

पहिलो परिच्छेद : शोधपत्रको परिचय

१.१. शोधशीर्षक :

यो शोधपत्रको शीर्षक **बसाइँ उपन्यासको चलचित्रीकरण** रहेको छ ।

१.२. शोधकार्यको प्रयोजन :

प्रस्तुत शोधपत्र त्रिभुवन विश्वविद्यालय मानविकी तथा सामाजिक शास्त्र सङ्काय, नेपाली केन्द्रीय विभाग अन्तर्गत स्नातकोत्तर तह दोस्रो वर्षको दशौं पत्रको प्रयोजनका लागि प्रस्तुत गरिएको हो ।

१.३. विषयपरिचय :

‘बसाइँ’ चलचित्र लीलबहादुर क्षेत्री (वि. सं. १९८९) द्वारा लिखित लोकप्रिय कृति ‘बसाइँ’ उपन्यासमाथि आधारित भएर निर्माण गरिएको हो । निर्देशक सुभाष गजुरेलद्वारा निर्देशित यस चलचित्रमा पूर्वी नेपालको पहाडी जनजीवनलाई अँगालिएको गाउँले स्थितिको सजीव चित्रण पाइन्छ । जम्मा ३० परिच्छेदमा सुगठित ‘बसाइँ’ उपन्यासमा समाजको एउटा घाइते र मर्मशर्षी जीवन कथालाई समेटिएको छ । चलचित्र पनि एक लोकप्रिय साहित्यिक विधाको रूपमा स्थापित भैसकेको अवस्थामा नेपाली साहित्यका विविध विधा (कथा, नाटक, उपन्यास, खण्डकाव्य) का कृतिमाथि आधारित रहेर चलचित्र निर्माण गरिदै आइएको छ । यसै क्रममा उपन्यासकार क्षेत्री लिखित ‘बसाइँ’ (२०१४) उपन्यासको पनि चलचित्रीकरण उही शीर्षक राखेर वि. सं. २०६० मा गरिएको पाइन्छ । यसलाई एकसय तीन दृश्य, ६ वटा गीत तथा अन्य तत्वका माध्यमबाट ‘बसाइँ’ कृतिलाई चलचित्रात्मक रूप दिइएको छ ।

उपन्यास र चलचित्र दुई फरक - फरक साहित्यिक विधा भएका हुनाले कुनै साहित्यिक कृतिलाई चलचित्रात्मक रूप दिदा धेरै समस्याहरू देखा पर्दछन् । उपन्यासमा धेरै सहायक पात्र एवम् टुक्रे कथानक हुने भएकाले उपन्यासको चलचित्रीकरण गर्दा कतिपय कुराहरू थप्नुपर्ने हुन्छ भने कतिपय कुराहरू फिक्नुपर्ने हुन्छ । यस चलचित्रले उपन्यासको घटनालाई पूरापूर समेट्ने प्रयास गरेको छ तर पूर्ण छैन । यस शीर्षक अन्तर्गत उपन्यासको सापेक्षतामा चलचित्रात्मक रूपान्तरणको अध्ययनमा केन्द्रित भई प्राप्ति र अप्राप्ति खोजिएको छ ।

१.४. समस्याकथन :

चलचित्र विद्यालाई साहित्यसँग भिन्न राखेर हेर्न सक्ने अवस्था छैन । एउटा फिल्मकारले कथा, संवाद आदि साहित्यिक तत्वहरूबाटै आफ्नो आदिकार्य गरेर साहित्यकारको भूमिका पनि निर्वाह गरेको हुन्छ । तसर्थ यी दुई बीच अन्योन्याश्रित सम्बन्ध रहन्छ नै । ‘बसाइँ’ उपन्यासको चलचित्रीकरणका दृष्टिले अध्ययन विश्लेषण गर्ने नै यस प्रस्तुत शोधकार्यको मुख्य समस्या हो । अझ साहित्यसँगै राखेर ‘बसाइँ’ चलचित्रको अध्ययन गर्दा निम्नप्रकारका समस्याकथन देखाउन सकिन्छ :-

- क) चलचित्र सिद्धान्त र चलचित्रीकरणलाई कसरी चिनाउन सकिन्छ ?
- ख) चलचित्र ‘बसाइँ’ को पटकथाको विवरण विभिन्न मोडमा कसरी दिन सकिन्छ ?
- ग) चलचित्र विश्लेषणका तत्वहरू के के हुन सक्छन् ?
- घ) ‘बसाइँ’ कृति र चलचित्रका बीच के कति आधारमा तुलना गर्न सकिन्छ ?

यिनै समस्याहरूमा केन्द्रित रहेर प्रस्तुत शोधपत्र तयार पारिएको छ ।

१.५. शोधकार्यका उद्देश्यहरू :

साहित्यिक कृति जब चलचित्रमा रूपान्तरित भएर आउँछ, त्यसलाई साहित्यिक कृति र चलचित्र दुवैको सिद्धान्तबाट हेर्नु पर्ने देखिन्छ । पाँच दशक लामो यात्रा पार गरिसकेको नेपाली

चलचित्र विधालाई नेपाली साहित्यको एउटा पक्षका रूपमा हेर्दै चलचित्रको विधागत स्वरूपका दृष्टिले 'बसाइँ' चलचित्रको अध्ययन, विश्लेषण गर्नु पनि यस शोधकार्यको प्रमुख उद्देश्यहरू बुँदागत रूपमा यस प्रकार रहेका छन् :-

- क) चलचित्र सिद्धान्त र चलचित्रिकरणलाई चिनाउनु,
- ख) चलचित्र 'बसाइँ' को पटकथाको विभिन्न मोडमा विवरण दिनु,
- ग) चलचित्र विश्लेषणका तत्वहरू पहिल्याउनु,
- घ) चलचित्र तत्वका आधारमा 'बसाइँ' कृति र चलचित्रका बीच तुलना गर्नु ।

१.६. पूर्वकार्यको समीक्षा :

नेपालमा चलचित्र विधाको सैद्धान्तिक पक्षमाथिको अध्ययनमा कुनै ठोस कदम चालिएको छैन । यस क्षेत्रमा व्यापक अध्ययनको खाँचो देखा परेको छ । लक्ष्मीनाथ शर्माको चलचित्रकला र प्रकाश सायमीको चलचित्र : कला र प्रविधि लगायत साहित्यिक कृतिमाथि गरिएको चलचित्रात्मक रूपान्तरणका बारेमा भएका केही अप्रकाशित शोधकार्य तथा चलचित्रसँग सम्बन्धित केही व्यक्ति, सङ्घ सस्था र पत्रपत्रिकाहरूले चलचित्रका विविध पक्षमाथि आधारित रहेर अध्ययन विश्लेषण गरिएका सतही प्रयासहरूलाई पूर्वकार्यका रूपमा लिन सकिन्छ । तापनि यी केवल चलचित्रको सिद्धान्त पक्षमा केन्द्रित रही सामान्य परिचय दिने खालका मात्र देखिन्छन् । यादव खरेल, हिक्मत डङ्गेल, प्रदीप भट्टराई, गोविन्द वर्तमान, रवण घिमिरे जस्ता चलचित्रसँग सम्बन्धित व्यक्तिहरूका चलचित्र पत्रिका, स्मारिका, पुस्तकहरूमा प्रकाशित सम्बन्ध साहित्य र सिनेमाको, दालभात र नेपाली फिल्म, कसरी भयो सिनेमाको आविष्कार र विकास आदि जस्ता शीर्षकका लेख रचना तथा कामना, चलचित्रमञ्च जस्ता पुस्तक एवम् चलचित्र स्मारिका, महोत्सवका सामग्रीलाई पूर्वकार्यका रूपमा हेर्न सकिन्छ । 'बसाइँ' चलचित्रको बारेमा अध्ययन गर्दा यी पुस्तकलाई आधार लिन भने सकिन्छ । 'बसाइँ' चलचित्रका बारेमा लेखिएको न कुनै कृति छ न कुनै बौद्धिक क्षेत्रबाट महत्वपूर्ण अध्ययनहरू भएका छन् । प्रथम पटक प्रदर्शन (२०६० चैत्र ८, आइतबार, जयनेपाल हल हात्तीसार) भएपछि अर्भ २०६३ सालमा चलचित्र क्षेत्रको सर्वोत्कृष्ट अन्तर्राष्ट्रिय ओस्कार पुरस्कारमा नेपाली चलचित्रको प्रतिनिधित्व गर्दै मनोनित भएपछि व्यक्त टिका-टिप्पणी, चर्चा परिचर्चाका रूपमा आएका पत्रपत्रिकाका लेखरचनालाई सीमित कार्यका रूपमा लिन सकिन्छ । २०६४ साल असार ६ गते बुधवार नेपाल चलचित्र प्राविधिक सङ्घद्वारा राजधानीमा सम्पन्न प्राविधिकमय फिल्म अवार्डमा कला निर्देशन, छायाङ्कन, पार्श्वसङ्गीत र नवनायिका गरी चार शीर्षकमा अवार्ड जितेको कुरा पनि यस सन्दर्भमा स्मरणीय रहेको छ ।

१.७. शोधकार्यको औचित्य र महत्व:

चलचित्र एक अत्यन्त लोकप्रिय कलाका रूपमा विश्वजगत्मा विकसित भएको छ । नेपाली साहित्यमा सर्वप्रथम नाटक कृतिमाथि गरिएको चलचित्रात्मक रूपान्तरणको परम्परा छिटफुट रूपमा हालसम्म पनि कायमै देखिन्छ । 'बसाइँ' उपन्यासको चलचित्रिकरण भन्ने शोधकार्यको पुष्टि गर्ने सम्बन्धमा साहित्य र चलचित्र एक समन्वय विन्दुको रूपमा लिन सकिने भएकाले यसको औचित्य स्वतः सिद्ध हुन्छ । साहित्य र सिनेमा एक अर्काका पूरक हुन् किनकि साहित्यले सिनेमालाई विम्ब, चरित्र र कथा दिन्छ भने सिनेमाले साहित्य (उपन्यास)लाई पूर्वदीप्ति शैली वा पूर्वका घटना सम्भन सक्ने कला प्रदान गर्छ ।

'बसाइँ' प्रदर्शन भएपछि व्यक्त विचारहरू एकपक्षीय, एकाङ्की, अपूर्ण र विरोधाभाष प्रकारका छन् । यसका बारेमा विस्तृत अध्ययन, विश्लेषण र मूल्याङ्कन नभएको हुनाले यस शीर्षकमा शोधकार्य गर्नु स्वतः सिद्ध देखिन्छ । भोलिका दिनहरूमा यी दुई क्षेत्र (चलचित्र र कृति) का बारेमा चर्चा चल्दा पनि केही सूचना सामग्री प्रदान गर्न सकिने र जिज्ञासा समन हुने कारणले पनि यसको औचित्य प्रष्ट देखिएको छ ।

१.८. शोधकार्यको सीमाङ्कन :

चलचित्र तत्वका आधारमा 'बसाइँ' चलचित्रको अध्ययन, विश्लेषण गर्दा प्राविधिक पक्ष अन्तर्गत पटकथा लेखनलाई मात्र अध्ययनको मुख्य विषय बनाइएको छ ।

१.९. शोधविधि :

यो शोधपत्र तयार गर्ने क्रममा सामग्री सङ्कलन गर्नका लागि मूलरूपमा पुस्तकालयीय पद्धतिको प्रयोग गरिएको छ । त्यस्तै चलचित्र क्षेत्रसँग सम्बन्धित व्यक्तिहरूसँग पनि आवश्यक मौखिक अन्तर्वार्ता लिइएको छ । सङ्कलित सामग्रीको विवेचनाका लागि आवश्यकता अनुसार परिचयात्मक, तुलनात्मक, विश्लेषणात्मक अध्ययन पद्धति अँगालिएको छ ।

१.१०. शोधपत्रको रूपरेखा :

प्रस्तुत शोधपत्रको परिच्छेदगत रूपरेखा यस प्रकार रहेको छ :

पहिलो परिच्छेद	: शोधपत्रको परिचय
दोस्रो परिच्छेद	: चलचित्र सिद्धान्त र चलचित्रीकरण
तेस्रो परिच्छेद	: चलचित्र 'बसाइँ' को पटकथाको विवरण
चौथो परिच्छेद	: चलचित्र 'बसाइँ' को विश्लेषण
पाचौँ परिच्छेद	: 'बसाइँ' उपन्यास र चलचित्रका बीच तुलनात्मक अध्ययन
छैटौँ परिच्छेद	: उपसंहार
सन्दर्भग्रन्थसूची	
परिशिष्ट खण्ड	

दोस्रो परिच्छेद : चलचित्र सिद्धान्त र चलचित्रिकरण

२.१ चलचित्रको परिचय :

सामान्य रूपमा चलचित्र भन्नाले चलायमान वा गतिशील चित्रहरू भन्ने बुझिन्छ। चल र चित्र दुई शब्दहरूको योगबाट समस्त शब्दका रूपमा चलचित्र शब्द बनेको छ। यसको शाब्दिक अर्थ पनि चलने चित्र नै हुन आउँछ।^१ चलचित्र उन्नाइसौं शताब्दीको पछिल्लो उपहार हो। अहिले सम्मको सबैभन्दा प्रभावकारी एवम् सबै कला मिश्रण भएको श्रव्य-दृश्य विधा हो। चलचित्रको पर्याय शब्दका रूपमा सिनेमा, फिचरफिल्म, मोसन पिक्चर, टाँकी, सेल्युलाइड, बाइस्कोप, मुभी आदि विभिन्न शब्दहरूको पनि प्रयोग गरिन्छ। आधुनिक समयको एउटा अत्यन्त आकर्षक समय सापेक्ष शक्तिशाली माध्यम हो, जहाँ एकैसाथ अधिकभन्दा अधिक सूचना, ज्ञान र मनोरञ्जन प्राप्त गर्दछौं।

एउटा राम्रो तरिकाले चेतनायुक्त घटना सिर्जना गर्न यदि कला र प्रविधिसँगै आउँछन् भने त्यसलाई चलचित्र भनिन्छ।^२ 'चलचित्रले आफ्नो संस्कृति र इतिहासलाई स्वाभिमान ढङ्गले सगर्भ छायाङ्कन गरेका छन्।'^३ फिल्मबाट सच्चा दर्शक र स्रोताले यसको गीत, अभिनय, प्रेम, सौन्दर्य, पारिवारिक मूल्य, आकर्षक पहिरन र सुन्दर मानिसको प्रस्तुतिबाट प्रभाव ग्रहण गर्दछन् र मनोरञ्जन लिन्छन्।^४ जुन समाज अशिक्षित हुन्छ, चेतना स्तरको दृष्टिले पछि परेको हुन्छ, त्यस्तो समाजमा चलचित्र मनोरञ्जनको साधनमात्र होइन सञ्चारकै एक महत्वपूर्ण साधनका रूपमा मान्य हुन्छ, जसले गर्दा एक शिक्षकका रूपमा चलचित्रले दर्शकलाई पढाउन थाल्छ।^५ नेपाली बृहत् शब्दकोशमा चलचित्रलाई विधुत्तरङ्गीय प्रकाशपुञ्ज सेतो पर्दामा परेर गतिशील देखिने छायाचित्रको रूपमा चिनाइएको छ। चित्रपटमा प्रदर्शनार्थ कुनै आख्यानको सचल, सवाक तथा छायाङ्कित संरचनालाई चलचित्र भनिन्छ।

नयाँ युगको सिङ्गे कलाकै सर्वाधिक कनिष्ठ तर सर्वाधिक लोकप्रिय विधा चलचित्र पुरानो विधाका शक्ति र सीमासँग परिचित छ। यसले अन्य कलाका राम्रा पक्षलाई आत्मसात गरी नराम्रा पक्षहरूलाई बहिष्कार गरेको छ। यो अन्य विधाको सापेक्षतामा सहज र बोधगम्य पनि छ, किनभने निरक्षर दर्शकहरू पनि यसको लक्षित समूहभित्र पर्दछन् र यसलाई ग्रहण गर्न कुनै ठूलो ज्ञान र बौद्धिक कसरत गर्नु पर्दैन कारण श्रव्य-दृश्य कला हो। चलचित्र विज्ञान, शिल्प, कला, साहित्य आदि सबै वस्तुहरूको मिश्रित रूप हो। यसले पनि अन्य कलाले भैं कला हुने गौरव प्राप्त गरेको छ। विज्ञानको आविष्कार स्वरूप रेकर्डिङ्ग मिडियाको जन्मसँगै चलचित्र, फोटोग्राफी र ध्वनि मुद्रण आफ्ना ऐतिहासिक सन्दर्भमा परिवर्तन भए।^६

सङ्गीत, चित्रकला, साहित्य आदि प्राचीन शिल्प कलाहरूसँग परस्परको सम्बन्धबाट चलचित्रले वास्तविक रूपधारण गरेकोले यो कलाको पनि उच्च स्थानमा रहेको भेटिन्छ। पूर्व प्रचलित कला तथा आधुनिक विज्ञानको आविष्कारका साधनहरूसँग नाता कायम गरेपछि मात्र चलचित्रले जन्मने सु-अवसर प्राप्त गरेको हो। कला, विज्ञान, विषय, प्रस्तुति, मानवीय भावनाको एकीकरण मार्फत मात्र यो सम्भव भएको मान्न सकिन्छ। त्यसो त त्यसलाई मौलिकताको कोणबाट हेर्नुपर्छ अनिमात्र त्यसबाट नयाँ कुरा भेटाउन सकिन्छ। यो कला चित्रकला र नाट्यकलासँग निकटको सम्बन्ध रहेको

^१ प्रकाश सायमी, **चलचित्र : कला र प्रविधि** (काठमाण्डौ : उर्वसी फिल्म प्रोडक्सन प्रा. लि. सन् १९९३) पृ. ५

^२ मोनाको जेम्स : **हाउ टु रिड अ फिल्म मुभी, मेडिया, मल्टिमेडिया** (न्यू दिल्ली : अक्सफोर्ड युनिभर्सिटी प्रेस सन् २००७) पृ. ६२

^३ लक्ष्मीनाथ शर्मा, **चलचित्रकला** (काठमाण्डौ : साभा प्रकाशन २०३८) पृ. ३

^४ नसरीन मुन्नी, **बलिउड द इण्डियन सिनेमा स्टोरी** (लण्डन : च्यानल फोर बुक, म्याक मिलान बुक) पृ. २२४

^५ प्रदीप भट्टराई, **चलचित्र र समाज** अग्र. शोधपत्र (काठमाण्डौ : नेपाल रसिया फिल्म सोसाइटी एवम् चलचित्र समीक्षक समाज, नेपाल २०१८)

^६ डा. अनुपम ओझा, **भारतीय सिने सिद्धान्त** (दिल्ली : राधाकृष्ण प्रकाशन सन् २००२) पृ. २७

कारण र मानिसको पनि प्राचीन कालदेखि यस प्रति विशेष रुचि भएको कारण चलचित्र मानिसको सर्वप्रिय कला भएको अनुमान लगाउन सकिन्छ ।

चलचित्र कला अनेक कलाहरूको मिश्रण हो । चित्रकला, वास्तुकला, मूर्तिकला, नृत्यकला, सङ्गीतकला, साहित्यकला, नाट्यकला, फोटोग्राफी, भेषभूषा तथा व्यावसाय आदि यसका रूपहरू हुन । विज्ञान यी सबै कलामा समिश्रण भएको आएको हुन्छ । विज्ञानलाई यदि चलचित्रको आधार मान्ने हो भने कला त्यसको लम्ब हो र व्यावसाय कर्ण हो ।^७ यस भनाइको आफ्नै काइदा छ । विज्ञानले नै चलचित्रलाई रङ्गमञ्च भन्दा भिन्न एक परिपूर्ण कला बन्न सघाएको छ । चलचित्र स्वयम्मा एक विकसित कला हो । वैज्ञानिक आविष्कारको व्यापक प्रभाव रहेपनि यसले कला हुनुको गुण भने छोडेको छैन । अपरेशनको टेवलमा राखेर चलचित्रलाई चिरफार गरेर हेर्ने हो भने चलचित्र कला एउटा कलामात्र नभएर दर्जनौ कलाको मिलनविन्दुका रूपमा देखापर्छ । एउटा चलचित्र बनाउनको लागि १) कथानक २) गीत ३) सङ्गीत ४) अभिनय ५) नृत्यकला ६) चित्रकला ७) शृङ्गारकला ८) मूर्तिकला ९) प्रकाश संयोजन १०) छायाँङ्कन ११) ध्वनि-अङ्कन १२) सम्पादन, प्रिन्टिङ्ग, डेवलपिङ आदि थुप्रै प्राविधिक कलाको आवश्यकता पर्दछ ।^८

ललितकलाको श्रव्यदृश्य शाखा अन्तर्गत नाटक रहेको पाइन्छ । चलचित्रलाई पनि श्रव्य-दृश्य भेदअन्तर्गत लिइन्छ । नाटकसँग यसले सबैभन्दा नजिकको सम्बन्ध राख्छ । छायाङ्कन बाहेकका सम्पूर्ण गुण प्रायः नाटक र चलचित्रमा समान रहन्छन् । यसमा चित्रहरूलाई क्रमशः गतिशील बनाएर प्रस्तुत गरिन्छ जहाँ एउटा पूर्ण संसारको सजीव चित्र प्रकट हुन्छ । चलचित्रलाई नाटक र उपन्यासको सङ्गम भनेको पनि पाइन्छ ।^९ उपन्यासको आख्यान, बिम्ब, प्रतीक र नाटकको अभिनय, द्वन्द्व, संवाद आदिको गुण यसले समाहित गर्ने हुनाले यस भनाइको पुष्टि हुन्छ । चलचित्र एउटा माध्यम हो, साहित्य हो, दर्शन हो, अनि यो एउटा चाखिलो मीठो र रमाइलो कला हो ।^{१०} साहित्य कलमद्वारा लेखिने कला हो भने चलचित्र क्यामेराद्वारा खिचिने कला हो । कलासिर्जना गर्ने भएकाले साहित्यको सर्जक साहित्यकार हो भने चलचित्रको सर्जक फिल्म निर्देशक हो । साहित्यकारको वैयक्तिक प्रभाव रहन्छ । ऊ आफैमा पूर्ण हुन्छ भने निर्देशक आफैमा पूर्ण हुँदैन । उसले अन्य धेरै सर्जकसँग सहयोगको हात बढाउनु पर्छ । सबै कलाहरूलाई समायोजन गर्ने माध्यमको रूपमा निर्देशकको भूमिका चलचित्रमा रहन्छ तर पनि निर्देशकको अनुभूति, चिन्तन, जीवनशैलीको प्रस्तुति चलचित्रमा अभिव्यक्त हुनाले चलचित्र वैयक्तिक अभिव्यक्ति हो जहाँ निर्देशकको भूमिका सर्वाधिक महत्वको रहन्छ । चलचित्रकारितामा भाषा, साहित्य, दर्शन, विज्ञान, गणित, भूगोल, खगोल, इतिहास, संस्कृति, राजनीति, अर्थ, अभिनय, नृत्यकला, नाट्यकला, चित्रकला, सङ्गीत तथा समसामयिक अवस्था र व्यवस्था आदि विषयहरू समावेश हुनेभएकाले चलचित्र दिग्दर्शक पनि वैज्ञानिक निर्माण प्रविधिहरूमा अत्यन्त पोख्त हुनुका साथै जीवन र जगत् सम्बन्धी सूक्ष्मातिसूक्ष्म कुराहरूदेखि लिएर उच्च तथा गहन ज्ञानहरू प्राप्त भएको दक्ष व्यक्ति भएमा मात्र सफल प्रभावकारी एवम् उत्कृष्ट चलचित्रको निर्माण हुन सक्छ भन्ने कुरा निर्विवाद छ ।^{११} चलचित्र पनि जीवन र जगत्कै प्रतिच्छाया भएकाले यसमा एउटा समाजको मानसिक, व्यावहारिक अवस्थितिको चित्रण पाइन्छ । साहित्यिक कृतिमा बनेको सिनेमाहरूलाई छोडेर अन्य सिनेमाहरूको कथ्य सङ्कल्पना र विषयको प्रकटनलाई सामान्यतया जनजीवनको भाँकी नै मानिन्छ ।^{१२} 'चलचित्रको मुख्य आधार वा मेरुदण्ड भनेको साहित्य र समाज हो । त्यसकारण साहित्य समाजको ऐना हो भन्ने सिद्धान्तअनुसार चलचित्रलाई

^७ ऐजन पृ. ३४

^८ बलराज साहनी, **सिनेमा और स्टेज** (दिल्ली : आत्माराम एण्ड सन्स, सन् १९७४) पृ. ११

^९ राही मासूम रजा, **सिनेमा और संस्कृति** (नयाँदिल्ली : वाणी प्रकाशन सन् २००१) पृ. ५६

^{१०} लक्ष्मीनाथ शर्मा, **चलचित्र कला** (काठमाण्डौ : साभा प्रकाशन २०३८) पृ. ५

^{११} लक्ष्मीनाथ शर्मा, ऐजन पृ. २

^{१२} प्रकाश सायमी, **संस्करण** (काठमाण्डौ : भावक अभियान नेपाल २०६०) पृ. ८१

नवसाहित्य वा नयाँ स्वरूपको साहित्य भन्ने उपनाम दिएको पाइन्छ।^{१३} यो आधुनिकतम कला रूप हो । यसले पनि अन्य कला र साहित्यहरूले ग्रहण गरेका विभिन्न वाद, धारा र दर्शनहरूलाई आत्मसात गर्दै अगाडि बढेको छ । विभिन्न प्रयोगहरूलाई अपनाउदै हिड्ने हुनाले प्रयोगशीलता यसको एउटा विशिष्टता पनि हो । यो केवल प्रचार सामग्री मात्र नभई सौन्दर्यात्मक आनन्दानुभूति सम्प्रेषणको माध्यम पनि हो । जुन मान्छे निरक्षर र अशिक्षित छन् र अन्य कलालाई सहजै बुझ्न सक्दैनन तिनीहरूका लागि आनन्द र शिक्षा दिने दरिलो माध्यम हुनसक्छ । यसै सन्दर्भमा पश्चिमी विज्ञहरू भन्दछन् - 'यो शिक्षित वा सु-संस्कृतिको मात्र कला नभई सम्पूर्ण मानवसमाजको वा सबैखाले जनताको बोधगम्य र समाजको कलामाध्यम भएकाले यसले लोककला, सांस्कृतिक कला, अभि भन्दा लोकप्रिय संस्कृतिको मान्यता पाएको छ।'^{१४} चलचित्रलाई साहित्यकै एउटा पक्षका रूपमा विश्वसाहित्यले पनि मान्यता दिएको छ । 'चलचित्रले अभिव्यक्त गर्ने सारतत्व भनेको साहित्यको एक भाग हो।'^{१५} चलचित्रको मुख्य आधार वा मेरुदण्ड भनेको साहित्य र समाज हो, त्यसकारण साहित्य समाजको ऐना हो भन्ने सिद्धान्त अनुसार चलचित्रलाई नवसाहित्य वा नयाँ स्वरूपको साहित्य भन्ने उपनाम दिएको पाइन्छ।^{१६}

चलचित्र एक महान् कला हो । यसमा कलाकारको सीप र कौशलले गर्दा यो एक कला बन्न पुगेको हो । पश्चिमी विद्वान् जेराल्ट मस्ट र मार्शलकोहेन आफ्नो सुप्रसिद्ध पुस्तक 'फिल्म थ्योरी ए क्रिटिसिज्म' मा उनीहरू चलचित्रलाई उच्च स्थानमा राख्ने प्रयास गर्दै चलचित्र वास्तविकताको प्रतिलिपि भए पनि चलचित्रमा देखाइएको संसार र हामी बाँचेको संसार बीचको भिन्नता स्पष्ट छ । यस कुरालाई उद्धृत गर्दै डा. अनुपम ओझा आफ्नो कृति 'भारतीय सिने सिद्धान्त' मा उल्लेख गर्दछ - 'चलचित्रको पर्दामा सीमित त्यस संसारलाई हेर्दा यथार्थको भ्रम हुन्छ तर त्यहाँ यथार्थ हुँदैन ।' 'भारतीय सिनेकर्मी ऋत्विक् घटक चलचित्रलाई व्यक्तिगत अनुभवको विषय मान्दछन्।'^{१७} यदि कसैलाई आफ्नो सिर्जनशीलता र विचारको पृथक् प्रयोग गर्नु छ भने चलचित्र उत्तम माध्यम हुने गर्दछ अर्थात् नौलोपनासँग खेल्न यो भन्दा खुल्ला बहुआयामिक र बहुविधा अरू हुँदैन।^{१८} चलचित्रको दृश्य र वास्तविक दृश्यबीच ठूलो भिन्नता हुन्छ । चलचित्रका दृश्य भौतिक नभएर मनोवैज्ञानिक हुन्छन् । प्राकृतिक दृश्यहरू संवेगात्मक र नाटकीय स्तरमा दर्शकका उत्तेजना जगाउन सक्षम हुन्छन् । चलचित्रहरू दर्शकका संवेगहरूलाई एउटा निश्चित दिशातर्फ डोच्याउन सक्ने खालका हुन्छन् । दर्शक चलचित्रकारको क्यामेराको दृष्टिबाट हेर्ने हुनाले यस्तो कार्य संभव हुन्छ । यस्ता सक्षमताहरूले गर्दा चलचित्रकार एउटा कलाकार र चलचित्र एक कला बन्न पुग्छ । यसबाट के स्पष्ट हुन्छ भने सांसारिक यथार्थ र प्राकृतिक सत्यतालाई सीधै प्रस्तुत नगरी आकर्षक र मनोवैज्ञानिक ढङ्गले हरेक कुराहरू प्रस्तुत हुने हुनाले यो महान् एवम् उत्कृष्ट कला हो भन्न सकिन्छ । यसै कुरालाई पुष्टि गर्ने खालको विचार पश्चिमी सिनेविज्ञ रुडोल्फ अर्नहेम भन्छन् : यदि चलचित्र वास्तविक जीवनको यान्त्रिक प्रस्तुतीकरण मात्र हुन्थ्यो भने यसलाई कला मान्न सकिँदैनथ्यो । कलाकारको प्रेरणा केवल अनुकरणसम्म मात्र सीमित रहेको हुँदैन, कलाकार सिर्जना गर्छ, व्याख्या गर्छ र भिन्न स्वरूप प्रदान गर्छ । फोटोग्राफी कलाको यथार्थ प्रस्तुत गर्ने क्षमताको उपयोग चलचित्र कलाको लागि गर्नुपर्दछ।^{१९} यसै क्रममा भारतीय चलचित्र समीक्षक अनुपम ओझा चलचित्रलाई उत्कृष्ट कलाको

^{१३} प्रदीप उपाध्याय, 'चलचित्र ध्वनि - नयाँ आयाम' तेस्रो मोशन पिक्चर अवार्ड तथा नेपाली चलचित्र महोत्सव स्मारिका, (काठमाण्डौ : २०५७) पृ. ४४

^{१४} ग्राहम रोवर्ट्स र ट्यादर वालिस, **इन्ट्रोड्युसिङ फिल्म** (लण्डन: ए मेम्बर अफ द हर्डर हेडलाइन ग्रुप, २००१) सन् पृ. १

^{१५} रवर्ट स्कोल्स तथा अन्य (सम्पा.), **द इलेमेन्टस् अफ फिल्म** (न्युयोर्क : अक्सफोर्ड युनिभर्सिटी प्रेस, सन् १९९१) पृ. १४५२

^{१६} प्रदीप उपाध्याय पूर्ववत् पृ. ४४

^{१७} ऋत्विक् घटक, **सिनेमा एण्ड आई** (कलकत्ता: ऋत्विक् मेमोरियल ट्रस्ट अफ फिल्म सोसाइटी अफ इण्डिया सन् १९७८) पृ. १३

^{१८} भाष्कर गौतम, **चलचित्र भित्र सिन्डीकेट** (कान्तिपुर, बुधवार ६, जेष्ठ २०६१)

^{१९} जन रसेल टेलर, **सिनेमा आई, सिनेमा इयर** (लण्डन : मेशएन एण्ड कम्पनी लिमिटेड, १९६४) पृ. ११

मान्यता दिदै यसो भन्छन् - 'चलचित्र पश्चिमको लागि सातौं कला हो भने भारतीय (पूर्वीय) दृष्टिमा यो पैसडीऔं कला हो ।'^{२०}

आज नाट्य डबली र थिएटरहरूको स्थान लिन सफल यो विधा युगबोधको अभिव्यक्तिको सबल र प्रभावकारी विधा पनि हो । समाजका निरक्षर र अशिक्षित सर्वसाधारणको शिक्षा र मनोरञ्जनको सहज र बोधगम्य साधन बनेकोले लोकप्रिय कला पनि हो । आगमनको दृष्टिले कान्छो विधा भैकन पनि गुणवत्ताका दृष्टिले जेठो र महत्वपूर्ण विधा हो । चलचित्रबाट धेरै कुराको अपेक्षा गर्न सकिने जनाउदै लेलिनका भनाइ उद्धृत गर्दै गोविन्द वर्तमान भन्छन् - 'हाम्रो लागि सिनेमा सबै कलाहरू भन्दा महत्वपूर्ण छ । सिनेमा केवल मन बहलाउनका लागि मात्र होइन, सामाजिक, शिक्षा, संवाद स्थापित गर्ने काम तथा हाम्रो विशाल जनसङ्ख्यालाई एक सूत्रमा बाँध्ने सशक्त साधन पनि हो ।'^{२१} आम संचारका प्रमुख चार कार्य जस्तै चलचित्रले पनि सूचना दिने, शिक्षा प्रदान गर्ने, अभिप्रेरित गर्ने र मनोरञ्जन दिने कार्य गरी आफ्नो भूमिका निर्वाह गरेको हुन्छ भन्ने कुराको उल्लेख राष्ट्रिय चलचित्र महोत्सव २०६२ स्मारिका पुस्तकमा गरिएको छ । रोवर्टस ग्राहम र ह्यादर वालिसले चलचित्रका निम्न पाँच विशेषता वा गुणलाई औल्याएका छन् :-^{२२}

- क) चलचित्र लोकप्रिय संस्कृतिको एक अभिन्न अङ्ग हो ।
- ख) चलचित्र राष्ट्रिय, अन्तर्राष्ट्रिय र विश्वव्यापी संस्था हो ।
- ग) चलचित्र सन्देश र मूल्य बहन गर्ने एउटा माध्यम हो, थियो र सदैव रहनेछ ।
- घ) चलचित्र मूलरचना (कृति) र अन्य रचनाको विश्लेषण रूपान्तरण हुने सीप हो ।
- ङ) चलचित्र एक संचारको माध्यम हो ।

निष्कर्षमा चलचित्र चित्रद्वारा प्रस्तुत हुने सामूहिक अनुभवको वैयक्तिक प्रस्तुति हो । पूर्ववर्ती कलाका सबल पक्षलाई आत्मसात गर्दै अगाडि बढेको अभिव्यक्तिको सर्वाधिक नवीन एवम् प्रभावकारी माध्यम हो । विभिन्न विषयस्रोतबाट बन्ने यसले मनोरञ्जनका अलावा शिक्षा, सन्देश दिने, अभिप्रेरित गर्ने कार्य गर्दछ । यो आधुनिक युगको सर्वाधिक लोकप्रिय विधा हो ।

२.२. चलचित्रका तत्व

कुनै पनि कुरालाई अस्तित्वमा ल्याउने मूल कारणलाई तत्व भनिन्छ । तत्व भन्नाले कुनै वस्तुका अङ्ग अवयव भन्ने बुझिन्छ, जसले त्यस कुराको खास परिचय दिन्छ । कुनै वस्तुको मूल स्वरूपको निर्धारण तत्वबाट नै हुन्छ । चलचित्रका तत्व नै चलचित्र विश्लेषणका मुख्य आधारहरू हुन् ।

चलचित्र जानिफकारहरूले विभिन्न ठाउँमा चलचित्र तत्वका बारेमा लेखेका छन् । सिने समीक्षा शीर्षकमा 'भारतीय सिने सिद्धान्त' पुस्तकमा डा. अनुपम ओभा लेख्छन् : फिल्मको समीक्षा त्यसको कथानक, सङ्गीत, संवाद, क्यामेरा प्रयोग, लाईट, पटकथा तथा निर्देशन जस्ता फिल्मका तत्वहरूलाई ध्यानमा राखेर गर्न सकिन्छ ।^{२३} 'ब्रेवर्स सिनेमा : ए फ्रेज एण्ड फेबल डिक्सनरी' को विषय सूचीमा चलचित्र तत्वलाई अभिनय, कथानक सारवस्तु, संवाद, द्वन्द्व, बिम्ब र प्रतीक, गीत, सङ्गीत र प्रकाशको रूपमा चिनाएको छ ।^{२४} 'कि कन्सेप्ट्स इन सिनेमा स्टडिज' मा सुसन हायवर्डको मतमा पनि कथानक, रङ्ग, ध्वनि, सङ्गीत, बिम्ब, प्रकाश, छाया आदि तत्वहरू रहेका छन् ।^{२५} 'कि इलिमेन्ट्स इन अ मुभि' शीर्षकमा मुख्य रूपमा ६ वटालाई तत्व मानिएको छ । ती यस प्रकार छन् :

^{२०} डा. अनुपम ओभा, पूर्ववत पृ. ४८

^{२१} गोविन्द वर्तमान, कसरी भयो सिनेमाको आविष्कार र विकास (नवयुवा वर्ष ७, पूर्णाङ्क ६३) पृ. १२

^{२२} ग्राहम रोवर्टस र ह्यादर वालिस, पूर्ववत पृ. १

^{२३} डा. अनुपम ओभा, पूर्ववत पृ. १८७

^{२४} जोनाथन ल र अन्य (सम्पा.), ब्रेवर्स सिनेमा : ए फ्रेज एण्ड फेबल डिक्सनरी (लण्डन : वीलिङ्टन हाउस सन् १९९५)

^{२५} सुसन हेवर्ड, कि कन्सेप्ट्स इन सिनेमा स्टडिज (न्यूयोर्क : ११ न्यु फेल्डर लेन)

चरित्र, परिवेश, समय, सङ्गीत र ध्वनि, उद्घोषक / वक्ता र पृष्ठभूमिको चित्र।^{२६} कविता लेखनमा कागज र कलम चाहिन्छ, नाटक प्रदर्शनको लागि पटकथा लेखन, कलाकार र ठाउँ चाहिएजस्तै चलचित्रको लागि क्यामेरा, रिल, सम्पादनसामग्री, वैज्ञानिक प्रयोगशाला, निर्देशक, तर्जुमाकर्ता, पर्दा चाहिन्छ।^{२७} भन्दै प्राविधिक पक्षमा बढी जोड दिइएको छ। सिनेमाका विभिन्न तत्व वा अङ्ग हुन्छन्। सङ्गीत, नृत्यकला, अभिनय, द्वन्द्व, वेशभूषा, शृङ्गारपटार, काष्ठकला प्रमुख हुन्छन्।^{२८} नेपाली सिनेमा अँध्यारा उज्याला बाटा शीर्षकमा प्रकाश सायमी कथा, सङ्गीत, चरित्र र निर्देशनलाई चलचित्रमा जोड दिई छोटो चर्चा गरेका छन्।^{२९} चलचित्र चलचित्र होइन शीर्षकको लेखमा लक्ष्मीनाथ शर्मा चलचित्रका तत्वहरूको बारेमा यस्तो मत राख्छन् :- 'कलाकारहरूको सक्षम अभिनयकला, नृत्य, द्वन्द्वकला, लेखन पक्षको सशक्त प्रकटीकरण र निर्देशकको कला र विज्ञानको निपूर्ण संयोजन क्षमता र कलात्मक प्रस्तुतिले तथा यिनै र यस्तै-यस्तै प्रशस्त कलापूर्ण तत्वहरू नै अत्यन्त विश्वसनीय ढंगमा अचलचित्रलाई चलचित्र बनाई दिएका हुन्छन्।'^{३०} धनराज भट्टराई आफ्नो चलचित्र सम्बन्धी अप्रकाशित शोधमा चलचित्र तत्वका प्राविधिक पक्षबाहेक चारवटा तत्व कथानक, पटकथा, संवाद र अभिनयलाई प्रमुख तत्व मानेका छन्।^{३१} कथालाई दृश्यभाषाको लागि शृङ्खलाबद्ध घटनाको नाट्यविधान वा पटकथामा रूपान्तर गर्ने पटकथा लेखक, घटनाको सृजना गर्ने सहभागी अभिनेता/अभिनेत्री, गतिशील बिम्ब रेकर्ड गरिदिने सिनेमाटोग्राफर, गतिशील बिम्बको क्रमबद्धता निर्माण गरिदिने व्यक्ति, भाव निरूपणको लागि गतिशील बिम्बमा आवश्यक पर्ने सिर्जना गरिदिने ध्वनि र सङ्गीत निर्देशकहरू यी सबै शिल्पीहरूले फिल्म निर्देशकको निर्देशनमा आफ्नो सीपको प्रयोग गर्दछन्।^{३२} भन्दै पटकथा, पात्र, ध्वनि र सङ्गीतलाई चलचित्रको तत्व मानेका छन्। मोहनराज शर्मा लेखन, निर्देशन, सङ्गीत, अभिनय र छायाङ्कनलाई चलचित्रका तत्व मान्दछन्।

यसरी माथि व्यक्त गरिएका समग्र विचारहरूका आधारमा मोटामोटीमा चलचित्रका लागि आवश्यक अङ्गहरू कथानक, पटकथा, चरित्रचित्रण, संवाद, विचार, दृश्यविधान, गीत, सङ्गीत, नृत्य, भाषाशैली, ध्वनि, बिम्ब र प्रतीकलाई चलचित्रका तत्व मान्न सकिन्छ। यहाँ यसका बारे छोटो चर्चा गर्नु उपयुक्त देखिन्छ।

२.२.१ कथानक :

चरित्र र घटनाहरूको सुसङ्गठित विन्यास नै कथानक हो। विभिन्न कथास्रोतका चलचित्रहरूमा प्रशस्त घटनाहरू हुन्छन्। कार्यकारण शृङ्खला सहितका घटनाहरूको शृङ्खला कथानक हो। 'कथानक नाटक, उपन्यास वा कविता जस्तै फिल्म अभिव्यक्तिको एक रूप हो।'^{३३} कुनै स्रोतका कथालाई लिएर वास्तविक जीवनको भ्रम दिन सक्ने कथानक बनाउनु चलचित्रका लागि आवश्यक हुन्छ। त्यसको लागि स्वाभाविकता र वास्तविकतामाथि ध्यान दिनुपर्छ। कथानकमा कार्यान्वित, पूर्णता, सहज आङ्गिक विकास कौतूहल र साधारणीकरणको क्षमता विद्यमान हुन्छ। चलचित्रको कथानक विकासका ६ चरण रहेका हुन्छन्।^{३४}

^{२६} डब्लु डब्लु डब्लु डट गुगल डट कम, डब्लु डब्लु डब्लु डट टाउनफोरकिड्स डट कम

^{२७} रवर्ट स्कोल्स तथा अन्य (सम्पा.), पूर्ववत पृ. १४५२

^{२८} प्रकाश सायमी, संस्करण पूर्ववत पृ. ७१

^{२९} प्रकाश सायमी, कामना वर्ष २१, अङ्क १, पूर्णाङ्क २००, २०६२ पृ. २७ - २८

^{३०} बलराम पौडेल (सम्पा.) चलचित्रमञ्च २०६१ असार, पृ. १३

^{३१} धनराज भट्टराई, यादव खरेल र चलचित्रकारिता (कीर्तिपुर : नेपाली केन्द्रीय विभाग, त्रि. वि. २०६१)

^{३२} अनुप सुवेदी, राष्ट्रिय फिल्म अवार्ड अवधारणापत्र (काठमाण्डौ: चलचित्र विकास बोर्ड २०५८ माघ २८) पृ.१-२

^{३३} ख्वाजा अहमद अब्बास, फिल्म कैसी बनती है (दिल्ली: नेशनल बुक ट्रस्ट इण्डिया, सन् २००७) पृ.५६

^{३४} रोय ड. पोर्टर र अन्य (सम्पा.), द राइटर्स म्यानुअल पाल्म स्पिङ्ग (क्यालिफोर्निया: ड. टी. सी. पब्लिकेशन सन् १९७७) पृ ५६५

क) आरम्भ :

सुरुदेखि द्वन्द्वसम्म कथा आरम्भ भाग हो । यो पृष्ठभूमि चरण पनि हो । यस चरणमा पात्र परिचय भूमिका आदि जस्ता कुराहरू समावेश गरिएका हुन्छन् । यो चरणमा द्वन्द्व शून्यताको स्थिति रहन्छ ।

ख) द्वन्द्व :

द्वन्द्व चलचित्रको महत्वपूर्ण पक्ष हो । द्वन्द्वले नै चलचित्रमा आकर्षण थप्दछ । यस चरणमा कथा विस्तारै अगाडि बढ्दै जान्छ, र दुई वा सोभन्दा बढी पात्रका बीच अथवा एउटै पात्रको दुई वा बढी भावना वा दृष्टिकोणका बीच अथवा मुख्य पात्र र प्रकृति वा नियतिका बीच सङ्घर्ष सुरु हुन्छ । कार्यसिद्धिका लागि अवरोधको स्थिति देखा पर्दछ । द्वन्द्वले कलह, भगडा, सङ्घर्ष, उत्पात, युद्ध, भन्कट, कष्ट आदि समानार्थी शब्दलाई समेट्छ । द्वन्द्वले चलचित्रको कार्यविकासमा तीव्रता ल्याउँछ, कथामा रोचकता र कौतूहलता थप्छ । यसले कथानक गति र पात्रको भूमिकालाई सक्रिय तुल्याइदिन्छ । द्वन्द्वले घटना उत्पन्न गर्छ र क्रियाले गर्दा नै कथानक अगाडि बढ्छ । डा. अनुपम ओझाका अनुसार द्वन्द्व सिर्जनाका तीन स्थिति हुन्छन् - प्रतिक्रिया, द्विविधा र निर्णय । प्रतिक्रिया भनेको दुःख, आधार, असह्य र निराशाको स्थिति हो ।^{३५} द्विविधा के गर्ने वा नगर्ने अन्त्यहीन स्थिति हो भने निर्णयमा राम्रो या नराम्रो एउटा निश्चित निर्णय लिइएको स्थिति हो । द्वन्द्वविना चलचित्रको गति मन्द र आकर्षण निश्क्रिय किसिमको हुन्छ । पात्रहरू लोसे किसिमका हुन्छन् । द्वन्द्वले पात्रलाई चनाखो र सङ्घर्षशील बनाउँछ । द्वन्द्व दुई प्रकारका हुन्छन् :- आन्तरिक र बाह्य । यी दुवै प्रकारका द्वन्द्व चलचित्रमा पनि देख्न सकिन्छ ।

व्यक्ति र व्यक्तिबीच, व्यक्ति र समाजबीच, समाज र समाजबीच, राष्ट्र र समाजबीच, मानव र मानवबीच हुने द्वन्द्व बाह्य द्वन्द्व हुन्छ भने मान्छेको मनभित्र उत्पन्न हुने द्वन्द्व आन्तरिक द्वन्द्व हुन्छ । आन्तरिक द्वन्द्वलाई मनोद्वन्द्व पनि भनिन्छ । बाह्य द्वन्द्वभन्दा आन्तरिक द्वन्द्व प्रभावकारी रहन्छ । यसले दर्शकमा छुट्टै छाप छोड्न सक्दछ । द्वन्द्वको तीव्रता जति बढ्छ चलचित्रले त्यति नै रौनकता प्राप्त गर्दछ । तसर्थ द्वन्द्वलाई अनिवार्य तत्व मान्न सकिन्छ जसले चलचित्रलाई शक्ति र ताकत प्रदान गर्छ । यौवन भरिदिन्छ ।

ग) कार्यविकाश :

यस चरणमा सुरु भएको द्वन्द्वले विजय पाउनका लागि परिस्थितिलाई आफूअनुकूल बनाउन गरिने प्रयास वा कार्यहरू गरिन्छन् । दुवै पक्षले आ-आफ्नो जालो फैलाउने काम गर्दछन् । कार्यले भनै जटिल रूप लिन्छ र कौतूहलको मात्रा तीव्र बन्दछ ।

घ) उत्कर्ष :

यो द्वन्द्वको सर्वाधिक विकासको चरण हो । यही चरणमा अत्यन्त महत्वपूर्ण निर्णयहरू गरिन्छन् । यो चरण कथानकले निश्चित मोड लिने चरण हो । यस चरणपछि द्वन्द्व क्रमशः शिथिल बन्दै जान्छ । यसमा नै दुवै पक्ष अत्यन्त शक्तिशाली हुन्छन् । तनाव र अनिश्चितताले सर्वाधिक उचाइ प्राप्त गर्दछ ।

ङ) कार्यशिथिलता :

यस चरणमा उपकथाहरूका समस्या समाधान हुँदै जान्छन् र कथानक क्रमशः द्वन्द्वहीनताको स्थितितिर जान्छ । केन्द्रीय द्वन्द्व कमजोर हुन्छ । कथानकले एउटा निश्कर्षतर्फ अग्रसरता देखाउँछ ।

^{३५} डा. अनुपम ओझा, पूर्ववत् पृ. १७८

च) समापन :

यो अन्तिम चरण हो । यस चरणमा एउटा निश्चित परिणतिमा कथानक पुग्दछ, र कथानकको अन्त्य हुन्छ । यो प्रारम्भको जस्तै द्वन्द्वहीनताको स्थितिमा रहन्छ किनभने यस चरणमा कमजोर पक्षको हार र सबल पक्षको विजय भैसकेको हुन्छ ।

यसरी चलचित्र जीवन जगतको तेस्रो अनुकरण भएकाले यसको कथानक अन्य साहित्यिक विधाभन्दा भिन्न तर तीव्र किसिमको हुन्छ । यसको कथानक प्रकृति नाटकीय स्वरूपको हुन्छ । निष्कर्षमा चलचित्रको कथानक उपन्यासको भै व्यापक, कथाको भै तीव्र एवम् नाटकको भै नाटकीय हुन्छ ।

२.२.२. पटकथा

चलचित्र रूपान्तरणको मुख्य आधार पटकथा हो । 'पटकथा क्यामेराद्वारा छायाङ्कन गरेर पर्दामा देखाउनका लागि लेखिने कथा हो ।^{३६} यो एक प्राविधिक लेखन हो । पटकथामा नै चलचित्रका लागि आवश्यक पर्ने सम्पूर्ण कुराहरू उल्लेख गरिएको हुन्छ । 'इन्साइक्लोपेडिया अफ हिन्दी सिनेमा' मा भनिएको छ :- पटकथालेखनको भाषा दृश्य हो । यो फिल्म राज्यमा महत्वपूर्ण र अनिवार्य कुरा पनि हो ।^{३७} कथालेखनमा कथाकारलाई पूरै छुट छ । ऊ आफ्नो शैली अनुसार लेख्न सक्छ तर पटकथा लेखक सार कथालाई कथ्य र संवादमा ढालेर प्रस्तुत गर्नुपर्छ । ऊ हरेक दृष्टिमा बाँधिएर लेख्नुपर्ने हुन्छ ।^{३८} पटकथा लेखन: शील्प शीर्षकमा डा. अनुपम ओभा लेख्छन् - लेखनको एकाइ शब्द वा वाक्य भए भै पटकथा लेखनको छोटो एकाइ 'शट' हो । शट जोडेर सिन बन्छ, सिन र सिक्वेन्स मिलेर पटकथा बन्छ । शट भनेको क्यामेरा खुल्ने र बन्द गर्ने बीचको दृश्य हो । पटकथाको आधार कहानी हो । यसरी शट, सिन र सिक्वेन्स मिलेर पटकथा बन्दछ ।^{३९} कथालाई नाटकीकरण गरी त्यहाँ प्रयुक्त पात्रहरूले एउटा निश्चित समयमा गर्न सक्ने कुनै निश्चित कार्यको छनौट साथै उक्त कार्य गर्दाको उपयुक्त स्थान आदिको छनौट समेत गरी आवश्यक निर्देशनहरू दिएर चलचित्रको पटकथा तयार गर्नुपर्दछ । तसर्थ यो चलचित्रको एक प्रमुख पक्ष हो । पटकथालेखन घर बनाउदा नक्सा बनाए जस्तै हो । यसले नै चलचित्रमा द्वन्द्व र उतारचढाव तयार पार्छ ।^{४०} पटकथाको कार्य नाटकको जस्तै कथानकलाई दृश्यहरूमा विभाजन गरेर प्रस्तुत गर्नु रहेको हुन्छ । जहाँ घटनाहरू परिवर्तन हुन्छन् त्यहा दृश्य पनि परिवर्तन भएको हुन्छ । पटकथालेखन एक व्यवस्थित लेखन भएकाले यस लेखनका केन्द्रीय विचार, कथा निरूपण, कथासार, क्रमिक रूपरेखा र शरीर रचना गरी पाँच चरणहरू हुन्छन् ।^{४१} यी चरणहरू एक आपसमा अन्तरसम्बन्धित हुने हुनाले एउटा मात्र पनि कमजोर भयो भने समग्र संरचना नै कमजोर हुन पुग्छ । तसर्थ पटकथा लेखनमा सामर्थ्य र समग्रताको आवश्यकता पर्दछ । त्यसो हुनाले पटकथालेखन एक चुनौतीपूर्ण कार्य पनि हो । पटकथा लेखनले फेल खायो भने सम्पूर्ण चलचित्र असफल हुन पुग्छ । 'चलचित्रको असफलताको मूलकारण पटकथा नै हो भनेर पटकथाकारहरूलाई सबै दोष बोकाउने गरिन्छ । तसर्थ प्रारम्भिक अवस्थामा नै पटकथा लेखकले विशेष ध्यान पुऱ्याउनु पर्दछ किनभने यसले चलचित्रमा महत्वपूर्ण भूमिका निर्वाह गरेको हुन्छ ।

^{३६} धर्मराज पराजुली, **वसन्ती उपन्यासको चलचित्रीकरण** (कीर्तिपुर : नेपाली केन्द्रीय विभाग, त्रि. वि. २०६१)

^{३७} गुल्जा र अन्य (सम्पा.), **इन्साइक्लोपेडिया अफ हिन्दी सिनेमा** (दिल्ली एण्ड मुम्बई : इन्साइक्लोपेडिया त्रिटानिका प्रा. लि. एण्ड पपुलर प्रकाशन प्रा. लि. सन् २००३) पृ. १३९

^{३८} मन्नु भन्डारी, **कथा-पटकथा** (दिल्ली : वाणीप्रकाशन सन् २००४) पृ. १४

^{३९} डा. अनुपम ओभा, पूर्ववत् पृ. १६८

^{४०} धनराज भट्टराई, **यादव खरेल र चलचित्रकारिता** (कीर्तिपुर: नेपाली केन्द्रीय विभाग त्रि.वि. २०१८) पृ. ५१

^{४१} सुमन दाहाल (सम्पा.) **चौथो साधारण सभा स्मारिका** (काठमाण्डौ: नेपाल चलचित्र निर्देशक समाज २०६३ मंसिर २२) पृ. ४२

२.२.३. चरित्रचित्रण :

