

पहिलो परिच्छेद

१. शोधपरिचय

१.१ शोधशीर्षक

प्रस्तुत शोधपत्रको शीर्षक 'अन्त्यदेखि सुरु'को चलचित्रिकरण रहेको छ ।

१.२ शोधकार्यको प्रयोजन

प्रस्तुत शोधपत्र त्रिभुवन विश्वविद्यालय, मानविकी तथा सामाजिक शास्त्र सङ्काय, नेपाली केन्द्रीय विभागअन्तर्गत स्नातकोत्तर तह दोस्रो वर्षको दसौँ पत्रको प्रयोजनका लागि प्रस्तुत गरिएको छ ।

१.३ विषयपरिचय

चलचित्रलाई आजको विश्वसाहित्यले आफ्नो अध्ययनको क्षेत्रभित्र समेटिसकेको छ । आजको परिवेशमा एउटा लोकप्रिय विधाका रूपमा यो स्थापित भइसकेको छ । नेपाली साहित्यका पनि नाटक, कथा, उपन्यास, खण्डकाव्य, जीवनी आदि विभिन्न विधाका विविध कृतिहरूको विभिन्न समयक्रममा चलचित्रात्मक रूपान्तरण गरिँदै आएको पाइन्छ ।

नेपाली साहित्यका विविध विधामा कलम चलाएका साधक केशवराज पिंडाली (वि.सं. १९७७) नै साहित्यका क्षेत्रमा पिंडाली उपनामले चिनिन्छन् । पिंडाली मूलतः हास्यव्यङ्ग्यकार हुन् । उनका कथा, कविता, निबन्ध, मुख्य रूपले हास्यव्यङ्ग्य प्रधान छन् । यद्यपि औपन्यासिक कृतिहरूमा भने हास्यव्यङ्ग्यको मिश्रण पाइँदैन । स्वतन्त्रतापूर्वक समाजका आर्थिक, राजनीतिक, सामाजिक, धार्मिक आदि पक्षका साथै रुढिवादी समाजका आडम्बरलाई उनका हास्यव्यङ्ग्यले प्रहार गरेका छन् ।

साहित्यिक जीवनको परिपक्व अवस्थामा पुगेपछि मात्र उनी औपन्यासिक क्षेत्रमा प्रवेश गरेका छन् । यसक्रममा एकादेशकी महारानी (२०२६) उनको पहिलो र महत्वपूर्ण उपन्यास हो । ऐतिहासिक यथार्थलाई आत्मसात् गरिएको यस उपन्यासले नै पिंडालीलाई औपन्यासिक क्षेत्रमा स्थापित गराएको छ । त्यस्तै अन्त्यदेखि सुरु (२०३४) उनले लेखेको दोस्रो उपन्यास हो भने तेस्रो र अन्तिम उपन्यास बाँच्ने एउटा जिन्दगी (२०४३) हो । पछिल्ला यी दुवै उपन्यास सामाजिक यथार्थलाई आधारभूमि मानेर लेखिएका छन् । यी उपन्यासमध्ये अन्त्यदेखि सुरु (२०३४) उपन्यासको

चलचित्रात्मक रूपान्तरण समेत भएको पाइन्छ । सामाजिक यथार्थवादी उपन्यास अन्त्यदेखि सुरु को साहित्यिक मूल्य एवम् लोकप्रियतालाई चलचित्रात्मक रूपान्तरणले अझ बढाएको छ । ‘जीवनरेखा’ शीर्षकमा रूपान्तरण भएको यस उपन्यासलाई चलचित्रीकरण गर्ने कार्य निर्देशक प्रकाश थापाले गरेका छन् । साहित्यिक कृति विशेषकै चलचित्रात्मक रूपान्तरण भएका कारण पनि ‘जीवनरेखा’ चलचित्र साहित्यिक अध्ययन, विश्लेषणको सामग्री बन्दछ । प्रस्तुत शोधपत्रमा चलचित्रको सैद्धान्तिक स्वरूप केलाउने प्रयास गर्दै अन्त्यदेखि सुरु उपन्यासको चलचित्रात्मक अध्ययन, विश्लेषण एवम् मूल्याङ्कन गरिएको छ ।

१.४ समस्याकथन

उपन्यास र चलचित्र फरकफरक विधा भए पनि कलाका दृष्टिले दुवैमा धेरै समानताहरू फेला पर्दछन् । चलचित्रलाई यस आधारमा पनि आधुनिक विश्वसाहित्यले साहित्यकै एउटा विधाका रूपमा लिन थालेको छ । यद्यपि चलचित्रलाई साहित्यिक मूल्यका आधारमा अध्ययन गर्ने परम्परा भने प्रारम्भिक अवस्थामा नै देखिन्छ । नेपाली साहित्यमा उपन्यास विधा अन्तर्गतको ‘अन्त्यदेखि सुरु’ को चलचित्रीकरण ‘जीवनरेखा’ शीर्षकमा भए पनि उक्त चलचित्रको अध्ययन, विश्लेषण भएको पाइँदैन । यस अभावलाई परिपूर्ति गर्न यहाँ औपचारिक रूपमा ‘जीवनरेखा’ चलचित्रलाई सैद्धान्तिक आधारमा विश्लेषण गरिएको छ । यस क्रममा प्रस्तुत शोधकार्य यी मुख्य समस्याको विवेचनामा केन्द्रित रहेको छ :

- क) चलचित्रको सैद्धान्तिक अवधारणा के-कस्तो हुन्छ ?
- ख) साहित्यिक सामग्रीको चलचित्रीकरण भनेको के हो ?
- ग) चलचित्रको विधागत स्वभाव कस्तो हुन्छ ?
- घ) चलचित्रका रूपमा ‘जीवनरेखा’ कस्तो चलचित्र हो ?
- ङ) ‘अन्त्यदेखि सुरु’ उपन्यासलाई ‘जीवनरेखा’ चलचित्र बनाउने क्रममा के-कस्ता परिवर्तनहरू गरिएका छन् ?

१.५ शोधकार्यका उद्देश्यहरू

पाँच दशक लामो यात्रा पार गरिसकेको नेपाली चलचित्र विधालाई नेपाली साहित्यको एउटा पक्षका रूपमा हेर्दै चलचित्रको विधागत स्वरूपका दृष्टिले ‘जीवनरेखा’ चलचित्रको अध्ययन, विश्लेषण गर्नु नै यस शोधकार्यको मुख्य उद्देश्य

रहेको छ । माथि प्रस्तुत गरिएका समस्या र उद्देश्यलाई केन्द्र बनाई तयार गरिएको यस शोध कार्यका प्रमुख उद्देश्यहरू बुँदागत रूपमा निम्नानुसार रहेका छन् :

- क) चलचित्रको सैद्धान्तिक अवधारणाको चर्चा गर्नु,
- ख) नेपाली साहित्यिक सामग्रीको चलचित्रीकरणको स्थिति सर्वेक्षण गर्नु,
- ग) चलचित्रसँग साहित्यका अन्य विधाहरूको सम्बन्ध निरूपण गर्नु,
- घ) चलचित्र विश्लेषण गर्ने उपकरणका आधारमा 'जीवनरेखा' चलचित्रको विश्लेषण गर्नु,
- ङ) 'अन्त्यदेखि सुरु' उपन्यास 'जीवनरेखा' चलचित्रमा रूपान्तरण हुँदाका परिवर्तनलाई पर्गेल्ने कार्य गर्नु ।

१.६ पूर्वकार्यको समीक्षा

साहित्यिक कृति विशेषमै आधारित भएर निर्माण गरिएका चलचित्रहरूमा परिवर्तन, कुमारी, वासुदेव, जीवनरेखा, बलिदान, प्रेमपिण्ड, वसन्ती आदि पर्दछन् । साहित्यिक कृतिमा चलचित्र निर्माण गर्ने परम्परा पुरानो देखिए पनि यसका विषयमा भएका अध्ययनको परम्परा भने निकै पछि सुरु भएको देखिन्छ । हालसम्म तीनवटा साहित्यिक कृतिमा निर्माण भएका चलचित्रको औपचारिक अध्ययन भएको पाइन्छ ।

ध्रुवचन्द्र गौतमद्वारा लिखित **कट्टेलसरको चोटपटक** उपन्यासको **वासुदेव शीर्षकमा चलचित्रात्मक रूपान्तरण** भएको छ, र उक्त चलचित्रलाई **कट्टेलसरको चोटपटकको चलचित्रीकरण** शीर्षकमा वसन्तप्रसाद पौड्यालले, बालकृष्ण समको नाटक 'प्रेमपिण्ड' मा आधारित भएर बनेको चलचित्र **प्रेमपिण्डलाई प्रेमपिण्डको चलचित्रात्मक रूपान्तरण** शीर्षकमा माधवप्रसाद ढुङ्गेलले साथै डाइमण्ड शमशेर राणाको उपन्यास **वसन्ती** मा आधारित भएर बनेको चलचित्र **वसन्ती** को **वसन्ती उपन्यासको चलचित्रीकरण** शीर्षकमा धर्मराज पराजुलीले अध्ययन गरेको पाइन्छ ।

अन्त्यदेखि सुरु उपन्यासको रूपान्तरण **जीवनरेखा** चलचित्रको अध्ययन भने हालसम्म सम्भव भएको छैन । चलचित्रको रूपमा यसको अध्ययन नभए पनि उपन्यास **अन्त्यदेखि सुरु** को अध्ययन भने विभिन्न व्यक्तिहरूद्वारा भएको छ । यसैलाई पूर्वकार्यको समीक्षाका रूपमा यहाँ प्रस्तुत गरिएको छ ।

कुमारबहादुर जोशीले “अन्त्यदेखि सुरुको समीक्षा” शीर्षकमा गोरखापत्र (चैत्र २६, २०३४) मा उपन्यासको कथानक, शैली, शिल्प, भाषा, चरित्र, देशकाल वातावरण एवम् संवादबारे सङ्क्षिप्त चर्चा गर्दै उपन्यासका सबलता र दुर्बलता केलाएर यसलाई चरित्रप्रधान उपन्यासको कोटिमा राखेका छन् ।

चिरञ्जीवी वाग्लेले ‘अन्त्यदेखि सुरु : केही सफलता’, मधुपर्क (वर्ष १, अङ्क ५, २०३५) मा उपन्यासका प्रमुख पात्रको मनोवैज्ञानिक चित्रण गर्न सफल ठानेका छन् ।

केदार पोखरेलले ‘अन्त्यदेखि सुरु: उपन्यासको फेटमा थप योगदान’, मधुपर्क (वर्ष १२, अङ्क ४, २०३६) मा उपन्यासको कथानकीय सबलताको चित्रण गरेका छन् ।

भुवनहरि कोइरालाले केशवराज पिंडालीको जीवनी व्यक्तित्व र कृतित्व (२०३८) शीर्षकको स्नातकोत्तर शोधपत्रमा अन्त्यदेखि सुरु उपन्यासको विविध कोणबाट अध्ययन गरेको पाइन्छ, र सामाजिक यथार्थवादी उपन्यासका रूपमा चित्रण गर्ने प्रयास यसमा भएको छ ।

रामबहादुर थापाले उपन्यासकार केशवराज पिंडाली (२०४७) शीर्षकको स्नातकोत्तर शोधपत्रमा कथानक, चरित्र, भाषाप्रयोग, परिवेश, शैली, उद्देश्य आदि पक्षहरूबाट अन्त्यदेखि सुरु उपन्यासको अध्ययन गरी सामाजिक समस्यामा केन्द्रित वर्गद्वन्द्वको एउटा उदाहरण हो भनेका छन् । यिनै उपन्यासका विषयमा गरिएका सामान्य टिप्पणी एवम् अध्ययनलाई पूर्वकार्यका रूपमा ग्रहण गरी अगाडि बढ्नु पर्ने स्थिति छ ।

१.७ शोधकार्यको औचित्य

आधुनिक विश्वसाहित्यको चलचित्रलाई साहित्यमै अन्तर्भूत गराइसकेको परिप्रेक्ष्यमा सम्पूर्ण चलचित्रहरू नै साहित्यिक अध्ययनका सामग्री बन्दछन् । साहित्यिक कृति चलचित्रमा रूपान्तरण हुँदा त यो आवश्यकता अभूट्कारो देखिन्छ । साहित्यिक कृतिको मूल्य निरूपणका आधारहरूले चलचित्रको मूल्य निरूपण गर्नु, साहित्यको चलचित्रीकरणका आधारहरू पहिल्याउने कार्य गरिनाले पनि चलचित्रमा अन्तर्निहित साहित्यिकतालाई केलाउन सम्भव हुन्छ । साहित्यिक कृतिमा निर्माण भएको चलचित्र ‘जीवनरेखा’ को अध्ययन, विश्लेषण हालसम्म हुन नसकेकाले यस शोधले उक्त अभाव पूर्ति गरेको छ । साथै यो चलचित्र सामान्य

चलचित्र नभई साहित्यिक कृतिको रूपान्तरणमा निर्मित चलचित्र भएका कारण पनि यसको अध्ययन अझ महत्वपूर्ण सिद्ध हुन्छ ।

१.८ शोधकार्यको सीमाङ्कन

चलचित्रको सैद्धान्तिक अवधारणा प्रस्तुत गर्दै विश्व चलचित्र एवम् नेपाली चलचित्रको इतिहासको सामान्य चर्चा गरिएको छ । त्यस्तै नेपाली साहित्यिक कृतिको चलचित्रात्मक रूपान्तरणको सर्वेक्षण गरी चलचित्र विश्लेषण गर्ने उपकरणका आधारमा 'जीवनरेखा' को विश्लेषण गरिएको छ र उपन्यास र चलचित्रका तुलनीय पक्षहरू केलाउने कार्य समेत गरिएको छ । यसबाहेक अन्य कुराहरूको चर्चा यस शोधकार्यमा गरिएको छैन ।

१.९ शोधविधि

यो शोधपत्र तयार गर्ने क्रममा सामग्री सङ्कलन गर्नका लागि मूलतः पुस्तकालयीय पद्धतिको प्रयोग गरिएको छ । त्यस्तै चलचित्र क्षेत्रसँग सम्बन्धीत व्यक्तिहरूसँग मौखिक अन्तर्वार्ता लिइएको छ । चलचित्रको क्यासेटको अनुपलब्धताका कारण रेकर्ड गर्नका लागि वैज्ञानिक उपकरणहरूको सहायता पनि लिइएको छ ।

१.१० शोधपत्रको रूपरेखा

प्रस्तुत शोधपत्रको परिच्छेदगत रूपरेखा यस प्रकार छ :

पहिलो परिच्छेद :	शोधपरिचय
दोस्रो परिच्छेद :	चलचित्र सम्बन्धी सैद्धान्तिक अवधारणा
तेस्रो परिच्छेद :	चलचित्र निर्माणकानिम्न लिखित स्क्रिप्ट (पाण्डुलिपि) र साहित्यिक सामग्री
चौथो परिच्छेद :	चलचित्रिकरणको विधागत स्वभाव
पाँचौँ परिच्छेद :	'अन्त्यदेखि सुरु'मा आधारित 'जीवनरेखा' चलचित्रको विश्लेषण
छैटौँ परिच्छेद :	'अन्त्यदेखि सुरु' उपन्यास र 'जीवनरेखा' चलचित्रको तुलनात्मक अध्ययन
सातौँ परिच्छेद :	निष्कर्ष
	सन्दर्भसामग्रीसूची

२. चलचित्र सम्बन्धी सैद्धान्तिक अवधारणा

२.१ चलचित्र शब्दको निर्माण

चलचित्र शब्दको निर्माण प्रक्रिया हेर्दा 'चल' र 'चित्र' गरी दुई शब्दको योगबाट यस शब्दको निर्माण भएको हो । 'चल' शब्दको अर्थ 'गतिशील' भन्ने बुझिने हुनाले चलचित्र शब्दको अर्थलाई 'गतिशील' चित्रहरूका रूपमा हेर्ने गरिन्छ । अङ्ग्रेजी भाषामा प्रचलित सिनेमा, फिचर फिल्म, मोसन पिक्चर आदि शब्दको समानार्थी रूपमा 'चलचित्र' शब्दको प्रयोग भएको छ ।

२.२ चलचित्रको शाब्दिक अर्थ

सिनेमा अर्थात् चलचित्र चित्रहरूको भाषा हो । मनुष्यजातिको उद्गमसँगै मानवीय भावनाको प्रकटीकरणको माध्यम चित्र र त्यसपछि भाषा भयो । शब्दमा व्यक्त गर्न नसकिने अनुभूतिलाई अभिव्यक्त गर्न एवम् स्थायित्व दिन चित्रको साहारा लिइयो । चित्रात्मक अभिव्यक्तिबाट नै पछि क्रमशः लिपिहरूको विकास भयो । समयअनुसार भाषा र लिपिहरू विकसित हुँदै बदलिँदै गए तर चित्रहरूको भाषा सार्वदेशिक, सार्वकालिक र सार्वजनिक रहिरह्यो । जब चित्रको विकास नयाँ कला अर्थात् गतिशील चित्रका रूपमा भयो तब यसलाई अन्तर्राष्ट्रिय कलाका रूपमा स्विकारियो ।^१

विश्वमा भाषा, साहित्य, सङ्गीत, नृत्य, विज्ञान र प्रविधि, दर्शन, चित्रकला, नाट्यकला आदि अनेकौं महत्त्वपूर्ण कलाहरूको जन्म भइसकेपछि प्रायः सबै कलाहरूको सङ्गमका रूपमा एउटा सशक्त र प्रभावशाली र मनोरञ्जक कलाको विकास हुन गयो, जसलाई आज चलचित्र भनिन्छ ।^२

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

^२ लक्ष्मीनाथ शर्मा, **चलचित्रकला** (काठमाडौं : साभा प्रकाशन, २०३८), पृ. १ ।

रागात्मक प्रभाव छोड्न सक्ने कलाका विविध रूपहरूमध्ये नवीनतम रूप भएर पनि हाल आएर यो अतिप्रिय र प्रभावकारी कलाको एउटा रूप बन्न पुगेको छ । ललितकलाको श्रव्यदृश्य शाखाअन्तर्गत हेर्न सकिने चलचित्र कलाको कान्छो रूप भएकाले नाटकको अभिनेयता एवम् संवाद, काव्यको काव्यात्मकता साथै उपन्यासको वस्तु एवम् शिल्पलाई आफूमा अन्तर्भूत गरेको हुन्छ । साहित्यका नाटक र उपन्यासविधासँग नजिकको सम्बन्ध रहेको चलचित्रलाई उपन्यास र नाटकको सङ्गमबिन्दु पनि भनिन्छ ।^३ उपन्यासको आख्यान र नाटकको अभिनय, द्वन्द्व, संवाद आदिको सङ्गम चलचित्रमा देख्न सकिन्छ । चलचित्र सबै कलाहरूको एकीकृत रूप हो र यसमा दर्शनको पनि समावेश भएको हुन्छ । यस सम्बन्धमा चलचित्र निर्देशक लक्ष्मीनाथ शर्माको भनाइ यस्तो छ: “चलचित्र एउटा भाषा हो, साहित्य हो, दर्शन हो अनि यो एउटा चखिलो मीठो र रमाइलो कला हो ।”^४

साहित्य कलमद्वारा लेखिने कला हो भने चलचित्र क्यामेराद्वारा खिचिने कला हो । साहित्यका स्रष्टा समान चलचित्रमा दिग्दर्शकले आफ्नो दृष्टिकोण, अनुभूति अनुभव, विचार र चिन्तनलाई विभिन्न शैली र ढर्रांमा प्रकट गर्नका लागि आफ्नो कृतिको सिर्जना गर्दछ । यस क्रममा जीवनजगत् सम्बन्धी सूक्ष्मातिसूक्ष्म कुराहरूदेखि लिएर उच्च तथा गहन ज्ञानहरू प्राप्त भएको दक्ष व्यक्ति भएमा मात्र सफल प्रभावकारी एवम् उत्कृष्ट चलचित्रको निर्माण हुनसक्छ भन्ने कुरा निर्विवाद छ । यसै आधारलाई लिएर चलचित्रको निर्माण पनि एउटा कलात्मक सिर्जना हो र चलचित्रको दिग्दर्शक सर्जक हो भन्ने अवधारणाको विकास हुँदै गएको छ ।^५ सुरु सुरुमा चलचित्रका समीक्षकहरूका बीचमा यस विषयलाई लिएर विश्वव्यापी रूपमा विवाद र तर्कहरू भएका थिए । चलचित्रको विकास भएका विश्वका सम्पूर्ण देशहरूमा चलचित्रलाई स्रष्टाको सृष्टिका रूपमा मान्यता प्रदान गरिएकाले पनि हिजोआज यो कुरा विश्वव्यापी रूपमा सर्वमान्य भइसकेको छ ।

^३ राही मासूम रजा, **सिनेमा और संस्कृति** (नयाँ दिल्ली : वाणी प्रकाशन, २००१ सन्), पृ. ५६ ।

^४ लक्ष्मीनाथ शर्मा, पूर्ववत्, पृ. ५ ।

^५ फिलिप्स, **फिल्म एण्ड इन्ट्रोडक्सन** (क्याब्रिज, युनिभर्सिटी प्रेस, २०००), पृ. १९ ।

पठित व्यक्तिहरूको बौद्धिक खुराक साहित्य हुनसक्छ । यसलाई आस्वादन वा ग्रहण गर्ने व्यक्ति पठित हुनु अनिवार्य सर्त हो । अन्यथा साहित्यिक आस्वादनको प्रक्रिया अवरुद्ध हुन्छ । सामान्य जनमानस तथा निरक्षर वर्गसम्म साहित्य लगायतका अन्य कलाहरूको पहुँच र प्रभाव त्यति हुँदैन, जति चलचित्रको हुन्छ । सपाट बोलीचालीको भाषा अपेक्षित हुने चलचित्र समाजका बहुवर्गको सौन्दर्यात्मक आनन्दानुभूति एवम् सूचना वा सन्देश सम्प्रेषणको सफल माध्यम हो । मनोरञ्जन र व्यावहारिक शिक्षाको एउटा गतिलो माध्यम बन्नुले चलचित्रको विकासपथ विश्वमै समृद्ध बन्दै गएको छ ।

चलचित्र कलाको आधुनिक रूप हो । यो नाट्यकलाको विकसित चरणको प्रतिफल हो । जीवनजगतको अनुकरण र प्रस्तुति गर्ने क्रममा चलचित्रले वैज्ञानिक प्रविधिहरूको प्रशस्त मद्दत लिएको हुन्छ । पर्दामा चित्रको गतिशीलता देखिनु एउटा वैज्ञानिक उपलब्धि हो । वास्तवमा चित्र चल्दैन । चलेजस्तो लाग्छ वा देखाइन्छ । मूल चित्रको सानो लगभग हुलाक टिकटको आकारलाई पर्दामा सयौं गुना ठूलो बनाएर देखाइन्छ । शक्तिशाली प्रकाशको किरण जसले चित्रलाई पर्दामा फ्याक्ने काम गर्छ ।^६ चलचित्रको सिद्धान्त प्रकाशको किरण छेऊ हात उठाउँदा भित्तामा देखिने आकृति समान हुन्छ । सिद्धान्तका रूपमा हातले उक्त समयमा जुन काम गर्दछ, सिनेमामा त्यही काम प्रोजेक्टरले गर्दछ । स्थिर चित्रलाई सिनेमा प्रोजेक्टर मार्फत् प्रति सेकेन्ड चौबीस चित्रको गतिमा फ्याँकिन्छ, जसबाट चित्रमा देखिएको पात्र चलिरहेको भ्रम पैदा हुन्छ ।^७ सिनेमाको क्यामेराले एक सेकेन्डमा लगभग चौबीस चित्रहरू खिच्छ । जब सिनेमा तयार हुन्छ, अब प्रोजेक्टर उही गतिले चलाइन्छ । जुन गतिमा चित्र लिइएको हुन्छ । अर्थात् क्यामेराको चित्र खिच्ने गति र प्रोजेक्टरमार्फत पर्दामा चित्रको बिम्ब प्रक्षेपणको गति एक समान हुन्छ । फलस्वरूप बिम्ब समान गतिमा प्रकट र ओभेल हुन्छ । यसको गति यति तीव्र हुन्छ कि हामी

^६ खाजा अहमद अब्बास, फिल्म कैसे बनती हे (इन्डिया : नेशनल बुक ट्रस्ट, २००७ सन्), पृ. ६ ।

^७ ऐजन, पृ. ८ ।

चित्रलाई गतिशील देख्नपुग्छौं ।^६ चित्रलाई चलचित्रको संज्ञा दिनुको आधार पनि यही नै हो ।

२.३ विश्वमा चलचित्रको आरम्भ र विकास

वर्तमान चलचित्रको सुरुआत सन् १९९५ सालमा फ्रान्सबाट भएको हो । यो भन्दा पहिले उन्नाइसौं शताब्दीको सुरुमै ग्रीकमा चलचित्र निर्माणकोलागि अनुसन्धानहरू भएको पाइन्छ, तर ग्रीकका वैज्ञानिकहरू सफल हुन सकेका थिएनन् । सन् १८९५ कै अन्त्यतिर फ्रान्सेली अगष्ट लुमिएर र लुई लुमिएर नामक दाजुभाइ मिलेर चलचित्र बनाउन सफल भएका थिए ।^९ क्यामेराको आविष्कार तथा सन् १८२४ मा पिटर मार्क रोजेटको 'दृश्य स्थायित्वको सिद्धान्त' प्रतिपादनले चलचित्र निर्माणको सम्भावना देखाइदियो । यस सिद्धान्तअनुसार 'आँखाबाट वस्तुको दृश्य हटिसकेपछि पनि यदि त्यो चित्र मेटिनुअगाडि नै अर्को वस्तु आँखाको सामुन्ने ल्याइएमा दृश्य खण्डित हुन पाउँदैन र यस्तो लाग्नेछ मानौं अघिल्लो वस्तुको पछिल्लो वस्तुसँग सम्बन्ध छ ।'^{१०} यसरी क्यामेराको आविष्कार र विकासदेखि पहिलो चलचित्रको निर्माणसम्मको लगभग सत्तरी वर्षको समयवधिलाई चलचित्र निर्माणको पृष्ठभूमि मानिन्छ ।

