

पहिलो परिच्छेद शोधपरिचय

१.१ शोधशीर्षक

प्रस्तुत शोधपत्रको शीर्षक 'अविरल बग्दछ इन्द्रावती टेलिशृङ्खलाको अध्ययन' रहेको छ ।

१.२ शोधकार्यको प्रयोजन

प्रस्तुत शोधपत्र त्रिभुवन विश्वविद्यालय, मानविकी तथा सामाजिकशास्त्र सङ्काय अन्तर्गत नेपाली केन्द्रीय विभाग, विश्वविद्यालय क्याम्पस कीर्तिपुरको स्नातकोत्तर तहको आवश्यकता परिपूर्तिका लागि दसौँ पत्रको प्रयोजनार्थ तयार पारिएको छ ।

१.३ विषयपरिचय

रमेश विकल आख्यान साहित्यका विशिष्ट साधक हुन् । उपन्यास विधामा उनका तीनवटा कृतिहरू प्रकाशित भएका छन् । उनका अरू उपन्यासहरूभन्दा सामाजिक विषयमा लेखिएको **अविरल बग्दछ इन्द्रावती** महत्त्वपूर्ण उपन्यास हो । उपन्यास प्रगतिवादी चिन्तनमा आधारित रहेर सिर्जना भएको छ । यस उपन्यासमा ढल्दै गरेको सामन्तवादी प्रवृत्ति र उठ्दै गरेको नव-पुँजीवादी प्रवृत्तिका बीचमा इन्द्रावती नदी किनारका शोषित पीडित माझी दनुवारको विद्रोहको यथार्थ स्वरूपलाई समेटिएको छ ।

नेपाली साहित्यमा मात्र सीमित नरही यस उपन्यासको टेलिरूपान्तरण पनि गरिसकिएको छ । यसले पनि यसको महत्ता कति रहेछ भन्ने देखिन्छ । यस उपन्यासमा तात्कालीन व्यवस्थाका कारण नेपालका गाउँहरूको अवस्था कस्तो थियो र पञ्चायत शासनले कसको भरणपोषण गरिरहेको थियो भन्ने देखाइएको छ । जनआन्दोलन (२०४६) पूर्व तात्कालिन व्यवस्था विरुद्ध उठेका आवाजहरू र परिवर्तका स्वरहरूलाई प्रखर रूपमा उपन्यासमा उठाइएको छ । यही भावना र मर्मलाई टिपेर टेलिशृङ्खला बनाउने काम पटकथाकार तथा निर्देशक बट्टी अधिकारीले गरेका छन् । उपन्यास **अविरल बग्दछ इन्द्रावती** पठित वर्गहरू माझ जति सफल छ, टेलिशृङ्खला **अविरल बग्दछ इन्द्रावती** पठित-अपठित दुवै वर्ग माझ उत्तिकै सफल भएको पाइन्छ । टेलिशृङ्खला ४३ भागमा प्रस्तुत गरिएको छ ।

साहित्यसमालोचनाकै अवधारणानुरूप विश्वसाहित्यका क्षेत्रमा चलचित्र/टेलिशृङ्खला अध्ययन थालिएको परिप्रेक्ष्यमा नेपाली साहित्यिक कृति (उपन्यास) माथि बनेको टेलिशृङ्खलाको अध्ययन गर्ने क्रममा प्रथम औपचारिक शोधकार्यका रूपमा यो अध्ययन प्रस्तुत गरिएको छ ।

१.४ समस्याकथन

नेपाल टेलिभिजनको स्थापनापछिका केही वर्षमा नेपालमा टेलिशृङ्खला बनाउने क्रम सुरु भएको देखिन्छ । यसपछि निरन्तर रूपमा टेलिशृङ्खलाहरू बनिरहेको छन् । निजी टेलिभिजनहरूको स्थापनापछि यो क्रममा भन् तीव्रता आइरहेको छ तर टेलिशृङ्खलाको साहित्यिक तत्त्वहरूको आधारमा अध्ययन गर्ने काम नेपाली भाषामा आजसम्म भएको छैन । साधारण जनजीवनमा प्रत्यक्ष असर पार्ने टेलिभिजनमा प्रसारित हुने टेलिशृङ्खलाको विविध साहित्यिक र अन्य कोणबाट अध्ययन हुन सक्छ तर पनि अहिलेसम्म यसको औपचारिक अध्ययन भएको पाइँदैन । यसै कुरालाई मध्यनजर राख्दै निम्नलिखित बुँदाहरूलाई यस शोधपत्रले समस्याकथनका रूपमा अधि सारेको छ :

- (क) विश्वका साथै नेपालमा टेलिभिजनको विकास कसरी भएको हो ?
- (ख) टेलिशृङ्खलाको स्वरूप कस्तो हुन्छ ?
- (ग) साहित्यसँग टेलिशृङ्खलाको सम्बन्ध कस्तो छ ?
- (घ) **अविरल बग्दछ इन्द्रावती** टेलिशृङ्खलाको साहित्यिक तत्त्वहरूका आधारमा विश्लेषण कस्तो हुन्छ ?

१.५ शोधकार्यका उद्देश्यहरू

प्रस्तुत शोधकार्यका मूलभूत उद्देश्यहरू निम्नलिखित रहेका छन् :

- (क) विश्वका साथै नेपालमा टेलिभिजनको विकास कसरी भएको भन्ने कुराको अध्ययन गर्नु,
- (ख) टेलिशृङ्खलाको स्वरूपको पहिचान गर्नु,
- (ग) साहित्यसँग टेलिशृङ्खलाको सम्बन्ध देखाउनु,
- (घ) साहित्यिक तत्त्वहरूका आधारमा टेलिशृङ्खलाको विश्लेषण कसरी गर्न सकिन्छ भन्ने कुराको अध्ययन गर्नु,

१.६ पूर्वकार्यको समीक्षा

साहित्यिक कृतिलाई आधार बनाएर चलचित्र र टेलिशृङ्खलामा उतार्ने काम नेपालमा धेरै पहिलेदेखि हुँदै आएको छ । हुन त नेपालबाहिर वि.सं. २००७ मा बनेको **सत्यहरिश्चन्द्र** नै नेपाली भाषामा नेपालबाहिर बनेको प्रथम चलचित्र हो र नेपालभित्र सं २०२२ मा बनेको प्रथम चलचित्र **आमा** हो । त्यसपछि नेपाली चलचित्र बन्ने क्रम अद्यावधिक नै छ । नेपाली साहित्यिक कृतिहरूमा पनि चलचित्रहरू बनिरहेकै छन् । **परिवर्तन** (जनार्दन समद्वारा लिखित नाटक **चेतनाको** कथामा आधारित) पछि **कुमारी**, **वासुदेव**, **प्रेमपिण्ड**, **वसन्ती**, **बसाँइ** आदि साहित्यिक कृतिमा आधारित चलचित्रहरू बने । साहित्यिक कृतिमा बनेका चलचित्रहरूको केही अध्ययन नेपाली साहित्यमा भएको देखिन्छ ।

ध्रुवचन्द्र गौतमको उपन्यासमा आधारित चलचित्र **वासुदेव**को 'कट्टेल सरको चोटपटकको चलचित्रिकरण' शीर्षकमा वसन्तप्रसाद पौड्यालले, बालकृष्ण समको नाटक **प्रेमपिण्ड**मा आधारित भएर बनेको चलचित्र 'प्रेमपिण्डको चलचित्रात्मक अध्ययन' शीर्षकमा माधवप्रसाद ढुङ्गेलले साथै डायमण्डशमशेर राणाको उपन्यास **वसन्ती**मा आधारित भएर बनेको चलचित्र **वसन्ती**को 'वसन्ती उपन्यासको चलचित्रिकरण' शीर्षकमा धर्मराज पराजुलीले अध्ययन गरेको पाइन्छ ।

यस्तै नेपालमा **नेपाल टेलिभिजन**को स्थापनापछि टेलिशृङ्खलाहरू बन्ने क्रम सुरु भएको हो । साहित्यिक कृतिमा पनि नेपालमा थुप्रै टेलिशृङ्खलाहरू बनेका छन् । तिनीहरू मध्ये साहित्यिक कृतिमा बनेको पछिल्लो चर्चित टेलिशृङ्खला **अविरल बग्दछ इन्द्रावती** हो । रमेश विकलको उपन्यासमा आधारित भएर निर्देशक बट्टी अधिकारीले यसलाई टेलिशृङ्खला बनाएका हुन् । उपन्यास **अविरल बग्दछ इन्द्रावती** मा थुप्रै अध्ययन भए पनि टेलिशृङ्खला **अविरल बग्दछ इन्द्रावती** मा कुनै गम्भीर अध्ययन भएको पाइँदैन । हुन त नेपालमा टेलिशृङ्खलाको विश्लेषण गर्ने परम्परा नै बसेको छैन, त्यसमा पनि साहित्यिक कृतिमा बनेको टेलिशृङ्खलाको अध्ययन त भन्नु परको कुरा हो । तसर्थ यो टेलिशृङ्खलाका बारेमा गर्न लागिएको प्रथम औपचारिक अध्ययन हो । टेलिशृङ्खलाको रूपमा यसको अध्ययन नभए पनि उपन्यास **अविरल बग्दछ इन्द्रावती**को अध्ययन विभिन्न व्यक्तिहरूले अध्ययन गरेका छन् । यसैलाई पूर्वकार्यको समीक्षाका रूपमा यहाँ प्रस्तुत गरिएको छ ।

'प्रगतिवादी नेपाली उपन्यासका मूल प्रवृत्ति' (सं.२०४८) नामक विद्यावारिधि शोधमा ऋषिराज बरालले प्रगतिवादी नेपाली उपन्यास धाराभित्रको तेस्रो चरणमा उपन्यासकार

रमेश विकलको प्रवेशलाई महत्त्वपूर्ण ठान्दै **अविरल बग्दछ इन्द्रावती** इन्द्रावती किनारमा बसी जीवन यापन गर्ने माभीहरू माथि त्यहाँका सामन्त काजी खलकले गर्दै आएको शोषण र माभीहरूमा त्यस शोषणका विरुद्ध उठेको आवाजलाई महत्त्वका साथ उठाएको प्रसङ्ग उल्लेख गर्दै आञ्चलिक जीवनलाई समग्रता दिने प्रयास यसमा भएको छ भनेर चर्चा गरेका छन् ।

बृहत नेपाली समालोचना (सं.२०४५) पुस्तकमा ऋषिराज बरालले **अविरल बग्दछ इन्द्रावती** उपन्यास माभी जनजीवनमा आधारित र वर्गीय अन्तरद्वन्द्वमा केन्द्रीत उपन्यास भन्दै माभी समुदायको बीचमा शोषणको विरुद्ध जाग्रित हुन लागेको चेतनालाई प्रस्तुत गर्न कुनै इलाका विशेषलाई कथावस्तुको आधारभूमि बनाइ प्रस्तुत गरिएको बताएका छन् ।

साभ्ना समालोचना (सं.२०५८)मा सङ्कलित 'नेपाली उपन्यास' शीर्षक समालोचनामा आधुनिक उपन्यासको विकासका सन्दर्भमा सामाजिक यथार्थवादी उपन्यासहरूमा **अविरल बग्दछ इन्द्रावती** लाई थप उपलब्धि मान्दै यसमा शोषित पीडितका जनजीवनलाई र तिनका पीडा, व्यथाको मार्मिक चित्रण गर्दै तिनीहरूमा देखापरेको सङ्घर्षलाई उकास्ने स्वर अभिव्यक्त भएको सङ्केत गरिएको छ ।

नेपाली उपन्यास र उपन्यासकार (सं.२०५२) पुस्तकमा कृष्णचन्द्रसिंह प्रधानले **अविरल बग्दछ इन्द्रावती** लाई सामाजिक यथार्थवादी धाराको उपन्यासको रूपमा चर्चा गरेका छन् ।

भीमचरण थापाले आफ्नो पिएच.डि.शोध 'आधुनिक नेपाली और हिन्दी उपन्यासका तुलनात्मक अध्ययन' मा **अविरल बग्दछ इन्द्रावती** धेरैपछि (सं.२०४०) प्रकाशित भए पनि मार्क्सवादी विचारधाराबाट ओतप्रोत छ भन्दै विकललाई मार्क्सवादी-प्रगतिवादी उपन्यासकार हुन् भन्ने ठम्याएका छन् ।

अविरल बग्दछ इन्द्रावती (सं.२०४०) उपन्यासको प्रकाशकीयमा माधवप्रसाद घिमिरेले प्रस्तुत उपन्यास इन्द्रावती किनारका माभी जनजीवनको कथा हो भन्दै यो हाम्रो बदलिँदो आर्थिक, सामाजिक र सांस्कृतिक जीवनको पनि कथा हो र निष्कर्षमा नयाँ सन्दर्भ सुहाउँदा जीवनमूल्यको खोजीको कथा हो भनी चर्चा गरेका छन् ।

मुरारी आचार्यले पत्रात्मक समालोचना 'कथाकार रमेश विकल र उनको नवीनतम उपन्यास' (सं. २०४९) शीर्षक लेखमा पूर्वप्रगतिवादी परम्पराबाट विचलित भएर **अविरल**

बग्दछ इन्द्रावती रचिएको बताएका छन् । बूढाकाजीलाई देवतुल्य रूपमा प्रस्तुत गर्नु, सामन्त विरोधी स्वरलाई कमजोर देखाउनु, वर्गीय अन्तरविरोधलाई जातीय तथा कुलीन सीमारेखाभिन्न मात्र सीमित राख्नु, माभीहरूको इतिहासलाई नै बड्ग्याइदिनु जस्ता कुराहरूले गर्दा उनी पञ्च उपन्यासकार भएको आरोप लगाएका छन् ।

राजेन्द्र सुवेदीले 'गतिशीलताको अन्वेषण : अविरल बग्दछ इन्द्रावती' (सं.२०४२) लेखमा रमेश विकललाई प्रगतिशील यथार्थवादी उपन्यासकार मान्दै अर्धदासत्वको बन्धनबाट अविशप्त नेपाली समाजको मुक्तिका लागि अविरल गतिशील रहनुपर्ने बोध गर्न थालेपछि पुस्तौदेखि जडग्रस्त सङ्कीर्ण र दमन प्रक्रियालाई दीर्घकालीन योजनाद्वारा धरासायी बनाउने अठोटको स्पष्ट निर्देशन यसमा दिइएको छ भन्ने बारेमा प्रकाश परेका छन् ।

हीरामणी शर्मा पौड्यालले रचना विवेचना नामक समालोचनात्मक ग्रन्थमा 'निरन्तर गतिशीलता : अविरल बग्दछ इन्द्रावतीको जीवन दर्शन' लेखमा यस उपन्यासलाई सामन्तवादी शोषणतन्त्र र सामाजिक अन्यायको विरुद्ध विद्रोह व्यक्त गर्ने सामाजिक यथार्थवादी, प्रगतिवादी धाराको बेजोड कृति हो भनेका छन् ।

कृष्णहरि बराल र नेत्र एटमले उपन्यास-सिद्धान्त र नेपाली उपन्यास (सं.२०५८) पुस्तकमा यसको चर्चा प्रगतिवादअर्न्तगत गरेका छन् र यस उपन्यासलाई प्रगतिवादी लेखन धाराको उत्तरार्ध चरणको महत्त्वपूर्ण उपन्यास मान्दै पारिजातको अनिदो पहाड सँगै विकलको अविरल बग्दछ इन्द्रावती उपन्यास नेपाली प्रगतिवादी उपन्यासको उपलब्धिका रूपमा महत्त्वपूर्ण स्थान राख्ने उपन्यास हो भनी स्वीकारेका छन् ।

धनप्रसाद सुवेदी नेपाली उपन्यासमा आञ्चलिकता (सं.२०५६) पुस्तकमा यस उपन्यासलाई इन्द्रावती तटको भौगोलिक पर्यावरण र त्यसभित्रको आञ्चलिक विशिष्टतालाई चित्रण गरिएको उपन्यासका रूपमा प्रस्तुत गरेका छन् ।

रामप्रसाद भट्टराई 'उपन्यासकार रमेश विकल र उनका उपन्यास' (सं.२०४९) शीर्षक शोधमा अविरल बग्दछ इन्द्रावती रमेश विकलको दोस्रो उपन्यास हो र यो उपन्यास ग्रामीण समाजको यथार्थ अनुहार प्रतिविम्बित गर्ने गद्य महाकाव्य नै हो जसले वर्ग विषमताका द्वन्द्व, दुई युगका मूल्य र मान्यता बीचको द्वन्द्व, तात्कालिक अपरिवर्तनीय भनिने शासन व्यवस्थाप्रति असन्तुष्टिको द्वन्द्व र आर्थिक विषमताका द्वन्द्वलाई सुस्पष्टताका साथ झल्काउन सफल प्रगतिवादी उपन्यास भनेका छन् ।

चूडाराज न्यौपाने 'अविरल बग्दछ इन्द्रावतीको कृतिपरक अध्ययन' (सं.२०६०) मा यो उपन्यास इन्द्रावती नदी किनारमा बस्ने काजीहरूको शोषण र सो शोषणका विरुद्ध त्यहाँका माभी दनुवारवर्गमा पलाएको क्रान्तिकारी चेतनाको कथा हो भन्दै यसलाई नेपाली उपन्यासपरम्पराको प्रगतिवादी धाराको महत्त्वपूर्ण प्राप्तिका रूपमा चर्चा गरेका छन् ।

यसरी माथि उल्लेखित समालोचनात्मक कृति, लेखन र शोधपत्रमा **अविरल बग्दछ इन्द्रावती** उपन्यासको विश्लेषण र मूल्याङ्कन गरिएको भए पनि पर्दामा उतारिएपछिको टेलिशृङ्खला **अविरल बग्दछ इन्द्रावती**को अध्ययन आजसम्म भएको देखिँदैन । त्यसैले यहाँ टेलिशृङ्खला **अविरल बग्दछ इन्द्रावती**को अध्ययन गरिएको छ ।

१.७ शोधकार्यको औचित्य

विश्वसाहित्यका क्षेत्रमा साहित्य र मिडियाको सम्बन्धका बारेमा प्रशस्त अध्ययन भएको देखिन्छ । साहित्यिक कृतिहरूमा बनेका चलचित्र/टेलिशृङ्खलाको साहित्य समालोचनाकै अवधारणाअनुरूप अध्ययन पनि थालिएको छ । साहित्यिक कृतिलाई पर्दामा कसरी उतारिन्छ र उतारेपछि त्यसले कृतिलाई न्याय गरेको छ कि छैन, पटकथाकार, निर्देशकले साहित्यकारको कृतिको विचारलाई जस्ताको त्यस्तै प्रक्षेपण गर्न सकेका छन् कि छैनन् आदिको अध्ययन सम्भव छ साथै कृतिले समाजमा पार्ने प्रभाव र त्यसलाई पर्दामा उतारेपछि त्यसले समेट्ने समाज र पार्ने प्रभावका बारेमा विभिन्न अध्ययन पनि विश्व साहित्यमा भएको पाइन्छ । कलाको अतिविकसित रूप टेलिशृङ्खलाको अध्ययन साहित्यिक तत्त्वका आधारमा पनि सम्भव छ तर नेपाली साहित्यमा यस प्रकारको अध्ययन नभएकाले यस किसिमको अवधारणा नेपाली साहित्यमा पनि भित्र्याउनु आवश्यक भइसकेको छ । तसर्थ **अविरल बग्दछ इन्द्रावती** उपन्यासमा आधारित टेलिशृङ्खलाको अध्ययन औचित्यपूर्ण नै देखिन्छ ।

१.८ शोधकार्यको सीमाङ्कन

यो शोधमा टेलिभिजनको इतिहासका साथै विविध प्रकारका शृङ्खलाहरूको परिचय प्रस्तुत गरिएको छ । यसमा टेलिशृङ्खलालाई कलाकै एउटा रूपमा चिनाउँदै साहित्यिक विश्लेषण जसरी गरिन्छ, त्यसैगरी टेलिशृङ्खलाको विश्लेषण गरिएको छ । यसमा **अविरल बग्दछ इन्द्रावती**वाहेक अन्य टेलिशृङ्खलाहरूको चर्चा गरिएको छैन । **अविरल बग्दछ इन्द्रावती** टेलिशृङ्खलाको अन्तर्विषयक अध्ययन नहुनु यस शोध कार्यको सीमा हो ।

१.९ शोधविधि

सामग्रीसङ्कलनका लागि पुस्तकालयीय अध्ययनलाई मूल आधार बनाइएको छ । यसका साथै इन्टरनेट, टेलिशृङ्खला अविरल बग्दछ, इन्द्रावतीको पटकथा, नेपाल टेलिभिजनबाट प्रसारित टेलिशृङ्खला अविरल बग्दछ, इन्द्रावतीको सहायता लिइएको छ । टेलिशृङ्खलाको अध्ययनका लागि उपन्यास सिद्धान्त र नेपाली उपन्यासमा उल्लेख भएका तत्त्वहरूका साथै पूर्वीय र पाश्चात्य समालोचना सिद्धान्त र वादहरूलाई मुख्य आधार बनाइएको छ । शोधकार्यमा टेलिशृङ्खला अविरल बग्दछ, इन्द्रावतीको सम्बन्धमा सम्बन्धित टेलिशृङ्खलाका कलाकारसँग परामर्श लिने काम गरिएको छ ।

१.१० शोधपत्रको रूपरेखा

पहिलो परिच्छेद	:	शोधपरिचय
दोस्रो परिच्छेद	:	टेलिभिजनको विकासक्रम
तेस्रो परिच्छेद	:	टेलिभिजनमा लेखनका प्रकारहरू
चौथो परिच्छेद	:	टेलिशृङ्खलाका तत्त्वहरू
पाँचौँ परिच्छेद	:	कलाका रूपमा टेलिशृङ्खला
छैटौँ परिच्छेद	:	साहित्यिक विधा र टेलिशृङ्खला
सातौँ परिच्छेद	:	अविरल बग्दछ, इन्द्रावती टेलिशृङ्खलाको विश्लेषण
आठौँ परिच्छेद	:	सारांश तथा निष्कर्ष
		सन्दर्भसामग्रीसूची
		परिशिष्ट

दोस्रो परिच्छेद टेलिभिजनको विकासक्रम

२.१ परिचय

आजको युग विद्युतीय सञ्चारमाध्यमहरू कम्प्युटर, रोबोट, सेटेलाइट र उच्चतम सञ्चारप्रविधिको युग हो ।^१ यी सञ्चार प्रविधिहरू अन्तरिक्ष प्रविधिमा निर्भर रहेका हुन्छन् । आजभन्दा अगाडि अनेक रूपमा र धेरै उद्देश्यका लागि छापिएका वस्तुहरू पुस्तक, समाचार पत्रहरू, भित्ते पत्रिकाहरूलाई यी विद्युतीय सञ्चार माध्यमहरू एउटा त्यस्तो औजार भएका छन् जसले छापिएका शब्दका लागि असम्भव हुने चमत्कार पैदा गर्छन् र यी पढ्न असमर्थ रहेका करोडौंका लागि उपयोगी हुन्छन् ।^२ विद्युतीय सञ्चारमाध्यमहरूमा हामी सेटेलाइट प्रविधिमा आधारित टेलिफोन, रेडियो, टेलिभिजन, टेलेक्स, कम्प्युटरलाई लिनसक्छौं । यसमा पनि अहिलेसम्म टेलिभिजनलाई सबैभन्दा प्रभावकारी माध्यम मानिएको पाइन्छ ।^३

टेलिभिजन 'टेलि' र 'भिजन' जस्ता दुई शब्द मिलेर बनेको हो । 'टेलि' ग्रीक शब्द हो र यसको अर्थ 'दूर' भन्ने हुन्छ, त्यस्तै 'भिजन' ल्याटिन शब्द हो जुन 'भिजिओ'बाट बनेको हो र यसको अर्थ 'दृश्य' भन्ने हुन्छ । यसलाई छोटकरीमा टी.भी. भन्ने गरिन्छ । यसलाई नेपाली बृहत् शब्दकोशले 'बोल्ने मानिसको शब्द सुनिने र रूप तथा भावभङ्गिमा पनि देखिने आधुनिक यन्त्र साथै श्रव्य-दृश्य सहितको सञ्चार साधन' भनेर परिभाषित गरेको छ । टेलिभिजनलाई भारतमा दूरदर्शन, श्रीलङ्कामा रूपवाहिनी भनेर चिनिए पनि नेपालमा चाहिँ अङ्ग्रेजीकै मूल बोली समातेर 'टेलिभिजन' भन्ने गरिन्छ ।

२.२ टेलिभिजनको विकास

टेलिभिजनको आविष्कार एउटै व्यक्तिले गरेको होइन र एउटै ठाउँमा पनि भएको होइन । यसको विकास कसले गर्‍यो भन्ने सम्बन्धमा अनेकौं मतभेद रहेको पाइन्छ । यसको विकासमा अमेरिकनले फ्रान्सवार्थ र जारकिन्स, जर्मनीले निपकोन, आरडिनी र बेलायतले बेयर्डलाई अगाडि सार्ने गरेका छन् । टेलिभिजनसँग जसको नाम जोडिए पनि यसको विकास चाहिँ विभिन्न साधनहरूको आविष्कारपछि भएको हो । यसको वर्तमान स्वरूपको बारेमा जान्नका लागि कसले बनायो, कसले प्रयोगमा ल्यायो, यसका लागि चाहिने क्याथोड ट्युब

^१ ऋषिराज बराल, सूचना भूमण्डलीकरण र सांस्कृतिक साम्राज्यवाद (काठमाडौं : ऐरावती प्रकाशन, २०६३), पृ. १ ।

^२ रामकृष्ण रेग्मी, विश्व सूचना तथा सञ्चार प्रणालीका नयाँ आयामहरू २०५३ (काठमाडौं : नेपाल प्रेस इन्सिच्युट, २०५४), पृ. ७ ।

^३ महिला र मिडिया (अध्ययन प्रतिवेदन) (काठमाडौं : अस्मिता महिला प्रकाशन गृह, २०६०), पृ. ६२ ।

कसले बनायो, विद्युतीय क्यामराहरू कसले प्रथमपटक प्रयोग गऱ्यो देखि प्रथमपटक यसको प्रसारण कसले गऱ्यो भन्ने कुराको बारेमा पनि जान्नुपर्ने हुन्छ ।

२.२.१ विश्वमा टेलिभिजन

टेलिभिजन विद्युतीय आविष्कारका रूपमा उन्नाइसौँ शताब्दीको अन्ततिर वा बीसौँको प्रारम्भतिर पत्ता लागेको हो ।^४ यसको प्रारम्भिक उत्पत्ति चाहिँ सन् १६६६ मा न्यूटनले प्रकाशको स्वरूपबाट नै रङ्ग पैदा हुन्छ भन्ने तथ्यको उद्घाटन गरेबाट भयो भन्ने पनि भनिन्छ ।^५ टेलिभिजनको आविष्कारपूर्व नै सन् १८७३ मा विलोबवाइ स्मिथले सेलिनम (फोटो कन्डक्टिभिटी) को आविष्कार गरे । सन् १८८४ मा निपकोन नामक जर्मनेलीले तारबाट तस्विर प्रसारण गर्ने एउटा स्क्यानिङ डिस्क निकाले, जुन टेलिभिजनका लागि अति आवश्यक हुन्छ । सन् १९०० देखि १९२० सम्म विद्युतीय टेक्निकहरू निर्माण भए जसले स्थिर दृश्यलाई चल-दृश्यमा परिवर्तन गर्ने काम गर्छ । सन् १८९० मै एसियाका रोजिनले सर्वप्रथम विद्युतीय पर्दामा जीवित तस्विर उतार्न सकिन्छ भन्ने प्रयोग गरे । उनकै शिष्य भ्यादिमिर के. जारकिन्सले सर्वप्रथम टेलिभिजन प्रसारण विषयमा अध्ययन सुरु गरे । त्यस्तै सन् १९०४ मा जर्मनीका जावरेनस्की र फ्यानकोस्यहनले हातबाट चलने टिभी प्रसारणको सुरुआत गरे । इटालीका मार्कोनीले सन् १९१५ मा निकट भविष्यमा दृश्यात्मक स्वरूपको टेलिफोन तथा टेलिभिजन निर्माण गर्ने भविष्यवाणी गरे । सन् १९२३ मा जारकिन्सले 'आयकोनोस्कोप ट्युब'को आविष्कार गरे र यस यन्त्रबाट टेलिभिजन प्रसारणको सम्भावनाको सङ्केत मिल्यो । सन् १९२६ मा लण्डनमा जोन लर्ड बेयर्डले टेलिभिजन प्रसारण सेवाको सुरुआत गरे । अमेरिकामा भने सन् १९२७ मा बेल टेलिफोन कम्पनीका इन्जिनियर जारकिन्सलेनै प्रथमपटक प्रसारित तस्विर देखाए ।^६ सन् १९२७ को अन्त्यमा न्यूयोर्क र वाशिङ्टनबीच बेल टेलिफोन प्रयोगशालाले परीक्षणका रूपमा टेलिभिजन कार्यक्रम प्रसारण गऱ्यो । यही प्रयोगशालाले सन् १९२८ मा टेलिभिजन कार्यक्रम पनि निर्माण गऱ्यो । सन् १९२८ मा अमेरिकाको न्यूयोर्कमा टेलिभिजन स्टेसन खडा गरियो । यसै समयमा फ्र्याङ्क कनरेडले मुभी फिल्मलाई टेलिभिजनमा देखाउने कामको सुरुआत गरे । सन् १९२७ मा फ्र्याङ्क ग्रे र हर्बर्ट इ. इभ्सले तारयुक्त लामो दूरीको टेलिभिजनको प्रयोग गरे भने क्यामरेनाले रङ्गीन टेलिभिजनका लागि आवश्यक पर्ने टेलिभिजन ट्रान्समिसनको आविष्कार गरे ।

^४ दुर्गानाथ शर्मा, प्रसारण पत्रकारिता, हाते किताब (काठमाडौँ : नेपाल प्रेस इन्सिच्युट, २०५४), पृ. २४ ।

^५ दीपा गौतम, काँचको पर्दा, नेपाल टेलिभिजनमा महिला (काठमाडौँ : मार्टिन चौतारी, २०६३), पृ. ३ ।

^६ डि.आर. घिमिरे, पत्रकारिता सिद्धान्त र व्यवहार (काठमाडौँ : पैरवी प्रकाशन, २०६०), पृ.१४ ।

अमेरिकाले सन् १९३९ देखि नियमित रूपमा टेलिभिजन प्रसारण सुरु गरेको हो । अमेरिकामा सन् १९५० को मध्यसम्ममा टेलिभिजन सामान्य भइसकेको थियो । सन् १९३६ देखि बी.बी.सी. ले आफ्नो प्रसारण सुरु गरेको थियो तर बेलायतबाहेक अरू धेरैजसो मुलुकले सन् १९५० पछि मात्र टेलिभिजन प्रसारण सुरु गरेका हुन् ।^७

टेलिभिजनको इतिहास हेर्दा सुरुमा श्यामश्वेत टेलिभिजन प्रयोगमा आएको थियो भने सन् १९५४ देखि रङ्गीन टेलिभिजन बन्न थाल्यो । तर सन् १९३४मै फ्रान्सवार्थले फिलाडेल्फियाको फ्रान्कलिन इन्स्टिच्युटमा सबै विद्युतीय टेलिभिजन प्रविधि प्रयोगको प्रयास गरिसकेका थिए । आजका अत्याधुनिक टेलिभिजनहरूको प्रविधि पनि फ्रान्सवार्थकै प्रविधिमा आधारित छन् ।

सन् १९७० सम्ममा क्षेत्रीय तथा अन्तरद्वीपीय सम्पर्क स्थापना भई विश्वका साठीभन्दा बढी मुलुकका मानिसले टेलिभिजन हेर्ने सुविधा पाइसकेका थिए । सुरुमा राष्ट्रिय सीमापार प्रसारण गर्ने काम अमेरिकाबाटै भएको हो । सन् १९४० मा मेक्सिको र क्यानडासित सीमा जोडिएका अमेरिकी सहरबाट भएका टेलिभिजन प्रसारणले त्यहाँका जनतालाई आकर्षित गर्न थालिसकेको थियो । फलतः सन् १९५० सम्ममा मेक्सिको र क्यानडाका उद्यमीहरू पनि टिभी केन्द्र स्थापना गर्न प्रेरित भए ।^८

समयको अन्तरालसँगै टेलिभिजन भू-उपग्रह प्रविधिमा आधारित हुन थाल्यो । यसपछि अन्तरदेशीय हुँदै अन्तरद्वीपीय रूप यसले धारण गर्न थाल्यो । विभिन्न देशहरूबीच कार्यक्रमहरू आदानप्रदान हुन थाले । यसपछि टेलिभिजनको द्रुत गतिमा विकास भयो । आज विश्वका सबै देशहरूमा टेलिभिजन सामान्य शब्द भइसकेको छ ।

२.२.२ भारतमा टेलिभिजन

छिमेकी मुलुक भारतमा प्रथम प्रायोगिक टेलिभिजन केन्द्रको स्थापना सन् १९५९ सेप्टेम्बर १५ मा भएको हो । सुरुमा दिनको दुईघण्टा मात्र प्रसारण भएको टेलिभिजन सन् १९६५ देखि नियमित रूपमा सुरु भयो । यसको उद्देश्य जनशिक्षण, विकासको माध्यम र मनोरञ्जन थियो ।^९ सन् १९६२ सम्म भारतमा एक प्रसारण केन्द्र, ४१ टेलिभिजन सेटहरू थिए । सन् १९७२ मा बम्बईमा दोस्रो र १९७३ मा दूरदर्शनको तेस्रो केन्द्र खुल्यो, पछि

^७ दुर्गानाथ शर्मा, पूर्ववत्, पृ. २४ ।

^८ ऐजन, पृ. २५ ।

^९ असगर वजाहत र प्रभात रंजन, टेलिभिजन लेखन (दिल्ली : राधाकृष्ण प्रकाशन, सन् २००३), पृ. १३ ।

विभिन्न ठाउँमा यसका केन्द्रहरू खुले । सन् १९७६ मा टेलिभिजन आकाशवाणीबाट अलग भएर स्वतन्त्र अस्तित्वमा आयो ।^{१०} सन् १९८१ देखि १९८२ सम्ममा भारतका विभिन्न ठाउँमा माइक्रोवेभ लिङ्कको स्थापना भयो । सन् १९८२ मा उपग्रह इन्सेट - १ आकाशमा छोडियो यसपछि दूरदर्शनको विकास तीव्र गतिमा भयो । यति बेलासम्म भारतमा टेलिभिजन श्यामश्वेत नै थियो । सन् १९८२ अगस्त १५ मा २१ वटा टेलिभिजन केन्द्रले प्रधानमन्त्रीको भाषण एकैपल्ट प्रसारण गर्‍यो र यसै महिनादेखि टेलिभिजन रङ्गीन भयो ।^{११} यसपछि, यसले खेलकुदका कार्यक्रमहरू (सन् १९८२ को एसियाली खेल) देखायो । साथै टेलिभिजन बनाउने कम्पनीहरू खुले, टेलिभिजन सेट राख्न लाइसेन्स नचाहिने निर्णय सरकारले गर्‍यो र सन् १९८३ मा दूरदर्शनमा प्रायोजित कार्यक्रमहरूको पनि सुरुआत भयो । भारतमा यसपछि टेलिभिजनको विकास द्रुत गतिमा भयो ।

दूरदर्शनको आठवटा आफ्नै च्यानलहरू छन्, साथै भारतमा आज भू-उपग्रहका माध्यमबाट स्टार टी.भी, स्टार प्लस, स्टार मुभि, स्टार स्पोर्ट्स, जी टी.भी, जी सिनेमा, जी न्युज, सोनी, एम टी.भी, सव टी.भी का साथै बी.बी.सी., सी.एन्.एन्. आदि च्यानलहरू हेर्न सकिन्छ ।^{१२} यी च्यानलहरूबाट सूचना, समाचार, मनोरञ्जन, शिक्षा जस्ता कुराहरूको ज्ञान राख्न सकिन्छ ।

२.२.३ नेपालमा टेलिभिजन

नेपालमा टेलिभिजनको स्थापना हुनुपूर्व सहरका हुनेखाने वर्गहरूले घरमा डिक्स एन्टेना राखी भारतको दूरदर्शनका कार्यक्रमहरू हेर्न थालिसकेका थिए । यसले नेपाली समाजमा भारतीय संस्कृति र भाषाको विकास हुँदै गइरहेको थियो । यसै कुरालाई मध्यनजर राख्दै नेपालमा टेलिभिजनको स्थापना गरिएको अनुमान गरिन्छ । यस सम्बन्धमा दुर्गानाथ शर्माले भनेका छन् - “भोलि हाम्रो समाजमा भारतीय संस्कृति, भाषा, जीवनशैलीको प्रभाव पर्न गई सांस्कृतिक अतिक्रमण हुन सक्ने सम्भावनालाई दृष्टिगत गरेर नै सानै रूपमा भए पनि आफ्नै कार्यक्रम भएको टेलिभिजन प्रारम्भ गर्नुपर्छ भन्ने भावना उत्पन्न भएको हो ।^{१३}

नेपालमा टेलिभिजन स्थापनाको कार्यमा विदेश गएका नेपालीहरूको पनि भावनाले काम गरेको देखिन्छ । विदेशिएका नेपालीहरू टेलिभिजनसँग परिचित भए पनि नेपालभित्रका

^{१०} सुमित मोहन, **मीडिया लेखन** (दिल्ली : वाणी प्रकाशन, सन् २००५), पृ. ७६ ।

^{११} असगर वजाहत र प्रभात रंजन, पूर्ववत्, पृ. १५ ।

^{१२} सुमित मोहन, पूर्ववत्, पृ. ७६ ।

^{१३} दुर्गानाथ शर्मा, पूर्ववत्, पृ. २७ ।

सर्वसाधारणले भने सन् ७० को दशकमा टुडिखेलमा एकैसाथ थुप्रै (करिब तीसवटा) रङ्गीन टेलिभिजन सेटहरू देख्न पाएका थिए । भारतीय महर्षि महेश योगीको प्रवचन त्यही खिचेर खुलामञ्च वरिपरि राखिएका टेलिभिजन सेट मार्फत उपस्थितहरूलाई देखाइएको थियो । ७० को दशकको अन्तमा नेपाली जनता खासगरी काठमाडौँ उपत्यका र शहरका केही वासिन्दाहरू भिडियो हेर्नका लागि टेलिभिजन सेटको प्रयोग गर्थे । नेपालमा त्यस समयमा ४०० वटा जति टेलिभिजन सेटहरू थिए र ती सेटहरू भिडियो हेर्नकै लागि मात्र प्रयोग गरिन्थ्यो । सन् ८० को दशकको सुरुआतमा नेपालमा 'डिस एन्टेना' प्रविधि भित्रियो । त्यसले विदेशी र खासगरी भारतीय दूरदर्शन हेर्नका लागि सहयोग गर्‍यो । सन् १९८२ मा भारतले एसियाली खेलकुदको आयोजना गरेको थियो । काठमाडौँ र तराईका वासिन्दाले डिस एन्टेनाको सहायताले यो कार्यक्रम हेरेपछि टेलिभिजनप्रति नेपालीहरू आकर्षित भएका हुन् ।

नेपालमा टेलिभिजनको आवश्यकता हेर्दा विश्व तथा खासगरी प्रमुख एसियाली मुलुकहरूमा टेलिभिजनको प्रवेश भइसक्नु, बढ्दो समयसँगै टेलिभिजनको सर्वोपरि महत्त्वलाई स्वीकार गरिनु, सांस्कृतिक अतिक्रमणलाई विस्थापन र राष्ट्र विकासका लागि सञ्चारको सबैभन्दा प्रभावकारी माध्यमको अपरिहार्य आवश्यकताको अनुभव हुनु जस्ता आधारहरू फेला पर्छन् ।

२.२.३.१ नेपाल टेलिभिजन

नेपाल टेलिभिजनको स्थापनामा तात्कालीन राजा श्री ५ वीरेन्द्रको योगदान रहेको देखिन्छ । सं. २०३८ मा नेपाल टेलिभिजन स्थापना गर्न तात्कालीन राष्ट्रिय पञ्चायतको अधिवेशनलाई सम्बोधनगर्दा राजा वीरेन्द्रबाट नेपालमा टेलिभिजन स्टेसन स्थापना गर्नका लागि आवश्यक तयारी गर्न श्री ५ को सरकारलाई निर्देशन दिइएको थियो । यसपछि फ्रान्सको सोफ्रोटेभ कम्पनीले नेपालमा टेलिभिजन स्थापनाका लागि सम्भाव्यता अध्ययन गरी प्रतिवेदन बुझायो तर यो कार्यान्वयनमा आएन । सं. २०४१ जेष्ठमा नेदरल्यान्ड सरकारसँग कुराकानी गरी सोह्र जना नेपालीलाई एकैपटक नेदरल्यान्ड लगेर तालिम दिइयो । नेदरल्यान्डमा तालिम लिएकालाई पछि डेनमार्ककी प्रशिक्षक जटर्डबाट तीन महिना तालिम दिइयो । यसपछि सं. २०४१ सालमा माघ १७ गतेका दिन नेपाल टेलिभिजन परियोजनाको नामबाट यो संस्थाको स्थापना भयो ।^{१४} नीर शाह यस परियोजनाका प्रमुख थिए । नेपाल टेलिभिजनको पूर्व अवस्थाको वर्णन गर्दै केदारबहादुर भट्टराईले भनेका छन्, "त्यस बेला

^{१४} केदारबहादुर भट्टराई, 'नेपाल टेलिभिजनको पहिलो एक वर्ष', टेलिपत्रिका (वर्ष १, अङ्क १, २०६० माघ), पृ. २८ ।

प्रमुखको नेमप्लेट, कुर्सी, टेबुल, अफिस, छाप, हाजिरी किताब, दर्ता चलानी किताब र हाम्रो आफ्नै कार्यालय भवन थिएनन् । सबै चिज नयाँ जोड्नुपर्ने तर दैनिक कामकाज गर्न भने प्रमुखलाई मन्त्रालयबाट मेच, टेबुल व्यवस्था गरिन्थ्यो ।” सुरुमा नेपाल टेलिभिजनको कार्यालय सञ्चार मन्त्रालयको एउटा सानो कोठामा थियो । सं. २०४२ जेष्ठमा यसलाई लाजिम्पाट स्थित सरदार भीमबहादुर पाण्डेको घरमा सारियो । यही हुँदा सं. २०४२ वैशाखमा श्री ५ महेन्द्र प्रकृति संरक्षण कोष र इसिमोडको संयुक्त आयोजनामा ‘नेपालमा पर्वतीय विकाससम्बन्धी एक अन्तराष्ट्रिय गोष्ठी’ को आयोजना भएको थियो । यो कार्यक्रमलाई नेपाल टेलिभिजनले काठमाडौँ र चितवनमा हुँदा खिचेको थियो । सं. २०४२ साल साउन २९ गतेका दिन नेपाल टेलिभिजनले प्रथम परीक्षण प्रसारणका रूपमा लाजिम्पाटबाट यही कार्यक्रम देखाएको थियो ।

सं. २०४२ भदौ १६ देखि २१ सम्म राजदम्पतीद्वारा अस्ट्रेलियाको भ्रमण गरिएको थियो । यसै समयमा अस्ट्रेलियाबाट भू-उपग्रहमार्फत पठाइएको दृश्यसहितको समाचार सामग्रीलाई समावेश गरी आधादेखि एक घण्टासम्मको कार्यक्रम यसले प्रसारण गरेको थियो । सं. २०४२ मङ्सिरमा नेपाल टेलिभिजन परियोजनाको कार्यालय लाजिम्पाटबाट सिंहदरवारको भवनमा सऱ्यो । सं. २०४२ पौष १२ गते नेपाल टेलिभिजनलाई संस्थानमा परिणत गरिएको थियो ।^{१५}

सं. २०४२ साल पौष १४ गते देखि नेपाल टेलिभिजनले नियमित प्रसारण सुरु गर्‱यो । उक्त साँझ नेपाल टेलिभिजनले श्री ५ वीरेन्द्रको शुभजन्मोत्सव सम्बन्धी वृत्तचित्र, समाचार, मुरलीधर र सुष्मा श्रेष्ठको गायन कार्यक्रम गीताञ्जली तथा टेलिसिरिज यस्तै हुन्छ को पहिलो भाग प्रसारण गरेको थियो । त्यससमयमा नेपाल टेलिभिजनको नाम कसैले रूपदर्शन, चित्रदर्शन वा रूपध्वनियन्त्र त कसैले नेपाल दूरदर्शन राखेका थिए तर पछि यसको नाम नेपाल टेलिभिजन नै रहन गयो ।

नेपाल टेलिभिजनको लोगो सुरुमा रातो र नीलो रङ्गको गोलाकार भित्र ने.टे परियोजना लेखिएको सेतो कागजको थियो । तरपछि लोगो सङ्कलन गर्ने काम भयो, ८४ नमुनाहरू सङ्कलन भए । तीमध्ये १२ वटा छानिए जसमा ११ औँ नम्बरमा दीपककुमार जोशीको लोगो पर्‱यो । उक्त लोगोमा स्वयम्भू, पशुपतिनाथको मन्दिर, टी.भी एन्टेना र शान्तिका प्रतीक परेवाहरू अङ्कित थियो । हाल यही लोगो नेपाल टेलिभिजन बाट प्रसारण

^{१५} ऐजन्, पृ. ३१ ।

भइरहेको छ । पछि उक्त लोगोलाई दरवारमा पेस गरी लोगोको माथि 'विकासका लागि सञ्चार' शब्द थपी अन्तिम रूप दिइयो । यसलाई करुण थापाले कम्प्युटर इफेक्ट दिई भिजुअलाइज गरे र शम्भुजित बास्कोटाले सङ्गीत भरे र उक्त लोगोको प्रयोग सं. २०४२ माघ देखि सुरु भयो ।^{१६}

नेपाल टेलिभिजनले साँझ ७ देखि ९ बजेसम्म अर्थात् दैनिक दुई घण्टाको नियमित प्रसारण सुरु गर्‍यो । यस समयभित्र साधना सङ्गम, सङ्गीतसङ्गम, प्रश्नोत्तर, बालविचार, हाम्रा अतिथी, गीताञ्जली, साहित्यप्रवाह जस्ता कार्यक्रमहरू प्रसारण गर्‍या । सं. २०४३ असोज ४ गतेदेखि शनिवार दिउँसो दुई घण्टाको कार्यक्रम प्रसारण गर्न सुरु गर्‍यो ।^{१७} सं. २०४३ कात्तिक २२ मा रानी ऐश्वर्यको जन्मोत्सव पारी साँझको प्रसारणमा आधा घण्टाको समय थप गरियो । यसपछि कार्यक्रमको अवधि ९:३० सम्म पुग्यो । यस समयका कार्यक्रमहरूमा अँध्यारो-उज्यालो, दृष्टि र दृष्टिकोण, बालसंसार, कला र कलाकार, समानान्तर, घटना-विवेचना, सन्दर्भ सडकको, स्वास्थ्य चर्चा आदि थिए ।^{१८} सं. २०४५ मा आधा घण्टा थप गरियो र प्रसारण समय साढे तीन घण्टा पुग्यो ।

नेपाल टेलिभिजनले सं. २०४५ मा विराटनगर क्षेत्रीय प्रसारण केन्द्रको स्थापना गर्‍यो । त्यस्तै सं. २०४६ वैशाखमा पोखरामा पनि क्षेत्रीय प्रसारण केन्द्र खुल्यो तर केही समयपछि यो बन्द भयो । सं. २०४६ वैशाख १ गतेदेखि प्रभातकालीन प्रसारण पनि नेपाल टेलिभिजनले सुरु गर्‍यो । विहान ७:३० देखि ८:३० सम्म प्रसारण हुने यस समयमा कार्यक्रमहरू धार्मिक, स्वास्थ्य र योग सम्बन्धी थिए । सं. २०५३ असार ३१ मा कोहलपुरको बाँकेमा क्षेत्रीय प्रसारण केन्द्र तथा चमेरेमा प्रसारण केन्द्र खोल्‍यो । सं. २०५७ असार २५ देखि कोहलपुरलाई माइक्रोभ लिङ्कद्वारा आबद्ध गरिएको छ । हाल विभिन्न समयमा गरी १३ वटा (इलाम, नाम्चे, जलेश्वर, हेटौँडा, दाउन्ने, फूलचोकी, ककनी, पाल्पा, सराङ्कोट, चमेरे, दाङ्, गोर्खा र बूढीतोला) प्रसारण केन्द्र स्थापना भैसकेको छ । नेपाल टेलिभिजनले सं. २०५८ असार २० गतेदेखि भू-उपग्रहमार्फत प्रसारण आरम्भ गरेको हो ।^{१९}

सं. २०४६ सालको प्रारम्भदेखि नेपाल टेलिभिजनबाट हिन्दी चलचित्रहरू प्रसारण भएको पाइन्छ । त्यसपछि दिउँसोको समय दुई घण्टाबाट बढेर पाँच घण्टा पुगेको हो । सं.

