरणहरू पारगर्दै एक्काइसौं शताब्दीको सुरुमा आइपुगेको छ । पर्खनु छ, अबको एक शताब्दीभित्र चलचित्र कलाले कस्तो रूप र रङ्ग फेर्ने छ ।

४.३ नेपाली चलचित्रको विकासक्रम

विश्वमा चलचित्रको जन्म भएको आधा शताब्दीपछि नेपालमा वि.सं. २०१८ सालमा 'श्री ५ महेन्द्रको बयालीसौं जन्मोत्सव' नामक **समाचारचित्र** बनेपछि मात्रै नेपालमा चलचित्र निर्माणको कार्य आरम्भ भयो । यसभन्दा अगाडि जुद्ध शमशेर जबराको प्रधानमन्त्रीत्वकालमा कुञ्ज शमशेरको प्रयासमा वि.सं. १९९० भाद्र १७ गतेका दिन दरबारमा सर्वप्रथम चलचित्र प्रदर्शन गरिएको तथ्य जर्नल नर शमशेर जबराबाट^{२५} थाहा हुन आए पनि वि.सं. २००४ सालदेखि मात्र काठामाडौंका जनताले आम रूपमा चलचित्र हेर्न पाएका थिए । त्यसो त भारतको कोलकत्तामा वि.सं. २००७ सालमा नेपाली भाषामा **सत्य हरिश्चन्द्र** नामक श्यामश्वेत कथानक चलचित्र बनेपछि नेपाली चलचित्रको इतिहास प्रारम्भ भएको थियो ।^{२६} वि.सं. २००७ सालमा बनेको **सत्य हरिश्चन्द्र** चलचित्र पौराणिक र धार्मिक कथामा आधारित थियो । यो चलचित्रको भाषा नेपाली भए पनि भारतीय चलचित्रको अत्याधिक प्रभाव परेको थियो ।

वि.सं. २०२२ सालमा नेपालमा पहिलो पटक **आमा** नामक कथानक चलचित्र बनेको थियो । यो पनि श्यामश्वेत चलचित्र थियो । यो चलचित्र 'श्री ५ को सरकार, निर्देशन मन्त्रालय, प्रचारप्रसार विभाग'बाट बनाइएको थियो । नेपाली चलचित्र निर्माणको क्षेत्रमा पहिलेदेखि नै निजी निर्माताहरूले चासो राखेको पाइन्छ । जर्नेल नर शमशेर र डा. जोगेन्द्र झाको संयुक्त प्रयासमा *समान्जली फिल्मस प्रा. लि.*ले बम्बई बस्ने देहरादूनका नेपाली बी. एस. थापाको निर्देशनमा **माइतिघर** (२०२३) श्यामश्वेत कथानक चलचित्रको निर्माण भयो । हिन्दी चलचित्रको प्रभाव परेको भए तापनि यस चलचित्रले निकै लोकप्रियता हासिल गर्‍यो ।

यसै प्रचारप्रसार विभागबाट अर्को **हिजो आज भोलि** (२०२४) चलचित्रको निर्माण भयो । 'प्रचारप्रसार विभाग' 'सूचनाविभाग'मा परिणत भएपछि त्यसै विभागअन्तर्गत *फिल्म डिभिजन*द्वारा **परिवर्तन** (२०२७) नामक चलचित्रको निर्माण भयो । त्यतिबेला नेपालमा चलचित्र प्राविधिक सुटिङ्ग गर्ने स्टुडियो र उपकरणको समेत अभाव थियो । त्यसैले राजा महेन्द्रले बम्बईबाट **हिजो आज र भोलि** चलचित्र निर्माणका लागि बोलाइएको हीरासिंहद्वारा निर्देशन गरिएको उक्त चलचित्रमा घरभित्रका दृश्यहरू भारतको

^{२४} राही मासूम रजा, **पूर्ववत्**, पृ. ३९ ।

^{२५} लक्ष्मीनाथ शर्मा, **पूर्ववत्**, पृ. १८५ ।

^{२६} लक्ष्मीनाथ शर्मा, **पूर्ववत्**, पृ. १८५ ।

कलकत्तास्थित स्टुडियोमा नै छायाङ्कन गरिएको थियो । चलचित्र परिवर्तनलाई केही माथिल्लो तहमा राख्न सकिन्छ, किनभने यसमा संवाद, छायाङ्कन, गीत तथा सङ्गीत आदि केही पक्षहरू निकै प्रभावकारी छन् ।^{२७}

वि.सं. २०२८ कार्तिक १६ गते 'शाही नेपाल चलचित्र संस्थान'को स्थापना भएपछि नेपाली चलचित्रको क्षेत्रमा नयाँ अभियान सुरु भयो । नेपाली चलचित्र उद्योगलाई संस्थागत रूप प्रदान गर्न विदेशी प्रभावलाई हटाउन र नेपाली संस्कृति, जीवनोपयोगी स्वस्थ मनोरञ्जन प्रदान गर्न यस संस्थानले सहयोग पुऱ्यायो ।^{२८} 'शाही नेपाल चलचित्र संस्थान'ले २०३० साल फागुन ८ गते **मनको बाँध** पहिलो पटक प्रदर्शित गर्‍यो । यो चलचित्र सर्वप्रथम पार्श्वसङ्गीत दिएको श्यामश्वेत चलचित्र हो । प्रेम बस्नेतको निर्देशनमा वि.सं. २०३४ सालमा पहिलो रङ्गीन चलचित्र **कुमारी**को निर्माण नेपालमा नै भयो ।^{२९} दोस्रो रङ्गीन चलचित्र **सिंदूर** वि.सं. २०३६ साल मङ्सिर १० गते प्रथम प्रदर्शन भयो । संस्थानको निर्देशनमा बनेको यो चलचित्रले निकै सफलता पायो । यस्तै वि.सं. २०३९ सालमा प्रकाश थापाको निर्देशनमा चलचित्र **जीवनरेखा** प्रदर्शन भयो ।^{३०} यसै सालमा 'बम्बईको साइनाट प्रोडक्सन'को तर्फबाट प्रतिभा बेनार्जीको **बासुरी**, दार्जिलिङको **'नाट्यकला निकेतन'**को निर्माणकत्वमा निर्देशक प्रताप सुब्बाको **बाँच्च चाहनेहरू**, दार्जिलिङको **'कुसुमलता इन्टरप्राइजेज'**को **भोरा**, कालिम्पोङमा खगेन्द्र सुब्बाको निर्देशनमा **अर्को जन्म**, खारसाङमा **जार** चलचित्रको निर्माण भयो । यसरी यसै वर्षदेखि चलचित्र निर्माण क्षेत्रमा निजी लगानी बढ्दै गयो ।^{३१} त्यसपछि **बदलिँदो आकाश** (२०४०), **के घर के डेरा** (२०४२), **विश्वास** (२०४३), **सन्तान** (२०४४), **मायाँ** २०४६), **शान्तिदीप** (२०४६) आदि कथानक चलचित्रहरूको निर्माण कार्य 'शाही नेपाल चलचित्र संस्थान'ले निजी निर्मातासित मिली सहनिर्माण गर्‍यो ।

वि.सं. २०४६ सालमा जनआन्दोलन भई प्रजातन्त्रको पुनर्स्थापना भएपछि यसको प्रभाव चलचित्रमा पनि पर्न गयो । नेपाली चलचित्र संस्थानलाई सरकारको नयाँ नीतिअनुसार निजीकरण गर्ने प्रक्रिया सुरु भयो । अन्ततः 'नेपाल चलचित्र संस्थान' 'चलचित्र विकास कम्पनी'मा परिणत भयो, जसले गर्दा छपाई, रेकर्डिङ, सम्पादन, डिविड्गजस्ता कामका लागि विदेश जान नपर्ने भयो ।^{३२} 'शाही नेपाली चलचित्र संस्थान'को अस्तित्व मेटिएपछि नेपाली समाज र राष्ट्रका विकासका निम्ति अत्यन्त उपयोगी र सहयोगी कार्यक्रमहरू देखिन आए र व्यावसायिक चलचित्रहरू बन्न थाले । वि.सं. २०४६ साल देखि वि.सं. २०५७ सालसम्म व्यावसायिक चलचित्रहरूको निर्माण अत्यन्त द्रुत गतिमा भयो भने वि.सं. २०५७ साल नेपाली चलचित्रका निम्ति एउटा निर्णायक वर्ष बन्न पुग्यो ।^{३३}

वि. सं. २०५८ सालमा राष्ट्रिय राजनीतिमा आएको अस्थिरताको कारणले नेपाली चलचित्र क्षेत्रमा

^{२७} उत्तम कुँवर, **स्रष्टा र साहित्यकार**, (काठमाडौँ : साझा प्रकाशन, २०५०), पृ. ३२४ ।

^{२८} **ऐजन**, पृ. २४ ।

^{२९} गोविन्द वर्तमान, 'कसरी भयो सिनेमाको आविष्कार र विकास', **युवा**, (वर्ष ७, अङ्क ६३), पृ. २० ।

^{३०} लक्ष्मीनाथ शर्मा, **पूर्ववत्**, पृ. १८७ ।

^{३१} चेतन कार्की, **नेपाली चलचित्रको विगत र वर्तमान**, (काठमाडौँ : नेपाल मोसन पिक्चर एवार्ड तथा नेपाली चलचित्र महोत्सव स्मारिका, २०५४), पृ. २६ ।

^{३२} **ऐजन**, पृ. १८९ ।

^{३३} प्रकाश सायमी, **पूर्ववत्**, पृ. ३९ ।

निकै असर पयो । वि.सं. २०५९ साल र वि.सं. २०६० साल सङ्कटकालीन समय घोषणाका कारण नेपाली चलचित्र निर्माण र व्यवसाय शून्यतातर्फ केन्द्रित रह्यो । वि.सं. २०६२ सालमा भएको 'मोसन पिक्चर अवार्ड'ले नेपाली चलचित्रको विकासमा थप सहयोग पुऱ्यायो ।^{३४} वि.सं. २०६२/६३ को जनआन्दोलनपछि वि.सं. २०५८ देखि वि.सं. २०६२ सम्म धरासायी बनेको नेपाली चलचित्र क्षेत्र पुनः मौलाउन थालेको छ, र अहिले चलचित्र निर्माणको क्रम तीव्र बन्न पुगेको छ । आशा गर्न सकिन्छ, नेपाली चलचित्रका आगामी दिनहरू फलदायी हुनेछन् ।

४.४ नेपाली साहित्यको चलचित्रीकरण

वि.सं. ३०३४ सालमा पसिद्ध साहित्यकार विजय मल्लको उपन्यास 'कुमारी शोभा'को चलचित्रात्मक रूपान्तरण **कुमारी** चलचित्र बनेपछि नेपाली चलचित्रका क्षेत्रमा साहित्यिक कृतिको रूपान्तरण सुरु भयो तर यस चलचित्रमा पूर्ण रूपमा मौलिकता हटाई कलात्मक कथानकलाई आफ्नै किसिमले बङ्ग्याएर कलाको हत्या गरिएको छ भनी विजय मल्लले असन्तोष व्यक्त गरेका थिए । केही समयपछि उक्त चलचित्र संस्थान र विजय मल्ल बीच विवादास्पद विषय पनि बन्न गएको थियो ।^{३५} **कुमारी** चलचित्रको प्रदर्शनको तयारी भइरहेकै बेला वि.सं. २०३४ सालमै दार्जिलिङ्गमा गुरुप्रसाद मैनालीको 'परालको आगो' कथामा आधारित प्रताप सुब्बाको निर्देशनमा **परालको आगो** चलचित्रको निर्माण भयो । यो चलचित्र 'परालको आगो' कथामा जस्तै विशुद्ध नेपाली जनजीवनलाई प्रस्तुत गरिएको थियो ।^{३६} वि.सं. २०३६ सालमा दौलतविक्रम विष्टको कथा 'बादल फेरि फाट्छ' लाई **सिन्दुर** चलचित्रको रूपमा प्रस्तुत गरियो । प्रस्तुत गरिँदा मूल कथाको एक चौथाई भाग मात्र प्रयोग गरिएको थियो । रूपान्तरित चलचित्र **कुमारी, परालको आगो, सिन्दुर** चलचित्रले साहित्यिक कृतिको रूपान्तरणमा राम्रो छाप छोड्न सफल भए । व्यावसायिक रूपमा 'बादल फेरि फाट्छ' को रूपान्तरणमा **सिन्दुर**ले सफलता पायो भने **परालको आगो** चलचित्रले गुरुप्रसाद मैनाली भन् प्रसिद्ध हुन पुगे । चलचित्र विशुद्ध सामाजिक यथार्थवादी चलचित्रको रूपमा सफल भयो । गुरुप्रसाद मैनालीको 'परालको आगो' कथाले साहित्यको क्षेत्रमा जुन छाप छोड्न सफल भयो, त्यस्तैगरी प्रताप सुब्बाको निर्देशनमा बनेको चलचित्र **परालको आगो**ले पनि सामाजिक नेपाली चलचित्र क्षेत्रमा त्यही सफलता प्राप्त गर्‍यो । यसले *उडिँजाऊ भने म पंक्षी होइन बस्नलाई मन छैन* भन्ने गीतमार्फत् चामे र गौँथलीलाई जीवन्त बनाई दियो । त्यस्तै, आफ्नो पहिलो रङ्गीन चलचित्र भएकाले **कुमारी** चलचित्रले यथार्थ अड्कनमा यसभन्दा अगाडिका चलचित्रहरूले भन्दा बढी सफलता प्राप्त गर्‍यो । रुसबाट अभिनयमा स्नातक गरेर आएकी चैतन्यदेवीलाई नायिकाका रूपमा चिनाएर यस चलचित्रले नेपाली चलचित्र क्षेत्रमा पढेकी नायिकाको प्रवेश गरायो । विशेष गरी यो चलचित्र काठमाडौँ उपत्यकाको कुमारी प्रथा विरुद्ध बनाइएको थियो ।^{३७} यसका कमीकमजोरीलाई

^{३४} ऐजन, पृ. ४० ।

^{३५} उत्तम कुँवर, **स्रष्टा साहित्य**, (काठमाडौँ : साक्षा प्रकाशन, २०५०), पृ. ३२४ ।

^{३६} प्रकाश सायमी, **चलचित्र कला र प्रविधि**, (काठमाडौँ : उर्वशी फिल्मस् प्रोडक्सन प्रा. लि., सन् १९९३) पृ. ३० ।

^{३७} गोविन्द कोइराला, 'कसरी भयो सिनेमाको आविष्कार र विकास' **युवा** (वर्ष ७, अङ्क ६३,) पृ. २० ।

रूपान्तरणको सीमामा राखेर हेर्दा यो चलचित्र रचनात्मक रूपमा कमजोर देखिँदैन ।

वि.सं. २०३९ सालमा केशवराज पिँडालीको उपन्यास 'अन्तदेखि सुरु'मा आधारित चलचित्र प्रकाश थापाको निर्देशनमा **जीवनरेखा** चलचित्र बन्यो । यसै सालमा बनेका **जूनी, बाँसुरी, बाँच्च चाहनेहरू, आदर्शनारी** आदि चलचित्रका तुलनामा साहित्यिक कृतिमाथि बनेका चलचित्रले बढी सफलता हात पार्यो । केशवराज पिँडालीले आफ्नो कृतिमाथि न्याय नभएको कुरा गरे पनि चलचित्र **जीवनरेखाले** व्यावसायिक सफलता प्राप्त गर्‍यो । त्यस्तै वि.सं. २०४१ सालको अन्त्यतिर चेतन कार्कीको निर्देशनमा गुरुप्रसाद मैनालीको कथा 'विदा' मा मिल्दोजुल्दो चलचित्र **विश्वास** बन्यो । व्यावसायिक रूपमा **कान्छी** चलचित्रसँगै प्रदर्शन भएको **विश्वास** चलचित्र **कान्छी**भन्दा कमजोर भए पनि साहित्यिक कृतिमाथि चलचित्रहरूको गणनामा थपिन पुग्यो ।

साहित्यको चलचित्रात्मक रूपान्तरणका क्रममा **वासुदेव** एक ऐतिहासिक पृष्ठभूमि बोकेर अगाडि बढेको चलचित्र हो । यस चलचित्रमार्फत् दर्शकले मनोरञ्जन र आदर्श मात्र प्राप्त नगरी वास्तविकताको अनुभव गर्न पाउनु यस चलचित्रको विशेषता हो ।^{३५} **वासुदेव** चलचित्रले बौद्धिक दर्शकलाई नेपाली चलचित्र क्षेत्रमा आकर्षण गरेर ऐतिहासिक कार्य गर्‍यो । ध्रुवचन्द्र गौतमको 'कट्टेलसरको चोटपटक' उपन्यासले **वासुदेव** चलचित्रमा रूपान्तरित हुँदा बौद्धिक जगत्बाट जति सम्मान पायो त्यति अन्य चलचित्रहरूले पाउन सकेका थिएनन् । त्यसैले नेपाली चलचित्रकर्मी चेतन कार्की **वासुदेव** चलचित्रलाई निर्भीक प्रस्तुतिको रूपमा स्विकार्छन् । अर्का चलचित्र निर्देशक प्रकाश सायमी **वासुदेव** चलचित्र र निर्देशन एवम् अभिनयमा परिपक्वता भएको ठान्दछन् ।^{३६} **वासुदेव** चलचित्र नेपाली साहित्यको चलचित्रात्मक रूपान्तरण क्षेत्रमा ऐतिहासिक पहिचान कायम गर्न सफल भयो ।

वि.सं. २०५० सालमा यादव खरेलको निर्देशनमा **प्रेमपिण्ड** चलचित्र बन्यो । बालकृष्ण समको नाटक 'प्रेमपिण्ड'मा आधारित **प्रेमपिण्ड** चलचित्र प्रभावशाली चलचित्रको रूपमा सावित भयो ।^{४०} यस चलचित्रले 'मोसन पिक्चर अवार्ड' तथा 'नेपाली चलचित्र महोत्सव'मा उत्कृष्ट स्थान प्राप्त गर्न सफल भयो । यसै सालमा भोला रिजालको 'गौँथली' काव्यमा आधारित गीतिचलचित्र **गौँथली** बन्यो । व्यावसायिक सफलता त्यति प्राप्त नगरे तापनि यो पहिलो नेपाली गीतिचलचित्र थियो ।