लुमिएर दाजुभाइ निर्मित पहिलो भनिएको चलचित्र सन् १९९५ को डिसेम्बरको २८ तारिखको दिनमा पेरिसको सहरको एक प्रसिद्ध होटलमा प्रदर्शन गरिएको थियो र चलचित्र निर्माणको परम्परामा यो एउटा ऐतिहासिक सफलताको दिन सावित भयो । 'जीवन्त तस्वीर' भनेर यस चलचित्रको व्यापक प्रचारप्रसार गरिएको थियो हेर्ने दर्शकहरू अति नै आनन्दित भएका थिए भने केही व्यक्तिहरू त डराएर समेत भागेका थिए । उक्त चलचित्रमा लुमियर भाइहरूले खाना खाएको बगैचामा पानी हालेको, कारखानाबाट कामदारहरू निस्कँदै गरेको जस्ता दृश्यहरू समेटेका थिए ।

^६ ऐजन, पृ. ९ ।

^९ चलचित्र विकास बोर्ड, विश्व सिनेमा यसरी सुरु भयो (काठमाडौं : चलचित्रमञ्च, २०६१), पृ. ३५ ।

^{१०} प्रकाश सायमी, पूर्ववत्, पृ. २ ।

यसको केही वर्षपछि फ्रान्सका जादुगर जर्ज मोलिएले चलचित्रको पात्रलाई गायब पार्नु र पुनः पर्दामा ल्याउनु, रूप परिवर्तन गर्नु, दुईवटा दृश्यलाई एकैपटक देखाउनु, दृश्य अध्यारोभएर हराउने र पुनः उज्यालो हुँदै देखिने चमत्कारी प्रविधि भिँयाए ।^{११} यी आफै कलाकार पनि भएकाले यिनलाई प्रथम चलचित्र कलाकार मानिन्छ । ट्रिंक फोटो ग्राफीका पिता भनिने मोलिएले १९०० देखि १९०२ सम्म बनाएका चलचित्रहरूमा 'सिन्ड्रेला', 'जोन दि आर्क', 'ब्लु वियर्ड' आदि चमत्कारपूर्ण दृश्यका लागि उल्लेखनीय मानिन्छन् ।^{१२} यिनकै आगमनबाट चलचित्रमा कल्पनाशीलताले प्रवेश पाएको मानिन्छ । तर यो समयमा चलचित्रमा कुनै संवाद प्रयोग भएको थिएन र कुनै कथा पनि थिएन ।

लुमियर दाजुभाइको प्रविधिलाई अनुसरण गरेर अमेरिकाले पनि चलचित्रको विकास गर्नेतिर लागेको थियो । सन् १९०३ मा अमेरिकामा पहिलो चलचित्र बनेको थियो । त्यसको नाम थियो 'जोन राइस' यो चलचित्र प्रदर्शित भएपछि अमेरिकाले एड्वोन एस.पार्टरले संसारकै पहिलो कथानक चलचित्र निर्माण गरे जसको नाम 'द ग्रेट ट्रेन रोबरी' थियो । यो कथानक चलचित्र भएकाले एक दृश्यलाई अर्को दृश्यमा जानुपर्ने वाध्यता थियो । त्यसैले पोर्टरले 'कट टु कट' विधि अपनाएर सम्पादन प्रविधिको सुरुआत गरेका थिए ।

चलचित्र जगत्मा 'फिल्मी प्रविधिका पिता' मानिने डी.डब्ल्यु ग्रिफिथले दृश्यलाई सटमा विभाजन गर्ने प्रविधि ल्याए । 'क्लोज अप', 'क्रस कटिङ', 'व्यापिङ कटिङ', 'पारलल कटिङ', 'कट ब्याक' आदिका साथै क्यामेरा एङ्गल र सम्पादनमा नयाँ प्रविधिहरू भिँयाउने श्रेय पनि ग्रिफिथलाई नै छ । यिनले 'वर्थ अफ द नेसन' (१९१४ सन्) 'इन्टरेन्स' जस्ता चलचित्रमार्फत पहिलो पटक विचार र भावनालाई अत्यन्त कलात्मक रूपले प्रस्तुत गरे ।^{१३}

^{११} चलचित्रमञ्च, पूर्ववत्, पृ. ३५ ।

^{१२} प्रकाश सायमी, पूर्ववत्, पृ. ४ ।

^{१३} ऐजन, पृ. ५ ।

सन् १९१० देखि नै फ्रान्स लगायत युरोपीय देशहरू र अमेरिकामा चलचित्रमा ध्वनि राख्नकोलागि विभिन्न किसिमको अनुसन्धानहरू सुरु भएको थियो । यसै क्रममा अमेरिकाको प्रसिद्ध टेलिफोन कम्पनी 'बेल' ले 'बिटाफोन' नाम दिएर एक प्रविधिको विकास गर्‍यो । यही 'बिटाफोन' प्रविधिबाट नै सन् १९२७ को अन्त्यतिर 'द जाज सिङ्ग' नामक चलचित्र बन्‍यो । यही चलचित्र नै विश्वको पहिलो बोल्ने चलचित्र हो ।^{१४} केही वर्षपछि यही कम्पनीले नै ध्वनिको साथसाथ पार्श्व सङ्गीतको प्रयोग गरेको थियो ।

ध्वनिको आगमनबाट सङ्गीत तथा गायनकलाले पनि चलचित्रमार्फत् विकसित हुने अवसर पाए । त्यसपछि दर्शन पनि चलचित्रको विषय बन्न थाल्यो । फ्रान्स, जर्मनलगायतका देशका वैभवशाली साहित्यिक कृतिहरूले चलचित्रमा स्थापित हुने अवसर पाए । अब चलचित्रकला ललितकलाको श्रव्यदृश्य माध्यमका रूपमा विकसित हुनथाल्यो । त्यस्तै यथार्थ जनजीवनसँग निकट भएर चलचित्रात्मक अभिव्यक्ति दिने परम्पराले एउटा नवीन वैचारिक क्रान्तिको सूत्रपात गर्‍यो ।

१९६० को दशकसम्म आइपुग्दा टेलिभिजनको विस्तार पनि व्यापक भइसकेको थियो । जसका कारण चलचित्रले टेलिभिजनसँग जोडदार प्रतिस्पर्धा गर्नु आवश्यक थियो । सोहीअनुरूप प्राविधिक पक्षमा सुधार र भिन्न विषयवस्तुको छनौट गरेर यस चरणमा चलचित्रले टेलिभिजनसँग प्रतिस्पर्धा गर्न थाले । अपराधिक र अतियथार्थवादी प्रवृत्तिको चलचित्रहरू बढी निर्माण हुन थाले र चलचित्रको लक्षित समुदायमा केही परिवर्तनका लक्षणहरू देखिन थाले ।

साहित्य कला तथा दर्शनका क्षेत्रमा देखिएका विभिन्न आन्दोलनहरूको गहिरो प्रभाव चलचित्रकलामा पनि परेको छ । मानवलाई निरीह प्राणीका रूपमा चित्रण गरिएका र महामानवका रूपमा प्रस्तुत गरिएका दुवैखाले चलचित्रहरू यस चरणमा देख्न पाइन्छन्, बरु मानवलाई स्वाभाविक रूपमा चित्रण गरिएका चलचित्रहरू भने अपेक्षाकृत रूपमा घट्दो क्रममा छन् । विज्ञानका चमत्कारहरूको उपयोग र विज्ञान प्रविधि प्रभावित जीवन शैलीलाई देखाउने खालका चलचित्र एकातिर छन् भने

^{१४} चलचित्रमञ्च, पूर्ववत्, पृ. ३५ ।

अर्कातिर अधिभौतिकवादी रहस्यात्मय, सांसारिक यात्रा र स्वैरकल्पनामा आधारित चलचित्रहरू पनि उत्तिकै निर्माण भइरहेका छन् । तनाब द्वन्द्व, युद्ध, यौन र साहस आजका अधिकांश चलचित्रका मूल विषयवस्तु हुन् । पात्रहरूका अभिनय भन्दा क्यामेराको अभिनयले स्वाभाविकता खण्डित हुँदै गएको स्थिति पनि समसामयिक चलचित्रमा देख्न पाइन्छ ।

२.४ नेपाली चलचित्रको आरम्भ र विकास

गाँस, वास, कपासपछि मान्छेको आवश्यकता भनेको मनोरञ्जन नै हो । मनोरञ्जनका विविध माध्यम भए पनि चलचित्रले ठूलो ठाउँ ओगटेको कुरालाई नकार्न सकिँदैन । विश्व चलचित्र यात्राले लामो कालखण्ड पार गरेपछि मात्रै नेपालमा चलचित्रको सम्भावना देखिएको हो । पाँच दशक अगाडिदेखि मात्रै नेपाली चलचित्रले आफ्नो प्रथम उठानको सुरुआत गरेको हो ।^{१५} वि.सं. २००७ सालसम्म निर्माण भएको 'सत्य हरिश्चन्द्र' देखि हालसम्म स्वदेश र विदेशमा गरी लगभग ६ सयवटा नेपाली चलचित्रहरूको निर्माण भएको देखिन्छ । विभिन्न आरोह र अवरोहहरू पार गर्दै हालसम्म आइपुगेको नेपाली चलचित्रको यात्रालाई चार चरणमा विभाजन गरेर तत्तत् चरणका चलचित्र र प्रवृत्तिको सामान्य प्रारूप देखाउनु उपयुक्त हुन्छ :

क) पहिलो चरण (वि.सं. २००७ देखि २०२७ सम्म)

नेपाली भाषामा निर्माण भएको चलचित्रको प्रथम पाइलोदेखि तत्कालीन शाही नेपाल चलचित्र संस्थानको स्थापनापूर्वको लगभग दुई दशकको अवधि नेपाली चलचित्रको प्रारम्भिक चरण हो । विश्वमा चलचित्र निर्माणको पचपन्न वर्ष तथा भारतमा चलचित्र निर्माणको छत्तीस वर्षपछि डी.बी. परियारले भारतीय प्रविधि र भारतीय भूमिकै प्रयोग गरेर नेपाली भाषामा 'सत्य हरिश्चन्द्र' (२००७) निर्माण गरे । उल्लेख्य कुरा के छ भने सन् १९३१ मा दादासाहेब फाल्केको निर्देशनमा बनेको

^{१५} विदुर गिरी, आमादेखि वरमालासम्मको गौरवमय यात्रा (राष्ट्रिय चलचित्र महोत्सव, २०६२), पृ. २६ ।

प्रथम हिन्दी चलचित्रको शीर्षक पनि 'राजा हरिश्चन्द्र' नै थियो ।^{१६} यस तथ्यले नेपाली चलचित्र जन्मैदेखि हिन्दी चलचित्रबाट प्रभावित छ भन्ने देखाउँछ, जुन आजसम्म पनि कायमै छ ।

२००७ सालदेखि २०२२ सालसम्म नेपाली चलचित्रको निर्माण प्रायः ठप रह्यो । यसबीचमा २०१८ सालपछि हीरासिंह खत्रीबाट केही वृत्तचित्रहरूको निर्माण भएको देखिन्छ । त्यसपछि पञ्चायती व्यवस्थालाई लोकप्रिय तुल्याउने उद्देश्यले राज्यका स्तरबाट २०२१ मा हीरासिंहकै निर्देशनमा निर्माण भएको 'आमा' २०२२ मा प्रदर्शन हुनसक्यो । यो नेपालमै निर्माण भएको प्रथम नेपाली चलचित्र थियो । नेपाली भूमिमा छायाङ्कनका साथै नेपाली पात्रहरूको प्रयोग यस चलचित्रमा भएको थियो । यसै समयमा सुमनाञ्जली फिल्मस् प्रा.लि. को व्यानरमा पहिलो पटक निजी क्षेत्रको लगानीमा 'माइतीघर' जस्तो व्यावसायिक चलचित्रको निर्माण भयो । नेपाली चलचित्रको सीमित बजारका कारण मुनाफा आर्जन गर्न नसक्नुले पछ्याडिका दुई दशकसम्म निजी क्षेत्रबाट मात्रै लगानी गर्ने आँट कसैले गरेन । २०२४ सालमा श्री ५ को सरकार प्रसार विभागले निर्माण गरेको 'हिजो आज भोलि' प्रदर्शित भयो । तात्कालीन शासन व्यवस्थाले पृष्ठपोषण गर्ने उद्देश्यले यस चलचित्रको निर्माण भएको थियो । 'साहित्यिक सामग्रीमा पहिलो पटक जनार्दन समद्वारा लिखित 'चेतना' नाटकको रूपान्तरण परिवर्तन (२०२७) को निर्माण सम्पन्न भयो ।

यस चरणका चलचित्रहरू तत्कालीन शासन व्यवस्थाको स्तुतिगान गाउँनमै सीमित छन् भने व्यावसायिक धारलाई पनि समाउन सकेका छैनन् । साथै प्रविधिको अभावले भारतमै निर्भर हुनु मात्र नभई उतैका चलचित्रहरूको पूर्ण प्रभाव ग्रहण यी चलचित्रले गरेका छन् । सरकारी स्तरबाटै मूलतः निर्मित हुनु, निर्माणको गतिमन्द हुनु तथा साहित्यिक कृतिमाथि चलचित्र बन्न थाल्नु यस चरणका प्रमुख चलचित्रगत विशेषताहरू हुन् ।

^{१६} चेतन कार्की, "नेपाली चलचित्रको विगत र वर्तमान", नेपाल मोसन पिक्चर अवार्ड तथा चलचित्र महोत्सव स्मारिका, (काठमाडौं : नेपाल चलचित्र सङ्घ, २०५४), पृ. २१ ।

ख) दोस्रो चरण (वि.सं. २०२८ देखि २०३८ सम्म)

संस्थागत रूपमा नेपाली चलचित्रको विकास गर्ने उद्देश्य बोकेर शाही नेपाली चलचित्र संस्थानको स्थापना २०२८ मा भएपछि नेपाली चलचित्रको इतिहासमा दोस्रो चरणको सुरुआत हुन्छ । यसै संस्थानको सक्रियतामा २०२८ सालमा निर्माणारम्भ गरी २०३० सालमा 'मनको बाँध' को सार्वजनिक प्रदर्शन गरियो । नेपाली चलचित्रमा पहिलो पटक पार्श्व सङ्गीतको प्रयोग गरिएको यस चलचित्रको निर्देशन प्रकाश थापाले गरेका थिए । साथै सबै कलाकार र प्राविधिकहरू पनि नेपाली मात्रै रहेको यो पहिलो चलचित्र थियो ।^{१७} त्यसैगरी साहित्यकार बस्नेतको निर्देशनमा 'कुमारी' (२०३४) निर्माण भयो ।

नेपालमा 'कुमारी' प्रदर्शनको तयारी हुँदै गर्दा दार्जिलिङमा 'परालको आगो' देखापऱ्यो । कथाकार गुरुप्रसाद मैनालीको कथामा तयार पारिएको यस चलचित्रमा प्रकाश सुब्बाको निर्देशन रहेको थियो । साथै यस चलचित्रले व्यावसायिक लाभ समेत प्राप्त गर्न सक्यो । २०३६ मा निर्माण भएको दोस्रो रङ्गिन नेपाली कथानक चलचित्र 'सिन्दुर' हो र यसका निर्देशक प्रकाश थापा हुन् । यस चलचित्रले व्यावसायिक सफलता प्राप्त गरेकाले शाही नेपाल चलचित्र संस्थानले पनि निर्देशक थापालाई लिएर केशवराज पिंडालीको औपन्यासिक कृति 'अन्तदेखि सुरु' मा आधारित 'जीवनरेखा' चलचित्र निर्माण गर्‱यो ।

नेपाली जनजीवन र मूल्यलाई प्रतिबिम्बित गर्ने कार्य पहिलो चरणमा भन्दा केही सन्तोषजनक स्थिति यी चलचित्रहरूमार्फत् भयो । नेपाली पात्र, परिवेश र प्राविधिकले स्थान पाउनु एउटा महत्त्वपूर्ण उपलब्धि नै थियो । विषयगत विविधताका साथै साहित्यिक कृतिहरू माथि चलचित्र निर्माण एवम् चलचित्र जगत् उद्योगका रूपमा विकसित हुने पृष्ठभूमि यस चरणका प्राप्ति हुन् ।

^{१७} ऐजन, पृ. २६ ।

ग) तेस्रो चरण (वि.सं. २०३९ देखि २०४६ सम्म)

२०३९ साल नेपाली फिल्म इतिहासमा एउटा अविस्मरणीय वर्ष मानिन्छ । यस वर्ष नेपालमा निजी क्षेत्रबाट फिल्म बनाउने उत्साह र उमङ्गरू क्रमशः फैलदै गयो । **माइतीघर** को निर्माण पश्चात् यो चलचित्र जगत्को पहिलो पुनर्जागरण थियो ।^{१८} २०३९ सालमा नेपालभित्र निजी क्षेत्रको लगानीमा चलचित्र 'जुनी' को निर्माण सम्पन्न भयो । यसै वर्ष बम्बईमा साइनाथ प्रोडक्सनका तर्फबाट प्रतिमा बनर्जीले 'बाँसुरी' चलचित्र प्रस्तुत गरिन् । निर्देशक तुलसी घिमिरे र सङ्गीतकार रञ्जीत गजमेर यसै चलचित्र मार्फत प्रवेश गरेका थिए । यसैगरी एच.बी. लामाको लेखन र निर्देशनमा 'आदर्श नारी' (२०४१) प्रदर्शन भयो ।

बी.एस. थापाको निर्देशनमा गैरसरकारी क्षेत्रबाट बनेको चलचित्र 'कान्छी' व्यावसायिक रूपले पनि अत्यन्त सफल रह्यो । यस्तै चालीसको दशकको प्रारम्भमै लक्ष्मीनाथ शर्माको निर्देशनमा 'बदलिँदो आकाश' प्रताप सुब्बाको निर्देशनमा 'मसाल', 'कही अध्यारो कहीं उज्यालो', तुलसी घिमिरेको निर्देशनमा 'कुसुमे रुमाल' जस्ता चलचित्र निर्माण भए । यिनीहरूमध्ये 'कुसुमे रुमाल' व्यावसायिक रूपमा पनि सफल देखियो । २०४१ मा चेतन कार्कीको 'विश्वास', प्रदीप रिमालको 'के घर के डेरा' (२०४२) मा निर्माण भए ।^{१९}

नेपाली साहित्यका चर्चित उपन्यासकार ध्रुवचन्द्र गौतमको 'कट्टेल सरको चोटपटक' नामक उपन्यासमा आधारित चलचित्र 'वासुदेव'को आगमनलाई चलचित्रको इतिहासमा विशेष महत्त्वका साथ हेर्ने गरिन्छ । निर्देशन र अभिनयमा परिपक्व भए पनि यस चलचित्रले व्यावसायिक डोरी बलियो पार्न भने सकेन ।^{२०}

ईश्वरी फिल्मसको ब्यानर र शम्भु प्रधानको निर्देशनमा बनेको 'सम्भ्रना' २०४२ सालमा सार्वजनिक प्रदर्शन गरियो । २०४३ सालमा 'सन्तान', 'सीलु',

^{१८} प्रकाश सायमी, पूर्ववत्, पृ. ३२ ।

^{१९} चेतन कार्की, पूर्ववत्, पृ. २३ ।

^{२०} प्रकाश सायमी, पूर्ववत्, पृ. ३५ ।

‘पच्चीस वसन्त’, ‘साइनो’, ‘मायालु’, ‘निष्ठुरी’ निर्माणारम्भ भयो । यी मध्ये ‘साइनो’ सफल बन्नसक्यो ।

चालीसको दशकको मध्यावधिमा तुलसी घिमिरेको ‘लाहुरे’, ‘अन्याय’, ‘चिनो’, ‘कोसेली’ देखापरे । यसै समयमा बी.एस. थापाको ‘मायाप्रीति’, दीपक रायमाझीको ‘भाग्यरेखा’, ‘कन्यादान’, फुर्प छिरिङ गुरुङको निर्देशनमा ‘फेरी भेटौला’, यादव खरेलको ‘चेलीवेटी’ प्रदीप रिमालको निर्देशनमा ‘भुमरी’ दीपक रायमाझीको ‘युगदेखि युगसम्म’ प्रदीप उपाध्यायको ‘भुमा’ आदि चलचित्रहरू देखिए ।

चलचित्रलाई उद्योगका रूपमा अगाडि बढाउन व्यावसायिक लक्षण आवश्यक हुन्छ ।^{२१} यस कालखण्डको चलचित्र निर्माणमा निजी लगानीको आकर्षण बढ्दै गएकोले व्यावसायिकतालाई पनि आत्मसात गर्ने कार्य भएका छन् । निजी क्षेत्रका सक्रियताले स्वदेश, विदेश एवम् राजधानी बाहिरका परिवेशलाई पनि चलचित्रमा प्रतिबिम्बित गर्ने कार्य भए । स्वाभाविकताको प्रवेश, साहित्यिक कृतिहरूको रूपान्तरणको निरन्तरता पाउनु, व्यावसायिकधारको निर्माण, आदि यस चरणका चलचित्रहरूका प्रवृत्ति बनेको देखिन्छ ।

घ) चौथो चरण (२०४७ देखि हालसम्म)

२०४६ को अन्त्यतिर नेपाली राजनैतिक वृत्तमा आएको परिवर्तनको प्रभाव सबै क्षेत्रहरूमा परे जस्तै चलचित्र क्षेत्र पनि अछुतो रहन सकेन । नवीन राजनैतिक, सामाजिक मूल्य सङ्गठन तथा पुरानो मूल्य विघटन भएकाले पूर्व परम्पराको पृष्ठपोषण गर्ने लक्ष्य बोकेका चलचित्रहरू थन्किए भने नूतन विषय र प्रकृतिका साथ चलचित्रहरू बन्ने क्रम सुरुभयो । व्यावसायिक चलचित्र निर्माण गर्ने परम्परामा पनि यो कालखण्ड महत्वपूर्ण साथै उपलब्धिपूर्ण नै रह्यो । यसमा पनि २०४७ देखि २०५७ सम्मको अवधिमा चलचित्र क्षेत्र निकै सम्भावना सहित समुन्नत देखियो । यस अवधिमा संख्यात्मक तथा गुणात्मक रूपमा पनि उत्कृष्ट चलचित्रहरू बने, जुन चलचित्रहरूलाई दर्शकहरूले पनि रुचाए । नेपालको सानो चलचित्र

^{२१} ऐजन, पृ. ३३ ।

बजारलाई लक्ष्य गरेरै भए पनि वार्षिक ५०-६० को संख्यामा चलचित्र निर्माण हुनु उल्लेख्य पक्ष हो । चलचित्रलाई उद्योगका रूपमा विकास गर्न सकिने सम्भावना देखिनुले यस क्षेत्रमा संलग्न हुनेको संख्या बढ्दै गयो । २०६३ सम्ममा लगभग ६०० को हाराहारीमा चलचित्र निर्माण भएको तथ्याङ्क भेटिन्छ । सामाजिक वस्तुस्थितिलाई कलात्मक एवम् मनोरञ्जनात्मक ढङ्गले प्रतिबिम्बित गरिएका केही सफल चलचित्रहरूमा उगेन छोपेलको 'तृष्णा' बन्नी प्रधानको 'देउकी', उद्धव पौडेलको 'गोपी कृष्ण' राजेन्द्र सलभको 'भाउजू' यादव खरेलको 'प्रेमपिण्ड', तुलसी घिमिरेको 'देउता', 'दक्षिणा', 'बलिदान', 'दर्पण छायाँ', यादव खरेलको 'प्रेमपिण्ड' अरूणकुमार भ्नाको 'सोल्टिनी' लक्ष्मीनाथ शर्माको 'छोरीबुहारी' किशोर रानाको 'करोडपति' प्रकाश थापाको 'नाता रगतको' शिव रेग्मीको 'आफन्त' छिरिङ शेर्पाको 'मुकुण्डो' दयाराम दाहालको 'तँ त साँढै बिग्रिस् नि बढी' नारायण पुरीको 'आगो' शिव रेग्मीकै 'आफ्नो मान्छे', 'सुख दुःख' आदि छन् ।

नेपाली चलचित्रको इतिहासमाथि चर्चा गर्दा भिडियो चलचित्रहरूलाई पनि विर्सन मिल्दैन । अन्तर्राष्ट्रिय स्तरमा नेपाली चलचित्रलाई चिनाउन यस्ता चलचित्रको महत्त्वपूर्ण भूमिका छ । यस्ता चलचित्रमा डा. कवितारामको मुक्तिसङ्घर्ष दीपक गौचनको उजेली नवीन सुब्बाको खाङ्गी लाई लिन सकिन्छ ।

परिवर्तित समयसँगै चलचित्रको स्वभाव पनि परिवर्तन हुने भएकाले पछिल्लो समयमा चलचित्रको मूल कथ्य केही पृथक देखिन थालेको छ । मूलतः जनयुद्धकालीन नेपाली सामाजिक राजनैतिक वृत्तमा जनताको बलिदानी एवम् विद्रोही स्वभावलाई चित्रण गर्ने अभीष्ट भएका यस्ता चलचित्रहरूले विशुद्ध प्रगतिशील कित्ताको निर्माण प्रारम्भ गरेका छन् । विषयगत नियन्त्रण (सेन्सरसिप) का कारण क्रान्तिकारी चलचित्रहरूको निर्माणक्रममा पूर्ण स्वतन्त्रता नभएको विगतलाई भत्काउँदै निर्माण भएका 'लाल सलाम', 'आवाज', 'रक्तिम क्रान्ति', 'आगो', 'इन्कलाभ' जस्ता चलचित्रले चलचित्र क्षेत्रमा भिन्न धारको निर्माण प्रारम्भ गरेका छन् ।

२.५ नेपाली चलचित्रको वर्तमान स्थिति

चलचित्रको वर्तमान स्थिति सन्तोषजनक देखिँदैन । राजनैतिक अस्थिरताले निम्त्याएको प्रतिकूल परिवेशमा सबैक्षेत्र अस्तव्यस्त भएकाले चलचित्र क्षेत्रपनि धराशायी भएको स्थिति विद्यमान छ । नेपाली चलचित्रको बजार खुम्चदैँ छ । कुनै बेला मोफसलका लागि एउटा चलचित्र चालीस लाख रूपैयाँमा किन्न धक नमान्ने वितरक अहिले दश लाख रूपैयाँ लगानी गर्न दश पटक सोच्ने गर्छन् ।^{२२} वर्तमान चलचित्रको अवस्थालाई स्पष्ट पार्न सातवर्ष अगाडि र आजको चलचित्र बजारको स्थितिलाई यहाँ प्रस्तुत गरिएको छ :