चरित्रचित्रण पनि चलचित्रको एक महत्वपूर्ण तत्व हो । आजभोलिका चलचित्रहरू क्रमशः चरित्रप्रधान बन्दै गएको देखिन्छ । चरित्र आख्यानात्मक कृतिमा देखापर्ने व्यक्तित्व हो ।^{४२} चलचित्र निर्देशकले विभिन्न व्यक्तित्वको मिश्रणबाट एउटा सशक्त चरित्र बनाउँछ र नाटकीकरण गर्दै भव्य रूपमा प्रस्तुत गर्दछ । निर्देशकले चरित्रहरू उभ्याएर तिनै चरित्रहरू मार्फत आफ्नो अभिव्यक्ति दिनुपर्ने हुन्छ ।^{४३} तसर्थ चरित्रहरू निर्देशक वा मुख पात्र पनि हुन भन्न सकिन्छ । आख्यान साहित्य र चलचित्रका चरित्रहरूमा प्रायः समान अभिलक्षणहरू पाइन्छन् । आधुनिक आख्यानमा मानवेत्तर प्राणी र निर्जीव वस्तुहरूलाई चरित्रका रूपमा उभ्याउने चलन जस्तै चलचित्रमा परिवेश निर्माण र प्रतीकात्मक प्रयोगका लागि यिनीहरूको बढी प्रयोग गरिन्छन् । अरस्तुका अनुसार भद्रता, औचित्य, जीवनानुरूपता, एकरूपता, सम्भाव्यता र अनुकृतिमूलक वैशिष्ट्य आदि चरित्रमा हुनुपर्दछ । चलचित्रमा संवाद, कथानक र परिवेशको प्रयोग गरेर कुनै चरित्रमाथि प्रकाश पार्ने काम गरिन्छ । पात्र अनुकूल कथानक र विचारतत्वलाई चरित्रले अधि बढाउँदछन् । पात्रविना चलचित्र पूर्ण हुदैन ।^{४४} चरित्रहरू अविस्मरणीय र प्रभावपरक हुन्छन् । धेरै पछिसम्म र कथा बिसिंदासम्म पनि चरित्रहरू स्मरणमा रहिरहन्छन् । विभिन्न स्रोतबाट चरित्रको निर्माण गरिए पनि सामाजिक स्रोतको चरित्र बढी महत्व हुन्छ । कुनै पनि चरित्रलाई सर्वथा दोषमुक्त र दोषयुक्त गराइनु हुँदैन किनभने मानवीय कमजोरी सबैमा हुने गर्दछ । चलचित्रको विषयवस्तुको गम्भीरता एवम् चरित्र तथा परिवेशको व्यञ्जनामय अभिव्यक्तिको कारण यो एक स्मरणीय कलारचना बनेको छ ।^{४५} चलचित्रको निर्माण आग्रहीकरणबाट भन्दा स्वाभाविकीकरणबाट गर्नुपर्ने हुन्छ । साधारणीकरण गर्न सक्नु चरित्र प्रयोगको सफलता मानिन्छ । चरित्रको छनौट गर्दा सकेसम्म स्वाभाविक र जनविश्वासको हुनुपर्छ । दर्शकले पचाउन र विश्वास गर्न सक्ने खालको हुनुपर्छ । रामलाई रावण र नायकलाई खलनायकका रूपमा देखाउँदा त्यति उपयुक्त ठानिदैन ।

चलचित्रका चरित्र नै निर्देशकीय दृष्टिविन्दु प्रस्तुत गर्ने साधन भएका कारण मुख्य, सहायक र गौण गरी तीन स्तरका पात्र छनौटका क्रममा निर्देशकले ध्यान पुऱ्याएको हुनुपर्छ ।

२.२.४. संवाद

पात्र वा चरित्रहरूबीच हुने वार्तालाप वा कुराकानीलाई संवाद भनिन्छ । चलचित्रमा दुई पात्रका बीच हुने सार्थक भाषिक अभिव्यक्ति नै संवाद हो । संवाद विना चलचित्रले गति लिन सक्दैन । कथानकलाई अगाडि बढाउने तत्व संवाद पनि हो । संवाद कथावस्तु रचना गर्ने आधार हो, चरित्रचित्रण गर्ने माध्यम हो र विचार प्रस्तुति गर्ने सशक्त साधन हो ।^{४६} संवाद खुट्टा हो । संवाद संक्षिप्त, सरल र सहज हुनुपर्छ । सत्यजीत रायको भनाई उद्धृत गर्दै डा. अनुपम ओझा चलचित्रमा संवादको मुख्य दुई काम हुन्छ । पहिलो : कथा व्यक्त गर्ने र दोस्रो : चरित्रको उजागर गर्ने ।^{४७} चलचित्र संवाद प्रयोगमा ध्यान दिनुपर्छ । गरीब अनपढ पात्रद्वारा बौद्धिक र दार्शनिक संवाद गराउनु उचित हुँदैन भने बौद्धिक र दार्शनिक पात्रले बोलेको सारहीन संवादको पनि कुनै मूल्य रहदैन । तसर्थ यो सुहाउदो र सर्वग्राह्य हुनुपर्दछ । यसै सन्दर्भमा नसरीन मुन्नीको विचार यस्तो छ :- फिल्मको संवाद गरीब (अनपढ) मान्छेको टेलिग्राम जस्तो हुनुपर्छ । फिल्मी संवाद कुराकानी होइन, त्यसको

^{४२} मोहनराज शर्मा, चरित्र साहित्यकोश (डा. ईश्वर बराल र अन्य सम्पा.) (काठमाण्डौ : ने. रा. प्र. २०५५) पृ. ७०

^{४३} सुमन दाहाल (सम्पा.), पूर्ववत् पृ. ४२

^{४४} डब्यु क्षेत्री (सम्पा.), नववर्ष सांस्कृतिक महोत्सव तथा चलचित्र सम्मान समारोह २०६३ स्मारिका (काठमाण्डौ : नेपाल चलचित्र कलाकर संघ) पृ. ६

^{४५} सत्यजीत राय, चलचित्र कल और आज (दिल्ली: राजपाल एण्ड सन्स सन् १९९४) पृ. १७

^{४६} धनराज भट्टराई, पूर्ववत् पृ. ५२

^{४७} डा. अनुपम ओझा, पूर्ववत् पृ. ५२

प्रतिनिधित्व गर्ने एक अंश मात्र हो।^{४८} कुनै पनि पात्रपात्राले फिल्ममा बोल्यो भने संवाद हुन्छ। संवाद सजीव हुनको लागि जीवन जस्तै अनिश्चित रूढ सत्य झल्काउने खालको हुनुपर्छ।^{४९}

चलचित्रका संवादहरू संक्षिप्त, पूर्ण र खँदिला प्रकृतिका हुने गर्दछन्। चलचित्रको प्रकृति हेरी हँसाउने, रुवाउने, सूचना दिने, मनोरञ्जन दिने, व्यङ्ग्य गर्ने खालको हुनुपर्छ। स्थानीय रङ्ग भएमा, मौलिक थैगोहरू प्रयोग गरिएमा अझ राम्रो हुन्छ। चरित्रको दीर्घकालीन प्रभावका लागि संवादको महत्वपूर्ण भूमिका रहन्छ। यो कलात्मक, यथार्थको नजिक र सत्याभास दिने खालको हुनुपर्दछ।

२.२.५. विचार

विना उद्देश्य कुनै कुराको पनि निर्माण गरिदैन। चलचित्र निर्देशकले कुनै न कुनै कुराको अभिव्यक्ति आफ्नो चलचित्रका माध्यमबाट गरिरहेको हुन्छ। चलचित्रका माध्यमबाट निर्देशकले भन्ने खोजेको कुरा नै जीवनदृष्टि वा विचारतत्व हो।^{५०} विचारलाई जीवनदृष्टि, उद्देश्य, सारवस्तुका रूपमा पनि लिने गरिन्छ। चलचित्र निर्देशक र दर्शक दुवैलाई चासो र चिन्ताको विषय नै विचार हो। के दिन सकिन्छ र के लिन सकिन्छ भन्ने हुटहुटी चलिरहन्छ। चलचित्र हेरिसकेपछि दर्शकले के बुझे, के सन्देश लिए, त्यो नै विचार हो। चलचित्रमा विचार वाक्यका रूपमा नआइ विभिन्न घटना, चरित्र, वातावरण वा परिस्थितिभित्र कलात्मक रूपले आबद्ध हुँदै प्रतीक र बिम्ब आदिको समुचित आयोजनाद्वारा नाटकीकरण गरेर प्रस्तुत भएको हुन्छ। कुनै चलचित्रमा एकभन्दा बढी उद्देश्य पनि रहेका हुन्छन्। तिनलाई प्रमुखताका आधारमा मुख्य र सहायक गरी छुट्याउनु पर्दछ। 'प्रत्येक व्यावसायिक लेखनको प्रारम्भिक कार्य पनि नवीन विचारलाई विकसित गर्नु रहेको हुन्छ।'^{५१} चलचित्रमा मनोरञ्जनको सहयोगी भएर केही उपयोगी विचारहरू अभिव्यक्त भएका हुन्छन्। चलचित्र कस्तो हुनुपर्छ यसले के कार्य गर्छ, यसको महत्व के रहेको छ भन्ने बारेको चर्चा हामीले अघिल्ला अनुच्छेदहरूमा गरिसकेका पनि छौं। प्रत्येक चलचित्रले कुनै न कुनै विचार प्रस्तुत गरेको हुन्छ र हुनुपर्छ। लक्ष्मीनाथ शर्माले भने जस्तै यो दिग्दर्शकको अभिव्यक्तिको एउटा लोकप्रिय माध्यम पनि हो,^{५२} अनि प्रदीप भट्टराईले भने भै समाजको अर्को रूप, जीवन बाँच्ने दृष्टिकोणको जीवन्त दस्तावेज।^{५३}

२.२.६ दृश्यविधान

दृश्य र विधान दुई शब्दको समास प्रक्रियाबाट मेल भई दृश्यविधान शब्द बनेको छ। दृश्य भन्नाले देखिने वा हेर्न योग्य प्राकृतिक वा निर्मित स्थल, घटना, पदार्थ, वस्तु आदिलाई बुझिन्छ भने विधान भन्नाले बनाउने काम निर्माण वा संरचनालाई बुझिन्छ।

चलचित्रको सन्दर्भमा क्यामेराले चित्रण गर्ने यावत् संसार नै चलचित्रको दृश्य हो।^{५४} चित्र वा दृश्य नै चलचित्रको लिपि हो। दृश्य निर्माणका लागि आवश्यक चार तत्वहरू यसप्रकार छन्।^{५५}

क) परिवेश

ख) शृङ्गार र वेशभूषा

ग) अभिनय (आकृति, चाल र अभिव्यक्ति)

^{४८} नसरीन मुन्नी, **जावेद अब्दर से वाचवित सिनेमा के बारे मे** (दिल्ली : राजकमल प्रकाशन प्रा. लि. सन् २००१) पृ. ३

^{४९} जोनाथन ल र अन्य (सम्पा.), ऐजन पृ. १५७

^{५०} वसन्तप्रसाद पौडेल, पूर्ववत् पृ. ४६

^{५१} रोय ई पोर्टर र अन्य (सम्पा.), पूर्ववत् पृ. ५९६

^{५२} लक्ष्मीनाथ शर्मा, पूर्ववत् पृ. ३२

^{५३} प्रदीप भट्टराई, **साहित्य र समाज** पूर्ववत् पृ. १

^{५४} ग्राहम रोबर्ट्स र ट्याडर वालिस, पूर्ववत् ३

^{५५} पूर्ववत् पृ. ४

घ) प्रकाश

यी सबैको उचित संयोजनबाट कुनै पनि दृश्यले पूर्णता प्राप्त गर्दछ, तसर्थ यसका बारे छोटो चर्चा गर्नु उचित देखिन्छ ।

परिवेश :

परिवेशले हामीलाई चलचित्रमा स्थान र समयका बारेमा जानकारी प्रदान गर्दछ । कुनै घटनाहरू घटेको वा पात्रहरूले कार्य सम्पादन गरेको स्थान, समय र वातावरण नै परिवेश हो । ऐतिहासिक चलचित्रमा यसको विशेष महत्व हुन्छ । यसले जीवनशैली प्रतिबिम्बन गर्न, प्रकृति र मानव बीचको सम्बन्धलाई देखाउन पनि सहयोग पुऱ्याउँछ । परिवेशमा विशेष गरी देश, काल र वातावरणका कुराहरू आउँछन् ।

शृङ्गार र वेशभूषा :

वेशभूषाले जाति, वर्ग र संस्कृतिलाई जनाउँछ, भने शृङ्गारको निश्चित व्यवस्थापनले विभिन्न प्रभावपूर्ण कार्य गर्नुको साथै भ्रम पैदा गर्दछ । मानिस जस्तो वातावरणमा हुर्किएको छ सोही अनुरूप उसको चेतनाको विकास हुन्छ । मानिसको चाहना, रीतिरिवाज, कला, संस्कृति अनुरूप शृङ्गार र वेशभूषाको निर्धारण हुन्छ । चलचित्रमा पात्र अनुकूल शृङ्गार वेशभूषाको अपेक्षा गरिएको हुन्छ ।

अभिनय :

आकृति, चाल र अभिव्यक्तिको समग्र रूपलाई अभिनय भन्न सकिन्छ । विभिन्न हाउभाउका साथ गरिने क्रियाकलापलाई अभिनय भनिन्छ । चलचित्रमा अभिनयको ठूलो महत्व रहेको छ । पर्दामा देखिने यावत् तस्विरहरू आकृति हुन । यस्ता आकृतिहरू स्थिर वा चाल अवस्थामा रहेर निश्चित भाव वा विचार सम्प्रेषण गरिरहेका हुन्छन् र यहि नै अभिव्यक्ति हो । 'एउटा कुशल अभिनयका लागि कुनै पनि अभिनय कर्तामा चाल वा गति (movement) बोली वा ध्वनि (voice) र भाषा वा वाक्य (speech) राम्रो हुनुपर्दछ, भन्ने मत जोन पेरीको रहेको छ ।'^{५६} यदि चलचित्रमा अभिनय पक्ष बलियो रहेको छ भने अन्य कमजोरी पक्षलाई पनि यसले ढाकछोप गर्दछ, भन्ने गरिन्छ । निर्देशकको बाँच्ने कलामा अभिनय बाँच्दछ, भनौ अभिनयले सजीवता बोक्दछ ।^{५७} पूर्वीय नाट्याशास्त्री भरतमुनिले अभिनयका चार भेद स्वीकारेका छन् । ती हुन :-

- क) आङ्गिक
- ख) वाचिक
- ग) आहार्य
- घ) सात्त्विक

भरतमुनिले अभिनयबाट भावको अभिमुखीकरण हुन्छ भनेका छन् । यिनका अनुसार प्रयोगका माध्यमबाट अनेक भावहरूको प्रदर्शन हुने काम अभिनयबाट हुन्छ, साथै यिनीसँगै अन्य विद्वान्हरूले पनि अभिनयका चार भेद स्वीकार गरेका छन् ।

अङ्ग सञ्चालनद्वारा गरिने अभिनय आङ्गिक अभिनय हो । हात, गोडा, शिर, छाती, कम्मर, आँखी भौँ, ओठ आदिको अभिनय यस आङ्गिक अभिनयमा हुन्छ ।

वाणीद्वारा गरिने अभिनय वाचिक अभिनय हुन्छ । उचित र उपयुक्त किसिमले शब्दहरूको उच्चारण गर्ने प्रक्रिया तथा पद्य छन्दहरूको पठन गर्ने प्रक्रिया आदिलाई वाचिक अभिनयमा ख्याल गरिन्छ । यस्तै खास गरी सम्भाषण र संवादमा वाचिक अभिनयले महत्वपूर्ण भूमिका खेलेको हुन्छ ।

^{५६} जोन पेरी, इन्साइल्कोपेडिया अफ एक्टिङ टेक्निक (नर्थ अमेरिका : वेटर वे बुक्स एन इम्प्रिन्ट अफ एफ एण्ड डब्लु पब्लिकेसन्स, सन् १९९७) पृ. ३१, ४६,

^{५७}

^{५७} शान्तिप्रिय (सम्पा.), पूर्ववत

वेशभूषाद्वारा गरिने प्रस्तुति आहार्य अन्तर्गत पर्दछ । यसमा देशकाललाई उपयुक्त हुने, तिनको प्रतिनिधित्व गर्ने खालका सुहाउँदा उचित वेशभूषा साजसज्जात्मक रूपमा प्रस्तुत गरिन्छ ।

विभिन्न मनोभावद्वारा गरिने अभिनय सात्विक अभिनयले चिनिन्छ । हर्ष विषादि आदि भावहरूलाई आकृतिमा प्रतीब्रम्बन गर्ने काम सात्विक अभिनयमा हुन्छ । ग्लानि, उत्साह, अश्रुपात, रोदन, हाँस्य, पसिना, चञ्चलता, भय, क्रोध र घृणा आदि भावहरूको प्रकटीकरण सात्विक अभिनयका माध्यमबाट गर्ने गरिन्छ । यी चार प्रकारमध्ये सात्विक अभिनयलाई उच्च कोटीमा राखिन्छ । 'ब्रेवेर्स सिनेमा : अ. फ्रेज एण्ड फेवल डिक्सनरी' मा जोर्जे स्कटको भनाइलाई उद्धृत गर्दै भनिएको छ - 'अभिनय एउटा यस्तो कार्य हो जसले प्रत्येकलाई वर्षको प्रत्येक दिनले भै एउटा मौका दिइरहेको हुन्छ ।'^{५५} यसले अभिनयको महत्व र सम्भावनालाई सङ्केत गरेको छ ।

यसरी चलचित्रको सबैभन्दा महत्वपूर्ण पक्ष अभिनय हो । अभिनय पक्ष फितलो रहेमा अरू सबै पक्ष फितलो र कमजोर साबित हुन्छ ।

प्रकाश :

चलचित्र दृश्यमा लेखिन्छ । प्रकाश विना नै दृश्य खिचिन्छ । प्रकाश व्यवस्थापनले समेत चरित्र पात्र वा मनस्थिति विशेषको भाव र मुद्रालाई विशेषीकरण गरिदिन्छ^{५९} भन्दै लक्ष्मीनाथ शर्माको विचारलाई चलचित्रमञ्च पुस्तकमा उल्लेख गरिएको छ । प्रकाशको गाढापन, घटीबढी तथा यसको उपस्थिति-अनुपस्थितिबाट अनुभूतिलाई तीव्र बनाउने काम चलचित्रमा गरिन्छ । चलचित्र प्रकाशका मुख्य चार प्रकारहरू छन् :-^{६०}

- क) केन्द्रीकरण
- ख) स्रोत
- ग) दिशा
- घ) रङ्ग

यी चार प्रकारले चलचित्रमा प्रकाशको समायोजन हुन्छ । कुनै पनि दृश्यलाई गाढा उज्यालोमा देखाउने हो या फिका मधूर रूपमा देखाउने हो क्यामेराको केन्द्रीकरणले निर्धारण गर्दछ । चलचित्रमा प्रकाशका स्रोतहरू प्राकृतिक र कृत्रिम दुवै खालका हुन्छन् । घाम, जून, नीलो आकाश, हरियो जङ्गल प्राकृतिक प्रकाश हुन् भने आगो बाल्नु, बत्ती बाल्नु जस्ता कृत्रिम प्रकाशका नमूना हुन् । प्राकृतिक र कृत्रिम स्रोतका प्रकाशहरूको उचित व्यवस्थापनबाट सौन्दर्यवृद्धि मात्रै होइन प्रतीकात्मक अभिव्यक्ति पनि सम्भव हुन्छ । क्यामेराले विभिन्न कोणबाट दृश्यलाई खिचन सकिन्छ । अगाडि-पछाडि, तल-माथि र किनारा (साइड) बाट खिचेर विभिन्न प्रकारका प्रकाशको समायोजन गर्न सकिन्छ । घटना, परिस्थिति र समयवस्थानुसार यिनीहरूको आफ्नै विशेषताहरू रहेका छन् । चलचित्रमा विभिन्न प्रकाशहरूलाई छरेर निश्चित रङ्गहरूको उत्पादन गरिन्छ । विभिन्न रङ्गहरूले आ-आफ्नो प्रतीकात्मक अर्थ व्यक्त गरिरहेको हुन्छन् । जस्तै : रातो, पहेलो, र सन्तुला रङ्गले न्यानो र नीलो खैरोले चिसो । रङ्गहरूले पनि पात्रको भाव, मनस्थितिको संकेत गर्दछन् । घटना र कार्यव्यापारलाई प्रभावकारी बनाउदछन् । यसै सन्दर्भमा क्यामेराको कलात्मक कार्यलाई विसर्नु हदैन यसले गर्दा नै अचल चित्रहरू आफै बोलिरहेका हुन्छन् ।

२.२.७ गीत, सङ्गीत र नृत्य :

सङ्गीत चलचित्रको अनिवार्य तत्व मानिन्छ । यससँग मिश्रित भई गीत र नृत्य पनि आएको हुन्छ । हाल आएर यिनीहरूले चलचित्रमा महत्वपूर्ण स्थान लिइरहेका छन् । चलचित्रको विकासक्रमसँगै

^{५५} जोनाथजल र अन्य (सम्पा.), पूर्ववत् पृ ४

^{५९} बलराम पौडेल (स.), पूर्ववत् पृ १३

^{६०} ग्राहम रोवर्ट्स र ह्यादर बालिस, पूर्ववत् पृ. १०

यसले चलचित्रमा प्रभाव जमाइरहेको छ । ध्वनिको आविष्कारपछि सङ्गीत आयो त्यसपछि रङ्गको विकास भयो । त्यसपछि चलचित्रको लम्बाइ चौडाइको विकास भयो । गीत, सङ्गीतले प्रवेश पायो । सिनेमामा गीत र सङ्गीत रचनात्मकताका विभिन्न चरणहरूमा प्रभावित छन् ।^{६१} सिनेमाका लागि कथाजस्तै सङ्गीतका लागि मधुरता अनिवार्य तत्व हो । 'सिनेमा सङ्गीतका दुई स्वरूप - पार्श्वसङ्गीत र पृष्ठसङ्गीत मध्ये पार्श्वसङ्गीतका तुलनामा पछिल्लो शून्य बराबर हुन्छ ।'^{६२} चलचित्रमा कतिपय रहस्यहरूको उद्घाटन गर्नुका साथै गतिले थप मनोरञ्जन दिने काम पनि गरिरहेको हुन्छ । यसले चरित्रको अवचेतनको खुलासा गर्दै दर्शकलाई द्रवीभूत बनाएर चरम उत्कर्ष पनि दिन सक्छ । प्रायः हर्ष र विषादका उत्कर्षमा गीतको प्रयोग उत्तम मानिन्छ । चलचित्र सांस्कृतिक अभिव्यक्ति भएका कारण गीत, सङ्गीतले संस्कृति व्यक्त गरिरहेको हुन्छ भने व्यावसायिक कला भएकाले विज्ञापन र प्रचारप्रसारमा पनि भूमिका खेलेको हुन्छ । ईम्पोरटेन्ट अफ म्युजिक रेकर्डिङ्ग शीर्षकमा इन्साइल्कोपेडिया अफ हिन्दी सिनेमामा संस्कृतिको बारेमा भनिएको छ :- गीत, सङ्गीतले आफ्नो लोक संस्कृति, जाति, परम्परा र मनस्थितिलाई व्यक्त गर्छ । गीत र नृत्यले पनि फलाकिलो परिचय दिन मद्दत गरेको हुन्छ ।^{६३} गीतको शब्द र सङ्गीतको भाव अनुसार विभिन्न भावभङ्गीका साथ अङ्ग परिचालनका साथ गरिएको अभिनय नै नृत्य हो । नृत्यले पनि चलचित्रलाई सार्थक पार्ने कार्य गरिरहेको हुन्छ । चलचित्रमा गीत सङ्गीत र नृत्य एकैसाथ प्रस्तुत हुन्छ । सङ्गीतको स्पष्ट भाषा हुँदैन तर यसले व्यञ्जनात्मक रूपमा भावव्यक्त गरिरहेको हुन्छ ।^{६४} चलचित्र जतिले हेर्छन् त्यो भन्दा सयौं गुणा बढीले त्यो चलचित्रको गीत-सङ्गीत सुन्ने गर्दछन् । चलचित्र प्रदर्शन हुनुभन्दा अगाडि नै सो चलचित्रको गीत, सङ्गीत दर्शकसामु पुगिसक्ने हुनाले चलचित्रको व्यावसायिक सफलता र लोकप्रियताका लागि गीत, सङ्गीतको विशेष महत्व हुन्छ ।^{६५}

आजभोलि कतिपय चलचित्रहरू साङ्गीतिक र गीतिमय पनि बन्ने गरेका छन् । साङ्गीतिक चलचित्रमा गीत सङ्गीत सदावहार प्रकृतिका हुन्छन् भने गीति चलचित्रमा गायन पक्षलाई जोड दिइन्छ । यस्ता चलचित्रहरू व्यावसायिकभन्दा कलात्मकतातर्फ बढी झुकेका हुन्छन् । गीत र नृत्य भन्दा सङ्गीतको भूमिका बढी देखिन्छ । सङ्गीतले साधारणीकरण गर्न मद्दत गर्छ भने पार्श्वसङ्गीतले यथार्थको अङ्कनमा सहयोग पुऱ्याउँछ ।

२.२.८ भाषा-शैली :

भाषा विचार अभिव्यक्तिको माध्यम हो भने शैली त्यस विचारलाई प्रस्तुत गर्ने एक ढाँचा हो । कथा प्रस्तुत गरिने माध्यमलाई भाषा भनिन्छ । चलचित्रको भाषा दृश्य हो । चलचित्रको भाषा गद्यात्मक हुन्छ । गीति चलचित्रमा भने पद्य भाषाको प्रयोग हुन्छ । त्यहाँ गेयात्मकताले प्रधानता पाउँछ । साहित्यको भाषा लिपिवद्ध हुन्छ भने चलचित्रको भाषा आवाज, दृश्य र अभिनयमा हुन्छ । फिल्मको भाषा जुन जाति, वर्ग र स्तरको बोली हो त्यही अनुसारको लय, उतारचढाव, संवाद, शैली आदि सबै कुरा यथार्थ र जीवन्त रूपमा आउनुपर्छ ।^{६६} चलचित्रको भाषा सरल, सहज र प्रवाहमय हुनुपर्दछ । क्लिष्ट, दुरूह र जटिल भाषा प्रयोगले चलचित्रको रसास्वादनमा बाधा पुऱ्याउँछ । 'चलचित्रमा नयाँपन र गम्भीरता ल्याउन भाषाको सर्वाधिक महत्व रहन्छ । जुन चलचित्रको भाषामा नयाँपन छैन त्यो चलचित्र युग उपयोगी सृजना-शील्यको कोटीमा पर्दैन ।'^{६७} भाषाका दुई पक्ष वा

^{६१} प्रकाश सायामी, **संस्करण** पूर्ववत् पृ. ७२

^{६२} **कामना**, पूर्ववत् पृ. २७

^{६३} गुल्जा र अन्य (सम्पा.), पूर्ववत् पृ. १७९

^{६४} सत्यजीत राय, पूर्ववत् पृ. ७७

^{६५} बलराम पौडेल (सम्पा.), **चलचित्रमञ्च** पूर्ववत् पृ. ७

^{६६} गुल्जा र अन्य (सम्पा.), पूर्ववत् पृ. १७८

^{६७} सत्यजीत राय, पूर्ववत् पृ. ९

कार्यहरू छन् । क) भाव अभिव्यक्ति गर्ने र ख) कला पक्षको उजागर गर्ने ।^{६८} चलचित्रको भाषा कस्तो हुनुपर्छ भन्ने जिज्ञासामा प्रकाश सायमी भन्छन् :- चलचित्रले यस्तो भाषाको खोज गरोस् जसले यस देशका बासिन्दाहरूका दुःख, आनन्द र पतनलाई अन्तरङ्ग अभिव्यक्ति दिन सकोस् ।^{६९} चलचित्रको दर्शक निम्न स्तरका अनपढ पनि हुनाले चलचित्रको भाषा सरल, बोलीचालीको ठेट शब्द, छोटो वाक्यमा हुनुपर्दछ । यही हुँदाहुँदै पनि यसभित्र प्रवाहमयता, आलङ्कारिकता, प्रतीकात्मकता, व्यङ्ग्यात्मकता, नाटकीयता, भावात्मकता आदि गुणले युक्त हुनुपर्दछ ।

शैली निर्देशकको व्यक्तित्व झल्काउने तत्व हो । शैलीअन्तर्गत संवाद, अभिनय, विषय छनौट, प्रस्तुति, प्रकार आदि पर्दछन् । शैली पनि चलचित्रलाई विशिष्ट रचना तुल्याउने तत्व हो । चलचित्रमा शैली भन्नाले चलचित्रको बुनोट र उपयुक्त भाषाको कुरा आउँछ ।^{७०} बुनोट भनेको संरचना भएकाले कसरी संरचित छ त्यही नै शैली हो । प्रायः चलचित्रहरू परम्परागत रूपमा कथानकलाई महत्व दिएर आदि, मध्य र अन्त्यको क्रममा रहेको पाइन्छ । यसरी प्रस्तुत गर्नु पनि एउटा बहुप्रचलित शैली हो जसलाई चलचित्रात्मक शैली भनिन्छ । त्यस्तै चलचित्रमा मोन्ताज, रिपोर्टाज, सिनेमा-मेरिते, पूर्वदीप्ति, पश्चदीप्ति, नाटकीय, बौद्धिक, मनोविश्लेषणवादी आदि विभिन्न शैलीको प्रयोग पनि भएको पाइन्छ । प्रयोगशील आन्दोलनहरूका शैलीको प्रयोग पनि भएको पाइन्छ । यसरी नवीन शैलीमा निर्मित चलचित्रहरू व्यावसायिक भन्दा कलात्मक मूल्यका दृष्टिले उत्कृष्ट मानिन्छन् । सिनेमाका चार स्वरूप : सिर्जनात्मक चुनौती शीर्षकमा प्रविधिका हिसाबले सिनेमा यी भाषामा दृश्यबन्ध र वेशभूषा दुई विश्वजनीन शैलीहरू नै हुन् भने विश्वजनीन रूपमा फिल्मस्टाईल (शैली) का चार शैलीहरू पटकथालेखन, छायाङ्कन, सम्पादन, ध्वन्याङ्कन संवाहनका आधारमा व्याप्त छन् ।^{७१}

यसरी चलचित्रमा प्रयोग हुने भाषा, शैली सर्वथा समयसापेक्ष, दर्शक अनुकूल सरल र नवीन खालको हुनुपर्दछ ।

२.२.९ ध्वनि :

सामान्य अर्थमा ध्वनि भनेको आवाज वा घन्को हो । कानले सुनिने शब्द, वर्ण वा वस्तु हो । प्रारम्भिक अवस्थामा चलचित्रमा ध्वनिको व्यवस्था थिएन । सन् १९२७ मा 'डान जुआन' मार्फत चलचित्रमा ध्वनिले प्रवेश पाएपछि यसको महत्व बढ्यो र यसको प्रयोगविना चलचित्र अपूर्ण र अधुरो लाग्न थाल्यो ।^{७२} चलचित्रमा ध्वनि दुई स्थितिमा रेकर्ड हुन्छ - शुटिङ्ग स्थलमा र स्टुडियोमा ।

स्टुडियोमा रेकर्ड गरिएका सिर्जित ध्वनि काल्पनिक हुन्छन् भने स्थलमा खिचिएका ध्वनिहरू बढी मौलिक, प्रभावकारी र यथार्थपरक हुन्छन् । 'प्रायः फिल्महरूमा एक विषयका रूपमा ध्वनि प्रभावले आफ्नो साम्राज्य नै खडा गरेको छ ।'^{७३} ध्वनिले दर्शकको संवेगलाई नियन्त्रण र तीव्र पार्ने काम गर्दछ । जस्तै चट्याङ्ग परेको, आकाश गर्जेको जस्ता ध्वनि अनिष्टका संकेत हुन । कहिलेकाहीं ध्वनिले दृश्यको पनि सहायक भएर कार्य गर्दछ । ध्वनिका बारेमा नायक राजेश हमाल आफ्नो लेख 'नेपाली चलचित्रका सकारात्मक र नकारात्मक पक्ष उत्तिकै' भन्ने शीर्षकमा ध्वनि (साउन्ड) र ईमेज (विम्ब) को दह्रो खम्बामा निर्भर रहेको चलचित्र क्षेत्रको प्रगति र दिगो विकास यी दुई तत्वको गुणस्तरमा वृद्धि नभइकन सम्भव छैन भन्छन् ।^{७४} जब चलचित्रको दृश्यमा ध्वनिले प्रवेश पायो अनि निर्देशकको भाव

^{६८} ऐजन पृ. १०

^{६९} प्रकाश सायमी, चलचित्र : कला र प्रविधि, पूर्ववत् पृ. १३८

^{७०} प्रदीप भट्टराई, चलचित्र र समाज, पूर्ववत् पृ. ३

^{७१} बलराम पौडेल (सम्पा.), पूर्ववत् पृ. १२

^{७२} पूर्ववत् पृ. ६८

^{७३} जोनाथन ल र अन्य (सम्पा.), पूर्ववत् पृ. ५२०

^{७४} विदुर गिरी (सम्पा.), प्रथम राष्ट्रिय चलचित्र महोत्सव २०६२ पृ. ३३

प्रकाशनमा यसले सहयोग पुऱ्यायो । ध्वनि र बिम्ब (चित्र) एक अर्काका परिपूरक छन् । एकविना अर्कोको अस्तित्व छैन । आँखा र कान यी दुबै सक्रिय नभएसम्म चलचित्रको भाषा बुझ्न कठिन हुन्छ ।^{७५}

चलचित्रमा ध्वनिको प्रयोगका प्रकारका बारेमा 'इन्साइल्कोपेडिया अफ हिन्दी सिनेमा'मा शोभा ए. चटर्जीले चार प्रकारका ध्वनि उल्लेख गरेका छन् :^{७६} मानवीयध्वनि (संवाद), स्थलध्वनि (पार्श्वसङ्गीत) गीतसङ्गीत र मौनध्वनि । एउटा चलचित्रमा आशा गरिएको नतिजा ल्याउन यी चारवटा कुरा मिश्रित हुनुपर्छ । त्यस्तै चलचित्रमा ध्वनिका प्रकार र प्रभावका बारेमा लक्ष्मीनाथ शर्मा आफ्नो मत यसरी राख्छन् :- यथार्थ प्रस्तुति दिई चलचित्रलाई सिँगारना तथा जीवन्त तुल्याउनमा ध्वनि पक्षको प्रयोग उत्तिकै सबल र सहयोगी तत्वका रूपमा देखापरेको छ । चाहे त्यो संवाद होस्, चाहे त्यो पार्श्व उद्घोषण होस्, चाहे त्यो वातावरणीय (प्राकृतिक) ध्वनि होस् अथवा पार्श्वसङ्गीत या गायनपक्ष होस् सबैले जीवनसापेक्ष रूपमा अत्यन्त पत्यारिलो प्रभाव भएको सजीवताको सिर्जना गर्दछन् ।^{७७} माथिका दुई व्यक्तिका विचारहरूका आधारमा चलचित्रमा चारप्रकारले ध्वनि प्रयोग हुन्छ : उद्घोषण, गीतसङ्गीत, पार्श्वसङ्गीत र संवादका रूपमा भन्न सकिन्छ । जसले चलचित्रलाई जीवन्त र प्रभावशाली बनाइदिन्छन् ।

२.२.१०. बिम्ब र प्रतीक :

कुनैपनि रचनामा बिम्ब र प्रतीक अनिवार्य तत्व त होइनन् तर यिनको प्रयोगले रचना बढी संवेगपूर्ण र सौन्दर्यबर्धक हुन्छन । बिम्ब भनेको मीठो भाषा हो र एउटा निश्चित रूपाकृतिभिन्न दुरुस्त एवम् चित्रकला सदृश दृश्यलाई उभ्याइदिन्छ । बिम्ब शब्दको प्रयोग साहित्यमा 'मानसिक तस्वीर' भन्ने अर्थमा प्रयुक्त हुन्छ । बिम्बले अमूर्ततालाई मूर्तता दिन अमूर्तकै प्रयोग गर्दछ । चलचित्र आफैमा बिम्बात्मक प्रस्तुति हो । फिल्म गतिशील बिम्बको माध्यमले कथा भन्ने कला हो । गतिशील बिम्बको माध्यमले फिल्मलाई विशिष्ट बनाउँछ । गतिशील बिम्बको माध्यम विज्ञान र प्रविधिमा मानिसले गरेको खोजी र अविष्कारले सम्भव भएको हो ।^{७८} कुनै वस्तुको रूप, रङ्ग, गुण वा आकारको इन्द्रियग्राह्य अनुभूतिको सञ्चारण दर्शकमा गर्नु नै बिम्बको मुख्य धर्म हो । कुनै पनि वस्तुको मस्तिष्कमा पर्ने छायौं नै बिम्ब हो । सिनेमा नाटकको छायाँरूप हो र यसमा सामाजिक जीवन र जगत्को प्रतीकबिम्ब प्रस्तुत गरिन्छन् ।^{७९} विशेष गरी परिवेशको वर्णनमा बिम्बको चमत्कृति देखिन्छ, जसले गर्दा वर्णित दृश्य आँखा अगाडि नाचन थाल्दछ । केवल चित्रमात्र बिम्ब होइन प्रत्येक वाक्य वाक्यमा चित्र आएको हुन्छ । ती सम्पूर्ण चित्र वा बिम्ब मिलेर नै एउटा कथन वा कथानक पूरा हुन्छ ।^{८०} 'कसरी भयो सिनेमाको अविष्कार र विकास' शीर्षकमा गोविन्द वर्तमान चलचित्रमा बिम्बको भूमिका र प्रभावका बारेमा प्रथम चलचित्र समीक्षक म्यक्सिम गोर्कीको भनाइ यसरी प्रस्तुत गर्दछन् :- 'हिजो साँझ म छायाँहरूको साम्राज्यमा थिएँ । र मैले लुमियरको सिनेमाटोग्राफद्वारा प्रदर्शित चलचित्र हेरे । यी बिम्बहरूका असाधारण प्रभाव, विलक्षण, जटिल र बहुआयामिक छ । म यस प्रभावका सबै पक्षहरूको स्पष्ट व्याख्या गर्न समर्थ हुन्छु जस्तो मलाई लाग्दैन । तिमी सोच्नेछौ पानीको फोहोरा सीधै तिम्रो चेहरामा पनि पर्नेछ, र तिमी भट्टै पछि हट्नेछौ । तिमी आफू कहाँ छु भन्ने पनि बिर्सनेछौ । अद्भूत कल्पनाहरू तिम्रो दिमागमा प्रवेश गर्न

^{७५} सत्यजीत राय, पूर्ववत् पृ. ५६

^{७६} गुल्जा र अन्य (सम्पा.), पूर्ववत्

^{७७} बलराम पौडेल (सम्पा.), **चलचित्र मन्त्र** वर्ष १, अङ्क १, असार २०६१ पृ १३

^{७८} अनुप सुवेदी, पूर्ववत् पृ. १

^{७९} प्रकाश सायामी, **संस्करण** पूर्ववत् पृ. ७०

^{८०} सत्यजीत राय, पूर्ववत् पृ ५६

लाग्छन् ।मलाई पूरा एकिन छ छिट्टै नै यी चलचित्रहरूका ठाउँमा बेग्लै किसिमका चलचित्रहरू देखाइनेछन् । उदाहरणका लागि त्यसबेला उनीहरू यस्ता चलचित्रहरू देखाउने छन् जसका शीर्षकहरू हुनेछन् - लुगा फुकालिरहेकी महिला वा नुहाइरहेकी महिला' आदि ।^{५१} उक्त विचारहरू गोर्कीले लुमियरका फिल्महरू मध्ये 'बगैचामा पानी हालिरहेको माली' हेरेर व्यक्त गरेका थिए । चलचित्र भनेको जीवन जगत्को विविध पक्षको चित्रात्मक र दृश्यात्मक प्रस्तुति भएको हुनाले चलचित्रमा बिम्बको प्रयोग जानी नजानी भएको हुन्छ भन्न सकिन्छ ।

कुनै वस्तु वा घटना जसले सामान्य वा सोभो अर्थ नबुझाएर त्यसभन्दा निकै परको अर्थ बुझाउँछ भने त्यस्तो वस्तु वा घटनालाई प्रतीक भनिन्छ । प्रतीकले कुनै मूर्त वस्तुको प्रयोगद्वारा गुण वा भावको उल्लेख गर्दछ । अमूर्त र अव्यक्त कुरालाई अभिव्यक्ति दिने कार्य गर्दछ, धेरैमा भन्नुपर्ने कुरालाई थोरैमा मीठोसँग भन्दछ । प्रतीक भनेको त्यस्तो दृश्यात्मक भौतिक वस्तु हो जसले अमूर्त र भावनात्मक कुराहरूलाई अर्थपूर्ण तरिकाले मिलाइरहेको वा व्यक्त गरिरहेको हुन्छ । जस्तै: राष्ट्रिय झण्डा, सैनिक पोशाक, क्रसचिन्ह ।^{५२} प्रतीकको विशिष्ट प्रयोग मनोवैज्ञानिक र समानान्तर चलचित्रहरूमा बढी पाइन्छ । कतिपय चलचित्रका शीर्षक नै प्रतीकात्मक हुन्छन् । प्रतीकले सामान्य अर्थलाई पनि प्रभावकारी रूपमा प्रस्तुत गरी विराट अर्थलाई पाठकका सामु राखिदिन्छ । प्रतीक प्रयोगमा निर्देशकले सावधानी अपनाउनुपर्दछ । प्रतीकलाई बुझ्नको लागि केही शिक्षित दर्शकको अपेक्षा गरिएको हुन्छ । 'नेपाली सिनेमामा केही रूढिबद्ध चिन्ह (प्रतीक)हरू पनि छन् । उदाहरणार्थ सिन्दूर लगाउनुको विवाहसित, मङ्गलसूत्र खोसिनुको विच्छेदसित, दियो निभ्नु मृत्युसित, खाली गाग्रो देखिनु, बिरालोले बाटो काट्नु अशुभ सङ्केतसित, भ्वाइलेनको प्रयोग गर्नु दुःखसित, मन्दिरमा घण्टी बज्नु तथा भय उत्पादन गर्ने सङ्केतले अनिष्ट आदि ।^{५३}

बिम्ब र प्रतीकको अभिव्यक्ति चलचित्रमा वेशभूषा, रङ्ग, सङ्गीत र घटनाहरूले जगाउने गर्दछन् । जे होस् बिम्ब र प्रतीकले चलचित्रमा राम्रै छाप छोड्न सफल भएको छ ।

निष्कर्षमा पूर्वतयारीको रूपमा लेखिने पटकथा, शुटिङ गर्नेबेला गरिने दृश्याङ्कन र शुटिङ समाप्त भएपछि गरिने सम्पादन चलचित्रका प्रमुख अङ्ग हुन भने अन्य तत्वहरू यसका सहयोगी तत्वहरू हुन भन्न सकिन्छ । तर सबै तत्वको आधारमा कुनै पनि चलचित्रको विश्लेषण वा अध्ययन गर्नुपर्ने देखिन्छ ।

२.३ चलचित्रका प्रकार :

चलचित्रको प्रकार भन्नाले सामान्यतः किसिम वा वर्गीकरण भन्ने बुझिन्छ । अङ्ग्रेजी शब्द टाइप वा काइन्डस्को नेपाली रूपान्तरण नै प्रकार हो । चलचित्रको भाषामा प्रकारलाई जेन्ने भनिन्छ । कुनै पनि विषयको गहन अध्ययन, विश्लेषण सुविधाका लागि विभाजनको आवश्यकता पर्दछ । चलचित्र जीवन र जगत् सम्बन्धी जे कुरामा पनि बनाउन सकिन्छ ।^{५४} विषय छनोटको आधारमा पनि यसको निर्धारण गर्न सकिन्छ । चलचित्रको प्रकारलाई परिभाषा गर्नभन्दा चिन्न सजिलो छ, पश्चिमी, साङ्गीतिक, डरलाग्दा, संयोगान्त, रोमाञ्चाक यी सबै प्रकारअन्तर्गत नै पर्दछन् ।^{५५} उता विभिन्न आधारमा चलचित्रको निर्धारण गर्न सकिन्छ भन्दै दर्शक रुचिलाई ध्यान दिदै निम्न सात प्रकारमा वर्गीकरण गर्न सकिने जनाइएको छ :^{५६} दृश्यकल्पना, कथावस्तु, परिवेश, कथानक विकास,

^{५१} गोविन्द वर्तमान, 'कसरी भयो सिनेमाको आविष्कार र विकास' (नवयुवा, वर्ष ७, पूर्णाङ्क ६३) पृ. ११

^{५२} प्रकाश सायमी, पूर्ववत् पृ. १३५

^{५३} प्रकाश सायमी, पूर्ववत् पृ. १३५

^{५४} लक्ष्मीनाथ शर्मा, पूर्ववत् पृ. १९७

^{५५} डेभिड बोर्डवेल र क्रिस्टिन थम्पसन, फिल्म आर्ट एन इन्ट्रोडक्सन (न्युयोर्क :एम.सी. ग्रहिल २००४)

^{५६} रोवर्टस् ग्राहम र ट्यादर वालिस, पूर्ववत् पृ. १०४

सङ्गीत, व्यक्ति । चलचित्रको वर्गीकरण गर्ने विभिन्न आधारहरू हुन सक्छन् । यो एक विशिष्ट कला भएकाले प्रविधिकै आधारमा पनि यसको वर्गीकरण सम्भव छ । चलचित्रलाई विभिन्न विज्ञहरूले विभिन्न ठाउँमा विभिन्न प्रकारले वर्गीकरण गर्ने प्रयास गरेका छन् । ती मध्ये कार्टुन, कला, साङ्गीतिक, वृत्तचित्र, कल्पनात्मक, मिथकीय आदि पनि हुन ।^{८७} कथाको विषयवस्तुको आधारमा यसलाई सामाजिक, ऐतिहासिक, धार्मिक-पौराणिक, जासुसी, हाँस्य आदिमा वर्गीकरण गर्न सकिने स्थिति रहेको छ ।^{८८} त्यस्तै 'भारतीय सिने सिद्धान्त' पुस्तकमा डा. अनुपम ओझाले मुख्य रूपमा सिनेमाका प्रकारलाई कला सिनेमा, व्यावसायिक सिनेमा, वृत्तचित्र, विज्ञापन, चिकित्सा, मनोरञ्जन, प्रायोगिक, औद्योगिक, संवर्धनात्मक, धार्मिक, वैज्ञानिक आदि रूपमा चिनाएका छन् ।^{८९} चलचित्र निर्देशक यादव खरेल चलचित्रलाई दुई भागमा बाँड्न रुचाउँछन् - व्यावसायिक र उद्देश्यमूलक वा वैकल्पिक धारका रूपमा ।^{९०} वरिष्ठ चलचित्रकर्मी तथा लेखक प्रकाश सायमी आफ्नो पुस्तक 'चलचित्र : कला र प्रविधि' मा चलचित्रलाई यसको लम्बाइ, आकार, उद्देश्य र विषय, स्वभाव र प्रवृत्ति तथा वादका आधारमा पाँच प्रकारले चलचित्रको वर्गीकरण गरेका छन् ।^{९१}

२.३.१ लम्बाइका आधारमा

लम्बाइका आधारमा दुई प्रकारमा बाँडेका छन् - क. लामो लम्बाइको चित्र ख. छोटो लम्बाइको चित्र ।

लामो लम्बाइमा सामान्यतः ५,००० फुटदेखि २०,००० फुटसम्मको चित्र पर्दछ । मुख्यतः यो लम्बाइ मनोरञ्जनका लागि बन्ने कथानक चलचित्रमा प्रयोग गरिन्छ । यसलाई फिचरफिल्म पनि भनिन्छ । छोटो लम्बाइमा वृत्तचित्र र सूचना चित्रहरू खिचिन्छन् । यसको प्रमाणिक लम्बाइ १०० देखि २,००० फुटसम्म हुने गर्दछ ।

२.३.२ आकारको आधारमा

आकारको आधारमा ६ प्रकारले वर्णन गरेका छन् । यसमा लम्बाइ-चौडाइ, उचाइ-मोटाइ सबै पर्दछन् । अहिले बजारमा प्रयोगमा रहेका विभिन्न आकार प्रकारको चित्रहरूलाई देख्न सकिन्छ । केही प्रचलित चलचित्रका आकारहरूलाई यसप्रकार दिएको छ -

क. ३५ एम. एम.

यो एक प्रकारको ठूलो पर्दा नै हो । सिनेमा गृहहरूमा यही आकार अनुरूपको पर्दा र प्रदर्शन यन्त्र तयार पारिएका हुन्छन् । आज नेपालका सिनेमा भवनहरूमा ३५ एम. एम. प्रोजेक्टर अत्याधिक प्रयोजनमा आएका छन् । आज विश्वका अधिकांश फिल्म यही आकारमा बन्ने गर्दछन् । यस आकारको फिल्मलाई व्यावसायिक प्रदर्शनको लागि प्रामाणिक र सुयोग्य मानिएको छ ।

ख. १६ एम. एम.

१६ मिलिमिटर कथानक चलचित्र सुटिङ गरेर ३५ मिलिमिटरमा ब्लोअप गर्न पनि सकिन्छ, जसलाई इन्लार्ज गर्न पनि सकिन्छ । नेपालका अधिकांश सिनेमाहरू साइनो, सम्भना, कुसुमे रुमाल

^{८७} सुसन हेवर्ड, *फि कन्सेप्ट्स इन सिनेमा स्टडिज* (न्युयोर्क : ११ न्यु फेटर लेन)

^{८८} धनराज भट्टराई, पूर्ववत् पृ. ३८

^{८९} डा. अनुपम ओझा, पूर्ववत् पृ. १७१

^{९०} विदुर गिरी (सम्पा.), पूर्ववत् पृ. १२

^{९१} प्रकाश सायमी, पूर्ववत् पृ. ४६-४९

यह विधिका फिल्महरू हुन् । यो आकारको फिल्म वृत्तचित्र, समाचार, सचित्र टुरिष्ट शो, वैवाहिक कार्य, शवयात्रा आदिमा प्रयोग गर्न सुलभ मानिन्छ।

ग. ८ एम. एम.

यो आकारको फिल्मलाई 'फैमिली फिल्म' पनि भनिन्छ । सानो क्यामेराद्वारा सहज र स्वाभाविक रूपमा घर परिवारका स्मरणीय क्षणलाई चित्रित गर्न सकिन्छ र त्यसैलाई ८ मिलिमिटरको प्रोजेक्टरद्वारा घरैमा हेर्न सकिन्छ । आज भोलि यो घरेलु उपयोगमा बढी प्रयुक्त छ ।

घ. ७० एम. एम.