वि.सं. २०५७ सालमा नवीन सुब्बाको निर्देशनमा **नुमाफुङ्ग** साहित्यिक कृतिको रूपान्तरणमा एउटा उत्कृष्ट चलचित्र बन्यो । लिम्बू संस्कृतिमाथि आधारित उक्त चलचित्र काजीमान कन्दुवाको कथा 'कारोबार कि घरबार'मा आधारित थियो । यो एउटा राष्ट्रिय सांस्कृतिक विषय बोकेको मौलिक चलचित्र बनेको थियो ।^{४१} यो सामान्य जीवनलाई विषयवस्तु बनाएर उत्कृष्ट चलचित्र बन्न सफल भयो । वि.सं. २०५८

^{३५} वसन्तप्रसाद पौडेल, **कट्टेल सरको चोटपटक उपन्यासको चलचित्रीकरण** (अप्रकाशित शोधपत्र), (कीर्तिपुर : नेपाली केन्द्रीय विभाग त्रि. वि., २०५७) ।

^{३६} चेतन कार्की, **पूर्ववत्**, पृ. २६ ।

^{४०} माधव प्रसाद हुंगेल, **प्रेमपिण्डको चलचित्रात्मक अध्ययन** (अप्रकाशित शोधपत्र) (कीर्तिपुर : नेपाली केन्द्रीय विभाग, त्रि. वि., २०६०), पृ. ११५ ।

^{४१} प्रदीप भट्टराई, 'नुमाफुङ साप्लाले फुङ्गेन', **नुमाफुङ निर्माण कथा**, (काठमाडौँ : मेन्छयायेम पिक्चर्सका लागि पदम सुब्बा), पृ. ३४ ।

सालमा निर शाहको निर्देशनमा बनेको डाइमन शमशेरको 'वसन्ती' उपन्यासमा आधारित **वसन्ती** चलचित्र बन्यो । आफ्नो उपन्यासमा बनेको चलचित्र हेरेपछि उपन्यासकारले आफ्नो उपन्यासले न्याय पाएको विचार व्यक्त गरेका थिए ।^{४२} निर शाहद्वारा निर्देशन गरिएको चलचित्र **वसन्ती वासुदेव**को तुलनामा निर्देशकीय र अभिनयको तहमा कमजोर बन्न पुग्यो ।

वि.सं. २०५९ सालमा ज्ञानेन्द्र देउजाको निर्देशनमा लक्ष्मीप्रसाद देवकोटाको चर्चित खण्डकाव्य 'मुनामदन'मा आधारित **मुनामदन** चलचित्र बन्यो । यस चलचित्रमा काठमाडौं निवासी निम्नवर्गीय नेपाली जनजीवनको आर्थिक तथा सामाजिक अवस्थालाई यथार्थ रूपमा देखाइएको छ । पछिल्लो समयमा नेपाली चलचित्रको गुणस्तरमा व्यापक ह्रास आइरहेको अवस्थामा **मुनामदन** चलचित्रले चलचित्र क्षेत्रकै प्रेरणास्रोतका रूपमा आफूलाई उभ्याउन सक्यो । चर्चित साहित्यकारको खण्डकाव्यमा आधारित यस चलचित्रलाई निर्देशक ज्ञानेन्द्र देउजाले स्तरीय चलचित्रको दाँजोमा उभ्याउने प्रयास गरेका छन् ।

वि.सं. २०६१ सालमा सुभाष गजुरेलको निर्देशनमा लीलबहादुर क्षेत्रीको उपन्यास 'बसाई'मा आधारित चलचित्र **बसाई** बन्यो । यस चलचित्रले नेपाली जनजीवनको यथार्थपक्षलाई उद्घाटन गरेको छ । व्यावसायिक रूपमा त्यति सफल नभए पनि यस चलचित्रले नेपाली साहित्यको चलचित्रात्मक रूपान्तरणको क्षेत्रमा इँटा थप्ने काममा सफल भएको देखिन्छ ।

यसरी वि.सं. २०३४ सालदेखि हालसम्म नेपाली चलचित्रले साहित्यिक कृतिको रूपान्तरबाट थुप्रै सफलता पाएको छ । नेपाली चलचित्रका माझमा अधिकांश चलचित्रहरू साहित्यिक कृतिमाथि आधारित भएकाले साहित्यिक कृतिको रूपान्तरण नेपाली चलचित्र क्षेत्रमा वरदान सावित भएको छ । **परालको आगो, वासुदेव, प्रेमपिण्ड, मुनामदन, नुमाफुड**जस्ता चलचित्रले नेपाली चलचित्रका क्षेत्रमा सकारात्मक सङ्केत दिएका छन् । सफल मानिएका यी चलचित्रहरूले पछिल्लो समयमा पनि साहित्यिक रूपान्तरणको मार्ग खोल्न सफल भएका छन् ।

४.५ नेपाली साहित्यको रूपान्तरणमा चलचित्र 'मुनामदन'

साहित्यिक कृतिहरू जति चलचित्रमा रूपान्तरण भएका छन्, तिनीहरूमध्ये न्याय भने थोरैले मात्र पाएका छन् ।^{४३} 'मुनामदन' खण्डकाव्य देवकोटाका अन्य कृतिहरूभन्दा सरल र सहज भए तापनि चलचित्रमा यस कृतिलाई प्रस्तुत गर्नु अत्यन्त गाह्रो विषय हुन सक्छ । सरलताको आफ्नै प्रकारको गूढता र तात्त्विक विशेषता हुन्छ । 'मुनामदन' केवल भ्याउरे शैलीमा लेखिएको कथावस्तु या काव्य मात्रै होइन, यसको सम्बन्ध मानिसको जीवन, माया र अनुरागसित छ । त्यसलाई प्रस्तुत गर्न तथा त्यसको प्रतीकात्मक भाव व्यक्त गर्न 'सेलुलाइड' जगतलाई पनि विशिष्ट कल्पना र दक्षताको आवश्यकता पर्दछ ।^{४४} मुलुकको सांस्कृतिक वाङ्मयिक सन्दर्भ निर्माण हुने क्रममा चलचित्र विशेष विधा हो । अझ आजको समयमा यो विधा

^{४२} धर्मराज पराजुली, **वसन्ती उपन्यासको चलचित्रीकरण**, (अप्रकाशित शोधपत्र), (कीर्तिपुर : नेपाली केन्द्रीय विभाग, त्रि.वि. २०६१), पृ. ७३ ।

^{४३} सुरेश घिमिरे, 'मुनामदन अब चलचित्रको पर्दामा', **मर्निङ पोष्ट**, (वर्ष २, अङ्क २८७, २०५७ मङ्सिर १५), पृ. ३ ।

^{४४} वेन्जु शर्मा, 'कलात्मक फिल्म बन्नुपर्छ', **कान्तिपुर**, (फागुन २४, २०५९) ।

अत्यन्त महत्त्वपूर्ण विषय बनेको छ । चलचित्र निर्माणको सम्पूर्णतामा साहित्य, कला, सङ्गीत, नाट्य, वाङ्मय, अभिनयगत प्रविधिको सामञ्जस्य नभएको अवस्थामा चलचित्रको सम्पूर्ण अस्तित्व अर्थहीन हुन्छ ।^{४४} यसकारण देवकोटाको खण्डकाव्य 'मुनामदन'को प्रदर्शन त्यति प्रशंसनीय बन्न सकेन ।

साहित्यमा मात्र होइन, विचार-सोच या प्रविधिमा मात्रै होइन, यतिबेला सामाजिक व्यवस्थामा नै विनिर्माण (डिक्न्स्ट्रसन) को क्रम चलिरहेको छ र त्यहीक्रम भित्रको यस क्रममा चाहे पनि नचाहे पनि नजिक भए पनि दूर भए पनि सबै पर्न थालेका छन् । यिनै वैचारिक प्रक्रियामा आजको सिद्धान्त विकसित हुन खोज्छ तर यो चिन्तनगत सिद्धान्तको विपरीत चलचित्र कला भिन्न बाटो भएर विकसित हुन खोज्छ । जुन बाटो संस्कृति संस्कारसित सम्बन्धित नभएर नितान्त द्रव्य प्राप्त तथा आर्थिक उपलब्धिमा निहित हुन खोज्छ । यस कारण जहिलेसुकै चेतनागत आधारहरू जोखिममा परिरहेका हुन्छन् । महाकवि देवकोटाको 'मुनामदन'का आधारले तथा कारणले मात्र चलचित्र निर्माण भएको होइन, उनको साहित्यिक वर्चस्वको परिप्रेक्ष्यमा **मुनामदन** विशेष कृति हो ।^{४५} त्यसैलाई आधार बनाएर बनाइएको **मुनामदन** चलचित्रमा मूल ग्रन्थलाई ध्वस्त गरेको खण्डमा साहित्यमाथि अहित हुने देखिए पनि चलचित्र **मुनामदन** विशेष प्रदर्शनी हेरेपछि धेरै साहित्यकारहरूले कृतिमाथि न्याय भएछ भन्ने टिप्पणी गरे । दर्शक रुँदै निस्किएको देखेर उनीहरूले यस्तो टिप्पणी गरेका थिए । निर्देशकीय कल्पनाशीलता देखाउने र कथा पुष्टी गर्ने निहँमा केही दृश्य तथा गीत चलचित्रमा थपिएका छन् । थपिएका विषयलाई साहित्यकारहरूले चलचित्र यस्तै हुन्छ भनेर स्वीकार पनि गरेका छन् ।^{४६} सत्तरी वर्षअघि लेखिएको भ्याउरे लयको गीतिकाव्य अब सम्पूर्ण नेपालीको सम्पत्ति बनिसकेको अवस्थामा प्रेम र वियोगका मिथक नाम बनिसकेका मुना र मदनको कथाले सबै समय र अवस्थालाई बुझाउन सक्छ ।^{४७} त्यसैले यो चलचित्रले नेपाली साहित्यको चलचित्रात्मक रूपान्तरणका क्षेत्रमा महत्त्वपूर्ण स्थान ओगट्न सफल हुनेछ । मूलग्रन्थलाई आधार बनाएकाले महाकविको भाव र मर्म मरेको भन्न मिल्दैन, देवकोटाका समग्रताबारे वृत्तचित्र बनाइरहेका खरेलको प्रतिक्रिया छ ।^{४८} देवकोटाको खण्डकाव्य 'मुनामदन'मा आधारित भएर पनि चलचित्र **मुनामदन** घटना, संवाद, तथ्य, पात्र र परिवेशमा भएका थपघटले ठिमाहा जस्तो लाग्छ । चलचित्रलाई अभैँ सशक्त बनाउन 'ईश्वर तैँले रचेर फेरी...' बोलको नारायण गोपालले गाएको गीत हाल खोजे पनि त्यसमा सफल भएको पाइँदैन । अहिले विचार भञ्जनको क्रम चलिरहेको छ र यही समयमा **मुनामदन** चलचित्र बनेको छ तर चलचित्र **मुनामदन** यस प्रकारको चलचित्र नभएर परम्परागत ढाँचामा नै निर्माण भएको छ ।

^{४४} ऐजन ।

^{४५} ऐजन ।

^{४६} दिवस गुरागाईँ, 'मुनामदनको दृश्य', **स्पेस टाइम**, (फागुन २४, २०५९), पृ. ख ।

^{४७} देवेन्द्र भट्टराई, 'आँसु मुना र मदनको' **कान्तिपुर, कोसेली**, (फागुन २४, २०५९), पृ. ख ।

^{४८} गिरीश गिरी, 'मूलग्रन्थ आधार भाग', **कान्तिपुर**, फागुन २४, २०५९), पृ. ग ।

पाँचौं परिच्छेद

मुनामदन चलिचित्रको विश्लेषण

५.१ 'मुनामदन' खण्डकाव्यको मूलकथा

मुनाले मदनसँग आफूलाई एकलै घरमा छाडी नजानुहोस् भनी गरेको अनुरोधबाट खण्डकाव्य थालिएको छ। मदन भोट जानका लागि मुनासँग कुरा गर्छ। मुना मदनसँग साग र सिस्नु खाएरै भए पनि सबैसँग बसी सन्तोषी जीवन बिताउँ भनी आग्रह गर्दछे। मदन आफ्नो पुरुषार्थ देखाउन र आमाको धारो र पाटीपौवा बनाउने इच्छा पूरा गर्न, मुनाको हातमा सुनका बालाले सिँगारन र ऋणले ढल्न लागेको घरको जग बलियो बनाउन आवश्यक पर्ने धन कमाउन भोटतर्फ जानका निमित्त विदा माग्छ। मुनासँग मदनले धेरै जिद्दी गरेपछि मुनाले नचाहीनचाही पनि भोट जाने स्वीकृति दिन्छे। मदन घरबाट विदा भएर भोट जान्छ।

घरमा मुना र साठीवर्ष नाघेकी बूढी आमा मात्र हुन्छन्। मुनालाई घरमा एकली देखेर मुनाको रूपमाथि सहरिया गुन्डाको पापी नजर पर्छ। गुन्डाले नैनीसँग मुनालाई जसरी भए पनि फकाइदिन भन्छ। नैनीले पनि गुन्डाका निमित्त मुनालाई फकाउने कोसिस गर्छे तर पतिव्रता मुनाले नैनीलाई हप्काउँछे।

ह्लासामा रमाएको मदनले एक दिन घर, आमा र मुनालाई सम्भन्छ र आफूले कमाएको सुनको थैला र पैसा बोकी ह्लासाबाट आफ्नो घर काठमाडौँतर्फ फर्कन्छ। यता मुनाले आफूलाई भैंसीले लघारेको सपना देख्छे। सासूसँग आफूले नराम्रो सपना देखेको र आँखा फरफराएकाले कतै नराम्रो घटना हुने हो कि भनी पीर मान्दछे। सासूले पनि मुनालाई सान्त्वना दिँदै यस्तो भ्रम मात्र हो, केही हुँदैन भन्छे। मदन ह्लासाबाट घर फर्कदा बाटामा हैजा लाग्दछ। हैजाले सिक्किस्त विरामी भएको मदनलाई साथीहरूले जङ्गलमा एकलै अलपत्र पारी छोडिदिन्छन्। जङ्गलमा अलपत्र अवस्थामा छोडिएको विरामी मदनलाई भोटेले भेट्छ र बोकेर आफ्नो घरमा लैजान्छ। भोटेले जडीबुटीको ओखतीमूलो गरी मदनलाई निको पार्दछ। मदन भोटेको स्याहारसुसारले र चौँरीको दूध खाई बलियो हुन्छ।

मुनाको मनमा चिन्ता बढ्दै जान्छ। अनेक आशङ्का जन्मन्छ र उसका आँखामा आँसु भनभन भरिएर आउँछ। मदन सञ्चो भएपछि घर, आमा र मुनालाई सम्भन्छ र भोटेसँग विदा माग्छ। भोटेले मन दुःखी पाउँ मदनलाई विदा दिन्छ। मदनले विदा हुने बेलामा भोटेलाई आफू विरामी अवस्थामा ज्यान बचाएर गुन लगाएको भनी गुनको सट्टामा भोटेलाई सुनको थैलो दिन खोज्छ तर भोटेले सुनको थैलो लिन अस्वीकार गर्दै आमाको आशीर्वाद पठाइदिन भन्छ। मदन भोटेको मनको महानताको अगाडि शिर झुकाउँछ र रुँदै आफ्नो घरतर्फ लाग्छ।

मदनकी आमा विरामी पर्छे। मुना बूढी आमा (सासू) को स्याहारसुसार गरी बस्छे। आमा बेहोसी अवस्थामा मदन, मदन भन्दै बर्बराउँछे। घर फर्की रहेको मदन कुतीमा पुग्दा त्यहाँको पीपलमा बसी

कराइरहेको कागलाई उडेर आफ्नो घरमा गई आमा र मुनालाई पीर नमान्नु भन्ने सन्देश सुनाउन आग्रह गर्दछ र काग उडेर जान्छ । आमा जीवनको अन्तिम अवस्थामा पुग्दछे । त्यति बेला गुन्डाले मदन मरेको जाली चिठी पठाउँछ । त्यस्तो चिठी देखेर मुना मुर्छा पर्छे र अन्ततः मर्छे ।

मदन घरमा आइपुग्छ र आमालाई बोलाउँछ । मदन आउने बित्तिकै आमा पनि मर्छे । मदनले घरमा मुनालाई नदेखेपछि दिदीसँग मुनालाई सोध्छ । दिदीले मदनलाई सान्त्वना दिँदै मुना मरिसकेको कुरो भन्छे । मदन मुना र आमाको मृत्युको पीडा खप्न नसकी आत्तिन्छ । उसलाई मानसिक रोगले थला पार्दछ । फुटेको मुटुको औषधी नपाई मदन सधैंका लागि यस धर्तीबाट बिदा लिन्छ ।

मनको बत्ती बालेर तनको बलि दिई स्वर्गको प्रसाद प्राप्त गर्न ईश्वरलाई कर्ममा पूजा गरौं भन्ने सन्देश दिई खण्डकाव्य टुङ्गिन्छ ।