चलचित्रको बजार

<u>स्टेसन</u>	<u>सात वर्षअघि</u>	<u>अहिले</u>
पोखरा	तीन लाख	डेढ लाख
दमक	दुई लाख पचास हजार	एक लाख
वित्तामोड	दुई लाख	एक लाख
धरान	दुई लाख	एक लाख
बुटवल	दुई लाख	एक लाख
नारायणगढ	एकलाख पचास हजार	पचहत्तर
हेटौँडा	एकलाख	पचास हजार
बनेपा/धुलिखेल	एकलाख	पच्चीस हजार
अन्य	बीस लाख	तेह्र लाख
काठमाडौँ. बाहिर	पैतीस लाख	बीस लाख
काठमाडौँ	बीस लाख	दश लाख
नेपालभरि	पचपन्न लाख	तीस लाख

स्रोत: नेपाल (वर्ष ७, अङ्क ४२, जेष्ठ २०) ।

^{२२} दीपेन्द्र लामा, 'खुलेन आकाश', नेपाल, (काठमाडौँ : वर्ष ७, अंक ४२, जेष्ठ २०), पृ. ५० ।

पाँच सात वर्ष अगाडिको तुलनामा आजको चलचित्र बजार दयनीय हुनुको कारण राष्ट्रिय प्रतिकूल परिस्थिति एउटा पक्ष हो भने अर्को परिवर्तित मूल्यलाई आत्मसात गर्न नसक्नु हो । नेपाली दर्शकलाई नेपाली चलचित्रले भन्दा हिन्दी चलचित्रले रिभाउने गरेको छ । आधुनिक चिन्तनलाई प्रतिनिधित्व गर्ने चलचित्रको अभाव, पुरानै ढर्राका कथानक, उही छोरीचेलीको दयनीय स्थितिको चित्रण, सासूपीडित बुहारीको कथा, नारीलाई निरीह र कमजोर भूमिकामा प्रस्तुत गर्नु, गाउँमा श्रीमती हुँदाहुँदै सहरमा अर्को विवाह गर्ने पुरुषको चरित्रजस्ता पुरातन विषयबाट नेपाली चलचित्र माथि उठन सकेको छैन ।

यस्तै विषयमा चलचित्र निर्माण गरेर मारामार द्वन्द्व दृश्य राखेमा कुनै पनि चलचित्र चल्ने मानसिकताबाट ग्रसित निर्देशक तथा सोही अनुरूपका दर्शकका कारण पनि नेपाली चलचित्रमा परिवर्तन नआएको हो ।^{२३} रुढीवादी संस्कारमा फसेको र उक्त दलदलबाट उम्कन नसकेसम्म समस्या ज्यूका त्यू हुने धारणा चलचित्र लेखक तथा निर्देशक प्रकाश सायमीको छ ।^{२४} चलचित्रले साहित्यको दर्जा पाउन सकेको छैन । वास्तविकतामा आधारित चलचित्र बन्न सकेका छैनन् । औँलामा गन्न सकिने यथार्थवादी सिनेमा छन् । यसको अर्थ नेपाली चलचित्रमा भिजन भएका निर्देशक नभएका भने होइनन् । चलचित्र महङ्गो विधा हो । यसमा खतरा मोलेर यथार्थपरक सिनेमा बनाउन कोही तयार हुँदैन ।^{२५} मूल धारबाट हटेर केही नयाँ कार्य गर्दा चुनौती र अवसर दुवैको सम्भावना हुन्छ । परिवर्तन ल्याउन खोज्नेले परिवर्तनको सही बाटो हिंड्न सक्नुपर्छ । अन्यथा परिवर्तनकै लागि परिवर्तन गरी हल्लै हल्लामा चलचित्र बजारको सरगर्मी बढाउन चाहनेहरू नराम्ररी थला परेको देखेर यसलाई खतरायुक्त कार्य हो भन्नु पनि उपयुक्त हुँदैन ।

चलचित्र जगत्को समग्र स्तरवृद्धि लगानीमा पनि निर्भर रहेको हुन्छ । व्यापारिक निकायलाई चलचित्रजस्तो साँस्कृतिक क्षेत्रमा लगानीका लागि प्रेरित

^{२३} श्याम स्मृत, “सिनेमाको समस्या”, नेपाली चलचित्र महोत्सव स्मारिका (काठमाडौं : नेपाल चलचित्र सङ्घ, २०६२), पृ. ५१ ।

^{२४} ऐजन, पृ. ५१ ।

^{२५} बढी अधिकारी, “हाम्रो रङ्गमञ्च र चलचित्रको सम्बन्ध”, नयाँ पत्रिका (काठमाडौं : वर्ष १, अङ्क ४३), पृ. ५ ।

गराउने सरकारी नीति आउनु पर्दछ ।^{२६} कमजोर लगानीकै कारण प्राविधिक कमजोरी खड्किइरहेको हो । विश्वभरी पछिल्लो भन्दा पछिल्लो प्राविधिक सामग्रीको प्रयोगद्वारा चलचित्रलाई आकर्षक ढङ्गले प्रस्तुत गर्न थालिएको वर्षौंसम्म पनि हामी चाहीं दोस्रो विश्वयुद्धताका प्रयोग भएका क्यामेरा लगायतका सामग्रीबाटै यस उद्योगलाई अगाडि बढाउने प्रयासमा जुटिरहेका छौं । पुराना प्राविधिका कारण नेपाली चलचित्रलाई अन्तर्राष्ट्रिय स्तर र बजारमा पुऱ्याउन अप्ठ्यारो भइरहेको छ ।^{२७} यस उद्योगलाई समयानुकूल बनाउँदै विकास, विस्तार एवम् अन्तर्राष्ट्रिय पहुँचका लागि प्राविधिक तथा व्यावहारिक सुधार र नवीन चिन्तनका साथै अभिव्यक्ति शैलीको आवश्यकता देखिन्छ ।

^{२६} दीपेन्द्र लामा, पूर्ववत्, पृ. ५१ ।

^{२७} बिदुर गिरी, पूर्ववत्, पृ. २८ ।

३. चलचित्र निर्माणका निम्ति लिखित स्क्रिप्ट (पाण्डुलिपि) र साहित्यिक सामग्री

३.१ परिचय

सामान्यतया चलचित्र निर्माणको यात्रा पटकथा लेखनबाट सुरु हुन्छ । पटकथा कुनै कथालाई आधार बनाएर लेख्ने गरिन्छ । कथालाई पर्दामा देखाउनका लागि दृश्य विभाजन एवम् संवाद सहितको योजना नै पटकथा हो । चलचित्र निर्माण गर्ने योजना पश्चात् निर्माता एवम् निर्देशकको प्रत्यक्ष हस्तक्षेपमा कुनै निश्चित विषयमा पटकथा लेख्न लगाइन्छ वा कुनै लिखित सामग्रीलाई आधार बनाएर पटकथामा ढाल्न सकिन्छ ।

व्यावसायिक चलचित्र निर्माण गर्ने चलचित्रकर्मीहरू प्रायः कुनै सनसनीपूर्ण एवम् नवीन विषय भएमा चलचित्र सफल हुने ठानेर त्यस्तो कथालाई चलचित्राङ्कन गर्न चाहन्छन् । चलचित्र सफलताको मूल आधार पनि कथानक नै भएकाले सचेत निर्माता, निर्देशकले विशेष ध्यान दिनु आवश्यक हुन्छ । दर्शकहरूको मुख्य चासोको विषय पनि कथा नै हुने भएकाले चलचित्रको कथानक सुनेपछि मात्रै हेर्न जानेको संख्या ठूलो हुन्छ ।

कथाकोलागि लेखकको अनुभव नै कच्चा सामग्री हो । प्रत्यक्ष अनुभव जुन आफैले भोगिन्छ र परोक्ष अनुभव चाहिँ सुनेर वा पढेर आर्जन गरिएको हुन्छ । मौलिक कथा लेखन गर्दा चलचित्रात्मक पद्धति अनुकूल हुने गरी तयार गरिन्छ । केन्द्रीय विचार बीजलाई पकडेर सोभै पटकथा लेखनको चरणमा प्रवेश गर्ने कार्य मौलिक लेखनमा हुन्छ । साहित्यिक सामग्रीबाट पटकथाको आधार तयार पार्दा पहिलो भन्दा केही भिन्न पद्धति अपनाउनु आवश्यक हुन्छ । यसमा लेखकको अनुभूति अनुरूप पटकथाकारले आफ्नो योजनालाई अगाडि बढाउने भएकोले लेखक र पटकथाकारको दोहोरो अनुभूतिको मूर्त रूप नै पटकथा हुन्छ । यस अवस्थामा स्थापित साहित्यिक कृतिको ख्याति वा चर्चाले चलचित्रको पटकथालाई टेवा पुग्नुसक्छ । तर यो निश्चित छैन कि साहित्यिक दृष्टिले उत्कृष्ट कथा पटकथामा

पनि उत्कृष्ट नै हुन्छ । अर्कोतिर साहित्यिक मूल्यका दृष्टिले सस्ता कृति पनि चलचित्रमा सफल भएको उदाहरण देखिन्छ ।

यसरी पटकथा दुई आधारमा तयार गर्न सकिन्छ । कुनै लेखकको साहित्यिक कृतिलाई पटकथामा रूपान्तरण गर्ने वा चलचित्रकै लागि सोभै कथा लेख्ने भन्ने पक्ष नै दुवैका पटकथानकीय पद्धति हुन् । चलचित्र निर्माणका निमित्त लिखित सामग्रीको नभई साहित्यिक सामग्रीको चलचित्रीकरण चाहिँ यस अध्ययनको उद्देश्य भएकाले सोही पक्षलाई मात्र यहाँ सर्वेक्षण गरिएको छ :

३.२ साहित्यिक सामग्रीको चलचित्रीकरण

पाठ्यसामग्रीको चलचित्रात्मक रूपान्तरणको विश्व इतिहास हेर्ने हो भने सन् १८९९ मा 'डेफ्युस अफेयर' नामक साहित्यिक कृतिमाथि चलचित्र बनाएर जर्ज मेलिएले रूपान्तरणको सिलसिला सुरु गरेका हुन् । यसरी पश्चिमी आख्यानलाई चलचित्रात्मक स्वरूपमा ढालेर चलचित्रको विषयवस्तुलाई अभि फराकिलो पार्ने कार्य उनले गरे । यस घटनाले पश्चिममा प्रसिद्ध कृतिको चलचित्रात्मक रूपान्तरणको उठान गरिदियो र एउटा नवीन परम्पराको आविर्भाव भयो । यो परम्पराको निरन्तरता हालसम्म पनि भएकाले पाठ्यसामग्रीको चलचित्रीकरणको लामो इतिहास पश्चिमी जगत्मा देखिन्छ । त्यस्तै पूर्वीय जगत्कोसन्दर्भमा भारतीय उपमहाद्वीपको सांस्कृतिक र साहित्यिक चेतना सधैं महत्त्वपूर्ण रहँदै आएको छ । यसक्रममा प्रेमचन्द्रको नाम शीर्ष स्थानमा देखिन्छ । साहित्यलाई समाजसँग जोड्नु पर्छ भन्ने महत्तम चाहनासाथ प्रेमचन्द्रले एक प्रगतिशील आन्दोलनको नेतृत्व गरेका थिए । उनको कथा 'मिल मजदुर' माथि आधारित भएर चलचित्र 'गरिब मजदुर' बन्न पुग्यो र अन्य साहित्यकारका कृतिहरूमाथि चलचित्र बनाउने तथा उनीहरूलाई संवाद लेखककोरूपमा स्थापित गर्ने काम भयो ।^{२५}

भारतीय चलचित्र जगत्का सशक्त चलचित्रकर्मी सत्यजीत रायले सन् १९५५ मा निर्माण गरेको विभूतिभूषण बन्धोपाध्यायको उपन्यासमा आधारित 'पाथेर पाञ्चाली' एक उत्कृष्ट चलचित्र ठहरियो उनी स्वयं एक संवेदनशील साहित्यिक

^{२५} विजय अग्रवाल, सिनेमा और समाज (दिल्ली : सत्साहित्य प्रकाशन, १९९५), पृ. ६३ ।

स्रष्टा भएकाले उनको चलचित्रले बौद्धिक तहमा ठूलो प्राप्ति भेट्टाएको अनुमान गर्न सकिन्छ ।^{२९} रायले आफ्ना अधिकांश चलचित्रहरू बंगाली कथाकारका रचनाहरूमाथि बनाएको देखिन्छ । उनी जस्तै: अन्य चलचित्रकर्मीहरूद्वारा पनि सफल रूपान्तरित चलचित्रहरू भारतीय सिने जगत्लाई दिएका छन् ।

उपर्युक्त परम्पराको लामो कालखण्ड पार भइसकेपछि मात्र नेपाली चलचित्रमा पाठ्यसामग्रीको रूपान्तरणको सिलसिला सुरु भएको देखिन्छ । भारतीय चलचित्रको अनुकरणबाट सुरु भएको नेपाली चलचित्र निर्माणको क्रम भारतमा साहित्यिक कृतिलाई रूपान्तरण गर्ने उत्साह र त्यसबाट प्राप्त सफलता देखिएपछि नेपाली चलचित्रकर्मीहरू पनि पाठ्यसामग्रीको रूपान्तरण गर्नतिर अग्रसर भएको हामी पाउँछौं । प्रारम्भमा नेपाली साहित्यिक कृतिको रूपान्तरण गर्न तम्सने व्यक्तिहरू भारतीय चलचित्रको पृष्ठभूमि बोकेर आएकाले पनि रूपान्तरणको सिलसिला भारतीय चलचित्रको प्रभावबाट नेपालमा अगाडि बढेको मान्नुपर्छ ।

नेपाली चलचित्रमा पाठ्यसामग्रीको रूपान्तरण खोज्ने क्रममा चलचित्र प्रदर्शनीको इतिहास पनि खोज्नुपर्ने हुन्छ । प्रारम्भमा नेपालमा चलचित्रहरूको प्रदर्शनीको कुरा गर्दा जुद्धशमशेरले जङ्गबहादुर राणाको प्रधानमन्त्रीकालमा कन्जुर शमशेरको प्रयास र आयोजनामा वि.सं. १९९० भाद्र १७ गतेका दिन सिंहदरबारमा सर्वप्रथम चलचित्रको प्रदर्शन गरिएको भन्ने तथ्य जर्नेल नरशमशेर जङ्गबहादुर राणाबाट थाहा हुन आएको छ । त्यसबेला केही हिन्दी र अङ्ग्रेजी चलचित्रहरू सीमित दर्शकहरूले हेर्ने गर्दथे । काठमाडौंका सर्वसाधारण जनताहरूले चाहिँ वि.सं. २००४ देखि मात्र आम रूपमा चलचित्रहरू हेर्न पाएका थिए ।^{३०} सुरुमा सर्वसाधारणले हेरेका चलचित्रहरू पनि हिन्दी र अङ्ग्रेजी भाषामा भएकाले नेपाली दर्शकहरूले प्रारम्भमै केही उन्नत परम्परा बसिसकेका चलचित्र हेर्न पाए तर नेपालीत्व झल्कने चलचित्र बन्ने कार्य भने पछिसम्म पनि सुरु भएन । नेपाली चलचित्रको इतिहास हेर्ने हो भने सर्वप्रथम नेपाल र दार्जिलिङ्गका केही उत्साही व्यक्तिहरूले विक्रम संवत् २००७ सालतिर कलकत्तामा 'राजा हरिश्चन्द्र' नामक

^{२९} ऐजन, पृ. ६९ ।

^{३०} लक्ष्मीनाथ शर्मा, पूर्ववत्, पृ. २१० ।

नेपाली भाषाको चलचित्र निर्माण गरेपछि यस क्षेत्रको सूर्योदय भएको हो । अर्थात् फ्रान्सेली लुमीयर दाजुभाइहरूले क्राइस्टाब्द १८९५ तिर सर्वप्रथम विश्व चलचित्र इतिहासको जग बसालेको भण्डैभण्डै पैसठ्ठी वर्ष बितिसकेपछि नेपाली भाषाको पहिलो चलचित्र निर्माण भयो ।^{३१} त्यसपछिको समयमा दार्जिलिङबाट प्रताप सुब्बाको निर्देशनमा 'सपना कतिपय' निर्माण सुरु भए पनि पूर्णता प्राप्त गर्न सकेन । बी.एस. थापाको निर्देशनमा पहिलो पटक निजी क्षेत्रमा लगानीमा 'माइतीघर' (सन् १९६६ डिसेम्बर १५) को प्रदर्शनी भयो । त्यस्तै सूचना विभागको निर्माणमा हिरा, सिंहको निर्देशनमा 'आमा' (२०२२), हिजो आज भोलि (२०२४) जस्ता कथानक चलचित्रको निर्माण भयो । भारतीय प्राविधिकहरूको सहयोगमा निर्माण भएका यी चलचित्र कलाका माध्यमबाट सन्देश प्रेषण गर्नुभन्दा पट्यारलाग्दो र ठाडो शिक्षाकोरूपमा प्रस्तुत गरेकाले नेपाली दर्शकले रुचाएनन् ।

नेपाली भाषामा पहिलो चलचित्र बनेको बीस वर्षसम्म नेपाली चलचित्रमा विषयवस्तु र प्रस्तुतिका तहमा थुप्रै प्रयोगहरू भए पनि साहित्यिक सामग्रीको रूपान्तरणमा नेपाली चलचित्र बन्ने परम्पराको उठान भएको देखिँदैन । राजा महेन्द्रको प्रयासमा भारतीय भूमिमा भइरहेको साहित्यिक रूपान्तरणका सफल प्रयोगबाट पाएको प्रभाव तथा आफ्नै निर्देशकीय क्षमतामा विविधता ल्याउने उद्देश्यका साथ हीरा सिंह खत्रीले 'परिवर्तन' नामक चलचित्रमार्फत साहित्यिक कृतिको रूपान्तरणको सिलसिला सुरु गरेका हुन् । यो चलचित्र जनार्दन समको 'चेतना' नाटकको पाण्डुलिपिको आधारमा वि.सं. २०३६ सालमा निर्माण भई २०२८ मा आमप्रदर्शनमा ल्याइएको थियो ।^{३२} तसर्थ यही बिन्दुबाट साहित्यिक पाठ्यसामग्रीको चलचित्रात्मक रूपान्तरणको प्रयत्न भएको हो ।

भारतमा कला सिनेमाले संरक्षण पाए जस्तै गरी यस चलचित्रले पनि सोही बमोजिमको संरक्षण सरकारीस्तरबाटै पाएको थियो । यस चलचित्रलाई सरकारी संरक्षण प्राप्त हुनुको एउटा कारण साहित्यिक कृतिको रूपान्तरण हुनुले पनि थियो । अघिल्ला दुई चलचित्र 'आमा' र 'हिजो आज र भोलि' जस्तै यो चलचित्रलाई पनि

^{३१} ऐजन, पृ. २११ ।

^{३२} सूर्यचन्द्र बस्नेत र प्रेमकुमार लुईटेल, "साहित्यिक कृतिमाथि चलचित्र कति न्याय कति अन्याय ?", गोरखापत्र (वर्ष १०२, अंक ८३, २०५९) ।

हिरासिंह खत्रीले सञ्चार मन्त्रालय सूचना विभागका लागि बनाएका थिए । कृतिको चलचित्रिकरणको पहिलो प्रयास भएकाले यसले ऐतिहासिक महत्त्व प्राप्त गर्न सक्थ्यो भने अर्कोतर्फ भोलिका लागि मार्ग प्रशस्त समेत गरिदियो । यसभन्दा अगाडि निर्माण भएका चलचित्रहरूको सापेक्षतामा हेर्दा पनि संवाद छायाङ्कन, गीत तथा सङ्गीत आदि केही पक्षहरू निकै प्रभावकारी बनेको 'परिवर्तन' ले सामाजिक चेतनाको सन्देशलाई आफ्नो अभीष्ट बनाएको थियो । कृतिमा निहित समाज रूपान्तरणको सशक्त विषयवस्तु अर्थात् कथ्यलाई आधारभूमि बनाइए पनि त्यसलाई चलचित्रात्मक अभिव्यक्ति दिन हिरासिंह सफल भएनन् । भाषणवादको पट्यारलाग्दो शैली अँगालेर चलचित्रको रोचकतालाई खण्डित गरिएको देखिन्छ । पात्रीय भाव भङ्गीमा, संवाद, घटनाको विकास आदि पक्षमा स्वाभाविकता कायम हुन सकेको छैन । चलचित्रमा आफै एउटा मुख्य पात्रका रूपमा उत्रिएका निर्देशक हिरासिंहले आफ्नो भूमिकालाई अनावश्यक लम्ब्याएका छन् ।^{३३} सिर्जनात्मकता र कलात्मकताका दृष्टिले उत्कृष्ट नठहरिए पनि नेपाली माटोको कथालाई अङ्गन गर्ने प्रयासकै रूपमा मात्र भने पनि यो प्रशंसनीय कार्य रह्यो ।

'परिवर्तन' प्रदर्शन भएको भण्डै ६ वर्षपछि दार्जिलिङ्गबाट प्रताप सुब्बाको निर्देशनमा 'परालको आगो' (२०३४) को निर्माण भयो । यो चलचित्र प्रसिद्ध कथाकार गुरुप्रसाद मैनालीको प्रसिद्ध कथा 'परालको आगो' कै चलचित्रात्मक रूपान्तरण थियो । प्राविधिक पक्षका कुराहरूलाई पाखा लगाएर हेर्ने हो भने मौलिक कथा र नेपाली पृष्ठभूमिलाई जीवन्त राख्न 'परालको आगो' धेरै सफल भयो । 'लोग्ने स्वास्नीको भगडा परालको आगो' भन्ने उखान सुन्दा जति मीठो अनुभूति हुन्छ, 'परालको आगो' नामक उक्त चलचित्र हेर्दा पनि त्यतिकै रमाइलो अनुभव हुन्छ । 'परालको आगो'ले नेपाली भाषामा यस्ता छोटो र मीठो चलचित्रहरूको निर्माण गर्ने एउटा फराकिलो बाटो पनि देखाइदिएको छ । त्यस्तै लघु कथानक चलचित्रको स्वरूप महत्त्व र प्रभावकारिताको पनि पुष्टि गरेको छ । साहित्यिक कृतिका रूपमा स्थापित 'परालको आगो' कथालाई चलचित्रमा ढालिएकोलेपनि यसको गरिमा चलचित्र निर्माण हुनुभन्दा अगाडि नै सुरक्षित भइसकेको थियो । 'परिवर्तन' र

^{३३} लक्ष्मीनाथ शर्मा, पूर्ववत्, पृ. २१६ ।

‘परालको आगो’को तुलना गर्दा पनि के स्पष्ट हुन्छ भने परिवर्तनको विषयगत आधारका रूपमा रहेको ‘चेतना’ नाटक चलचित्र बनेपछि जानकारीमा आएको थियो भने ‘परालको आगो’ चलचित्र नबन्दै ‘परालको आगो’ कथा लोकप्रिय भइसकेको थियो । एउटा लोकप्रिय कथालाई चलचित्रमा रूपान्तरण गर्नुले पनि चलचित्र ‘परालको आगो’ले चर्चा पाउनु र पूर्णतया असफल हुनुबाट बच्नुको कारण हो । सामान्य ग्रामीण जनजीवनमा प्रचलित मध्यम विचार प्रवाह गर्ने कार्य कथाकार गुरुप्रसाद मैनालीले गरेकाले पनि चलचित्राकरणका लागि अनुकूल भएको हो ।^{३४} यसै चलचित्र मार्फत् साहित्यिक सामग्रीको चलचित्राकरणको गोरेटो केही स्पष्ट रूपमा खनिएको देखिन्छ ।

२०३४ सालमा प्रसिद्ध साहित्यकार विजय मल्लको उपन्यास ‘कुमारी शोभा’ को रूपान्तरण ‘कुमारी’ चलचित्र बन्यो । प्रेम बस्न्यातद्वारा निर्देशित ‘कुमारी’ नेपालको पहिलो रङ्गीन कथानक चलचित्र हो । काठमाडौंको शाक्य परिवारको कथा, व्यथालाई विषयका रूपमा लिएर मनोवैज्ञानिक सत्यको प्रकटीकरण गरिएको ‘कुमारी शोभा’लाई चलचित्राङ्कन गर्ने क्रममा पूर्ण रूपमा मौलिकता हटाइ कलात्मक कथानकलाई आफ्नै तालमा बङ्ग्याएर कलाको हत्या गरिएको छ भनि विजय मल्लले असन्तोष व्यक्त गर्नु भएको थियो र केही समय चलचित्र निर्माण कम्पनी र विजय मल्लबीच विवादको विषय समेत बन्न पुगेको थियो ।^{३५} विशुद्ध सांस्कृतिक विषयवस्तुमा आधारित भएर लेखिएको उपन्यास ‘कुमारी शोभा’ को रूपान्तरण ‘कुमारी’ चलचित्र विशुद्ध सांस्कृतिक चलचित्र बन्न सकेन । लेखकीय विचार, चिन्तन एवम् अन्तर्वस्तुलाई उपस्थापन गर्न प्रयोग गरिएकी पात्र कुमारी शोभालाई चलचित्रात्मक विधान गर्न असफल हुनुले चलचित्र प्रभावोन्मुख बन्न सकेको छैन । मनोजगत्का यथार्थलाई लिखित रूपमा अभिव्यक्त गर्नुभन्दा दृश्यात्मक प्रस्तुतीकरण स्वाभाविक रूपमा गर्न जटिल भएकोले पनि यसको रूपान्तरण सफल नभएको हो । दृश्यविधाका रूपमा चलचित्रको आफ्नै खाले व्याकरण हुने र निर्देशकीय कमी कमजोरीका कारण ‘कुमारी’ चलचित्रको सांस्कृतिक गौरव प्राप्त गर्न सकेन ।

^{३४} यादव खरेलसँगको कुराकानीमा आधारित ।

^{३५} उत्तम कुँवर, **स्रष्टा र साहित्य** (काठमाडौं : साभा प्रकाशन, चौ.सं., २०५०), पृ. ३२४ ।