७० एम. एम.को यो ३५ एम. एम.को आकारभन्दा डबल फराकिलो हुन्छ । दूरदर्शनलाई उछिन्नको लागि यो आकारको उपयोग ज्यादा हुन थालेको छ ।

ड. सिनेमास्कोप

यो आकारमा ३५ मिलिमिटर फिल्मको बराबरै हुन्छ, तर एउटा विशेष प्रकारको लेन्सको उपयोगले वास्तविक दृश्यलाई सडकुचित बनाएर चित्राङ्कन गरिन्छ । यसप्रकार ठूलो दृश्य सानो फिल्ममा चित्रित गरिन्छ । फेरि जब पछि प्रदर्शन गरिन्छ तब त्यस्तै प्रकारको विशेष लेन्सको माध्यमबाट दृश्यलाई पूर्ण आकारमै पर्दामा देखाइन्छ । सिनेमास्कोपको पर्दा ३५ मिलिमिटरको भन्दा लामो र फराकिलो हुन्छ ।

च. सिनेरामा

यो एउटा प्रविधिको नयाँ उपाय हो । यसमा चित्राङ्कनको बेला एकै पटक चारवटा क्यामेराद्वारा १५० डि.ग्री. मा सम्पूर्ण दृश्य अङ्कित हुन्छ । फेरि जब प्रदर्शन हुन्छ त्यतिबेला चारवटै प्रोजेक्टर सिने भवनमा राखेर अर्धवृत्तकार पर्दामा देखाइन्छ । हेदाखेरि दर्शकलाई बीचमा रहेको महशुश हुन्छ । यो दर्शकको आकर्षण र रुचिलाइ ध्यानमा राखेर नै आविष्कार गरिएको हो तर जटिलता र कठिनताको कारण जनप्रदर्शनमा यसको प्रयोग बढ्न सकेन । 'टेकिनरामा' र 'किनोरामा' पनि यही प्रविधिका हुन् ।

२.३.३. विषय र उद्देश्यका आधारमा

विषय र उद्देश्यका आधारमा कथानक चलचित्र, वृत्तचित्र, एनिमेशन फिल्म, जिडकल, लघुचित्र आदिलाई राखेका छन् । मनोरञ्जन दिने उद्देश्यले कुनै विषय, पाठ लिएर बनाएको फिल्मलाई कथानक चलचित्र भनिन्छ । यसलाई फिक्सन अथवा फिचर फिल्म पनि भनिन्छ । सामाजिक, ऐतिहासिक, वेस्टर्न, धार्मिक-पौराणिक, एक्सन, एडभेन्चर, सस्पेन्स, हाँस्य यसै अन्तर्गत पर्दछन् । यिनीहरूले कुनै विषयवस्तु लिएर एउटा कथा बोकेका हुन्छन् । वृत्तचित्रमा कुनै सरकार वा संस्थाले शिक्षात्मक र उपदेशात्मक ध्येय बोकेर सामान्य रूपमा तिलस्मीरहित रूपमा यथार्थपरक मौलिक चित्रण दिने कार्य गरिन्छ । वृत्तचित्रले व्यापक विषय र क्षेत्रलाई ओगटेको हुन्छ । बेलायती वृत्तचित्र सिद्धान्तका प्रतिपादक भन्छन् - 'वास्तविकताको सिर्जनात्मक प्रस्तुतीकरण गर्नु नै साँचो डकुमेन्ट्रीको निर्माण गर्नु हो ।'^{९२} वृत्तचित्र जीवन र जगत् सम्बन्धी जुनसुकै कुरामा पनि बनाउन सकिन्छ । यो मनोरञ्जनभन्दा पनि सूचनायुक्त र शिक्षामूलक हुन्छन् । पुतली तथा कागजका भाँडाकुँडाहरूको माध्यमबाट एनिमेशन प्रविधिद्वारा बनाइने यस फिल्मलाई पपेट फिल्म पनि भनिन्छ । "रसियन फिल्म निर्माण कर्ता लेभ कुलेसोभले सन् १९२२ मा बनाएको फिल्म 'मोन्टेज' मा सम्पादन कलामा नयाँ प्रविधिको विकास गरे उनले लामो रिललाई काट्दै जोड्ने र छोट्याई चलचित्र रोचक बनाउने

^{९२} लक्ष्मीनाथ शर्मा, पूर्ववत् पृ. १९३

कलाको विकास गरे जसलाई पछि गएर ऐनिमेशन भनियो ।”^{९३} कार्टुन फिल्मका प्रणेता अमरिकी निर्देशक विन्सर मेक्के हुन् । उनले १९१४ मा प्रथम पटक ‘ग्रेटी द डायनोस’ नामक कार्टुन फिल्म बनाए । बालकदेखि वृद्धसम्म प्रभाव पार्ने यसले मनोरञ्जनका साथै शिक्षा पनि दिन्छ । यस्ता फिल्महरूले ओस्कार अवार्ड पनि जितेका छन् । यी ऐनिमेशन प्रयोग गरेर बनाइन्छ । जिङ्गललाई व्यवसायिक भाषामा एड-फिल्म अर्थात् व्यावसायिक फिल्म पनि भनिन्छ । अरस्तुको भनाइलाई उद्धृत गर्दै केशवराज उपाध्यायले भनेका छन् :- ‘करुणा र त्रासको भावलाई उचित रूपले समायोजित गर्दै उत्कर्ष विन्दुमा पुऱ्याएर विरेचित्त गर्नु दुःखान्त नाटकको लक्ष्य हो । नाटकको सन्दर्भमा भनिएका यी कुराहरू चलचित्रमा पनि मेल खान्छ किनकि नाटक र चलचित्रबीच निकटको सम्बन्ध छ । सूचनाचित्र, शिक्षाचित्र, बालचित्र, कार्टुनचित्र आदिलाई लघुचित्र (Short Film) भनिन्छ ।

२.३.४ स्वभाव र प्रवृत्तिका आधारमा

स्वभाव र प्रवृत्तिका आधारमा सुखान्त र दुःखान्तमा बाँडिएको छ । चलचित्रका मुख्य पात्रहरूको सुरुमा मिलन, सुखानुभूति छर्दै नियतवश वा कार्य-कारणवश अन्त्यमा तिनीहरूबीच विछोड हुने वा मृत्यु हुने स्थिति सिर्जना भएकोलाई दुःखान्त चलचित्रको कोटीमा राखिन्छ भने सुरुको प्रेमाङ्कुरणदेखि सामान्य खटपट भएपनि अर्थात् सुरुको असामान्य अवस्था द्वन्द्व, सङ्घर्ष, कष्ट, पीडाको दुःखान्तभूति पश्चात अन्त्यमा सुखद मिलनको स्थिति सुखान्त चलचित्रमा पर्दछ । यी दुवै धारका पूर्व र पश्चिमका भिन्न विचार थिए । पूर्वमा दुःखान्तलाई अस्वीकार गरिन्थ्यो भने पश्चिममा सुखान्तलाई । यो नाटकको सन्दर्भमा ल्याइएको मान्यता भएपनि नाटकसँग फिल्मको निकटताको सम्बन्ध रहेको हुनाले यसलाई पनि त्यसरी नै हेरिन्थ्यो । तर अहिले आएर दुवैको अतिवादलाई छाडेर दुवै धारणालाई फिल्म मान्न सकिने अवधारणाहरू विकसित भएका छन् ।

२.३.५ वादका आधारमा

वादका आधारमा यथार्थवाद, नवयथार्थवाद र प्रयोगवादको उल्लेख गरिएको छ । यथार्थवादी चलचित्रले सत्य-तथ्य, वस्तुगत र वास्तविक कुरालाई प्रस्तुत गर्दछ । नवयथार्थले जीवन जगत्का तल्ला, नाङ्गा र अमर्यादित यथार्थलाई पनि देखाउने गर्दछ । प्रयोगवादले शैली, प्रविधि र विषयमा नवीनता ल्याउने गर्दछ । साहित्य र चलचित्र समाजकै प्रतिच्छायाँ भएकाले यिनीहरूबीच समान गुणहरू पाइन्छन् । तसर्थ साहित्यमा देखापरेका प्रायः वादहरूको प्रभावसँग चलचित्र पनि देखिएको पाइन्छ । साहित्यमा देखापरेका वादहरूको धेरैथोरै प्रभाव चलचित्रमा पनि देखिएको छ । इटालीबाट सुरु भएको नवयथार्थवादले प्रथम युद्धपछिको जर्जर अवस्थालाई देखाउने, स्टुडियोमा नगई सुटिङ्ग स्थलबाट सिधै छायाँङ्कन गर्ने र जस्तो छ त्यस्तै प्रस्तुत गर्ने कार्य यस्ता चलचित्रले गर्दछन् । अतियथार्थवाद जर्मनीबाट सुरु भएको हो । मर्यादा र सचेत स्थितिभन्दा बाहिरका अतिवास्तविक कुराहरूलाई देखाउने कार्य यस्ता चलचित्रमा गरिन्छ । विभिन्न चाहना, यौनविकृति जस्ता कुराहरू जुन वास्तविक जीवनमा प्राप्त गर्न गाऱ्छो छ तर अर्धचेतन अवस्थामा त्यसले खोजेको हुन्छ त्यस्ता विषयलाई देखाउने कार्य यसले गरेको हुन्छ । लुटपाट, विकृतजन्य मानसिकतामा आएका अतृप्त कुराहरूलाई यसले आफ्नो विषयवस्तु बनाएको हुन्छ । जब ग्रीफिथले अभिनेताको मुखस्थ गएर ‘क्लोजअप’ लिएर त्यतिबेला यो एउटा प्रयोग गर्ने थियो भने मुर्नोको क्यामेरा मुभ्मेन्टस सिद्धान्त र आइजेन्स्टाइनको सम्पादन सिद्धान्त पनि प्रयोग नै थिए । समग्रमा पूर्वप्रचलनमा रहेका प्रयोग भन्दा भिन्न कुनै पनि नवीन प्रयोगलाई प्रवेश गराइयो भने त्यो प्रयोगवादी हुन्छ, चाहे त्यो ध्वनि गीत, वा अन्य कुनै ।

^{९३} हिक्मत डंगोल, कामना वर्ष २१, अङ्क ९, २०६२ पूर्णाङ्क २००

२.३.६ विषयवस्तुका आधारमा

चलचित्रका मुख्य प्रकारहरू भन्दै मेन फिल्म जेन्ने शीर्षकमा इन्टरनेटको ठेगाना डब्लु डब्लु डब्लु डट गोगल डट कम, डब्लु डब्लु डब्लु डट फिल्म साइट डट ओ आर जी, डब्लु डब्लु डब्लु डट वीकीपेन्डिया डट ओ आर जीमा विषयवस्तुका आधारमा चलचित्रका एघार प्रकारलाई देखाइएको छ जुन यसप्रकार छन् :-^{९४}

- | | |
|--------------------------------|--------------------------|
| १. कार्यात्मक (Action) | २. साहासिक (Adventure) |
| ३. संयोगान्त (comedy) | ४. अपराध (Crime) |
| ५. नाटक (Drama) | ६. ऐतिहासिक (Historical) |
| ७. डरलाग्दा (Horror) | ८. साङ्गीतिक (Musical) |
| ९. वैज्ञानिक (Science fiction) | १०. युद्ध विषयक (War) |
| ११. पश्चिमी (Westerns) | |

यसलाई आधार मानेर यसबारे छोटो चर्चा गर्नु उपयुक्त देखिन्छ ।

१. कार्यात्मक (Action) :-

यस प्रकारका फिल्म उच्चशक्ति र शारीरिक दक्षतालाई देखाइन्छ । ठूलो बजेटमा निर्माण गरिन्छ भने युद्ध, द्वन्द्व, भागदौड, विनाशकारी दैवीप्रकोप र विध्वंशकारी घटनाहरू पनि देखाइन्छन् । उल्लेखनीय गति र चाल जस्ता जोखिमपूर्ण कार्य प्रस्तुत हुन्छन् । असल र खराब सबै पात्रहरू दर्शकको पूर्ण सन्तुष्टि प्रदान गर्ने कार्य आकर्षक ढङ्गले गरिरहेका हुन्छन् ।

२. साहसिक जोखिम (Adventure) :-

यसमा बढी उत्तेजना जगाउने खालका कथावस्तु समायोजित हुन्छन् । नयाँ अनुभव र स्थानका साथ प्रस्तुत गरिन्छ । धेरै उस्तै खालका मिल्ने कुराहरूको संयोजन गरी उतारिन्छन् । विभिन्न खोज आविष्कारका कुराहरू पनि देखाइन्छ, जसले ऐतिहासिकतालाई झल्काउने महत्व बोकेका पनि हुन्छन् । जोखिमपूर्ण स्थानहरू मरुभूमि, पर्वत, जङ्गल जस्ता ठाउँमा यसको छायाङ्कन गरिन्छ ।

३. संयोगान्त/हाँस्य (Comedy):-

हल्का विषयवस्तुलाई लिएर क्षणिक हाँसो, रमाइलो गर्ने उद्देश्यले निर्माण गरिएको हुन्छ । वास्तविकताभन्दा अलिक बढाइ चढाइ गरी परिष्कृत रूपमा कथावस्तुलाई प्रस्तुत गरिएको हुन्छ । भाषा, परिवेश, अभिनय आदि क्षेत्रमा परिष्कृत गरिएको हुन्छ । यसले हाँस्यका साथ व्यङ्ग्य पनि प्रस्तुत गरेको हुन्छ ।

४. अपराध (Crime) :-

युद्ध, हत्या, हिंसा, लुटपाट डकैत आदि पेसासँग सम्बन्धित अपराधिक क्रियाकलाप देखाइएको हुन्छ । भूमिगत व्यक्तिहरूको यस्ता क्रियाकलापलाई देखाउनु विवेकहीन क्रियाकलाप गर्नु, नीतिनियमभन्दा बाहिर रहेका अपराधिक कार्यहरूलाई यसप्रकारका चलचित्रले प्रस्तुत गर्ने चेष्टा गर्दछ ।

५. नाटक (Drama):-

नाटकीय पाराले कुनै पनि वास्तविक विषय, पात्रलाई देखाइएको हुन्छ । सत्य तथ्य कुरालाई गम्भीर पाराले प्रस्तुत गरिन्छ । यसका विविध प्रकारहरू हुन सक्छन् र जुनसुकै

^{९४} डब्लु डब्लु डब्लु डट गोगल डट कम, डब्लु डब्लु डब्लु डट फिल्मसाइट डट ओआरजी, डब्लु डब्लु डब्लु डट विकिपेन्डिया डट ओआरजी

विषयवस्तुलाई पनि रोचक ढङ्गले कथानक विकास र अन्तरक्रियासहित यस्ता चलचित्रहरू देखा पर्दछन् ।

६. काव्यिक/ऐतिहासिक (Epics / Historical) :-

पूर्वप्रचलित विभिन्न विषयसँग सम्बन्धित काव्यमा आधारित चलचित्रहरू काव्यिक चलचित्रहरू हुन् । समानान्तर, धार्मिक-पौराणिक, मिथकीय, काल्पनिक सबै यसअन्तर्गत पर्दछन् । 'इतिहासको प्रयोग गरिएका र विगतमा घटेका महत्वपूर्ण घटनाहरूमाथि वर्तमानमा सोही परिवेशको निर्माण गरी बनाइएका इतिहाससँग सम्बन्धित सबैखाले चलचित्रहरूलाई ऐतिहासिक चलचित्र अन्तर्गत राख्न सकिन्छ ।'^{१५} ऐतिहासिक चलचित्रले इतिहासको महिमाबोध गराउने र तत्कालीन कलासंस्कृतिलाई चिनाउने कार्य पनि गरेको हुन्छ । सामाजिक चलचित्रमा भैं यसमा निर्देशक आफ्नो कल्पना शक्तिको प्रयोग गर्न स्वतन्त्र हुँदैन । धेरै कुरामा निर्देशक सचेत हुनुपर्दछ । यो धेरै चुनौतीपूर्ण र खर्चिला प्रायः हुन्छन् । नेपाली चलचित्र वसन्ती, सीमारेखा यसका नमूना हुन् ।

७. डरलाग्दा (Horror):-

डर, त्रास फैलाउने, लुकेका रहस्यमय घटनाहरूलाई प्रस्तुत गर्ने खालका चलचित्रहरू यस प्रकार अन्तर्गत रहन्छन् । यसमा कहालीलाग्दा, सनसनीपूर्ण एवम् चकितपाराका विषयवस्तु देखाइन्छ । दैवीशक्ति भएका चरित्रहरू यहाँ बढी प्रयोग गरिएका हुन्छन् त्यसलाई अति महत्वका साथ हेरिन्छ ।

८. साङ्गीतिक (Musical):-

गीत, नृत्य र सङ्गीतको व्यापक प्रयोग गरिएका र त्यसैले कथा, विषयवस्तु बोकेका चलचित्र यस कोटीमा पर्छन् । यसलाई विभिन्न शैलीमा सिनेमामय तरिकाले प्रकट गरिन्छ । शिक्षा दिनेभन्दा बढी मनोरञ्जन दिने ध्येय यस प्रकारका चलचित्रको रहन्छ । गीत सङ्गीतमै केन्द्रित रहनेहुँदा गीतसङ्गीतको नयाँनयाँ सिर्जनाको सम्भावना बढी रहन्छ । सङ्गीतले चलचित्रमा आनन्ददायी मिठास भनेमात्र नभएर सिरिङ्गयाउँदो र कौतूहलता र रोमाञ्चकारी मनोरञ्जनात्मकतातर्फ पनि सफलतापूर्वक ध्यान पुऱ्याएको हुन्छ ।

९. विज्ञानविषयक (Science Fiction) :-

यस्ता चलचित्रमा प्रमाणित हुन नसकेका अवास्तविक कुराहरूलाई वास्तविक रूपमा देखाउन खोजिएका हुन्छन् । नयाँ-नयाँ वैज्ञानिक प्रविधिहरूलाई देखाइएको हुन्छ । नवीन आविष्कारका बारे जानकारी दिँदै तिनीहरूको प्रयोगविधि सिकाउने उद्देश्यले निर्माण गरिएका चलचित्रहरू र वैज्ञानिकहरूको जीवन शैलीको अभिव्यक्ति दिने प्रकृतिका चलचित्रहरू विज्ञानविषयक चलचित्र अन्तर्गत पर्दछन् ।

१०. युद्धविषयक (War):-

भूमिमा भएका वास्तविक आन्दोलनहरूलाई देखाइएको हुन्छ । जमीन, समुन्द्र, आकाश (वायु) मा भएका युद्धका विषयहरूलाई फिल्मीकरण गरेर देखाइन्छ । सैनिक अपरेशन, ट्रेनिङ्ग र उनीहरूका दिनचर्याका कथाहरू देखाइन्छ । यस्ता फिल्महरू इतिहाससँग बढी सम्बन्धित हुन्छन् । प्रथम र द्वितीय विश्वयुद्धलाई बढी रूपमा देखाइने गरिन्छ । सन् १९९८ मा क्युवा र अमेरिकाबीच युद्ध हुँदा सुटिङ्गका लागि गएका केही साहसी फिल्मनिर्माण कम्पनीका चलचित्रकर्मीलाई सैनिकले युद्धस्थलमै खेदेका थिए । उनीहरूले सुटिङ्ग गर्न पाएको भए त्यो नै युद्धसम्बन्धी पहिलो चलचित्र हुने थियो ।

^{१५} माधव हुङ्गेल, प्रेमपिण्डको चलचित्रात्मक अध्ययन (त्रि. वि. कीर्तिपुर, अप्रकाशित शोध २०६० पृ. २४)

११. पश्चिमी (Westerns) :-

अमेरिकी फिल्म उद्योगसँग सम्बन्धित गतिविधिलाई समेटी बनाइएका फिल्महरू यस अन्तर्गत पर्दछन् । 'पश्चिमी' फिल्महरू अमेरिकाली जनश्रुति, किंवदन्ती र लोककथाका तथ्याङ्क आदि र अमेरिकाको ऐतिहासिक पृष्ठभूमिमा घटेका घटनाहरूको आधारमा निर्माण गरिएका हुन्छन् ।^{१६}

२.३.७ स्वरूपका आधारमा

चलचित्रको स्वरूपको आधारमा मूलतः परम्परागत व्यावसायिक र कलात्मक बौद्धिक गरी दुई धार देखापर्दछन् । व्यावसायिक चलचित्रले विभिन्न चलचित्रका व्यावसायिक मसलाहरू प्रयोग गरी बढी अर्थोपार्जन गर्ने उद्देश्य राखेको हुन्छ भने कलात्मक चलचित्रले वास्तविक रूपमा कुनै पनि कुरालाई मौलिक रूपमा उतार्ने प्रयास गरेको हुन्छ, आफ्नो कलासंस्कृति, परम्परा, रीतिरिवाजलाई देखाएको हुन्छ । यसै सन्दर्भमा यादव खरेल भन्छन् - 'व्यावसायिक चलचित्रमा निश्चित गीत, सङ्गीत, नृत्य, द्रव्य जस्ता विविध मसलाको प्रयोग गरिएको हुन्छ भने कलात्मक चलचित्रले नेपालीपन देखिने, विदेश पठाउदा मुलुकको परिचय दिन सक्ने खालको हुन्छ ।'^{१७}

चलचित्रसँग सम्बन्धित नेपाली व्यक्तिहरूको भनाइमा पनि एकरूपता पाइन्छ । प्रकाश सायामी चलचित्रलाई विश्वसिनेमाको विकासक्रमका आधारमा तीन प्रकारले बाँडेका छन् - मुकचलचित्र, सवाकचलचित्र र रङ्गीनचलचित्र ।^{१८} सायामी यसका अलावा विषयस्रोत, रङ्गप्रयोग, दृश्यावली, प्रविधि र वादका आधारमा चलचित्रलाई वर्गीकरण गर्न सकिने बताउँछन् । यादव खरेल पनि वादका आधारमा यथार्थ, नवययार्थ अतियथार्थ, नौलोधार आदि र विषयवस्तुका आधारमा जासुसी, सङ्गीत, पश्चिमेली, भूमिगत, धार्मिक-पौराणिक, ऐतिहासिक, जीवनीपरक, राजनैतिक, हाँस्य-व्यङ्ग्य, अपराध, बाल, सामाजिक व्यापारिक आदि रूपमा बाँड्न सकिने मत राख्छन् । त्यस्तै प्रदीप भट्टराई कथानक-अकथानक, कलात्मक-अकलात्मकमा बाड्न चाहन्छन् । अकथानकमा विज्ञापन, समाचार, वृत्तचित्र पर्दछन् भने अकलात्मक भन्नाले व्यावसायिक चलचित्र भन्ने बुझिन्छ भन्ने उनको मत छ । लक्ष्मीनाथ शर्मा चलचित्र वर्गीकरणका बारेमा विस्तृत चर्चा गर्दै माथि उल्लेख गरिएका बाहेक चलचित्रका थप प्रकारमा समानान्तर वा रूपान्तरित, ग्याङ्गस्टर, दन्त्यकथा-जनश्रुति, धार्मिक-पौराणिक, साँस्कृतिक, भौतिकवादी, प्रशिक्षण, भूमिगत, राजनीतिक, नौलोधार आदिलाई सम्भन चाहन्छन् ।^{१९}

अरस्तुको अनुसार जीवन जगत्को रूपान्तरण साहित्य हो भने त्यो साहित्यको पनि रूपान्तरण चलचित्र हो । यस्ता साहित्यिक कृतिहरूलाई आफ्नो कथावस्तु बनाएर निर्माण गरिएका चलचित्रहरू समानान्तर वा रूपान्तरण प्रकार अन्तर्गत पर्दछन् । यस्ता चलचित्रहरू त्यही मूल कृतिमा आधारित रही कार्य गर्नुपर्ने हुन्छ । यसमा जसभन्दा अपजस पाउने सम्भावना धेरै हुन्छ किनभने त्यस कृतिको मूल मर्मलाई नासिन दिनुहुदैन ।

ग्याङ्ग भन्नाले समूह भन्ने बुझिन्छ । यसमा कुनै पनि कार्य समूहमा गरिन्छ । लुटपाट, बलात्कार, आतङ्क, हत्याहिंसा सबै कार्य समूहमा गरिन्छन् । यहाँ सबै पात्रहरूको भूमिका प्रमुख रहन्छ । सबै एकसाथ समूहमा आउछन् । आफ्नो कार्यसिद्धि गरी समूहमै फर्कन्छन्, यस्तो किसिमको विषय वा घटना देखाइएमा ग्याङ्गस्टर चलचित्र हुन्छ । 'कुनै बलिष्ठ नेताको नेतृत्वमा सामूहिक रूपमा शारीरिक हिंसा, दंगा, बलात्कार तथा लुटपाट आदि कार्यहरू परिचालन गरिएका हुन्छन् ।'^{१००}

^{१६} लक्ष्मीनाथ शर्मा, पूर्ववत् पृ. १०४

^{१७} विदुर गिरी (सम्पा.), पूर्ववत् पृ. २२

^{१८} प्रकाश सायामी, पूर्ववत् पृ. १२०-१२१

^{१९} लक्ष्मीनाथ शर्मासँगको कुराकानीमा आधारित

^{१००} लक्ष्मीनाथ शर्मा, पूर्ववत् पृ. १०५

दन्त्यकथा र जनश्रुतिलाई स्रोत बनाएर बनेका जुन लिखित रूपमा भएका भन्दापनि जनबोलीमा आधारित कुराहरूमा निर्मित चलचित्रहरू यसप्रकारमा पर्दछन् ।

धार्मिक तथा पौराणिक चलचित्रले धर्म र पुराणसँग सम्बन्धित प्राचीन विषयलाई आफ्नो विषयवस्तु बनाएको हुन्छ । विभिन्न धर्मग्रन्थ र पुराणमा उठाइएका कुराहरूका आधारमा यस प्रकारका चलचित्रहरू निर्माण गरिन्छन् ।

सांस्कृतिक चलचित्रले समाजमा व्याप्त रहेका संस्कृतिलाई उठाएको हुन्छ । एउटा समाजका परम्परा, रहनसहन, चालचलन, शिष्टाचार, मूल्यमान्यताहरू तथा मनोरञ्जनका साधनहरू सोही समाजका लागि स्वाभाविक हुने गर्दछन् । भी. ए. के. राजा राओ भन्छन् : 'त्यहा चलचित्र हुन सक्दैन जहाँ यथार्थबाट भागिएका हुन्छन्, जसले वेशभूषा, भाषा, सङ्गीत र अन्य सामूहिक आकांक्षालाई वा संस्कृतिलाई अभिव्यक्त गर्न सक्दैन'^{१०१} त्यस्तै 'इन्टरनेशनल इनसाइक्लोपेडिया अफ दी सोसियल साइन्सेज (भाग - ५)' का अनुसार - 'चलचित्र बीसौं शताब्दीको उत्तरार्धको मुख्य सांस्कृतिक शक्ति हो, यो सौन्दर्यात्मक, सामाजिक, आर्थिक र प्रभावयुक्त इन्द्रियहरूद्वारा ग्रहण गरिने विषय हो, जहाँ विश्वव्यापी भाषामा अन्तर्राष्ट्रिय समस्या, स्रष्टा र दर्शक दुवैको सांस्कृतिक मूल्यहरूको अभिव्यक्ति पाइन्छ ।'^{१०२}

भौतिकवादी चलचित्रहरू जीवन र जगत्सम्बन्धी वस्तुतथ्य कुरामा निर्मित हुन्छन् । प्रत्यक्ष रूपमा देख्न सकिने कुराहरू र वर्तमान सुखसुविधामा आधारित चलचित्रहरू भौतिकवादी चलचित्र हुन् ।

सम्बन्धित विषयमा गरिएको वा दिइएको तालिमलाई विषय बनाइएको चलचित्र प्रशिक्षण चलचित्र हो । यो शैक्षिक क्षेत्रसँग बढी सम्बन्धित हुन्छ ।

'अन्डरग्राउण्ड अर्थात् भूमिगत फिल्म कुनै विचारधाराबाट प्रस्फुटन भएको नयाँ विचार र शैली हो । विषयवस्तु र प्रविधिमा नयाँ रूप दिन खोज्नु नै यस्ता फिल्मको विशेषता हो ।'^{१०३} यस्ता चलचित्र अश्लील समाज, राजनीतिक र हरेका विषयवस्तुमाथि केन्द्रित रही बनाउने गरिन्छ । यसको सुरुआत सन् १९५० को दशकमा अमेरिकाबाट भएको हो । अन्डरग्राउण्ड फिल्म भन्ने बित्तिकै कसैले चाहिँ अति अश्लील, समाजविरोधी अथवा उग्र व्यक्तिगत राजनैतिक र विद्रोही चलचित्र भन्ने पनि सम्भन्ध्यन् । केही प्रतिष्ठित समीक्षकहरूले सुरुमा यसको नाम 'नयाँ अमेरिकाली चलचित्र' राख्न मन पराएका थिए भने कसैले चाहिँ भूमिगत चलचित्रलाई 'डाइरेक्ट सिनेमा' 'कंक्रीट सिनेमा' अथवा 'एक्सप्यान्डेड सिनेमा' अन्तर्गत वर्गीकरण गर्न खोजेका छन् ।^{१०४} साँच्चै भन्ने हो भने भूमिगत चलचित्र निर्माण गर्नु भनेको प्रचलित व्यावसायिक पथबाट हटेर बेग्लै किसिमको आफ्नै व्यक्तिगत दृष्टिकोण, अनुभूति र अभिव्यक्तिलाई विविध रूपमा चलचित्रको माध्यमबाट प्रकट गर्नु पनि हो - चित्रकारले कुनै नयाँ चित्र बनाएजस्तै सङ्गीतकारले कुनै नौलो लय निकाले जस्तै र मूर्तिकारले कुनै नयाँ ढङ्गको मूर्ति सिर्जना गरेजस्तै ।^{१०५} वर्तमान समयमा यसले व्यापकता पाउदै गएको छ । 'नीलो चलचित्रको पनि महोत्सव' शीर्षकमा साप्ताहिक पत्रिका साप्ताहिकले फ्रान्समा वार्षिक रूपमा फ्रान्स फिल्म महोत्सव हुने र त्यससँग सम्बन्धित नायक, नायिका, निर्देशक आदि विभिन्न विधामा पुरस्कार दिने परम्परा रहेको उल्लेख गरेको छ ।^{१०६}

^{१०१} भी. ए. के. राजा राओ, पूर्ववत् पृ. १

^{१०२} डेभिड एल. सिल्स र अन्य (सम्पा.), इन्टरनेशनल इन्साइक्लोपेडिया अफ द सोसियल साइन्सेज, भोल्युम ५, (यु. एस. ए. : द म्याकमिलन कम्पनी अफ द फ्री प्रेस, सन् १९६८) पृ. ४२६

^{१०३} कृशल गौतम (सम्पा.), पूर्ववत् कामना २०६२

^{१०४} लक्ष्मीनाथ शर्मा, पूर्ववत् पृ. १७२

^{१०५} लक्ष्मीनाथ शर्मा, ऐजन्

^{१०६} सुवास ढकाल (सम्पा.), साप्ताहिक_वर्ष १२, अङ्क ३५, शुक्रवार माघ ५, २०६२ पृ. २४

नौलोधारका चलचित्रहरू पनि परम्पराभन्दा भिन्न ढङ्ग र शैलीमा प्रस्तुत चलचित्र भन्ने बुझिन्छ। परम्परागत सिद्धान्त र पद्धतिलाई मिचेर, व्याकरणलाई भाँचेर स्वतन्त्र रूपमा बनाइएको हुन्छ। यसमा समय कटौती गरिने, गीत, नायक नायिकालाई फरक ढङ्गले प्रस्तुत गरिने हुन्छ।

राजनैतिक विषयवस्तुमा आधारित चलचित्रहरू धेरै मात्रामा भएका पाइन्छन्। सिनेमामार्फत विभिन्न व्यक्ति, दल, सङ्घसंस्थाले राजनैतिक प्रचार गरेका हुन्छन् भने विश्व इतिहासका राजनैतिक घटनाक्रमलाई पनि यसमा देखाइएको हुन्छ। नवयुवा मासिक पत्रिकामा गोविन्द वर्तमान लेख्छन् - 'कला र मनोरञ्जनको माध्यममात्र नभएर राजनीतिक प्रचारप्रसार गर्ने एउटा सशक्त माध्यम पनि हो सिनेमा'^{१०७} 'सन् १९२५ मा निर्माण गरिएको रसियन चलचित्र 'पोर्ककिन' मा रुसका जारको निरङ्कुशतन्त्र (अत्याचार) बारे वर्णन गरिएको छ।'^{१०८} नेपालमा पनि बलिदान, आमा, अल्पविराम जस्ता थुप्रै राजनैतिक विषयका चलचित्रहरू निर्माण भएका छन्।

यसरी चलचित्रका क्षेत्र र विषय व्यापक भएको यो एक प्राविधिक यान्त्रिक उत्पादन भएको, कलात्मक सिर्जना भएको हुनाले विभिन्न आधारमा यसको वर्गीकरण गर्न सकिन्छ। माथि उल्लेख गरिएका विभिन्न मतहरूका आधारमा निष्कर्ष स्वरूप मोटामोटीमा चलचित्रलाई लम्बाइ, आकार, विषय र उद्देश्य, स्वभाव र प्रवृत्ति, वाद, विषयवस्तु र स्वरूप गरी सात प्रकारमा विभाजन गर्न सकिन्छ।

२.४ चलचित्रिकरण :-

चलचित्र निर्माण गर्दा सुरुमा कथा, पटकथालाई शब्दमा लेखिन्छ र यसलाई क्यामेराको सहायताले दृश्यमा खिच्ने काम गरिन्छ। यसरी शब्दमा वर्णित कुराहरूलाई दृश्य वा चित्रमा उतार्ने कार्य चलचित्रिकरण हो। चलचित्रिकरण शब्दलाई यसरी परिभाषित गर्न सकिन्छ :- पर्दामा प्रदर्शनार्थ कुनै विषय, व्यक्ति, वस्तु, घटना वा आख्यानको सचल एवं सवाक् छायाङ्कनका निम्ति गरिएको रूपान्तरणलाई चलचित्रिकरण भनिन्छ। चलचित्रिकरण भन्नाले पटकथालेखन, स्थलगत सुटिङ्गदेखि प्रदर्शन गर्ने समयसम्म गरिने विविध प्राविधिक कार्यहरू भन्ने बुझिन्छ। चलचित्रको पटकथा लेखन देखिनै चलचित्रिकरण प्रारम्भ हुन्छ। पटकथामा नै चलचित्रका धेरै कुराहरू समावेश गरिएको हुन्छ। चलचित्रिकरण चलचित्र निर्माणको प्रक्रिया हो। चलचित्र निर्माण प्रक्रियामा तीन स्थिति रहेका हुन्छन्।^{१०९}

- १) छायाङ्कनपूर्व
- २) छायाङ्कन
- ३) छायाङ्कनपश्चात

चलचित्र छायाङ्कन गर्नुभन्दा पहिला गरिने कार्यहरू यस चरणमा गरिन्छ। कथा-पटकथा लेखन, संवाद लेखन, गीतलेखन जस्ता कार्य यसै चरणमा गरिन्छ। यससँग सम्बन्धित पटकथा, संवाद, गीत लेखक आदिको पनि यही चरणमै छनौट गरिन्छ। यसमा लोकेशन, सेटिङ्ग, कास्ट सामग्री, समय आदिको स्पष्ट उल्लेख हुन्छ। सम्पूर्ण तयारी भैसकेपछि निर्देशकको योजनाको आधारमा छायाङ्कन युनिट छायाङ्कन स्थलतर्फ लाग्छ।

छायाङ्कन चलचित्रको सबैभन्दा महत्वपूर्ण चरण हो। निर्देशकले गरेको दृश्यविभाजनको आधारमा छायाकारले चित्र उतार्ने कार्य गर्छ। छायाङ्कनको स्थितिमा हरेक ठाउँमा, हरेक दृश्यमा साउण्ड रेकर्डिङको पनि जरुरी हुन्छ। छायाङ्कन दुई प्रकारको हुन्छ - अन्तस्थलीय र बाह्यस्थलीय।

^{१०७} गोविन्द वर्तमान, नवयुवा, वर्ष ७, पूर्णाङ्क ६३, २०५९

^{१०८} सुवास ढकाल (सम्पा.), पूर्ववत् पृ. ६३

^{१०९} प्रकाश सायमी, पूर्ववत् पृ. ५०

घर वा कोठाभित्र गरिने अन्तस्थलीय हो भने बाहिर चौर, बगैचा जस्तो खुल्लाठाउँमा गरिने बाह्यस्थलीय छायाङ्कन हो ।

छायाङ्कनपश्चात चरण छायाङ्कन गरिएको कच्चा नेगेटिभलाई प्रशोधनशालामा लगेपछि प्रारम्भ हुन्छ । नेगेटिभलाई आधुनिक प्रविधिका मेसिनहरूमा राखेर सम्पादन, डबिङ्ग, मिक्सिङ्ग आदि गर्ने र फाइनल प्रिन्ट निकाल्ने काम गरिन्छ । यसै चरणमा सम्पादन कार्य पनि गरिन्छ र आवश्यक पार्श्वध्वनि, संवाद, सङ्गीत भरिन्छ । सम्पादन, डबिङ्ग, मिक्सिङ्ग, मेसिन र ल्याब कार्य सकिएपछि प्रोजेक्टर मेसिनको सहयोगमा पर्दामा देखाइन्छ र चलचित्रको कार्य समाप्त हुन्छ ।

चलचित्र निर्माणकार्य वा प्रक्रियाका बारेमा चलचित्र सम्बन्धी विभिन्न विज्ञहरूको भनाइहरू रहेका छन् । 'सिनेमा और संस्कृति' पुस्तकमा राही मासुम रजाले स्क्रिप्टराइटिङ्ग, सिनेमाटोग्राफी, एडिटिङ्ग, अभिनय (अदाकारी) र निर्देशनलाई सिनेमा निर्माणकार्यका पाँच भाग मानेका छन् ।^{११०} 'चलचित्र कल और आज'मा सत्यजीत राय चलचित्र निर्माण कार्यलाई मोटामोटीमा तीन भागमा बाड्न सकिन्छ भन्दै पहिलो पटकथालेखन, दोस्रो परिवेश छनौट, अभिनय, दृश्याङ्कन र तेस्रो सम्पादनमा जोड दिएका छन् ।^{१११} एउटा विचार भन्ने लेखमा वरिष्ठ चलचित्र निर्देशक तुलसी घिमिरे चलचित्र निर्माण प्रक्रियाका सन्दर्भमा यसो भन्छन् - 'चलचित्र निर्माणका सबैभन्दा प्रमुख भूमिका निर्देशकको हुन्छ । एउटा कथालाई सही तरिकाले पटकथाकारसित बसेर पटकथा तयार गर्नुपर्छ, त्यही पटकथा अनुरूप संवाद, सङ्गीत सेट्स आदि तयारी गर्नुपर्छ । त्यही अनुरूप कलाकारको छनौट पनि गर्नुपर्छ । त्यसपछि क्यामेराम्यान, मेकअपम्यान, ड्रेस डिजाइन, कला, निर्देशक आदिसित बसेर हरेक कुराको तयारी हुन्छ । त्यसपछि शुटिङ्ग, एडिटिङ्ग, रि-रेकर्डिङ्ग गर्दै त्यसको फाइनल रिलिजप्रिन्टसम्म पुग्छ । एकातिर यो सब भइरहेको हुन्छ भने अर्कोतिर रिलिजको तयारी भैरहेको बेला पोष्टर डिजाइन तथा प्रचार प्रसारको सम्पूर्ण रूपमा संलग्नता रहेको हुन्छ ।'^{११२} 'चलचित्रको निर्माण कार्यलाई मोटामोटी तीन भागमा विभाजन गर्न सकिन्छ - लेखन, छायाङ्कन, र सम्पादन ।'^{११३}

यसरी कुनैपनि विषयवस्तुलाई चलचित्रमा परिवर्तन वा रूपान्तरण गर्ने कार्य नै चलचित्रीकरण हो भन्न सकिन्छ ।

२.५ सम्पादन :

कुनै काम राम्ररी पूरा गर्ने वा सम्पन्न बनाउने काम सम्पादन हो । अंग्रेजी शब्द एडिटिङ्गको नेपाली रूपान्तरण सम्पादन हो । 'पुदोभकिन'का अनुसार चलचित्रको मुख्य कला नै सम्पादन हो । चित्राङ्कन (छायाङ्कन) पछि चलचित्रको प्रक्रममा सम्पादनको स्थिति प्रमुख हो । शुटिङ्गस्थलमा खिचिएका दृश्यहरू र शटहरूलाई व्यवस्थित कहानीको प्रवाहअनुसार सिलसिलाबद्ध रूपमा समेट्नु नै सम्पादन कला हो ।^{११४} लेभ कुलेशोभको भनाइलाई उद्धृत गर्दै 'इन्ट्रोड्युसिङ्ग फिल्म' पुस्तकमा भनिएको छ :- फिल्म निर्माण चाल वा गतिबाट सुरु हुन्छ । जब निर्देशकले थुप्रै त्यस्ता टुक्राहरूलाई समायोजन गर्छ अनि फिल्म निर्माण हुन्छ । यही कार्यलाई सम्पादन भनिन्छ ।^{११५} कसरी फिल्मी सामग्रीहरूलाई एक आपसमा राख्ने हो भन्ने काम नै सम्पादन हो, जुन चलचित्र निर्माणका लागि महत्वपूर्ण पक्ष मानिन्छ ।^{११६} सम्पादन सामग्रीसङ्कलन पछिको कला हो, जसले चलचित्रलाई अन्तिम रूपमा ढाल्छ । सङ्कलनपश्चात चलचित्रको लम्बाइ, सन्तुलन र तालमेल हेरिन्छ । त्यसै अनुरूप

^{११०} राही मासुम रजा, पूर्ववत् पृ. २५

^{१११} सत्यजीत राय, पूर्ववत् पृ. ५६

^{११२} सुमन दाहाल (सम्पा.), चौथो साधारण सभा स्मारिका (काठमाण्डौ : नेपाल चलचित्र निर्देशक समाज, २०६३ मंसिर २२) पृ. ४०

^{११३} विदुर गिरी (सम्पा.), राष्ट्रिय चलचित्र महोत्सव २०६२ (काठमाण्डौ : चलचित्र विकास बोर्ड) पृ. २३

^{११४} प्रकाश सायमी, चलचित्र : कला र प्रविधि, पूर्ववत् पृ. ७१

^{११५} ग्राहम रोबर्ट्स र ह्यादर वालिस, पूर्ववत् पृ. १०

^{११६} ऐजन पृ. ३४

चलचित्रको कुन दृश्य कहाँ राख्ने, कुन दृश्य अरूचिपूर्ण छ भिक्ने, थप्ने काम सम्पादनको भागमा पर्दछ । कलाकारको प्रवेश कहाँ, कसरी राख्ने, कथाको उतार-चढाव कायम राख्ने विषय सम्पादन प्रविधि हो । यसरी चलचित्रलाई सिनेम्याटिक रूपबन्ध दिने कार्यकुशलता सम्पादन शैलीभित्र पर्छ ।^{११७} सम्पादकले सम्पादन कार्य गर्दा मुख्य रूपमा शटको जानकारी लिनुपर्छ । एउटा शटमा विचारतत्व, समयतत्व र सहसम्भावना जस्ता तीन गुणहरू हुन्छन् त्यसलाई सफल निर्वाह गर्न सक्नुपर्छ । सन्दर्भ अनुसारको मिल्दो शट विचारतत्व हो, एक शट पर्दामा कति समयसम्म राख्ने भन्ने कुरा समयतत्व हो भने कुन शटलाई पहिला, दोस्रा राख्ने भन्ने क्रम निर्धारण नै सह सम्भावना हो ।^{११८} वास्तवमा सम्पादन कार्यको टेबलमा विभिन्न सिर्जित शटहरूलाई कथानक बनोट दर्शकको रुचि र आशाअनुसार छनौट गरिन्छ र क्रमबद्ध रूपले राखिन्छ । सुरुका फिल्महरूमा सम्पादन कार्य हुँदैनथ्यो, एउटा दृश्य मात्र पनि देखाइन्थ्यो । तर अहिले सचल, सवाक् र कथानक चलचित्र आइसकेकाले यसको प्रयोग अनिवार्य मानिन्छ । यसमा मुख्य रूपमा चलचित्रमा प्रयोग कच्चा सामग्रीलाई छाँटकाँट र जोडजाड गरिन्छ । सिनेमाका चार स्वरूप वा शैलीहरू क. मिज एन सिन ख. छायाङ्कन शैली ग. सम्पादन घ. ध्वन्याङ्कनलाई मान्दै मीज एड सीनले सम्पूर्णाकारका सम्मुख अभिमुखित दृश्यबन्ध, प्रकाश परिचालन वेशभूषा र प्रस्तुतिलाई सङ्गहित गर्छ । छायाङ्कनमा आकार छरिएको ढाँचा, त्यसको फ्रेमिङ्ग, रसतत्व अभिरङ्गको घनत्व, क्यामरा (गहिराइ, कोण, स्तर, उचाइ र गतिशीलता) परिदृश्य र सन्तुलन पर्दछ । सम्पादनमा काट्ने जोड्ने कार्य गरिन्छ भने ध्वन्याङ्कनमा संवाद, पार्श्वसङ्गीत, गीत, सङ्गीत र उद्घोषणलाई समावेश गरि मिलाइन्छ भनी^{११९} प्रकाश सायमीले उल्लेख गरेका छन् । सम्पादन कार्यको उपलब्धिले नै छोटोछोटा दृश्यहरूलाई जोडेर लामा कथानक फिल्म सम्भव भएको हो । यस अर्थमा पनि यो एक प्रविधि र अनिवार्य कार्य हो भन्न सकिन्छ ।

२.६ चलचित्रमा निर्देशक

चलचित्रको निर्देशन गर्ने व्यक्ति निर्देशक हो । जसको भूमिका चलचित्रमा महत्वपूर्ण रहन्छ । निर्देशक चलचित्रको सर्जक पनि हो । उसले सबै पक्षलाई समेटि सबैको मौलिक रचना वा कल्पनाहरूलाई जोडेर एउटा सिङ्गो कला स्थापित गर्ने सामर्थ्य राखेको हुन्छ । 'फिल्म कैसी बनती है' पुस्तकमा ख्वाजा अहमद अब्बास लेख्छन्- 'निर्देशक जहाजको कप्तान जस्तै हो ।'^{१२०} पूरा फिल्म उसको माध्यममा हुन्छ । ऊ विना जहाज बाटोमा अल्मलिन्छ । फिल्म निर्माणको सबै काममा उसले निगरानी राख्छ । 'प्रत्येक विषयमा निर्णय गर्ने अधिकार र अन्तिम जिम्मेवारी निर्देशकको हुन्छ ।'^{१२१} निर्देशक चलचित्रको साध्य हो भने अरू पक्ष केवल साधन र सहयोगी मात्र हुन । यद्यपि चलचित्र निर्देशकको वैयक्तिक सिर्जना हो तर पनि एकलो प्रयासमा सफल हुन भने सक्दैन । 'इन्साइक्लोपेडिया अफ हिन्दी सिनेमा'मा भनिएको छ - 'निर्देशकले एउटा राम्रो चलचित्रको लागि राम्रो पटकथालेखन, दृश्य कल्पना, सम्पादन र सबैसँगको सहयोगलाई समायोजन गरेर लैजान सक्नुपर्छ ।'^{१२२} यतिमात्र नभई सङ्गीत, गीत, द्वन्द्व, नृत्य, प्रकाश, शृङ्गार, ध्वनि, क्यामेरा, कथा आदिको संलग्नतामा एउटा चलचित्रको निर्माण भएको हुनाले यी सबै पक्षलाई निर्देशकको भावनालाई आत्मसात गरेपछि मात्र आदर्श चलचित्र बन्न सक्छ । तसर्थ निर्देशक बहुआयामिक व्यक्तित्वको हुनु आवश्यक छ । यसै सन्दर्भमा नेपाल मासिक पत्रिकामा निर्देशक उगेन छोपेलको भनाइ उद्धृत गर्दै चलचित्र समीक्षक रमण घिमिरे भन्दछन् - 'निर्देशक भनेको होटलको कुक जस्तै हो जसले अरूले

^{११७} प्रकाश सायमी, पूर्ववत् पृ. ७२

^{११८} पूर्ववत् पृ. ७३

^{११९} बलराम पौडेल, (सम्पा.) पूर्ववत् पृष्ठ १२

^{१२०} ख्वाजा अहमद अब्बास, पूर्ववत् पृ. ४३

^{१२१} ऐजन्त् पृ. ५५

^{१२२} गुल्जा र अन्य (स.) ईन्साइक्लोपेडिया अफ हिन्दी सिनेमा (दिल्ली एण्ड मुम्बई : ईन्साइक्लोपेडिया ब्रिटानिका प्रा.लि. एण्ड पपुलर प्रकाशन प्रा.लि. सन् २००३) पृ. १६३

काटकुट गरी तयार पारेको सामग्रीलाई मिसाएर मीठो परिकार बनाउँदछ । निर्देशकले पनि कथा, पटकथा, संवाद, गीत, संङ्गीत, वेषभूषा आदि अरूले तयार पारेका विधाहरूलाई समायोजन गरी राम्रो फिल्म बनाउँदछ ।^{१२३} यस्तै संयोजनकारी भूमिकाका बारेमा अर्सन वेल्सका विचारलाई सम्झदै प्रकाश सायमी लेख्छन् - 'चलचित्र एउटामात्र व्यक्तिको कार्य हो त्यहाँ सङ्ग्रहित अनुभवहरूको अभिव्यक्ति रहेको हुन्छ ।'^{१२४} चलचित्रको निर्देशक पनि साहित्यिक श्रष्टा जस्तै सर्जक हो । चलचित्रमा पनि दिग्दर्शकले आफ्नो दृष्टिकोण, अनुभूति, अनुभव तथा चाहना, कल्पना र सन्देश आदिका नयाँ-नयाँ साङ्केतिक अभिव्यक्तिहरूलाई विभिन्न शैली र ढाँचाद्वारा पर्दामा प्रकट गर्नको निम्ति आफ्नो कृतिको सिर्जना गर्छ ।^{१२५} 'निर्देशकको आँखामा जबसम्म कलाकाकारहरूको अभिनय ठीक लाग्दैन, तबसम्म उसले काम गराइरहन सक्छ । यस अर्थमा निर्देशकको जाँच्ने तरिकामा अभिनय बाँच्दछ, भनौं अभिनयले सजीवता बोक्छ । त्यसैले सर्वप्रथम अभिनयलाई सजीवता दिन निर्देशकले नै आफूलाई बढी सजग बनाउनु पर्छ भने निर्देशक नै सबै पक्षलाई ध्यान दिएर चलचित्रलाई उपयुक्त गुणात्मक बनाउनुपर्छ ।'^{१२६} चलचित्र निर्देशक समाजद्वारा निकालिएको स्मारिकामा चलचित्र समीक्षक प्रदीप भट्टराई निर्देशकको भूमिकाका बारेमा 'नेपाली समाजको सार्थक चित्र, निर्देशकको अभिव्यक्ति चलचित्र' भन्ने आकर्षक नारा दिदै चलचित्र निर्देशकको अभिव्यक्तिको माध्यम हो भनिएको छ ।^{१२७} लेखकको माध्यम भाषा हो भने निर्देशकको माध्यम क्यामेरा हो । 'निर्देशक आफैमा विज्ञानमा आधारित एउटा सिद्धान्त हो ।'^{१२८} 'निर्देशकले जे देख्छ, त्यो मात्रै दर्शकले देख्न सक्दछन् । निर्देशकको इच्छापूर्ति गर्न फिल्म स्टार, स्क्रिप्ट राइटर, क्यामेरामेन, एडिटर यी सबले कार्य गरिरहेका हुन्छन् तर पनि उनीहरूको आफ्नै स्थान पनि रहन्छ ।'^{१२९} फिल्म निर्देशकको आग्रह, दृष्टिकोण, विचार, सौन्दर्यबोध र सीपको उपज हो ।^{१३०} 'निर्देशक नै विशिष्ट माध्यम हो जसले कथालाई पर्दामा सही रूपमा पोख्न सक्छ ।'^{१३१} एउटा सिनेमा सफल हुनु र असफल हुनुमा निर्देशक बढी जिम्मेदार हुन्छ । हालका दिनमा आएर सिनेमाको रचनात्मकतामा क्रमशः कमी आउन थालेको छ र सतही मनोरञ्जनका लागि अरचनात्मकता हावी हुन थालेको छ । यसको मूल कारण निर्देशकलाई सिनेमाको भाषामाथि अत्याधिक भरोसा र दर्शकहरूको सिनेमामयी भाषामा तादात्म्य ।^{१३२} चलचित्र पर्दामा आउनु पूर्व कागजको खाली पानामा लेखाइन्छ र त्यहाँदेखि निर्देशकको भूमिका प्रत्याभूत हुन्छ । नेपाली सिनेमा इतिहास आधाशताब्दी समय पारगरी करीब सयको हाराहारीमा निर्देशकको आगमन भएपनि चलचित्रले अपेक्षाकृत सफलता हासिल गर्न नसकेको कुरा स्वीकारै त्यसको प्रमुख दोष निर्देशकलाई दिदै व्यङ्ग्यात्मक भाषामा निर्देशकलाई प्रकाश सायमी तीन भागमा विभाजन गर्छन् - 'एक जो जान्दछ, ऊ भगवान् हो, अर्को जो आफूलाई भगवान् ठान्दछ र तेस्रो जो भगवान्द्वारा बनाइन्छन् ।'^{१३३} भगवान् यहाँ धेरै किसिमका छन् - लक्ष्मी खन्याउने, लक्ष्मीलाई लक्षित गर्ने र लक्ष्मण जस्तै निर्देशकको पार्श्वभूमिमा भोला बोकेर हिड्ने । निर्देशक जति बदलिए पनि नेपाली

^{१२३} रमण घिमिरे दाल, भात र नेपाली फिल्म, नेपाल वर्ष १, अङ्क ६ पृ. ५० ।

^{१२४} प्रकाश सायमी, पूर्ववत् पृ. १

^{१२५} लक्ष्मीनाथ शर्मा, पूर्ववत् पृ. २

^{१२६} शान्तिप्रिय (सम्पा.), चलचित्र सम्मान समारोह, स्मारिका (काठमाण्डौं : नेपाल चलचित्र कलाकार राष्ट्रिय संघ २०५३) पृ. ६५

^{१२७} सुमन दाहाल (सम्पा.) पूर्ववत् पृ. ४२

^{१२८} ऐजन पृ. ४३

^{१२९} राही मासुम रजा, पूर्ववत् पृ. २५

^{१३०} अनुप सुवेदी, पूर्ववत् पृ. २

^{१३१} प्रकाश सायमी, संस्करण पूर्ववत् पृ. ६८

^{१३२} ऐजन पृ. ६९

^{१३३} कामना, पूर्ववत् पृ. २८

सिनेमाको जीवन र जगत् बदलिएको छैन र यो पनि निश्चित छ - निर्देशकमात्र एउटा व्यक्ति हो जसले नेपाली सिनेमालाई बदल्न सक्छ ।

यसरी चलचित्र अन्य पक्षहरूको भरपुर सहयोगमा निर्मित निर्देशकको वैयक्तिक सिर्जना हो यसमा निर्देशकको चेतनाको स्तर, सौन्दर्यात्मक दृष्टिकोण र काल्पनिकताको पोखाइ हुनाले चलचित्र निर्देशक परिपक्व, अध्ययनशील, सिर्जनशील, संयोजनकारी, नेतृत्वकलाले युक्त, विषयगत पूर्णता आदि बहुमुखी व्यक्तित्वको हुनुपर्दछ । बारम्बार निर्मातासँग परामर्श लिइराख्नु पर्दछ र आफ्नो भूमिका सफलतापूर्वक निर्वाह गर्नुपर्छ ।

तेस्रो परिच्छेद : चलचित्र 'बसाइँ' को पटकथाको विवरण

चलचित्रको पर्दा खुल्नासाथ 'हामी आभारी छौं' पहिलो शटमा र 'विशेष आभार' दोस्रो शटमा चलचित्र निर्माणका क्रममा सहयोग गर्ने विभिन्न सङ्घसंस्था र व्यक्तिहरूको नाम देखाइन्छ । अगाडि बढ्ने क्रममा भादगाउँले टोपी लगाएको, दारी खौरेको, मन्द मुस्कान सहितको लीलबहादुर क्षेत्रीको बुढ्यौली अनुहारको तस्वीर देखाइन्छ जस्तै लीलबहादुर क्षेत्री जीवित नै छन् भन्ने कुराको सहजै अनुमान गर्न सकिन्छ । यसपछि औपन्यासिक कृति 'बसाइँ' लाई देखाइन्छ । पार्श्वमा सङ्गीत बजिरहेको हुन्छ अनि 'बसाइँ' निर्माण गर्ने संस्था मकालु फिल्मस् प्रा. लि. को नाम देखाइन्छ । गोलो पृथ्वीभित्रै अस्तित्वमा रहेको नेपालको ग्रामीण जनजीवनलाई समेटेर बनाइएको चलचित्र रहेछ भन्ने कुराको जानकारी दर्शकले पछिमात्र अड्कल गर्दछन् । पार्श्वसङ्गीत सहित विकट गाउँको हिमाल, पहाड, जङ्गल, भर्ना जस्ता प्राकृतिक दृश्यहरूलाई आकर्षक किसिमले देखाइन्छ । पृष्ठभूमिमा मधुर स्वरयुक्त मीठो शैलीमा निखारिएको उद्घोषण आइरहन्छ जस्तै चलचित्रको पूर्वपरिचय दिन्छ । पूर्वी नेपालका कथाव्यथालाई समेटिएको गाउँलेहरूको दिनचर्या, नियति, गरिबी र विवशताका दृश्यहरू क्रमिक रूपमा देखाइन्छ । जसमा केही दृश्य चलचित्र भित्रकै हुन्छन् भने केही मौलिक हुन्छन् । यी दृश्यहरूमा देखाइए जस्तै विभिन्न परिस्थिति, शोषण, विवशता, गरिबी र दरिद्रताका कारण उच्छ्रितिएर आमाको न्यानो काख र थातबास छोडी आफूलाई डोको र पोकोमा समेटेर एउटा गन्तव्यहीन यात्रातिर लान विवश तपाईं हामी नेपालीहरूको जीवनकथा हो 'बसाइँ' ।^{१३४} भन्ने उद्घोषण चलचित्रमा विशेष आकर्षक र जिज्ञासापूर्ण रहन्छ । यी यस्ता परिचय चलचित्रको भूमिकाका रूपमा आउँछन् । वृत्तकारभित्र डोको र पोकोसहित बसाइँ सार्दै गरेको तीन प्राणीको चित्र पृष्ठभूमिमा देखाइन्छ । ती प्राणी नै चलचित्रको अन्त्यमा 'बसाइँ' सर्न बाध्य हुन्छन् । त्यही दृश्यलाई अड्याईराखी प्रधान भूमिकाका आधारमा कलाकारहरूको क्रमिक परिचय दिइन्छ र लगत्तै अन्य प्राविधिकहरूको परिचय दिइन्छ । यसपछि मात्रै चलचित्रले कथावस्तुमा प्रवेश गर्छ । चलचित्र 'बसाइँ' को पटकथाको विवरणलाई विभिन्न दृश्यमा देखाइएको छ । यहाँ यसलाई संक्षिप्तीकरण गरेर प्रस्तुत गरिएको छ ।

३.१. पहिलो मोड :

कथानक सुरु भएदेखि ऋण गरेर धनेले बैदारकहाँबाट भैसी ल्याउनुसम्मको घटनालाई यस मोडमा राख्न सकिन्छ । (दृश्य १-९ सम्म)

दृश्य १ :

चलचित्रको पहिलो दृश्य चलचित्रकी नायिका मैनाको पेटारे (बाख्रो) सँगको एकालापबाट सुरु हुन्छ । 'तँलाई तँलाई हु..... अब तँलाई पेटारे बजिया । तँ त निकै बुकुसी मारन पो थालिस ए अचेल ।'^{१३५} भन्दै बोल्दै गर्दा भित्र परेवा कराएको सुनेर उनीहरूलाई हेरचाह गर्न हुत्तदै भित्र जाँदा धनेसँग ठोकिन्छे । हैन कसरी हिडेकी हाऊ भन्दै ऊ बारीतिर लाग्छ । यसरी पहिलो दृश्यमा नै चलचित्रका नायक नायिका देखा पर्दछन् । तर परिचय नदिएकाले दर्शकहरू भने अनभिज्ञ नै रहन्छन् । सम्पूर्ण परिवेश र पहिरन हेर्दा उनीहरू गरीब छन् भन्ने कुराको अनुमान गर्न सकिन्छ । मैनाले नाकमा बुलाकी, चोलो, सारी लगाएकी, सेतो खास्टो ओढेकी, निधारमा रातो टीका छ, रातो पोते र दुई चुल्हा बाटेको केशमा सजिएकी छ । धने सेतो दौरा सुरुवाल, कालो टोपी र इस्कोट लगाएको छ । पुरानो माटोले बनाएको सेतो र रातो रङ्गले पोतिएको घरमा उनीहरू देखिएका छन् ।

^{१३४} चलचित्र 'बसाइँ' को अडियो क्यासेटबाट

^{१३५} 'बसाइँ' अप्रकाशित पटकथा दृश्य १

दृश्य २ :

भिन्न गएपछि परेवालाई कनिका हाल्दै उनीहरूसँग बोल्छे - तिमीहरूलाई खुवाउन हम्मे हुन आट्यो । बाहिर चर्न जानु । बाहिर गए पनि बिस्कन मात्र ताक्ने त हो नि, भए दिउँला नभए के दिउँला? आदि-आदि ।

दृश्य ३

बच्चा रुन्छ । मैनाले बच्चामाथि माया पोच्छे । गरिवीका कारण मीठो, राम्रो खान नपाएको गुनासो गर्छे । भिन्न खटियामा १३-१४ वर्षकी युवतीलाई पछाडिबाट भुलुक्क देखाइन्छ जस्ताई मैनाले ए कान्छी नानी उठन हाऊ, घाममाथि आइसके, घाँस ल्याउन ढिलो हुन्छ भन्दै उठाउछे । त्यो यस चलचित्रकी सहनायिका हुन्छे जो पछिमात्र थाहा हुन्छ । यसरी छोटो समयमा नै चार पात्रको आगमन हुन्छ, तर परिचय कसैको दिइदैन । एउटै परिवारका सदस्य हुन भन्ने कुराको सङ्केत गरिन्छ ।

दृश्य ४ :

एउटा अग्लो वृद्धको कपाल फुलेको व्यक्तिको धार्मिक क्रियाकलापका आचरणहरू देखाइन्छन् । त्यो व्यक्तिको रवाफ हेर्दा कुनै भौतिक सुविधा सम्पन्न ठूलो व्यक्ति हो भन्ने अनुमान गर्न सकिन्छ । अरूको मान मनितो गरेको जस्तो देख्दा बाहिर धार्मिक पद्धतिको मान्छे हो कि भन्ने परे पनि भिन्न भने हरि नभएको चरित्रको रूपमा देखाइन्छ । गाउँका शोषक बैदार बूढाको प्रथम परिचय यहाँ हुन्छ ।

दृश्य ५ :

धनेले बारीमा जोतिरहेको छ । मैनाले ढिलो खाजा ल्याएकी छ । निस्तो साह्रो मकै खाँदा मैनाले धनेलाई बैदारको बाट भैसी ल्याउने आग्रह गर्छे । धनेले केले तिछेँस् नि ब्याज ? भन्ने प्रश्नको उत्तरमा इलम गर्न नै ल्याउने हो, तिरौला नि दूध, ध्यू बेचेर भन्छे । यसपटक त भुमा नानीको बिहे पनि गर्नुपर्छ भन्छे । यो सुनेर खुसी भएकी भुमा गीत गाउदै नाच्छे । चलचित्रको प्रथम गीत यही हुन्छ । भुमाको प्रथम परिचय पनि यही दृश्यमा हुन्छ ।

