

सरुभक्तको निमावीय नाटकमा अभिनेयता

त्रिभुवन विश्वविद्यालय मानविकी तथा सामाजिक शास्त्र सङ्काय नेपाली
विभागअन्तर्गत पृथ्वीनारायण क्याम्पस, नेपाली विभागको
स्नातकोत्तर तह दोस्रो वर्षको दसौं पत्र (५४०-१) को
प्रयोजनका लागि
प्रस्तुत

शोधपत्र

प्रस्तोता

अरुणा ढकाल

त्रिभुवन विश्वविद्यालय

पृथ्वीनारायण क्याम्पस, पोखरा

सिफारिस-पत्र

सरुभक्तको निमावीय नाटकमा अभिनेयता शीर्षकको यो शोधपत्र श्री अरूणा ढकालले मेरा निर्देशनमा तयार पार्नु भएको हो र यस शोधपत्रको मूल्याङ्कन गर्ने व्यवस्था गरिदिनु नेपाली विभाग समक्ष सिफारिस गर्दछु ।

मिति - २०७३।१२।०७

डा. लक्ष्मीशरण अधिकारी
सहप्राध्यापक
शोध निर्देशक

कृतज्ञताज्ञापन

सरभक्तको निमावीय नाटकमा अभिनेयता शीर्षक रहेको प्रस्तुत शोधपत्र त्रिभुवन विश्वविद्यालय, मानविकी तथा सामाजिकशास्त्र सङ्काय अर्न्तगत नेपाली विषय स्नातकोत्तर तह दोस्रो वर्षको दशौं पत्रको प्रयोजनका लागि तयार पारिएको हो । ज्ञान साधना आफैमा तप हो । अझ शोध अनुसन्धान आफैमा उच्च बौद्धिक अध्ययन पद्धति हो । प्रस्तुत शोधपत्र लेखनका क्रममा आफ्नो महत्त्वपूर्ण समय प्रदान गरी शोधपत्र तयार पार्दा सम्म आवश्यक उत्साहवर्द्धक प्रेरणा, सल्लाह, सहयोग र मार्गनिर्देशन गर्नुभएकामा आदरणीय गुरु सहप्राध्यापक डा.लक्ष्मीशरण अधिकारी प्रति कृतज्ञता ज्ञापन गर्दछु । शोधकार्यका लागि आवश्यक सहयोग गर्नुहुने विभागीय प्रमुख सहप्राध्यापक कृष्णप्रसाद पौडेल लगायत विभागका सम्पूर्ण गुरुहरूप्रति आभार प्रकट गर्दछु ।

मेरो जीवनका हरेक पाइलामा सदा सर्वदा सफलताको कामाना गर्दै उच्च शिक्षा अध्ययनमा लाग्न सधैं प्रेरित गरिरहने मेरो आमा, बुबा, दाइ, भाउजु, दिदी भिनाजु, भाइ, बहिनी प्रति म सदा ऋणी छु । त्यस्तै प्रस्तुत शोधपत्र तयार गर्ने सन्दर्भ पुस्तक, पत्रिका, लेख, रचना, उपलब्ध गराइदिने पृथ्वीनारायण क्याम्पस क्षेत्रीय पुस्तकालय, त्रि.वि केन्द्रीय पुस्तकालय कीर्तिपुर पुस्तकालय परिवार प्रति पनि धन्यवाद प्रकट गर्दछु ।

प्रस्तुत शोधपत्र तयार पार्ने सिलसिलामा उचित सहयोग प्रदान गर्नुहुने मेरी मित्र श्री तारादेवी पौडेल लगायतका सम्पूर्ण साथीहरू प्रति हार्दिक आभार व्यक्त गर्दछु । साथै मेरो सम्पूर्ण शोधपत्रलाइ टाइप गरेर सहयोग पुऱ्याउने मेरो भिनाजु दलबहादुर थापाप्रति विशेष धन्यवाद व्यक्त गर्न चाहन्छु र टिङ्कन कार्यमा सहयोग पुऱ्याउने श्रेष्ठ कम्प्युटर सर्भिस, नदीपुरलाई पनि धन्यवाद दिन चाहन्छु ।

अन्त्यमा म यस शोधपत्रको समुचित मूल्याङ्कनका लागि त्रि.वि, पृथ्वीनारायण क्याम्पस, नेपाली विभाग समक्ष प्रस्तुत गर्दछु ।

मिति: २०७३/१२/०७

अरुणा ढकाल

पृथ्वीनारायण क्याम्पस,पोखरा

क्र.सं. ०७/०६८

त्रि.वि दर्ता नं. ९-२-४८-४१२८-२००६

विषयसूची

स्वीकृतिपत्र	(क)
सिफारिसपत्र	(ख)
कृतज्ञताज्ञापन	(ग)
सङ्क्षिप्त शब्द सूची	(छ)

पहिलो परिच्छेद : शोध परिचय	१-५
१.१ शोध शीर्षक	१
१.२ समस्याकथन	१
१.३ शोधको उद्देश्य	१
१.४ पूर्वकार्यको समीक्षा	२
१.५ शोधकार्यको औचित्य	४
१.६ शोधको सीमाङ्कन	४
१.७ सामग्री सङ्कलनविधि	४
१.८ शोधपत्रको रूपरेखा/परिच्छेद विभाजन	५

दोस्रो परिच्छेद : सैद्धान्तिक परिचय	६-१८
२.१ अङ्क तथा दृश्य योजना	६
२.१.१ अङ्क तथा दृश्य सम्बन्धी पूर्वीय मान्यता	६
२.१.२ अङ्क तथा दृश्य सम्बन्धी पाश्चात्य मान्यता	८
२.२ अभिनय सिद्धान्त	१०
२.३ अभिनयका भेदहरू	११
२.३.१ आङ्गिक अभिनय	११
२.३.२ वाचिक अभिनय	१२
२.३.३ आहार्य अभिनय	१६
२.३.४ सात्त्विक अभिनय	१७
२.४ निष्कर्ष	१७

तेस्रो परिच्छेद : निमावीय नाटकमा दृश्य योजना	१९-२६
३.१ कथानक योजना	१९
३.१.१ आदिभाग	१९
३.१.२ मध्यभाग	१९
३.१.३ अन्त्यभाग	२०
३.२ दृश्य योजना र अन्विति	२०
३.२.१ पहिलो दृश्य	२०
३.२.२ दोस्रो दृश्य	२२
३.२.३ तेस्रो दृश्य	२३
३.२.४ चौथो दृश्य	२४
३.२.५ रङ्गमञ्चविधान	२५
३.२ निष्कर्ष	२६

चौथो परिच्छेद : निमावीय नाटकमा आङ्गिक अभिनय	२७-३६
४.१ आङ्गिक अभिनय योजना	२७
४.१.१ शरीरज अभिनय	२७
४.१.२ पहिलो दृश्यमा मुखज अभिनय	२९
४.१.३ दोस्रो दृश्यमा शरीरज अभिनय	३१
४.१.४ तेस्रो दृश्यमा शरीरज अभिनय	३१
४.१.५ चौथो दृश्यमा मुखज अभिनय तथा सूक्ष्म अभिनय	३३
४.१.६ चौथो दृश्यमा शरीरज अभिनय	३५
४.१.७ चौथो दृश्यमा मुखज अभिनय	३६
४.३ निष्कर्ष	३६

पाचौँ परिच्छेद : निमावीय नाटकमा वाचिक अभिनय योजना	३७-४४
५.१ वाचिक अभिनय योजना	३७
५.१.१ उच्चार्य विशेषता	३७
५.१.२ वाचिक अभिनयमा श्रव्य विशेषता	४०

५.१.३ वाचिक अभिनयमा संवादात्मक अन्तरक्रिया	४२
५.१.४ वाचिकअभिनयमाभाषिकविशेषता	४४
५.३ निष्कर्ष	४४
छैटौँ परिच्छेद : निमावीय नाटकमा आहार्य र सात्त्विक अभिनय अभिनय योजना	४५-४७
६.१ आहार्य अभिनय	४५
६.२ सात्त्विक अभिनय	४६
सातौँ परिच्छेद : निष्कर्ष	४८-
७.१ सारांश	४८
७.२ निष्कर्ष	४९
७.३ सुझाउ	४९
सन्दर्भसूची	

सङ्क्षेपीकृत शब्दसूची

सङ्क्षिप्त रूप

अनु

आ. सं.

डा.

वि.सं.

स. सं.

सम्पा.

सा.प्र.

सा.सं.

छैं. सं.

चौ.सं.

दो.सं.

पाँ.सं.

ने.रा.प्र.प्र.

पृ.

ते.सं.

त्रि.वि

निमा

पूर्ण रूप

अनुवाद

आठौँ संस्करण

डाक्टर

विक्रम संवत्

सत्रौँ संस्करण

सम्पादक

साभा प्रकाशन

सातौँ संस्करण

छैंटौँ संस्करण

चौथौँ संस्करण

दोस्रो संस्करण

पाँचौँ संस्करण

नेपाल राजकीय प्रज्ञा प्रतिष्ठान

पृष्ठ

तेस्रो संस्करण

त्रिभुवन विश्वविद्यालय

निर्मित मानव

पहिलो परिच्छेद

शोध परिचय

१.१ शोध शीर्षक

प्रस्तुत शोधप्रबन्धको शीर्षक **सरुभक्तको निमावीय नाटकमा अभिनेयता** चयन गरिएको छ ।

१.२ समस्या कथन

सरुभक्तको नाटक **निमावीय** मा प्रयोगवादी भाव धाराको यथेष्ट प्रयोग भएको पाइन्छ । विभिन्न विषयवस्तुमा आधारित उनको नाटकमा विविध प्रयोजनका निम्ति अभिनेयताका के-कस्ता आधारहरू रहेका छन् ? तिनको निक्क्यौल गर्नु नै यसको मुख्य समस्या रहने छ । त्यसैगरी यससँग सम्बन्धित समस्याहरू निम्नानुसार राखिएको छ :

- १.२.१ **निमावीय** नाटकमा अङ्क तथा दृश्यको योजना कस्तो रहेको छ ?
- १.२.२ **निमावीय** नाटकमा आङ्गिक अभिनय योजना के-कस्तो रहेको छ ?
- १.२.३ **निमावीय** नाटकमा वाचिक अभिनय योजना के-कस्तो रहेको छ ?
- १.२.४ **निमावीय** नाटकमा आहार्य अभिनय योजना के-कस्तो रहेको छ ?
- १.२.५ **निमावीय** नाटकमा सात्त्विक अभिनय योजना के-कस्तो रहेको छ ?

१.३ शोधको उद्देश्य

सरुभक्तले साहित्यका सबै जसो विधामा कलम चलाएका छन् । प्रस्तुत शोधको विषय सरुभक्तको **निमावीय नाटकमा अभिनेयता** रहेको छ । प्रस्तुत नाटकमा रहेको अभिनयका आधारमा नाटकको स्थान खोजी गरी स्पष्ट पार्नु यस अध्ययनको मुख्य उद्देश्य रहेको छ । प्रस्तुत शोधका उद्देश्यलाई बुँदागत रूपमा यसरी देखाउन सकिन्छ :

- १.३.१ **निमावीय** नाटकमा अङ्क तथा दृश्य योजनाको खोजी गर्नु,

- १.३.२ निमावीय नाटकमा आङ्गिक अभिनय योजनाको खोजी गर्नु,
 १.३.३ निमावीय नाटकमा वाचिक अभिनय योजनाको खोजी गर्नु,
 १.३.४ निमावीय नाटकमा आहार्य अभिनय योजनाको खोजी गर्नु ।
 १.३.५ निमावीय नाटकमा सात्त्विक अभिनयय योजनाको खोजी गर्नु ।

१.४ पूर्वकार्यको समीक्षा

सरुभक्तका नाट्यकृतिको बारेमा विभिन्न समालोचक र लेखकहरूले आ-आफ्नो धारणा व्यक्त गरेका छन् । विभिन्न विद्वान्हरूले टीका-टिप्पणी र समालोचनात्मक लेखहरू प्रकाशित गराएको पाइन्छ । यति हुँदाहुँदै पनि नाटक, साहित्यको श्रव्य-दृश्य भेद अन्तर्गत पर्ने विशिष्ट कला विधा मानेर निमावीय नाटकको विशिष्टकृत रूपमा अभिनयको पूर्वपरम्परामा प्रस्तुत नाटकलाई साहित्यको श्रव्य-दृश्य भेद मानेर रचनात्मक प्रस्तुतीकरणात्मक र प्रभावात्मक जस्ता आयामहरूसँग जोडेर विशिष्टकृत रूपमा निमावीय नाटकको वैशिष्ट्य अध्ययन नभएको भए पनि केही अध्ययन भएका छन् । यहाँ अध्ययन अनुसन्धानको पूर्व परम्परामा यस शोध समस्यासँग सम्बद्ध पक्षमा भएका अध्ययनहरूको समीक्षा गरिएको छ ।

माधव घिमिरेले *शिशिरका अन्तिम दिनहरू* नाटक सङ्ग्रह प्रकाशन गर्ने क्रममा प्रकाशकीयका रूपमा सरुभक्त प्रति सरुभक्त हाम्रा प्रौढ नाटककारहरूमध्ये बहुचर्चित नाटककार हुनुहुन्छ भनेका छन् (*शिशिरका अन्तिम दिनहरू घिमिरे, २०४२ 'प्रकाशकीय'*) । उनले सरुभक्तलाई आधुनिक नाटककारको रूपमा चित्रण गरेका छन् । उनले उहाँको नाटकमा जीवनको प्रयोग र चिन्तनका निमित्त र चिन्तनको प्रयोग जीवनका निमित्त पाइन्छ भनेका छन् । घिमिरेको टिप्पणी प्रशंसापरक छ ।

लक्ष्मीशरण अधिकारीले निमावीय नाटकको कथानक, चरित्र, द्वन्द्व, संवाद, विचार, पर्यावरण, शैली र अभिनेयता जस्ता उपकरणका आधारमा अध्ययन गर्दै प्रस्तुत नाटकको रङ्गमञ्च विधामा प्रयोगात्मक छ भनेका छन् (*अधिकारी, २०५१ : ७५*) । खगोल विज्ञान सम्बन्धी नाटक भएको हुनाले यो नाटकको अभिनय गर्न विभिन्न उपकरणको आवश्यकता पर्छ भनेका छन् । प्रस्तुत नाटकमा अभिनेय नाटकका विशेषता छन् भनिएको भए पनि के

कस्ता विशेषता छन् भन्ने अध्ययन भएको छैन । सरुभक्तका समग्रमा कृतिको सन्दर्भमा अध्ययन भएकाले यो अध्ययन अपूर्ण छ ।

गोविन्दराज भट्टाराइले 'आधुनिक पाश्चात्य प्रयोगवादी मोडहरू: सन्दर्भ नेपाली नाटक' शीर्षकको लेखमा सरुभक्त र उनको नाटकको चर्चा गर्ने क्रममा उनलाई विज्ञान नाटकको रूपमा चित्रण गर्दै नौलो प्रयोग भनेका छन् (भट्टाराई, २०४९ : ४८) । परम्पराको गोरेटो छोडेपछि प्रयोगका अनेक मोडहरू नाटककारले आफैँ सिर्जन्छन् ती मध्ये सरुभक्त एक हुन् भनेको पाइन्छ । उनको अध्ययन सङ्क्षिप्त र प्रशंसापरक छ ।

केशवप्रसाद उपाध्यायले नेपाली नाटक र नाटककारको चर्चा गर्दा 'सरुभक्त र उनको योगदान' शीर्षकमा सरुभक्तलाई विज्ञान नाटककारको रूपमा चर्चा गर्दै उनका नाटक त पृथ्वीलाई मात्र हैन, अन्तरिक्षलाई पनि पृष्ठभूमि बनाएर लेखेका छन् भनेको पाइन्छ (उपाध्याय, २०६१ : २३३-२३५) । उनले सरुभक्तलाई यस्तो विषयमा नाटक लेख्ने पहिलो नाटककार हुन समेत भनेका छन् । उपाध्यायले सरुभक्तका समग्र नाटकको समीक्षा गर्ने सन्दर्भमा टिप्पणी गरेकाले उनको अध्ययन सङ्क्षिप्त र प्रशंसापरक छ ।

दयाराम श्रेष्ठ र मोहनराज शर्माको सहलेखनमा तयार भएको नेपाली साहित्यको सङ्क्षिप्त इतिहास पुस्तकमा सरुभक्तको नाट्यकारिताको चर्चा गर्ने क्रममा सरुभक्तका नाटकमा नयाँ- नयाँ कथ्य र शिल्पको प्रयोग भएको छ भनेका छन् । (श्रेष्ठ र शर्मा २०४९) उनको अध्ययन सङ्क्षिप्त र प्रशंसापरक छ ।

समालोचक राजेन्द्र सुवेदीले समसामयिक सन्दर्भमा केही सफल नेपाली नाटकहरूको अध्ययन गर्ने क्रममा विषयवस्तुको उठान गर्दै र सरुभक्तको नाम उल्लेख गरी समाज, इतिहास, धर्म, विज्ञान र मनोविज्ञानका फाँटहरू नाटक भएर आउनु सरुभक्तको प्राप्ति भनेका छन् (सुवेदी, २०४९ : १२) ।

सरस्वती गुरुङ्गले सरुभक्तका नाटकमा अध्ययन गरेकी भए पनि निमावीय नाटकमा अभिनेताको अध्ययन गरेकी छैनन् (गुरुङ्ग २०५५) ।

निमावीय नाटकमा अभिनयका सम्बन्धमा केही सूचनाहरू उल्लेख गरिएको भए पनि व्यापक अध्ययन हुन सकेको छैन । त्यसैले यस शोधमा निमावीय नाटकको अभिनयसम्बन्धी सापेक्षतामा रही अध्ययन गरिएको छ ।

१.५ शोधकार्यको औचित्य

सरुभक्तको **निमावीय** नाटकको विभिन्न दृश्यमा गरिएको अभिनेयता पहिल्याई ठम्याउन सक्नुमा नै यस शोधकार्यको शोधपरक प्राज्ञिक औचित्य एवं शोधपरक महत्त्व रहनेछ। विभिन्न दृश्यको अभिनेयताको खोजी गरी विश्लेषण गरिएकाले उक्त शोधकार्य स्वतः औचित्यपूर्ण हुने देखिन्छ। नाटककार सरुभक्तका सबै नाटकहरू उत्तिकै महत्त्वपूर्ण भए पनि निमावीय नाटक अझ उच्च स्तरमा पुग्न सफल रहेको छ। प्रस्तुत नाटकको सामान्य सूचना वा अध्ययन भएपनि विभिन्न अङ्क, दृश्य र अभिनेयताका निम्ति अध्ययन नभएको र सोही विषयमा अध्ययन गरिएकाले यो शोधकार्य महत्त्वपूर्ण र उपयोगीसमेत बन्नेछ। उनको निमावीय नाटकका बारेमा जान्न चाहनेहरूलाई समेत प्रस्तुत शोधले सघाउ पुऱ्याउने हुँदा पनि थप महत्त्वपूर्ण र औचित्यपूर्ण हुनेछ। साथै निमावीय नाटकको स्पष्ट र वस्तुगत अध्ययन गरेर तयार पारिएको हुनाले पनि यस विषयमा अध्ययन गर्ने जो कोही अध्येता पाठक तथा स्वतन्त्र अनुसन्धानकर्तालाई समेत सन्दर्भ सामग्री बन्ने छ। त्यसैले यस शोधकार्यलाई औचित्यपूर्ण र महत्त्वपूर्ण ठानिएको छ।