२०३६ सालमा उपन्यासकार दौलतविक्रम बिष्टको उपन्यास मञ्जरीलाई 'सिन्दुर' चलचित्रका रूपमा प्रस्तुत गरियो । साहित्यिक सामग्रीको चलचित्रात्मक मूल्याङ्कन गर्दै निर्देशक चेतन कार्की भन्दछन्- 'चलचित्रमा रूपान्तरण गरिँदा 'सिन्दुर' मा मूल कथाको एक चौथाइ भाग मात्र प्रयोग गरिएको थियो भन्दा फरक नपर्ला ?'^{३६} साहित्यिक मूल्यका दृष्टिले सफल बन्न नसके पनि व्यावसायिक रूपमा सफल चलचित्रको श्रेणीमा 'सिन्दुर'लाई राख्न सकिन्छ । साहित्यिक कृतिको रूपान्तरण व्यावसायिक रूपमा सफल हुन सम्भव छ भन्ने सन्देश चाहिँ यस चलचित्रले दिनसक्यो । अभिनय कला, गीत, सङ्गीत तथा स्वदेशी चलचित्रको मोहवाट पेरित भई दर्शकहरूले 'सिन्दुर'लाई दोहऱ्याई दोहऱ्याई पनि हेरे तर हिन्दी चलचित्रको देखासिकी गरी तिनकै अवास्तविक र अपत्यारिला घटनाहरूको बलजपती तारतम्य मिलाउने परम्पराको मोहवाट ग्रस्त भई अनेपाली र उडन्ते कल्पनाहरूको मिश्रण गरी बनाएको 'सिन्दुर' निम्न कोटीका हिन्दी चलचित्रहरूको एउटा नेपाली रूपान्तरण मात्र हुन गयो ।^{३७}

'कुमारी', 'परालको आगो' र 'सिन्दुर' तीन ओटै चलचित्रहरूले नेपाली चलचित्रको साहित्यिक कृतिको रूपान्तरको इतिहासमा आ-आफ्नै किसिमका छाप छोड्ने काम गरे । व्यावसायिक रूपमा अत्यन्त सफल चलचित्र हुनुको गौरव 'मञ्जरी' को रूपान्तरण 'सिन्दुर'लाई जान्छ भने 'परालको आगो' चलचित्रले गुरुप्रसाद मैनालीको प्रसिद्धिलाई अझ व्यापक बनाउनुको साथै विशुद्ध सामाजिक र यथार्थवादी चलचित्रको पक्षमा व्यापक जनमत बटुल्न सक्यो । गुरुप्रसाद मैनालीले आफ्नो कथामार्फत् नेपाली जनजीवनमा लोकप्रिय सामाजिक पारिवारिक जन-जीवनको यथार्थ झल्काउने 'लोग्ने स्वास्नीको भगडा परालको आगो' भन्ने उखानलाई सहज रूपमा व्यक्त गर्न सफल भएजस्तै प्रताप सुब्बाको चलचित्र 'परालको आगो'ले यथार्थवादी चलचित्रको नयाँ अध्याय सुरु गर्न सफल भयो । 'परालको आगो' चलचित्रकै समकालीन चलचित्र 'कुमारी'ले पहिलो नेपाली रङ्गीन चलचित्रको पगरी गुथ्न पाएको थियो भने रूपान्तरणको दृष्टिबाट हेर्ने हो भने कम सफल र बढी असफल चलचित्र बन्न पुग्यो ।

^{३६} चेतन कार्की, पूर्ववत्, पृ. २६ ।

^{३७} लक्ष्मीनाथ शर्मा, पूर्ववत्, पृ. २२४ ।

नेपाली साहित्य उद्योग बामे सर्न लागेको अवस्थामा चलचित्र र साहित्यको संयोजन गरी बनाइएका यी चलचित्रहरूले फिल्मी जगत्मा आफ्नो स्थान बनाएकाले उत्तरवर्ती चरणमा यस्ता चलचित्र निर्माण गर्न प्रोत्साहित पनि गऱ्यो । यसै क्रममा केशवराज पिंडालीको उपन्यास 'अन्त्यदेखि सुरु'को सिनेमाकरण 'जीवनरेखा' (२०३९) बन्यो । प्रकाश थापाको परिपक्व निर्देशनमा बनेको यस चलचित्रले बजारमा आशातीत सफलता समेत प्राप्त गर्न सक्यो । 'जीवनरेखा'मा आफ्नो उपन्यासको एक अंशमा पनि न्याय नभएको गुनासो केशवराज पिंडालीले गरेको भए पनि साहित्यिक कृतिमाथि आधारित रहेर सफल चलचित्र बनाउने श्रेय प्रकाश थापालाई यसै चलचित्र मार्फत् प्राप्त भयो ।^{३८}

'जीवनरेखा' (२०३९) पछि २०४० सम्मको समयावधिमा साहित्यिक कृतिको सिनेमाकरणका केही प्रयासहरू भएको देखिन्छ । प्रकाशकोविदको उपन्यास अर्को जन्ममा 'अर्को जन्म', लक्ष्मीनाथ शर्माको निर्देशनमा 'घाइते गुप्तचर'को रूपान्तरण 'बदलिँदो आकाश' चेतन कार्कीको निर्देशनमा बनेको चलचित्र 'विश्वास'ले गुरुप्रसाद मैनालीको 'विदा' कथालाई आधार बनाएर आयो । उल्लेखित रूपान्तरण कलात्मक अर्थमा सार्थक नभए पनि गुणात्मक योगदान भने गर्न सके । तसर्थ साहित्यिक कृति माथि आधारित चलचित्रहरूको सूचीमा उपर्युक्त नामहरू पनि समावेश भएको देखिन्छ । धेरै विलम्ब गतिको प्रवाह र उपदेशात्मक कथा हुनुको कारणले पनि यी चलचित्रहरूले व्यापारिक लक्षण समेत देखाउन सकेनन् ।^{३९}

नेपाली साहित्यिक कृतिको चलचित्रात्मक रूपान्तरणको इतिहासमा एउटा मजबुत खुड्किलो बन्यो- चलचित्र 'वासुदेव' । ध्रुवचन्द्र गौतमको 'कट्टेलसरको चोटपटक' उपन्यासले 'वासुदेव' शीर्षकमा रूपान्तरित हुँदा बौद्धिक वर्गबाट जति सम्मान र सद्भाव पायो त्यो सम्मान नेपाली चलचित्रको इतिहासमै सायदै : अरू कुनै चलचित्रले प्राप्त गरेका होलान् । अभिनय र निर्देशनमा देखिएको परिपक्वताका कारण यो चलचित्र केही उत्कृष्ट चलचित्रको कोटिमा स्थापित हुनसक्यो ।^{४०}

^{३८} यादव खरेल, "सम्बन्ध सिनेमा र साहित्यको", राजधानी दैनिक (२०५९ भदौ ११, मङ्गलबार) ।

^{३९} प्रकाश सामथी, पूर्ववत्, पृ. ३३ ।

^{४०} वसन्तप्रसाद पौडेल, कट्टेलसरको चोटपटक उपन्यासको चलचित्रीकरण (अप्रकाशित स्नातकोत्तर शोधपत्र), (काठमाडौं : नेपाली केन्द्रीय विभाग, त्रि.वि.), पृ. ८३ ।

नायकनायिकाको उडन्ते र सस्ता प्रेमको अवस्था, त्यसै अनुकूलका भावहीन गीत र नायिकालाई प्राप्त गर्न आएको अवरोध पन्छाउने क्रममा घटित हुने अस्वाभाविक बाह्य द्वन्द्व र अन्त्यमा संयोगको परिवेशमा समाप्त हुने दोस्रो दर्जाका भारतीय शैलीको चलचित्र निर्माण भइरहेको पृष्ठभूमिमा एउटा युगान्तकारी र नवीन वस्तु र प्रस्तुतिको सूत्रपात 'वासुदेव' चलचित्रले गर्‍यो । जीवनजगत्को यथार्थ र वास्तविकताबाट टाढा भागेर काल्पनिक अतिरञ्जनात्मक मनोरञ्जन खोज्ने परम्परामा मनोरञ्जन र आदर्शमात्र नभई चलचित्रमा यथार्थ र वास्तविकता पनि आविर्भाव गर्न सकिन्छ भन्ने सन्देश यसले प्रवाहित गर्न सकेको देखिन्छ । यस अर्थमा पनि चलचित्र मनोरञ्जनको मात्र माध्यम हो भन्ने दर्शकहरूको अनुकूल 'वासुदेव' चलचित्र नपर्न सक्छ तर जीवनका सत्यको अन्वेषण गर्ने सामर्थ्य भएका जो कोहीका लागि पनि यो चलचित्र आस्वादयोग्य बन्यो । व्यावसायिक दृष्टिबाट मात्र सफलताको मानदण्ड कायम गर्ने प्रवृत्तिमा संशोधन गर्दा यो चलचित्र एउटा उत्कृष्ट वर्गमा पर्न सक्छ ।

वासुदेव (वि.सं. २०४१) पछिका केही वर्षहरू साहित्यिक सामग्रीको चलचित्रीकरण दृष्टिले शून्य प्रायः रह्यो । वि.सं. २०४७ मा आएर मात्र कथाकार वासु शशीको कथा 'नगद नारायण'मा आधारित भएर चलचित्र 'लोभी पापी' बन्यो । यो चलचित्र पूर्णतयाः वासुशशीको कथामा निर्भर नभएर चलचित्र निर्माण गर्ने सिलसिलामा निर्देशक यादव खरेल सहितको सहकार्यमा विस्तार गरिएको कथा थियो ।^{४१} २०४८ मा हिरण्य भोजपुरेको उपन्यास 'छिट्टेन'मा बनेको 'भुमा' ले २०४९ सालमा सर्वश्रेष्ठ कथाकारको पुरस्कार प्राप्त गरेको थियो ।^{४२} त्यस्तै मोदनाथ प्रश्रितको नाटक 'सपनाहरू उपहार देशलाई'मा बनेको 'बलिदान'ले पनि साहित्यिक कृतिको चलचित्रात्मक रूपान्तरणको इतिहासमा नयाँ अध्यायलाई थप्ने काम गर्‍यो । यसले पञ्चायतकालीन शासकहरूको सामन्ती क्रुर एवम् बर्बर यातना र सचेत नेपाली नागरिकको कर्तव्यलाई जीवन्त ढङ्गले उपस्थापन गरेको छ । बलिदानी जीवनले स्वतन्त्रताका भक्षकहरूलाई पाखा लाउँदै अगाडि बढ्छ भन्ने सन्देशलाई प्रवाहित

^{४१} यादव खरेलसँगको कुराकानीमा आधारित ।

^{४२} सूर्यचन्द्र बस्नेत, पूर्ववत् ।

गर्ने सिलसिलामा अत्यन्त मार्मिक बनेको यस चलचित्रले व्यावसायिक सफलता समेत प्राप्त गर्न सक्यो ।

रूपान्तरणको इतिहासमा 'सिन्दुर', 'जीवनरेखा', 'वासुदेव', 'बलिदान'जस्ता सफल चलचित्रलाई पनि लोकप्रियताका दृष्टिले पाखा लगाउन सफल चलचित्र बन्यो- 'प्रेमपिण्ड' । परिपक्व निर्देशकीय क्षमता भएका यादव खरेलको निर्देशनमा बालकृष्ण समको नाटक 'प्रेमपिण्ड'को रूपान्तरण थियो 'प्रेमपिण्ड' चलचित्र । साहित्यिक र चलचित्रगत स्वभावलाई पहिचान गर्न सक्षम खरेलले उत्कृष्ट समायोजनको सीप 'प्रेमपिण्ड' मा देखाउने काम गरे ।^{४३} 'प्रेमपिण्ड' नाटक समले सिनेमाको लागि भनेर सिनेम्याट्रिक ढङ्गले लेखेको कृति हो । व्यापारिक सफलताका थुप्रै तत्त्वहरू यो कृतिमा अन्तर्निहित थिए । ती तत्त्वहरूको समावेशले नै प्रेमपिण्ड व्यापारिक रूपमा सफल बन्यो ।^{४४} २०५० सालमा प्रथम प्रदर्शन गरिएको प्रेमपिण्डले प्रथम नेपाल मोसन पिक्चर एर्वाड तथा नेपाली चलचित्र महोत्सवमा उत्कृष्ट चलचित्र बन्ने मौका पायो ।

साहित्यिक कृतिको रूपान्तरणको एउटा अर्को नमुना चलचित्र काजीमान कन्दङ्वाको कथा 'कारोबार कि घरबार' को रूपान्तरण 'नुमाफुङ्ग' हो । राष्ट्रिय साँस्कृतिक विषय बोकेको नूतन चलचित्र 'नुमाफुङ्ग' लिम्बू संस्कृतिमा केन्द्रित गुणस्तरीय चलचित्र साबित भयो ।^{४५}

उपन्यासकार डायमन शमशेर राणाको उपन्यास 'वसन्ती' मा आधारित भएर 'वसन्ती' शीर्षककै चलचित्र निर्माण भएको देखिन्छ । इतिहासको कालखण्डको घटनालाई मूल बीज बनाएर प्रस्तुत गरिएको ऐतिहासिक उपन्यास 'वसन्ती'को चलचित्रात्मक रूपान्तरणले ऐतिहासिक सामग्रीलाई चलचित्रमा ल्याउने काम गर्‍यो । 'वासुदेव', 'प्रेमपिण्ड' ले स्थापित गरेको सफल रूपान्तरणको पृष्ठभूमिमा 'वसन्ती'ले आले आफ्नो उत्कृष्ट पहिचान स्थापित गर्न सकेन । घटनाको चलचित्रात्मक

^{४३} माधवप्रसाद ढुङ्गेल, **प्रेमपिण्डको चलचित्रात्मक अध्ययन** (अप्रकाशित स्नातकोत्तर शोधपत्र), काठमाडौं : नेपाली केन्द्रीय विभाग, त्रि.वि., २०६० ।

^{४४} यादव खरेल, पूर्ववत् ।

^{४५} धर्मराज पराजुली, **वसन्ती उपन्यासको चलचित्रिकरण** (अप्रकाशित स्नातकोत्तर शोधपत्र), काठमाडौं : नेपाली केन्द्रीय विभाग, त्रि.वि.), पृ. ७३ ।

अनुकूलीकरण तथा चरित्रगत जीवन्तता प्रदान गर्न नसक्नु यसको दुर्बल पक्ष हो । यसैगरी आदिकवि भानुभक्तको जीवनीमा आधारित भएर यादव खरेलको निर्देशनमा भानुभक्त चलचित्रको निर्माण भयो । चलचित्र आदिकवि भानुभक्त कुनै एउटा कृतिमाथि नबनेर नेपाली भाषा आन्दोलनका प्रणेता सम्पूर्ण नेपाली मूलका मानिसहरूका साभा कवि भानुभक्त आचार्यको जीवनी र सिर्जनामाथि निर्माण गरिएको हो ।^{४६} जीवनी साहित्यको चलचित्रीकरण गर्नु यस चलचित्रको एउटा महत्त्वपूर्ण पक्ष पनि हो तर उच्च व्यावसायिकताले गाँजेको चलचित्र बजारमा 'भानुभक्त' चलचित्र जम्न सकेन । यद्यपि यसको आफ्नै कलात्मक मूल्य भने सुरक्षित नै छ । सार्वजनिक प्रदर्शनमा नआएको तर निर्माण कार्य सम्पन्न भइसकेका साहित्यिक कृतिको रूपान्तरण 'बसाइँ' र 'मुनामदन'को रूपान्तरणीय गुण हेर्न पर्खिनु पर्ने स्थिति छ । लीलाबहादुर क्षेत्रीको उपन्यास 'बसाइँ'को 'बसाइँ' तथा लक्ष्मीप्रसाद देवकोटाको खण्डकाव्य 'मुनामदन'को 'मुनामदन' शीर्षकमा चलचित्रीकरण भएको हो । महत्त्वपूर्ण कृतिमाथि सिनेमा बनाउँदा कृतिमाथि विचलन आउन नहुने कुरा निर्दिवाद छ । यसक्रममा थपघट गर्ने आट गर्नु पनि ठूलो कुरा हो । मुनामदनको कथा तथा घटनाक्रम निकै छोटो भएकाले यसलाई दुई अढाइ घण्टाको चलचित्र बनाउन थपघट नगरे सम्भव थिएन । अर्कोतर्फ मौलिकता र विशेषतालाई नमान्ने हो भने सङ्गीतमय चलचित्र बनाउनु पथ्र्यो तर व्यापारिक हिसावले यस्तो सङ्गीतमय चलचित्र आफैमा खतरामुक्त हुँदैन ।^{४७}

सन् १९५० मा भारतमा निर्मित पहिलो नेपाली चलचित्र 'सत्य हरिश्चन्द्र' देखि वि.सं. २०६३ को कालखण्डसम्म लगभग ६ सय नेपाली चलचित्रको निर्माण भइसक्दा पाँच प्रतिशत पनि साहित्यिक कृतिमाथि निर्माण भएका छैनन् । कृतिलाई सिनेमामा ढाल्दा त्यसको मौलिक गुण, चरित्र तथा सन्देशलाई नमोडी सिनेमा बनाउनु निर्देशकको दायित्व हो । सानातिना बैकल्पिक कुराहरू सिनेमाको सूत्रका हिसावले परिवर्तन गर्नुपर्ने हुँदा लेखकले त्यस्ता कुरामा अडचन नल्याएमा यहाँका थुप्रै कृतिहरू अबै पनि सिनेमा बनाउने प्रकारका छन् तर सिनेमाको ढाँचा वा

^{४६} यादव खरेल, पूर्ववत् ।

^{४७} ऐजन ।

ढरामा जाँदा हुने केही विचलनले निर्देशक दोषमुक्त नहुने हुँदा साहित्यिक कृतिहरू माथि प्रशस्त चलचित्र बन्न नसकेका हुन्।^{४८}

साहित्यिक गहिराइमा पुगेर अन्वेषण गर्ने क्षमताको कमी तथा कृतिमाथि बनाइएका चलचित्रको मागबमोजिम दृश्य थपघट गर्दा अङ्कन खप्नु पर्ने हुँदा व्यावसायिक रूपमा चलचित्र डुब्छ कि भन्ने डरले साहित्यिक कृतिमाथि कम चलचित्र बन्ने गरेका छन् भन्ने धारणा चलचित्र पत्रकार भरत शाक्यको छ।^{४९}

मूलधारमा बनेका चलचित्रको निश्चित स्वरूप हुन्छ। त्यसमा गीत, नृत्य, द्वन्द्वजस्ता विविध तत्त्व समावेश गरिन्छ तर कृतिहरूमाथि चलचित्र बनाउँदा यी तत्त्वहरू समावेश गर्न कठिन छ। यी तत्त्व नराख्दा कृतिबाट बनेका सिनेमा व्यापारिक रूपमा सफल हुँदैनन्। कृतिको मौलिकतालाई आघात नपारी व्यापारिक आवश्यकताहरू पूरा गर्ने किसिमले चलचित्र निर्माण गर्नु विरोधाभासपूर्ण काम हुन जान्छ। त्यसैले साहित्यिक कृतिहरूमाथि बनाइएका चलचित्रहरूमा प्रायः मूलकृतिमाथि न्याय नगरिएको दोषारोपण लाग्ने गर्दछ। कृतिको तत्कालीन सन्दर्भ कृतिभित्र र बृहत्तर साँस्कृतिक सन्दर्भ कृतिको बाहिर हुने गर्दछ। जब रूपान्तरण गर्नेले यी दुई सन्दर्भलाई पहिचान गर्न सक्दैन तब रूपान्तरण असफल हुन सम्भव छ। त्यसैले लेखकीय र निर्देशकीय अनुभूतिको सामाञ्जस्यता कायम गराउन रूपान्तरणको स्थितिमा दुवैको भूमिका रहन्छ।^{५०} साहित्य र सिनेमा भिन्न अभिव्यक्तिका माध्यम भएकाले यसमा प्रयुक्त भाषिक घटकहरू पनि जटिलताका कारण हुन्। उच्च साहित्यिक भाषालाई बोलचालको निकट लानुपर्ने स्थितिमा भाषिक विचलन पैदा हुन्छ।^{५१}

साहित्यिक कृतिमा चलचित्र बनाउँदा केही फाइदा पनि छन्। एक त चर्चित कृतिहरू पहिला नै चर्चामा पुगेको हुनाले प्रचार-प्रसारमा सहयोग पुग्छ। अर्कोतर्फ कृतिले जुन कालखण्डको नेतृत्व गरेको हुन्छ त्यो कालखण्डको देश, परिस्थिति,

^{४८} यादव खरेलसँगको कुराकानीमा आधारित।

^{४९} सूर्यचन्द्र बस्नेत र प्रेमकुमार लुईटेल, पूर्ववत्।

^{५०} डा. निर्मला जैन, **चलचित्र और साहित्य** (नयाँ दिल्ली : राजकमल प्रकाशन, १९९३ सन्), पृ. ४६।

^{५१} मनमोहनश्याम जोशी, **पटकथा लेखन : एक परिचय** (दिल्ली : राजकमल प्रकाशन प्रा.लि. सन् २००१), पृ. २५।

वेषभूषा भाषाजस्ता कुरा चलचित्रमा उतारेर दर्शकलाई पस्कन पाइन्छ । राम्रो साहित्यिक कृति पाउनु भनेको सिनेमा बनाउन राम्रो जग पाउनु हो । सशक्त कथा भएको जग पाएपछि त्यसमाथि अवश्य राम्रो चलचित्र बनाउन सकिन्छ, तर यो काम त्यतिकै जोखिमपूर्ण पनि छ ।^{५२} कृतिको मौलिकता बचाउन पात्रको मौलिक चयन, तत्कालिक वेषभूषा, पृष्ठभूमिमा देखिने दृश्यजस्ता धेरै कुरामा ध्यान पुऱ्याउनु पर्दछ । त्यसैले ऐतिहासिक तथा साहित्यिक कृतिमा सिनेमा बनाउनु भनेको त्यसको दायराभित्र बाँधिनु हो, जहाँ पात्र चयनमा थुप्रै कृतिमाथिका चलचित्र विचालित छन् । भानुभक्त, जङ्गबहादुरजस्ता स्थापित अनुहार देखाउनु छ भने लाखौं माझ गएर स्थापित र नयाँ अनुहार खोजिनु पर्दछ । कृतिले वर्णन गरे अनुरूपको व्यक्तित्व हुनुपर्छ । त्यसो भएमा कृति पढ्दा पाठकले कल्पना गरे अनुरूपका पात्रहरू सिनेमामा पाउँछन् र सिनेमाले मौलिकता बचाउँछ ।

^{५२} यादव खरेल, पूर्ववत् ।

४. चलचित्रिकरणको विधागत स्वभाव

ललितकला अन्तर्गतको एउटा प्रमुख शाखा साहित्य र ललितकलाकै नवीनतम रूप चलचित्र फरकफरक विधा भए पनि निकै हदसम्म नजिक छन् । साहित्यअन्तर्गत अध्ययन हुने पछिल्ला विधाहरू र चलचित्रको विकास सँगसँगै भएकाले यिनीहरूबीच थुप्रै समानता भेटिन्छन् । साहित्यअन्तर्गत आउने पाठ्यकाव्य र चलचित्र बीसौं शताब्दीका उपलब्धि हुन् । परम्परागत साहित्यका दुईभेद दृश्यकाव्य र श्रव्यकाव्य विकसित हुँदै जाँदा चलचित्र र पाठ्यकाव्य स्थापित भएका हुन् । छपाइ र मेसिनको आविष्कारले गर्दा श्रव्यकाव्य पाठ्यकाव्यमा परिवर्तित भयो भने क्यामराको आविष्कारले दृश्यकाव्य चलचित्रका रूपमा परिवर्तित हुनपुग्यो ।^{५३} विज्ञानको चामत्कारिक आविष्कारले गर्दा प्राचीन साहित्य तथा कल्पनाको स्वरूप र सम्प्रेषण शैलीमा परिवर्तन हुनपुग्यो।

श्रव्यकाव्य विगत्मा वाचिक परम्पराबाट निरन्तर रूपमा अगाडि बढिरह्यो । वाचिक परम्परामा रहँदा काव्यले आफ्ना स्वरूपमा स्वाभाविक परिवर्तन भोगिरह्यो । छापाखानाको आविष्कारले स्थापित मान्यतालाई दीर्घरूप दिने सामर्थ्य विकसित भए पनि औद्योगिक युगको त्यो प्रभावकारी भूमिकाले गर्दा पुराकथा, महाकाव्य, जातक कथाका स्रोतहरू क्रमशः उपन्यास, लघुकथा, कथा, निबन्धका स्वरूपमा परिवर्तित भए । यसै समयमा दृश्यकाव्यको चरम विकासकोरूपमा चलचित्र स्थापित भयो ।^{५४}

चलचित्रलाई साहित्यकै एक विधाका रूपमा स्थापित गर्ने प्रयास विभिन्न विद्वानहरूले गरेका छन् । भारतीय चलचित्रका पटकथा लेखक डा. राही मासूम रजाका अनुसार सिनेमा साहित्यको एक विधा हो । यसले पनि त्यही आवश्यकता पूरा गर्नुपर्दछ, जुन अन्य साहित्यिक विधाहरूले पूरा गर्दछन् । यसले पनि समाजकै पक्षमा वकालत गर्दछ ।^{५५} यसै सन्दर्भमा नेपाली चलचित्र क्षेत्रका वरिष्ठ निर्देशक तथा समीक्षक यादव खेरल पनि चलचित्र र साहित्यको अविभाज्य सम्बन्ध देख्छन् ।

^{५३} डा. निर्मला जैन, पूर्ववत्, पृ. ७२ ।

^{५४} ऐजन्, पृ. ७४ ।

^{५५} राही मासूम रजा, सिनेमा और संस्कृति, (नयाँ दिल्ली : वाणी प्रकाशन, सन् २००१), पृ. २३ ।

उनका अनुसार 'पटकथा प्रत्येक चलचित्रको आधार स्तम्भ भएकाले यसको स्रोत कि त कुनै साहित्यिक सामग्री हुन्छ कि कुनै पटकथाकारको मौलिक चिन्तनको उपज । यस क्रममा नवीन पटकथाले पनि साहित्यिक मूल्य, मान्यतालाई आत्मसात गरेका खण्डमा त्यो पनि साहित्यिक सामग्री हो र चलचित्रको अङ्ग हो ।'^{५६}