५.२ 'मुनामदन' चलचित्रको विश्लेषण

५.२.१ कथावस्तु

अभावमा पनि खुसीसँग बस्न सक्ने सानो परिवार छ, जहाँ मुना, मदन र मदनकी साठी वर्ष नाघेकी बूढी आमा छन् । असारको महिना छ, मदन बिहानै उठेर गाई दुहेर आली ताछ्नको लागि खेतमा जान्छ । मुना घरधन्दा सकेर मदनलाई खाना लिई रोपाइँ गर्न मेलामा जान्छे । भदौ महिना सुरु हुन्छ । तीज पर्व मनाउन मदनकी दिदी माइत आउँछे । मदनकी आमा तीजको जोहो गर्नका लागि घ्यू लिएर ऋण लिन साहूको घरमा जान्छे । साहूले मदनकी आमालाई ऋण दिँदैन । आमाले पुनः हात जोरेर तीज सकिए लगत्तै ऋण तिर्ने कुरा गरेपछि साहूले ऋण दिएर पठाउँछ । तीज सकिने बित्तिकै साहू मदनको घरमा ऋण उठाउन जान्छ । मदनले साहूलाई ऋण बुझाउन नसकेपछि बाँधिराखेको लैनू गाई फुकाएर लान खोज्छ तर मदन त्यस कुकार्यप्रति प्रतिकार गर्छ । मदनले प्रतिकार गर्दागर्दै पनि साहू मदनलाई कुटपिट गरी गाई लिएर जान्छ । बेलुका खाना खाने बेलामा मदनकी आमाले भात खाइ सकेर अन्त्यमा अलिकति निस्तो भात राख्दछे । दूध भए त्यति भात खाने कुरा गर्छे । त्यसै प्रसङ्गमा आफ्नो धारा, पाटीपौवा बनाउने इच्छा आफ्ना छोराबुहारी सामु पोच्छे । आमाको त्यस कुराले मदन दुःखी हुन्छ ।

मदनको साथीले मदनसँग भोट जाने कुरा गर्छ । मदन साथीको भोट जाने कुराले आफू पनि भोट जाने विचार गर्छ । मदनले घरमा आएर मुना र आमासँग भोटजाने कुरा गर्छ । मदनको भोटजाने कुराले मुना दुःखी हुन्छे । बेलुका मदनको खुट्टामा तेल लगाउँदा मुनाको आँसु मदनको खुट्टामा खस्छ । मदन मुनालाई सम्झाउँदै आमाको धारा, पाटीपौवा बनाउने इच्छा पुऱ्याउन मुनाको हातमा सुनका बालाले सिँगारन र ऋणले ढल लागेको घरको जग बलियो बनाउन आवश्यक पर्ने धन कमाउन भोटतर्फ जान मुनासँग जिद्दी गर्छ । मदनले धेरै जिद्दी गरेपछि मुनाले दुःखी हुँदै भोट जाने स्वीकृति दिन्छे । मदन भोट जाने बेलामा घरमा स्वस्ति शान्ति गर्छन् । मुनाले मदनको खुट्टाको पानी खाएर मदनलाई बिदाई गर्छे । मदन घरमा आमालाई मुनाको जिम्मामा छोडेर भोटतर्फ जान्छ । मुना घरमा एकली देखेर मुनाको रूपमाथि सहरिया

गुन्डाको पापी नजर पर्छ । गुन्डाले नैनीलाई मुनालाई फकाई दिन अनेक प्रलोभन देखाउँछ । नैनी पनि गुन्डाका निमित्त मुनालाई फकाउन कोसिस गर्छे तर पतिव्रता मुनाले नैनीलाई हप्काउँछे । नैनी मुनाको पतिव्रता देखी प्रभावित भई प्रायश्चित्तको लागि पूजापाठमा लाग्छे ।

मदन भोटमा जडीबूटी वेच्छ । त्यो कुरा भोटको राजाले थाहा पाएर मदनलाई आफ्नो दरबारमा लान्छ । मदनले राजाको दमको उपचार गरी निको पाछे । राजाले दमको विरामी निको पारी पुनर्जीवन दिएकाले आफ्नो ढुकुटीबाट धन भिकेर मदनलाई दिन्छ । यसरी भोटमा औषधीमूलो गर्न रमाएको मदन एक दिन घर, आमा र मुनालाई सम्भन्छ र आफूले कमाएको धन बोकी साथीहरूसँग आफ्नो घरतर्फ फर्कन्छ । यता मुनाले सपनामा आफूलाई भैसीले लघारेको सपना देख्छे । सासूसँग आफूले देखेको नराम्रो सपना र आँखा फर्फराएकाले कतै नराम्रो घटना हुने होकि भनि पीर पोच्छे । सासूले पनि मुनालाई सान्त्वना दिँदै यस्तो भ्रममात्र हो, बिहानीपख देखेको सपनाको केही दोष लाग्दैन भन्छे ।

मदन भोटबाट फर्कदा बाटामा हैजा लाग्छ । हैजाले सिकिस्त विरामी भएको मदनलाई साथीहरूले जङ्गलमा एकलै छोड्दछन् तर एउटा साथी भिल्केले मदनलाई बाससम्म त जसरी भए पनि लानु पर्छ भनी उठाउँछ । मदन हिँड्न नसक्ने भएपछि उसले पनि मदनसँग आफूले बाटामा गरेको खर्च मदनको धनको थैलोबाट निकाल्छ र अरु त्यही फालिदिन्छ । अलि अगाडि गई फर्केर अरु धन पनि घरमा पुऱ्याइदिनाका लागि माग्छ । मदनले भिल्केलाई यस्तो अवस्थामा नछोड्न अनुरोध गर्दागर्दै पनि छोड्ने स्वार्थीले धन पुऱ्याउनु पर्दैन भन्दै बरु आमा र मुनालाई आफू विरामी परेको खबर नभनिदिन आग्रह गर्छ । भिल्के मदनलाई छोडी त्यहाँबाट बाटो लाग्छ । मदन जङ्गलमा अलपत्र पर्छ । जङ्गलमा अलपत्र अवस्थामा छोडिएको मदनलाई शेर्पाले भेट्छ र बोकेर आफ्नो घरमा लैजान्छ । शेर्पा जडीबूटीको ओखतीमूलो गरी मदनलाई निको पाछे । मदन शेर्पाको स्याहारसुसारले र चौँरीको दूध खाई बलियो हुन्छ ।

घरमा मदनकी आमा विरामी परेकी हुन्छे । विरामी आमालाई खुवाउनाको लागि घरमा केही पनि नभएकाले छिमेकीको घरमा मुना चामल पैँचो माग्न जान्छे । छिमेकीले मुनालाई चामल पैँचो नदिएपछि मुना दाउरा बेचेर चामल ल्याउने कुरा सोच्छे र दाउरा बेचनको लागि जान्छे । दाउरा साँभसम्म पनि विक्रदैन । गुन्डा आएर मुनासँग दाउराको मूल्य सोध्छ । मुनाले दाउराको मूल्य एक कुरुवा चामल भनेपछि गुन्डाले मुनालाई कजिनी बनेर बस्नुपर्नेले दाउरा बेचेर हिँड्न सुहाँउँदैन भन्छ । मुनाले गुन्डाको आशय बुझेर त्यहाँबाट हिँड्न खोज्छे । गुन्डाले मुनाको हात समाउँछ । मुनाले गुन्डाको गालामा थप्पड हान्छे र त्यहाँबाट हिँड्छे । मुनाले दाउरा विक्री नभएपछि पसलेलाई दाउरा किनिदिन आग्रह गर्छे । पसलेले एक कुरुवाभन्दा कम चामलमा दाउरा किन्छ । मुना सो चामल लिएर गई आमा (सासू) लाई खाना पकाएर खुवाउँछे । घरको यस्तो अवस्था र मदनको चिन्ताले मुनाको मनमा चिन्ता बढ्दै जान्छ । अनेक आशङ्का जन्मन्छ र उसका आँखा भनभन भरिएर आउँछ ।

मदन सञ्चो भएपछि घर, आमा र मुनालाई सम्झन्छ र शेर्पासँग विदा माग्छ । शेर्पा र उसका छोराछोरीले मन दुःखी पाउँ मदनलाई विदा दिन्छन् । मदनले विदा हुने बेलामा आफूलाई बचाएर गुन लगाएको भनी गुनको सट्टामा शेर्पालाई सुनको थैलो दिन खोज्छ तर शेर्पाले सुनको थैलो लिन अस्वीकार गर्दै आफ्ना टुहुरा छोराछोरीलाई आमाको आशीर्वाद पठाइदिन भन्छ । मदन शेर्पाको मनको महानताको अगाडि शिर निहुराउछ र आँखा रसिलो पाउँ आफ्नो घरतर्फ लाग्छ । मदनकी आमा विरामी परी जीवनको अन्तिम अवस्थामा पुग्छे । आमाको दसदानको लागि पण्डितले मन्त्र पढिरहेका हुन्छन् । मुना, आमा (सासू) को अवस्था देखेर रोइरहन्छे । आमा विहोसी अवस्थामा मदन, मदन भन्दै बर्वराई रहन्छे । घर फर्की रहेको मदन बाटोमा आइपुग्दा त्यहाँको पीपलमा बसी कराई रहेको कागलाई उडेर आफ्नो घरमा गई आमा र मुनालाई पीर नमान्नु भन्ने सन्देश पुऱ्याइदिन आग्रह गर्छ, काग उडेर जान्छ । आमा अन्तिम अवस्थामा पुग्छे । त्यतिबेलै गुन्डाले धागोले बाँधेको जाली चिठी पठाउँछ । त्यस्तो चिठी आएपछि त्यही बसीरहेको भिल्केले पनि मदनलाई हैजा लागेको कुरा स्वीकार गर्छ । मुना त्यो सब सुनेर मुर्छा पर्छे र अन्ततः मर्छे । मदन घरमा आइपुग्दा घरमा मान्छेहरूको भीड हुन्छ र दिदी रोइरहेकी हुन्छे । मदन भीडमा पस्छ र आमाको अवस्था देखेर आमालाई बोलाउँछ । आमा मदनको टाउकोमा हात राख्छे । आमाको हात विस्तारै खस्छ र ऊ मर्छे ।

घरमा मुनालाई नदेखेपछि मदनले दिदीसँग सोध्छ । दिदीले मुना मावली गएको छे भन्छे । पण्डितले दिदीको कुरामा सहमति जनाउँदै टाढाको बाटो आउँदै होली भन्छे । छिमेकी बारुलीले 'मरेकी मुना फर्कन्छे र' भन्दै मुना मरेको पोल खोली दिन्छे । मुना मरेको कुराले मदन पागल हुन्छ । उसको मनमा धन भनेको केही होइन रहेनछ भन्ने थाहा हुन्छ । दिदी मदनलाई उपचार गर्ने कुरा गर्छे । मदनलाई बाँकी जीवनका लागि सम्झाउँछे । मदन फुटेको मुटु नजोडिने कुरा गर्छ । दिदीलाई आमाको इच्छा धारा, पाटीपौवा बनाई दिन आग्रह गर्दै मर्छे ।

मुनामदन चलचित्रमा उपर्युक्त कथालाई कार्यकारण शृङ्खलामा राख्दै तिनलाई आदि, मध्य र अन्त्यका रूपमा प्रस्तुत गरी कथावस्तुको सार्थक विन्यास गरिएको छ । प्रस्तुत चलचित्रमा मदनले साहूको ऋण तिर्न, आमाको चाहना पूरा गर्न तथा मुनाको हातमा सुनका बाला लगाइदिन चाहिने धन कमाउन भोट जान गरेको इच्छा र मुनाको मदनलाई भोट जानबाट रोक्ने प्रयास सफल भएदेखि मदन भोटतिर गएसम्मको घटनालाई कथावस्तुको आदि भाग मान्न सकिन्छ । मदन घरबाट गएर भोटमा व्यापार गर्नु, भोटका राजाको उपचार गर्नु, घर फर्कदा मदन बाटोमा विरामी पर्नु र शेर्पाले उपचार गरी स्वस्थ भएको मदन घर फर्कनु यस कथावस्तुको मध्य भाग हो । त्यसैगरी मदन मरेको गुन्डाको जाली चिठीले मुना व्यथित भइ मर्नु, मदनकी आमा थला पर्नु, मदन फर्केपछि मदनकी आमा मर्नु, मदनलाई दिदीले मुना मावली गएको छे भनेर ढाँट्नु र छिमेकी बारुलीको मुखबाट मुनाको मृत्युको खबर सुनेर मदन मानसिक पीडा खप्न नसकेर मर्नु यस कथावस्तुको अन्त्य भाग हो ।

प्रस्तुत चलचित्रमा कथावस्तुलाई गतिशीलता दिइएको पाइन्छ । कुतूहल र सम्भाव्यताको समुचित निर्वाह गरी अगाडि बढाइएको चलचित्रको कथावस्तुको मुख्य पक्ष मुना र मदनको प्रेमकथा हो र त्यस प्रेमकथाको धनका कारणले दुःखद अन्त्य हुँदा चलचित्र ज्यादै मार्मिक र हृदयस्पर्शी बनेको छ । कथानकको संक्षिप्तता र खण्डकाव्यको घटनामा अभै थप घटनाले जीवनको एक अंशका रूपमा रहेको प्रेममा आधारित विषयवस्तुको सशक्त अभिव्यक्ति भएकाले यस चलचित्रमा चलचित्रात्मक कथावस्तुको निर्वाह भएको छ ।

५.२.२ पात्रविधान

यस चलचित्रमा कविले खण्डकाव्यमा राखेका मुना, मदन, आमा, दिदी, नैनी, गुन्डा, शेर्पा, मदनका साथीहरू र वैद्यलाई जस्ताको त्यस्तै राखिएको छ भने थप पात्रका रूपमा पण्डित, भिल्के, बारुली र साहू चलचित्र निर्माणका क्रममा चलचित्रको कथावस्तुलाई लम्ब्याउनका लागि राखिएका छन् । यिनीहरूको चरित्र संयोजनमा महाकवि देवकोटाको कल्पनाअनुरूप पर्दामा नदेखिएका मुना र मदन वास्तविक मुनामदन नै भएभैँ लाग्न सक्नुले गर्दा पनि चलचित्र नाटकीय लाग्दैन ।^१

यस चलचित्रमा भएका पात्रहरूलाई उनीहरूले बहन गर्ने भूमिकाका आधारमा प्रमुख, सहायक र गौणपात्र गरी विभाजन गर्न सकिन्छ । मुना र मदनलाई चलचित्रमा प्रमुख पात्रका रूपमा र आमा, दिदी, शेर्पालाई सहायक पात्रका रूपमा, वैद्य, पण्डित, भिल्के सहायककै पात्रका रूपमा र शेर्पाका छोराछोरी, भोटको राजा, रानीलाई गौण पात्रका रूपमा देखाइएको छ । यस उपस्थित उपर्युक्त पात्रहरूको चारित्रिक विशेषताका आधारमा यहाँ चरित्र चित्रण गरिएको छ । सामाजिक सन्दर्भ अनुकूल तिनलाई पुष्टि गर्नाका लागि नै चरित्रको स्थापना गरिएकाले यसमा स्वाभाविकताको पनि परिपाक छ । जीवनका विविध पक्षलाई उद्घाटन गर्ने तथा घामछाया प्रतिबिम्बित गर्ने यसका पात्रहरू निम्नवर्गीय नेपाली जीवनबाट छनौट गरिएका छन् । उपर्युक्त पात्रहरूको चारित्रिक विशेषताको आधारमा यहाँ चरित्रीकरण गरिएको छ ।

५.२.२.१ मुना

मुना नारीपात्र हो र चलचित्रमा उसको भूमिका नायिकाका रूपमा छ । दुःखमा पनि खुसीसँग बस्न सक्ने, आमा बाबुको मृत्यु भइसकेकी टुहुरीका रूपमा र पति विदेशिएको समयमा सासूलाई नै आमाबाबु ठान्ने आदर्श बुहारीको रूपमा पनि देखिएकी छ । उसको शारीरिक सौन्दर्य देवकोटाले खण्डकाव्यमा भनेभैँ अन्त्यन्त आकर्षक छ । ठूलाठूला आँखा, मिलेको ओठ, पातलो ठिक्क मिलेको शरीरले गर्दा ऊ राम्री देखिन्छे भने उसमा धनप्रतिको मोह पनि देखिन्न । ऊ धनलाई हातको मैलो ठान्छे र साग र सिस्नु खाएरै भए पनि आनन्दले जीवन बिताउनलाई बेस ठान्छे । बैसालु उमेरमा पनि पति परदेशिएको अवस्थामा आफ्नो सतीत्व कायम राख्छे भने नारी हृदयको सुकोमलता र शङ्कालु स्वभावजस्ता विशेषता पनि उसमा देखिन्छ ।

^१ वसन्तप्रकाश उपाध्याय, 'प्रशंसाको पात्र बनेको चलचित्र मुनामदन' युवामञ्च, (वर्ष १५, अङ्क ११, २०६०), पृ. ४१ ।

सहरको गुन्डाले नैनीलाई फकाउन पठाउँदा नैनीलाई हप्काउँछे । पछि गुन्डाले मदन मरेको जाली चिठी पठाएपछि मुर्छा पर्छे र मर्छे ।

खण्डकाव्यमा जस्तै यस चलचित्रमा पनि एक आदर्श नारीपात्रका रूपमा नै मुनाको चरित्रचित्रण गरिएको छ । मुनाको चारित्रिक विकासमा कुनै परिवर्तन पाइँदैन । खण्डकाव्य लेखन कालको नेपालको काठमाडौँ सहरको निम्नवर्गीय परिवारका आदर्श बुहारी, पत्नी वा नारीमा भेटिने आदर्श गुण भएकी नारीका रूपमा देखाइएको छ । त्यसैले उसको चरित्रले तत्कालीन समयको असल बुहारी, प्रतिव्रता पत्नी वा आदर्श नारीका वर्गगत चरित्रको प्रतिनिधित्व गरेको देखिन्छ । मनोविज्ञानका दृष्टिले हेर्दा उसमा कामवृत्ति देखापर्छ । उसले सपनामा कीलो समातेको र मदनले कीलो ठोक्दा कीलोमा फरियाको फेर अड्किएको देखाइएको छ । यो मुनामा भएको यौन चाहनाको प्रतीकात्मक अर्थ हो । यसमा कीलोलाई पुरुष लिङ्गका रूपमा र फरियाको फेर अड्किएकोलाई यौन चाहना भएको अर्थका रूपमा अर्थ्याउन खोजिएको छ । धनलाई भन्दा मनलाई उच्च ठान्ने वैचारिक परिप्रेक्ष्यमा पनि मुनामदन मुनाकै पक्षमा विजयी बनेकाले यस चलचित्रमा उसकै चरित्र सर्वाधिक प्रभावशाली देखापर्छ । यस्ती सोभ्री चरित्र भएकी मुनाको जीवनको दुःखद अवसानले गर्दा नै प्रस्तुत चलचित्र दुःखात्मक बन्न गएको छ । चलचित्रमा मुनाको भूमिकामा उषा पौडेलले अभिनय गरेकी छिन् ।