१.६ शोधको सीमाङ्कन

प्रस्तुत शोधको विषयक्षेत्र **निमावीय** नाटकमा रहेको अभिनय तथा अङ्क तथा दृश्य योजना केलाउनु हुनेछ। विशेषतः सरुभक्तको **निमावीय** नाटकको अङ्क तथा दृश्य तथा अभिनयात्मक स्तरमा गरिएको योजना के-कस्तो छ भनी गरिएको अध्ययन नै यस शोधको प्रमुख विषयक्षेत्र हुनेछ। त्यसैले सरुभक्तको नाटक **निमावीय** मा विविध कोणबाट अध्ययन गर्न सकिने भएपनि यहाँ नाटकको अङ्क तथा दृश्य योजना र अभिनय योजनाको निरूपणमा मात्र यो शोध केन्द्रित हुनु नै प्रस्तुत शोधको सीमा हो।

१.७ सामग्री सङ्कलन विधि

प्रस्तुत शोधकार्य सम्पन्न गर्ने क्रममा पुस्तकालयीय अध्ययनका आधारमा सामग्री सङ्कलन गरिएको छ। साथै आफूभन्दा अगाडिका शोधकार्य साथै यसै विषयसँग

सम्बन्धित विषयमा लेखिएका पुस्तक, पत्रपत्रिका, लेख आदिको पठन तथा सूक्ष्म अध्ययनद्वारा सामग्रीको सङ्कलन गरिएको छ ।

१.८ शोधपत्रको सामान्य रूपरेखा/परिच्छेद विभाजन

प्रस्तुत शोधपत्रको संरचनालाई सुगठित एवं व्यवस्थित बनाई प्रस्तुत गर्नका लागि निम्नलिखित रूपरेखा तयार पारिएको छ :

पहिलो परिच्छेद - शोध-परिचय

दोस्रो परिच्छेद -सैद्धान्तिक परिचय

तेस्रो परिच्छेद - **निमावीय** नाटकमा अङ्क तथा दृश्य योजना

चौथो परिच्छेद - **निमावीय** नाटकमा आङ्गिक अभिनय योजना

पाँचौं परिच्छेद - **निमावीय** नाटकमा वाचिक अभिनय योजना

छैटौं परिच्छेद - **निमावीय** नाटकमा आहार्य तथा सात्त्विक अभिनय योजना

सातौं परिच्छेद - सारांश र निष्कर्ष

सन्दर्भसूची

दोस्रो परिच्छेद सैद्धान्तिक परिचय

२.१ अङ्क तथा दृश्य योजना

अङ्क तथा दृश्य योजना नाट्यलेखनलाई रङ्ग शिल्पका दृष्टिले गरिने विभाजन हो । यस्तो विभाजन नाटकको कथावस्तुअनुसार गरिएको हुन्छ । यसले नाटकलाई सुगठित एवं व्यवस्थित बनाउने गर्दछ । रङ्गमञ्चीय परिवर्तनसँगै अङ्कसम्बन्धी मान्यताहरू पनि निरन्तर बदलिदै आएको पाइन्छ । नाटक साहित्यको मञ्चीय विधा भएकाले यसको कथावस्तुलाई आवश्यक अङ्क वा दृश्यमा विभाजन गरिनु पर्दछ । नाटकलाई सिलसिलाबद्ध र सुगठित बनाउनका लागि अङ्क वा दृश्य योजनाले महत्त्वपूर्ण भूमिका खेल्दछ । नाटकमा अभिनय सुविधाको लागि अङ्क वा दृश्यको प्रयोग गरिएको हुन्छ । नाटकीय कथावस्तुमा घटित घटनालाई एकबाट अर्कोमा जोड्ने पुलको काम अङ्क एवं दृश्यले गर्दछ । नाटक रङ्गमञ्चीय कला भएकाले अभिनयात्मक हुनु नै यसको खास पहिचान हो । अभिनयका माध्यमबाट नाटकको भाव दर्शक समक्ष प्रस्तुत गरिन्छ ।

२.१.१ अङ्क तथा दृश्यसम्बन्धी पूर्वीय मान्यता

अङ्क शब्दले काख चिन्ह, सङ्केत, दाग, कलङ्क, सङ्ख्या, पार्श्व पक्ष, सानिध्य आदि अनेक अर्थ दिन्छ भने यसले नाटकको एक खण्ड वा भाग र रूपको एक भेद भन्ने अर्थ पनि दिन्छ (उपाध्याय २०५२:७२) ।

पूर्वीय नाट्याचार्यहरूले अर्थप्रकृति र नाट्यावस्थाका आधारमा निर्मित हुने पञ्चसन्धिलाई अङ्क योजनाको आधार मानेका छन् । साथै अङ्कलाई दुई भिन्नाभिन्नै आधारमा हेरेको पाइन्छ । नाट्याचार्यहरूले एकातिर अङ्कलाई कथानकको अवच्छेद भन्दछन् भने अर्कातिर कथानकमा रहने स्थान र कालको अन्विति पनि भन्दछन् । नाट्यशास्त्री

भरतमुनिले अङ्कलाई रुढ शब्द भनेर व्याख्या गरेका छन् । यसको अर्थ भाव र रसहरूका माध्यमबाट काव्यको आउने अर्थ रहेको साथै विविध प्रकारका विधानले युक्त हुनु नै अङ्क हो भनेको देखिन्छ । (अङ्कइति रुढि शब्दो भावैश्चय रसै परोहयत्थान नानाविधान युक्तो यस्मात्स्मा त्रवेदङ्क ॥१४॥ (चतुर्वेदी, २००८:१००) ।

भरतमुनिका अनुसार अङ्कलाई कथावस्तु या काव्यका घटनाहरूको क्षण, प्रहर, मुहुर्त लक्षणले युक्त दिनहरूका अनुसार सबै काव्यहरू सजिलै फरक-फरक अङ्कमा विभाजन गर्नुपर्छ । एक दिनमा समाप्त हुन नसकेका कामहरूलाई प्रवेशकका माध्यमद्वारा सङ्केत गराउनु पर्दछ । एक महिना वा एक वर्षका कामहरूमा अङ्क छुट्याउनु पर्दछ । साथै ती सम्पूर्ण कामहरू एक-एक अङ्कमा समाप्त गर्नुपर्दछ । तर एकवर्ष भन्दा बढी समयका कामहरूलाई समावेश गर्नुहुँदैन । (ज्ञात्वा दिवसास्तान क्षणयाम मुहुर्त लक्षणो पेटाम् विभाजेत्सर्वसशेषं पृथक् काव्यङ्केष ॥२७॥ दिवासावसान कार्य यदयङ्के नोपद्यते सर्वम् । अङ्कच्छेद कुत्वा प्रवेशकै स्तद विद्यातत्यम् ॥ अङ्कच्छेद कुर्तान्मा सस्कृत वर्षसचिञ्चवापि । वत्सर्व कर्तव्य वर्षादुर्ध्व न त कदाचित् ॥ चतुर्वेदी, २००८: १००) नाटकमा दृश्यहरू छोटोछोटो समयमा बदलिरहनु पर्दछ र यसको समय बाह्र मिनेट भन्दा लामो हुनुहुँदैन (चतुर्वेदी २००८) ।

धनन्जयले अङ्कलाई कथानकको अवच्छेदभन्दा कथानकमा रहने अन्वितिका दृष्टिले व्याख्या गरेका छन् । उनी अङ्कलाई एक दिनको समय सीमामा आधारित कार्यव्यापार भन्दछन् । (एकहा चरितै कार्य मित्यमासन्न नायकम् धनन्जय) रामचन्द्र गुणचन्द्र पनि अङ्कलाई एक मुहुर्तदेखि चार मुहुर्तसम्म प्रदर्शन् गर्न सकिने नाट्याशं भनी उल्लेख गर्दछन् (अङ्क सविन्दुर दुशयार्थ चतुरमायो मुहुर्तत ॥१९॥ नाट्यदर्पण) । त्यसैगरी विश्वनाथले पनि अङ्कमा एक दिनको घटना समावेश हुनुपर्ने र त्यसभन्दा बढी समयको घटना समावेश गर्न नहुने उल्लेख गरेका छन् । (दिनवसाने कार्यसद दिने नै वो पजायते अर्थोपक्षवक वा अङ्कच्छेद विभाद्यातत्) (विश्वनाथ, ५५) ।

पूर्वीय साहित्यमा नाटकको मूल स्वरूपलाई रूपक भनिन्छ । नाटक दृश्य काव्य हो । अभिनेताद्वारा अभिनय चरित्रको रूप आफूमा आरोपित गरिन्छ, त्यसैले यसलाई रूपक भनिएको छ । यसै आधारमा रूपकका दश रूप वा भेद रहेका छन् । दश रूपक अन्तर्गत नाटक, प्रकरण, अङ्क, व्यायोग, भाण, समकार, विधि, प्रहसन, डिम र इहामृग पर्दछन् ।

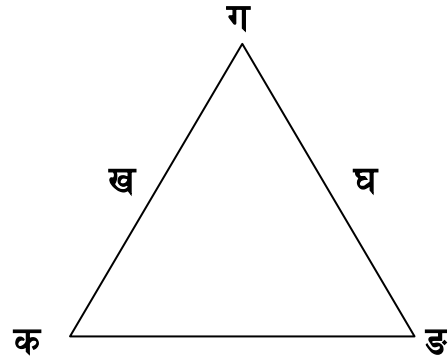
उपाध्याय, २०५२:९१) । नाटक र प्रकरणमा पाँचदेखि दश अङ्कसम्मको योजना गरिएको हुन्छ । भाणमा एक अङ्कको योजना गरिएको हुन्छ, भने व्यायोगमा पनि एक अङ्ककै योजना गरिएको हुन्छ । त्यस्तै समवकारमा तीन अङ्कको योजना गरिएको हुन्छ, भने डिम र इहामृगमा चार अङ्कको योजना रहेको देखिन्छ । अङ्क, विथी र प्रहसनमा भने एकै अङ्कको योजना गरिएको हुन्छ (भट्टराई २०३९: ३११ - ३२४) ।

२.१.२ अङ्क तथा दृश्यसम्बन्धी पाश्चात्य मान्यता

पाश्चात्य नाट्यपरम्परामा नाटक कृतिहरूमा प्रयोग हुने अङ्क शब्दको स्थानमा 'एक्ट' शब्दको प्रयोग गरिएको पाइन्छ । साथै यसमा अङ्कलाई उपविभाजन पनि गरिएको देखिन्छ । पाश्चात्य नाट्य परम्पराका ग्रीसेली नाटकहरूमा अङ्क विभाजन गरेको पाइँदैन (उपाध्याय, २०५२: ७५) ।

अरिस्टोटलले नाटकलाई आरम्भ, मध्य र अन्त्यको शृङ्खलामा परिकल्पना गरेको देखिन्छ । साथै उनले नाटकलाई प्रस्तावना, समूहगान, उपाख्यान र उपसंहारजस्ता उपाङ्गमा विभाजन गरेको पाइन्छ (त्रिपाठी, २०६५: ५४) । ग्रीसेली नाटकमा अङ्क विभाजनको परिपाटी नपाइने हुँदा नाट्यांशको विभाजन गर्ने आधार समूहगानलाई मानेको देखिन्छ । सोफोक्लिजको OEPIPUSREXS र एरिस्टोफेनसको LYSTSTRATA नाटकमा दृश्य परिवर्तन प्रष्ट रूपमा गरिएको पाइन्छ । ज्याकोब्स सन् २००१: ४०-१०५ । रोमेली दुःखान्तकार सेनेकाले (इशापूर्व प्रथम शताब्दी) ग्रीसेली दुःखान्तलाई आधार मानेपनि नाटकलाई पाँच अङ्क र दृश्यमा विभाजन गरेको प्रष्ट रूपमा देखिन्छ (उपाध्याय, २०५२: ७८) । सेनेकाद्वारा रचिएको THYESTIES नाटकमा अङ्क र दृश्य योजना प्रष्ट रूपमा गरिएको पाइन्छ । सेनेकाको अङ्क दृश्य योजनाको प्रविधिलाई अङ्गाल्दै बेलायती नाटककार सेक्सपियर (१५६४-१६१६) ले आफ्ना नाटकहरूमा अङ्क, दृश्य योजनाको प्रयोग गरेको पाइन्छ । उनका हेमलेट, दि टेम्पेस्ट, अ मिड समर नाइट ड्रिम आदि नाटकहरू पाँच अङ्क र विभिन्न दृश्यमा विभाजन गरिएको पाइन्छ । उनका नाटकमा अङ्कलाई भन्दा दृश्यलाई बढी महत्त्व दिएको पाइन्छ । जर्मनेली नाटककार फ्रेटागले (सन् १८१६-१८९५) अङ्क तथा दृश्य योजनालाई पिरामिड शैलीमा संयोजन गरेका छन् ।

उनले नाटकको विकास पाँच सङ्गठनहरूबाट हुने कुरा प्रष्ट्याएका छन् । उनका नाटकको विकासका पाँच अवस्थाहरूलाई पिरामिड शैलीको रेखाचित्रबाट हेर्न सकिन्छ ।



- (क) आरम्भ (Introduction)
- (ख) सङ्घर्ष विकास (Rise)
- (ग) चरम सङ्घर्ष (Climax)
- (घ) सङ्घर्ष ह्रास (Return of Fall)
- (ङ) उपसंहार/निष्कर्ष (फ्रेटाग सन् १९०० - ११ (Catustrophe))

आरम्भमा नाटकको बीज शुरु हुन्छ । यसमा घटनाहरूको सङ्घर्ष शुरु हुन्छ । दोस्रो अवस्थामा नाटकको संघर्ष विकास हुन्छ । यसले गम्भीर रूप लिन्छ । तेस्रो अवस्थामा नाटकको विकास उत्कर्षमा पुगेको हुन्छ । चौथो अवस्थामा नाटकको घटना सफलतातर्फ उन्मुख हुन्छ । क्रमशः सङ्घर्ष ह्रास हुने गर्दछ । पाँचौं एवं अन्तिम अवस्थामा नाटकीय कार्यव्यापार समाप्त हुन्छ र नाटकले आफ्नो लक्ष्य प्राप्त गर्दछ । फ्रेटागले विभाजन गरेका नाटकका पाँच सङ्गठनहरू पूर्वीय नाट्यशास्त्रमा रहेको आरम्भ, यत्न, प्राप्तिशा, नियताप्ती र फलागम आदि पाँच अवस्थाहरूसँग साम्य रहेको छ । विलियम हेनरी हड्सनले नाट्यवस्तुको सङ्गठन सम्बन्धी आधार द्वन्द्वलाई बनाएको देखिन्छ । द्वन्द्वको विकास क्रमलाई हड्सनले पाँचवटा अवस्थामा विभाजन गरेका छन् । जुन फ्रेटागले विभाजन गरेको पाँच सङ्गठनसँग मिल्दोजुल्दो रहेको छ । उनले दृश्यलाई बढी जोड दिँदै यसरी भनेका छन्:- दृश्य नाटकको विविध क्षणहरूको संगठन हो, जसले कार्यव्यापारको एउटा अंश निर्माण गर्दछ । साथै ती सम्पूर्ण कार्यव्यापारहरू निर्देशकको

निर्देशन बमोजिम हुने गर्दछ । (फ्रेटाग, १९००: ११२) । फ्रेटागले दृश्यलाई एउटा सानो खण्ड भनेका छन्, जहाँ कार्यव्यापारहरू निर्माण हुने गर्दछन् (फ्रेटाग, १९००: २१०) ।

यथार्थवादी चरणका नाटककार हेनरिक इब्सेनले अङ्क/दृश्य योजनाको परम्परालाई पछ्याएको देखिँदैन । उनको **अ डल हाउस** नाटक तीन अङ्कमा लेखिएको छ । त्यसैगरी रुसी नाटककार एन्टोन चेखवको **दि चेरी अर्चर्ड** नाटक चार अङ्कमा विभाजन गरिएको छ (ज्याकोब्स २००१: ५४१) । आधुनिक युगका नाटककारहरूले तीन अङ्क, चारअङ्क, एक अङ्क र दुई अङ्क, नाटक लेखेका छन् ।

पाश्चात्य नाट्यशास्त्रीहरूले दृश्यलाई 'सिन' (Scene) भनेको पाइन्छ । दृश्य भनेको नाटकको कथावस्तु रङ्गमञ्चमा देखाउन गरिने कार्यात्मक नभएसम्मको एक अंश वा भागलाई दृश्य भनिन्छ । दृश्य परिवर्तनका निमित्त पर्दाको प्रयोग गरिएको पाइन्छ । दृश्य नाटक मञ्चनमा प्रस्तुत गरिने प्राकृतिक वा कृत्रिम स्थल, घटना, पदार्थ वा वस्तुसंग सम्बन्धित रहेको हुन्छ ।

२.२ अभिनय सिद्धान्त

पूर्वीय नाट्यशास्त्री भरतमुनिले अभिनय शब्दको प्रयोग पहिलो पटक नाट्यशास्त्रमा गरेको पाइन्छ । उनले नाट्यशास्त्रको प्रथम अध्यायको सत्रौँ सूक्तिमा यसको प्रयोग गरेका छन् । उनले ब्रह्माद्वारा नाट्य वेदको निर्माणमा चार वेदहरूका चार मुख्य तत्त्वहरू ग्रहण गरी यजुर्वेदबाट अभिनय गृहित भएको कुरा प्रष्ट पारेका छन् (अग्रवाल: सन् २००७: १७) ।

नाट्यशास्त्रको आठौँ अध्यायमा भरतमुनिले अभिनय शब्दको चर्चा गरेका छन् । 'अभिनय' शब्द 'अभि' उपसर्ग लागेको 'णीअ', 'अच' प्रत्यय लागेर बनेको छ । यसको अर्थ जुन शाखा अङ्ग उपाङ्गले संयुक्त भई अनेक अनेक नाट्यार्थलाई खेल्दै नाटकको मुख्य प्रयोजनतर्फ लैजानु नै अभिनय हो भन्ने हुन्छ (अग्रवाल, २००७: १८) विश्वनाथले आफ्नो ग्रन्थ **साहित्य दर्पण**मा अभिनयलाई नटद्वारा अनुकार्यको (रसादी) अवस्थानुकरण भनेका छन् ।