पटकथा क्यामेराद्वारा खिचेर पर्दामा देखाउनका लागि लेखिएको कथा हो । सर्वप्रथम कुनै कथा भए नै पटकथा लेख्न सकिन्छ । यो साहित्यिक र प्राविधिक दुवै कार्य हो । किनभने पटकथालाई चलचित्रमा ढाल्नु अगावै 'सुटिङ्ग स्क्रिप्ट' को रूप दिनुपर्दछ । जहाँ दृश्यचक्र र कथोपकथनको स्पष्ट निर्देश हुन्छ ।^{५७} यसले के बुझिन्छ भने पटकथा लेखनका लागि सिनेमाको भाषाका साथै साहित्यको भाषाको पनि जानकारी आवश्यक हुन्छ ।

चलचित्रलाई साहित्यका विधाहरू (नाटक, कविता, निबन्ध, उपन्यास, कथा) लाई समान विधाका रूपमा हेरिए पनि उपर्युक्त साहित्यिक विधाहरूसँग विधागत चरित्रका आधारमा चलचित्र टाढिन पुग्दछ र यो नै चलचित्रको विधागत पहिचान पनि हो । एउटा प्राविधिक साथै योजनाबद्ध व्यावसायिक क्रियालाप भएकाले यसका आफ्नै मौलिक स्वभाव देखिन्छन् । साहित्यिक कृतिलाई चलचित्रमा ढाल्नु भनेको प्राविधिक र व्यावसायिक कार्यसँग एकाकार गराउनु पनि हो । यस क्रममा सहज र असहज दुवै स्थिति देखिन सक्छन् । विधागत मूल वैशिष्ट्यका कारणले देखिने यो स्थितिले चलचित्र विधासँग साहित्यका अन्य विधाहरूको निकटता एवम् दूरतालाई समेत स्पष्ट्याएको हुन्छ । नाटकको भाषा र कविताको भाषाको पृथकपन र वस्तुलाई मूर्तता प्रदान गर्न उपस्थापन गरिने माध्यमले रूपान्तरणको स्थितिलाई प्रभाव पार्दछ ।

नाटकको द्वन्द्वात्मक सघनता तथा कवितात्मक ध्वनिको गुञ्जनमा अन्तर्भूत लगायत वैविध्यको रूपान्तरण गर्दा कविता र नाटकको प्रकृतिलाई पनि बुझ्नु आवश्यक हुन्छ ।^{५८} यहाँ साहित्यिक सामग्रीको चलचित्रात्मक रूपान्तरणको

^{५६} यादव खरेलसँगको कुराकानी ।

^{५७} मनमोहनश्याम जोशी, पूर्ववत्, पृ. १६५ ।

^{५८} डा. निर्मला जैन, पूर्ववत्, पृ. ४८ ।

इतिहासलाई अगाडि राखेर साहित्यका विधाहरू (नाटक, कविता, निबन्ध आख्यान) को चलचित्रिकरणको सहजता र जटिलताको सामान्य सर्वेक्षण गरिन्छ :

४.१ चलचित्र र आख्यान

चलचित्रको मुख्य लक्ष्य कथालाई अकार दिएर दृश्यको माध्यमबाट दर्शकको जगत्मा प्रस्तुत गर्नु नै रहने हुनाले कथा चलचित्रका लागि मुख्य आधार हो । कुनै पनि चलचित्र निर्माता, निर्देशकको प्रारम्भिक कार्य कथाको पहिचान गर्नु नै रहेको हुन्छ । प्रत्येक फिल्मकारको हातमा सर्वप्रथम एउटा कथा हुनुपर्दछ, त्यसपछि मात्र बाँकी कार्यको सिलसिला सुरु हुन्छ । यसरी हेर्दा चलचित्र र आख्यानको आधारभूत सम्बन्ध देखिन्छ ।

चलचित्रको पटकथा लेखक र आख्यानकारबीच हुने अन्तर्सम्बन्धको आधारमा पनि चलचित्र र आख्यानबीचको सम्बन्ध भेटाउन मद्दत पुग्दछ । कथाजस्तै गरी पटकथा पनि शब्दमा लेखिन्छ । आख्यानकारमा जस्तै पटकथाकारमा पनि सिर्जनात्मक सामर्थ्य अनिवार्य सर्त बन्दछ । एक 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 ।^{५९} एउटा लेखक शब्दमा लेख्छ र क्रियाविधिलाई शब्दमा परिवर्तित गर्दछ । एउटा पटकथा लेखक यी सबै कार्यबाट अगाडि बढ्दै शब्दलाई क्रियाविधिमा परिवर्तित गर्दछ, अनि निर्देशक त्यसलाई अभिनय र दृश्यमा परिवर्तित गर्दछ । यसरी पटकथा लेखनको तहसम्म आख्यानको सिर्जनात्मक सेरोफेरोमा रहने चलचित्र र आख्यान बीच समानता भेटाउन सकिन्छ ।

चलचित्र र आख्यान बीच निकट सम्बन्ध हुँदाहुँदै पनि यी फरकफरक विधा हुन् । दुवै कलाका रूप हुन् र सोही कलाका आधारमा भिन्नभिन्न पनि हुन् । दुवैमा अनेकौं समानताका बीचदेखिने मूलविभेदकरेखा माध्यमगत प्रस्तुति हो । चलचित्र श्रव्य र दृश्य दुवै समायोजित माध्यम हो भने आख्यान पाठ्य विधा हो ।

^{५९} ऐजन्, पृ. १६९ ।

संरचनात्मक तहमा बाहेक अन्य समानताका आधारमा चलचित्र र आख्यानबीच एउटा यस्तो संयोग देखिन्छ, कि दुवै कार्य समान भैं लाग्दछन् । उपन्यासकार र निर्देशकको साझा भूमिका पनि यस स्थितिमा देखिन्छ ।^{६०} अर्कोतर्फ संरचनात्मक तहमा चलचित्रमा विषयवस्तु पात्रीय क्रियाकलाप सहित दृश्यमा प्रतिबिम्बित हुन्छ र त्यसप्रति दर्शकले मानसिक रूपमा तत्कालै प्रतिक्रिया दिनसक्छ, तर आख्यानमा शाब्दिक माध्यमद्वारा मानसिक बिम्बमा चित्र र क्रिया तयार गरी विषयलाई हेरिन्छ । आख्यानमा उपस्थापन गरिएको विषय कथन गरिन्छ भने चलचित्रमा विषयवस्तु नै प्रदर्शित हुन्छ ।^{६१} शब्दले विषयलाई वर्णन गर्ने कार्य एकातिर हुन्छ भने अर्कोतिर विषय आफै पनि उपस्थित हुन्छ । स्थापित समालोचक एन्ड्रे ब्राजिल भन्छन्- “थिएटरले नाटकको प्रतिनिधित्व गर्दछ, चलचित्रले प्रस्तुति गर्दछ भने आख्यानले वस्तुलाई उत्पन्न गर्दछ ।”^{६२}

आख्यानमा उपसर्ग र प्रत्ययलाई जोडेर शाब्दिक रूपमा दृष्टिकोण सिर्जना गरिन्छ तर चलचित्रमा सङ्गीत तथा पृष्ठभूमि योजनाका आधारमा यी प्रभाव ल्याइन्छ ।^{६३} आख्यानको कथन भाषिक सामर्थ्यमा मात्र निर्भर हुन्छ भने चलचित्रमा भाषामा अभिव्यक्त गर्न कठिन भावलाई विविध माध्यमले जन्माइन्छ । जहाँ पात्रको स्थितिलाई पार्श्व सङ्गीत तथा क्यामेराको गतिले प्रष्ट्याउन सकिन्छ । खुशी हुँदा र दुःखी हुँदाको भावलाई दर्शकमाझ सङ्गीतले पात्रको अवस्थितिभन्दा अगाडि नै पुऱ्याइसकेको हुन्छ ।

आख्यानमा रूपवाट मानसिक प्रतिक्रियाको सहायताले सारवस्तुसम्म पुगिन्छ भने चलचित्रमा सारवस्तुको हाराहारीमा नै घटनाको प्रस्तुति गरिएको हुन्छ । आख्यानमा शाब्दिक उच्चारण सङ्केतक हो भने त्यसवाट बुझिने अर्थ सङ्केतित हो । त्यस्तै चलचित्रमा दृश्यात्मक आकृति नै आफैमा सङ्केतक हो । तर आवाज (पार्श्व

^{६०} राजन पोखरेल, फिल्म एण्ड फिक्सन (अप्रकाशित स्नातकोत्तर शोधपत्र) काठमाडौं : अङ्ग्रेजी केन्द्रीय विभाग, त्रि.वि.), पृ. २ ।

^{६१} ऐजन, पृ. ३ ।

^{६२} मोनाको जेम्स, हाउ टू रिड अ फिल्म (अक्सफोर्ड युनिभर्सिटी प्रेस, सन् २०००), पृ. १०८ ।

^{६३} राजन पोखरेल, पूर्ववत्, पृ. ४ ।

सङ्गीत) र पृष्ठसञ्जाजस्ता विशेष प्रभावद्वारा सङ्केतित माथि नियन्त्रण कायम गरिएको हुन्छ चलचित्रमा।^{६४}

चलचित्र र उपन्यास दुवैले विस्तृत रूपमा लामा कथाहरूलाई समेटेका हुन्छन्। जसले कथावाचकको दृष्टिकोणबाट प्रायः कथा र दर्शकको बीचमा अब्बल दर्जाको व्यङ्ग्य प्रस्तुत गर्दछ। केही विशेष परिस्थिति बाहेक छापा उपन्यासमा अभिव्यक्त वस्तुलाई चलचित्रमा पनि चित्रण गर्न सकिन्छ।^{६५} सामान्य रूपमा चलचित्र नियन्त्रित हुन्छ, जसलाई सेक्सपियरले हाम्रो मञ्चको दुई घण्टे छोटो ट्राफिक भनेका छन्। लोकप्रिय उपन्यासहरू विश्व जगत्मा व्यावसायिक चलचित्रका लागि धेरै सुरक्षित सामग्रीहरू हुँदै आएका छन्। वास्तवमा लोकप्रिय उपन्यास पुनः घुम्दै चलचित्रको विषयका निम्ति छनौटको पहिलो श्रेणीमा अस्तित्वमा देखिन्छ।^{६६} उपन्यासमा निर्मित चलचित्रले ओस्कारसम्मको यात्रा गरेकाले पनि यो कार्यप्रति निर्माता, निर्देशक लागेका हुन सम्भव छ।

व्यावसायिक चलचित्रले अहिलेसम्म उपन्यासको क्षेत्रमा त्यति ठूलो परिवर्तन ल्याउन सकेका छैनन्। यद्यपि चर्चित उपन्यासकारहरू जेम्स माइकमर, स्टेफन किङ्ग आदिका उपन्यासहरू फिल्मसँग निकटतमसम्बन्ध राख्दछन्।^{६७} एउटा सामान्य चलचित्रको पटकथा सामान्यतया: १२५ देखि १५० पेजसम्म लामा हुन्छन् तर उपन्यास सामान्यतया: त्यो भन्दा दुई-तीन गुना बढी हुन्छ। यस अवस्थामा पुस्तकबाट चलचित्रको रूपान्तरणका क्रममा प्रायः सधैं घटनाका वर्णनहरू हराउँछन्। केवल टेलिभिजन श्रृङ्खलामामात्र यस प्रकारको कमजोरीबाट माथि उठ्न सकिन्छ। कतिपय देशमा टेलिभिजन श्रृङ्खलालाई टेलि उपन्यास नै भन्ने गरिन्छ।^{६८} फिल्मको लागि यस्तो कथानक उपयुक्त हुन्छ जहाँ चरित्रको सङ्ख्या सीमित होस् अझ त्यसमा एक पात्रको प्रधानता होस् उता टेलिभिजन श्रृङ्खलाको

^{६४} ऐजन, पृ. ८।

^{६५} मोनाको, जेम्स, पूर्ववत्, पृ. ४४।

^{६६} ऐजन, पृ. ४५।

^{६७} ऐजन, पृ. ४७।

^{६८} मनमोहनश्याम जोशी, पूर्ववत्, पृ. २३।

लागि बहुल चरित्र, बहुल कथानक वा उपकथानक, परिवेशको व्यापकता जस्ता पक्ष उपयुक्त मानिन्छ।^{६९}

उपन्यासको रूपान्तरणको एउटा समस्या भनेको उपकथानकहरूको श्रृङ्खला र बहुल पात्रको योजना हो । त्यस्तै कथानकीय कालक्रमगत लमाइ पनि रूपान्तरणको बाधक हुने गर्दछ । त्यसैले कथाको रूपान्तरणमा घटना जोड्नु पर्ने समस्या र उपन्यासको रूपान्तरण काटछाँटको समस्या प्रस्तुत हुन्छ । कथाको दृष्टिले अनावश्यक तथा कथाको प्रवाहलाई सिथिल बनाउने ती सबै तत्त्वलाई पटकथाकारले हटाउनु पर्दछ ।^{७०} यो उपन्यासकार तथा प्रशंसकहरूलाई अपाच्य स्थिति पनि हो ।

चलचित्र निर्माणको प्रविधिइतर कार्यसँग आख्यानको सम्बन्ध निकट भएकाले पनि नेपाली चलचित्रका परम्परामा अन्यविधाभन्दा आख्यानको चलचित्रात्मक रूपान्तरणको स्थिति केही उच्च छ । परालको आगो, सिन्दूर, विश्वास, भुमा, सीमारेखा, लोभीपापीजस्ता चलचित्रहरू कथाविधाबाट रूपान्तरण गरिएका हुन् भने कुमारी शोभा, वासुदेव, जीवनरेखा, वसन्ती, बसाइँ उपन्यासका रूपान्तरण हुन् ।

४.२ चलचित्र र नाटक

चलचित्रलाई नाटककै विकसित चरणको प्रतिफल मान्नुले पनि नाट्यकला र चलचित्रकलाबीचको घनिष्ठ सम्बन्ध देख्न सकिन्छ । चलचित्र निर्माणको पहिलो चरणअन्तर्गत कथा निर्धारण गर्ने कार्य हुन्छ र त्यसमा सबैभन्दा पहिले नाटकीय तत्त्व आवश्यक हुन्छ । अरस्तुका अनुसार नाटकीय तत्त्व 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 समाधान भएपछि यो पनि समाप्त हुन्छ ।^{७१} समस्या हुनु यस अर्थमा पनि आवश्यक हुन्छ कि समस्या नहुँदा कुनै तनाव उत्पन्न हुँदैन, कुनै तनाव नहुँदा पात्र प्रतिको दर्शकको आकर्षण नै स्थापित हुन सक्दैन ।

^{६९} ऐजन, पृ. २२ ।

^{७०} ऐजन, पृ. २५ ।

^{७१} ऐजन, पृ. २९ ।

सतही रूपमा रङ्गमञ्चीय फिल्मले स्टेज नाटकसँग नजिकको तुलनात्मक सम्बन्ध राखेको हुन्छ । निश्चयनै यस अगाडिका शताब्दीमा व्यावसायिक चलचित्रहरूको जरा त्यही अवस्थित थियो तर चलचित्र अर्थको हिसाबाट स्टेज नाटकभन्दा धेरै भिन्न हुन्छ । यसमा नाटकको सजीव चित्र हुन्छ । चित्रित कलाको सम्भावित पूर्व दृश्यहरू र यससँग धेरै मात्रामा कथनको तारतम्य रहेको हुन्छ ।^{७२}

चलचित्रमा मेसिनको भूमिका (प्राविधिक पक्ष) लाई विस्तारमा व्याख्या नगर्ने हो भने त्यही कुरा बाँकी रहन्छ, जुन परिपक्व नाटकमा रहेको हुन्छ । लेखन र सिर्जनाका तहमा चलचित्र र साहित्यको सम्बन्ध रहने ठाउँ भनेकै चलचित्र नाट्य हो । यद्यपि सैद्धान्तिक र व्यावहारिकस्तरमा चलचित्र र नाटकबीच ठूलो अन्तर छ । तर पनि चलचित्रले नाटकबाट धेरै कुरा लिएपछि मात्र एउटा दृश्यविधाको जन्म दियो, जुन नाटककारहरूको लागि कल्पनाको विषय थियो ।^{७३} नाटक र चलचित्र दुवै श्रव्यदृश्य विधा हुन् । नाटक र चलचित्र दुवैमा घटनाहरू घटित हुने र पात्रहरूबीच संवाद प्रक्रिया हुन्छ । पात्र-परिस्थिति र घटनाहरूको वर्णन, पात्रको पृष्ठभूमि र मनस्थिति अनुसारको संवाद, घटनाहरूको माध्यमबाट चरित्र निरूपण तथा चरित्रहरूको घात-प्रतिघाटबाट पैदा हुने घटनाहरू मूलतः चलचित्र र नाटक दुवैका लागि आवश्यक तत्वहरू हुन् । नाटक सामूहिक कला हो र यसको प्रस्तुति लेखक, अभिनेता निर्देशक, रङ्गशिल्पी र सङ्गीतकार सबैको सहयोगबाट हुन्छ, भने यसको प्रेक्षण पनि सामूहिक रूपमा हुने गर्दछ ।^{७४} चलचित्रमा पनि समान रूपमा नाटकका यिनै स्वभाव विद्यमान रहन्छ ।

चलचित्र र नाटकको विधागत साम्यवैषम्यको अनुकूल र प्रतिकूल स्थितिको निरूपण गर्न दुवैका सम्बन्धगत सीमाहरू पनि केलाउनु आवश्यक हुन्छ । मूलभूत रूपमा चलचित्र निर्माणका क्रममा प्रयोग हुने प्रविधिगत पक्षहरूले नै नाटक र चलचित्रबीच विभेदकताको सीमारेखा कोर्दछन् । छायाङ्कन, ध्वन्याङ्कन र सम्पादनगत कार्यहरूले नै यी दुई बीच वैषम्यको कार्य गर्दछन् । नाटक दर्शकको सामुन्ने

^{७२} मोनाको जेम्स, पूर्ववत्, पृ. ४८ ।

^{७३} प्रकाश सायमी, पूर्ववत्, पृ. ७० ।

^{७४} डा. केशव प्रसाद उपाध्याय, दुःखान्त नाटकको सृजन परम्परा (काठमाडौं : नेपाल राजकीय प्रज्ञाप्रतिष्ठान, २०५५), पृ. ९

खेलिन्छ भने चलचित्र क्यामेराको सामुन्ने खेलिन्छ । नाटक पात्रहरूको दर्शकसँगको सम्बन्ध प्रत्यक्ष हुन्छ तर चलचित्रमा यस्तो स्थिति हुँदैन । मञ्च नाटकमा दर्शकहरूले पात्र र घटनाप्रति आत्मीय सम्बन्ध राख्दछन् । त्यस्तै स्वराङ्कनको क्रममा पनि चलचित्रमा वास्तविक कलाकारको आवश्यकता पर्दैन अर्थात् यसमा पछि संवाद संयोजन गर्न पनि सकिन्छ ।^{७५} यसरी रङ्गमञ्च कलाकारिता र चलचित्र कलाकारिता बीचमा ठूलो फरक देखापर्छ । चलचित्र र नाटक बीचको महत्त्वपूर्ण फरक कलाकारिताको शैली र नाटकीय कथन हो ।^{७६}

क्यामेराको आविष्कारपछि अस्तित्वमा आएको चलचित्र विधा क्यामेराकै कारणले गर्दा नाटकको तुलनामा सरल, सहज र व्यापक बन्न पाएको हो । क्यामेराले वस्तुलाई अगाडि पछाडि र जति दूरीमा पनि राखेर कैद गर्न सक्छ । रङ्गमञ्चमा जस्तो विशाल र एकदम सानो वस्तु देखाउन नसकिने अवस्था चलचित्रमा रहँदैन । रङ्गमञ्चमा सीमित सेट मात्र लगाउन सकिने भएकाले सीमित घटनास्थलका परिवेश मात्र राखिन्छ, चलचित्रमा यो सीमा रहँदैन, धेरै सेट र बाहिरी लोकेशनमा पनि जान सकिन्छ ।

नाटक संवाद प्रधान विधा हो । अझ कतिपय नाटकमा त लामा लामा एकालापिय संवाद पनि देख्न सकिन्छ । शास्त्रीय नाटकहरूमा त अझ केवल कथानक मात्र लिएर संवादको पुनर्लेखन आवश्यक हुन्छ ।^{७७} नाटकको रूपान्तरण गर्ने समय धेरै कुरा जोडजाड गर्नुपर्ने समस्या हुन्छ । नाटकमा पहिला घटेका कतिपय घटनाहरूको पनि उल्लेख हुन्छ, वा नाटककै अवधिमा पनि दुई दृश्य या अङ्कको बीच यस्तो घटनाको सङ्केत हुनसक्छ । यस्तो घटना आवश्यक भएको खण्डमा सुरुमा नै घटित भएको देखाउनु वा पूर्वदीप्तिका रूपमा लिनु पर्दछ । दृश्य-श्रव्यको मूल मन्त्र हो 'नभन्ने तर देखाउने' उता नाटकको मूल मन्त्र हो- 'भन्ने तर नदेखाउने' ।^{७८} यही कारणले पनि केही अपवादलाई छोडेर नाटकमा आधारित चलचित्रहरू धेरै नै 'रङ्गमञ्चीय' देखिन्छन् ।

^{७५} मोनाको जेम्स, पूर्ववत्, पृ. ४८ ।

^{७६} ऐजन्, पृ. ४९ ।

^{७७} मनमोहनश्याम जोशी, पृ. २५ ।

^{७८} ऐजन्, पृ. २६ ।

रूपान्तरणको इतिहासलाई हेर्ने हो भने परिवर्तन, प्रेमपिण्ड र बलिदानजस्ता नेपाली चलचित्रहरू नाटकको रूपान्तरणबाट निर्मित भएको देखिन्छ । यसरी रूपान्तरणको प्रथम पाइलो 'चेतना' नाटकको रूपान्तरण 'परिवर्तन' चलचित्र र त्यसकै उत्तरोत्तर विकासको कडी बनेका 'प्रेमपिण्ड' र 'बलिदान'ले यस क्षेत्रमा नवीन मूल्यहरू स्थापित गर्न सकेको देखिन्छ । फ्रान्सेली लगानीमा निर्माणधीन सरुभक्तको 'मलामी' नाटकको रूपान्तरणले नेपाली परिवेशलाई अन्तर्राष्ट्रिय क्षेत्रमा पुऱ्याउन मद्दत गर्ने देखिन्छ । सुर्वण थापाको निर्देशनमा ३५ एमएममा बन्न लागेको यस सिनेमास्कोप चलचित्रले कृतिलाई न्याय गर्ने आशा सरुभक्तले राखेका छन् ।^{९९} कुनै पनि कथावस्तुलाई नाटकीकरण गर्नु आवश्यक भएकाले पनि नाटकबाटै निर्मित यी चलचित्रहरू सफल भएको इतिहासले देखाउँछ । यद्यपि अपेक्षाकृत रूपमा नाटकको रूपान्तरण हुन नसकेको स्थिति भने विद्यमान छ ।

४.३ चलचित्र र कविता

कविता साहित्यकै एक विधागत भेद भएकाले साहित्यका सापेक्षतामा कविताको विधागत स्वरूप अपेक्षाकृत स्पष्ट रूपमा चिनिन्छ । यो वाङ्मयको रागात्मक वा सौन्दर्यात्मक शाखा हो, यो भाषिक प्रयोग क्षेत्रको व्यावहारिक र बौद्धिक प्रयोजनभन्दा भिन्न सौन्दर्यात्मक प्रयोजन मुख्य भएको भावप्रधान प्रयोगस्थल हो ।^{१००} कवितामा अन्तर्निहित यिनै वैशिष्ट्यसँग चलचित्रलाई पनि दाँजेर हेर्न सकिन्छ । चलचित्र पनि सहज रूपमा रागात्मक प्रभाव छोड्न सक्ने मनोरञ्जनमूलक प्रयोगस्थल हो । भावाव्यक्तिको सघनता कविता भैं चलचित्रमा पनि अपेक्षित नै हुन्छ ।

कविताले प्राप्त गर्ने व्यापक परिधि चलचित्रले पनि प्राप्त गर्नसक्छ । कविताको अभिव्यक्तिका लागि भने चलचित्रमा भैं आधुनिक प्रविधि र आधुनिक उपकरणको जरुरत छैन । कागज र कलमको आविष्कार हुनुभन्दा पहिला नै पनि कविता अस्तित्वमा थियो, फरक यति हो कि त्यतिबेला कविता दिमागमा लेखिन्थ्यो

^{९९} शिव शर्मा, "फ्रान्सको पैसा भ्रुजुडको दृश्य", कान्तिपुर (वर्ष १, वैशाख, २०६४) ।

^{१००} डा. वासुदेव त्रिपाठी र अन्य (सं.), नेपाली कविता भाग ४ (ललितपुर : साभा प्रकाशन, ते.सं., २०४५), पृ. १५ ।

र मौखिक तथा वाचिक परम्परामा अगाडि बढ्थ्यो । अर्कोतिर चलचित्रात्मक अभिव्यक्ति आधुनिक माध्यम हो, यसको प्रस्तुतिका लागि विज्ञानका आविष्कारहरू अनिवार्य बन्न जान्छ । मुभी क्यामेरा, रिल, सम्पादन मेसिन, प्रोजेक्टरजस्ता विज्ञानसम्मत उपकरणको प्रयोगविना चलचित्रको पूर्णता सम्भव छैन ।

आख्यान र नाटकको सिद्धि जीवनजगत्लाई आख्यानीकृत तथा नाटकीकृत गर्ने कौशलमा आधारित हुन्छ भने कविताको मूलसाध्यचाहिँ आख्यानीकरण नाटकीकरणको सहकारिता जे-जति धेरै/थोरै लिए वा नलिए पनि जीवनजगत्को लयात्मक साङ्गीतिक कलात्मक भावविधानकै कौशलका सिद्धितर्फ उन्मुख रहन्छ ।^{५१} कविताको यिनै मूलस्वभावका आधारमा आख्यान, नाटकभन्दा पृथक् बन्न पुग्छ भने आख्यानीकरण र नाटकीकरणको चलचित्रात्मक माध्यमसँग पनि टाढिन पुग्छ । फलतः कविताको रूपान्तरण आख्यान र नाटकको तुलनामा जटिल बन्न जान्छ । कवितामा अभिव्यक्तिको बगाइ सपाट हुँदैन । विचलनयुक्त भाषिक वाग्जाल र यसक्रममा कविका छिरोलिएका भावनाहरू छिरोलिएकै अवस्थामा कवितामा बस्न सक्छन् । क्षीण कथाकाभिन्नका अमूर्त भावलाई ठोस रूपाकृति दिनु पहिलो समस्या बन्दछ । कथानक पात्र संवाद र घटनाको संश्लिष्ट रूप हो । स्पष्ट कथानक नभएका अवस्थामा स्पष्ट घटना, पात्र र संवादको स्थिति पनि रहँदैन । यस्तो कथानकीय योजना वा कथानकहीन कथानकलाई घटना, पात्र, परिवेशको निश्चित आयतनमा कसेपश्चात् पटकथामा ढाल्ने कार्य नै कविताको चलचित्रिकरणको पद्धति हो ।