दृश्य ६ :

पृष्ठभूमिमा सङ्गीत बजिरहेको हुन्छ । घरभिन्नको कोठामा ऐना हेर्दै सिन्दूरको टीका लगाउदै आफ्नो परिचय आफैँ दिने क्रममा म औधि मोटो त छैन, कस्ता छाडा हुन हो गाउलेहरू भन्दै मोटे कार्की आफ्नो विचार पोच्छ । शारीरिक बनावटमा छोटो र मोटो कदको उसले टाटेपाटे कपडाको दौरा सुरुवाल, कालो टोपी, सेतो पटुका, गलबन्दी र जुत्ता लगाएको छ । घरबाट निस्कनै लाग्दा दोवाटे साइलोले मोटे कार्कीलाई बाख्रो किनिदिने आग्रह गर्दछ । यसबाट मोटे कार्कीको पेसा खसी किनबेच गर्ने रहेछ भन्ने कुरा बुझिन्छ ।

दृश्य ७ :

गाउँतिर निस्कदै गर्दा ढिकी कुटिरहेकी आइमाईले मोटे कार्कीलाई गुन्द्रीको तान लगाइदिन आग्रह गर्छे । मोटे कार्कीले पर्सि आउने जानकारी दिन्छ । यसबाट ऊ नारीहरूको प्यारो र सहयोगी छ भन्ने भल्को दिन्छ ।

दृश्य ८ :

अभ्र अगाडि बढ्दा बाटोमा एक गाउलेसँग भेट हुन्छ । उसले कता हिडिस् औ ठाट्टिएर ? जोडा बाध्ने छाँट छ आज कि क्या हो? भन्ने प्रश्नको उत्तरमा कहाँ त्यति सजिलो छ र ! मन खाको ठाँउमा कुरो चलाउनै आउँदैन भन्दै भुमालाई मन पराएको कुरा व्यक्त गर्छ ।

दृश्य ९ :

मोटे कार्की वनवनै गीत गुन्गुनाउदै आइरहेको छ । भुमा, ठूली, गोमा, बाखा चराउदै एक ठाउँमा बसेर कुरा गरिरहेका छन् । उताबाट आउदै गरेको मोटे कार्कीलाई देखेर ठूलीले जिस्क्याउदै कार्की दाजु त यो बाटो भुमालाई देखिन्छ कि भनेर आउने गर्छन भन्दै मोटे कार्कीसित भुमाको बिहेको कुरा गर्छन् । एकछिनमा मोटे कार्की त्यही आउछ । ठूली र गोमा बाखा खोज्ने बाहानामा उठेर जान्छन । मोटे कार्की भुमा देखेर लजाउछ । एकान्त बेला भएपनि माटेकार्कीले आफ्ना कुरा

भुमासँग खोल्ल आँट गर्दै न । भुमा उठेर जान्छे । मोटे कार्की आफैसँग कुडिन्छ । बोल्ल नसकेकोमा पछुताउँछ । कार्कीले भुमालाई गहिरो माया गर्छ भन्ने देखिन्छ ।

३.२ दोस्रो मोड :

विभिन्न मनोद्वन्द्वमा पर्दै धनेले बैदार कहाँबाट भैसी ल्याउनुलाई दोस्रो मोडमा लिन सकिन्छ । (दृश्य १०)

दृश्य १०

बैदारको घरमा धनेले लैनो भैसी महिनैपिच्छे ब्याज तिर्ने र ६ महिनामा पूरा चुक्ता गर्ने शर्तमा एकहल गोरु डिगमा राखेर तमसुकमा सहीछाप गरेको कागजमात्र देखाइन्छ । बैदारले धनेलाई भैसी जिम्मा लगाइ दिन्छन्, धने खुसी हुँदै भैसी लिएर जान्छ ।

दृश्य ११ :

भैसी ल्याएकोमा मैना, भुमा खुसी हुन्छन् । घाँसपानी खुवाउदछन् । भैसी ल्याएपछिका सुखद क्षणहरू दूध खाएको, दही मथेको, मही खाएको, ध्यू बेची पैसा लिएको, भैसी चराएको, गोबर फालेको जस्ता सुखद दृश्यहरू मात्र देखाइन्छन् ।

दृश्य १२ :

दुई हप्ता पछि एकदिन धने भैसी दुहन जान्छ तर भैसीले छुनै दिदैन । भएन पाडी ल्याउनु पयो भनेर हेर्दा पाडी लम्पसार परेर छटपटाइरहेको हुन्छ । धने आत्तिदै मैना र भुमालाई बोलाउछ । मैना अफ आत्तिन्छे । कुन असतीले अँगोरी खान दियो । यो के हुन आँट्यो ? भन्दै विलाप गर्छे ।

दृश्य १३ :

धनेले धामीलाई बोलाउदा धामीले वनकालेले भेटाएछ भनेर फुक्ने काम गरेपनि पाडो एकछिन मै मर्छ । धनेले पाडोलाई सुखसँग परत्रमा जाऊ भन्दै पानी ख्वाउछ, यसबाट धनेको धर्मप्रतिको विश्वास प्रकट हुन्छ ।

दृश्य १४ :

फलामे कराइमा दूध कम देखाइएकोले भैसीले दूध घटाइरहेको छ । बालकले दूध खान खोज्दा कचौरा खसेर दूध पोखिनुले भविष्यमा हुने दुःखद क्षणलाई सङ्केत गरेको छ । नजिकै विरालो पनि देखिन्छ ।

दृश्य १५ :

कचौराकोमा दूध भएर पनि नदिएको भन्दै आवेगमा आएर धनेले भैसी पिट्छ । पाडी देख्दै न अनि के दिन्थ्यो दूध भन्दै लठ्ठी खोसेर फाल्दिन्छे मैनाले । धने भसङ्ग हुन्छ । घरको आँगनमा बच्चाले दूध खान्छ भनेर रोएको छ । रिक्तो गवुआ देखाइएको छ ।

दृश्य १६ :

धनेले ढुङ्गामाथि सुतेर भैसी चराइरहेको छ । यत्तिकैमा लेउते दमाई राँक्कदै आएर धनेको भैसीले आफ्नो बारीको फापर खाएको र खाएबापत अर्मल तिराउने भन्दै चड्किन्छ । धनेले पनि खाएछ भने भरोँला भन्छ ।

दृश्य १७ :

भोलिपल्ट चौतारीमा बसेको पञ्चभेलाले धनेलाई दोषी ठहर्‍याउदै तीन मोहर जरिमाना तोक्छ । तत्काल दिन असमर्थ जनाउदै तीन महिनाको भाका लिन्छ ।

दृश्य १८ :

आँगनमा धने र मैना पाडो मरेको, ऋण बढेको दुखेसो गर्दैछन् । भुमा आत्तिदै आई भैसीलाई कसैले बेसरी कुटेजस्तो छ भनी सुनाउछे । सबैजना हुत्तिदै कटेरोतिर लाग्छन् ।

दृश्य १९ :

कटेरोमा भैसी काँपिरहेको छ । डुँडाल्नाभरि डामैडाम छन् । कुन असतीले पिट्यो ? कस्तो मनमा हरि नभएको मानिस होला ? लेउतेको सन्तानले होला । गर्भमा चोट परेकोले तुहिने हो कि भन्ने डर व्यक्त गर्छन् । कसैले गरी खान नदिने भए भन्दै सबैले पीर मान्छन् ।

दृश्य २० :

नभन्दै बैदारलाई कान्छाले धनेको भैसी तुहेको कुरा सुनाउदा बैदारले मैले गर्दा होइन क्यारे, भाका नाघेपछि उसका हलगोरु भैसी फुकाउने कुरा गर्छ ।

दृश्य २१ :

पृष्ठभूमिमा गाईभैसी कराएको आवाज आउछ । गोरु जोतेको दृश्य देखाइन्छ । खेतबारी जोत्ने बेलामा धनेका गोरु जाने र उसलाई अझ विपत्ति र अभावको भल्को दिने खालको दृश्य देखाइएको जस्तो भान हुन्छ ।

दृश्य २२ :

पृष्ठभूमिमा मधुर कर्णप्रिय सङ्गीत बजिरहेको हुन्छ । माथि डाँडोतिरबाट बडो सानदारका साथ एक युवक भरिरहेको छ । उसको पोसाक मिल्टरी भल्को दिने खालको छ । ऊ बिस्तारै छहरे धारोमा आइपुग्छ जहाँ भुमाले खुट्टा धोइरहेकी हुन्छे । नवयुवकले पानी खान पाइन्छ भनी प्रश्न गर्छ, भुमाले के खाँचो र धारोमा पानीको भन्छे । पानी खाँदा दुवैका आँखा जुध्छन् । युवकले युवतीको नाम र लिम्बु गाउँ जाने बाटो सोध्छ, भुमाले उत्तर दिन्छे । युवक हिँड्छ । भुमा आफ्नो काम गर्छे ।

दृश्य २३ :

युवक धनेको घरमा आउँछ र धनेसँग कुरा गर्दै बसेको हुन्छ । यतिवेला उसको नाम रिकुटे र पेसा पल्टनियाँ हो भन्ने खुल्छ । भुमा धारोबाट आउदा आफ्नो पिँढीमा त्यो अपरिचित व्यक्तिलाई देख्दा हर्ष र विस्मात दुवैमा पर्छे । रिकुटे राती भएकाले त्यहीँ बस्ने निधो हुन्छ ।

दृश्य २४ :

भुमाले खाना बनाइ सबैलाई खान दिन्छे । आफूहरूले ढिडो खाएपनि पाहुनालाई चामलको भात दिन्छन् जस्तै नेपाली संस्कृतिलाई भल्काउँछ । बत्तीमा तेल सकिएकोले वातावरण अँध्यारो छ, त्यही मौकामा भुमा र रिकुटे एक अर्कालाई चोरीचोरी हेर्छन् । मैनाले आगो बालेकीले उनीहरूको ध्यान भङ्ग हुन्छ । खाना खाने काम सकिन्छ ।

दृश्य २५ :

जुनेली रात छ । रिकुटे सिकुवाको खाटमा आरामले पल्टिरहेको छ । मैना र भुमाले जाँतो पिँध्दै भुमाको थालनीमा सङ्गीत गीत गाइरहेका छन् । गीत रिकुटेको आगमन, माया प्रेमप्रति लक्षित भएकोले रिकुटे सुत्न सकिरहेको छैन । उसको मनमा हलचल मच्चिरहेको छ ।

दृश्य २६ :

विहान रिकुटे धनेसँग विदा भई जान्छ । बाटोमा भुमाले पर्खिरहेकी छे । दृश्य कारुणिक र भाव मार्मिक छ । लामो समयको मिलनपछि बिछोड हुँदाका दुई प्रेमी-प्रेमिकाको अवस्थाजस्तो उनीहरूलाई भइरहेको थियो । बिछोड हुनुपर्दा दुवै दुःखित छन् । दुवैको मन गन्धौं र आँखामा आँशु छ ।

दृश्य २७ :

हिमाल पहाडको दृश्य, मधुर सङ्गीतको धुन छ । जुनेली रातमा गाउँलेहरू हाट बजारमा पिड खेलिरहेका छन् । यसले दशैंको आगमनलाई सङ्केत गरेको छ ।

दृश्य २८ :

सेतो घोडा चढेर बढो सानका साथ बैदार बूढो आउँछ । धनेसँग साँवा-ब्याज नवुभाएकोमा च्याठिन्छ । दशैं मुखमा छ, तैले किन नटरेको, भैसी ल्याउने बेलामा रोइकराइ गरिस् भन्दै गाली गर्छ । केही सुनुवाइ हुन्छ कि भन्ने भिनो आशामा भैसी तुहेको कुरा धनेले गर्छ तर बैदारलाई त्यसले कुनै प्रभाव पार्दैन । भैसी र गोरु फुकाएर लाने धम्की दिन्छ । मैनाले यी सब कुरा सुनिरहेकी हुन्छे । उसले दशैं मुखमा छ, खाना वस्त्र छैन त्यसमाथि साहूको कचकच, खै कसरी चल्छ र भन्दै पिरोलिन्छे ।

दृश्य २९ :

धने सान्धै अष्टयारोमा परेको छ । ऊ सहयोगको हात फैलाउन बुधे कामीकोमा जान्छ । उसले खलाँती चलाइरहेको छ । सामान्य कुराकानी पछि धनेले ३० रूपियाँ सहयोग माग्छ । कारोबार सुकेको, साहूरूले ज्याला नदिने भन्दै आफ्नो असमर्थता जाहेर गर्छ ।

दृश्य ३० :

मैना बाहिर बसिरहेकी छ । पर्मा सकेर फर्केकी भुमाले मैनालाई किन बाहिर बसेको भनी सोध्छे । दाजु बिहानै हिँडनु भएको, अहिलेसम्म नआएको भन्दै भुमालाई मैनाले खाना खाने कुरा गर्छे । तर भुमाले पर्मा खाइसकेकी बताउँछे ।

दृश्य ३१ :

धने निराश अनुहारमा भित्र पस्छ । मैनाले गुन्दुक ढिँडो पस्केर दिन्छे । धने खाना खाएर उठेर जान्छ । मैनाले त्यही जुठो थालमा खान्छे । दुवैलाई दुवैको समस्या थाहा छ । त्यसैले कोही बोल्दैनन् । पार्श्वमा करुण ध्वनि बजिरहेको छ ।

दृश्य ३२ :

धने तल भुई ओच्छ्यानमा पल्टेको छ । छेउको खाटमा बच्चा सुतेको छ । सिन्दूर लगाएकी मैनाले धनेलाई खुट्टामा तेल लगाइदिन्छे । 'यस्तो दुःख समस्या पर्दा पनि मैना सुखी नै देखिन्छे, बदलामा केही पाएकी छैन । विचरा ! फूलजस्तीलाई म जस्तो गरिपसँग पारिदियो' भन्दै धनेले कल्पन्छ । अब सुत भो भन्दा मैनाले अज्हाएर गरेकी हुँ र ? भो भन्दा हुने नभन्दा नहुने भन्दै आफ्नो सतीत्व दर्साउछे । मैनाले साहस गरी आज दिनभरि कहाँ जानुभएको थियो ? भन्ने प्रश्न गर्छे । धनेले बुधे कामीकहाँ पैसा खोज्न भन्छ । समस्यालाई बुझेर मैनाले पेवाको रूपमा रहेको पेटारे बेच्ने कुरा गर्छे । धने आफू गरीब भएपनि मैनाजस्ती पत्नी पाएकोमा आफूलाई भाग्यमानी ठान्छ । मैनाले भो सर्काउनु पर्दैन भनेर हाँस्छे । यत्तिकैमा 'तिम्रो माया' बोलको चलचित्रको दोस्रो गीतमा नृत्य गरेको देखाइन्छ ।

दृश्य ३३ :

मैना पटारेलाई सुम्सुम्याइ रहेकी छे । मोटे कार्की आएर सापटले काम चल्ने भए मायाले पालेको खसी नबेचन भन्छ तर पनि मैनाले बेच्छे । बेचनु परेकोमा सान्धै दुःख मान्छे, रुन्छे । बेचेर आएको केही पैसा भुमालाई गुन्यूचोलो किन्न भनेर दिन्छे । भुमाले सुरुमा पैसा लिन इन्कार गरेपनि पछि मैनाले धेरै सम्झाएपछि लिन्छे र मैनालाई तिम्री अधिल्लो जन्ममा मेरी आमा थियौ होला भनेर आभार व्यक्त गर्छे ।

दृश्य ३४ :

हाट जाने तयारीका लागि भुमा धारामा नुहाइरहेकी छे । ठूलीको प्रवेश हुन्छ । जाडो समयमा नुहाएकोमा ठूलीले छेडहानी कुरा गर्छे । दुबैले ढिला नगरी हाट जाने भन्दै त्यहाँबाट छुट्टिन्छन् ।

दृश्य ३५ :

मोटे कार्की हाटबजारतिर चार/पाँचवटा खसी घिस्याउदै आइरहेकी छ । बाटोमा ठूली र भुमासँग भेट हुन्छ । ठूलीसँग बाखा खेदन् सहयोग माग्छ । भुमालाई लाडिलो पाराले हेर्छे । पछाडि गाउँलेहरू डोको बोकेर आइरहेका छन् । कार्की भुमासँग बोल्न खोज्छ तर सक्दैन । भुमाले ढिलो हुन लाग्यो, हामी जाऊ, कार्की दाजु आउदै गर्छन् भन्दै त्यहाँबाट छुट्टिन्छन् ।

दृश्य ३६ :

हाटबजारको चहल पहल छ । भुमा कपडाको भाऊ सोध्दै हिड्छे । १५ रूपियाँ पर्ने गुन्यूचोलो उसलाई महङ्गो लाग्छ । त्यसलाई छोडेर ऊ अर्को पसलतर्फ जान्छे ।

दृश्य ३७ :

अर्को पसलमा कपडा किनेर फर्कने क्रममा एक्कासी रिक्कुटेलाई देख्दा भुमा अलमल्लमा पर्छे । रिक्कुटेले चिन्नु भएन कि क्या हो ? भन्दा किन नचिन्नु नि भन्छे । रिक्कुटेले त्यो बजारमा त केही पनि राम्रो नलागेको मुगलानका बजार त ठूला, रमाइला, सजिला, सस्ता भन्दै बयान गर्छे । यहाँको हल्लाले कान खायो तल गहिरोमा वात मारम भन्छ । भुमा जाने नजाने अलमलमा परेपनि अन्त्यमा जान्छे ।

दृश्य ३८ :

एकान्त ठाउँमा रुखमुनि दुई प्राणी बसेका छन् । वातावरण शान्त छ । पृष्ठभूमिमा सङ्गीत बजेको छ । नीलो आकाशमा बादल र पछाडि पहाडको दृश्य छ । एकान्तलाई चिदै पहिलो संवाद भुमाले बोल्छे - तपाईं मुगलान कहिले फर्कने ? दुईचार महिना बस्छुहोला भन्दै उसले पनि तपाईंको बिहे भै सक्यो भनेर सोध्छ । भुमालाई रिकुटेले बिसन नसक्ने बताउदै तिमी मसँग मुगलान जान्छ्यौ ? भन्छ । लैजाने आश्वासन दिन्छ । यत्तिकैमा चलचित्रको तेस्रो गीतको रूपमा 'नाच्ने गाउँने बैसको बेलैमा' बोलको गीत आउँछ ।

दृश्य ३९ :

गीतमा भुमा, रिकुटे र कोरस सहितको नृत्य हुन्छ । भुमा रिकुटेसँग हाँसी हाँसी नाचेको मोटे कार्कीले देख्छ । यो देखेर निकै नरमाइलो लाग्छ । गीतको अन्यमा रिकुटेले भुमालाई चुरा धागो किनेर दिन्छ । रिकुटेले अब कहिले भेट होला भनेर चिन्ता व्यक्त गर्छ । भुमाले दशैँमा रोटेपिड खेल्न आउने निम्तो दिन्छे ।

दृश्य ४० :

रिकुटेले किनिदिएको चुरा र पोते लगाएर ऐना हेर्छे त्यहाँ रिकुटेको आकृति देख्छे । ऐना खसेर टुक्रा टुक्रा हुन्छ । त्यो टुक्रामा आफ्नो आकृति देख्छे । यसरी यहाँ भविष्यमा हुने अशुभको सङ्केत देखिएको छ ।

दृश्य ४१ :

गाउँलेहरू पिड खेल्दै रमाइरहेका छन् । ठूली पनि पिड खेलिरहेकी छ । ऊ असाध्यै डराएकी छ । ठूलीको आग्रहमा पिड खेलेको मोटे कार्की औधी डराउँछ । छेउमा गाउँलेहरू मादल बजाउदै, नाच्दै, गाउदै गरेका छन् । मोटे कार्कीले ठूलीसँग भुमाका बारेमा सोध्छ । ठूलीले आउन त आएकी थिई । अधि कुन्नि लिम्बु गाउँको केटासित कुरा गर्दैथिई भन्दा मोटे कार्की सशङ्कित हुन्छ ।

दृश्य ४२ :

भुमा र रिकुटे रुखमुनि बसिरहेका छन् । दुवैजना मौन छन् । रिकुटे केही बोल्न चाहिरहेको छ । भुमामा एक किसिमको डर र आनन्द दुवै छ । एकान्तलाई भङ्ग गर्दै रिकुटे भुमाको हात स्पर्श गर्छ । भुमामा एक किसिमको आनन्द शरीरभरि सञ्चार हुन्छ । रिकुटेले साहस गरी मसँग बिहे गर्छ्यौ ? भन्दा भुमा आन्दोलित हुन्छे र उठेर दुईचार पाइला अगाडि सरी प्रतिक्रिया देखाउँछे । रिकुटे ठूलै गल्ती भयो कि भनेर डराउँछ । दाजुसँग कुरा गर्नु नि मैले भनेर हुन्छ र ? भनेर भुमाले भन्छे ।

दृश्य ४३ :

सबैजना जाने तरखरमा छन् । आगो बलेको रक्तिम उज्यालोले सबैको अनुहार स्पष्ट देखिन्छ । ठूलीले कान्छी दिदी कता हरायो भनी सोधेकोमा टाउको दुखेकोले रुखमुनि बसेकी थिए भन्दै टार्छे । ठूलीले अँ एकलै बसेकी थियौ कि कसैसँग ? म तिम्रा कुरा सबै थाहा पाउछु नि भन्दै पोल खोल्न थाल्छे । भुमाले धेरै नगिज्या है जाने होइन भनेर विषय मोड्छे । परबाट मोटे कार्की आउछ र सबै जाने तरखरमा हुन्छन् ।

दृश्य ४४ :

एकछिनको मौनतालाई चिदै मोटे कार्की र ठूली हिड्दै बोल्दै गर्छन तर भुमा बोलेकी छैन । उसलाई गल्ती बोध भएको छ, त्यसैले खुलेकी छैन । मोटे कार्कीले भुमालाई त एक पटक पनि पिड खेलेको देखिएन नि भन्ने प्रश्नमा को चढोस् बित्यामा म त साथीको रहरले मात्र आउछु भन्छे । कार्कीले थप प्रश्न गर्दै तिमीसँग बोल्ने को हो ? त्यस्तो रिकुटेको त भर हुन्न है भनेर सचेत गराउँछ । भुमा शङ्का गरेकोमा भर्किन्छे र रिकुटेप्रति विश्वास पोच्छे ।

दृश्य ४५ :

धनेको आँगनमा मुखिया छाता र बैदार लट्टी टेक्दै केही आसेपासे मान्छे सहित आउँछन् र कड्किएर मुखियाले बोल्छन् - 'ए जेठा ! बैदार बाको साँवाब्याज बुभाइदे नभा तेरो गोठ रित्तिने भो । धनेले विवशता देखाउदै दुई महिनाको भाका माग्छ तर ६ महिनाको भाकामा एक वर्ष भैसकेको बेलामा पनि खेताला नपठाएको, ब्याज नबुभाएको जनाउदै गोठका बस्तु फुकाउने अड्डी लिन्छ । साइँलोले पनि बैदारको पक्ष लिदै धनेलाई हेपेर बोल्छ । अन्त्यमा बैदारले बस्तु फुकाएर लान्छन् ।

मैनाले धनेलाई हात जोरी रोक्न भन्छे तर स्वाभिमानी धनेले त्यसो गर्दैन । मैनाले बैदारको पाऊ समाती त्यसो नगर्न भन्छे । बैदारले खै छोड ! भन्दै लत्याएर कड्किदै जान्छ । धने रिसाएको गम्भीर मुद्रामा हेरिरहन्छ । मैना एकतमासले यो के भयो ? हे दैव, भन्दै रुन्छे । यहाँसम्म आइपुग्दा चलचित्रको मध्यान्तर हुन्छ ।

दृश्य ४६ :

दिउसोको समयमा गाउँको बाटो हुँदै नन्दे ढकालको छोरो कान्छो सुब्बा घोडामा चढेर बढेो छाट्काट्का साथ आइरहेको छ । घोडा दौडेको आवाज र हिनहिनाहट प्रष्टसँग सुनिन्छ ।

दृश्य ४७ :

कान्छो सुब्बा घोडा चढी आफ्नो आँगनमा आउछ । उसका बाबु - आमा प्रतीक्षा गरिरहेका हुन्छन् । उसको पछिपछि साने घर्ती दगुदै आइरहेको हुन्छ । कान्छाले आमाबाबुलाई ढोग दण्डवत् गर्दै एक महिनाको विदामा आएको जानकारी दिन्छ । नन्दे ढकाल गाउँतिर निस्कन्छ ।

दृश्य ४८:

कान्छो सुब्बा भाले जुधाएको उत्साहका साथ कुर्सीमा बसी हेरिरहेको छ । ऊ अलि उदण्ड स्वभावको छ । अरूलाई होच्याएर कुरा, व्यवहार गर्दा उसले रमाइलो मान्छ । छिल्याहा कुरा गर्छ । ठूली र अन्य दुईजना साथी गाग्रीमा पानी लिएर आइरहेका छन् । कान्छा सुब्बा ठूलीको हात समाउदै तथानाम बोलेर जिस्क्याउछ, तरुनीलाई जिस्क्याउँदा अकै मजा हुन्छ, भन्दै अट्टहास हाँसो हाँस्छ ।

दृश्य ४९ :

साने घर्ती र उसको साथी सन्ते रातमा कुखुरा चोर्न जान्छन् । साने घर्ती भाग्न सफल हुन्छ तर सन्ते समातिन्छ । कुखुरो मालिक बूढोबाट धेरै गाली खान्छ । कान्छो साहूले अन्हाएर आएको अब गर्दिन भनेर ऊ फुत्कन्छ ।

दृश्य ५० :

कान्छो साहूले अन्हाएर गरेको भन्ने पोल खोलेपछि कान्छा साहूले सन्तेलाई रुखमा टाउको तलपारी भुण्ड्याउँछ र तल आगो फुकी त्यसमाथि खुर्सानाको धूलो हाल्न लगाउँछ । सन्ते आत्तिएर गल्ती भो मालिक अब यस्तो गर्दिन भन्दै माफ माग्छ । परपीडक कान्छो साहू कुखुराको फिला चपाउँदै हाँसिरहन्छ ।

दृश्य ५१ :

आँगनमा आगो फुकेर धनेले दुःख दिइरहेको छोरोलाई फकाइरहेको छ । च्यातिएको भोटो नसिलाइ दिएकोले मैनालाई गाली गर्दै अब नयाँ लुगा किनिदिने कुरा गरिरहदा मैना च्यातिएको पहिरनमा भुटेको मकै र गुन्द्रुक लिएर आउँछे र छोरोलाई लिएर जान्छे । उसको नजर मैनाको शरीरमाथि पर्छ । दयनीय अवस्था देखेर धने गम्भीर बन्छ । धने मकै खाइरहेको छ, यत्तिकैमा मोटे कार्की आउछ । मोटे कार्कीसँग धेरै कुराहरू गरिसकेपछि कार्कीले धनेलाई नन्दे ढकालको खेत कुतमा गर्ने व्यवस्था मिलाइदिने आश्वासन दिन्छ ।

दृश्य ५२ :

कान्छो सुब्बा जादै गर्दा, नन्दे ढकाल आउदै गर्दा आँगनमा भेट हुन्छ । नन्देले कान्छो सुब्बालाई तँ अचेल गाउँमा उपद्रो गर्दै हिड्छस रे, कसैको कुखुरा, खसी चोर्ने, छोरीचेली जिस्क्याउने । सुमति आउला भनेर सहर पठाएको भन पो बिग्रिएछ । अब खुरुक्क गएर बेसीमा खेतीपाती हेर्ने भन्दै गाली गर्छ । बूढीले लुइँटेलले खेत छोडेको कुरा सुनाउदा नन्देले बजियालाई जाउलो नपचेको भन्ने प्रतिक्रिया दिन्छ । ऊ खेत छोडेकोमा चिन्तामा छ । मोटे कार्कीले ढकालनीसँग धनेलाई खेत कमाउन दिनेकुरा गर्छ । उनीहरू राजी हुन्छन् ।

दृश्य ५३ :

नन्देको घरमा पञ्चभेला बसेको छ । धनेले घरबारी डिकमा राखेर गोरु किन्ने पैसा सहित खेत खाने हुन्छ । मुखिया र नन्दे ढकालले धनेलाई राम्ररी गरेस् होइन भने अब तेरो भन्ने केही छैन भन्छन् । मोटे कार्कीले पनि वैशाख नलाग्दै ब्याड राख्ने तरखर गर्नुपर्छ, अब उतै कटेरो बनाइ बस्नुपर्छ भन्ने सल्लाह दिन्छ र सबैजना उठेर हिड्छन् ।

दृश्य ५४ :

‘छुपुमा छुपु धानै रोप्नु हातैमा बीऊ लिउला’ भन्दै पृष्ठभूमिमा गीत बजिरहेको छ । केही खेतालाहरू डोको र पोको सहित बेसीतिर भरेका छन् । यो दृश्यले असारे रोपाइँको भल्को दिइरहेको छ ।

दृश्य ५५ :

धने कोदालो, डोको लिएर बेसीतिर भर्छ । मैनालाई रोपाइँको खबर पाएपछि खेताला लिएर आउनु भनी अन्हाउँछ । केही गाउँलेहरू पनि सँगै बेसी भरेका छन् । धने उनीहरूसँग बोल्दै रहन्छ । मैनापनि पछि भर्छे ।

दृश्य ५६ :

धने कटेरो बनाउदै छ । एकैछिनमा त्यहीबाट क्रस गर्दै कान्छा सुब्बा घोडा चढी जान्छ । उसको हातमा बन्दुक र कालीज छा साने घर्ती कोदालोमा धार लगाउदै छ । भोलि रोपाइँ भएकोले आफ्नो व्यस्तता जनाउदा पनि पहिला कालीजको शिकार बनाउन आदेश दिन्छ ।

दृश्य ५७ :

धने आफ्नै सुरमा खुसी हुदै खेतमा पानी लगाइरहेको छ । एकछिनपछि पानीको आवाज कम भएपछि ऊ सशङ्कित हुन्छ । कसले पानी मारेछ भनेर अगाडि जाँदा नन्दे साहूको हली सानेले पानी नन्देको खेतमा लगाई ढिस्कोमा बसी हेरिरहेको थियो । धनेले आफ्नो पालोमा किन पानी लगाइस् भनेर गाली गर्दा पहिला साहूको पालो अनि अरूको भन्छ सानेले । यो कुरा धनेलाई पच्यैन । धनेले आक्रोशमा आएर चार/पाँच थप्पड दिइहाल्छ । दुवैको चर्काचर्की वाक्युद्ध चल्छ । सानेले खेत खोसाउने धम्की दिँदै रुँदै कटेरोतिर लाग्छ ।

दृश्य ५८ :

कोठामा कान्छो साहू सेतो दौरा सुरुवाल लगाएर खाटमा सुतिरहेको छ । साने घर्ती तल बसी रोइरहेको छ । सानेको रुवाइबाट कान्छा साहूको निद्रा खुल्छ र रुनुको कारण सोध्छ । सानेले धनेले आफूलाई हुर्मत लिएको, पानी नदिएको र साहूहरूलाई पनि तथानाम गाली गरेको पोल लगाइदिन्छ । कान्छो साहूलाई असह्य हुन्छ । बन्दुक समाएर तुरुन्तै बदला लिन जान तमिसन्छ तर सानेले रोक्छ । रिसले चुर भएको कान्छो साहूले भोलि बिहानै मिमिरेमा धनेको ब्याडमा भैसी छाडिदिने आदेश दिन्छ ।

३.३ तेस्रो मोड :

आवेगमा आई धनेले नन्देको भैसी थला पर्नेगरी पिट्नु घटना यस चरणमा पर्दछ । (दृश्य ५९)

दृश्य ५९ :

धने कोदालो समाउदै कटेरोबाट निस्कन्छ । आफ्नो ब्याडमा भैसी चरिरहेको देख्दा रिसले खप्न नसकी भैसीमाथि भ्रम्टन्छ र सात/आठ चोटी कोदालोको पासोले पिट्छ । रमिता हेरिहेको साने घर्तीले धनेले गर्भिणी भैसी माथ्यो भन्दै सुनाउन जान्छ । सुतार नामको एक गाउँले आइ छुटाउँछ र केही गरी साहूको भैसीलाई तलमाथि पथ्यो भने साहूले उठीबास लाउछन् भनेर सम्झाउदा धनेको होश खुल्छ । ऊ पश्चातापमा पर्छ ।

३.४ चौथो मोड :

धनेको पिटाईले भैसी मर्नु र त्यसैको परिणाम स्वरूप घरबास छोड्नु पूर्वका घटनाहरू यस चरणमा पर्दछन् । (दृश्य ६०-९०९ सम्म)

दृश्य ६० :

धने भोक्राएर बसिरहेको छ । मैना रोपाइँ गर्न खेतालाहरू लिएर भरेकी छ । आवेगमा आएर भैसी पिटेको, भैसीले बीउ खाएकोले रोपाइँ नहुने कुरा सुनाएपछि सम्पूर्ण खेतालाहरू फर्कन्छन् । मैना भैसीलाई केही नहोस भन्दै ईश्वरलाई परेवा भाकल गर्छे । धने पनि भैसी माथ्यो भने साहूले सिरिखुरी पार्छन भन्दै विलाप गर्छ । उता नन्देको रोपाइँ बाजागाजा सहित धुमधामसँग भैरहेको छ । खेतालाहरू

नाचगान गर्दै खेत रोप्दैछन् । कान्छो साहू भने कुटिल मुस्कान सहित धनेतिर हेरिरहेको छ । मैनाले जे हुनु भैगो, जाउँ घर भन्दै कटेराका ओढ्ने ओच्छ्याउने लुगा पोको पारेर जान्छन् ।

दृश्य ६१ :

नन्देले भैसी मरेको खबर पाउदा जुन थालमा खायो त्यही थालमा थुक्छ बजिया भन्दै रिसाउछ । उसले गोठालो चिम्लेलाई धनेकोमा गएर पर्सि पञ्चभेला डाकेको खबर र पूर्जा टाँस्न आदेश दिन्छ ।

दृश्य ६२ :

चिम्लेले धनेलाई भैसी मरेको, सुब्बा मुखियाले जाँच गरी गएका र गाउँका दमै सार्कीले छाला काडिरहेका भन्ने खबर सुनाउछ । पर्सी पञ्चभेला बोलाइएकोले जसरी पनि उपस्थित हुनु रे भन्दै पूर्जा टाँसेर जान्छ । धने ठूलो चिन्तामा पर्छ ।

दृश्य ६३ :

धने ओच्छ्यानमा पल्टिरहेको हुन्छ । मैना अब के हुने होला नि नारान, सपना पनि नराम्रा देख्छु भन्दै रुन्छे । कहिले न्याय दिएका छन् र ? जहिले पनि हाम्रो गल्ती देख्छन् । नरो ! किन रुन्छेस् ? किन सुर्ता मान्छेस्, तेरो लोग्ने त मरेको छैन नि । ज्यान निस्से जाने होइन । एकदिन त सुदिन फर्कला नि । ऋण नतिरी कसो मरुला र ! भन्दै धनेले मैनालाई ढाडस दिन्छ ।

दृश्य ६४ :

पञ्चभेलाद्वारा भैसी मारेबापत ७५ रुपियाँ दण्ड र भैसीको मोल १५० गरी जम्मा २२५ सजाय तोकियो र अबदेखि यस्तो बस्तु मार्ने कार्य गरे गाउँ निकाला गरिने निर्णय गरियो । नन्देले पनि अब धनेलाई खेत नदिने भयो । गोरु किन्न र घरखर्च गर्न दिएको र अहिलेको सजायको समेत गरी जम्मा ५७५ रूपयाँ धनेले नन्देलाई बुझाउनुपर्ने भयो । यदि समयमा तिर्न नसके घरबारी लिलाम गर्न सकिने त्यतिबेरसम्म कुनै बस्तु सामान बेचन नपाउने घोषणा गरिन्छ । यसका लागि धनेलाई तीन महिनाको भाका दिइन्छ । पहिला पनि बैदारको साँवा ब्याज तिर्न नसकेर गोरु खोसिएको धनेले नन्देलाई ५७५ तिर्न सक्ने कुनै आधार देखिदैन । तसर्थ यो निर्णय नै धनेका लागि सबैभन्दा ठूलो सङ्कटको अवस्था हो ।

दृश्य ६५ :

आकाश गडगडाइरहेको छ । मैनालाई ज्वरो आइरहेको छ । छोरोले दूध खान दुःख दिइरहेको छ । सन्धो नभएर भिँभिएकी मैनाले छोरोलाई विहानदेखि दुःख दिइरहेको छ । बजिया दूध छैन मेरो रगत खा भनेर पिट्छे । भुमा आई छुट्ट्याउछे । भाउजूलाई ज्वरो आएको बेलामा पनि किन दुःख दिन्छस्, खालास नि अर्को साल दूध भन्दै फुल्याउने प्रयास गर्छे । यत्तिकैमा धने आउछ र अब यसलाई भुट्टा आश्वासन नदे भुमा । अब हाम्रो गोठमा कहिल्यै भैसी आउदैन । सबै अचम्म हुन्छन् । पृष्ठभूमिमा चट्याङ परेको अप्रिय आवाज आउँछ ।

दृश्य ६६:

मैना आँगनमा मकै छोडाएर बस्दैछे । ठूलीको प्रवेश हुन्छ । केही समयको कुरा गराइपछि ठूली एउटा कुरा भन्न खोजिरहेकी छे । मैना सुन्न उत्सुक छे । आजभोलि भुमाको व्यवहारमा परिवर्तन आएको, उनको शरीरमा असामान्य परिवर्तन भएको, गाउँलेहरूले पनि कुरा काट्न थालेकोले मलाई त भाउजू कान्छी दिदी दोजिया भएजस्तो लाग्छ । भन्दै ठूलीले मैनालाई ठूलो अनिष्टको खबर सुनाउँछे । मैना छाँगोबाट खसेजस्तै ठूलो प्रतिक्रिया देखाउँछे । पृष्ठभूमिमा चट्याङ्ग, हुरी बतासको आवाज आउँछ ।

दृश्य ६७:

सोच्दै नसोचेको कुरा सुन्दा मैनाले भुमालाई सानैदेखि छोरी भैँ मायाले पालेकी, रिवन बाँधेको, कपाल कोरेको विगतका कुराहरू सम्झिरहेकी छ । त्यस्ती मान्छेले यत्रो ठूलो अपराध गरेको सुन्दा उसलाई विश्वास भैरहेको छैन ।

दृश्य ६८ :

मैना र भुमाले जाँतो पिधिरहेका छन् । दुवै मौन छन् । दुवैको अनुहारमा चिन्ताभाव देखिन्छ । मैनाले एककासी भुमालाई तिमी भारी जीउकी छौ ? भन कस्को हो ? समयमै भन्यौ भने केही उपाय निस्केला भन्ने धेरै प्रश्नहरू एकै पटक सोध्छे । भुमा बिस्तारै उठ्छे र खाँबोमा शिर अड्याएर पूर्वदीप्ति शैलीमा वनमा भएका सम्पूर्ण घटनाहरू भन्छे ।

दृश्य ६९ :

भुमाले वनमा स्याउला काट्दै गीत गुन्गुनाइरहेकी छ । रिकुटे कतै जादैछ । परिचित स्वरको गीतको आवाजले रोकिन्छ । दुवैले एक अर्कालाई सम्भेर गीत गाउछन् जुन गीत चलचित्रको चौथो गीत हुन्छ । सम्भेर गाइएको गीत सकिनासाथ भुमाले आफ्ना अगाडि रिकुटेलाई देख्छे । भुमाले मलाई त बिसन्नु भयो कि भनेकी थिए भन्छे । रिकुटेले म त दिनरात सम्भन्छु । यो मन जस्तो त्यो मन भए पो भन्दा भुमाले के थाहा अझ बढी पो छ कि भन्छे । बिस्तारै रिकुटेले भुमाको हात समाउँछ । भुमाले सङ्कोच मान्छे । रिकुटेले तिमी मुगलान जान्छ्यौ भुमा ? भन्ने प्रश्नको उत्तरमा भुमाले कस्ले लान्छ र ? भन्छे । रिकुटेले पुन कामुक नजरले भुमाको हात समात्छ ।

दृश्य ७० :

कामीले फलाम तताएर पोखरीको पानीमा गाडेको दृश्य र पुतली फूलमा रमाइरहेको दृश्य देखाइएको छ । यिनीहरूले यौन प्रतीकको काम गरिरहेका छन् ।

दृश्य ७१ :

रिकुटेले भुमाको कुमारीत्व लुटिसकेपछिको भुमाको छरपस्ट वस्त्र, फिजिएको केशविन्यास, आँखाको रोदन र ठूलो पश्चातापको भाव देखिन्छ भने रिकुटेको पनि अस्तव्यस्त पहिरन देखिन्छ । भुमाले यो के गर्नु भयो ? अब मलाई कतै मुख देखाउन नहुने सम्मको बनाउनु भयो । कहाँ जाऊँ के गरुँ भन्दै विलाप गर्छे । चुरोट तान्दै गरेको रिकुटे पनि सोचमग्नमा छ । उसको अनुहार पसिनाले भिजेको छ । सब ठीक हुन्छ । तिमी चिन्ता नगर । तिम्रो दाजुभाउजूलाई भनेर चैत्र वैशाखतिर लान्छु । अड्डामा केही काम बाँकी छ भन्दै आश्वासन दिन्छ । भुमाको रुवाई कम हुन्छ । एकपटक भुमाको निर्दोष आँखाले रिकुटेलाई हेर्छे ।

दृश्य ७२ :

पूर्वदीप्ति मार्फत सम्पूर्ण कुरा सुनेपछि मैनाले भुमालाई यो तिमी के गर्छ्यौ ? तिमी जस्ती सोझी केटीले चिन्नु न जान्नु घर ठेगानाको टुङ्गो नभएको सँग यत्रो ठूलो काम गर्ने आँट कसरी गर्छ्यौ ? दाजुले थाहा पाए घर छोडेर हिड्नु हुन्छ । सबै कुरा निखे पनि एउटा इज्जत थियो, त्यो पनि मेट्न आट्यौ भन्दै चिन्ता व्यक्त गर्दै रुन्छे । भुमा भने मलाई विश्वास छ । दाजुभाउजूसँग टीकाटालो गरेर जेठ असारमा लिएर जान्छु भनेको छ भन्छे । मैना भने आफ्नै भाग्य खोटो देख्छे । यसलाई कसरी भेट्नेहोला भन्ने चिन्तामा छे । भुमा भाउजूका कुरा सुन्न नसकेर पर जान्छे ।

दृश्य ७३ :

बिहानी सूर्योदयको दृश्य, कुखुराहरू कराएका छन् । मैना पूजा गरिरहेकी छे । मैनाले बोलाएकाले ठूलीको प्रवेश हुन्छ । ठूलीलाई मैनाले तिमी त लिम्बु गाउँमा मितिनी आमा पनि छन् । त्यहाँ गएर रिकुटेको पत्तो लिएर आउन अनुरोध गर्छे । ठूली आफ्नै समस्या भैँ मानेर जाने कुरा गर्छे । यो कुरा भुमाले छेकिएर सुनिरहेकी हुन्छे । ऊ रुन्छे ।

दृश्य ७४ :

मैना चुल्होको छेऊमा बसेर कोदोको खोले पस्किदै धनेलाई दिन्छे । धनेले खान्छ । मैनाले यस्तो खोले खाएर के दिनभरि थेंगथ्यो र ? मकैको भात पकाएको भए हुने रहेछ भन्छे । धनेले हामीलाई त ठीकै थियो । त्यो बालखलाई पो साह्रो पर्ने भयो भन्दै चिन्ता व्यक्त गर्छे । मैनाले कनिका भए लिटो बनाइदिने कुरा गर्छे ।

दृश्य ७५ :

भुमा घर नजिकैको पोखरीको डिलमा बसिरहेकी छे । मैनाले घृणा भावले भुमालाई खान बोलाउछे । भुमाले भोक छैन, खान्न भनेर टार्छे । नखाइनखाइ अपहते गरेर मर्ने विचार गर्नु कि क्या हो ? बेलामा आँखा देखिनौ भन्दै कटाक्ष वचन बोल्छे ।

दृश्य ७६ :

भुमा कोठेबारीबाट बारम्बार गल्लीतिर चियाउछे । ऊ ठूलीको आगमनको प्रतीक्षामा छे । भुमा आफैँसित ठूली किन आइन होली ? ऊ खूब गफ छाटेर बसेकी होली, कि रिक्टे फेला परेन, लिम्बु गाउँ भनेर ढाँटेको त होइन त्यसले मलाई, कि मुगलान फर्किसक्यो, किन जान्थ्यो त्यति माया गर्ने मान्छे मलाई नलिइ भन्दै अनेक तर्कना गर्छे । निकै बेरपछि भुमाले ठूलीलाई आउदै गरेको देख्छे । ऊ खुशीले त्यतैतिर हुत्तिन्छे ।

दृश्य ७७ :

भुमा ठूली भएको ठाउँमा जान्छे र के भयो भन्, म तेरै बाटो हेरेर बसेकी थिए भन्छे । अवश्य पनि रिक्टेले आउछु, मलाई लान्छु भन्यो होला । मलाई विश्वास थियो ऊ आउछ भन्ने इत्यादि सबै कुरा एकैचोटि बोल्छे भुमाले । ठूलीले कामै त्यस्तो थियो क्यारे मैले छिटो गरेर भएन भन्दै भाउजूलाई सोध्छे र उतै जान खोज्छे । भुमाले ठूलीलाई रोक्दै पहिला मलाई भन् । जे भए पनि म सुन्न सक्छु भन्छे । ठूलीले भन्छे :- 'सर्वश्व नासियो नि मोरी, चिन्नु न जान्नु, त्यस्ता मोराको भर परेर गर्नसम्म गर्नु नि । त्यो छट्टु त फागुन मै गयो रे ।'^{१३६} भुमा अर्धबेहोशी भै हुन्छे । एकछिनपछि भुमाले कान्छी दिदी भनेर बोलाउदा मात्र भस्किन्छे । ठूलीले भाउजूलाई के भनिदिनु त मैले भन्छे । भुमाले साँचो कुरा बोल्न भन्छे ।

दृश्य ७८ :

ठूलीले मैनालाई रिक्टे नभएको पहिले नै भागिसकेको कुरा सुनाउदा मैनाले ठूलो प्रतिक्रिया देखाउछे । उसले ओडेको पछ्यौरा पनि भुईँमा खस्छ । भुमा पनि रोइरहेकी छ । मैना उसैमाथि भस्किन्छे र सराप्न थाल्छे । यो के गर्नु तिमीले ? हाम्रो मुखमा मोसो दल्यो । दाइले थाहा पाए के होला ? सानैदेखि आफूले नखाइनखाइ छोरी जस्तै पालेकी थिए । यसको बदला आज तिमीले यो दियो ? यस्तो हुनुभन्दा त मर्नु नै वेश, मर्नु नि पापिनी मर्नु, मर्नु । भुमाले सहन सकिदैन र भित्र पस्छे ।

दृश्य ७९ :

मध्यरातको जून, त्यही रात मूल ढोकाबाट एउटा सेतो आकृति निस्कन्छ । त्यो सिधै अगाडि बढ्छ । त्यो भुमा हुन्छे । आफ्नो प्रेमीले धोका दिएकोमा उसले विरहको गीत गाइरहेकी हुन्छे । यो चलचित्रको पाचौँ गीत हुन्छ ।

दृश्य ८० :

गीत सकिनासाथ भुमा कुनै कुरा प्राप्त गर्न ढिलो भएभै नअल्मलिई खेतको बाटो हुदै निरन्तर अगाडि बढिरहन्छे । खेतमा मोटे कार्कीले पानी लगाइरहेको छ । उसले भुमालाई देख्छ र पछ्याउँछ । सेतो पछ्यौरा, कालो चोलो, नीलो सारी, कपाल फिँजिएको मुगाको माला, चुरा र खाली खुट्टाकी भुमा जब रागेभीरबाट हामफाल्न लाग्छे पछ्याडिबाट दुई पाखुरामा समातेर मोटे कार्कीले बचाउँछ । भुमा मर्न पनि नपाउनु भनी रुन्छे । मोटे कार्की पुण्यले पाएको जीवनमा मर्नुपर्ने कारण सोध्छ । भुमा रिक्टेले धोका दिएको कुरा खोल्छे । मोटे कार्कीले भुमालाई अर्काको पाप बोकेको भए पनि देवी समान ठानी अगाँल्छ, सिन्दूर हाल्छ र दुवैजना जोडपोई भई अन्यत्रको गाउँमा बसाइँ सर्ने हुन्छन् । सबैभन्दा लामो संवाद यही दृश्यमा देखिन्छ ।

दृश्य ८१ :

त्यही पुरानो घरको दृश्य, मैना धनेको नजिकै रुँदै आत्तिदै जान्छे । धने रुनुको कारण सोध्छ । मैनाले नानी ओच्छ्यानमा छैनन् भनेर उत्तर दिन्छे । धनेले कतै गई होली आउली नि भनेर सहज रूपमा लिन्छ । मैनाले कुरा त्यति सामान्य छैन भन्दै भुमा रिक्टेसँग लसपसमा परेर त्यसको पाप

^{१३६} चलचित्र 'बसाइँ' को अप्रकाशित पटकथा दृश्य ७७

बोकेकी खुलासा गर्छे । ऊ ठूलो आश्चर्य र विस्मयमा पर्छ र त्यसको सम्पूर्ण दोष आफूलाई, गरिबीलाई र भाग्यलाई दिन्छ । मैनाले खोज्न जाने आग्रह गर्दा पर्देन बाँचे आउली, मरे थाहा पाइएला भन्दै जिम्मेदारीबाट पन्छिन्छ ।

दृश्य ८२ :

पुरानै छहरे धारोमा ठूली, गोमा र घर्तिनीले भुमाको पापको बारेमा कुरा काटिरहेका छन् । भुमा त हिडी रे भन्ने गोमाको जिज्ञासामा घर्तिनीले त्यसो भनिहाल्नु हुदैन फर्किन पनि सक्छे भन्ने तर्क राख्छे । ठूलोले कसैलाई नभन्ने सर्तमा ती दुईलाई भुमा भारी जीउकी भएकी र त्यो रिक्टेको भएको पोल खोल्छे । उनीहरू अचम्म मान्छन् ।

दृश्य ८३ :

भुमाले अवैध कार्य गरेको गाउँभरि फैलिन्छ । भाउजूले भुमालाई हिजो बेसरी गाली गरेकी थिइन रे, राती नै हिँडिन्छ भनेर जाँतो पिध्दै गरेका आइमाईहरूले कुरा काट्छन् ।

दृश्य ८४ :

टपरी खुट्दै गरेका आइमाईहरूले पनि त्यस्ती जिउकी विचरा कहाँ गइहोली ? त्यो भुमा पनि त्यस्तै हो । रिक्टे बजियाले पनि ढाँटनुसम्म ढाँटेछ जस्ता कुराहरू गर्दछन् ।

दृश्य ८५ :

बैदार, मुखिया र अन्य दुई गाउँले कुरा गरी कन्याकेटी भएर परत्रीको भुँडी बोक्दै हिड्ने अनि पूखाले मानी आएको नीतिनियम तोडेकोले त्यो धनेकी बहिनीको पानी बार्ने कुरा गर्छन् । यो खबर गाउँभरि फैलिन्छ ।

दृश्य ८६ :

मैना धारोमा गएर पानी भर्न लाग्दा घर्तिनीले ल.....ल.....के गरेकी ? अबदेखि तिमीहरूले छोएको पानी चल्दैन भन्दै आफ्नो भरिएको पानी पुरै घोप्ट्याउछे । मैना छक्क पर्छे । भावुक हुन्छे ।

दृश्य ८७ :

धने आँगनमा चोया काडिरहेको छ । मैना रित्तो गाग्री लिएर रुदै आउछे । धने सशंकित हुदै कारण सोध्छ । भुमा नानीको कारण अब गाउँलेहरूले हामीबाट पानी बार्ने रे ! कत्रो बेइज्जत ? भन्दै बिलौना गर्छे । 'ओरालो लागेको मृगलाई बाच्छाले पनि खेदछ' । रोएर के गर्छेस् ? पहिला नन्दे ढकालकी बहिनी पनि तल्लो जातको क्षेत्रीसँग हिडेकी थिई । उनीहरू हुनेखाने थिए, कुरा साटसुट मिलाइहाले । हामी गरीब पच्यौ अनि त कुरा काटिहाल्छन नि । धनेको यस्तो कुरा सुनी मैना लाचार भएर भित्र पस्छे, धने काम गर्न थाल्छ ।

दृश्य ८८ :

धनेले आफ्नो काम गरिरहदा आँगन अगाडिको मूल बाटोमा घोडा अड्याएर नन्दे ढकालले रुपियाँ ठीक पारिस, बुझाउने बेला त आइपुग्यो भन्दै थर्काउछ । धने नियति र अभावले ठगिएको, सबैबाट तिरस्कृत भइरहेकोले उसको मन कठोर भैसकेको छ । तसर्थ कुनै डर र आशा नभएकाले उसले रिसाएर पहिलो पटक साहूलाई जवाफ फर्काउदै प्रतिकार गर्छ र यहाँ आई-आई मलाई सम्झाइरहनु पर्दैन । तपाईंको रुपियाँ भाका अधि नै पाउनुहुन्छ भन्छ । भाका नाघेको भोलिपल्ट तेरो घरबारी बस्तुभाउ, भाँडाकुँडा सबै टाकटुक उठ्नेछन्, त्यसबेला चाल पाउलास् भनी धम्क्याएर जान्छ । धने एकतमासले घोडा गएतिर हेरिरहन्छ ।

दृश्य ८९ :

धने घरबार जोगाउन चारैतिर पैसा माग्न जान्छ तर कसैले उसलाई सहयोग गर्दैनन् । पहिलो साहूले धरोधर्म सुको छैन भनेर अमानवीय व्यवहार देखाउँछन् ।

दृश्य ९० :

अर्को साहूकोमा जान्छ । उसले पनि रित्तो हात फर्काउछ । यहाँ दृश्यमात्र देखाइन्छ, संवाद हुदैन ।

दृश्य ९१ :

तेस्रो साहूकोमा जादैगर्दा परैबाट देखासाथ ढोका बन्द गरी आफू भित्र पस्छ । धने अब अरू ठाउँ जाने साहस गर्दैन । ऊ निराश भएर घर फर्कन्छ ।

दृश्य ९२ :

नन्दे बाहिर खटियामा बसेर तमसुक हेर्दैछ । धने लाचार भएर भाका पुगनुभन्दा सात दिन अगाडि त्यहाँ पुग्छ र आफ्नो घरबारी, बस्तुभाउ सम्पूर्ण कुराको मोल तोक्न लगाउँछ । नन्दे निर्दयी भावमा के त बसाइँ हिड्ने परिस् भन्ने प्रश्नको उत्तरमा नहिडि सुखले ! भन्दै आफ्नो असन्तुष्टि व्यक्त गर्छ । नन्देले भोलि आउने भाका दिन्छ । धने उठेर जान्छ । नन्दे धनेलाई कुटिल मुस्कानमा भानिजलाई राख्न एउटा खायलको आवश्यकता थियो अब धनेकैमा राख्नुपर्ला भन्दै खुसी हुन्छ ।

दृश्य ९३ :

भोलिपल्ट नन्देकोमा भेला बस्छ । सम्पूर्ण लेनदेनको हिसाबमा धनेले जम्मा ७५ रुपियाँ पाउने हुन्छ । तमसुकमा छाप लगाइन्छ र सम्पूर्ण कुराको व्याख्या सुब्बाले गरिदिन्छन् । गाउँ नै छोडेर जाने भएपछि दुई महिनाको ब्याज रु. १० थपेर जम्मा ८५ रुपियाँ धनेलाई नन्देद्वारा दिइने हुन्छ । पहिला ७५ रुपियाँ सिक्का गनिदिन्छ । ब्याज स्वरूप छाडिदिएको १० रुपिया दिँदा धनेले लिदैन । चाहिएन कसैको मिनाहा, बास नै उठ्ने भएपछि भनेर आफ्नो स्वाभिमान प्रकट गर्छ । धनेको विजोगमा कोही दुःखी छन्, कोही सुखी । धने उठेर जान्छ । सबै जिल्ल पछि ।

दृश्य ९४ :

धने नन्देको बाट सिधै तेर्सै लामिछानेकोमा जान्छ । पहिला तेर्सैसँग लिएको ६ रुपियाँ दिन्छ तर तेर्सैले लिदैन । धनेले यो ठाउँको बसाइँ यत्तिनै रहेछ । घरबारी बासै उठिहाल्यो । यो माटोको माया मुटुमा राखेर जादैछु भनेर बिलौना गर्छ । तेर्सैले दुइ/चार सयले सहयोग गरी धनेको बास रोक्न नसकेकोमा दुःखित हुन्छ । धने विदा भएर जान्छ । तेर्सै हेरिरहन्छ ।