५.२.२.२ मदन

मदन काठमाडौँको निम्नवर्गीय परिवारको प्रतिनिधि पात्र हो । उसको घरमा साठी वर्ष काटेकी आमा र उसकी पत्नी मुना छिन् । ऊ अत्यन्त आकर्षक स्वस्थ युवक हो । मदनलाई नेपाली गृहस्थ युवकका रूपमा यस चलचित्रमा देखाइएको छ । उसले आफ्नो परिवारको आर्थिक दायित्वको बोझ आफ्नो काँधमा लिएको छ । ऋण उठाउन आएको साहूले गोठमा भएको लैनू गाई फुकाएर खोल्दा मदन त्यसको प्रतिकार गर्छ । यसरी ऊ एक अन्यायको प्रतिकार गर्ने पात्रको रूपमा देखापर्छ । धनको व्यावहारिक महत्त्वलाई बुझेको मदन आमाको धार्मिक इच्छा पूरा गर्न मातृभक्त र पत्नीलाई गहना लगाइदिन चाहने जिम्मेवार पतिको प्रतिनिधि पात्र हो । असहाय अवस्थामा आफूलाई सहयोग गर्ने शोर्पाप्रति उसले आफ्नो कृतज्ञता भाव देखाएको छ । कुतीको गाऊँमा रहेको बेलामा आफ्नो देशको सम्झना गरी आफ्नो राष्ट्रियता प्रकट गरेको छ । चलचित्रको सुरुमा धनवादी भई देखापरेको मदन चलचित्रको अन्त्यसम्म आइपुग्दा परिवर्तन हुन्छ, जसबाट उसको चरित्रमा गतिशीलता देखिन्छ । ह्लासाबाट धन कमाई साथीहरूसँगै फर्कदा पहाडी जङ्गलमा हैजाले ग्रस्त भई थलापर्छ । साथीहरूले विरामी अवस्थामा अलपत्रै छाडिदिएर एक्लिएको मदनलाई शोर्पाले घरमा लगी औषधीमूलो गरी निको बनाएपछि मदनको मनबाट जातीय भेदभावको दृष्टिकोणमा परिवर्तन आउँछ । शोर्पाले निको पारेपछि फर्केको मदन घरमा आइपुग्दा नपुग्दै आमाको मृत्यु हुन्छ र केही समयपछि मुना मरिसकेको थाहा पाउँछ । आमा र मुनाबिनाको जीवन ज्यादै कष्टकर

बन्नपुग्छ । उसको मनमा धनप्रतिको मोह हट्छ र आत्मिक प्रेम नै जीवनको सर्वोच्चता देख्छ । यसरी उसको दृष्टि बदलिन्छ ।

यसरी एक मातृभक्त पुत्र, एक जिम्मेवार पति, एक राष्ट्रवादी युवकको अवसानले चलचित्र दुःखान्त बनाउनलाई अति नै सहयोग गरेको छ । धनलाई सर्वोच्च ठान्नु उसको चरित्रदोष (ट्यामरसिया) थियो । उसको चरित्रदोष तत्कालीन समयमा निम्नवर्गको बाध्यता थियो । मदनको यही चरित्रदोषका कारण नै मुना र आमाको मृत्यु हुन्छ । मदनजस्तो असल चरित्रले त्यस किसिमको कारुणिक वियोग भोग्नु परेको एवं मृत्युको मुखमा पुग्नु परेको देख्नुपर्दा यस चलचित्रका सम्पूर्ण दर्शकको हृदय करुणाले भरिन्छ । मनोविज्ञानका दृष्टिले उसको चरित्रमा धन कमाई पत्नीलाई खुसी पार्ने चाहने इच्छाका साथै गरिवीको हीनताग्रन्थि र अन्तर्मुखी बहिर्मुखीको उभयपन अनि तन्द्रालुपन र स्वप्नशीलता पनि देखापर्छ । उसका चरित्रमा मनोवैज्ञानिक गोलाई पनि भेटिन्छ । धनलाई सर्वश्रेष्ठ ठान्ने उसको चरित्रदोष त्यतिबेलाको समाजले सिर्जना गरेको तत्कालीन सामाजिक आर्थिक कमजोरीकै परिणाम हो । आर्थिक समस्याले जकडिएको मदन गतिशील पात्र हो तर पनि उसले आत्मिक प्रेमको मूल्य समय बितिसकेपछि मात्र थाहा पाउँछ । एउटा सानो चरित्रदोषका कारण विविध व्यक्तित्व भएको नायक मदनको मृत्यु भएको देखाई चलचित्र टुङ्गिएको छ । चलचित्रमा मदनको भूमिका दीपक त्रिपाठीले बहन गरेका छन् ।

५.२.२.३ आमा

आमा यस चलचित्रकी सहायक पात्र हुन् । उनी यस चलचित्रमा साठी वर्ष काटेकी एकल नारीपात्रका रूपमा देखापर्छिन् । यस चलचित्रमा उनी नायककी आमा तथा नायिकाकी सासू हुन् । उनी चलचित्रमा नेपाली समाजका छोरालाई माया गर्ने र बुहारीलाई छोरीजस्तै माया गर्ने वात्सल्यमयी आमा र सासूको प्रतिनिधित्व गर्ने पात्र हुन् । उनी छोरा विदेसिँदा सुर्ताएकी बुहारीलाई सान्त्वना दिने एक सहनशील आमाका रूपमा उपस्थित छिन् । यिनको चरित्रले नेपाली समाजका एकल बूढी आमाको केही भल्को दिन्छ । यिनी बूढेसकालमा धार्मिक कार्य गरी पुण्य कमाउने इच्छा राख्ने र ईश्वरप्रति आस्था राख्ने नेपाली नारीका प्रतिनिधि पात्र पनि हुन्, जसलेगर्दा मदनले भोट जाने कुरा गर्दा यिनले मदनलाई रोक्नको लागि कुनै प्रतिक्रिया देखाएकी छैनन् । यिनी यस चलचित्रकी सत्पात्र हुन् । उनको धारो, पाटीपौवा बनाई पुण्य कमाउने इच्छा पूरा नहुँदै उनले मर्नुपर्थ्यो । चलचित्र दुःखात्मक बन्नको लागि आमाको मृत्युले पनि थप सहयोग गरेको छ । चलचित्रमा आमाको भूमिकामा शुभद्रा अधिकारीको अभिनय रहेको छ ।

५.२.२.४ दिदी

दिदी खण्डकाव्यमा अन्त्यतिर मात्र देखिए पनि चलचित्रमा भने आदि, मध्य र अन्त्य तीनै खण्डमा देखिएकी छ । चलचित्रको सुरुमा उनी तीज पर्व मनाउन माइत आएकी छिन्, जसले नेपाली परम्पराअनुसार तीजमा छोरीचेली माइत जाने प्रचलनको भल्को दिन्छ । दिदी भाइबुहारीलाई माया गर्ने, माइतीमा

आपद्विपद् पर्दा आडभरोसा दिने छोरीचेलीकी प्रतिनिधि पात्र हुन् । यिनले मदनलाई मुना मरेको दुःखको खबर एक्कासी नसुनाई परिस्थिति अनुकूल मिलाएर सुनाउने चेष्टा गरेकी छिन् । दुःखमा परेका आफ्ना भाइलाई धैर्यधारण गराउने धैर्य नेपाली दिदीहरूका प्रतिनिधि पात्रका रूपमा पनि देखिएकी छिन् । यिनको चरित्र स्थिर किसिमको छ । यिनको चरित्रले चलचित्रको दुःखात्मक प्रभावलाई निकै समृद्ध तुल्याएको छ । चलचित्रमा दिदीको भूमिका मिथिला शर्माले निर्वाह गरेकी छिन् ।

५.२.२.५ शेर्पा

शेर्पा यस चलचित्रको सहायक पात्र हो । उसको खास नाम खण्डकाव्यमा 'च्याङ्बा' भए पनि कविले 'भोटे' भन्ने वाचक नाम प्रयोग गरेका छन् भने चलचित्रमा 'शेर्पा' भनेर सम्बोधन गरिएको छ । खण्डकाव्यमा कुती भन्ने ठाउँतिर भनिए पनि ऊ चलचित्रमा रसुवाको गोल्लाङ्ग भन्ने ठाउँमा बस्ने पहाडी भेगमा प्रकृतिको नजिक सुख र शान्तिसँग जीवन बिताउने शेर्पा जातको प्रतिनिधि पात्र हो । यस चलचित्रमा शेर्पा मानवतावादी पात्रमा रूपमा देखापरेको छ । जङ्गलमा अलपत्र अवस्थामा उसका साथीहरूद्वारा छोडिएको मदनलाई आफ्नो घरमा लगी औषधीउपचार गरी निको पार्ने ऊ एक मानवतावादी पात्र हो । मदन निको भएर घर फर्कने बेलामा गुनको बदला सुन दिन खोज्दा अस्वीकार गर्छ, गुन लगाउन पाउनु, आफ्नो भाग्य ठान्दछ र धनलाई महत्त्वहीन ठान्दछ । बरु मदनलाई आमासँग उसका टुहुरा छोराछोरीका लागि आशीर्वाद पठाइदिन भन्छ । यस कुराले शेर्पा विधुर वा एकल व्यक्तिका रूपमा चिनिन्छ । शेर्पा यस चलचित्रको सत्पात्र हो । उसका मानवतावादी चरित्रमा कुनै वैचारिक उतारचढाव देखिँदैन । यो चलचित्रको बद्धपात्र हो । मनोविज्ञानका दृष्टिले ऊ सामूहिक अवचेतनका कतिपय आदिम प्रवृत्तिको वाहक हुनाका साथै नैतिक सार्वजनिक अहम् भएको गोलो पात्र पनि हो । चलचित्रमा शेर्पाको भूमिका विजय लामाले गरेका छन् ।

५.२.२.६ नैनी

नैनी यस चलचित्रमा पहिले प्रतिकूल पात्रका रूपमा देखिएकी छे र पछि सत्पात्रका रूपमा देखिएकी छे । यो चलचित्रको नायकनायिकाकै प्रतिकूल पक्षमा उभिएकी सहरिया गुन्डाको सहायक भूमिका वहन गर्ने पात्र हो । गुन्डाको प्रलोभनमा परेर ऊ मुनालाई गुन्डाका निमित्त फकाउन तम्सन्छे तर प्रतिव्रता मुनाले हप्काएपछि ऊ पतिव्रत्यको महत्त्व बुझेर पूजापाठ भजनकीर्तन गरी प्रायश्चित्त गर्नतर्फ लाग्छे । पहिला असत्पात्रका रूपमा देखिए पनि पछि सत्पात्रको रूपमा देखा पर्ने नैनी गतिशील पात्र हो । उसको चरित्रले तत्कालीन काठमाडौँ सहरमा रहेको कुटुनीप्रथाको प्रतिनिधित्व गरेको छ । नैनी यस चलचित्रकी बद्धपात्र हो । चलचित्रमा नैनीको भूमिकामा सरु बरालले अभिनय गरेकी छिन् ।

५.२.२.७ गुन्डा

गुन्डा सहरमा बस्ने खलपात्र हो । गुन्डाले भ्यालमा बसेर बत्ती कातिरहेकी मुनालाई मदनको घरमुनीको बाटो हिड्दा देख्छ । मुनाको सौन्दर्यले मोहित भएको गुन्डा नैनीलाई अनेक प्रलोभन देखाएर मुनालाई फकाइ दिन भन्छ । नैनीमार्फत् मुनालाई फकाउन असफल भएपछि आफैँ मुनालाई फकाउन तम्सन्छ । मुना दाउरा बेचन जाँदा 'यस्ती कजिनी बनेर बस्ने जस्ती मान्छे एक कुरुवा चामलमा दाउरा बेचेर हिँड्न नसुहाउने' भन्दै उनलाई फकाउन खोज्छ । मुना त्यहाँबाट हिँड्न लाग्दा मुनाको बाटो छेक्छ र हात समाउँछ । मुनाले उसको गालामा थप्पड हानेपछि उसका साथीहरूले लोग्ने भएकी आइमाईलाई फकाउन अरुजस्तो सजिलो नभएकाले उसको लोग्ने मर्त्यो भन्यो भने सजिलो पर्ने सल्लाह दिन्छन् । साथीको सल्लाह बमोजिम उसले मदन मरेको जाली चिठी लेखी मदनको घरमा धागोले बाँधेर पठाउँछ । त्यो चिठी देखेर मुनाको मृत्यु हुन्छ र ऊ मुनालाई पाउन असफल हुन्छ । उसको चरित्रबाट खण्डकाव्य लेखनतिरको काठमाडौँमा गुन्डाको जगजगी बढ्दो थियो भन्ने कुराको सङ्केत मिल्छ । यस्ता गुन्डाहरू आफ्नो स्वार्थपूर्तिका लागि जस्तोसुकै नीच षड्यन्त्र गर्न पनि पछि पर्दैनन् भन्ने कुराको पुष्टि उसको चरित्रबाट हुन्छ । गुन्डाको रूपमा देखिई गुन्डाकै रूपमा अन्त्य भएकाले ऊ स्थिर र गतिहीन पात्र हो । ऊ सहरीया स्वार्थ प्रेरित षड्यन्त्रकारी चरित्रको प्रतिनिधि पात्र हो । ऊ मनोविज्ञानका दृष्टिले कामवृत्तिले युक्त र विकृत मानसिकता भएको पात्र हो । चलचित्रमा खलपात्र गुन्डाको भूमिकामा दिनेश डि.सी.ले अभिनय गरेका छन् ।

५.२.२.८ भिल्के

भिल्के मदनको साथी हो । भिल्के मदनलाई भोट जान प्रोत्साहित गर्ने, भोटमा सँगै बस्ने र घर फर्कँदा बाटोसम्म मदनलाई सहयोग गर्ने पात्रको रूपमा देखापरेको छ । भोटबाट घर फर्कँदा मदनलाई बाटोमा हैजा लागेपछि अरु साथीहरूले आ-आफ्नो ज्यान र धनको मायाले मदनलाई छोडे पनि उसले मदनलाई उठाउँदै बाससम्म लान खोज्छ र पछि मदन उठ्न नसक्ने भएपछि अन्य साथीहरूले जस्तै उसले पनि मदनलाई जङ्गलमा अलपत्र अवस्थामा छोड्छ । आफूले बाटामा मदनका निमित्त खर्च गरेको पैसा मदनसँग लिन्छ र मदनको अरु धनमा समेत आँखा लगाई घरमा पुऱ्याइदिन्छु भन्छ । मदनले धन नदिएपछि मदनलाई छोडेर बाटो लाग्छ । मदन मरेको चिठी आउँदा ऊ मदनको घरमा बसिरहेको हुन्छ । मदन मरेको चिठी आएपछि ऊ डराउँछ । छिमेकी बारुलीले मदनको बारेमा सोधपुछ गरेपछि मदन विरामी भएको कुरा स्वीकार्छ । भिल्केले धनले मन कलुषित भई स्वार्थी बनेका र अन्धविश्वासी भई रुमलिई रहेका व्यक्तिहरूका चरित्रको प्रतिनिधित्व गरेको छ । यो चरित्र सुरुमा मदनको सहयोगी र पछि आफ्नो स्वार्थको लागि साथीलाई दुःखमा छोडेर हिड्ने स्वार्थी र परिवर्तनशील पात्र हो । चलचित्रमा भिल्केको भूमिकामा शिवहरि पौडेलले अभिनय गरेका छन् ।

५.२.२.९ साहू

साहू यस चलचित्रको शोषक र अत्याचारी पात्र हो । आफ्नो व्यक्तिगत उन्नतिका लागि समाजका गरिबहरूलाई ऋण दिएर तिनीहरूबाट चर्को ब्याज असुली आफ्नो ढुकुटी भर्ने गर्छ । एक कुपात्रका रूपमा साहू चलचित्रमा चित्रित छ । ऊ मदनकी आमा घ्यू लिएर तिजका लागि ऋण लिन जाँदा पहिलेकै ऋण नतिरेको भनी ऋण दिन अस्वीकार गर्छ र त्यहाँ आएका अन्य गाउँलेलाई ऋण दिएर पठाउँछ । मदनकी आमाले तीज सकिने बित्तिकै ऋण बुझाउने भाखा राखी पुनः हात जोडेपछि ऋण दिएर पठाउँछ । तीज सकिने बित्तिकै मदनको घरमा साहू ऋण उठाउन आउँछ । मदनले ऋण तिर्न नसकेपछि उसको घरमा बाँधी राखेको लैनू गाई फुकाएर लिएर जान्छ । ऊ गरिबलाई ऋण दिएर आफू मोटाउने प्रवृत्ति भएका धनी वर्गको प्रतिनिधि पात्र हो । साहू चलचित्रको सुरुमा देखिएर सुरुमा नै अन्त्य भएको छ । साहू आफू धनी बन्ने महत्वकाङ्क्षा भएको पात्र हो । प्रवृत्तिमा परिवर्तन नआएकाले ऊ स्थिर पात्र हो । मनोविज्ञानका दृष्टिले आफूलाई साहूमाहाजन ठान्ने र आफूलाई समाजकै अगुवाको रूपमा हेर्ने उसमा उच्चताग्रन्थि रहेको पाइन्छ । चलचित्रमा साहूको भूमिकामा निर शाहले अभिनय गरेका छन् । खण्डकाव्यमा साहूको र ऋणको प्रसङ्ग आए पनि कस्तो साहू भन्ने स्पष्ट छैन तर यो प्रसङ्गलाई चलचित्रमा ५५ मिनेटसम्म देखाइएको छ ।^१