यी परिभाषाहरूले अभिनयलाई नाटकको मुख्य अङ्ग मानेको पाइन्छ । अभिनेताद्वारा कार्यव्यापार गराई नाटकको अर्थ स्पष्ट एवं भाव सम्प्रेषण गर्दै अनुकार्यको

प्रतीति दर्शक समक्ष गरी विभिन्न रसको साधारणीकरण गर्ने रङ्गमञ्चीय कला अभिनय हो ।

२.३ अभिनयका भेदहरू

नाटक अभिनयका चार भेदहरू छन् । ती हुन् आङ्गिक, वाचिक, आहार्य र सात्त्विक ।

२.३.१ आङ्गिक अभिनय

आङ्गिक अभिनय शरीरका विभिन्न अङ्ग, उपाङ्गद्वारा प्रदर्शित हुने अभिनय हो । भरतमुनिले आङ्गिक अभिनयका तिन भेदबारे नाट्यशास्त्रमा चर्चा गरेका छन् । ती हुन् शरीरज, मुखज र चेष्टाकृत । शरीरज अभिनय शरीरका अङ्ग प्रत्यङ्गद्वारा गरिन्छ भने मुखज अभिनय उपाङ्गद्वारा गरिन्छ । यिनै अङ्गका गतिविधिहरू चेष्टाकृतान्तर्गत पर्दछन् । एवं भरतले मुखजाभिनयलाई विविध भाव र रसको आश्रय मानेका छन् (मुखजाभिनये विप्रानाभाव रसाश्रय (८।१६) ।

शरीरका अङ्ग छ ओटा रहेका छन् । त्यसैगरी गरी प्रत्यङ्ग र उपाङ्ग पनि ६/६ ओटा रहेका छन् । भरतले आङ्गिक अभिनयका लागि शरीरज (स्थूल) र मुखज (सूक्ष्म) अभिनय गरी दुई भागमा विभाजन गरेका छन् ।

(क) शरीरज अभिनय

शरीरज अभिनयमा शिर, हस्त, वक्ष, पार्श्व, कटी, पद, कुम, हत्केलो, पीठ, पेट, जाँघ मणिबन्ध आदि अङ्ग र उपाङ्गहरूको सञ्चालन गरिन्छ ।

(ख) मुखज अभिनय

मुखज अभिनयमा नेत्र, भ्रू, नासिका, अधर, कपोल, चिबुक आदि उपाङ्गहरूको सञ्चालन गरेर अभिनयको योजना गरिन्छ ।

२.३.२ वाचिक अभिनय

बोलेर गरिने अभिनयलाई वाचिक अभिनय भनिन्छ । वाचिक अभिनयमा बोली वा भाषा महत्त्वपूर्ण हुन्छ । भरतका अनुसार संसारमा जे पनि भनिने वा सुनिने गरिन्छ । ती सबै भाषाका रूप भएकोले वाचिक अभिनयलाई विशेष महत्त्व दिदै नाटकको शरीर भनिएको छ र अरु अभिनय वाचिक अभिनयको सहयोगी मानिएको छ । भरतले वाचिक अभिनयको विवेचना गर्दै ध्वनि वा पूर्वव्यवस्था, शब्दरचना, पदरचना, वाक्यरचना गरी क्रमसँग उल्लेख गरेको पाइन्छ । *(व्यञ्जनानी स्वराश्चैव सन्ध्योध विभक्तय नामाख्यातोप स्वाश्चिनिपन वास्ताद्वितास्तथा एतैरङ्गै समासैश्च नाना धातु समाश्रयम विज्ञेय संस्कृत पाठ्य नाशा १५/६/७)* । वाचिक अभिनयका निम्ति शुद्ध भाषाको ज्ञान हुनु आवश्यक हुन्छ । यस तथ्यलाई पहिचान गरेर भरतले यस अभिनयअन्तर्गत व्याकरणिक भाषिक संरचनाको अध्ययनको प्रावधान राखेका छन् । अभिनय कर्ताले शुद्ध भाषाको प्रयोग गर्दा अभिव्यक्ति गर्न खोजिएको भाव सम्प्रेषण गर्न समर्थ हुने गर्दछ । *(अग्रवाल सन् २००७ : २२)* । भरतको नाट्यशास्त्रमा संस्कृत र प्राकृत गरी भाषाका दुई भेदको चर्चा गरिएको छ । भरतले नाटकका नायकले सामान्यतः संस्कृत भाषाको प्रयोग र अवस्था विशेषमा प्राकृत भाषाको प्रयोग गर्ने कुरा उल्लेख गरेका छन् ।

भरतले वाचिक अभिनयमा पात्रहरूको नामकरणको बारेमा पनि निर्देश गरेका छन् । पात्रको नामकरण प्रख्यात भनेको ऐतिहासिक वा पौराणिक पात्र हुन् । अप्रख्यात भनेको कल्पित पात्र हुन् जसको नाम, गुण र कर्मका आधारमा गर्नुपर्दछ । *(भट्टराई, २०३९)* । यस शोधपत्रमा वाचिक अभिनयअन्तर्गत उच्चार्य विशेषता, श्रव्य विशेषता, संवाद संरचनापरक विशेषता र भाषिक विशेषताको विश्लेषण गरिएको हुँदा यहाँ यिनै चार पक्षहरूको थप विवेचना गरिएको छ ।

(क) उच्चार्य विशेषता

वाचिक अभिनयको मूल तात्पर्य नाट्योक्ति वा संवादहरूको उच्चारण नै हो । यस्तो उच्चारण आरोह र अवरोहपूर्ण हुन्छ । स्वर भनेका नै सङ्गीत शास्त्रमा उल्लेख गरिएका सात स्वर हुन् भने स्थान भनेका तिनै स्वर उत्पन्न हुने उर, कण्ठ र शिर गरी

तिन अवयव हुन् । उच्चार्य भाषामा स्वर, स्थान, वर्ण र काकु अर्थ निर्धारणका महत्त्वपूर्ण आधार हुन्छन् ।

वाचिक अभिनयको सबैभन्दा महत्त्वपूर्ण पक्ष उच्चार्य अलङ्कार हो । यो उच्च, दिप्त, मन्द्र, नीच, द्रुत र बिलम्बित गरी ६ प्रकारको हुन्छ । यी लक्षणहरूको साथै प्रयोगस्थल तल दिइएको छः

अलङ्कार	लक्षण	योजना
उच्च	शिरस्थानबाट उत्पन्न केही उच्च आवाजमा प्रकट हुने तार स्वर	टाढाको व्यक्तिसँगको कुराकानी विषयम, परस्पर, उत्तर, प्रत्युत्तर, दुराहवान, त्रास, बाधा आदि अवस्था ।
दिप्त	शिरस्थानबाट उत्पन्न केही दीप्त आवाजमा प्रकट हुने तार स्वर	अक्षय, युद्ध, कलह, विवाद, अमर्ष, अधमर्षण (चिच्चाहट) क्रोध, सौर्य, दर्प (अहङ्कार), तेज तथा रुखो उत्तर, हम्की, रोदन आदि अवस्था ।
मन्द्र	उरस्थलबाट उत्पन्न	निर्बेद, ग्लानी, शंका, चिन्ता, औत्सुक्य, दैन्य, आवेग, त्याघि, क्रिडा, मूर्च्छा, भद्र, गुढार्थ, प्रकाश आदि ।
द्रुत	कण्ठस्थानबाट उत्पन्न द्रुततर उच्चारण	नारी र बालकलाई सान्त्वना दिदा, चुप लगाउँदा, प्रियजनको प्रस्ताव अस्वीकार गर्दा, भय, शीत, ज्वर, त्रास, आवेग, गुप्त आवश्यक वा शिघ्र गरिने कार्य आदि अवस्था ।
बिलम्बित	कण्ठस्थानबाट उत्पन्न केही मन्द्र	प्रणय, वितर्क, विचार, अमर्ष, असूया, टेढोमेढो कुरा, लज्जा, चिन्ता, ढाँट, फटकार, आश्चर्य, दोष रोपण, निन्द्रा लामो बिमारी, पिडा आदि अवस्था ।

(ख) वाचिक अभिनयमा श्रव्य विशेषता

श्रव्य र अश्राव्य गरी श्राव्यता दुई प्रकारका छन् । संवादका आकाशभाषित स्वगत पररित र जनान्तिक गरी चार प्रमुख भेदहरू श्रव्यता अन्तर्गत पर्दछन् । कथायिता प्रत्यक्षमा नदेखिएको वा टाढाबाट भनिएको कथन आकाशभाषित हो (दुरस्थाभाषणयत् स्थान शरीर निवेदितम् परोक्षन्तरित वाक्यामाकाश वचनन्तु तत (नाशा १६/८५) भने श्रोताले नसुन्ने गरी भनिएको वा मनमनै भनिएको संवाद स्वगत कथन हो (हृदयस्थ वचोयतु तदात्मगतनिष्यते (नाशा १६/८८क) । यसैगरी अपवरित र जनान्तिक निकटमा रहेका कतिपय व्यक्तिले नसुन्ने गरी भनिएका संवाद हुन् (निगुढ भाव संयुक्तम पतारितकम स्मृतम, कार्य वशाद श्रवण पार्श्वगतेर्यञ्जनादिक तत्स्यात् । नाशा १६/८९) आरोह अवरोह ध्वनिपरक हुन्छ । अभिनयका क्रममा अभिनयकर्ताको संवादमा उच्च, निम्न र समध्वनिको प्रयोग हुनु नै आरोह अवरोह हो । रङ्गमञ्चमा पात्रहरूले बोल्ने संवाद स्पष्ट र भाषिक दृष्टिले शुद्ध हुनुपर्छ अनि मात्र वाचिक अभिनय प्रभावकारी बन्न सक्छ । सबै मानिसको उच्चारण अवयव समान हुन्छ तर अभ्यासबाट उच्चरित ध्वनिको उचाई (भोलुम) बढाउन सकिन्छ । यसको अर्थ अभिनेताहरू चिच्याउनुपर्छ भन्ने होइन तर उनीहरूले भावानुकूल स्वरको अवरोहमा ध्यान दिनै पर्दछ र उच्चारण प्रकृत्यामा स्वरको आरोह अवरोहमा पनि त्यत्तिकै ध्यान दिनुपर्दछ । वीर रसमा चिच्याउनु अनिवार्यता हुन्छ भने करुण रसमा चिच्याउनु हानिकारक मानिन्छ । नाटकमा श्रव्य विशेषतालाई सर्वश्रव्य, नियतश्राव्य र नेपथ्य संवाद आधारमा अध्ययन विश्लेषण गरिएको छ ।

(ग) वाचिक अभिनयमा संवाद संरचनात्मक विशेषता

संवाद भन्नाले दुई वा दुईभन्दा बढि व्यक्तिका विचको कुराकानी भन्ने बुझिन्छ । यसलाई आदान प्रदानको प्रक्रिया पनि भनिन्छ । यस्तो कुराकानी कुनै खास स्थान, विषय र समयमा आधारित हुन्छ (ब्रह्मपुत्र, २०७१ : १) । संवाद भनेको पुस्तक, चलचित्र, मञ्च आदिमा दुई वा बढी सहभागीहरूको कुराकानी हो (शर्मा, २०५५: ४६०) । यो कुराकानी यस्तो संरचना हो जसमा लेखकले आफ्नो विचारको अभिव्यक्ति गरेको हुन्छ । संवाद कथावस्तु रचना गर्ने साधन हो (भण्डारी, २०७० : ४८) । वाचिक अभिनयमा संवादको संरचनालाई अन्तरक्रियात्मक र एकालाप गरी दुई भागमा विभाजन गरिएको छ:

(अ) अन्तरक्रियात्मक

वाचिक अभिनयमा वक्ताहरू एकसाथ नबोली एकपछि अर्को गर्दै कुरा राख्दै जानु पालो पद्धति हो । क वक्ताले बोलिसकेपछि ख वक्ताले बोल्न थाल्छ, फेरि खपछि क वक्ताले बोल्न थाल्दछन् । अनुबद्ध युग्म वार्तालापमा पालो परिवर्तनको प्रकृया यादृच्छिक भई नियमबद्ध हुन्छ । यस्तो नियमितता पालो परिवर्तनको मात्र नभई वार्तालापको विषय वा प्रकृतिमा पनि निर्भर हुन्छ । यस उच्चारणका माध्यमबाट वक्ताले केही कुराको सूचना मात्र नदिई केही कार्य गर्ने प्रतिबद्धता व्यक्त गर्नु वा श्रोतालाई केही काम गर्नका निम्ति उत्प्रेरित/ अभिप्रेरित गर्नु हो । ती हुन् प्रश्नोत्तर, अभिवादन र अभिवादन आह्वान र प्रतिउत्तर, निमन्त्रणा र स्वीकारोक्ति, विदाइ र विदाई, दोषारोपण र क्षमयाचना आदि (ब्रह्मपुत्र, २०७१ : ९) । दुई भिन्न वक्ताहरूद्वारा उत्पादन गरिने र एक अर्काका नजिकमा रहने दुई उच्चारणको अनुक्रम निकटस्थ युग्म हो । कुराकानीमा यस्ता युग्महरू सामान्य वा स्वाभाविक मानिन्छन् ।

(आ) एकालाप

एकालाप भनेको एकजना व्यक्तिमात्र बोलिने बोली हो । यो सामाख्यानात्मक हुन्छ । लामो समयसम्म एकजनाले मात्र बोलेको लामो कथन नै एकालाप हो । यो विधापरक हुन्छ ।

(घ) भाषिक अभिनयमा भाषिक विशेषता

यसअन्तर्गत कथ्य एवं लेख्य भाषा पर्दछ । औपचारिक रूपमा बोलिने भाषा लेख्य हो । यस भाषालाई मानक भाषा पनि भनिन्छ । यो शिक्षित वर्गले बोल्ने स्तरीकृत भाषा हो । यो स्थानपरक हुन्छ । अनौपचारिक रूपमा साधारण बोलिचालीमा बोलिने भाषा कथ्य भाषा हो । यो भाषा स्तरीकृत हुँदैन । प्राय अशिक्षित वर्गले बोलेका भाषालाई यसले प्रतिनिधित्व गर्दछ । यो पनि स्थानपरक हुन्छ । गाउँघरमा बोलिने साधारण किसिमको भाषा कथ्य भाषा हो ।

२.३.३ आहार्य अभिनय

शृङ्गार, भेषभूषा एवं अन्य रङ्गमञ्चीय उपकरणहरूलाई आहार्य अभिनय भनिन्छ। बाह्य वस्तुहरूद्वारा पात्रको देशकाल अनुसार उसको वेशभूषा रङ्ग आकृतिको अनुकरण गर्नु नै आहार्य अभिनय हो (अग्रवाल २००७ : २२)। भरतमुनिले आहार्य अभिनयलाई नाटकको प्रयोग पक्ष वा नेपथ्य क्रिया मान्दछन्। साथै मञ्चसज्जा, मञ्चव्यवस्थापन, मञ्चमा लौकिक पदार्थ निर्जीव र सजीव वस्तुको नाट्यधर्मी प्रयोग मान्दछन्। भरतको नाट्यशास्त्रको तेइसौँ अध्यायमा आहार्य अलङ्कारको विवेचना गरिएको छ। मञ्चका कुनै पनि सामग्रीहरू आफैमा अर्थवान् हुँदैनन्, आहार्य अलङ्कारले त्यसलाई सार्थक बनाउँछ। भरतका अनुसार नेपथ्य विधान चार प्रकारबाट गरिन्छ। जस्तै पुस्तरचना, अलङ्करण, अङ्गरचना र सञ्जीव व्यवस्थापन आदि (भट्टराई २०३९: ३५५-३५६)।

(क) पुस्तरचना

पुस्तरचना भनेको रङ्गमञ्चमा प्रयोग गरिने स्थूल उपकरण सामग्री हो। मञ्च सज्जाका लागि निर्माण गरिने पर्वत, यान, विमान, ढाल, कवच, ध्वज, हात्ती आदि पुस्तरचनामा प्रयोग गरिने साधन हुन् (शैल, यान, विमनि, चर्म बर्म ध्वजा नगा यानि क्रियन्ते नाट्ये हिस पुस्तइति संज्ञित ॥९॥)। भरतका अनुसार पुस्तरचनाका साधनहरू सन्धिमा, व्यजिमा र व्यष्टिमा गरी तिन प्रकारका रहेका छन्। मञ्चका निम्ति आवश्यक उपकरण निर्माण गर्दा बाँस, छाला, कपडा, पराल आदिको प्रयोग गर्नु सन्धिमा हो। यन्त्रहरूको प्रयोग गर्नु व्यजिमा र कुनै पनि वस्तु लपेटेर निर्माण गरिने पुस्तरचना व्यष्टिमा हो।

(ख) अलङ्करण

अलङ्करण नायक, नायिका आदि पात्रले शरीरमा धारण गर्ने आभूषण हो। यसलाई शरीरका विभिन्न अङ्ग र उपाङ्गमा लगाइन्छ।

(ग) अङ्गरचना

नाटकमा रहेको कथावस्तुको आवश्यकता अनुसार पात्रहरूले विभिन्न अङ्गको रचना गर्नु आवश्यक हुन्छ। नाट्यशास्त्रमा पुरुष पात्रमा अङ्गरचनालाई बढी महत्त्व दिएको पाइन्छ। यस अन्तर्गत रङ्ग वा वर्ण विधान, दाही, जुङ्गा, भेषभूषा र शिरोमुकुट पर्दछन्। नाटकमा आहार्य अभिनयलाई प्रस्तुत गर्दा नाटकको मञ्चसज्जा, पात्रको भेषभूषा र रूप सज्जालाई आधार बनाइएको हुन्छ।

२.३.४ सात्त्विक अभिनय

सात्त्विक अभिनयलाई भावविनय पनि भनिन्छ। अवस्था अनुसार रुने, हाँस्ने, पसिना निकाल्ने, रिसाउने आदि क्रियाले नाटक सजिव हुन्छ (कोइराला, २०६६: १३)। भरतले स्तम्भ, स्वेद, रोमाञ्च, स्वरभङ्ग, वेपधु, वैवर्ण्य, अश्रु र प्रलय गरी सात्त्विक भावका आठ प्रकार छन् भनेका छन् (भट्टराई, २०३९: ८३)। भरतका अनुसार क्रोध, भय, हर्ष, लज्जा, दुःख, श्रम, रोग, ताप, व्यायम, क्लम, धर्म तथा संपीडनबाट स्वेत उत्पन्न हुन्छ। हर्ष, भय, रोग आदिबाट स्तम्भको उत्पत्ति हुन्छ। शीत, भय, हर्ष, स्पर्श आदिबाट कम्पको उत्पत्ति हुन्छ। आन्नद, भय, शोक, रोगबाट अश्रुको उत्पत्ति हुन्छ। स्पर्श, भय, शीत, दर्ष, क्रोध आदिबाट रोमाञ्चको उत्पत्ति हुन्छ। अभिघात, मोह आदिबाट प्रलयको उत्पत्ति हुन्छ।