दृश्य ९५ :

जुनेली रात छ, वातावरण सुनसान छ । एकतमासले भ्याउँकीरीहरू कराइरहेका छन्, कुकुरहरू भुकिरहेका छन् । रातमा एकलै हिडिरहेको धने र बाटो वरिवरिको दृश्य मात्र देखाइन्छ ।

दृश्य ९६ :

धनेको प्रतीक्षा गरेकी मैना धने आउनासाथ दौडिदै नजिक पुग्छे र धेरै कुरा एकै पटक सोध्छे, 'सबै लिएपनि बाससम्म त छोडे होलान नि ? एउटै गाउँठाउँको मान्छेलाई बासै उठ्न त के दिए होलान् र, त्यत्रो पञ्च भलादमीहरूले ?' मैनाको कुरा सुनेर एकैछिन गहिरिएर सोच्यै गहभरि आँशु पारी वाक्य फुटाउछ - 'कुम्लो कुटुरो अहिल्यै कसी राख ! भोलि रिमफिम उज्यालो नहुदै हिड्नुपर्छ ।' ससुराको पसिनाले भिजेको घरबारी अभै ओभाएको छैन, त्यो आजै छोड्ने । नाई म जान्न भन्दै मैना रुन्छे । अपमानित र तिरस्कृत भएको धने रिसाउदै नगएर के गर्ने ? यिनीहरूले हामीबाट पानी बारे, सबै उठिबास लाउदा पनि कसैले कठै भनेनन् । अभै पनि बस्यौं भने हाम्रो विजोग देखेर हाँस्छन् यिनीहरू । अब बस्नु छैन यस्तो ठाउँमा भन्दै अलि शान्त हुन्छ । मैना रुन्छे । धनेले छातीमा टाँसेर सम्झाउँछ । भित्र छोरो रोइरहेको छ, मैना उसलाई माया गरी सम्झाउँछे ।

दृश्य ९७ :

विहान भालेको डाँक सुनिन्छ । विहानी सुनौलो लालित्यको दृश्य देखिन्छ । धने, मैना र बालक कुम्लो बोकेर दैलोबाट बाहिर निस्कन्छन् । बालकको निन्द्रा खल्बलिएकोले उठ्न नमानी रोइरहेको छ । मैना पनि सुँक्क सुँक्क गरिरहेकी छे । धने पनि नजानिदो गरी आँशु पुस्छ । दुवैले रित्तो घरलाई हेर्छन् । सबैको पहिरन पुरानो टालिएको र च्यातिएको छ । जाँदाजादै मैनाको दृष्टि तुलसीको बोटमा पर्छ । त्यहाँ पानी हाल्दिन्छे । त्यसमाथि माया पोच्छे, सहानुभूति प्रकट गर्छे । मठमै टाउको टेकाएर रुन्छे । त्यत्तिकैमा भित्र परेवा कराएको आवज सुन्छे र भित्र दगुर्छे । धनेले मैनाको क्रियाकलाप हेरिरहन्छ । धने मैनालाई ए ! हिड् भो अब भन्छ ।

दृश्य ९८ :

मैना परेवाको खोपी छेऊ पुग्छे । फलेकमाथि राखेको माटोको मटियाबाट कनिका निखारेर भिक्छे र परेवालाई दिन्छे । भोलिबाट कल्ले हाल्ला नि चारो तिमीहरूलाई ! के गर्ने होलान् ? तिमीहरूलाई कुन चाहिले भुँडी भनें हो कि भन्दै खोपीको छेउमा टाउको अड्याई रुन थाल्छे । बाहिरबाट धनेले मैनालाई लक्षित गरी अबेर भैसक्यो, के गर्छे भनी कराउदा मैना हत्तपत्त आँशु पुछेर बाहिर निस्कन्छे ।

दृश्य ९९ :

मैना बाहिर निस्केर घरलाई हेर्छे । जान खोज्दा गोरु डुकेको सुन्छे र हत्तपत्त गोठतिर लाग्छे । नजिकै रहेको पराल हालिदिन्छे र मुसान् थाल्छे । गोरुलाई सम्झाउदै ल है बाबै हो । आजदेखि तिम्रा नयाँ मालिक आउँछन् । तिमीहरूलाई मीठो घाँस, कुडो खुवाउछन् । कसैलाई नहान्नु, सोभो भएर काम गर्नु, नभा कुटाई खानेछौ । म त जान्छु अब, तिमीहरूबाट टाढा कता हो कता । मैना पागल जस्ती भएर रुन्छे, कराउछे र केही क्षणपछि मन दहो पादै आँशु पुछ्दै गोठबाट बाहिरिन्छे ।

दृश्य १०० :

मैना आँगनमा आउछे । त्यहाँ बाख्रो र दुईजोर पाठालाई सुम्सुम्याउछे, गाला जोड्छे । ढिकी, जाँतो चारैतिर हेर्छे । धनेले हैन के गरिरहन्छे यो आइमाई ? भनेर अत्याउछ । मैना हत्तपत्त गरी आँशु पुछ्दै निस्कन्छे । धने घरअगाडिको बाटोमा आइपुगिसकेको छ । मैना पनि पोको च्यापेर धनेको पछि लाग्छे । पृष्ठभूमिमा 'नियतिको धार पन्यो' बोलको चलचित्रकै अन्तिम गीत बजिरहेको हुन्छ । उनीहरू त्यही गीतका भाखामा हिडिरहेका छन् ।

दृश्य १०१ :

उनीहरू धेरै अगाडि ओरालो बाटोमा पुगिसकेका छन् । मैनाको पिठ्युमा छोरो र दायाँ हातमा कुम्लो छ । धनेले बायाँ काँधमा भोलाको गुन्टो बोकेको छ । दायाँ हातले लठ्ठी टेकेको छ । भिसमिसे अँध्यारोमा पनि बाटो पहिल्याउदै हिडिरहेका छन् ।

३.५. पाँचौ मोड :

घरबाट निस्केर गन्तव्यहीन पाइला चाल्दै गरेको घटनालाई यस चरणमा लिन सकिन्छ । (दृश्य १०२)

दृश्य १०२ :

प्रकृतिले केही आँखा उघारेकी छन् । बिहानी सूर्योदय हुदैछ । हिमाल, पहाड, आकाश, बादल, हरियो प्रकृतिको दृश्य रमणीय देखिन्छ । त्यही रमणीय प्रकृतिभित्र तीन प्राणीको दुःखद व्यथा हिडिरहेको छ । साँघुरो गल्ली, खोच हुदै उनीहरू अगाडि बढ्ने प्रयासमा देखिन्छन् ।

दृश्य १०३ :

वातावरण सुनसान र शान्त छ । उनीहरूका सूर्योदयतिर निराश पाइलाहरू चलिरहेका छन् । प्रकृतिको खुल्ला आकाशमुनि कठिन बाटोहरू छिचोल्दै उकालो चढिरहेका छन् । गन्तव्यहीन यात्रा बढाइरहेका छन् । गीत सकिएर सुरुमा भै उद्घोषण गरिएको छ । हुन सक्छ उनीहरूको जीवन पहिलाको भन्दा राम्रो या नराम्रो, गन्तव्यहीन यात्रामा अघि बढिरहेका यिनीहरूको यात्रा थाहा छैन कहाँ गएर टुङ्गिने हो भन्ने जस्ता भावले समेटिएको उद्घोषण सकिएपछि उकालो चढ्दै गरेका पाइला रोकिन्छन् । त्यो कौतूहलतापूर्ण यात्रालाई शुभयात्राको कामना गरिएको छ ।

यस किसिमले कथानक विकासका विभिन्न चरणका आधारमा विभिन्न मोडहरू पार गर्दै फिल्मको कथानक टुङ्गिन्छ । यसपछि लगत्तै प्राविधिक पक्षको नाम क्रमैसँग दिइएको छ ।

यसरी 'बसाइँ' चलचित्रलाई सर्सती हेर्दा मूलतः सामाजिक कथामा आधारित कारुणिक चलचित्र हो । अधिकांश गरीब नेपालीहरूको प्रतिनिधिमूलक कथाव्यथा हो । शोषकहरूले कसरी गरीब निमुखा जनतालाई शोषण गर्छन् र आफ्नो स्वार्थसिद्धी गर्न कस्तो कुटिल चाल रच्छन् भन्ने कुरा मार्मिक ढङ्गले देखाइएको छ । कहींकतै सामान्य कमजोरी भए पनि अभिनय, गीत, सङ्गीतको मिश्रणले गौण बनाइदिएका छन् । विम्ब र प्रतीकको प्रयोग गरी थप आकर्षक बनेको छ । अभिनयलाई हेर्दा

मैनाको अभिनय सर्वाधिक प्रसंशनीय देखिन्छ । नेपाली चलचित्रको इतिहास, प्रविधि प्रयोग र लगानीको सापेक्षतामा यो सफल चलचित्रको रूपमा देखा पर्दछ ।

चौथो परिच्छेद : चलचित्र 'बसाइँ' को विश्लेषण

परिचय :

चलचित्र 'बसाइँ' उपन्यासकार लीलबहादुर क्षेत्रीद्वारा लिखित उपन्यास 'बसाइँ' (२०१४) मा आधारित रहेर बनाइएको हो । वि.सं. २०६० मा निर्मित यस चलचित्रको पटकथा नयनराज पाण्डेले लेखेका हुन् भने निर्देशन सुभाष गुजरेलले गरेका हुन् । यो सामाजिक विषयवस्तुमा आधारित चलचित्र हो । यस चलचित्रको नायक कथानकको अन्त्यमा 'बसाइँ' सर्न बाध्य हुन्छ । 'बसाइँ' चलचित्रको नायक धने सबै समस्याबाट ग्रसित भएकोले यो समस्याप्रधान चलचित्र पनि हो । उपन्यासको आत्मपरक अभिव्यक्तिलाई चलचित्रमा वस्तुपरक रूपमा प्रस्तुत गर्दा मूलकथानकमा फरक नपर्ने गरी कथालाई केही परिमार्जन, पात्रहरूमा समायोजन र उपकथाको सिर्जना गरिएको पाइन्छ ।

मकालु फिल्मस् प्रालिद्वारा निर्मित यस चलचित्रको कथासंवाद लेखन स्रोत कृतिका लेखक लीलबहादुर क्षेत्रीले नै लेखेका छन् । गीत कृष्णहरि बरालको रहेको छ भने सङ्गीत शक्ति बल्लभको रहेको छ । गीतमा स्वर भने काम उदितनारायण भ्ना, रामकृष्ण ढकाल, यम बराल, आनन्द कार्की, दीपा भ्ना, सपना श्री , शर्मिला बर्देवा आदिले गरेका छन् । नृत्य वसन्त श्रेष्ठको रहेको छ भने अभिनय गर्ने पात्रपात्रहरूमा ख्यातीप्राप्त कलाकारहरू गणेश उप्रेती, मिथिला शर्मा, दिनेश डि.सी., दमन रूपाखेती, मुकुन्द श्रेष्ठ, उत्तम प्रधान, सुभाष गुजरेल, आदि रहेका छन् । जम्मा २ घण्टा ४० मिनेटको यस चलचित्र रु.४० लाखको लागतमा तयार गरिएको छ । चलचित्र विश्लेषणका विभिन्न आधारहरू हुन सक्छन् तर यहाँ चलचित्रका संरचक तत्वका आधारमा विश्लेषण गरिएको छ ।

४.१ चलचित्र 'बसाइँ' मा कथानक

आदि, मध्य र अन्त्यको क्रमिक र कार्यकारण शृङ्खलामा आवद्ध बसाइँको कथानक परम्परागत रैखिक ढाँचामा अगाडि बढेको छ । एक ठाउँमा पूर्वदीप्ति शैलीको प्रयोग गरिएको छ भने केही ठाउँमा उपकथाको सिर्जना पनि गरिएको छ । आरम्भ, द्वन्द्व, कार्यविकास, उत्कर्ष, कार्यशिथिलता र समापनको स्थितिमा अघि बढ्दै दुःखान्तमा गई टुङ्गिएको छ । चलचित्रको कथानक विकासका बारेमा चर्चा गर्दै कथानकलाई खुट्याउनु पर्ने सान्दर्भिक हुन्छ ।

४.१.१ कथानकको विकास :

क. आरम्भावस्था :

यस चरणमा पात्रहरूको परिचय, तिनले सामना गर्नुपर्ने समस्याका बारे जानकारी दिइन्छ । सुरुदेखि द्वन्द्वको स्थितिमा नपुगुन्जेलसम्म रहन्छ । को-को बीच द्वन्द्व रहन्छ भन्ने पूर्वानुमान रहन्छ । यो चरणमा चलचित्रको भूमिका बधाइ नै हुन्छ ।

पहिलो दृश्यमै धने, मैना, भुमा, बालकलाई देखाइनु, विभिन्न पारिवारिक कुराहरु गरिनु, सामान्य कृयाकलापहरु देखाइनुदेखि विभिन्न आन्तरिक द्वन्द्वमा पर्दै धनेले बैदार कहाँबाट भैसी ल्याउनुपूर्वका घटनाहरु चलचिको आरम्भावस्था हो ।

ख. द्वन्द्वावस्था :

यस चरणमा दुई वा सो भन्दा बढी पात्रका बीच अथवा एउटै पात्रका दुई वा सो भन्दा बढी भावना तथा दृष्टिकोणका बीच अथवा पात्र र प्रकृति तथा नियतिका बीच सङ्घर्षको स्थिति देखा पर्दछ । चलचित्र 'बसाइँ' मा बैदारको बाट भैसी ल्याउने नल्याउने दोधारको स्थितिबाट सुरु भै पाडो मर्नु र प्रत्येक पटक ऋण खोज्दा र काम गर्दा असफल हुनु जस्ता नियतिको दोषसम्मको

घटनाक्रमहरू नै द्वन्द्वारम्भका अवस्था हुन् । यस चलचित्रमा बाह्य द्वन्द्वभन्दा आन्तरिक द्वन्द्व नै प्रबल देखिन्छ ।

मैनाले धनेलाई बैदारको बाट भैसी ल्याउने, नल्याउने कुरामा द्वन्द्वमा परेको छ । उसलाई थाहा छ बैदारले चर्को व्याज लिन्छ त्यसैले उसले भन्छ- 'केले तिर्छेस् नि व्याज ?' (दृश्य : ५) द्वन्द्व घनात्मकतिर जान्छ । धनेले भैसी ल्याउँछ र दुई साता नबित्दै भैसीको पाडो मर्छ र अब बैदारलाई ऋण तिर्ने कसरी होला भन्ने पिरलोले सताइरहन्छ । यो उसको आन्तरिक द्वन्द्व हो । धने राम्रैको पिरोलोमा छ । भैसीको व्याज तिर्ने भाका आयो । दशैं चाड मुखैमा छ । उसले परिणाम आफ्नो पक्षमा ल्याउन प्रयासरत छ तर असफल हुन्छ । धनेको लेउतेसँग, साने धर्तीसँग र नन्दे ढकालसँगको क्षणिक वाक्युद्ध र हात छोड्ने काम बाहेकका अन्य बाह्य द्वन्द्व यस चलचित्रमा देखिएका छैनन् । उनीहरूले हेपेर कुरा गर्छन्, त्यसको सशक्तः प्रतिकार गरेको छ धनेले । ऊ कमजोर भएर पनि चुप लागेर बसेको छैन । कथानकको सुरुदेखि नै नियति र गरिवीसँग युद्ध गरिरहन्छ । तसर्थ धने आन्तरिक द्वन्द्वले बढी पि्लिएको छ । ऊ परिवारलाई राम्रो खाना लाउन दिन नसकेकाले चिन्तित पनि छ । जतिबेला पनि साहूको व्याज कसरी तिर्ने भन्ने सुर्तामा छ । पञ्चभेलाले कति दण्ड गर्दछन् भन्ने त्रासमा छ ।

मैनाको स्थिति पनि त्यस्तै छ । परिवारको अवस्था खस्केको छ र नन्दको गलिले उसको मन आन्दोलित भएको छ । परिणाम के होला ? भन्ने चिन्तामा छे, त्यसैले त रिक्टे भागेकोमा ऊ व्याकुल छे । मैना पनि आन्तरिक द्वन्द्वमा फसेकी छे त्यसैले उसको मुखवाट असन्तोषको वाक्य फुट्छ- कसरी चल्ला नि नारान ! (दृश्य : २८) अन्त्यमा घर छोडनु पर्ने भयो भन्दा नाइ छाड्दिन, जान्न म भनेर धनेसँग बाह्य द्वन्द्व प्रकट गरे पनि आखिरमा ऊ जान स्वीकार्नु पर्ने हुन्छ । ऊ घर छोड्न चाहान्नु तर परिस्थितिले छोडाइदिन्छ । यहाँ मैना पनि साहू द्वन्द्वमा चपेटिएकी छ ।

भुमा, रिक्टे र मोटे कार्की बीच पनि द्वन्द्वको स्थिति देखा पर्दछ । गाउँको हुँदोखाँदो उमेर पुगेको सहयोगी मोटे कार्की र भर्खर उमेर पुगेको लक्का नवजवान अपरिचित व्यक्ति रिक्टे दुवैले भुमालाई प्राप्ति गर्न चाहान्छन् तर दुवै उचित मौकाको पर्खाइमा छन् । तसर्थ उनीहरू बेचैन छन् । मोटे कार्की 'पाए भुमालाई बिहे गर्थे , बोल्नु वाक्यै फट्दैन ।' (दृश्य : ८,९) भन्छ । मोटे कार्की भुमालाई रिक्टेले लैजाला कि भन्ने डरमा छ भने भुमा रिक्टे आउला कि नआउला भन्ने पिरलोमा छे । रिक्टेले भुमालाई गहिरोमा जान आग्रह गर्दा भुमा दोधारमा पर्छे भने रिक्टेले हात समात्दा सतर्कता अपनाइ तर्सिन्छे । यहाँ क्षणिक आन्तरिक र बाह्य दुवै खालको द्वन्द्व देखापर्दछ ।

धनेको गरीबी र अनिष्टलाई संकेत गर्दै प्रकृतिमा हुरीबतास चलने , चट्याङ्ग पर्ने कार्यहरू बेलाबेलामा भैरहेको छ । यो प्रकृतिसँगको बाह्य द्वन्द्वको स्थिति हो । उनीहरू जीवन सुधार्न चाहान्छन् तर प्रकृतिले, नियतिले दिइरहेको छैन । धनेले आफ्नो सम्पूर्ण दोष नियति, भाग्य, विधाताको नै देख्छ , त्यसैले चलचित्रको अन्त्यमा नियतिको धार पत्थो भन्दै गीत गाइरहेको हुन्छ । बाह्यद्वन्द्व टड्कारो रूपमा देखिएको स्थिति भन्ने छैन । कुनै व्यक्ति र समाजसँग सशक्त द्वन्द्व हुन सकेको छैन । धने नियतिलाई दोष दिदै नायक भएर पनि खलनायक अथवा प्रतिकूल पात्रहरूसँग सशक्त द्वन्द्व गर्न सकेको छैन । क्षणिक आवेशमा आएर प्रतिकार गर्ने चेष्टा गरे पनि त्यो परालको आगो भै सेलाइसकेको छ । मोटे कार्कीले मैनालाई खसी नबेच भन्नु तर मैनाले बेचन खोज्नु , दोबाटे साहिलाले खसीको पैसा धेरै पार्न खोज्नु , मोटे कार्कीले कम पार्न खोज्नु , मोटे कार्कीले भुमालाई मर्न हुन्न रिक्टे आउला नि भन्नु, भुमाले मर्न पनि नपाउनु भनी प्रतिकार गर्नु, धनेले नन्दले खेत दिन्न भन्नु, मोटे कार्कीले दिन सक्छ भन्नु, मोटे कार्कीले रिक्टेहरूको भर हुन्न भन्नु भुमाले उल्टै भोक्किनु जस्ता विपरीत विचारहरूले पनि बाह्य द्वन्द्व भल्काइरहेका छन् ।

रिक्टेले भुमाको सर्वश्व लुट्दा पनि अस्वीकार गर्न सकेकी छैन र कार्य भै सक्दा पनि तीव्र प्रतिकार गरेकी छैन बरु पछि भारी आन्तरिक द्वन्द्वमा परेकी छ ।

यसरी छिटफुट बाह्य द्वन्द्व बाहेक मूल कथानकमा आधारित चलचित्रको सुरुदेखि नै नियतिले धनेलाई पराजित गर्दै आएको देखिन्छ । उसले हरेक क्रियाकलापहरू गर्छ र नियतिकै कारण पटकपटक पछारिन्छ । बाह्य द्वन्द्व सहायक र आन्तरिक द्वन्द्व प्रमुख रूपमा द्वन्द्वको स्थिति देखिन्छ र यी सबै द्वन्द्वहरूले कथानक विकासलाई सहयोग पुऱ्याएका छन् ।

ग) सङ्घर्षविकासावस्था :

समस्या र परिस्थितिका कारण द्वन्द्व र क्रियाकलापको सूत्र विकास हुने स्थिति सङ्घर्ष विकास हो । सङ्घटावस्थाहरूको शृङ्खलाले गर्दा कथानक माथितिर बढ्न थाल्दछ, जसले गर्दा कुतूहलताको जटिल स्थितिको सिर्जना हुन थाल्दछ । प्रमुख पात्रहरूमा द्वन्द्वको स्थिति देखा परिसकेपछि परिस्थितिलाई आफ्नो अनुकूल बनाउन पात्रद्वारा सम्पन्न गरिने कार्य स्थिति देखापर्दछ ।

विभिन्न कल्पना र सपनाहरू बुन्दै अफ्यारो पार्ने र चर्को ब्याज लिने मान्छे बैदार बूढासँग ६ महिनाको भाका लिएर हलगोरी डिगमा राखी भैसी ल्याएको घटना यस चरणमा पर्दछ । यस चरणका सबै घटनाहरू कौतूहलपूर्ण र कथानकलाई अगाडि बढाउने खालका नै छन् । हरेक पात्रले कार्यावस्था आफ्नो अनुकूल पार्न प्रयास गर्दछन् । यस कार्यमा प्रमुख पात्र पटकपटक असफल भई नै रहन्छ ।

घ) चरमोत्कर्षावस्था :

यसमा सङ्घटावस्थाहरूको शृङ्खलाले गर्दा कथानकले माथिल्लो उचाइ प्राप्त गर्दछ, जसले गर्दा पात्रहरूले गम्भीर, महत्वपूर्ण र निर्णायक रूप प्रदान गर्दछन् । कथानकमा परिवर्तनको स्थिति ल्याएर दर्शकको मानसिकतामा आन्दोलन मच्चाई दिन्छन् ।

मुश्किलले जीवन गुजारा गरिरहेको धनेले आवेगमा आएर भैसीलाई थला पर्नेगरी पिटेको र पश्चातापमा परेको घटना चलचित्रको चरमोत्कर्षावस्था हो ।

ङ) संडर्षर्षावस्था :

यो अवस्थामा कथानकको परिवर्तनले सङ्घर्ष कम हुँदै जान्छ । अनेकौ घटना उपकथाहरूलाई समेटेर थान्को लगाउन थालिन्छ । द्वन्द्व र क्रियाको शृङ्खला कमजोर हुँदै शिथिलताको स्थितिमा पुग्दछ । पिटाईले भैसी मर्नुदेखि लिएर मैनालाई कुम्लो कुटुरो कसिराख भन्ने अधिल्लो रातसम्मका घटना सङ्घर्षर्षावस्थाका अवस्था हुन् । भुमालाई अब हाम्रो गोठमा कहिल्यै भैसी आउँदैन भन्नु, रिकुटे र भुमाको सम्बन्धको कारण परिवारमा अर्को समस्या देखापर्नु, साहूहरू कहाँ गई सहयोगको याचना गर्नु, तर असफल हुनु, पञ्चभेलामा सर्वश्व गुम्ने अवस्था हुँदा पनि कसैको सहानुभूति नपाउनु, तेर्सै लामिछानेकहाँ पैसा तिर्न जानु आदि घटनाहरू यस चरण अन्तर्गत पर्दछन् । यस चरणमा धनेको ऋणात्मक र नन्देको धनात्मक फलागम हुन्छ ।

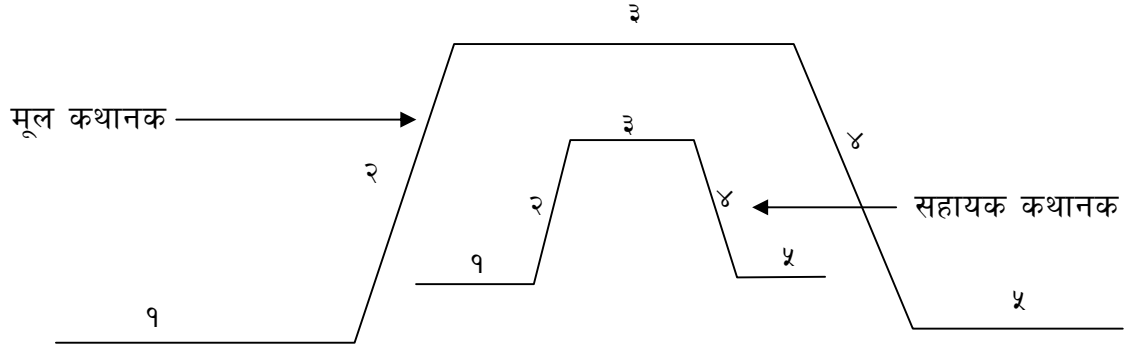
च) समापनावस्था :

यस चरणमा पात्रहरूको सङ्घर्ष समापनको अवस्थामा पुगेपछि फल प्राप्त हुन्छ । आरम्भको समस्याले समाधान पाई द्वन्द्व शून्यको अवस्थामा पुगी कथानक टुङ्गिन्छ । विहान भिसमिसेमै तीन प्राणी कुम्लो कुटुरो र बचेको ७५ रुपियाँसहित घरबाट बाहिर निस्कनुदेखि घर छोड्नु समापनको स्थिति हो । बालक रुनु, भाले वास्नु, मैनाले तुलसी, परेवा, गोरु, बाखालाई प्रेम दर्साउनु, माटोको टीका लगाउनु, पोड्कामा माटो पोको पार्नु, धनेले मैनालाई छिटो गर भन्दै अत्याउनु, पृष्ठभूमिमा गीत गुञ्जनु, आइमाई केटाकेटीलाई रुवाउँदै घर छोड्नु, फर्किफर्कि घरलाई हेर्नु, उकालोओरालो, पहाडकन्दरा हुँदै सूर्योदयतर्फ निराश पाइला लम्काउनु, पृष्ठभूमिमा उनीहरूको भविष्यप्रति सङ्केत गर्दै उद्घोषण दिइनु र शुभयात्राको कामना गर्नु जस्ता कथानक शृङ्खला 'बसाई' चलचित्रमा समापनको स्थिति ल्याउने सहायक घटना मात्रै हुन । यही नै मूल कथाको कथानक स्थिति हो ।

सहायक कथाको रूपमा रहेको भुमा, रिकुटे र मोटे कार्कीको गर्भ घटना पनि आदि, मध्य र अन्त्यको स्थितिमा आङ्गिक विकास भएको छ । धारामा भएको प्रथम भेट, आँखा जुधाइ र कुराकानी आरम्भ अवस्था हो भने रिकुटे भुमाको घरमा बास बस्नु, हाट बजारमा लामो कुराकानी एकान्त बासमा हुनु, दसैँमा रोटेपिड खेल जाँदा प्रेमालाप र प्रथम स्पर्श हुनु, रिकुटेले वनको एकान्तमा अस्तित्व लुट्नुसम्मको घटना कथानक विकासका चरण हुन् । मैनाले रिकुटे र भुमाको लसपसका

बारे ठूलीवाट थाहा पाउनु, ठूली लिम्बु गाउँ जानु र खबरमा रिक्ते पहिला नै भागिसकेको समाचार थाहा पाउनु चरमावस्था हो । मैनाले गाली गर्नु, भुमा गाली सहन नसकी मध्यरातमा मर्न भनी घरबाट निस्कनु, धनेले खोज्नु पर्दैन भन्नु, मोटे कार्कीले रिक्तेकोमा पुऱ्याइदिने आश्वासनसम्मका घटना सङ्घर्षहासका अवस्था हुन् । मोटे कार्कीले भुमालाई सिन्दुर हालेर अपनाई गाउँ छोडेको घटना समापनको स्थिति हो ।

यसरी मूलकथानक र सहायक कथानकको शृङ्खलाबद्ध विकासक्रमलाई निम्न रेखाचित्रमा यसरी देखाउन सकिन्छ :-



सङ्केत चिन्ह : १- आरम्भावस्था २- सङ्घर्षविकासवस्था ३-चरमोत्कर्षावस्था
४- सङ्घर्षहासवस्था ५- समापनावस्था

४.१.२ 'बसाइँ' चलचित्रमा उपकथाको सिर्जना :

प्रधान पात्रको कहानीलाई कथा भनिन्छ, भने अन्य पात्रहरूको कहानीलाई उपकथाको दर्जा दिइन्छ । उपकथा मुख्य कथानकभन्दा भिन्न र स्वतन्त्र हुनु हुँदैन र धेरै पनि हुनु हुँदैन ।^{१३७} रूपान्तरित अन्य चलचित्रहरूमा भै 'बसाइँ' चलचित्रमा पनि केही उपकथाको सिर्जना गरिएको छ । जे जति उपकथाको सिर्जना गरिएका छन्, ती सबै मूलकथानकलाई अझ स्पष्ट र प्रभावकारी बनाउनमा प्रयोग गरिएका छन् । तसर्थ सबै उपकथाहरू स्वभाविक देखिन्छन् । व्यावसायिक अभिप्रेरणाले प्रेरित भई उपकथाको सिर्जना गरिएको देखिन्छ । यस्ता उपकथाको उपस्थितिले मूल कृतिको भाव र मर्मलाई भने केही दख्खल पुऱ्याएको महसुस गर्न सकिन्छ । उपकथाहरू जुन उपन्यासमा थिएनन् । त्यस्ता थपिएका केही उपकथाहरू यसप्रकार छन् -

१. मैना बाख्रो र परेवासँग बोलेको, धनेसँग ठोकिएको, छोरो रोएर फुल्याएकी, केही खान पाइनस् भनेर छोरासँग दुखेसो पोखेको, घाममाथि आइसके उठ्न भन्दै भुमालाई उठाएकी, धनेले जोत्दै गर्दा मैनाले खाना लिएर गएकी, मैनाले बैदार बाको बाट भैसी ल्याउन भनेकी आदि घटनाहरू,
२. मोटे कार्कीले आफ्नो परिचय आफैले दिएको, दोवाटे साहिलो खसी बेच्न आएको, एक गाउँले मोटे कार्कीलाई जोडा मिलाई हाल्नु त भनेको, गीत गुन्नुनाउँदै जाँदा मोटे कार्कीको भुमासँग भेट भएको, साथीहरूले भुमालाई मोटे कार्कीसँग विहे गर भनेको, मोटे कार्कीले भुमालाई देख्यो कि बोल्ल सक्दैन भनेका जस्ता घटनाहरू,

^{१३७} मनोहर श्याम जोशी, ऐजन पृ २२

३. चौधौं दृश्यमा देखाइएको भैसीले दूध घटाएको , बालकले दूध खाँदा दूध पोखिएको, धनेले दूध नदिएको कारण भैसीलाई कुटेको , मैना आई छुट्याएको , बालक दूध खान भनी रोएको घटनाहरू ,
४. धनेको भैसी तुहेको कुरा नोकरले बैदारलाई सुनाएको , बैदारले मैले गर्दा होइन क्या रे त ! भनेको, किसानहरूले खेत जोतिरहेका घटनाहरू ,
५. बुधे कामीसँग पैसा सापटी माग्दा गरिएको सम्पूर्ण संवाद , भुमाले मैनालाई पर्मबाट फर्केर आउँदा बाहिर के गरेर बसिरहनु भएको भाउजू भनेर सोधेका घटनाहरू ,
६. मैनाले मोटे कार्कीलाई खसी बेचेको , बेच्नु पर्दा रोएको , भुमालाई गुन्युचोलो किन्न पैसा दिएकी, भुमाले सुरुमा लिन अस्वीकार गरेकी, भाउजूलाई आमासँग तुलना गरेको घटनाहरू ,
७. भुमाले रिकुटेले दिएको चुरापोते लगाएर ऐना हेर्दा रिकेटको आकृति देखेको, ऐना खसेर फुटेको टुकामा आफ्नो तस्वर देखेर आत्तिएको घटना ,
८. कान्छो साहूले भाले जुधाएर रमिता हेरिहरेको, कुखुरा चोर्न पठाएको , कुखुरा चोर्दा पक्रिएर बूढाले गाली गरेको , पोल लगाइदिएको भन्दै रुखमा भुण्ड्याएर तलबाट आगो फुकी खुर्सानी हालिदिएको घटनाहरू,
९. नन्देकोमा भेला बसी तम्सुक गरी धनेलाई खेत , गोरु र पैसा दिई सबैले राम्रो गर्न सल्लाह दिएका, राम्ररी गर्न नसके अनिष्ट हुने सङ्केत गरेको घटना,
१०. पृष्ठभूमिमा 'छुपुमा छुपु धानैमा रोप्नु हातैमा बीउ दिउँला 'भन्ने गीत बजिरहेको , केही खेतालाहरू बेसीतिर भरेको, धनेले मैनालाई रोपाइँको खबर पाएपछि खेताला लिएर आउनु भन्दै खुसी हुँदै बोल्दै भरेको घटनाहरू,
११. कान्छो साहू हातमा बन्दुक र कालिज लिएर धनेको केटेरोबाट घोडामा चढ्दै कस गरेको, साने धर्तीलाई शिकार गराउन पठाएको, धनेले ब्याडमा पसेको भैसी पिट्दा गाउँले आई छुटाएका घटनाहरू,
१२. बाजा बजाई, असारे गीत गाएर धुमधामसँग नन्देको खेत रोपेको घटना,
१३. मैनालाई ज्वरो आइरहेको बेलामा छोरोले दुःख दिदा बजिया दुःख दिन्छस्, दूध छैन रगत खा मेरो भनेको, भुमाले अर्को वर्ष खालास् नि दूध भनी सम्झाएकी , धनेले अब गोठमा कहिल्यै भैसी नआउने भनेका घटनाहरू
१४. रिकुटेले भुमाको कुमारीत्व लुटदा प्रतीकात्मक स्वरूप फूलमा पुतली बसेको र कामीले फलाम तताई पानीमा डुबाएको घटनाहरू,
१५. मैनाले धारोमा पानी भर्न खोज्दा तर्केर भरेको पानी पोख्दै धर्तिनीले पानी बार्ने कुरा गरेकी , मैना रुँदै रिक्तो गाग्रीसँगै घर फर्केकी, नन्देकी बहिनी पनि क्षेत्रीसँग हिडेकी तर धनी हुनाले कुरा साटसुट मिलाएका घटनाहरू,
१६. नन्देले धनेलाई पैसा ठीक पारिस् भाका आउन लाग्यो त ? नभए तेरो सबै टाकटुक उठ्नेछ भनी थर्काउनु, धनेले प्रतिक्रिया स्वरूप सम्झाउनु पर्दैन , तपाईंको रुपियाँ भाका अधि नै पाउनु हुन्छ, भन्नु जस्ता अन्य घटनाहरू ।

यसरी करीब १६ वटा उपकथाहरू मूलकथाका सहयोगी बनेर आएका छन् । यिनीहरूको प्रयोगले कथानक विकासमा अभ्र बढी कौतूहलता थपी सरल र आकर्षक बनाउन सहयोग पुऱ्याएका छन् ।

४.२ चलचित्र 'बसाइँ' मा चरित्रचित्रण :-

यस चलचित्रको प्रमुख पात्र धनेको जीवन उतारचढाव र सङ्घर्षको प्रस्तुति रहेकाले यो चरित्रप्रधान चलचित्र हो । यो चलचित्रको कथानक स्रोत 'बसाइँ' उपन्यास हो । यो एक सामाजिक उपन्यास भएकाले यसका सम्पूर्ण पात्रहरू सामाजिक छन् । अन्य चलचित्रमा भै यस चलचित्रमा पनि प्रमुख, सहायक र गौण गरी तीन स्तरका पात्रहरू देखा पर्दछन् । धने र मैना प्रमुख चरित्र हुन् ।

रिकुटे, भुमा, मोटे कार्की सहायक पात्रहरू भने यी बाहेकका अन्य पात्रहरू गौण हुन् । प्रमुख चरित्र ती हुन् जसले चलचित्रको कथानकलाई सक्रियताका साथ अगाडि बढाइरहेका हुन्छन् र मुख्य घटनाका बाहक बनेका छन् । सहायक पात्रले प्रमुख पात्रको सहयोगी भएर भूमिका निर्वाह गरेका हुन्छन् । गौण पात्रहरूको खासै महत्वपूर्ण भूमिका रहदैन एक दुई पटक देखिन्छन्, हराउँछन् । गौण पात्रका रूपमा देउते दमाई, दोबाटे साहिँलो, ठूली, कान्छो साहू, घर्तिनी, गोमा, साने घर्ती, कान्छा, जन्तरे, सन्ते, बुधेकामी, चिम्ले गाउँले खेताला, हाट भनेहरू आदि देखा पर्दछन् । नन्देको भानिज, ठूलीकी मितिनी आमा, नन्देको बहिनी, बहिनी लैजाने क्षेत्री, नन्देको खेत खाने लुइटेले, भुमाकी दिदी जस्ता सहायक पात्रहरू साङ्केतिक पात्रहरू छन् भने भैसी, गोरु, परेवा, बाखा, पुतली, बिरालो, मानवेत्तर पात्रहरू छन् ।

यस चलचित्रमा यी सबै पात्रहरूको प्रयोग सुहाउदो र सान्दर्भिक देखिन्छ । पात्र प्रयोगमा कथानकमा भै थप्ने, हटाउने र परिवर्तन गर्ने काम गरिएको छ । उपन्यासको तुलनामा चलचित्रका पात्रहरू केही बूढा र कलिला देखिन्छन् । घ्यू किन्ने व्यक्ति, भैसी पिट्दा छुटाउने व्यक्ति जन्तरे, नन्देको खेत रोप्ने खेतालाहरू, पुतली, बिरालो जस्ता थपिएका पात्रहरू छन् । साइँला घर्ती स्पष्ट रूपमा प्रस्तुत छैन । अन्य केही परिवर्तन भएका छन् । प्रायः सबै पात्रको आफ्नो स्तर परिवेश र जीवनशैली अनुसार अभिनय सुहाउदो छ । चलचित्रमा सबैभन्दा सशक्त अभिनय मैनाको रहेको छ, जसको पुष्टि तमाम दर्शकको प्रतिक्रिया र यस चलचित्रका कथा/संवाद लेखक लीलबहादुरको भनाइबाट हुन्छ । उनी भन्छन् :- 'मैना नानी राम्रो खेलिछन् म सन्तुष्ट छु ।'

४.२.१ मुख्य पात्र

धने

धने यस चलचित्रको नायक हो । सामाजिक परिचयमा ऊ लोग्ने, दाजु र बाबुको दर्जामा छ । स्वाभिमानी परिश्रमी भैकन पनि अत्यन्त गरीब छ । जीवनभर सुखी र सम्पन्न बन्ने प्रयासमा निरन्तर कर्मशील छ तर नियति र समाजका केही व्यक्तिहरूको कारण सदैव दुःखी र गरीब बन्दछ । 'जवान भर्खर २५ वर्ष पुगेको' भनेर उपन्यासमा बताइए पनि चलचित्रमा ३५/४० वर्षको बुढ्यौली अनुहारलाई नायकको रूपमा देखिएको छ । सेतो दौरासुरुवालमाथि कालो स्कोट र टोपी लगाएको, अग्लो कदको हाँसिलो र फरासिलो व्यक्तित्वमा चलचित्रको पहिलो दृश्यमा नै देखा पर्दछ । चरित्रचित्रणका विभिन्न आधारहरूमध्ये ऊ पुरुष, अनुकूल, गतिहीन, प्रतिनिधि, मञ्चिय र वृद्ध पात्र हो । धने एउटा सोभो र इमान्दार पात्र हो किनभने उसमाथि अत्याचार हुँदा पनि प्रतिवाद गरेको छैन, जस्तै दुःख र समस्या परे पनि परिश्रमको पथमा हिँडिरहेको छ । धनेले तमाम गरिब निमुखा नेपाली जनताको प्रतिनिधित्व गरेको छ । ऊ लाचार भएर कहिल्यै सामन्तका अगाडि घुँडा टेकेको छैन बरु प्रतिवाद गर्न खोजेको छ । अस्तित्व गुम्न नदिन गाउँ नै छोडेको छ । धने चलचित्रमा सबैभन्दा धेरै पटक देखिएको छ । उसैको जीवनको सेरोफेरोमा कथा अगाडि बढेको छ । धनेको उपस्थितिविना कथानक संरचना भताभुङ्ग हुन्छ । चलचित्रभरि सक्रिय रूपमा देखिएको छ, अनुकूल पात्रको रूपमा देखिएको छ । आफ्ना गोठका भैसी गोरु बैदरलाई फुकाइदिन्छ, र पनि नन्देसँग ऋण लिन हिम्मत गर्छ, तसर्थ ऊ हिम्मतिलो र आशावादी पात्रको रूपमा देखापर्दछ । धने गरीबको पीडा बुझ्न नखोज्ने सवर्गीय चरित्र देखेर अत्यन्त दुःखित हुन्छ । उसले दोबाटे साइँलालाई भनेको छ :- 'भोलि तिमीलाई पर्दाको विचार राख्ने भए यसरी हेपेर कुरा गर्ने थिएनौ साहिँला दाइ ! तर ठीकै छ, ओह्रालो लागेको मृगलाई बाच्छाले पनि खेदछ ।' (दृश्य ४२)

उसले नन्दे ढकालले पैसा ठीक पारिस् भाखा आयो त भन्दा यहाँ आईआई मलाई सम्झाउनु पर्दैन, तपाईंको पैसा भाखा अगाडि नै पाउनु हुन्छ भनेर आफ्नो कमजोरीलाई बचाउन खोजेको छ । भैसीले खाएको बीउको पनि त दण्ड होला नि भनेर सही मूल्याङ्कन हुनुपर्छ भन्ने कुरा गरेको छ । नन्दे ढकालकी बहिनी पनि क्षेत्रीसँग गएको तर सम्पन्नशाली हुनाले कुरा मिलाइहाले भनेर ठूला सानालाई हेप्ने प्रवृत्तिको सङ्केत गरेको छ । यी सबै घटनाहरूलाई हेर्दा ऊ एक अस्तित्ववादी व्यक्ति हो

। नियतिप्रति र ईश्वरप्रति विश्वास गर्ने व्यक्ति पनि हो । कतिपय बौद्धिक कुरा गरेको हुनाले बौद्धिक पात्र पनि हो ।

स्वाभिमानी भएरै होला ऊ कसैको सामान्य हेपाइ पनि सहदैन तुरुन्तै चड्किन्छ र हात छोडिहाल्छ । सामान्य कुरामा लेउते दमाईसँग चड्किएको छ । पशुको गल्लीमा रिसाएर भैसीमाथि भ्रमिन्छ । तसर्थ ऊ आवेगी, छिटो रिसाउने खालको छ । सुरुमा कर्ममा विश्वास गर्ने धने पछि चारैतिरबाट असफल भएपछि सम्पूर्ण दोष विधातालाई दिन्छ, नियतिलाई दिन्छ र आफू कर्तव्यबाट पन्छिन खोजेको छ । मैनाले भुमालाई खोज्न जाने आग्रह गर्दा 'खोज्ने खाँचो छैन, मरिन्छ भने थाहा पाइहालिन्छ।' (दृश्य ७९) भनेर कर्तव्यबाट पन्छिएको छ । त्यत्रो बाबुको भूमिका निभाइरहेको धनेले अन्त्यमा जहान, परिवारलाई रुवाउदै भिसमिसेमा उठाएर हिडेको छ । सातदिन अगाडि नै मैले सकिन घरबारीको मोल गर्दिनुस् भनेर साहूका अगाडि घुँडा टेकेको छ तसर्थ ऊ निराशावादी, विचलित र लाचारी पनि हो ।

यसरी यस चलचित्रमा धने केही कमजोर भएपनि सीधा, सोभो, कर्मशील, असल स्वभावको, केही आवेगी, सहनशील पात्र हो । सुरुमा आशावादी भए पनि अन्त्यमा निराशावादी, विचलित र पलायनवादी पात्रको रूपमा देखा परेको छ । यस चलचित्रमा धनेको भूमिकामा रङ्गकर्मी गणेश उप्रेतीले अभिनय गरेका छन् । उनको अभिनय सन्तोषजनकै भए पनि उपन्यासको धनेको स्तरमा भूमिका निभाउन नसकेको देखिन्छ ।

मैना

मैना यस चलचित्रकी नायिका हो । दुई चुली बाटेकी, पछ्यौरा ओडेकी, निधारमा रातो टीका, नाकमा बुलाकी, गलामा रातोपोते, चोलो र सारी लगाएकी करीव ४५/५० उमेरकी मैना चलचित्रको पहिलो दृश्यमा पहिलो पटक देखिन्छे । दुब्लो कदकी सामान्य नेपाली नारी भै उपन्यासकी मैनाभन्दा केही भिन्न रूपमा देखिन्छे । 'बसाइँ' चलचित्रमा मैना धनेकी श्रीमती र भुमाकी भाउजू हो । गरीव परिवारकी भएपनि ऊ अत्यन्त सहृदयी नारी हो । परिवारको समस्यालाई बढी चासो दिने र आफ्नै समस्या ठान्ने र त्यसमा सदा चिन्ता गरिरहने एक निश्चार्थ पात्र हो जस्को पुष्टि धनेसँग पेवाको बारेमा गरेको कुराबाट हुन्छ - 'कस्तो पेवा ? कोबाट लुकाएर पेवा ? मेरो न देउरानी, न जेठानी, आफ्ना खसम, छोरा र छोरी सरह कि नन्दबाट छुट्याएर पेवा हुन्छ ।' (दृश्य २९) धनेले जीवनबाट हरेस खाँदा, जीवनमा समस्या आइपर्दा मृदूल वचनले सम्झाएकी छ । दिनरात पतिको सेवामा समर्पित छ । रातमा दैनिक गोडामा तेल लगाई दिन्छे, तसर्थ ऊ एक आदर्श श्रीमती हो । नन्दको इज्जतको ख्याल गर्छे र उसको बेलैमा बिहे गरिदिने कुरा गर्छे । आफूले नखाइ, नलगाइ पनि उसलाई बाखो बेचेर पैसा दिन्छे तसर्थ ऊ आदर्श भाउजू हो भने छोराको चिन्ता मानिरहने, उसलाई भनेर भैसीको व्यवस्था गर्ने, आफूले ढिडोपिठो खाएर पनि उसलाई जाउलो पकाइदिने हुनाले ऊ आदर्श आमा पनि हो । यस्ता क्रियाकलापहरू चलचित्रमा छ्याप्छ्याप्ती भेटिन्छन् । ऋण तिर्न, खर्च चलाउन बाखो बेच्दा रुन्छे, भुमाले गल्ली गरेकोमा आँसु भारेर रुन्छे तसर्थ ऊ कोमल मनकी छे । रिकुटेको खोजी गर्न ठूलीलाई पठाउछे तर धनेलाई सुनाउँदिन । परिणाम नकरात्मक आएपछि उसले भुमालाई गाली पनि गर्छे । छिमेकीहरूले पानी बार्ने कुरामा धेरै छक्क पर्छे र श्रीमानका अगाडि शरीर छोडेर रुन्छे । यी आदि क्रियाकलापबाट ऊ आफ्नो परिवार र इज्जतप्रति कति सजग र चिन्तित छे भन्ने कुरा भल्किन्छ । ईश्वर र भाग्यप्रति अत्यन्त विश्वास राख्छे । ऊ पतिभक्त, लोभ र इर्ष्यारहित सन्तोषी व्यक्ति हो भन्ने कुराको पुष्टि चलचित्रको दृश्य ३२ मा धनेले खुलेर गरेको प्रशंसाबाट हुन्छ । मैनामा मातृममता र मातृभूमिप्रतिको मोह अटुट रूपमा भल्किन्छ । चलचित्रको ९४ दृश्यमा व्यक्त गरेको 'युग युगबाट बसेको थात छाडनुपर्छ । मेरो ससुराहरूको पसिनाले भिजेको यो घरबारी अब ओवाइ सकेको छैन, यो आजै छाड्ने ! नाइ म छाडिदिन म जान्न !' भन्ने संवादबाट, माटोको टीका लगाई माटो पटुकीमा पोको पारेको दृश्यबाट उसले मातृभूमिप्रति गर्ने प्रेमको सहजै अनुमान गर्न सकिन्छ भन्ने दृश्य ९६, ९७, ९८, र ९९ मा क्रमशः तुलसी, परेवा, गोरु र पाठापाठीप्रति आफ्नै सन्तानलाई भै दर्शाएको कारुणिक माया, स्नेहले मातृप्रेमको भल्को दिन्छ ।

ज्वरो आइरहेको बेलामा निर्दोष बालकलाई निर्दयी ढङ्गले पिटेको, गाली गरेको, भुमाले गल्ती गरेकोमा बढी नै आवेशमा आएर 'त्यस्तो हुनुभन्दा त मर्नु नै बेश, मर्नु नि पापिनी मर्नु, मर्नु' (दृश्य ७६) भन्दै तल्लो स्तरमा गाली गर्नु जस्ता एक-दुई घटनामा केही मात्रामा अविवेकी प्रतिकूल व्यवहार जस्तो देखिए पनि समग्रमा मैना नेपाली गाउँले नारीहरूको प्रतिनिधित्व गर्ने स्नेही, सहयोगी र आर्दश पात्रा हो ।

चलचित्रमा मैनाको भूमिका चर्चित अभिनेत्री मिथिला शर्माले निभाएकी छिन । सर्वाधिक आफ्नो आँखाको आँशुसँग दर्शकको आँखामा आँशु ल्याएर सबैको मन जित्न सफल भएकी छिन । चलचित्रमा सर्वाधिक सफल अभिनय मैनाको नै देखिएको छ । उमेरमा २१/२२ वर्षकी भए पनि चलचित्रमा ४०/४१ वर्षकी उमेरमा देखाइएको छ । उनको अभिनय प्रशंसनीय, सरल, सहज र जीवन्त छ ।

४.२.२ सहायकपात्र:

भुमा

प्रथम दृश्यमा अस्पष्ट रूपमा भुलुकक देखिए पनि पूर्णरूपमा दुई चुल्ठो बाटेकी, निधारमा टीका, नाकमा ढुङ्गी, सेतो चोलो फूलबुट्टा भएको सारी, हातमा चुरा गालामा मुङ्गीको माला लगाएकी, सुडौल ज्यानमा गोरो वर्णकी भुमाको दृश्य ९ मा जङ्गलको बीचमा बसेर कुरा गरिरहेको अवस्थामा मात्र परिचय खुल्छ । उपान्यसमा १४/१५ वर्षकी भनिए पनि चलचित्रमा १८/२० वर्षकी परिपक्व युवतीको रूपमा देखा पर्छ, जो यस चलचित्रकी सहनयिका हुन्छे । बोली मीठो भए पनि बढी नबोल्ने लज्जालु स्वभावकी छे । एकोहोरो स्वभावकी छे । कुनै कुरा मनमा लिई भने त्यसैमा सोचमग्न भईरहन्छे ।

सरलहृदय भएकी र सोभी भएकै कारण रिक्टेको भुठा आश्वासनमा कुनै विचारै नगरी पत्याउछे र महाजालमा पर्छे । भर्खरै जवानीको रङ्ग चढेकी भुमा देख्नमा जति सुन्दरी छे त्यत्तिकै उसको गलामा सुरिलो स्वर छ जसको प्रमाण उसले घरमा जाँतो पिध्दैगर्दा भाउजूसँग गाएको सङ्गिनी र वनमा रिक्टेको सम्झनामा गाएको गीतबाट सावित हुन्छ ।

नारीशुलभ, जिद्धी र हठ उसमा प्रबल छ । आफ्नो भलाइ गर्ने मान्छेलाई नचिन्नु, अर्काको लहैलहैमा हिड्नु भुमाका अवगुणहरू हुन । मोटे कार्कीले ती रिक्टे मोराहरूको भर हुन्न भनेर सचेत गराउदासम्म उसले कुनै ध्यान दिएकी छैन, उल्टै अर्तीलाई विष ठानी यसरी भोकिन्छे - 'होइन तिमि त खालि म कोसित बोल्छु, कोसित हिड्छु, त्यति चियो गर्न आउँछौ कि क्या हो । कुरा गर्दैमा जात जाइ हाल्छ र ?' (दृश्य ४१) रिक्टेसँगको प्रत्येक भेटमा ऊ लजाएकी छ तसर्थ ऊ लजालु छे । रिक्टेसँगको स्पर्शमा ऊ सतर्क हुन्छे र केही पटक उठेर पनि हिडेकी छे तसर्थ ऊ आफ्नो व्यवहारप्रति सचेत छे तर यो सचेतता वनभेटमा कायम राख्न सकिदैन, फलस्वरूप ऊ लुटिन्छे तसर्थ ऊ अति चञ्चल र तृषित पनि छे ।

भविष्यमा सोचेर वर्तमानमा चलन नसक्नु अरूलाई छिट्टै विश्वास गर्नु, बढी महत्वाकाङ्क्षा राखेर सुनौलो सपना बुन्दै हामीलाई मुग्लान कस्ले लान्छ र ? भन्नु अपरिचित मान्छेको विवाहको प्रस्तावलाई इन्कार नगरी भन दाजुलाई सोध्नु भनेर प्रसय दिनु उसका विशेषता नै हुन् । गल्ती गरेपछि भुमाले नढाटीकन यथार्थ कुरा खोलेकी छ । परिआएको समस्यालाई नडराइकन सामना गर्ने साहस भिकेकी छ र ठूलीलाई साँचो कुरा बोल्न भनकी छे- 'तैले मलाई के ठानेकी छस्, डराउँछे भनेर ? जे भा पनि नढाँटी भन, म सुन्न सक्छु ।साँचो कुरा भनी दे ठूली छिपाएर छिप्ने कुरा होइन, आखिर भन्ने पर्छ ।' (दृश्य ७५) आफूले गल्ती गरेकोमा पश्चाताप गर्ने र अत्यन्तै चिन्तित हुने गुण उसमा छ । वनबाट फर्कदा र भाउजूले गाली गर्दा ऊ दुःखी छे । गल्ती गर्नेप्रति आक्रोश पोख्छे । पछि ऊ रिक्टेका कुनै पनि कुरा सुन्न चाहान्न । ऊ कमजोर मुटु भएकी छे किनकि उसमा सङ्घर्ष गरेर बाँच्ने क्षमताको कुनै लेस छैन । कतैबाट कुनै उपाय नदेखेर आमा समानकी भाउजूको श्रापलाई

लिएर आत्महत्या गर्न तयार हुन्छे फेरि आफैले गल्ती गरेर आफै रुन्छे । सहजै विश्वास गरेर रिक्टेले जीवनमा बज्रपात ल्याइदिएको भुमाले मोटे कार्कीको एकै वचनलाई पत्याएर सिउँदोमा सिन्दूर थाप्न तयार हुन्छे तसर्थ सहजै विश्वास गर्ने गुण उसको सुरुदेखि अन्त्यसम्म नै देखिन्छ ।

तसर्थ लजालु, मिलनसार, जिद्धी स्वभावकी, धैर्यको कमी भएकी, सरल प्रकृतिकी, गाउँले सिधी र सहरिया रमभूमबाट छिट्टै प्रभावित हुने ग्रामीण युवतीकी प्रतिनिधि पात्र हो । चलचित्रमा भुमाको अभिनय नव नायिका रञ्जु लामिछानेले गरेकी छन् । बोलीमा स्पष्ट नेपालीपन आएको छैन तथापि उनको भूमिका सन्तोषजनक देखिन्छ ।