५.२.२.१० साथीहरू

साथीहरू भनेका मदन धन कमाउन ह्लासा जाँदासँगै गएका उसका साथीहरू हुन् । चलचित्रमा मदन ह्लासाबाट घर फर्कने बेलामा बीच बाटोको जङ्गलमा विरामी पर्दा उसलाई एकलै छाडेर उनीहरू हिँड्दछन् । उनीहरू मदनका साथी भए पनि यस चलचित्रका खलपात्र नै हुन् र ती यहाँ गौण खलपात्रका भूमिकामा छन् । उनीहरू धनको लोभले गर्दा हैजा लागेर विरामी परेको मदनलाई कुर्न हुन्न भन्ने मानसिकतामा अल्झिएका छन् । उनीहरूको मानसिकता र वैचारिक स्थिति यसैअनुरूप रहेकाले उनीहरू स्थिर चरित्रका रूपमा देखापरेका छन् । धनका कारणले स्वार्थी बनिसकेका उनीहरू सोही चरित्रको प्रतिनिधि पात्र हुन् । यिनीहरू यस चलचित्रका मुक्तपात्र हुन् । यिनीहरूको उपस्थितिले चलचित्र रोचक बनेको छ ।

५.२.२.११ बारुली

बारुली मुनाकी छिमेकी हो । ऊ आफ्नो बुहारीलाई सधैं कराइरहने, कामको जस नदिने, एक कर्कशा, सासूको प्रतिनिधि पात्र हो । ऊ मुनालाई दुःख पर्दा सहयोग गर्छ । ऊ अर्कालाई दुःखपर्दा सहयोग नगर्ने स्वार्थीको मुखमा थुक्नसमेत पनि पछि नपर्ने पात्रको रूपमा देखिन्छे । मदन घर फर्केपछि दिदीसँग मुनाको बारेमा सोधदा दिदीले मुना मावल गएको छे भनेर अल्मल्याउन खोज्दा उसले नै मुना मरेको खबर मदनलाई भनिदिन्छे । ऊ यस चलचित्रमा आदि भागमा र अन्तिम भागमा देखिन्छे । उसको भूमिका चलचित्रमा परिवर्तन भएको पाइँदैन । त्यसैले उसको भूमिका स्थिर किसिमको छ । मनोविज्ञानका दृष्टिले उसमा सासू हुनुको अहमता पाइन्छ । चलचित्रमा बारुलीको भूमिका सङ्गम भण्डारीले गरेकी छिन् ।

^१ अखण्ड भण्डारी, 'मूलग्रन्थ आधार मात्र', कान्तिपुर कोशेली (२०५९ फागुन २४ शनिवार) पृ. च ।

५.२.२.१२ पण्डित

खण्डकाव्यमा पण्डितको पात्रविधान देवकोटाले नगरे पनि यस चलचित्रमा थप पात्रका रूपमा पण्डितको भूमिका देखिन्छ । साइतमा स्वस्तिशान्ति गर्ने र मानिसको जीवनको अन्तिम अवस्थामा दसदान, वैतर्नी गराउने पण्डित ब्राह्मण जातको प्रतिनिधि पात्र हो । मदन मरेको चिठी आउँदा भिल्केलाई हप्काएर मदनको बारेमा सोच्छ । ऊ एक पूजापाठ गर्ने पण्डित मात्र नभई एक सहयोगी छिमेकीको रूपमा पनि देखिएको छ । चलचित्रको सुरुमा मदन भोट जाँदा देखा परी अन्त्यमा मदनकी आमाको दसदान गर्न देखापरेको पण्डितको चरित्रमा परिवर्तन पाइँदैन । ऊ यस चलचित्रमा स्थिर तथा गौण पात्र हो । चलचित्रमा पण्डितको भूमिकामा भीम पोखरेलले अभिनय गरेका छन् ।

५.२.२.१३ वैद्य

यस चलचित्रको अन्त्यतिर वैद्यको कुरा गरिए पनि वैद्यको भूमिका देखाइएको छैन । यसले गर्दा ऊ नेपथ्य पात्र हो । ऊ मदनकी आमा विरामी पर्दा औषधोपचार गर्न आएको थियो भन्नेसम्म कुराको सङ्केत गरिएको छ । तर उसको उपस्थिति चलचित्रमा नभए पनि खासै फरक भने परेको छैन ।

५.२.३ देशकाल

यस चलचित्रमा नेपाल भोटबीच युद्ध हुनुभन्दा अगाडिको कालगत परिवेशको चित्रण गर्न खोजिएको छ । चलचित्रमा नेपालको काठमाडौँ सहरका मानिस साहूको ऋण तिर्न नसक्दा साहूले गरेको ज्यादती सहनु पर्ने, धन कमाउनका लागि ह्लासा (विदेश) जाने गरेको र ह्लासा जाने बाटामा जङ्गलका बीचमा पर्ने ग्रामीण समाजमा बस्ने शोर्पाले सुन वा धनलाई महत्त्व नदिएको तथा गुन्डा र नैनीजस्ता असत् चरित्रको प्रवेश भइसकेको नेपाली समाजलाई विषयवस्तुका रूपमा प्रयोग गरिएको देखिएबाट यसको कालगत परिवेशको केही अङ्कल गर्न सकिन्छ । यस आधारमा हेर्दा यस चलचित्रमा धनवादी स्वार्थी सहरिया प्रवृत्ति पैदा भैसकेको समयगत परिवेशका साथै प्राकृतिक गाउँले जीवनमा निस्वार्थीपन, मानवतावादी तथा आदर्शवादी प्रवृत्ति कायमै रहेको समयगत परिवेश पनि व्यक्त भएको देखिन्छ । सहरिया, गुन्डा, नैनी, मदनका साथी भिल्के र अन्य साथीहरूको मनोवृत्तिको चित्रणबाट यस चलचित्रमा नेपाल-भोट युद्ध हुनुभन्दा अगाडिको नेपालको काठमाडौँ सहरमा बस्ने निम्नवर्गीय परिवारको परिस्थितिको यथार्थ चित्रण गरिएको छ । यसमा घरको आर्थिक स्थिति कमजोर भएका नेपाली समाजका युवाहरूले विदेशमा गई धन कमाउनु पर्ने अवस्था रहेको कुराको चित्रण गरिएको छ । धन कमाउनका लागि विदेसिएका पतिको प्रतिक्षामा बसी आफ्नो जीवन दुःखकष्टका साथ विताइरहेका पतिव्रता नेपाली नारीहरूको पीडा पनि परिवेशका रूपमा देखाइएको छ । यस जन्ममा केही गर्न सके अर्को जन्ममा त्यसको मीठो फल पाइन्छ भन्ने ईश्वर, धर्म एवम् अर्को जन्मको विश्वास राख्ने नेपाली समाजको अध्यात्मिक धारणा पनि यसमा देखाइएको छ । त्यसैगरी सोभालाई देखेर तिनीहरूको कमजोरीको फाइदा उठाउन खोज्ने सहरिया स्वार्थी प्रवृत्ति पनि देखाइएको छ । त्यस्तै

ह्लासा सहरका भोटेको जीवनशैली र त्यहाँका आइमाईको पहिरनका साथै उनीहरूको धार्मिक, सांस्कृतिक जीवन पनि यस चलचित्रमा देखाइएको छ । ग्रामीण समाजमा बसी स्वच्छ सरल जीवन बिताइरहेको शेर्पाको मानवतावादी एवम् निस्वार्थी जीवनगत परिवेश पनि यसमा देखाइएको छ । यसका अतिरिक्त चलचित्रमा धन र मनका बीचको शाश्वत द्वन्द्व मुख्य रूपमा आएको छ । यस चलचित्रको नायक मदन जीवन बाँच्नाका लागि धनलाई आवश्यक ठान्दछ भने मुना चाहिँ धनलाई तुच्छ वस्तु ठान्दछे । ऊ साग र सिस्नु मै मानसिक सन्तोष मान्नुलाई श्रेष्ठ ठान्दछे । तर मदन धनवादी देखिन्छ र ऊ जीवनको सुख धनमा नै अडेको देख्छ । यस चलचित्रको कथावस्तु गरिव तर सुखी परिवारबाट विकसित भएको देखिन्छ । आखिर मदनकै धनवादी विचारका कारण नै मनवादी मुना र स्वयम् मदनकै दुःखद अवसानले गर्दा यसमा धनवादी र मनवादी विचारका बीचको शाश्वत द्वन्द्वको परिवेश विधान गरी यसमा धनवादीको पराजय र मनवादी विचारको विजय देखाइएको छ ।

५.२.४ द्वन्द्व

यस चलचित्रको सुरुमा उच्चवर्ग साहू र निम्नवर्ग मदनको बीचको बाह्य द्वन्द्व देखाइएको छ । साहूले आफ्नो ऋण उठाउनाका लागि मदनको घरमा बाँधि राखेको लैनू गाई फुकाएर लगेपछि मदनको मनमा हीनताग्रन्थि जाग्छ र धनको मोहले प्रवेश पाउँछ । ऊ धन कमाउनका लागि भोट जान चाहन्छ । धन कमाउनका लागि तत्कालीन समयमा भोट जाने प्रचलन भएकाले जब मदन मुनासँग भोट जानको निम्ति विदा माग्छ तब मन र धनका बीचमा द्वन्द्व सुरु हुन्छ । यस चलचित्रमा धन र मनको मात्र नभएर पतिपत्नीको प्रेम तथा आर्थिक अभावका कारण उत्पन्न समस्याका बीचमा द्वन्द्व भएको छ । यसमा परिस्थितिजन्य द्वन्द्व छ र यस द्वन्द्वको सिर्जना आर्थिक विपन्नताले गरेको छ । आर्थिक अभावका कारण प्रेमको बलिदान गर्नुपर्ने परिस्थिति उत्पन्न भएको छ । यस चलचित्रमा बाह्य द्वन्द्वका रूपमा मुनाले मदनलाई ह्लासा नजान आग्रह गर्नु र मदनले मुनासँग जानै पर्ने आवश्यकता बताउनु, नैनीले मुनालाई गुन्डाका तर्फबाट फकाउनु र मुनाले नैनीलाई हप्काउनु, विरामी मदनले साथीहरूसँग जङ्गलका बीचमा एकलै नछोड भन्नु र साथीहरूले यहाँ बस्दा धनजनको डर हुन्छ भनेर छोड्नु, गुन्डाको नक्कली चिठीका कारण मुना मर्नु आदि प्रमुख छन् । त्यसै गरेर आन्तरिक द्वन्द्वमा मुनाले मदनका बारेमा गरेका अनेक कल्पना र शङ्काउपशङ्का, घरमा आमा र मुनालाई के भयो, कसो भयो भन्ने मदनको सोचाई, अपसकुनले मुना र मदन दुवैमा उत्पन्न अनिष्टको आशङ्का, मदनलाई साथीले जङ्गलमा एकलै छाडेर हिँडेपछि उसका मनमा उत्पन्न भावनाहरू आदि छन् । यस चलचित्रमा यस प्रकारका बाह्य र आन्तरिक सामान्य द्वन्द्व पाइए तापनि यहाँ धन र मनका बीच मात्र द्वन्द्व नभएर आर्थिक समस्या मुख्य द्वन्द्वको रूपमा देखिएको छ । धनवादी र मनवादी विचारका बीचको शाश्वत द्वन्द्व नै चलचित्रको सबल पक्ष हो ।

५.२.५ विचारतत्त्व

प्रस्तुत मुनामदन चलचित्रमा सुखी दाम्पत्य जीवन चलिरहेको अवस्थामा मदनले ऋण तिर्न नसकेका कारण साहूले घरमा बाँधि राखेको लैनू गाई फुकाएर लगेपछि उसका दाम्पत्य जीवनमा ठूलो असर पर्छ र मदन धन कमाउने सोच राख्छ । गरिबीमा सुख नदेख्ने पुरुष मदन र साग र सिस्नुमा सुख सन्तोष देख्ने सन्तोषी विचार लिने मुना बीचको फरक यहाँ देखाइएको छ । “हातको मैला सुनको थैला, के गर्छ धनले, के गर्छ पैसाले ?” भन्ने सन्तोषी मनवादी मुना र त्यसको प्रत्युत्तरमा “त्यसो भनेर के गर्नु मुना ? यो पापी संसार त्यसै पैसामा नै अडेको छ । एकातिर साहूको ऋण छ, अर्कातिर आमाको इच्छा फेरि मैले एउटा छोरा र लोग्ने हुनुको कर्तव्य पनि त निभाउनु ... यहाँ हेर त तिम्रो यो खाली हात... यी खाली हातमा खँदिलो सुनको चुरा कति सुहाउँदो हो” भन्ने पुरुषार्थी र धनवादी मनका बीचमा यहाँ जीवन दृष्टि फरक देखाइएको छ । धनलाई हातको मैला बराबर ठान्ने मुना र धनमै वास्तविक जीवन देख्ने मदनको जीवन दृष्टिकोण फरक देखाइएको छ । यस चलचित्रमा धनवादी मदनलाई धन कमाउन ह्लासा गएको देखाएर सुरुमा धनको विजय देखाइएको छ । पछि घटनाक्रमहरू अगाडि बढ्दै जाँदा मदनलाई हैजा लागेपछि र उसका साथीहरूले बाटामा एकलै छाडेपछि भोटेले निःस्वार्थ भावनाले आफ्नो घरमा लगी स्वस्थ बनाई दिँदा उसको मन परिवर्तन हुन्छ । गुनको बदलामा सुन होइन टुहुरा छोराछोरीलाई बूढी आमाको आशीर्वाद पठाइदिन आग्रह गर्ने भोटेको जीवनशैलीबाट प्रभावित मदन अन्ततः मनवादी बन्न पुगेको छ । चलचित्रमा पनि मनवादी मुनालाई खण्डकाव्यमा जस्तै गरी अगाडि सारी यसो भनिएको छ :

“निष्ठुरी धनले त्यही पापी धनले छुटायो दुइटा मन ।

चखेवा उडी गयो टाढा सून्य भो रानी वन ॥

दुःखमा पनि हाँसेको जोडी दैवले सहेन ।

दिन पनि लाग्यो ऋण पनि लाग्यो नगैत भएन ॥”

यस गीतबाट धनमा आधारित जीवनको जटिलतालाई खुलस्त देखाइएको छ । धनको जटिलतामा जेलिई सकेको काठमाडौंको गुन्डाले मदन मरेको जाली चिठी मुनालाई पठाउँदा त्यही पीरले मनवादी मुना र आमाको मृत्यु हुनुमा धनका लागि परदेशिएको मदन कारण बनेको छ । मदन धन कमाएर घरमा फर्केपछि आमाको इच्छा पूरा गर्ने र मुनालाई गहना लगाइदिने मौका गुमाइसकेको थाहा पाउँछ र त्यसपछि उसले जीवनमा धनको तुच्छता एवम् मानसिक सन्तुष्टिको महत्त्व बोध गर्दछ । यसरी चलचित्रमा धनवादी मदनलाई परिस्थितिको अनेक ठक्करले मनवादी तुल्याइदिएको छ । यसरी धनका अगाडि मनको विजय देखाइएको छ । यस चलचित्रले खण्डकाव्यको विचारलाई जस्ताको त्यस्तै अर्थात् धनवादी वा भौतिकवादी विचारका विरुद्ध मनवादी वा आत्मवादी विचारको समर्थन गरेको छ ।

५.२.६ संवाद

देवकोटाको खण्डकाव्य 'मुनामदन'मा भएका संवाद चलचित्रमा जस्ताको त्यस्तै गद्यमा रूपान्तरण गरी प्रयोग गरिएको छ । संवाद लेखक तथा निर्देशक ज्ञानेन्द्र देउजाद्वारा केही संवाद थप्ने काम पनि भएको छ । यी संवादमा भने कलात्मकताको निर्वाह त्यति धेरै हुन सकेको छैन । चलचित्रमा कथानकलाई अघि बढाउने साधनको रूपमा संवादकै महत्त्वपूर्ण भूमिका रहने गर्छ । चलचित्र **मुनामदन**मा दुई किसिमका संवादहरू पाइएका छन् । पहिलो विभिन्न पात्रहरूबीच भएको आपसको अन्तरक्रिया चलचित्रभरि व्याप्त छ भने अर्को मनोवादहरू प्रदर्शन गरेर पनि यस चलचित्रमा संवादको कार्य सम्पन्न भएको छ । यी दुवै प्रकृतिका संवादहरू अन्तर्मिश्रणका कारण चलचित्रमा आकर्षणको सिर्जना भएको छ । साहित्यिक कृतिहरूका संवादमा भन्दा चलचित्रका संवादमा थप विशिष्टता पनि रहेको छ, त्यो हो वाचिक अभिनय । अभिनेताले संवादलाई कसरी उच्चारण गर्दछ, त्यसले नै संवादलाई सजीव वा निर्जीव बनाएर संवादको सफलता वा असफलताका लागि महत्त्वपूर्ण प्रभाव छोड्दछ । उदाहरणका लागि तलका संवादहरू हेरौं :

मदन -आमा.....म भोट जान्छु ।

आमा -उसो भए दिउंसो तँलाई भिल्केले आएर उचाल्यो ?