^{१६} दीपा गौतम, '....यसरी भयो इतिहासको निर्माण' टेलिपत्रिका, (वर्ष १, अङ्क १, २०६० माघ), पृ. ३९ ।

^{१७} जनक, 'नेपाल टेलिभिजनका केही प्रमुख घटना' टेलिपत्रिका (वर्ष १, अङ्क १, २०६० माघ), पृ. ४ ।

^{१८} दीपा गौतम, काँचको पर्दा, नेपाल टेलिभिजनमा महिला, पूर्ववत्, पृ. ८ ।

^{१९} जनक, पूर्ववत्, पृ. ४ ।

२०४७ माघदेखि साँभको प्रसारण समय साढे चार घण्टा पुऱ्याइयो । सं. २०५३ मङ्सीरसम्म आइपुगदा नेपाल टेलिभिजनको प्रसारण बिहान डेढ घण्टा, दिउँसो साँढे चार घण्टा र बेलुका चार घण्टा गरी दैनिक १० घण्टा पुगेको थियो । सं. २०५४ सम्म साँभको प्रसारण ५:३० देखि १०:३० बजेसम्म गरी ५ घण्टा पुऱ्याइयो । सं. २०५८ असोज २ देखि बिहान लगायत दिउँसो १० बजेदेखि प्रसारण गर्दै साँढे १६ घण्टा यसको प्रसारण अवधि बनाइयो । सं. २०६२ माघसम्म दैनिक १७ घण्टा कार्यक्रम प्रसारण गर्दै आएको नेपाल टेलिभिजनले सं. २०६३ साउन १ गतेदेखि २४ घण्टा प्रसारण गर्दै आएको छ । सं. २०६३ पौषदेखि नेपाल टेलिभिजनको प्रसारण दक्षिण एसिया, एसिया तथा प्रशान्त क्षेत्र साथै खाडी मुलुक गरी बीसवटा देशसम्म पुगेको छ ।^{२०}

नेपाल टेलिभिजनले प्रसारण गर्ने विभिन्न कार्यक्रमहरूमा ७०% यसका आफ्नै उत्पादन छन् भने ३०% विदेशी कार्यक्रमहरूमा हिन्दी, उर्दू र अङ्ग्रेजी भाषाका कार्यक्रमहरू पर्छन् । नेपाल टेलिभिजनका कार्यक्रमहरूलाई तीन वर्गमा विभाजन गर्न सकिन्छ ।^{२१}

सूचनामूलक कार्यक्रम : यसमा समाचार, समसामयिक विषयका कार्यक्रमहरू पर्दछन् ।

मनोरञ्जनात्मक कार्यक्रम : यसमा टेलिशृङ्खला, चलचित्र, सङ्गीत आदि पर्दछन् ।

शैक्षिक कार्यक्रम : यसमा वृत्तचित्र, विद्यालयस्तरीय शैक्षिक कार्यक्रम साथै अन्य शिक्षामूलक कार्यक्रमहरू पर्छन् ।

आज नेपाल टेलिभिजनले सूचना र अन्तर्क्रियात्मक कार्यक्रमका लागि इन्टरनेटको प्रयोग गरिरहेको छ । स्वास्थ्यसम्बन्धी र गीतसम्बन्धी कार्यक्रममा यसले प्रत्यक्ष टेलिफोन गर्ने क्रम पनि सुरु गरिसकेको छ । साथै डिजिटल प्रविधिको पनि व्यापक प्रयोग गर्न थालेको छ ।

नेपाल टेलिभिजनले एसियन ब्रोडकास्टिङ् युनियन र एसिया भिजनको सदस्य भएर, इन्टेलस्याटका साथै कतिपय विश्वसञ्चार प्रतिष्ठानसँग व्यापारिक र भातृसम्बन्ध राखी विश्व सञ्चार समुदायसँग सहकार्य गरिरहेको छ र दर्शकलाई सक्दो राम्रा कार्यक्रमहरू उत्पादन गर्न कटिबद्धताका साथ लागिपरेको छ ।^{२२}

^{२०} दीपा गौतम, पूर्ववत्, पृ. १० ।

^{२१} दुर्गानाथ शर्मा, पूर्ववत्, पृ. २९ ।

^{२२} सम्पादकीय, टेलिपत्रिका, (वर्ष १, अङ्क १, २०६० माघ) पृ. ६ ।

२.२.३.२ नेपालमा रहेका अन्य प्रमुख टेलिभिजनहरू

सं. २०४९ सालमा राष्ट्रिय ऐन बने पछि प्रसारण क्षेत्रमा नयाँ आयाम देखापरेको हो । यही ऐनले प्रसारण क्षेत्रमा सरकारको एकाधिकारको अन्त्य गर्दै निजी क्षेत्रलाई समेत ढोका खोलिदियो ।^{२३} सं. २०५८ असारदेखि नेपालमा निजी च्यानलहरूको सुरुआत भयो । सं. २०५८ असार २९ गते बेलुका ४:३० बजे प्रथम निजी च्यानलका रूपमा स्पेस टाइम नेटवर्कको च्यानल नेपालले प्रसारण सुरु गर्‍यो । यो नेपालभरि साथै नेपाल बाहिर एसिया, मध्यपूर्व र खाडी मुलुकहरूमा हेर्न सकिन्छ । यो च्यानल १८ घण्टासम्म आज पनि प्रसारण भैरहेको छ । यसले कला, संस्कृति, व्यापार, राजनीतिसँग सम्बन्धित कार्यक्रमहरू प्रसारण गरिरहेको छ । यो भू-उपग्रहबाट प्रसारित भैरहेको छ ।^{२४}

सं. २०६० असार २९ गतेदेखि कान्तिपुर टेलिभिजन र इमेज नेपाल प्रा.लि को इमेज च्यानल एकैदिन सञ्चालनमा आए । सं. २०६० असोज १० गतेदेखि मेट्रो च्यानलले पनि प्रसारण थालेको थियो जुन पछि एन.टी.भी.२ मा परिणत भयो । त्यस्तै नेपाल बाहिरबाट प्रसारण भैरहेको नेपाल १ ले पनि नेपालीमा प्रसारण गरिरहेको छ ।

जे होस् नेपालमा नेपाल टेलिभिजन, एन.टी.भी.२, नेपाल १, इमेज च्यानल, कान्तिपुर गरी ५ वटा च्यानलहरू सहज रूपमा उपलब्ध हुँदै आएका छन् र यी च्यानलहरू नेपालमा एकदमै चर्चित पनि छन् । नेपालमा रहेका टेलिभिजन प्रसारण संस्थाहरू र तिनका कार्यक्रमका प्रकारहरू निम्न लिखित छन् :^{२५}

च्यानल	प्रसारण पद्धति	कार्यक्रम
नेपाल टेलिभिजन	टेरेस्टेरियल/स्याटलाइट	समाचार, सूचना तथा मनोरञ्जन
च्यानल नेपाल	स्याटलाइट	"
कान्तिपुर टेलिभिजन	टेरेस्टेरियल मेट्रो	"
इमेज च्यानल	टेरेस्टेरियल मेट्रो	"
एन.टी.भी. २	टेरेस्टेरियल मेट्रो	मनोरञ्जन
नेपाल १	स्याटलाइट	समाचार, सूचना तथा मनोरञ्जन

^{२३} दीपा गौतम, पूर्ववत्, पृ. १० ।

^{२४} च्यानल नेपालको आर्काइभमा कार्यरत सुरेन्द्र श्रेष्ठसँग गरिएको कुराकानीका आधारमा ।

^{२५} अजयकुमार मिश्र, 'ने.टे : अपेक्षा र चुनौती' टेलिपत्रिका, (वर्ष १, अङ्क २, २०६१ श्रावण), पृ. ४३ ।

एन.टी.भी. २ : नेपालमा निजी च्यानलहरू स्थापना हुनुअघि नेपाल टेलिभिजन मात्र एउटा च्यानल थियो । निजी च्यानलहरूले देखाउने जस्ता मनोरञ्जनका कार्यक्रमहरू उत्पादन गर्न नेपाल टेलिभिजन ले नभ्याउने भएकाले नेपाल टेलिभिजन ले मेट्रोको अवधारणा अघि सारेको हो ।^{२६} एन. टी.भी मेट्रो च्यानल चीन सरकारको सहयोगमा बनेको हो । यो च्यानल सुरुमा काठमाडौँमा मात्र सीमित थियो भने आज भू-उपग्रहसँग आबद्ध भएपछि देशभरका साथै विदेशमा दक्षिण एशिया, एशिया तथा प्रशान्त क्षेत्र र खाडी गरी बीसवटा देशमा पुगेको छ ।

एन.टी.भी २ ले सं. २०६० आश्विन १० गतेदेखि साँझ ६:३० बजेदेखि ८ बजेसम्म प्रसारण प्रारम्भ गर्‍यो । सं. २०६० कात्तिक २१ देखि राष्ट्रिय प्रसारणको ८ बजेको समाचार प्रसारण थालनी गर्‍यो । पछि २०६० मङ्सिर १० मा दोस्रोपल्ट आधा घण्टा थप गरेर प्रसारण समय ८:३० सम्म पुऱ्यायो । सं. २०६० चैत्र ३० मा नववर्षको पूर्वसन्ध्याको अवसरमा साँझ ६:१५ देखि ९:१५ सम्म शुभकामना साँझको प्रत्यक्ष प्रसारण गर्‍यो । सं. २०६१ वैशाख १ गतेदेखि प्रसारणलाई १०:३० सम्म लम्ब्यायो । पछि सं. २०६१ जेष्ठ ३१ बाट ५:३० देखि प्रसारण सुरु गर्‍यो । सन् २००४ को ओलम्पिक खेलको एन. टी.भी. मेट्रोले बिहान ११ देखि राति २ बजेसम्म लगातार प्रत्यक्ष प्रसारण गर्‍यो । सं. २०६१ असोज २९ मा साँझ ४ बजेबाट कार्यक्रम सुरु गर्न थाल्यो । सं. २०६१ माघ १७ गते एन.टी.भी मेट्रोलाई एन.टी.भी.२ नामकरण गरियो । यसपछि प्रसारण दिनको २ बजेदेखि आरम्भ हुन थाल्यो । सं. २०६२ वैशाख १ देखि प्रसारण दिनको १२ बाट हुन थाल्यो भने सं. २०६२ साउन ७ गतेबाट बिहानको १० बजेदेखि आरम्भ हुन थाल्यो । यस च्यानलका कार्यक्रमहरू निम्न लिखित छन् :

डायल द नम्बर, कोसेली, सरोवर, स्पोर्टस इन्फो, आकार, साइवर साइवर, स्पोर्टसवर्ल्ड, लाहुरेको रोदीघर, फेशन वज, मेट्रो गोष्ट, मञ्चन, उत्सव, धुन, खोतल खातल आदि ।

सं. २०६३ असार २० देखि यो च्यानल 'थाइकम' स्याटेलाइट मार्फत विश्वका ५२/५३ देशमा हेर्न सकिने भएको छ । चिनियाँ सरकारबाट मनोरञ्जनात्मक च्यानलका रूपमा सञ्चालन गरिने भनी सहयोग प्राप्त यस च्यानलले युवापुस्ताका लागि विशेष केन्द्रित रहेर सबै उमेरका दर्शकहरूका लागि मनोरञ्जनात्मक र सूचनामूलक कार्यक्रम सञ्चालन

^{२६} प्रकाशजङ्ग कार्की, 'NTV मेट्रोदेखि NTV2 सम्म' टेलिआवाज, (वर्ष १, अङ्क १, २०६३ असोज), पृ. ३९ ।

गरिरहेको छ ।^{२७} सं २०६४ असारदेखि नेपालमा दुईवटा निजी टेलिभिजनहरू एभेन्यूज र सगरमाथा ले पनि प्रसारण सुरु गरेका छन् ।

नेपाल टेलिभिजन, च्यानल नेपाल र अन्य भू-उपग्रह टेलिभिजन जस्ता मूल प्रवाहका टेलिभिजन च्यानलहरू बाहेक नेपालमा वैकल्पिक टेलिभिजन च्यानलको बीज पनि भेटिन्छ । सं. १९९२ मा पात्याको तानसेनमा रत्न केबल टेलिभिजनको स्थापना भएको थियो । यसले स्थानीय रूपमा कार्यक्रम उत्पादन गर्थ्यो र ती कार्यक्रमहरू लोकप्रिय पनि थिए । रत्न केबल टेलिभिजन नेपालको र सम्भवतः दक्षिण एसियाकै एकमात्र सामुदायिक टेलिभिजन स्टेसन थियो ।^{२८} यीबाहेक नेपालमा वाइ, एम, सी.इ.सी. आदि जस्ता नेपाली केवल च्यानलहरूले पनि मनोरञ्जनात्मक कार्यक्रमहरू प्रसारण गरिसकेका छन् । नेपालमा भारतीय केवल च्यानलहरू स्टार प्लस, सोनी, दूरदर्शन, जी. टी.भी, सब टी.भी, सहाराका साथै सी.एन.एन, बी.बी.सी., पी.टी.भी, डिस्कभरी, हिस्ट्री आदि विभिन्न देशका च्यानलहरू पनि प्रसारण भैरहेका छन् ।

सङ्क्षेपमा भन्दा नेपालमा चिनियाँ टेलिभिजन सेटहरू भित्रिन थालेदेखि सेटहरू एकदमै सस्तोमा पाइने हुनाले विद्युत पुगेको ठाउँमा टेलिभिजनको पहुँच सहज रहेको पाइन्छ । यी टेलिभिजनमा स्वदेशी-विदेशी विभिन्न कार्यक्रमहरू हेर्न सकिन्छ । विगत केही समयदेखि नेपाली टेलिभिजन र अन्य च्यानलहरूमा पनि स्तरीय कार्यक्रमहरू आउन थालेकाले नेपाली भाषाका टेलिभिजन कार्यक्रमहरू हेर्ने दर्शकहरू बढ्दै गएको पाइन्छ र टेलिभिजन स्टेसनहरू पनि धमाधम खुल्दै गइरहेका छन् ।

^{२७} ऐजन, पृ. ४१ ।

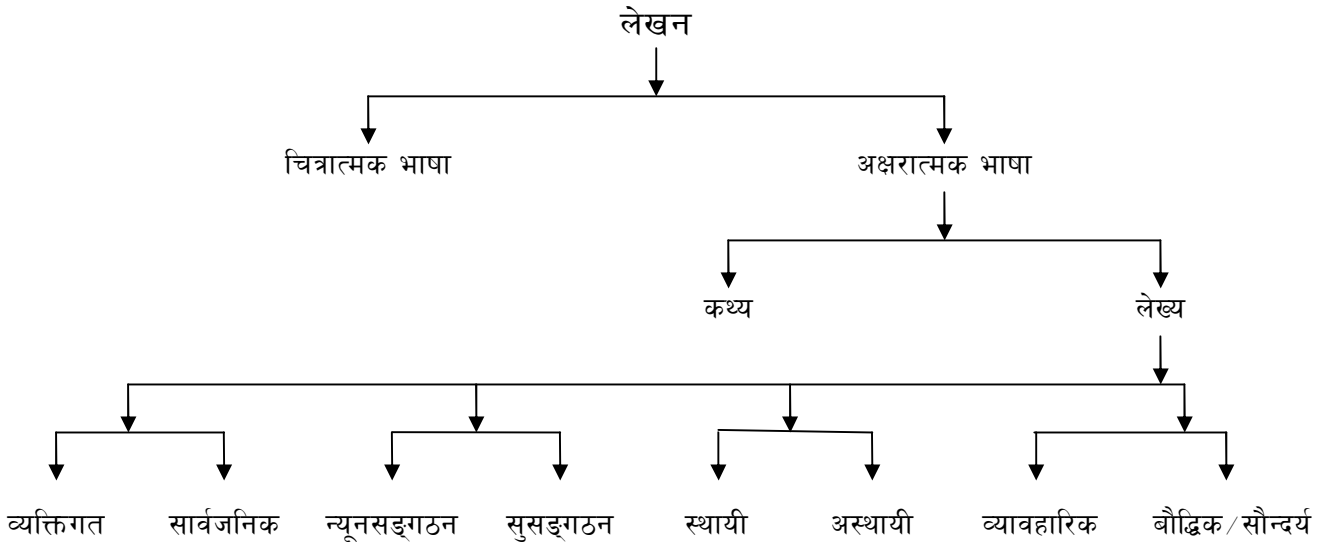
^{२८} महिला र मिडिया, पृ. ६५ ।

तेस्रो परिच्छेद
टेलिभिजनमा लेखनका प्रकारहरू

३.१ परिचय

मानवसभ्यताको आजसम्मको सबैभन्दा ठूलो प्राप्ति भाषा हो । यसैले गर्दा मानिस अरू प्राणीभन्दा फरक देखिन्छ । भाषाको मूल प्रयोजन सम्प्रेषण हो अर्थात् भाव, विचार वा तत्जन्य प्राप्त सन्देश, अनुभूति, सूचना आदिको विनिमय हो । यस्तो विनिमय व्यक्ति, समाज, जाति वा देशबीच फरकफरक हुन्छ । भाषाको विनिमय फरकफरक भए पनि सबै क्षेत्रका भाषाको मूल प्रयोजन त्यस क्षेत्रसँग सम्बद्ध व्यक्तिका भाव, विचार, सूचना, सन्देश वा प्राप्तिहरूलाई तत्काल वा पछिका निमित्त लिखित रूपमा संरक्षण गर्नु नै हो ।

कुनै पनि लेखन भाषिक लिपिसङ्केतका माध्यमबाट गरिन्छ । कथ्य भाषाले निश्चित भाषिक सङ्केतहरू प्राप्त गरेपछि मात्र लिखित भाषाको रूप प्राप्त हुन्छ । कथ्य भाषाको कुनै लिखित व्याकरण नहुने भए तापनि नोम चम्स्कीले भनेजस्तै वक्ताको अन्तर्मनमै यसको संरचनात्मक अवधारणा स्वतः निर्मित हुन्छ तर लेख्य भाषाको व्याकरण लिखित रूपमै तयार भएको हुन्छ । **सिर्जनात्मक लेखन : सिद्धान्त र विश्लेषण**मा राजेन्द्र सुवेदीले लेखनलाई यसरी वर्गीकरण गरेका छन्^१ :



^१ राजेन्द्र सुवेदी, **सिर्जनात्मक लेखन : सिद्धान्त र विश्लेषण** (काठमाडौं : पाठ्यसामग्री पसल, २०५७), पृ. ४ ।

समग्रमा लेखनलाई तीन प्रकारमा हेर्न सकिन्छ, जस्तै- व्यावहारिक लेखन, बौद्धिक लेखन र सिर्जनात्मक लेखन ।^२ व्यवहारिक लेखनमा सामान्य भाषाको प्रयोग गरिन्छ तर बौद्धिक र सिर्जनात्मक लेखनमा विशिष्ट र प्राविधिक लेख्य भाषाको प्रयोग हुन्छ ।

टेलिभिजनलाई 'टकिङ् हेड्स र पम्पिङ् पोस्चर' भनिन्छ र यसैबाट यसको लेखनको स्वरूपलाई जान्न सकिन्छ ।^३ टेलिभिजनमा व्यावहारिक लेखनलाई विशेष महत्त्व दिइएको हुन्छ तर पनि सबै लेखनको प्रयोग केही न केही रूपमा भैइरहेकै हुन्छ । टेलिभिजनमा विभिन्न प्रकारका कार्यक्रमहरू प्रसारित भइरहेका हुन्छन्, जस्तै- टेलिचलचित्र, समाचार, कुराकानी, उद्घोषण आदि । यसप्रकारका कार्यक्रमहरूको लेखन एकै प्रकारको हुँदैन । टेलिभिजनमा श्रव्य-दृश्यसँग सम्बन्धित कथात्मक र वर्णनात्मक दुवै प्रकारका लेखनलाई अपनाइन्छ तर चलचित्र, वृत्तचित्र, विज्ञापन जस्ता विधामा चाहिँ यस्तो हुँदैन, यिनमा चाहिँ निश्चित ढाँचाकै लेखन हुनुपर्छ । टेलिभिजन लोकसाहित्य/लोककला समरूप हुन्छ किनकि यसले समकालीन भावनाहरू, घटनाहरू, कथानक र पात्रहरूलाई नयाँ विचार धाराहरूमा प्रस्तुत गर्दछ ।^४

३.२ टेलिभिजन लेखनका प्रकारहरू

टेलिभिजनमा विभिन्न प्रकारका लेखनहरू हुनसक्छन् । ती सबैलाई समग्ररूपमा दुईप्रकारमा वर्गीकरण गर्न सकिन्छ :-

- गैरकथात्मक लेखन
- कथात्मक लेखन

३.२.१ गैरकथात्मक लेखन

यो लेखन टेलिभिजनको एउटा महत्त्वपूर्ण लेखन हो । गैरकथात्मक भन्नाले सन्तुलित कथा नभएको लेखन हो । यस्तो लेखन वर्णनात्मक र विवरणात्मक हुन्छ । यस्तो लेखन टेलिभिजनको सुरुसुरुका दिनमा उद्घोषण लेखन प्रयोग गरिन्थ्यो तरपछि अन्य तथ्यपरक कार्यक्रमहरूको सुरुआत पछि यसको महत्त्व बढ्दै गयो । टेलिभिजनको विकास पश्चात् विभिन्न विषयमा वृत्तचित्रहरू बन्न थाले । यसले गर्दा कथाविहीन लेखनमा लेखकहरू लागे । यस क्रममा तथ्यपरकतामा आधारित वृत्तचित्रहरू, जस्तै- **नेपाल १** टेलिभिजनको **खोजतलास**, यसको अलावा ऐतिहासिक व्यक्तित्वहरूको जीवनचरित्रमा आधारित वृत्तचित्र,

^२ ऐजन, पृ. ७ ।

^३ राजेन्द्र पाण्डे, **पटकथा कैसे लिखे** (दिल्ली : वाणी प्रकाशन, सन् २००६), पृ. २९ ।

^४ गौरीशंकर रैणा, **सञ्चार माध्यम लेखन** (दिल्ली : वाणी प्रकाशन, सन् २००६), पृ. ६९ ।

प्रजातन्त्रको लडाँई विषयक वृत्तचित्र, कुनै ठाउँमा घुमेर बनाइने स्थान परिचयसम्बन्धी वृत्तचित्र आदि बन्न थाले । कान्तिपुर टेलिभिजनमा आस्थाले चलाएको **घुमघाम**, नेपाल टेलिभिजनमा जीवननाथ धमलाले बनाएको प्रजातन्त्र, राजनीतिक व्यक्तिका बारेको वृत्तचित्र यसअन्तर्गत पर्छन् ।

यसको अलावा सूचनाप्रधान लेखनको पनि पछिल्लो समयमा सुरुआत भएको देखिन्छ । गैरकथात्मक लेखनलाई दुईप्रकारमा बाँड्न सकिन्छ –

३.२.१.१ टेलिभिजन शो

टेलिभिजन शो स्टुडियोमा आधारित शो हो । यस्ता कार्यक्रमहरू टेलिभिजन स्टुडियोमा बसेर, त्यहाँकै प्राविधिकहरूको सहयोगद्वारा बनाइन्छ । यी कार्यक्रमहरू टेलिभिजनका कार्यक्रम निर्माता र कार्यक्रम उद्घोषण गर्ने व्यक्तिबीचको समझदारीमा बन्छन्, जस्तै- नेपाल टेलिभिजनको **दिशानिर्देश**, **बहस** साथै कान्तिपुर टेलिभिजनको **फायरसाइड** जस्ता कार्यक्रमहरू यसमा पर्छन् ।

यसअन्तर्गत गेम-शोहरू पनि पर्छन्, जस्तै- हिन्दी भाषाको स्टारका च्यानलहरूमा आउने **कौन बनेगा करोडपति**, **कौन बनेगा चम्पू**, **हास्य कवि मुकाविला**, **अन्ताक्षरी** आदि साथै नेपाल टेलिभिजनमा केही समय प्रसारित भएको **मायोज सुपर च्यालेन्ज** पनि गेम-शोमा पर्दछ ।

टी.भी. शोमा 'टप टेन' कार्यक्रमहरू पनि पर्दछन् । यसमा एउटा कार्यक्रम उद्घोषकले विभिन्न विधाका दसवटा गीतहरू बजाउने गर्दछ, जस्तै- पप गीतमा आधारित टप टेन कार्यक्रम, लोकगीतमा आधारित टप टेन, चलचित्रका गीतसम्बन्धी टप टेन आदि । यस्ता कार्यक्रमहरूका लागि 'उद्घोषण पटकथा' को आवश्यकता हुन्छ, र यो कार्यक्रम-अनुसार फरकफरक हुन्छ ।

३.२.१.२ समाचार

सामान्य भाषामा भन्दा समाचारपत्र र समाचार माध्यमहरूले जे छाप्छन् वा जे प्रसारण गर्छन् त्यो नै समाचार हो । यसले समाचारलाई स्पष्ट रूपमा परिभाषित नगरे पनि समाचारको विषयमा हुने व्यापकतालाई सङ्केत गर्छ । समाचारको विषयभित्र व्यक्ति, घटना र सम्भावना सबै सन्निहित हुने हुँदा यसलाई निश्चित परिभाषाभित्र बाँध्न कठिन हुन्छ ।^५ तर पनि अप्रत्याशित/नवीन घटना, व्यक्तिगत प्रभाव, मुद्रा, अपराध, यौन, द्वन्द्व, धर्म,

^५ विजय चालिसे, **समाचार सङ्कलन तथा सम्पादन (समाचार लेखन तथा सम्पादन) खण्ड क** (काठमाडौं : साहित्य घर, २०४५), पृ. २ ।

दुर्घटना र प्राकृतिक प्रकोप, हास्य, मानव अभिरुचि, सामान्य व्यक्ति, रहस्य, स्वास्थ्य, विज्ञान, मनोरञ्जन, प्रख्यात व्यक्ति, मौसम, खाना, समूह समाचार आदि विषय समावेश भएको समाचार हुन्छ भनेर टमशन फाउन्डेसनको सम्पादकीय अध्ययन केन्द्रले निष्कर्ष निकालेको छ ।

समाचार आज संसारका सबै टेलिभिजन च्यानलहरूले प्रसारण गरिरहेका छन् । टेलिभिजन समाचार श्रव्य र दृश्य माध्यम भएकोले कुनै कुरा सजिलोसँगै सुनेर सजिलोसँग बुझिन्छ । यसमा टेलिभिजनमा बोल्दा जुन शब्दको प्रयोग गरिन्छ त्यो शब्द दृश्यसँग मेल खान्छ कि खाँदैन भन्ने कुरामा ध्यान दिनुपर्छ । सञ्चारमाध्यमका रूपमा ४०/५० को दशकमा टेलिभिजन प्रयोगमा आउँदा टेलिभिजन समाचार सुपाच्य विषय थिएन तरपछि टेलिभिजन च्यानलहरूले साप्ताहिक 'न्यूज रिल' र एवम् १५ मिनेटसम्मका समाचार बुलेटिनहरू प्रसारण गर्न थाले ।^६ टेलिभिजन समाचार क्रमशः हुर्कदै गयो र आफ्नो वर्चस्वलाई उच्च श्रेणीमा राख्न सफल भयो । यसरी समयसँगै आधाघण्टादेखि एक घण्टासम्मका समाचार र समाचारमूलक बुलेटिनहरू प्रसारण हुन थाले । आज समाचारमात्र प्रसारण गर्ने ठूल-ठूला विश्वव्यापी च्यानलहरूको स्थापना भैसकेको छ ।

यसरी हेर्दा टेलिभिजन पत्रकारितामा ठूलो जनशक्ति लागेको पाइन्छ । टेलिभिजन पत्रकारिता भन्नाले समाचारलाई अक्षरमा प्रस्तुत नगरी बोली र दृश्यमा प्रस्तुत गर्ने पत्रकारिताको शैलीलाई बुझिन्छ । समाचार प्रस्तुत गर्ने हरेक टेलिभिजनको आफ्नो भाषानीति हुन्छ । यसर्थ समाचार विश्लेषण गर्ने क्रममा हरेक च्यानलको भाषानीति बुझ्नुपर्छ । समाचार यस्तै गैर-कथात्मक लेखकहरूद्वारा लेखिन्छ र आज गैर-कथात्मक लेखनका विशेषज्ञहरू पनि बजारमा थुप्रै पाइने थालेका छन् ।^७

३.२.२ कथात्मक लेखन

कथात्मक लेखन भन्नाले टेलिभिजनमा साहित्यिक कथातत्त्वयुक्त लेखन भनेर बुझिन्छ ।^८ साहित्यिक लेखन भन्नाले अनुभूति प्रधान, विचलनयुक्त विशिष्ट भाषाको प्रयोग भएको, कल्पनाको प्रधानता, उच्च सौन्दर्यात्मकतायुक्त, सुसङ्गठनात्मकता, सूक्ष्म तथा अमूर्त प्रस्तुतीकरण, कलात्मक अभिव्यक्ति, अति वैयक्तिक दृष्टिकोण आदि विशेषता भएको लेखन भन्ने बुझिन्छ ।^९

^६ दुर्गानाथ शर्मा, प्रसारण पत्रकारिता, हाते किताब (काठमाडौं : नेपाल प्रेस इन्सिच्युट, २०५४), पृ. ५५ ।

^७ असगर बजाहत र प्रभाग रंजन, टेलिभिजन लेखन (दिल्ली : राधाकृष्ण प्रकाशन, सन् २००३), पृ. २५ ।

^८ ऐजन, पृ. २४ ।

^९ राजेन्द्र सुवेदी, पूर्ववत्, पृ. ८ ।

टेलिभिजनमा साहित्यिक तत्त्वयुक्त लेखनमा टेलिशृङ्खलाहरू, टेलिचलचित्र, टेलिनाटक आदि पर्दछन् । टेलिभिजनमा देखाइने टेलिचलचित्रहरू नाटक, भिडियो र फिचर फिल्महरूभन्दा फरक हुन्छन् । टेलिभिजनमा देखाइने शृङ्खलाहरूलाई सोपअपेरा, मिनी सिरिज, टेलिनोभेला, टेलिशृङ्खला आदि नामबाट चिनिन्छन् । टेलिभिजनमा यस्ता शृङ्खलाहरू पटकपटक, निश्चित समयमा, त्यही कलाकारहरू राखेर, विभिन्न भागहरूमा बाँडेर देखाइन्छ । यी शृङ्खलाहरू देखाउने समय र दिन सम्बन्धित टेलिभिजन च्यानलले तोकेको आधारमा हुन्छ, जस्तै- पथभ्रष्ट टेलिशृङ्खला प्रत्येक बुधवार नेपाल टेलिभिजनमा ८:४० मा आउँछ र सधैं त्यही समयमा आइरहेको हुन्छ, जबसम्म टेलिशृङ्खलाको अन्त्य हुँदैन । प्रत्येक बुधवार ८:४० मा देखाइएको एउटा भागलाई 'इपिसोड' भनिन्छ । यसरी कुनै निश्चित कथानकलाई धेरै भागहरूमा, उही पात्रहरू राखेर, सधैं उही समयमा प्रसारण गरिने यस्ता टेलिशृङ्खलाहरूको लोकप्रियता आजकल ज्यादै बढ्दो छ ।

टेलिभिजनमा देखाउने शृङ्खलाहरू एकप्रकारका टेलिभिजन कार्यक्रम नै हुन् । यस्ता टेलिशृङ्खलाहरू तीन प्रकारका छन् -

सोपअपेरा

मिनी-सिरिज

टेलिनोभेला

३.२.२.१ सोपअपेरा

आज हामीहरूले टेलिभिजनमा देखिरहेको कथात्मक लेखनयुक्त शृङ्खलाहरूको सर्वप्रथम रेडियोबाट जन्म भएको हो । रेडियोमा यस्ता कार्यक्रमहरू दिनहुँ १५-मिनेटको आउँथे जसलाई सोपअपेरा भनिन्थ्यो । सोपअपेरा भन्नुको मतलब चाहिँ यस्ता शृङ्खलाहरूलाई साबुन कम्पनीहरू, जस्तै- कोलगेट एन्ड पाल्मोलिभ, प्रोक्टर र ग्याम्बलले प्रायोजन गरेकाले गर्दा हो ।^{१०} सोप अपेरा बनाउनुको मतलब चाहिँ विशेषतः महिलाहरूका लागि साबुन किन्न प्रोत्साहन गर्नुहुन्थ्यो । यी सोपअपेराहरू सोमवारदेखि शुक्रवारसम्म हप्तामा सधैं प्रसारण हुन्थे । सन् १९३० तिर बेलुका देखाइने **द स्मीथ फेमेली** भन्ने एउटा मात्र सोपअपेरा थियो । सन् १९३७ मा **एन.बी.सी** रेडियोबाट **द गाइडिङ लाइट** प्रसारण गरियो । यसलाई पछि सन् १९५२ देखि **सी.बी.सी** टेलिभिजन बाट प्रसारण गरिएको थियो ।

^{१०} वर्नाडिटी चेसी र अन्य, **किङ कन्सेप्ट इन टेलिभिजन स्टडिज** (लन्डन : रौट्लिज, सन् २००४), पृ. २२२ ।

सुरुमा १९५० सम्म सोपअपेरा रेडियोमा मात्र आउँथ्यो तरपछि यो टेलिभिजनको सबैभन्दा चर्चित विधाको रूपमा स्थापित भयो । अमेरिकामा यो ज्यादै चर्चित भयो । सुरुका सोपअपेराहरू लामो समयसम्म सामाजिक र आर्थिक विषयहरूमा केन्द्रित भए । बच्चाहरूका लागि बनाइएका सोपहरू चाहिँ कौतूहलपूर्ण अन्त्यका साथ टुङ्ग्याइएका हुन्थे । त्यसबेला दिउँसो देखाइने सोपहरू ग्लाडिडिड लाइट, एज अ वोल्ड टर्न्स, जेनरल हस्पिटल, डेज अफ आवर लाइभ, वन लाइफ टु लिभ, अल माइ चिल्ड्रन, द योड एन्ड द रेस्टलेस हुन् जुन आजसम्म पनि टेलिभिजनमा चलिरहेका छन् ।

सुरुमा सामाजिक विषयमा मात्र केन्द्रित रहेका यस्ता सोपहरूको पछि गएर शैली र प्रस्तुतिमा परिवर्तन गरिए । सन् १९५० र १९६० मा सामान्य परम्परागत सङ्गीत भरेर देखाउने सोपअपेरालाई सन् १९७० र १९८० पछि अर्केष्ट्राबाट सङ्गीत भर्न थालियो ।

राति देखाइने सोपहरूमा चाहिँ सामाजिक विषयवस्तुभन्दा भिन्न कथा हुने गर्थ्यो । सन् १९८० पछिका रात्रीकालीन सोपअपेराहरूमा चाहिँ डाइनेष्टी, नस्ट ल्याडिडिड, द सेल्लो रोज, फाल्कन केस्ट आदि पर्छन् । रात्री कालीन प्रथम सोपको सुरुआत सन् १९६० मा ए.बी.सी ले गरेको हो । यस समयको सोप प्याटोन प्यालेस हो जुन रङ्गमञ्च र यही उपन्यासबाट प्रभावित थियो । पछि ए.बी.सी ले कमेडी सोपको सुरुआत गर्‍यो । सन् १९९० पछि अमेरिकामा प्राइमटाइम सोपहरू, जस्तै- इ. आर, २४, द वेस्ट उइड, एलिस, लस्ट एन्ड भेरोनिका मास बने ।

सोपअपेरा टेलिभिजन नाटकहरूभन्दा फरक हुन्छ । यसमा कथा खुला प्रकृतिको हुन्छ, कथालाई ज्यादा तन्काउन सकिन्छ । यसमा प्रत्येक भागको कथालाई क्रमशः गर्दै अर्को भागमा लगेर देखाउने गरिन्छ । यसमा एउटा भागपछि कथाको लामो शृङ्खला रहेको हुन्छ । सोपको प्रत्येक भागमा कथानक त्यही तन्किएको हुन्छ र पात्रहरू पनि तिनै रहेका हुन्छन् । यसमा एउटा कथा सिद्धिएपछि अर्को कथा आइहाल्छ र कथानक विकसित भएर जान्छ । सोपको प्रत्येक भागको अन्त्य कौतूहलपूर्ण हुने गर्छ ।^{११}

सोपअपेरामा कथा एकदमै जेलिएको हुन्छ जुन कहिल्यै समाप्त हुँदैन । एउटा समस्या समाधान हुँदानहुँदै अर्को समस्या आउँछ र कथा अगाडि बढिहाल्छ । यसको कथानक दर्शकहरू नै अल्मलिने गरी जोडिएको हुन्छ ।

^{११} ऐजन, पृ. २२४ ।

सोपअपेरामा निम्न वर्गीय जीवन पाइँदैन । यसमा औद्योगिक घर-परिवारको टक्कर, पारिवारिक विचलन, अवैध सम्बन्धमा वैधताको माग जस्ता कुराहरू आउँछन् । 'रोमान्स' यसको सबैभन्दा चुरो कुरा हो तर अपवादका रूपमा बेलायतको कोरोनेसन स्ट्रिट जस्तो सोप पर्दछ जसमा एकदमै प्राकृतिक विषयवस्तु पाइन्छ । अष्ट्रेलियामा देखाइने सोपमा सामाजिक यथार्थ, जस्तै- पारिवारिक विचलन, सम्बन्धविच्छेद, आर्थिक समस्या आदि प्रस्तुत गरेको पाइन्छ । बेलायतमा देखाइने सोपमा चाहिँ मूलतः बेलायती जीवनको यथार्थ भेटिन्छ तर पनि सोपका लागि रोमान्स नभई नहुने कुरा हो ।

यसमा खेल्ने कलाकारहरू एकदमै राम्रा, भव्य, आकर्षक शरीर भएका खाइलाग्दा हुन्छन् । गरिब, राम्रो शरीर नभएका, लुरे, दीनहीनजस्ता पत्रहरू सोपमा काम लाग्दैनन् । सोप टेलिभिजनमा दिनदिनै प्रसारण गरिन्छ ।

छिमेकी मुलुक भारतमा सोप सुरुमा हप्ताको एक दिन देखाइन्थ्यो भने पछि दूरदर्शनले दिउँसो कार्यक्रम सुरु गरेपछि 'डेली सोप' को सुरुआत भएको हो । हमलोग भारतको प्रथम र चर्चित सोप हो । नेपालमा चाहिँ दिनहुँ देखाइने सोपको सुरुआत भएको पाइँदैन ।

३.२.२.२ मिनि-सिरिज/टेलिशृङ्खला

सामान्यतः सिरियल लाइब्रेरी र सूचना विज्ञानमा धेरै प्रयोग हुने शब्द हो तर साहित्यिक हिसाबमा हेर्दा एउटा कथा जसलाई क्रमशः प्रकाशन गरिन्छ वा कुनै एउटा भाग एक समयमा र केही समयपछि अर्को भाग प्रकाशन गरिन्छ भने त्यसलाई सिरियल भनिन्छ । यस्तै टेलिभिजनका क्षेत्रमा पनि यसरी नै प्रसारण हुनेलाई सिरियल भनिएको पाइन्छ । नेपालीमा सिरियललाई टेलिशृङ्खला भनिन्छ । धेरै हप्तासम्म कुनै निश्चित दिन वा समयमा खण्डखण्ड गरी देखाइने शृङ्खलालाई नै टेलिशृङ्खला भनिन्छ । अर्को शब्दमा भन्दा निरन्तर आइरहने, कसिलो कथानक भएको, निश्चित कलाकारहरू सहित धेरै भागसम्म रहिरहने र टेलिभिजनमा देखाइने एकप्रकारको कथायुक्त लेखन नै टेलिशृङ्खला हो । बेलायतीहरूले एउटै शीर्षक, एउटै कथानकमा धेरै समयसम्म चल्ने मिनी-सिरिजलाई टेलिशृङ्खला भनेका छन् ।^{१२} टेलिशृङ्खलालाई अमेरिकनहरूले सिरिज भनेको पाइन्छ ।

मिनी सिरिज र टेलिशृङ्खलामा खास फरक नभए पनि लेसली र फिलिप पर्सरले ४ देखि ६ भागको टेलिशृङ्खलालाई मिनी-सिरिज भनेर चर्चा गरेको पाइन्छ । यस्तै निश्चित

^{१२} Miniseries, <http://en.wikipedia.org/wiki/miniseries.>, access date, 17 Aug., 2007.

समयभित्र देखाइने दुईदेखि तेह्र भागसम्मको टेलिशृङ्खलालाई अमेरिकीहरूले मिनी-सिरिज भनेका छन् । सन् १९६६ मा ए.बि.सी ले द राइज एन्ड फल अफ द थर्ड रिच भन्ने मिनी सिरिज प्रदर्शन गर्‍यो तर मिनी-सिरिजलाई स्थापित गर्ने सिरिज चाहिँ रिचम्यान, पोर म्यान हो जुन इरिन सको उपन्यासमा आधारित थियो र यो सन् १९७६ तिरको हो । पछि अमेरिकामा आठ भागको द टुबेल्स आवर्स प्रसारित भयो । त्यसबेलाको सबैभन्दा उत्कृष्ट मिनी-सिरिज जिसस अफ नजारेथ हो जुन १९८७ मा प्रसारित भएको थियो ।

बेलायती टेलिभिजनमा यही प्रकृतिको शृङ्खलालाई टेलिशृङ्खला भनेर चिनिन्छ । सन् १९५३ मा द क्वाटरमास एक्स्पेरिमेन्ट (१९५३) मा चर्चित भएपछि यो अझ स्थापित भयो । बेलायतको टेलिशृङ्खलाजस्तै अमेरिकाको मौसमीशृङ्खला हो, जसको ६ देखि १३ भागसम्मको लम्बाइ हुन्छ ।^{१३}

मिनी-सिरिज कमिक पुस्तकको जस्तै आकारप्रकारको हुन्छ । यसमा एउटा मात्र कथा हुनसक्छ वा एउटा मात्र कलाकारलाई केन्द्रीत गरेको पनि हुनसक्छ, अथवा धेरै घटनाहरूको पनि संयोजन भएको हुनसक्छ । कमिक पुस्तकमा २ देखि १२ घटना/विषय हुन्छन् । बाउन्न सबैभन्दा लामो मिनी-सिरिज हो जसले ५२ हप्ताको घटनालाई समेटेको छ ।

कमिक पुस्तकका सिरिजहरू सुरु हुँदै यतिमा पुगेर टुङ्गिन्छन् भनेर भनिएको हुँदैन । त्यस्तै मिनी-सिरिज पनि सुरुमै यति बनाउने भन्ने कुराको घोषणा नगरिकनै बनाइन्छ र पछि बन्दै जाँदा लामो पनि हुन सक्छ । नेपालमा पनि थुप्रै मिनी-सिरिजहरू बनेका छन् । नेपालका मिनी-सिरिजहरू भनेर नेपाल टेलिभिजनले देखाइरहेको तीतो सत्य, जिरे खुर्साना लाई लिन सकिन्छ ।

३.२.२.३ टेलिनोभेला

टेलिनोभेला शब्द 'टेलि' र 'नोभेला' जस्ता शब्दहरू मिलेर बनेको हो । यहाँ, 'टेलि' भन्नाले 'टेलिभिजन' र 'नोभेला' भन्नाले 'उपन्यासभन्दा केही सानो रचना' भन्ने हुन्छ । टेलिनोभेला भनेको सीमित समयसम्म चल्ने टेलिशृङ्खला नै हुन् । सोप अपेराहरू असीमित भागसम्म फैलिन सक्छन् तर टेलिनोभेला सीमित समयको हुन्छ । यस्ता टेलिशृङ्खलामा एउटा निश्चित कथा हुन्छ र यसमा १३, २६, ५२ वा १०४ मा इपिसोड बाँडिएको हुन्छ ।^{१४} यसमा कथानक निश्चित अन्त्यतिर लम्किएको हुन्छ ।

^{१३} Television program, [http://en.wikipedia.org/wiki/television program.](http://en.wikipedia.org/wiki/television_program), access date, 17 Aug., 2007.

^{१४} असगर वजाहत, प्रभाग रंजन, पूर्ववत्, पृ. २५ ।

टेलिनोभेलाको सर्वप्रथम प्रसारण स्पेन र पोर्चुगलमा गरिएको थियो । टेलिनोभेलालाई कहींकहीं 'टेलिशृङ्खला' वा 'हास्यव्यङ्ग्य' पनि भनिएको पाइन्छ । ब्राजिल, क्युवा, मेक्सिको आदि देशमा टेलिनोभेलाहरू बढी चर्चित छन् । सन् १९५० मा **सु भिडा मि पर्टेन्स** अर्थात् **योर लाइफ बिलोड्स टु मि** ब्राजिलमा सर्वप्रथम हप्तामा एकदिन देखाइएको थियो ।^{१५}

मेक्सिकोले सन् १९५७ देखि १९५८ सम्ममा सर्वप्रथम टेलिनोभेला आकारका शृङ्खलाहरू बनायो जुन सोमवारदेखि शुक्रवारसम्म देखाइन्थ्यो । त्यसमा फरनान्डा मिलाइको **फरविडन पाथ** महत्त्वपूर्ण छ । सर्वप्रथम विदेशी च्यानलमा देखाइएको टेलिनोभेला चाहिँ **द रिच काइ टु** हो जुन सन् १९६९ मा मेक्सिकोमा बनाएर रसिया, चाइना, अमेरिका र अन्य देशहरूमा देखाइएको थियो । आजकल धेरै टेलिनोभेलाहरू मेक्सिको, ब्राजिल, कोलम्बिया, पेरु, अर्जेन्टिना, चिली, भेनेजुलाबाट प्रसारित हुन्छन् । स्पेनमा यसलाई 'क्युलेब्रोन' (लामो सर्प) भनिन्छ किनकी यसको कथानक सिक्री जसरी नै गाँसिएको हुन्छ ।

मेक्सिकोमा बन्ने टेलिनोभेलाहरू रोमान्टिक प्रेमकथा, ऐतिहासिक, केटौले उमेरका कलेज विद्यार्थीहरूमा हुने यौन विकृति, दुर्व्यसनी साथै सङ्गीत क्षेत्रसँग सम्बन्धित हुन्छन् । मेक्सिको सबैभन्दा धेरै टेलिनोभेला बनाउने र विदेशमा बेच्ने राष्ट्रमा पर्दछ ।^{१६}

टेलिनोभेला रसिया, फ्रान्स, फिलिपिन्स, इजरायल, मलेसिया, सिङ्गापुर, इन्डोनेसिया, चीन, दक्षिण कोरिया, जापानमा पनि चर्चित छ । ब्राजिलमा देखाइने टेलिनोभेलाहरूको विषय मध्य, निम्न र उच्च वर्गका व्यक्तिहरूसँग सम्बन्धित हुन्छन् । केटौले उमेरका लागि बनाइएको **वाकिड आउट** ब्राजिलको लामो टेलिनोभेला हो । यहाँका केही टेलिनोभेलाहरूले एकदमै बृहत् विषयलाई उठाउने गरेका छन् र केही जटिल संरचनायुक्त छन् ।

कोलम्बियामा पनि टेलिनोभेलाहरू एकदमै चर्चित छन् । यहाँ देखाइने केही टेलिनोभेलाहरू हास्यसँग सम्बन्धित छन् भने केही चाहिँ यथार्थवादी छन् । आजकल कोलम्बियामा दिनहुँ ४/५ वटा टेलिनोभेला प्रसारण भैरहेका छन् । चिलीमा देखाइने टेलिनोभेलाहरूको विषय चाहिँ गाउँले जीवनसँग सम्बन्धित हुन्छ । यहाँका टेलिनोभेलामा मेक्सिकन र ब्राजिलियन दुवैका विषयवस्तु मिसिएर आएको पाइन्छ । अमेरिकामा सन् २००६ मा न्यूज कर्पोरेसनले **माइ नेटवर्क टी.भी** सुरु गरेपछि यस्ता शृङ्खलाहरू प्रसारण

^{१५} Telenovela, <http://en.wikipedia.org/wiki/telenovela.>, access date 25 April, 2007.

^{१६} ऐजन ।

हुन थाल्यो ।^{१७} स्तरीय हप्ते शृङ्खलाको रूपमा अमेरिकाले टेलिनोभेलालाई विकास गरेको पाइन्छ । तर पनि केही स्पेनिस टेलिनोभेलाहरू अङ्ग्रेजी अनुवादको रूपमा सोभै प्रसारण गरिएको पनि पाइन्छ । फिलिफिन्समा पनि टेलिनोभेला एकदमै चर्चित छ । यहाँ स्थानीय स्तरमै टेलिनोभेलाहरू बन्ने गर्छन् । यहाँका एकदमै चर्चित टेलिनोभेलाहरू चाहिँ **मरिमर** र **रोसालिन्डा** हुन् ।

सङ्क्षेपमा भन्दा टेलिनोभेलामा एकप्रकारको शिक्षात्मक कथा हुन्छ । यस प्रकारको शृङ्खलाको ढाँचा औपन्यासिक हुन्छ । यसमा साहित्यिक कृतिको आधारमा लामा टेलिशृङ्खलाहरू बनाउन सकिन्छ । यसको कथा कुनैपनि सहर वा गाउँमा बस्ने मानिसको जीवनमा आधारित हुन्छ । तर आजकल यस्ता शृङ्खलाको ठाउँमा ठूलाठूला सहरमा बस्नेहरूका जीवनमा आधारित कथाहरू भएका टेलिशृङ्खलाहरू ज्यादा बनाइन्छन् । परिवारिक र सामाजिक जीवनका काल्पनिक कथामा आधारित शृङ्खलाहरू आजकल बन्न थालेका छन् । कथा, उपन्यास र नाटकमा आधारित टेलिशृङ्खलाहरू आजकल टेलिभिजनमा ज्यादै कम देखिन्छन् ।

यसरी विविध विषयहरू समेटेर विविध देशहरूमा टेलिनोभेला बनाइएको पाइए पनि टेलिनोभेलाहरू विशेष गरी ल्याटिन अमेरिकी देशमा ज्यादै चर्चामा रहेको छन् ।

नेपालमा पनि यस्ता टेलिशृङ्खलाहरू बनेको पाइन्छ, जस्तै— **अभागी**, **अलिखित**, **अनुराधा**, **कालीगण्डकीको सेरोफेरो**, **एउटा सहरमा एउटा कोठा**, **कोरस** आदि ।

३.३.३ टेलिनोभेला र सोपअपेरामा फरक

अमेरिका, अष्ट्रेलिया र बेलायतमा चर्चामा रहेका सोपहरूमा धेरै लामो वा असीमित समयसम्म चल्ने गर्छन् तर दक्षिण अमेरिकामा चर्चामा रहेका टेलिनोभेलाहरू चाहिँ केवल ६ महिनादेखि १ वर्षसम्म मात्र चल्ने गर्छन् । टेलिनोभेलाहरूमा कथानक आदि, मध्य र अन्त्यको ढाँचामा अधि बढेको हुन्छ । यो बनाउने मान्छेलाई कहाँबाट टेलिशृङ्खला सुरु गर्ने र कस्तो खालको अन्त्य गर्ने भन्ने कुरा पहिला नै स्पष्ट हुन्छ । तर **मुन्डो डि जुगुटी** चाहिँ अपवाद हो जुन सन् १९७४ देखि १९७७ सम्म चलेको थियो र यसमा ६०५ भाग थियो । त्यस्तै अर्जेन्टिनामा पनि केही वर्ष चलेका टेलिनोभेलाका उदाहरण पाइन्छन् ।

^{१७} ऐजन ।

कथानकमा पनि यी दुईमा फरक पाइन्छ । टेलिनोभेलामा आजकल नेपालमा चलिरहेका शृङ्खलाहरूको जस्तै कथानक हुन्छ, जस्तै- सुरुमा केटाकेटीबीच प्रेम पछि खलनायक आएपछि प्रेममा बाधा, पारिवारिक समस्या, अन्त्यमा खलनायकको मृत्यु र नायकनायिकाको मिलन र कथाको अन्त्य तर सोप धेरै वर्ष चल्ने हुनाले यस्तो निश्चित खालको अन्त्य हुँदैन ।

पात्रहरूका सम्बन्धमा पनि सोपमा भव्य पात्रहरू रहेका हुन्छन् तर टेलिनोभेलाको विषय सहरी र ग्रामीण जीवन दुवै हुने हुनाले पात्रहरू परिवेशमा मिल्ने खालका वा सामान्य खालका पनि हुन सक्छन् ।

३.३.४ टेलिचलचित्र / टेलिनाटक

टेलिचलचित्र भिडियो प्रविधिबाट बनाइने चलचित्र हो । यसको संरचनाको आधार लगातार चलिरहने चित्रको दृश्यात्मकता हो । यसमा पहिला मनको भाव (मूड) स्थापित गरिन्छ, अनि बिस्तारै पात्रहरू प्रविष्ट गरिन्छ, यसपछि पात्रको मनोदशा व्यक्त गरिन्छ, पात्रको विकास गर्दै लगिन्छ, र सङ्घर्ष देखाइन्छ । स्थान, पात्र र समयको त्रिकोणमा घटनाहरूको विकास गर्दै लगिन्छ । यसैबाट नाटकीय घटनाहरूको परिकल्पना गरिन्छ । यसमा कथा भन्नका लागि असीमित ठाउँ हुन्छ ।

यस्ता चलचित्रमा फ्याल्सब्याक होइन, फ्याल्सफवार्ड हुन्छ, साथै असीमित दृश्य सङ्ख्या हुन्छ, ^{१८} यो चलचित्र कम लागतमा बनाउन सकिन्छ, साथै ठूलापर्दाका चलचित्रमा जस्तो चमक-दमकभन्दा यी चलचित्रहरू कुनै एउटा घटनामा आधारित हुन्छन् । कलाकारहरू पनि महङ्गा र नाम भएकाभन्दा संवेदनशील अभिनेता/ अभिनेत्री हुन्छन् ।

टेलिचलचित्रको कथा उत्कर्षमा पुग्न नाटकमा जस्तै आरम्भ, द्वन्द्व, कार्यविकास, उत्कर्ष, कार्यशिथिलता, समापनजस्ता चरण पार गर्नुपर्छ । यसमा प्रत्येक अवस्थामा एउटा चरमबिन्दु हुन्छ । प्रत्येक चरण आफैमा पूर्ण हुन्छ र कथालाई अगाडि बढाउँछ । आरम्भदेखि अन्त्यसम्म कथाको परिपूर्ण विकास यस्तो चलचित्रमा हुन्छ, ^{१९} यस्तो चलचित्र टेलिभिजनमा एकदेखि डेढ घण्टासम्म देखाइन्छ ।

^{१८} गौरीशंकर रेणा, पूर्ववत्, पृ. ७८ ।

^{१९} ऐजन, पृ. ७९ ।

टेलिनाटक पनि टेलिचलचित्र जस्तै हो तर यसमा कथाभन्न सीमित स्थल हुन्छ । यसमा फ्लैशब्याक प्रयोग हुन्छ साथै दृश्यको सङ्ख्या सीमित हुन्छ ।^{२०} अन्य प्रविधिक कुराहरू चाहिँ टेलिचलचित्रको जस्तै हुन्छ ।

टेलिचलचित्रको विषयवस्तु सामाजिक समस्या लगायत सरकारी कार्यक्रम आदिको प्रचार गर्नु रहेको हुन्छ । नेपाल टेलिभिजनले यस्ता थुप्रै टेलिचलचित्र बनाएको छ, जस्तै – **कर्म** (बाल टेलिचलचित्र), **काउकुती** (टेलिनाटक), **जानैपर्छ**, **दायित्व**, **निर्णय** (निर्वाचन टेलिचलचित्र), **धुँवा** (वातावरण टेलिचलचित्र) आदिका साथै नेपाल टेलिभिजनले बनफडानी रोक्न जनचेतनामूलक टेलिचलचित्रहरू पनि बनाउँदै आएको छ ।

समग्रमा भन्दा टेलिभिजनलेखन सिर्जनात्मक लेखन हो । यसमा गैरकथात्मक र कथात्मक गरी दुई प्रकारका लेखन समावेश हुन्छन् । गैरकथात्मक लेखनमा टक शो र समाचार पर्दछन् भने कथात्मकलेखन साहित्यिक कथातत्त्वयुक्त लेखन हो र यसमा सोपअपेरा, टेलिशृङ्खला, टेलिचलचित्र आदि पर्दछन् ।

^{२०} ऐजन्, पृ. ७८ ।

चौथो परिच्छेद

टेलिशृङ्खलाका तत्त्वहरू

टेलिशृङ्खलाका तत्त्वहरूको बारेमा जान्नुपूर्व पटकथाको बारेमा जान्नुपर्छ किनभने टेलिशृङ्खला र साहित्यको बीचमा केकस्तो सम्बन्ध छ भन्ने कुरा पटकथा मै खोजिन्छ । कुनै पनि दृश्यमा देखाउने कुराहरू पहिला लेखिन्छ र पछि मात्र त्यसलाई पर्दामा देखाउन उपयुक्त बनाइन्छ । प्रसिद्ध भारतीय पटकथाकार कमलेश्वरका अनुसार केही अनुभव शब्दभन्दा पर हुन्छन्, केही दृश्यभन्दा पर त्यसैले दृश्यलेखनमा शब्द, दृश्य र ध्वनिलाई एकै ठाउँमा बाँध्नुपर्छ । काव्यको विम्बक्षमता, शब्दको विचारक्षमता र दृश्यको अनुभवक्षमताको संयोग भएपछि नै एउटा सिनेदृश्यको आकार आउँछ । काव्यक्षमतालाई क्यामेरा, दृश्यक्षमतालाई निर्देशकले बुझे पनि सम्पूर्ण विचारक्षमताको साथसाथै अनुभव क्षमताको अभिव्यक्ति लेखकले गर्दछ । तसर्थ कुनै पनि सार्थक चलचित्र पहिला लेखिन्छ, तबमात्र बनाइन्छ ।^१

पटकथा क्यामेराद्वारा छायाङ्कन गर्नका लागि लेखिने कथा हो तर यो साहित्यमा लेखिने कथाजस्तो होइन । एडगर एलेन पोले कथालाई परिभाषित गर्दै, “कथा एउटा आख्यान हो जुन एक बसाइँमा पढिसक्ने हुनुपर्छ,” भनेका छन् । देवकोटाले, “कथा एउटा सानो आँखीभ्याल हो जसबाट एउटा सानो संसार चिहाइन्छ,” भनेका छन् । त्यस्तै, प्रेमचन्द्र अनुसार “कथा त्यस्तो रमणीय बगैँचा होइन जसमा अनेक थरी फूल भाङ्ग लगाइएका हुन्छन् । परन्तु यो एउटा गमला हो, जसमा निकै विरुवाको माधुर्य समुन्नत रूपमा देखिन्छ ।”^२ पटकथा माथिको परिभाषाभित्र समेटिने खालको लेखन होइन । यो अलग शैलीको लेखन हो । यसमा कथालेखन समावेश गरिएको हुन्छ, तर कथालेखनभन्दा बाहिरको तत्त्व पनि समेट्नुपर्ने हुन्छ ।^३ कुनै पनि दृश्यविधामा पटकथाबाहेक अरू सबै कुराहरू यान्त्रिक हुन्छन्, जस्तै— फिल्मिङ्कन, ध्वनिअङ्कन, दृश्यसम्पादन आदि । पटकथा लेखकमा रचनात्मक गुण हुनुपर्छ । उसमा साहित्यिक विधाका साथै दृश्यमाध्यमको पनि जानकारी आवश्यक हुन्छ । यस सम्बन्धमा अनुपम ओभ्का भन्छन्, “चलचित्रमा दृश्य र श्रव्य दुवै काव्यको मूल कुरा समाहित गरेर अरू कुराहरू पनि समाहित गर्नुपर्छ । यो नवीनतम विधामा पटकथाले आकार

^१ अनुपम ओभ्का, भारतीय सिने सिद्धान्त (दिल्ली : राधाकृष्ण प्रकाशन प्रा.लि., सन् २००२), पृ. १४७ ।

^२ कुमारबहादुर जोशी, विकीर्ण चिन्तन (काठमाडौं : साभा प्रकाशन, सं. २०१०), पृ. ४ ।

^३ राजेन्द्र पाण्डे, पटकथा कैसे लिखे (दिल्ली : वाणी प्रकाशन, सन् २००६), पृ. ९ ।

लिनाका लागि गद्य, कथा, आख्यायिका, काव्य र नाटक सबैको ज्ञान हुनु अति आवश्यक हुन्छ ।”^४

पटकथा साहित्यजस्तो भावनात्मक लेखन मात्र होइन । यो एक प्रकारको प्राविधिक लेखन हो । यसको स्वरूप हेर्दा यसलाई साहित्यिक कृतिको नाट्य रूपान्तरण पनि भन्न सकिन्छ, तर पनि यो नाटकजस्तो मञ्चमा मात्र सीमित हुँदैन, यसलाई क्यामेराद्वारा खिच्न सकिन्छ । बाहिरभित्र, वर्तमान अतीत, स्थिर चलायमान सबै दृश्य बिना रोकटोक यसमा समेट्न सकिन्छ ।^५ तसर्थ साहित्यले भन्दा यसले व्यापकता ओगटेको हुन्छ । पटकथा लेख्दा श्रव्य-दृश्यलाई ज्यादा ध्यान दिएर लेख्नुपर्छ । यसमा प्रस्तुतीकरणलाई राम्रोसँग ध्यान दिनुपर्छ । यदि पटकथा लेख्दा लेखकले प्रस्तुतीकरण विर्सियो भने त्यो लेखन किताबी हुन्छ, साथै दर्शकले यस्तो लेखनमा बनेका टेलिशृङ्खला मन पराउँदैनन् ।^६ पटकथाका लागि परिस्थिति र मनस्थिति, भित्री र बाहिरी वातावरणलाई प्रस्तुत गर्ने विम्ब र संवादको संयोजन आवश्यक हुन्छ । पटकथा लेख्दा पुनरावृत्तिलाई एकदमै ध्यान दिनुपर्छ, जस्तै- दृश्यमा जुन कुरा देखाइएको छ, शब्दमा पनि त्यही बोल्न लगाएमा पुनरावृत्ति हुन्छ । यस्तो पुनरावृत्ति भएको लेखन दृश्य माध्यममा राम्रो मानिँदैन ।