मोटे कार्की

मोटे कार्की यस चलचित्रको आदर्श पात्र हो । चलचित्रमा सहनायकको भूमिकामा देखा परेका उसले आफ्नो परिचय आफै खोलेको छ । दौरासुरुवाल, टोपी, निधारमा रातो टीका लगाएको, कम्मरमा सेतो पटुका कसेको, होचोहोचो, मोटोमोटो व्यक्ति मोटे कार्कीको रूपमा प्रस्तुत हुन्छ । गाउँमा सबैको प्यारो छ, विशेष गरी नारी समाजमा किनकि उसले सामान्य घरेलु कामकाजमा नारीहरूलाई सघाउँछ । दिनभरि गाउँ डुल्ने खसी बोका किन्ने र हाटमा लगी बेच्ने उसको पेसा हो । ऊ परिवारमा एकलो, आमा बाबु नभएको तर प्रशस्त पैसा भएको सहयोगी र इमान्दार पात्र हो । ऊ धनी थियो भन्ने कुरा धनेले उसँग सहयोग माग्नु, उसले पैसा जति सबै बाहिरै छन भन्नु, भुमासँग आसामीले पैसा बुझाएकाले हात खाली छैन भन्नु जस्ता संवादहरूले पुष्टि गर्छन् । स्त्रीहरूलाई सहयोग गर्नु र धनेलाई नन्दे ढकालको खेल मिलाइ दिएकाले ऊ सहयोगी पात्र हो भन्न सकिन्छ । मोटे कार्कीले विशेष गरी धनेको परिवारलाई सहयोग गर्ने गरेको छ, त्यसभित्र एउटा स्वार्थ लुकेको छ त्यो के भने उसले धनेकी बहिनी भुमालाई हृदयदेखि मन पराउँछ र प्राप्त गर्न चाहन्छ तर मन खोल्न भने सक्दैन । यो कुरा चलचित्रका दृश्य ८ र ९ मा देखाइन्छ । ऊ भन्छ-आफूलाई मन खाएको ठाउँमा कुरा खोल्न आँटे आउदैन । यो भुमालाई देख्यो कि ओठमुखै सुक्छ, बोलुं वाक्यै फुट्दैन । (दृश्य ९) ऊ लजालु प्रवृत्तिको मानिस छ । भुमालाई देख्ने बित्तिकै लजाउँछ । भुमासँग आँखा जुधाएर कुरा गर्न सक्दैन, आफ्ना कुरा स्पष्ट राख्नै सक्दैन ।

ऊ प्रेमको भित्री मर्म बुझेको सच्चा प्रेमी हो । त्यसैले ऊ रिक्टेको गर्भ बोकेकी भुमालाई उसको पेटको बच्चा आफ्नो जायजात हुने गरी सहर्ष स्वीकार गर्छ र भुमाको अँध्यारो जीवनमा ज्योति ल्याइदिन्छ । त्यसैले ऊ सहनायक हो । व्यक्ति प्रेमको लागि त्यत्रो त्याग गर्ने उसले मातृभूमिप्रतिको प्रेमलाई चटकै बिसेको छ । सङ्घर्ष गरेर गाउँ ठाउँमै बस्ने साहस उसमा छैन । उसले भुमाप्रति अति नै आशक्ति प्रकट गरेको छ । कुनै सोच विचार नै नगरी भुमालाई देवीसँग तुलना गरी सिउँदोमा सिन्दूर भरिदिन्छ । एउटी केटीको लागि सम्पूर्ण घरबारी गाउँ समाजलाई त्याग्नेसम्मको धृष्टता गरेको छ, तसर्थ ऊ पनि एक प्रकारको पलायनवादी, हरूवावृत्तिको चरित्र पनि हो । चाहेको भए धनेको परिवारलाई सर्वश्व नासिनबाट जोगाउन सक्थ्यो तर त्यसतर्फ कुनै ध्यान दिएको छैन । मनको कुरा व्यक्त गर्न नसक्ने, कमजोर चरित्रको देखिन्छ । उसले भुमालाई मन पराएको कुरा उसलाई वा उसको परिवारलाई समय मै भन्न सकेको भए न त भुमाको जीवनमा दुर्घटना हुन्थ्यो न त उसले गाउँठाउँ नै छोड्नुपर्थ्यो । यी आदि एकाध कमजोरीहरू बाहेक मोटे कार्की त्यागी र अमर प्रेमीको रूपमा समाजको ज्योति बनेको छ । यस्ता चरित्रहरू समाजमा बिरलै पाइने हुँदा ऊ व्यक्तिगत पात्र हो । यस चलचित्रमा मोटे कार्कीको भूमिकामा अभिनेता मुकुन्द श्रेष्ठ छन् । केही उमेर पाकेको अनुहारमा देखा परेका उनी बाहिरी देखावटमा भुमाको जोडी बन्न सुहाएका छैनन् । अभिनयमा भने निखारपन आएको देखिन्छ ।

रिक्टे

चलचित्रको दृश्य १९ मा बडो आकर्षक र कौतूहलपूर्ण तरिकाले कालो जुत्ता, खैरो पाइन्ट त्यसमाथि वेल्ट, सेतो सर्टमा कालो कोट, कालै टोपी, भोला बोकेको, दायाँ-बायाँ हेर्दै आइरहेको रूपमा देखापर्छ । पृष्ठभूमिमा मधुर धुन बजिरहेको छ । उसलाई तल खुट्टाबाट बिस्तारै देखाइन्छ ।

उसको पहिरनबाट सिपाही हो भन्ने अनुमान गर्न सकिए पनि उसको परिचय (नाम) भने दृश्य २० मा धनेको मुखबाट दिइन्छ - रिकुटे भए पछि त गजबै भै हाल्यो नि ! ऊ यस चलचित्रको खलपात्र हो । गाँउको निर्दोष युवतीहरूलाई भुङ्गा सपना बाँडेर आफ्नो स्वार्थ पूरा गर्न खप्पिस छ । स्वार्थ पूरा गरेर घरको न घाटको विचल्लीमा पार्छ । यौन पिपासु रिकुटे समाजको कलङ्क हो जस्ले सिधासाधी सरल हृदयकी भुमाको जीवनमा आगो लगाइदिएको छ । ऊ केवल काम वासनाले पीडित भएको स्वार्थी भँवरो हो, जो कलिला फूलहरूको रस चुसेर निर्दयी तरिकाले फालिदिन्छ र तिनीहरूलाई निरस एवम् अस्तित्वहीन बनाइदिन्छ । सहरमा बसेको हुनाले चिप्लो घसेर कुरा गर्न सिपालु छ । पहिलो पटकमै भुमा र धनेलाई त्यसको नमूना पेश गरेको हुन्छ । भुमासँगको प्रत्येक पटक (४ पटक) को भेटमा यस्तै कुरा गरेको छ ।

प्रथम भेट (धारोमा) : अच्छा तपाईंलाई बोलाउनु पन्थो भने म के भनी बोलाउनु (दृश्य २०)

दोस्रो पटक (हाटमा) : चिन्नु भएन कि क्या हो ? आरामै छ ? तिमी मुगलान जान्छ्यौ ? त्यसको बन्दोबस्त भैहाल्छ नि ! तिमीले मन मात्रै लाउनुपर्छ । (दृश्य ३५)

तेस्रो पटक (पिड खेल्ने स्थलमा) : भुमा मसित बिहे गच्छ्यौ ? किन ? तिमी रिसायौ कि कसो ? (दृश्य ३९) चौथो पटक (वनमा) : म त रातदिन सम्भन्छु । तर खोई यो मन जस्तो त्यो मन भए पो । तिमी विल्कुल चिन्ता नगर । तिम्रो दाइ भाउजूसित कुरा गरेर बिहे गरेर तिमीलाई उतै लान्छु । जेठ वैशाखतिर लान्छु मुगलान ।

अच्छा, लेकिन, रास्ता, कुछ, यार, उपर आदि जस्ता बोलीमा हिन्दी शब्द र थेगो प्रयोग गरेर आफूलाई विदेशी सहरिया भनाउन रुचाउने खालको व्यक्ति हो । उसले गाउँलाई यहाँ त कुनै राम्रा चीज पाइदैन भनेर तुच्छ ठान्छ । पहिले त गर्नु नगर्नु काम गरियो अहिले त आराम छ भनेर कामप्रति घमण्ड देखाउँछ ।

समग्रमा रिकुटे भुमालाई भण्डै आत्महत्याको स्थितिमा पुऱ्याउने, समाजलाई सर्वनासतिर डोऱ्याउने यौनपिपाशु, शोषक चरित्र हो । ऊ नारीलाई यौन तृष्णाको साधन ठान्ने, गाउँघरका यस्तैखाले यथार्थ चरित्रको प्रतिनिधि खलपात्र हो । रिकुटेको भूमिकामा चलचित्र कलाकार उत्तम प्रधान छन् । उनको अभिनय राम्रो देखिन्छ ।

४.२.३ गौण पात्र

बैदार

६०/७० वर्षको सेतो दौरा सुरुवाल लाएको, सेतै कपाल पाकेको, बूढा बैदार गाउँका शोषक र यस चलचित्रको खलपात्र हो किनभने यस चलचित्रको नायकलाई उठिबास पार्नमा उसको पनि महत्वपूर्ण भूमिका रहेको छ । धनी र सम्पन्नशाली भए पनि सामन्ती चरित्र भएकाले ऊ गाउँका गरीब निमुखालाई चर्को ब्याज असुलेर जिउँदै मार्ने, मनमा कत्तिपनि हरि नभएको व्यक्ति हो । बोलीमा 'हरेराम'को थेगो भए पनि मन वचन र व्यवहार भने धारिलो हतियारको जस्तो छ जस्ले पटकपटक अरूलाई काटिनै रहन्छ । बाहिर पूजापाठ गर्ने, धर्मकर्म गर्ने, दानदक्षिणा गर्ने जस्तो भए पनि भित्रभने एक नम्बरको अधर्मी र लुच्चा छ, त्यसको पुष्टि मोटे कार्कीले हुन पनि राम्रैका साइदुवा हुन हाउ बैदार बूढा पनि भनेबाट हुन्छ (दृश्य ४८) । उसको बोलीमा हैकमवादी प्रवृत्ति छ । धाक, रवाफ भल्किएको उनको व्यवहार मानवताहीन र क्रूर किसिमको छ । ऊ भन्छ - हरेरामको ए धने ! तैले किन नटेरेको हँ ? दर्शौं मुखमा छ । साँवाको त कुरै छोडौं ब्याज त बुझाउन आउनुपर्छ । कति पुग्यो ब्याज थाहा छ के..... । हरेरामको भैसी ल्याउने बेलामा रोइकराई ल्याइस् । लामो कुरा जान्दिन अलिदिनमा ब्याज पुऱ्याइन्स् भने हरेरामको त्यो तेरो गोठ रित्याउने छु बुझिस् । (दृश्य २६) मैना पाऊ परेर रुदै गोरु नलग्दिन अनुनयविनय गरिरहेकी छ तर बैदार कुरै नसुनी अब रोइकराइ गरेर केही हुदैन, खै छाड् भन्दै लत्याएर च्याट्टिदै बाटो लाग्छ । (दृश्य ४२) यति हुँदाहुँदै पनि उसले ओइलाउदै गरेको धनेको जीवनलाई भाङ्गिने मौका त दिएकै हो तर धनेलाई भने नियतिले दिएन । यहाँ पाडी मार्ने षडयन्त्र बैदारले रचेको हो भन्ने कुनै सबुत आधार छैन । धर्मपरम्परा अनुसार कर्म

गरेकै छ । बेला मौकामा ब्राम्हणहरूलाई दानदक्षिणा पनि दिएकै छ । यी आदि कुराहरूलाई पनि उसको चरित्रको मूल्याङ्कन गर्दा बिसन्तु हुदैन । उसका कति आसेपासेहरूले उसैमाथि आश्रित रहेर जीवन गुजारा गरेका छन् । तर यी सबै गुणहरू ओभेलमा परेका छन् ।

तर जे होस यस चलचित्रमा उसको चरित्र गरीब सिधासाधा गाउलेहरूलाई शोषण गर्ने, उनीहरूको श्रम र पसिना खाएर, रमाउने, उनीहरूलाई हेपाहा प्रवृत्ति देखाउनेको रूपमा आएको छ । धनेलाई शोषण गरेको देखाइए तापनि उसले ६ महिनाको भाखा दिएकोमा करिब एक वर्षसम्म पर्खेको छ । अझै पनि पैसा दिने कुनै लक्षण नदेखिएपछि भैसी, गोरु फुकाउने काम स्वाभाविक नै देखिन्छ । चलचित्रमा धनेको भूमिकामा भीमबहादुर थापा छन् । उनको भूमिका अत्यन्त छोटो देखाइएको छ । छोटो समयमा उसका सम्पूर्ण चरित्र प्रष्टसँग देखाउन भने सकिएको छैन । अभिनय चरित्र सुहाउदो नै छ ।

नन्दे ढकाल

देखावटमा मोटो-मोटो, बोलीमा रुखो र हेपाहापारा, नजरमा कुटिलता देखिने चरित्रको रूपमा देखापरेको नन्दे ढकाल पनि यस चलचित्रको असत् पात्र हो । सबैभन्दा बढी शोषक जमिन्दारको रूपमा देखिएको ढकालले धनेलाई उठिबास हुनुपर्ने अवस्थाको सिर्जना गरिदिन्छ । ऊ सामन्ती अर्थव्यवस्थाको नाइके प्रतिनिधिको रूपमा देखिएको छ । उसले अरूले आफ्नो खेतबारी खाइरहोस् र आफू मालिक बनिरहुँ भन्ने सोच राख्छ त्यसैले लुइटेले खेत छोड्दा ऊ सुर्ताएको छ र बजियालाई जाउलो नपचेर खेत छोडेको ? भन्न पछि परेको छैन । उसको बोलीमा क्रूरपन र सामन्ती शैली छ । उसले आफ्नो छोरोलाई नकाम गरेकोमा गाली गर्दै बेसी जाने आदेश दिन्छ - 'तँ आजभोलि गाउँभरि उपद्रो गर्दै हिड्छस रे ! कसैको खसी चोर्ने, कुखुरा चोर्ने, चेलीबेटी जिस्काउने । जा बेसीको खेतीपाती हेर्न यहाँ बस्ने काम छैन । (दृश्य ४७) नन्देको भैसी मरेपछि डाकिएको पञ्चायत भेलामा धनेले आफ्ना कुरा राख्दा नन्देले जङ्गिएर कराएको छ - चुपलाग जान्ने भाको बजिया ! आसामी भएर भलादमीको माझ मुख खोल्न कसले लगायो तँलाई ? (दृश्य ६४) ऊ गरीब र कमजोरहरूलाई धपाएर आफ्ना नातेदारहरूलाई ल्याउने नातावादी प्रकृतिको छ । धनेलाई मधेसतिर जा भनेर आफ्नो भानिजलाई ल्याउने इच्छा व्यक्त गरेको छ । ऊ मुटुमा छुरी धसेर बाहिर देखावटी रूपमा गोहीको आँशु चुहाउदै दुई महिनाको ब्याज स्वरूप १० रुपियाँ धनेलाई दिन खोजेर निगाह बक्सेको छ तर धनेले नलिएकाले नन्दे यहाँनिर हारेको छ । नन्देले छोरोलाई सहर पठाएको छ यसबाट उसमा केही प्रगतिवादी सोच देखिन्छ । धनेलाई गोरु किन्न र घर खर्चका लागि पैसापनि दिएको छ । बीउ खाए बापत पन्ध्र पाथी धान तिरेको पनि छ । आफ्ना भानिजलाई बासको व्यवस्था पनि गरेको छ । छोरोले गल्ती गरेकोमा सुधार्ने उद्देश्यले गाली पनि गरेको छ ।

यी यस्ता केही सकारात्मक पक्ष हुदाहुदै पनि अन्ततः ऊ यस चलचित्रलाई कारुणिक र वियोगान्त बनाउने क्रूर सामन्ती चरित्र हो । चलचित्रमा नन्दे ढकालको चरित्र गणेश मुनालले निभाएका छन् । अभिनयका दृष्टिमा बैदारको भन्दा उनको प्रभावकारी नै देखिन्छ ।

यी बाहेकका अन्य चरित्रहरूमा ठूली चुलबुले, चञ्चले स्वभावकी , बोल्नमा फरासिली छे र सहयोगी पनि । कान्छो साहू अत्याचारी छिर्लिएको, अरूलाई दुःख दिएर, घोचपेच गरेर रमाउने खालको बाबुको स्वभाव जस्तै छ । लेउते धनी भएर पनि लुच्चा छ । दोबाटे साहिलो आफ्नो हैसियत बिसैर गरीबलाई हेपेर कुरा गरी आनन्द लिने खालको छ । मुखिया न्यायको तराजुलाई कतै ढल्कन नदिने प्रयासमा रहे पनि अन्यायकै पक्षमा बढी बोल्छन् । तेर्सै लामिछाने गरीबको व्यथा बुझ्ने सहयोगी र चिन्ता लिने खालको छ । अन्य पात्रहरू कुरौटे, भरौटे र आफ्नो कर्ममा व्यस्त मात्र छन् । उनीहरूको आफ्नोपन देखिदैन ।

यसरी दुई प्रमुख, तीन सहायक गरी जम्मा पाँचजना बाहेकका चलचित्रका अन्य पात्रहरू गौण पात्रहरू हुन् । हाटभर्ने मानिसहरू, डोकेहरू, गाउले, खेतालाहरू र मानवेत्तर पात्रहरू बाहेकका करीब दुई दर्जनको हाराहारीमा यस चलचित्रमा अन्य पात्रहरू देखा परेका छन् । प्रमुख पात्रमा धने, सहायक पात्रमा मोटे कार्की र गौण पात्रमा नन्दे ढकालको स्थान केही बढी महत्वको देखिन्छ । यसरी सबै चरित्रहरूको सर्सती सर्वेक्षण गर्दा चलचित्रका सबै पात्रहरूको उपस्थिति सामान्यतः उचित देखिन्छ ।

पात्रहरूको सङ्ख्या बढाउने भन्दा कम गर्ने ध्येय निर्देशकको देखिन्छ । पुरुष पात्रको प्रयोग बढी नै देखिन्छ । आवश्यक चरित्रको मात्र सामेल गर्नु र उनीहरूको प्रायः सफल चित्रण गरिनु यस चलचित्रको ठूलो उपलब्धी हो । समग्रमा चलचित्रको पात्रविधान सफल रहेको देखिन्छ ।

४.३ चलचित्र 'बसाइँ' मा संवाद

कुनै पात्रले व्यक्त गरेको उद्देश्यमूलक अभिव्यक्ति संवाद हो । संवादले नै चरित्रको चित्रण गर्ने र द्वन्द्व सिर्जना गरी कथानकलाई अगाडि बढाउने कार्य गर्दछ । चलचित्रमा वाचिक अभिनयका साथ संवाद बोलिन्छन् ।

यस चलचित्रको संवाद चलचित्रको विषयस्रोत 'बसाइँ' उपन्यासका सर्जक लीलबहादुर क्षेत्रीले लेखेका छन् । ती संवादहरू उपन्यासका तुलनामा अझ बढी कलात्मक, काव्यात्मक, परिष्कृत र जीवन्त छन् । यस चलचित्रमा पाँच प्रकारले संवादहरू प्रयोग भएका छन् :-

- १) उद्घोषण
- २) एकालाप
- ३) मनोवाद
- ४) संवाद (दोहोरो)
- ५) मौन संवाद

१) उद्घोषण

चलचित्रको प्रारम्भ उद्घोषणबाट हुन्छ । सञ्चारकर्मी शुशील देवकोटाको मीठो र निखारिएको स्वरमा चलचित्रको विषय र परिवेशको पूर्व जानकारी दिइएको छ र भनिएको छ - 'विभिन्न परिस्थिति, शोषण, विवशता, गरिबी र दरिद्रताका कारण उच्छिष्टिआर आमाको न्यानो काख र थातबास छोडी आफूलाई डोको र पोकोमा समेटेर एउटा गन्तव्यहीन यात्रातिर लान विवश तपाईं हामी नेपालीहरूको जीवनकथा हो 'बसाइँ' ।' अन्त्यमा पनि 'हुन सक्छ उनीहरूको जीवन पहिलाको जीवनभन्दा राम्रो हुनेछ या नराम्रो, थाहा छैन गन्तव्यहीन यात्रा कहाँ पुगी टुङ्गिने हो ।' भन्दै उद्घोषण गरिएको यस चलचित्रमा सुरु गर्ने र अन्त्य गर्ने काम उद्घोषणबाट गरिएको छ । यसको प्रयोगले चलचित्र बढी आकर्षक बनेको छ ।

२) एकालाप

चलचित्रमा एकालापको पनि सशक्त प्रयोग छ । एकलैएकलै आवाज निकालेर आफैसँग बोल्ने एकालाप हुन्छ । यहाँ मैनाले बाखासँग, परेवासँग, तुलसी, गोरूसँग चलचित्रको सुरु र अन्त्यमा बोलेका कुराहरू एकालाप हुन । अन्य पात्रमा पनि त्यस्तो संवाद देखिन्छ । मोटे कार्कीले यो भुमालाई देख्यो कि के हुन्छ ? बोलु वाक्यै फुट्दैन भनेर एकलै बोलेको छ ।

३) मनोवाद

मनोवाद पात्रले आफैसँग गरेको यौन संवाद हो । चलचित्रमा यसलाई आकाश वाणीको रूपमा सुनाइन्छ । धनेले मैनाले तेल लगाइरहेको बेलामा सोचिरहेका कुराहरू आकाश वाणीका रूपमा आएका छन् । जस्तै :

धने : (मनमनै) विचरी मैना, दिनभरि कति काम गर्छे, न बेलामा यसो एकमुठी गतिलो खान पाउछे ।
..... विधिको लेखा, फूल जस्तीलाई कर्मले म जस्तो गरिपसित पारिदियो ।

४) संवाद (दोहोरो)

दुई वा दुईभन्दा बढी पात्रहरूलाई लक्षित गरी बोलिँएमा त्यो संवाद हुन्छ । यस्ता संवाद चलचित्रमा जताततै पाइन्छन् र सबभन्दा धेरै यसको प्रयोग भएको छ । जस्तै :

धने : ए भयो भो अब कति गर्छेस ! थाकिस होलिस, सुत्न अब गएर ।

मैना : तपाईले अच्हाएर गरेकी छु र ? तपाइले भो भन्दा भो हुने नभन्दा नहुने ? मेरो खुसीले गरेकी छु ।

रिकुटे : के तिमी मुगलान जान्छौ ?

भुमा : कल्ले जान दिने मलाई मुगलान । म मोरीको त्यति ठूलो भाग्य कहाँ छ र ?

५. मौन संवाद

मौन संवादमा मनको कुरा आँखाको भाका र विभिन्न हाउभाउबाट बुझिन्छ । आँखा जुधाउनु, टाउको मात्रै हल्लाउनु, नबोली आँखाबाट आँशु खसाल्नु, अस्वभाविक व्यवहार प्रदर्शन गरेर आफ्ना भावना र चाहनालाई व्यक्त गरिएको हुन्छ । नबोले पनि यसबाट बोलेर नै भनेको सरह भाव बुझिन्छ । नन्देको अनुहारमा देखिएको मुस्कान र मोटे कार्कीको आँखामा देखिएको भावुकताले क्रमशः धनेलाई शोषण गर्न चाहेको र भुमालाई हृदयदेखि मन पराएको सत्यता भल्किन्छ । नबोलेपनि यो कुरा बुझिन्छ । यसरी पाँचै प्रकारका संवादहरूको अन्तरमिश्रण यहाँ भएको पाइन्छ । यी सबैले चलचित्रलाई थप आकर्षक थपेका छन् ।

यसमा बोलिचालीको भाषा र संवादको प्रयोग देखिन्छ । कतिपय ठाउँमा कर्ता, कर्म र क्रियाको भङ्ग स्थिति देखिन्छ । कतिपय ठाउँमा आधा अर्थ दिने र क्रियापद नै नभएका संवादहरूपनि प्रयोग भएका छन् । जस्तै :

- कति दिनको छुट्टीमा आइस् कान्छा ? (पदक्रम भङ्ग)
- ए ! तिमीहरू पो (क्रियाविहीन)
- सुरु गरौं (आधा अर्थ)

सामान्य अर्थ व्यक्त गर्ने खालका देखि लिएर गम्भीर अर्थ व्यक्त गर्नेसम्मका संवादहरू पनि यसमा आएका छन् । 'कतै मुख देखाउन सक्ने सम्मको पार्नु भएन तपाईले मलाई । यो चोला त पुण्यले मात्र पाइन्छ । यो सब दोष मेरो भाग्यको, विधाताको हो ।' भन्ने संवादमा अर्थ गम्भीर रहेको छ । सामान्य अर्थ दिने र अति छोटो संवादहरू यहाँ धेरै प्रयोग छन् -

धने : ठीक छ, सोचौला ।

मैना : तिमी भारी जिउकी छौ ?

भुमा : काँ ? हाम्रो गाउँमा ।

रिकुटे : पानी खान पाइन्छ ?

मोटे कार्की : जाउँ हिड ।

बैदार : के रे ! भैसी तुहियो !

नन्दे : तँ के बसाइँ हिड्ने परिस ?

कतिपय ठाउँमा संवाद लामा छन् तापनि सुरुचिपूर्ण र पट्यार नलाग्ने खालका । एउटै पात्रले सबैभन्दा लामो एकालाप चलचित्रको अन्त्यमा मैनाले बोलेकी छ भने लामो संवाद मोटे कार्कीले भुमालाई स्वीकार्दा गरिएका छन् । बूढोले कुखुराचोरलाई गाली गर्दा एक ठाउँमा मात्र क्षणिक हाँसो उठ्ने संवाद छ । केही ठाउँमा रिस उठ्ने खालका संवादहरू रहेका छन् । यसबाहेक चलचित्रभरि नै करुण रस पैदा गर्ने संवादहरूको अटुट प्रवाह छ ।

यसरी प्रायः सबै संवाद छोटो नै छन् । एक दुई संवाद लामा भए पनि दिक्क लाग्ने र बुझ्न कठिन छैनन् । सामान्य अर्थ दिने संवादले यसको प्रयोग उचित र राम्रो देखिन्छ ।

४.४ चलचित्र 'बसाइँ' मा दृश्यविधान :

क्यामेराले चित्रण गर्न सक्ने वा गरेको यावत संसार नै दृश्यविधान हो । यस चलचित्रमा सम्पूर्ण छायाङ्कन राजुविक्रम थापाले गरेका छन् । पूर्वी नेपालका विविध स्थान, काठमाण्डौ, नुवाकोट, धादिङ्ग

र काभ्रेपलान्चोकका दृश्यहरू यस चलचित्रमा देख्न सकिन्छ । ग्रामीण जनजीवनको यथार्थ चित्रण भएकाले यहाँ अनेक प्राकृतिक दृश्यहरू रहेका छन् । हिमालपहाड, वनजंगल, उकालीओराली, रात, जून, सूर्योदय, गाउँघर, भीर, चट्टान, वनस्पति, चौर आदि प्राकृतिक दृश्यहरू देख्न सकिन्छ । यहाँ प्रयुक्त दृश्यविधानलाई निम्न चार शीर्षकमा अध्ययन गरिएको छ ।

१) परिवेश

२) अभिनय

३) वेशभूषा

४) प्रकाश

४.४.१ परिवेश :

परिवेश भन्नाले देश, काल र वातावरण भन्ने बुझिन्छ । वर्तमान नेपाली सामाजिक परिवेश यहाँ आएको छ । ग्रामीण झलक दिएको हुनाले यो सामाजिक चलचित्र हो । चलचित्रको पहिलो दृश्यमै पुरानो खरको छानो, माटाको गारो, पुराना भत्किएका खाँवा, सेतो र रातो माटोले पोतिएको घर देखाइन्छ । यो दृश्य हेर्नासाथ गरिबी जीवनको बिम्ब देखिन्छ । चलचित्रको सुरुमै उद्घोषणका साथ सम्पूर्ण परिवेशको वर्णन गर्दै विभिन्न दृश्यहरू देखाइन्छ, जसले चलचित्रको वस्तुयथार्थ अनुमान गर्न सहज बनेको छ ।

पुराना नेपाली पोसाक लगाएका गाउँलेहरू जो नेपाली वेशभूषा र अनुहारका छन् यसबाट यो नेपालको कथा हो भन्ने अनुमान गर्न सकिन्छ । रोटेपिड खेलेको, खेतबारीमा गोरुले जोतेको, साहूले आसामीलाई थर्काएका दृश्यले नेपाली गरिबीलाई झल्काएको छ । बिरामी पर्दा डोकोमा बोकेर लगिएको, घोडामा चढेको, तमाखु खाएको, महिलाको पहिरनमा ढुङ्ग्री, बुलाकी र पुरुषको पहिरनमा पनि पटुका बाँधेकाले यो धेरै पुरानो समयको कथा हो भनी बुझ्न सकिन्छ भने ग्रामीण जनजीवनका निर्दोष बोली, व्यवहार र प्रयासले सामाजिकता झल्काउँछ । यहाँ प्राकृतिक र मानव निर्मित दुवै खाले परिवेशको प्रयोग भएको छ ।

४.४.२ शृङ्गार र वेशभूषा :

यसको शृङ्गार र वेशभूषालाई हेर्दा निम्नवर्गीय र उच्चवर्गीय परिवार सुहाउँदो, नेपाली जाति, नेपाली संस्कृति, हिन्दू धर्म अनुसार, ग्रामीण परिवेश अनुसारको शृङ्गार र वेशभूषाको प्रयोग गरिएको छ । यहाँ कुनै पात्रले आधुनिक जमानाको जस्तो क्रिम पाउडर र लिपिष्टिक लगाएका छैनन्, न त सर्ट पाइन्ट र टाई नै लगाएका छन् एकजना रिक्टेले बाहेक । रिक्टे सहरी परिवेशको मान्छे हो त्यसैले सर्ट, पाइन्ट, जुता, बेल्ट लगाउनु स्वभाविक देखिन्छ । यस चलचित्रमा शृङ्गार र वेशभूषा दिने काम क्रमशः श्याम बराल र गणेश अधिकारीले गरेका छन् भने बसन्त अधिकारी र दिपक सुब्बा सहयोगीका रूपमा आएका छन् ।

रिक्टे बाहेकका सबै पात्रमा नारीले गुन्यूचोलो, सारी, चुरापोते, ढुङ्ग्री, बुलाकी, मुझाको माला लगाएका, कपाल बाटेका र कतिले त्यसैगरी बाधेका छन् भने पुरुषहरूले दौरासुरुवाल, भोटो, स्कोट, टोपी र पटुका कसेका छन् । फरक यति छ उच्च वर्गका पात्रको कपडाको स्तर अलि राम्रो, सफा र व्यवस्थित ढङ्गले लगाएका छन् भने निम्न वर्गका पात्रहरूको पहिरनमा कमसल, पुरानो र च्यातिएको मात्रा बढी छ । रिक्टे भर्खरको जवान तैपनि सहरी परिवेशबाट आएकोले उसको वेशभूषा गुणस्तरीय छ । भुमा पनि ग्रामीण युवतीहरूको रहल र परिवारको ख्याल सहयोगले अरूले भन्दा राम्रो र सुहाउँदो गरगहना र पहिरनमा सजिएकी छ । साने घर्तीले पानी लगाउँदा खास्टो ओढेको, कछ्छाड लगाएको सुहाएको छ, माटेकार्की राती पानी लगाउन जाँदा बाक्ला न्यानो लुगा लगाएको र सानो कान्छाको पहिरनमा केही चमक र परिष्कृत देखिनु स्वाभाविक छ ।

शृङ्गारमा मोटे कार्की उमेरले परिपक्व हुँदै गएपनि आफूलाई जवान ठान्दै भुमालाई हात पार्ने दाउमा भएकोले शृङ्गारमा विशेष ध्यान दिन्छ । अनुहार सफा राख्छ, टीका लगाउँछ र सफा लुगा पहिरेन्छ । रिक्टे सहरिया जवान चढ्दै गरेकोले सुरुदेखि नै शृङ्गारिएको छ । प्रत्येक पटक भुमासँगको भेटमा ऊ नयाँ पहिरनमा आएको छ ।

बैदारले टीका लगाउनु, नन्दले औठी लगाउनु, मुखियाले टोपी लाउनु, जुङ्गा पाल्नु जस्ता पहिरन चरित्र अनुकूल छन् । सुरुमा फूलबुट्टे चोलो सारी लगाउने भुमा आत्महत्याका लागि घरबाट निस्कँदा कालो चोलो, नीलो सारी, सेतो पछ्यौरा र केश फिजिएको उग्र रूपमा निस्केकी छे । यो पनि परिवेश अनुकूल शृङ्गार पोसाकको प्रयोग छ । यो बेला ऊ चिटिक्क सिँगारिएर हिडेकी छैन ।

निष्कर्षमा भन्नु पर्दा शृङ्गार र वेशभूषा चरित्र र जीवनस्तर अनुसारको, घटना र परिवेश अनुकूलको सफल प्रयोजन देखिन्छ ।

४.४.३ अभिनय :

अभिनयलाई आकृति, चाल र अभिव्यक्तिका रूपमा पनि हेर्न सकिन्छ । यस चलचित्रमा आफ्नो चरित्र अनुसार सबैले राम्रै अभिनय गरेका छन् । नोकरदेखि मालिकसम्म, बालकदेखि युवकसम्म, प्रेमिदेखि प्रेमिकासम्म, साहूदेखि आसामीसम्म, कुरौटेदेखि रमितेसम्म, श्रमजीवीदेखि परजीवीसम्म, इमान्दारदेखि फटाहासम्म सबैखाले चरित्रहरू यसमा रहेका छन् । उनीहरूले आफ्नो हैसियतमा रहेर कला प्रदर्शन गरेका छन् । रङ्गमञ्च वा अभिनय क्षेत्रमा नाम चलेका गणेश उप्रेती, मिथिला शर्मा, मुकुन्द श्रेष्ठ, दमन रूपाखेती, सुभाष गजुरेल जस्ता अभिनेता, अभिनेत्रीहरूको उत्कृष्ट अभिनय यो चलचित्रमा देख्न पाइन्छ । नयाँ प्रस्तुति रञ्जना लामिछाने र बाल कलाकार सम्मान धिमिरेले पनि आफ्नो अभिनयबाट राम्रै छाप छोड्न सफल भएका छन् । सबै पात्रहरूले सबदो हाउभाउका साथ आङ्गिक अभिनय गरेका छन् । नाट्यशास्त्रमा उल्लेख गरिएका चारै प्रकारका अभिनयको प्रयोग यहाँ गरिएको छ । सात्विक र आङ्गिक अन्य दुईका तुलनामा प्रबल छ । धनेले मैनाजस्ती स्वास्नी पाएकोमा गर्भले छाती फुलाएको छ । भैसी ल्याएकोमा खुसीले मन्द मुस्कान छोड्छ । मैना जीवनमा चोटैचोट पर्दा अनुहारमा गाँठा पाउँदा मुख विगारेर रुन्छे । भुमाले अनुहारमा पुरुष पात्रसँग बोल्दा लज्जा भाव व्यक्त गर्छे । रिक्टेको आखाँमा नशा छ, बोलिमा मोहनीजादू । मोटे कार्कीको बोली र हिँडाइमा परिवेश अनुसार गम्भीर र रमाइलो दुवै छ । बैदारको बोलीमा हुड्कार छ । नन्देको आँखा र मुस्कानमा कुटिलता छ । कान्छो साहूको व्यवहार छिल्याहा प्रकृतिको छ । यहि अनुसार हरेकले अनुहार, आँखा र हातखुट्टालाई परिचालन गरेका छन् र स्वभाविकता पस्कने कार्य गरेका छन् ।

कतिपय गीतका भावले, प्रतीकात्मक दृश्यले अनिष्टकारी घटनाको सङ्केत गरेका छन् । कतिपय ठाउँमा मानव आकृति मात्र होइन मानवेत्तर आकृतिहरू पनि भाव सम्प्रेषणका रूपमा आएका छन् । प्रत्येक दृश्य र घटनाका चाल स्वभाविक देखिन्छन् भने सबै पात्रको अभिव्यक्ति स्वभाविक लाग्छ ।

समग्रमा अभिनय पक्ष राम्रो देखिन्छ । तर कतिपय पात्रहरू पूर्वपरिचित हुनाले कथावस्तुसँग मेल खानेगरी दर्शकहरूलाई पचाउन गाह्रो परेको देखिन्छ ।

४.४.४ प्रकाश :

प्रकाश बिना कुनै दृश्य सम्भव हुँदैन । प्रकाशको प्रयोगले दर्शकमा संवेग जगाउने , ध्यान आकृष्ट गर्ने र विभिन्न रहस्य जगाउने कार्य गरेको हुन्छ । यस दृष्टिमा 'बसाइँ' चलचित्रमा पनि विभिन्न प्रकाशको प्रयोग छ । यो एक रङ्गीन चलचित्र भएकोले प्रकाशका माध्यमले विभिन्न रङ्गको प्रयोग देखिन्छ । प्राकृतिक र कृत्रिम दुवै खाले प्रकाशको प्रयोग भएको छ । प्रचण्ड घामको उज्यालो प्रकाश, विहानको लालित्यमय सुनौलो प्रकाश, जूनको धमिलो नीलो प्रकाश , अँध्यारोमा आगो बाल्दा निस्कने रक्तिम प्रकाश यी सबै प्रकाशले दर्शकमा आनन्दानुभूति प्रकट गरिरहेको हुन्छ । यी सबैले खुशी, दुःखी, दोधार र उदास मन र अनुहारलाई झल्काएको छ । मानवीय संवेदनाको जागरण दिएको छ । रङ्ग परिवर्तन र आकर्षक प्रकाश व्यवस्थापनले भावाभिव्यक्तिमा निर्देशकलाई सहज र दर्शकलाई

मोहक तुल्याएको छ । यसमा प्रकाश भने काम नारायण तिमिसना, गणेश रायमाभी, लक्ष्मण उप्रेती, युवराज पौडेल, डम्मर राई, भरत लामा र प्रेम हुमागाईले गरेका छन् ।

यसरी नेपालका विभिन्न स्थानहरूमाथि छायाङ्कन गरिएको अभिनयमा स्वभाविकपन आएको, आकर्षक वेशभूषा र शृङ्गारमा सजिएको एवम् उचित प्रकाश व्यवस्थापन भएकोले दर्शकलाई प्रशस्त आनन्दानुभूति दिलाउन यस चलचित्र सफल रहेकाले दृश्यविधानका दृष्टिमा पनि सफल देखिन्छ । सामाजिक महत्वका दृष्टिमा दृश्यविधानको विशेष महत्व छ ।

४.५ चलचित्र 'बसाइँ' मा गीत, सङ्गीत र नृत्य :

वर्तमानमा गीत, सङ्गीत र नृत्य पनि चलचित्रको एक घटक हो । 'बसाइँ' चलचित्रमा जम्मा छ वटा गीत समावेश भएका छन् । ती चलचित्रको मूल कथानकसँग सम्बन्धित भएर कथानकलाई अझ प्रष्ट पार्न सफल भएका छन् । यस चलचित्रको सबै गीतका रचनाकार प्रसिद्ध कवि एवम् समालोचक कृष्णहरि बराल हुन् । यी गीतहरूमा स्वर दिने काम देश विदेशका प्रसिद्ध गीतकारहरू उदितनारायण भा, दिपा भा, रामकृष्ण ढकाल, राजेश पायल राई, सपना श्री, आनन्द कार्की, शर्मिला बर्देवाले गरेका छन् । यी सम्पूर्ण गीतमा सङ्गीत भने काम ख्याती प्राप्त सङ्गीतकार शक्ति बल्लभले गरेका छन् । सुन्दा कर्णप्रिय, गेयात्मक र सुन्दर सङ्गीतमा सजिएकाले लोकप्रियता पाउने सम्भावना बोकेका छन् । ६ वटा गीतमध्ये दुईवटा गीत चलचित्रका नायक नायिका धने र मैनासँग सम्बन्धित छन् भने अन्य चार गीतहरू भुमा र रिक्टेसँग सम्बन्धित छन् । तिनीहरूको चर्चा तल गरिएको छ :-

'किन किन अचेल नयाँ रहर पो लाग्न थाल्यो' बोलको गीत चलचित्र 'बसाइँ' को पहिलो गीत हो । यसमा मनिला सोतानद्वारा स्वराङ्कन गरिएको छ । उमेर बढ्दै गरीकी भुमालाई त अब बिहे पनि गरिदिनु पर्छ भनेर जब दाजुभाउजू कुरा गर्छन् । यो कुरा सुनेर खुसी हुँदै अनेक कुराहरू कल्पदै गाइएको गीत हो । जवानी चढेकी भुमामा नयाँ रहर लागेको र पराइको मनमा बसाइँ सर्न मन लागेको कुरा व्यक्त गरिएको छ । यो बेलामा के गरु, कसो गरुँ भएको, जीवनमा कसैको आगमन चाहेको र नयाँ चाहना र कामनाहरूको व्यग्र प्रतीक्षा गरिएको छ । उमेर पुगेकी केटीले बिहेको कुरा सुन्दा रमाउनु र त्यससँग सम्बन्धित अनेक कल्पना गर्नु स्वाभाविक देखिन्छ । गीतले सङ्केत गरे अनुसार कसैको मनमा बसाइँ सर्न खोजिरहेकी पनि छ । यसले कथानकलाई अघि बढाउने काम पनि गरेको छ । यो गीतमा एकालाप छ । सहनायिकाले यो गीतमा नृत्य गरेकी छन् ।

'तिम्रो माया पाएपछि लाग्न थाल्यो यस्तो' बोलको गीत दोस्रो गीतको रूपमा देखा पर्दछ । यो गीतमा रामकृष्ण ढकाल र सपना श्रीले स्वर दिएका छन् । यो गीतमा नायक धने र नायिका मैनाले अभिनय गरेका छन् । यो समर्पणको गीत हो । तुलनात्मक रूपमा जीवन जस्तो भए पनि दुवैले गरेको एक अर्काप्रतिको मायाले उनीहरू खुसी छन् । जीवनमा जस्तो दुःख र समस्या परे पनि वर्तमानमा सन्तुष्ट नै रहेको र भविष्यमा कस्तो होला भन्ने चिन्ता पनि व्यक्त गरिएको छ । कथावस्तुमा आधारित गीत सान्दर्भिक नै देखिन्छ । दर्शकहरूलाई भरपुर मनोरञ्जन दिन सफल देखिन्छ ।

तेस्रो गीतका रूपमा 'नाच्ने गाउने बैँसको बेलैमा' भन्ने बोलको गीत छ । यो गीत प्रथम पटक आइतबारे हाटमा भुमा र रिक्टे भेट हुँदा गाइएको गीत हो । आनन्द कार्की र शर्मिला बर्देवाले यो गीत गाएका छन् । अभिनय पहिलो पटक भुमा र रिक्टेले गरेका छन् । यहाँ रिक्टेले भुमालाई मन पराएको, भुम्के फूली दिउंला भनेको, तिम्रै लागि भनेर जलपादेवी भाकेर आएको, मसँग जाने भए रेलमा चढाइलाने कुरा व्यक्त गरिएको छ भने भुमाले नबुझी त्यसै माया नलाउने, तिमिले दिएको गहना नसुहाउने भन्दै विरोध पनि गर्दै साथै तिम्रो कुरा मात्रै ठूलो हो कि, मन पनि ठूलै छ भनेर प्रश्न गर्छे । यो गीतवाट दुवै एक अर्कामा प्रभावित भैसकेका छन् भन्ने बुझिन्छ । यहाँ तिमिले रेलमा चढाएर लैजान्छु भन्दै भुठा आश्वासन पनि दिइएको छ । यस गीतले पनि कथानक विकासलाई सहयोग पुऱ्याएको छ ।

'यो सुरिलो धुनले बोलायो मलाई' बोलको गीत चौथो गीतको रूपमा आएको छ । यसमा पनि भुमा र रिक्टेले नै अभिनय गरेको छन् । उदितनारायण भा र दीपा भाको सुमधुर स्वरले यो

गीत गुञ्जिएको छ । भुमाले रिकुटेलाई सम्झदै एकलै घाँस काट्दै गीत गुन्गुनाउँदै गर्दा सुरिलो स्वर सुनेर रिकटे त्यही पुग्छ । दुबैका आँखा जुधेपछि सम्झनामा यो गीत गाइन्छ । रिकुटेले भुमालाई तिम्रो सुरिलो धुनले , बदनले , नयनले मलाई बोलायो, प्रभावित पायो । अब मनलाई कसरी सम्हाल्नु , त्यसरी मोहनी नजरले नहेर , म त तिम्रो मायाले घेरिए बेरिए भनेर उसलाई धेरै नै माया गरेको र त्यो माया बिसन नसक्ने जस्ता कुराहरू गरेर भुमालाई विश्वास दिलाउने चेष्टामा रिकुटे देखिन्छ । भुमा भने पिरतीमा त्यति चढेर भावुक कुरा गर्नु हुँदैन । परदेशीहरू त राम्रा विश्वासका हुँदैनन् भन्थे तर त्यो भुठा पो रै छ कि क्या हो ? यो मान्छे त त्यस्तो देखिएन भन्ने द्वन्द्वमा पर्छे भने मेरो मनको फूलमा तिम्री भमरा नबन्नु भनेर शङ्का व्यक्त पनि गर्छे । यसरी यहाँ रिकुटेले भुमालाई धेरै माया गर्ने कुरा गरेको छ भने भुमाले कतै तिम्री भमरा त बन्दैनौ भनेर शङ्का व्यक्त गरेकी छे । यसमा पनि तेस्रो गीतमा भै माया र शङ्का कुरा गरिएको छ । अब घटनाक्रम के कसरी अगाडि बढ्छ भनेर जिज्ञासा पैदा गरेको देखिन्छ ।

पाचौँ गीतको रूपमा 'निष्ठुरीको माया जालले जिउँदैमा मायो' भन्ने बोलको गीत छ । यसमा स्वर सपना श्रीले दिएकी छन् । यस गीतमा पनि अभिनय भुमाद्वारा गरिएको छ । जब भाउजूले मर्नु नि पापिनी मर्नु, मर्नु भन्दै सराच्छे त्यो कुरा सहन नसकी मध्यरातमा मर्न भनी निस्केकी उसले विरक्त हुँदै यो गीत गाएकी छ । भावसम्प्रेषणका दृष्टिले यो गीत उत्कृष्ट छ । आफूले विश्वास गरेर सर्वश्व सुम्पेकी आफूलाई सर्वश्व लुटेर विचल्लीमा पारेको , आफूलाई जिउँदै मारेको , कतै कसैको सहारा नभएको अलपत्रै अवस्थामा छाडेको , भुँइमा पछारेको कुरा व्यक्त गरिएको छ । अबको बाँकी जीवनको कुनै आशा नभएको , बाँच्नुको कुनै अर्थ नभएको , सबैबाट एक्लिएको, निराश र निरर्थक जीवनका रूपमा भुमाले आफूलाई तौलिएकी छ र आफ्नो अस्तित्वलाई खतम पार्न ऊ अनिष्ट स्थलतिर लम्केकी छ भन्ने कुरा यसले देखाएको छ । दर्शकमा जिज्ञासा पैदा गर्न र करुणा थप्ने काम यस गीतले गरेको छ ।

चलचित्रमा अन्तिम गीतको रूपमा नायक नायिकाले नै गाएको भन्ने गरी 'नियतीको धार पयो, सामन्तीको जाल पयो' बोलको गीत पृष्ठभूमिमा बजिरहेको छ । राजेश पायल राईद्वारा गाइएको यस गीतले धने र मैनालाई नियती र सामन्ती दोषका कारण बसाइँ सर्नु परेको यथार्थलाई देखाएको छ । जति दुःख सङ्घर्ष गरे पनि गाउँमा टिक्न नसकेको आखिरमा सबै त्यागेर भविष्यको खोजमा गन्तव्यहीन पाइला चाल्नु परेको कटु यथार्थलाई यो गीतले व्यक्त गरेको छ । गीत अत्यन्त हृदयस्पर्शी छ ।

यस बाहेक चलचित्रमा छिटफुट रूपमा पुराना प्रचलित गीतका टुक्राहरू पनि देखा पर्दछन् । तर ती पात्रका मनोभावलाई व्यक्त गर्ने अति क्षणिक हुनाले पूर्ण गीतको दर्जा दिन सुहाउने खालका छैनन् । मोटे कार्कीले वनमा एकलै गुन्गुनाएको 'तमोर पारी डुङ्गा है चल्थो' बोलको गीत, भुमाले मैनासँग जाँतो पिध्दा गाएको 'देउराली भञ्ज्याडमा वरपिपल जोडी' बोलको गीत, चलचित्रको मध्यतिर रोपाईको समयमा खेतालाहरू बेसीतिर भर्दै गर्दा पृष्ठभूमिमा बजिरहेको 'छुपुमा छुपु धानै रोप्नु' बोलको गीत, नन्देको रोपाई हुँदा खेतालाहरूले पञ्चै बाजा बजाउँदै 'हिले पानीमा डिलमिलाई सम्याउने' बोलको गीत, भुमाले वनमा रिकुटेलाई सम्झदै गाएकी 'उकाली ज्यानको' बोलको गीत यस्ता गीतका रूपमा आएका छन् । यी कुनै गीतहरूमा सुनियोजित प्रयोग गरिएको छैन र यी गीतमा नृत्य पनि गरिएको छैन । ती भुलक्क देखिन्छन्, बिलाउँछन् । त्यसैले ती प्रभावहीन रहेका छन् ।

यसरी जम्मा छ वटा पूर्ण गीत रहेकोमा सबैभन्दा प्रभावकारी र मन छुने गीतको रूपमा 'नियतिको धार पयो' बोलको अन्तिम गीत रहेको छ भने लोकप्रियताको हिसाबमा दोस्रो 'तिम्रो माया पाएपछि' बोलको गीत देखिन्छ । गीतको प्रयोग कथा सुहाउँदो छ । चारवटा गीत रोमान्टिक किसिमका छन् भने दुईवटा गीत भावुक किसिमका कथानकसँग मिल्ने खालका छन् । प्रत्येक गीतहरू लम्बाइको हिसाबले चारदेखि पाँच मिनेटसम्मका न लामा न छोटो मध्यम खालका छन् । शब्द छनौटमा गीतकारले विवेक पुऱ्याएका छन् । शब्द प्रयोगमा एकाध हिन्दी शब्द बाहेक

सरल नेपाली शब्दहरू नै छन् । बिम्ब, प्रतीक र अलङ्कार पनि कतैकतै देखिन्छन् । गीतहरू भाव सम्प्रेष्य छन् । आ-आफ्ना प्रयोजन पूरा गर्न सबै गीत सफल छन् ।

सङ्गीत पक्ष पनि कमजोर छैन । गीतका भाव अनुसार कर्णप्रिय सङ्गीतले भरिएको छ । दोस्रो गीतमा बाहेक अन्य गीतमा प्रचलित आधुनिक बाद्यवादनको प्रयोग गरिएको छ । दोस्रोमा सामाजिक र सांस्कृतिक पक्षलाई झल्काउने खालका मादल, ढोलक, मुर्चुङ्गा आदिको प्रयोग भएको छ । तसर्थ यसको गीत र सङ्गीत पक्ष सशक्त र सोदेश्यपूर्ण रहेको छ ।

गीत, सङ्गीतसँग सम्बन्धित नृत्य पक्ष पनि सबल रहेको छ । वसन्त श्रेष्ठको निर्देशन रहेको यस चलचित्रमा गरिएको सम्पूर्ण नृत्यहरू गीतको भाव अनुरूपको आङ्गिक नृत्य नै देखिन्छन् । खुट्टा चाल्ने, हात हल्लाउने, कम्मर मर्काउने, नजर जुधाउने, मुस्काउने, लजाउने, भावुक हुने, आन्दोलित हुने सबै खालका हाउभाउहरू सहित सार्थक नृत्य गरिएको छ । सम्पूर्ण चलचित्रमा चार पात्रहरूले मात्र नृत्य गरेका छन् ।

४.६ चलचित्र 'बसाइँ' मा भाषा-शैली :

भाषा विचार अभिव्यक्तिको माध्यम हो । यहाँ प्रयुक्त भाषाहरू प्रायः कथ्य छन् । शब्द प्रयोगका दृष्टिले सामान्य ठेट नेपाली बोलीचालीका शब्ददेखि लिएर हिन्दी शब्दहरूको पनि प्रशस्त प्रयोग भएको छ । पात्र अनुकूल हुने गद्य भाषाको प्रयोग यहाँ पाइन्छ । गरीप, गोडा, विसेक, हाउ, खसम, नारान, निस्से, ज्याँ, लन्ठा, अन्त, बित्था जस्ता शब्दहरू गाउँले ठेट शब्दहरू हुन भने आच्छा, लेकिन, क्यानाम, रास्ता, कुछ, यार, उपर आदि जस्ता शब्दहरू हिन्दी शब्दहरू हुन जुन रिकुटेद्वारा मात्र बोलिएका छन् ।

सामाजिक चलचित्र र ग्रामीण जनजीवनको चित्रण भएको कारण भाषा सरल, प्रभावकारी र स्वाभाविक छन् । कथ्य भाषाले संवादलाई यथार्थ, रोचक र स्थानीय रङ्गयुक्त बनाएको छ । जस्तै :

गोमा : के कुरा छ हाउ, लु लु भनी हेर त ।

मैना : लौ न नारान यो के भयो ?

भुमा : बित्थामा त्यसै चढेन रहरे लाग्दैन ।

बैदार बूढो बोल्दा 'हरेरामको, मुखिया बोल्दा चाइने भन्देखि, रिकुटे बोल्दा, लेकिन जस्ता थेंगाहरूको प्रयोगले भाषामा रोचकता थपेको छ । यो कुरा चलचित्रमा प्रष्टै झल्किएको छ ।

बैदार बूढा : हरेरामको ! ए धने । तैले किन नटेरेको हँ ?

मुखिया : चाइनेभन्देखि के भन्छस त धने अब पञ्चको सामु ?

रिकुटे : लेकिन तकदीरको बात पल्टनमा फट्ट लिइहाल्यो ।

नेपाली उखान र टुक्काहरूको प्रयोगले 'बसाइँ' को भाषा समृद्ध रहेको छ । ओरालो लागेको मृगलाई बाच्छाले खेदछ, जुन थालमा खायो त्यही थालमा थुक्छ, धावन्ती खेती घोक्न्ते विद्या, मुखमा मोसो दल्लु, मुख लुकाउनु, छेड हान्नु, मनभित्र पस्नु, कान खानु जस्ता उखान-टुक्का यहाँ देखिन्छन् जसले भाषामा स्वभाविकता थपेका छन् । पात्रहरूले गाली गरेका भाषा पनि उत्तिकै सजीव छन् ।

धने : तेरिमा बजिया, तँ जस्तो भतुवाले मलाई जे मन लाग्यो त्यही भन्ने ?