कविताविधाको मुख्य विधागत परिचायकस्वरूप तत्त्व लयविधान नै हो ।^{५२} लयात्मकता आफ्नो वास्तविक स्वरूप कायम गर्ने कविताको भाषालाई गीतिलयमा ढाल्दा स्वाभाविकता कायम गर्न सकिने तर गद्यमा ढाल्दा विचलन पैदा हुने धारणा चलचित्र निर्देशक यादव खरेलको छ । 'मुनामदन' जुन लक्ष्मीप्रसाद देवकोटाले आफ्ना सबै कृति जलाए पनि त्यसलाई नजलाउनु भनेका थिए । यस्तो बहुचर्चित खण्डकाव्यलाई चलचित्रिकरण गर्ने कार्य सम्पन्न भएको छ । यो चलचित्र निर्माण

^{५१} ऐजन, पृ. १५ ।

^{५२} ऐजन, पृ. १८ ।

भए पनि सार्वजनिक प्रदर्शन नभएकाले लेखकीय धर्मलाई कत्तिको पालना गरिएको छ त्यो हेर्न भने बाँकी नै छ । त्यसैगरी नेवारी समुदायको अति लोकप्रिय गीत रूपान्तरण गर्दै 'राजमती' नामक चलचित्रात्मक स्वरूप प्रदान गरिएको छ । यसले नेवारी समुदायमा अपेक्षित सफलता पनि हासिल गरिसकेको छ ।

४.४ चलचित्र र निबन्ध

आख्यान र नाटकको तुलनामा निबन्धसँग चलचित्रको सम्बन्ध निकै टाढा छ । असमानताका सुस्पष्ट रेखा कोर्न सकिए जस्तै सूक्ष्म अध्ययन एवम् विश्लेषणबाट यिनीहरूबीचको समानता समेत भेटाउन सकिन्छ ।

गद्यको अभिव्यक्ति क्षमता सबल र प्रौढ हुँदै गए पनि सृजित वस्तुको प्रकाशन, प्रसारण, वितरण र संरक्षण एवम् सुगठनको वातावरण तयार हुँदै गएपछि मात्र साहित्यमा निबन्ध पनि एउटा छुट्टै विधाको रूपमा सृजना हुन थाल्यो । यसकारण विश्वसाहित्यमा निबन्ध कनिष्ठतम विधा हो ।^{५३} यसैगरी उन्नाइसौं शताब्दीदेखि आरम्भ भएका चलचित्रको यात्रा पनि चलचित्र परम्परामा धेरै लामो मानिँदैन । जहाँ चलचित्रले निरन्तर रूपमा नवीनताको खोजी गरिरहेको हुन्छ, त्यही निबन्धले पनि आफूलाई कनिष्ठ विधा हुने गौरव हासिल गर्न नयाँ नयाँ सम्भावनाहरू खोजिरहेको हुन्छ । नयाँ युगका नवीन विधाहरू भएकाले आधुनिक विश्वजगत्का विविध आयामहरूलाई बोक्न यिनीहरू प्रयासरत छन् ।

विचार र भावको, चिन्तन र सम्वेदनाको समष्टि अभिव्यक्ति निबन्ध हो ।^{५४} निबन्ध भित्र हुने वर्णनात्मकता, वैचारिकता, सुगठितता चलचित्रभित्र पनि अट्ने कुरा हुन् । आयतनमा सानो र चिटिक्कको भएकाले चलचित्र भैं यसले पनि वर्तमानको दौडधूपको समयमा पनि आफ्ना आस्वादहरू प्रशस्त मात्रामा भेट्टाएको छ । चलचित्रको दुई स्वरूप आख्यानात्मक र आख्यानेतर मध्ये निबन्धलाई आख्यानेतर कित्तामा राखिन्छ । त्यसैले चलचित्र र निबन्धको सम्बन्ध खोज्न गैर कथात्मक चलचित्रमा पुगेर अडिनुपर्दछ ।

^{५३} राजेन्द्र सुवेदी, स्नातकोत्तर नेपाली निबन्ध (काठमाडौं : पाठ्यसामग्री पसल, ते.सं., २०५६), पृ. १ ।

^{५४} ऐजन, पृ. ९ ।

वस्तुपरक निबन्ध विषयप्रधान हुन्छ । वैज्ञानिक र समाज शास्त्रीय शोध खोज, ऐतिहासिक तिथिमिति, परम्परागत तर्क, वैज्ञानिक सत्य, सिद्धान्त सूत्रहरूको व्याख्या विश्लेषण गर्न सक्ने निबन्ध वस्तुपरक निबन्ध हो ।^{५५} जुन गैरकथात्मक चलचित्रको आधारवस्तु पनि हो । यसैगरी आत्मपरक निबन्धमा हुने सम्वेदना हरेक कथात्मक चलचित्रमा अटाउन सक्ने कुरा हुन् । केही व्यक्तिहरूले सुरुदेखि नै चलचित्रको उपयोग कुनै समस्या वा विषयमाथि प्रकाश पार्ने, कुनै खास वर्ग वा युगको जीवन दर्शाउने, कुनै खास राजनीतिक वा सामाजिक मतको पक्षमा प्रचार गर्ने अनि कुनै खास क्षेत्रको भ्रूलक देखाउने कामको लागि गर्न थाले । यसरी बन्ने हरेक चलचित्रलाई वृत्तचित्र भन्न थालियो ।^{५६} यस्ता वृत्तचित्रहरूको लेखनमा निश्चित रूपमा निबन्धको छाप देख्न सकिन्छ । वास्तविकतालाई देखाउने यस पद्धतिमा वस्तुपरकताको छनक हुनैपर्दछ, जुन वस्तुपरक निबन्धको आधारभूत कुरा हो । यदि वृत्तचित्र कुनै ज्ञात समस्यामाथि, पाठ्यपुस्तकमा पढाइने विषयमाथि, कुनै ऐतिहासिक स्थलमाथि कुनै वर्गको जीवनमाथि बनाइने हो भने पनि लेखकको मनमा सदैव उसले सोचेको दृश्य, बिम्ब वा घटनाहरू अङ्कित गर्न सकिन्छ, भन्ने कुरा स्पष्ट भएको हुन्छ ।^{५७} वृत्तचित्रका विषयहरू वस्तुपरक निबन्धका विभिन्न घटकहरूसँग सम्बन्ध स्थापित भएपछि मात्र लेखिन्छन् ।

^{५५} ऐजन्, पृ. ९ ।

^{५६} मनमोहन श्याम जोशी, पूर्ववत्, पृ. १४४ ।

^{५७} ऐजन्, पृ. १४५ ।

५. 'अन्त्यदेखि सुरु'मा आधारित 'जीवनरेखा' चलचित्रको विश्लेषण

५.१ चलचित्रको सङ्क्षिप्त कथावृत्त

वस्तु र त्यसका कार्यकारणको परस्पर समुचित विन्यासमा आबद्ध भएर श्रृङ्खला प्राप्त गरेको कथातत्त्व नै कथानक हो ।^{५५} चलचित्रमा प्रशस्त घटनाहरू हुन्छन् । ती घटनाहरू निश्चित क्रममा सङ्गठित भएका हुन्छन् । आदि देखि अन्त्यसम्मको यिनै घटनाहरूको व्यवस्थित श्रृङ्खला कथानक हो । रैखिक ढाँचा अनुरूप बगेको 'जीवनरेखा' चलचित्रको सङ्क्षिप्त कथावृत्तलाई यहाँ प्रस्तुत गरिन्छ ।

'जीवनरेखा' चलचित्रको सुरुआतमै पृष्ठभूमिबाट आशा महलका विषयमा कुतूहलता उब्जाउने प्रयत्न गरिएको छ । एक समय महिलाको स्वामित्व र रवाफमा चल्ने आशामहल आज किन मानवशून्य भएको छ ? यही घटनाको अनौठो कथा हो 'जीवनरेखा' भनेर दर्शकलाई चलचित्रको कथामा केन्द्रित गराउने कार्य भएको छ । एउटी महिलाले मुन्टो भुकाएर लस्करै बसेका व्यक्तिहरूलाई भुपाउँ गरेको दृश्यबाट चलचित्रको प्रारम्भ हुन्छ । पृष्ठभूमि अगाडि नै चर्चा गरिएको आशा महल यही रहेछ र त्यस महलका कामदारप्रति क्रुद्ध हुने महिला यस महलकी रानी रहिछन् भन्ने कुरा यस दृश्यबाट बुझ्न सकिन्छ । कामदारले रानी साहेब भनेबाट अझ यो तथ्य स्पष्ट हुन्छ । रानीसाहेब की छोरी उमा क्याम्पस पढ्न घरबाट निस्केको अवस्थाबाट घटनाक्रम अगाडि बढ्छ । त्यसपछि क्रमशः क्याम्पसका आवारा केटाहरूले उमालाई छेड्छाड् गर्ने योजना, तिनै मध्येको एउटाले उमालाई जिस्क्याएपछि उमाको भापड प्रहार, नारीको भापड गालामा बज्रदा रिसले आगो भएको केटाहरूलाई सम्झाउन अमीत नाम गरेको अर्को विद्यार्थी आएको अवस्था र अमीतसँगै द्वन्द्व हुने परिवेशमा शिक्षकको आगमनले स्थिति शान्त भएको घटनाहरू पर्दामा देखिन्छन् ।

^{५५} राजेन्द्र सुवेदी, नेपाली उपन्यास : परम्परा र प्रवृत्ति (भूमिका प्रकाशन, वाराणसी, २०५३), पृ. १४ ।

दोस्रो दृश्यमा फुटबल प्रतियोगितामा तिनै उरन्ठेउला केटा र अमीतको घम्साघम्सी देखिन्छ । अमीत पक्षको जितपछि प्रतिशोध लिन बाटो ढुकेर बसेका केटासँग अमीतको बाह्य द्वन्द्वको स्थिति, यसै घटनालाई लिएर शिक्षकद्वारा अमीतसँग सोधपुछ साथै अमर्यादित व्यवहार प्रदर्शन गरेकोमा सातदिनसम्म क्याम्पसबाट निस्कासित गरिएको सूचना, उमाको उजुरीले कारवाहीमा परेको अमीतमाथि अन्याय भएको कुरा मायाद्वारा व्यक्त, उमाको आत्मग्लानीको अवस्था, माफमाग्न गएको उमाप्रति अमीतको घृणाभाव, फलतः उमाको आत्महत्या गर्ने धम्की एवम् असफल प्रयास, अमीतले माफ दिएको अवस्थापछि गीतको दृश्यसँगै उमा र अमीतको प्रेमसम्बन्ध बाँधिएको स्थिति देखिन्छ ।

कथाको अर्को मोडमा उमाको दाजु श्रीप्रताप विदेशबाट घर फर्कने चर्चा चल्छ । उमाले रानी साहेवसँग “बुबा भए आज यो घर कति रमाइलो हुन्थ्यो होला”^{८९} भन्ने अभिव्यक्तिले “नाम नलेऊ त्यो कोर्कालीको”^{९०} भन्ने प्रतिक्रिया रानीको हुन्छ । यसबाट घरमा कुनैबेला रानीको श्रीमान्को पनि अस्तित्व रहेछ भन्ने बुझिन्छ । श्रीप्रतापले लिली नाम गरेकी केटीलाई विवाह गरेर ल्याएको घटनाले रानी आक्रोशित हुन्छिन् । रानीको आक्रोशको सामना गर्ने क्रममा श्रीप्रताप आफ्नो व्यक्तिगत स्वतन्त्रताको वकालत गर्छ । यसै समयतिर हास्यपात्र वीरबल र विजुलीलाई देख्न सकिन्छ ।

श्रीप्रतापले खर्च गर्न लिएको पैसा माग्न रानी समक्ष मारवाडीको उपस्थिति हुन्छ । पैसा दिन आनाकानी गर्दा मारवाडी नालिस गर्ने धम्की दिन्छ । फलतः फेरि पैसा नदिन भन्दै रानी मारवाडीलाई पैसा दिएर फर्काउँछिन् । श्रीप्रतापले आयोजना गरेको भोजमा उसको साथीले उमालाई दुर्व्यवहार गर्ने प्रयास गरेकाले उमा त्यसको गाला चड्काउँछे । विरुद्धमा श्रीप्रतापले पनि उमालाई चड्काउँछ । रानी त्यसको विरोध गर्ने क्रममा “घरको मर्यादा पालना नगर्ने भए निक्लेर जा” भन्ने आदेश दिन्छिन् । यस घटनासँगै श्रीप्रताप लिलीलाई लिएर घर छोडेको घोषणा गर्छ ।

^{८९} चलचित्र ‘जीवनरेखा’ दृश्य १ ।

^{९०} चलचित्र ‘जीवनरेखा’ दृश्य २ ।

उमाको विवाहको कुरा चल्ल । अमीतसँगको प्रेम अनुरागका कारण अर्को केटासँग आफ्नो नाम जोडिँदा मात्रै पनि उमा पीडाबोध गर्छे । घर त्याग नगर्दासम्म अमीतलाई प्राप्त गर्न नसकिने यथार्थ बुझेकी उमा अन्ततः घर परिवार छोडेर अमीतसँग विवाह गर्छे । विवाह पश्चात् नवविवाहित जोडी सवारी साधनमा कतै गइरहेको दृश्य देखिन्छ । यसै समयमा अचानक गाडीको बेक फेल भएपछि भीरबाट खसेर दुर्घटित हुँदा पर्दामा मध्यान्तर लेखिएको देखिन्छ ।

अमीतलाई अस्पतालमा सुताइएको छ । होस् खुले पश्चात् उमाको विषयमा जान्न खोज्छ तर न त उमा त्यहाँ देखिन्छे न त उमाको बारेमा कसैले बताउन सक्छ । अमीत उठन खोज्छ तर खुट्टा भाँच्चिएकाले सक्दैन । उता एउटा गाउँलेले भीरमा उमालाई फेला पारेर घर लगी उपचार गर्छ । उमा चेतन अवस्थामा त फर्कन्छे तर आफ्नो बिगत जीवनको पाटो उसको स्मृतिबाट भाग्छ । यसबीचमा वीरबलको दोहोरो भूमिकाले विजुलीलाई परेको अफ्ठ्यारो स्थितिको मनोरञ्जनात्मक प्रस्तुति देखिन्छ । पुनः कथा त्यही गाउँमा पुग्छ । वैशाखी टेक्दै उमाको खोजीमा निकलेको अमीतको अवस्था दयनीय देखिन्छ । त्यस्तै दयनीय अवस्था यता होटलमा काम गर्न बसेकी उमाको भएको छ । पर्दामा काजी भनेर सम्बोधन गरिएको व्यक्ति ठाटिएर होटलमा पसेको देखिन्छ । उमालाई देखेपछि उसको दूषित भावना जाग्रत हुन्छ । फलतः उमालाई भोग गर्न भ्रम्टन्छ । काजीको क्रुर पन्जाबाट उमकेर भागेकी उमालाई काजी पुनः छेक्न सफल हुन्छ तर उसको मार्गमा गाउँले बूढो बाधक बन्छ । उमा आफ्नो अस्मिता रक्षा गर्ने त्यही बूढोको शरण पाउँछे । दलबलसहित गाउँले बूढालाई आक्रमण गर्न पुगेको काजीको प्रतिकार गर्ने बूढोमात्र हुँदैन अमीत पनि आइपुग्छ । काजीलाई गतिलो भापड दिएर फर्काएपछि अमीतले उमालाई भेट्छ । भावविभोर बनेको अमीतलाई उमाले पहिचान गर्न नसकेपछि भने ऊ भावशून्य बन्छ ।

वास्तवमा त्यो गाउँले बूढो उमाको बाबु नै हुन्छ तर उनीहरू बीचको सम्बन्धको खुलासा हुन सकेको हुँदैन । बूढो आफ्नो पनि एउटी छोरी भएको कुरा गर्छ र उमा समक्ष तीतो विगतलाई सिंहावलोकन गर्दछ । आशा अर्थात् रानी साहेवसँगको तिक्तातापूर्ण जीवनयात्रालाई ऊ क्रमशः स्मृतिमा ल्याउँछ । श्रीमतीको

तिरस्कारले प्रताडित भएपछि ऊ घर परिवार छोड्न बाध्य बनेको हुन्छ । यता रानी साहेव आफ्नो परिवारको सबै सदस्य गुमाएर एकलो हुँदा पारिवारिक सुखको महत्त्व बोध गर्नपुग्छे । एकलो घरमा एकलो जीवन कष्टसाध्य बनेपछि तिर्थयात्रामा निस्केकी रानीलाई यात्राकै क्रममा परिवारै नभएकी एउटी महिलाले श्रीमान भेट्न जाने सल्लाह दिन्छिन् । १५ वर्ष पछि आफ्नो भुप्रो अगाडि रानीलाई देखा उमाको बाबु पनि हिंड्नु न बोल्नुको अवस्थामा पुग्छ । रानी श्रीमान् समक्ष विगतलाई लिएर आत्मालोचित बन्छिन् । त्यही घरमा उमालाई समेत भेटेपछि उसको खुशीको सीमा रहँदैन । बाबु पनि छोरीलाई आफै नजीक पाएकोमा दङ्ग पर्छ । यस परिवेशसँगै उमाको स्मरण शक्ति फिर्ता आउँछ र अमीत आफ्नो श्रीमान् हो भन्ने कुरा उसले बुझ्दछे । अमीत पनि घुम्दै आइपुग्छ । छोरी, ज्वाइँ श्रीमतीलाई एकै ठाउँ पहिलो पटक भेटेको उमाको बाबुको 'जीवनरेखामा लेखेको भोग हामी सबैले भोग्नै पर्छ तर कर्म छाड्नु हुन्न' भन्ने उद्गार पछि चारै जना काठमाडौँ फर्केको देखिन्छ र चलचित्र समाप्त हुन्छ ।

५.२ पात्रविधान

मानव जीवनको व्यापक भाष्य उतार्ने तत्त्व नै चरित्र हो । व्यक्तिका अन्तर र बाह्य दुवै संरचना चरित्र कै माध्यमबाट प्रकट हुने गर्दछन् ।^{९१} चलचित्रको सन्दर्भमा चरित्र नै निर्देशकीय जीवनदृष्टि अभिव्यक्त गर्ने माध्यम हो । आफ्नो जीवनदृष्टि अनुकूलको चरित्रलाई निर्देशकले चलचित्रमा समावेश गरेको हुन्छ र यसै माथि प्रकाश पार्न प्रतिकूल पात्रहरूको पनि छनौट गर्ने गर्दछ । यसरी चरित्राङ्कनको सन्दर्भमा निर्देशकीय क्षमता पनि प्रतिबिम्बित हुने गर्दछ । चरित्रको सामाजिक, आर्थिक, सांस्कृतिक, लैङ्गिक, बौद्धिक, वैचारिक एवम् मानसिकजस्ता परिवेशसँग भिजेको निर्देशकले चरित्रको कार्यव्यापारलाई स्वाभाविक ढङ्गले चित्रण गर्न सक्दछ । यसो हुन नसक्नुले चरित्र चित्रण असफल बन्न पुग्छ ।

^{९१} राजेन्द्र सुवेदी, पूर्ववत्, पृ. १७ ।

कार्यका आधारमा पात्रहरू प्रमुख, सहायक र गौण गरी तीन वर्गका हुन्छन्।^{१२} सामान्यतया: चलचित्रमा प्रमुख भूमिकामा देखिने पात्र प्रमुख, तिनै प्रमुख पात्रका कार्यव्यापारलाई पोषण गर्न आउने पात्र सहायक र अन्यलाई गौण पात्र मान्न सकिन्छ। 'जीवनरेखा' चलचित्रमा प्रमुख पात्रको भूमिकामा अमीत र उमा देखिन्छन् भने रानी साहेव, रानीको श्रीमान, माया, श्रीप्रताप, काजीजस्ता पात्र सहायक बनेका छन्। गौण वर्गमा राख्न सकिने पात्रहरूमा वीरबल, विजुली, मारवाडी, रानीका सेवकहरू, होटल साहु, काजीका मतियारहरू, शिक्षक, राजन, क्याम्पसका विद्यार्थीहरू, पुलिसहरू, मास्टर भनिने हजाम, डाक्टरहरू तथा गाउँलेहरू पर्दछन्।

क) मुख्य पात्रहरू

अमीत

अमीत 'जीवनरेखा' चलचित्रको प्रमुख पात्र अर्थात् नायक हो। गाउँबाट क्याम्पस पढ्न काठमाडौं बसेको अमीत विज्ञान विषयको अध्ययनशील छात्र हो। क्याम्पसमा एक मेहनती एवम् असल व्यक्तिका रूपमा साथी तथा गुरुवर्गमा उसले आफ्नो स्थान बनाएको छ। खेलकुद लगायतका अतिरिक्त क्रियाकलापमा पनि चिनिएको नाम हो अमीत। विशेषतः क्याम्पसमा हुने फुटबल प्रतियोगितामा उसको समूह विजयी हुँदै आएको छ। गम्भीर एवम् मिजासिलो स्वभाव पाइने अमीत गलत कार्यको विरुद्ध भने निडर भएर प्रस्तुत हुन पछि पर्दैन। नव आगन्तुक छात्रा उमालाई दुर्व्यवहार गर्न तम्बिसने आवारा केटाहरूको प्रतिकार गर्न तयार हुन्छ। यसरी नारीप्रति उसको मनमा सम्मानको भाव देखिन्छ। वीरबल जस्तो हसिलो र चतुरो व्यक्ति कोठाको साथी भएकाले उसमा मनोरञ्जनात्मक प्रवृत्ति पनि देखिन्छ।

उमालाई छेड्छाड् गरेर आनन्दको अनुभूति गरिरहेका क्याम्पसका केटाहरूलाई सम्झाउने क्रममा उसको प्रवेश भएको छ। यद्यपि उमा अमीतलाई पनि तिनै आवारा केटाहरूको वर्गमा राख्दछे। अमीतमा उमालाई सहयोग गरेजस्तो गरेर आफूतिर आकर्षित गर्ने भाव भने देखिँदैन। भावुक अमीत आफू विरुद्ध नै उल्टै उजुरी गरेपछि भने मर्माहत हुन्छ र उमाबाट टाढै रहन चाहन्छ। यसरी

^{१२} कृष्णहरि बराल र नेत्र एटम, उपन्यास सिद्धान्त र नेपाली उपन्यास (काठमाडौं : साभा प्रकाशन, २०५८), पृ. ३२।

सुरुआतमै दर्शकहरूको सहानुभूतिको पात्र बनेको अमीत बेइज्जतीको बदला लिन तिनै फाटाहा केटाहरूले अकस्मात गरेको आक्रमणको सिकार बन्छ । तरपनि ऊ निरीह देखिँदैन आक्रमणको प्रतिकार सशक्त ढङ्गले गर्दछ । यस घटनाले घाइते अवस्थामा उपचार गरिरहेको सूचना मायाद्वारा उमाको कानमा पुग्छ । अमीतप्रतिको भ्रम स्पष्ट भएपछि भने उमा भित्र-भित्रै पिल्सिन थाल्छे । आत्मालोचनाको तीव्र आकाङ्क्षाले उसलाई अमीतसम्म डोहोऱ्याउँछ । उमाकै नारीहठले पीडित बन्न पुगेको अमीत उमाको भावनालाई अभिनय बाहेक केही ठान्दैन । अन्ततः अमीतको छातीमा टाउको अड्याउन सफल हुन्छे उमा । विपरीत लिङ्गीप्रतिको स्वाभाविक अनुरागको विरुद्धमा अमीत धेरै बेर टिक्न सक्दैन ।

अमीत उमाको प्रेम सागरमा डुबिसेको रहेछ भन्ने तथ्य तब उद्घाटित हुन्छ जब उमाको विवाह अरू नैसँग हुने भएको छ भन्ने खबर उसको कानमा पर्छ । रुखको टुप्पोबाट जमिनमा थेच्चारिए भैं अनुभूत गर्छ- अमीत । उसको विक्षिप्तता बढ्न नपाउँदै उमा घर परिवारको घेरा तोडेर अमीतको अँगालोमा आइपुग्छे । “अलि वर आउन”^{९३} भन्ने उमाको आग्रहमा “ठीकै छ टाढै बसू न अहिले”^{९४} भनि प्रतिक्रिया दिएपछि उमा भन्छे- “कस्तो काँतर रहेछौँ तिमी !”^{९५} प्रतिउत्तरमा अमीत भन्छ- “मानिस पशुभन्दा धेरै उछिइखल हुन्छ तर उसको अगाडि सीमारेखा हुन्छ उमा ।”^{९६} भोगको चाहना उमामा विस्तारै सल्वलाउन थालेको छ तर अमीत जोसमा होस् गुमाउन चाहँदैन । उमालाई नैतिक मूल्यको पाठ पढाउने उसमा भावनात्मक प्रेम प्रतिको निष्ठाभाव देख्न सकिन्छ ।

विवाहकै दिन सवारी दुर्घटनामा परेर विछोडिएपछि भाच्चिएको खुट्टा खोच्याउँदै उमाको खोजीमा मरुभूमिको मृग समान भौतारिइरहन बाध्य हुन्छ अमीत । वैवाहिक जीवनको प्रारम्भमै यसरी नियतिको क्रुर चक्रमा परेको अमीत केही महिनापछि आफ्नी उमाको इज्जतमाथि खेल्न तम्सिरहेको काजी अगाडि पहाड समान उभिन्छ । अमीतको सामु काजी धेरै बेर टिक्न सक्दैन । एउटा संयोग देखिन्छ