एउटा व्यवसायिक पटकथाकारले पटकथा लेख्दा निम्नलिखित कुराहरूमा पनि ध्यान दिनुपर्छ^७ :

- पटकथा लेख्दा अक्षरको फण्ट १२ हुनुपर्छ ,
- संवाद पाना वा टेक्स्टको बीचमा लेख्नुपर्छ ,
- चरित्रहरूको नाम बीचमा हुनुपर्छ र ठूलो अक्षरमा लेख्नुपर्छ ,
- भित्र वा बाहिरको सिनलाई छोटकरीमा भि./बा. लेख्नुपर्छ ,
- क्यामेरा चलाउने बारेमा पटकथामा केही लेख्नुहुँदैन ।

पटकथा चलचित्र, टेलिभिजन, टेलिशृङ्खला, वृत्तचित्र आदि निर्माण गर्दा सबैमा लेखिन्छ । पटकथाको लेखन गर्दा जति चरणहरू यसले पार गर्छ, ती सबै दृश्य (सिन)हरूको सम्भावनाबीच विकसित भैरहेका हुन्छन् । दृश्य सटहरू मिलेर बनेको हुन्छ । लेखनमा सबैभन्दा सानो एकाइ शब्द भनेजस्तै पटकथामा छोटो एकाइ सट हुन्छ । वाक्य जोडिएपछि

^४ अनुपम ओझा, ऐजन, पृ. १४८ ।

^५ मन्नु भण्डारी, कथा-पटकथा (दिल्ली : वाणी प्रकाशन, २००४), पृ. १२ ।

^६ राजेन्द्र पाण्डे, पूर्ववत्, पृ. १ ।

^७ टोम होल्डन, फिल्म मेकिङ (युके : होल्डन एजुकेशन, २००३), पृ. १३

एउटा अनुच्छेद बन्दछ भने सट्हरू जोडेपछि दृश्य बन्दछ । सट्, सिन र सिक्वेस मिलेर पटकथा बन्दछ ।^{१५} सामान्य अर्थमा सट् भनेको क्यामेराको ढोका खुल्ने र बन्द हुने बीचको दृश्याङ्कन हो । सामान्य रूपमा बुभदा सट्सट् जोडेर सिन बन्दछ, सिनसिन जोडेर सिक्वेस बन्दछ । सट्, सिन, सिक्वेस क्रमशः एक अर्कोभन्दा ठूला हुन्छन् । पटकथाका लागि एउटा कथा चाहिन्छ, यसैका आधारमा विचार बनाइन्छ । यही कथालाई चलचित्रको भाषामा ढाल्ने कार्यलाई पटकथालेखन भनिन्छ ।

साहित्यमा दृश्यविधा भन्नाले नाटकलाई बुझिन्छ । नाटकमा जस्तै पटकथामा पनि कथानकलाई दृश्यहरूमा विभाजन गरेर प्रस्तुत गरिन्छ । घटनास्थल परिवर्तन भएपछि दृश्य पनि परिवर्तन हुन्छ । एउटा निश्चित ठाउँमा निश्चित समयावधिमा घट्ने घटनाहरू एउटा दृश्यमा समावेश भएका हुन्छन् । पटकथामा समय, स्थान र पात्रको उल्लेख गरेर मात्र घटना र संवादको उल्लेख गरिएको हुन्छ । यसमा जब एक दृश्यबाट अर्को दृश्य लेख्न थालिन्छ, त्यसबेला दुई दृश्यबीच 'कट्' वा 'कट् टु' शब्दको प्रयोग गरिन्छ ।^{१६} ['कट्' वा 'कट् टु' सम्पादनमा प्रयोग हुने शब्द हो । यदि एक दृश्यपछि अर्को दृश्य स्वतन्त्र रूपमा आयो भने पटकथाकारले पटकथामा 'कट्' वा 'कट् टु' लेख्दछ ।]

कथाजस्तै पटकथा पनि शब्दमा लेखिन्छ, तर पटकथात्मक शब्दलाई चाहिँ गतिशील बनाएर क्रिया रूपमा चलचित्रमा प्रस्तुत गरिन्छ । पटकथा लेखक सृजनात्मक हुनु जरूरी छ । साहित्यकार एउटा घटनाबाट उद्दीपन भएर सृजना गर्न थाल्छ, पटकथाकार पनि त्यस्तै हुनुपर्छ । कुनै पनि घटना देखेपछि ऊभित्र धेरै विचार, भाव, प्रतिक्रिया आउनुपर्छ । साहित्यकार शब्दमा लेखेर शब्दमै सम्पूर्ण कुराहरू प्रस्तुत गर्दछ, तर यसको विपरीत पटकथा लेखक शब्दलाई क्रियाविधिमा परिवर्तित गर्दछ र यसैलाई निर्देशकले अभिनय र दृश्यमा परिवर्तन गर्दछ ।

पटकथामा साहित्यिक कथामा जस्तै आदि, मध्य र अन्त्य महत्त्वपूर्ण हुन्छ । पटकथा लेख्दा कथालाई तीन अङ्कको ढाँचामा लेख्नु राम्रो हुन्छ । पटकथा लेख्दा पहिलो अङ्कबाट दोस्रो अङ्कमा सङ्क्रमणको बिन्दु र दोस्रो अङ्कबाट तेस्रो अङ्कमा सङ्क्रमणको बिन्दु छ, छैन ध्यान दिनुपर्छ, अर्थात् पटकथा लेख्न शुरू गर्दा कुनचाहिँ पहिलो अङ्कको घटनाले दोस्रो अङ्कमा हलचलको स्थिति पैदा गर्दछ, र तेस्रो अङ्कमा चरमोत्कर्ष र समाधानतिर कथा

^{१५} अनुपम ओझा, पूर्ववत्, पृ. १६८ ।

^{१६} मनोहरश्याम जोशी, पटकथा लेखन, एक परिचय (दिल्ली : राजकमल प्रकाशन प्रा.लि., सन् २०००), पृ. १० ।

अगाडि बढ्छ भन्नेमा पहिला नै निश्चित हुनुपर्छ । पहिलो एक अड्कबाट अर्को अड्कमा लैजाने घटनालाई कथानक बिन्दु 'प्लट प्वाइन्ट' भनिन्छ । यो एउटा यस्तो नाटकीय मोड हो जसले कथालाई धक्का दिएर त्यसको दिशा परिवर्तन गरिदिन्छ ।^{१०} पटकथा लेख्दा पहिलो अड्कमा सङ्क्षेपमा पात्रको सूचना दर्शकलाई दिइन्छ । पात्रको सूचना दिँदा सबै एकैपल्ट दिइँदैन । सूचना संवादबाट होइन घटनाको माध्यमबाट दिइन्छ । सङ्क्षेपमा भन्दा सुरुको अड्कमा वातावरण निर्मित गर्ने दृश्य र विम्ब देखाउनुपर्छ । दोस्रो अड्कमा पात्रहरूबीच टक्कर देखाउनुपर्छ जसले कथालाई अगाडि बढाउन सहयोग गर्दछ । तेस्रो अड्कमा कथाको चरमोत्कर्ष र समाधान दिनुपर्छ । तेस्रो अड्कमा जे कुरा देखाइन्छ, त्यसमा अगाडिका दुई अड्कमा घटेका घटनाहरू जोडिएका हुन्छन् वा त्यसकै उपज हुन्छन् । टेलिशृङ्खलाको पटकथाको तीन अड्कीय ढाँचामा पात्रहरूबीच एकदमै द्वन्द्व देखाउनुपर्छ । पात्रहरूको स्वभाव, उसको विचार र लक्ष्य अलग-अलग देखाएर द्वन्द्व गराइ नाटकीयता पैदा गर्न सकिन्छ । टेलिशृङ्खला सीमित बजेटमा बनाउने र सानो पर्दामा आउने हुनाले ठूलो सेटमा मुख्य द्वन्द्व गराउन सम्भव हुँदैन यस कुरामा पनि पटकथाकारले ध्यान दिनुपर्छ । चलचित्रमा चरित्रचित्रणमा त्यति ध्यान नदिएपनि यसमा ज्यादा ध्यान चरित्रमै दिनुपर्छ । हरेक पात्रको बोली, शरीर, स्वभाव, सोख, बानीव्यहोरा, मनोवृत्ति आदि कुराहरूमा टेलिशृङ्खलाको पटकथाकारले ध्यान दिनुपर्छ । यसैबाट अभिनेता/अभिनेत्री छान्ने काम गरिन्छ । यसमा धेरै पात्रहरूको धेरै कथाहरूसँगै चलाउनुपर्छ जुन एकदमै जोखिमपूर्ण पनि हुन्छ । तसर्थ पटकथा लेखकले चरित्र-विकासको एउटा ग्राफ नै लेखिदिनुपर्छ ।

टेलिशृङ्खलाको पटकथा लेख्दा पनि तीन अड्कीय ढाँचामा ध्यान दिनुपर्छ । पटकथाकारले पूरै टेलिशृङ्खलामात्र होइन हरेक भाग (एपिसोड) मा आदि,मध्य र अन्त्यको शृङ्खला मिलेको छ, छैन ध्यान दिनुपर्छ । चलचित्रमा एउटा मात्र मध्यान्तर हुन्छ र मध्यान्तरपछि दर्शकलाई उत्सुकता जगाउने कथामोडबारे लेखकले सोच्नुपर्दैन तर टेलिशृङ्खलामा विज्ञापनका लागि लिइने व्यावसायिक विश्रामका कारण धेरै अवरोध हुन्छ । यसले घटनास्थल परिवर्तन गर्न र अगाडि कथा बढाउन सहयोग गर्छ, जस्तै— एउटा पात्रलाई विश्रामपूर्व मन्दिरमा र विश्रामपछि घरको कोठामा देखाउनुपरेमा सजिलो हुन्छ । अर्को अप्ठ्यारो कुराचाहिँ के हो भने हरेक विश्रामपूर्व दर्शकलाई विश्रामपछि टेलिशृङ्खला हेर्न उत्सुक बनाउने घटना राख्नुपर्ने हुन्छ । यसर्थ टेलिशृङ्खला लेख्दा धेरै मध्यान्तरको बारेमा सोच्नुपर्ने हुन्छ । विश्राम ठ्याक्क कति समयमा लिने भन्ने कुरा कतै उल्लेख गरिएको

^{१०} मनोहरश्याम जोशी, पूर्ववत्, पृ. ८१ ।

पाइँदैन तर पनि अमेरिकामा चलिआएको परिपाटीमा चाहिँ सात मिनेटपछि विश्राम लिने भन्ने छ । यसको कारण मनोवैज्ञानिकका अनुसार मानिस टेलिभिजनको पर्दामा सात मिनेटभन्दा धेरै एकाग्र हुन सक्तैन भन्ने हो ।^{११} यसैले टेलिभिजन लेखकले हरेक भागको पटकथा ६-६ मिनेटमा विभाजन गरी तीन अङ्कीय ढाँचामा लेख्नुपर्छ ।

टेलिशृङ्खला लेख्दा दर्शकहरूलाई उत्सुक बनाइराख्न टेलिशृङ्खलाको अन्त्य कौतूहलपूर्ण तरिकाले गर्नुपर्छ जसले गर्दा दर्शक टेलिशृङ्खलाको पछाडिको भाग छुटाउन नचाहोस् । हरेक भागको अन्त्यमा देखाइने कौतूहलपूर्ण नाटकीय मोडलाई 'हुक' भनिन्छ जसले दर्शक तान्ने काम गर्छ । तसर्थ टेलिशृङ्खला लेखकले हरेक विश्रामअगाडि र भागकोअन्त्यमा 'हुक' को प्रयोग गर्नुपर्छ । टेलिभिजन संवादप्रधान माध्यम हो, घटना प्रधान होइन तसर्थ यसमा भएका सानातिना कुराहरू पनि महत्त्वपूर्ण लाग्छन् , जस्तै- घरेलु समस्यामा श्रीमान्-श्रीमतीको चर्चा भइरहेको बेला फोनको घण्टी बज्छ र फोन उठाउने मान्छे नदेखाइकन श्रीमतीले फोन उठाउँदा 'तिमी !' भनेपछि टेलिशृङ्खलाको भाग सिद्धाइन्छ जसले दर्शकलाई बाँधिराख्न सहयोग गर्छ । 'हुक'मा सामान्य घटना, संवाद, संकल्प, द्वन्द्व आदि राखेर टेलिशृङ्खलाको पटकथा लेख्न सकिन्छ ।

यसरी चलचित्रमा भन्दा टेलिशृङ्खलाको पटकथामा केही कुराहरू फरक हुन्छन् । प्राप्त पटकथालाई छायाङ्कनकार, ध्वनिकार, दृश्यसम्पादक आदिले पर्दामा उतार्ने काम गर्छन् र पछि मात्र एउटा राम्रो टेलिशृङ्खला बनेर आउँछ । एउटा राम्रो टेलिशृङ्खलामा निम्नलिखित तत्त्वहरू हुनपर्ने कुरामा असगर वजाहत र प्रभात रञ्जन साथै मनोहरश्याम जोशीले जोड दिएका छन् । यिनीहरूकै आधारमा टेलिशृङ्खलाका तत्त्वहरूको व्याख्या गरिएको छ ।

विचार

दृश्यकथा

कथासार

चरित्रचित्रण

संवाद

गीत/सङ्गीत

द्वन्द्व

^{११} ऐजन, पृ. १३८ ।

४.१ विचार

मानवले सृजना गरेका सम्पूर्ण कलाकृति मानिसमा रहेको विचारशक्तिका परिणाम हुन् । प्रत्येक कलाकृति एकप्रकारको सङ्केत विधान वा सङ्केत व्यवस्था हो जसका माध्यमबाट त्यसको निर्माणले बहुविध आर्थी सम्भावनाहरूको विधान गरेको हुन्छ । आख्यानमा पाइने त्यस्तै आर्थी सम्भावनाहरूको समष्टिलाई विचारतत्त्व भनिन्छ ।^{१२} कुनै पनि कला मानवीय विवेककै उपज हुन् । हामीले महान् ठानेका कलाहरूको पछाडि एउटा राम्रो विचार रहेको हुन्छ । यसर्थ कलामा सदैव विचार एउटा प्रमुख तत्त्व रहेको हुन्छ । चलचित्रलाई पनि कलाको एउटा रूपमा व्याख्या गरिँदै आएको पाइन्छ । टेलिशृङ्खला पनि कलाकै एउटा रूप भएकाले विचार यसका लागि पनि महत्त्वपूर्ण तत्त्व हो ।

आख्यानका सन्दर्भमा विचारलाई सारवस्तु भनिन्छ । आख्यानमा समाविष्ट रहने केन्द्रीय विचारलाई सारवस्तु भनिन्छ ।^{१३} आख्यानमा सारवस्तु सोभै आउँदैन, यो आख्यानका प्रत्येक पक्षमा फिजिएर रहेको हुन्छ । विचारतत्त्व आख्यानमा प्रतीकात्मक रूपमा आएको हुन्छ । तसर्थ सचेत भएर यसलाई पाठकले खोतल्नुपर्छ ।

टेलिशृङ्खलामा पनि विचार महत्त्वपूर्ण तत्त्व हो । यसैका आधारमा टेलिशृङ्खला चल्ने र चलाउने प्रक्रिया टिकेको हुन्छ । यही मूल विचार बताएर नै टेलिभिजनमा निर्मातासँग कुराकानी हुन्छ र ऊ लगानीका लागि तयार हुन्छ । मूलविचार राम्रो छैन भने पटकथा विक्रि विक्रि नै ।^{१४} उदाहरणका लागि, नेपाल टेलिभिजनबाट शनिवार राति ८:४० मा प्रसारण भैरहेको परिचय टेलिशृङ्खलाको मूल विचार नारी अस्मिताको रक्षा नारी आफैले गर्नुपर्छ भन्ने हो । यही मूल विचारमा टेलिशृङ्खलाको प्राण अडिएको हुन्छ र यही बताएर टेलिशृङ्खला चलाउने टेलिभिजनमा कुराकानी भएको हुन्छ । प्रत्येक टेलिशृङ्खलामा एउटा मूलविचार अवश्य रहेको हुन्छ ।

टेलिशृङ्खलामा विचार उपदेशात्मक रूपमा आउनु हुँदैन । लेखकले धेरै सोचेर बुझेर मात्र विचार छनौट गर्नुपर्छ अन्यथा टेलिशृङ्खला जीवन्त हुँदैन । टेलिशृङ्खला कसरी प्रस्तुत गर्ने, कलाकार कस्ता राखेर त्यस विचारलाई प्रस्तुत गर्ने भन्ने कुरामा धेरै खोजीनीति गर्नुपर्ने हुन्छ । यसलाई अङ्ग्रेजीमा 'कन्सेप्ट नोट' भनिन्छ ।

^{१२} घनश्याम नेपाल, **आख्यानका कुरा** (पश्चिम बङ्गाल : एकता बुक हाउस प्रा.लि., सन् २००५), पृ. ७९ ।

^{१३} कृष्णहरि बराल र नेत्र एटम, **उपन्यास सिद्धान्त र नेपाली उपन्यास** (काठमाडौं : साभा प्रकाशन, २०५८), पृ. ४१ ।

^{१४} असगर वजाहत र प्रभात रंजित, **टेलिभिजन लेखन** (दिल्ली : राधाकृष्ण प्रकाशन, सन् २००३), पृ. ३७ ।

टेलिशृङ्खलामा विचार एक पङ्क्तिदेखि एक पृष्ठसम्मको लेख्न सकिन्छ, तर राम्रो लेखन चाहिँ एक पृष्ठको मानिन्छ। यसमा टेलिशृङ्खलाको विचार, पृष्ठभूमि, मौलिकता साथै टेलिशृङ्खलाले कस्ता दर्शकलाई आकर्षित गर्दछ, भन्ने कुरा पनि उल्लेख गरिदिनुपर्छ।^{१५} विचार एकदमै कल्पनापूर्ण भयो भने शिल्पको दृष्टिबाट एकदमै महत्त्वपूर्ण हुन्छ, जस्तै— कुनै एउटा घटनालाई धेरै व्यक्तिहरूले देखे र सबैले आफूले देखेको सत्य हो भनेर जिद्दी गर्न थाले भने त्यसमा बढी नाटकीयता हुन्छ र यस्तै विचार टेलिशृङ्खलाका लागि राम्रो मानिन्छ। टेलिशृङ्खला लेखकले आफूले दिमागमा तयार पारेको विचारमा एकदमै स्पष्ट हुनुपर्छ। हलिउड फिल्ममा यसलाई 'एक मिनेटको कथा' भनिन्छ।^{१६}

टेलिभिजनलेखनका लागि केन्द्रीय विचारको स्रोत भेटाउन गाह्रो छैन। लेखकले देखेसुनेको, कुनै सार्वजनिकस्थानमा भेटेको व्यक्ति, कुनै समाचारको लेख, दैनिक जीवनका क्रियाकलाप आदिबाट विचार ग्रहण गर्नसक्छ, र आफ्नो नाटकीय कौशलले त्यसलाई सिंगारेर प्रस्तुत गर्नसक्छ। पौराणिक एवम् लोककथाहरूबाट पनि विचार लिएर प्रस्तुत गर्न सकिन्छ, जस्तै— महाभारत, रामायण आदि कथाहरूमा हामी समाजलाई उपयोगी महत्त्वपूर्ण विचारहरू प्राप्त गर्न सक्छौं र यसैका आधारमा टेलिशृङ्खलाको मूल विचार राख्न पनि सकिन्छ।

समग्रमा भन्नुपर्दा केन्द्रीय विचार जहाँबाट लिए पनि दर्शकको भावनालाई छुने कुरा केन्द्रीय विचारमा हुनुपर्छ। साथै समय सापेक्षतामा ध्यान दिइएको र नाटकीय सम्भावनाबाट भरपूर भएको हुनुपर्छ। यसो भएमा मात्र एउटा टेलिशृङ्खला सफल हुने सम्भावना ज्यादा हुन्छ।

४.२ दृश्यकथा

श्रव्य-दृश्यमाध्यममा पाठ्यमाध्यममा जस्तो विचारअनुसार कथा लेखेर हुँदैन, यसमा दृश्यानुसार कथा लेख्नुपर्छ। यसको कथा देखाइने किसिमले लेखिएको हुन्छ। टेलिशृङ्खलामा प्रत्येक भाग अनुसार कथा रचनुपर्ने हुन्छ।

दृश्यकथा भनेको एक प्रकारले प्रस्तावित चलचित्रको सांराश हो। यसको मतलब कथा-निरूपण कसरी गरियो भन्ने हो। यसमा साहित्यिक तवरले कथा प्रस्तुत गरिन्छ। पात्र र परिस्थिति तथा चलचित्रको दृष्टिबाट सम्भावित घटनाहरूको व्यहोरा दिइएको हुन्छ।

^{१५} ऐजन, पृ. ३९।

^{१६} ऐजन, पृ. ७७।

पात्रको मनस्थिति र अवस्थितिको वर्णन, घटनाहरूको सिलसिलेवार प्रस्तुति, वातावरण तथा छायाङ्कनको दृष्टिबाट सम्भावित कुराहरूको विवरण प्रस्तुत गरिएको हुन्छ । टेलिशृङ्खलामा कुनै विशिष्ट दृश्य, कुनै खास नृत्य र सङ्गीत, कुनै खास प्रविधि कुनै प्रभावोत्पादक नाटकीय सङ्घर्ष, कुनै वाच्य द्रव्य, नौलो ठाउँ र प्रसङ्ग आदि देखाउनु छ भने यसमा समावेश गरिएको हुन्छ ।

दृश्यकथा १५-२० देखि लिएर ३०-४० पेजसम्मको हुनसक्छ ।^{१७} यसमा विषयवस्तुले फैलिने मौका पाउँछ । घटनाक्रमलाई दृश्यमा नवाँडिकन साहित्यिक हिसाबले यो लेखिन्छ । यसमा पात्रको सङ्क्षिप्त चरित्रचित्रण गर्न सकिन्छ साथै प्रमुख पात्रहरूको संवादको झलक पनि प्रस्तुत गरिन्छ, जस्तै— कुनै पात्र अफयारो गरी बोल्ने, कुनै थैगो प्रयोग गरिरहने, कुनै गजल/गीत भनिरहने आदि छ भने त्यसको उल्लेख यसमा गरिदिनुपर्छ । यसैको आधारमा निर्देशकले दृश्यहरूको कल्पना गर्दछ र प्रत्येक भागको कथा विभाजन गरिन्छ ।

सङ्क्षेपमा, दृश्यकथा एक प्रकारबाट पात्र, कथाको घटना, संवाद सबैको एकमुष्ट झलक दिने तत्त्व हो । कथाको सबै अङ्कको एक झलक दृश्यकथामा राखिन्छ ।^{१८}

दृश्यकथा पढेपछि कथामा कति नाटकीयता छ भन्ने कुरा जानिन्छ साथै कथास्थल र कथावातावरणमा कति प्रभावशाली चलचित्र बनाउन सकिन्छ त्यो पनि थाहा हुन्छ । दृश्यकथालाई हलिउडको भाषामा 'वानलाइनर' भनिन्छ । वानलाइनर अर्थात् एक पङ्क्तिमा दृश्यको कथा, स्थान, समय र त्यस दृश्यमा उपस्थित पात्र र तिनको संवाद एकैपल्ट लेख्नु भन्ने हुन्छ ।^{१९} वानलाइनरबाट नै कथाको दृश्य तयार गर्ने गरिन्छ । यो लेख्दा हरेक भागमा एउटा समान नाटकीयता बनाइरहनुपर्छ भन्ने कुरामा ध्यान दिनुपर्छ । यस्तै प्रकारको टेलिशृङ्खला टेलिभिजनमा सबैभन्दा बिक्रे खालको हुन्छ ।^{२०}

४.३ कथासार

कथासारलाई अङ्ग्रेजीमा 'स्टोरी आउट लाइन' भनिन्छ । यसमा टेलिशृङ्खलाको कथाको मुख्यमुख्य कुरा लेखिन्छ । दृश्यकथाभन्दा यो ज्यादै सङ्क्षिप्त हुन्छ । विचारमा सङ्क्षेपमा टेलिशृङ्खलाको मूल विचार प्रस्तुत गरिन्छ भने कथासारमा टेलिशृङ्खलाको कथा सङ्क्षेपमा लेखिन्छ ।

^{१७} मनोहरश्याम जोशी, पूर्ववत्, पृ. ४० ।

^{१८} असगर वजाहत र प्रभाव रंजन, पूर्ववत्, पृ. ४१ ।

^{१९} ऐजन, पृ. ४१ ।

^{२०} ऐजन, पृ. ४१ ।

कथा साहित्यको क्षेत्रसँग सम्बन्धित भए पनि चलचित्रको प्रारूप प्रस्तुत गर्नका लागि यसैको कल्पना गरिएको हुन्छ । कथासार भनेको टेलिशृङ्खलाको कथा सङ्क्षेप हो । यसमा कथानकका मुख्यमुख्य दृश्यहरू, प्रत्येक दृश्यमा हुने घटनाहरू, दृश्यबाट प्राप्त हुने सूचनाजस्ता कुराहरू तीन अङ्कीय ढाँचामा प्रस्तुत गरिएको हुन्छ । दृश्यकथामा तीन अङ्कको आभासमात्र दिई दृश्यमा नबाँडीकन घटनाक्रम दिइएको हुन्छ तर यसमा अङ्क र दृश्यमा बाँडेर सार प्रस्तुत गरिएको हुन्छ । ग्रीक दार्शनिक तथा समालोचक एरिस्टोटलले नाटकका सन्दर्भमा सुरु, मध्य र अन्त्यको तीन अङ्कीय सूत्र प्रतिपादन गरेका थिए । टेलिशृङ्खलामा धेरै भागहरू हुने भए पनि यसैअनुसार तीन अङ्कीय ढाँचा मै प्रस्तुत गर्नुपर्छ ।

कथासारको प्रथम अङ्कमा पात्रहरूको सम्पूर्ण परिचय प्रस्तुत गरिन्छ । एकदमै सङ्क्षेपमा पात्रको अवस्थिति, पात्रको पेसा, पात्रको परिचय र पात्रको महत्त्वाकाङ्क्षालाई देखाउने गरिन्छ । पात्रहरूको महत्त्वाकाङ्क्षाबाट नै घटनाहरू घटित हुने गर्दछन् । यसैमा मुख्य पात्रको अरू पात्रहरूसँग कस्तो सम्बन्ध छ भन्ने कुराहरू पनि आउँछन् ।

दोस्रो अङ्कमा पात्रहरूबीच द्वन्द्व देखाइन्छ । यसमा घटनाहरू व्यापक रूपमा घटिरहेका हुन्छन्, यसले गर्दा कथानक उत्तरोत्तर बढ्दै जान्छ । घटनाहरू स्वाभाविक रूपमा बढ्दै जान्छन् र कथानकलाई उत्कर्षमा पुऱ्याउन सहयोग गर्छन् ।

तेस्रो भागमा दोस्रो अङ्कमा सिर्जिएका द्वन्द्वप्रतिद्वन्द्व, घातप्रतिघात र सङ्कट जस्ता कुराहरूको समाधान खोजिएको हुन्छ र यसपछि कथा समाप्त हुन्छ । सम्पूर्ण पटकथा बनाउन यसले सहयोग पुऱ्याउँछ ।

दृश्य-श्रव्यमाध्यममा कथा लेख्दा दृश्यात्मकताको कल्पना गर्न नसकिने कुरा लेख्नु हुँदैन । दृश्यात्मकता नभएको कथा मात्र साहित्यिक कथाकृति बन्न पुग्दछ । टेलिभिजनमा कथासार लेख्दा, टेलिशृङ्खला जति भागको छ, त्यति नै भागको कथा पनि हुन्छ भन्ने कुरा ध्यानमा राखेर कथासार लेख्नुपर्छ ।^{२९} कथासार लेख्दा वर्तमानकालमा लेख्नुपर्छ ।

टेलिभिजनलेखनमा कथा, पटकथा र संवाद गरी तीनचरण पार गर्नुपर्ने हुन्छ । यी तीनै चरणका लेखनहरूमा आपसी समझदारी हुनुपर्छ । कथाअनुसारको पटकथा र त्यही

^{२९} ऐजन, पृ. ४१ ।

अनुरूपको संवाद हुनुपर्छ । यी सबैकुराहरू देखाएर कथासारमा सङ्क्षेपमा उल्लेख गरिदिनुपर्छ ।

लेखक आफ्नो सुविधाका लागि कथासारमै टेलिशृङ्खलामा कति दृश्यहरू छन्, ती दृश्य कुन क्रममा आउँछन्, त्यसमा के-के हुन्छ भन्ने कुराहरू लेख्छ । यसमा लेखकले एकदमै ध्यान दिनुपर्छ किनभने जे जति काट-छाँट गर्नुपर्ने छ त्यो यही गरिन्छ । दृश्य लेखिसकेपछि त्यसलाई काट्छाट गर्नु बेकार हुन्छ किनभने दृश्यलाई क्यामेराले खिचिसकेपछि सम्पादनको समयमा काटिन्छ र लेखकको समय बेकार हुन्छ । यसपछि पटकथा लेख्ने काम हुन्छ । यसर्थ कथासारलाई पटकथा लेखनमा एकदमै सहयोगीको रूपमा लिइन्छ ।

४.४ चरित्रचित्रण

चरित्र कुनैपनि आख्यानयुक्त लेखनमा महत्त्वपूर्ण तत्त्व हो । आख्यानमा जुन तत्त्वका माध्यमद्वारा घटनाहरू हुन्छन् र विकसित बन्दछन्, त्यस तत्त्वलाई पात्र भनिएको छ ।^{२२} पात्रहरूका हाउभाउ, आनीबानी, आचरण वा कार्यशैली आदिलाई चरित्र भनिन्छ । आख्यानमा चरित्रले कुनै सामाजिकवर्ग, जाति, पेसा वा मनोवैज्ञानिक स्तरको प्रतिनिधित्व गरिरहेको हुन्छ । यसैको आधारमा चरित्रका बारेमा केही बताउन सकिन्छ जसलाई चरित्रचित्रण भनिन्छ ।

परम्परागत साहित्यमा चरित्रलाई ज्यादै महत्त्व दिइएको पाइन्छ तर संरचनावादी र उत्तरसंरचनावादीहरूले पात्रहरूको मृत्युको घोषणा गरेका छन् । लेखकको मृत्युको घोषणा गर्ने रोलाँवार्थ व्यक्तिवाचक संज्ञा आजको परिस्थितिमा लेख्नै नसकिने भएको छ भन्दै पात्रलाई साहित्यमा महत्त्वहीन ठान्दछन् ।

टेलिशृङ्खलामा पात्रहरू ज्यादै महत्त्वपूर्ण हुन्छन् । यिनीहरू बीचको द्वन्द्वबाट नै टेलिशृङ्खलाको कथा अगाडि बढेको हुन्छ । पात्रविना टेलिशृङ्खलाको कल्पना पनि गर्न सकिँदैन । टेलिशृङ्खलामा नायक-नायिका, खलनायक-खलनायिका आदिका साथै अन्य पात्रहरू रहेका हुन्छन् । साहित्यिक आख्यानमा पनि विभिन्न पात्रहरू रहेका छन् । उपन्यासमा धेरै पात्रहरू हुन्छन् । उपन्यासमा रहेका पात्रहरूलाई गतिशीलता र गतिहीनता, यथार्थ र आदर्श, अन्तर्मुखी र बहिर्मुखी, गोला र च्याप्टा, सार्वभौम र आञ्चलिक, पारम्परिक

^{२२} घनश्याम नेपाल, पूर्ववत्, पृ. ५१ ।

र मौलिक गरेर वर्गीकरण गरेको पाइन्छ ।^{२३} टेलिशृङ्खलामा रहेका पात्रहरूको पनि यही वर्गीकरण अनुसार अध्ययन गर्न सकिन्छ ।

टेलिशृङ्खलामा पुराणमा पाइने जस्तै गुणभएका पात्रहरूसाथै अहिलेको समाजको प्रतिनिधित्व गर्ने पात्रहरूको पनि बाहुल्यता रहेको हुन्छ । पौराणिक पात्रहरूमा विशेष प्रकारका गुणहरू हुन्छन् जुन आमजीवनका औसत मानिससँग हुँदैनन्, जस्तै – आदर्शराम, सत्यहरिश्चन्द्र, दुष्टमन्थरा आदिमा हुने जस्ता गुणहरू । यस्ता चारित्रिक गुण भएका पात्रहरूलाई टेलिशृङ्खलामा ज्यादै उच्च देखाइएको हुन्छ । टेलिशृङ्खलामा अहिलेको समाजको प्रतिनिधित्व गर्ने पात्रहरू पनि हुन्छन्, आमजीवनसँग यिनीहरू ठ्याम्म मिल्ने खालका हुन्छन् । यस्ता पात्रहरू आदर्शवादी हुँदैनन्, यी सामान्य खालका हुन्छन् ।

टेलिशृङ्खलामा एउटा नायक र अरू प्रमुख पात्रहरू हुन्छन् । नायक सामुन्ने केही उद्देश्य हुन्छ र यसैको पूर्तिका लागि नायक प्रयासरत देखिन्छ तर सोपअपेरामा एउटा मात्र पात्र हुँदैन बरु एक वा दुई परिवार हुन्छन् । यसमा धेरै पात्रहरू कुनै एक समस्यालाई लिएर एक अर्कामा अल्भिरहेका हुन्छन् । पात्रको परिवार फुटाउने र जुटाउने कुरामा मुख्य भूमिका हुन्छ । यस्ता पात्रहरूलाई कुनकुन ठाउँमा राख्दा ठीक हुन्छ, त्यो काम पटकथाकारको कल्पनाशक्तिमा भर पर्दछ ।

टेलिशृङ्खलामा चरित्रचित्रण गर्दा सधैं ठोस, यथार्थ, विश्वसनीयतालाई आधार बनाउनुपर्छ । काल्पनिकताको आधारमा चरित्रचित्रण गर्नुहुँदैन । एउटा पात्रलाई सुरुमा जुन रूपमा परिचय गरायो, त्यसलाई अन्त्यसम्म त्यही रूपमा राख्नुपर्छ, जस्तै– कुनै पात्र कसैसँग डराउँछ भने त्यसलाई त्यही रूपमा, देशद्रोही छ भने त्यही रूपमा, विद्रोही छ भने त्यही रूपमा देखाउनु राम्रो हुन्छ । यही आधारमा दर्शकहरूले पात्रहरू चिनिरहेका हुन्छन् । टेलिशृङ्खला धेरै समयसम्म चल्ने हुनाले पटकथा लेख्नुपूर्व पात्रको भूमिका सम्भिरहनका लागि एउटा चार्ट नै बनाउनु पर्छ ।

टेलिशृङ्खलामा विभिन्न प्रकारका पात्रहरू हुन्छन् । पटकथा लेख्दा सबै प्रमुख वा गौण पात्रहरूको बायोडाटा तयार गर्नुपर्छ किनभने टेलिशृङ्खला धेरै दिनसम्म चल्ने र यस्तोमा लेखकले गौण पात्रको भूमिका भुल्नसक्छ र मुख्य पात्रलाई मात्र ध्यान दिनसक्छ र पहिला देखाएको पात्र अर्कै रूपमा पछिल्ला भागमा आउनसक्छन् ।^{२४} कथालेख्दा पात्रहरूका

^{२३} कृष्णहरि बराल र नेत्र एटम, पूर्ववत्, पृ. ३० ।

^{२४} असगर वजाहत र प्रजात रंजत, पूर्ववत्, पृ. ४५ ।

सानासाना कुराहरूमा ध्यान दिएर लेख्नुपर्छ । कथामा सानो समस्या राखेर पात्रहरूलाई त्यही समस्यामा अल्झाएर राख्ने गर्नुपर्छ । टेलिशृङ्खलामा नायक जस्तै सशक्त खलनायकलाई प्रस्तुत गर्नुपर्छ जसले गर्दा कथामा द्वन्द्व हुन्छ र कथालाई अगाडि बढाउन सहयोग हुन्छ ।

दृश्यमाध्यममा चरित्र प्रस्तुत गर्दा संवादको मात्र सहारा लिनुहुँदैन । यसमा भन्ने भन्दा बढी देखाउने प्रयास गर्नुपर्छ ।^{२५} कुन पात्र कस्तो छ, भन्ने कुरा भनेर भन्दा पनि त्यसको कार्यव्यापारबाट स्पष्ट गराउनुपर्छ । देखाइरहेको दृश्यमा संवाद राखियो भने त्यो अनावश्यक हुन्छ । तसर्थ टेलिभिजनमा जुन देखाइन्छ त्यो नै सत्य हुन्छ ।

टेलिशृङ्खलामा अलगअलग प्रकारका पात्रहरूमा विशेष गुण भएमा उपयुक्त हुन्छन्, जस्तै— एउटा परिवारमा एउटा छोरा बौद्धिक, अर्को अनपढ, एउटा छोरी राम्री र अर्की नराम्री आदि । यी फरक प्रकारका गुण भएर पनि यिनीहरूको उद्देश्य चाहिँ एउटै हुन्छ र कुनै न कुनै रूपमा एक अर्कासँग यी बाँधिएर रहेका हुन्छन् । टेलिशृङ्खलामा पात्रको कपडाबाट पनि चरित्रचित्रण गर्न सकिन्छ, जस्तै— बढी मेकअप गर्ने, पाइन्ट लगाउने केटी र सामान्य धोती चोलो लगाउने केटी हेरेर उसको चरित्रको भेड पाउन सकिन्छ । आजकलका टेलिशृङ्खलामा मुख्य पात्रहरू ज्यादा जस्तो एकै प्रकारको भूमिकामा देखिएका हुन्छन्, जस्तै— व्यापारी, नेता, डाक्टर, वकिल, अफिसर आदि । टेलिशृङ्खलाका लागि पात्र चयन विभिन्न क्षेत्रबाट गर्न सकिन्छ, जस्तै— आफन्त, पुस्तक पढेको आधारमा, चलचित्रबाट, समाजबाट । आजकल टेलिशृङ्खलामा मोडल, विज्ञापनबाट चिनिएका अनुहारहरूबाट पनि पात्रहरू चयन गरिएको पाइन्छ ।

समग्रमा भन्दा, साहित्यमा आजकल पात्रलाई महत्त्वहीन ठान्ने पनि समाजको सही आवाज यिनै पात्रहरूले व्यक्त गर्ने हुनाले दृश्यमाध्यममा पात्रहरूको महत्त्व भन्नु बढ्दो छ ।

४.५ संवाद

सामान्यतया चरित्रहरूका बीच हुने वार्तालापलाई संवाद भनिन्छ । यसअनुसार टेलिशृङ्खलामा हुने भाषिक व्यवहार संवाद हो । टेलिशृङ्खला पूर्णतः संवाद शैलीमा लेखिएको हुनाले यसमा यो अनिवार्य हुन्छ । सम्पूर्ण टेलिशृङ्खलाको कथा संवादबाट नै व्यक्त गरिन्छ । तसर्थ टेलिशृङ्खलामा संवाद अत्यावश्यक हुन्छ ।

^{२५} राजेन्द्र पाण्डे, पूर्ववत्, पृ. २१ ।

साहित्यमा नाटक संवादप्रधान विधा हो । नाटकमा संवाद, सरल, स्पष्ट र प्रभावशाली हुनुपर्छ अनि यसमा स्वाभाविकता पनि रहनुपर्छ ।^{२६} नाटकमा धेरै लामालामा संवाद रहेको पनि पाइन्छ । संवादमा नै नाटकको ज्यान अडिएको भए पनि टेलिशृङ्खलाको जस्तो छोटो, कसिलो संवाद नाटकमा पाइँदैन । विशेषगरी हास्य टेलिशृङ्खलामा संवाद महत्त्वपूर्ण हुन्छ । हास्य टेलिशृङ्खलामा संवाद राम्रो भएन भने हास्य सृजना गर्न टेलिशृङ्खला असमर्थ हुन्छ । यसमा अभिनयसँगै हास्यसंवाद प्रस्तुत गरिएको हुन्छ ।

टेलिशृङ्खलामा संवाद एउटा र पटकथा अर्कोले लेख्न पनि सक्छ तर जसले लेखे पनि संवाद पात्रानुकूल हुनुपर्छ । संवादको स्थिति पात्रानुकूल त हुन्छ नै, सटिक र सङ्क्षिप्त पनि हुनुपर्छ ।^{२७} संवाद छोटो हुनुपर्छ साथै संवाद चरित्रचित्रण गर्न सहयोग गर्ने, पात्रको कुनै विशिष्ट भावना उद्रेक गर्ने र नाटकीयता पैदा गर्ने खालको हुनुपर्छ ।^{२८}

टेलिभिजनमा भव्य द्वन्द्व देखाउन नसकिने हुनाले संवादप्रधान दृश्यको धेरै प्रयोग गरिएको हुन्छ । संवादप्रधान दृश्यलाई गतिदिनका लागि संवाद बोलिरहेको पात्र उठ्दै बस्दै गरेको, हिँडिरहेको आदि रूपमा प्रस्तुत गरिनुपर्छ । यसले टेलिशृङ्खलामा नाटकीयता पैदा गर्दछ । टेलिशृङ्खलामा चलचित्रमा जस्तो प्रसिद्ध व्यक्ति लिएर मानक भाषामा संवाद बोल्नुपर्छ भन्ने छैन । यसले स्थानीय भाषाको माग गर्दछ किनभने यो देशको अधिकांश भागमा देखिन्छ । संवादको कुरा गर्दा टेलिभिजनको भाषानीतिले पनि असर पारिरहेको हुन्छ, जस्तै— नेपाल टेलिभिजनमा देखाउने टेलिशृङ्खलामा मानक वा स्थानीय भाषाको प्रयोग गरिएको हुन्छ भने अन्य निजी टेलिभिजनहरूको लागि बनाइएकोमा अंग्रेजी ज्यादा प्रयोग गरिएको हुन्छ ।

दृश्यमाध्यममा पात्रको जानकारी कथा, नाटकमा जसरी संवादबाट दिनु हुँदैन । यसमा संवाद लेख्दा वाक्यभन्दा 'शब्द' लाई ज्यादा महत्त्व दिनुपर्छ, जस्तै— मेरो नाम 'दीपिका' हो भन्नु भन्दा 'दीपिका' मात्र भन्नु उपयुक्त हुन्छ । आजकलका टेलिशृङ्खलामा ओजनदार संवादभन्दा पनि घटनाहरू छिटोछिटो घटाएर देखाउने गरिन्छ । संवाद यथार्थवादी हुनुभन्दा यथार्थको भ्रम पैदा गर्ने खालको हुनुपर्छ साथै वर्णनात्मक हुनबाट संवादलाई जोगाउनुपर्छ ।^{२९}

^{२६} केशवप्रसाद उपाध्याय, साहित्य प्रकाश (काठमाडौँ : साभा प्रकाशन, सं. २०६०), पृ. ७९ ।

^{२७} मन्नु भण्डारी, पूर्ववत्, पृ. १८ ।

^{२८} मनोहरश्याम जोशी, पूर्ववत्, पृ. ११९ ।

^{२९} असगर वजाहत र प्रभाव रंजन, पूर्ववत्, पृ. ५० ।

टेलिशृङ्खलाको संवाद लेख्दा पात्रलाई चिनाउका लागि थेगो सहित प्रस्तुत गर्दा पनि हुन्छ । नायकका लागि संवाद लेख्दा शिष्टता जनाउने शब्दलाई ध्यान दिएर लेख्नुपर्छ । संवाद लेख्दा कुन भाषामा टेलिशृङ्खला बन्दै छ त्यसलाई स्थानीय रङ्गसहित प्रस्तुत गर्नुपर्छ । सङ्क्षेपमा भन्दा भाषालाई ध्यान राखेर 'संवाद' रचना गरेमा संवाद जीवन्त हुन्छ ।

४.६ गीत/सङ्गीत

एउटै भावमा केन्द्रित भई वैयक्तिक अनुभूतिको अभिव्यञ्जना गर्ने सङ्क्षिप्त गेय भाषिक रचना नै गीत हो ।^{३०} गीतमा सङ्गीतको सहयोग हुन वा नहुन पनि सक्छ । गीतलाई गाउनुका साथै हाउभाउसहित मञ्चमा प्रस्तुत गर्न सकिन्छ । कथायुक्त लेखनमा चाहिँ कथाका साथ गीतलाई प्रस्तुत गर्ने गरिन्छ ।

गीतसँग वाद्यसङ्गीतको गहिरो सम्बन्ध छ । गीतका अतिरिक्त अलङ्कारका रूपमा रहने वाद्यसङ्गीतलाई नै अहिलेको अर्थमा सङ्गीत भनिन्छ र त्यसैको सर्जकलाई सङ्गीतकार भनेर चिनिन्छ ।^{३१} हुनत गीतको लयात्मकतामै सङ्गीत निहित हुन्छ । त्यो सङ्गीतसहित नै सर्जकले गीतका शब्दहरूको रचना गर्छ । वाद्यसङ्गीत र स्वरसङ्गीत त गीतका बाह्य सङ्गीत मात्र हुन् । यसो भए पनि यी सम्पूर्ण कुराहरू भएको गेयात्मक रचनालाई आज गीत भनेर बुझिन्छ र यसका लागि रचनाकार, सङ्गीतकार र गायक तीनै थरी सर्जकहरूको आवश्यकता पर्दछ ।

टेलिशृङ्खलाका लागि गीत अत्यावश्यक तत्व होइन । यसमा दक्षिण एसियाका चलचित्रमा चलिरहेका जस्ता भव्य गीतहरूको प्रयोग गरिँदैन । यसमा धेरै जस्तो पार्श्व सङ्गीतको प्रयोग गरिएको हुन्छ । यो सङ्गीत पनि टेलिशृङ्खलाकै नामबाट बनाइएको हुन्छ । टेलिशृङ्खलामा पात्रहरूलाई परिचय गराउँदा, कुनै विशेष घटना घट्दा, कुनै विशेष संवाद बोल्दा सङ्गीतको प्रयोग ज्यादा गरिन्छ ।

टेलिशृङ्खला सुरु हुनुपूर्व टेलिशृङ्खलाको शीर्षक अनुसारको गीत वा सङ्गीत बनाउने गरिन्छ । कुनै कुनै टेलिशृङ्खला बीचबीचमा गीत राखिएको पाइन्छ । त्यसमा टेलिशृङ्खलाको कथानुसार हर्ष, शोक आदि अभिव्यक्त गर्नुपरेका अवस्थामा गीतको प्रयोग गरिन्छ । प्रेमको प्रकटीकरणको चरम अवस्थालाई अभिव्यक्ति गर्न वा दुःखको चरम भाव

^{३०} नेत्र एटम, समालोचनाको स्वरूप (ललितपुर : साभा प्रकाशन, २०६९), पृ. २९ ।

^{३१} ऐजन, पृ. २७ ।

व्यक्त गर्नका लागि गीतको प्रयोग अत्यावश्यक हुन्छ।^{३२} कतिपय ठाउँमा संवादले प्रकट गर्न नसक्ने कुराहरूमा गीत/सङ्गीतको प्रयोग गरिएको हुन्छ। मानवीय संवेगको अवस्थामा शरीरमा उत्पन्न हुने कतिपय क्रियाको सहयोगबाट प्रकट गरिने सङ्गीतले मूल रूपमा यस प्रकारको यथार्थ अभिव्यक्तिमा सहयोग पुऱ्याउँछ, भने कतिपय ठाउँमा संस्कृतिलाई उजागर गर्न सहयोग गर्छ। यसले टेलिशृङ्खलामा चरित्रहरूको परिचय गराउन सहयोग गर्नुका साथै कथावस्तुलाई सङ्क्षेपमा प्रस्तुत गर्न पनि सहयोग गर्छ।

टेलिशृङ्खलामा कुनै महत्वपूर्ण घटना, पात्र आदि प्रस्तुत गर्दा क्यामेरा इफेक्टसँगै सङ्गीतको प्रयोग गरिन्छ। यसको मर्म अनुसारकै गीत/सङ्गीतको प्रयोग गरिएको हुन्छ। आजकल नेपाली र हिन्दी टेलिशृङ्खलामा पनि पात्र परिचय, दृश्य परिवर्तन, संवादमा महत्वपूर्ण कुरा भन्नुपर्दा, कुनै रोमाञ्चक घटना घटाउनु पर्दा सङ्गीतको प्रयोग गरिएको पाइन्छ। पछिल्लो समयमा क्यामेरा इफेक्टसँगै सङ्गीतको प्रयोग गर्ने होड नेपाली टेलिशृङ्खलामा ज्यादा चलेको पाइन्छ।^{३३}

४.७ द्वन्द्व

टेलिशृङ्खलामा चरित्रहरूका बीचमा आ-आफ्नो उद्देश्य वा लक्ष्यको प्राप्तिका लागि हुने सङ्घर्ष नै द्वन्द्व हो। द्वन्द्व आन्तरिक र बाह्य गरी दुई प्रकारका हुन्छन्। चरित्रहरूका मनमा उचित र अनुचितलाई लिएर चल्ने द्वन्द्व आन्तरिक द्वन्द्व हो भने अन्य चरित्रहरूसित हुने हिंसात्मक कार्य र वादविवाद बाहिरी द्वन्द्व हो। बाह्य द्वन्द्व भन्नाले व्यक्तिव्यक्तिका बीच, व्यक्ति र समाजका बीच, पुरानो र नयाँ पुस्ताबीच तथा मानव र मानवेतर वस्तुका बीच हुने द्वन्द्वलाई बुझिन्छ।

द्वन्द्व टेलिशृङ्खलामा प्राण तत्वका रूपमा रहन्छ र यसको समाप्तिसँगै शृङ्खला समाप्त हुन्छ। द्वन्द्वविना टेलिशृङ्खलाको कल्पना गर्न पनि सकिँदैन साथै यो विना दृश्यविधानले पूर्णता पनि प्राप्त गर्न सक्तैन। टेलिशृङ्खलामा आउने द्वन्द्व र क्रियाकलापहरू स्वाभाविक, रोचक र सुगठित हुनुपर्दछ। यसले कथावस्तुलाई अगाडि बढाउन, रोचकता पैदा गर्नका लागि सहयोग गर्छ। द्वन्द्व कही सिद्धान्त स्थापनाका निमित्त, कही नैतिक उपदेशका निमित्त र कही नाटकीय प्रभावलाई तिर्खानका लागि आयोजित हुन्छ।^{३४}

^{३२} कृष्णहरि बराल, **गीत सिद्धान्त र इतिहास** (काठमाडौँ : विद्यार्थी पुस्तक भण्डार, २०६०), पृ. ३०७।

^{३३} नेपालका टेलिभिजन च्यानलहरूबाट प्रसारित टेलिशृङ्खलाहरू हरेको आधारमा।

^{३४} केशवप्रसाद उपाध्याय, पूर्ववत्, पृ. ७७।

टेलिशृङ्खलामा चलचित्रमा जस्तो ठूलाठूला सेट लगाएर द्वन्द्व गराउन गाह्रो हुन्छ । तसर्थ यसमा मानसिक द्वन्द्वलाई ज्यादा प्रयोग गरिएको हुन्छ । यसमा चरित्रहरूबीच हात हालाहाल, आँखा तराइ, अनुहारमा अस्वाभाविक परिवर्तन गराएर पात्रबीच बाह्य टक्कर देखाइएको हुन्छ । साथै यस्ता हरेक अवस्थामा पार्श्वसङ्गीतको प्रयोग गरिएको पाइन्छ ।

समग्रमा भन्दा टेलिशृङ्खलामा विचार, दृश्यकथा, कथासार, चरित्रचित्रण, संवाद, गीत/सङ्गीत, द्वन्द्व प्रमुख तत्वहरू हुन् । यी बाहेक यसका लागि क्यामेरा, ध्वनिअड्कन दृश्यसम्पादन आदि यान्त्रिक कुराहरूको पनि आवश्यकता पर्दछ जुन लेखनसँग सम्बन्धित हुँदैनन् । तसर्थ यहाँ माथि उल्लिखित कुराहरूको मात्र चर्चा गरेर प्राविधिक पक्षको बारेमा चर्चा गरिएको छैन ।

पा "चौ" परिच्छेद
कलाका रूपमा टेलिशृङ्खला

५.१ परिचय

साहित्य ललितकलाअन्तर्गतको प्रमुख शाखा हो । चलचित्रचाहिँ ललित कलाहरूको चरमरूप हो । चलचित्र प्राविधिक सीप र व्यवसायमा केन्द्रीत भए पनि यी दुईको सहभावबाट आउने उत्पादनको मुख्य आधार भने साहित्यमा अडिएको हुन्छ । साहित्यलाई अभू सहज, सम्प्रेषणीय र सुव्यवस्थित बनाउनको लागि विज्ञानको साहारा लिएर अगाडि बढेको एक कलात्मक उत्पादन चलचित्र हो ।^१

साहित्य र चलचित्र दुई अलग माध्यम भएकाले केही भिन्नता अवश्य हुन्छ नै तर पनि यो भिन्नता कृतिको केन्द्रीय भावलाई जस्ताको तस्तै राखेर केन्द्रीय भावलाई अभू गहिराएर, चरित्रहरू अधिक निखारेर, द्वन्द्वलाई अभू प्रखर बनाएर चलचित्रमा प्रस्तुत गरिएको हुन्छ ।^२ चलचित्र साहित्यिक विशेषता भएको विधा हो । यसले पनि त्यही आवश्यकता पूरा गर्नुपर्छ जुन अन्य साहित्यिक विधाहरूले पूरा गर्छन् । चलचित्र प्रचार मात्र होइन, यसले मानिसलाई सुखी बनाउँछ र स्वस्थ समाज बनाउनका लागि लडाइँ लड्दछ । जुन साहित्यले यस्तो काम गर्दैन त्यो बेकार हुन्छ, त्यस्तै जुन चलचित्रले यस्तो काम गर्दैन त्यो पनि बेकार हुन्छ ।^३ रजा चलचित्रलाई साहित्यको एउटा हिस्सा मान्छन् र नमान्ने मानिसलाई उनी प्रश्न हुन्छ, 'नाटक पनि हेर्ने चीज हो तर किन यसलाई साहित्यमा सामेल गरियो' ? नाटकमा पनि चलचित्रमा जस्तै निर्देशक, मेकअपम्यान, ड्रेसडिजाइनर, लाइटम्यान, सम्पादक आदि हुन्छन् । तसर्थ रजाका अनुसार चलचित्र नाटकको विकसित रूप हो र साहित्यमा चलचित्रलाई सामेल गर्नुपर्छ ।