मदन -होइन, होइन.....मलाई यस घरको परिस्थितिले उचाल्यो आमा ।

मुना -तपाईंले मलाई छोडेर जाना आँट्या ? मेरो आत्मा मेरो प्राण सबै नै तपाईं नै । तपाईं गएपछि म कसरी बाँच्ने...।

यस्ता संवादले चलचित्रलाई जीवन्त बनाएर कलात्मक उचाई दिएको छ । यस चलचित्रमा खोट लगाउनु पर्ने संवाद पनि नभएका होइनन् तर पनि बारुली, पण्डित, भिल्के, दिदी आदिका संवादमा जुन आकर्षण छन् ती साच्चै नै प्रशंसनीय छन् । मुना र मदनका संवादहरू अन्यपात्रका तुलनामा केही लामा लाग्छन् । तर ती लामै भए पनि निरस भने छैनन् । लामा भएर पनि रुचिकर हुनु यी संवादको ठूलो प्राप्ति हो । अन्य चरित्रका संवाद छोटछोटा छन् । यस्ता संवादहरू चलचित्रका लागि उपयुक्त पनि मानिन्छन् । संवादहरू परिस्थितिलाई आत्मसाथ गरी भावनात्मक प्रवाहका क्षणमा प्रयोग गरिएकाले स्वभाविक छन् ।

संवादले कथानकमा नाटकीय मोड ल्याउनु पर्दछ भन्ने मान्यता प्रति पनि चलचित्र **मुनामदन**का निर्देशक सचेत देखिन्छन् । मुना र मदनबीच तथा मदन र साहूबीचको अनि आमा र मदनबीचको संवादमा यस्ता नाटकीय मोडहरू प्रशस्त देख्न सकिन्छ । यस चलचित्रका संवादहरूले कहिले दर्शकलाई हसाएर प्रशस्त मनोरञ्जन दिएका छन् भने कहिले रहस्यमय स्थितिमा पुऱ्याएका छन् । त्यसैगरी कहिले संवेदनामा डुवाई चिन्तनशील बनाइदिनु यस चलचित्रका संवादले सम्पन्न गर्ने कार्य हुन् । कुतूहलताको सिर्जना गरेर दर्शकको मन तान्न संवादहरू सफल छन् । उदाहरणका लागि तलका संवादहरू हेरौं :

मुना -चाहिएको छैन मलाई यी सब..... । मलाई त तपाईंको पाउमा शीर राखेर तपाईंके काखमा मर्न पाए पुग्छ । जेजस्तो भए पनि आफ्नो परिवार वरीपरी बसेर बरु आधा पेट साग र सिस्नु खाएर गुजारा गरौंला ।बिन्ति छ । तपाईं नजानुहोस्..... ।

मदनले बाटोमा हैजा लाग्दा साथी भिल्केसँग,

मदन -मेरो भाइ.....तँ चैँ यो अवस्थामा छाडेर न जा है ।

यस चलचित्रमा प्रयोग हुने छोटो संवादका लागि तलका उदाहरणलाई हेर्न सकिन्छ :

मुना -घर तिर सञ्चै छ दिदी ?

दिदी -रात्रै छ.....।

मदन -आमा यस्तो धुँवा पारेर के गर्न लाग्नु भा' तपाईं ?

आमा -आज दर खाने, यसो पकाउने मेलोमेसो गर्नु परेन ?

मदन -ओ हो आज त तपाईंहरूको चाडवाड मैले पो पकाएर खुवाउनु पर्ने ।

माथिका संवाद छोटो भएर पनि नाटकीय मोड ल्याउन सहयोगी भएका छन् । यसले एकातिर कथानकलाई अगाडि बढाई रहेको छ भने अर्कोतिर चाडपर्वको झल्को दिने कार्य गरेको छ । यस्ता संवादहरू चलचित्र भित्र प्रशस्तै सुनिन्छ ।

निष्कर्षमा भन्नुपर्दा मुनामदन चलचित्रमा संवाद कलात्मक भएर पनि बोधगम्य, छोटो भएर पनि प्रशस्त भाव सम्प्रेषण गर्न सामर्थ्य, मौनतामै पनि धेरै भन्न सक्ने क्षमता भएका छन् । कथानकलाई नाटकीयता दिँदै अधि बढाउने गरी चरित्रचित्रण गर्न यस चलचित्रको संवाद पक्ष सफल भएको छ ।

५.२.७ भाषाशैली

मुनामदन चलचित्रको भाषा बोलीचालीको भाषा होइन । यो सोदेश्यपूर्ण भाषा हो र यही अवधारणालाई यसले आत्मसाथ गरेको छ । खँदिला चोटिला उक्तिहरूले संवादलाई कसिलो तुल्याएका छन् । भाषामार्फत् चरित्रको व्यक्तित्वमाथि प्रकाश पार्ने काम चलचित्रमा भएको छ । पात्रअनुकूलको भाषा चलचित्रमा प्रयोग भएको छ । पण्डितले प्रयोग गर्ने भाषा र कर्कशा सासू बारुलीले प्रयोग गर्ने तथा मदनकी आमाले प्रयोग गर्ने भाषामा प्रशस्त भिन्नता देखापर्दछ । पात्रको आर्थिक सामाजिक पारिवारिक स्तरअनुरूपको भाषा यस चलचित्रमा पाइन्छ :

पण्डित -साहिली ! ल छोरालाई टिका लगाई देउ ।

आमा -निक्लन तयार भएरै बसिरहेछ भित्र ।

बारुली -ल हेर...ल हेर....यो राँड त अहिलेसम्म पनि यही रहिछ । रोपाईंमा जान्छु भनेर घरबाट हिडेको एक घण्टा भैसक्योअभसम्म गाउँ चाहादै हिड्दी रैछे ए.... । अलच्छिनी त..... ।

यस चलचित्रको भाषामा ग्रामीणपन पनि प्रशस्तै झल्कन्छ । उदाहरणका लागि-

मदन -यो दूध राख बाछो खोलिदिएको छु, त्यति बाँधिदेऊ हई ।...मलाई खेतमा आली ताछ्न जान बेर भयो ।

चलचित्रका सबै संवादहरू पूर्ण वाक्यात्मक संरचनामा भने छैनन् । कथ्य बोलीका नजिक रहेका यस्ता संवादहरूले स्वभाविकता सिर्जना गर्ने कार्य गरेको हुँदा चलचित्रमा तिनको प्रयोग उपयुक्त छ । भावले संवादको प्रकृति निर्धारण गरेकाले संवादहरू सहज र सजीव छन् । भाषाले चलचित्रलाई साहित्यिक बनाउने कार्य गर्दछ । अझ यो त साहित्यिक कृतिमा नै बनेको चलचित्र भएको हुँदा यसका भाषामा साहित्यिक अभिलक्षण प्रशस्त पाइन्छ ।

५.२.८ गीतसङ्गीत

चलचित्र **मुनामदन**मा जम्मा सातवटा गीतहरू छन् । यो चलचित्रका गीत त्यति लोकप्रिय छैनन् । त्यसैले गीतसङ्गीतका दृष्टिले **मुनामदन** चलचित्र त्यति सफल छैन । कथानकलाई नाटकीय मोड दिन, समयको अन्तराललाई देखाउन सहयोग गर्न, भावनात्मक अभिव्यक्तिलाई चोटिलो रूपमा प्रकट गर्न, सांस्कृतिक पक्षलाई उद्घाटन गर्न, साङ्गीतिक आनन्द प्रदान गर्न, प्रतीकात्मक रूपमा अवचेतन मनको प्रकटीकरण गर्न, पूर्व घटना र आगामी घटनाको सङ्केत पनि गर्दै तिनीहरूलाई जोड्ने कार्य गर्नुका साथै अन्य विभिन्न प्रयोजनका लागि **मुनामदन** चलचित्रमा गीतलाई समावेश गरिएको छ ।

“असारे मासको दबदबे हिलो असारे धानको बीउ” बोलको गीत चलचित्र **मुनामदन**को पहिलो गीत हो । यो गीत चलचित्रका निर्माता नवराज ढकालले लेखेका हुन् । यो गीत देवकोटाकै असारे भाकामा लेखिएको छ भने लोकभाकामा गाइएको छ । असारको मेलामा खेतमा रोपाइ गर्ने युवायुवतीहरू असारे गीत गाउँछन् । यस गीतबाट असारमा रोपाइ गर्दा दिन सजिलैसँग बिताउनका लागि युवायुवतीहरू हिलो छ्यापाछ्याप गरेर, आपसमा व्यङ्ग्य गर्दै रमाइलो गर्छन् । यस गीतले कथानकलाई छोट्याउन सहयोग पुऱ्याएको छ । भावी घटनाको सूत्रलाई जोड्ने सम्बन्ध सूत्रका रूपमा गीत सफल देखिएको छ ।

दोस्रो गीतका रूपमा “वर्ष दिनमा तीज है आयो चेलीलाई रमाइलो” बोलको गीत देखापर्छ । यो गीत कालीप्रसाद रिजालले लेखेका हुन् । तीजको अवसर पारेर देखाइएको नृत्यसहितको यस गीतले नेपाली संस्कृतिको एउटा पक्षलाई देखाएको छ । यो गीत मूलकथासँग आबद्ध रहेर पनि दर्शकलाई भरपूर मनोरञ्जन प्रदान गर्ने प्रकारको छ । मूल कथानकका अंशहरूलाई जोड्न र चरित्रको मनोभावनालाई यस गीतले उद्घाटन गरेको छ ।

“निष्ठुरी धनले त्यही पापी धनले छुटायो दुइटा मन” बोलको तेस्रो गीत कालीप्रसाद रिजालले लेखेका हुन् । यो मदन भोट गएपछि मुनाले आफ्नो एकलोपनको भाव व्यक्त गर्दै गाइएको गीत हो । गीतमा जोडीले गुँड छाडेर हिडेपछि गुँड कुरेर बस्ने चखेवीको विरह व्यक्त गरिएको छ । प्रतीकात्मक रूपमा चखेवाचखेवीको प्रसङ्ग सौन्दर्यात्मक मूल्यका दृष्टिले उत्कृष्ट देखिन्छ । नायिकाको मनोभावको उद्घाटनका लागि यो गीत सफल छ । यो गीतले कथानकलाई छोटो बनाएको छ ।

“हे मेरा राम हे मेरा कृष्ण मलाई भूल्यौनी” बोलको गीत महाकवि लक्ष्मीप्रसाद देवकोटाद्वारा लिखित मुनामदनकै कविताअंशलाई जस्ताको तस्तै राखिएको हो । यस गीतमा भोट गएको मदन घर नफर्कदा शङ्कालु नारीहृदय मदनमाथि शङ्का गरी भोटमा मदनको मन पैसाले भूलायो कि अरु कुनै युवतीमाथि भुल्यो भनी विरहमा मुनाले गाएको गीत हो । यस गीतले आफ्नो लोग्नेको मनलाई जेसुकैले भुलाए पनि सधैं मङ्गल होस् भनेबाट मुनाको चरित्रचित्रणमा थप सहयोग पुऱ्याएको छ, भने मूलकथाका घटनालाई जोडेर अगाडि पुऱ्याई कथानकलाई छोट्याएको छ ।

“उडेर जान्छ यो मन घर आमाको काखैमा” बोलको गीत नवराज ढकालले लेखेका हुन् । धन कमाउनाका लागि भोट गएको मदन घर आमा र मुनालाई सम्भन्छ । त्यसै समयमा यो गीत सुरु हुन्छ । गीतमा छोरीछोरीको मन जहिले पनि आमाको काँखमा बस्न चाहन्छ, भन्ने र लोग्ने सधैं आफ्नी पत्नीको साथमा बस्न चाहन्छ, भन्ने एउटा छोरा र लोग्नेको भाव व्यक्त गरिएको छ । यसले मूलकथालाई जोड्ने र चरित्रको मनोभावलाई उद्घाटन गर्नेजस्ता कार्यहरू गरेको छ, जसबाट मदनको चरित्रचित्रणमा थप सहयोग पुगेको छ ।

“कलकल बग्यो हिमनदी टलटल टल्क्यो हिउँचूली” बाबुराम दहालले लेखेको गीत हो । ह्लोसारको अवसरमा गाइएको नृत्यसहितको यो गीतमा नेपाली शेरपा संस्कृतिको झलक देखाइएको छ । यस गीतले मूल कथासँग आबद्ध रहेरै पनि दर्शकलाई मनोरञ्जन दिएको छ, भने मूलकथाको अंशलाई पनि जोडेको छ ।^{२७}

“ईश्वर तैले रचेर फेरि कसरी बिगारिस्” बोलको गीत महाकवि लक्ष्मीप्रसाद देवकोटाकै मुनामदन खण्डकाव्यको एक अंश हो । यो गीत चलचित्रको अन्तिम गीत हो । नायकको मनोदशालाई यस गीतमार्फत् अभिव्यक्त गरिँदा बढी विश्वसनीय र कलात्मक मूल्ययुक्त हुन पुगेको छ । यस गीतमा दुःखद भावको अभिव्यक्ति अत्यन्तै मार्मिक छ । ईश्वरमाथि आस्था राखी गाइएको यस गीत लोकप्रियताका दृष्टिले चलचित्र मुनामदनको अर्को आकर्षण हो । यस गीतले सम्पूर्ण कथानकलाई बोकेर चलचित्रलाई वियोगान्त प्रमाणित गरेको छ ।^{२८}

सङ्गीतकार लक्ष्मण शेषको सङ्गीत चलचित्र **मुनामदन**को अर्को आकर्षण हो । चलचित्रका सम्पूर्ण गीतमा सङ्गीत गर्ने काम लक्ष्मण शेषबाटै भएको छ । गीतसँगै बज्ने धुनहरूको मिठास छँदैछ, त्यसका अतिरिक्त चलचित्रका ठाउँठाउँमा आउने वाद्यवादन ध्वनिहरूले दर्शकलाई चलचित्रमा एकात्मक बनाउँदै भावनात्मक गहिराइसम्म पुऱ्याउने कार्य गरेका छन् । नेपाली लोकबाजाको प्रयोगबाट निकालिएका लोकधुनहरू सांस्कृतिक महत्त्वका दृष्टिले पनि उच्च स्तरका देखिन्छन् । मुनाले सपना देखेका धुन, मदन भोट जाँदाको धुनजस्ता संवेदनशील समयमा बजेका धुनहरूले विश्वसनीयता वृद्धि र साधारणीकरणका लागि

^{२७} गिरीश गिरी, ‘अमर कृतिको सुन्दर उतार’, कान्तिपुर कोसेली, (२०१९ फागुन २४ शनिवार), पृ. च ।

^{२८} देवेन्द्र भट्टराई, आँसु मुना र मदनको कान्तिपुर कोसेली, (२०१९ फागुन २४ शनिवार), पृ. ख ।

महत्त्वपूर्ण भूमिका निर्वाह गरेका छन् । यी सबैखाले सङ्गीतले दर्शकलाई सत्यको नजिक पुगेको अनुभव गराएका छन् ।

निष्कर्षमा भन्नुपर्दा चलचित्र **मुनामदन**को गीत पक्ष सशक्त छ । आ-आफ्नो प्रयोजन पूरा गर्न प्रत्येक गीतहरू सफल छन् । सङ्गीत पनि सोदेश्यपूर्ण प्रयोग गरिएकाले सफल छ । चलचित्रलाई सफलता दिलाउने कार्यमा गीतसङ्गीतको महत्त्वपूर्ण भूमिका रहेको छ ।

५.२.९ दृश्यविधान

काठमाडौंका विविध स्थानका अतिरिक्त रसुवाको गोल्जाड, गल्जाड, गोसाइकुण्ड, ललितपुरको पाटनढोका र काभ्रेको धूलिखेलका दृश्यहरू छन् भने कतिपय दृश्यहरू कृत्रिम छन्, जुन *चलचित्र विकास बोर्ड*मा रहेको सेटमा गरिएका छन् । नेपाली प्राकृतिक सौन्दर्यले भरिएको देश हो । यसर्थ यस चलचित्रमा नेपाली ग्रामीण प्राकृतिक सौन्दर्य देखिएको छ । चलचित्रमा पहाड, चट्टान, आकाश, नदी, गाउँघर, उकालीओराली, रात र जून जस्ता विविध प्राकृतिक पक्षको उपस्थिति छ ।^{२९}

निश्चित अवधि नतोकिएको नेपालबाट भोटमा व्यापार गर्न जाने समयको हो कि जस्तो लाग्ने परिवेशलाई यस चलचित्रमा देखाउने प्रयास भएको छ । यसमा दक्षिणकाली स्थित थलीको घर छ । पुरानो खरले छाएको भुप्रो घर, वास्तवमा त्यस घरमा कोही बसेको जस्तो लाग्दैन । त्यस घरमा पुराना कपडा लगाएका सानो परिवार देखाउँदा दर्शकलाई आफू कुनै सानो सुखी परिवारमा पुगेको अनुभव हुन्छ । नजिकै गाईको गोठ र घर भित्र रित्तो देखिनाले मदनको दरिद्रताको परिचय दिएको छ ।

हिउँ परेर फुङ्ग उडेको रसुवाको गोल्जाड, घुन्चे, स्याबुवेसी र गोसाइकुण्डको प्रकृतिको उदास रूप मात्र होइन, काभ्रेको धूलिखेल र ललितपुरको पाटनढोकाको ढुङ्गेधाराको सुन्दर दृश्य पनि **मुनामदन** चलचित्रमा देखिन्छ । डाँडापाखामा घेरिएर रहेका घरहरू मन्दिर, रातदिन दुवैका दृश्यहरू यस चलचित्रमा समेटिएका छन् ।

यसरी पुरानो घर भोटमा व्यापार गर्न जाने प्रचलनले गर्दा चलचित्रले नेपाल र भोटबीचको युद्ध हुनुभन्दा अगाडिको कालखण्डलाई देखाउन खोजेको हो कि भन्ने लाग्छ भने काठमाडौंका विभिन्न ठाउँका अतिरिक्त नेपालका पहाडी गाउँघरबाट नेपाली भूगोल र त्यसको सौन्दर्यलाई अभिव्यक्त गरेको छ ।

५.२.१० शृङ्गार

चलचित्र **मुनामदन**मा उपयोग गरिएको शृङ्गार र वेशभूषा वर्तमान नेपाली समाजको भन्दा पृथक् छ । मूलतः नेपालको पहाडी भेगमा बस्ने मानिसहरूले प्रयोग गर्दै आएका दौरासुरुवाल, ढाकाटोपी, पटुका, गुन्यू, चौवन्दीचोली आदिका अतिरिक्त भोटे जातिले लगाउने बख्खु, दोचा पैहनजस्ता वेशभूषाको प्रयोग यस चलचित्रमा गरिएको छ । मोटो, भद्दा, डरलाग्दो शरीर भएको साहू दौरासुरुवालमा देखिएको छ । यस

^{२९} ऐजन ।

चलचित्रका नारीहरूमा पनि गरिबी भत्कने र दुःखको अनुभूति दिलाउने खालको शृङ्गार छ । विधुवालाई निलो, हरियो, पोशाक र सधुवालाई रातो, पहेँलो पोशाकले आकर्षक देखाइएको छ ।^{३०}