^{९३} चलचित्र जीवनरेखा, दृश्य ३ ।

^{९४} चलचित्र ‘जीवनरेखा’, दृश्य ४ ।

^{९५} चलचित्र ‘जीवनरेखा’, दृश्य ५ ।

^{९६} चलचित्र ‘जीवनरेखा’, दृश्य ६ ।

क्याम्पसमा उमासँगको पहिलो भेट र पुनर्जीवन पछिको भेटको अवस्था पनि समान हुन्छ । स्मरण शक्ति गुमाएकी उमा उसलाई चिन्न सकिदछ । अन्ततः रानी फर्केपछि अमीत र उमाको मिलन हुन्छ र नयाँ जीवनको प्रारम्भ गर्न काठमाडौँ फर्कन्छन् ।

यसरी हेर्दा अमीतमा नायकोचित व्यवहार प्रशस्त देखिन्छ । आफ्नो कर्तव्यमा निडर, जुभारु एवम् आत्मविश्वासका साथ लागेको अमीत विवाहपूर्वको समयमा पनि उमालाई पूर्ण साथ दिन चुकेको छैन भने पछिल्लो समयमा पनि आफ्नो प्रेमप्रति समर्पित छ । प्रेमिकाको लागि फूल समान कोमल एवम् काँडासमान कठोर बन्न सक्ने सङ्घर्षपूर्ण जीवनमा पनि कति पनि विचलित नहुने चरित्र हो अमीत ।

उमा

उमा चलचित्र 'जीवनरेखा' की नायिका हो । आकर्षक बाह्य सौन्दर्यकी धनी उमामा यौवनका पुष्पहरू पल्लवित भइसकेका छन् । जीवनको यस क्षणमा देखिने चञ्चलता आवेग, सम्वेगजस्ता पक्षहरू उनीमा पनि विद्यमान छन् । राणाहरूको दरवारिया रवाफिलो संस्कारमा हुर्केकी उमामा पनि प्रारम्भमा त्यसको केही प्रभाव देख्न सकिन्छ । सार्वजनिक सवारी साधनमा यात्रा गर्ने दोस्रो दर्जाका प्राणी हुन् भन्ने मानसिकता उसकी आमा रानी साहेवको छ । त्यसैले उमा आफ्नो निजी कारमा मात्र क्याम्पस तथा अन्य ठाउँ जान्छे । श्रीप्रताप विदेशबाट फर्केपछि एक दिन कार लिएर हिंडुदा क्याम्पसमा नजाने उमा ऐस आरामको जीवनबाट टाढा छैन ।

क्याम्पसका खराब चरित्रका केटाहरूले गरेको दुर्व्यवहारलाई रोक्न खोज्ने अमीत विरुद्ध नै उजुरी गर्ने उमाको कार्य दरवारिया संस्कारले जन्माएको हठी स्वभावको उपज देखिन्छ । प्रारम्भमा सम्पन्न परिवारका छोराछोरीमा देखिने दम्भ मानसिकताको रन्को भेटिने उमाको व्यवहारमा पछि क्रमशः परिवर्तन आएको छ । अमीतको सरलतालाई गलत अर्थ लगाएर गरेको उजुरी फिर्ता लिन पुग्ने उमाको धारणालाई परिवर्तन गराउन उसकी साथी मायाको भूमिका महत्वपूर्ण देखिन्छ । यसक्रममा शिक्षकद्वारा अमीतसँग माफ माग्न आग्रह गरे पश्चात् उमालाई साच्चै गल्तीको महसुस भएको छ । आफ्नो गलत निर्णयको पछुतोले सताइएकी उमा अमीतलाई भेट्न पुग्छे । उमाको घमण्डले आफ्नो क्याम्पसको छविमा दाग लागेको बोध गर्ने अमीत उमालाई वास्ता गर्दैन । यता अमीतले आफूलाई माफ दिएर सहजै

स्वीकार्ला भन्ने मनोभावना भएकी उमाको आत्महत्या गर्ने धम्की एवम् प्रयासलाई रोक्न अमीत बाध्य हुन्छ । अमीत भन्छ- “आत्महत्या गर्नु पाप हो ।”^{९७} पृष्ठभूमिमा बजेको गीतसँगै भुम्न थालेका अमीत र उमा बीचको एकता र भविष्यमा मौलाउने प्रेमसम्बन्धको सङ्केत यसबाट प्राप्त हुन्छ ।

उमाको स्वभाव आटिलो पनि छ । कमजोर एवम् निरीह नारीका रूपमा नभई अन्यायलाई चुप लागेर नसहने चरित्र उसको छ । क्याम्पसका आवारा केटाको गाला चड्काउने, श्रीप्रतापले आयोजना गरेको भोजमा उसको साथीले हात पकड्ने दुष्प्रयास गर्दा त्यसको पनि गाला चड्काउने तथा होटलमा काम गर्न पुगेको अवस्थामा गहनाको आडमा यौन तृप्ति मेटाउने आशा बोकेको काजीको सशक्त प्रतिकार गर्ने उमा नारी अस्मिताप्रति सचेत पात्र हो । रानीको काजीसँग विवाह गर भन्ने प्रस्तावको जवाफमा गृहत्याग गर्ने उमा प्रेम सम्बन्धप्रति समर्पित छे । जीवनभोगमा व्यक्तिगत स्वतन्त्रता महत्त्वपूर्ण हुन्छ भन्ने चिन्तन उसमा प्रष्टै देखिन्छ । त्यसैले ऊ भन्छे- “अमीत म आमाको निर्णयलाई कुल्चेर आफ्नो निर्णयले यहाँ आएँ ... ।”^{९८} दरवारभित्रको कठोर शासनमा बसेकी उमाको निर्णय मानवीय स्वतन्त्रतालाई कुण्ठित गर्ने कथित घनाढ्य विरुद्धको क्रान्तिको उद्घोष पनि हो । उच्चशिक्षा आर्जन गरेकी उमाले चालेको यो कदम पक्कै भावुक प्रेमको उपज थिएन, आफ्नो चाहनालाई पूरै निषेध गरेर दरवारिया विधिलाई आँखा चिम्लेर पालना गर्ने परम्पराको विखण्डन थियो ।

जीवनमा अमीतसँग एकाकार हुने ध्येय बोकेकी उमा विवाहकै दिन विछोडिएर सङ्घर्षपूर्ण अवस्था भेल्ल पुग्छे । आफ्नो विगतलाई संस्मरणमा ल्याउन असमर्थ रानी साहेवकी एकली छोरी उमा होटल मजदुरमा परिणत हुँदा र अस्मिता रक्षा गर्न मुस्किल भएको अवस्थाले दर्शकहरूको मानसिकतालाई पनि उद्द्वेलित बनाइदिन्छ । यो कठिन अवस्था नै विछोडिएका बाबु छोरीको भेट गराउने कडी सावित हुन्छ र उमा बाबुको सानिध्यमा पुग्छे ।

^{९७} चलचित्र ‘जीवनरेखा’, दृश्य ७ ।

^{९८} चलचित्र ‘जीवनरेखा’, दृश्य ८ ।

ऐस, आराम, शान, सौकतको जीवनलाई लत्याएर बहुसख्यक जीवनको धरातलमा ओर्लेकी उमालाई चलचित्रमा एउटा सशक्त आवरण दिइएको छ । समस्यामा रोएर होइन प्रतिकार गरेर अगाडि बढ्ने सामर्थ्य उसमा निहित छ । सम्पूर्ण चलचित्रकै केन्द्र बनेकी उमा अन्ततः समस्यामाथि विजय प्राप्त गरेर अमीतसँगको सहजीवनभोगको प्राप्तिसम्म पुगेकी छे ।

ख) सहायक पात्रहरू

रानी साहेव

रानी चलचित्र 'जीवनरेखा' मा उमाकी आमाका रूपमा देखिएकी पात्र हो । राणाहरूको उच्च कुलमा जन्म लिएको कारण उसमा उच्चकुलोत्पन्न घमण्ड एवम् दम्भ विद्यमान भएको र त्यही दम्भको फलस्वरूप उच्चताभासी ग्रन्थी सक्रिय रहेको देखिन्छ । सुरुमा अत्यन्त प्रभावशाली, घमण्डी, वैभवशाली प्रतिकूल भूमिकामा देखिएकी रानी साहेव आफ्नै घमण्डको चेपुवामा आफै परेर अन्ततः अनुकूल बन्न पुगेकी छे । दरवारमा काम गर्नेहरूसँग ऊ सधै क्रुद्ध देखिन्छे । उच्चताभाशी स्वभावकै कारण आफूभन्दा तल्लो हैसियतका व्यक्तिलाई अपहेलित गर्ने उसको स्वभाव छ । यसको सिकार निम्नमध्यम वर्गीय परिवारिक पृष्ठभूमिको उसको आफ्नै श्रीमान समेत बन्दछ । अन्ततः रानीसँगको सम्बन्ध तोड्न ऊ बाध्य हुन्छ । पारिवारिक सुखबाट बन्चित भएपछि भने उसमा ठूलो पश्चात्तापको भावना विकास भएको छ र आफ्नो दम्भलाई तिलाञ्जली दिँदै १५ वर्षपछि श्रीमान् भेट्न ऊ गाउँ पुग्छे । यसरी चलचित्रको विषयलाई पोषण गर्ने एक सहायक पात्रको भूमिकामा रानी साहेव देखिएकी छे ।

रानीको श्रीमान्

चलचित्रमा उमाले बाबा तथा रानीले तिमी भनेर सम्बोधन गरेकीले रानीको श्रीमान्को नाम खुलेको छैन । पूर्वदीप्तिका रूपमा विगतलाई उसले उमा समक्ष कोट्याएको छ । ऊ श्रीमान् भएर पनि श्रीमान् हुन नसकेको पीडाबोध गर्छ । रानीको सम्मुख आफू सधैँ गरुडको छायाँमा परेको सर्प समान हुनु परेको अनुभूति उसमा छ । दरवारको अपमानित र तिरष्कृत जीवनबाट वाक्क भएर ऊ ग्रामीण

जीवनको स्वतन्त्रता, निच्छलतामा पुगेको छ । १५ वर्षसम्म दरवार नफर्कनुले आत्मस्वाभिमानको उच्च कदर गर्ने व्यक्तिका रूपमा उसलाई लिन सकिन्छ । उसले काजीजस्तो व्यभिचारीसँग लडेको छ । अन्तमा आफूले विगतमा भोगको जीवनप्रति कुनै पछुतो नराखी रानीको आत्मालोचनासँगै पारिवारिक उत्तरदायित्व बोध गर्दै काठमाडौं फर्केको छ ।

माया

उमाको क्याम्पसकी साथी हो माया । क्याम्पसका अन्य साथीहरूमध्ये यी दुईको सम्बन्ध घनिष्ठ छ । उमाका घरमा पनि ऊ आउने जाने गर्छे । नारी भएकाले पनि उमाका जीवनका धेरै विषयसँग माया परिचित छे । एकअर्काको विचार, भावना समस्या आदान-प्रदान गर्ने तथा सहयोगी भूमिका निर्वाह गर्ने स्वभाव उनीहरूको छ । उपस्थितिका आधारमा मायाको भूमिका लामो नदेखिए पनि उमाको वैचारिक परिवर्तनमा माया सहायक भएकी छे । अमीत र उमा दुवै साथी भएकाले उनीहरूबीच कुनै भ्रम नरहोस् भन्ने चाहना मायाको छ । एक किसिमले अमीत र उमाबीचको सेतु भएकी छे माया । उनीहरूको वैवाहिक पृष्ठभूमि तयार गर्न मायाको भूमिका महत्त्वपूर्ण देखिन्छ । यसरी उमा एउटी असल साथीको भूमिकामा देखिएकी पात्र हो ।

काजी

काजी 'जीवनरेखा' चलचित्रको प्रतिकूल पात्र हो । होटल साहुलगायतकाले काजी भनेर देखाएको सम्मानले समाजमा उसको आर्थिक हैसियत उच्च छ भन्ने बुझिन्छ । साथै उमाको लागि लमीले खोजेको केटो हो काजी तर काजी उमालाई प्राप्त गर्न असफल हुन्छ । होटलमा काम गर्न बसेकी उमालाई देखेपछि विगतमा आफूले व्यहोरेको कामवासनायुक्त भावनाको क्षतिलाई पूर्तिगर्न उद्दत बन्छ । सुनको गहनाको आडमा उमाको सुकुमार देहलाई आफ्नो उग्र यौनको रापले भष्मीभूत पार्न चाहन्छ काजी । गहनाको लोभमा उमालाई फसाउन नसकिने रहेछ भन्ने बुझेपछि काजीको पुरुषत्व जाग्रत हुन्छ अनि उमालाई बलात्कार गर्न खनिन्छ तर अमीत तथा उमाको बाबु काजीको अगाडि ढाल बन्दछन् । गुण्डा लगाएर उमाको बाबुलाई

तह लगाउनेदेखि केटी राखेको हल्ला गाउँमा फैल्याउने करतुत त गर्न काजी सफल हुन्छ, यद्यपि उसको कुचेष्टामा भने सफल हुन सक्दैन । एउटी असहाय नारीको अस्मिता लुट्न भोको बाघ बनेर उत्रने काजी समाजको प्रदूषण हो । साथै अनैतिक, व्यभिचारी, खराब, सामन्तिहरूको प्रतिनिधि पात्र पनि हो ।

श्रीप्रताप

रानीको छोरा एवम् उमाको दाजुको भूमिकामा चलचित्रमा देखिएको पात्र हो श्रीप्रताप । उच्च कुलको रवाफ देखाउन मात्रै भए पनि पढ्न विदेश पठाउने वर्गको आडम्बरलाई चित्रण गर्ने कार्य श्रीप्रतापले गरेको छ । उसले लिली नाम गरेकी विदेशी केटीलाई विवाह गरेर ल्याएको छ । विलासी जीवन भोग्न अभ्यस्त भएकाले काठमाडौं आए पछि माडवारीसँग पैसा लिएर उडाइरहेको छ । घरमा भोजको आयोजना गर्ने क्रममा नसाको सुरमा श्रीप्रताप उमालाई सहभागी हुन कर गर्छ । उमा भन्छे- “दाजु म थाकेकी छु त्यसैले सुत्न जान्छु ।”^{९९} प्रतिउत्तरमा श्रीप्रताप भन्छ- “मुड फ्रेस बनाउन के यहाँ नवयुवकको कमी छ र ?”^{१००} पाश्चात्य विकृतिको पोको सँगै बोकेर आएको श्रीप्रताप बहिनीलाई पनि एउटा मनोरञ्जनको साधन भन्दा बढी ठान्दैन । भोजमा नाच हात तान्ने गुण्डाको प्रतिकार गर्दा पाहुनाको बेइज्जत गरेको भन्दै उमाको गला चड्काउने श्रीप्रताप संस्कारच्युत, नैतिकताहीन कथित सम्भ एवम् आधुनिक व्यक्तित्व भएको पात्र हो । उत्तरदायित्वहीन दाजु तथा अकमर्ण्य छोराको भूमिकामा प्रस्तुत श्रीप्रताप ‘जीवनरेखा’ चलचित्रको प्रतिकूल पात्र हो ।

ग) गौण पात्रहरू

प्रमुख तथा सहायक पात्रहरूको चर्चा पश्चात् ‘जीवनरेखा’ चलचित्रको सन्दर्भमा गौण पात्रहरूको पनि सामान्य परिचय दिनु सान्दर्भिक हुने देखिन्छ । चलचित्रमा उपकथाहरूको निर्माण गर्न एवम् मूल तथा सहायक पात्रहरूको कार्यव्यापारलाई स्वाभाविक बनाउने कार्य यस्ता पात्रले गरेका छन् । यिनीहरूको

^{९९} चलचित्र ‘जीवनरेखा’, दृश्य ९ ।

^{१००} चलचित्र ‘जीवनरेखा’, दृश्य १० ।

उपस्थिति हटाइदिएको खण्डमा पनि मूल कथा नभत्किने भएकाले गौण भूमिकामै राखेर हेर्न सकिन्छ ।

मूलतः चलचित्र मनोरञ्जनका लागि नै हेर्ने गरिन्छ केही चलचित्रमा मूल कथालाई नै मनोरञ्जनात्मक रूपमा प्रस्तुत गरिएको हुन्छ भने केही चलचित्रमा उपकथा निर्माण गरिन्छ । 'जीवनरेखा' मा वीरबल तथा विजुली जस्ता पात्रहरूले उपकथा निर्माण गरी हाँसो सिर्जना गरेकाले यिनलाई हाँस्य गौण पात्र मान्नुपर्छ । त्यसैगरी मास्टर भनिएको कपाल काट्ने पेशा गरेको व्यक्ति पनि हाँस्य पात्र हो । यस्तै गौण भूमिकामा रानीका सेवकहरू, काजीका मतियारहरू, क्याम्पसका विद्यार्थीहरू, पुलिसहरू तथा गाउँलेहरू पर्दछन् ।

प्रतिकूल भूमिकामा देखिएको क्याम्पसको विद्यार्थी राजनकै कारण अमीत र उमाको घनिष्ठता बढ्न सकेको हो । उमाको बेइज्जत गर्ने तथा द्वन्द्व दृश्यमा उसको उपस्थित छ । अमीतसँग विछोडिएको अवस्थामा उमाले काम गरेको होटेलको साहु पनि प्रतिकूल पात्र हो । उमालाई काजीको राम्रो ख्याल गर्नु भन्ने साहुको भूमिका पनि गौण छ । श्रीप्रतापलाई दिएको पैसा रानीसँग असुल्ने क्रममा देखिएको पात्र हो- मारवाडी तथा सवारी दुर्घटना हुँदा उपचारको क्रममा अस्पताल पुग्दा डाक्टरहरूको उपस्थिति देखिन्छ भने काठमाडौं फर्कने क्रममा प्रयोग गरिएको ट्रकको चालक पनि गौण पात्र हो । श्रीप्रतापले लण्डनबाट विवाह गरेर ल्याएको विदेशी केटीको भूमिकामा देखिएकी लिली पनि गौण पात्र नै हो ।

५.३ परिवेश

चलचित्रमा पात्रहरूले गर्ने कार्यव्यापार निश्चित स्थानमा घटित भएको हुन्छ । यही कार्यपीठिका नै परिवेश हो । पात्रहरूबीचको कथपोकथनद्वारा पनि परिवेश उपस्थित गराउन सकिन्छ । नायक नायिकाले कल्पनाको सुन्दर परिवेशको आविर्भाव कथनात्मक रूपमा गर्छन् । यद्यपि चलचित्रमा मुख्य रूपमा परिवेश दृश्यात्मक नै हुन्छ । चलचित्रको भाषामा यसलाई छायाङ्कन भनिन्छ । छायाङ्कनका लागि कृत्रिम परिवेशको पनि निर्माण गर्ने गरिन्छ । आवश्यकता अनुरूपको उपकरण खडा गरेर बन्द कोठा (स्टुडियो) भित्रै बाहिरी संसार स्थापना गर्नु नै कृत्रिम परिवेश हो ।

तरपनि सम्पूर्ण प्राकृतिक परिवेशको कृत्रिम उपस्थापन असम्भव हुन्छ । हिउँले ढाकिएको पर्वत, नदीको किनार, गुडिरहेको सवारी साधन, घना जङ्गलभित्रको परिवेश आदि निश्चित स्थानमा पुगेर नै छायाङ्कन गर्नुपर्ने हुन्छ । प्रकृतिमा अन्तर्निहित मनोरम छायाँ छविको स्वाभाविक अङ्कनका लागि वास्तविक परिवेशको चित्रण गरिन्छ । चलचित्रलाई प्राकृतिक रङ्ग दिन नसक्दा छायाङ्कनगत असफलता भोग्नुपर्ने हुन्छ । जसले समग्र चलचित्रलाई नै असफल बनाउन सक्छ ।

‘जीवनरेखा’ चलचित्रमा ग्रामीण तथा सहरी दुवै परिवेश देख्न सकिन्छ । चलचित्र हेरेकै आधारमा कुन कुन स्थानको परिवेश उतारिएको हो भन्ने विषय अनिश्चित नै छ । दृश्य वा कथनका माध्यमले कुनै ठाउँ विशेषलाई सङ्केत गरिएको स्थिति चलचित्रमा देखिँदैन । त्यसैले यहाँ ग्रामीण तथा सहरी क्षेत्रको परिवेश भनेर अगाडि बढ्नु पर्ने आवश्यकता छ ।

‘आशा महल’को हिजो र आजको अवस्थाका बारेमा उद्घोषण गरे पश्चात् ‘जीवनरेखा’ चलचित्रको प्रारम्भ हुन्छ । यसबाट राणाकालीन दरवारिया परिवेशको झल्को दिन खोजिएको बुझिन्छ । कुनै भव्य महल देखिने सम्भावनालाई सीमित गरेर खुला स्थानमा रानीले सेवकहरूलाई झुपारिरहेको परिवेश देखाइन्छ । त्यसपछि लगत्तै परिवेश परिवर्तन गरिएको छ । रानी, उमा, श्रीप्रतापका दरवार भित्रका कार्यव्यापारका क्रममा सामान्य कोठाको दृश्य देखिन्छ । यसबाट ‘आशा महल’ को भव्यता, सौन्दर्यजस्ता अपेक्षित पक्षहरूको सिर्जना नहुँदा ‘आशा महल’को लावण्य परिवेशका आधारमा नभई शब्दकै आधारमा ग्रहण गर्नुपर्ने हुन्छ ।

अमीत, उमा तथा अन्य केटाहरूको कार्यव्यापारले क्याम्पसको परिवेश देखिन्छ । यस क्रममा कक्षा कोठामा गुरुले अध्यापन गराइरहेको एवम् विद्यार्थीहरूको ठट्टा देखिन्छ । फुटबल प्रतियोगिताको क्रममा खेल मैदान तथा खचाखच दर्शकहरूको दृश्य देख्न सकिन्छ । ‘पल पल चुमेर...’ भन्ने गीतसँगै सुन्दर वाटिकाको परिवेशले दर्शकलाई आनन्दित गराउँछ । विभिन्न किसिमका रङ्गीविरङ्गी फूल एवम् भँमराको गतिविधिसँगै उमा र अमीत झुमिरहेका हुन्छन् ।

अमीत र उमाको विवाह पश्चात् दुई विवाहित जोडी सहित गुडिरहेको गाडी सुन्दर प्राकृतिक छटाहरू तथा डाँडाकाँडा छिचोल्दै अगाडि बढ्छ । यसपछिका सम्पूर्ण दृश्यहरूले ग्रामीण परिवेशलाई समेटेका छन् । रमणीय पहाडको फेदीमा अवस्थित उमाको बाबुको सानो तर सुन्दर घर, केही वरपर डाँडा-पाखामा उभिएका अन्य घरहरू एउटा विख्यात कलाकारले निर्माण गरेको चित्र समान देखिन्छन् । अपरिचित बाबुको आश्रय पाएपछि घरको कामकाज गर्ने क्रममा नजिकैको कुवामा उमा पानी भर्न गएको जस्ता दृश्यले गाउँले परिवेशलाई राम्रैसँग भल्काएको छ । यसैगरी उमाको खोजीमा भौतारिरहेको अमीत तथा आफ्नो विगत र वर्तमान जीवनको गोरेटो पहिल्याउन असमर्थ उमाको मानसिक परिवेशलाई चित्रण गर्ने क्रमा फुङ्ग, उडेको उजाड डाँडा-पाखा, ठूल-ठूला ढुङ्गाहरू, खोलाको वगर सहायक भएका छन् । यसरी प्रकृतिको सुन्दर र उजाड दुवै रूपको चित्रण 'जीवनरेखा' चलचित्रमा देखिन्छ ।

परिवेशलाई चित्रण गर्ने सन्दर्भमा पात्रीय वेषभूषा पनि सहयोगी बन्ने गर्दछन् । चलचित्रमा सहरी परिवेशको क्रममा रानीका सेवकहरू बाहेक अन्य सबै पात्रहरू आधुनिक पहिरनमा सजिएका छन् भने ग्रामीण परिवेशकोको सन्दर्भमा काजी, होटल साहु बाहेकका पात्रहरू परम्परागत पहिरनमै देखिएका छन् । सहरमा आधुनिक पहिरनमा सजिएकी उमा पनि गाउँमा गुन्यू, चोलीको आवरणमा छे । यसरी काठमाडौंको राणाकालीन दरवारिया परिवेशदेखि ग्रामीण जनजीवन र भूगोल चलचित्रमा देख्न पाइन्छ । यद्यपि दरवारभित्रको परिवेशलाई जीवन्त रूपमा पर्दामा देखाउन नसक्नु चाहिँ 'जीवनरेखा' चलचित्रमा खड्किएको पक्ष हो ।

५.४ संवाद

पात्रलाई वास्तविक जीवनसँग जोड्ने तत्त्व संवाद वा कथपोकथन हो । पात्रहरूबीचको कार्यव्यापारको आधार पनि संवाद नै हो । त्यस्तै चलचित्रमा कथानकलाई अघि बढाउने साधनका रूपमा संवादकै सर्वाधिक महत्त्वपूर्ण भूमिका रहने गर्दछ । चलचित्र दृश्यविधा भएकाले वाचिक अभिनय वाञ्छनीय ठहरिन्छ । अभिनेताले संवादलाई कससरी उच्चारण गर्दछ त्यस कुराले संवादलाई सजीव वा

निर्जीव बनाएर सम्प्रेषणीय सफलता र असफलताका लागि महत्त्वपूर्ण प्रभाव छोड्दछ ।

यस्तो परिस्थितिमा के चाहिँ विचारणीय हुन आउँछ भने पात्रको जीवनस्तर, भौतिक क्षमता, संस्कारगत संरचना आदि सबै पक्षको समुचित व्यवहारलाई सुहाउँदिलो पारेर मात्र कथोपकथनको काम पात्रलाई जिम्मा लगाउनुपर्ने हुन्छ । उसको अन्तर र बाह्य निर्मितिको धरातललाई भुलेर पात्रको क्षमताले धान्ने नसक्ने भार भने बोकाउनु हुन्न ।^{१०१}

चलचित्र 'जीवनरेखा' को संवाद चेतन कार्कीले लेखेका हुन् । पारिवारिक जीवनका जटिलता एवम् प्रेम सम्बन्धका पक्षलाई अभिव्यक्त गर्ने क्रममा सुनिएका संवाद सरल छन् । उमाको भूमिकामा उभिएकी मीनाक्षी आनन्द भिन्न भाषिक पृष्ठभूमिबाट आएकीले संवादको क्रममा उच्चारणगत त्रुटि पाइए पनि त्यो सामान्य नै छ । दोस्रो भाषाको बोलाइमा झल्कने यो नवीनता केही हदसम्म मिठासपूर्ण नै बनेको छ । दरवारभित्र आमासँगको संवादमा उमाले पनि कथित दरवारिया सभ्य भाषा प्रयोग गरेको पाइन्छ । विवाहको कुरा पश्चात् उमालाई अब बाहिरतिर नजानु भन्ने आदेश आएपछिको अवस्थामा 'मुआ हजुरले यो के भनिबक्सेको ?'^{१०२} भन्ने उमाको प्रतिक्रिया, श्रीप्रताप विदेशबाट फर्कने खुशियालीमा 'आज बाबा भएको भए कति खुशी होइनबक्सन्थ्यो होला ।'^{१०३} भन्ने जस्ता उच्च आदरार्थी भाषिक रूपको प्रयोग देखिन्छ । उमाले माया, अमीत लगायतका पात्रसँगको संवादमा चाहिँ सामान्य भाषा नै प्रयोग गरेको पाइन्छ ।

कथोपकथन नाटकीय तत्त्व पनि हो ।^{१०४} यसले कथानकमा नाटकीय मोड ल्याउनु पर्दछ । माया तथा उमाको बीच, रानी र उसको श्रीमान तथा माया बीचको संवादमा यस्ता नाटकीय मोडहरू देख्न सकिन्छ । अस्तित्वको लडाइँमा आफ्नो उपदानको पैसाले केही व्यवसाय गर्न खोज्दा रानी श्रीमानलाई भन्छे- 'टन्न

^{१०१} राजेन्द्र सुवेदी, पूर्ववत्, पृ. १८ ।

^{१०२} चलचित्र 'जीवनरेखा', दृश्य. ११ ।

^{१०३} चलचित्र 'जीवनरेखा', दृश्य १२ ।

^{१०४} राजेन्द्र सुवेदी, पूर्ववत्, पृ. १८ ।

खान पाएकै छौ त !' जवाफमा श्रीमान् भन्छ- 'खान त कुकुरले पनि खान्छ ।'^{१०५}
 श्रीमतीका तीखा वचन वाणको प्रतिरक्षा गर्ने क्रममा उमाको बाबुले अभिव्यक्त
 गरेको संवादहरू साच्चै जीवन्त बनेका छन् । चलचित्रमा उमा र अमीत बीचका
 संवादहरू गहन भइकन पनि सहज र स्वादिला छन् । उमाले 'तिमी त काँतर
 रहेछौ'^{१०६} भन्ने अभिव्यक्ति दिएपछि अमीत भन्छ- 'मानिस पशुभन्दा धेरै उछिइखल
 हुन्छ, त्यो काँतरपन होयन उमा, त्यो हो सीमारेखा ।'^{१०७} विवाह गरेर एउटै गाडिमा
 बसेर चुप लागिरहेको अमीतलाई केही बोलन भन्ने उमाको आग्रहमा दुवैको
 संवादका गहनता र मिठास हेरौं:

अमीत: विवाह अगि केटो बोल्छ केटी सुन्छे ।

उमा: विवाहपछि केटी बोल्छे केटो सुन्छ ।

अमीत र उमा : बच्चा भएपछि दुवै बोल्छन् छिमेकीहरू सुन्छन् ।^{१०८}

बोलीचालीको भाषा आधिक्य रहेको 'जीवनरेखा' चलचित्रको संवादको अर्को
 वैशिष्ट्य हो छोटो र सटिक हुनु । लामा-लामा संवादले भाषिक सञ्चार अवरुद्ध हुन
 सक्छ । त्यसैले चलचित्रमा छोटो संवाद नै अपेक्षित छ । यस कुरालाई प्रष्ट्याउन
 'जीवनरेखा' को निम्नलिखित संवाद उपयोगी हुन सक्छ :

अमीत: तिमी यहाँ किन आएकी ?