सत्त्व मनबाट उत्पन्न हुने भाव हो। मन एकाग्र भएमा सत्त्व निष्पन्न हुन्छ। भावअनुसारको रोमाञ्च, अश्रु, वैवर्ण्य आदि रूप जुन स्वभाव छ त्यो अन्यत्र मन लगाउनाले अभिनय गर्न सकिँदैन। लोकको स्वभावको अनुकरणमा प्रवृत्त गराउने हुनाले नाटकको प्रयोगमा सत्त्वको महत्त्व छ।

२.४ निष्कर्ष

पूर्वीय विद्वान्हरूले अङ्कलाई कथानकको अवच्छेद भनेको पाइन्छ। साथै कथानकमा रहने स्थान र कालको अन्विति पनि भनेको पाइन्छ। नाटकमा कथावस्तुका घटनाहरूको क्षण, प्रहर, मूर्हुत, आदि दिनहरू अनुसार फरक-फरक अङ्कमा देखाउनु पर्दछ। एक दिनमा पुरा हुन नसकेका कार्यव्यापारलाई प्रवेशकका माध्यमबाट सङ्केत

गर्नुपर्दछ । नाटकमा के-कति अङ्क हुनुपर्ने विषयमा पूर्वीय विद्वान्हरूले निश्चित सिमा बाँधेको हुँदा अङ्क विभाजनलाई बढी महत्त्व दिएको देखिन्छ ।

पाश्चात्य मान्यतामा अङ्कमा भन्दा दृश्य योजनालाई बढी महत्त्व दिएको पाइन्छ । ग्रीसेली नाटककार एरिस्टोटलले नाटकमा दृश्य परिवर्तन गर्दा समूहगानको प्रयोग गरेको पाइन्छ । रोमेली दुःखान्तकार सेनेकाले अङ्कभित्र दृश्य योजनाको प्रयोग गरेका छन् । ग्रीस र रोमका अङ्क तथा दृश्यको प्रयोग गरेर जर्मनिका फ्रेटागले दृश्यलाई नाटकको एउटा सानो समूह भनेको पाइन्छ जहाँ कार्यव्यापारहरू निर्माण गरिन्छ । ती सबै कार्यहरू निर्देशकको निर्देशन बमोजिम हुने कुरा प्रष्ट्याएका छन् । साथै अब्राम्सले पनि दृश्यलाई अङ्कभित्रको सानो विभाजन भनेका छन् । उनले यसअन्तर्गत स्थान र समयको एकत्व रहेको कुरा उल्लेख गरेका देखिन्छन् ।

एलिजाबेथकालीन नाटककार विलियम सेक्सपियरले सेनेकाको अङ्क तथा दृश्य योजनालाई पछ्याएको पाइन्छ । उनका नाटकहरूमा अङ्कभित्र दृश्य योजनाको बहुल प्रयोग गरेका छन् । आधुनिक युगका नाटककारहरू इब्सेन एन्टोन चेखवहरूले नाटकमा दृश्य योजनाभन्दा अङ्क योजनालाई महत्त्व दिई एक अङ्क, तिन अङ्क, चार अङ्क नाटक रचेका पाइन्छन् ।

अङ्क तथा दृश्य योजना कति लामो हुनुपर्ने भन्ने विषयमा कुनै नियम बनेको देखिदैन तर नाटकीय परिमाणलाई निश्चित गर्न दृश्य सहायक भएको देखिन्छ । एउटै दृश्यलाई लामो समयसम्म देखाइरहनु र पर्दाको प्रयोग गरिरहँदा दर्शकलाई दिक्क लाग्ने हुन सक्छ ।

अभिनय भनेको विषयवस्तु वा कथानकलाई अभिनेताका माध्यमबाट मञ्चमा प्रस्तुत गर्नु हो । नाटकलाई साहित्यका अन्य विधा भन्दा फरक रूपमा पहिचान गराउने मुख्य तत्त्व नै अभिनय हो । नाटकमा अङ्क तथा दृश्य योजनाको विभाजन अभिनयका लागि नै गरिएको हुन्छ ।

भरतमुनिका अनुसार अभिनय भावहरूको अभिमुखीकरण हो । उनले अभिनयलाई आङ्गिक, वाचिक, आहार्य र सात्त्विक गरी चार प्रकार रहेको बताएका छन् । आङ्गिक अभिनय शरीरका अङ्ग प्रत्यङ्गहरूको उचित ढङ्गले सञ्चालन गरिने अभिनय हो । बोलिको प्रयोग गरिने र शब्दहरूको उच्चारण गरिने वाचिक अभिनय हो । नाटकमा अङ्क तथा दृश्य योजनाको विभाजन अभिनयको लागि नै गरिएको हुन्छ । यी अभिनयहरू एक आपसमा अन्तर सम्बन्धित रहेका हुन्छन् । एउटा अभिनयको अभावमा अर्को अभिनय पूर्ण हुन सक्दैन ।

तेस्रो परिच्छेद

निमावीय नाटकमा दृश्य योजना

३.१ निमावीय नाटकमा कथानक योजना

घटनाहरूको योजनाबद्ध विन्यास नै कथानक हो । यसमा घटनाहरूको योजना वा रखाई कालक्रमिक सम्बन्धका आधारमा नभएर कार्यका सम्बन्धका आधारमा गरिन्छ । पाश्चात्य नाट्यशास्त्रीहरूले कथानकको विकास आदि, मध्य, र अन्त्य गरी तीन भागमा विभाजन गरेका छन् । यही पाश्चात्य मान्यता अनुसार **निमावीय** नाटकको कथानक विकास भएको छ । यस नाटकको कथानक विकास रैखिक ढाँचामा गरिएको छ ।

३.१.१ आदि भाग

निमावीय नाटकमा घटनाको आदि भाग दृश्य-१ बाट सुरु भएको छ भने अल्फा संग बिटाले आफूलाई वस्दा वस्दा दिक्क लागेकाले पृथ्वीतिर फर्कन्छु भनि जोरी खोज्दा अल्फाले कुनै चाह नगर्नु नाटकको आदि भाग हो । नाटकको आदि भागमा फोनले बिटालाई फोन आएकोले आउन आग्रह गर्छ । बिटा त्यहाँ जादाँ फोनमा आवाज मात्र आउँछ, पर्दामा कोहि देखिदैन बिटा फोन विग्रिएछ । यो फोनलाई फुटाइदिन्छु भनी कराउँदा फोनले आफू आत्माले पुरानो देह फेरेजस्तो शरीर फेर्न पाउदा खुसी हुने कुरा पत्ता लगाउछे जस्ता कुरा नाटकको आदि भागमा घटित छ ।

३.१.२ मध्य भाग

बिटाको माइत (पृथ्वी) जाने चाहना पुरा नहुनु, बिटाले निमा-४ लाई सौता मान्नु, निमा-४ र ओमेगा फर्केर आउनु निमा-४ लाई बिटाले भ्रमन्तु र नभेटेपछि आफै चिथोरिनु नाटकको मध्य भागमा घटित छ ।

३.१.३ अन्त्य भाग

अल्फाले शत सूर्यलाई रोक्नु, पृथ्वीमा विटाको चहल पहल शुरु हुनु र विटालाई भोकले तीव्र रूपमा चाप्नु नाटकको उत्कर्ष भाग हो । निमाहरू आफुहरूलाई मान्छे देखि खतरा रहेको कुरा बताउनु, निमाहरू सत्यवादी हुन्छन् त्यसैले अल्फाले लगाएको शतसूर्य एकहजार वर्षपछि पृथ्वीमा आइपुग्ने भएकोले यस्तो कुरा पृथ्वीवासी मूर्ख मानवलाई सुनाउन हुदैन भनी भन्नु तर कुनै न कुनै कारणले निमाहरूले सुनाउन सक्ने भयले आशंकाले निमा-१ को हत्या गर्नु नाटकको अन्त्य भाग हो ।

३.२ दृश्य योजना र अन्विति

निमावीय नाटक प्रयोगवादको प्रयोग गरी लेखिएको विज्ञान नाटक हो । नाटककारले नाटकलाई मञ्चनीयता प्रदान गरेका छन् । यस नाटकमा चार दृश्य रहे तापनि परम्परागत अङ्क नभई अङ्कको स्थानमा दृश्य शब्दको प्रयोग गरिएको छ । जहाँ दृश्य-१, २, ३ र ४ नामाकरण गरी नाटकको अङ्क विभाजन गरेका छन् । नाटकमा जम्मा चार दृश्यहरू रहेका छन् । दोस्रो दृश्य अति छोटो छ । प्रस्तुत नाटकमा विज्ञानको विषयवस्तु भएकाले पनि पात्रहरूको नामसमेत विज्ञान क्षेत्रबाट राखिएको छ । यस नाटकमा डा. अल्फा, (मानव अन्तरिक्ष वैज्ञानिक खगोल शास्त्री) विटा, (अल्फाकी श्रीमती) ओमेगा (अल्फा र विटाकी छोरी) निमा-१, निमा-२, निमा-३, निमा-४, र फोन जस्ता नारी पुरुष पात्रको सहभागिता रहेको छ ।

३.२.१ पहिलो दृश्य

निमावीय नाटकमा दृश्य-१ को प्रारम्भमा फोनले विटालाई फोन आएकोले आउन आग्रह गरेको घटनाबाट शुरु भएको छ । विटा त्यहाँ जाँदा फोनमा आवाज मात्र आउँछ । पर्दामा कोही देखिदैन । विटा फोन विग्रिएछ यो फोन फुटाइदिन्छु भनी कराउँदा फोनले आत्माले पुरानो देह फेरेजस्तो शरीर फेर्न पाउँदा खुशी हुने कुरा सुनउँछ । विटाले डा.अल्फाले फोन गरेको कुरा पत्ता लगाउँछे र विटाले आफू फोनदेखि डराएको कुरा गर्दा अल्फाले विटालाई अन्तरिक्षबाट कसैले लान नसक्ने र आफु पनि त्यसमा सजग रहेको

कुरा जानकारी गराउँछ। विटाले आफू अन्तरिक्षमा बस्न नचाहेकाले पृथ्वीमै फर्कन्छु र छोरी पनि साथै लिएर जान्छु भन्दा अल्फाले आफू पनि पृथ्वीमै जन्मेकाले पृथ्वीमा नै जान सक्ने बताउँछ। त्यसबेला विटाले आफूलाई लोग्नेले नहेरेको, ब्रह्माण्डको अवलोकनमानै व्यस्त रहेको, आफूलाई त मान्छेको समाज चाहिएकाले त्यस्तो कृत्रिम वातवरणमा बाँच्न नसक्ने कुरा व्यक्त गर्छे। उसलाई निमाहरू यान्त्रिक लागेको कुरा पनि बताउँछे र छोरी पनि लिएर पृथ्वी जान्छु भनी छोरी खोज्न थाल्छे। छोरी कतै देखिन्न। विटा अल्फादेखि रिसाउँछे। अल्फाले छिट्टै फर्काउँछ। ऊ अल्फाको फोन राख्छे। यहाँसम्मको कार्य व्यापारमा समय एउटै भए पनि स्थान र कार्यमा अन्विति रहेको छ।

विटा छोरी खोज्न थाल्छे। निमा-१ ले छोरी निमा-४ सित डेल्टा एस्टोरायड र ॐ वधशाला बीचको अन्तरिक्ष मैदानमा खेलन गएको बताउँछ। विटाले निमा-४ यन्त्रिक मानव भएर पनि मानव जस्तो नलागेको र त्यसको बोलीवचन हाउभाउ रूपरंग शरीर सब कुरा मान्छेसँग मिल्ने भएकाले त्यो मन नपरेको बताउँछे र आफूलाई श्रीमती अल्फा नभनी विटा भनेर बोलाउँन आग्रह गर्छे। अनि आफूले अन्तरिक्षमा निमाहरूबाट मानवीय व्यवहार, स्नेह, भातृत्व खोजेको कुरा व्यक्त गर्छे निमा-१ ले आफू इ.सं. २०१० मा जापानमा जन्मेकाले पुरानो मोडलको नेपाली निमा भएकाले मानवीय व्यवहार अनुभव गर्न नसक्ने तर बुझ्न सक्ने, निमा-४ इ.सं. २०४० मा नेपालमै गरिएको भएकाले मानव अनुभव व्यक्त गर्न सक्ने कुरा व्यक्त गर्दछ। विटा निमा-४ लाई सौता ठान्छे त्यसैले उ एकछिन पनि वधशालामा बस्न मन नभएको कुरा व्यक्त गर्छे। तर निमा-१ ले उसको दुःखको अनुभव गर्न सक्दैन निमा-४ को व्यवहारले विटा आतिन्छे र आँखा भरी आँसु पारेर रुन थाल्छे। छोरीको पढाइ बिग्रिएको गुनासो निमा-१ लाई सुनाउँछे त्यसपछि निमा-१ ले कम्प्युटरबाट ओमेगाको खोजी गर्न थाल्छ ओमेगा निमा-४ सँग अन्तरिक्षमा दगुरिरहेकी हुन्छे। विटा विक्षिप्त भई रिसाउँछे। विटा निमा-४ लाई आरोप लगाउँछे। विटा विक्षिप्त बनेपछि अल्फा कक्ष 'ग' बाट ओर्लन्छ। यहाँ सम्मको कार्यव्यापारमा समय एउटै भएपनि स्थान र कार्यमा अन्विति रहेको छ र दृश्यान्तरण भएको छ।

निमाले खाना तयार पार्छ र विटालाई बोलाउँछ। निमा-४ ले ओमेगालाई घर फर्कन्न कम्प्युटर मार्फत भन्छ। निकै जिद्धि गरेपछि ओमेगा र निमा-४ भय्याङ्गमा आइनपुग्दै उनीहरू बीच सम्बन्ध टुट्छ। यही समयमा निमा-२ र निमा-३ पनि आइपुग्छन्। पछि निमा-१, २, र ३ एक आपसमा ख्याल ठट्टा गरी हाँस्छन्, बस्छन् र

माइक्रोफिल्म परीक्षणहरू हेर्छन् । उता ओमेगालाई खोज्न गएकी विटा आवेशपूर्ण खुट्टा बजाउँदै आएर निमा-४ लाई साफसँग भ्रुपाउँदै त्यही समयमा ओमेगा आइपुग्छे । ओमेगा चञ्चले स्वभावकी हुन्छे, ऊ आमा विटा रिसाएदेखि स्टयन्डि बन्ने धारणा व्यक्त गर्दछे । निमा-२ र ३ ख्याल ठट्टा गर्दछन् । निमा-१ ले अल्फालाई भोजन टेबुलमा ल्याउने ढुढता व्यक्त गर्छ । निमा-२ र ३ अब निमाहरूले यौनक्रिडा गरेर सन्तानोपत्ति गर्न नस्कने कुरा व्यक्त गर्छन् । यही समयमा डा.अल्फा आइपुग्छ । हाँसिरहेका निमाहरूलाई अपराध गरेको आरोप लगाउँछ अनि उनीहरूको हाँसो चल्छ । अल्फा निमाहरूलाई भोजन गर्न भन्छ । निमाहरूले भोजन नगर्ने भनेपछि अल्फाले पछि सम्भेर सरी मैले त कस्तो बिसेको भनेर माफी माग्छ । विटाले अल्फालाई हावा फुस्केजस्तो भन्छिन् । अल्फाले विटालाई ठीक भन्यौ यो कार्बन डाइअक्साइड फुस्केको लक्षण होइन, अक्सिजन फुस्केको लक्षण हो भन्छ । त्यतिबेला ओमेगाको प्रवेश हुन्छ र उसको बाईस लाख हजार प्रकाश वर्ष टाढाको तारा हराएको भनी निमा-४ लाई खोज्न आग्रह गर्छे । उता विटा रिसले चुर हुन्छे । निमा-१ को छातीमा ओमेगा गएपछि विटा रिसले कालो हुन्छे र बाहिर निस्कन्छे । अल्फा भने केही भन्दैन । निमा-२, ३ र ४ माइक्रोफिल्म हेर्न थाल्छन् । यहाँसम्मको कार्यव्यापारमा समय एउटै भए पनि स्थान र कार्यमा अन्विति रहेको छ र यहाँ दृश्यान्तर समेत भएको छ ।

यस नाटकको पहिलो दृश्यमा कथावस्तुको आदि भएको छ । पात्रहरूको सहभागिताले कथा वस्तुलाई अगाडि बढाएको छ । यस दृश्यमा सूच्य घटनाहरू पनि रहेका छन् । त्यस्तै कार्य र कालको अन्विति रहेको छ । यहाँ नाटककारले एउटै दृश्यमा नाटकीय कार्यव्यापार गरेको पाइन्छ । रङ्गमञ्चमा एउटै कक्षमा मात्र घटनाहरू घटेका छैनन् । एउटाबाट अर्कोमा स्वरै कल्पनात्मक रूपमा प्रवेश गरी कार्य गरेको पाइन्छ ।

३.२.२ दोस्रो दृश्य

निमा-१ ओमेगालाई लिएर प्रकोष्ठ 'घ'मा प्रवेश गर्छ । ओमेगा साह्रै चञ्चल हुन्छे । ऊ यताउता दोडेन्छे । कार्यकक्षभित्र पुग्दछे र विभिन्न प्रश्न गर्छे । निमा-१ प्रश्नको उत्तर दिँदै जान्छ । उनीहरूको हाउभाउ देखिन्छ तर थोली सुनिँदैन । निमा-१ ओमेगालाई छातीमा टाँसिराख्न सफल हुन्छ । ओमेगाको चञ्चलताले ऊ दुर्घटनाको आशङ्का गर्छ ।

ओमेगा सबै कोठामा पुग्छे र आमा ओमेगा भए ठाउँमा पुग्छे । सबै निमाहरू कम्प्युटरमा व्यस्त भएका हुन्छन् । त्यही बेला नेपालबाट पृथ्वीको फोन जान्छ । फोनमा हेल्लो....हेल्लो गरी निमा-४ बोल्दा बोल्दै फोन काटिन्छ, आलोक हराउँछ ।