मैना : हामी सबका मुखमा मोसो दल्यौ, कहाँ मुख लुकाउनु हामीले यस्तो हुनुभन्दा त मर्नु नै बेश मर्नु नि पापिनी मर्नु मर्नु ।

यसैगरी भाषालाई कलात्मक बिम्बका रूपमा सिगाने र आलङ्कारिक प्रस्तुति दिने काम पनि यसमा भएको छ । उपमा र रूपक अलङ्कारको रमणीय प्रयोग यसरी गरिएको छ :-

धने : विधिको लेखा, फूल जस्तीलाई कर्मले म जस्तो गरीपसित पारिदियो ।

मोटे कार्की : मेरो लेखा त तिमी देवी समान छ्यौ ।

यस्तो भाषाको प्रयोगले 'बसाइँ' चलचित्रलाई कोमल, मार्मिक यथार्थपरक, शक्तिशाली र जीवन्त बनाएको छ । समाजको ज्युँदो तस्विर उतारेको छ । यसमा प्रयुक्त शैली भने परम्परागत ढाँचाको नै रहेको छ । निर्देशकले कुनै नवीन शैली अपनाएका छैनन् । उही पुरानै आदि, मध्य र अन्त्यको रैखिक ढाँचाको शैलीमा रहेको देखिन्छ ।

४.७ चलचित्र 'बसाइँ' मा विचार :

नेपाली पहाडी गाउँले जीवनको वास्तविक यथार्थलाई देखाउनु नै यस चलचित्रको उद्देश्य हो । परिश्रम गर्ने गरीब किसानहरू शोषक, सामन्तीको षड्यन्त्र र नियतीको मारमा परेर मातृभूमिलाई छाडेर बसाइँ सर्न कसरी विवश हुन्छन् भन्ने कुरा देखाउनु नै यसको सारवस्तु वा विचार हो । धने जस्ता गरीब नेपालीहरू आफ्नो गाउँमा शोषक सामन्तीहरूका पन्जामा परेर कसरी छटपटाउँछन् । पैसा थुपारेर टाठाबाठा कहलिएका ती दानवहरूका थिचाइमा परेर गरीबहरू जीवन धान्न असमर्थ मात्र हुँदैनन्, आफ्नो सम्पूर्ण ममता र मित्रतालाई चटकै चुडाएर रुदरुदै अनिश्चित भविष्यको यात्रामा हिड्न बाध्य हुन्छन् भन्ने कुरा पनि यस चलचित्रमा देखाइएको छ । रिक्टे जस्ता कामलिप्त व्यक्तिहरूले कसरी सोभासिधा नारीहरूलाई विचल्लीमा पार्दछन् भन्ने कुरा देखाइएको छ । समाजमा मोटे कार्की जस्ता आदर्श चरित्र भए पनि ती सामाजिक तिरष्कार र अपमान सहेर बस्ने सङ्घर्षशीलता देखाउन सक्दैनन् र पलायन हुन बाध्य हुन्छन् भन्ने जस्ता यथार्थ घटनालाई देखाउन खोज्नु पनि यस चलचित्रको जीवनदृष्टि हो । यिनै सामाजिक यथार्थलाई भाग्यको नाममा अल्मल्याएर प्रकट गर्नु निर्देशकको विचार देखिन्छ । थोरै आशा, सानो आकाङ्क्षा र अलिकति पसिना जम्मा गरी आफ्नै जन्मथलोमा जीवन गुजारा गरुँ भन्दाभन्दै पनि मुटु नै टुक्राएर, जहान केटाकेटीलाई रुवाउँदै उठिबास लगाउनु पर्ने कटु यथार्थको वास्तविक चित्रण गर्नु पनि यस चलचित्रको सार हो । यस कथाको निचोडमा समालोचक हीरामणि शर्माको भनाइलाई उद्धृत गर्दै डा. टीकाराम पन्थी भन्छन् :- 'सामाजिक अन्याय र आर्थिक शोषणको जाँतोमा युगौदेखि पिसिदै र शोषक सामन्तीहरूका पाइतालामुनि कुल्चिदै आएका निम्नवर्गीय जनजीवनका टड्कारा आर्थिक प्रश्न र समस्यालाई लिएर लेखिएको उपन्यास हो बसाइँ । अस्तु सयौं समालोचकहरूले बसाइँप्रति समीक्षा समालोचना, चिन्तन विवेचना प्रस्तुत गरे, ती सबैको मान्यता यही हो, स्थापित मान्यता यही हो । यही मान्यता चलचित्रको पनि हो किनकि यस चलचित्रको विषयस्रोत 'बसाइँ' उपन्यास नै हो, चलचित्र त्यसको रूपान्तरण मात्र हो ।

गरीब श्रमिक किसानहरू कसरी सङ्घर्ष गर्छन्, उनीहरू नियति र सामन्तीबाट कसरी शोषित हुन्छन्, समाजमा यौन पिपासु मान्छेहरूले मौका पाए कसरी यौन शोषण गर्दछन्, राम्रो काम गर्न चाहेर पनि समाजको डरले कसरी प्रेमवादी मान्छेहरू विलीन हुन्छन् भन्ने जस्ता सबै कुराहरूलाई मार्मिक र कारुणिक रूपले देखाउन खोज्नु नै यस चलचित्रको मूल उद्देश्य वा विचार हो ।

४.८ चलचित्र 'बसाइँ' मा ध्वनि :

चलचित्रमा धेरै पछिमात्र प्रवेश गरेको ध्वनिले वर्तमान अवस्थामा अपरिहार्यताको स्थान ओगटेको छ । अहिले ध्वनि भएन भने त्यो चलचित्र असफल र अरूचिपूर्ण हुन्छ । ध्वनिले चलचित्रलाई जीवन्त ल्याउनुका साथै पात्रहरूमा साधारणीकरण गरिदिन्छ । यहाँ स्थलध्वनि समायोजन पुरुषोत्तम लामिछानेको रहेको छ । 'बसाइँ' चलचित्र ध्वनि प्रयोगको दृष्टिले सफल नै मानिन्छ । सुरुदेखि अन्त्यसम्म ध्वनि प्रयोग गरिएको छ । घटना, परिवेश अनुसारको प्रयोग भएको छ । आकाश गर्जेको, चट्याङ्ग परेको, हावा चलेको, सुनसान रातमा भ्याउँकीरीहरू कराएको, परेवा, कुखुरा कराएको, पानीको कलकल आवाज आदि प्राकृतिक ध्वनि यहाँ प्रयोग भएका छन् भने थप्पड हानेको, कचौरा खसेको, हिड्दा, घोडा दौड्दाको टकटक आवाज, मही पार्दाको घरघर आवाज, भैसी, कुकुरजस्ता जनावरको आवाज, घाँसको डाली काट्दाको आवाज जस्ता अन्य कृत्रिम ध्वनिका रूपमा आएका छन् । ध्वनिविना संवाद, उद्घोषण, गीत, सङ्गीतको सम्भावना नहुने हुँदा त्यहाँ पनि ध्वनिको प्रयोग भएको छ । मानिसहरू हाँस्दा, रुँदा, चिच्याउदा, रमाउदा हरेक पटक परिवेश र घटना सुहाउँदो ध्वनि पृष्ठभूमिमा बजिरहेको सुनिन्छ । भुमा र रिक्टे मौन रहँदा, मैनाले भुमा दोजिया भएको र रिक्टे भागेको सुनेपछि विक्ल स्थितिमा भुमा मध्यरातमा घरबाट निस्केको स्थितिमा, धनेलाई प्रत्येक पटक परेको चोट पछिको अवाक अवस्थामा परिवेश सुहाउँदो कारुणिक र भयानक भाव पैदा गर्ने खालका ध्वनिहरू प्रयोग भएका छन् ।

यसरी केही प्राकृतिक, अधिक कृतिम स्रोतका वातावरणीय ध्वनिका अतिरिक्त संवाद, मानवीय क्रियाकलाप, सङ्गीत र पार्श्वसङ्गीतका रूपमा ध्वनिको उचित प्रयोग प्रशस्त मात्रामा पाइन्छ जसले दर्शकलाई मर्माहित र कारुणिक स्थितिमा लैजान सहयोग गर्दछन् ।

४.९ चलचित्र 'बसाइँ' मा बिम्ब र प्रतीक :

कुनै वस्तु वा घटना जसले सामान्य वा सोभो अर्थ नबुझाएर त्यसभन्दा निकै परको अर्थ बुझाउँछ भने त्यो वस्तु वा घटना प्रतीक हुन्छ । बिम्ब भनेको 'मानसिक तस्विर' हो जसले चित्रात्मकता प्रदान गर्छ । 'बसाइँ' चलचित्र मूलतः सरल र अभिधात्मक अर्थमा निर्माण गरिएको भए तापनि पनि यसमा कतैकतै सामान्य प्रतीक र बिम्बको प्रयोग गरिएको छ र चलचित्रलाई सफल बनाउने प्रयास गरिएको छ । यस चलचित्रको नायक धने आम गरीब नेपालीको प्रतीक हो भने बैदार, नन्दे, शोषक, सामान्तीका प्रतीक हुन् । मैना आदर्श नारी प्रतीक हो भने मोटे कार्की आदर्श प्रेमीको प्रतीक हो । रिकुटेले भुमालाई दृश्यात्मक रूपमा लुटेको छैन तर त्यति नै बेला कामीले फलाम तताई रातो बनाई पानी पोखरीमा डुबाएको छ । यसबाट रिकुटेले आफ्नो परशु भुमाको पोखरीमा गाडेको सङ्केत गरिएको छ । यहाँ परशु र पोखरी यौन प्रतीक हुन् । अझ स्पष्ट पार्न फूलमाथि पुतली रमाइरहेको देखाइएको छ । यसले सबै दर्शकमा भुमाको सौन्दर्य रिकुटेले चुसिरहेको छ भन्ने बिम्ब वा मानसिक तस्विर कोरिएको हुन्छ । यहाँ भुमा फूल हो भने पुतली रिकुटे हो । पुतलीको ठाँउमा भमरो भएको भए अझ प्रभावकारी हुन्थ्यो । यो कुरामा निर्देशक चुकेका छन् । यो घटना वा दृश्य नै चलचित्रमा सर्वाधिक सफल बिम्ब र प्रतीकको प्रयोग हो । यहाँ रिकुटे यौन पिपासुको प्रतीक हो भने भुमा अस्तित्व लुटिएको नारी प्रतीक हो ।

भैसीको पाडो मर्नु, बालकले दूध खाइरहेको बेलामा दूध पोखिनु, नजिकैबाट विरालो जानु, भुमाले लुगा, पोते लगाएर ऐना हेर्दा रिकुटेको आकृति देखिनु, त्यतिनै बेला ऐना फुट्नु र त्यसमा आफ्नो आकृति देख्नु, यी सबै भविष्यका अनिष्टका प्रतीक हुन् । यी नै प्रतीक प्रयोगका नमूना हुन् ।

मैनाले भैसी ल्याए पछिका सुनौला सपना बुन्दै धनेलाई भनेकी छ । ऊ सुखद भविष्यको कल्पनामा छे । रिकुटेले भुमाको सुरिलो स्वर र सङ्गीतको भाव सुन्दा एक किसिमको छटपटी उसमा पैदा भएको छ । मीठो कल्पनामा डुबेर सुखद भविष्यलाई सम्भेर ऊ सुत्न सकेको छैन । भुमाले पनि रिकुटेको मुग्लान लैजाने आश्वासनमा सहरी जीवनको चित्र मस्तिष्कमा खडा गरेकी छ । उता नन्दे ढकालले पनि धनेलाई बसाइँ खेदेर भानिजलाई ल्याइ राख्ने बिम्ब तयार परिरहेको छ । धनेले पनि नन्देको खेत खान पाउदा सुदिनको कल्पना गरेको छ । यी ५ वटै प्रसङ्गमा सबैले सुखद 'मानसिक तस्विर' खडा गरेका छन् । अझ चलचित्रको सुरु र अन्त्यमा गरिएको उद्घोषण वर्णन, मैनाले पशुपंक्षीलाई दर्शाएको माया र आँशु चुहाउँदै घरलाई हेरी बाहिरिएको दृश्यले दर्शकमा कारुणिक र हृदय विदारक बिम्ब स्थापना गरेको छ ।

यसरी बिम्ब र प्रतीक प्रयोगका दृष्टिले पनि यो चलचित्र सफल नै देखिन्छ ।

पाँचौ परिच्छेद : 'बसाइँ' उपन्यास र चलचित्रका बीच तुलनात्मक अध्ययन

२०१४ सालमा प्रकाशित 'बसाइँ' उपन्यासलाई किताबका पानामा पढिरहेका पाठकले त्यसको ठीक ४६ वर्षपछि २०६० मा दर्शक बनेर चलचित्रको रूपमा हेर्न पाएका छन् । 'बसाइँ' भन्ने औपन्यासिक कृतिलाई चलचित्रात्मक रूपान्तर गर्दा सकेसम्म हु-बहु उतार्ने प्रयास निर्देशक सुभाष गजुरेलले गरेका छन् । मजदुर, माया बैगुनी, जुत्ता खाने बुहारी जस्ता चलचित्रको निर्देशन गरिसकेका तथा थुप्रै नाटक र ठूलासाना चलचित्रमा काम गरिसकेका गजुरेल यस क्षेत्रमा नौलो काम होइन । उपन्यास र चलचित्र दुई भिन्नाभिन्नै विधा भएकाले जस्ताको तस्तै उतार्न सम्भव छैन । त्यसका लागि प्रशस्त परिमार्जन, संशोधनको आवश्यकता पर्दछ, त्यसतर्फ निर्देशक सचेत देखिन्छन् । 'बसाइँ' लाई चलचित्रीकरण गर्ने क्रममा उपन्यासको तुलनामा केही कुराहरू हटाइएका छन्, केही कुराहरू थपिएका छन् भने केही कुराहरूमा परिवर्तन गरिएका छन् । चलचित्र तत्वका आधारमा तुलनात्मक अध्ययन गर्ने काम यहाँ गरिएको छ ।

५.१. कथानक :

दुईतीन घण्टाभन्दा लामो चलचित्र बनाउने र हेर्ने परिपाटी नेपालमा नभएकाले चलचित्रलाई छोटो र प्रभावकारी बनाउनु पर्ने निर्देशकको बाध्यता हो । सिङ्गो रूपमा हेर्दा उपन्यासको सापेक्षतामा हेर्दा करिब-करिब मेल खान्छ तर पनि सूक्ष्म रूपमा हेर्दा अधिकांश घटनाहरूलाई थपेर, उस्तै राखेर, हटाएर, परिवर्तन गरेर, अगाडिपछाडि पारेर कथानक सिर्जना गरिएको र अधि बढाइएको छ । त्यस्ता केही हटाइएका, थपिएका र परिवर्तन गरिएका घटनाहरूलाई यस प्रकार देखाउन सकिन्छ ।

५.५.१ हटाइएका घटना :

उपन्यासबाट चलचित्रमा रूपान्तरण गर्दा हटाइएका घटनाहरू निम्न बमोजिम छन् :-

- १) देवी भैरवी र मालश्रीको गीत गाइएको घटना,
- २) ठूलीले हाटबजारमा भट्टमास पसल थापेको घटना,
- ३) उपन्यासको परिच्छेद एकमा वर्णित धनेले राती सुत्दै भैसीका बारेमा गरेको कल्पना,
- ४) परिच्छेद १४ मा वर्णन गरिएका बेसीका कटेरा वर्णन र त्यहाँको जनजीवनको दृश्यहरू,
- ५) धनेले नन्देको पिटेर लडेको भैसी उठाउन गरेको प्रयास,
- ६) धनेले पानी लगाइसकेपछि खेतका गन्नाहरू प्वाल पारेर खोलेको,
- ७) धनेले सावाँब्याज तिर्न नसकेपछि बैदारले भैसी र गोरु फुकाएको र गाउँलेहरूले रमिता हेरेको,
- ८) रिकुटेसँग धारामा भुमाको भेट हुँदा भुमाले मजेत्रो ओडेको,
- ९) बसाइँ सन्तुपने निर्णय भैसकेपछि मैना रोईरहदा धनेले मैनाको आँशु पुछेको,
- १०) मोटे कार्की र भुमा बसाइँ सरेपछि दाजुभाउजूलाई चिठी लेखेर पठाएको,
- ११) आसामीले पैसा दिएकाले हात खाली नभएको भन्ने संवाद,
- १२) भुमाले रिकुटे र मोटे कार्कीबीच गरेको तुलना,
- १३) पानी बार्न हुन्न, ऐनले दिदैन भन्ने संवाद
- १४) मैनाले भुमा भाग्नुभन्दा अघिल्लो साँभ भुमालाई बेसरी गाली गरेको धनेलाई सुनाएको कुरा,
- १५) भुमाले मैनालाई रिकुटेसँग धारामा, हाटबजारमा भएका गरेका गतिविधिहरूलाई सुनाएका कुराहरू,
- १६) रिकुटेले घाँस काटेको भुमाले सिमलेको घटना,
- १७) पञ्च भेलामा धनेलाई सोधिएका विभिन्न कुराहरू ।

यसरी हटाउने कुरामा निर्देशक केही चुकेका छन् । देखाउन सकिने दृश्य वा घटनाहरू पनि नदेखाएर प्रस्तुतिलाई केही फितलो बनाएका छन् । रुखमा चढेर घाँस झारेको, चिठी पठाएको, धनेको उठिबास लाग्ने भएपछि उसका विचार सुनाएको जस्ता घटनाहरू चलचित्रमा थप आकर्षक बन्ने

थिए, यसो हुन सकेको छैन । गीतहरू थपिने, एक दुई ठाँउमा हाँस्य दृश्यहरू देखाउने जस्ता कुराहरू व्यापारिक दृष्टिले ठिकै मानिए पनि उपन्यासको रूपान्तरणभन्दा बाहिर गएका छन् । सकेसम्म उपन्यासका दृश्यहरूलाई देखाइएको भए अझ प्रभावकारी हुन्थ्यो भन्ने गुनासो तुलनात्मक अध्ययनबाट गर्न सकिने अवस्था रहेको छ ।

५.५.२ थपिएका घटना :

थपिएका घटनाहरू जुन उपन्यासमा छैनन् चलचित्रमा मात्रै छन् । ती यसप्रकार छन् :-

- १) मैनाले सुरुमा बाख्रो र परेवासँग गरेको एकालाप,
- २) छोरोलाई फुल्याएको र भुमालाई उठाएको घटना,
- ३) दोबाटे साहिलोले कार्कीकोमा खसी बेचन ल्याएको घटना,
- ४) धनेले भैसीले दूध नदिएपछि भैसीलाई पिटेको र मैना आई छुट्टाएको घटना,
- ५) मैनालाई ज्वरो आउदा छोरोले दुःख दिएको, मैनाले भिजिएर पिटेकी, भुमा आएर आश्वासन दिदै सम्झाएकी र धने आएर अब आश्वासन नदिन भनेको घटना,
- ६) दूध खान खोज्दा कचौरा खसेको र दूध पोखिएको घटना,
- ७) ऐना हेर्दै भुमाले रिक्टेले किनिदिएको चुरा, पोते लगाउदा ऐनामा रिक्टेको फोटो देख्नु, ऐना फुटेर टुक्रा-टुक्रा हुनु र त्यो टुकामा आफ्नो फोटो देखेको घटना,
- ८) बैदारलाई कान्छाले धनेको भैसी तुहेको कुरा सुनाएको,
- ९) भैसी ल्याएपछि दूध खाएको, मही पिएको, ध्यु बेचेर पैसा लिएको जस्ता सुखद क्षणहरू,
- १०) मैनाले धनेलाई बाहिर बसेर पर्खिरहेको बेला भुमा आएर किन बाहिर बस्नु भाको ? भनेर साधेको, मैनाले खाना खानभन्दा भुमाले परममै खाएर आएको भन्ने घटना,
- ११) मोटे कार्कीलाई पेटारे खसी बेचेर मैनाले भुमालाई गुन्युचोलो किन्न पैसा दिएको घटना,
- १२) पिड खेलेपछि कार्कीले र ठूलीले भुमालाई चासो दिइ केही कुरा सोधेको, त्यही बेला मादल बजाई नाचेको गाएको घटना,
- १३) कान्छा साहूले भाले भिडन्त गराई मजा लिइरहेको घटना,
- १४) कुखुरा चोरेको, तरुनी जिस्क्याएको दृश्य,
- १५) कुखुरा चोरेपछि आफूलाई पोल लगाइदिएको भन्दै कान्छो साहूले सन्तेलाई भुण्ड्याएर दिएको सजाय,
- १६) नन्दे ढकालले छोरोलाई गल्ती गरेकोमा सराप्दै बेसीमा बस्न अन्हाएको घटना,
- १७) कान्छा साहूले साने घर्तीलाई कालिजको शिकार बनाउन भनेको घटना,
- १८) सानेले पोल लगाएपछि कान्छा साहूले बन्दुक उठाएर धनेलाई मार्न जान खोज्दा हुन्न मालिक ज्यानमारामा परिन्छ भनी रोकेको घटना,
- १९) सुब्बा मुखियाले भैसी जाँच गरेर गएका, दमै साकीले छाला काढिरहेको खबर,
- २०) कामीले फलाम तताएर पानीको दहमा डुबाएको र पुतली फूलमा बसेको दृश्य,
- २१) नन्देको रोपाई धुमधामसँग गरेको घटना,
- २२) ठूली र मैनाले रिक्टेको खोजमा लिम्बु गाँउ जाने कुरा लुकेर भुमाले सुनिरहेको र रोएको घटना,
- २३) दिनभरि कोदोको खोले खाएर के हुन्थ्यो ? हामीलाई त ठिकै छ, बालकलाई पो हम्मै पर्ने भो भन्दै धने र मैनाले कुरा गरेको दृश्य,
- २४) नखाई-नखाई मर्ने विचार गर्नु कि क्या हो ? बेलामा आँखा देखिनौ भनी गाली गरेको,
- २५) मैना धारामा पानी भर्न जाँदा घर्तिनीले पानी बार्ने कुरा गरेकी, मैना रुदै घर फर्की धनेसँग रोएकी,
- २६) नन्दे ढकालकी बहिनी तल्लो जातका क्षेत्रीसँग हिडेकी तर हुनेखाने भएकाले साटसुट कुरा मिलाएको भन्ने घटना,
- २७) नन्देले घोडाचढी घरैमा आएर धनेलाई रुपियाँ दिने भाका सम्झाउदै धम्क्याएको, धनेले सम्झाउनु पर्दैन भनी प्रतिवाद गरेको, नन्देले सबै घरबारी उठाउने धम्की दिएको घटना,

- २८) 'बसाइँ' सने कागज लेखिसकेपछि गरिएको मुखिया, सुब्बा, बैदार र धनेका सम्पूर्ण संवाद,
 २९) सम्पूर्ण गीतहरू,
 ३०) पाहुनालाई धनेले भान्सा तयार पार्न भनेको कुरा ।

यसरी कथा प्रसङ्ग अनुसार चलचित्रलाई सार्थक र चलचित्रीकरण गर्न करीब तीसवटा घटनाहरू थपिएका छन् ।

५.५.३ परिवर्तित घटनाहरू :

चलचित्र 'बसाइँ' को कथानक परिवर्तनलाई हेर्दा हटाइएको र थपिएको तुलनामा थुप्रै यस्ता परिवर्तनहरू भएका घटनाहरू देखापर्दछन् । ती यस प्रकार छन् :-

- १) उपन्यासमा : प्रमुख नायक धनेको पहिलो मनोवाद छ ।
चलचित्रमा : प्रमुख नायिका मैनाको पहिलो एकालाप छ ।
- २) उपन्यासमा : सुरुमा रातको वर्णन गरिएको छ ।
चलचित्रमा : सुरुमा बिहानको दृश्य देखाइएको छ ।
- ३) उपन्यासमा : उपन्यास सुरु नहुँदै बैदार बूढाले भैसी दिने भएका छन् ।
चलचित्रमा : मैनाको सल्लाहमा भैसी ल्याइएको छ ।
- ४) उपन्यासमा : भैसी ल्याएपछिको मीठो कल्पना धनेले गरेको छ ।
चलचित्रमा : मैनाले गरेकी छ ।
- ५) उपन्यासमा : धने र उसका परिवारको परिचय एकै पटकमा दिइएको छ ।
चलचित्रमा : धेरै पछिमात्र दिइएको छ ।
- ६) उपन्यासमा : धनेको गरिवीको परिचय शब्द वर्णनद्वारा गरिएको छ ।
चलचित्रमा : यहाँ उनीहरूको पहिरन र घरको बनावटबाट थाहा हुन्छ ।
- ७) उपन्यासमा : बैदार बूढाले भैसी एकलैको रोहवरमा दिएको छ ।
चलचित्रमा : यहाँ पञ्च भलादमीद्वारा तमसुक लेखेर दिइएको छ ।
- ८) उपन्यासमा : बैदारकोबाट भैसी लिएर जाँदा पाडो अघिअघि भैसी पछिपछि छ ।
चलचित्रमा : यहाँ भैसी अघिअघि र पाडो पछिपछि छ ।
- ९) उपन्यासमा : मैनाले ल्याउनासाथ पराल आँगनमा छरिदिएकी छ ।
चलचित्रमा : गोठमा गएर दिएकी छ ।
- १०) उपन्यासमा : पाडो फट्फटाइ रहेको देखेर धनेले मैनालाई मात्र बोलाएको छ ।
चलचित्रमा : मैना र भुमा दुवैलाई बोलाएको छ ।
- ११) उपन्यासमा : धने भैसी चराउदै परालमाथि सुतेको छ ।
चलचित्रमा : यहाँ ढुङ्गामाथि पल्टेको छ ।
- १२) उपन्यासमा : भैसी पिटिएको पहिला धनेले देख्छ ।
चलचित्रमा : भुमाले देख्छे ।
- १३) उपन्यासमा : रिकुटे धारोमा आउदै गर्दा रातो जुता लगाएको छ ।
चलचित्रमा : कालो जुता लगाएको छ ।
- १४) उपन्यासमा : चुच्चो परेको चपेरे ढुङ्गाको धारो छ ।
चलचित्रमा : ढुङ्गा कुँदेर बनाइएको लामो धारो छ ।
- १५) उपन्यासमा : भोलिपल्ट बिहान रिकुटे जाने बेलामा बिदा भएको सङ्केत मात्र छ ।
चलचित्रमा : तीनचार संवाद धनेसँग बोलिएको छ ।
- १६) उपन्यासमा : आज दिउसोभरि कहाँ जानु भएको थियो भन्ने प्रश्न मैनाले धनेलाई गोडामा तेल

लगाएर सिद्धिएपछि गरेकी छ ।

- चलचित्रमा : तेल लगाउदा लगाउदै गरेकी छ ।
- १७) उपन्यासमा : भुमालाई हाटमा कपडा किन्न धनेले पैसा दिएको छ ।
चलचित्रमा : मैनाले दिएकी छ ।
- १८) उपन्यासमा : मोटे कार्कीको प्रथम परिचय हाटमा खसी लग्दै गरेको अवस्थामा दिइन्छ ।
चलचित्रमा : उसको आफ्नै घरमा ऐना हेर्दै आफैले दिइरहेको हुन्छ ।
- १९) उपन्यासमा : हाटबजार जाँदा तीनवटा खसी लिएर गएको छ ।
चलचित्रमा : पाँचवटा खसी लगेको छ ।
- २०) उपन्यासमा : बैदारहरू भैसीगोरु फुकाउन आउदा धने कटेरो नजिकै पर्खालमा बसी तमाखु तानिरहेको छ ।
चलचित्रमा : आँगनमै बसेको छ ।
- २१) उपन्यासमा : धनेले बैदारलाई बाहिरदेखि स्वागत गरी आफ्नो घर लगेको छ ।
चलचित्रमा : उनीहरू सिधै आक्रामक तरिकाले आँगनमा आएका छन् ।
- २२) उपन्यासमा : धनेको भैसी र हलगोरु बैदार आफैले फुकाएको छ ।
चलचित्रमा : बैदारका आसेपासे भनाउँदा कान्छा र जन्तरेले फुकाएका छन् ।
- २३) उपन्यासमा : वस्तु फुकाएर लगेपछि आँशु थाम्न नसकेर मैना घरभित्र दगुरेकी छे ।
चलचित्रमा : बैदार बूढालाई यसो नगर्न भन्दै पाउ परेकी छ ।
- २४) उपन्यासमा : धनेले मकै खाइरहेको बेलामा मोटे कार्की पछाडिबाट खोकदै आउछ ।
चलचित्रमा : अगाडिबाट दाजु सम्बोधन गर्दै आउछ ।
- २५) उपन्यासमा : धने र मोटे कार्कीले नन्देको खेत खाने कुरा गरेर सिद्धिएपछि मोटे कार्की के छ भाउजू ? भन्दै धनेको भित्र पस्छ ।
चलचित्रमा : भित्र नपसी ढकालीसित कुरा गर्न भन्दै बाहिरिन्छ ।
- २६) उपन्यासमा : कान्छा साहूले ढुकुर मार्ने गरेको छ ।
चलचित्रमा : कालीज मारेको छ ।
- २७) उपन्यासमा : धनेले नन्देको भैसी पिटेको एकछिनपछि आफैले पश्चाताप गरेको छ ।
चलचित्रमा : सुतार भन्ने गाँउले आएर सम्झाएपछि पश्चाताप गरेको छ ।
- २८) उपन्यासमा : धनेको रोपाई नहुने बुझेपछि खेतालाहरू आफै बुझेर फर्केका छन् ।
चलचित्रमा : मैनाले भनेरमात्र फर्केका छन् ।
- २९) उपन्यासमा : धने र मैना कटेरो थुनेर घरतिर लागेका छन् ।
चलचित्रमा : कटेरोमा भएका लुगाफाटा लिएर गएका छन् ।
- ३०) उपन्यासमा : धनेले पिटेर भैसी मरेकाले पञ्चभेलामा उपस्थित हुन भन्ने मात्र उल्लेख छ ।
चलचित्रमा : सुब्बा मुखियाले भैसी जाँच गरेको, दमै सार्कीले भैसीको छाला काढेको र खबर भनेपछि पुर्जा टाँसेको छ ।
- ३१) उपन्यासमा : भैसीको मोलले मात्र हुँदैन, गर्भिनी भैसी मरेकोमा पूरा दण्ड दिनुपर्छ धनेले भनेर
एक बूढा भलादमीले भनेका छन् ।
चलचित्रमा : नन्देको हली साने घर्तीले भनेको छ ।
- ३२) उपन्यासमा : धनेले भैसी मारेको दण्ड जरिवाना, गोरु किन्न र घरखर्च बापत लिएको रकम र
त्यसको साँवाब्याज गरी जम्मा दिनुपर्ने ५७५ हुन्छ ।
चलचित्रमा : ७७५ हुन्छ ।
- ३३) उपन्यासमा : धनेले नन्देसँग भाका आफैले मागेको छ ।
चलचित्रमा : मोटे कार्कीले मागिदिएको छ ।
- ३४) उपन्यासमा : धनेले भाका अढाई महिनाको पाएको छ ।
चलचित्रमा : तीन महिनाको भाका पाएको छ ।

- ३५) उपन्यासमा : मैनाले भुमाको पाप कस्को होला भनेर पहिला ठूलीसँग सोधेकी छ ।
चलचित्रमा : सीधै भुमासँग सोधेकी छ ।
- ३६) उपन्यासमा : भुमा र रिकुटे वनमा भेट भएपछिको पहिलो संवाद रिकुटेले बोलेको छ ।
चलचित्रमा : म त मलाई बिसनु पो भो होला भन्दै भुमाले बोलेकी छ ।
- ३७) उपन्यासमा : रिकुटेको खबर लिएर आएकी ठूलीलाई देखासाथ भुमाले ठूलीलाई खुशीले अँगालो हाली खबर सोध्छे ।
चलचित्रमा : गम्भीर हुदै खबर सोध्छे ।
- ३८) उपन्यासमा : ठूलीले खबर बसेर भनेकी छ ।
चलचित्रमा : उठेर भनेकी छ ।
- ३९) उपन्यासमा : मैनाले भुमालाई गाली गर्दा 'यस्तो हुनुभन्दा त पहिले नै मर्नु नि बरु, अब तिमीलाई मुर्न सिवाय अरु बाटो छैन' भनेकी छ ।
चलचित्रमा : यहाँ 'यस्तो हुनुभन्दा त मर्नु नै वेश, मर्नु नि पापिनी मर्नु, मर्नु, भनेर केही शब्द परिवर्तन गरिएका छन् ।
- ४०) उपन्यासमा : रागेभीरमा खस्नबाट बचाएपछि पहिलो संवाद भुमाले तिमी यहाँ यस बेला किन आयौ ? भनी बोलेकी छ ।
चलचित्रमा : मलाई किन समात्यौ ? मर्न दिनु थियो नि मलाई भन्ने छ ।
- ४१) उपन्यासमा : मोटे कार्कीले भुमालाई बचाएपछि कान्छी सम्बोधन गरेको छ ।
चलचित्रमा : भुमा सम्बोधन गरेको छ ।
- ४२) उपन्यासमा : मोटे कार्की र भुमाका सम्पूर्ण संवाद बसेर गरिएका छन् ।
चलचित्रमा : उठेर गरिएका छन् ।
- ४३) उपन्यासमा : मोटे कार्कीले स्कोटबाट सिन्दूरको बट्टा भिकेको छ ।
चलचित्रमा : पटुकाबाट भिकेको छ ।
- ४४) उपन्यासमा : भुमालाई कार्कीले उठाएर छातीमा टाँसेको छ ।
चलचित्रमा : भुमा आफै कार्कीको छातीमा टाँसेकी छे ।
- ४५) उपन्यासमा : धने आफ्नो खायलको मोलतोल गरिदिन भनेर नन्देको घरमा जाँदा नन्देले तमाखु तानिरहेको छ ।
चलचित्रमा : तमसुकको भाका हेरिरहेको छ ।
- ४६) उपन्यासमा : धनेले नन्देको हातबाट सम्पूर्ण खायल, खेतबारी, सामान, वस्तुको मोलबाट आफूले तिर्ने साँवाव्याज कटाएर ८५ रुपियाँ लिएको छ ।
चलचित्रमा : ७५ रुपियाँ मात्र लिएको छ । निगाहाको १० रुपियाँ लिएको छैन ।
- ४७) उपन्यासमा : धने नन्देकोबाट फर्केर मैनासँग भेट भएपछि पहिलो संवाद धनेले बोलेको छ ।
चलचित्रमा : मैनाको 'के भो आज ? बासै त उठाएनन् होला नि ?' भन्ने छ ।
- ४८) उपन्यासमा : युगौयुगबाट बस्दै आएको यो ठाउँ आजै छोड्ने भनेर मैना रोएकी छ ।
चलचित्रमा : रुदै छाडिदिन, जान्न म भनेर जिद्धी गरेकी छ ।
- ४९) उपन्यासमा : हरेक कुरामा धने बढी चिन्तित देखिन्छ ।
चलचित्रमा : मैना चिन्तित देखिन्छे ।
- ५०) उपन्यासमा : धनेको चरित्र सशक्त छ ।
चलचित्रमा : मैनाको चरित्र सशक्त छ ।
- ५१) उपन्यासमा : बैदार बूढाको थेंगो हरिरामको भन्ने छ ।
चलचित्रमा : हरेरामको छ ।
यस बाहेक उपन्यासको तुलनामा चलचित्रमा कथानक घटनाक्रमलाई अगाडिपछाडि पारिएको छ । त्यस्ता परिवर्तित घटनाहरू यसप्रकार छन् :-
क) भैसी ल्याएको घटना उपन्यासमा अगाडि छ तर चलचित्रमा पछाडि छ ।

- ख) मोटे कार्कीको परिचय उपन्यासमा पछाडि छ तर चलचित्रमा अगाडि छ ।
 ग) कान्छो साहू सहरबाट फर्केको उपन्यासमा पछाडि छ तर चलचित्रमा अगाडि छ ।
 घ) मोटे कार्कीले धनेलाई नन्देको खेल मिलाइदिएको उपन्यासमा अगाडि छ तर चलचित्रमा पछाडि छ ।
 ड) भुमाको रिक्टेसंगको लसपस उपन्यासमा अगाडि छ तर चलचित्रमा पछाडि छ ।

यसरी एकाउन्न र पाँच गरी जम्मा छपन्नवटा घटनाहरू परिवर्तन गरिएका छन् । यी सम्पूर्ण घटनाहरू चलचित्रलाई सहज, प्रभावकारी र विश्वासिलो बनाउने उद्देश्यले गरिएका छन् । यसले रूपान्तरित चलचित्रलाई अझ बढी लोकप्रिय बनाएको छ । उपन्यासका जम्मा ३० परिच्छेदलाई चलचित्रमा १०३ दृश्य बनाउने क्रममा कुनै परिच्छेदका दृश्यहरूलाई राखिएको छैन, कुनै परिच्छेदलाई आधा समावेश गरिएको छ, कुनै परिच्छेदलाई सबै समावेश गरी हु-बहु उतारिएको छ, कुनै परिच्छेदलाई परिवर्तन गरिएको छ । यसबारेको जानकारी यसप्रकार छ :-

उपन्यासको पहिलो र चौधौँ परिच्छेदका दृश्य चलचित्रमा समावेश छैनन् । परिच्छेद ८, १७, १८ र २६ का केही दृश्य राखिएको छ भने केही हटाइएको छ । परिच्छेद ६, ७, ११, १५, २०, २१, २३, २४, २५, ३० का सम्पूर्ण दृश्यहरू चलचित्रमा समावेश गरिएका छन् भने परिच्छेद २, ३, ४, ५, ९, १०, १२, १३, १६, १७, १९, २२, २७, २८, २९ मा धेरै नै परिवर्तन गरिएको छ । एउटै परिच्छेदलाई थप्ने, हटाउने र परिवर्तन गरी सबैभन्दा बढी विचलनमा ल्याइएको परिच्छेद १७ देखा पर्दछ । परिच्छेद २८ बाट सबैभन्दा बढी दृश्य बनाइएको छ ।

यसरी समग्र परिवर्तन स्थितिलाई देखाइएको छ ।

५.२ चरित्रचित्रण :-

एउटा विधाबाट अर्को विधामा परिवर्तन गर्दा अवश्य पनि कुनै कुरामा सुधार एवम् कुनै कुरामा संशोधन गरेपछि त्यसको असर चरित्रचित्रणमा पनि पर्न जान्छ । फलस्वरूप उपन्यासबाट चलचित्रमा ढाल्दा केही पात्रहरू उदाएका छन्, केही अस्ताएका छन् । प्रमुख र सहायक चरित्रहरूमा कुनै फेरबदल गरिएको छैन । गौण पात्रमा मात्रै केही परिवर्तन गरिएको छ । चलचित्र दृश्यविधा भएकाले कृतिमाथि आधार रहेर निर्माण गर्दा देखाउन सक्ने र सम्भाव्य पात्रलाई देखाउन सक्नुपर्छ त्यो कुरामा निर्देशक चुकेका छन् । प्रस्तुत भएका चरित्रहरूमा पनि जति जीवन्त चित्रण गर्नु पर्ने हो त्यो गर्न सकेका छैन । धनेको चरित्रचित्रण जति सशक्त र जुभारु छ त्यो चलचित्रमा देखाउन सकिएको छैन बरु मैनालाई उपन्यासमा भन्दा चलचित्रमा सफल रूपमा उभ्याएको छ । धने र मैनाको चरित्रचित्रण उपन्यासको सुरुमै वर्णनात्मक रूपले गरिएको छ तर चलचित्रमा नाटकीय रूपले गरिएको छ । धनेलाई साहूसँग आँखा जुधाएर साहसपूर्ण तरिकाले जवाफ फर्काउने चरित्रका रूपमा देखाइएको छैन तर चलचित्रमा नन्देलाई आँखा तरेर भनेको छ - 'यहाँ आईआई सम्झाउनु पर्दैन, तपाईंको पैसा भाखा अगाडि नै पाउनु हुन्छ ।' (दृश्य ८८) उपन्यासकी मैना धनेलाई अच्चाउने र निर्देशित गर्ने खालकी पात्र होइन तर चलचित्रमा मैनाकै करकापमा भैसी ल्याइएको छ बैदारको बाट ।

भुमाको चरित्रचित्रणमा पनि निर्देशक दुई ठाउँमा चिप्लेका छन् । उपन्यासमा भनिएको छ- 'भुमा भाउजूसित हाँसो गर्थी, साथै आमाकै सम्मान पनि भाउजूलाई दिन्थी ।' (बसाइँ पृष्ठ १०) तर चलचित्रमा एक ठाउँमा अघिल्लो जन्ममा तिमी मेरी आमा थियौ होली भन्ने बाहेक चलचित्रमा भाउजूसँग न एक ठाउँमा हाँसेकी छ न कुनै मानसम्मान गरेकी छ तर त्यस्तै चरित्रको चित्रण उपन्यासमा छैन । भुमाले उपन्यासमा मोटे कार्कीलाई स्वर्गलोकको जून र रिक्टेलाई आगोको मुस्लोको रूपमा तुलना गरेकी छ तर चलचित्रमा छैन । रिक्टेले उपन्यासमा 'लेकिन' शब्द थैगोको रूपमा प्रयोग गरेकालाई चलचित्रमा गीत गाउँदा त्यसको सट्टामा 'क्यानाम' प्रयोग गरिएको छ । यसको अन्य चित्रणमा खासै भिन्नता छैन । मोटे कार्कीको चरित्रचित्रणमा पनि केही अपूर्णता देखिन्छ । 'भुमालाई रिभाउने प्रयत्नमा बाँकी राखेको थिएन' भनेर उपन्यासमा (पृ.१७) भनिए पनि चलचित्रमा त्यस्तो प्रयास कहिकै देखिँदैन । उपन्यासमा भुमाले मोटे कार्कीलाई स्वर्ग लोकको जूनसँग तुलना

गरेकी छ । मोटे कार्कीले उपन्यासमा चिठ्ठी लेखेर पठाएको छ तर चलचित्रमा छैन । उपन्यासको तेस्रो परिच्छेदको दोस्रो अनुच्छेदमा चित्रण गरिएबमोजिम बैदार बूढाको सम्पूर्ण चित्रणको सफल प्रयोग चलचित्रमा गरिएको छैन । न उनले कसैलाई दान दक्षिणा गरेका छन् न ब्राम्हण भोज । धनेलाई बाहेक अरू कसैलाई ऋण दिएको र ब्याज लिएको देखाइएको छैन । उसको चरित्रलाई लामो समयसम्म धेरै ठाँउमा देखाउन सकिन्थ्यो तर त्यसो गरिएको छैन । उपन्यासमा वर्णनात्मक शैलीमा चित्रण गरिएको छ । नन्देको चरित्र त्यति क्रूर रूपमा उपन्यासमा देखाइएको छैन जति चलचित्रमा देखाइएको छ । कान्छो साहूलाई उपन्यासको पृष्ठ ३३ मा जति अत्याचारी, छिल्याहा र बदमास चरित्रको रूपमा चित्रण गरिएको छ, त्यसको पूर्ण परिचय दिने गरी चलचित्रमा उतारिएको छैन । ठूलीको चरित्रलाई भने उपन्यासमा भन्दा बढी प्रभावकारी रूपमा उतारिएको छ । अन्य चरित्रको तुलना खासै चर्चा योग्य छैनन् ।

यस बाहेकका केही थपिएका र हटाइएका चरित्रहरूलाई यसप्रकार देखाउन सकिन्छ :-

थपिएका	हटाइएका
क) धनेको गोरु, भैसी फुकाउने व्यक्ति जन्तरे र धनेले नन्देको भैसी पिट्दा छुट्टाउने व्यक्ति सुतार, ख) धनेले भैसी लैजादा देख्ने व्यक्ति, ग) बेसीतिर रोपाईका लागि भरेका केही खेतालाहरू, घ) कुखुरा चोर्ने व्यक्ति, ङ) नन्देकी बहिनी, च) ठूलीकी मितेनी, यी बहिनी, क्षेत्री र मितेनी साङ्केतिक मौन पात्रहरू हुन ।	क) ठूलीकी मितिनी, भुमाकी दिदी, नन्देको खेत छोड्ने लुइटेल्, तेलु मगर, साइला घर्ती, नन्देको भानिज, रक्सी खाई भगडा गर्न लागेका दुई व्यक्ति, धनेको बैदारले भैसी गोरु फुकाएको हेर्ने रमितेहरू आदि ।

यसरी पात्रहरूमा विचलन ल्याइएको छ । चलचित्र एक दृश्यात्मक विधा भएकाले देखाउन सकिने पात्रलाई देखाइनुपर्थ्यो, त्यसो हुन सकेको छैन, जुन थपिएका पात्रहरू छन्, तिनीहरूलाई हटाइएका पात्रहरूबाटै समायोजन गर्न सकिन्थ्यो त्यो भएको छैन । पात्र समायोजन गरेर कुनै पात्रको जिम्मा अरू पात्रहरूलाई दिइएको छैन । सामान्यतः यसरी नै चरित्रचित्रणका बीच तुलनात्मक अध्ययन गर्न सकिन्छ ।

५.३ संवाद :

प्रायः सबै संवाद उपन्यासबाटै उतारिएका र केही थपिएका छन्, ती प्रसङ्ग अनुकूल मौलिक छन् । उपन्यास र चलचित्रका बीच संवादको दृष्टिकोणले तुलना गर्दा पनि भिन्नता देखापर्दछ । उपन्यास वर्णनप्रधान विधा हो भने चलचित्र नाटकप्रधान । तसर्थ उपन्यासबाट नाटक अर्थात् चलचित्रमा लैजादा संक्षिप्त संवादको ढाँचामा लैजानुपर्छ । यसो गर्दा चलचित्रका संवादहरू उपन्यासका तुलनामा कुनै छोटो, लामा, थप र परिवर्तित भएका छन् । थप संवादहरू उपकथामा धेरै छन् । केही यस्ता संवादहरू यस प्रकारका छन् :-

छोटो संवाद :-

उपन्यास : 'भुमा मुगलान जाने ? म असारमा जान्छु ।'

चलचित्र : भुमा, मसित मुगलान जाने ?

लामो संवाद :-

उपन्यास : 'हैन किन चट्किन्छस तँ दमाई । खाएछ भने भरौला ।'

चलचित्र : हैन किन चट्किन्छस तँ दमाई त्यसरी डाक तेरा मुखियालाई । खाएछ भने भरौला ।

परिवर्तित संवाद :-

उपन्यास : 'यो चोला ठूलो पुण्यले मात्र पाइन्छ भन्छन्, त्यसै हामफाल्न हुन्न कान्छी !
चलचित्र : 'यो चोला ठूलो पुण्यले मात्र पाइन्छ भन्छन्, त्यसै हामफाल्न हुन्न नि भुमा !

थप संवाद :-

चलचित्र : मैना - दूध छैन, मेरो रगत खा

भुमा - ल, के पिट्या होला भाउजू ।

उपन्यास : छैन ।

यसरी आवश्यक ठाउँमा छाँटकाट, परिष्कार र थप गरी संवाद पक्षलाई उपन्यासभन्दा अझ बढी सरल बोधगम्य र स्मरणयोग्य बनाइएको छ । संवादको दृष्टिले उपन्यास भन्दा नाटक धेरै सफल देखिन्छ ।

५.४. दृश्यविधान :-

दृश्यविधानका तुलनामा 'बसाइँ' उपन्यास र चलचित्रबीच प्रायः केही बेमेलको स्थिति फेला परेको छ । यस्ता परिवर्तित दृश्यावलीलाई निम्न रूपमा देखाउन सकिन्छ :-

५.४.१ परिवेश (देश, काल, वातावरण) :-

पूर्वी नेपालका ग्रामीण जीवन यसको कार्यभूमि वा स्थान हो भन्ने कुराको जानकारी उपन्यासमा भूमिका मार्फत दिइन्छ भने नाटकमा उद्घोषणबाट दिइन्छ ।

उपन्यासमा पूर्वी नेपालका धनकुटा, ताप्लेजुङ्ग, भोजपुरभित्रका विभिन्न गाँउहरूको सङ्केत गरिएको छ । यसरी उल्लेख गरिएका सबै स्थानहरू चलचित्रमा उतार्न सकिएको छैन भने काठमाण्डौ, नुवाकोट, काभ्रेपलाङ्गचोक र धादिङ्गजस्ता स्थानहरू थपिएका छन् । पूर्वी नेपालकै वास्तविक ठाँउहरू नदेखाउदा चलचित्रको यथार्थ सामाजिक पक्ष नष्ट भएको र कृतिमताको भान हुन्छ । यसले गर्दा उपन्यास र चलचित्रका स्थानहरूमा ठूलो भिन्नता देखिन्छ ।

कुन समयको हो भन्ने कुराको स्पष्ट किटान उपन्यासको भूमिका पढ्दा थाहा पाउन सकिन्छ । २०११ मा पहाडबाट झरेका दुई युवकको बोली ढाँचा, भेष र उनीहरूले दिएको वर्णनको प्रभावबाट कथालेखन सुरु गरेको कुरा लेखकले व्यक्त गरेको हुनाले यो कथा त्यही समयको हो भनेर सहजै अनुमान हुन्छ । यस अर्थमा आजभन्दा करिब ५० वर्ष अघिको कथा हो भन्न सकिन्छ । समाज परिवर्तन र विकासका दृष्टिले ५० वर्ष कुनै लामो समय होइन तसर्थ यो वर्तमान ग्रामीण नेपाली समाज नै हो भन्न सकिन्छ । चलचित्रमा भने यसरी समय तोक्ने काम गरिएको छैन तापनि वर्तमानको चित्रण हो भन्न सकिन्छ ।

वातावरणमा अधिकांश प्राकृतिक र केही कृत्रिम रहेका छन् । सामाजिक वातावरणमा यो चलचित्र निर्मित रहेको छ ।

५.४.२. वेशभूषा र शृङ्गार :-

चलचित्रमा शृङ्गार र वेशभूषामा अझ बढी सामाजिकता झल्काएर यसलाई उपन्यासभन्दा बढी निकट तुल्याउने प्रयास भएको देखिन्छ । उपन्यासमा वेशभूषा र शृङ्गारका बारेमा त्यति धेरै वर्णन गरिएको छैन तर चलचित्रमा धेरै नै चित्रण गरेको छ । चरित्र अनुसारको शृङ्गार र पहिरन उचित देखिन्छ । अधिकांश नारी चरित्रले गुन्युचोलो लगाएका छन् भने पुरुष पात्रले दौरासुरुवाल लगाएका छन् । उपन्यासमा भुमा र रिक्टेको वेशभूषा र शृङ्गारलाई विशेष आकर्षणका साथ देखाइएको छ । यी दुईका वर्णनात्मक चित्रणबाहेक अन्य पात्रपात्राको शृङ्गारको परिचय दिइएको छैन । यी दुईको उपन्यासको पृष्ठ ६ र ७ मा वेशभूषा र शृङ्गारको चित्रण यसरी गरिएको छ :- 'मिल्टेरी खाकी पाइन्टमाथि एउटा बेल्ट बाँधेको छ, जसमा खुकुरी एकापट्टि लट्काएको छ । सेतो कमिजको कलर कालो कोटको बाहिर निकालेको छ । खुट्टामा एकजोर राता जुता छन् । टाउकोमा कोलोचुच्चे

टोपी लागेको छ, हातमा एउटा छडी र काँधमा एउटा भोला भिरेको छ, जसमाथि गोडा दुएक रगहरू बाहिरबाट एउटा पेटीले बाधेको छ।' बसाइँ पृ. ६

तुलनात्मक रूपमा हेर्दा चलचित्रमा काला जुत्ता छन् र उसले छडी टेकेको छैन। मिल्टरीहरूले राता जुत्ता प्रायः लगाउदैनन भने जवान केटो हिड्दा छडी टेक्दैनन। यस अर्थमा यहाँ उपन्यासकारभन्दा निर्देशक बढी सफल र सार्थक देखिएका छन्। सुडौल नाकमा सानो फुली र बुलाकी, कानमा मुन्दी, गलामा छातीसम्म भुण्डिएको प्वालको मिलेको माला, छिनेको कम्मरमा सारीको गुल्थो उठाएर बाँधेको पटुका, कपाल ढाकेर पछिल्लिर बेरेको मजेत्रो, गोरो वर्णको चेहरा, यौवन फक्केको त्यो सारा शरीर औं त्यसमा रहेको प्रत्येक वस्तुले युवकको हृदय आकर्षित गरिरहेको थियो।

यो चित्रण अनुसार चलचित्रमा नाकमा फुलीको प्रयोग देखिदैन। यी बाहेक अरू पात्रको पहिरनको वर्णन नगरेकाले तुलना गर्ने आधार छैन। प्रभावकारिताका लागि चलचित्रमा मुखियाले जुङ्गा पालेको र कार्चोपी टोपी लगाएको छ। यस बाहेक दृश्यहरूको शृङ्गार परिवेश र कथानकको माग अनुसार उचित नै छ। समग्रमा शृङ्गार र वेशभूषा सफल देखिन्छ।

५.४.३. अभिनय :-

आ-आफ्ना चरित्र अनुसार सबै पात्रले उचित भूमिका निर्वाह गरेको देखिए तापनि दुई मूल पात्रमा भने केही खोट देखिन्छ। धनेको चरित्रमा केही परिवर्तन गरिएको छ। मैनालाई उपन्यासमा भन्दा केही बढी प्रभावकारी रूपमा चरित्रचित्रण गरिएको छ। धने, मैना र भुमाको अभिनय कारुणिक छ। नन्दे, बैदार, रिक्टे, कान्छो साहूको अभिनय शोषण प्रकृतिको छ। मोटे कार्कीको अभिनय सहयोगी र मानवतावादी देखिन्छ। ठूली चुलबुले र सहृदयी चरित्रकी देखिन्छे। सशक्त रूपमा कुनै पात्र-पात्राको अभिनयलाई थप्ने र हटाउने कार्य भने गरिएको छैन। केही परिवर्तन गरिएका सबै पात्रहरू गौण चरित्र मात्र छन्।

५.४.४. प्रकाश :-

धने र मैनाले घर छोड्दै गरेको अरूपोदयको बेला देखिने भिसमिसे उज्यालो, बैदार बूढाले पाठपुजा गर्ने बेलाको लालित्यमय सुनौलो प्रकाश, धनेले भैसी चराई सुतिरहेको दिनको मध्याह्न समयको प्रचण्ड घामको तेज, भुमा मध्यरातमा निस्कदाको जूनको धमिलो प्रकाश, मैनाले रिक्टेले खाना खाएको बेलामा दाउरा वाल्दा निस्केको रक्तिम प्रकाश, सूर्य उदाउदै र अस्ताउदै गरेको आकर्षण प्रकाशहरू उपन्यासमा पनि वर्णन गरिएका छन् र यस प्रकारको विम्ब पाठकहरूमा निर्माण भएको हुन्छ भने ती सबै खाले प्रकाशको उचित समायोजन चलचित्रमा पनि गरिएको छ। प्रकाश प्रयोगमा तुलनात्मक रूपमा तात्त्विक भिन्नता पाइदैन।

समग्रमा यसको छायाङ्कन पनि राम्रो देखिन्छ। अगाडि, पछाडि, बीच, तल, माथि, चारैतिरबाट दृश्य खिच्ने काम भएको छ। उचित रङ्गहरूको पनि प्रयोग छ तर पनि रागेभीर र हाटबजारलाई जुन रूपमा देखाउन सकिन्थ्यो त्यो देखाउन सकिएको छैन।

५.५. गीत, सङ्गीत र नृत्य :

उपन्यास र चलचित्रमा गीतको प्रयोग अलि भिन्न छ। उपन्यासमा दुई ठाउँमा गीतको प्रसङ्ग आएको छ। एक ठाउँमा सङ्गीनी गाएको सङ्केत मात्र गरिएको छ शब्द दिइएको छैन भने अर्को ठाउँ भुमाले वनमा रिक्टेका सम्भनामा पूरै गीत गाइकी छ तर चलचित्रमा त्योभन्दा माथि बढेर ६ वटा पूर्ण गीतहरू गाइएका छन् यस बाहेक अन्य पाँचवटा टुक्रे गीतहरू पनि गाइएका छन् तर ती पूर्ण गीत हुन सकेका छैनन्। तुलनात्मक मूल्याङ्कनको योग्यता यिनीहरूले राख्दैनन्।

उपन्यासमा देखापरेको पहिलो साङ्केतिक सङ्गीनी गीत चलचित्रमा गाइएको छ। पुरानो लोकप्रिय सङ्गीनी गीतलाई चलचित्रको कथाको भाव अनुसार केही परिमार्जन गरेर प्रस्तुत गरिएको छ। यसमा गरीबको कथाव्यथा, नवआगन्तुक परदेशी हो वा आफ्नो कोही हो भन्ने कुरा गरिएको छ।

दोस्रो गीतका रूपमा उपन्यासमा 'उकाली ज्यानको चिप्लेटी ढुङ्गे' बोलको गीत गाइएको छ भने चलचित्रको दोस्रो गीतका रूपमा 'तिम्रो माया पाएपछि' बोलको गीत गाइएको छ । उपन्यासको गीतमा सहनायिका आफ्नो प्रेमीसँग प्रमातुर छे । उसको यादमा छटपटिएकी छे । मिलनको प्रतीक्षामा छे तर चलचित्रको गीतमा भने त्यसको ठीक उल्टो नायक नायिकाले एक अर्कालाई पाएकोमा खुसी व्यक्त गर्छन । समर्पणको भाव व्यक्त गरेका छन् । यसरी यी दुई गीतमा एउटामा विछोडको पीडा भने अर्कोमा मिलनको खुसी छ ।

उपन्यासमा भएको त्यो दोस्रो गीत चलचित्रमा पनि जस्ताको तस्तै गाइएको छ । यसले भाव सम्प्रेषणमा कुनै खलबल हुन दिएको छैन । यसलाई अझ स्पष्ट पार्ने उद्देश्यले त्यो गीत सकिना साथ चलचित्रमा चौथो गीतमा प्रयोग भएको 'यो सुरिलो धुनले बोलायो मलाई.....' बोलको गीत आएको देखिन्छ ।

यसरी उपन्यासमा दुईवटा गीत मात्र छन् भने चलचित्रमा आंशिक र पूर्ण गरी जम्मा ११ वटा गीतहरू समावेश गरिएका छन् । उपन्यासका तुलनामा चलचित्रका गीतहरू बढी भैकन पनि सरल र भावसम्प्रेष्य रहेका छन् । कथानक संयोजन, चरित्रचित्रण तथा कथानकको नाटकीय मोड सिर्जनामा यी सफल छन् । तुलनात्मक रूपमा उपन्यासभन्दा चलचित्र नै गीत सङ्गीतमा दरिलो देखिन्छ ।