कुनै पनि चलचित्र बनाउने निर्देशकमा साहित्यिक ज्ञान हुनु अत्यावश्यक छ । चलचित्रका लागि एउटा कथा वा लघु उपन्यास चाहिन्छ जसमा मुख्य कथासँगै अरू उपकथानहरू पनि हुन्छन् । कलाको ऐतिहासिक रूपरेखालाई राम्ररी हेर्ने हो भने चलचित्र नै साहित्यको चरमरूप हो भन्ने स्पष्ट सङ्केत मिल्दछ । प्रसिद्ध नेपाली चलचित्र निर्देशक लक्ष्मीनाथ शर्माले अभू स्पष्ट पाउँ भनेका छन्— "विश्वमा भाषा, साहित्य, सङ्गीत, नृत्य,

^१ माधवप्रसाद हुङ्गेल, 'वसन्ती उपन्यासको चलचित्रीकरण' (अप्रकाशित स्नातकोत्तर शोधपत्र), नेपाली केन्द्रीय विभाग, पृष्ठ २२ ।

^२ मन्नु भण्डारी, कथा-पटकथा (दिल्ली : वाणी प्रकाशन, सन् २००४), पृ. १२ ।

^३ राही मासूम रजा, सिनेमा और संस्कृति (नयी दिल्ली : वाणी प्रकाशन, सन् २००१), पृ. २३ ।

विज्ञान, दर्शन, चित्रकला, वास्तुकला, नाट्यकला आदि अनेकौं महत्त्वपूर्ण कलाहरूको जन्म भैसकेपछि सबै कलाहरूको सङ्गमको रूपमा एउटा सशक्त, प्रभावशाली र मनोरञ्जन कलाको विकास हुन गयो जसलाई हामी चलचित्रकला भन्दछौं।^४

५.२ पूर्वीय र पश्चिमी दृष्टिमा कला

कला उच्चतम अनुभूतिको संरक्षण र केन्द्रण गर्ने त्यस्तो अवसर हो जुन सामान्य जीवनमा प्राप्त हुँदैन र कलाले प्राप्त गरेको समायोजित सङ्गठित आवेगप्रणाली उद्दीपन वस्तुका रूपमा पाठक-दर्शक वा श्रोतालाई प्रभावित पार्न पनि सक्षम छ। त्यसैले उच्चतर अभिवृत्तिको निर्माण नै कलाको मूलभूत महत्त्व हो।^५ कलाको ऐतिहासिक विकासक्रम हेर्दा पूर्वीय वाङ्मयमा कलासम्बन्धी स्पष्ट धारणाहरू पाइँदैनन्। तर पनि पूर्वका प्रमुख ज्ञान रासी वेद (ऋग्वेद, यजुर्वेद, सामवेद र अथर्ववेद)हरू मध्ये सामवेदमा गायन र सङ्गीत कलाको चर्चा पाइन्छ। यज्ञका समयमा विध्न निवारणका लागि अथवा देवीदेवताको प्रसन्नताका लागि गाइने स्वर-तालबद्ध गेयात्मक मन्त्रहरूको समूहलाई सामवेद संहिता भनिन्छ।^६ उत्तरवैदिक कालमा ब्राह्मण ग्रन्थहरूमा यज्ञको प्रतिपादन र त्यसको विधिहरूको व्याख्या गर्ने काम भयो। वेद मन्त्रको प्रयोगको नियम, यसको उत्पत्ति एवम् विवरणपूर्ण व्याख्या साथै समय-समयमा सुविस्तृत दृष्टान्तहरूको रूपमा परम्परागत कथाहरूको समावेश भएको ग्रन्थ ब्राह्मण ग्रन्थ हो।^७ ब्राह्मण ग्रन्थ मध्ये ऐतरेय ब्राह्मणमा कला सम्बन्धी केही अवधारणाहरू प्रस्तुत गरिएको पाइन्छ। यसमा कलाकृति विशेष कौशलद्वारा तयार भएको हुनुपर्छ साथै छन्दोवद्ध हुनुपर्छ भनिएको छ।

पूर्वमा लैकिक संस्कृत युगका सन्धिकालीन ग्रन्थहरू रामायण र महाभारत हुन्। यी दुई ग्रन्थमा प्रकृति र दरवारको वर्णन बडो कलात्मक पाराले गरिएको पाइन्छ। त्यस्तै पूर्वका महाकवि कालिदासको रघुवंशमा कलासम्बन्धी केही चर्चा पाइन्छ। इश्वरीको प्रथम शताब्दीका भरतमुनिले नाट्यशास्त्रमा कलाको विशद् चर्चा गरेका छन्। नाट्यकलाका सन्दर्भमा चर्चा गरेका शुभकाव्य तर्कसंगत, नृत्यको सम्भावनाले युक्त, सरल र परिपूर्ण कथानक र सन्धिहरूको समुचित प्रयोग भएको हुनुपर्छ भन्ने कथनलाई कलाका अन्य विधामा पनि लागू गर्न सकिन्छ।

^४ लक्ष्मीनाथ शर्मा, चलचित्रकला (काठमाडौं : साभा प्रकाशन, २०३८), पृ. १।

^५ वासुदेव त्रिपाठी, पाश्चात्य साहित्यको सैद्धान्तिक परम्परा (भाग २) (काठमाडौं : साभा प्रकाशन, २०५८), पृ. २७४।

^६ गोपीकृष्ण शर्मा, संस्कृत साहित्यको रूपरेखा (काठमाडौं : अभिनव प्रकाशन, २०६२), पृ. ९।

^७ वाचस्पति गैरोला, संस्कृत साहित्यका इतिहास (वाराणसी : चौखम्बा विद्याभवन, सन् १९९७), पृ. १०३।

त्यस्तै पूर्वका समालोचक दण्डीले कलासम्बन्धी धारणा प्रस्तुत गरेका छन् ।
 'नृत्यगीत प्रभृतयः कला कामार्थ संश्रयः (नृत्य-गीत आदि कलाहरू कामाश्रय कलाहरू हुन्) ।
 उनले कलाका ६४ प्रकार बताएका छन् ।^९ अर्का साहित्याचार्य भामहले कलालाई काव्यको
 एक विषय मानेका छन् भने वात्सायनले ६४ कलाको चर्चा गरेका छन् ।^९

काव्यशास्त्रले कलाको ६४ भेद मानेको छ, जस्तै— गीत, वाद्य, नृत्य, नाट्य,
 आलेख्य, विशेष कच्छेद्य, तंडुल कुसुमकलि विकार, पुष्पातरण, मणिभूमिका, कर्म,
 शयनरचना, उद्यक वाद्य, माल्य-ग्रन्थ, विकल्प, नेपथ्य योगवस्त्राभूषण आदि पहिरिनु, भूषण
 योजना, इन्द्रजाल, भक्ष्य-विकार, क्रिया, कौचुमार योग आदि । यसमध्ये स्थापत्य, मूर्तिकला,
 चित्रकला, सङ्गीत तथा रङ्गमञ्चलाई विशेष स्थान प्राप्त छ ।^{१०}

भरतमुनिले नाटकका लागि दृश्यकाव्य शब्दको चर्चा **नाट्यशास्त्र**मा गरेका छन् ।
 चलचित्रलाई वस्तुतः दृश्यकाव्यकै विकसित रूप मान्न सकिन्छ र चलचित्रलाई 'कला'
 अन्तर्गत चर्चा गर्न सकिन्छ । यसरी हेर्दा पूर्वमा विभिन्न सन्दर्भ, चर्चा, परिचर्चा आदिबाट
 कलासम्बन्धी अवधारणा भेटाउन सकिन्छ ।

पश्चिममा कलासम्बन्धी चर्चा विशेष गरेर प्लेटोको समयदेखि भएको पाइन्छ ।
 प्लेटोले कलालाई समाजकल्याणकारी हुनुपर्छ भनेका छन् र कलालाई अनुकरणको पनि
 अनुकरण हो भनेर चर्चा गरेका छन् । प्लेटोका शिष्य एरिस्टोटलले कलालाई अनुकरणीय
 भनेका छन् । उनले कलालाई राजनीति र नीतिशास्त्रको दृष्टिबाट नहेरेर सौन्दर्यशास्त्रीय
 दृष्टिबाट हेरेको पाइन्छ ।^{११} कलाले प्रकृतिमा रहेका अधुरा कुराहरूलाई पूर्णतातिर अग्रसर
 गराउँदै प्रकृतिको सिर्जना प्रक्रियाको अनुकरण गर्दछ भन्दै उनले कला र कलाकारलाई ज्यादै
 महत्त्व दिएका छन् ।

प्राचीन कालमा पश्चिममा सात प्रकारको गतिविधिहरू इतिहास, कविता, सुखान्त,
 दुःखान्त, सङ्गीत, नृत्य तथा खगोलविधालाई कला भनिन्थ्यो ।^{१२} तेह्रौँ शताब्दी पूर्वका
 विद्वानहरूका दृष्टिमा इतिहास जातिहरूको कथाको दस्तावेज थियो भने खगोलशास्त्र

^९ अनुपम ओझा, **भारतीय सिने सिद्धान्त** (दिल्ली : राधाकृष्ण प्रकाशन प्रा.लि., सन् २००२), पृ. १७ ।

^९ ऐजन, पृ. १८ ।

^{१०} ऐजन ।

^{११} रामसागर त्रिपाठी र शान्तिस्वरूप गुप्त, **बृहत् साहित्यिक निबन्ध** (दिल्ली : अशोक प्रकाशन, सन् १९९९),
 पृ. १७५ ।

^{१२} अनुपम ओझा, पूर्ववत्, पृ. २१ ।

स्वर्गको खोजी गर्ने माध्यम मानिन्थ्यो । विज्ञान र समकालीन संस्कृति यी सात कलाहरूको उत्खननबाट थाहा पाउन सकिन्थ्यो । पश्चिममा तेह्रौँ शताब्दीमा कला शब्द ज्यादा व्यावहारिक हुनपुग्यो । मध्यकालीन विश्वविद्यालयहरूले परम्परागत रूपमा कलाको सात प्रकारलाई नै माने पनि परिभाषामा चाहिँ परिवर्तन भयो । प्राचीन कालका इतिहास, कविता, कमेडी र ट्रेजडी साहित्य र दर्शनमा सन्निहित भए । विश्लेषणात्मक नियमहरूको आधारमा त्यसमा पुनः व्याकरण, वर्णनात्मक साहित्य र तर्कशास्त्र सन्निहित गरियो । नृत्यलाई हटाएर ज्यामितिलाई राखियो साथै खगोल र सङ्गीतचाहिँ जस्ताको तस्तै रह्यो । सत्रौँ शताब्दीमा 'कला' शब्द सङ्कुचित रूपमा प्रयोग गर्न थालियो र चित्रकला, मूर्तिकला, स्केच, स्थापत्य आदिलाई फाइन आर्ट भन्न थालियो ।

अठारौँ शताब्दीमा पुनः प्राचीन समयको 'कला' शब्द उत्थान हुन पुगे पनि कलाकार र शिल्पमा अन्तर गर्न थालियो । उन्नाइसौँ शताब्दीमा विज्ञानको उदय भएपछि चाहिँ कला शब्द फेरि सङ्कुचित हुनपुग्यो । उन्नाइसौँ शताब्दीको उत्तरार्द्धमा वैज्ञानिक पद्धतिअन्तर्गत अध्ययन हुने सम्पूर्ण विषयले विज्ञानअन्तर्गत परिभाषित हुन पाए भने तर्कशास्त्र र चिन्तन आदिसँग सम्बन्धित विषयवस्तुचाहिँ समाजविज्ञानअन्तर्गत अध्ययन हुन थाले । यी बाहेक अरू विषयवस्तुका लागि कला शब्द प्रयुक्त हुन थाल्यो ।

भिक्टोरिया कालमा कलाका लागि आन्दोलन सुरु भयो । यसअनुसार कला औपदेशिकदेखि अलग्गै रहन सक्छ र यसको स्वतन्त्र सत्ता छ अनि यसको आफ्नै आन्तरिक मूल्य छ जसलाई यसका आफ्नै आराधकहरू प्राप्त र ग्रहण गर्न सक्छन् अनि यसलाई आचारशास्त्र, नीतिशास्त्र र राजनीतिदेखि अलग्गै राख्न सकिन्छ ।^{१३} अर्का सौन्दर्यशास्त्री हेगलले कलाको विभाजन भावका आधारमा गरेका छन् र उनका अनुसार आत्माको समयसापेक्ष साक्षात्कार गर्ने प्रक्रियामा नै कलाको उत्पत्ति हुन्छ । त्यस्तै अर्का सौन्दर्यशास्त्री कान्टले **क्रिटिक अफ जजमेन्ट** मार्फत सामाजिक जीवनसँग कलाको आन्तरिक र निरपेक्ष स्वरूपको प्रचारप्रसार गरे । प्लेटो, अर्नोल्ड, रस्किन र टल्सटायले कला कुनै वैचारिकता र नैतिक आदर्शको परिपोषक हुनुपर्दछ र नभएमा सौन्दर्यतत्त्व जति उच्च भए पनि कलाकृति कमजोर हुन्छ भनेर नैतिकताको वकालत गरे । यसै समयमा साम्यवादका प्रवक्ता मार्क्स आए । मार्क्सले सम्पूर्ण कलाकृति समाजको उपज हो, कलाको छुट्टै अस्तित्व छैन, यसलाई समाजसापेक्ष रूपमा बुझ्नुपर्छ भन्ने कुरामा जोड दिए ।

^{१३} वासुदेव त्रिपाठी, पूर्ववत्, पृ. २५४ ।

बीसौं शताब्दीको धेरै समय पश्चिमी कलाजगत् अमूर्त कलाको आवेगमा बढ्दै गयो । यसमा उन्नाइसौं शताब्दीको अवागार्द आन्दोलनको प्रभाव पाइन्छ । रोमान्टिक कालसम्म अमूर्त कलाले आफ्नो सर्वोत्तम उपलब्धि हासिल गर्‍यो । विज्ञानको विकास भएपछि कलाको मूल तत्त्व, भाषा आदिको खोजी हुन थाल्यो । चित्रकला, कविता र नाटकको सन्दर्भमा 'दादावाद'सम्म यसको क्रमिक विकास भयो ।

'दादावाद' सम्पूर्ण बौद्धिक, सांस्कृतिक र सामाजिक परिपाटीका साथै आध्यात्मिक र नैतिक मान्यताको निन्दा गरेर अगाडि बढेको आन्दोलन हो र यसका सुरुवातकर्ता क्रिस्तान जारा हुन् । दादावादको उत्तररूपमा अतियथार्थवादको जन्म भयो । अतियथार्थवाद कोलाज र क्युविज्मको संयुक्त रूप हो । कोलाज भन्नाले कागतका, कपडाका र अन्य वस्तुका टुक्रा क्यानभासमा टाँसी बनाएको चित्र हो भने क्युविज्म भनेको सेजाँ, पिकासो र ब्राक आदिको प्रयोग गरिएको चित्रकलाको माध्यम हो । यसका प्रारम्भकर्ता आन्द्रे ब्रंतो हुन् । दादावाद पूर्णतः शून्यवादी दर्शन हो भने अतियथार्थवाद चाहिँ शून्यवादको विरुद्धमा उठ्नुपर्छ र युगको बेवास्तापनबाट उठेर काम गर्नुपर्छ भन्ने दर्शन हो ।^{१४}

विश्वयुद्धपछि नित्से ईश्वरको मृत्युको घोषणा लिएर देखापर्छन् । उनी पश्चिमी विसङ्गतिपूर्ण समाजको वकालत गर्छन् र सम्पूर्ण कुराहरू विसङ्गत देख्न थाल्छन्, जसको फलस्वरूप विसङ्गतवादको जन्म हुनपुग्छ । विसङ्गतवादका अनुसार कला जीवनको अनुकरण, प्रतिनिधित्व वा यथार्थ नभएर 'जीवन के हो' भन्ने बारेमा कलाकारको प्रस्तुति वा चिन्तन हो । विसङ्गतिवादीहरू कला सिर्जनालाई अतार्किक र विशृङ्खलितको उपज मान्छन् र यसभित्रबाट अस्तित्ववादको जन्म हुन पुग्यो । अस्तित्ववादीहरू विसङ्गतिवादी जस्तो सङ्गतिहीनता मै रूमलिएर बस्तैनन् बरु विसङ्गतिबीच अस्तित्वको खोजी गर्छन् । मान्छेको विसङ्गत, व्यर्थ, विवश र निरूपाय स्थितिको बोधबाटै अस्तित्व सम्बन्धी चिन्तन प्रारम्भ हुन्छ । मानिसले यस्ता विसङ्गत कुराहरूमा अल्झिएर पनि छुट्टै अस्तित्वको खोजी गर्नुपर्नेमा यसले जोड दिन्छ । व्यक्ति सत्ताको उद्घोषक भएर पनि अस्तित्ववाद मानवतावाद भन्दा पनि फरक हुन्छ, किनभने मानवतावादले आदर्श समाज र धार्मिक पुराकथालाई अस्वीकार गर्दै सापेक्ष मूल्यमा विश्वास गर्दछ । अस्तित्ववादको केन्द्रमा कला नभएर जीवनदर्शन बढी हुन्छ तसर्थ यो कलावादभन्दा भिन्न देखापर्दछ ।^{१५}

^{१४} गोविन्दराज भट्टराई, **काव्यिक आन्दोलनको परिचय** (काठमाडौं : साभा प्रकाशन, सं. २०६२), पृ. ६० ।

^{१५} वासुदेव त्रिपाठी, पूर्ववत्, पृ. ११९ ।

पश्चिममा सभ्यताको विकासक्रमसँगै कलासम्बन्धी नयाँ विचारको जन्म भैरहेको छ । अस्तित्ववादपछि प्रयोगवादको परम्परा सुरु भएको हो । मलार्मे, इलियट, जेम्स ज्वायस, प्राउस्ट, भर्जिनिया उल्फजस्ता रचनाकारहरूले यसलाई अगाडि बढाए । प्रयोगवादी सिर्जना अन्तर्गत पश्चिममा विधाहरूको विघटन भैरहेको छ । आज उत्तरआधुनिक छाताभित्रका सिर्जनामा विधाहरूबीच मिश्रण, भञ्जन र नयाँ आविष्कारको सम्भावना भैरहेको छ । तसर्थ कलासम्बन्धी निश्चित परिभाषा प्रभावकारी नहुन सक्छन् । यसमा रहेका संरचनावाद, न्युक्रिटिसिज्म, पाठकप्रतिक्रिया, नारीवाद विभिन्न पद्धतिबाट कलालाई विश्लेषण गरिन्छ । एउटै ठाउँमा विविध विधालाई समेट्ने कलाका रूपमा आज चलचित्रकलालाई लिइन्छ ।

५.३ चलचित्रकला

कलाको इतिहास प्रस्तुतीकरणको इतिहास हो । मूर्तिकला र चित्रकलाको साहित्यसँग एकदमै नजीकको सम्बन्ध छ । साहित्य र चित्रकलाको सम्बन्धलाई लिपिको आविष्कारसँग जोडेर हेर्न सकिन्छ । यी दुईबीच कुनचाहिँ पहिला जन्मिएको हो भन्न गाह्रो छ । यद्यपि चित्र देख्दा स्पष्टै बुझिने हुनाले यसैलाई प्राथमिकता दिएर हेरिन्छ ।

आदिम मानिसहरू बसाइँसराइ ज्यादा गरिरहन्थे । यसरी ठाउँ सदा उनीहरू आफूले छोडेको ठाउँमा केही चिह्नहरू छोडेर गएका हुन्थे । यसले गर्दा अरूसँग आपसमा सम्बन्ध बनाइराख्न सजिलो हुन्थ्यो । चित्रलिपिको विकास चाहिँ रेखा लिपिबाट भएको हो । चित्रलिपिमा विचारको चित्र बनाइन्थ्यो, जस्तै— सूर्यका लागि एउटा गोलो चिह्न बनाइन्थ्यो । लिपि देखिएको रूप हो तर पनि भाषा जस्तो लिपिको प्राचीनतम स्वरूप र समयको स्पष्ट जानकारी पाइँदैन । कुन समयमा मानिसले लिपिको आविष्कार गरेर भाव प्रकाशन गर्न थाल्यो भन्न गाह्रो छ । अहिलेसम्म पाइएको प्राचीन लिपि चारहजार वर्ष पुरानो हो तसर्थ लिपिको जन्म इसाको लगभग एकहजार वर्ष पहिले भएको अनुमान गरिन्छ ।^{१६} संसारमा लिपिको विकास मूलरूपमा चित्रलिपिबाटै भएको मान्न सकिन्छ । चित्रलिपिमा वस्तुहरू र विचारहरूको लागि पहिला रेखाहरू बनाइन्छ र यसको विकसित रूप नै साक्षात् चित्र हो । स्थूलदेखि सूक्ष्म भावको पनि चित्रद्वारा नै अभिव्यक्त गरिन्थ्यो । लिपिको विकासको अन्तिम अवस्थामा ध्वनिमूलक लिपिको निर्माण भयो । चित्रलिपिमा चिह्नको सम्बन्ध अर्थसँग थियो, त्यसमा नामको लागि कुनै सङ्केत थिएन । चित्रलिपिबाट भावको अभिव्यक्त गर्न ज्यादै कठिन देखेर यसको स्थानमा ध्वनि चिह्नको आविष्कार गरियो । लिपिको वास्तविक निर्माण चाहिँ ध्वनिमूलक लिपिको आविष्कारपछि भएको हो । मानिसले सुरुमा भाषाको उच्चारण

^{१६} अनुपम ओझा, पूर्ववत्, पृ. २६ ।

गर्छ, यसबाट विचार विनिमय हुन्छ र यसलाई लिपिबाट सुरक्षित गर्न सकिन्छ । तसर्थ ध्वनिपछि लिपिको विकास गरिएको कुरा पुष्टि हुन आउँछ ।

सामान्य रूपमा लिपिको आविष्कारमै चलचित्रको सम्भावना निहित रहेको भन्न सकिन्छ । यदि लिपिलाई अभिव्यक्ति स्थापनाको प्रारम्भ मान्ने हो भने रेकर्डिङ मिडियालाई अभिव्यक्ति स्थापना गर्ने कार्यको चरमोत्कर्ष मान्न सकिन्छ ।^{१७} कलामा कुनै पनि कुरा नौलो हुँदैन, कलामा मौलिकता भनेको यही चिरन्तर आविष्कारको नाम हो । कलाले कुनै नयाँ अर्थ र नयाँपनको आभास दिएपछि नै त्यो नयाँ र मौलिक लाग्दछ । चलचित्र यसपूर्वका कलाहरूको चरम विकसित रूप भएकाले अन्य पूर्ववर्ती कलाहरूकै सापेक्षतामा यसको मौलिकता खोज्नुपर्छ ।

चलचित्र कला, साहित्य, शिल्प र विज्ञान सबैको मिश्रण हो । वैज्ञानिक चमत्कार स्वरूप रेकर्डिङ मिडियाको जन्मसँगै चलचित्र, फोटोग्राफी र ध्वनिमुद्रण एकैसाथ आ-आफ्ना ऐतिहासिक सन्दर्भमा परिवर्तित भए ।^{१८} रेकर्डिङ कलाले विषयवस्तु र भावकबीच सिधा संवाद स्थापित गर्‍यो । चलचित्र र ध्वनिमुद्रण वास्तविक होइनन् तर लिखित र चित्रात्मक भाषाभन्दा यसको भाषा केही सजिलो हुन्छ । चलचित्रमा पूर्ववर्ती कला साथै वैज्ञानिक प्रविधि पनि जोडिएकाले यसलाई दुवै रूपमा बुझ्नुपर्छ । एउटा चलचित्र बनाउन पटकथा, गीत/सङ्गीत, नृत्य, शृङ्गार, क्यामेरा, ध्वनिअड्कन, दृश्यसम्पादन आदिको आवश्यकता पर्दछ । यसर्थ चलचित्रको विकासमा कलाको मात्र होइन, विज्ञानका भौतिक सामग्रीहरूको विकासका बारेमा पनि जानकारी राख्नुपर्छ ।

५.३.१ चलचित्रकलाको उत्पत्ति र विकास

चलचित्रकलाको विकास विज्ञान र प्रविधिको विकास भैसकेपछि उन्नाइसौं शताब्दीको अन्त्यमा आएर भएको हो । रङ्गमञ्चको एउटा अध्याय बितिसकेपछि चलचित्रको सम्भावना खोजिएको मान्नुपर्छ । रङ्गमञ्च चलचित्रको पहिलो सिंढी नभए तापनि प्रायः सिनेकर्मीहरू रङ्गमञ्चलाई आधारभूमि बनाएर आएका थिए तर रङ्गमञ्चपछि नै सिनेमाको विकास भएको इतिहासले बताउँछ ।^{१९}

^{१७} ऐजन, पृ. २७ ।

^{१८} ऐजन, पृ. २७ ।

^{१९} प्रकाश सायमी, **चलचित्र (कला र प्रविधि)** (काठमाडौं : उर्वशी फिल्मस प्रोडक्शन प्रा.लि., सन् १९९३) पृ. १ ।

चलचित्रको इतिहास खोज्दै जाँदा क्यामेराको प्रादुर्भावसम्म पुग्नुपर्छ किनभने साहित्य र रचना कलम वा कम्प्युटर आवश्यक भएभैं चलचित्रको कलम भनेकै क्यामेरा हो । सन् १८२७ मा फोटोग्राफिको आविष्कार गरिएपछि चलचित्रको आविष्कार सम्भव भएको हो ।^{२०} तर केही जिज्ञासुहरूले पन्ध्रौँ शताब्दीको सुरुमै साधारण फोटो खिच्ने यन्त्रको आविष्कार गर्न थालिसकेका थिए र सुरुमा फोटोग्राफिका लागि सिसाको फिल्मको प्रयोग गरिन्थ्यो जुन चलचित्रका लागि अनुपयुक्त थियो । सन् १८७८ मा अमेरिकन एडुड मेब्राइडले कुदिरहेका घोडाहरूको चित्र सिसाको फिल्ममा खिचेका थिए । सन् १८८२ मा फ्रान्सका इटिनी जुल्स म्यारीले बाह्रवटा फोटो घुम्ने रिलमा खिचन सफल भए जुन चलचित्र बनाउनका लागि एउटा फड्को थियो ।^{२१} सन् १९९९ मा बचभथले कागजको नरम फिल्मको आविष्कार गरे, जसले गर्दा एउटा शृङ्खलामा फोटो निकाल्न मिल्ने भयो तर आज हामीले देख्ने फिल्मको आविष्कार चाहिँ सन् १८८९ मा जर्ज इस्टम्यानले गरे जसले चलचित्रका लागि पूरै ढोका खोलिदियो ।

वैज्ञानिकहरूले यिनै स्थिर फोटोहरूबाटै चलचित्रको परिकल्पना गरेका थिए । आज विकसित रूपको चलचित्र भन्ने वस्तु पनि वास्तवमा चलचित्र नभई स्थिर चित्रहरूको शृङ्खलाबद्ध संयोजन मात्र हो । वास्तविकता के हो भने शृङ्खलाबद्ध स्थिर फोटोहरू जीवन्त रूपमा चलेको आभास हुन्छ ।^{२२} यस सिद्धान्तलाई 'दृश्य स्थायित्वको सिद्धान्त' भनिन्छ । स्पष्ट रूपमा भन्दा 'आँखाबाट वस्तुको दृश्य हटिसकेपछि पनि यदि त्यो चित्र मेटिनु अगाडि नै अर्को वस्तु आँखाको सामुन्ने ल्याइएमा दृश्य खण्डित हुन पाउँदैन र यस्तो लाग्ने छ मानौं अधिल्लो वस्तुको पछिल्लो वस्तुसँग सम्बन्ध छ ।'^{२३}

यही सिद्धान्तको आधारमाथि केन्द्रीत भएर बेलायत, अष्ट्रेलिया र बेल्जियमका वैज्ञानिकहरू यस दिशामा अथक रूपमा लागि रहे । फलस्वरूप उनीहरूले 'जोट्रोयो' नामक यन्त्रको आविष्कार गरे । यसमा एउटा चक्र लगाइएको थियो जुन घुमाउने बित्तिकै सारा चित्रहरू घुम्दैघुम्दै आँखाको सामुन्ने देखापर्थ्यो । सन् १८७७ देखि १८७९ सम्म एमिल रेनडले प्याक्सिनोस्कोप नामक प्रोजेक्टरको प्रयोगद्वारा पर्दामा एकपछि अर्को गर्दै स्थिर कार्यहरूमा गतिशीलता देखाउन सके ।

^{२०} डेविड बोर्डेल र क्रिष्टिन थम्पसन, फिल्म आर्ट एन इन्ट्रोडक्सन (अमेरिका : सभसी ग्रहिल, सन् १९७९), पृ. ६५ ।

^{२१} एजेन, पृ. ६५ ।

^{२२} दुर्गानाथ शर्मा, प्रसारण पत्रकारिता हाते किताब (काठमाडौं : नेपाल प्रेस इन्सिच्युट, २०५४), पृ. १७४ ।

^{२३} प्रकाश सायमी, पूर्ववत्, पृ. २ ।

सन् १८८७ मा एडिसनले डिक्सनको सहयोगबाट फोनोग्राफको विकास गरे जसले चलचित्रका लागि ध्वनि रेकर्ड गर्ने र त्यसलाई पुनः बजाउने ध्वनि संयन्त्रको काम गर्छ । सन् १८९० तिर थोमसअल्वा एडिसनले आफ्नै प्रयासबाट नेगेटिभमा फोटो खिच्ने फोनेटोग्राफ क्यामेराको आविष्कार गरी प्रदर्शन गरे तर ती फोटाहरूलाई एकपटकमा एकजनाले मात्र हेर्न सक्थ्यो । सन् १८९२ मा एमिल रेनडले फ्रान्सको राजधानी पेरिसमा हातले घुमाएर देखाउन सकिने चलचित्र प्रदर्शन गरे ।

यस्ता विविध प्रयासहरू पछि लुमियर दाजुभाइले सन् १८९५ डिसेम्बर २७ का दिन फ्रान्समा विश्वकै प्रथम चलचित्रको सार्वजनिक प्रदर्शन गरे ।^{२४} ती चलचित्रहरूमा ध्वनि थिएनन् । लुमियर दाजुभाइले प्रदर्शन गरेका चित्रहरू निम्नानुसार थिए :

- एउटा कारखाना अगाडि कामदारहरू हिँडेको दृश्य,
- सानो नानीलाई भोजन खुवाइएको दृश्य,
- बगैँचेलाई एउटा ठिटाले पाइपबाट आइरहेको पानीद्वारा भिजाएको दृश्य,
- स्टेशनमा रेल आइपुगेको दृश्य,
- पानीमा नाउ हिँडाएको दृश्य ।

सार्वजनिक रूपमा पहिलो पटक चलचित्रको आम प्रदर्शन भएकाले सन् १८९५ लाई विश्वमा चलचित्र सुरु भएको पहिलो वर्ष मानिन्छ र त्यस हिसाबले आज चलचित्रले धेरै वर्ष पार गरिसकेको छ ।

यसपछि चलचित्र क्षेत्रमा फ्रान्सका जादुगर जर्ज मोलिए आए । उनले दृश्यमा केही नयाँ प्रयोगहरू गरे । क्यामेरा बन्द गरेर पात्र गायब गर्नु, रूप परिवर्तन गर्नुका साथै डबल एक्सपोजर, सुपर इम्पोजिसन, फेड्स, डिजाल्ब, बाइप्स आदि प्रविधिहरूको प्रयोग गरेर चलचित्रलाई उनले चामत्कारिक तुल्याइदिए । यी कलाकार साथै निर्देशक पनि थिए । तसर्थ यिनलाई प्रथम कलाकार साथै ट्रिक फोटोग्राफिका पिता पनि भनिन्छ ।^{२५} यिनले प्रसिद्ध उपन्यासहरू गुलिभर्स ट्राभल र रविन्स क्रुसोमा पनि चलचित्र बनाएका थिए । सन् १८९५ मा आर.डब्ल्यू. पलले बेलायतमा साथै आरभ्याट र साथीहरूले अमेरिकामा, स्लाडानोवस्कीले जर्मनीमा छोटो-छोटो चलचित्रहरूको प्रदर्शनी गरे । यस समयमा अमेरिकामा थोमस

^{२४} दुर्गानाथ शर्मा, पूर्ववत्, पृ.१७५ ।

^{२५} प्रकाश सायमी, पूर्ववत्, पृ.४ ।

एडिसन चलचित्र क्षेत्रमा विशेष चर्चित छन् । यस समयमा चलचित्रमा ध्वनिको अभाव भएकाले यी विशेष खालका छैनन् ।

चलचित्रमा कथासहित दृश्य प्रस्तुत गर्ने काम सन् १९०३ देखि सुरु गरियो । अमेरिकामा बनेको **द ग्रेट ट्रेन रबरी** निर्देशक पार्टरले बनाएको प्रथम कथानक चलचित्र हो ।^{२६} पार्टरले नाटकलाई दृश्याङ्कन गर्ने मोलिका प्रविधिलाई उछिनेर बाह्य दृश्याङ्कन आरम्भ गरे, साथै चलचित्र सम्पादन गर्ने कार्यको सुरुआत गरे । उनको यो फिचर फिल्म एघार मिनेट लामो थियो र यसको विषयवस्तु अपराध सम्बन्धी थियो साथै यसमा ज्यादा काल्पनिकताको प्रयोग गरिएको थियो । यसै समयका डि.डब्ल्यू गिफ्रिथ अर्का प्रतिभा हुन् । यिनले क्यामेरा एड्जल र सम्पादनमा नयाँ प्रविधि भित्र्याउने काम गरे । यिनले **नर्थ अफ द नेसन** र **इन्टनेन्स** जस्ता चलचित्रमा पहिलोपटक विचार र भावनालाई कलात्मक पाराले प्रस्तुत गरे ।

चलचित्रको इतिहासमा पोर्टरलाई व्यवसायी एडिन र कलाकार गिफ्रिथको कडी भनिन्छ भने गिफ्रिथलाई फिल्मी प्रविधिका पिता भनिन्छ ।^{२७} गिफ्रिथको प्रभाव रुसका सर्गेइ आइजेन्स्टाइमाथि प्यो । मोन्टाज प्रविधिका प्रणेता र चलचित्रका गुरु भनेर चिनिने यिनले **फिल्मसेन्स**, **फिल्मफर्म**, **नोट्स अफ अ डाइरेक्टर** आदि चलचित्र सम्बन्धी ग्रन्थहरू लेखे काम गरे । यसै समयमा हास्य कलाकार चार्ली च्याप्लिन आए । “आफू दुःखी, पीडित, दरिद्र र मूर्ख तथा अपमानित एवम् अपहेलित भइ आफ्नो उपहास आफै गराएर आफू जन्मेदेखि नमरुञ्जेलसम्म संसारलाई उत्कृष्ट ढङ्गले हँसाउने च्याप्लिन कलाकारितापूर्ण वैशिष्ट्यले आफ्नै किसिमबाट अन्तर्राष्ट्रिय चलचित्रको इतिहासमा बहुप्रियताको एउटा महत्त्वपूर्ण स्थान ओगटेका छन्”^{२८} भनेर लक्ष्मीनाथ शर्माले प्रशंसा गरेका छन् । वस्टर्न फिल्मका पितामह मानिने ‘जोन फोर्ड’ पनि यही समयमा देखापरेका हुन् । यस समयमा कथानकयुक्त मुक चलचित्रहरू ज्यादा प्रसिद्ध भए ।

सन् १९२९ देखि चलचित्र निर्माण कार्यको विकासक्रममा अर्को ऐतिहासिक मोड आयो । यस समयदेखि मुक चलचित्रहरूमा ध्वनिको प्रयोग गर्ने कार्य सुरु भयो । चलचित्रमा साहित्यको सफल प्रवेश पनि ध्वनिको आगमनबाटै भएको छ । यसपछि स्थानीय र राष्ट्रिय स्तरमा ओर्लिएर सोही स्थानका भाषामा चलचित्रहरू मौलाउन थाले । ध्वनिको आगमनबाट

^{२६} ऐजन ।

^{२७} ऐजन, पृ.५ ।

^{२८} लक्ष्मीनाथ शर्मा, पूर्ववत्, पृ.११६ ।

सङ्गीत तथा गायनकलाले पनि चलचित्रमार्फत मौलाउने अवसर पाए । अल्फ्रेट हिच्ककको ब्याकमेल (सन् १९२९) वेलायतको ध्वनिसहितको प्रथम चलचित्र हो भने रेने प्लेयरद्वारा निर्देशित सोस् ले ताइत द्रे पारी तथा जँ फक्ट्यूको ले सान् दे अन् पोएत् (सन् १९३०) फ्रान्सका ध्वनि सहितका चलचित्र हुन् । त्यस्तै जर्मनीको द ब्लू एन्जेल अमेरिकाको द लाइट्स अफ न्यूयोर्क ध्वनि सहितका प्रथम चलचित्रहरू हुन् ।

इटलीमा चाहिँ सामान्य जनजीवनलाई चलचित्रात्मक अभिव्यक्ति दिने क्रममा यस समयमा त्यहाँ नवयथार्थवादी लहर चल्यो र रोवर्टो रोजेलिनी, वित्तेरियो डे सिका जस्ता प्रतिभाहरू देखापरे । डे. सिकाको द बाइसाइकल थिफ सामान्य घटनामा आधारित चलचित्र हो । इटलीमा यस नवयथार्थवादी धारा सुरु हुनाको कारणबारे लक्ष्मीनाथ शर्मा भन्छन् , “भ्रण्डै पच्चिस वर्ष जति मुसोलिनीको एकाधिकारी र आततायी शासनबाट थिचिएर पिल्सिएका जनता तथा पहिलो र दोस्रो विश्वयुद्धले आफ्ना राक्षसी नङ्गाले चिथोरेर छाडेको इटलीको पीडित एवम् दरिद्र जनजीवनको नयाँ यथार्थलाई सत्य र स्वाभाविक रूपमा नवयथार्थवादी शैलीका अनुयायी दिग्दर्शकहरूले चलचित्र माध्यममा नङ्ग्याएर विश्व समक्ष राखी दिएका छन् ।” नवयथार्थवादी चलचित्रमा सुटिङ कार्यका लागि कुनै कृत्रिम स्टुडियोको अथवा ‘सेट’को प्रयोग नगरीकनै खास घटनास्थलहरूमै छायाङ्कन गर्नु, प्रशिक्षित, व्यावसायिक अथवा अनुभवी कलाकारहरूको प्रयोग नगरीकनै जुन ठाउँ र जुन किसिमका व्यक्तिहरू बारेको कथावस्तु छानिएको छ त्यही स्थान र त्यसै समाजको जनसमूहबाट सुहाउँदा व्यक्तिहरू छानी अभिनय गर्न लगाउनु आदि कुराहरू इटलीका नवयथार्थवादी चलचित्रका विशेषता हुन् ।^{२९} यस वादको जापान, फ्रान्स, भारत र जर्मनीमा विशेष प्रभाव परेको देखिन्छ । आकिरा कुरोसावा, त्रुफो, ऋत्तिक घटक, सत्यजीत राय, लोएन्डोर्फ, फास्सविनडार आदि यस आन्दोलनका महत्त्वपूर्ण व्यक्तिहरू हुन् ।

सन् १९५८ मा चलचित्रको इतिहासमा अर्को मोड देखापयो, यसको श्रेयचाहिँ कहिएर दु सिनेमा पत्रिकालाई जान्छ । यसै पत्रिकाबाट चलचित्र सम्बन्धी अध्ययन अनुसन्धान सुरु भयो । सन् १९६० को दशकमा ‘नयाँ लहर’ आन्दोलनबाट चलचित्र जगत् प्रभावित भयो । यसपछि आपराधिक र अतियथार्थवादी प्रकृतिका चलचित्रहरू बढी निर्माण हुन थाले र चलचित्रको लक्षित समूहमा केही परिवर्तन देखिन थाल्यो । यसपछि मानवलाई मानवभन्दा पनि निरीह प्राणीका रूपमा वा महामानवका रूपमा चित्रण गर्ने खालका चलचित्रहरू चलन थाले । आजकल विज्ञानकथा, स्वैरकल्पना, अधिभौतिकवादी रहस्यपूर्ण

^{२९} ऐजन्, पृ. ५८ ।

यात्रामा लैजाने खालका चलचित्रहरू चलिरहेका छन् । आजकलका चलचित्रमा नायकलाई निरीह बनाइएको, अकथा प्रयोग गरिएको, अस्तव्यस्त घटनाहरू प्रयोग गरिएको हुन्छ । सन् १९६० पछिका चलचित्रहरूमा वर्तमान जटिल मानव जीवन र उसका बहुआयामिक चिन्तनगत धरातलको अभिव्यक्ति पाइन्छ ।

फ्रान्सको 'नयाँ लहर' आन्दोलनपछि डेनमार्कमा 'डग्मा-९५' नामको आन्दोलन सुरु भयो जसले चलचित्र निर्देशनका क्रममा विधिनिषेधका केही बुँदाहरू अधि सारेको छ ।

५.३.२ नेपालमा चलचित्रको विकास

विश्वमा चलचित्रको जन्म सन् १८९५ मा भएको भए पनि नेपालमा चाहिँ सं. २०१३ तिर चलचित्र बनाउने प्रयास गरिएको थाहा पाइन्छ । सं. २०१३ सालमा यु एस इन्फर्मेसन सर्भिस सेन्टरले बनाएको **हिमालयन अवेकिनड** नामक चलचित्रलाई नेपालको पहिलो वृत्तचित्र भनिएको छ तर यस चलचित्रको विषयवस्तु के थियो भन्ने कतै उल्लेख भएको पाइँदैन ।^{३०} सं. २०१३ सालमा अमेरिकी चलचित्र निर्माता तथा समाचारदाता लोवेल थोमस नेपाल भ्रमणमा आएका थिए र तिनले **राजा महेन्द्रको राज्याभिषेक**को वृत्तचित्र र **सर्च फर प्याराडाइज** नामक कथानक चलचित्र बनाएका थिए ।^{३१}

यसपछि सं २०१९ सालमा देहरादूनका हिरासिंह खत्रीले राजा महेन्द्रको आदेशमा **श्री ५ महेन्द्रको वयालीसौँ जन्मोत्सव र विकासको बाटोमा नेपाल** नामक दुई चलचित्रहरू बनाएका थिए । यसपूर्व नेपालमा राणादरवारमा हिन्दी र अङ्ग्रेजी चलचित्रहरू सीमित दर्शकहरूले हेर्ने गर्दथे । राणादरवारभित्र इस्वीको वीसौँको सुरुसँगै चलचित्र भित्रिसकेको थियो । त्यस समयमा राणा र राजपरिवारका सदस्यहरूबाहेक अन्यलाई चलचित्र हेर्ने अधिकार थिएन । आमजनताले चाहिँ सन् १९४९ मा काठमाडौँको नयाँ सडकमा 'जनसेवा' हल खुलेपछि मात्र चलचित्र हेर्ने पाएका हुन् ।^{३२}

नेपालमा चलचित्रको वास्तविक सुरुआत सं. २००७ सालतिर कलकत्तामा डि.बी. परियारको निर्देशनमा **सत्य हरिश्चन्द्र** नामक चलचित्र बनेपछि भएको हो । पौराणिक र धार्मिक विषयवस्तुमा बनेको त्यस चलचित्रमा भारतका प्राविधिकहरू भएकाले भारतीय

^{३०} देवराज हुमागाई र अन्य , **मिडिया अध्ययन २** (काठमाडौँ : मार्टिन चौतारी, २०६४) पृ.३५ ।

^{३१} ऐजन ।

^{३२} 'जनसेवा' हलको पुरानो नाम कृष्ण शाह 'यात्री'को बनाइ अनुसार काठमाडौँ सिनेमाघर थियो जसलाई हलका नयाँ मालिक दयारामभक्त माथेमाले 'जनसेवा' राखेको भनेर अनुभव अजीतले मिडिया अध्ययनमा भनेका छन् ।

लवज पाइन्छ र अतिनाटकीयता पाइन्छ । यो भारतमा बनेको, संवाद हिन्दी भएकाले कतिपयले यसलाई प्रथम नेपाली चलचित्र मानेका छन् । सं. २०२१ सालमा श्री ५ को सरकार (हाल नेपाल सरकार)को निर्देशनमा प्रचारप्रसार विभागको तर्फबाट **आमा** चलचित्रको सुरुआत गरियो जुन सं. २०२२ मा पूर्ण भयो र यो नै नेपालभित्र नेपालीमा बनेको प्रथम चलचित्र हो । यसपछि सं. २०२४ मा **हिजो आज भोलि** बन्यो । सूचना विभागमा परिणत हुन पुगेको सरकारी निकायको फिल्म डिभिजनले **परिवर्तन** (सं.२०२७)मा बनायो । यसका निर्देशक हीरासिंह खत्री थिए र यी तीनवटै चलचित्रहरूमा सरकारी नीतिको प्रचार प्रसार गरिएको थियो ।

सं. २०२८ सालमा नेपाली चलचित्र उद्योगको स्थापना र विकास गर्ने उद्देश्यअनुरूप शाही नेपाली चलचित्र संस्थानको स्थापना गरियो ।^{३३} सं. २०२९ मा **मनको बाँध**को सार्वजनिक प्रदर्शन गरियो । यसमा सबै नेपाली कलाकारहरू रहेका थिए । सं. २०३४ मा **कुमारी** चलचित्र बनाइयो जुन नेपाली भाषाको प्रथम रङ्गीन चलचित्र हो । यसै समयमा प्रताप सुब्बाको निर्देशनमा दार्जीलिङमा **पारालको आगो** बन्यो जुन अतिसफल भयो ।

प्रकाश थापाले निर्देशन गरेको दोस्रो रङ्गीन चलचित्र **सिन्दुर** (सं. २०३६ मा प्रदर्शित) हो जुन दौलतविक्रम विष्टको **बादल फेरि फाट्छ** उपन्यासबाट प्रभावित थियो । सं.२०३९मा केशवराज पिंडालीको उपन्यास **अन्त्यदेखि सुरु**मा आधारित **जीवनरेखा** चलचित्रको निर्माण गरियो । सं. २०२९ सालमा नेपालभित्र निजी क्षेत्रबाट चलचित्र **जुनी**को निर्माण गरियो । यसपूर्व पनि नेपालमा निजीक्षेत्रबाट **माइतीघर** (सं. २०२३) चलचित्र बनिसकेको थियो । यस चलचित्रको चर्चा गर्दै चेतन कार्कीले भनेका छन्, “यो व्यावसायिक रूपमा एकदमै सफल चलचित्र हो र अहिले पनि प्रदर्शन गर्ने हो भने त्यसका गीतहरूले यो चलचित्र चल्छ ।”^{३४}

यसपछि तुलसी घिमिरेको **बाँसुरी**, प्रताप सुब्बाको **बाँच्च चाहनेहरू**, दार्जीलिङबाट **जार**, एच.बी.लामाको लेखन र निर्देशनमा **आदर्श नारी** को निर्माण भयो । यस्तै बी.एस. थापाले चलचित्र **कान्छी** (सं.२०४१) बनाए जुन एकदमै सफल भयो । यसपछि **बदलिँदो आकाश**, **कही अँध्यारो कही उज्यालो**, **कुसुमे रूमाल**, **के घर के डेरा** आदि चलचित्रहरू बने ।

^{३३} प्रकाश सायमी, पूर्ववत्, पृ.३१ ।

^{३४} मोहन राई, **जक्स्टापोजिशन** (काठमाडौं : शान्ति चेमजोङ्ग, सन् २००४) पृ. ११५ ।

यसपछि ध्रुवचन्द्र गौतमको उपन्यासमा आधारित चलचित्र वासुदेव बन्थो, जुन धेरै चर्चित पनि भयो । शम्भु प्रधानले सम्भना जस्तो सफल चलचित्र बनाए । सं. २०४३ सालमा सन्तान, सिलु, पच्चिस बसन्त, साइनो, मायालु, निष्ठुरी आदि चलचित्र निर्माणारम्भ गरियो । सिलु नेपाल भाषाको प्रथम चलचित्र हो । चालीसको दशकमा लाहुरे, अन्याय, चिनो, कोसेली, मायाप्रीति, भाग्यरेखा, फेरि भेटौंला, भुमरी, चेलीबेटी, भुमा, युगदेखि युगसम्म जस्ता चर्चित र सफल चलचित्रहरू बने ।

सं. २०४६ सालमा बहुदलीय प्रजातन्त्रको पुर्नस्थापना भएपछि अन्य क्षेत्रमा जस्तै यसको प्रभाव चलचित्र क्षेत्रमा पनि प्यो । यसपछि चलचित्रमा सरकारी हस्तक्षेपको अन्त्य भयो र निजी क्षेत्रले स्वतन्त्र रूपमा चलचित्रहरू बनाउन थाले । सं. २०४७ पछि परिवार, चोट, मनकामना, लोभीपापी, कस्तुरी, अरूणिमा, तृष्णा, चोट, आँधीबेहरी, सम्पत्ति, कसम, गोपीकृष्ण, सपना, रक्षा, दुईथोपा आँसु, देउकी, प्रेमपिण्ड, राँको, तपस्या, देउता, प्रेयसी, पुकार, अधिकार, चोखो माया, चाहना, भाउजू आदि चलचित्रहरू बने । आजपनि नेपालमा थुप्रै चलचित्रहरू बनिरहेका छन् ।^{३५}

नेपाली चलचित्रको इतिहास सरसर्ती हेर्ने हो भने ऐतिहासिक, धार्मिक, राजनैतिक, जीवनी आदि विषयवस्तुमा नेपालमा चलचित्रहरू बनेको पाइन्छ । अन्य मुलुकमा विज्ञान प्रविधिका साथै थ्रिलर, एडभेन्चर आदि विषयवस्तुमा चलचित्रहरू बनेको पाइएपनि नेपाली चलचित्रहरूले चाहिँ सीमित विषयवस्तु मात्र समेटेको देखिन्छ । नेपालमा पनि थोत्रा र अवैज्ञानिक सांस्कृतिक रीतिरिवाज तथा जीर्ण भइसकेका परम्परागत रूढिवादी विषयहरूलाई मात्र देखाएमा नेपाली चलचित्रको भविष्य राम्रो देखिँदैन । बरु यसको सट्टा नेपाली चलचित्रलाई मनोरञ्जनको एउटा साधारण र मामुली साधनको रूप मात्र नमानी यसलाई देशको इज्जत र प्रतिष्ठा बढाउने, देशलाई टाढा-टाढासम्म चिनाउने, हामीलाई हामी देखाउने, पढाउने र उँभो उचाल्ने कलात्मक, सिर्जनात्मक र अति सशक्त सञ्चारको मध्यमका रूपमा विकास गराउँदै लैजाने हो भने नेपाली चलचित्रको भविष्य एकदमै उज्ज्वल छ ।^{३६}

^{३५} नेपाली चलचित्रहरूको नाम र समय राष्ट्रिय चलचित्र महोत्सव स्मारिका सं. २०६२ को 'नेपाली चलचित्र : इतिहासदेखि वर्तमानसम्म' पृ. ६८-१०७ बाट लिइएको हो ।

^{३६} लक्ष्मीनाथ शर्म, पूर्ववत्, पृ. २२९

५.४ कलाको एउटा रूप : टेलिशृङ्खला

टेलिशृङ्खलाको बारेमा चर्चा गर्नुपूर्व टेलिभिजनको बारेमा जान्नुपर्ने हुन्छ, किनभने टेलिशृङ्खला टेलिभिजनमा प्रसारण गरिन्छ । टेलिभिजन सबैभन्दा लोकप्रिय र उपयोगी सञ्चार माध्यम हो । सूचना माध्यमको सबैभन्दा शक्तिशाली स्वरूप कम्प्युटरपछि टेलिभिजनकै नाम आउँछ ।^{३७} टेलिभिजनमा तरङ्गको माध्यमबाट एकैपटक दृश्य र ध्वनि टाढा-टाढासम्म तेज गतिमा पठाउन सकिन्छ । ध्वनिमा मात्र सीमित रेडियोलाई टेलिभिजनले अझ विस्तृत बनाइदिन्छ । टेलिभिजनले रेडियोमा सुनेर मात्र पत्याउनुपर्ने कुरालाई दृश्यमा देखाएर अझ विश्वसनीय बनाइदिन्छ । समाचारले सुसूचित गर्ने, मनोरञ्जनात्मक कार्यक्रम प्रस्तुत गर्ने साथै डक्युमेन्ट्रीद्वारा कुनै पनि विषयमा गहिराइमा पुऱ्याइ ज्ञान दिने हुनाले सबै वर्गका लागि टेलिभिजन उपयोगी माध्यम हो ।^{३८}

टेलिभिजनले विश्वलाई एउटै कोठामा अटाइदिएको छ । विविध संस्कृतिको ज्ञान मानिसले कोठामै बसेर रिमोट हातमा लिएर गर्न सक्छ । संसारमा घटेका कुनै पनि घटना प्रत्यक्ष प्रसारणबाट घरैमा जस्ताको तस्तै हेर्न सकिन्छ । यसैले टेलिभिजन आजको सबैभन्दा लोकप्रिय माध्यम हो ।

टेलिभिजनलाई आजको स्थितिमा ल्याइपुऱ्याउनका लागि विभिन्न व्यक्तिहरूले योगदान गरेका छन् । आजको जस्तो ध्वनि र दृश्य सहितको टेलिभिजन सर्वप्रथम सन् १९३० को दशकदेखि ब्रिटेनबाट सुरु भएको हो । हिजो बेयर्डले बनाएको यान्त्रिक टेलिभिजन इलेक्ट्रोनिक हुँदै आज डिजिटल बन्नपुगेको छ । आज विश्वमा टेलिभिजन एकदमै सामान्य शब्द र एकदमै लोकप्रिय प्रविधिका रूपमा विकसित हुँदै गइरहेको छ ।

टेलिभिजनको आविष्कार भैसकेपछि मात्र टेलिभिजनका लागि टेलिशृङ्खलाहरू बन्न थालेका हुन् । बेलायतले सर्वप्रथम टेलिशृङ्खला बनाएको हो । हुन त अमेरिकामा बन्ने मिनी-सिरिजलाई बेलायती टेलिभिजनहरूले टेलिशृङ्खला भनेर प्रसारण गरेको पाइन्छ तर पनि टेलिभिजनमा टेलिशृङ्खलाकै नामबाट बेलायतले प्रथमपल्ट प्रसारण गरेको थियो ।

^{३७} सुमित मोहन, **मिडिया लेखन** (दिल्ली : वाणी प्रकाशन, सन् २००५), पृ. ७४ ।

^{३८} ऐजन ।

टेलिभिजनमा देखाइने टेलिशृङ्खलालाई त्यसको प्रकृतिको आधारमा कहीं सोपअपेरा, कहीं टेलिनोभेला त कहीं टेलिशृङ्खला भनेको पाइन्छ । यिनीहरूको दोस्रो परिच्छेदमा विस्तृत चर्चा गरिसकिएको छ ।

नेपालमा टेलिभिजन स्थापना भए लगत्तै टेलिभिजनका लागि टेलिचलचित्र बनेको हो । नेपालमा बनेको पहिलो टेलिचलचित्र श्री ५ पृथ्वीनारायण शाह हो ।^{३९} यो सं. २०४२ पौष १४ गते प्रसारण गरिएको थियो र यसको विषयवस्तु ऐतिहासिक थियो । नेपाली दर्शकका लागि बनाइएको पहिलो टेलिसिरिज चाहिँ थुक्क जिन्दगी हो । सं २०४३ सालको सुरुआततिर प्रसारण गरिएको तीन भागको बाचा बिर्सेको छैन प्रथम टेलिशृङ्खला हो ।^{४०} समग्रमा भन्दा नेपाली दर्शकहरूका लागि नेपाली टेलिकर्मीहरूद्वारा निर्मित थुक्क जिन्दगी प्रथम टेलिचलचित्र, यस्तै हुन्छ पहिलो टेलिसिरिज र बाचा बिर्सेको छैन प्रथम टेलिशृङ्खला हो ।^{४१}