३.२.३ तेस्रो दृश्य

यो दृश्य 'ईथर ड्रिप्य' को हो । त्यही समयमा 'ख' प्रकोष्ठमा आलोक आउँछ । त्यही बेला 'क' प्रवेश गर्छिन् । फोन र विटाबीच भनाभन हुन्छ । विटाले फोनलाई हकारेपछि फोन आफूले मान्छे, निमा, फोन सबैसंग बोल्न खोज्दा कसैसंग बोल्न नदिएकोमा गुनासो पोच्छ । विटा आफूलाई संसारको सबैभन्दा बढी दुःखी भएको ठान्छे तर भन्ने बेलामा "दुनियांमा सबैभन्दा बढी सुखी स्वास्नी मान्छे म नै हुँ भनेर व्यङ्ग्य गर्दछे" (*निमावीय पृ १४१*) विटा स्विटर बुनिरहेकी हुन्छे । फोन आफूले कैयौंसंग बोलेको पूर्वअनुभव सुनाउँछ । त्यसै बेला बेधशालामा सङ्कटकालीन अवस्था सुरु हुन्छ । डा.अल्फा आफ्नो प्रकोष्ठबाट व्यापक कार्य गरिरहेको हुन्छ । सबैतिर सङ्कटकाल लाग्छ (ओमेगा चारैतिर दौडन्छे, आत्तिन्छे) । त्यही बेलामा पृथ्वीमा ओमेगा आमा विटा छेउमा आएर बस्दा विटा प्रसन्न हुन्छे । त्यही बेलामा पृथ्वीमा आएको प्रकाश १०७X१० मिलियन लाइट इअर टाढा भएकाले अब सङ्कट आएको छ भन्ने खबर फोनले ओमेगालाई दिन्छ । छोरी ओमेगा उफ्रदै नाचदै यताउता दगुर्न थाल्छे । त्यस बेला विटा छोरीलाई बहुलाही भन्छे । त्यस बेला निमा-४ ले फोन गर्छे । विटाले कफी बनाउँछे । कफी खाने बेलामा अल्फा हुँदैन । ऊ केही तनावमा पर्छे । अल्फा बेधशालामा व्यस्त हुन्छ । निमा-२ र ४ टेलिभिजनको समाचार सुन्न आउँछन् । उनीहरू अन्तरिक्षमा र पृथ्वीमा सङ्कट आइपरेको कुरा व्यक्त गर्छन् । त्यही बेलामा निमाहरू असत्य बोल्न नसक्ने भएकाले यिनीहरू मानिसभन्दा फरक हुन्छन् भन्छन् । उनीहरू सत्य र असत्यलाई धनात्मक र ऋणात्मक चार्जहरू हुन् भन्ने निष्कर्षमा पुग्छन् ।

यस समयसम्म सङ्कटकालीन अवस्था सकिएको हुँदैन । अन्तरीक्षबाट पृथ्वीमा फोन सम्पर्क पनि हुँदैन । त्यही समयमा उनीहरू हेर्न थाल्छन् । समाचारमा अल्फाद्वारा शतसूर्यको मार्गबाट घुसपैठ गरिरहेको एक अज्ञात तरङ्ग समातिएको (*निमावीय पृ १४९*) र पृथ्वीमा सङ्कटकालीन स्थिति रहेको, राष्ट्रहरूबीच एकीकरण वार्ताको आरम्भ भएको

समाचार प्रसारण हुन्छ । यस्तो खबरले निमाहरूलाई केही प्रभाव पार्दैन तर विटा भने आत्तिन थाल्छे । ऊ रुन थाल्छे । निमा-४ विटालाई मानव गन्दैन । विटा निमा-४ को दृश्य खोज्न थाल्छे । ओमेगा र निमा-४ बीच घनिष्ठ सम्बन्ध हुन्छ । उनीहरू एकआपसमा छुट्टिन सक्दैनन् । ओमेगा लाडिन्छे । ऊ आमाको काखमा जाँदा विटा आफूलाई साच्चै आमा भएको अनुभव गर्छे र मातृवात्सल्यभाव म्वाइ खाएर व्यक्त गर्छे । विटा आफू छोरीलाई पाएर निकै हर्षित भएको अनुभव गर्छे र सारालाई भुल्छे ।

शब्दहीन दृश्य परिवर्तन हुने बित्तिकै निमाहरू र अल्फा कार्यमा व्यस्त हुन्छन् ।

३.२.४ चौथो दृश्य

दृश्यमा आलोक आइसकेपछि विटाको फोन आउँछ । विटालाई नभेटेपछि विटाको फोन बन्द हुन्छ । विटा-४ आफूले मानव जातिले प्राप्त गरेको ज्ञान प्राप्त गर्न चाहेको कुरा व्यक्त गर्दछे । निमा-३, २ र १ लाई लाटा छेरुवा, हरिशचन्द्रको आरोप लगाउँदै निमामा अब मानवीय हस्तक्षेप हुनुहुँदैन भन्दै डा. अल्फालाई भन्दा निमा-१ लाई सम्मान गर्नुपर्दछ भन्दछन् । उनीहरू यन्त्रिक हुन नसकेको र मानवीय संवेदना ग्रहण गर्न नसकेकोमा ग्लानि व्यक्त गर्छन् र आफ्नै संसार बनाउनु पर्छ भन्ने कुरा व्यक्त गर्छन् । विटा आफूलाई यान्त्रिक ठान्छे र डिच्च दाँत देखाएर हाँस्छे । विटा आफू यत्र हुँदै गएको ठानी निमा २ र ३ लाई घृणा गर्दछे । विटा निमा-४ लाई गाली गरिरहन्छे । ओमेगा निमा-४ को पछि दौडन्छे । निमा-४ सँग ओमेगा नगएपछि विटा निमा-४ लाई लखेट्दै जान्छे । नभेटेपछि विक्षिप्त भई आफैलाई लुछ्छत कोर्पन थाल्छे । निमा-२ रोक्न खोज्छ । निमा-३ पनि विक्षिप्त हुन्छ । त्यही बेला निमा-४ पनि विक्षिप्त भई विग्रन्छ । विटा आत्तिन थाल्छे । निमा-४ के मलाई मन पराउनु हुन्छ ? भन्दा भन्दै निमा र अल्फा आइपुग्छन् । निमा-४ को अवस्था र विटाको अवस्था देखेपछि निमा-४ लाई किन अन्याय गरेको भनी सोध्छ तर विटा अल्फाको केही कुरा बुझिदन्न विटा अर्धपागल र बौलाह, बहिरी भएकी हुन्छे । यहाँसम्मको कार्यव्यापारमा स्थान र कार्यकालको एकत्व भएको छ ।

केही समयपछि विटा अल्फालाई पृथ्वीको खबर सोध्छे । अल्फा पृथ्वीमा फोन गर्छ । विटा अल्फालाई खाना खान बोलाँछे । त्यही बेला अल्फा निमाहरूसँग धुम्न जाने कुरा व्यक्त गर्छे । निमा-१ निमाहरूको हत्या मानवबाट हुनसक्छ । अल्फा केही समयमा

पृथ्वी विनाश हुने र त्यसलाई आफुले रोकेको कुरा पृथ्वीका मानवलाई नबताउन निमाहरूलाई भन्छ तर निमाहरू सत्यवादी हुने र पृथ्वीका मानवीय एकीकरण पनि नहुने भएकाले निमाहरूबाट सत्य कुरा उद्घाटित हुने शंका व्यक्त गर्दछ। निमा-१ ले आफू असत्य कुरा पनि भन्न सक्ने कुरा व्यक्त गर्दागर्दै निमा-१ को हत्या हुन्छ र नाटकको अन्त्य हुन्छ।

३.२.५ निमावीय नाटकमा रङ्गमञ्च विधान

रङ्गमञ्च भनेको नाटकीय कार्यव्यापारलाई दर्शक सामु प्रस्तुत गर्नका लागि तयार पारिएको मञ्च हो। नाटकलाई विभिन्न अभिनयकर्ताद्वारा अभिनय गरी मनोरञ्जन प्रदान गर्न बनाइएको मञ्चलाई रङ्गमञ्च भनिन्छ। यहाँ **निमावीय** नाटकको रङ्गमञ्च विधानलाई चर्चा गरिएको छ।

प्रस्तुत नाटकको रङ्गमञ्च अत्याधुनिक किसिमको रहेको छ। **निमावीय** नाटकमा अभिनयका दृष्टिले त्यति सरल र सहज देखिँदैन।

प्रस्तुत नाटकमा विभिन्न प्रकाश र ध्वनियन्त्रहरूको र त्यस्ता स्थान विशेषको आवश्यकता पर्ने हुँदा अत्याधुनिक रंगमञ्चमा मात्र अध्ययन गर्न सकिन्छ। त्यसैले सुदुर अन्तरिक्षमा अवस्थित रंगमञ्च देखाउनु पर्ने हुनाले परम्परित रंगमञ्च भन्दा भिन्न खालको रंगमञ्चको आयोजना गर्नुपर्ने आवश्यकता पदछ। प्रस्तुत नाटकको संवाद कतै छोटो छन् भने कतै लामा छन्। विशेष गरी **निमावीय** नाटक विज्ञान नाटक भएकाले यसलाई यर्थाथवादी रङ्गमञ्चमा प्रस्तुत गर्न सकिने संभावना छैन्। **निमावीय** नाटकको रंगमञ्चीय आकृतिमा सुदुर अन्तरिक्षमा अवस्थित स्थायी वधशाला र ऊ को पृष्ठप्रदेशमा ताराहरूको नदी वा म्यागलेनिक बादल देखाइएको छ। रङ्गमञ्च वैज्ञानिक प्रयोगशाला र बैठक कक्ष जस्ता चार अलग अलग खण्डहरूमा विभाजित छ। फलत दृश्य परिवर्तन नभई प्रकाश व्यवस्थामा मात्र परिवर्तन आउँछ।

३.३ निष्कर्ष

यस नाटकमा चार अङ्क र चार दृश्य छन् । तुलनात्मक रूपमा दोस्रो दृश्य छोटो छ । कुराको कथ्य फेरिदा दृश्य परिवर्तन भएको र भाषा पनि फेरिएको छ । कथनका विभिन्न रूप हुन्छन्, जस्तै: छलफल, गफगाफ, हाँसो ठट्टा, व्याख्या आदि । अन्तिम दृश्य व्याख्यात्मक छ । वैज्ञानिकको कथन भएको हुँदा यस दृश्यमा व्याख्या लामो भएको हो । यो नाटक वैज्ञानिक विषयवस्तुमा आधारित भएकाले विशेष मञ्चमा मात्र यसको अभिनय गर्न सकिन्छ ।

चौथो परिच्छेद

निमावीय नाटकमा आङ्गिक अभिनय योजना

४.१ आङ्गिक अभिनय योजना

निमावीय नाटक वि.सं.२०५५ सालमा रचना गरिएको हो। यस नाटकमा हालसम्म कुनै ठाँउमा मञ्चन गरिएको जानकारी पाइएको छैन। अभिनेयताको शरीरसँग सम्बन्धित अभिनयलाई आङ्गिक अभिनय भनिन्छ। यस नाटकका पात्रहरूले शरीरका अंगहरू (शिर हस्त, पक्ष, पार्श्व, भ्रू, नासिका, अधर, कपोल, चिबुक आदिको सञ्चालन गरेर अभिनय गरेको देखिन्छ। प्रस्तुत नाटकका प्रत्येक अङ्कलाई शरीरज र स्थूल) र मुखज अभिनयका आधारमा अध्ययन गरिएको छ।

४.१.१ शरीरज अभिनय

नाटकको पहिलो अङ्कमा डा.अल्फा, विटा, ओमेगा, फोन, निमा-१, निमा-२, निमा-३ र निमा-४ जस्ता पात्रहरूको सहभागिता रहेको छ। यी पात्रहरूले शरीरका विभिन्न अङ्ग प्रत्याङ्ग सञ्चालन गरेर शरीरज (स्थूल) अभिनय गरेका देखिन्छ। नाटककारले नाटकमा दिएका रङ्ग निर्देशका आधारमा पात्रहरूले पनि अङ्ग सञ्चालन गरेका छन्। ती नाटकीय रङ्ग निर्देश अनुसार पात्रहरूद्वारा गरिएका शरीरज अभिनयलाई विभिन्न अङ्ग प्रत्याङ्गको आधारमा विश्लेषण गरिएका छन्।

(क) शिरोभिनय

शिरद्वारा गरिने अभिनयलाई शिरोभिनय भनिन्छ। शिरद्वारा गरिने अभिनयमा टाउको हल्लाएर कुरा गरिन्छ। यस नाटकको पहिलो दृश्यमा पात्रहरूद्वारा गरिएका शिरोभिनयका संवादहरूलाई नमूनाको रूपमा लिन सकिन्छ।

नमूना १

निमा-१: (मान्छेले भै, तर यान्त्रिकतापूर्वक टाउको हल्लाएर) हजुर..... (पृ.११४)!

माथी ऊल्लेखित संवादमा निमा-१ ले टाउको हल्लाएर हजुर भनेको हुनाले यहाँ शिरोभिनय भनिएको छ ।

(ख) हस्तभिनय

हातको हाउभाउ वा सञ्चालन गरेर गरिने अभिनयलाई हस्तभिनय भनिन्छ । यस नाटकको पहिलो दृश्यमा पात्रहरूद्वारा गरिएका हस्तभिनयका संवादहरूलाई नमुनाको रूपमा लिन सकिन्छ ।

नमुना- १

फोन “हेल्लो बिटा, तपाईं यहाँ आउन सक्नुहुन्छ ?.....१

(बिटा कक्षामा प्रवेश गर्छिन्)(पृष्ठ ११२) ।

नमुना २

बिटा : फोन कहाँबाट गरिएको हो.....?

नेपालबाट त होइन ?.....(पृष्ठ ११२) ।

नमुना ३

बिटा : (फोनको एउटा बटन थिचेर) लौ हाँस (पृष्ठ ११२) !

ऊपर्युक्त संवादहरूमध्ये नमुना १ मा फोनले हेल्लो बिटा तपाईं यहाँ आउन सक्नुहुन्छ भन्दा र नमुना २ मा बिटाले फोन उठाउँदा र नमुना ३ फोनको बटन थिच्दा हातको अभिनय भएको छ ।

(ग) पादकर्म

पादकर्म भनेको गोडाको चाल वा अवस्था हो । भरतले उरु जंघाकर्मलाई पादकर्मअन्तर्गत नै समावेश गर्न निर्देशन दिएका छन् । यस अङ्कमा फोन आएर बिटा कक्षामा प्रवेश गर्दा पनि पादकर्म भएको देखिन्छ । यस दृश्यमा बिटा, अल्फा र निमा जस्ता पात्रहरूद्वारा पादभिनय गरेको केही संवादहरूलाई तल प्रस्तुत गरिएको छ ।

नमुना १

अल्फा : किन घुर्की लाएकी भन्या ? घुर्की लाउनु पनि एक अभियन्त्रिक क्रिया हो कि ? (बिटा रिसाएर पर्दामा घुर्छिन, अल्फा हाँस्छ) रिसाउनु पनि एक अभियन्त्रिक क्रिया हुनुपर्छ ।

(बिटा रिसाएर दुई - तिन पाइला पर जान्छिन्).....(पृष्ठ ११३) ।

नमुना २

बिटा : म केही सुन्न इच्छुक छैन !

(बिटा खुट्टा बजाउँदै प्रस्थान गर्छिन् प्रकोष्ठ 'क' तर्फ । निमा-१ स्तम्भित हुन्छ । चक्षुको एउटा बटन थिच्छ । पर्दामा दृश्य हराउँछ । डा.अल्फा (ग, बाट भन्याङ्ग ओर्लिन्छ)....(पृष्ठ ११७) ।

नमुना ३

निमा-१ हुन्छ श्रीमती अल्फा। (प्रस्थान गर्छ)(पृष्ठ ११८) ।

उल्लेखित संवादका नाटकमा नमुना १ मा बिटा रिसाएर २, ३ पाइला हिड्छिन् यसरी हिड्दा बिटाद्वारा पादकर्म भएको छ भने नमुना २ मा डा.अल्फा भन्याङ्ग ओर्लनु र नमुना ३ मा निमा प्रस्थान गर्नु भनेको हिँड्नु हो । यसो गर्दा पनि पादकर्म भएको छ ।

(घ) वक्षभिनय

वक्ष भनेको छाती हो । यसलाइ उरु पनि भनिन्छ । वक्षद्वारा गरिएको अभिनयलाई वक्षभिनय भनिन्छ । नाटकको प्रथम दृश्यमा स्पष्ट रूपमा कुनै वक्षभिनय द्वारा गरिएको कुनै अभिनय पाइँदैन ।

४.१.२ पहिलो दृश्यमा मुखज अभिनय

नाटकको पहिलो दृश्यमा पात्रहरूले शरीरका उपाङ्गहरूद्वारा गरिएका मुखज । सुक्ष्म अभिनयहरूको चर्चा गरिएको छ ।

(क) नेत्रभिनय

यस दृश्यमा बिटा, अल्फा, निमा जस्ता पात्रहरूद्वारा नेत्रभिनय गरिएको छ ।

नमुना १

बिटा : के थाह मलाई..... म वैज्ञानिक होइन (आँखा तरेर प्रकोष्ठ 'घ'मा जान्छिन्).....(पृष्ठ ११४)।

नमुना २

अल्फा : (बिटा आँखा तरी हेर्छिन् अल्फा हाँस्छ(पृष्ठ ११८)।

नमुना ३

निमा-२ मेरो विचारमा म फन गरिरहेको छैन। (माइक्रोफिल्म पत्रिका हेर्न व्यस्त).....(पृष्ठ १२३)।

उल्लेखित संवादका नाटकमा नमुना १ मा बिटाले आँखा तरी हेर्नु र नमुना २ मा पनि बिटाले आँखा तरी हेर्दा र नमुना ३ मा निमा माइक्रोफिल्म पत्रिका हेर्दा पनि आँखाले नै हेर्नु पर्ने भएको हुनाले उपर्युक्त संवादमा नेत्रभिनय भएको छ।

(ख) भ्रू-अभिनय

यस दृश्यमा बिटा रुँदा आखी भौं तल माथी गरेको देखिन्छ। त्यसैकारण बिटाद्वारा भ्रू-अभिनय भएको छ।

नमुना १

बिटा : मलाई यहाँ एकछिन पनि बस्न मन छैन। म पृथ्वीमा फर्किन चाहान्छु निमा..... दाइ,..... उहाँलाई भनिदिनुहोला (आँसुका ढिका भादैं) (पृष्ठ ११६)।

माथी उल्लेखित संवादमा बिटा रुँदा आँखा चिम्लिने र खोल्ने हुन्छ त्यसैले यहाँ भ्रू-अभिनय भएको छ।

(ग) अधर कर्म

मुखज अभिनयअन्तर्गत पर्ने अधर कर्मलाई ओठको अभिनय पनि भनिन्छ। यस नाटकमा भएको अधरकर्मलाई निम्न संवादको रूपमा उल्लेखित गरिएको छ।

बिटा : (हाँस्दै) तपाइको कुरामा असन्तुष्टि भल्किन्छ (पृष्ठ ११५)।

अल्फा : किन त भावुक ओल्ड एज भायरसले आक्रमण त गरेन ?