५.६ विचार :-

'बसाइँ' उपन्यासका लेखक र चलचित्र 'बसाइँ' का निर्देशक दुवैको विचार एउटा नै देखिन्छ । चलचित्रको कथानकस्रोत उपन्यास भएकाले दुवैको सारवस्तु एउटै हुनु स्वाभाविक पनि हो । लेखकले भनेको -'पहाडी जीवन गाँउलेहरूको सुख-दुःख र तिनको माझमा घट्ने घटनाहरू नै बसाइँको सारांश हो ।' (बसाइँ मेरो प्रयास) भन्नु नै चलचित्रका निर्देशकको सारांश पनि यही हो । यही यथार्थता प्रकट गर्नु उनको अभीष्ट हो । दुवैको विचारमा कुनै भिन्नता छैन ।

५.७ ध्वनि :-

तुलनात्मक रूपमा चलचित्र उपन्यासभन्दा बढी सशक्त रहेको छ । यसो हुन स्वभाविक पनि हो । उपन्यास पाठ्यविधा हो तर चलचित्र श्रव्यविधा हो । यहाँ ध्वनिको अनिवार्य प्रयोग हुन्छ । उपन्यास 'बसाइँ' मा पनि कुलोको कुलुकुलु, घोडाको सवार, खोकनु, पिड मच्चिनु, रातको सुनसानमा भ्याउकीरीको आवाज आदि जस्ता ध्वनि प्रयोगले पाठकहरूमा एक प्रकारको ध्वनिबिम्ब सिर्जना गरेका हुन्छन् । चलचित्रमा ती बिम्बलाई यथार्थमा प्रस्तुत गरेर साधारणीकरण गर्ने काम गरिएको छ । संवाद, गीत, सङ्गीत, रनुहाँस्नु, चट्याङ्ग आदिको प्रयोग गरेर ध्वनिमा एकरूपता ल्याउने प्रयास गरिएको छ ।

५.८ द्वन्द्व :-

द्वन्द्व प्रस्तुतिमा पनि उपन्यास र चलचित्रमा समान किसिमले देखाइएको छ । उपन्यासमा जे जस्ता चरित्रहरू छन् र उनीहरू के कस्ता द्वन्द्वहरूले ग्रसित रहेका छन् त्यसलाई चलचित्रमा पनि देखाइएको छ । दुवैमा बाह्य द्वन्द्वभन्दा आन्तरिक द्वन्द्व नै प्रबल देखिन्छ । धनेसँग सम्बन्धित केही आवेशपूर्ण क्रियाकलापले शारीरिक द्वन्द्वको रूपमा हात छोड्ने काम पनि भएको छ । वाक्यद्व त धनेले लेउते, नन्दे, दोबाटे साहिलो, साने घर्ती सबैसँग गरेको छ । सबैभन्दा ठूलो द्वन्द्व उसको नियतिसँग रहेको छ । समग्रमा हेर्दा यहाँ बाह्य द्वन्द्व गौण र आन्तरिक द्वन्द्व प्रमुख रूपमा रहेको छ ।

५.९ बिम्ब र प्रतीक :-

उपन्यास र चलचित्र दुवै सरल र अभिधात्मक अर्थमा रचिएको भए पनि खोज्दै जाँदा कतैकतै सामान्य प्रतीक र बिम्बको प्रयोग भएको देखिन्छ जसले भावमा सरलता र प्रस्तुतिमा रोचकता ल्याउन सहयोग गरेका हुन्छन ।

उपन्यासमा फूल फुल्न थालेको कोपिला भै भुमाको आकर्षणले रिक्टे मोहित भएको छ । रिक्टे भमरो भै रस चुस्न पल्केको व्यक्ति हो भन्ने देखाउन यहाँ कोपिलालाई प्रतीकात्मक अर्थ दिएको छ । त्यस्तै चलचित्रमा भुमाको सर्वश्व लुटिदा फूलमाथि पुतली बसेको देखाइएको छ । यसले पनि यही कुरा सङ्केत गरिरहेको छ । त्यस्तै उपन्यासमा भनिएको छ - '..... तर प्रश्नमा उसले किन हो कुन्नि निर्मल भर्नाको पानीको साटो मैलो खोलाको धमिलो पानी देखी । ' ('बसाइँ' पृ. २३) यसबाट रिक्टेको नराम्रो विचार प्रकट भएको छ र यसले रिक्टेको सम्बन्धबाट भुमाको जीवन भविष्यमा निर्मल भरनाको पानी मैलो खोलाको धमिलो पानीमा बदलिन्छ भनेर सङ्केत गरेको छ । उपन्यासमा भएका कतिपय बिम्ब प्रस्तुत गर्ने शब्द वर्णनलाई चित्रात्मक रूपमा ढालेर प्रतीकीकरण गर्ने प्रयास गरिएको छ । उपन्यासको पृष्ठ ११ मा भनिएको 'रातीका बीच त्यो सुनसान गाउँमा निस्केको त्यो ध्वनिमा साँच्चै नै ढुङ्गा गाल्ने शक्ति थियो । रिक्टे त एउटा मानिस नै त थियो, साधारण मानिस ।' यस कुरालाई प्रतीकात्मक रूपमा रिक्टे सुत्न नसकेर उठेर सुनेको, प्रभावित भएर छटपटाइरहेको, ध्यान दिएर सुनेको छ, साँच्चै नै रिक्टेको मन पगालेको छ भन्ने कुरा यसमा देखाइएको छ ।

कतिपय उपन्यासका बिम्बलाई चलचित्रमा फरक रूपमा परिवर्तन गरेर देखाइएको छ । जस्तै : उपन्यास : कार्कीले उठाएर छातीमा लगायो । एकछिनपछि उसले स्कोटको गोजीबाट आफूले लगाउने गरेको सिउँदो भरिदियो । हर्षका आँशुसित भुमाले उसको छातीमा फेरी मुख लुकाई ('बसाइँ' पृ. ५६)

चलचित्र : भुमालाई उठाउदै आँशु पुछिदिन्छ र पटुकाबाट सिन्दूरको बट्टा भिकी सिन्दूर हालिदिन्छ । भुमाले कार्कीको छातीमा मुख लुकाउछे, मोटे कार्की अँगालो मार्छ । ('बसाइँ' दृश्य ८०) चलचित्रमा देखाइएका पाडो मरेको, ऐना फुटेको, कचौरा खसेको, दूध घटेको जस्ता दृश्यहरू भविष्यमा हुने अनिष्टका प्रतीकहरू हुन भने भुमाले ठूली मितेनीसँग कुरा गरिरहेकी होली, रिक्टेले धोका दिँदै ऊ आउछ कि मुगलान गयो भन्दै विभिन्न तर्कना गर्नु, रिक्टेले मुगलानको कुरा गर्दा भुमाले सहरी परिवेश कल्पिनु, मैनाले पुर्खाको पसिनाले माटो भिजेको छैन भनेर रुनु जस्ता घटनामा पनि बिम्बको प्रयोग पाइन्छ । कतैकतै सम्वादका पदावलीहरूमा पनि बिम्बको प्रयोग भएको पाइन्छ । उपन्यासमा यौन शोषणको बिम्बको रूपमा भमराको प्रयोग गरिएको छ भने चलचित्रमा त्यसको सट्टामा पुतलीको प्रयोग गरिएको छ ।

यसरी कतिपयलाई यथावत राखेर, कतिपयलाई परिमार्जन गरेर, कतिपय अवस्थामा थपेर उपन्यास र चलचित्रमा बिम्ब र प्रतीकको प्रयोग गरिएको छ भन्न सकिन्छ ।

५.१० 'बसाइँ' चलचित्रमा सामाजिकता

यो चलचित्रको कथानक स्रोत 'बसाइँ' उपन्यास हो । यस उपन्यासका लेखक लीलबहादुर क्षेत्रीको 'मेरो प्रयास' भन्ने उपन्यासको भूमिकामा दिइएको आत्मस्वीकृति अनुसार उपन्यास 'बसाइँ' समाज पूर्वी पहाडको समाज हो अर्थात् यो सामाजिक उपन्यास हो । त्यसैले यो चलचित्र पनि हो । यहाँ घटेका घटनाक्रम, देखेका परिवेश, बोलिएका शब्द, गरिएका क्रियाकलाप, पात्रहरूको नामाकरण, खिचिएका दृश्य आदिलाई हेर्दा यो चलचित्रमा सामाजिकताको छाप प्रबल रूपमा देखिन्छ । चलचित्रमा प्रयुक्त ग्रामीण परिवेश, वेशभूषा, सामग्री र दृश्यविधानले समेत 'बसाइँ' को केन्द्रीय भाव र मौलिकतालाई मर्न दिइएको छैन । 'रोटेपिड, हाटबजार, रोपाइँका दृश्य सही ठाउँमा उतारिएका छन् ।'^{१३८} यो आञ्चलिक चलचित्रभन्दा पनि समग्र नेपाली समाजको यथार्थ चित्रण गर्ने प्रतिनिधि सामाजिक चलचित्र हो ।

^{१३८} हिमाल खबर पत्रिका २०६३, मंसिर

सुभाष गजुरेल निर्देशित 'बसाइँ' मा 'पूर्वी नेपालको पहाडबाट बसाइँ सर्न बाध्य पारिएको छ।' ^{१३९} यहाँ चयन गरिएका पात्रको नामाकरण धने, मैना, भुमा, बैदार बूढा, नन्दे ढकाल, चिम्से, लेउते दमाई, घर्तिनी, ठूली, जन्तरे, बुधे कामी जस्ता पात्रहरू आफैमा सामाजिक पात्र हुन्। यिनीहरूको नाम उच्चारणबाट नै सामाजिकताको झल्को दिन्छ। समाजमा रहने विभिन्न वर्ग र तहका पात्रहरूको प्रतिनिधित्व यिनीहरूले गरेका छन्। शोषक र शोषित पक्षलाई देखाइनुले पनि समाजको झल्को दिन्छ। अझ भन्नु पर्दा- 'वर्ग चरित्रको आपसी खिचातानी, शोषकका बीच पाइने अन्तर-व्यथा, आर्थिक विपन्नता तथा त्यसबाट उत्पन्न विकृतिहरू, अल्लारे बैसका काँचा निर्णय र त्यसको दुःखमय परिणतिजस्ता विविध सामाजिक पक्षको प्रधान्य रहेको छ।' ^१

यी विषयवस्तुहरू नै चलचित्रको सामाजिक पक्षलाई पुष्टि गर्ने आधार हुन्। 'बसाइँ' चलचित्रले सबैभन्दा महत्वपूर्ण पक्ष पहाडी जीवन र गाउँलेहरूको सुखदुःख, तिनीहरू माझ घटेने घटनाहरूको चित्रण गरेको छ। ग्रामीण जीवनको मेलापात, हाटबजारको रमझम, श्रमको साथमा चल्ने गीतको प्रयोगले सामाजिकता झल्काएको छ। पात्र अनुकूल प्रयोग गरिएका बित्था, नारान, हाउ, थाम, भन्दुमन जस्ता ठेट शब्दहरूको प्रयोगबाट पूर्वी पहाडको स्थानीय समाजको झल्को दिन्छ। स्थानीय जनजीवन अनुकूल सांस्कृतिक र धार्मिक पक्षलाई पनि देखाइएको छ। रोपाइँ गर्दा बाजा बजाइ असारे गीत गाइएको छ भने भगवान्प्रति विश्वास गरी दैनिक स्नान र पाठपूजा पनि गरिएको छ। ग्रामीण समाजको हाटबजार, दशैं चाडपर्व तिनीहरूले जनजीवनमा पारेको प्रभाव र उल्लास तथा सरल ग्रामीण हृदयमा रहने ईश्वरभक्ति र अन्धविश्वास, आध्यात्मिक भावना तथा जीवनप्रतिको सम्मोह, पारिवारिक स्नेह, पतिभक्ति जस्ता कुराहरू ज्यादै अनुकूल रूपमा देखाएको छ। गाउँघर समाजमा गरिने किनबेच, ढिकीकुटो, घाँसदाउरा, मेलापात, बस्तुचरण, दुनोटपरी, गुन्द्रीमान्द्रो, खेतीपाती, कुलोपनोमा, भगडा, खनजोत, पशुपालन, रङ्गरमाइलो, हाँसखेल, घोचपेच, मानसम्मान, चुलोचौको, पञ्चभेला, दण्डसजाय, खनजोत, डोकोनाम्लो आदिसँग सम्बन्धित भएर गरिएका पात्रहरूको क्रियाकलापबाट सामाजिकता झल्किन्छ। अधिकांश सामाजिक संरचना र उनीहरूको वस्तुयथार्थलाई नजिकबाट नियाल्न सकेकोले यो चलचित्र सामाजिकताको ज्वलन्त नमूना हो। 'आफ्नै नेपाली दाजुभाइले ब्याजमाथि स्याज खाई विदेशिन पर्ने र आत्महत्या गर्न तम्सेकी प्रेमिकालाई जीवनदान दिँदासम्म समाजको डरले बसाइँ हिड्नु पर्ने कटु यथार्थ पनि यही समाजकै चित्र हुन् जुन कुरा यस चलचित्रमा सशक्त रूपमा उठाइएको छ। सामाजिक मर्यादाको बलिबेदीमा जीवनको अस्तित्व नै गुमाउनु पर्ने परम्परित मान्यतालाई समेत कथ्य बनाइएको छ।' हाम्रो पुरानो ग्रामीण परिवेश यस्तै छ जसलाई चलचित्रले सहायक विषयको रूपमा उठाएको छ।

यसरी हरेक पक्षका आधारमा मूल्याङ्कन गर्दा चलचित्रको सामाजिक पक्ष टड्कारो रूपमा देखिन्छ। समाजको जिउँदो तस्वीर उतार्न पनि यो सफल रहेको छ।

५.११ 'बसाइँ' चलचित्रका प्राप्ति र सीमा :

प्राप्ति :

एउटा बौद्धिक जगत्मा मात्र सीमित रहेको पाठ्य कृतिलाई दुरुस्तै रूपमा उतारेर अनपठ सर्वसाधारण समक्ष पुऱ्याउने गरी चलचित्रमा उतार्नु नै यस चलचित्रको महत्वपूर्ण विशेषता हो। हाँसाउदै-रुवाउदै, भावुक बनाउदै गीत, सङ्गीतले मनोरञ्जन दिदै दर्शकहरूलाई ग्रामीण जनजीवनको दुःखद पक्षलाई जीवन्त रूपमा यस चलचित्रले देखाएको छ। केवल मनोरञ्जन दिन र आदर्शको पाठ सिकाउन मात्र यो चलचित्र निर्मित भएको छैन। नेपाली समाजमा विकृतिका रूपमा देखा परेको शोषण, परिश्रमी, स्वाभिमानी र सहयोगी मान्छेले भोग्नुपर्ने नियतिलाई पनि यसले स्पष्ट रूपमा देखाउन सकेको छ। बिम्ब र प्रतीकको प्रयोगले चलचित्र व्यञ्जनाधर्मी बनेको छ। कथा/संवादका

^{१३९} टोड काईनिन, ओस्कारमा बसाइँ, कान्तिपुर, २०६३, पुस २१

लेखक स्वयम लीलबहादुर क्षेत्री भएको हुनाले औपन्यासिक कृतिको मूल मर्मलाई जोगाउन सक्नु पनि यसको अर्को सबल पक्ष हो । निर्देशकले चलचित्रका व्यावसायिक मसला मिसाएर मूल मर्मलाई बिगान्यो भन्ने तीव्र आरोपबाट जोगिन सक्नुपनि यसको एउटा प्राप्ति हो ।

यस चलचित्रको अर्को वैशिष्ट्य भनेको एउटा स्वस्थ चलचित्र बन्नु, निर्देशन, अभिनयमा परिपक्वता र स्वाभिमानता देखिनु हो । विचारमा उच्चता, भावमा रमणीयता, कारुणिकता, प्रस्तुतिमा कलात्मकता पनि यसका राम्रा पक्ष हुन । चलचित्रको मूल स्रोतकृतिका कृतिकार लीलबहादुर क्षेत्री (१९८६) ले 'यतिपनि बन्दैन कि जस्तो लागेको थियो चलचित्र हेरेर सन्तुष्ट छु' ।^{१४०} भनेबाट चलचित्र कृतिको तुलनामा केही रूपमा सफल रहेको अनुमान गर्न सकिन्छ । वरिष्ठ गीतकार कृष्णहरि बरालको कथानक र चरित्रको सूक्ष्म अध्ययनपश्चात भाव सुहाउँदो गीतरचना तथा ख्यातीप्राप्त सङ्गीतकार शक्ति बल्लभको सङ्गीत शक्तिका कारण पनि चलचित्र उत्कृष्ट बन्न पुगेको छ । चलचित्रलाई थप जीवन्तता प्रदान गर्न थपिएका उपकथा, सरल, छोटो र सटिक रूपमा परिष्कार गरिएका भाषा, संवाद, उखान-टुक्का, नीतिमूलक पदावली, ठेट नेपाली भाषा प्रयोगले चलचित्रमा थप रोचकता थपेको छ । 'फ्रान्सको केन्स महोत्सव र अमेरिकाको ओस्कार अवार्डमा प्रतियोगी हुने र पुरस्कृत हुने क्षमता भएका सिनेमाहरूलाई हामी राम्रा सिनेमाहरूका प्रतिनिधि सिनेमाहरू भनेर बुझ्छौं ।'^{१४१} 'बसाइँ' पनि गतवर्ष २०६३ सालमा प्रतिस्पर्धी अन्य चलचित्रहरूलाई उछिन्दै ओस्कार अवार्डमा मनोनयन भएको थियो तसर्थ यो एउटा राम्रो कोटीको सिनेमा अन्तर्गत पर्दछ । २०६४ साल असार ६ गते बुधवार नेपाल चलचित्र प्राविधिक संघद्वारा राजधानीमा सम्पन्न प्राविधिकमय फिल्म अवार्डमा एउटै चलचित्र 'बसाइँ' ले कलानिर्देशन, छायाङ्कन, पार्श्वसङ्गीत र नवनायिका गरी चारवटा शीर्षकमा अवार्ड हातपार्न सफल भएको थियो । जसमध्ये पासाङ टी शेर्पाले कला निर्देशन, राजुविक्रम थापाले छायाङ्कन, सम्राट थापाले पार्श्वसङ्गीत र रञ्जु (रञ्जना) लामिछानेले नवनायिकाको अवार्ड थापेका थिए ।

यसरी चलचित्रमा विशेष महत्वका साथ हेरिने सबैभन्दा ठूलो र प्रतिष्ठित अन्तर्राष्ट्रिय चलचित्र अवार्ड महोत्सवमा नेपाली चलचित्रहरूको प्रतिनिधित्व गर्दै छनोटमा पर्नु, नेपालमा नेपाली चलचित्रलाई प्रदान गरिने प्राविधिकमय अवार्डमा चारचार शीर्षकमा आफ्नो प्रभुत्व जमाउनु र स्कूल, कलेज तथा प्राज्ञिक व्यक्तिहरूका बीच सर्वाधिक चर्चामा रहनु जस्ता कुराहरू पनि यसको वैशिष्ट्य पुष्टि गर्ने आधारहरू हुन । यस चलचित्रको कथानक रैखिक ढाँचामा अगाडि बढेको छ । पटकथा परिष्कृत र उत्कृष्ट किसिमको देखिन्छ । विचारले सामाजिक यथार्थलाई व्यक्त गर्ने खोजेको छ भने छायाङ्कन पक्ष पनि घटना र परिवेश सुहाउदा छन् । ध्वनि र बिम्ब-प्रतीकले वस्तु यथार्थलाई प्रकट गर्ने सहयोग गरेका छन् ।

यी यस्ता विशेषताहरू बोकेको 'बसाइँ' चलचित्र नेपाली सामाजिक यथार्थवादी चलचित्र जगतको एउटा उदाहरणीय कलात्मक चलचित्र हो भने चलचित्रका आवश्यक अङ्गअवयव र प्राप्य प्राविधिहरूको उचित समायोजन गरिएको एउटा राम्रो र सफल चलचित्र पनि हो ।

सीमा :

'बसाइँ' नेपाली चलचित्र इतिहासमा आएको एक सामाजिक यथार्थवादी चलचित्र हो । 'बसाइँ' उपन्यासमा आएको व्यापक र सुरुचिपूर्ण सामाजिक जीवन 'बसाइँ' चलचित्रमा आउन सकेको छैन । उपन्यास र चलचित्र दुई भिन्न विधा हुनाले होस् या निर्देशकीय कमजोरीले होस् तुलनात्मक रूपमा उपन्यासको पूरा संसार चलचित्रमा देख्न सकिदैन । जे होस्, चलचित्र उपन्यास जत्तिकै जीवन्त बन्न नसक्नु यसमा आएको कमजोरी नै मान्न सकिन्छ ।

^{१४०} गोरखापत्र २०६० चैत्र ९

^{१४१} नवयुवा पूर्ववत् पृ. २०

यस चलचित्रका कमजोरीलाई केलाउँदा कलाकार चयनमा ठूलो त्रुटि देखिन्छ । उपन्यासका तुलनामा चलचित्रका नायक नायिकाहरू केही उमेर पाकेका छन् । उनीहरूको स्वाभाविक अभिनयमा नायकभन्दा नायिका अगाडि बढेकी छन् । नायिका मैना समस्याप्रति जति चिन्तित देखिन्छे त्यसको तुलनामा समाधानको बाटोतर्फ त्यति प्रयासरत छैन । मैनालाई बढी नै रुने र आँशु भार्ने कारुणिक पात्रको रूपमा उभ्याइएको छ भने भुमालाई सुन्दरता र बैस उन्मत्त नारीका रूपमा सीमित पार्न खोजिएको छ । रिकुटेलाई अवसरवादी, क्षणिक पात्रको रूपमा देखाइएको छ भने मोटे कार्कीलाई जुन भद्रता, शालीनता र उदार व्यक्तिको रूपमा देखाइनु पर्थ्यो वा देखाउन सकिन्थ्यो यसो गर्न सकिएको देखिदैन । उसँग क्षमता र हैसियत भएर पनि कुनै निर्णय गर्ने आँट गर्न नसक्ने निरीह पात्रका रूपमा मात्र बढी देखाइएको छ । उपकथाका रूपमा आएका सबै घटना र पात्रहरूको अनिवार्य प्रयोग देखिदैन तापनि तिनीहरूले चलचित्रमा लामै समय ओगटेका छन् । सशक्त भूमिका निर्वाह गर्न नसक्दा चलचित्रलाई विषयवस्तु अनुसार भव्य बनाउन सकिएको छैन । पूर्वपरिचित कलाकार प्रयोगले दर्शकहरूको भाव सम्प्रेषणमा बाधा पुऱ्याएको छ । गणेश उप्रेतिलाई धने, मिथिला शर्मालाई मैना र उत्तम प्रधानलाई रिकुटेको रूपमा दर्शकलाई सहजै पचाउन गान्हो परेको देखिन्छ । यिनीहरूको भूमिकामा अन्य नयाँ कलाकार छनौट गर्न सकेको भए अझ उत्तम हुने थियो ।

द्वन्द्व पक्षमा पनि केही कमजोरी देखिन्छ । बाह्य र आन्तरिक दुवै द्वन्द्वलाई सही रूपमा उतार्न सकिएको छैन । धनेले लेउते, नन्दे, सानेघर्ती र भैसीसँग पोखेका आक्रोश जस्ता दुईचार ठाउँका न्युन बाह्य द्वन्द्वबाहेक शून्य प्रायः देखिन्छ । आन्तरिक द्वन्द्व प्रबल रहेको यसमा कलाकारहरूले आन्तरिक द्वन्द्वको भूमिकालाई सक्रिय रूपमा निभाउन सकेको देखिदैन । असफलताको पूरा दोष नियति र भाग्यलाई दिएर द्वन्द्व गर्नबाट प्रमुख पात्र धने र मैना विमुख भएका देखिन्छन् । उनीहरू सङ्घर्ष गर्न तम्सिनुको सट्टा तर्सिएका छन्, हिम्मत हारेका छन् ।

परिवेश चित्रणमा पूर्वी नेपाललाई मुख्य क्षेत्र बनाउनुको सट्टा सस्तो र सजिलोको लागि काठमाण्डौ वरिपरिका क्षेत्रलाई छनौट गरिएको छ । ठूलीको मितेनी गाउँ र भुमा, मोटे कार्की बसाइँ सरेको अर्को गाउँलाई पनि देखाइएको छैन । रागेभीर र हाटबजारलाई जुन आकर्षक रूपले दखाउन सकिन्थ्यो त्यसरी देखाउन सकिएको छैन । फिल्मीकरण गर्ने उद्देश्यले आवश्यकता भन्दा बढी ६ वटा गीत समावेश गरिएको छ । लामो समय हुँदा पनि गीत, सङ्गीत र स्वयम् फिल्म पनि बजारमा आउन सकेको छैन ।

बिम्ब र प्रतीकलाई पनि सही रूपले प्रयोग गर्न सकिएको छैन । प्रयोग गरिएका बिम्ब र प्रतीकमा पनि केही कमजोरी देखिन्छ । भाषिक प्रस्तुतिमा पनि एक दुई ठाउँमा कमजोरी देखिन्छ । कम लागत र छोटो समयको चलचित्र निर्माण गर्नुपर्ने बाध्यात्मक स्थितिले हरेक दृष्टिकोणबाट निर्देशक खुम्चिनु परेको छ । यो पनि निर्माता पक्षबाट हुन गएको कमजोरी नै मान्नुपर्दछ ।

यी यस्तै कमजोरी वा सीमाका बीच चलचित्र 'बसाइँ' निर्माण भएको छ ।

छैतौं परिच्छेद : उपसंहार

६.१ निष्कर्ष

चलचित्र भनेको गतिशील चित्रहरूको संयोजनयुक्त क्रमिक जीवन्त प्रस्तुति हो । दर्जनौ अन्यकला र चित्रकलाको संयोजन हुनुका साथै छुट्टै प्रविधिको पनि प्रयोग गरिएको हुन्छ । हरेक कलाका आ-आफना विशेषता भए जस्तै चलचित्रको पनि आफ्नै विशेषता रहेको हुन्छ । चलचित्र क्यामराद्वारा नेगेटिभ वा रिलमा लेखिन्छ । यसको भाषा चित्र हुन्छ । चित्रद्वारा नै सम्पूर्ण कुराको व्यक्त गरिन्छ । चलचित्र श्रव्यदृश्य कला हुनाले यसमा धेरै कुरा समावेश भएको हुन्छ । चलचित्र कलाहरू मध्ये कान्छो कला भए पनि पूर्ववर्ती कलाका सबल पक्षलाई आत्मसात गरेकाले सर्वाधिक लोकप्रिय विधा हो । चलचित्र केवल मनोरञ्जनको साधनमात्र नभई सुचना र शिक्षा प्रदान गर्ने सशक्त साधन पनि हो । यसले जीवन र जगत्का विविध पक्षलाई समेट्न सफल भएको मानिन्छ ।

हरेक वस्तुको निर्माणका आधारभूत तत्व वा संरचक घटकहरू हुन्छन् । चलचित्रका पनि आफ्नै अङ्गअवयवहरू रहेका छन् । चलचित्र अन्य कलाहरूको सर्वाधिक मिलनविन्दु भएकाले अरू विधा र कलाका गुणहरूलाई पनि आफूमा समाहित गरेको छ भने आफ्ना केही मौलिक पहिचानहरू पनि रहेका छन् । कथानक, चरित्र, सारवस्तु, गीत, सङ्गीत, विम्ब, प्रतीक लगायत अन्य कुराहरू अन्य कलाबाट आयातित तत्वहरू हुन भने पटकथा, छायाङ्कन र प्राविधिक पक्ष चलचित्रका मौलिक र प्रमुख अङ्गहरू हुन । यी सबैको समूचित प्रयोग चलचित्रमा भएको हुन्छ । हरेकको भूमिकालाई नकार्न सकिदैन तैपनि चलचित्रमा पटकथा पहिलो शर्त हो । पटकथाले नै सम्पूर्ण चलचित्रको खाका कोर्ने कार्य गरेको हुन्छ । चलचित्र चित्रहरूको भाषा भएकाले क्यामेराद्वारा छायाङ्कन गरी चित्र कोरिन्छ । चलचित्रमा ध्वनि, प्रकाश, अभिनय र परिवेशको स्थान उत्तिकै महत्वको रहन्छ । सबै प्राविधिक कार्य सकिए पनि अन्तिम रूप दिन सम्पादन कार्य गरिन्छ । यो पनि चलचित्रको अनिवार्य चरण हो । चलचित्रका छायाङ्कनपूर्व, छायाङ्कन अवस्था र छायाङ्कनपछिका तीनवटै प्रक्रियाको समान भूमिका रहन्छ । यी तीनवटै चरण पार गरेपछि मात्र एउटा चलचित्रले पूर्णता प्राप्त गर्दछ । साहित्यिक कृतिको चलचित्र बनाउदा पनि कथालेखन बाहेकका कार्यहरू गर्नुपर्दछ ।

चलचित्रका विविध रूप वा प्रकारहरू जस्तै : लामाछोटा लम्बाइका, आठ, सोह्र, पैतीस, सत्तरी मिलिमिटर आकारका, कथात्मक र अकथात्मक रूपका, यथार्थ, नवयथार्थ, अतियथार्थ आदि जस्ता वादका, सामाजिक, ऐतिहासिक, धार्मिक आदिजस्ता विषयवस्तुका मध्ये उद्देश्यका आधारमा कलात्मक र व्यावसायिक चलचित्रहरू नै प्रमुख रूपमा हावी रहेको देखिन्छ । औलामा गन्न सकिने एकाध कलात्मक चलचित्र बाहेक व्यावसायिक चलचित्रमा पनि कथात्मक र अकथात्मक चलचित्रहरू हुने गर्दछन् । अकथात्मक चलचित्रहरू शिक्षा र सूचना दिने एकाङ्की खालका हुन्छन भने कथात्मक चलचित्रहरूले धेरै पक्षलाई समेटेी दर्शक चाहना अनुरूप कार्य गरिरहेको हुन्छ । प्रायः आदि, मध्य र अन्त्यकै पुरानै रैखिक ढाँचामा कथानक अगाडि बढेको हुन्छ । चलचित्र जुनसुकै विषयमा निर्माण हुने हुनाले प्रकार निर्धारणका व्यापक आधारहरू हुन सक्छन् । चलचित्र निर्माण भैसकेपछि त्यसको प्रकार निर्धारण गरिन्छ । चलचित्र 'बसाइँ' को कथावस्तु रैखिक ढाँचामा अगाडि बढेको छ । लीलबहादुर क्षेत्रीको औपन्यासिक कृति 'बसाइँ' (२०१४) मा आधारित चलचित्र 'बसाइँ' (२०६०) लाई मकालु फिल्मस् प्रा.लि.ले निर्माण गरेको छ । चलचित्रसँग सम्बन्धित प्रायः चिरपरिचित विज्ञ व्यक्तिहरू नै यससँग सम्बन्धित छन् । यसले सामाजिक कथावस्तुलाई उठाएको छ । यसको कथावस्तु विभिन्न मोडमा अगाडि बढ्छ । गाउँका शोषक बैदार बूढाकोबाट हलगोरु बन्धकमा राखेर धनेले भैसी ल्याउँछ । सपना पूरा नहुदै भैसीको पाडो मर्छ, भैसी तुहिन्छ । उता लेउते दमाईको आफ्नो भैसीले फापर खाइदिएकोले धने जरिवानामा पर्छ । सुरुदेखि नै धने विपत्तिमा पर्छ । उसलाई अन्यायमा साथदिने कोही हुदैनन् । धनेको घरमा बास बसेको लाहुरे रिक्टेले भुमालाई प्रेमजालमा पार्छ र उसको कुमारीत्व लुटी विचल्लीमा पार्छ । मोटे कार्कीले भुमालाई मन पराउँछ तापनि मनको कुरा खोल्न सक्दैन । विषय परिस्थितिका बीच अन्त्यमा मोटे कार्कीले भुमालाई अपनाउँछ र गाउँ छोडेर एक

अर्कामा साटिन्छन् । जीवनभर सडघर्ष गरेर पनि बैदार, नन्दे जस्ता सामन्तीको जालमा परी घरबारी निखारेर धने जहान परिवार सहित मातृभूमि छाडी 'बसाइँ' सर्न बाध्य हुन्छ । यसरी आदि, मध्य र अन्त्यको शृङ्खलामा तथा कथानक विकासक्रम अनुसार पाँचवटा मोडमा कथावस्तु उनीएको देखिन्छ ।

'बसाइँ' चलचित्रको कथानकविकास आरम्भ अवस्था, द्वन्द्व अवस्था, सडघर्षविकास अवस्था, चरमोत्कर्ष अवस्था, सडघर्षह्रास अवस्था हुँदै समापनको स्थितिमा पुगेको देखिन्छ । कथानक सुरुदेखि पाडो मर्नु अगाडिसम्मको घटनालाई आरम्भ अवस्थाको रूपमा लिइएको छ । यहाँसम्म आइपुग्दाका विविध घटनाले मुख्यपात्रमा द्वन्द्व हुने स्थिति देखापर्छ । पाडो मरेदेखि धनेको पिटाइको कारण नन्देको भैसी नमरुन्जेलसम्मका घटनाक्रमलाई सडघर्ष विकासका रूपमा लिइएको छ । भैसी मरेदेखि पञ्चभलादमीले ७७५ रुपियाँ ऋण तोक्नुसम्म कथानकको चरमोत्कर्ष अवस्था हो । ७७५ रुपियाँ तिर्न अनेक प्रयास गर्नु तर असफल भएपछि घरबारी गुम्नु सडघर्ष ह्रासको स्थिति हो र अन्त्यमा घर छोड्नु समापनको चरण हो । करिब सोह्रवटा आवश्यक र अनावश्यक उपकथाहरू व्यावसायिक उद्देश्य पूर्ति गर्न आएका जस्ता देखिन्छन् । चरित्र चित्रणमा धने र मैना मुख्य रूपमा, भुमा, मोटे कार्की सहायक पात्रका रूपमा, रिक्टे, बैदार, नन्दे, लेउते, कान्छो साहू आदि पात्रहरू गौण पात्रका रूपमा आएका छन् । सबैले चरित्र अनुकूल अभिनय गर्ने प्रयास गरेका छन् । मैनाको भूमिका सर्वाधिक प्रशंसनीय देखिन्छ । मुख्य, सहायक र गौण गरी करिब एक दर्जनको हाराहारीमा पात्रहरू उदाउने अस्ताउने गरेका छन् । चलचित्रका संवाद अपेक्षाकृत सरल र सहज किसिमका छोट्टा मीठा देखिन्छन् । दृश्यविधानमा परिवेश वर्तमान पूर्वी नेपालका स्थानहरू भनिए पनि काठमाण्डौ, धादिङ्ग र काभ्रेका सीमित स्थानमा केन्द्रित रहेको छ । प्राचीन शृङ्गार पद्धतिमा सजिई गुन्यूचोलो र दौरासुरुवालको वेशभूषा नै यसमा देख्न पाइन्छ । चरित्र अनुसारको चारै प्रकारका अभिनय स्वाभाविक देखिन्छन् भने प्राकृतिक र कृत्रिम दुवैखाले प्रकाश प्रयोग पनि घटना, परिस्थिति र समय सापेक्ष उचित नै देखिन्छ । ६ वटा पूर्ण र अन्य छिटफुट टुक्रे गीतका रूपमा यहाँ उपस्थित भएका छन् । सङ्गीत सबल र कर्णप्रिय छ । प्राचीन ढाँचाको नृत्य गीतको शब्द र सङ्गीतको भाव अनुरूप नै देखिन्छ । भाषा-शैली सरल र परम्परित नै भेटिन्छ । घटनाक्रम, चरित्र र वातावरण सुहाउँदो ध्वनिको समुचित प्रयोगले भाव सम्प्रेषणमा सहयोग पुग्नुका साथै चलचित्र सबल बनेको छ । बिम्ब र प्रतीकको पनि केही ठाउँमा अनुकूल रूपमा प्रयोग भएका छन् ।

यस चलचित्रको स्रोत कृति 'बसाइँ' उपन्यास भएको हुनाले उपन्यासको तुलनामा चलचित्रमा केही फेरबदल गरी घटनाक्रमलाई हटाउने, थप्ने र परिवर्तन गरिएको छ । धनेले भैसीले दूध नदिएपछि भैसीलाई पिटेको र मैना आई छुटाएको, भुमाले ऐनामा रिक्टेको फोटो देख्नु र ऐना खसेर फुट्नु, पेटारे खसी बेचेको पैसा मैनाले भुमालाई दिनु, भाले भिडन्त गराउनु, कुखुरा चोर्नु, नन्दे ढकालले छोरालाई गाली गर्दै बेसीमा बस्न अह्नाउनु, चिम्सेले मारिएको भैसीको सार्की, दमैले छाला काठिरेका भन्नु, प्रतीकात्मक रूपमा पुतली र तातो फलाम पोखरीमा गाड्नु, नन्देको रोपाइँ धुमधामसँग मनाउनु, बेलामा आँखा देखिनौ, नखाईनखाई मर्ने विचार गर्नु कि क्या हो भन्नु, नन्दे ढकालकी बहिनी क्षेत्रीसँग हिड्नु लगायतका ३०/३५ वटा घटनाहरू रूपान्तरका क्रममा थपिएका छन् । धनेले राती सुत्दै भैसीका बारेमा गरेको कल्पना, घर छोड्नुपर्ने पीरले मैना रुँदा धनेले मैनाको पुछ्छिदिएको आँशु, भुमाले रिक्टे र मोटे कार्कीबीच गरेको तुलना, पञ्चभेलामा धनेलाई सोधिएका विभिन्न प्रश्नहरू लगायत १७/१८ वटा कार्यहरू हटाइएका छन् भने भैसीको बारेमा कल्पना गरिएको, भैसी साक्षी राखेर दिएको रिक्टेले जुत्ता लगाएको, भुमालाई कपडा किन्न पैसा दिएको, धनेका हलगोरु र भैसी फुकाएको, अन्तिम पटक धनेलाई जरिवाना गरिएको, वनमा रिक्टे र भुमाबीच तथा रागे भीरमा भुमा र मोटे कार्कीबीच संवाद गरिएको, अन्त्यमा धनेले घरबारी छोडेबापत जम्मा ७५ रुपियाँ लिएको जस्ता ५०/५२ घटनाहरू उपन्यासको तुलनामा चलचित्रमा परिवर्तन गरिएको छ । कतिपय घटनाक्रमहरूलाई अगाडि पारिएको छ । चरित्रचित्रणका सन्दर्भमा नवनिर्मित उपकथामा आधारित केही थप पात्र बाहेक कुनै फेरबदल गरिएको छैन । संवाद औषतमा छोट्टामीठा नै देखिन्छन् । शृङ्गार र वेशभूषा सबै पात्रमा एकै किसिमको रहेको छ । अभिनयमा खोट

लाउनुपर्ने ठाँउ देखिदैन । प्रकाश संयोजन वातावरण अनुकूल रहेको छ । ६ वटा पूर्ण गीत रहेको यसमा अन्य टुक्रे गीतहरू पनि छन् । सङ्गीत गीतको शब्द र भाव अनुकूल नै रहेका छन् । विचार उपन्यास र चलचित्र दुवैमा समान पाइन्छ । ध्वनिले कथावस्तुलाई अभि प्रभावशील पारिदिएको छ । द्वन्द्वमा आन्तरिक द्वन्द्व प्रबल र बाह्य द्वन्द्व सामान्य रहेको छ । भैसी ल्याएपछिको मीठो कल्पना, भानिजलाई एउटा खायलको आवश्यकता थियो, भोलि बिहानै मिमिरेमा ब्याडमा भैसी छाडिदे भन्ने जस्ता बिम्ब र ऐना फुट्नु, पुतली फूलमा बस्नु, चट्याङ्ग पर्नु आदि जस्ता प्रतीक प्रयोग यहाँ भएका छन् ।

‘बसाइँ’ एक सामाजिक चलचित्र हो । यहाँ प्रयुक्त धने, भुमा, नन्दे, साने घर्ती, कान्छो साहू, मोटे कार्की जस्ता नामका चरित्र, लन्ठा, भन्दुम्न नारान् जस्ता ठेट नेपाली भाषा, गुन्यूचोलो दौरासुरुवाल, सिन्दूर टीका जस्ता पहिरन, खेती किसान, ऋणधन, साहूआसामी जस्ता कुराहरूको उपस्थितिले सामाजिकताको झल्को दिन्छन् ।

एउटा वर्णनात्मक औपन्यासिक कृतिलाई दृश्यात्मक रूपमा उपन्यासकारको अभिव्यक्तिलाई आत्मसात गरेर देखाउन सक्नु यसको वैशिष्ट्य हो । उत्कृष्ट सामाजिक चलचित्र बन्नु, स्वच्छ मनोरञ्जन प्रदान गर्ने सन्देशमूलक चलचित्र बनेको छ । व्यावसायिकतालाई पनि ध्यान दिइएको भए पनि यो एक उत्कृष्ट सामाजिक कलात्मक चलचित्र बनेको छ । संवादहरू छोटो, मीठा छन् । गीत सङ्गीतको अत्याधिक प्रयोग हुनु, एकाध ठाउँमा भाषिक समस्या देखिनु, वास्तविक परिवेशलाई टिप्न नसक्नु, कतिपय उपकथाको अनिवार्य उपस्थिति नदेखिनु आदिजस्ता यस चलचित्र अप्राप्ति हुन् । यस्तै केही प्राप्ति र सीमाका बीच यो चलचित्र निर्मित देखिन्छ ।

सन्दर्भग्रन्थसूची

नेपाली पुस्तक :

- प्रकाश सायमी, **चलचित्र : कला र प्रविधि** (काठमाण्डौ : उर्वसी फिल्म प्रोडक्सन प्रा. लि., सन् १९९३)
प्रकाश सायमी, **संस्करण** (काठमाण्डौ : भावक अभियान नेपाल, २०६०)
मोहनराज शर्मा, **चरित्र साहित्य कोश**, डा. ईश्वर बराल र अन्य (सम्पा.), (काठमाण्डौ : ने. रा. प्र.
प्र., २०५५)
लक्ष्मीनाथ शर्मा, **चलचित्र कला** (काठमाण्डौ : साभा प्रकाशन, २०३८)
लीलबहादुर क्षेत्री, **बसाइँ** (ललितपुर : साभा प्रकाशन, २०६२)

हिन्दी पुस्तक :

- ऋत्विक् घटक : **सिनेमा एण्ड आइ** (कलकत्ता : ऋत्विक् मेमोरियल ट्रष्ट अफ फिल्म सोसाइटी अफ
इण्डिया, सन् १९८७)
ख्वाजा अहमद अब्बास, **फिल्म कैसी बनती है** (दिल्ली : नेशनल बुक ट्रष्ट इण्डिया, सन् २००७)
गुल्जा र अन्य (सम्पा.), **इन्साइक्लोपेडिया अफ हिन्दी सिनेमा** (दिल्ली एण्ड मुम्बई : इन्साइक्लोपेडिया
ब्रिटानिका प्रा. लि. एण्ड पपुलर प्रकाशन प्रा. लि. सन् २००३)
डा. अनुपम ओझा, **भारतीय सिने सिद्धान्त** (दिल्ली : राधाकृष्ण प्रकाशन, सन् २००२)
नसरीन मुन्नी, **जाबेद अख्तर से बातचित सिनेमा के बारेमे** (दिल्ली : राजकमल प्रकाशन प्रा. लि. सन्
२००१)
नसरीन मुन्नी, **बलिउड द इण्डियन सिनेमा स्टोरी** (लण्डन: च्यानल फोर बुक, म्याक मिलान बुक)
बलराज साहनी, **सिनेमा और स्टेज** (दिल्ली : आत्माराम एण्ड सन्स, सन् १९७४)
मन्नु भण्डारी, **कथा-पटकथा** (दिल्ली : वाणी प्रकाशन सन् २००४)
मनोहर श्याम जोशी, **पटकथा लेखन एक परिचय** (नई दिल्ली : राजकमल प्रकाशन, सन् २०००)
राहीमासुम रजा, **सिनेमा और संस्कृति** (दिल्ली : वाणी प्रकाशन सन् २००१)
सत्यजीत राय, **चलचित्र कल और आज** (दिल्ली : राजपाल एण्ड सन्स, सन् १९९४)

अंग्रेजी पुस्तक :

- अ हेण्ड बुक अफ लिटरेचर (काठमाण्डौ : अंग्रेजी केन्द्रीय विभाग, त्रि. वि. कीर्तिपुर, सन् १९९२)
ग्राहम रोबर्टस र ह्यादर वालिस, **इन्ट्रोड्युसिङ फिल्म** (लण्डन : ए मेम्बर अफ द हड्डर हेडलाइन
ग्रुप, सन् २००१)
जान रसेल टेलर, **सिनेमा आइ, सिनेमा इयर** (लण्डन : मेशुएन एण्ड कम्पनी लिमिटेड, सन् १९६४)
जोनपेरी, **इन्साइक्लोपेडिया अफ एक्टिङ टेक्निक** (नर्थ अमेरिका : वेटर वे बुक्स एन इम्प्रिन्ट अफ एम
एण्ड डब्लु पब्लिकेसन्स, सन् १९९७)
जोनाथन ल र अन्य (सम्पा.), **ब्रेवर्स सिनेमा : ए फ्रेज एण्ड फेबल डिक्सनरी** (लण्डन : विलिङ्गटन
हाउस, सन् १९९५)
डेभिड एल सिल्स र अन्य (सम्पा.), **इन्टरनेशनल इन्साइक्लोपेडिया अफ द सोसियल साइन्सेज
भोल्युम ५** (यु.एस. ए. : द म्यामिलन कम्पनी अफ द फ्री प्रेस सन् १९६८)
डेभिड बोर्डवेल र फ्रिस्टन थम्पसन, **फिल्म आर्ट एन इन्ट्रोडक्सन** (न्युयोर्क : एम. ए. सी. ग्रहिल, सन्
२००४)
मोनाको जेम्स, **हाउ टु रिड अ फिल्म, मुभी, मेडिया, मल्टिमेडिया** (दिल्ली : अक्सफोर्ड युनिभर्सिटी
प्रेस, सन् २००७)
रवर्ट स्कोल्स तथा अन्य (सम्पा.), **द इलिमेन्टस् अफ फिल्म** (न्युयोर्क : अक्सफोर्ड युनिभर्सिटी प्रेस,
सन् १९९१)

रोय इ पोर्टर र अन्य (सम्पा.), **द राइटर्स म्यानुअल** (पाल्म स्पिङ्ग क्यालिफोर्निया : इ. टी. सी. पब्लिकेशन सन् १९७७)

वेभ साइटको ठेगाना :

डब्लु डब्लु डब्लु डट गुगल डट कम
डब्लु डब्लु डब्लु डट फिल्मसाइट डट ओआरजी
डब्लु डब्लु डब्लु डट टाउनफोरकिड्स डट कम
डब्लु डब्लु डब्लु डट विकिपिडिया डट ओआरजी

सुसन हेवर्ड, **कि कन्सेप्टस् इन सिनेमा स्टडिज** (न्युयोर्क : ११ न्यु फेल्डर लेन)

प्रकाशित पत्रपत्रिका :

गोविन्द वर्तमान, 'कसरी भयो सिनेमाको आविष्कार र विकास' (नवयुवा, वर्ष ७, पूर्णाङ्क ६३)
डब्लु क्षेत्री (सम्पा.), **नववर्ष सांस्कृतिक महोत्सव तथा चलचित्र सम्मान समारोह २०६३ स्मारिका** (काठमाण्डौ : नेपाल चलचित्र कलाकार सङ्घ)

प्रकाश सायमी, **कामना** वर्ष २१, अङ्क ९, २०६२

प्रदीप उपाध्याय, **चलचित्र ध्वनि-नयाँ आयाम** तेस्रो मोशन पिक्चर अवार्ड तथा नेपाली चलचित्र महोत्सव स्मारिका २०५७

बलराम पौडेल (सम्पा.), **चलचित्र मञ्च २०६१** असार (काठमाण्डौ : चलचित्र विकास बोर्ड)

बलराम पौडेल (सम्पा.), **चलचित्र मञ्च २०६१** साउन (काठमाण्डौ : चलचित्र विकास बोर्ड)

भाष्कर गौतम, चलचित्र भित्र सिन्डिकेट (कान्तिपुर दैनिक बुधवार ६, जेष्ठ २०६१)

यादव खरेल, सम्बन्ध साहित्य र सिनेमाको (राजधानी दैनिक मङ्गलवार ११, भदौ २०५९)

रवण घिमिरे, दालभात र नेपाली फिल्म, **नेपाल** वर्ष १, अङ्क ६

विदुर गिरी (सम्पा.), **राष्ट्रिय चलचित्र महोत्सव २०६२** (काठमाण्डौ : चलचित्र विकास बोर्ड)

शान्तिप्रिय (सम्पा.), **चलचित्र सम्मान समारोह २०५९ स्मारिका** (काठमाण्डौ : नेपाल चलचित्र कलाकार राष्ट्रिय सङ्घ)

सत्यजीत राय, **पटकथा** पत्रिका, अङ्क १, वर्ष १

सुमन दाहाल (सम्पा.), **चौथो साधारण सभा स्मारिका** (काठमाण्डौ : नेपाल चलचित्र निर्देशक समाज २०६३, मंसिर २२)

सुवास ढकाल (सम्पा.), **साप्ताहिक** पत्रिका, शुक्रवार, ५ माघ, २०६३

हिक्मत डङ्गोल, **कामना** वर्ष ११, अङ्क ९, २०६३

कान्तिपुर दैनिक, २१ पुस, २०६३

गोरखापत्र दैनिक, ९ चैत्र, २०६३

हिमाल खबर पत्रिका, मंसिर २०६३

अप्रकाशित सामग्री :

अनुप सुवेदी, **राष्ट्रिय फिल्म अवार्ड - अवधारण पत्र** (काठमाण्डौ : चलचित्र विकास बोर्ड, माघ २८, २०५८)

धनराज भट्टराई, **यादव खरेल र चलचित्रकारिता** (कीर्तिपुर : नेपाली केन्द्रीय विभाग त्रि. वि. २०५८)

धर्मराज पराजुली, **वसन्ती उपन्यासको चलचित्रीकरण** (कीर्तिपुर : नेपाली केन्द्रीय विभाग, त्रि. वि. २०६१)

प्रदीप भट्टराई, **चलचित्र र समाज** (काठमाण्डौ : नेपाल-रसिया फिल्म सोसाइटी एवम् चलचित्र समीक्षक समाज नेपाल २०५८)

बसाइँ अप्रकाशित पटकथा २०५७

माधव ढुङ्गेल, **प्रेमपिण्डको चलचित्रात्मक रूपान्तरण** (कीर्तिपुर : नेपाली केन्द्रीय विभाग त्रि. वि. २०६०)

वसन्तप्रसाद पौडेल, कट्टेल सरको चोटपटक उपन्यासको चलचित्रीकरण (कीर्तिपुर : नेपाली केन्द्रीय
विभाग त्रि.वि. २०६०)
सुभाष गजुरेल, चलचित्र बसाइँ अडियो र भिडियो क्यासेट (काठमाण्डौ : मकालु फिल्मस् प्रा. लि.
२०६०)

परिशिष्ट खण्ड

‘बसाई’ चलचित्र निर्माणमा संलग्नता

चलचित्र निर्माण गर्दा के-कति कुराहरू समावेश गरी कुन तरिका वा पद्धति अपनाइएको छ, भन्नु नै चलचित्रमा संलग्नता हो । समग्र चलचित्र निर्माणका क्रममा को-कसले, के-कस्तो भूमिका निर्वाह गरेका छन् भन्ने कुरा यस अन्तर्गत लिन सकिन्छ । चलचित्र निर्माण प्रक्रियाका तीन चरण छायाङ्कनपूर्व, छायाङ्कन अवस्था र छायाङ्कनपश्चात् पर्दाभिन्न र बाहिर रहेर गरिएका प्रत्येकको प्रत्यक्ष अप्रत्यक्ष योगदान यस अन्तर्गत हेरिन्छ । निर्माताले निर्देशक छनौटदेखि लिएर निर्देशकको निर्देशनमा पूरा काम सिद्धिएपछि प्रदर्शनसम्म को-कोले कुन-कुन क्षेत्रको कार्यजिम्मा लिएका छन् भन्ने कुरा नै चलचित्रमा संलग्नता हो । चलचित्र ‘बसाई’ निर्माण गर्ने क्रममा यसको संलग्नता यस प्रकारको देखिन्छ:-

निर्माण संस्था	:	मकालु फिल्मस् प्रा.लि.
निर्माता	:	तीर्थराज बस्नेत, हरिहर अर्याल, श्यामकुमार कार्की
निर्देशन	:	सुभाष गजुरेल
प्रस्तुतकर्ता	:	सुधीर पौडेल
कथा/संवाद	:	लीलबहादुर क्षेत्री
पटकथा	:	नयनराज पाण्डे
छायाङ्कन	:	राजु थापा
गीत	:	कृष्णहरि बराल
सङ्गीत	:	शक्ति बल्लभ
पार्श्वसङ्गीत	:	सन्तोष श्रेष्ठ
कला निर्देशन	:	पासाङ्ग टी. शेर्पा
गायक	:	उदित नारायण भ्वा, रामकृष्ण ढकाल, आनन्द कार्की, राजेश पायल राई
गायिका:	:	दीपा नारायण भ्वा, सपना श्री परियार, मनिला सोताङ्ग, शर्मिला वर्देवा
रङ्ग संयोजन	:	पासाङ्ग टी. शेर्पा
प्रकाश संयोजन	:	नारायण तिमिल्सना, गणेश रायमाभी, लक्ष्मण उप्रेती, युवराज पौडेल, डम्बर राई, भरत लामा, प्रेम हुमागाई ।
नृत्य निर्देशक	:	वसन्त श्रेष्ठ
द्वन्द्व निर्देशक	:	सुभाष गजुरेल
ध्वनि नियन्त्रण	:	माधव थपलिया

रङ्ग	:	रङ्गीन
प्रथम छायाङ्कन सुभारम्भ	:	२०५७
प्रथम प्रदर्शन	:	२०६०
निर्माण नियन्त्रक	:	गोविन्द उप्रेती
शृङ्गार	:	श्याम बराल
वेषभूषा	:	गणेश अधिकारी
पार्श्वस्वर	:	खरेन्द्र बराल, रणमाया दास, अञ्जना गुरुड
पार्श्वसङ्गीत	:	सन्तोष श्रेष्ठ
पोष्ट प्रोडक्सन	:	प्राइम बोर्ड काष्टिङ्ग सिस्टम
स्वराङ्कन	:	मुकेश शाह, गौतम श्रेष्ठ, सुनयनमान श्रेष्ठ
एनिमेशन	:	सगुन शाक्य, प्रदीपमान श्रेष्ठ
ग्राफिक्स	:	राजु श्रेष्ठ, निशा श्रेष्ठ
प्रशोधनशाला	:	राउको सिने ल्याव (मुम्बई)
केशविन्यास	:	गंगा लामा
स्थिर फोटोग्राफर	:	राम के.सी.
सङ्गीत संयोजन	:	मनोहर सुनाम
शब्दाङ्क अनुवाद	:	दिनेश पण्डित
पोष्टर डिजाइन	:	आइडियल डिजाइनर्स
लेखापाल	:	नारायण सिलवाल
कार्यालय सहायक	:	अर्जुन गिरी
भान्सा	:	प्रदीप लामा
यातायात	:	श्याम श्रेष्ठ, जयराम लामा
उद्घोषण	:	सुशील देवकोटा
कूल लागत	:	४० लाख
समय	:	२ घण्टा ४० मिनेट
बालकलाकार	:	सम्मान घिमिरे
सम्पादन	:	वनिश शाह, विपिन मल्ल
गीत रेकर्डिङ	:	धनपाल गुरुङ्ग
उपकरण	:	डि.आर.एम. फिल्मस्

स्थल ध्वनि : पुरुषोत्तम लामिछाने
श्रोतविषय : 'बसाई' उपन्यास
दृश्य : १०३

कलाकार :

प्रमुख : गणेश उप्रेती (नायक: धने), मिथिला शर्मा (नायिका: मैना)
सहायक : मुकुन्द श्रेष्ठ (सहनायक: मोटे कार्की), रञ्जना लामिछाने (सहनायिका:
भुमा/नयाँ प्रस्तुति), उत्तम प्रधान (सह-खलनायक: रिकुटे)
गौण : दिनेश डि.सी.(कान्छो साहू) दमन रुपाखेती, मुकुन्द बस्ताकोटी(नन्दे
ढकाल) भीमबहादुर थापा(वैदार बूढा) गणेश मुनाल(मुखिया),
वर्षा राउत, (ठूली),रामकाजी घिमिरे(साने घर्ती),रामचन्द्र
अधिकारी(लेउते दमाई), सविता गुरुङ्ग, सन्ध्या गुरुङ्ग आदी ।