यसपछि पनि टेलिशृङ्खला बनाउने काम नेपालमा भैरहेको छ तर प्रारम्भका भन्दा आजका टेलिशृङ्खलाहरू विषय, शैली, प्रस्तुति आदिमा फरक भैसकेका छन् ।

टेलिभिजन कलाको सबैभन्दा पछिल्लो विधा भए पनि लोकप्रियताको शिखरमा रहेको छ । आज घरघरमा टेलिभिजन सेट रहेका छन् । ७०-७५ वटा च्यानलहरूले नेपालमा मनोरञ्जन दिइरहेका छन् । सं २०५६ मा 'सेन्टर फर पोलिसी रिसर्च एण्ड एनलाइसिस' सानो गौचरन काठमाडौंले नेपाल टेलिभिजनको दर्शक सर्वेक्षण अध्ययन गरेको थियो । यस सर्वेक्षणअनुसार विदेशी च्यानलसँग तुलना गर्दा ६६% दर्शकहरूले नेपाल टेलिभिजनको प्रसारण हेर्ने र ३४% दर्शकहरूले विदेशी च्यानलहरू हेर्ने गरेको उल्लेख थियो । टेलिशृङ्खलामा नाटक र चलचित्रमा जस्तै अभिनेता, कलानिर्देशक, शृङ्गारकर्ता, पोशाकडिजाइनर, लाइटम्यान आदि आवश्यक हुन्छन् । टेलिभिजन साहित्यिक विधाहरू पूर्ण विकसित भैसकेपछि आएको हो । साथै चलचित्रको पनि विकास भैसकेपछि आएकाले यसमा यी दुवैका सीपलाई प्रयोग गरिएको हुन्छ ।

साहित्यले पढ्ने र रेडियोले सुन्ने कुरासँग सरोकार राख्छ तर चलचित्र र टेलिभिजन चाहिँ यस्ता माध्यम हुन् जसमा हामी एकैसाथ देख्न, सुन्न र पर्दामा लेखिएको पढ्न पनि

^{३९} लय सङ्ग्रीला, 'टेलिफिल्म निर्माण : एक समीक्षा', टेलिपत्रिका, (वर्ष १, अङ्क २, २०६१श्रावण), पृ. २७ ।

^{४०} दीपा गौतम, काँचको पर्दा, नेपाल टेलिभिजनमा महिला (काठमाडौं : मार्टिन चौतारी, २०६३), पृ. ४० ।

^{४१} 'टेलिचलचित्र' एउटै भागमा कथा टुङ्गिने, 'टेलिशृङ्खला' एउटै कथावस्तुमा शृङ्खला निर्माण गरिएको, 'सिरिज'मा एउटै शीर्षक तर फरकफरक कथावस्तुमा शृङ्खला निर्माण गरिएको हुन्छ । तर नेपालको सन्दर्भमा 'सिरिज' र 'टेलिशृङ्खला'लाई 'शृङ्खला' भनेर बुझिन्छ ।

सकछौं । टेलिभिजनमा घटनाहरू भैरहेको र पात्रहरू बोलेको देखिन्छ र सुनिन्छ । नाटक पनि प्रदर्शन गरिन्छ तर त्यसमा ज्यादा शब्दको महत्त्व हुन्छ । टेलिशृङ्खला बनाउन चाहिँ ज्यादा वैज्ञानिक उपकरणहरूको प्रयोग गरिएको हुन्छ । तर पनि साहित्यिक तत्त्व नभएको टेलिशृङ्खला काम लाग्दैन साथै साहित्यिक ज्ञान नभएको निर्देशकले राम्रो टेलिशृङ्खला बनाउन पनि सक्तैन ।

चलचित्र बनाउनका लागि एउटा कथा चाहिन्छ । कथाभित्र दुईतीनवटा उपकथाहरूको आवश्यकता पर्दछ, जस्तै – कुनै द्वन्द्वप्रधान चलचित्र छ भने द्वन्द्व नै द्वन्द्व देखाइयो भने त्यो निरस हुन्छ । तसर्थ त्यसका लागि द्वन्द्वसँगै प्रेम, पारिवारिक प्रसङ्ग आदि देखाएमा चलचित्र राम्रो हुन्छ । साहित्यिक विधा अन्तर्गत उपन्यास वा महागाथा टेलिभिजनका लागि ज्यादा उपयुक्त हुन्छ । कसैकसैले त टेलिभिजन धारावाहिकहरूलाई नै टेलिउपन्यास भनेको पनि पाइन्छ ।^{४२} टेलिभिजनको कथानकका लागि धेरै पात्रहरू चाहिन्छन्, धेरै उपकथाहरू चाहिन्छन् जसले गर्दा त्यसलाई लामो समयसम्म देखाउन सकिन्छ । तर पनि के कुरामा ध्यान दिनुपर्छ भने टेलिशृङ्खलालाई तन्काउन सकिन्छ भने उपन्यासको चाहिँ एउटा निश्चित अन्त्य हुन्छ ।

चलचित्रलाई कलाको एउटा अभिन्न अङ्गका रूपमा राख्न विभिन्न विद्वानहरूले गरेको तर्कका आधारमा चलचित्रलाई साहित्यिक विधाकै रूपमा अध्ययन गर्नुपर्ने उपयुक्त देखिन्छ । त्यस्तै टेलिशृङ्खला पनि टेक्निकल (प्राविधिक) रूपमा चलचित्रभन्दा केही फरक भए पनि अरू कुराहरू चाहिँ एउटै देखापर्छन् । तसर्थ प्रविधिमा एकदमै नयाँ भएपनि टेलिशृङ्खलालाई कलात्मक रूपमा अध्ययन गर्न सकिन्छ । मनोहरश्याम जोशीको यस भनाइले पनि कलात्मक रूप र टेलिशृङ्खलामा नजिकको सम्बन्ध देखाउँछ, “उपन्यासलाई ज्यादा टेलिभिजनका लागि राम्रोसँग रूपान्तरण गर्न सकिन्छ, जुन काममा बी.बी.सी. ले उल्लेखनीय सफलता पनि प्राप्त गरिसकेको छ ।”^{४३}

पटकथा लेखन साहित्यिक कार्य हो । यो क्यामेराद्वारा खिचेर पर्दामा देखाउनका लागि लेखिएको कथा हो । सर्वप्रथम पटकथाका लागि कथा चाहिन्छ । पटकथा लेख्दा साहित्यिक मात्र होइन, प्राविधिक कार्यमा पनि ध्यान दिनुपर्छ । कथालाई टेलिशृङ्खलामा ढाल्नु अगावै सुटिङ स्क्रिप्टको रूपमा दिनुपर्छ । यसमा धेरै प्राविधिक कुराहरू आउँछन् ।

^{४२} मनोहरश्याम जोशी, पटकथा लेखन, एक परिचय (दिल्ली : राजकमल प्रकाशन प्रा.लि., सन् २०००), पृ. २३ ।

^{४३} ऐजन, पृ. २३ ।

टेलिशृङ्खला लेख्दा भागहरू, दृश्य सबै छुट्याएर लेख्नुपर्छ । यसरी टेलिशृङ्खलाको पटकथा लेख्दा चलचित्रको भाषा साथै साहित्यिक भाषाको पनि जानकारी राख्नुपर्ने हुन्छ ।

टेलिशृङ्खला प्राविधिक साथै योजनाबद्ध व्यावसायिक क्रियाकलाप भएकाले यसको आफ्नै मौलिक स्वभाव पनि छ । साहित्यिक विधाहरू जस्तै कविता, निबन्ध, उपन्यास, कथा आदि अध्ययन गरे जस्तो सोभै साहित्यिक तत्त्वहरूका आधारमा मात्र टेलिशृङ्खलाको अध्ययन हुन सक्दैन । यसका लागि प्राविधिक कुराहरूको पनि ज्ञान हुनुपर्छ र साहित्यिक विधाहरूमा नाटकीयता थपेर टेलिशृङ्खलामा प्रयोग गर्न सकिन्छ । तसर्थ टेलिशृङ्खलाका लागि साहित्यिक र प्राविधिक दुवै ज्ञान हुनु अत्यावश्यक देखिन्छ । यसरी सबै ज्ञान भैसकेपछि मात्र हामी टेलिशृङ्खलाको अध्ययन साहित्यिक दृष्टिबाट गर्न सक्छौं ।

यसरी माथिको व्याख्याबाट के देखिन्छ भने टेलिशृङ्खला पनि हजारौं वर्ष पुरानो कला साथै केही समय अगाडिको चलचित्रकै विकसित कलात्मक विधा हो ।

छैटौँ परिच्छेद

साहित्यिकविधा र टेलिशृङ्खला

साहित्य ललितकलाको एउटा शाखा हो भने टेलिशृङ्खला यसै कलाको नवीनतम रूप हो । कलाको इतिहासबाट पनि टेलिशृङ्खला कलाको एकदमै नयाँ विधा हो भन्ने कुरा स्पष्ट हुन्छ । साहित्य र टेलिशृङ्खलाका आ-आफ्नो विधागत स्वरूप भए पनि यी दुईबीच एकदमै घनिष्ट सम्बन्ध पनि छ । चलचित्रको विकास हुँदा साहित्यका नवीनतम विधाहरूको पनि विकास हुँदै थियो । तसर्थ यी दुईबीच पनि थुप्रै समानता भेटिन्छन् । बीसौँ शताब्दीमा साहित्यका विधाहरूमा नयाँ नयाँ प्रयोगहरू भए भने अठारौँ र उन्नाइसौँ शताब्दीमा उत्कृष्ट कृतिहरू रचिए । चलचित्र पनि त्यही अवधिमा आएकाले यी दुईबीच एकअर्कोका गुणहरू मिल्नु स्वाभाविक हुन्छ । समयक्रमसँगै साहित्यको एउटा भाग श्रव्यकाव्यका रूपमै विकसित भयो भने दृश्यकाव्यमा राखिएको अर्को भागले प्रविधिको सहायता लिइ टेलिशृङ्खलासम्म आफूलाई विस्तृत बनाउन सफल भयो । यस सन्दर्भमा निर्मला जैनको कथन एकदमै उपयुक्त छ, “परम्परागत साहित्यका दुईभेद दृश्यकाव्य र श्रव्यकाव्य विकसित हुँदै जाँदा चलचित्र र पाठ्यकाव्य स्थापित भएका छन् । छपाइ र मेसिनको आविष्कारले गर्दा श्रव्यकाव्य पाठ्यकाव्यमा परिवर्तित भयो भने क्यामेराको आविष्कारले दृश्यकाव्य चलचित्रका रूपमा परिवर्तित हुन पुग्यो ।”^१

प्राचीन समयमा साहित्य भन्ने र सुन्ने परम्परामा मात्र सीमित थियो र छापाखानाको विकास भएपछि चाहिँ यही साहित्य आधुनिक विधाहरू कविता, कथा, उपन्यास आदिमा विकसित भए भने भरतमुनिले दृश्यकाव्य अन्तर्गत चर्चा गरेको विधा नाटक चाहिँ क्यामेराको आविष्कारसँग प्रविधियुक्त भइ चलचित्रका रूपमा विकसित भयो । यसरी व्याख्या गर्दा पनि यी दुई बीचमा समानता खोज्न सकिन्छ । विस्तारै साहित्यिक कृतिहरूको नाट्यरूपान्तरण गरी चलचित्र र टेलिशृङ्खला बनाउने काम पनि भए । नेपाली भाषामा कुरा गर्दा रूपान्तरणको सबैभन्दा नवीनतम नमुना लक्ष्मीप्रसाद देवकोटा मुनामदन खण्डकाव्यमा आधारित मुनामदन फिचर चलचित्र हो भने रमेश विकलको अविरल बगदछ इन्द्रावती उपन्यासमा आधारित अविरल बगदछ इन्द्रावती टेलिशृङ्खला हो । यसरी रूपान्तरण गर्दा पटकथा लेखकमा साहित्यको विधागत प्रकृति र साहित्यिक भाषाको राम्रोसँग जानकारी हुनु चाहिँ आवश्यक हुन्छ, जस्तै— नाटकलाई टेलिशृङ्खलामा रूपान्तरण

^१ निर्मला जैन, चलचित्र और साहित्य (दिल्ली : राजकमल प्रकाशन, सन् २००२), पृ. २३ ।

गर्दा नाटकको द्वन्द्वात्मक सघनतालाई र कवितालाई रूपान्तरण गर्दा कवितात्मक ध्वनिमा अन्तर्भूत लयात्मकतालाई राम्रोसँग बुझ्नु आवश्यक हुन्छ ।

टेलिशृङ्खला निर्माणका लागि मुख्य आधार पटकथा हो जसको आधार चाहिँ साहित्य हो । तसर्थ टेलिशृङ्खलाले साहित्यिक विषयवस्तु (सामाजिक, पौराणिक, ऐतिहासिक, राजनैतिक आदि) लाई आफूमा समेट्न सक्छ । टेलिशृङ्खलामा पौराणिक साथै अत्याधुनिक कथावस्तु समेट्ने सामर्थ्य हुने हुनाले रङ्गमञ्चमा नअटाएका महानाटक साथै महाकाव्यात्मक आख्यानयुक्त रचनाहरूलाई यसले आफूभित्र समेट्न सक्छ । नाटकका सन्दर्भमा सरलरेखामा अगाडि बढेका सरल कथानक र थोरै पात्र एवम् यथार्थवादी शैलीका साधारण वेशभूषा भएका नायकको रङ्गमञ्चीय प्रस्तुति हुनसक्छ तर जटिल संरचना भएका नाटकको प्रस्तुतिका लागि भने चलचित्र वा टेलिचलचित्रको सहायता लिनुपर्छ ।^२ यसरी साहित्यिक कृतिमा बनेका टेलिशृङ्खला/चलचित्रहरूले साहित्यले दिने आनन्द दिन सक्ने हुनाले यी दुई विधाबीच नजिकको सम्बन्ध देखिन्छ ।

६.१ टेलिशृङ्खला र आख्यान

पटकथा लेखनका लागि कथा हुनु अत्यावश्यक छ । कथा साहित्यिक विधा हो तर साहित्यको दृष्टिबाट राम्रो कथा टेलिशृङ्खलाको दृष्टिबाट राम्रो नै हुन्छ भन्ने चाहिँ हुँदैन । टेलिशृङ्खलाका लागि कथा साहित्यबाट नलिइ स्वयम् पनि तयार गर्न सकिन्छ । कथा साहित्यबाट लिइएको वा पटकथाकारले स्वयम् लेखेको भए पनि घटनाप्रधान साथै नाटकीय तत्त्वयुक्त चाहिँ हुनुपर्छ ।

टेलिशृङ्खलाका लागि आवश्यक पर्ने पटकथा कथाजस्तै गरी शब्दमा लेखिन्छ । आख्यानकारमा जस्तै पटकथाकारमा पनि सिर्जनात्मक सामर्थ्य अनिवार्य हुन्छ । एउटा सिर्जनात्मक व्यक्ति त्यही हुन्छ जसले उद्दीपनलाई गुणात्मक ग्रहणशीलताको दृष्टिबाट हेर्ने गर्दछ, घटनाका अनेक विकल्पहरू, कोणहरू, रूपहरू र आयामहरूको अनुसन्धान गर्दछ र व्यापक वस्तु जगत्बाट उपयोगी वस्तु चुन्ने क्षमता राख्दछ ।^३ आख्यानकार शब्दमा लेख्छ र सम्पूर्ण कुराहरूलाई शब्दमै व्यक्त गर्दछ । पटकथाकारले चाहिँ शब्दलाई क्रियाविधिमा परिवर्तित गर्दछ अनि निर्देशकले त्यसलाई अभिनय र दृश्यमा परिवर्तित गरिदिन्छ । यसरी पटकथा लेखनको तहसम्म आख्यानको सिर्जनात्मक सेरोफेरो रहने हुनाले टेलिशृङ्खला र आख्यानबीच समानता भेटाउन सकिन्छ ।

^२ त्रिभुवन विश्वविद्यालयका उपप्राध्यापक तथा समालोचक सुधा त्रिपाठीसँग गरिएको कुराकानीमा आधारित ।

^३ निर्मला जैन, पूर्ववत्, पृ. १६९ ।

रचनाप्रक्रियामा पनि आख्यान र पटकथामा धेरै समानता पाइन्छ । साहित्यमा कथा आरम्भ, मध्य र अन्त्यको तीन चरणमा विकसित भएको हुन्छ । त्यस्तै टेलिशृङ्खलामा यो स्पष्ट छुट्याउन गाह्रो भए पनि यो नियम लागू हुन्छ । पटकथा लेख्दा पनि यो कुरालाई ख्याल राख्नुपर्ने हुन्छ । तसर्थ आख्यानतत्त्वयुक्त भएकाले टेलिशृङ्खलामा पनि कथामा जस्तै आदि, मध्य र अन्त्यको शृङ्खला रहेको हुन्छ ।

तत्त्वगत रूपमा हेर्दा पनि कथामा पाइने विचार, पात्र, संवाद, भाषा, उद्देश्य आदि तत्त्वहरू टेलिशृङ्खलामा पनि हुन्छन् । आख्यान र टेलिशृङ्खला दुवैमा समाज वा जीवन विषयवस्तुका रूपमा आएका हुन्छ । टेलिशृङ्खलाका लागि उपन्यास एकदमै उपयुक्त हुन्छ, किनभने यसमा धेरै कथानकहरू हुन्छन् । यसको उदाहरणको रूपमा नेपाली उपन्यासमा बनेका टेलिशृङ्खलाहरू अनुराधा, अविरल बग्दछ इन्द्रावती आदिलाई लिन सकिन्छ । तर व्यवसायिक टेलिभिजनहरूले उपन्यासको रूपान्तरणमा पैसा लगाउन गाह्रो मान्छन् किनभने त्यसमा इपिसोडको सङ्ख्या सीमित हुन्छ^४ तर पनि उपन्यासमा टेलिशृङ्खलाहरू बन्ने क्रम रोकिएको छैन ।

समालोचक एन्ड्रे ब्रिजल भन्छन्- 'थिएटरले नाटकको प्रतिनिधित्व गर्दछ, चलचित्रले प्रस्तुति गर्दछ भने आख्यानले वस्तुलाई उत्पन्न गर्दछ ।'^५ आख्यानमा उपसर्ग र प्रत्ययहरू जोडेर शाब्दिक रूपमा दृष्टिकोण सिर्जना गरिन्छ, तर टेलिशृङ्खलामा सङ्गीत र पृष्ठभूमि योजनाका आधारमा यी प्रभाव ल्याउने गरिन्छ । भाषामा अभिव्यक्त गर्न कठिन भावलाई विविध माध्यमहरू, जस्तै- प्रकाशयोजना, ध्वनि आदिबाट टेलिशृङ्खलामा जन्माइन्छ । पात्रको स्थितिलाई टेलिशृङ्खलामा क्यामेराको चाल र ध्वनिले प्रष्ट्याउने गरिन्छ । कथामा शाब्दिक उच्चारण सङ्केतक हो भने टेलिशृङ्खलामा दृश्यात्मक आकृति नै सङ्केतक हो । यसमा घटनाहरू क्रमशः घटिरहेको देखाइन्छ । पात्रहरू संवाद गरिरहेको देखाइन्छ । तसर्थ आख्यान जस्तो टेलिशृङ्खलालाई पुस्तकमा थन्काएर राखिँदैन, श्रव्य-दृश्य माध्यमबाट यसलाई प्रस्तुत गरिन्छ ।

टेलिशृङ्खलाका लागि उपन्यास उपयुक्त मानिन्छ, तर कथामा पनि टेलिशृङ्खला बन्न सक्छन् । लोकप्रिय आख्यानहरू सधैं टेलिशृङ्खलाका सुरक्षित सामग्रीहरू रहँदै आएका छन् । एउटा सामान्य चलचित्रको पटकथा सामान्यतया १२५ देखि १५० पृष्ठसम्म लामो हुन्छ तर उपन्यास सामान्यतः यो भन्दा दुई तीन गुणा बढी हुन्छ । यस अवस्थामा

^४ मनोहरश्याम जोशी, पटकथा लेखन, एक परिचय (दिल्ली : राजकमल प्रकाशन प्रा.लि., सन् २०००), पृ.२३ ।

^५ मोनाको जोन्स, हाउ टू रिड अ फिल्म (लन्डन : अक्सफोर्ड युनिभर्सिटी प्रेस, सन् २०००), पृ. १०८ ।

पुस्तकबाट चलचित्रको रूपान्तरणका क्रममा प्रायः सधैं घटनाका वर्णनहरू हराउँछन् ।^६ तर टेलिशृङ्खला भाग-भाग गरेर देखाउने हुनाले यसमा सबै घटनाका वर्णनहरू समेटिन सक्छन् । आख्यान र टेलिशृङ्खलाको सम्बन्धमा मन्नू भण्डारीको भनाइ एकदमै उपयुक्त छ, “कथाकारलाई कुन शैलीमा कथा लेख्ने भन्ने कुरामा छुट हुन्छ । ऊ टिप्पणी वा व्याख्यात्मक हिसावले वर्णनात्मक शैलीमा घटनाको प्रस्तुति गर्न सक्छ । संवाद उत्तम वा अन्य पुरुष, डायरी शैली वा पत्र शैली जुनैमा पनि लेख्ने छुट उसलाई हुन्छ तर पटकथामा यस्तो हुँदैन । पटकथाकारले त सबै कथालाई दृश्य र संवादमा ढालेर प्रस्तुत गर्नुपर्छ । पटकथामा लेखक आफ्नो कुरा भन्न वा आफू उपस्थिति हुनसक्ने, जे जति कुरा भन्नुपर्छ त्यो पात्र मार्फत भन्नुपर्छ ।” कथा जति समयको पनि हुन सक्छ तर एउटा टेलिशृङ्खला लेखकले २५ मिनेटमा कथा भनिसक्नुपर्छ ।

टेलिशृङ्खलाका लागि घटनाप्रधान कथा राम्रो हुन्छ । कथा प्राप्त गरेपछि पटकथाकारले केन्द्रीय भाव पकडिन्छ र विस्तारै कथाका प्रमुख घटनालाई दृश्यमा बदल्छ । लेखकले लेखेको कथालाई दृश्यमा बदल्दा पटकथामा बारम्बार केही जोड घटाऊ गर्नुपर्छ । संवादबाट पात्रहरूको मनको कुरा थाहा पाइन्छ । पात्रहरूको स्थिति अनुरूपको संवाद लेख्नुपर्छ र कथामा भएको संवादले नपुगेमा कथानुसारको संवाद पनि थप्नुपर्छ । पात्रहरूबीच द्वन्द्व देखाइरहनुपर्छ जसले घटना पैदा गर्दछ र कथानक अगाडि बढ्छ । मनोविज्ञानमा आधारित र लामालामा वर्णन भएका कथाहरू टेलिशृङ्खलाका लागि उपयुक्त हुँदैनन्, बरु संवाद बढी भएका कथाहरू उपयुक्त हुन्छन् ।

आख्यान पटकथाको बीज भएकाले नेपाली आख्यानमा धेरै टेलिशृङ्खलाहरू बनेका छन् र अरू विधाको तुलनामा आख्यानको टेलिशृङ्खलामा वर्चस्व पनि रहेको छ ।

६.२ टेलिशृङ्खला र नाटक

रङ्गमञ्चको एउटा अध्याय बितेपछि नै चलचित्रको अवधारणा आएको भन्दा फरक पर्दैन । इतिहास पल्टाएर हेर्ने हो भने पनि नाटकको पूर्ण विकास भैसकेपछि नै चलचित्रको विकास भएको देखिन्छ । चलचित्रको पनि धेरै विकास भएपछि टेलिभिजनको विकास भएको हो र टेलिशृङ्खलाहरू बन्न थालेका हुन् ।

टेलिभिजन सुरु भएको धेरै समय भएको छैन तर नाटकको सुरुआत हजारौं वर्ष पहिले भैसकेको थियो । पूर्वमा नाटकको परम्परा लगभग ३५०० वर्ष पुरानो भैसकेको छ ।

^६ मनोहरश्याम जोशी, पूर्ववत्, पृ. २२ ।

पूर्वमा नाटकको चर्चा ऋग्वेदमा पाइन्छ । ऋग्वेदको उषा वर्णनमा नाटकको बीज भेटिन्छ । यसपछि यजुर्वेदमा केही विस्तारपूर्वक नाटकको चर्चा पाइन्छ । उत्तरवर्ती साहित्यमा नाटक एवम् नाट्यकलाको शिल्पविधिको पूर्ण इतिहास देखापर्छ । अष्टाध्यायी, रामायण, अर्थशास्त्र, बौद्धजातक र महाभारत आदिमा नाट्यकलाको विभिन्न अङ्ग, त्यसका पात्र साथै पारिभाषिक शब्दको पूर्ण विवरण प्राप्त हुन्छ ।^९ नाटकको विस्तृत चर्चा गर्ने पूर्वका प्रथम विद्वान् भरतमुनि हुन् । उनकानुसार नाट्य नामक पञ्चमवेद तीनै लोकको भावको अनुकरण हो साथै यसमा धर्म, अर्थ, काम, शान्ति, युद्ध, क्रीडा, हास्य आदि सबै कुराहरूको समावेश हुन्छ । सबै प्रकारका मानिसको अनुकरण हुने भएकाले नाटकमा सबै प्रकारका ज्ञान, शिल्प, विद्या, कला र शास्त्र समन्वित हुन्छ । यसमा वेदविधा, इतिहास र त्यसमा श्रुति, स्मृति, सदाचार तथा सबैलाई आनन्द प्रदान गर्ने साधन पनि हुन्छ ।^{१०}

पश्चिममा पनि नाटकको चर्चा धेरै अगाडिदेखि गरिंदै आएको छ । पश्चिमका साहित्याचार्य एरिस्टोटलले काव्यशास्त्र भन्ने ग्रन्थमा नाटकको विशद् चर्चा गरेका छन् । उनकानुसार, “दुःखान्तक कुनै त्यस्तो गम्भीर, स्वयम्मा पूर्ण र निश्चित आयामयुक्त कार्यको त्यस्तो अनुकरण हो जसमा विभिन्न ढङ्गद्वारा सौन्दर्यपूर्ण बनाइएको भाषा प्रयोग गरिन्छ, जुन समाख्यानात्मक नभएर प्रदर्शनात्मक रूपमा हुन्छ अनि जसले त्रास र करूणाका माध्यमद्वारा यी मनोभावको विरेचन गर्दछ ।”^९

नाटक धेरै पुरानो भए पनि आधुनिक प्रविधियुक्त चलचित्र यसैबाट विकसित भएको हो र यसको अध्ययन पनि नाटक जसरी नै हुनुपर्छ भन्ने मत राही मासूम रजाको रहेको छ । नेपालको सन्दर्भमा पनि यो मत एकदमै उपयुक्त लाग्दछ । नेपालमा पनि सुरुमा राणाकालीन दरवारमा मात्र नाटक प्रदर्शन गरिन्थ्यो, त्यसपछि नाटकघरहरू बने, एकेडेमीमा नाटक प्रदर्शन गर्न थालियो र पछि विभिन्न समूहहरू नाटकमा आए र नाटकको प्रदर्शन हुँदै रह्यो । आज गुरुकुल नाटकको विकासमा प्रयासरत रहिरहेको छ ।^{१०} गुरुकुल नाटकघरले आज चलचित्रलाई चुनौती दिँदै अगाडि बढेको छ । यी रङ्गमञ्चका कलाकारहरू नै चलचित्र र टेलिभिजनमा पनि उत्तिकै छाएका छन् । इतिहास हेर्दा पनि नेपालमा रङ्गमञ्चपछि नै टेलिभिजनको सुरुआत भएको देखिन्छ ।

^९ वाचस्पति गैरोला, संस्कृत साहित्यका इतिहास (वाराणसी : चौखम्बा विद्याभवन, सन् १९९७), पृ. ६७२ ।

^९ ऐजन, पृ. ६७३ ।

^९ वासुदेव त्रिपाठी, पाश्चात्य समालोचनाको सैद्धान्तिक परम्परा भाग २ (पुल्चोक : साभा प्रकाशन, २०५४), पृ. ५१ ।

^{१०} शिव रिजाल, नेपालमा रङ्गमञ्च : स्रोत साधन र सृजना (काठमाडौँ : गुरुकुल :स्कूल अफ थिएटर, २०६३), पृ. ८४ ।

टेलिशूड्खला निर्माण गर्दा सबैभन्दा पहिला कथा निर्धारण गरिन्छ । कथामा नाटकीय तत्त्वको आवश्यकता हुन्छ । एरिस्टोटल अनुसार नाटकीयतत्त्व तब आउँछ जब कुनै समस्या उपस्थित हुन्छ । यदि कुनै कथामा पात्रको अगाडि कुनै समस्या छैन भने त्यहाँ नाटकीयता सम्भव हुँदैन । समस्या प्रस्तुत भएपछि नाटकीयता पैदा हुन्छ भने समस्याको समाधानसँगै यो समाप्त हुन्छ ।^{११} समस्या नभएमा पात्रहरूमा तनाव उत्पन्न हुँदैन र कथा पनि अगाडि बढ्न सक्तैन ।

सामान्य रूपमा हेर्दा पनि चलचित्रले रङ्गमञ्चीय नाटकसँग नजिकको सम्बन्ध राखेको देखिन्छ । टेलिशूड्खलाको जरा पहिल्याउँदै जाँदा पनि त्यही पुगिन्छ तर टेलिशूड्खला स्टेज नाटकभन्दा फरक हुन्छ । स्टेजमा अटाउन नसक्ने, धेरै दृश्य भएका र चलचित्रका लागि सानो हुने नाटकको टेलिभिजनमा ज्यादा सम्भावना रहेको हुन्छ ।^{१२} टेलिभिजनमा नाटकको सजीव चित्र देख्न सकिन्छ ।

नाटक र टेलिशूड्खला दुवै सिर्जनाका लागि कथा अत्यावश्यक हुन्छ । कथालाई नाट्यात्मक रूप दिएपछि मात्र पटकथा बन्दछ र यसैलाई आधार मानेर निर्देशकले यसलाई पर्दामा उतार्छ । पर्दामा उतार्दा टेलिशूड्खलामा भएका प्राविधिक कुराहरूलाई पनि ध्यान दिनुपर्ने हुन्छ नत्र कथाको नाट्यात्मक रूप मात्र बाँकी रहन्छ । नाटक र टेलिशूड्खलामा प्राविधिक कुराहरू बाहेक अरू कुराहरू चाहिँ एउटै हुन्छन् ।

तत्त्वगत आधारमा पनि यी दुईमा सम्बन्ध देखिन्छ । दुवै श्रव्य-दृश्य विधा हुन् र दुवैमा लेखक, अभिनेता, रङ्गशिल्पी, निर्देशक, सङ्गीतकार आदि कुराहरू समान हुने गर्छन् । दुवैको लक्ष्य दर्शक सामुन्ने अभिनय गर्नुहुन्छ । दुवैले दर्शकबीच जाने क्रममा कथ्य, प्रस्तुतीकरण, शैली, पात्रहरूको संरचना हरेक क्षेत्रमा आवश्यक परिवर्तन गर्दै आफूलाई समयसापेक्ष रूपमा ढालेका हुन्छन् ।

यी दुईबीचको फरक प्रविधिगत पक्षहरूले निर्धारण गरेको हुन्छ । छायाङ्कन, ध्वन्याङ्कन र सम्पादनगत कार्यहरूले यी दुईबीच वैषम्यको कार्य गर्दछन् । नाटक दर्शकका सामुन्ने अभिनय गरिन्छ भने टेलिशूड्खला क्यामेराको सामुन्ने अभिनय गरिन्छ । नाटकमा कलाकारसँग दर्शकहरूको सम्बन्ध हुन्छ तर टेलिशूड्खलामा यस्तो हुँदैन । क्यामेराको आविष्कारपछि अस्तित्वमा आएको चलचित्र विधा र त्यसपछि अस्तित्वमा आएको टेलिभिजनले धेरै ठाउँमा हेर्न सकिने हुनाले नाटकका तुलनामा सरल, सहज र व्यापक क्षेत्र

^{११} मोनाको जोन्स, पूर्ववत्, पृ. ४८ ।

^{१२} त्रिभुवन विश्वविद्यालयका उपप्राध्यापक तथा समालोचक सुधा त्रिपाठीसँग गरिएको कुराकानीमा आधारित ।

ओगेटका छन् । क्यामेराले जहाँसुकैको दृश्यपनि र रङ्गमञ्चमा असम्भव भएका कुराहरू पनि खिच्ने हुनाले टेलिशृङ्खलाले व्यापक क्षेत्र ओगटेको छ । नाटक रङ्गमञ्चमा मात्र सीमित हुन्छ साथै सीमित सेटमा मात्र राखिने हुनाले घटना घट्ने ठाउँपनि सीमित हुन्छ । तर टेलिभिजनमा चाहिँ क्यामेराद्वारा बाहिरभित्र जहाँको पनि दृश्य खिच्न सकिने हुनाले घटनास्थल पनि व्यापक हुन्छ ।

टेलिशृङ्खला टेलिभिजनमा देखाइने हुनाले यसमा सुन्नेभन्दा हेर्ने काम बढी गरिन्छ । यसमा अतिआवश्यक ठाउँमा मात्र संवाद राखिन्छ, संवाद राखिएपनि सङ्क्षिप्त संवाद राखिन्छ साथै बोल्नेभन्दा बढी देखाउने काम गरिन्छ । दृश्य श्रव्य माध्यमको मूलतः मन्त्र नै 'नभन्ने तर देखाउने' तर नाटकको मूल मन्त्र चाहिँ 'भन्ने तर नदेखाउने' हो ।^{१३} नाटकमा संवाद अति नै शक्तिशाली हुनुपर्छ । संवादबाट नै नाटक कस्तो हो, त्यसको मूल्याङ्कन हुन्छ । नाटकलाई टेलिभिजनमा प्रस्तुत गर्दा धेरै कुरामा जोडजाड गर्नुपर्छ । नाटकमा पहिले घटेका कतिपय घटनाहरूको उल्लेख हुन्छ जसलाई पूर्वदीप्ति शैलीमा देखाइन्छ । नाटकले आफ्नो अस्तित्वका लागि संवादलाई अति नै महत्त्व दिनुपर्छ र संवाद एकदमै साहित्यिक वा कलात्मक हुनुपर्छ तर टेलिभिजनको संवाद अभिनेताहरूद्वारा सजिलैसँग बोल्न सक्ने खालको हुनुपर्छ । संवाद मनमुग्ध पार्ने कविता जस्तै आकर्षक हुनुपर्छ । यसले कलाकारको भावनालाई एकैपल्ट व्यक्त गर्ने सामर्थ्य राख्नुपर्छ ।^{१४} टेलिभिजनमा विम्बहरूको भाषालाई दृश्यहरूले भन्न नसक्ने कुराहरूमा मात्र संवादको प्रयोग गर्नुपर्छ ।

नाटक र चलचित्रबीचको सम्बन्धबारेको बहस आज पनि जारी छ । हिजो भरतमुनि र एरिस्टोटलको समयदेखि चलिआएको नाटकले प्राप्त गरेको ख्याति, आज टेलिभिजनमा देखाइने टेलिशृङ्खलाले प्राप्त गरिसकेको छ । हजारौं वर्ष पुरानो नाटक र अत्याधुनिक प्रविधिसहित प्रदर्शन गरिने टेलिशृङ्खलाका बीचमा सम्बन्ध खोज्नु अनावश्यक जस्तो देखिएपनि प्राविधिक पक्ष पूर्वका सम्पूर्ण क्रियाकलापमा टेलिशृङ्खलाले नाटकबाटै यथेष्ट प्रभाव ग्रहण गरेको चाहिँ स्वीकार्नुपर्छ ।

६.३ टेलिशृङ्खला र कविता

कविता साहित्यिक विधाहरूमा सबैभन्दा प्राचीन विधा हो । कविता साहित्यको रागात्मक शाखा हो । साथै यो भाषिक प्रयोग क्षेत्रको व्यावहारिक र बौद्धिक प्रयोजनभन्दा भिन्न सौन्दर्यात्मक प्रयोजन मुख्य भएको विधा हो । कविता लयात्मक भाषिक कलाका

^{१३} मनोहरश्याम जोशी, पूर्ववत्, पृ. २५ ।

^{१४} गौरीशंकर रैणा, सञ्चार माध्यम लेखन (दिल्ली : वाणी प्रकाशन, सन् २००६), पृ. ७१ ।

रूपमा चिनिन्छ, अनि यो सौन्दर्यपरक लयात्मक भाषिक अभिव्यक्तिको वाङ्मय हो र भाषिक प्रयोग क्षेत्रको लयात्मक सौन्दर्यको उपज पनि हो।^{१५} टेलिशृङ्खलामा पनि हामी कविताले ओगटेको व्यापक परिधि भेट्नु सक्छौं। साथै टेलिशृङ्खला पनि रागात्मक सौन्दर्य र मन आह्लादित बनाउने कविताजस्तै सिर्जनात्मक विधा हो।

कविता एकदमै प्राचीन विधा हो। छापाखानाको विकासपूर्व पनि यो मौखिक र वाचिक परम्परामा जीवित रहेको थियो। यसका लागि विज्ञान र प्रविधिको आवश्यकता पर्दैन। यसका लागि लेख्ने साधन र भावनात्मक मन भएपछि, पुग्छ तर टेलिशृङ्खला एकदमै नयाँ विधा भएकाले कविता सिर्जनाका लागि चाहिने कुराहरूका साथै क्यामेरा, रिल, कम्प्युटर, टेलिभिजनको आवश्यकता पर्दछ।

टेलिशृङ्खलामा आख्यानीकरण र नाटकीकरण अति आवश्यक हुन्छ। कवितामा चाहिँ आख्यान मानवीय जगतको लयात्मक कविता कथनको कौशल-विशिष्टताभित्र एक सहयोगी विधिका रूपमा रहेको हुन्छ। विधागत निजत्वका सन्दर्भमा पनि आख्यान र नाटकको सिद्धि जीवनजगत्लाई आख्यानीकृत तथा नाटकीकृत गर्ने कौशलमा आधारित हुन्छ भने कविताको मूल साध्य चाहिँ आख्यानीकरण-नाटकीकरणको सहकारिता जेजति धेरै लिए वा नलिए पनि जीवनजगत्को लयात्मक साङ्गीतिक कलात्मक भावविधानकै कौशलका सिद्धितर्फ उन्मुख रहन्छ।^{१६} यसरी नाटकीयता र आख्यानात्मकताका हिसावले पनि कविता र टेलिशृङ्खलामा सम्बन्ध देखिन्छ।

टेलिशृङ्खला र कविताको सम्बन्ध खोज्दै जाँदा भावको प्रकाशनका लागि थोरै शब्दमा धेरै कुरा भन्न सक्ने खुबीमा पनि भेट्न सकिन्छ। कविताले थोरै शब्दमा धेरै कुरा भन्न सक्छ तर अन्य विधाहरूले धेरै शब्दमा थोरै कुरा भन्छन्। टेलिशृङ्खलामा पनि थोरै शब्द बोलेर धेरै कुरा देखाउनुपर्छ, साथै संवाद पनि अति सङ्क्षिप्त हुनुपर्छ। चलचित्र लेखनमा शब्दको इकोनोमी सम्भवतः कविताको जसरी नै शिखर पुग्ने हुनुपर्छ र पटकथाको सम्पादकले कहीकही कविताको सम्पादकसँग टक्कर लिनुपर्छ तसर्थ पटकथामा शब्द छान्ने र सम्पादन गर्ने काम कथा र उपन्यासभन्दा जोखिमपूर्ण हुन्छ।^{१७}

^{१५} वासुदेव त्रिपाठी र अन्य, **नेपाली कविता, भाग ४** (ललितपुर : साभा प्रकाशन, २०५४), पृ. १५।

^{१६} ऐजन, पृ. १५।

^{१७} असगर वजाइत र प्रभात रंजन, **टेलिभिजन लेखन** (दिल्ली : राधाकृष्ण प्रकाशन, सन् २००३), पृ. VII.

कविता र टेलिशृङ्खलाको सम्बन्ध छ भन्ने कुरा त रामायण र महाभारत जस्ता आर्ष महाकाव्यलाई टेलिशृङ्खला बनाएर प्रस्तुत गरेबाट पनि बुझ्न सकिन्छ ।

साहित्यिक विधाहरूको दृश्य माध्यमहरूमा रूपान्तरण सफलतापूर्वक गरिएका विधाहरू उपन्यास, आख्यान र नाटक मात्र हुन् ।^{१८} यसरी आख्यान, नाटक र कवितासँग टेलिशृङ्खलाको सोभो सम्बन्ध देखिन्छ । आजसम्म यी तीन साहित्यिक विधाहरूमा सफलतापूर्वक टेलिशृङ्खला बनिस्केका कारणले गर्दा अन्य साहित्यिक विधाहरू छोडेर यिनीहरूको मात्र यहाँ चर्चा गरिएको हो ।

६.४ टेलिशृङ्खला र चलचित्र

यस शीर्षकलाई समानता र भिन्नताका गरी दुई भागमा विभाजन गरिएको छ ।

६.४.१ टेलिशृङ्खला र चलचित्रको समानता

आधुनिक युगमा श्रव्य-दृश्य माध्यमको रूपमा चलचित्र, टेलिभिजन र भिडियो अत्यन्त लोकप्रिय छन् । यी तीनै माध्यममा चित्रसँगै ध्वनि पनि समावेश हुन्छ । यिनमा आँखा, कान, मन तीनैवटा सिर्जनात्मकता लागि आवश्यक शारीरिक अङ्गहरू सक्रियताका साथ भाग लिन्छन् । यी माध्यमहरूको प्रमुख उद्देश्य मनोरञ्जन प्रदान गर्नु हो । प्रथम विश्वयुद्धपछि समाचारपत्र, रेडियो, चलचित्र र किताबको विकास भएको देखिन्छ भने द्वितीय विश्वयुद्धपछि टेलिभिजन प्रभावकारी माध्यमका रूपमा विकसित भएर आएको हो ।^{१९} सुन्दर र आकर्षक दृश्य, प्रभावपूर्ण ध्वनि, सङ्गीत र गीत, रोचकता र कल्पनाशीलता जस्ता तत्त्वहरूको समायोजन भएकाले यी माध्यमहरू एकदमै लोकप्रिय हुँदै गइरहेका छन् ।

फोटोग्राफीको विकासपछि चलचित्रको आविष्कार भयो । चलचित्रको प्रथम प्रदर्शन सन् १८९५ मा पेरिसमा लुमियर दाजुभाइले गरे तर टेलिभिजनको प्रथम प्रदर्शन धेरैपछि सन् १९३० को दशकमा ब्रिटेनमा भयो । उद्भवका हिसावले पनि चलचित्र ज्यादै पुरानो प्रविधिका रूपमा देखापर्छ । तर पनि टेलिशृङ्खला र चलचित्रमा धेरै कुराहरूमा समानता पाइन्छन् ।

लिखित साहित्य र रेडियोभन्दा एकदमै विकसित चलचित्र र टेलिभिजन दुवै श्रव्य र दृश्य माध्यम हुन् । यी दुवैमा एकैपल्ट हामी पर्दामा देख्न, सुन्न र पढ्न सक्छौं । दुवै माध्यममा घटनाहरू घटिरहेको र पात्रहरू बोलिरहेको हेर्न सक्छौं । नाटकमा पनि दृश्य हेर्न र सुन्न सकिन्छ तर नाटकमा संवादलाई ज्यादा महत्त्व दिइएकाले सबै कुरा शब्दका

^{१८} सुमित मोहन, **भिडिया लेखन** (दिल्ली : वाणी प्रकाशन, सन् २००५), पृ. ९६ ।

^{१९} गौरीशंकर रैणा, पूर्ववत्, पृ. ६ ।

माध्यमबाट व्यक्त गरिन्छ । नाटक दर्शकका अगाडि प्रत्यक्ष खेलिन्छ र यसको प्रस्तुति प्रदर्शन कला अन्तर्गत आउँछ तर टेलिशृङ्खला/चलचित्रका लागि क्यामेरा नभई हुँदैन ।

चलचित्र र टेलिशृङ्खला बनाउनका लागि समान कुराहरूको आवश्यकता पर्दछ । चलचित्र बनाउनका लागि टोम होल्डनले निम्न कुराहरू आवश्यक पर्ने बताएका छन् - पटकथा, चरित्र, क्यामेरा, प्रकाश, ध्वनि, छायाङ्कन स्थल, चलचित्रको लगानी, सेटिङ, सम्पादन र चलचित्र प्रदर्शन । यीमध्ये धेरै कुराहरूको आवश्यकता टेलिशृङ्खला बनाउँदा पनि हुन्छ । कविता लेखनका लागि कलम र कागजको आवश्यकता पर्दछ, रङ्गमञ्चमा नाटक देखाउन स्थल र कलाकारहरू र कहिलेकाहीं स्क्रिप्टको आवश्यकता पर्दछ भने चलचित्र बनाउनका लागि क्यामेरा, रिल (फिल्म), सम्पादन मेसिन, प्रयोगशाला, देखाउनका लागि प्रोजेक्टर र पर्दाको आवश्यकता पर्दछ ।^{२०} यी मध्ये पनि क्यामेरा, फिल्म, सम्पादन, प्रयोगशाला टेलिशृङ्खलाका लागि पनि आवश्यक पर्दछन् । चलचित्र र टेलिशृङ्खला दुवैको निर्माणमा तीन अवस्था रहेको हुन्छ ।

- छायाङ्कनपूर्व
- छायाङ्कन
- छायाङ्कनपश्चात्

६.४.१.१ छायाङ्कनपूर्व

पटकथाकारले लेखेको पटकथामा चलचित्र/टेलिशृङ्खला बनाउन स्वीकृति पाएपछि यो चरणको सुरुआत हुन्छ । यस चरणमा कुन निर्देशक लिने, चलचित्र/टेलिशृङ्खला कसरी बनाउने भन्ने विस्तृत चर्चा हुन्छ । कथा, सेट बनाउने, चलचित्र निर्माणमा लाग्ने खर्च आदि कुराहरूमा छलफल हुन्छ । चलचित्रका लागि यस चरणमा कथालेखन, पटकथा लेखन, संवाद लेखन, गीत रेकर्ड गर्ने आदि कामहरू गरिन्छन् ।

यस चरणमा कथाकार, पटकथाकार, निर्देशक, निर्माता आदि बसेर चलचित्रको माग अनुसारका कलाकारहरूको छनौट गरिन्छ ।^{२१} टेलिशृङ्खलामा चाहिँ टेलिशृङ्खलाको कति इपिसोड छुट्याउने कति समयसम्म देखाउने, कुन समयमा देखाउने आदि कुराहरूका साथै प्रदर्शन गर्ने टेलिभिजन संस्थसँग पनि कुराकानी हुन्छ । टेलिशृङ्खला चलचित्रजस्तो एकैपटक बनाएर चलाउने होइन, विस्तारै बनाउँदै लैजाने हो तर पनि आधारभूत कुराहरू जस्तै चलचित्र बनाउने निर्देशक, निर्माता र सहायकहरू बसेर छायाङ्कन स्थल, छायाङ्कन

^{२०} माइकल सिल्भरम्यान, *इलिमेन्टस् अफ फिल्म* (लन्डन :अक्सफोर्ड युनिभर्सिटी प्रेस, सन् १९९७), पृ. १४५२

^{२१} प्रकाश सायमी, *चलचित्र (कला र प्रविधि)* (काठमाडौं : उर्वशी फिल्म प्रोडक्सन प्रा.लि., सन् १९९३), पृ. ५७ ।

सामग्री, समय आदिको सूची तयार पार्ने साथै छायाङ्कनसमूह तयार पार्ने काम दुवैमा हुन्छ । यसपछि क्यामेरा, नेगेटिभ, कलाकारहरू बोकेर छायाङ्कन स्थल तर्फ लाग्ने काम दुवैमा गरिन्छ ।

६.४.१.२ छायाङ्कन

यस चरणमा क्यामेराद्वारा छायाङ्कन गर्ने काम गरिन्छ । यस चरणमा निर्देशक, कलाकार र सम्पूर्ण प्राविधिक व्यक्तिहरू छायाङ्कन स्थलमा गई छायाङ्कन गर्ने गर्छन् । छायाङ्कन गर्नुपूर्व छुट्याइएका दृश्यहरूलाई कसरी छायाङ्कन गर्ने भन्ने कुरा यस चरणमा हुन्छ । छायाङ्कन गर्दा कथाको माग अनुसार क्रमिक रूपमा छायाङ्कन गरिंदैन । एउटै संवादलाई दुईतीन पटक भिन्नभिन्न कोणबाट खिचिन्छ र पछि सम्पादन गर्ने काम हुन्छ । छायाङ्कन गर्दा एउटा सेटमा कलाकारहरू एउटा दृश्यमा अभिनय गरिरहेको र अर्को सेटमा अरू कलाकारहरू अर्कै दृश्यका लागि अभिनय गरिरहेको पनि पाइन्छ । चलचित्र/टेलिशृङ्खला छिट्टै सिध्याउनका लागि धेरै सेट लगाएर पनि छायाङ्कन गर्न सकिन्छ । यसका लागि भने कलाकारहरूको समूह, सहायक निर्देशक र अरू प्राविधिकहरूको आवश्यकता पर्दछ ।

छायाङ्कन गर्ने क्रममा राम्रोसँग खिच्ने, ध्वनि र प्रकाशलाई सही किसिमसँग मिलाउने गर्नुपर्छ । छायाङ्कन बाहिर फिल्डमा गएर वा घरभित्रै वा कुनै स्टुडियोमा पनि गर्न सकिन्छ । छायाङ्कनका क्रममा निर्देशकले विभाजन गरेको दृश्याङ्क अनुसार छायाकारले दृश्य वा चित्र नेगेटिभमा क्यामेराद्वारा उतार्ने काम गर्छ साथै बोली वा संवाद चाहिँ ध्वनिकारले रेकर्ड गर्ने गर्छ ।

६.४.१.३ छायाङ्कनपश्चात्

छायाङ्कन गरिसकेपछि नेगेटिभलाई प्रशोधनशालामा लगिन्छ । यस चरणमा सिर्जनात्मक कामभन्दा प्राविधिका माध्यमबाट बढी काम गरिन्छ । यस चरण सम्पादन, डबिङ, मिक्सिङ आदि कामका साथै सिलसिलेवार रूपमा नखिचिएका दृश्य र ध्वनिहरूलाई मिलाएर राखी त्यसमा कस्तो-कस्तो इफेक्टहरू राख्ने हो त्यो काम गरिन्छ । चलचित्रको प्रकृति हेरेर कुन दृश्य कहाँ राख्ने, कुन दृश्य थप्ने वा भिक्ने आदि काम सम्पादकले गर्दछ । दृश्य सम्पादनपछि संवादहरू रेकर्ड गर्ने काम साथै पार्श्वसङ्गीत र अन्य ध्वनिहरू रेकर्ड गर्ने काम हुन्छ । त्यसपछि मिक्सिङ गर्ने काम हुन्छ र अन्तिम प्रिन्ट निकालिन्छ ।

टेलिशृङ्खलामा चाहिँ छायाङ्कनपछि सोभै सम्पादन गर्ने काम गरिहाल्नुपर्छ, चलचित्रमा जस्तो धेरै समय राख्न हुँदैन किनभने टेलिशृङ्खलाहरू दिनदिनै वा हप्तामा चलाउनुपर्छ । टेलिशृङ्खलामा भागपिच्छे नै सम्पादन गर्नुपर्छ, संवाद रेकर्ड गर्नुपर्छ र अन्तिम प्रिन्ट निकाल्दा पच्चीस मिनेट समयसम्म टेलिभिजनमा देखाउन मिल्ने किसिमले निकाल्नुपर्छ । अन्तिम प्रिन्ट निकालेपछि चलचित्र वितरककहाँ पठाइन्छ र चलचित्र घरहरूमा प्रदर्शन गरिन्छ तर टेलिशृङ्खलाको भागहरू तयार गरेर सम्बन्धित टेलिभिजनमा पठाउने काम गरिन्छ ।

६.४.२ टेलिशृङ्खला र चलचित्रको भिन्नता

चलचित्र र टेलिशृङ्खला बनाउने समग्र प्रक्रियामा समानता देखिए तापनि यी दुईबीच भिन्नता पनि पाइन्छन् ।

चलचित्र र टेलिशृङ्खलामा प्राविधिक पक्ष आउनुपूर्व कथा, पटकथादेखि नै भिन्नता देखापर्छ । चलचित्रको कथा छोटो हुन्छ । यसमा थोरै घटनाहरूमात्र घट्छन् र थोरै समयमा चलचित्रको अन्त्य हुन्छ । जावेद अख्तर भन्छन्- “फिल्ममा पूरै कथाभन्नका लागि हामीसँग मात्र ९० मिनेट हुन्छ ।”^{२२} तर टेलिशृङ्खलामा यति नै समय हुन्छ भनेर भन्न सकिँदैन । टेलिशृङ्खलाको कथा एकदमै जेलिएको हुन्छ । धेरै समयसम्म देखाउनुपर्ने हुनाले यसमा धेरै मोडहरू आउँछन्, जसले टेलिशृङ्खलालाई तन्काएर अगाडि लैजान्छ । चलचित्रको विषय पूरै रोमान्टिक हुन्छ । यसले सामाजिक परिपाटी, नीतिनियम, संस्कृतिका साथै अतिकाल्पनिक कुराहरूलाई पनि आफूमा समेटेको हुन्छ । यसमा पात्रको चालढाल, क्रियाकलाप, सोच, कार्यशैली, वेशभूषा, भाषा, उसको उद्देश्य, प्राप्तगर्ने सफलता, देखाउने पराक्रम सबै आम मानिसको भन्दा फरक हुन्छ ।^{२३} तर टेलिशृङ्खला यथार्थ किसिमको हुन्छ, यसले वास्तविक जीवनको प्रतिनिधित्व गरेको हुन्छ । पूर्ण रोमान्टिक विषयवस्तु टेलिशृङ्खलाका लागि उपर्युक्त हुँदैन ।

दुवैमा पटकथा अति आवश्यक हुन्छ तर पटकथा लेखनपनि यी दुईमा फरक किसिमको हुन्छ । चलचित्रमा ८५ देखि ९० दृश्यभएको तीन घण्टाको पटकथा लेखिन्छ र कथा एकदमै गतिशील हुन्छ । तीन घण्टाभित्र चलचित्र हेरिसक्नुपर्ने हुनाले दर्शक चलचित्रका दृश्यहरूका बारेमा सोचेर बस्न सक्तैन तर टेलिशृङ्खलामा ठोक्नुवा गरेर यति नै

^{२२} नसरीन मुन्नी कवीर, जावेद अख्तर से वातचित, सिनेमाके वारे मे (दिल्ली : राजकमल प्रकाशन प्रा.लि., सन् २००९), पृ. १२ ।

^{२३} राजेन्द्र पाण्डे, पटकथा कैसे लिखे (नयी दिल्ली : वाणी प्रकाशन, सन् २००६), पृ. ५६ ।