शृङ्गार र वेशभूषाका दृष्टिले **मुनामदन** चलचित्र उत्कृष्ट छ । गुन्डा विदेशी पोशाकमा देखिए पनि चलचित्रका अन्य सबै पात्रहरू परम्परित नेपाली पोशाकमा नै छन् । आजको भन्दा भिन्न वातावरणको सिर्जना गराउन सफल उनीहरूको जीवनशैलीअनुसारको लवाइखवाइ यस चलचित्रमा देखिन्छ, जसले चलचित्रको सांस्कृतिक तथा ऐतिहासिक मूल्यअभिवृद्धिमा महत्त्वपूर्ण सहयोग गरेको छ ।

५.२.११ आकृति, चाल र अभिव्यक्ति

मुनामदन चलचित्रमा शारीरिक बनावटका दृष्टिले पनि उनीहरूको व्यक्तित्व र जीवनशैलीका बारेमा केही पूर्वअनुमान गर्न सकिन्छ । साहू गरिव र मदन धनी होइन भन्ने कुराको सङ्केत शारीरिक बनावटले पनि अनुमान गर्न सकिन्छ । तसर्थ नीर शाह, दीपक त्रिपाठी, शिवहरि पौडेल, उषा पौडेल, शुभद्रा अधिकारी, सङ्गम भण्डारीजस्ता कलाकारहरूले गरेको अभिनयबाटै चलचित्रका पात्रहरूको अवस्था थाहा पाउन सकिन्छ । रिसाएको बेलामा र मोहित भएको बेलाको अनुहारको आकृति एउटै हुँदैन, उसका अङ्गहरूको चाल पनि एकै प्रकारको हुँदैन । भावअनुसार मानिसका शारीरिक स्थितिका चालमा पनि फरकपन पाइन्छ । मानव मात्र होइन मानवेतर प्राणीको पनि भाव सम्प्रेषणका लागि यस चलचित्रमा प्रयोग गरिएका छन् । जस्तै : चलचित्रमा खबर आदानप्रदान गर्ने प्रतीकका रूपमा कागको प्रयोग गरिएको छ ।

भोटमा जडीबूटी बेचेको देखाएर नेपालीहरू नेपाल-भोटयुद्ध हुनुभन्दा अगाडि भोटमा जडीबूटीको व्यापार गर्न जान्थे भन्ने कुराको खुलासा गरिएको छ । भोटका राजाको दरबार देखाएर त्यतिबेला भोटको राजाको जीवनशैली दृश्याङ्कनलाई सीमित गर्नुको सट्टा सोद्देश्यपूर्ण दृश्याङ्कन गर्ने उन्नत सिर्जनशील मानसिकताको छाप देखिन्छ ।

५.२.१२ प्रकाश

रङ्गको स्रोत पनि प्रकाशलाई मानिन्छ । प्रकाशको उपस्थितिबाट रङ्गको सिर्जना हुन्छ । **मुनामदन** चलचित्र रङ्गीन चलचित्र भएकाले यस चलचित्रमा प्रकाशको उपस्थिति महत्त्वपूर्ण देखिन्छ । विभिन्न प्राकृतिक दृश्यावलीका रङ्गहरू पनि यस चलचित्रमा देखिन्छ । दक्षिणकालीको मदनको घर र भोट जाने बाटाको दृश्यले दर्शकमा कौतुहलता सिर्जना गर्न सहयोग पुऱ्याएको छ । प्रकाशको अनुपस्थितिबाट छायाको सिर्जना हुन्छ । रातका दृश्यहरू, अँध्यारोमा आगोबाल्दा निस्कने रक्तिम प्रकाश होस् वा शेर्पा जङ्गलतिर राँको बाल्दै गएको अँध्यारोको दृश्यले दर्शकमा त्रासको सिर्जना गर्ने दृश्य होस् कि मदनको पीरले उदासिएको मुनाको अनुहार होस्, मानवीय संवेदनाको उजागर उत्तिकै उल्लेख्य रूपमा चलचित्रमा आएका

^{३०} वसन्तप्रकाश उपाध्याय, पूर्ववत्, पृ. ४१ ।

छन् । चलचित्रको बीचबीचमा देखिने प्रकाश व्यवस्थाले भावाविव्यक्तिमा निर्देशकलाई निकै सहज तुल्याएको छ ।

नेपालका विभिन्न स्थानमा छायाङ्कन गरिएकाले दर्शकलाई देशदर्शनमा सहभागी बनाएको छ । प्रकृतिको कलात्मक प्रयोगले दर्शकलाई प्रशस्त आनन्दानुभूति दिलाउन यस चलचित्रको दृश्यविधानले महत्त्वपूर्ण भूमिका निर्वाह गरेको छ ।

५.३ मुनामदन खण्डकाव्य र मुनामदन चलचित्रको कथावस्तुमा अन्तर

‘मुनामदन’ खण्डकाव्यका कथावस्तुमा थपथाप पारेर चलचित्र **मुनामदन**को कथावस्तु तयार पारिएकाले खण्डकाव्यको कथावस्तुसँग चलचित्रको कथावस्तु कतिपय सन्दर्भमा समान छैन । यसका केही समानता र असमानताहरू छन्, जुन निम्न बमोजिम छन्-

समानता	असमानता
१. मुनाको मदनसँग भोट नजानु साग खाएरै पनि सन्तोषसँग जीवन बिताउने आग्रह,	१. अभावमा पनि खुसीसँग बस्न सक्ने सानो परिवारबाट चलचित्रको प्रारम्भ,
२. कि गरि छाड्ने कि मरी छाड्ने मदनको अठोट,	२. असारको महिना, बिहानै उठेर मदन आली ताछ्न जानु,
३. आमाको इच्छा पूरा गर्न र मुनालाई गहना लगाइदिने र ऋणले डुबेको घरलाई उतार्नका निम्ति धन कमाउन भोट जानका लागि मदनले विदा माग्नु,	३. तिज मनाउन मदनकी दिदी माइत आउनु,
४. भोट जान लागेको मदनलाई मुनाले रुँदै विदा दिनु,	४. मदनकी आमा तिजको जोहो गरिदिन साहूको घरमा घ्यू लिएर ऋण लिन जानु,
५. मदन भोटको ह्लासातर्फ लाग्नु,	५. साहूले पहिलेको ऋण नतिरेको भन्दै मदनकी आमालाई ऋण दिन अस्वीकार गर्नु,
६. घरमा एकली मुनामाथि सहरिया गुन्डाले आँखा लगाउनु,	६. मदनकी आमाले ऋणको लागि पुनः हात जोडेपछि साहूले ऋण दिएर पठाउनु,
७. नैनीले गुन्डाका निम्ति मुनालाई फकाउने कोसिस गर्नु,	७. तिज सकिएपछि साहू मदनको घरमा ऋण उठाउन आउनु र मदनले ऋण तिर्न नसक्नु,
	८. साहूले मदनको घरमा बाधिराखेको लैनू गाई लिएर जान खोज्नु र मदनले त्यसको

<p>८. प्रतिव्रता मुनाले नैनीलाई हप्काउनु,</p> <p>९. ह्लासामा रमाएको मदनले एक दिन घर, आमा र मुनालाई सम्झनु,</p> <p>१०. मदन सुनका थैला बोकी ह्लासाबाट आफ्नो घर फर्कनु,</p> <p>११. मुनाले सपनामा भैंसीले लघारेको देख्नु,</p> <p>१२. मुनाले आफ्नो मनको पीर सासूसँग पोख्नु,</p> <p>१३. सासूले मुनालाई सम्झाउनु,</p> <p>१४. घरतर्फ फर्कदा मदनलाई बाटोमा हैजा लाग्नु,</p> <p>१५. साथीहरूले विरामी मदनलाई जङ्गलमा एकलै छाड्नु,</p> <p>१६. भोटेले मदनलाई जङ्गलमा अलपत्र परेको भेट्नु र आफ्नो घरमा लैजानु,</p> <p>१७. भोटेले जडीबूटीको ओखतीमूलो गरी मदनलाई निको बनाउनु,</p> <p>१८. मदन भोटेको घरमा बसी चौँरीको दूध खाई बलियो हुनु,</p> <p>१९. मुनाको मनमा चिन्ता बढ्दै जानु, अनेक आशङ्का जन्मनु र उसका आँखा भरिएर आउनु,</p> <p>२०. मदन निको भएपछि आफ्नो घर, आमा र मुनालाई सम्झनु,</p> <p>२१. मदनले भोटेसँग गुनका बदलामा सुन दिन खोज्नु,</p> <p>२२. भोटेले सुन नलिनु र आमाको आशिष माग्नु,</p> <p>२३. भोटेको महानताको अगाडि मदनले आफ्नो शिर झुकाउनु र रुँदै आफ्नो घरतर्फ</p>	<p>प्रतिकार गर्नु तर साहूले मदनलाई कुटपिट गरी गाई लिएर जानु,</p> <p>९. मदन भोट जाने बेलामा घरमा स्वस्तिशान्ति गर्नु,</p> <p>१०. आमाले दूध भए भात खाने कुरा गर्नु र घरमा आएर सो कुरा गर्नु,</p> <p>११. मदनको खुट्टामा तेल लगाउँदा मुनाको आँसु मदनको खुट्टामा झर्नु,</p> <p>१२. मदनको साथीसँग भोट जाने कुरा हुनु,</p> <p>१३. मदन भोट जाने बेलामा मुनाले खुट्टाको पानी खाई मदनले कुल्चेको ठाउँमा मुनाले स्पर्श गर्छ र कुल्चेको धूलो उठाउँछे,</p> <p>१४. मुनाले सपनामा आफूले कीलो समातेको र मदनले ठोकेको र उसलाई मदनले जिस्काएको देख्छे,</p> <p>१५. नैनीले मुनाको पतिव्रता देखेर प्रभावित भई प्रायश्चित्तको लागि पूजापाठमा लाग्नु,</p> <p>१६. भोटको राजा दमको विरामी हुनु र मदनले राजाको उपचार गरेर निको पार्नु,</p> <p>१७. भोटको राजाले मदनलाई आफ्नो ढुकुटीबाट धन भिकेर दिनु,</p> <p>१८. विरामी भएकी सासूलाई खुवाउने घरमा केही नभएकाले छिमेकीको घरमा मुना चामल पैचो माग्नु जानु,</p> <p>१९. छिमेकीले मुनालाई चामल पैचो नदिनु,</p> <p>२०. मुनाले दाउरा बेचेर आमालाई खाना खुवाउने अठोट गर्नु,</p> <p>२१. मुना दाउरा बेच्न जानु,</p> <p>२२. मुनाको दाउरा साँभसम्म पनि बिक्री नहुनु,</p>
--	---

फर्कनु, २४. मदनकी बूढीआमा बिरामी पर्नु, २५. मुनाले बूढीसासूको स्याहारसुसार गरी सान्त्वना दिलाउनु, २६. आमा मदनको नाम लिँदै बर्बराउनु, २७. घरमा फर्किरहेको मदनले पीपलमा बसी कराइरहेको कागलाई उडेर गई घरमा आफू आउँदै गरेको सन्देश सुनाउने आग्रह, २८. गुन्डाले मदन मरेको जाली चिठी पठाउनु, २९. मुना चिठी देखेर बेहोस हुनु र मर्नु, ३०. मदन आइपुग्नु र मदन आउने बित्तिकै आमा मर्नु, ३१. मुनासँग स्वर्गमा भेट्ने कुरा गर्दै मदन मर्नु ।	२३. गुन्डाले मुनाको दाउराको मूल्य सोध्नु, २४. गुन्डाले मुनाको रूपको प्रत्यक्ष प्रसंशा गर्नु, २५. मुनाले गुन्डाको आशय बुझेर त्यहाँबाट उठेर जान खोज्नु, २६. गुन्डाले मुनाको हात समाउनु, २७. मुनाले गुन्डाको गालामा थप्पड हान्नु, २८. पसलेसँग मुनाले दाउरा किनिदिन आग्रह गर्नु, २९. पसलेले मुनासँग एकमाना भन्दा कम चामलमा दाउरा किन्नु, ३०. दिदीले मदनसँग मुना मावल गएको छे भनेर डाँट्नु, ३१. छिमेकी बारुलीले मुना मरेको कुरा भन्नु ।
---	--

खण्डकाव्यकार लक्ष्मीप्रसाद देवकोटाको 'मुनामदन' खण्डकाव्यमा आधारित चलचित्र **मुनामदन** उत्कृष्ट नेपाली चलचित्र हो । चलचित्र **मुनामदन**को विशेष प्रदर्शनी हेरेपछि धेरै साहित्यकारले कृतिमाथि न्याय भएछ, भन्ने टिप्पणी गरे । दर्शक रुँदै निस्किएको देखेर उनीहरूले यस्तो टिप्पणी गरेको हुनुपर्छ । निर्देशकीय कल्पनाशीलता देखाउने र कथा पुष्टि गर्ने निहुँमा केही दृश्य तथा गीत चलचित्रमा थप गरिएका छन् । थपिएका विषयलाई समीक्षकहरूले चलचित्र यस्तै हुन्छ, भनेर स्वीकार गरेका छन् ।^{३०} यद्यपि विशेष प्रदर्शनीका भलाद्मी दर्शक र सार्वजनिक प्रदर्शनीका कोरा दर्शकहरूबीच गर्ने टिप्पणी निकै फरक हुने गर्दछ । महाकवि देवकोटाका बारेमा राम्ररी नबुझेका र नजानेका दर्शकहरूले **मुनामदन**लाई आफ्नै दृष्टिकोणले हेर्न सक्दछन् ।^{३१} यो चलचित्र हालसम्म नेपालमा प्रदर्शन नगरिएकोले सामान्य दर्शकहरूको प्रतिक्रिया भने पाउन सकिएको छैन । नेपाल-भोटबीच युद्ध हुनुभन्दा अगाडिका नेपालीहरू भोटतर्फ व्यापार गर्न जाने बेलाको परिवेशलाई विषयवस्तु बनाएको चलचित्रको कथानकलाई रैखिक र पूर्वदीप्ति ढाँचामा प्रस्तुत गरिएको छ । यसमा सत् र असत् दुवै किसिमका पात्रको प्रयोग छ । प्रतीकात्मक दृश्यका कारण चलचित्र बौद्धिक र कलात्मक बन्न पुगेको छ । पात्रहरूको मनोग्रन्थि केलाएर प्रस्तुत गर्न निर्देशक उपयुक्त दृश्य योजनामार्फत सफल भएका छन् । संवादहरू छोटो भए पनि अत्यन्तै भावपूर्ण छन् । बाह्य र आन्तरिक द्वन्द्व यस चलचित्रमा सशक्त रूपमा देखिन्छ । नायकनायिकाको मृत्युले चलचित्र दुःखान्त बन्न

^{३०} दिवस गुरागाई, मुनामदनको दृश्य, **स्पेश टाइम्स** (२०५९ फागुन २४ शनिवार), पृ. १ ।

^{३१} वसन्तप्रकाश उपाध्याय, 'प्रशांसाको पात्र बनेको चलचित्र मुनामदन' **युवामञ्च** (अंक ११, वर्ष १५, २०६०, वैशाख), पृ. ४१ ।

पुगेको छ भने चलचित्रको परिवेशअनुसारको गीतसङ्गीतले चलचित्र उत्कृष्ट बनेको छ । यस प्रकार चलचित्र **मुनामदन** खण्डकाव्य 'मुनामदन'को सफल चलचित्र रूपान्तरण बन्न पुगेको छ ।

छैटौँ परिच्छेद

उपसंहार तथा निष्कर्ष

६.१ उपसंहार

वर्तमान समयको सर्वाधिक सशक्त अभिव्यक्तिको माध्यम चलचित्रलाई कलाको मान्यता पूर्वी तथा पश्चिमी जगत् दुवैतिर प्राप्त छ । विभिन्न प्रयोगहरूले गर्दा वर्तमान समयको अति नै गतिशील कलाको माध्यम चलचित्रलाई उन्नत कलाको दर्जा दिने कुरामा पश्चिमीजगत् पूर्वभन्दा तुलनात्मक रूपमा बढी उदार देखिन्छ । चलचित्र अभिव्यक्तिको सर्वाधिक नवीनतम माध्यम हो । पूर्ववर्ती कलाहरूलाई चातुर्यसाथ अपनाएर नै यसले एक स्वतन्त्र र परिपक्व कला हुनाको सामर्थ्य प्राप्त गरेको छ । चलचित्र विज्ञानको आविष्कार र व्यवसाय केन्द्रित कला मानिए पनि यी दुईको सहभावबाट हुने उत्पादनको मुख्य आधार साहित्य भएको छ । साहित्यलाई अझ सरल, सहज, सम्प्रेषणीय र सुव्यवस्थित बनाउनका लागि विज्ञानको सहारा लिएर अगाडि बढेको हुनाले चलचित्रलाई साहित्यको एक विधाको मान्यता दिइएको छ । चलचित्रले शब्दको सहारा लिने समयसम्म यो साहित्यभन्दा नितान्त भिन्न कला हुन सक्दैन । चलचित्रले आफ्नो पूर्ववर्ती सबै ललितकला, आख्यान, नाटक, जीवनी, कविता आदि साहित्यिक कलाहरूलाई आफूमा समाहित गर्दै विज्ञान र व्यवसायको सन्तुलित सम्मिश्रणमा आफ्नो वास्तविक स्वरूप भेटाएको छ ।

नाटकको संवाद तथा द्वन्द्व, उपन्यासको कथानक एवम् परिवेश वर्णन, निबन्धको विचार र सङ्गीतको गति र छन्द तथा चित्रकारीको प्रकाश आदिको सन्तुलित सङ्गमका रूपमा चलचित्रलाई विकास गरेपछि पाठ्यसामग्रीको चलचित्रीकरणतर्फ रुचि जाग्न स्वभाविकै हुन जान्छ । चलचित्रमा पाठ्यसामग्रीको रूपान्तरणको सिलसिलाले चलचित्रको विषयगत परिधिलाई फराकिलो पार्ने र पाठ्यसामग्रीको जीवनसमेत दीर्घरूप दिने गर्दछ । पाठ्यसामग्रीको चलचित्रात्मक रूपान्तरण एउटा लामो प्रक्रियाबाट सम्भव हुने कुरा हो । रूपान्तरणको प्रक्रियामा पटकथा, संवाद, गीत आदिजस्ता शब्दमा लेखिएका कुराहरूलाई दृश्यश्रव्यमा जीवन्त र गतिशील रूपमा उतार्ने काम गरिन्छ । साहित्यिक सामग्रीको कथानकलाई क्यामराद्वारा छायाङ्कन गरेर पर्दामा देखाउनका लागि नाटकीय मोड दिइन्छ । नाटकीय तत्त्व, घातप्रतिघातजस्ता विभिन्न पक्षहरू, परिवेश वर्णनमा उपन्यास र निबन्धको शैली ग्रहण गर्दै कथानकले आकार प्राप्त गरिरहेको हुन्छ ।