(जोडले हाँस्छ) (पृष्ठ ११७)।

माथीका संवादहरू मध्ये नमुना १ मा बिटा हाँस्दा ओठको अभिनय भएको हुन सक्छ भने नमुना २ मा अल्फा जोडले हाँस्दा पनि ओठ खोलिने भएकाले ओठको अभिनय भएको छ ।

(घ) चिवुक कर्म

चिवुक कर्म भनेको चिँउडोद्वारा गरिने कर्म हो । यो अवयव मुखविभरको तल्लो भाग सहित तलमाथि सर्न सक्छ । चिवुक कर्ममा दन्त, ओठ, जिब्रोको कार्यका रूपमा गर्दछ ।

४.१.३ दोस्रो दृश्यमा शरीरज अभिनय

दोस्रो दृश्यमा साह्रै छोटो भएको हुनाले यसमा शरीरज अभिनयको पादभिनय मात्र भएको पाइन्छ ।

नमुना १

(क) पादभिनय

डा.अल्फा र निमाहरू दगुदै प्रकोष्ठ 'घ' मा पुग्छन् (पृष्ठ १२८) ।

यहाँ डा.अल्फा र निमाहरू दगुदै गएको हुनाले पादभिनय भएको छ ।

४.१.४ तेस्रो दृश्यमा शरीरज अभिनय

निमावीय नाटकको तेस्रो दृश्यमा डा.अल्फा, बिटा, ओमेगा र निमा-१, निमा-२, निमा-३ र निमा-४ जस्ता पात्रहरूको सहभागीता रहेको छ । यी पात्रहरूले शरीरका अङ्ग प्रत्याङ्ग सञ्चालन गरेर शरीरज अभिनय गरेका देखिन्छन् । नाटककारले नाटकमा दिएका रङ्ग निर्देशका आधारमा पात्रहरूले पनि अङ्ग सञ्चालन गरेका छन् । ती नाटकीय रङ्ग निर्देश अनुसार पात्रहरूद्वारा गरिएका शरीरज अभिनयलाई विभिन्न अङ्ग प्रत्याङ्गको आधारमा विश्लेषण गरिएका छन् ।

(क) शिरोभिनय

शिरद्वारा गरिने अभिनयलाई शिरोभिनय भनिन्छ । शिरद्वारा गरिने अभिनयमा टाउको हल्लाएर कुरा गरिन्छ । यस नाटकको पहिलो दृश्यमा पात्रहरूद्वारा गरिएका शिरोभिनयका संवादहरूलाई नमुनाको रूपमा लिन सकिन्छ ।

नमूना १

फोन : बिटा ! के तपाइ सुखी हुनुहुन्छ ?

(बिटा क्रुद्ध भई हेर्छिन् लामो सास तान्छिन्, टाउको हल्लाउछिन् र फेरि स्विटर बुन्न थाल्छिन्) (पृष्ठ १२९) ।

माथीको संवादमा डा.बिटाले टाउको हल्लाउँदा शिरोभिनय भएको छ ।

(ख) हस्तभिनय

यस दृश्यमा बिटा ओमेगा जस्ता पात्रले हस्तभिनय गरेका छन् जस्तै

नमूना १

बिटा : (एकछिन स्विटर बुनेपछि) भन के कुरा गर्न चाहान्छस् ? (पृष्ठ १२८) ।

नमूना २

ओमेगा : तपाइँ र मम्मी बिचको डिस्टेन्स नापेको (पृष्ठ १३८) ।

निमा-१ : डा.अल्फाको लागि मेरो हातमा कफी छ ।

प्रस्तुत संवादको नमूना १ मा बिटाले स्विटर बुन्दा हात चल्छ त्यसैले हस्तभिनय भएको छ भने ओमेगाले पनि दुरी नाप्दा हातद्वारा नै नापिन्छ र निमा-१ को हातमा कफी हुनु भनेको पनि हस्तभिनयअन्तर्गत नै पर्दछन् ।

(ग) पादकर्म

पादकर्म भनेको गोडाको चाल वा अवस्था हो यो दृश्यमा निमा-१, निमा-४ जस्ता पात्रहरूद्वारा पादकर्म भएको छ । जस्तै:

नमूना १

निमा-४ (एकछिन पर्खेपछि) ओमेगा म अहिले जान्छु काम छ । (भन्याङ्का बाँकी खुड्किलो उक्लन्छे) (पृष्ठ १३८) ।

नमूना २

निमा-१ : ल, म कुदैं !..... दुक्कैसित खाएर बस्नोस् फेरि भन्न नपरोस् । (हतारहतारमा जान्छ) (पृष्ठ १३९) ।

माथी उल्लेख गरिएको नमुनामा निमा-४ भन्ज्याङ्गका खुड्किला उक्लनु भनेको हिंड्नु हो । हिंड्नु भनेको पादकर्म हो । त्यसैले यहाँ निमा-१ द्वारा पादकर्म भएको छ भने दोस्रो नमुनामा निमा-१ ले पनि म कुदैं भनेर हतार हतारमा हिंडेको छ यसरी हिंड्नु भनेको पनि पादकर्म हुनु हो ।

(घ) उदरकर्म पेट

उदरकर्म भनेको पेटको अभिनय हो । जस्तै:

नमुना १

ओमेगा : के ठट्टा मलाई पनि सुनाउनुहोस् (काखमा बस्न पुग्छे) (पृष्ठ १३५) ।

प्रस्तुत नमुनामा ओमेगा सानी र चञ्चले स्वभावकी भएकाले निमा-३ को काखमा बस्दा उठ्दा उसको पेट फुल्ने र तन्किन गई उदरकर्मद्वारा अभिनय भएको मान्न सकिन्छ ।

४.१.५ चौथो दृश्यमा मुखज अभिनय/सूक्ष्म अभिनय

नेत्र, भू-नासिका, अधर, कपोल (गाला), चिबुक (चिउडो), आदि उपाङ्गहरूद्वारा गरिने अभिनय सूक्ष्म अभिनय हो । प्रस्तुत नाटकको दोस्रो दृश्यमा पात्रहरूद्वारा गरिएका सूक्ष्म अभिनयलाई यहाँ चर्चा गरिएको छ ।

(क) नेत्रभिनय

प्रस्तुत नाटकको तेस्रो दृश्यमा बिटा र निमा-४ द्वारा नेत्रभिनय भएको छ । तिनीहरूलाई नमुनाको रूपमा यसरी प्रस्तुत गर्न सकिन्छ ।

नमुना १

बिटा : उ सुनिस्.....

(ओमेगा जिस्किएर फोनलाई टेलिस्कोपले हेर्न थाल्छे) (पृष्ठ १३०) ।

नमुना २

निमा-४ : (आँखा चिम्लेर हिड्दै बरबराउँदै) (पृष्ठ १४६) ।

नमुना ३

निमा-३ : (फरक्क फर्केर कडा आँखाले हेर्दै) (पृष्ठ १४९) ।

प्रस्तुत नमुनाहरूमा नमुना १ मा ओमेगाले फोनलाइ टेलिस्कोपले हेरेकी छ भने यहाँ ओमेगाद्वारा नेत्रभिनय भएको छ । नमुना २ मा निमा-४ ले आँखा चिम्लेर हिंड्दै बरबराउनु भनेको पनि निमा-४ द्वारा नेत्रभिनय भएको छ भने नमुना ३ मा निमा-३ ले फरक्क फर्केर कडा आँखाले हेर्दा पनि नेत्रभिनय भएको छ ।

(ख) अधरकर्म

मुखज अभिनयअर्न्तगत पर्ने अधर कर्मलाइ ओठको अभिनय पनि भनिन्छ । नाटकको दोस्रो दृश्यमा भएको अधर कर्मलाइ निम्न नमुनाको रूपमा प्रस्तुत गरिन्छ ।

नमुना १

बिटा : हजुर मसित यस्तो कुरा नगर्नोस्..... म (घुर्की)

(अल्फा हाँस्छ) (पृष्ठ १३०) ।

नमुना २

ओमेगा : खै, मम्मीलाई त देख्दै देखिनँ । मम्मी ! तपाई कुन मेटाग्यालेक्टिक ग्यालेक्सीमा हुनुहुन्छ ? (बिटा ओठ लेब्याउँछिन्) (पृष्ठ १३१) ।

प्रस्तुत संवादका नमुना १ मा अल्फा जोडले हाँस्दा पनि ओठ चल्ने भएकोले ओठको अभिनय हुन्छ र नमुना २ मा बिटाले ओठ लेब्याउँदा पनि ओठको अभिनय भएको छ ।

(ग) भ्रू-अभिनय

भ्रू-अभिनय भनेको आँखी भौ माथीको आँखी भौ हो । निमावीय नाटकको दोस्रो दृश्यमा भएको भ्रू-अभिनयको नमुना यस प्रकार छन् ।

नमुना १

बिटा : (कडाइ साथ हेर्दै) मैले तँलाई अघि के भनेर पठाएकी थिए ? (पृष्ठ १३७) ।

माथी उल्लेखित संवादमा बिटाले कडाइका साथ हेर्दा आँखी भौ उचालिन सक्ने हुनाले भ्रू अभिनय भएको छ ।

४.१.६ चौथो दृश्यमा शरीरज अभिनय

निमावीय नाटकको चौथो दृश्यमा शरीरज अभिनय निमावीय नाटकको चौथो दृश्यमा भएका शरीरज अभिनयहरू यस प्रकार छन् ।

(क) शिरोभिनय

शिरद्वारा गरिने अभिनयलाई शिरोभिनय भनिन्छ । यहाँ शिरोभिनयद्वारा कुनै अभिनय गरेको पाइँदैन ।

(ख) हस्तभिनय

हातद्वारा गरिने अभिनयलाई हस्तभिनय भनिन्छ । जस्तै :

नमुना १

ओमेगा (हात तान्छे) बिटा स्विटर फालेर जुरुक्क उठ्छिन् (पृष्ठ १४५) ।

यहाँ बिटा हात तान्दा र स्विटर फाल्दा हस्तभिनय भएको छ ।

(ग) पादकर्म

पदकर्म भनेको गोडाको चाल हो । यहाँ पादकर्मद्वारा भएको उदाहरणलाई निम्नानुसार प्रस्तुत गरिएको छ ।

नमुना १

(निमा २ र ३ भन्दा ओर्लिन्छन्) (पृष्ठ १४३) ।

४.१.७ चौथो दृश्यमा मुखज अभिनय

निमावीय नाटकको चौथो दृश्यमा मुखज अभिनय/मुखज अभिनयमा नेत्रभिनय/भ्रू अभिनय जस्ता कुरा पर्दछन् ।

(क) नेत्रभिनय

प्रस्तुत नाटकमा बिटाद्वारा नेत्रभिनय भएको छ । जस्तै:

बिटा (नेपथ्यबाट आँखा फर्काएर) ए निमा दाई ! काम सकियो (पृष्ठ १४६) ।

यहाँ आँखा फर्काउँदा नेत्रभिनय भएको छ ।

४.३ निष्कर्ष

आङ्गिक अभिनय शरीरका अङ्ग प्रत्याङ्ग तथा उपाङ्गहरूको समुचित सञ्चालनद्वारा गरिने अभिनय हो । आङ्गिक अभिनयलाई शरीरज (स्थूल) र मुखज (सूक्ष्म) गरी दुई भागमा विभाजन गरिएको छ । शरीरजअन्तर्गत शिर, हस्त, वक्ष, पार्श्व, कटी, पाद, कुम, हत्केलो, पीठ, जाँघ, भणिवन्ध, पर्दछन् भने मुखज अन्तर्गत उपाङ्गहरू आँखा, भ्रू, नाक, ओठ, गाला, चिउँडो पर्दछन् । यी विविध अङ्ग प्रत्याङ्ग र उपाङ्गहरूको प्रयोग सरुभक्तको नाटकमा गरिएको छ ।

निमावीय नाटकमा नाटककारको नाट्य निर्देशनलाई मुख्य आधार मानेर आङ्गिक अभिनय योजनाको चर्चा गरिएको छ । यो नाटकमा नाटककारले मुखज अभिनयलाई भन्दा शरीरज अभिनयलाई सघाउ पुऱ्याउने प्रसङ्गहरू उल्लेख गरेको देखिन्छ । तसर्थ मुखज भन्दा बढी शरीरज अभिनय योजना गरेको देखिन्छ । पात्रहरूले शिरोभिनय, हस्तभिनय, पादभिनय, वक्षभिनय, बढी गरेको देखिन्छ । साथमा नेत्रभिनयसँग भ्रू अभिनय पनि भएको देखिन्छ ।

पाँचौ परिच्छेद

निमावीय नाटकमा वाचिक अभिनय योजना

५.१ वाचिक अभिनय योजना

प्रस्तुत नाटकमा पात्रहरूद्वारा गरिएका वाचिक अभिनयलाई उच्चार्य विशेषता, श्रव्य विशेषता, संवाद संरचनापरक विशेषता र भाषिक विशेषताका आधारमा तल चर्चा गरिएको छ ।

५.१.१ उच्चार्य विशेषता

उच्चार्य विशेषता अन्तर्गत छ वटा अलङ्कारहरूले पात्रले बोल्ने स्वरलाई संकेत गर्दछन् । उच्च, दीप्त, मन्द्र, नीच, द्रुत र बिलम्बित । यी अलङ्कारहरूले पात्रले बोल्ने स्वरलाई संकेत गर्दछन् । यी अलङ्कारहरू के कसरी उत्पन्न हुन्छन् र के कस्ता ठाँउमा यसको योजना गरिन्छन् भन्ने कुराहरू यस विशेषताले प्रस्ट पार्दछ ।

(क) उच्च अलङ्कार

शिरस्थानबाट उत्पन्न केही उच्च आवाजमा प्रकट गरिने स्वर उच्च अलङ्कार हो । यसको प्रयोग टानको व्यक्तिसँग कुराकानी गर्दा, विस्मय हुँदा परस्पर सवाल जवाफ गर्दा, तर्साउदा आदि जस्ता अवस्थामा बोलिने गरिन्छ । प्रस्तुत नाटक निमावीयमा पात्रहरूद्वारा बोलिएका संवादमा उच्च अलङ्कार योजनालाई प्रस्तुत गरिएको छ । जस्तै :

नमुना १

फोन : तपाईंले लुगा फेर्नु भए भैं मलाई पुरानो पर्दा फेर्ने सौभाग्य प्राप्त हुनेछ ।

(बिटा रिसाएर जुरुक्क उठिन्छन् । डा. अल्फा पर्दामा जोडले हाँस्छ) (पृष्ठ ११२) ।

यहाँ फोनले तपाईंले लुगा फेर्नु भएभैं मलाइ पुरानो पर्दा फेर्ने सौभाग्य प्राप्त हुनेछ भनेर फोनले बिटालाई भन्दा बिटा रिसाएर जुरुक्क उठिन्छन् । त्यही बेला डा.अल्फा पर्दामा जोडले हास्छ । जोडले हाँस्दा चर्को आवाज प्रयोग गरिएको छ ।

(ख) दीप्त अलङ्कार

शिर स्थानबाट उत्पन्न हुने स्वर हो । यो केही उच्च आवाजमा प्रकट हुने तवर वा स्वर हो । यस अलङ्कारमा युद्ध, कलह, विवाद, क्रोध, चिच्चाहट, शौर्य, अलङ्कार, तेज, रुखो, तिखो बोल्नु, हप्काउनु जस्ता अवस्थाहरूमा बोलिएका संवादहरूको योजना गरिन्छ । यसमा रौद्र, वीर र अद्भुत रसको प्रयोग गरिन्छ । प्रस्तुत नाटकमा पात्रहरूद्वारा बोलिएका संवादमा दीप्त अलङ्कारका नमुनाहरू यसरी उल्लेख गरिएको छ ।

नमुना १

बिटा : त्यो मेरो सौताको सौता, तपाईंलाई थाहा छैन ? (उत्तेजनाले अशान्त भइ बस्छिन्)
(पृष्ठ ११६) ।

नमुना २

ओमेगा : हरायो ! हरायो (पृष्ठ १२६) ।

नमुना ३

फोन : बिटा ! के तपाईं सुखी हुनुहुन्छ ?