दृश्यहरू हुन्छन् भनेर भन्न सकिँदैन । टेलिशृङ्खलाको एक भागको विज्ञापन सहितको समय आधा घण्टाको हुन्छ साथै आधा घण्टाभित्र सामान्यतया तीनपटक व्यावसायिक विश्राम लिने गरिन्छ, जसले गर्दा दर्शकहरू यसका हरेक दृश्यहरूका बारेमा सोचेर बस्न सक्छन् । धेरै हुकहरूको प्रयोग हुने हुनाले दर्शकहरू टेलिशृङ्खलामा आकर्षित हुन्छन् र लेखकले पनि आफ्नो रचनात्मक दक्षता प्रदर्शन गर्न सक्छ । टेलिशृङ्खलाको उपन्यास, महाकाव्य र नाटकसँग ज्यादा नजिकको सम्बन्ध हुन्छ । यसर्थ टेलिशृङ्खला साहित्यिक गुणयुक्त हुन्छ । प्रसिद्ध भारतीय पटकथाकार कमलेश्वरका अनुसार, “फिल्मको पटकथा पूरै व्यावसायिकतालाई ध्यान दिएर लेखिएको हुन्छ तर टेलिभिजनमा चाहिँ त्यति साह्रो व्यावसायिकतालाई मात्र ध्यान दिइँदैन ।” टेलिशृङ्खला लेख्दा चाहिँ कति भागको लेख्ने, टेलिशृङ्खला कति भागको चलाउने, प्रत्येक भाग देखाउने समय र टेलिशृङ्खला कुन प्रसारण संस्था मार्फत प्रसारण गराउने आदि कुराहरूमा ध्यान दिइन्छ ।

टेलिभिजन कार्यक्रमहरू चलचित्र जस्तो अँध्यारो कोठामा बसेर हेरिँदैन । यो जुनसुकै ठाउँमा बसेर पनि हेर्न सकिन्छ । परिवार, छिमेकी, इष्टमित्र सबै एकै ठाउँमा हल्लाखल्ला गर्दै हेर्न सकिने भएकाले यसमा एकाग्रताको न्यून मात्रा हुन्छ भने चलचित्र हेर्दा चाहिँ पूरै एकाग्रता हुन्छ । चलचित्र हलमा प्रोजेक्टर राखेर देखाउने हुनाले र धेरै दर्शकहरूका कारण यसमा व्यक्तिले चाहेर पनि हल्लाखल्ला गर्न र रिमोट हातमा लिएर च्यानल परिवर्तन गर्न सक्ने ।

टेलिशृङ्खला र चलचित्र छायाङ्कन गर्ने प्रक्रिया पनि फरकफरक हुन्छ । टेलिशृङ्खला टेलिभिजनमा र चलचित्र हलमा प्रोजेक्टरबाट देखाउने हिसावले छायाङ्कन गरिन्छ । टेलिभिजन प्रायःचार इन्चभन्दा माथिको प्रयोग गरिन्छ, र यसमा देखाउन हुने गरी टेलिशृङ्खलालाई छायाङ्कन गर्नुपर्छ । टेलिशृङ्खला छायाङ्कन गर्न क्लोज अप सर्टका साथै मिड सर्टको विशेष प्रयोग गरिन्छ । तर चलचित्रमा चाहिँ मिड सर्ट, लङ्ग सर्ट साथै लङ्गलङ्ग सर्टको प्रयोग गरिन्छ । चलचित्र हलमा प्रोजेक्टरद्वारा देखाइने हुनाले ठूलो फर्म्याटमा बनाइन्छ । चलचित्र १६ एम.एम., ३५ एम.एम.मा बनाइने परम्परा रहेकोमा आजकल ७० एम.एमको फर्म्याटमा पनि चलचित्र बन्न थालेका छन् ।

संवाद लेखनमा पनि चलचित्र र टेलिशृङ्खलामा फरक पाइन्छ । चलचित्रको संवाद नाटकको जस्तो लामो हुनु हुँदैन । विली विल्डरका अनुसार, ‘फिल्मी डायलग कुनै गरिव

मानिसको टेलिग्राम जस्तो हुनुपर्छ ।^{२४} चलचित्रमा दृश्यहरू पनि यसै गरी लेखिएका हुन्छन् । चलचित्रमा वजनदार संवाद हुनुपर्छ र प्रमुख पात्र नायक वा खलनायले कुनै एउटा संवाद दोहोर्‍याइरहने भएमा दर्शकमा त्यसको प्रभाव छिटो पर्छ, जस्तै- चर्चित भारतीय चलचित्र **मिष्टर इन्डियामा** अमरिसपुरीको 'मुग्ग्याम्बो खुसहुआ' भन्ने थैगोले उनको परिचय नै बनाइदिएको थियो तर टेलिशृङ्खलामा चर्चामा आउनेभन्दा पनि वजनदार र नाटकीयताले भरिपूर्ण संवाद हुनुपर्छ । जावेद अख्तर भन्छन्, "फिल्मका लागि राम्रो संवाद कुराकानी होइन तर त्यसैको एकप्रकारको रिप्रिजेन्टेसन हो । " टेलिभिजन देशका विभिन्न ठाउँमा हेर्न सकिने हुनाले विभिन्न भाषाका दर्शकहरूलाई समेट्ने खालको कार्यक्रम टेलिभिजनले देखाउनुपर्छ । टेलिशृङ्खला बनाउँदा पनि यो कुरामा ध्यान दिनुपर्छ । टेलिशृङ्खला विभिन्न स्थानीय भाषाको प्रयोग गरी बनाउन सकिन्छ । टेलिशृङ्खलामा कथा, भाषामा विविध प्रयोग गर्ने लचकता हुन्छ तर चलचित्रमा हुँदैन । चलचित्रलाई व्यवसायिक, कला, सार्थक, लोकप्रिय आदि प्रकारहरूले छुट्याइएको पाइन्छ तर टेलिशृङ्खलामा यस्तो विभाजन गरिएको पाइँदैन । टेलिशृङ्खला धेरै समयसम्म चल्ने हुनाले प्रत्येक भागमा राम्रो संवाद राख्नुपर्छ । भागको साथै व्यावसायिक विश्रामपछि पनि दर्शकलाई तानिराख्न कौतूहलपूर्ण अन्त्य वा हुकको ज्यादा प्रयोग गर्नुपर्छ तर चलचित्र तीन घण्टाभित्र सिद्धिनेहुनाले यसमा भाग साथै हुकको आवश्यकता पर्दैन ।

चरित्रहरूको सन्दर्भमा पनि चलचित्रमा प्रायः भव्य र चलिरहेका चरित्रहरू लिइन्छ । चलचित्र चल्ने र नचल्ने कुरा चरित्रमा पनि भरपर्छ । चलचित्रमा चर्चित कलाकार राखेर पनि दर्शकहरूलाई तान्न सकिन्छ तर टेलिशृङ्खलामा यस्तो हुँदैन । यसमा दर्शकहरूले चिन्दै नचिनेका कलाकारहरू पनि राख्न सकिन्छ । यसमा ग्रामीण ठाउँको प्रतिनिधित्व गर्नेदेखि शहरिया जीवनको प्रतिनिधित्व गर्नेसम्मका कलाकारहरू अटाउन सक्छन् । टेलिशृङ्खलामा धेरै कलाकारहरू हुन्छन् । टेलिशृङ्खला लेख्दा यदि कलाकारको सूची नबनाइकन लेखक अगाडि बढ्यो भने उसले पछिल्ला भागमा कलाकारहरू नै भुल्ने सम्भावना रहन्छ तर चलचित्रमा सीमित कलाकार हुनाले यस्तो समस्या हुँदैन । चलचित्र एक वा दुई महिनामा

^{२४} नसरीन मुन्नी कबीर, पूर्ववत्, पृ. १२ ।

* **क्लोज अप सर्ट** - वस्तुलाई एकदमै नजिकबाट खिचिन्छ वा भनौं व्यक्तिको काँधभन्दा माथि वा अनुहार मात्र आउने गरी खिचिन्छ भने त्यो क्लोज अप सर्ट हुन्छ ।

* **मिड सर्ट** - वस्तुलाई उसको आधा संरचनामा खिचिन्छन् मानिसको भए कम्मरभन्दा माथिको भाग खिचिन्छ भने त्यो मिड सर्ट हुन्छ ।

* **लड सर्ट**- कुनै वस्तुलाई सबै देखाएर खिचेमा त्यो लड सर्ट हुन्छ ।

बनिसक्ने हुनाले प्रायः एउटा मात्र निर्देशक हुन्छ तर टेलिशृङ्खला वर्षौसम्म चलनसक्ने हुनाले यसमा एकभन्दा बढी निर्देशकहरू पनि हुनसक्छन् ।

टेलिशृङ्खला लेखनका लागि राम्रो साहित्यिक ज्ञान भएको लेखकको आवश्यकता पर्दछ । टेलिशृङ्खला लेखनमा एउटा थीम हुन्छ, सब्जेक्ट हुन्छ र यसैको वरिपरी कथा घुमाउने र तन्काउने गरिन्छ । यसको लेखकले धेरै सानासाना कुरामा ध्यान दिनुपर्ने हुन्छ । प्रसिद्ध पटकथाकार अरूण प्रकाशका अनुसार, “फिल्म लेखनका लागि मेगा थिकिडको आवश्यकता हुन्छ तर टेलिभिजन लेखनमा म्याक्रो होइन, माइक्रो थिकिडको आवश्यकता पर्दछ । टेलिभिजन लेखनको माध्यम हो, डायरेक्टरको होइन ।”

छायाङ्कनको समयमा पनि एउटा क्यामेरा, थोरै कलाकार र स्पट भएपछि टेलिशृङ्खला छायाङ्कन हुन्छ साथै प्राविधिक व्यक्तिहरू पनि थोरै भए पुग्छ तर चलचित्रका लागि धेरै लगानी र थुप्रै प्राविधिकहरूको आवश्यकता पर्दछ ।

सङ्गीतको सन्दर्भमा पनि एउटा व्यावसायिक चलचित्रमा पाँच/छवटा गीतहरू राख्ने चलन छ । यसका लागि गीतकार र नृत्यनिर्देशक साथै गीत छायाङ्कनका लागि छायाङ्कनकारको आवश्यकता पर्दछ तर टेलिशृङ्खलामा सुरुमा कलाकारको परिचय दिँदै गीत प्रस्तुत गरिन्छ र टेलिशृङ्खलाभित्र कलाकारको परिचय, मानसिकता र अवस्थिति जनाउने बेलामा पार्श्व सङ्गीतको प्रयोग गरिन्छ । टेलिशृङ्खलामा चलचित्रमा जस्तो भव्य प्रकारका गीतहरू राखिँदैनन् ।

समग्रमा भन्दा थोरै लगानीमा, धेरै पात्रहरू राखी जेलिएको वा लामो कथामा बन्ने र सानो पर्दा (टेलिभिजन) मा भाग-भाग गरी देखाउन सकिने कथायुक्त लेखनलाई टेलिशृङ्खला भनिन्छ भने धेरै लगानी, थोरै पात्रहरू, एउटा सरल कथामा बन्ने र चलचित्र घरमा प्रोजेक्टरबाट देखाउन सकिने कथायुक्त लेखनलाई चलचित्र भनिन्छ । यसरी आधारभूत कुराहरू समान भए पनि चलचित्र र टेलिशृङ्खला भिन्नभिन्न वा आ-आफ्नो परिचय बोकेका श्रव्य-दृश्य विधा हुन् ।

सातौं परिच्छेद

‘अविरल बग्दछ इन्द्रावती’ टेलिशृङ्खलाको विश्लेषण

रमेश विकल नेपाली साहित्यका विशिष्ट प्रतिभा हुन् । विशेषतः आख्यानमा प्रसिद्धि पाएका विकलका सुनौली, अविरल बग्दछ इन्द्रावती, सागर उर्लन्छ, सगरमाथा छुन गरी तीन उपन्यास प्रकाशित छन् जसमा अविरल बग्दछ इन्द्रावती विशेष खालको छ । ४२ खण्डमा विभाजित यो उपन्यास वृहद् आकारको छ । यस उपन्यासले सिन्धुपल्चोक जिल्लाका केही गाउँहरू र विशेष गरी माभीटार गाउँलाई केन्द्रबिन्दु बनाएको छ । इन्द्रावती नदी किनारमा बस्ने माभीहरू र त्यसै किनारका वरिपरी रहने काजीहरूको दिनचर्या तथा उनीहरूले माभीमाथि गरेको शोषण-उत्पीडनलाई मूल कथानकका रूपमा यसले समेटेको छ । सधैंभरि आफ्नो राज चहाने काजी खलक, गरिब र दबिएर बसेका माभी-दनुवार र यिनीहरूमा पलाएको विद्रोहको चेतका साथै यिनीहरूलाई उचालेर आफ्नो सत्ता कायम गर्न खोज्ने मध्यम वर्गीय हरे सन्न्यासी र देवु पनेरूका कथा व्यथालाई यसमा राम्रोसँग देखाउन खोजिएको छ । नेपाली साहित्यमा मात्र सीमित नरहेर यसको टेलिरूपान्तरण पनि गरिसकिएको छ । ४२ खण्डमा विभाजित उपन्यासको मूल मर्मलाई जस्ता तस्तै राखी ४३ भागको टेलिशृङ्खला बनाउने काम पटकथाकार तथा निर्देशक बट्टी अधिकारीले गरेका छन् । नेपाल टेलिभिजनबाट प्रसारित टेलिशृङ्खला अविरल बग्दछ इन्द्रावती लाई निम्नलिखित आधारमा विश्लेषण गरिएको छ ।

कथानक

पात्र

परिवेश

संवाद

गीत/सङ्गीत

सन्देश

द्वन्द्व

७.१ कथानक

चारित्रिक कार्यव्यापारको स्वरूप अर्थात् कथावस्तुमा प्रारम्भ, मध्य, अन्त्यको निर्वाह गर्न सक्षम तथा परस्पर सम्बद्ध र अर्थयुक्त घटनाहरूको क्रमिक अनुबन्धनलाई कथानक भनिन्छ ।^१ यसमा आउने घटनाहरू कार्यकारण सम्बन्धद्वारा कसिएका र व्यवस्थित गरिएका हुन्छन् । यसमा चरित्र, विचार, बुद्धि, कल्पनाजस्ता कुराहरू समाविष्ट गरिएका हुन्छन् ।^२ कथानकभित्र सम्पूर्ण कुराहरू घट्ने हुनाले टेलिशृङ्खलामा कथानकलाई ध्यान दिनुपर्दछ ।

^१ हरिप्रसाद शर्मा, कथाको सिद्धान्त र विवेचना (काठमाडौं : नेपाल राजकीय प्रज्ञा प्रतिष्ठान, २०५९), पृ. ६२ ।

^२ कृष्णहरि बराल र नेत्र एटम, उपन्यास सिद्धान्त र नेपाली उपन्यास (काठमाडौं : साभा प्रकाशन, २०५८), पृ. २३ ।

७.१.१ कथासार

अविरल बग्दछ इन्द्रावती टेलिशृङ्खलाको सुरुआत इन्द्रावती नदी र त्यस वरपर रमाइरहेका बच्चाहरू र माभीले खोलामा जाल फ्याँकिरहेको दृश्यबाट गरिएको छ । बूढो माभी भूमा इन्द्रावतीको लहरसँगै देखिन्छ । ऊ आँगनको डिलमा बसेर बीस वर्ष अगाडि मरेकी आफ्नी जीवनसङ्गिनी मिलौतीलाई सम्भ्ररहेको छ । उसको स्मृतिमा मिलौती, कप्तानकाजी हुकुमसिंहको राज र आफ्नो स्मृतिमा मात्र सञ्चित गाउँको दृश्य छाइरहन्छ । मिलौती प्राप्त गर्न कृष्णे, दीपालेको छोरो गोपे, मिलौतीको बाबु मिजारे बूढासँग गरेको भगडा पनि सम्भ्रन्छ । माघेसङ्क्रान्ति, शिवरात्री, दशैं पूर्णिमाको मेला र गाउँमा पित्रो उर्तादा मिलौतीले गाएका गीतहरू आज पनि उसका कानमा गुञ्जिरहेका छन् । इन्द्रावतीको किनारमा बसेर मिलौतीसँग गरेका मायापिरतीका कुरा, सिपाघाटमा माछा बेचन गएको प्रसङ्ग साथै मिलौतीलाई तानेर ल्याएको केही महिनापछि मिलौतीका बाबु मिजारेलाई चतुरभुज काजीले दिएको सयरुपियाँ दिएर आफ्नो बनाएको सोचेर भूमा मख्ख परिरहेको छ । पूर्वस्मृतिमा हराइरहेका बेलाबेलामा ऊ यथास्थितिमा आएको पनि देखाइएको छ ।

मायापिरतीका अलावा गाउँका माभी दनुवारमाथि गाउँका कप्तानकाजी हुकुमसिंहले गरेको राजको कथाले भूमा भसङ्ग हुन्छ । कप्तानका घरमा आफू जवान हुँदा भोकभोकै काम गरेको, भोक लाग्योभन्दा गाली र पिटाइ खाएको, मिलौतीसँग पाँचखाल गएर चुरापोते किन्दा ढिला भई काजीकहाँ ढिलो जाँदा गोठमा थुनिनुपरेको र कप्तानका छोरा चतुरभुजले छुटाएको प्रसङ्ग र आफूलाई आफू सरहको दौतरी भनेर माया देखाएको प्रसङ्ग पनि भूमा सम्भ्ररहेछ । कप्तानकाजीको जब्बर अन्यायी स्वभाव र उनका छोरा चतुरभुजको मिलनसार स्वभाव देखेर भूमा चतुरभुजप्रति वफादार हुन थालेको छ ।

पूर्वदीप्तमै मिलौतीले आफूलाई दिएका तीन बच्चाहरू, भीमे, जैमाने र लालगेडी र तिनका बाललीला र मिलौतीसँग गरिएका ठट्टाहरू पनि आएका छन् । गम्भीरे र उसकी स्वास्नीले पालेको तर दुःख दिइरहने भतिजो सोभितेको बालचरित्रलाई पनि भूमाले याद गरिरहेछ । टाढाबाट भानिजको साइनो पर्ने सोभितेको कथासँगै सानैमा आमा मरेकी र बिर्से माभीले छोरी लालनपालन गर्न ल्याएकी पंचुली पनि सिरै माभीको छोरासँग हिँडेकीले टुहुरी भएकी खिनौरीको कथालाई पनि भूमाले बिर्सेको छैन । गाउँमा हुने चाडपर्व र काजी खानदानका लागि उनीहरूले गरेको सेवा र उनीहरूको एक शब्दमा कसरी गाउँ नै थर्कमान हुन्थ्यो भन्ने पनि भूमाले सम्भ्ररहेको छ ।

भूमाकै पूर्वस्मृतिमा जवान चतुरभुजलाई कप्तानकाजीले आफू यस क्षेत्रमा राजकाज चलाउन गरेको धुत्याइँको कथा बताएर गरिब माथि लात प्रयोग गरेर मात्र रजाइँ गर्न सकिन्छ भनेर सम्झाएको छ । उता चतुरभुज चाहिँ राम्रो बोलेर, माया गरे जस्तो गरेर थिचोमिचो गर्नुपर्ने भन्दै आफ्नो प्रवृत्तिको परिचय दिन्छ । भूमाले कप्तानकाजीको मृत्यु र चतुरभुजको राजपछि आफूले पाएको मिजार पदको सम्झना पनि गरेको छ । आफ्ना छोराछोरी लगायत सोभिते र खिनौरीलाई माया गर्ने र बालबच्चा हुर्काउन र आफ्नो काम गर्न रमाइरहने मिलौतीलाई सम्झेरहेको छ र आफ्नै अगाडि घाँस काटिरहेका बेला भीरबाट खसेर मरेकी मिलौती सम्झी भूमा रून थाल्छ । यत्तिकैमा लालगेडी आएर उसलाई हकाउँछ र भूमा पूर्वस्मृतिबाट यथार्थमा आउँछ । अबदेखि मिलौती सम्झेर कहिल्यै नरूने बाचागरी लालगेडीलाई घाँस काट्न नेपाल बाजेकहाँ जान भूमा भन्छ । लालगेडी एकदमै मिहिनेती छ । गाउँका सबै ठिटाहरू र उसका दाजुहरू सबै चौतारामा तास खेलेर बसिरहेका बेलामा पनि घाँस काट्ने, माछा मार्ने, डुङ्गा खियाउने सबैकाम उसले गर्ने गरेकी छ । यसैले भूमा आफ्नी छोरी लालगेडी माथि गर्व गर्छ । उसलाई सोभितेले काम गर्न सघाइरहेको छ । यी दुईको जोडी देखेर भूमा आफू र मिलौतीको जोडी यस्तै भएको चर्चा गर्छ र पूर्वस्मृतिमा हराउँछ ।

गाउँका केटाहरू तास खेलिरहेका र बूढाहरू खेतीपाती र काजीहरूको सेवा टहलमा समय बिताइरहेका बेला भूमासँग ठूलाकाजी गाउँमा स्कुल खोल्ने कुरा गर्छन् र भूमालाई कामदारको व्यवस्था गर्ने जिम्मा दिन्छन् । यस कुराले गाउँका सोभिते, भीमे, जैमाने लगायतका ठिटाहरू खुशी हुन्छन् भने अन्य बूढापाकाहरू चाहिँ त्यति खुशी देखिदैनन् । गाउँमा हरे, बुदुने, शंखे जस्ता ठिटाहरू पनि छन् । तिनीहरू काजीको आड पाएर गाउँका चेलीवेटी माथि हातपात गर्ने गर्छन् । सानाकाजीको नोकर शंखे लालगेडीमाथि हातपात गर्छ तर सोभिते आएर उसलाई बचाउँछ । भूमा लगायतका माभीहरू उसको कर्तुत देखेर शंखेलाई हपाउँछन् । यस्तैमा गाउँमा लाहुर गएर आएको लाहुरे नारानेको चर्चा हुन्छ । उसले लाहुरबाट विभिन्न सामानहरू ल्याएर इन्डियामा हलमा र टी.भी.मा फिल्म हेरेको चर्चा गाउँमा गर्छ । सोभिते यस कुराबाट प्रभावित हुन्छ र लालगेडीलाई लाहुर जाने कुरा गर्छ तर लालगेडी उसलाई गाउँमै बस्नुपर्छ भनेर सम्झाउँछे ।

सधैं गाउँलेहरूबीच राक्षसी रूपको भनेर चर्चा गरिने सानाकाजी गाउँमा आउने हल्ला हुन्छ । शंखे, हरे, बुदुने यसका बारेमा कुरा गर्दै खुसी साटिरहेका छन् । खिनौरीलाई देखेर शंखे मोहित हुन्छ र हरे र बुदुने श्यामलीसँग शंखेलाई खिनौरी मिलाइदिन भन्छन् । सोभिते लालगेडीलाई थाहै नदिइ रातमा लाहुर हिँड्छ । गाउँमा स्कुल खुल्छ र बूढाकाजीले

गिरी मास्टरलाई स्कूलमा पठाउन ल्याउँछन् । पनेरू आफ्ना राजनैतिक एजेन्डा लिएर गाउँको प्रधानपञ्चमा उठ्नका लागि आउँछ । गिरी र पनेरूको भेट हुन्छ । उता लालगेडी आफ्नो प्रेमी सोभिते लाहुर गएकोमा विरक्तिएर बसेकी हुन्छे । ऊसँग विताएका पलहरू सम्भेर दिनहरू काटिरहेकी हुन्छे । यही मौकामा लालगेडी माथि शंखेले हातपात गर्छ तर लालगेडी खुर्पाले हिकारिएर भाग्न सफल हुन्छे ।

बूढाकाजी भूमालाई सानाकाजी उसका साथीहरू सहित गाउँ आउन लागेको र उनीहरूको सेवा टहलमा कमी हुन नदिनका लागि भूमालाई आदेश दिन्छन् । सानाकाजी आउने कुराले बुदुने, चञ्चली, श्यामली, खिनौरी खुशी देखिन्छन् भने भीमे, जैमाने लगायतका ठिटाहरू चाहिँ गाउँमा केही न केही अनर्थ हुन्छ भन्ने आशङ्काले खिन्न हुन्छन् । घोडा लिएर लालवीरे, बुदुने र हरे काजीलाई लिन पाँचखाल गएका छन् तर एउटा मात्र घोडा ल्याएको भनेर सानाकाजीले उनीहरूलाई हकाछ । सानाकाजी आफ्ना दुई साथीहरू टङ्कनाथ र शङ्खरप्रसादसँगै गाउँमा प्रवेश गर्छ । ऊ आफ्ना बाबु बूढाकाजीलाई यी गाउँ फर्कका मान्छे हुन् र यिनीहरूलाई रिभाउन सके आफू मन्त्री हुने कुरा पक्का भएको बताउँछ र आफ्नो पहुँच धेरै माथि पुगिसकेको कुरा गर्छ । यस कुराले बूढाकाजी दङ्ग पर्छन् । यसपछि काजीको घरमा रक्सीको भोज चलिरहन्छ । माझिका छोरीहरू बलात्कृत भइरहन्छन् । यसमा हरे, बुदुने र श्यामलीले सहयोग गरिरहेका हुन्छन् ।

उता विद्रोही चेत भएका पनेरू र गिरी मास्टर काजी खलकको अन्यायको विरोध गरिरहेका छन् । गाउँका सोभा माझीलाई उनीहरूका विरुद्धमा लगाएर आफू चुनाव जिती सानाकाजीसँग बदलालिने सोचमा पनेरू देखिन्छन् । हवेलीमा भोज चलिरहेछ र मझिनीहरू उनीहरूको सेवामा मस्त छन् । गम्भीरेकी स्वास्नी अथवा सोभितेकी काकी पनि सेवामा तल्लीन छे तर उसलाई बिसञ्चो भएको छ । एउटा गिलास फुटाएकाले सानाकाजीले उसलाई पिट्छ र घरमा आएपछि उसको मृत्यु हुन्छ । सिकारका सौखिक सानाकाजी साथीहरूसँग सिकारमा जङ्गल जान्छ । त्यसैबेलामा उनीहरूले खोलामा नुहाइसकेर लुगा लगाउन लागेका खिनौरी र लालगेडीलाई भेट्छन् । सानाकाजी बन्दुक पड्काउँछ तर लालगेडी यसलाई राम्रो मान्दिन र काजीसँग मुखमुखै लाग्छे । सानाकाजी लालगेडीको जवाफले रन्थनिन्छ र उसको शरीर देखेर च्याल चुहाउन थाल्छ ।

सानाकाजी साथीहरूलाई गाउँ घुमाउँदै आफ्नो मौजाको जानकारी दिन्छ र स्कूल नजिक आएर स्कूल खोल्नाको मतलब चुनावमा भोट प्राप्त गर्नु हो भन्छ । लाहुर गएको सोभिते गाउँमा एक्कासी देखापर्छ । यो कुरा खिनौरीबाट थाहा पाएर लालगेडी खुसीले पागल

जस्ती हुन्छे । हाफ पाइन्ट र कमिज लगाएको सोभिते लालगेडी अगाडि आउँछ । उनीहरूबीच काठमाडौँका बारेमा चर्चा हुन्छ र सोभिते देउपुर, हिंगुवापाटी, पाँचखाल, धुलिखेल, वनेपा, साँगाहुँदै काठमाडौँ पुगिने हुनाले त्यो लाहुर जस्तो टाढा होइन, भन्छ । सोभिते काठमाडौँमा आइमाइको अदवमा बस्न ज्यादै गाह्रो भएकाले गाउँ फर्किएको स्पष्ट पाछ । यसरी यी दुई प्रेममा रमाउँदै इन्द्रावतीमा माछा मादैं समय काटिरहेका हुन्छन् । यसैसमयमा सोभिते लालगेडीलाई पैसा नलिई काजीकहाँ माछा पुऱ्याएकोमा गाली गर्छ ।

सानाकाजी लालगेडीको शरीरसँग खेलन नपाएकोमा बेचैन हुन्छ र श्यामलीलाई जसरी भए पनि लालगेडीलाई आफू कहाँ ल्याउन आदेश दिन्छ । ऊ लालगेडीको शरीर सम्भेर श्यामलीको शरीरसँग खेलन थाल्छ । गाउँका ठिटाहरू तास खेलेर समय कटाइरहेका हुन्छन् तर सोभिते चाहिँ लालीलाई काम सघाउँदै, मालिकहरूले गाउँमा गरेको अन्याय देखेर विक्षिप्त रहन्छ । यस्तैमा सोभिते र मास्टरको भेट हुन्छ र यी दुई रात्रीकक्षाको बारेमा छलफल गर्छन् । रात्रीकक्षामा गाउँका भीमे, जैमाने, सोभिते पढ्न जान्छन् साथै पनेरू पनि त्यहाँ पुग्छन् । पनेरू ठिटाहरूलाई पढेर मात्र नहुने बरु आफ्नो गाउँमा भएको अन्यायको बारेमा पनि अनविज्ञ हुन नहुने भनेर सम्झाउँछन् ।

सानाकाजीको गाउँमा दमनको सीमा अझ फराकिलो हुँदैछ । ऊ साथीहरू लिएर मनोमानी गर्न थालेको छ । साथीहरूलाई ढुङ्गा सयर गर्न, सिंकार खेलन, दुहाली छेक्न सित्तैमा काम गर्न माभीहरूलाई आदेश दिँदै गइरहेको छ । सानाकाजीका साथीहरूलाई माछा मार्न मन लाग्छ । यसपछि बूढाकाजी भूमालाई बोलाएर सानाकाजीका साथीहरूका लागि दुहाली थुनिदिन केटाहरू ठीक पारिदिन भन्छन् । भूमाले यो कुरा माभी गाउँमा गएर भन्दा ज्याला नदिएर काम नगर्ने भनेर हिरे, जैमाने, सोभिते आदि युवाहरू अड्डी लिन्छन् । तसर्थ भूमाले तीनदिनपछि पाँच जना केटा लगेर दुहाली थुनिदिने काम गर्छ । केटाहरूले दुहाली थुन्न नमानेको कुरा शंखे सानाकाजीलाई लगाउँछ । यसले सानाकाजी क्रुद्ध हुन्छ र भूमालाई हप्काउँछ ।

सोभिते काठमाडौँदेखि ल्याइदिएको कोसेली लालगेडीलाई दिन्छ र टीका लगाइदिँदै उसको तुलना ठूलाघरकी रूनुमैयाँसँग गर्छ । लालगेडी पनि सोभिते नभएका बेलामा शंखेले आफूमाथि गरेको हातपात र आफूले गरेको प्रतिवादको कथा सुनाउँछे । श्यामली सानाकाजीका लागि लालगेडीलाई फकाउन सुरु गर्छे तर लालगेडी जति लोभ देखाए पनि मान्दिन । मास्टरले सुरु गरेको रात्रीकक्षामा चियोचर्चो गर्ने काम सुरु हुन्छ । रात्रीकक्षामा पनेरू माभी केटाहरूलाई राजनैतिक उपदेश दिन्छ । गिरी मास्टर भूमाजस्ता बूढाहरूले पनि

पढनु पर्ने जिकिर गर्छ तर ऊ मान्दैन र श्यामलीको छोरालाई स्कूल पठाइदिन सहयोग गर्छ । पनेरू आफू चुनावमा उठ्ने कुरा बताउँछ र युवालाई आफूपट्टि लाग्न भन्छ ।

सानाकाजी जङ्गलमा साथीहरूसँग सिकार गर्न जान्छ र त्यहाँ उसले साथीहरूलाई अन्तै पठाएर घाँस काटिरहेकी कान्छीलाई बलात्कार गर्छ र उसलाई नकारभन्दै हप्काएर जान्छ । रात्रीकक्षा चलिरहेको हुन्छ र त्यहाँ सानाकाजी विरुद्ध कुमेटी हुन्छ । सानाकाजी दुहालीको कुरालाई लिएर भूमाको घरमै थर्काउन आउँछ र लालगेडीलाई कामुक आँखाले हेर्छ । सानाकाजीलाई देखेर भीमे, जैमाने र सोभिते उठेर हिँडिदिन्छन् । सानाकाजी रिसले आगो हुन्छ । बूढाहरू काजीहरू विरुद्ध नलाग्न सम्झाउँछन् तर सोभिते यस्ता कुराको विरोध गर्छ । सानाकाजी साथीहरू पुन्याउन सहर फर्किएको कुरा सोभितेलाई खिनौरी सुनाउँछे । सानैदेखि सोभितेलाई प्रेम गर्ने खिनौरी उसमा समर्पित हुन खोज्छे तर सोभिते पन्छिएर हिँड्छ । पनेरू आफू प्रधानपञ्चमा उठ्ने कुरा माभी गाउँमा गर्छ र सबै एकजुट हुनुपर्ने भनेर माभीहरूलाई सम्झाउँछ । बूढाकाजीका बैठकमा बूढाकाजी, विष्णुसाहु, बहिरा पण्डित, जिम्वाल, गाउँको बद्लिदो परिवेश देखेर र माभी केटाहरूको जोश देखेर आत्तिन थाल्छन् । सानाकाजीको आड र भरोसा पाएर बुढुने, हरे र शंखे सानाकाजीको अनुपस्थितिमा गाउँका चेलीवेटीलाई बलात्कार गर्न उद्धत हुन्छन् र यही नियतले रातमा कान्छीको घरमा जान्छन् तर कान्छीको बाबु र कान्छीले उनीहरूलाई लखेटिदिन्छन् ।

गाउँमा चुनावको माहौल बढ्दै जाँदा पूर्वदीप्तिमा हरेकृष्ण सन्न्यासीको प्रसङ्ग आउँछ । सानाकाजीका विरुद्ध हरेकृष्ण सन्न्यासी चुनावमा उठ्छ । उसलाई बूढाकाजीले नउठ्न आग्रह गर्छन्, तर हरेकृष्ण सन्न्यासी मान्दैन । हरेकृष्ण भोटका लागि उखु पेलने कार्यक्रम बनाएर सबै माभी केटाहरूलाई भेला गर्छ र उनीहरूबाट भोट पाउने आवश्यकता प्राप्त गर्छ । बूढाकाजीले जति सम्झाएपनि ऊ मान्दैन किनभने देवु पनेरूले उसलाई साथ दिएका छन् । तर चुनावको केहीदिन अगाडि जङ्गलमा गएकाबेलामा सानाकाजीले उसलाई गोली हानी मारिदिन्छ । चुनावमा स्वतः सानाकाजीको जीत हुन्छ ।

सहर गएको सानाकाजी काभ्रे पाटोमा हवेली बनाउने कार्यक्रम लिएर गाउँमा फर्किन्छ । ऊ जसरी भए पनि काभ्रे पाटोमा हवेली बनाउने काम सम्पन्न गर्ने कुरा बाबुसँग गर्छ । बूढाकाजी भूमालाई बोलाएर एकदमै चतुन्याइपूर्ण किसिमले काभ्रे पाटोमा हवेली बनाउनु आवश्यक भएको बताउँछन् । भूमाले यो कुरा माभीहरूका बीचमा राख्दा युवामाभीहरू यसको विरोध गर्छन् साथै यस कुराले काजीहरूलाई भगवान् मान्ने बूढाहरू पनि अवाक हुन्छन् ।

हवेली बनाउने कुरा चलिरहेका बेला एकदिन बिहान सानाकाजी पधैरामा गएकी लालगेडी माथि हातपात गर्छ । सानोबाटो र भारी बोकेकीले केही नभनी लालगेडी उभिरहन्छे तर सानाकाजीले उसलाई लछारपछार गर्छ । उसको गाग्रो फुट्छ । त्यही समयमा पधैनीहरू आएका र सानाकाजीले उतैतिर हेरेको बेलामा हात टोकेर फुस्कइ लालगेडी भाग्छे । सानाकाजी आफ्नो भोग गर्ने इच्छा पूरा नभएकाले एकदमै रिसाउँदै बन्दुकबोकी गाउँतिर लाग्छ । दौडिदै आएकी लालगेडीलाई देखेर खुर्पा उध्याइरहेको सोभिते जिल्ल परेर हेर्छ र तत्कालै पछि सानाकाजीलाई देखेर बलात्कार गर्न खोजेको अडकल काट्दै रिसाउँछ । सानाकाजी नजिक आएर उसको नाम सोध्छ र उसको नाम थाहा पाएपछि क्रुद्ध भई बन्दुकको नाल तेस्चाउँदै उसलाई आफू विरुद्ध लागेमा मार्ने धम्की दिन्छ अनि बुटले एक पटक पिँडौलामा हानेर हिँड्छ ।

सानोकाजीले बलात्कारको प्रयास गरेपछि लालगेडीको बानी व्यहोरामा परिवर्तन आउँछ । ऊ एकलै रोएर घरभित्र बसिरहने गर्न थाल्छे । यसपछि बूढाहरूले काजीको कर्तुत थाहा पाउँछन् र सबै एकपटक रिसाउँछन् । पछि भूमा र सोभितेले सम्झाएपछि ऊ केही समालिन्छे । सानाकाजीका चम्चा हरे र बुदुने पनि सानाकाजीको जस्तै काम गर्दै हिँड्छन् । यस कुराले सोभिते एकदमै रिसाएको छ साथै बूढा माभीहरू पनि यिनीहरूदेखि वाक्क भैसकेका छन् । यसै समयमा जोगिटारे गजुरेका घरमा पित्री उतार्ने काम हुन्छ । यसमा वल्लो, पल्लो सबैतिरका गाउँलेहरू भेला भएका छन् । माभीटारका सोभिते, हिरे, नारानेसँगै फटाहा हरे र बुदुने पनि त्यहाँ उपस्थित छन् । त्यही पर्वमा हरे र बुदुने माभी केटाहरूसँग निहुँ खोजी खोजी भगडा गर्छन् । यस भगडामा माभी केटाहरूले हरे र बुदुनेलाई बेस्सरी पिट्छन् । सानाकाजीका चम्चालाई पिटेकोमा यिनीहरूले उल्टो कुरा लगाएर सानाकाजीले के गर्ने हुन् भन्ने सोचेर नै गाउँ त्राहीमाम हुन्छ । सानाकाजीलाई हरे र बुदुनेले उल्टो कुरा लगाएकाले सानाकाजी माभीसँग अझ उग्र हुन्छ ।

सानाकाजीले काभ्रे पाटामा हवेली बनाउन लागेको र त्यसमा भूमाले सहयोग गर्नुपर्ने आदेश बूढाकाजी गर्छन् । तर भूमा त्यो माभीहरूको एकमात्र बाँच्ने आधार भएकाले अन्तै हवेली बनाउन सल्लाह दिन्छ । बूढाकाजी मिजार भएर यति गर्न नसक्ने भन्दै हप्काउँछन् र सानोकाजीका अगाडि आफू निरीह भएको स्वीकार्छन् । भूमालाई काभ्रे पाटाको सट्टा तीन वर्ष कुतमिनाहा गरी बगरको खेत दिने आश्वासन दिन्छन् । सानाकाजीका भरौटे हरे र बुदुने सबै मानिसहरूलाई जाँड खुवाउँदै आफ्नो पक्षमा पारी जाँडमण्डली खडा गर्दैछन् । उनीहरू चंचलीको भट्टीमा रातोदिन जाँड खाइ भगडा गरिरहन्छन् ।

गिरी मास्टरले रात्रीकालीन कक्षामा पढाइरहेका बेला गिरी मास्टरलाई यी दुई जाँडको सुरमा तथानाम गाली गर्छन् । सुरुमा गिरी मास्टर केटाहरूलाई संयम भएर रहन भन्छन् तर ठोके फोरेर आएकोले माभी केटाहरूले उनीहरूलाई बेस्सरी पिटिदिन्छन् । यसपछि सानाकाजी कहाँ गएर यिनीहरूले कुरा लगाउँछन् । बूढाकाजी गिरी मास्टरलाई घरमा बोलाएर सम्झाउँछन् । बूढाकाजीले गिरी मास्टरलाई बी.ए. पास भएर काठमाडौँमा त्यत्तिकै बसेका बेला कसरी गाउँमा ल्याएर आफूले जागिरमा लगाइदिएको नत्र उसको अस्तित्व के हुनेथियो भनेर उसको इतिहास बताएर धम्कीका भाषामा बच्चाहरूलाई मात्र पठाउनु भनेर आदेश दिन्छन् त्यसपछि रात्रीकक्षा बन्द हुन्छ । माभी केटाहरू आधा भरिएको गाग्री जस्तो छचल्किएर रहेका छन् । सोभितेले कक्षा सुरु गर्न जोड गरे पनि गिरी मास्टर पन्छिएर बस्छन् । सोभिते यो देखेर एकदमै दुःखी हुन्छ ।

रात्रीकक्षा बन्द भएपछि काजी खानदानको अत्याचारले सीमा नाघ्दै गइरहेको छ । यसै बेलामा श्यामली मार्फत सानाकाजीले फेरि लालगेडीलाई समर्पित हुन सन्देश पठाउँछ । लालगेडी मान्दिन र यो कुरा सोभितेलाई भन्छे । सोभिते रिसले आगो हुन्छ तर लालगेडी उसलाई मत्थर गराउँछे । सोभिते लालगेडी त्यही बिहान सानाकाजीसँग विग्रिसकी कि भनेर बारम्बार जिस्काइरहन्छ, जसले लालगेडी एकदमै रिसाउँछे । उता देवु पनेरू माभीहरूलाई काजीका विरुद्ध सामाजिक र कानुनी दुवै रूपमा लड्नुपर्ने भनेर उक्साइ रहेको छ । ऊ देशमा भूमिसुधार लागू भएकाले मोहियानी हक लाग्ने कुरा गर्छ र जसको जोत उसको पोत हुन्छ भनेर माभीहरूलाई उकास्छ । सदियौँदेखि काजी खानदानले दवाएको र अब पहिला जस्तो नभएको कुराहरू गरेर माभी समाजमा तरङ्ग पैदा गर्ने काम गर्छ ।

देवु पनेरू आफू विरुद्ध लागेको थाहा पाएपछि बूढाकाजी उसलाई घरमा ल्याएर सम्झाउँछन् । देवु एउटा सामान्य बाहुनको छोरो हुन्छ । उसलाई बूढाकाजीले सहरसम्म पढ्न पठाएका हुन्छन् । सानाकाजी र उनीसँगै एकै कोठामा बसेर सहरबाट पढेर आएका हुन् । सहरको कोठामा देवुलाई सानाकाजीले एकदमै अत्याचार गरेको हुन्छ तर पढ्नका लागि उसले त्यहाँ सानाकाजीको गाली र मुक्का खाएर बसेका हुन्छन् । दिनदिनै जसो गाली र रक्सीका बोतल र वेश्याहरूले गरेको फोहोर सफा गरेर राम्रो पढी गाउँ फर्किएका हुन्छन् । यसर्थ बूढाकाजीले भनेको उनी मान्दैन बरु उनले लगाएको गुन उनको छोरो सहरमा हुँदा उसको सेवा गरेर चुकाइसकेको भनेर ओठे जवाफ दिँदै हिँड्छन् जसले गर्दा बूढाकाजी उग्र हुन्छन् ।

गाउँलेहरूलाई देवु पनेरूले उक्साइरहेको थाहापाएपछि सानाकाजी सिकर्मी र डकर्मी लिन काठमाडौँ हिँड्छ । यो कुरा गाउँमा पत्करमा आगोसरी फैलिन्छ । गाउँले केटाहरू सित्तैमा श्रमदान दिन नगएपछि हवेली बन्न नसक्ने तर्क गर्दै कोही पनि श्रमदान गर्न नजाने कुरामा एकजुट हुन्छन् । बूढा माभीहरूचाहिँ दुविधामा देखिन्छन् । काठमाडौँबाट सिकर्मी र डकर्मी लिएर आएको सानाकाजी हरे र बुदुनेलाई गाउँमा हवेलीको जग खन्न आउने आदेश पठाउँछ र आफूचाहिँ हवेलीमा लालगेडीलाई ल्याएर राखेको सपनामा मग्न हुन्छ । सबै माभीहरू जग खन्न नजाने निधो गरी काभ्रे पाटामा जान्छन् । बुदुने माभीहरूलाई जग खन्ने आदेश दिन्छ तर माभीहरू उसलाई हर्काँछन् । यी सबै कुरा देखिरहेको सानाकाजी बन्दुक तेसाँउँदै जग खन्ने आदेश दिन्छ । यसबाट विचलित भएर बूढा माभीहरू जान्छन् तर युवा माभीहरू जाँदैनन् । यसै समयमा काभ्रे पाटामा आएको देवु पनेरूलाई देखेर सानाकाजी एकदमै रिसाउँछ र रिसको भोकमा बूढाकाजीले सम्झाउँदा सम्झाउँदै पनेरूलाई गोली हानिदिन्छ ।

देवुलाई गोली हानेपछि सानाकाजी गाउँबाट फरार हुन्छ । सानाकाजीले सहरमा बसेर चौताराको पुलिस लगाएर गाउँमा उसले भनेको नमान्ने युवालाई समात्ने आदेश दिन्छ । पुलिसले लालगेडी लगायत उसका विरुद्धमा लाग्ने सबैलाई समातेर जेलमा राखिदिन्छ । यसपछि गाउँमा बूढाहरू मात्र रहन्छन् । बूढो भूमा यसबाट निकै विक्षिप्त हुन्छ । गाउँमा देवु पनेरूको हत्याको सरजमिनका लागि सरकारी मान्छेहरू आउँछन् । युवा माभीहरू थुनिइसकेका र बूढाहरूले डरले देवुको पक्ष लिन नसकेकाले यो हत्या स्वाभाविक मृत्युमा परिणत हुन्छ र सानाकाजी यो हत्याबाट जोगिन्छ ।

जेलमा युवा माभीहरूलाई एकदमै कठोर सजाय दिइन्छ । लालगेडीलाई जेलमा नराखी एउटा घरको कोठामा लगेर राखिन्छ । उसलाई त्यहाँ ताल्चा मारेर राखिएको हुन्छ । रातपरेपछि त्यहाँको शेरे हवल्दार आएर उसलाई बलात्कार गर्ने गर्छ । यही पीडासँगै उसले त्यो घरमा केही समय बिताउँछे र पछि उसलाई श्यामली, हरे, बुदुने मिलेर काठमाडौँमा काजीकोमा पुऱ्याइदिन्छन् तर जति गर्दा पनि उसले काजीसँग बस्न मान्दिन र उसलाई बम्बै, दिल्ली पुऱ्याइदिने धम्की दिँदै श्यामलीलाई उसलाई सम्झाउन भन्दै सानाकाजी बाहिर निस्कन्छ । यसपछि लालगेडीको अस्तित्व टेलिशृङ्खलामा समाप्त हुन्छ ।

गाउँमा छोराले चाहिँदा नचाहिँदा घटना घटाउँदै हिँडेकाले बूढाकाजी छोराको व्यवहार देखेर एकदमै विक्षिप्त हुन्छन् । उनी लालगेडीलाई जसरी भए पनि खोजिदिने आश्वासन भूमालाई दिन्छन् । भूमा पनि अब ज्यादै बूढो भैसकेको छ र एकदमै विक्षिप्त

देखिन्छ । यसै समयमा बूढाकाजीको मृत्यु हुन्छ । बाबुको मृत्युपछि सानाकाजी गाउँमा आएर हवेली तयार गर्छ । काभ्रे पाटामा बनेको त्यो हवेली एकदमै मनमोहक छ । यसमा ठूलो क्याम्पा र यसभित्र ठूलो बगैँचा देखिन्छ । काजीले हवेलीको काम सिद्धिएपछि ठूलो भोजको आयोजना गरेर धेरै मान्छे जम्मा गरी भोज खुवाउँछ । काभ्रे पाटामा हवेली बनेपछि र भीषण खडेरी परेका कारण माभी समाजमा अनिकाल सुरु हुन्छ । गाउँमा भएका बुढापाकाहरू फेरि भेला भएर सानाकाजीसँग सहयोग माग्ने कुरा गर्छन् । ठूलो बगैँचाका क्याम्पभित्र बन्दुक खेलाउँदै बसेको सानाकाजी गाउँलेहरूलाई देखेर वितृष्णायुक्त नजरले हेर्छ । सानाकाजीलाई उनीहरूले बूढाकाजीले बनाएर खाओ भनेका ढुङ्गेनी खेत बनाउन केही सहयोग गरिदिन भन्छन् तर सहयोगको बदला ऊ बन्दुक देखाइ तर्साएर पठाइदिन्छ । गाउँमा अनिकाल बढ्दो छ । भूमाले एकदिन सबैलाई बोलाएर ढुङ्गेनी खेत बनाएर बाली लगाउने कुरा गर्छ । बूढैबूढाले भरिएको त्यस गाउँमा धेरैले गर्न नसकिने भनेपनि मिजार भएको नाताले भूमा अघि लागेर सबैलाई लिइ ढुङ्गेनी बगरलाई खेतीमा परिणत गरी धान खेती गर्छन् । आफ्नो हवेलीबाट ती गरिवहरूको मिहिनेतलाई हेरिरहेको सानाकाजीलाई उनीहरूको मिहिनेतले अचम्मित तुल्याइदिन्छ । केही समयपछि त्यहाँ धानका बाला भुल्न थाल्छन् । मीठो कल्पना माभी गाउँलेहरू धानलाई हेर्दै मख्ख हुन्छन् भने सानाकाजी त्यसमा बक्रदृष्टि लगाउँदै हुन्छ । सानाकाजी त्यो धान देखेर लोभिन्छ । धेरै समयसम्म पानी नपरेकाले एकैपल्ट धेरै पानी परेर इन्द्रावतीमा भेल आउँछ, रातभर पानी परेकाले पहिरो पनि जान्छ र धान खेत पुरिदिन्छ । उनीहरूको मीठो सपना एकैछिनमा चकनाचुर हुन्छ ।

गाउँ एकदमै उजाड देखिएको छ । त्यहाँ बसेका केही खान नपाएर एकदमै चिथडा देखिएका छन् । कति त भोकमरी लागेर मरिपनि सकेका छन् । यो गाउँ शताब्दीऔं पुरानो जस्तो त थियो नै यसपछि त भन् पछाडि धकेलिएको जस्तो देखिन्छ । यही उजाड गाउँ कुरेर बूढो भूमा पिँढीमा बसेको छ । टाढा इन्द्रावतीको बगरमा भूमा एउटा आकृति देख्छ र ठम्याउन खोज्छ । त्यो अरू कोही नभएर एकदमै दुब्लो र धेरै दिनदेखि केही खान नपाएको जस्तो देखिने उदास सोभिते हुन्छ । सोभितेले निरास स्वरमा भूमालाई बोलाउँछ । भूमासँग लालगेडीको र गाउँको बारेमा सोध्छ तर लालगेडी नभएको थाहा पाएपछि र गाउँको दुरावस्था देखेपछि विक्षिप्त हुन्छ । भूमालाई लाखौं-करोडौं मान्छेको साथ लिएर हवेलीको कहर लिएर आउने भन्दै जान्छ र इन्द्रावतीको बगरमा पुगेपछि एकमुठी माटो उठाएर इन्द्रावतीमा बिसन गर्छ । इन्द्रावतीको किनारमा टाढासम्म पाइलैपाइलाहरू देखिन्छन् र टेलिशृङ्खलाको अन्त्य हुन्छ ।

७.१.२ अविरल बग्दछ इन्द्रावतीको कथानकको विकास

अविरल बग्दछ इन्द्रावती टेलिशृङ्खलामा धेरै पूर्वदीप्ति प्रयोग गरिएपनि यसको कथानक रैखिक ढाँचामा अधिबढेको छ । यसको मूल कथानक सुगठित र सुव्यथित तरिकाले अगाडि बढेको पाइन्छ । टेलिशृङ्खलामा ४३ भागहरू छन् र ती भागहरूको आधारमा यसको कथानक विकासलाई यसरी हेर्न सकिन्छ ।

आदि भाग - भूमाको पूर्वदीप्तिदेखि सानाकाजीका लागि सित्तैमा दुहाली नथुनिदिएसम्मको घटना,

मध्यभाग - लालगेडीलाई सानाकाजी र उसका साथीले इन्द्रावतीतिरमा हियाएदेखि हवेली बनाउने काजीहरूको अठोट विरुद्ध माभीहरू देखिएकोसम्म,

अन्त्यभाग - बूढाकाजीको मृत्युदेखि सोभिते भूमासँग विदा भई फर्किएकोसम्म ।

आदि भाग

भूमा पुराना कुराहरू सम्झिरहेको छ । आफ्नी श्रीमती मिलौती, कप्तान काजीको राजकाज, मिलौती प्राप्त गर्न गरेको सङ्घर्ष, सानाबेलाका लालगेडी, भीमे, जैमाने, सोभिते र आफू युवा हुँदा घटेका घटनाहरू उसको पूर्वस्मृतिमा आइरहेका छन् । यस भागमा ठूली लालगेडीले घरको विडो थामेकी, उसका दाजु भीमे र जैमाने विकास खुलेतिर काम गर्न गएका, सोभिते उनीहरूकैमा बस्ने गरेको र यी दुईबीच माया प्रेम हुन थालेको घटना आएको छ । सहरबाट आएका सानाकाजीले गाउँमा गरेका भोज, बलात्कार, आतङ्कको चर्चा गरिएको छ । सहरिया पाहुनासँग सिकार खेलेको, डुङ्गा सयर गरेको र माछा मारेको प्रसङ्ग छ । माछा मार्न दुहाली थुन्न ठूला काजीले भूमालाई केटाहरू जुटाइदिन भनेको र केटाहरूले नमानेको र भूमा माभी यसले गर्दा डराएको प्रसङ्गसम्म यो भागमा समेटिएको छ ।

मध्य भाग

यो भाग एकदमै लामो छ । यसमा प्रायः सबै महत्त्वपूर्ण घटनाहरू घटेका छन् । यसभागको सुरुआत चाहिँ इन्द्रावतीको तिरमा नुहाएर लुगा लगाइरहेकी लालगेडी सामु आएर बन्दुक सानाकाजीले पड्काएको र उसलाई मुखभरिको जवाफ दिएकोबाट सुरु हुन्छ । टेलिशृङ्खलामा यहीदेखि यी दुईबीच द्वन्द्वको बीजारोपण भएको छ । यसपछि विभिन्न केटीहरूलाई सानाकाजीले लालगेडी फकाउन पठाएको छ तर लालगेडीले मानेकी छैन । दुहाली थुन्ने कुरामा केटाहरूले विरोध गरेको ज्वाला सानाकाजीले भूमाको घरमा आएर ओकलेको छ । त्यहाँ ऊ लालगेडीलाई कामुक आँखाले हेर्छ । यो देखेर, भीमे, जैमाने