पाठ्यसामग्री मूलतः एक व्यक्तिको मस्तिष्क, दृष्टिकोण र काल्पनिक क्षमताको उपज हुन्छ । स्रष्टाले कल्पनामा डुब्दै जाँदा लेखकले आफू उभिएको धरातलभन्दा फरक रूपमा प्रस्तुत भए पनि त्यो अस्वाभिक हुँदैन तर चलचित्र बनाउने कार्य सामूहिक कार्य भएकाले विभिन्न सीमा यसमा रहेका हुन्छन् । आफ्नो माटो, संस्कृति र अधिकतम दर्शक अझ अगाडि गएर भन्ने हो भने आफू र आफ्नो समूहले उपलब्ध गराउन सक्ने

दृश्यात्मक प्रस्तुतिलाई ध्यानमा राखेर चलचित्र निर्देशक चलिरहेको हुन्छ । कुनै पाठ्यसामग्रीको लेखक र त्यसको रूपान्तरणमा सहभागी अभिनेता अभिनेत्रीको जीवनजगत्बारेका दृष्टिकोण आमदर्शकको सापेक्षतामा रहेर आउनुपर्छ ।

लक्ष्मीप्रसाद देवकोटाको चर्चित खण्डकाव्य 'मुनामदन' (१९९२) वि.सं. २०५९ सालमा निर्देशक ज्ञानेन्द्र देउजाको निर्देशनमा चलचित्र **मुनामदन** बनेको हो । निर्देशकले खण्डकाव्यमा अन्तर्निहित साहित्यलाई चलचित्रमा संभव भएसम्म उतार्ने प्रयास गरेका छन् । विश्वमा चलचित्रको विकास भएको एक शताब्दीपछि बनेको **मुनामदन** चलचित्रले कलाको अन्य संरचनालाई आत्मसात गरेको छ । **मुनामदन**को ऐतिहासिक पृष्ठभूमि हेर्दा नेपाल-भोट बीचको युद्धभन्दा अगाडि नेपालबाट भोटमा व्यापार गर्न जाने प्रसङ्गलाई चलचित्रको केन्द्रीय विषय बनाइएको छ । मूलतः मुना, मदन, आमा, गुन्डा, भोटेको चरित्रमाथि प्रकाश पारिएको यस चलचित्रमा नैनी र बारुलीजस्ती कर्कशा सासूजस्ता पात्रको पनि उपस्थित छ । मनवादी र धनवादी द्वन्द्वमा अल्झिएको **मुनामदन** चलचित्रको कथानक दुःखान्तक प्रकृतिको छ । नायकनायिकाको मृत्युबाट कथानक समाप्त भएको छ ।

कथा ऐतिहासिक रूपमा नेपाल र भोटबीच युद्ध हुनुभन्दा अगाडिको पृष्ठभूमिमा घुमिरहेको देखिएको छ । निर्देशक तत्कालीन समाज देखाउने कार्यमा समेत सचेत देखिन्छन् । त्यसो त खण्डकाव्यको प्रकृति नै पनि यसै किसिमको छ । तत्कालीन नेपाली समाजको आर्थिक परिस्थिति चलचित्रले देखाए पनि चलचित्रको मर्म प्रेम विषय नै प्रमुख देखिन्छ ।

चलचित्र समाजको प्रतिबिम्ब मानिए जस्तै **मुनामदन**मा काठमाडौंको निम्नवर्गीय समाज छर्लङ्ग आएको छ । काठमाडौंको निम्नवर्गीय परिवारको आर्थिक र सामाजिक परिस्थितिप्रति चलचित्रले ध्यान पुऱ्याएको देखिन्छ । नेपाल-भोटबीच युद्ध हुनुभन्दा अगाडि निम्नवर्गीय नेपालीहरू धन कमाउनका लागि भोटतर्फ व्यापार गर्न जाने गरेको तथ्य सफल र प्रामाणिक दस्तावेज अत्यन्त सफल रूपमा आएको छ ।

मुनामदन चलचित्रमा कथानकको विकास रैखिक र पूर्वदीप्ति ढाँचामा भएको छ । घटनाहरू कार्यकारण शृङ्खलामा आवद्ध छन् । सम्भाव्यता र आवश्यकताका सिद्धान्तअनुसार कथानक सुसङ्गठित छ । कार्यान्विति, पूर्णता, सहज आङ्गिक विकास, कौतूहल तथा साधारणीकरणजस्ता विशेषताहरू कथानकमा छ । त्यसैले खण्डकाव्यभन्दा लामो र एउटै विषयमा केन्द्रित भएर पनि प्रभाववैक्यता सिर्जना गर्नु, कथानकका उल्लेख्य र प्रशंसनीय पक्षहरू हुन् ।

विधागत स्वरूपलाई ध्यानमा राखी कथानकभैँ पात्रहरू थप्ने कार्य यस चलचित्रमा भएको छ । यसो हुँदा बारुली, भिल्के, पण्डित, दिदीको सुरुदेखि अन्त्यसम्मको भूमिका समावेश गरेर निर्देशकले कलाको सम्मान गरेका छन् । चरित्रचित्रणका क्रममा निर्देशकले नाटकीकरण प्रति आफूलाई आकृष्ट पारेका छन् । धनलाई भन्दा सन्तोषी मनलाई प्राथमिकता दिने नायिका मुनालाई प्रस्तुत गरिएको छ, जो लोग्ने मरेको खबरले आफ्नो प्राण त्याग गर्दछे । उसका तुलनामा नायक मदन कमजोर देखिए पनि उसमा पत्नीप्रतिको

समर्पण भाव छ । तर ऊ पारिवारिक निम्न आर्थिक परिस्थितिबाट प्रभावित भएको छ । संसार धनका कारण होइन, मनका कारण स्वर्गसमान बन्दछ भन्ने भाव चलचित्रमा अन्तरनिहित छ ।

विम्ब, प्रतीक र लयात्मकताका कारण चलचित्रका संवादहरू काव्यिक सौन्दर्य नामिक छन् । संवादहरू प्रकार्यपरक छन् त्यसैले कथानकअनुकूल गम्भीर र खोजपूर्ण छन् । सामान्य भएर पनि परिष्कृत र प्रतिनिधि बोलीका रूपमा रहेका संवादहरू जति गहिरा र अर्थहरू राख्छन्, त्यतिकै श्रुतिमधुर पनि छन् । निपात, टुक्का आदिको प्रयोगले संवाद स्वादिला भएका छन् । भावनाको अभिव्यक्तिका लागि संवाद सफल छन्, प्रशंसा गर्न योग्य छन् । संवाद छोटा भइकन पनि पूर्ण हुनु चलचित्र **मुनामदन**को अर्को उल्लेख्य पक्ष हो ।

मुनामदन चलचित्रमा भावाभिव्यक्तिका लागि अन्य कलाको पनि सहयोग लिइएको छ । बौद्धिक दर्शकहरूका लागि परामनोविज्ञान र प्रतीकात्मक प्रयोगहरू चलचित्रमा गरिएको छ । नेपाली संस्कृतिलाई पनि **मुनामदन** चलचित्रले आत्मसाथ गरेको छ । असारको रोपाई, तीजपर्व, हलोसार पर्व र नेपालका पहाडी र हिमाली क्षेत्रका मानिसले प्रयोग गर्ने वेशभूषाबाटै पनि हामी यस निष्कर्षमा पुग्न सक्छौं कि **मुनामदन**ले चलचित्र सांस्कृतिक अभिव्यक्ति हो भन्ने धारणाको इज्जत गरेको छ । मुनासँग भेट नहुँदा मदन ईश्वरसँग पुकार गर्छ र स्वर्गमा नै मुनासँग भेट्ने कुरा गर्छ ।

खोलानाला, वनपाखा, रातदिन, मन्दिर बाहेकका चलचित्रका अधिकांश दृश्यहरू घरभित्रका छन् । तसर्थ प्रकृति अवलोकनको यस चलचित्रमा कमै गर्न सकिन्छ । यस चलचित्रमा विधा परिवर्तन गर्दा कतिपय कुरा थपिएको पनि छ । यस चलचित्रमा भएका दुईवटा गीत 'मुनामदन' खण्डकाव्यमा भए पनि अन्य पाँचवटा गीत भने नयाँ थपिएका छन् । गीतका साथै चलचित्रमा नृत्य पनि थपिएको छ । साथै खण्डकाव्यमा भएको कविताको पद्य रूपलाई चलचित्रमा गद्य रूपमा ढालिएको छ ।

६.२ निष्कर्ष

साहित्यिक कृतिहरू जति चलचित्रमा सम्बन्धित भएका छन् । तिनीहरूप्रति न्याय थोरैले मात्र पाएका छन् । **मुनामदन** यसो हेर्दा देवकोटाका अन्य कृतिहरूभन्दा सरल र सहज भनिए तापनि चलचित्रमा यस कृतिलाई प्रस्तुत गर्नु अत्यन्त गाह्रो विषय हुनसक्छ । सरलताको आफ्नै प्रकारको गूढता र तात्त्विक हुन्छ । **मुनामदन** केवल भ्याउरे शैलीमा लेखिएको कथावस्तु या भाषावस्तु मात्रै होइन, त्यसको सन्दर्भ मानिएको जीवन, माया, अनुरागसित सम्बन्ध छ, त्यसलाई प्रस्तुत गर्न तथा प्रतीकात्मक अभिव्यक्ति दिन जति पनि विशिष्ट कल्पना र दक्षताको आवश्यकता पर्छ । त्यो यस **मुनामदन** चलचित्रले पाएको छ ।

खण्डकाव्यकार लक्ष्मीप्रसाद देवकोटाको खण्डकाव्य 'मुनामदन'को भावनाको अभिव्यक्ति यस चलचित्रमार्फत हुन सकेको छ । साधनामा केही पार्थक्यहरू देखिए पनि साहित्यको रूपान्तरण सम्भव भएको छ । साहित्यिक कृतिको चलचित्रात्मक रूपान्तरण मात्रै होइन, व्यावसायिक तथा कलात्मक प्राप्तिका दृष्टिले पनि निर्देशक ज्ञानेन्द्र देउजाद्वारा निर्देशित चलचित्र **मुनामदन** नेपाली भाषाको गौरवमय चलचित्रका रूपमा प्रतिष्ठित हुनेछ र नेपाली चलचित्र क्षेत्रको एउटा सुन्दर नमुना बन्न सक्ने छ ।

सन्दर्भसामाग्रीसूची

पुस्तकहरू

१. अब्राहम, नाथ, ईअन् बेल र उद्रीज जन. **स्टडिङ्ग फिल्म**. लन्डन : अ मेम्बर अफ द होड्डर हेडलाइन ग्रुप. सन् २००१ ।
२. इउन, एम्ब्राम्स. **स्टडिङ फिल्मस्**. लन्डन : रेड्ड अन अ कोइनर हेडलाइन. सन् १९९४ ।
३. उपाध्याय, केशवप्रसाद. **दुःखान्त नाटकको सृजनपरम्परा**. काठमाडौं : नेपाल राजकीय प्रज्ञाप्रतिष्ठान. २०५५ ।
४. एलेन, रोबर्ट, सि.एलेन एन्ड हिल एनेट. **द टेलिभिजन स्टडिङ रिडर**. लण्डन : स्टेज. सन् २००४ ।
५. कुँवर, उत्तम. **स्रष्टा र साहित्यकार**. काठमाडौं : साभा प्रकाशन. २०५० ।
६. गेज, फिली डब्लु.(सम्पा.). **इन्साइक्लोपेडिया अमेरिकाना**. भ्योलुम १९. न्यूयोर्क : लक्जीटोन एभेन्यू. सन् १९६६ ।
७. जोशी, मनोहर श्याम. **पटकथा लेखन एक परिचय**. नई दिल्ली : राजकमल प्रकाशन. सन् २००० ।
८. बराल, ईश्वर र अन्य (सम्पा.). **साहित्यकोश**. काठमाडौं : नेपाल राष्ट्रिय प्रज्ञाप्रतिष्ठान. २०५६ ।
९. बराल, ऋषिराज. **उपन्यासको सौन्दर्य शास्त्र**. काठमाडौं : साभा प्रकाशन. २०५६ ।

१०. बराल, कृष्णहरि, गीत सिद्धान्त र इतिहास. काठमाडौं : विद्यार्थी पुस्तक भण्डार. २०६० ।
११. बराल, कृष्णहरि र नेत्र एटम. उपन्यासको सिद्धान्त र नेपाली उपन्यास. काठमाडौं : साभा प्रकाशन. २०६० ।
१२. बुम्यान एन्ड डोनो ह्यू (सम्पा.). प्रोजेक्सन श्री, फिल्म मेकर एन्ड अ फिल्म मेकिङ. लन्डन : अक्सफोर्ड युनिभर्सिटी प्रेस. सन् १९९२ ।
१३. भट्टराई, प्रदीप. चलचित्र र समाज. काठमाडौं : नेपाल एसिया फिल्म सोसाइटी एवम् चलचित्र समीक्षक समाज नेपाल. २०५८ ।
१४. मिलर, डाले र स्प्रिङगर. राईटर्स म्यानुअल, भ्योलुम ८. क्यालिफोर्निया: इ. टी. सी. पब्लिकेशनस. सन् १९७७ ।
१५. यादव, राजेन्द्र. प्रेमचन्दकी विरासत और अन्य निवन्ध. दिल्ली : अक्षर प्रकाशन प्रा.लि.. सन् १९७८ ।
१६. रङ्गा, बाओ र भी. ए. के. द इन्डियन सिनेमा. न्यू दिल्ली : डिरेक्टर अफ फिल्म फेस्टिबल मिनिस्ट्री अफ इन्फर्मेसन एण्ड बोर्डकास्टिङ गभर्मेन्ट अफ इन्डिया. सन् १९९० ।
१७. रजा, राही मासुम. सिनेमा और संस्कृति. नयाँ दिल्ली : वाणी प्रकाशन. सन् २००१ ।
१८. रोबर्ट, ग्राम एन्ड ह्यादर वालिस. इन्ट्रोड्युसिङ फिल्म. लन्डन : अ मेम्बर अफ द हेडलाइन ग्रुप. सन् २००१ ।
१९. शर्मा, ताना. सम र समका कृति. काठमाडौं : साभा प्रकाशन. २०६२ ।
२०. शर्मा, लक्ष्मीनाथ. प्रसारण पत्रकारिता. काठमाडौं : नेपाल प्रेस इन्सिच्युट. २०४५ ।
२१. शर्मा, लक्ष्मीनाथ. चलचित्रकला, काठमाडौं : साभा प्रकाशन. २०३८ ।
२२. सायमी, प्रकाश. चलचित्रकला र प्रविधि. काठमाडौं : साभा प्रकाशन. २०६० ।
२३. साहनी, बलराम. सिनेमा और स्टेज. दिल्ली: आत्मराम एण्ड सन्स. सन् १९७४ ।
२४. सिल्स, डेभिड एल. (सम्पा.). इन्टर नेशनल इन्साइक्लोपेडिया अफ दि सोसियल साइन्सेज. भोल्युम ५. यू.एस.ए : म्याक मिलन कम्पनी अफ दी प्रेस. सन् १९६८ ।
२५. स्केलमेन, रबर्ट र अन्य (सम्पा.) . इलेमेन्टस अफ लिटेरेचर. अक्सफोर्ट : युनिभर्सिटी प्रेस. सन् १९९२ ।

पत्रपत्रिकाहरू

१. कार्की, चेतन. 'नेपाली चलचित्रको विगत र वर्तमान'. नेपाल मोसन पिक्चर एवार्ड तथा नेपाली चलचित्र महोत्सव स्मारिका. २०५४ ।
२. कोइराला, गोविन्द. 'कसरी भयो सिनेमाको आविस्कार र विकास'. युवा, वर्ष ७, अङ्क ६३. २०५७. पृ. २० ।
३. गिरी, गिरीश. 'मूलग्रन्थ आधार मात्र'. कान्तिपुर कोसेली. २०५९ फागुन २४. पृ. ६ ।
४. गुरागाई, दिवस. 'मुनामदनको दृश्य'. स्पेस टाइम, २०५९ फागुन २४. पृ. ख ।

५. घिमिरे, सुरेश. 'मुनामदन अब चलचित्रको पर्दामा', **मर्निङ्ग पोष्ट**, वर्ष २, अङ्क २८, २०५७ मंसीर १५.
पृ .३ ।

६. भट्टराई, देवेन्द्र. 'आँसु, मुना र मदनको'. **कान्तिपुर कोसेली**, २०५९ फागुन २४. पृ. ख ।

७. शर्मा, बेञ्जु. 'कलात्मक फिल्म बन्नुपर्छ'. **कान्तिपुर कोसेली**, २०५९ फागुन २४. पृ. ४ ।

शोधपत्रहरू

१. ढुंगेल, माधवप्रसाद. प्रेमपिण्डको चलचित्रात्मक अध्ययन. शोधपत्र. कीर्तिपुर : त्रि.वि. नेपाली केन्द्रीय विभाग. २०६० ।
२. पराजुली, धर्मराज. वसन्ती उपन्यासको चलचित्रीकरण. शोधपत्र. कीर्तिपुर : त्रि.वि. नेपाली केन्द्रीय विभाग. २०६१ ।
३. पौडेल, वसन्तप्रसाद. कट्टेलसरको चोटपटक उपन्यासको चलचित्रीकरण. शोधपत्र. कीर्तिपुर : त्रि.वि. नेपाली केन्द्रीय विभाग. २०५७ ।