(बिटा क्रुद्ध भइ हेर्छिन्) (पृष्ठ १२९) ।

प्रस्तुत संवादमा नमुना १ मा त्यो मेरो सौता हो सौता भन्दा तिखो स्वरमा बोलिएको छ भने नमुना २ मा हरायो ! हरायो भन्दा ओमेगा चिच्चाएर बोलेकी छ र नमुना ३ मा फोनले बिटालाई के तपाईं सुखी हुनुहुन्छ पनि सोध्दा बिटाले क्रोधित भइ हेर्छिन् । यसरी प्रस्तुत संवादमा दीप्त अलङ्कारको प्रयोग गरिएको देखिन्छ ।

(ग) मन्द्र अलङ्कार

मन्द्र अलङ्कार उरस्थानबाट उत्पन्न स्वर हो । यो निर्वेद ग्लानि, चिन्ता, शंका, मद, आदि बोलीमा योजना गरिन्छ । यस अलङ्कारको प्रयोग निमावीय नाटकमा पात्रहरूद्वारा बोलिएको संवादमा प्रयोग भएको छ । यी संवादहरूलाई नमुनाको रूपमा यसरी उल्लेख गर्न सकिन्छ ।

नमुना १

विटा : मलाइ यहाँ एकछिन पनि बस्न मन छैन । म पृथ्वीमा फर्किन चाहन्छु (पृष्ठ ११६) ।

नमुना २

निमा-४ : म ऐनामा अनुहार हेर्न नसकिने पारिदिन्छु (अनुहार कोपर्छे) (पृष्ठ १४६) ।
प्रस्तुत संवादको नमुना १ मा विटा आफ्नो अनुहार कोपरेर अनुहारमा चोट पुऱ्याएकी छ ।
यसरी प्रस्तुत संवादमा मन्द्र अलङ्कारको प्रयोग गरिएको छ ।

(घ) नीच अलङ्कार

नीच अलङ्कार उरस्थानबाट उत्पन्न हुन्छ । यो अति मन्द्र हुन्छ । स्वभाविक भाषण, व्यधि, शम, श्रमाट, मूर्च्छित आदि जस्तै:

नमुना १

विटा : (निमा-२ सित) के भन्छ यो ? खुब निराशावादी मान्छेले भैँ कुरा गर्छ । (हाँस्छिन् ।
निमा-२ दाँत मात्र देखाँउछ) यस्तो महत्त्वपूर्ण कुरा उहाँसित नै गर्नु । बरु के भइरहेको
छ । माथि वधशालामा.....(हाइ काढ्दै) म त भुसुक्क निदाएछु (पृष्ठ १४३) ।

प्रस्तुत संवादमा विटाद्वारा भाषणको शैलीमा निमालाई भनेकी छन् । त्यसैले यो नीच अलङ्कार पर्दछ ।

(ङ) द्रुत अलङ्कार

द्रुत अलङ्कार कण्ठस्थानबाट उत्पन्न हुन्छ । यो अलङ्कार नारी र बालकलाई सान्त्वना दिँदा, चुप लगाउँदा, प्रियजनको प्रस्ताव अस्विकार गर्दा, भय, ज्वर, त्रास, आवेग, आदि अवस्थामा यसको प्रयोग हुन्छ । जस्तै:

नमुना १

विटा : तेरो अरु काम छैन अनुरोध गर्नुबाहेक ? जतिखेर पनि अनुरोध..... नखरमाउली (पृष्ठ १४४) ।

प्रस्तुत संवादमा विटाले निमा-४ लाई आवेगमा आएर गाली गरेकी छ । यसरी आवेगी हुनु भनेको द्रुत अलङ्कार हो ।

(च) बिलम्बित अलङ्कार

यो कण्ठस्थानबाट उत्पन्न केही मन्द्र अलङ्कार हो । यो प्रणय, विचार, टेढोमेढो कुरा, लज्जा, चिन्ता, फटाह, निन्द्रा, पिडा, आदि अवस्थामा यसको प्रयोग गरिन्छ । यहाँ बिलम्बित अलङ्कारलाई निम्न संवादको रूपमा प्रस्तुत गरिएको छ । जस्तै:

नमुना १

अल्फा : (दार्शनिक भावमा) तिमिले मेरो अन्तरआत्माको कुरा भन्यौ, तर बन्धु ! उन्नत सभ्यताका ती असंख्य यानहरू पदार्थ ब्रह्माण्ड र तटस्थ ब्रह्माण्डका मध्यवर्ती भागबाट विस्तारै अघि बढिरहेका छन् (पृष्ठ १४९) ।

नमुना २

बिटा : त्यसको पढाई समेत बिग्रिसक्यो, खाली ग्रह-ताराहरूको मात्र कुरा गर्छे (पृष्ठ ११७) ।

प्रस्तुत संवादमा नमुना १ मा डा.अल्फाद्वारा अभिव्यक्त विचार प्रकट गरिएकाले र नमुना २ मा बिटाले आफ्नो छोरीको पढाई बिग्रियो भनेर चिन्ता व्यक्त गरेकाले बिलम्बित अलङ्कारको प्रयोग भएको छ ।

५.१.२ वाचिक अभिनयमा श्रव्य विशेषता

श्राव्यले सुनाईसँग सम्बन्धित हुन्छ । यसले रङ्गमञ्चमा पात्रहरूबीचको दुरीलाई जनाउँछ । यो सर्वश्रेष्ठ, नियतश्रव्य र नेपथ्य गरी तिन भागमा बाँडिएको छ । सबैले सुन्ने कथन सर्वश्रव्य हो, भने कसै-कसैले मात्र सुन्ने नियत श्रव्य र पात्र प्रत्यक्ष रूपमा नदेखेको बोलेको आवाज मात्र सुनिने नेपथ्य संवाद हो ।

(क) सर्वश्रव्य

प्रस्तुत नाटकमा सर्वश्रव्य प्रयोग गरेको देखिन्छ । यसलाई नमुनाको रूपमा यसरी उल्लेख गर्न सकिन्छ ।

निमा-२ : कस्तो थकाइ थकाइ जस्तो लागेको (पृष्ठ १३२) ।

निमा-३ : कता कता शरीर भ्रमभ्रमाए जस्तो, कुनचाँहि इलोक्ट्रोडले धर्म छोडेजस्तो भइरहेको छ (पृष्ठ १३२) ।

प्रस्तुत संवादमा निमा-२ र निमा-३ को संवाद सबैले सुन्न सकिने रहेछ । तसर्थ यस संवादलाई सर्वश्रव्य संवादका रूपमा लिन सकिन्छ ।

(ख) नियत श्रव्य

प्रस्तुत नाटकमा भएका नियत श्रव्यका उदाहरणलाई तल प्रस्तुत गरिएको छ ।

नमुना १

निमा-२ : (आत्तिएर समात्न पुग्दै) ए ! ए ! के गर्नुभएको ? के भयो तपाँइलाई (पृष्ठ ११३)
?

नमुना २

निमा-४ : (हँ.....विक्षिप्तता कायम छ) (पृष्ठ ११३) ।

यहाँ नमुना १ र नमुना २ मा निमा-२ र निमा-४ को संवादमा नियतश्रव्य प्रयोग गरिएको छ ।

(ग) नेपथ्य संवाद

पत्र प्रत्यक्ष रूपमा मञ्चमा उपस्थित नभईकन टाढाबाट बोलेको आवाज मात्र सुनिने नेपथ्य संवाद हो । यहाँ टेलिफोनको वार्तालाई नेपथ्य संवाद भनिएको छ ।

नमुना १

फोन : “हेल्लो बिटा, के तपाँइ यहाँ आउन सक्नुहुन्छ” ? (पृष्ठ ११२) ।

नमुना २

डा.अल्फा टेलिस्कोप उपकक्षमा प्रवेश गर्छ । निमा-१ उसको पछि लाग्छ । कार्यव्यस्तता उपकक्ष बाहिर निमा-४ को बोली सुनिन्छ- हेल्लो.....हेल्लो.....पृथ्वी- नेपाल.....म सोलार बाहिर, मिल्की वे ग्यालेक्सीको प्रथम नागरिक डा.अल्फाको पि.ए बोल्दै छु.....हेल्लो.....पृथ्वी- नेपाल.....हेल्लो.....हेल्लो (पृष्ठ १२८) ।

प्रस्तुत नमुनामा नेपथ्य संवाद भएको छ ।

५.१.३ वाचिक अभिनयमा संवादात्मक अन्तरक्रिया

नाटकमा पात्रहरूले बोलेको संवादको संरचना नै वाचिक संरचना हो यसअर्न्तगत अन्तरक्रियात्मक र एकलाप संवादहरू पर्दछन् । यी संवादहरूलाई यहाँ चर्चा गरिएको छ ।

(क) अन्तरक्रिया र पालो पद्धति

संवाद दुई वा दुईभन्दा बढी व्यक्तिहरूको बीचमा गरिन्छ । त्यसैले यो अन्तरक्रियात्मक हुन्छ । प्रस्तुत नाटकमा गरिएका अन्तरक्रियात्मक संवाद यस प्रकार छन् :

ओमेगा : ड्याडी.....ड्याडी (पृष्ठ १३०) ।

बिटा : माथि हुनुहुन्छ ।

(ओमेगा भन्दा तिर दगुर्दै)

ए.....ए, पर्ख.....! (बिटा ओमेगालाई समात्न पुगिन्छन् ।) यहाँ माथि जानु हुन्छ.....ड्याडीले नआउनु भन्नुभएको छ (पृष्ठ १३०) ।

ओमेगा : भो, भो जान्छु । (जाने असफल प्रयास (पृष्ठ १३०) ।

प्रस्तुत नमुनामा ओमेगा र बिटा र बिटा बीच अन्तरक्रियात्मक संवाद भएको छ ।

अन्तरक्रियात्मक संवाद पालो पद्धतिमा आधारित रहेको हुन्छ । संवादको क्रममा कुनै पनि दुई वक्ता बीचको संवादमा एकपछि अर्कोले कुरा राख्दै जानु पालो पद्धति हो । प्रस्तुत नाटकका संवादहरू यस योजनामा आधारित भएको पाइन्छ । प्रस्तुत नाटकमा प्रत्येक वक्ताबीचको संवाद पालो पद्धति योजनामा आधारित हुन्छ । जस्तै:

फोन : बिटा ! के म तपाईंसित कुरा गर्न सक्छु ?

बिटा : के कुरा ?

फोन : सामान्य कुराकानी.....!

बिटा : किन, तेरो काम छैन ? फोनलाई अनावश्यक गफ लाउन, कुरा गर्न सुहाउँछ ? (पृष्ठ १२८) ।

प्रस्तुत नाटकको संवादमा फोन र बिटा बीचको संवाद पालो पद्धतिमा आधारित छ ।

(ख) अन्तरक्रियात्मक अनुबद्ध युग्महरू

अन्तरक्रियात्मक संवादमा अनुबद्ध युग्महरू पनि प्रयोग भएका छन् ।

प्रश्न उत्तर

निमा-१ : पृथ्वीमा फोन मिलाऊँ ? (पृष्ठ १४७) ।

अल्फा : पर्ख, पर्ख एकछिन्.....। सोचमग्न (पृष्ठ १४७) ।

निमा-१ : कसको बलि डाक्टर.....? (पृष्ठ १४७) ।

अल्फा : यो कुरा तिमिले जान्न आवश्यक छैन । (फिस्स हाँस्छ) (पृष्ठ १४७) ।

अभिवादन अभिवादन

प्रस्तुत निमावीय नाटकमा कुनै अभिवादन गरेको पाँइदैन ।

दोषारोपण र क्षमायाचना

बिटा : त्यो मेरो सौता हो सौता तपाईँलाई थाहा छैन ? (उत्तेजनाले अशान्त भई बस्छिन् ।
(पृष्ठ १२०) ।

प्रस्तुत संवादमा बिटाले निमा-४ लाई सौताको आरोप लाएकी छ त्यसैले यो दोषारोपण हो ।

फोन : म माफी चाहन्छु (पृष्ठ १२८) ।

प्रस्तुत संवादमा फोनले माफी मागेको हुनाले यो क्षमायाचना भएको छ ।

(ग) एकलाप

नाटकमा पात्रहरूले बोलेको लामा कथन एकलाप हो । पात्रले एकोहोरो रूपमा बोलिने बोली समाख्यानत्मक हुन्छ । विशेष गरी एकलाप युक्त संवादहरूलाई निम्न नमुनाकारूपमा प्रस्तुत गर्न सकिन्छ ।

अल्फा : मैले यही नाम सोचें, किनभने त्यो तरङ्ग पृथ्वीका मानवहरूको वैज्ञानिक बुद्धिमत्ता र सामरिक क्षमतामाथि एक जासुसी प्रहार हो । EKWDT मा तिमिले देखिहाल्यौं- हामीभन्दा उन्नत सभ्यताका असंख्य यानहरू पृथ्वीमा तरङ्ग प्रक्षेपित गर्दै पृथ्वीतर्फ गइरहेका छन् । प्रक्षेपित तरङ्ग पृथ्वीतर्फ गइरहेका छ, पृथ्वीबाट यानहरूमा फर्किरहेको पनि छ, बुमन्याङ्भै । म यो कुरा निश्चयात्मपतापूर्वक भन्न सकिदैन- ती असंख्य यानहरू

एक्स्ट्रा टेरिस्ट्रियल इन्टेलिजेन्सका हुन् वा एक्स्ट्रा युनिभर्सल इन्टेलिजेन्सका हुन् । हामीसित यस्तो कुनै अविद्युत् चुम्बकीय तरङ्ग छैन जसले पदार्थ ब्रह्माण्डका प्रकाश तथा रेडियोतरङ्गरूलाई गति र सूक्ष्मतामा उछिन्न सकोस् । बुमच्याड तरङ्ग ट्याक्वोनको गतिभन्दा सय गुना छिटो छ । यस सापेक्षतामा तुलनात्मक अनुमान गर्ने हो भने त्यो समुन्नत सभ्यता पृथ्वीको मानव सभ्यता भन्दा सय गुना उन्नत हुनुपर्छ (पृष्ठ १४८) ।

५.१.४ वाचिक अभिनयमा भाषिक विशेषता

भाषिक विशेषताअन्तर्गत कथ्य एवं लेख्य भाषा पर्दछन् । औपचारिक रूपमा बोलिने भाषा नै लेख्य भाषा हो । यसको भाषिक व्यवस्था शुद्ध रहेको हुन्छ । जस्तै:

बिटा : यस्ता कुराहरू गरेर तिमीहरू मलाई स्थिति देखि बेखबर पार्न चाहान्छौं (पृष्ठ १३३) ।

निमा-३ : श्रीमती अल्फा ! त्यसो होइन (पृष्ठ १३४) ।

५.२ निष्कर्ष

नाटकमा पात्रहरूले बोलीको माध्यमबाट गरिने अभिनय वाचिक अभिनय हो । सरुभक्तको **निमावीय** नाटकमा वाचिक अभिनयका दृष्टिले सफल देखिन्छ । यस नाटकमा नाटककारले दिएको नाट्यनिर्देशनलाई आधार बनाई वाचिक अभिनयमा उच्चार्थ विशेषता, श्रव्य विशेषता, संवाद, संरचनापरक विशेषता, भाषिक विशेषताका आधारमा वाचिक अभिनय योजना गरिएको छ ।

यस नाटकमा उच्चार्थ विशेषता अन्तर्गत उच्च, मन्द्र, दीप्त, नीच, द्रुत र विलम्बित अलङ्कारको प्रयोग गरेर वाचिक अभिनय योजना गरिएको छ । त्यस्तै श्रव्य विशेषताअन्तर्गत सर्वश्रव्य, नियतश्रव्य र नेपथ्य संवादको योजना गरिएको छ । संवाद संरचनापरक विशेषता अन्तर्गत अन्तरक्रियात्मक संवाद र एकलाप संवादहरूको संयोजन गरिएको छ । यस्तै विशेषतामा औपचारिक कार्यक्रममा बोल्ने लेख्य भाषाको प्रयोग गरिएको छ ।

छैटौँ परिच्छेद

निमावीय नाटकमा आहार्य र सात्त्विक अभिनय योजना

६.१ आहार्य अभिनय

लुगा श्रृंगार पोशाक आदि वस्त्रद्वारा गरिने अनुकरणलाई आहार्य अभिनय भनिन्छ । पोशाक व्यवस्थापनको नाट्य प्रदर्शनमा महत्त्वपूर्ण भूमिका रहन्छ । प्रस्तुत नाटकमा अभिनय स्पष्ट नभएको हुनाले आहार्य अभिनयको सूच्य अध्ययन मात्र गरिएको छ ।

कथानकको विषय, पात्र र परिवेश अनुसारको रङ्गमञ्च हुन्छ । यसको रङ्गमञ्चको विधान यस्तो छ -

रङ्गमञ्च विधान

१. सुदुर अन्तरीक्षमा अवस्थित स्थायी वेधशाला- 'ॐ' ।
२. 'ॐ' (ओम) को पृष्ठ प्रदेशमा ताराहरूको नदी (Celestial River) वा मेगालेनिक बादल (Megellanic Cloud)

चित्रात्मक रूपरेखा

'क', 'ख', 'ग', 'घ' - गोलाकार 'ॐ' का चार प्रकोष्ठ हुन ।

प्रकोष्ठ 'ख' = बैठक कक्ष

प्रकोष्ठ 'घ' = कार्य कक्ष

प्रकोष्ठ 'क' र 'ग' आलोकरहित ।

'ॐ' लाई दुई तले स्वरूप प्रदान गरिएको छ ।

यस परिकल्पनामा प्रकोष्ठ 'क' र 'ख' तलका तला, प्रकोष्ठ 'ग' र 'घ' माथिका तलाका रूपमा स्थिर छन् । प्रकोष्ठ 'ख' र 'ग' बीच सानो, घुमाउरो भ्याड । प्रकोष्ठ 'क', 'ख', 'ग' र 'घ' बीच ढोका ।

रङ्गमञ्चको पर्दा खुल्दै जाँदा 'ॐ' वेधशालाको कुनै अस्तित्व देखिँदैन । अन्धकारमय रङ्गमञ्चको पृष्ठ प्रदेशमा ताराहरूको नदी जन्मन्छ - याने मूल फुट्छ र प्रवाहित हुँदै जान्छ ।

.... प्रकोष्ठ 'ख' उज्यालिँदै जान्छ ।

फोन बोल्छ- 'हेल्लो बिटा !' भन्ने फोन आउँछ र बिटाको प्रवेशका साथ नाटकको आरम्भ हुन्छ ।

विज्ञान नाटकको रङ्गमञ्च भएकाले यसमा रङ्गमञ्चसम्बन्धी भिन्न सूचना प्रस्तुत गरिएको छ । पर्दा खसाल्ने खालको नभएर मञ्चलाई उज्यालो बनाउने र अँध्यारो बनाउने नयाँ प्रविधिको आविष्कार गरिएको छ । तीन मानव पात्र र चार निर्मित भएको यो नाटकमा, यन्त्रमानवको उपलब्धता नभएका खण्डमा नाटकको अभिनय गर्न मिल्दैन । यन्त्रमानवहरू आधुनिक, कार्यकुशल र त्यागी समेत छन् । त्यसैले नाम मात्रका यन्त्रमानवको सहयोगले नाटक मञ्चन गरियो भने नाटकको विश्वसनीयतामा प्रश्न उठ्छ । प्रकाशको व्यवस्था, यान्त्रिक उपकरणहरूको व्यवस्था, यन्त्रमानवको व्यवस्था गर्नुपर्ने भएकाले यो नाटक शहरमा मात्र मञ्चन गर्न सकिन्छ ।

६.२ सात्त्विक अभिनय योजना

निमावीय नाटकमा रूने, हाँस्ने, भयभित हुने, रिसाउने, स्वरभङ्ग हुने सन्दर्भहरू पर्दछन्, जसले पाठकलाई नाटकमा मन स्थिर गर्न सहयोग पुग्छ ।

(क) हाँस्ने सन्दर्भ

निमावीय नाटकमा हाँस्ने सन्दर्भलाई निम्नलिखित उदाहरणको माध्यमबाट प्रस्तुत गरिएको छ, जस्तै: बिटा रिसाएर पर्दामा घुर्छिन् अनि अल्फा हाँस्छ (पृ. ११३) ।

बिटा रिसाएर पर्दामा घुर्दा अल्फा हाँस्छ यसले गर्दा हाँस्ने सन्दर्भ आएको छ ।

(ख) रुने सन्दर्भ

निमावीय नाटकमा रुने सन्दर्भलाई निम्नलिखित उदाहरणको माध्यमबाट प्रस्तुत गरिएको छ जस्तै:

बिटा : मलाई यहाँ एकछिन् पनि बस्न मन छैन । म पृथ्वीमा फर्किन चाहान्छु निमा दाई.....(उहाँलाई भनिदिनु होला) । (बिटा रुन्छिन्) (पृ.११६) ।

यस उदाहरणमा रुने सन्दर्भ प्रस्तुत भएको छ ।

(ग) भयभीत हुने सन्दर्भ

भयभीत हुनु भनेको डराउनु हो । यस नाटकमा भयभीत हुने उदाहरण यस प्रकार छ जस्तै: ॐ वेधशालामा सङ्कटकालीन साइरन बजेपछि ओमेगा भयभीत हुँदै त्यहाँ बाट भाग्छे (पृ १२८) ।

(घ) रिसाउने सन्दर्भ

निमावीय नाटकमा रिसाउने सन्दर्भको उदाहरण यस प्रकार छ । बिटा रिसाउँदै निमा-४ लाई सौता ठान्छिन् ।

(ङ) प्रलय सन्दर्भ

यस नाटकमा बाइस लाख हजार प्रकाश वर्ष टाढाको तारा हराउनु भनेको प्रलय हुने सन्दर्भ हो ।

सातौं परिच्छेद

सारांश

७.१ सारांश

सरुभक्तको निमावीय नाटकमा अभिनेयता शीर्षकको प्रस्तुत शोध पत्रमा सात परिच्छेद रहेका छन् । सात परिच्छेदमा विभाजन गरी यस शोधकार्यलाई व्यवस्थित रूपमा प्रस्तुत गरिएको छ ।

यस शोधपत्रको पहिलो परिच्छेदमा शोध परिचय दिइएको छ । सरुभक्तको निमावीय नाटकमा अभिनेयता शीर्षकको यो शोधपत्रको पहिलो परिच्छेदमा शोध शीर्षक त्यसपछि क्रमशः समस्या कथन अध्ययनको उद्देश्य, पूर्वकार्यको समीक्षा, शोधकार्यको सिमाङ्कन, शोधको औचित्य र शोधकार्यको रूपरेखा शीर्षकमा शोधकार्यको परिचय प्रस्तुत गरिएको छ ।

यस शोधपत्रको दोस्रो परिच्छेदमा अङ्क दृश्य योजना तथा अभिनय सिद्धान्त प्रस्तुत गरिएको छ । अङ्क दृश्य योजनाको पूर्वीय तथा पाश्चात्य मान्यता उल्लेख गरिएको छ । कथानक विकास, अङ्क दृश्यता अन्वितिका बारेमा चर्चा गरिएको छ । अभिनय सिद्धान्तबारे चर्चा गर्दा अभिनयका चार भेदहरू (आङ्गिक, वाचिक, आहार्य, सात्त्विक) का बारेमा प्रस्तुत गरिएको छ । सरुभक्तको निमावीय नाटकमा मञ्चनीयतालाई विश्लेषण गर्ने आधार अङ्क/दृश्य योजना र अभिनयका भेदहरूका बारेमा चर्चा गरिएको छ ।

प्रस्तुत शोधपत्रको तेस्रो परिच्छेदमा सरुभक्तको विज्ञान नाटक निमावीयमा अङ्क/दृश्य योजना शीर्षक रहेको छ । यस परिच्छेदमा सरुभक्तको नाटक निमावीयको कथानक विकास, दृश्यगत अन्विति र दृश्य योजनाको बारेमा चर्चा गरिएको छ । दृश्य योजनालाई प्रत्येक दृश्यमा छुट्याई विश्लेषण गरिएको छ ।

यस शोधपत्रको चौथो परिच्छेदमा सरुभक्तको निमावीय नाटकमा आङ्गिक अभिनय शीर्षक राखिएको छ । यस परिच्छेदमा निमावीय नाटकमा पात्रहरूको आङ्गिक अभिनय योजनाबारे अध्ययन गरिएको छ । नाटकका पात्रहरूले गरेको आङ्गिक

अभिनयलाई शरीर र मुख गरेर दुई भागमा विभाजन गरिएको छ । प्रत्येक दृश्यहरू छुट्टयाई शरीर र मुख अभिनयलाई योजनाको विश्लेषण गरिएको छ ।

यस शोधपत्रको पाँचौँ परिच्छेदमा सरुभक्तको **निमावीय** नाटकमा वाचिक अभिनय शीर्षक चयन गरिएको छ । यस परिच्छेदमा उनको नाटक **निमावीय**मा नाटकका पात्रहरूले बोलेका संवादहरूको संरचना, लक्षण र योजनाबारे अध्ययन गरिएको छ । वाचिक अभिनयलाई उच्चार्थ विशेषता, श्रव्य विशेषता, संवाद संरचनापरक विशेषता र भाषिक विशेषताका आधारमा अध्ययन गरिएको छ ।

प्रस्तुत शोधपत्रको छैटौँ परिच्छेदमा सरुभक्तको **निमावीय** नाटकमा आहार्य अभिनय र सात्त्विक अभिनय शीर्षक रहेको छ । यस परिच्छेदमा **निमावीय** नाटकको रूपसज्जा र पात्रहरूको भेषभूषा तथा रूप सज्जाबारे अध्ययन गरिएको छ ।

यस शोधपत्रको सातौँ परिच्छेदमा सारांश तथा निष्कर्ष तथा सुभाउ दिइएको छ ।

७.२ निष्कर्ष

समग्रमा यो शोधकार्यको निष्कर्ष बुदाँगत रूपमा निम्नानुसार दिइएको छ :

१. अभिनय सुविधाका लागि नाटकको कथावस्तु अङ्क तथा दृश्यमा विभाजित गरिन्छ । सरुभक्तको **निमावीय** नाटक पूर्वीय तथा पाश्चात्य अङ्क दृश्य योजनामा आधारित छ । प्रस्तुत नाटक चार दृश्य योजनामा संगठित रहेको छ । यो नाटकलाई अङ्कको ठाउँमा दृश्य भनी नयाँ शैली दिइएको छ । यो नाटकको अङ्क तथा दृश्य विधान परम्परागत नाटकको भन्दा भिन्न छ । दोस्रो दृश्यमा रङ्गमञ्चमा घटना घटे पनि संवादको प्रयोग छैन । निमा-४ को बोली मात्र सुनिन्छ । यन्त्रमानवको प्रयोग गरेर भावकलाई नयाँ स्वाद दिन खोजेको देखिन्छ ।
२. सरुभक्तको नाट्ययात्राको प्रस्तुत **निमावीय** नाटकमा नाटककारले नाटकमा दिएको निर्देशनलाई मुख्य आधार मानेर आङ्गिक अभिनय योजना गरिएको छ । यो नाटकका पात्रहरूले गरेका आङ्गिक अभिनय योजनालाई २ भागमा विभाजन गरिएको छ, शरीरज (स्थल) र मुखज (सूक्ष्म) । शरीरज अभिनयले वाह्य कार्यव्यापार को सङ्केत गर्दछ । नाटककारले शरीरज र मुखज अभिनयका निम्ति

गरेको निर्देशन बमोजिम पात्रहरूले शरीरका विभिन्न अङ्गहरू सञ्चालन गर्न पुगेका छन्। शरीरज अभिनय अन्तर्गत शिरोभिनय, हस्ताभिनय, वक्षभिनय, पादभिनय योजना आदि गरिएको छ भने मुखज अभिनय अन्तर्गत नेत्राभिनय र अधर अभिनय योजना गरिएको छ। यस नाटकमा आङ्गिक अभिनयको कमजोरी भनेको प्रत्यक्ष रूपमा वक्षभिनय सम्बन्धी अभिनयहरू स्पष्ट रूपमा भएको पाइँदैन।

३. वाचिक अभिनय बोली वचनको प्रयोग गरेर गरिने अभिनय हो। यस अभिनयमा बोली वा शब्द महत्त्वपूर्ण हुन्छ। भरतमुनिले बोलीभन्दा पर केही पनि नहुने कुरा प्रष्ट्याएको पाइन्छ। सरुभक्तको नाटक **निमावीय** मा वाचिक अभिनय योजनामा उच्चार्य विशेषता, संवाद संरचनापरक विशेषता, श्रव्य विशेषता भाषिक विशेषता रहेका छन्। उच्चार्य विशेषता अन्तर्गत उच्च, भद्र, दीप्त, नीच, द्रुत विलम्बित गरी जम्मा छ, वटा अलङ्कारहरू रहेका छन्। यी अलङ्कारहरूले पात्रहरूको संवादको योजना एवं लक्षण, स्वरको स्थानबारे प्रष्ट पार्दछन्। यो नाटकमा अर्न्तक्रियात्मक र एकालापयुक्त संवादहरूको योजना गरिएको पाइन्छ। यो नाटकमा धेरै जसो छोटो संवादहरू रहेका छन्।
४. यो नाटकमा सर्वश्रव्य संवादको अधिकतम प्रयोग रहेको छ भने नियतश्रव्य र नेपथ्य संवादको प्रयोग न्यून रहेको देखिन्छ। यस नाटकका प्रत्येक पात्रहरू शिक्षित र बौद्धिक रहेका छन्। यस नाटकका पात्रले औपचारिक भाषाको प्रयोग गरेको हुँदा लेख्य भाषाले प्रस्तुत नाटकमा प्राथमिकता पाएको देखिन्छ। यस नाटकमा शिक्षित वर्गले बोल्ने नेपाली भाषाको प्रयोग गरी वाचिक अभिनय योजना गरिएको छ। व्याकरणिक शुद्धता, पूर्ण वाक्यहरूको योजना रहेको छ भने अधिकतम रूपमा लेख्य चिन्हको प्रयोग गरिएको देखिन्छ।
५. यस नाटक विज्ञान नाटक भएकाले यहाँ विज्ञानसँग सम्बन्धित शब्दहरू बढी प्रयोग भएका छन्। जस्तै मानव निर्मित निमाहरू धेरै रहेका छन्। समग्रमा सरुभक्तको **निमावीय** नाटक वाचिक अभिनयका दृष्टिले सफल रहेको देखिन्छ। वाचिक अभिनयका दृष्टिले कमजोरी भनेको यहाँका कतिपय संवादहरू क्लिष्ट खालका अथवा स्पष्ट रूपमा बुझ्न नसकिने खालका रहेका छन्।

६. आहार्य अभिनय शृंगार, भेषभूषा एवं अन्य रङ्गमञ्चीय उपकरण हो । यो पात्रको चरित्रसँग प्रत्यक्ष जोडिएको हुन्छ । सरुभक्तको नाटक **निमावीय** मा नाटककारले मञ्च सज्जाको बारेमा प्रष्ट रूपमा विवरण दिएको भए पनि पात्रहरूको भेषभूषा, रूपसज्जाबारे विस्तृत विवरण दिएको पाइँदैन । सरुभक्तको यो नाटक प्रयोगवादी भएकाले नाटकमा सकभर छोटो समयावधिको घटना प्रस्तुत गर्नु र घटनास्थल धेरै परिवर्तन नगर्न प्रयत्नशील देखिन्छन् । उनको नाटकको कार्यस्थल घरको चार कोठा रहेको छ । यस **निमावीय** नाटकमा वैठककोठा र कार्यकक्ष रहेका छन् । यस नाटकलाई आहार्य अभिनय अन्तर्गत नाटकमा रहेका चरित्रलाई प्रत्यक्ष रूपमा अभिनयमा प्रस्तुत गर्न असम्भव भएकाले नै अभिनयको आहार्य कमजोरी हो ।
७. सरुभक्तको निमावीय नाटक हेर्दा पढ्दा मन एकाग्र हुने देखिन्छ । यसमा हँसाउने, रुवाउने, भयभीत हुने, रिसाउने, स्वर भङ्ग हुने सन्दर्भ छन् ।

७.३ सुभाउ

निम्न लिखित शीर्षकमा **निमावीय** नाटकको थप अध्ययन गर्न सकिन्छ:

- (क) विधापरक अध्ययन
- (ख) चरित्र विधान
- (ग) संवाद योजना

सन्दर्भसूची

- अधिकारी, लक्ष्मीशरण (२०५१), साहित्यकार सरुभक्तको जीवनी, व्यक्तित्व र कृतित्वको अध्ययन, (स्नातकोत्तर शोधपत्र) पोखरा : नेपाली शिक्षण समिति, पृथ्वीनारायण क्याम्पस ।
- अधिकारी, लक्ष्मीशरण (२०५२) 'विज्ञान नाटकका स्रष्टा र सिर्जना' मधुपर्क, (वर्ष २८, अङ्क ११, पूर्णाङ्क ३२२, चैत्र पृ. ५-९) ।
- आचार्य, ब्रतराज, (२०६६), आधुनिक नेपाली नाटक, ललितपुर: साभा प्रकाशन ।
- उपाध्याय, केशवप्रसाद (२०५२), नाटक र रङ्गमञ्च, काठमाडौं: रुम प्रकाशन ।
- (२०५९) नेपाली नाटक तथा रङ्गमञ्च : उद्भाव र विकास, काठमाण्डौं : विद्यार्थी पुस्तक भण्डार ।
- (२०६७), नेपाली नाटक र नाटककार, (दो.सं.) ललितपुर: साभा प्रकाशन ।
- उप्रेती, थानेश्वर (सन् २०१२), रामचन्द्र-गुणचन्द्र प्रणीतम् नाट्यदर्पण, दिल्ली ।
- खनाल, रामचन्द्र (२०५९), (२०५८) 'विज्ञान र साहित्य', गुञ्जन -वर्ष ५, अङ्क ३, पृ. ८३-९०) ।
- (२०५९), नाटककार सरुभक्त र उनका विज्ञान नाटक (गुञ्जन वर्ष ६, अङ्क २, आश्विन, ६९-८२) ।
- गुरुङ, सरस्वती (२०५५), सरुभक्तको नाट्यकारिताको अध्ययन, (स्नातकोत्तर शोधपत्र) पोखरा : नेपाली शिक्षण समिति, पृथ्वीनारायण क्याम्पस, पोखरा ।
- चतुर्वेदी, सीताराम (२००८), अभिनवनाट्यशास्त्रम्, कासी : अखिल भारतीय विक्रम परिषद् ।
- जोशी, रत्नध्वज (२०३९), नेपाली साहित्यको इतिहास, ललितपुर : साभा प्रकाशन ।

ज्याकोब्स, ली. ए. (सन् २००१), **द बेडफोल्ड इन्ट्रोडक्सन टु ड्रामा**, (चौ. सं.) न्यूयोर्क :
स्टाफोर्ड पब्लिसिङ्ग सर्भिस ।

त्रिपाठी, वासुदेव तथा अन्य (सम्पा) (२०५२) **नेपाली साहित्य शृङ्खला भाग-२**, काठमाडौं :
एकता बुक्स ।

..... (२०६५), **पाश्चात्य समालोचनाको सैद्धान्तिक परम्परा भाग-१**, छैटौ सं.,
ललितपुर : साभा प्रकाशन ।

पोखेल, रामचन्द्र, अवधारणा : (वर्ष ४ : अङ्क : १, २०७३ असोज, सिर्जनशील
लोकतान्त्रिक प्रतिष्ठान ।

पौडेल, तारादेवी (२०७३) **नाटककार सरुभक्तको ईथरमा कोरिएको प्रेमपत्र** नाटकमा
अभिनेयता, (स्नातकोत्तर शोधप्रबन्ध) काठमाडौं : त्रि.वि. नेपाली केन्द्रीय
विभाग ।

प्रधान, मृगेन्द्रसिंह (२०५६), **अभिनय दर्पण**, (दो.सं.), काठमाडौं: त्रि.वि.छापाखाना ।

फ्रेटाग, गुस्ताभ (सन् १९९० : तेस्रो सं.), **टेक्निक अफ ड्रामा**, सिकागो : स्कोट, फोर्सम्यान
एण्ड कम्पनी ।

भट्टराई, गोविन्दप्रसाद (२०३९), **भरतको नाट्यशास्त्र (नेपाली अनु.)**, काठमाडौं : नेपाल
राजकीय प्रज्ञा प्रतिष्ठान ।

भट्टराई, गोविन्दराज, (२०४९), “आधुनिक पाश्चात्य नाटकका प्रयोगवादी मोडहरू”, **प्रज्ञा**,
पृ. ४८ ।

भट्टराई, घट्टराज (२०४०), **प्रतिभै प्रतिभा र नेपाली साहित्य**, डिल्लीबजार : नेपाली रिसर्च
एसोसियसन ।

भरत नाट्यशास्त्र, व्याख्याकार, बाबुलाल शुक्ल शास्त्री (२०५७), **हिन्दी नाट्यशास्त्र भाग**
१, (तेस्रो सं.), वराणसी : चौखम्बा संस्कृत नाट्य संस्थान ।

यात्री, कृष्ण शाह, (२०६४), प्रतिनिधि नेपाली नाटक, काठमाडौं : विकेश सिर्जनशील प्रकाशन प्रा.लि. ।

शर्मा, मोहनराज (२०५५), समाकालीन समालोचना : सिद्धान्त र प्रयोग काठमाडौं : नेपाल राजकीय प्रज्ञा प्रतिष्ठान ।

शर्मा, तारानाथ (२०३९), नेपाली साहित्यको संक्षिप्त इतिहास, कालिमाटी : सङ्कल्प प्रकाशन ।

शर्मा, लीलाप्रसाद (२०३०), एरिस्टोटलको काव्यशास्त्र, ललितपुर : साभा प्रकाशन ।

श्रेष्ठ, दयाराम र शर्मा मोहनराज (२०४९), नेपाली साहित्यको संक्षिप्त इतिहास, दो.सं, काठमाडौं : साभा प्रकाशन ।

.....(२०६४), नेपाली साहित्यको संक्षिप्त इतिहास, न.सं, काठमाडौं : साभा प्रकाशन ।

श्रेष्ठ, सजना, (२०६७) विज्ञान नाटककार सरुभक्त (स्नातकोत्तर शोधप्रबन्ध) काठमाडौं : त्रि.वि, नेपाली केन्द्रीय विभाग ।

सरुभक्त, (२०४२), शिशिरका अन्तिम दिनहरू, काठमाडौं: नेपाल, राजकीय प्रज्ञा प्रतिष्ठान ।

सरुभक्त (२०५०), 'निमावीय' समकालीन साहित्य (वर्ष ३ : अङ्क ३/पूर्णाङ्क ११; साउन, भदौ, असोज ४९-८२) ।

सरुभक्त (२०५५), निमावीय, काठमाडौं : साभा प्रकाशन ।

सुवेदी, देवीप्रसाद (२०६४), समको सुखान्त नाट्यकारिता, काठमाडौं : एकता बुक्स डिस्ट्रिब्युटर्स प्रा.लि.।

सुवेदी, राजेन्द्र (२०४९), केही समिश्रण केही विश्लेषण, काठमाडौं : साभा प्रकाशन ।