र सोभिते हिँड्छन् । यसै भागमा गिरी मास्टरले रात्रीकक्षा पढाउन थालेको छ । यसबाट माभी केटाहरूले अन्यायको बारेमा ज्ञान पाएर काजी खानदानको विरुद्धमा लागेका छन् । यसपछि द्वन्द्व स्पष्ट देखापर्दछ । पधैरामा गएकी लालगेडीमाथि सानाकाजीले गरेको बलात्कार प्रयासपछि द्वन्द्वले महत्त्वपूर्ण मोड लिन्छ । यसबाट सोभिते, लालगेडी र बलात्कार गर्न नपाएको सानाकाजी घाइते बाघ जस्तो भएका छन् । सोभिते सानाकाजीसँग जुध्न जान लागेको छ तर लालगेडीले रोकेकी छ । गाउँमा पनि यसको चर्चा चलेको छ जसले माभीहरू आन्दोलित भएका छन् । यसपछि सानाकाजीले माभीहरूको पेटमा लात हान्दै काभ्रे पाटामा हवेली बनाउने योजना सुनाउँछ । यसपछि सम्पूर्ण माभी समुदाय विद्रोही बनेको छ । यहाँसम्म आइपुग्दा द्वन्द्व एकदमै स्पष्ट रूपमा देखिन्छ । यसपछि काजी र माभीहरूबीचको द्वन्द्व निर्णायक मोडतर्फ लागेको छ । यस समयमा काजीहरूको हवेली बनाउने जोड र गिरी मास्टर र देवु पनेरूसाथै माभीहरू यसको विरुद्ध लागेकाले द्वन्द्वको स्पष्ट खाका कोरेको छ । द्वन्द्वको चरम रूप हवेली बनाउने ठाउँमा सानाकाजीले देवु पनेरूको हत्या गरेबाट देख्न सकिन्छ । यसपछि जुभारू युवाहरू सानाकाजीका आदेशमा जेलमा कोचिन्छन् साथै लालगेडी पुलिसद्वारा बलात्कृत हुन्छे । यसपछि द्वन्द्वमा कमी आएको छ ।

अन्त्य भाग

बूढाकाजीको मृत्युपछि कथानकको अन्त्य भाग सुरु भएको भन्न सकिन्छ । यस भागमा सङ्घर्षशील केटाहरू जेलमै छन् र सत् पात्रहरू एकदमै निरीह अवस्थामा छन् । सानाकाजीले हवेली बनाएर भोजभतेर खुवाइरहेको दृश्य यस भागमा पर्छ । गाउँमा खडेरी पर्छ, माभीहरू सानाकाजीसँग सहयोग माग्नुका लागि जान्छन् तर केही नपाएपछि बूढाकाजीले देखाएको बाँझो बगरलाई खेत बनाएर धान लगाउँछन् तर त्यो पनि बाढीले खतम पारेपछि उनीहरूको भविष्य अन्धकार हुन्छ । यस समयसम्म द्वन्द्वको अन्त्य जस्तै भैसकेको छ । तर अन्त्यतिर जेलबाट छुट्टी सोभिते गाउँ आउँछ र गाउँ र गाउँलेको बिजोग हेरेर फर्कँदै आफ्नो साथमा लाखौं-करोडौं मानिसहरू लिएर र आफ्नो जीवन धरापमा पार्ने हवेलीको कहर बोकेर फेरि आउने कुरा गर्दै जान्छ जसले फेरि द्वन्द्व हुनसक्ने सम्भावित स्थितिलाई आँकलन गर्न सकिन्छ ।

अविरल बग्दछ इन्द्रावती टेलिशृङ्खलामा थुप्रै उपकथाहरू पनि जोडिएका छन् । यिनीहरूले सरल ढाँचामा बगेको यसको कथानकलाई रोकेका छैनन् बरु यसैभिन्न रहेर पनि छुट्टै कथा बनेर बसेका छन्, जस्तै-

- भूमा र उसकी श्रीमती मिलौतीबीचको प्रेम र विवाहका प्रसङ्ग, उसका बालबच्चाहरूको बाल्यकालीन जीवन, खिनौरीकी सौतेली आमा पंचुली र बिर्खे माभीको विवाह र पछि पंचुलीले बिर्खेलाई छोडेर सरेको छोरासँग गएको कथा,
- हरेकृष्ण सन्न्यासी काजीको विरुद्धमा प्रधानपञ्च उठेको र ज्यान गुमाएको घटना,
- सानाकाजी र देवु पनेरू काठमाडौँमासँगै पढ्न बसेको तथा देवुले हरे सन्न्यासीको पक्ष लिएर चुनाव प्रचार गरेको घटना ।

यी मुख्य उपकथाहरू बाहेक टेलिशृङ्खलामा थुप्रै पूर्वस्मृतिका घटनाहरू पनि जोडिएका छन्, जस्तै-

- सोभिते र लालगेडीलाई देखेर भूमाले आफ्नो र मिलौतीको प्रेमको याद गर्नु,
- सोभितेसँग खिनौरीले प्रेम गरेको सम्झनु,
- लाहुरेको कुरा सुनेर लालगेडीले सोभितेलाई लाहुरेको भेषमा कल्पना गर्नु,
- सोभितेले लाहुर गएका बेलामा लालगेडीले ऊसँग बिताएका पलहरू सम्झनु,
- सानाकाजीले हवेली बनाउन लाग्दा लालगेडीलाई आफ्नो हवेलीमा ल्याएको कल्पना गर्नु आदि ।

७.२ पात्र

टेलिशृङ्खलाको कथानकलाई बोकेर हिँड्ने महत्त्वपूर्ण तत्वलाई पात्र भनिन्छ । **अविरल बग्दछ इन्द्रावती** टेलिशृङ्खलामा थुप्रै पात्रहरू छन् । यसमा लेखकले कल्पना गरेर निर्माण गरेको वर्गीय चरित्रहरू प्रस्तुत गरिएको छ । यसमा ग्रामीण ठाउँका पात्रहरूलाई समेटिएको छ । इन्द्रावती नदी किनारमा बस्ने गरिब माभी दनुवार र त्यसै ठाउँमा ठूलाठालु भनिएका काजी खलकहरू नै यसका प्रमुख पात्रहरू हुन् । जीवनमा भेटिन सकिने र प्रत्यक्ष साक्षात्कार गर्न सकिने यथार्थ पात्रहरूको संयोजन यो टेलिशृङ्खलामा गरिएको छ ।

यस टेलिशृङ्खलामा घटेका विभिन्न घटनाहरूसँग प्रत्यक्ष सरोकार राख्ने सक्रिय पात्रहरूमा हुकुमसिंह, मिलौती, भूमा, सोभिते, लालगेडी, बूढाकाजी, सानाकाजी, हरेकृष्ण सन्न्यासी, देवराज पनेरू, गिरी मास्टर हुन् । यसमा मध्यमखालका पात्रहरूमा गोपे कृष्ण, मिजारे, भीमे, जैमाने, हीरे, नाराने, बुधुने, हरे, गम्भीरेमाभी, खिनाउरी, श्यामली, शंखे, शेर हवल्दार हुन् । यस्तै यसमा सामान्य भूमिकामा देखिने पात्रहरू चाहिँ थुप्रै छन्, जस्तै- दिपाले, बाहुन केटाहरू, बूढी माभिनी, बिर्खे, साथीहरू, जुठे, वीरसिंह, भूमाका साथीहरू, मिलौतीका साथीहरू, फेरी लगाउने जोगी, बालककालका (भीमे, जैमाने, सोभिते, लालगेडी, खिनाउरी), बूढीहरू, सेते, चिप्रे, पधेर्नी, बाहुनीहरू, बैरा पण्डित, पंचुली, चंचली, विष्णु साहु,

सानाकाजीका साथीहरू, गुन्टेकी आमा, जिम्वाल, तुले, बिर्खे, कजिनी, रूनुमैयाँ, घाँसीहरू आदि ।

यी पात्रहरूले टेलिशृङ्खलामा निर्वाह गरेका भूमिकालाई दृष्टिगत गर्दै पात्रहरूको वर्गीकरण गर्न सकिन्छ । पात्रहरूको वर्गीकरणका लागि कृष्णहरि बराल र नेत्र एटमको उपन्यास सिद्धान्त र नेपाली उपन्यासलाई आधार बनाइएको छ ।

७.२.१ लिङ्गका आधारमा

यसका आधारमा टेलिशृङ्खलामा दुई प्रकारका पात्रहरू हुन्छन् :

पुलिङ्गी पात्र - भूमा, हुकुमसिंह, बूढाकाजी, सानाकाजी, सोभिते आदि ।

स्त्रीलिङ्गी पात्र - मिलौती, लालगेडी, खिनाउरी, श्यामली, कजिनी, रूनुमैया आदि ।

७.२.२ कार्यका आधारमा

कार्यका आधारमा पात्रहरू तीन प्रकारका हुन्छन् :

प्रमुख - यसमा नायक, नायिका र खलनायक पर्दछन् । यस टेलिशृङ्खलामा सोभिते, लालगेडी, सानाकाजीले क्रमशः नायक, नायिका र खलनायकको भूमिका निर्वाह गरेका छन् ।

सहायक-प्रमुख पात्रहरूलाई प्रत्यक्ष सहयोग गर्ने पात्रहरू सहायक पात्र हुन् । टेलिशृङ्खलामा भूमा, बूढाकाजी, गिरी मास्टर, देवु पनेरू, भीमे, जैमाने, खिनाउरी, श्यामली यसमा पर्दछन् ।

गौण- टेलिशृङ्खलामा कुनै पनि भूमिका नभएका पात्रहरू गौण पात्र हुन् । यिनीहरू टेलिशृङ्खलामा एकैछिन् आउँछन् वा एक वा दुई दृश्यमा मात्र देखापर्छन् र यिनले कथानकमा कुनै पनि फरक ल्याउँदैनन् । कजिनी, रूनुमैयाँ, घाँसिनी, पधेर्नी, सानाकाजीका साथीहरू, भाँक्री, जोगी, विद्यार्थीहरू यस्ता पात्र हुन् ।

७.२.३ स्वभावका आधारमा

यसका आधारमा पात्रहरू दुई प्रकारका हुन्छन् :

गतिशील- कुनै पात्रले महत्त्वपूर्ण ढङ्गमा स्वभाव परिवर्तन गर्दछ भने त्यसलाई गतिशील पात्र भनिन्छ । यस टेलिशृङ्खलामा मिजारेबूढा, सोभिते, बूढाकाजी, मास्टर गिरी आदि यस्तै पात्रहरू हुन् ।

गतिहीन (स्थिर) - कुनै पात्रको स्वभाव सुरुदेखि अन्त्यसम्म एकै प्रकारको हुन्छ भने त्यसलाई गतिहीन (स्थिर) पात्र भनिन्छ । टेलिशृङ्खलामा भूमा, मिलौती, लालगेडी, सानाकाजी, गिरी मास्टर आदि यस्तै पात्रहरू हुन् ।

७.२.४ प्रवृत्तिका आधारमा

प्रवृत्तिका आधारमा पात्रहरूलाई दुई प्रकारमा बाँड्न सकिन्छ । सकारात्मक प्रवृत्ति भएका पात्रहरूलाई अनुकूल पात्र भनिन्छ जसमा भूमा, मिलौती, सोभिते, लालगेडी, पनेरू, गिरी मास्टर आदि पर्छन् ।

त्यस्तै नकारात्मक प्रवृत्ति भएका पात्रहरूलाई प्रतिकूल वा खलत्वयुक्त पात्र भनिन्छ । टेलिशृङ्खलामा हुकुमसिंह (कप्तान काजी), बूढाकाजी, सानाकाजी, शंखे, हरे, बुदुने, विष्णुसाहु, जिम्वाल, बैरापण्डित आदि पर्छन् ।

७.२.५ जीवनचेतनाका आधारमा

यसआधारमा चरित्रहरू वर्गगत र व्यक्तिगत गरी दुई प्रकारका हुन्छन् । वर्गगत भन्नाले सामाजिक वर्गको प्रतिनिधित्व गर्ने पात्रलाई चिनिन्छ । यस टेलिशृङ्खलाका प्रायः सबै पात्रहरू वर्गीय चरित्रका छन् । काजी खानदान उच्च वर्गका पात्रहरू हुन्, त्यस्तै गिरी मास्टर, देवु पनेरू, हरे सन्न्यासी मध्यम वर्गको प्रतिनिधित्व गर्ने पात्रहरू हुन् भने माभी, दनुवारहरू निम्न वा शोषित वर्गको प्रतिनिधित्व गर्ने पात्रहरू हुन् । यस्तै व्यक्तिगत भन्नाले आफ्नै मात्र प्रतिनिधित्व गर्ने पात्रहरू पर्दछन् । यसमा 'मास्टर गिरी' व्यक्तिगत चरित्रका रूपमा देखापर्दछ ।

७.२.६ आवद्धताका आधारमा

यसमा मुक्त र बद्ध गरी दुई पात्रहरू पर्छन् । टेलिशृङ्खलाको कथानकसँगै जोडिएर प्रस्तुत हुने महत्त्वपूर्ण पात्रहरूलाई बद्ध पात्र भनिन्छ । यसमा भूमा, सोभिते, लालगेडी, बूढाकाजी, सानाकाजी आदि पर्दछन् भने मुक्त पात्रहरू भन्नाले टेलिशृङ्खलाको कथानकमा खासै जोडिएर नआउने पात्रहरू पर्दछन् । यसमा माथि उल्लिखित गौण पात्रहरू पर्दछन् ।

यसरी विभिन्न आधारमा चरित्रहरूको अध्ययन गर्न सकिने भए पनि यहाँ चाहिँ टेलिशृङ्खलामा प्रमुख भूमिका निर्वाह गरेर कथानकलाई अगाडि बढाउन सहयोग गर्ने पात्रहरूको चर्चा गरिएको छ ।

७.२.७ भूमिकाका आधारमा मुख्य पात्रहरू

७.२.७.१ भूमा

भूमा टेलिशृङ्खलामा सुरुदेखि अन्त्यसम्म क्रियाशील रहेको पात्र हो । टेलिशृङ्खलामा उसलाई मिलौतीको प्रेमी, पति र लालगेडी, भीमे र जैमाने बाबुका रूपमा प्रस्तुत गरिएको छ । ऊ माफीहरूको मिजार पनि हो । भूमा काजी खानदानको तीन पुस्ताको अन्याय र अत्याचार भोगेको एकदमै पीडित पात्र हो ।

भूमा टेलिशृङ्खलामा एकदमै कर्तव्यनिष्ठ पात्र हो । काजीहरूलाई ईश्वर र आफू उनीहरूकै भक्त मान्ने भूमाको टेलिशृङ्खलामा तीन अवस्था देखाइएको छ, युवा भूमा, अधवैसे भूमा र बूढो भूमा । उसलाई प्रेमिका भूमा, केटाकेटीको बाबु भएका बेला अधवैसे भूमा र मिजार बनेको बूढो भूमाका रूपमा चित्रण गरिएको छ । तीनै अवस्थामा उसले आदर्श भूमिका निभाएको छ; एकदमै असल प्रेमी बनेर, असल बाबु बनेर र असल मिजार बनेर ।

भूमा जवानीमा मिलौतीसँग प्रेम गरेर विवाह गरी तीन छोराछोरी जन्माउँछ र मिलौतीको मृत्युपछि अर्को विवाह नगरी यिनै छोराछोरी हुकाई बस्छ । ऊ बूढाकाजीले आफूलाई गरेको सहयोगले गर्दा आफूलाई कहिल्यै कुभलो गर्दैनन् भन्ने सोच्छ । ऊ काजीका तिनै पुस्तालाई मान्दै आइरहेको छ र काजीहरूले जति अन्याय गरेपनि उनीहरूलाई भगवान मान्छ र उनीहरूको आदेशलाई ब्रह्मवाक्य ठानी पालना गर्न हतारिन्छ । काजीहरूले जति सजाय दिए पनि त्यसलाई पुरस्कार ठानी ग्रहण गर्छ । ऊ भन्छ, “हजुर त मेरा लागि देवता नै हुनुहुन्छ । हजुर र कप्तानकाजी मेरा लागि बराबर, कप्तानकाजीले जति पिटे पनि आफ्ना वा आमाले पिटे जस्तो लाग्छ । मेरा लागि त्यही कुटाइ पनि आशीर्वाद हो हजुर ।”^३ टेलिशृङ्खलामा सानाकाजीको प्रवेश भएपछि माफी केटाहरूले गरेको विद्रोहलाई शान्त पार्न हरदम प्रयासरत देखिन्छ । टेलिशृङ्खलाको अन्त्यतिर उसको मनमा केही हलचल आएपनि आफूलाई परिवर्तन गर्न भूमाले सकेको छैन ।

यस टेलिशृङ्खलामा भूमाका माध्यमबाट गरिवीको विवशताले जकडिएका मानिसहरू कसरी अन्याय र अत्याचारको विषमपरिस्थिति सहन गर्न वाध्य छन् भन्ने देखाउन खोजिएको छ । भूमा यस टेलिशृङ्खलामा मुख्य, स्थिर, अनुकूल र वर्गीय चरित्र भएको पात्र हो ।

^३ अविरल बग्दछ इन्द्रावती टेलिशृङ्खला, भाग ४ ।

७.२.७.२ मिलौती

मिलौतीलाई यस टेलिशृङ्खलामा भूमाकी प्रेमिका, श्रीमती र पछि लालगेडी, भीमे, जैमानेकी आमाका रूपमा प्रस्तुत गरिएको छ । मिलौती इन्द्रावतीमा माछा मारेर सिपाघाटमा लगेर बेच्ने र घरतिरैको काम गरेर बस्ने ग्रामीण दनुवार नारी हो ।

टेलिशृङ्खलामा ज्यादा चुलबुले तर निडर नारीका रूपमा देखिन्छे । गाउँका कृष्ण, गोपे जस्ता पैसा भएका केटाहरूले फकाउँदा पनि नमानीकन भूमालाई नै स्वीकार गर्छे । आफ्नो बाबु मिजारलाई पनि नटेरी भूमालाई स्वीकार गरेकाले असल प्रेमिकाका रूपमा प्रस्तुत छ । मिलौती चाडपर्वमा धेरै गीत गाउनुपर्ने, नाच्नुपर्ने र रमाइलो गर्नुपर्ने चरित्र हो । ऊ स्वकीया नायिकाका रूपमा टेलिशृङ्खलामा देखिन्छ । भूमा बाहेक अरूलाई उसले हेर्ने गरेकी छैन । भूमाले एकपटक अरूसँग उसको नाम जोड्न खोज्दा भूमासँग रिसाउँदै भन्छे, “हामीलाई कुनै काजी, साहु चाहिया छैन । हाम्लाई ठूला जातमा गएर ठूली जातकी पनि हुनुपऱ्या छैन । हामी कसैका धनमा बिकेर कमारी बन्न पऱ्या छैन ।”^४

विवाहपछि पनि घाँस दाउरा गर्दै र छोराछोरी हुर्काउँदै रहेकी सरल चरित्र हो । छोराछोरी केटाकेटी हुँदै घाँस काट्न जाँदा भीरबाट लडेर मृत्यु भएपछि उसको भूमिका टेलिशृङ्खलामा सकिन्छ । ऊ टेलिशृङ्खलामा एकदमै सत् पात्रका रूपमा देखिएकी छ ।

७.२.७.३ सोभिते

सोभिते यस टेलिशृङ्खलाको मुख्य सत् पात्र हो । टेलिशृङ्खलामा कसैसँग नडराइकन असत्का विरुद्ध सुरुदेखि अन्त्यसम्म क्रियाशील रहेको पात्र हो । टेलिशृङ्खलामा लालगेडीको प्रेमी, आमाबाबु नभएको र काकाकाकीद्वारा पालिएको चरित्रका रूपमा देखिएको छ ।

सोभिते टेलिशृङ्खलामा काजीहरूको प्रत्येक निर्णयको विपक्षी बनेर देखिएको छ । सानै उमेरदेखि नै ऊ विद्रोही खालको देखिन्छ । काकाकाकीको अन्याय विरुद्धमा पनि उसले सानैमा आवाज उठाएको छ । ऊ विद्रोही मात्र होइन सहयोगी पनि छ । सानैदेखि उसले लालगेडी र भूमालाई सहयोग गरेको छ । उसको सहयोगी स्वभावको चर्चा भूमा विर्खेसँग यसरी गर्छ, “त्यही सोभितेलाई हेर्न ऊ न मेरो छोरा हो न कोही हो । टाढाको साइनो केलाउँदा भाञ्जो पर्छ । त्यसले मलाई छोराभन्दा बढ्दा सघाएको छ, लालगेडीको त भन्नु

^४ ऐजन, भाग ५ ।

एउटै हातै भएको छ त्यो ।”^५ गाउँमा सानाकाजी आएपछि सोभितेको विद्रोह अझ चलिएको छ । सानाकाजीले आफ्ना साथीहरूसँग सिकार खेलन जाँदा होस् वा दुहाली थुन्ने कुरामा उसले खुलेर विरोध गरेको छ । लालगेडीले समातेका माछा हवेलीमा सानाकाजीका लागि पैसा नदिइ लैजाने गरेकोमा पनि रोष प्रकट गरेको छ । दुहाली थुन्ने कुराको विरोध गर्दै भन्छ, “सानाकाजीका पाहुना आएका छन् त उनका पाहुना आएका छन्, हामी गाउँलेका पाहुना त हैनन् नि विना सित्तामा हामी गाउँले किन दुःख खेप्नु ।”^६ ठूलाबडाको चैनका लागि आफू पिल्सिएर काम गर्न सोभित इन्कार गर्छ ।

सोभितेले हरे सन्न्यासीको चुनावमा खुलेर प्रचार गरेर, देवु पनेरूको पक्षमा लागेर सानाकाजीको विरोध गरेर, सानकाजी भूमाका घरमा आएका बेलामा तिरस्कार गर्दै उठेर हिँडेर आफू काजी विरुद्ध लागेको स्पष्ट सङ्केत दिएको छ । पटक-पटक आफूले अन्याय विरुद्ध गरेको सङ्घर्षबाट असफलता भोगेर पलायनवादी भावना लिए पनि उसले असत्सँग कही पनि सम्झौता गरेको छैन । कारावासमा कठिन सजाय पाएर पनि अन्यायीहरूसँग भुक्ने पक्षमा देखिँदैन । त्यसपछि भन् कामीले आगामा पोलेको फलाम जस्तो रातो भएर अझ धेरै मान्छे बटुलेर अन्याय विरुद्ध लाग्ने सङ्कल्प गरेको छ । ऊ भोलिको स्वर्णिम कल्पना गर्दै भूमासँग यथार्थ ओकल्छ, “आज हाम्रो भाग्यमा रात परेको छ, मामा तर रात त सधैं रहिरहन्छ, बिहान पूर्वबाट सूर्य त उदाइहाल्छ । सूर्यका साथमा उज्यालो आएपछि अन्धकारले नभागी सुक्छै छैन ।” यसरी सोभितेले आफूलाई दृढ सङ्कल्पित र निडर पात्र भएको परिचय दिएको छ ।

यस टेलिशृङ्खलामा सोभिते सत् पात्रका रूपमा प्रस्तुत भएको छ । समाजको पीडा बोध गर्न सक्ने, आत्मचेत, पवित्र प्रेमको प्रतीक साथै अन्याय र अत्याचारको विरुद्ध सक्रिय रही अन्त्यमा परिवर्तन ल्याउने सकारात्मक सोच भएको सोभिते मुख्य, परिवर्तित, अनुकूल पात्र हो ।

७.२.७.४ लालगेडी

लालगेडी टेलिशृङ्खलामा भूमाकी छोरी, भीमे, जैमानेकी बहिनी र सोभितेकी प्रेमिकाको रूपमा प्रस्तुत छ । यति मात्र होइन लालगेडी टेलिशृङ्खलाका मुख्य पात्रहरूको आँखाकी नानी हो । भूमाले छोरीलाई छोराका थान्कामा राखेको छ र उसको प्रशंसा गर्दै

^५ ऐजन, भाग २ ।

^६ ऐजन, भाग ११ ।

भन्छ, “त्यही लालगेडीले त मेरो विडो थामेकी छ । त्यसले ढुङ्गी नखियाए, माछा नमारे, मुखमा जुठो लाग्दैन थियो । भोकभोकै मर्नुपर्थ्यो । छोरा मोराहरू एक पैसाको काम लाग्ने होइन ।”^७ सोभितेको पनि ऊ आँखाकी नानी भएकी छ । काठमाडौँबाट फर्किएपछि, “तैलाई सम्झिएर त गाममा फर्किएको नत्र उतै जीवन बिताइदिन्थे” भन्दै उसको महत्त्व अझ बढाइएको छ । त्यस्तै गाउँमा राज गर्ने सानोकाजी जुनसुकै बेला जुनसुकै केटीसँग भोग गर्न सक्नेले पनि त्यसलाई देखेदेखि मनमा बेचैनी भइरहेको छ भन्दै उसको गुणगान गरेको छ । टेलिशृङ्खलामा यसैको कारणबाट पनि कथानक अगाडि बढेको छ तसर्थ यो केन्द्रीय पात्र हो ।

लालगेडी एकदमै हक्की र निडर स्वभावकी छे । गाउँका बुजुर्क र शिक्षित मानिएका देवु, गिरी मास्टर पनि डराउने सानाकाजीलाई खोलाकोतिरमा मालिक भएर मालिकै थान्कामा बस्नुपर्छ नोकरसित जिस्कन हुँदैन भनेर मुखभरिको जवाफ दिएकी छ । सानाकाजीका तर्फबाट खिनौरी र श्यामली मार्फत आएका प्रस्तावलाई उसले कडा जवाफमार्फत प्रतिकार गरेकी छ । ऊ सोभितप्रति निष्ठावान र समर्पित छे । शंखेले पटकपटक गरेको बलात्कारको प्रयासलाई पनि उसले प्रतिकार गरेकी छे, तसर्थ ऊ निडर पनि छ । सानाकाजीले पर्धेरामा जाँदा गरेको दुर्व्यवहारलाई पनि प्रतिकार गरेर उम्कन सफल छ । आफ्नो प्रेमी सोभितेलाई बारम्बार व्यावहारिक हुनलाई उसले घच्चच्याइरहेकी छे । यसर्थ स्वीकाया नायिकाका रूपमा लालगेडी टेलिशृङ्खलामा प्रस्तुत भएकी छे ।

गाउँमा आइपरेका अन्याय अत्याचार विरुद्ध लागेपनि र सानाकाजीको दुर्नियतिको सिकार बन्नबाट जोगिएपनि अन्ततः शेरे हवल्दारबाट बलात्कृत भएकी छ । काठमाडौँमा सानाकाजीको घरमा छँदा पनि श्यामलीलाई घर फर्काईदिन अनुरोध गर्दै आफ्नो मातृभूमिप्रति अगाध श्रद्धा पनि देखाएकी छे ।

यसर्थ लालगेडी प्रमुख अनुकूल, वर्गीय, सत् र अपरिवर्तित चरित्र भएकी पात्र हो ।

७.२.७.५ कप्तानकाजी, बूढाकाजी र सानाकाजी

यस टेलिशृङ्खलाको प्रमुख पात्र भूमाको युवा अवस्थाका गाउँका सामन्त हुकुमसिंह (कप्तानकाजी) हुन् । कप्तानकाजी एकदमै क्रुर स्वभावका छन् । उनी कसैमाथि पनि दयामाया राख्दैनन् । माभी दनुवारलाई उनी पशुलाई भैँ व्यवहार गर्छन् । उनी माभीसँग रिसाउने बित्तिकै र उनका आज्ञा नमान्ने बित्तिकै त्यो सुँगुरको लिँडलाई बाँधेर राख । मेरो

^७ ऐजन, भाग २ ।

उर्दी नमान्ने त्यसलाई कोरा लगाउँछु भन्दै कुर्ली हाल्छन् । उनी सबै भुकेको हेर्न चाहन्छन् । माभीहरूलाई खाना, ज्याला केही नदिइकन काममा लगाउने गर्छन् । खाना माग्यो भने कप्तानकाजी सुँगुरका लिँडहरू, खान नपाएका हन्तकालेहरूलाई केही दिनु पर्दैन र जसले भोक लाग्यो भन्छ, गाईवस्तुको गोबर लगेर कोची दे, त्यसको मुखमा, भनेर भन्छन् ।

ठूला शरीर भएका जब्बर राणा प्रधानमन्त्री जस्ता लाग्ने कप्तानकाजी टेलिशृङ्खलामा भूमाको पूर्वस्मृतिमा सञ्चित पात्रका रूपमा देखिन्छन् र भूमाको यथार्थ जीवनमा टेलिशृङ्खलाको कथानक अगाडि बढेपछि उनी हराउँछन् । टेलिशृङ्खलामा उनी असत्, अपरिवर्तित, प्रतिकूल चरित्र भएका पात्र हुन् ।

बूढाकाजी कप्तानकाजीका छोरा र सानाकाजीका बाबु हुन् । यिनको नाम चतुरभुजसिंह हो । बाबुको देहान्तपछि यिनी गाउँमा राज गर्ने काजी हुन् । ‘मुखमा राम राम बगलीमा छुरा’ भन्ने उखान यिनमा चरितार्थ हुन्छ । कलुषित मन लिएर अकलुषित अनुहार देखाउने पात्रका रूपमा उनी देखिएका छन् । बाबुले पशु जसरी नै माभीहरूलाई व्यवहार गर्नुपर्छभन्दा यिनी बाबुसँग भन्छन्, “बुबा हजुर ! हजुरको र मेरो जीवनको उद्देश्य एउटै छ मात्र काम गर्ने तरिका फरक छ । एउटा कुरा बुझिसियोस् म हजुरले भन्दा बहदा यी रैतीहरूबाट काम लिएर देखाउँछु । हजुर जेलाई सुगुरको लिँड भनेर काम नलाग्ने वस्तु ठान्नु हुन्छ म त्यही लिँडलाई मलको रूपमा खेतमा लगाएर बढी उब्जनी गर्न चाहन्छु ।”^५ यसरी उनी आफू कपटी भएको परिचय दिन्छन् । भूमालाई बाँधेको ठाउँबाट फुकाएर होस् वा मिलौतीसँग बिहे गर्न सय रुपियाँ दिएर होस् वा काभ्रे पाटामा खेती गर्न दिएर जस्तो गरेर श्रम शोषण गर्न बूढाकाजी खप्पिस छन् । बूढा माभीहरू बूढा काजीलाई भगवान मान्छन् । उसो त टेलिशृङ्खलामा पनि उनीप्रति गरिबहरूका मनमा उग्र भाव देखिँदैन । उनी एकदमै चलाख भएकाले ललाइफकाई काम लिन जान्दछन् । दुवाली थुन्ने कुरामा होस्, काभ्रे पाटो छिन्ने कुरामा होस् वा हवेली बनाउने कुरामा उनले हरेक काम चतुःपुङ्गुपूर्ण तरिकाले पूर्ण गरेका छन् ।

उनलाई छोराको बानी व्यहोरा मन परेको छैन । बाबुकै जस्तो गुण छोराको भएकाले उनी एकदमै चिन्तित छन् र मानवीयता सहित राज गर्ने सल्लाह दिँदै भन्छन्, “मानिस गधा हुन सक्तैन बाबु, गधा त गधै हो ।” यसबाट उनी केही दिएर शासन गर्ने जस्ता देखिएकाले उनी बाबु र छोराभन्दा केही मानवतावादी देखिन्छन् । उनले माभीहरूलाई दुहाली थुन्ने र

^५ ऐजन, भाग २ ।

हवेली बनाउन रोक्ने कुरा गर्दा प्रयोग गरिएको भाषामा, हरे सन्न्यासीलाई चुनावमा नउठ्न र देवु पनेरूलाई उसको पक्ष नदिन दवाव दिएको भाषामा साथै गिरीलाई रात्रीकक्षा बन्द गर्न दिएको आदेशको भाषामा सामन्ती चाटुकारिता स्पष्ट भल्कन्छ ।

यसरी हेर्दा बूढाकाजी स्यालको छाला ओढेका ब्वासा हुन् र उनी गोलो चरित्र भएका प्रतिकूल पात्र हुन् ।

सानाकाजी तेस्रो पुस्ताका शासक हुन् र यिनको शासनको शैली अधिल्लो दुईको भन्दा अझ जब्बर छ । यो पात्र सहरमा बसेर पढ्ने र कहिलेकाहीं गाउँमा आउँदा हलचल मचाउने पात्र हो । गाउँमा साथीहरू बोकेर आउनु, गरिव माफीका खसी, कुखुरा सित्तैमा खानु, छोरी-बुहारी बलात्कार गर्नु, सिकार खेल्नु यसको बानी हो । सधैं हातमा बन्दुक बोकेर हिँड्ने हुनाले गाउँलेहरू यसलाई 'बन्दुके काजी' पनि भन्छन् र यसलाई देखेर ज्यादै डराउँछन् ।

यसले सारा माफी गाउँलेलाई दुःख दिएको छ साथै माफीहरूलाई सुँगुरलाई गरे जस्तो व्यवहार गर्छ । हजुबुबाभन्दा पनि ऊ जब्बर भएर निस्किएको छ । ऊ माफीका साथै त्यहाँका मध्यम वर्गीयहरूलाई पनि बेलाबेलामा थकाईरहन्छ । मन लागेका शब्दले मानिसलाई गाली गर्नु, जथाभावी गोली चलाउनु, आतङ्क र सन्त्रासको वातावरण बनाइराख्नु, हत्या, बलात्कार र चरम शोषणको राज्य चलाउनु, गाउँमा सहरिया गुण्डा ल्याएर मभिनीलाई जर्बजस्ती बलात्कृत हुन बाध्य पार्नु उसका शौख हुन् । इन्द्रावतीमा बम पड्काएर माछा मार्नु, सित्तैमा माछा खानु, गरिवप्रति मानवताको एक लेस पनि नहुनु उसका विशेषता हुन् । काभ्रे पाटामा हवेली बनाएर गरिवको रोजीरोटी खोसेर पनि तिनीहरूमाथि बन्दुकले राज गर्न खोज्ने प्रवृत्ति उसमा छ । राजनीतिक व्यक्तिहरूलाई गाउँमा ल्याएर मदिरामा मस्त बनाएर तिनीहरूबाट काम लिने पनि गरेको छ । समग्रमा भन्दा सानाकाजीले व्यक्ति, समाज, राजनीति, प्रकृति, मानवतामाथि अत्याचार गरेको छ । यतिमात्र होइन बाबुले भनेका कुराहरू सुन्दै नसुनी र बाबुले गर्नु नहुने भनेका काम गरेर पितृभक्तिको उपहास पनि गरेको छ ।

यसर्थ टेलिशृङ्खलामा सबैभन्दा अभिमानी, चरित्रहीन पात्र सानकाजी हो । ऊ टेलिशृङ्खलाको प्रतिकूल, स्थिर र मुख्य पात्र हो ।

७.२.७.६ हरेकृष्ण सन्न्यासी, देवु पनेरू र गिरी मास्टर

यी तीन पात्रहरू काजी र माभी दुई वर्गभन्दा फरक मध्यम वर्गीय पात्रहरू हुन् ।

हरे सन्न्यासी टेलिशृङ्खलामा सानाकाजी विरुद्ध प्रधानपञ्चमा उठेको पात्र हो । हरे सन्न्यासी आफ्नो पुख्यौली सम्पत्ति धेरै काजीले खोसेर खाएको कुरा गर्छ र त्यसैको बदला लिन प्रधानमा उठ्न हिँडेको छ । ऊ काजीसँग बदला लिन माभी केटाहरूलाई भड्काउँदै हिँड्छ तर चुनावको केही दिन अगावै सानाकाजीले यसको हत्या गरिदिन्छ । त्यस्तै देवु पनेरू काजीको पण्डितका छोरो हो । ऊ सानाकाजीसँग सहरमा पढ्न बसेको हुन्छ र त्यहाँ बस्दा सानाकाजीले गरेको अन्यायको बदला लिन ऊ काजी खानदान विरुद्ध लागेको छ । उसले सोभा माभीहरूलाई अन्याय विरुद्ध लड्नुपर्छ भन्ने चेतना दिएर विद्रोही बनाइदिएको छ । पछि हवेली बनाउने ठाउँमा आएका बेला सानाकाजीले उनको हत्या गरिदिन्छ ।

यस टेलिशृङ्खलामा गिरी मास्टर सत् पात्र हुन् । यिनी हरेकृष्ण सन्न्यासी र देवु पनेरू जस्तो स्वार्थबाट चलेर काजी खानदान विरुद्ध लागेका होइनन् । उनको विद्रोह चाहिँ स्वाभाविक किसिमको छ । उनी माभीका छोराहरूलाई पढाउन गाउँको स्कुलमा आएका छन् र उनी बि.ए. पास भएर सहरमा भौतारिरहेका बेला बूढाकाजीले ल्याएर जागिरमा लगाइदिएका हुन् । तर पनि यिनलाई काजीहरूले गरेको अन्याय मनपरेको छैन । तसर्थ माभी केटाहरूलाई नै रात्री कक्षामा बोलाइ विद्रोह गर्ने सल्लाह दिन्छन् तर बूढाकाजीले हप्काएपछि स्थिति बुझेर रात्री कक्षा बन्द गरिदिन्छन् । हरे सन्न्यासी र देवु पनेरू जस्तो यथार्थलाई आकलन गर्न नसक्ने खुबी यिनमा देखिँदैन । यसरी उनी यथार्थलाई बुझ्न सक्ने खालका पात्र देखिन्छन् ।

टेलिशृङ्खलामा यिनीहरूले 'सत्' को पक्षमा आवाज उठाएकाले यिनीहरू सबै सत् पात्र हुन् ।

यस टेलिशृङ्खलामा अन्य सहायक पात्रहरूमा हिरे, नाराने, भीमे र जैमाने छन् । यिनीहरूले काजीको विरोधमा आवाज उठाएका छन् साथै काजीहरूका भतुवा हरे र बुधुनेलाई तह लगाउने काम गर्दै सत् पक्षको साथ दिएका छन् तसर्थ यी 'सत्' पात्र हुन् ।

खिनौरी र श्यामली सानाकाजीका यौन दासीहरू हुन् । सानाकाजीलाई केटी मिलाइदिने र आफूहरू पनि उसकै यौन सिकार हुने यी दुई नारी चरित्रहरू चुरा, धागो,

सिन्दुरको लोभमा बारम्बार बलात्कृत हुन्छन् । यसबाट सामन्ती युगमा नारी अस्मिता कस्तो हुन्छ भन्ने स्पष्ट हुन्छ ।

हरे र बुदुने सानाकाजीका अन्तरङ्ग नोकर हुन् । सानाकाजीका पाहुनाको सत्कार गर्नु, यिनीहरूलाई केटी, जाँड जोडिदिनु, गाउँमा आतङ्क फैलाउनु, गाउँको चियो चर्चो गरेर काजीलाई कुरा लगाउने काम गर्नु यिनीहरूको पेशा हो । आफू गरिब भएर पनि काजीको आडमा आफ्नै वर्गकामाथि हैकम चलाउनु र सानाकाजीलाई उकासेर अभ्र कुर बनाव्ने काम यिनीहरूले गरिरहेका छन् । यसरी हेर्दा यिनीहरू असत् वा खल पात्र हुन् ।

टेलिशृङ्खलामा अरू पनि थुप्रै पात्रहरू रहेका छन् तर यी पात्रहरूले कथानकलाई अगाडि बढाउन सहयोग नगरेकोले यिनीहरूको यहाँ चर्चा गरिएको छैन । समग्रमा भन्दा, इन्द्रावती किनारका निम्नवर्गीय माभी, दनुवार, मध्यमवर्गीय हरे सन्न्यासी र देवु पनेरू र उच्च वर्गका काजीहरूका बीच चलेको द्वन्द्वलाई यिनै पात्रहरूमार्फत् टेलिशृङ्खलामा प्रस्तुत गरिएको छ ।

७.३ परिवेश

अविरल बग्दछ इन्द्रावती टेलिशृङ्खलामा सुरुमै इन्द्रावती बगिरहेको, बच्चाहरू इन्द्रावतीमा खेल्दै गरेको, माभी जाल फाल्दै गरेको दृश्य देखिन्छ । यही सुरुआतको दृश्यले नै परिवेशलाई स्पष्ट पार्दछ । टेलिशृङ्खलामा ग्रामीण परिवेशमा घटेको कथा देखाइएको छ । यसमा माभीटार, आँपटार, भिउँटार, वाउनेपाटी, सिपाघाट, ज्यामिरे, जोगीटार जस्ता ठाउँहरूको चर्चासँगै देउपुर, हिँगुवा पाटी, पाँचखाल, धुलिखेल, बनेपा, साँगाजस्ता ठाउँहरूको नामोल्लेख भएको छ साथै काठमाडौँ र सिन्धुपाल्चोकका केही क्षेत्रका दृश्यहरू पनि यसमा देखाइएको छ ।

इन्द्रावती किनारमा रहेका माभीका घरहरू, वनजङ्गल, पाखावारी, इन्द्रावती नदी र त्यसमा गरिएको डुङ्गा सयर नै यसमा धेरै देख्न सकिन्छ । यसले एकदमै ग्रामीण गाउँको भ्रमको दर्शकलाई दिइरहन्छ । धनी भनिएका काजीको घर पनि काठमाडौँको बङ्गला जस्तो छैन बरु गाउँकै राम्रो घर जस्तो छ । टेलिशृङ्खलामा घटेका घटनाहरूले पनि यसको परिवेशलाई स्पष्ट पार्दछ । नदीमा डुङ्गा चलाउनु, पौडी खेल्नु, विकास खुलेतिर काम गर्न जानु, फलफूल बेच्न पाँचखाल जानु, चौतारीमा बसेर तास खेल्नु, जङ्गलमा सिकार गर्नु, चुरा धागाका लागि बलात्कृत हुनु, रात्रीकक्षामा टुकी बालेर पढ्नु, भट्टीमा गएर भ्रगडा गर्नु,

पित्री उतार्ने कार्य गर्नु, मेलामा गएर नाच्नु, गाईबाखालाई घाँस काट्नु आदि प्रसङ्गहरूले टेलिशृङ्खलाको परिवेशलाई स्पष्ट पारेका छन् ।

टेलिशृङ्खलामा तीन पुस्ताको समयलाई स्पष्ट किटान गर्न सकिन्छ, कप्तानकाजीको राणाकालीन समय, बूढाकाजीको राणाशासन ढलेपछिको समय र सानाकाजीको पञ्चायतकाल र प्रजातन्त्रोन्मुख समय । यसमा सानाकाजी विरुद्ध हरे सन्न्यासी गाउँपञ्चायतको चुनावमा तेस्रो पटक उठेको कुरा पूर्वदीप्तिमा देखाइएको छ । नेपालमा सं. २०२१ बाट गाउँ विकास समितिको चुनाव सुरु भएको हो । पाँच वर्षले हिसाव गर्दा दोस्रो चुनाव सं. २०२६ मा पर्न आउँछ र तेस्रो चुनाव सं. २०३१ सालमा पर्न आउँछ । हरे सन्न्यासी सं. २०३१ को चुनावमा लड्ने तयारी गरेकाले दोस्रो चुनावपछि यो घटना घटेको अनुमान गर्न सकिन्छ । काजीले गाउँ फर्कका मानिसहरू घरमा ल्याएर राखेको चर्चा पनि टेलिशृङ्खलामा पाइन्छ । गाउँ फर्क अभियान सं. २०३२ देखि सं. २०३४ सम्म सक्रिय भएको थियो । तसर्थ यसको समय सं. २०२६ देखि सं. २०३५ सम्म भएको अनुमान गर्न सकिन्छ । यसरी यस टेलिशृङ्खलाको घटनाक्रम दसवर्षभित्र घटेको देखिन आउँछ ।

कप्तानकाजीले भूमालाई गरेको व्यवहार, बूढाकाजीले चतुःयाइपूर्ण किसिमबाट जग्गा हडपेको, सानाकाजीले माभीसँग गरेको व्यवहार, पुलिसले माभीहरूलाई समातेपछिको दृश्यले आतङ्कको वातावरण सिर्जना गरेको छ ।

टेलिशृङ्खलामा कौतूहलपूर्ण वातावरण पनि पाइन्छ । इन्द्रावतीको किनारमा लालगेडीले भूपारेपछि सानाकाजी रिसाएर गएको प्रसङ्ग, सानाकाजीले लालगेडी माथि असफल बलात्कार प्रयासको घटना, बूढाकाजीले भूमासँग हवेलीको कुरा गर्दा, बूढामाभीहरू मिलेर खेती गर्ने प्रसङ्गमा, हरे सन्न्यासी काजीले नउठ् भन्दाभन्दै उठेको प्रसङ्ग, देवु पनेरू मारिएपछिको घटना, मास्टरलाई बूढाकाजीले बोलाउन पठाएको प्रसङ्ग ज्यादै कौतूहलपूर्ण छन् ।

यस टेलिशृङ्खलामा मिलौती विभिन्न चाडपर्वमा नाच्दै गरेको प्रसङ्ग, जोगीटारमा पित्री उतार्ने पर्व, माघे सङ्क्रान्तिको मेलाबाट भूमाले मिलौतीलाई उठाएर ल्याएको प्रसङ्ग, काजीका घरमा भएका पूजा र श्राद्ध आदि प्रसङ्गले सांस्कृतिक वातावरणको भूभल्को दिएको छ ।

यसमा स्वनिर्मित प्राकृतिक वातावरणको पनि चित्रण गरिएको छ, जस्तै- लालगेडी सोभिते नहुँदा विरक्तिएका बेलामा प्रकृति पनि धुम्म परेको देखाउनु, सानाकाजी रिसाउँदा

इन्द्रावतीको पानी ढुङ्गामा ठोकिएको देखाउनु, बलात्कारको घटना देखाउँदा बिजुली चम्केको देखाइनु आदि ।

समग्रमा भन्दा टेलिशृङ्खलामा गाउँको तल नदी र ठूलो बगर, नदीको अलि माथि नजिकनजिक रहेका माभीहरूका ससाना उराठलाग्दा भुप्राहरू, भुप्रामा वरिपरी सुँगुर र फोहोरी केटाकेटीहरू उफिरहेका, त्यसभन्दा केही माथि वरिपरी बगैँचा भएको क्याम्पा र त्यसभित्र रहेको काजीको घर, चौतारामा बसेर तास खेलिरहेका ठिटाहरू, घाँस दाउरा गर्दै मायाप्रीति र भैँभगडा गरिरहेका युवायुवतीहरू आदि दृश्यहरूले ग्रामीण परिवेशको भ्रमलको दिन्छ ।

७.४ संवाद

अविरल बग्दछ इन्द्रावती टेलिशृङ्खलामा दुई खालको संवाद देखिन्छ । पात्रहरू एक आपसमा कुरा गरिरहेका वा 'कुराकानी' मा एक खालको संवाद पाइन्छ भने टाउको हल्लाएर, रोएर, अस्वाभाविक हाउभाउ देखाएर गरिएका मौन संवादहरू पनि प्रशस्त पाइन्छन् । यस्ता संवादहरूले टेलिशृङ्खला रोचक बनेको छ । टेलिशृङ्खलामा संवादहरू स्वाभाविक खालका छन् । पात्र अनुसारको संवाद टेलिशृङ्खलामा पाइन्छ, जस्तै-

चतुरभुज - बुबा हजुरले कसलाई कराइसिएको होला ।

भूमा - विहान भिसमिसेदेखि रात नपरुन्जेलसम्म तँलाई कहिल्यै फुर्सत नहुने भो हगी ? कैले घाँस, दाउरा भन्ने, कैले सुँगुर-बाखा भन्यो । जुझी खियाउन पनि भ्या कै छेस, माछा मार्न पनि भ्या कै छेस । साह्रै दुःख पाइस बाबै !

लालगेडी- आ..... ऽ बाऊ । अब त बानी परिसक्यो ।

सानाकाजी - तँ राँडले के भन्न खोजेको ? यति काम पनि गर्न सक्तिनस तँ !

टेलिशृङ्खलामा नाटकमाभन्दा छोटो-छोटो संवादहरूको प्रयोग हुनुपर्छ । साहित्यिकभन्दा स्वभाविकता टेलिशृङ्खलाका संवादमा हुनुपर्छ । संवादलाई कलाकारले कसरी उच्चारण गर्दछ, त्यसकै आधारमा टेलिशृङ्खलाको संवाद सफल वा असफल भनेर छुट्याइन्छ । स्वाभाविक वा सजीव संवादले टेलिशृङ्खलामा महत्त्वपूर्ण प्रभाव छोड्छ । टेलिशृङ्खलामा चतुरभुज र कप्तान, भूमा र मिलौती, सोभिते र लालगेडी , जाँड भट्टीमा शंखे र चंचली, हरे र बुदुनेले ठाउँठाउँमा एकदमै छोटो संवाद बोलेका छन्, जस्तै-

भूमा - तँ राम्री छेस् अनि तलाई नजिस्काए कसलाई जिस्काउनु त ।

मिलौती - जिस्काउने पनि तरिका हुन्छ नि ! अति नै गर्छन् ।

लालगेडी - मकै खान्छौ ?

सोभिते - खान्छु ले ।

कप्तान - किनकी मलाई चिन्ता छ, डर छ, मेरो बिडो तैले थाम्न सक्छस् कि सक्तैनस् ।

चतुर्भुज - किन ? म मा के कमी देखिसियो र ?

तर भूमाले चतुर्भुजसँग गरेका संवादहरू, भूमाले गाउँलेसँग गरेका संवादहरू, हरे सन्यासी, देवु पनेरू र गिरी मास्टरले माफीहरूसँग गरेका संवादहरू लामालामा छन्, जस्तै -

भूमा - हामी कुशुवार माफी । हाम्रो त धर्म नै इन्द्रावती कै काख नछोड्ने अनि काजी खानदानको सेवा गर्ने । हामीलाई देवताले काजी खानदान कै सेवा गर्न जन्माएको, पूर्खादेखि अहिलेसम्म उनका सेवा गर्न छोडिएको छैन । पछिपछि बाँचुन्जेल पनि सेवा गर्न पाइरहियोस् इन्द्रावती माइसँग यही प्रार्थना छ ।

गिरी - यो धर्तीमा मान्छे भएर जन्मिसकेपछि आफ्नो छुट्टै पहिचान पनि हुनुपर्छ । सबै कुरा ठूला बडाको इतिहाससँग गाँसेर मात्र हुँदैन, आफ्नो छुट्टै अस्तित्व पनि हुनुपर्छ ।

यसमा पात्रहरूले बोलेका उक्तिहरूले संवादलाई कसिलो बनाएका छन् । लामा संवाद पनि पट्यारलाग्दा छैनन् । सरल भाषाका संवादहरू ज्यादा छन् । ग्रामीण क्षेत्रमा प्रयोग हुने साला, राँड जस्ता शब्दहरू पनि संवादमा भेटिन्छन् । काजी, देवु, मास्टर, साथै माफीहरूले र पुलिसहरूले बोल्ने भाषामा धेरै फरक भेटिन्छ । पात्रको आर्थिक, सामाजिक, पारिवारिक तथा पदीय स्तर अनुरूपको भाषा यसमा पाइन्छ ।

टेलिभिजन लेखनमा संवादलाई एकदमै ध्यान दिनुपर्छ । त्यस्तै टेलिशृङ्खलामा पनि संवादको महत्त्वपूर्ण भूमिका हुनाले यसमा ध्यान दिनुपर्छ । संवादले टेलिशृङ्खलामा नाटकीय मोड ल्याउनका लागि पनि भूमिका खेलेको हुन्छ । **अविरल बग्दछ इन्द्रावती** टेलिशृङ्खलामा पनि भूमा र बूढाकाजी, भूमा र सोभित, लालगेडी र सानाकाजी, देवु र गिरी मास्टरले बोलेका संवादहरूले कथानकलाई अगाडि बढाएका छन् साथै नाटकीय मोडहरू पनि ल्याएका छन् । यस टेलिशृङ्खलाका संवादहरूले दर्शकहरूलाई कहिले हँसाउने (भट्टीमा शंखे

र चंचली बीचको कुरा), कहिले एकदमै भावुक बनाउने (लालगेडी हराएपछि बुढाकाजी र भूमाबीचको वार्तालाप), कहिले कुतूहलता सिर्जना गरिदिने (लालगेडी र सानाकाजीबीच खोलामा भएको चर्काचर्की) काम गर्दछन् । यसमा भूमाले मिलौती सम्झदै गरेको एकालापिय संवाद पनि एकदमै भावुक बनाउने खालको छ ।

संवादमा सहरिया लवज भन्दा पात्रहरूको परिवेश र भेषभूषा अनुरूपकै ग्रामीण लवजको प्राधान्य पाइन्छ । कहींकहीं मास्टर, देवु जस्ता शिक्षितहरूले अंग्रेजी शब्द प्रयोग गरेका भएपनि ठेट नेपाली शब्द नै संवादमा ज्यादा पाइन्छ । टेलिशृङ्खलामा धेरैजसो पूर्ण वाक्यमा संवाद रहेका छन् । टेलिशृङ्खलामा आवश्यक पर्ने ज्यादै छोटो संवादहरू पनि यसमा पाइन्छन्, जस्तै-

भूमा - गुरु-पूजा सकियो ?

बाहुन १ - छैन । किन चाहियो तिमीलाई ?

भूमा - बिहानदेखि दाउरा चिरेको चिरै छु । यसो पूजा सकिएको भए प्रसाद पाइन्थ्यो कि ?

समग्रमा भन्दा, यसका संवादहरू ग्रामीण लवजमा बोलिएका, लामाछोटा जस्ता भए पनि बोधगम्य साथै कथानकलाई नाटकीय मोड दिँदै अधि बढाउन सहयोगी खालका छन् ।

७.५ गीत/सङ्गीत

अविरल बग्दछ इन्द्रावती टेलिशृङ्खलामा जम्मा तीनवटा गीतहरू छन् । हुन त चलचित्रमा जस्तो गीतहरूको प्रयोग टेलिशृङ्खलामा गरिँदैन तर पनि गीत सङ्गीतको प्रयोगै चाहिँ नहुने होइन । चलचित्रमा जस्तो टेलिशृङ्खलामा गीतहरू लोकप्रिय हुने वा छुट्टै क्यासेट निकालेर बजारमा ल्याउने खालका हुँदैनन् । छोटोछोटा गीतका टुक्राहरू टेलिशृङ्खलामा प्रयोग गरिएको हुन्छ । गीतको प्रयोग टेलिशृङ्खलाको सुरुआतमा र पात्र परिचयमा, स्थान परिचयमा, सांस्कृतिक पर्व आदिमा पार्श्वसङ्गीत प्रयोग गरिएको हुन्छ ।

टेलिशृङ्खलामा एउटा शीर्ष गीत छ । 'प्रहार कति कति अविरल बग्दछ इन्द्रावती' यो पहिलो गीत हो । यसका रचनाकार राजेन्द्र थापा हुन् । यो गीत टेलिशृङ्खलाको प्रत्येक भागको सुरुमा बग्ने गर्दछ साथै ठाउँठाउँमा इन्द्रावतीको चित्रण गर्दा पनि बजेको पाइन्छ । यो गीतले नदी किनारका माभी र काजीबीचको सङ्घर्षलाई इन्द्रावतीसँग तुलना गरेर प्रतीकात्मक अर्थमा जति प्रहार हुन्छ, लहर त्यति नै उठ्छ भन्ने

भावार्थ प्रस्तुत गरेको देखिन्छ । यस गीतले सुरुमै काजी र माभीबीच सङ्घर्ष हुने सङ्केत पनि दिएको छ ।

टेलिशृङ्खलाको दोस्रो गीत 'इन्द्रावतीनदीको पूजा, गाउँको केटी हेरेर मन बुझा....' हो । यो गीतमा भूमा र मिलौतीले अभिनय गरेका छन् । यसमा भूमा र मिलौती सहित उनीहरूका साथीहरू नाचिरहेका देखिन्छन् । भूमा र मिलौतीको मन मिलेपछि मेलाबाट उनीहरू भाग्ने सल्लाह भएपछि दुई जम्मा हुन्छन् र गीत गाउँछन् । हुनत मिलौतीलाई भगाउन कृष्ण र गोपे पनि बसेका हुन्छन् तर भूमाले नै मिलौतीलाई लैजान सफल हुन्छ । यो प्रेम गीत हो र गीतको समाप्तिपछि द्वन्द्व देखाइएको छ ।

टेलिशृङ्खलाको तेस्रो गीत 'कोरेली वनमा के बस्यो यस्तो, पीडाको लहर... ' हो । यसका रचनाकार प्रकाशजङ्ग कार्की हुन् । यो गीत सोभिते लाहुर गएका बेला उसको यादमा विरक्तिकी लालगेडीले गाएकी हो । यस गीतको माभमाभमा काठमाडौँलाई देखाइएको छ ।

समग्रमा हेर्दा, टेलिशृङ्खलामा एउटा प्रेमगीत, एउटा विरहमा गाइएको गीत र एउटा टेलिशृङ्खलाको भावना बोकेको गीत रहेका छन् । यी गीतहरूले टेलिशृङ्खलालाई आकर्षक बनाएका छन् र प्रेम र विरहको अवस्थालाई एकदमै मन छुने बनाइदिएका छन् । भूमा र मिलौतीले गाएको गीतले मेलाको रौनकता बढाएको छ भने लालगेडीले गाएको गीतले चाहिँ पीडाबोध गराउन सफल भएको छ । यसमा गीतहरू टेलिशृङ्खलाको कथानकसँग एकदमै मिल्ने खालका भएकाले सार्थक छन् ।

७.६ सन्देश

सन्देश भन्नाले सारवस्तुलाई बुझिन्छ । यस टेलिशृङ्खलाको सारवस्तु वर्गीय द्वन्द्वलाई देखाउनु रहेको छ । यसमा काजीहरूको तीन पुस्ता देखाएर कसरी सामन्तहरूले गरिब वर्गका माभीहरूलाई शोषण गरिरहेका छन् भन्ने कुरा उजागर गर्न खोजिएको छ । तीन पुस्ताका काजीमा नेपाली राजनैतिक इतिहासका तीन पक्षलाई देख्न सकिन्छ, जस्तै- कप्तानकाजीमा राणाकालीन प्रवृत्ति, बूढाकाजीमा पञ्चायतकालीन सामन्ती प्रवृत्ति र सानाकाजीमा पुँजीवादी प्रजातन्त्रभित्रको शोषण प्रवृत्ति । यसमा निम्न, मध्यम र उच्च वर्गबीचको आन्तरिक र बाह्य सङ्घर्षलाई प्रष्ट पार्ने क्रममा कसरी निम्न वर्ग मध्यम र उच्च वर्गको खेलौना बन्न पुगेका हुन्छन् भन्ने सामाजिक यथार्थलाई देखाइएको छ । यसमा शोषकलाई कसरी शोषित वर्गको एकताबद्ध शक्तिले अन्त्य गर्न सकिन्छ भन्ने सन्देश दिइएको छ ।

राजनीतिक, आर्थिक र सांस्कृतिक विकृतिका पक्षहरूलाई प्रष्ट रूपमा देखाइ कसरी शोषकहरूले समाजका निमुखा जनताको अस्तित्व र उनीहरूको भविष्यमाथि खेलवाड गर्छन् भन्ने देखाउन खोजिएको छ । तात्कालीन युगका जटिल समस्याहरू र सामन्ती र पुँजीवादी व्यवस्थाका विकृति र विसङ्गतिहरू छर्लङ्ग्याउँदै यसबाट पिल्सिएका निम्न वर्ग र मध्यम वर्गका दुरावस्थालाई छर्लङ्ग पारिएको छ । यसले अन्त्यमा सोभिते मार्फत लाखौं करोडौं मिलेर शोषणको अन्त्य गर्ने भन्दै आशावादी स्वर प्रस्तुत गरेको छ ।

इन्द्रावती किनारका माभीहरूलाई त्यहाँका सामन्तहरूले कसरी शोषण गरिरहेका छन् र त्यसका विरुद्ध कस्तो आवाज उठ्न लागि रहेको छ भन्ने कुरा यसमा देखाइएको छ । युवा माभीहरू, मध्यम वर्गीय काजी विरोधी पात्रहरू देवु पनेरू, हरे सन्न्यासी र गिरी मास्टरसँग लागेर काजीहरूका अन्याय र अत्याचार विरुद्ध उठेका छन् तर प्रौढ माभीहरूले यस कुरालाई स्वीकार गर्न सकेका छैनन् ।

यसमा गिरी मास्टर विना द्वेष, स्वतः स्फूर्त भावनाले काजीहरूको अन्यायको विरुद्ध लागेका छन् भने हरे सन्न्यासी र देवु पनेरू बदलाको भावना लिएर काजीहरूको विरुद्ध लागेका छन् । हरेक सन्न्यासीको धेरै सम्पत्ति काजीले हडपेका र देवुलाई सानाकाजीले सहरमा सँगै पढ्न बस्दा दुःख दिएकाले साथै काजीहरूलाई हटाएर आफ्नो राज कायम गर्न पनि यिनीहरू काजी विरुद्ध छन् । बूढाकाजी र सानाकाजी अन्याय र अत्याचार गर्न एकदमै मरिमेटर लागेका छन् । बूढाकाजी मुलुकमा परिवर्तन आएकोले सोही अनुसार शोषण गर्नुपर्छ भन्छन् तर सानाकाजी चाहिँ माभी दनुवारलाई हजुरबाबु जस्तै सुँगुरका पाठाहरूसँग तुलना गरी बन्दुक देखाएर तर्साएर राज गर्नुपर्छ भन्ने ठान्दछ । यी दुईको शोषण गर्ने शैली फरक भए पनि दुवैको उद्देश्य चाहिँ माभीहरूलाई दास बनाएर राख्नुपर्छ भन्ने नै हो । यही दुई काजी र माभीबीचको द्वन्द्व टेलिशृङ्खलामा ज्यादै राम्रोसँग देखाइएको छ ।

यस टेलिशृङ्खलामा शोषकका विरुद्ध आवाज उठे पनि यसलाई अन्त्य गर्न कोही पनि अगाडि सरेका देखिँदैनन् । माभीहरूमा फुट देखिन्छ, त्यस्तै हरे सन्न्यासी र देवु पनेरू आ-आफ्नै स्वार्थसिद्ध गर्न र काजीहरूलाई हटाइ आफ्नै सत्ता कायम गर्न लागिपरेका छन् । गिरी मास्टर एकलैले केही गर्न सक्तैनन् । तसर्थ सङ्गठित शक्तिको अभावमा टेलिशृङ्खलामा सत् पक्षको विजय हुन सकेको छैन । काजीहरूको थिचोमिचोमा परेर मध्यम वर्गको अन्त्य भएको छ र दुई वर्गमा पनि माभी वर्गका बूढाहरूमात्र गाउँमा छन् र युवाहरू गाउँ बाहिरै रहेका र काजी खलक भन्भन् धनी हुँदै गइरहेकाले विद्रोह उत्कर्षमा पुग्न सकेको छैन ।

टेलिशृङ्खलाको अन्त्यमा दुई वर्गका दुई प्रमुख पात्रहरू सोभिते र सानाकाजी मात्र बाँकी रहन्छन् । सानाकाजी हवेली बनाइ आनन्दसँग बसेको छ भने सोभिते हार नखाइ धेरै मान्छे बटुलेर शोषणको अन्त्य गर्ने भनेर हिँडेकाले काजीहरूको विजय भए पनि शोषितहरू सङ्घर्षको लागि तयार रहेको आभास पाइन्छ र जीत हुने आशा पनि गर्न सकिन्छ । यस टेलिशृङ्खलाको मुख्य सन्देश यही हो ।

समग्रमा, वर्गद्वन्द्व नै टेलिशृङ्खलाले देखाउन खोजेको मुख्य कुरा हो । शोषणभित्र पिल्सिएका वर्गको मुक्ति हुनुपर्छ साथै समाजमा अमन चयन कायम गर्न वर्गद्वन्द्वको अन्त्य हुनुपर्छ भन्ने सन्देश टेलिशृङ्खलाले दिएको छ ।

७.७ द्वन्द्व

टेलिशृङ्खलामा प्रकृतिसँग मान्छेले गरेको द्वन्द्व, मानसिक द्वन्द्व साथै शोषक र शोषित दुई वर्गबीच भएको बाह्य द्वन्द्व गरी तीन प्रकारका द्वन्द्व देखाइएको छ ।

नदीमा डुङ्गा खियाउनु, गाईवस्तु चराउनु, खोला तर्ने मानिसहरूलाई वारिपारी गराउनु, वनजङ्गल गएर घाँस दाउरा गरेर गाईवस्तु पाल्नु, घामपानीबाट बचेर सिपाघाट लागेर माछा बेच्ने काम गर्नु, उनीहरूले प्रकृतिसँग गरेको सङ्घर्ष हो । प्रकृतिसँग सङ्घर्षकै क्रममा मिलौतीको मृत्यु हुन्छ । इन्द्रावतीको बगरमा खेत बनाएर धान रोप्नु, यसपूर्व काभ्रे पाटामा खेती गर्नु, बगरको खेतमा भेल लागेर माभीहरूको सपना चकनाचुर हुनु, यही बाढीले घर बगाउने त्राहिमाममा माभीहरू बाँच्न बाध्य हुनु आदि प्रकृतिसँग यिनीहरूले गरेको सङ्घर्ष हो । टेलिशृङ्खलामा प्रत्येक पल माभीहरू प्रकृतिसँग सङ्घर्ष गरेर बाँचिरहेका देखाइएको छ ।

टेलिशृङ्खलामा थुप्रै ठाउँमा मानसिक द्वन्द्व पनि देखाइएको छ । भूमाको पूर्वदीप्तिको अवस्थामा, सोभिते लालगेडीलाई छाडेर लाहुर गएको बेला लालगेडीको अवस्था, सानाकाजीले लालगेडीको हप्की खाएपछिको अवस्था, बूढाकाजीका मनमा छोराले गरेका कार्यहरू देखेर उठेको द्वन्द्व आदि मानसिक द्वन्द्वका अवस्था हुन् । आफ्ना माभी केटाहरू काजीको विरुद्धमा लागेकाले हरदम चिन्तित भूमाको अवस्था र दुनियाँ परिवर्तन हुन लागेको बेला पनि परिवर्तन नभइ उटपटाङ्ग काम गर्दै हिँड्ने सानाकाजीको बानी देखेर बूढाकाजीको अवस्थामा मानसिक द्वन्द्व एकदमै राम्रोसँग चरितार्थ भएको छ ।

टेलिशृङ्खलामा यी पात्रहरूको अनुहार, हाउभाउ र पूर्वदीप्तिबाट यिनीहरूको मानसिक द्वन्द्व स्पष्ट देख्न सकिन्छ ।

अविरल बग्दछ इन्द्रावती टेलिशृङ्खलामा बाह्य वा शारीरिक द्वन्द्व ज्यादा पाइन्छ । टेलिशृङ्खलाको सुरुमै कप्तानकाजीले भूमालाई दिएको सजाय, मिलौती प्राप्त गर्न भूमाले कृष्ण र गोपेसँग गरेको द्वन्द्व, सानाकाजी र सोभितेबीचको द्वन्द्व, सानाकाजीले हरे सन्न्यासी र देवु पनेरूसँग गरेको द्वन्द्व, हरे र बुदुनेसँग मेलामा र स्कुलमा भीमे, जैमाने र नारानेले गरेको द्वन्द्व आदि द्वन्द्वहरू बाह्य द्वन्द्वका नमुना हुन् ।

यस टेलिशृङ्खलामा द्वन्द्व एकदमै सबल रूपमा देखाइएको छ । यसमा द्वन्द्वले कथानक अगाडि बढाउन पनि सहयोग गरेको देखिन्छ, जस्तै- सानाकाजीलाई खोलाको तिरमा मुखभरिको जवाफ लालगेडीले नदिएकी भए, पधैरामा सानाकाजीले बलात्कार प्रयास गर्ने थिएन, सोभिते र सानाकाजीको आमनेसामने पर्दा भगडा पर्ने थिएन, खिनौरी र श्यामलीलाई फकाएर लालगेडी ल्याउन सानाकाजीले आदेश दिने थिएन, शेरे हवल्दारले लालगेडीलाई बलात्कार गर्ने थिएन र काठमाडौंमा पुऱ्याएकी लालगेडीलाई दिल्ली, बम्बै पुऱ्याउने कुरा हुने थिए । यसर्थ बाह्य द्वन्द्वले कथानकलाई अघि बढाउन एकदमै सहयोग गरेको छ । यस टेलिशृङ्खलामा मानसिक द्वन्द्वभन्दा बाह्य द्वन्द्व नै सबल देखिन्छ ।

समग्रमा भन्दा यस टेलिशृङ्खलाले वर्गीय द्वन्द्वलाई एकदमै राम्रोसँग उठाएको छ । इन्द्रावती नदी किनारका माभीहरूलाई काजीहरूले गरेको शोषण र त्यस विरुद्ध माभीहरूमा जुर्मुराएको विद्रोही चेतलाई यहाँ राम्रोसँग प्रस्तुत गरिएको छ । धेरै पात्रहरू भएपनि तिनीहरूको उचित संयोजन गरिएको छ । तीनवटा गीतहरूले टेलिशृङ्खलालाई आकर्षक बनाएको छ । संवाद पनि एकदमै सरल र ग्रामीण लवजमा बोलिएका छन् साथै द्वन्द्वको पनि टेलिशृङ्खलामा उचित संयोजन गरिएको छ । यसरी हेर्दा अविरल बग्दछ इन्द्रावती सफल टेलिशृङ्खला बन्न पुगेको छ ।

अविरल बग्दछ इन्द्रावती उपन्यासबाट टेलिशृङ्खला बनाउँदा गरिएको परिवर्तन-

उपन्यास र टेलिशृङ्खला ललितकलाका आ-आफ्नै अस्तित्व बोकेका दुई पृथक विधा हुन् । यसर्थ उपन्यासको टेलिशृङ्खलामा रूपान्तरण हुबहु हुन सक्तैन । उपन्यासमा जीवनको व्यापक पक्ष अटाउन सक्छ साथै लेखकले आफ्ना निजी कुराहरूलाई आफूलाई मन परेको तरिकाले प्रस्तुत गर्न सक्छ । परिवेशलाई आफूले चाहे जसरी व्यापक परिवेशलाई सीमित र सीमितलाई व्यापक परिवेशमा समेट्न सक्छ भने संवाद लामाछोटो जस्ता पनि बनाउन सक्छ तर टेलिशृङ्खलामा यस्तो लचकता हुँदैन । यसमा लेखकले भन्ने भन्दा पनि बढी देखाउने गर्नुपर्छ । कतिपय कुराहरू उपन्यासकारले शब्दमा व्यक्त गर्न सक्छ तर

दृश्यमा त्यसलाई देखाउन कठिन हुन्छ । पात्रको मनोजगतको चित्रण उपन्यासकारले सजिलै गर्न सक्छ तर टेलिशृङ्खलामा यो ज्यादै गाह्रो हुन्छ । यस्ता कुराहरू निर्देशकका लागि चुनौतीपूर्ण हुन्छन् । यो पाठकका लागि पढ्न निर्माण गरिने नभई दर्शकका लागि हेर्न निर्माण गरिने उद्देश्यले लेखिन्छ । **अविरल बग्दछ इन्द्रावती** उपन्यासलाई टेलिशृङ्खलामा उतार्ने काम बढी अधिकारीले गरेका छन् । बढी अधिकारीले उपन्यास **अविरल बग्दछ इन्द्रावती**लाई रूपान्तरण गर्दा मूल कथालाई जस्ताको तस्तै राखेर निर्माण गरेका छन् तर उपन्यासको हुबहु रूपान्तरण नहुने हुनाले केही कुराहरू थपेका छन् । उनले फेरबदल गरेका केही प्रसङ्गहरूलाई टेलिशृङ्खला विश्लेषणकै आधारमा क्रमशः परिच्छेद पिच्छे, प्रकाश पार्ने प्रयास गरिएको छ ।

उपन्यास **अविरल बग्दछ इन्द्रावती**को कथानक जसरी अगाडि बढेको छ, त्यसरी टेलिशृङ्खला **अविरल बग्दछ इन्द्रावती**को कथानक अगाडि बढेको छैन । टेलिशृङ्खलामा कथानक उपन्यासको भन्दा सल्ल बगेको छ । यसमा पूर्वदीप्तिलाई पनि सोभै कथानकमा मिसाएर प्रस्तुत गरिएको छ । कथानक कहीं पनि रोकिएको जस्तो लाग्दैन । उपन्यासमा भूमाले बारम्बार सम्भेका पुराना कुराहरूलाई टेलिशृङ्खलामा सिलेसिलेवार रूपमा प्रस्तुत गरिएको छ । टेलिशृङ्खलामा घाँसेहरूले गाएका गीतहरू, नारने र घाँसीको प्रसङ्ग, पूर्वदीप्तिमा भूमा र मिलौतीको प्रेमप्रसङ्गका कुराहरूलाई विस्तृत रूपमा प्रस्तुत गरिएको छ । यी दुईबीचमा मायाप्रेम गर्दा गरिएका कुराहरू र क्रियाकलापहरू यसमा थपिएका छन् । मिलौतीलाई खिस्याउन केटाहरूले गोपेलाई उचालेको, बाहुन केटाहरूले मिलौतीलाई पाँचखाल घुम्न जाने आग्रह गरेको प्रसङ्ग, जहाँ गए पनि गीत गाइरहनुपर्ने स्वभावकी मिलौती, कप्तानकाजीका घरको पूजा, श्राद्धका प्रसङ्ग, जाँड खाएर जहिल्यै हल्लिहिँड्ने जड्याहाको प्रसङ्ग, कप्तानको काम नमान्दा कोर्ला लगाएको प्रसङ्ग, काम गर्दा बिगारेर गरुडसिंहले कान्छा र भूमालाई पिटेको प्रसङ्ग, चतुरभुजको जवान बेलाको प्रसङ्ग, भूमा र मिलौतीको विवाहमा चतुरभुजले सय रूपयाँ दिएको प्रसङ्ग, भूमाले बूढासँग गरेको कुराकानी, जोगीले फेरी लाएको प्रसङ्ग, बच्चा उमेरका भीमे, जैमाने, सोभिते, लालगेडीको बाललीलाको प्रसङ्ग, जवान र युवा भूमाको प्रेमी र पारिवारिक अवस्थाको चित्रणका साथै पूर्वदीप्तिका प्रसङ्गहरूमा धेरै कुराहरू उपन्यासका भन्दा फरक छन् । त्यस्तै बूढा काजीसँग विष्णु साहु, कजिनी, लालवीरे, वंशी जिम्वालको बैठकको प्रसङ्ग पनि फरक छ । लालगेडी र सोभितेका प्रेम प्रसङ्गका घटनाहरू, खिनौरीले सोभितेलाई मनपराएको कुरा गर्दा सम्भिएका प्रसङ्गहरू नयाँ छन् । विर्खे माभीले भूमालाई सोभिते र लालगेडीको विवाह गरिदिने कुरा गरेको प्रसङ्ग, सानाकाजीलाई पाँचखाल घोडा लिएर लिन गएको प्रसङ्ग, गम्भीरेकी स्वास्नीलाई

सानाकाजीले पिटेर मृत्यु भएको प्रसङ्ग, कजिनी र रूनुमैयाँ बीचको कुराकानीको प्रसङ्ग, सोभितेले रूनुमैयाँसँग लालगेडीको तुलना गरी फुक्याएको प्रसङ्ग पटकथाकारले सिर्जेका छन् । यसका साथै टेलिशृङ्खलामा उपन्यासमा भएका प्रसङ्गरूलाई पनि अगाडिपछाडि पारेर प्रस्तुत गरिएको छ, जस्तै- स्कूल खोल्ने प्रसङ्ग उपन्यासमा ढिलो आउँछ तर टेलिशृङ्खलामा स्कूल खोल्ने चर्चा छिट्टै देखाइन्छ । यसमा काजीहरूको इतिहासलाई चतुरभुज र कप्तानकाजीको कुराकानीमा मात्रै सीमित गरिएको छ । माथिका प्रसङ्गरूको भल्को मात्र उपन्यासमा दिइएको छ तर यसमा पटकथाकारले नाटकीकरण गरी पर्दामा उतार्ने काम गरेका छन् । अन्य प्रसङ्गरू चाहिँ उपन्यासमै छन् र तिनलाई नाटकीकरण मात्र गरिएको छ ।

पात्रहरूको कुरा गर्दा यसमा प्रमुख पात्रहरू उपन्यासका जस्तै छन् । उपन्यासमा कप्तानकाजीको वर्णन त्यति साह्रो गरिएको छैन तर टेलिशृङ्खलामा उसको वर्णन धेरै छ । धेरै भागसम्म कप्तानकाजीको अत्याचारलाई टेलिशृङ्खलामा प्रस्तुत गरिएको छ । चतुरभुजको युवा अवस्था, भूमाको युवा र अधवैशे अवस्था, भीमे, जैमाने, लालगेडी, सोभिते, खिनौरीका बाल्यकालीन अवस्थाको चित्रणका साथै कप्तानकाजीको मृत्यु पनि यसमा प्रस्तुत गरिएको छ । यसमा सहायक पात्रहरू पनि जस्ताका जस्तै प्रस्तुत गरिएका छन् । कथानकलाई अगाडि बढाउन गौण पात्रहरू थप्ने काम बढी अधिकारीले गरेका छन् । उनले घाँसेहरू, बूढो, बाहुन, बाहुनी, लठैत, जुठे, जड्याहा, केटी, केटा, साथीहरू, व्यक्ति, जगते बूढा, तुले, रिठ्ठे जस्ता पात्रहरू थपेका छन् । यी थपिएका पात्रहरूले कथालाई अगाडि बढाउन सहयोग गरेका छन् । साथै यिनीहरूले टेलिशृङ्खलाको कथाको संरचनालाई खल्बलाउने काम गरेका छन् । उपन्यासमा एकाध ठाउँमा चर्चा भएका कजिनी र रूनुमैयाँलाई पटकथाकारले विभिन्न ठाउँमा राखेका छन् ।

परिवेश उपन्यासको जस्तै ग्रामीण किसिमको र देशकाल, वातावरण पनि उपन्यासको जस्तै छ । यसमा कथानक, पात्रअनुसारको स्वाभाविक परिवेश पाइन्छ । उपन्यासमा सिन्धुपाल्चोक जिल्लाका केही गाउँहरू र काठमाडौँको एकाध चर्चा भएको छ । टेलिशृङ्खलामा पनि यस्तै परिवेश छ र सङ्गीतसहित ग्रामीण परिवेश प्रस्तुत गरिँदा अभ्र भव्य लाग्दछ ।

टेलिशृङ्खलामा उपन्यास र नाटकमा जस्तै ज्यादा लामा संवादहरू प्रस्तुत गरिँदैन । यसमा सरल र सङ्क्षिप्त संवादको प्रयोग गर्नुपर्छ । यस टेलिशृङ्खलामा कहीं कहीं ज्यादै लामालामा संवाद पनि प्रयोग गरिएका छन् । यसमा उपन्यासमा भएका संवादलाई जस्ताको तस्तै पनि राखिएको देखिन्छ । संवादमा प्रयोग गरिएको भाषा चाहिँ उपन्यास र

टेलिशृङ्खलामा उस्तै छन् । संवाद लामाछोटा जस्ता भए पनि स्वभाविक खालकै छन् र पटकथाकारले कृतिको मर्मलाई राम्रोसँग बुझेर संवादमा ढाले काम गरेका छन् ।

उपन्यासको संवाद - “मलाई माथि ठूला घरतिर बोलाएका र’ छन्, किन हो”

भूमाले भन्यो - “विहान सखारै उठेर गएका भीमे, जैमानेको पनि पत्तो छैन । उनीहरूका त के कुरा र लालगेडी पनि यतिखेरसम्म आएकी छैन । सुँगुर, बाखा, कुखुरा सबै अलपत्र छन् । अगेनामा आगोसम्म पनि भुल्क्याएको छैन ।”

“म आएर आगो सल्काइँचूँ त बाजे ? गुन्टेकी आमाले टक्क अडेर सोधी । त्यसो भा’ त तपाईंले भात पनि खानुभा’ छैन होला । म भट्ट एक गाग्रो भरेर आएर उमालिदिन्छु त

टेलिशृङ्खलाको संवाद -

भूमा- मलाई माथि ठूलाघरतिर बोलाका रहेछन्, भर्खरै लालवीरेले भनेर गयो । भीमे, जैमाने पनि कति दिन भै सक्यो घर आएका छैनन् । लालगेडी पनि विहान सखारै घाटतिर गएकी यतिबेलासम्म आएकी छैन सुँगुर, बाखा, कुखुरा सबै अलपत्र छन् । अगेनामा आगोसम्म भुल्काएको छैन ।

गुन्टेकी आमा- तिमिले त्यसो भए केही खाएको छैन ? ल न त म भट्टै एक गाग्रो पानी थापेर ल्याउँछु र केही बनाइदिन्छु ।

यसरी उपन्यासको संवादलाई स्वभाविक परिवर्तन गरेर पटकथाकारले नाटकीयता प्रदान गरी टेलिशृङ्खला निर्माण गरेका छन् । उपन्यासमा भएमा संवादलाई सकेसम्म जस्ताको तस्तै राखी, वर्णनात्मकता बढी भएका ठाउँमा कृतिको मर्म अनुसारका स्वभाविक संवादहरू राखेका छन्, जसले गर्दा टेलिशृङ्खलाले उपन्यासको मर्मलाई जस्ताको तस्तै राख्न सक्षम रहेको छ ।

पटकथाकारले उपन्यासमा नभएका तीनवटा गीतहरू टेलिशृङ्खलामा राखेका छन् । दुईवटा गीतहरू प्रेम, विरहका बेलामा गाइएका छन् भने एउटा गीत टेलिशृङ्खलाको शीर्षक सुहाउँदो छ । यी गीतहरूले टेलिशृङ्खलाको कथालाई अगाडि बढाउन सहयोग गरेका छन् । टेलिशृङ्खलामा पात्र परिचय, द्वन्द्व, बलत्कार आदि प्रस्तुत गर्दा सङ्गीतको प्रयोग भएको छ । यसमा भएको सङ्गीत गीतको शीर्षकबाटै बनाइएको पाइन्छ । टेलिशृङ्खलामा घाँसेहरू र जड्याहाहरूले गाएका टुक्रे गीतहरू पनि राखिएका छन् । उपन्यासमा गीत/सङ्गीतको चर्चा कतै गरिएको छैन ।

यस टेलिशृङ्खलामा उपन्यासमा भएका मानसिक द्वन्द्वभन्दा धेरै बाह्य द्वन्द्व प्रस्तुत गरिएको छ । यसमा केटी प्राप्त गर्न केटाहरूले गरेको द्वन्द्व, काजीले माभीहरूलाई अत्याचार गरेको र त्यसको प्रतिकारमा माभीहरूले गरेको द्वन्द्व, प्रकृतिसँग मानिसले गरेको द्वन्द्व आदि अवस्थामा द्वन्द्व देखाइएको छ । उपन्यासमा शब्दबाट द्वन्द्वको वर्णन हुने हुनाले मानसिक द्वन्द्व उपयुक्त हुन्छ, तर टेलिशृङ्खला चाहिँ हेर्न सकिने हुनाले शारीरिक द्वन्द्व उपयुक्त हुन्छ । यसर्थ टेलिशृङ्खलामा बाह्य द्वन्द्व उपयुक्त हुन्छ र **अविरल बगदछ इन्द्रावती**मा पनि बाह्य द्वन्द्व ज्यादा प्रस्तुत गरिएको छ । टेलिशृङ्खलामा भूमाले मिलौती प्राप्त गर्न गरेको द्वन्द्व, सोभितेले लालगेडीलाई बचाउन गरेको द्वन्द्व, इन्द्रावतीसँग माभीहरूले गरेको संघर्ष, काजीका विरुद्ध माभीहरूले गरेको द्वन्द्व, पित्र उतार्ने ठाउँमा भएको द्वन्द्व आदि सबल द्वन्द्वका उदाहरणहरू हुन् । यी द्वन्द्वहरूमा नायकलाई सबल रूपमा प्रस्तुत गरिएको छ ।

सङ्क्षेपमा भन्दा यस टेलिशृङ्खलामा उपन्यासमा नभएका केही प्रसङ्गहरू, केही पात्रहरू थपेर यसलाई जीवन्त बनाउने प्रयत्न गरिएको छ । बाह्य द्वन्द्व ज्यादा प्रयोग गरिएको, गीत/सङ्गीतको सङ्गतिपूर्ण प्रयोगका साथै उपन्यासअनुसारकै संवाद प्रयोग गरिएकाले यो टेलिशृङ्खलाले उपन्यासलाई अझ विस्तृत बनाइदिएको छ । यस हिसावले टेलिशृङ्खलाले कृतिमाथि न्याय गरेको मान्नुपर्छ । मूल कथानक, मुख्य पात्रहरू, सन्देश, वातावरण र भेषभूषालाई उपन्यासको समतुल्य बनाई प्रस्तुत गरिएको यस टेलिशृङ्खलाले पढ्न लेख्न नजान्ने आममानिसका बीचमा पनि उपन्यासको लोकप्रियतालाई बढाइदिएको छ । बौद्धिक पाठकबीच मात्र सीमित उपन्यासलाई आममानिसले बुझ्ने गरी प्रस्तुत गरिएकाले यो टेलिशृङ्खलाले देशविदेशमा पनि चर्चा बटुल्न सफल भएको छ । यो **नेपाल टेलिभिजन** को पछिल्लो समयको एकदमै चर्चित टेलिशृङ्खलामा पर्दछ ।

आठौं परिच्छेद सारांश तथा निष्कर्ष

८.१ सारांश

विश्वमा टेलिभिजनको जन्म ललितकला र चलचित्रको विकास भैसकेपछि भएको हो । धेरै अगाडिदेखि विकसित हुँदै आएको कला आज चलचित्र र टेलिशृङ्खलासम्म विकसित भैसकेको छ । टेलिशृङ्खला कलाको एकदमै नवीन विधा हो । ललितकलाको विकास हेर्ने हो भने पनि समयक्रमसँगै साहित्यको एउटा भाग श्रव्यकाव्यका रूपमै विकसित भयो भने दृश्यकाव्यमा राखिएको अर्को भाग नाटकले प्रविधिको सहायता लिइ चलचित्र/टेलिशृङ्खलासम्म आफूलाई विस्तार गयो ।

हजारौं वर्ष पुरानो कलाको अतिविकसित रूप मानिएका चलचित्र/टेलिशृङ्खलाहरूलाई यहाँ साहित्यको दृष्टिकोणबाट अध्ययन गरिएको छ । हुन त साहित्य र टेलिशृङ्खला प्राविधिक कुराहरूमा धेरै फरक हुन्छन् तर पनि टेलिशृङ्खलामा प्राविधिक पक्ष पूर्वका सम्पूर्ण कार्यहरू साहित्यिक हुन्छन् । एउटा लेखकले कृतिका कल्पनादेखि प्रकाशनसम्म जति चरणहरू पार गर्छ, त्यस्तै विविध चरणहरू एउटा टेलिशृङ्खला लेखने लेखकले पार गर्नुपर्छ । दुवै विधा सिर्जनात्मक भएकाले र विशेष गरी नाटककै विकसित रूप श्रव्य-दृश्य माध्यमलाई मानिएकाले पनि टेलिशृङ्खला साहित्यिक कलाको विकसित रूप ठहर्छ । साहित्यिक विधाहरूको श्रव्य-दृश्यमा भएको रूपान्तरणले पनि यी दुई बीचको सम्बन्धलाई प्रस्ट्याउँछ । प्रसिद्ध भारतीय समालोचक राही मासूम रजा र सुधीश पचौरी चलचित्र/टेलिशृङ्खलालाई नाटकको विकसित रूप मान्छन् र साहित्यविभागअन्तर्गत नै यसको अध्ययन हुनुपर्ने कुरामा जोड दिन्छन् । यसरी हेर्दा टेलिशृङ्खला कलाको एकदमै विकसित रूप देखिन आउँछ र यसलाई साहित्यको अध्ययन गरेजस्तै गरी अध्ययन गर्न सकिने तथ्य स्पष्ट हुन्छ ।

विश्वमा टेलिभिजनको जन्म भएको धेरै समयपछि नेपालमा टेलिभिजनको स्थापना भएको हो । यसपछि नै नेपालमा टेलिशृङ्खलाहरू बन्न थालेका हुन् । नेपालमा नेपाल टेलिभिजनले स्थापना कालदेखि नै टेलिशृङ्खलाहरू बनाउन थालेको देखिन्छ । टेलिभिजनमा कथातत्त्व युक्त लेखनभिन्न पर्ने शृङ्खलाहरूका विभिन्न रूपमा सोपअपेरा र मिनी-सिरिजसँगै टेलिशृङ्खला पनि पर्दछ । टेलिशृङ्खलामा एउटा निश्चित कथानक हुन्छ र

त्यसको कुनै एउटा निश्चित अन्त्य हुन्छ । यो सोपअपेरा र मिनी-सिरिजभन्दा एकदमै फरक खालको कथात्मक लेखन हो । नेपालका विभिन्न टेलिभिजनहरूले टेलिशृङ्खलाहरू प्रसारण गरिएका छन् । त्यसमा नेपाल टेलिभिजनले धेरैपल्ट प्रसारण गरेको **अविरल बग्दछ इन्द्रावती** पनि एउटा टेलिशृङ्खला हो जुन एकदमै उत्कृष्ट छ ।

श्रव्य-दृश्य माध्यमलाई कलाकै विकसित रूपमा आत्मसात् गरिसकिएको परिप्रेक्ष्यमा टेलिशृङ्खलाको पटकथाकारलाई सर्जक मान्नुपर्छ । यस अर्थमा **अविरल बग्दछ इन्द्रावती** टेलिशृङ्खलाका स्रष्टा बट्टी अधिकारी हुन् । बट्टी अधिकारी नेपाली चलचित्र र टेलिशृङ्खलाका क्षेत्रमा स्थापित नाम हो । यिनले धेरै चलचित्र र टेलिशृङ्खलाहरू बनाइसकेका छन् । हालसालै विभिन्न हलहरूमा चलिरहेको **आवाज** चलचित्र र **एन.टी.भी.२** बाट हरेक बिहिवार प्रसारण भइरहेको **अविरल बग्दछ इन्द्रावती** टेलिशृङ्खला यिनका उत्कृष्ट निर्देशनका पछिल्ला नमुना हुन् । उनको सर्वाधिक महत्त्वपूर्ण कृति **अविरल बग्दछ इन्द्रावती** हो र यसको अध्ययन शोधमा गरिएको छ ।

अविरल बग्दछ इन्द्रावती ले नदी किनारका छेउमा बस्ने काजी र माभीहरूको वर्गीय द्वन्द्वलाई नै केन्द्रीय विषय बनाएको छ । यसमा सामन्तहरूले कसरी गरिब माभीहरूलाई शोषण गरेका छन् र उनीहरूका विरुद्धमा माभीहरू कसरी जुर्मुराइरहेका छन् भन्ने कुरा देखाउन खोजिएको छ । अन्यायीहरूको अन्त्य नदेखाइए पनि हजारौंको सहयोग लिएर शोषणको अन्त्य गर्ने सोभितेको घोषणाले टेलिशृङ्खलामा सुखद जीवनप्रतिको आशा सञ्चार गराउन खोजिएको छ ।

टेलिशृङ्खलामा पूर्वदीप्ति ज्यादा देखाइए पनि कथानकमा आदि, मध्य र अन्त्यको क्रमिक विकास देखिन्छ । यसरी हेर्दा यसको कथानक रैखिक ढाँचाको छ । सरल, कुतूहलपूर्ण र यथार्थ जीवनमा आधारित कथानक भएकाले टेलिशृङ्खलाले आम जनमानसको मन सजिलै जित्ने खालको छ ।

टेलिशृङ्खलामा धेरै पात्रहरू छन् । सोभिते, लालगेडी, भूमा, काजीहरू र देवु पनेरू, हरे सन्न्यासी र गिरी मास्टरजस्ता प्रमुख पात्रहरू छन् । यसमा मध्यम र गौण पात्रहरू पनि थुप्रै छन् । टेलिशृङ्खलामा सोभितेलाई नायक, लालगेडीलाई नायिका र सानाकाजीलाई खलनायकका रूपमा प्रस्तुत गरिएको छ । हुनत टेलिशृङ्खलाको सुरुदेखि अन्त्यसम्म भूमाको उपस्थितिले ऊ नायक हो कि जस्तो लाग्छ तर पनि जुभारू स्वभाव र परिवर्तनको आकाङ्क्षा राख्ने हुनाले सोभिते नै यसमा नायक देखिन्छ । नायिकाको कुरा गर्दा पनि

सोभितेलाई बच्चैदेखि चाहने र माया गर्ने पात्रका रूपमा खिनौरी देखा पर्छे तर लोभमा फसेर, खलपात्रलाई सहयोग गर्ने र सत् पात्रलाई असत् बनाउन खोज्ने हुनाले ऊ नायिका हुन लाएककी छैन । नायकलाई सधैं सहयोग गर्ने र अन्याय विरुद्ध आवाज उठाउने काम गरेकीले लालगेडी नायिका ठहर्छे । त्यस्तै गाउँलेहरूमाथि अत्याचार गरेर सधैं उनीहरूलाई दास बनाउनुपर्छ भन्ने मानसिकता लिएको सानाकाजी नायक-नायिकालाई देखिनसक्ने र मानवता एकरति नभएका आधारमा खलनायक सिद्ध हुन्छ ।

यसमा सामाजिक यथार्थलाई ज्यादै राम्रोसँग प्रस्तुत गरिएको छ । राणाशासनको अन्त्य भए पनि मानिसबाट राणा शाही प्रवृत्ति नहटेको तथ्य, पञ्चायतकालको शासकीय प्रवृत्तिका साथै प्रजातन्त्रोन्मुख समयको शासकीय अहमलाई ज्यादै राम्रोसँग देखाइएको छ । वि.सं. २०१७ सालमा थोपरिएको पञ्चायतकालका शासकका मनोवृत्ति र गाउँफर्क अभियानले समाजमा पारेको प्रभाव यस टेलिशृङ्खलाबाट स्पष्टै थाहा हुन्छ । गाउँमै नगएका दर्शकहरूका लागि गाउँ बुझ्न यसले सहयोगी भूमिका खेल्छ । देशको राजधानीबाट नजिक भएर पनि राजनीतिको मूलधारबाट बाहिर रहेको गाउँको अवस्था कस्तो हुन्छ भन्ने कुरा देखाउन बढी अधिकारी सफल भएका छन् । यस टेलिशृङ्खलामा सङ्गठित विद्रोह देखाइएको छैन । दुईचारजना पढेलेखेका व्यक्तिहरू र केही माभीहरूले मात्र अन्यायविरुद्ध आवाज उठाएका छन् । तसर्थ शासकवर्गको अन्त्य नभईकन कथा टुङ्गिएको छ तर सोभितेले लाखौं-करोडौं मानिस लिएर अन्याय विरुद्ध लड्ने घोषणाले चाहिँ माभीहरूको सुखद भविष्यको कल्पना मात्र गर्न सकिन्छ । शोषणबाटै क्रान्तिको चेतना विकास हुने र त्यो कालान्तरमा नवयुगको प्रवसवेदना जस्तै हुने कुरा यसमा देखाउन खोजिएको छ ।

यसका नायक उपेन्द्र तिमिल्सिनाका अनुसार धेरैतिरबाट टेलिशृङ्खलामा अत्याचारीको अन्त्य देखाउनुपर्छ भन्ने आवाज उठेकाले यसैको कथालाई तन्काएर **इन्द्रावती** चलचित्र बनाइएको हो, जहाँ नायकको विजय र खलनायकको पराजय देखाइएको छ ।

सिन्धुपाल्चोक जिल्लाका माभीटार आँपटार, भिउँटार, वाउनेपाटी, ज्यामिरेलगायत काभ्रेपलाञ्चोक जिल्लाका केही भाग र काठमाडौंको चर्चा टेलिशृङ्खलामा भए पनि इन्द्रावती र त्यसकै वरपरका गाउँलाई धेरै देख्न सकिन्छ । यसमा प्राकृतिक दृश्यहरू खोलानाला, वन, पहाड, बगैँचा, प्रकृतिको शान्त र रौद्र रूपका दृश्यहरू ज्यादा देखिन्छन् । इन्द्रावती किनारमा रहेका पाली नभएका माभीहरूका घरहरू, सुँगुरहरू घर छेउ चरिरहेका,

गाईबाखासँगै मान्छेहरू बसिरहेका साथै काजीको गाउँकै भव्य घरले ग्रामीण परिवेशको स्पष्ट चित्र उतारेको छ ।

यसमा भएका श्राद्ध, पर्व, जात्रा आदिले नेपालीका सांस्कृतिक परिवेशको भङ्गलको दिन्छन् । यसमा पात्रानुसारको भेषभूषा र खानपान पनि ज्यादै राम्रोसँग प्रस्तुत गरिएको छ, जस्तै- बूढाकाजी दौरा सुरुवाल लगाएर खाटमा बसी साबुदानाको खीर खान्छन् भने भूमा भोटो र कछाड लगाएर सुँगुरको खोरसँगै रहेको भान्छामा ढिँडो खान्छ । यसमा पात्रका भेषभूषा, रहनसहनअनुसारका संवादहरू पनि पाइन्छन् । यसमा लामा छोटा संवादहरूको प्रयोग पात्रानुकूल गरिएको छ ।

टेलिशृङ्खलामा तीनवटा गीतहरू प्रस्तुत गरिएको छ । यी गीतहरू टेलिशृङ्खलाको कथानकसँगै मिसिएर अगाडि बढेका छन् । प्रेम प्रकट गर्दा, विरहमा हुँदाका अवस्थामा साथै टेलिशृङ्खलाको भावनानुकूलको एउटा गीतले टेलिशृङ्खलामा ज्यान भरेका छन् । यी गीतहरूले दर्शकहरूलाई प्रशस्त मनोरञ्जन दिन र टेलिशृङ्खलाको कथानकलाई अगाडि बढाउन सहयोग गरेका छन् । तसर्थ गीतहरू सार्थक छन् ।

८.२ निष्कर्ष

निष्कर्षमा, इन्द्रावती नदी किनारमा बस्ने काजीहरूको शोषण र सो शोषण विरुद्ध त्यहीँका माभीदनुवार वर्गका साथै मध्यम वर्गमा जुमुराएको क्रान्तिकारी चेतनालाई टेलिशृङ्खलामा स्पष्ट रूपमा देखाएको छ । नेपाली समाजको यथार्थ चित्रण गरिएको यो टेलिशृङ्खलालाई सामाजिक यथार्थवादी टेलिशृङ्खला भन्न सकिन्छ । नेपाली समाजको सही आवाज र चित्र उतार्न र अन्याय विरुद्ध लड्नुपर्छ भन्ने सन्देश दिन यो टेलिशृङ्खला सफल छ ।

सन्दर्भसामग्री

पुस्तकहरूको सूची

- उपाध्याय, केशवप्रसाद. साहित्य प्रकाश. छै.सं. काठमाडौं : साभा प्रकाशन, २०५९ ।
- ओभा, अनुपम. भारतीय सिने सिद्धान्त. दिल्ली : राधाकृष्ण प्रकाशन प्रा.लि., सन् २००२ ।
- एटम, नेत्र. समालोचनाको स्वरूप. ललितपुर : साभा प्रकाशन, २०६१ ।
- कबीर, नसरीन मुन्नी. जाबेद अख्तर से बातचित सिनेमा के बारे में. दिल्ली : राजकमल प्रकाशन प्रा.लि., सन् २००१ ।
- गैरोला, वाचस्पति. संस्कृत साहित्यका इतिहास. वाराणसी : चौखम्बा विद्याभवन, सन् १९९७ ।
- गौतम, दीपा. काँचको पर्दा, नेपाल टेलिभिजनमा महिला. काठमाडौं : मार्टिन चौतारी, २०६३ ।
- घिमिरे, डि.आर. पत्रकारिता सिद्धान्त र व्यवहार . काठमाडौं : पैरवी प्रकाशन, २०६० ।
- चालिसे, विजय. समाचार सङ्कलन तथा सम्पादन (समाचार लेखन तथा सम्पादन) खण्ड क. काठमाडौं : साहित्य घर, २०४५ ।
- चेसी, बर्नाडिटी र अन्य. कि कन्सेप्ट इन टेलिभिजन स्टडिज. लन्डन : रौट्लिज, सन् २००४ ।
- जैन, निर्मला. चलचित्र और साहित्य. दिल्ली : राजकमल प्रकाशन, सन् २००२ ।
- जोन्स, मोनाको. हाउ टू रिड अ फिल्म. लन्डन : अक्सफोर्ड युनिभर्सिटी प्रेस, सन् २००० ।
- जोशी, कुमारबहादुर. विकीर्ण चिन्तन. दो.सं. काठमाडौं : साभा प्रकाशन, २०५० ।
- जोशी, मनोहरश्याम. पटकथा लेखन, एक परिचय. दिल्ली : राजकमल प्रकाशन प्रा.लि., सन् २००० ।
- त्रिपाठी, रामसागर र गुप्त शान्ति स्वरूप. बृहत् साहित्यिक निबन्ध. दिल्ली : अशोक प्रकाशन, सन् १९९९ ।
- त्रिपाठी, वासुदेव. पाश्चात्य समालोचनाको सैद्धान्तिक परम्परा भाग २. ते.सं. पुलचोक : साभा प्रकाशन, २०५८ ।
- त्रिपाठी, वासुदेव र अन्य. नेपाली कविता भाग ४. चौ.सं. ललितपुर : साभा प्रकाशन, २०५४ ।
- नेपाल, घनश्याम. आख्यानका कुरा. दो.सं. पश्चिम बङ्गाल : एकता बुक हाउस प्रा.लि., सन् २००५ ।
- पाण्डे, राजेन्द्र. पटकथा कैसे लिखे. नयी दिल्ली : वाणी प्रकाशन, सन् २००६ ।
- बराल, ऋषिराज. सूचना भूमण्डलीकरण र सांस्कृतिक साम्राज्यवाद. काठमाडौं : ऐतावत प्रकाशन, २०६३ ।

- बराल, कृष्णहरि. गीत : सिद्धान्त र इतिहास. काठमाडौं : विद्यार्थी पुस्तक भण्डार, २०६० ।
- बराल, कृष्णहरि र एटम नेत्र. उपन्यास सिद्धान्त र नेपाली उपन्यास. दो.सं. काठमाडौं : साभा प्रकाशन, २०५८ ।
- भण्डारी, मन्तू. कथा-पटकथा. दिल्ली : वाणी प्रकाशन, सन् २००४ ।
- भट्टराई, गोविन्दराज. काव्यिक आन्दोलनको परिचय. दो.सं. काठमाडौं : साभा प्रकाशन, २०६२ ।
- मोहन, सुमित. मिडिया लेखन. दिल्ली : वाणी प्रकाशन, सन् २००५ ।
- रजा, राही मासूम. सिनेमा और संस्कृति. नयी दिल्ली : वाणी प्रकाशन, सन् २००१ ।
- राई, मोहन. जक्स्टापोजिशन. काठमाडौं : शान्ति चेमजोङ्ग, सन् २००४ ।
- रिजाल, शिव. नेपालमा रङ्गमञ्च, स्रोत, साधन र सृजना. काठमाडौं : गुरुकुल : स्कूल अफ थिएटर, २०६३ ।
- रेग्मी, रामकृष्ण. विश्व सूचना तथा सञ्चार प्रणालीका नयाँ आयामहरू २०५३ . काठमाडौं : नेपाल प्रेस इन्सिच्युट, २०५४ ।
- रैणा, गौरीशंकर. सञ्चार माध्यम लेखन. दिल्ली : वाणी प्रकाशन, सन् २००६ ।
- वजाहत, असगर र रंजन प्रभात. टेलिभिजन लेखन. दिल्ली : राधाकृष्ण प्रकाशन, सन् २००३ ।
- वोर्डएल, डेविड र थम्प्सन क्रिष्टिन. फिल्म आर्ट एन्ड इन्ट्रोडक्सन. अमेरिका : सभसी ग्रहिल, सन् १९७९ ।
- सायमी, प्रकाश. चलचित्र (कला र प्रविधि). काठमाडौं : उर्वशी फिल्म प्रोडक्सन प्रा.लि, सन् १९९३ ।
- सिल्भरम्यान, माइकल. इलेमेन्ट्स अफ फिल्म. चौ.सं. लन्डन : अक्सफोर्ड युनिभर्सिटी प्रेस, सन् १९९७ ।
- शर्मा, गोपीकृष्ण. संस्कृत साहित्यको रूपरेखा. काठमाडौं : अभिनव प्रकाशन, २०६२ ।
- शर्मा, दुर्गानाथ. प्रसारण पत्रकारिता हाते किताब. काठमाडौं : नेपाल प्रेस इन्सिच्युट, २०५४ ।
- शर्मा, लक्ष्मीनाथ. चलचित्रकला. काठमाडौं : साभा प्रकाशन, २०३८ ।
- शर्मा, हरिप्रसाद. कथाको सिद्धान्त र विवेचना. काठमाडौं : नेपाल प्रज्ञा प्रतिष्ठान, २०५९ ।
- हुमागाई, देवराज र अन्य. मिडिया अध्ययन २ . काठमाडौं : मार्टिन चौतारी, २०६४ ।
- होल्डन, टोम. फिल्म मकिङ्ग. यूके : होल्डन एजुकेशन, सन् २००३ ।
- पत्रपत्रिकाहरूको सूची
- कार्की, प्रकाशजङ्ग . 'NTV मेट्रोदेखि NTV 2 सम्म'. टेलिआवाज. वर्ष १, अङ्क १, २०६३ असोज, पृ. ३९-४२ ।

गौतम, दीपा. '..... यसरी भयो इतिहासको निर्माण'. टेलिपत्रिका. वर्ष २, अङ्क १, २०६१ पौष, पृ. ३२-४३ ।

जनक. 'नेपाल टेलिभिजनका केही प्रमुख घटना'. टेलिपत्रिका. वर्ष १, अङ्क १, २०६० माघ, पृ. ४ ।

भट्टराई, केदारबहादुर. 'नेपाल टेलिभिजनको पहिलो वर्ष'. टेलिपत्रिका. वर्ष १, अङ्क १, २०६० माघ, पृ. २७-३२ ।

मिश्र, अजयकुमार. 'ने.टे : अपेक्षा र चुनौती'. टेलिपत्रिका. वर्ष १, अङ्क २, २०६१ श्रावण, पृ. ४१-४५ ।

सङ्ग्रौला, लय. 'टेलिफिल्म निर्माण : एक समीक्षा'. टेलिपत्रिका. वर्ष १, अङ्क २, २०६३ श्रावण, पृ. २७-२९ ।

..... 'सम्पादकीय'. टेलिपत्रिका. वर्ष १, अङ्क १, २०६० माघ, पृ. ५-६ ।

..... 'नेपाली चलचित्र : इतिहासदेखि वर्तमानसम्म'. राष्ट्रिय चलचित्र महोत्सव स्मारिका. काठमाडौं : चलचित्र विकास बोर्ड, २०६२, पृ. ६८-१०७ ।

अप्रकाशित सामग्री तथा शोधपत्रहरू

अधिकारी, बद्री. **अविरल बग्दछ इन्द्रावती**. अप्रकाशित पटकथा ।

ढुङ्गेल, माधवप्रसाद. 'प्रेमपिण्डको चलचित्रात्मक अध्ययन'. अप्रकाशित स्नातकोत्तर शोधपत्र. नेपाली केन्द्रीय विभाग, त्रि.वि., २०६० ।

अवलोकन गरिएको सामग्री

अविरल बग्दछ इन्द्रावती टेलिशृङ्खला

अनलाइन सामग्रीहरू

Miniseries. <http://en.wikipedia.org/wiki/miniseries.>, access date, 17 August, 2007

Television program. [http://en.wikipedia.org/wiki/television program.](http://en.wikipedia.org/wiki/television_program.), access date, 17 August, 2007

Telenovela. <http://en.wikipedia.org/wiki/telenovela.>, access date, 25 April, 2007

परिशिष्ट

अल माइ चिल्ड्रन	-	All my children
आरडिनी	-	Ardene
इ. आर	-	E.R.
इटिनी जुल्स म्यारी	-	Etienne Jules Marey
इडवेड मेब्राइट	-	Eadweard Muybridge
इरिन स	-	Ewrine sha
एडिसन	-	Edison
एज अ वोल्ड टर्न्स	-	As a world turns
कोरोनेसन स्ट्रिट	-	Coronation street
कोलगेट एन्ड पाल्मोलिभ	-	Colgate and Palmolive
क्याथोड ट्युब	-	Cathod tube
क्युलिब्रोन	-	Culebron
क्रिटिक अफ जजमेन्ट	-	Critic of judgement
ग्लाइडिङ् लाइट	-	Gliding light
गर्टर्ड बिजर्निङ	-	Gertrud Bjorning
जर्ज इस्टम्यान	-	George Eastman
जेनरल हस्पिटल	-	General Hospital
जोन लग बेयर्ड	-	John Logie Baird
टेलिनोभेला	-	Telenovella
टेलिभिजन	-	Television
डाइनेस्टी	-	Dynasty
डेज अफ आवर लाइभ	-	Days of our live
द क्वाटरमास एक्स्पेरिमेन्ट	-	The quartermass experiment
द ट्वेल्भ आवर्स	-	The twelve hours
द योड एन्ड द रेस्टलेस	-	The Young and the restless
द राइज एन्ड फल अफ द थर्ड रिच	-	The rise and fall of the third rich
द रिच क्राइ टु	-	The rich cry too
द वेस्ट उइड	-	The west yeing
द सेल्लो रोज	-	The sello rose

नेस्ट ल्यान्डिङ	–	Nest landing
निपकोन	–	Nipkon
पेटन प्लेस	–	Peyton place
फरविडन पाथ	–	Forbidden path
फ्रान्सवार्थ र जारकिन्स	–	Fransworth and Zworykin
फाल्कन क्रेस्ट	–	Falcon crest
फिचर फिल्म	–	Featurefilm
फ्र्याङ्क कनरेड	–	Frank conarade
फ्र्याङ्क ग्रे र हर्बर्ट ई. इभ्स	–	Frank Grey and Herbert E. Ives
भिडियो	–	Video
मेरिमर	–	Marimar
मार्कोनी	–	Markony
मिनि-सिरिज	–	Mini-series
मुनडो डी जिग्युट	–	Mundo do Juguete
योर लाइफ विलोड्स टु मि	–	Your life belongs to me
रिचम्यान, पोरम्यान	–	Rich man, poorman
रोसालिन्डा	–	Rosalinda
लस्ट एन्ड भेरोनिका	–	Lost and veronica
लुमियर	–	Lumiere
लेस्ली हलिवेल र फिलीप पर्सर	–	Leslie halliwell and philip purser
वन लाइफ टु लिभ	–	one life to leave
वाकिङ आउट	–	Walkingout
विलोबेवाइ स्मीथ	–	Willoughby Smith
सिरियल	–	Serial
सु भिडा मि पर्टेन्स	–	Sua vida me pertence
सेलेनियम	–	Selenium
सोप अपेरा	–	Soap Opera
स्क्यानडिङ डिस्क	–	Scanning disc