उमा : तिमीलाई सम्भेर !

अमीत : विवाहको निम्तो दिन !

उमा : मलाई बुझ अमीत !

अमीत : यही होइन, मलाई बिसिदेऊ भन्न ?

उमा: म घर छोडेर आएकी सधैंलाई ^{१०९}

^{१०५} चलचित्र 'जीवनरेखा', दृश्य १४ ।

^{१०६} चलचित्र 'जीवनरेखा', दृश्य १५ ।

^{१०७} चलचित्र 'जीवनरेखा', दृश्य १६ ।

^{१०८} चलचित्र 'जीवनरेखा', दृश्य १७ ।

^{१०९} चलचित्र 'जीवनरेखा', दृश्य १८ ।

सडकमा कसैको बच्चा देखिपछि वीरबल विजुलीतर्फ सडकेत गर्दै भन्छ- 'मोरी एकवर्ष पहिले मानिदिएकी भए आज तिम्रो पनि...'।^{११०} यस्ता हाँस्यरसयुक्त संवादले छुट्टै रोमाञ्चकता थपेको छ । नैनसिंह कपाल काट्ने पेसामा लागेको मधेस मुलको पात्र हो । उसको संवादमा स्थानीय रङ्ग देख्न सकिन्छ । ऊ भन्छ- 'हँ त वीरबल काजी एउटा कुरा सोधिहालु बनियासँग ?'^{१११} यसैगरी उमाका बाबु भने गम्भीर एवम् ओजस्वी व्यक्तित्वका रूपमा देखिएको छ । जीवनका धेरै आरोह अवरोहको भुक्तमान उसका अभिव्यक्ति दार्शनिक छन् । काजीका भरौटेसँग आफूलाई बचाउन लड्नु परेपछि उमा भन्छे 'यो सब म अभागिनीले गर्दा भएको हो ।'^{११२} प्रतिक्रियामा उसको बाबुको अभिव्यक्ति हेरौं : 'हैन उमा, उसको भाग्यमा के लेखेको छ कसले भन्न सक्छ ?' भावीले लेखेका यी 'जीवनरेखा'हरू कसैलाई उचाल्छन् त कसैलाई पछ्याउँछन्, कसैको मिलन गराउँछन् त कसैको विछोड ।^{११३}

चलचित्रका सबै संवादहरू पूर्ण वाक्यात्मक संरचनाका छैनन् । कथ्य बोलीका नजिक रहेका यस्ता संवादहरूले स्वाभाविकता सिर्जना गरेका छन् । व्याकरणिक नियमको कही कतै उल्लङ्घन भए पनि तिनको प्रयोग सुन्दर बनेको छ । रानी, श्रीप्रताप जस्ता चरित्रले देखाएको क्रोधको अवस्थामा भने संवादको गति आवश्यकताभन्दा बढी तीव्र देखिन्छ । संवादमा सहभागी अर्को व्यक्तिको अभिव्यक्तिलाई भुइँमा झर्ने नदिइकन दिइएका प्रतिक्रियाले स्वाभाविकता खण्डित भएको स्थिति पनि देखिन्छ ।

५.५ गीत-सङ्गीत

भावको अभिव्यक्तिको माध्यम सामान्यतया: संवाद नै हो । संवादका आफ्नै सीमा पनि हुन्छन् । कुनै अवस्थामा अनुभूतिको गहिराइमा पुग्न र त्यसलाई अभिव्यञ्जित गर्न कठिनाइ उत्पन्न हुन्छ । अनुभूतिलाई सामान्य भाषाले धान्न नसकेपछि कलात्मक भाषाको आवश्यकता हुन्छ । गीत-सङ्गीत त्यही भाषा हो

^{११०} चलचित्र 'जीवनरेखा', दृश्य १९ ।

^{१११} चलचित्र 'जीवनरेखा', दृश्य २० ।

^{११२} चलचित्र 'जीवनरेखा', दृश्य २१ ।

^{११३} चलचित्र 'जीवनरेखा', दृश्य २२ ।

जसले स्रोतालाई रागात्मक प्रभाव पार्ने गर्छ । गीत अत्यन्त संवेदनशील कला भएकाले चरम सुख वा चरम दुःखको अभिव्यक्तिका लागि यो उपयुक्त माध्यम हुन सक्दछ । यसले हृदय पक्षलाई उद्बुद्ध गराउँछ ।

चलचित्र व्यावसायिक कला पनि भएकाले यसलाई विज्ञापन तथा प्रचार-प्रसारको आवश्यकता पर्दछ । गीतलाई साङ्गीतिक उपकरणहरूद्वारा सजिलै चलचित्रको प्रदर्शन अगावै जनमानसमा सार्वजनिक गरिन्छ । यसले चलचित्रको लोकप्रितालाई बढाउन मद्दत गर्दछ । त्यसैले सफल मानिएका प्रायः सबै चलचित्रहरूका गीत लोकप्रिय बन्न पुगेका देखिन्छन् । गीतले चलचित्रमा घटनाका खण्डहरूलाई जोडेर संयोजनको काम पनि गर्दछ । तसर्थ सोद्देश्यपूर्ण गीतको भूमिका चलचित्रमा विशेष महत्त्वपूर्ण हुन्छ । यस्ता गीतहरूले चरित्र, घटना एवम् परिवेशसँग निकट सम्बन्ध राख्न सक्छन् ।

पार्श्वसङ्गीत चलचित्रको आदि देखि अन्त्यसम्म कुनै न कुनै रूपमा फैलिएको हुन्छ । यसले दर्शकलाई भावानुकूल उत्तेजित र उत्सुक तुल्याउने कार्य गर्दछ । पात्रको मनोजगत्लाई सङ्गीतले उदाङ्ग पार्न सक्छ । तसर्थ वर्तमानका चलचित्रमा यसको महत्त्व उच्च देखिन थालेको छ ।

चलचित्र 'जीवनरेखा' छ ओटा गीतहरूले साङ्गीतिक बनेको छ । यी गीतहरूका रचनाकारद्वय किरण खरेल र कालिप्रसाद रिजाल हुन् । भारतीय गीत सङ्गीतको दबदबा रहेको नेपाली गीतसङ्गीत क्षितिजमा अत्यन्त लोकप्रिय बनेका 'जीवनरेखा' चलचित्रका गीतहरूको ऐतिहासिक गरिमा देखिन्छ । यसर्थ गीत सङ्गीतका दृष्टिले 'जीवनरेखा' अत्यन्त सफल चलचित्र मानिन्छ । पात्रको मनोभावलाई जीवन्त रूपमा उतार्न, कथालाई नाटकीय मोडदिन, समयको अन्तराल देखाउन, घटनाहरूको अन्तर्सम्बन्धलाई जोड्न यी गीतहरू निकै हृदयसम्म सहयोगी बनेका छन् ।

'पलपल चुनेर ढुकढुकीलाई गुनेर...' बोलको गीत चलचित्र 'जीवनरेखा'को पहिलो गीत हो । नेपाली साङ्गीतिक क्षेत्रको प्रख्यात गायिका तारादेवी र अम्बर गुरुङ्गको सुमधुर स्वरमा सजिएको यस गीतमा सङ्गीत भन्ने कार्य अम्बर गुरुङ्गले नै

गरेका छन् । क्याम्पसमा गरेको भूलप्रति आत्मालोचना गरेपश्चात् पनि अमीत अनुकूल नभएकाले आत्महत्या गर्न तम्सेकी उमालाई रोकेपछि भने दुवैमा लुकेर बसेको भावको खुलासा गीतमा भएको छ । अपरिचित युवायुवती परिचित भई दुवै एक अर्काको प्रेम अनुरागमा एकाकार भएको समय पक्कै सुमधुर हुन्छ । यस्तो अवस्थामा ढुकढुकीको चाल बढ्ने तथा संसारलाई बिसेर, प्रेममै हराउने जस्ता चाहना हुनसक्छ । पहिलो प्रेमको अनुभूति गरेका अमीत र उमाका अन्तर्मनका चाहना यस गीतमा अभिव्यञ्जित भएको छ भने भविष्यमा दुवैको प्रेमसम्बन्ध घनिष्ठ हुने आगत परिस्थितिको पूर्व संकेत पनि भएको छ ।

‘हराए भै केही लाग्छ केही पाए जस्तो...’ भन्ने बोलको गीत चलचित्रको दोस्रो गीत हो । गायिका तारादेवीको एकल स्वरमा आबद्ध उपर्युक्त गीतमा देखिएकी उमा केही हराए जस्तो अनि केही पाए जस्तो पनि महसुस गरेको भाव अभिव्यक्त गर्छे । सुन्दर बगैँचाका फूललाई हेर्दै प्रेमालापमा मस्त भएको अवस्थामा आफ्नो मनोदशाको जानकारी अमीतलाई गराउनका लागि उमाद्वारा उक्त गीत गाइएको छ । पहिलो गीतको अवस्थकै विकसित रूपको चित्रण गर्न सहयोगी भएको यो गीतमा अमीत साथ हुँदा जीवनकै सबैभन्दा रङ्गिन दिन आएको ठान्ने उमाको मानसिकता बुझ्न सकिन्छ । यौवन अवस्थामा कोमल नारी भावमा उत्पन्न हुने क्रिया प्रतिक्रिया नै गीतको मूल भावभूमि हो ।

चलचित्रको तेस्रो गीतका रूपमा आएको ‘फूलकी सानी तरेली भनू काँडे परेली...’ बोलको गीतमा उदीतनारायण भ्वा र तारादेवीले संयुक्त स्वर प्रदान गरेका छन् । हाँस्य कलाकार जोडी वीरबल र विजुलीको भूमिका उक्त गीतमा देख्न सकिन्छ । विजुलीलाई आफ्नो अध्यारो संसारको प्रकाश बनाउने अभिलाशा बोकेको वीरबल कहिले कोमल फूल त कहिले कठोर काँडाको उपमा उसलाई दिन्छ । चलचित्रमा हाँस्य पात्रका रूपमा निकै जमेको यी दुईको जोडीले दर्शकलाई प्रशस्त मनोरञ्जन गीतका माध्यमले पनि प्रदान गरेका छन् । मूलतः विशुद्ध मनोरञ्जन सिर्जना गर्ने उद्देश्यले यो गीत सफल देखिन्छ ।

पहिलोदेखि तेस्रो गीतसम्मको उल्लासपूर्ण वातावरण भन्दा भिन्न वियोगको स्थितिमा ‘जीवनरेखा’ चलचित्रका अन्य गीतहरू आएका छन् । प्रेम ध्वज प्रधानले

स्वर दिएको 'तिम्रो नाम अबै छ ओठमा...' बोलको गीत भावपूर्ण बनेको छ । आत्मिक प्रेममा आवद्ध आफ्नो अनन्य प्रेमिका उमाको विवाहको खबर सुनेपछि मर्माहत बनेको अमीतको छटपटीलाई गीतले ध्वनित गरेको छ । उमाले आफ्नो प्रेमलाई लत्याइसकेको भ्रममा परेको अमीत आफूले मुटुमा स्थान दिइसकेको व्यक्तिलाई कसरी भुल्ने भन्ने पीडा पोख्दछ । गीतका क्रममा क्रमशः उमासँग बिताएका पलहरू तथा उसले सम्भना स्वरूप दिएको चिनोको स्मृतिले परिवेशलाई अझ मर्मस्पर्शी बनाएको छ । साथै प्रेम सम्बन्धको विगतको अनुकूल स्थिति भत्कने सम्भावनालाई देखाउने कार्य पनि गरेको छ ।

'हाँस्ने रहरहरू आँसुमा डुबे...' बोलको गीत 'जीवनरेखा'को पाँचौँ गीत हो । अम्बर गुरुङ्गको स्वरमा आवद्ध विरहको यो गीत निकै लोकप्रिय भएको छ । विवाह पश्चात् सुखमय दाम्पत्य जीवन जिउने अभिलाशा बोकेका अमीत र उमाको विछोड हुन्छ । विगतका सुन्दर सपनाहरू वर्तमानमा लथालिङ्ग हुन पुगेपछिको पीडादायी जीवन भोगको नियतिलाई गीतले अभिव्यक्त गरेको छ । खुट्टा भाँच्चिएर वैशाखीको सहारामा घस्रदै डाँडा-पाखाको बाटो उमालाई खोज्दै हिंडेको अमीतको अवस्थाले दर्शकको सम्बेदनाको अन्तर्तहलाई छुन्छ । मार्मिक भाव गाम्भीर्यता बोकेको यस गीतले जीवनलाई फुटेको सिसा एवम् सुकेको खोलासँग तुलना गरेको छ । साधारणीकरण गराउने सेतु बनेको हृदयस्पर्शी यस गीतले घटना र पात्रको मनोभावलाई छुन सकेको छ ।

चलचित्रकै अन्तिम गीतका रूपमा आएको 'को हुँ म के हुँ म...' बोलको गीतमा तारादेवीको स्वर सुन्न सकिन्छ । उमा र अमीतको भेट भए पनि उमा उसलाई पहिचान गर्न सकिदैन । आफूलाई कुनै अपरिचित व्यक्तिले पत्नी भनेको भैं लागेपछि उमाको मनस्थितिमा उत्पन्न तनाउलाई प्रकटीकरण गर्न यो गीत सार्थक भएको छ । चरित्र र दर्शकको अनुभूतिबीच तादात्म्य स्थापित गराउने सन्दर्भमा तथा वास्तविकता ज्ञान भई स्थिति परिवर्तन हुने अवस्थालाई चित्रण गर्ने सन्दर्भमा यो पनि गीत सोद्देश्यमूलक बनेको छ ।

सङ्गीतकार अम्बर गुरुङ्गको सङ्गीत चलचित्रको अर्को उल्लेख्य पक्ष हो । पार्श्वसङ्गीतका रूपमा यसले दर्शकलाई भावानुकूल उत्तेजित र उत्सुक तुल्याउन

अत्यन्त महत्त्वपूर्ण भूमिका निर्वाह गरेको छ । वातावरण अनुकूलको सङ्गीतले नै चलचित्रलाई जीवन्त बनाउँछ । गीत संगसंगै बज्ने धुनको मिठास त छदैन अर्कोतिर यस चलचित्रमा परिवेश अनुकूलका वाद्ययन्त्रहरूका आवाजले दर्शकलाई भावात्मक गहिराइसम्म पुऱ्याउन सहयोग गरेको छ । रानीको उग्रचण्डी रूपको अवस्था, उमा र अमीत भीरबाट दुर्घटित भएको अवस्थाका करुण सङ्गीत एवम. वीरबल र विजुलीका हावभावसंगै पार्श्वमा बज्ने अनौठो धुनले दर्शकलाई पात्रसंग एकाकार गराउन सकेको छ । उमा एकलै टोलाउँदा रात्रीमा सुनिने कीरा-फट्याङ्गाका आवाजहरू, अमीत उमाको खोजीमा खोला, डाँडा, भञ्ज्याङ्ग पार गर्दाका सम्बेदनायुक्त सङ्गीत हृदयग्राही बनेको छ ।

समग्रमा गीतसङ्गीतका पक्षबाट चलचित्र जीवन रेखा सशक्त बनेको छ । 'हाँस्ने रहरहरू आँसुमा डुबे...' जस्ता कालजयी गीतहरू अझै मरेका छैनन् ।

५.६ द्वन्द्व

कथावस्तु र पात्रलाई क्रियाकलापसँग आबद्ध गराएर अभिव्यक्ति दिने तत्त्व हो- द्वन्द्व । द्वन्द्वलाई कतिपय विद्वानहरू सङ्घर्ष भन्न पनि रुचाउँछन् । मनस्तत्त्वका संघातबाट अन्तर्द्वन्द्व पनि जन्मिने हुनाले सङ्घर्षभन्दा द्वन्द्व भन्नु बढी उपयुक्त ठहर्छ । द्वन्द्व वास्तवमा रचनामा प्रयुक्त जीवनको अन्तर्जटिलताको सूचक हो । द्वन्द्व तीन तहमा विभक्त हुन्छ । मान्छेका बाह्यजीवनमा आइपर्ने विसङ्गतिका कारण देखापर्ने द्वन्द्व, मान्छे-मान्छेसँगका विषमताका कारणले दुवैमा वैमनस्य जन्माउने द्वन्द्व र मान्छेको आफैभित्र देखापर्ने तनाउमूलक द्वन्द्व । पात्रहरू बहिर्मुखी छन् र उनीहरूको क्रियाकलाप यान्त्रिक किसिमको छ भने त्यो द्वन्द्व बाह्य जगत्का असङ्गतिका कारणले जन्मेको हुन्छ । यो द्वन्द्व साधारण कोटिको हो । मान्छे-मान्छेका अन्तर र बाह्य असङ्गतिका कारणले जन्मिने द्वन्द्व अन्तर र बाह्य दुवै खाले द्वन्द्व हो । यो दोस्रो र विशेष कोटिको द्वन्द्व हो । तेस्रो र उत्कृष्ट कोटिको द्वन्द्व हो - पात्रको आफैभित्रको द्वन्द्व । यस्ता द्वन्द्वमा पात्र आफै भित्र छटपटिन्छ र कहिलेकाहीं त विच्छिन्नताको शिकार बन्न पनि वाध्य हुन्छ ।^{११४}

^{११४} राजेन्द्र सुवेदी, पूर्ववत्, पृ. १८ ।

चलचित्रमा घटनाको क्रमिक विकास देखाउन द्वन्द्वको भूमिका हुन्छ । तसर्थ कथानक चलचित्रमा द्वन्द्व आवश्यक तत्त्वका रूपमा देखापर्छ । यद्यपि द्वन्द्वको अवस्था भने फरकफरक हुन सक्छ । 'जीवनरेखा' चलचित्रमा द्वन्द्वको अवस्थालाई आन्तरिक, बाह्य र भौतिक जस्ता तीन तहमा हेर्नुपर्ने हुन्छ । यी तीन तहमध्ये बाह्य द्वन्द्वकै सघनता देखिन्छ । यस चरणमा दुई वा सोभन्दा बढी भावना तथा दृष्टिकोणका बीच अथवा मुख्य पात्र र प्रकृति तथा नियतिका बीच सङ्घर्षको स्थिति देखा पर्दछ ।

'जीवनरेखा' चलचित्रको प्रारम्भमै रानी साहेब दरवारका कामदार माथि खनिएकी देखिन्छे । खान बाहेक केही काम पनि गर्न नसकेको आरोप रानीको छ । यसरी बाह्य द्वन्द्वको स्थिति चलचित्रको सुरुआतमै देख्न सकिन्छ । रानीको प्रभुत्ववादी मानसिकताले ऊ सँग कार्यव्यापारमा संलग्न प्रायः सबै पात्रहरूसँग द्वन्द्व देख्न सकिन्छ । उमाको क्रियाकलापमाथि कडाइका साथ निरीक्षण गर्ने रानी आफूभन्दा तल्लो आर्थिक हैसियतकासँग बोल्न समेत हुँदैन भन्छे । वैचारिक विभेदका कारण उमासँग पनि रानीको द्वन्द्वको स्थिति छ । त्यसो त कुलीन संस्कारभित्रको दम्भको अवशेष प्रारम्भमा उमामै देख्न सकिन्छ । फलस्वरूप क्याम्पसका फटाहा केटाहरूको दुर्व्यवहारबाट उसैलाई बचाउन सहयोग गर्ने अमीतसँग पनि उसको द्वन्द्व सुरु भएको छ । उच्च वर्गीय चिन्तनको सङ्कीर्णताको सिकार निर्दोष अमीत भएको छ । मायाले उसको दृष्टिमा ढाकिएको भ्रमको पर्दा निकालिदिएपछि भने आफ्नो कार्यप्रति ऊ निकै पछुताएकी छे । भेट्ने इच्छा व्यक्त गर्दा पनि अमीतले अस्वीकार गरेपछि भने उसमा तीव्र अन्तर्द्वन्द्वको विकास भएको छ । आफ्नो भूललाई क्षमा नगरे आत्मदाह गर्ने घोषणा गर्नुले उसमा मनोस्नायु विकार पैदा भएको स्पष्ट हुन्छ ।

फटाहा केटाहरूको कार्यलाई निरुत्साहित गर्ने क्रममा अमीतसँग तिनीहरूको भौतिक द्वन्द्व चलचित्रमा देख्न सकिन्छ । बाटो ढुकेर अमीतलाई ठेगान लगाउने सुर कसेकाहरू परास्त भएर कुलेलाम ठोकेकाले यस द्वन्द्वमा अमीतको विजय भएको छ । उमाको विवाह अर्को केटासँग हुँदै छ भन्ने हल्ला सुनेपछि अमीतमा पनि आन्तरिक

द्वन्द्व देखिन्छ । वीरबलसँग 'धनीहरूका लागि प्रेम खेल नै रहेछ नि' भन्ने अमीतमा उमाप्रतिको प्रेम नै पीडाको कारण बनेको छ ।

श्रीप्रताप र रानीबीच सुरुमै बाह्य द्वन्द्व प्रारम्भ भएको छ । मोजमस्तीका निमित्त लाखौं माग्न थालेपछि रानीले दिन अस्वीकार गर्छे, तत्पश्चात् श्रीप्रताप सम्पत्तिको हक माग्छ । मारवाडीसँग श्रीप्रतापले लिएको एकलाख तिर्नुपरेपछि रानी र उसको तीव्र सङ्घर्ष बढेको छ । अंश माग्ने श्रीप्रतापलाई रानी भन्छे - 'यो सम्पत्ति न तेरो बाउको हो, न तेरो हो, फुटेको कौडी पनि भेट्दैनस् अब !' श्रीप्रतापले घर छोड्ने स्थिति बाह्य द्वन्द्वको चरम परिणति हो ।

रानी र उसको श्रीमान् बीच अन्तर र बाह्य दुवै कृतिको द्वन्द्व पाइन्छ । 'जीवनरेखा' चलचित्रको मूल कथानक नै यिनीहरूको चित्रण हो । रानी मूलतः बहिर्मुखी देखिन्छे भने श्रीमान् अन्तर्मुखी प्रकृतिको देखिन्छ । श्रीमान्लाई नोकरभन्दा बढी हैसियत प्रदान नगर्ने रानीको हेय भावनाको चेपुवामा श्रीमान् अन्तर्मुखी बन्दै भएको छ । कुलीन परिवारकी रानीको गाली, बेइज्जती, घृणा, तिरस्कारको घुटको पिउँन अभ्यस्त बनेको ऊ व्यक्तिगत अस्तित्व र पारिवारिक उत्तरदायित्व कुन छनौट गर्ने भन्ने मनोद्वन्द्वमा पिल्सिएको छ । पारिवारिक उत्तरदायित्व बोध गर्दा व्यक्तिगत स्वतन्त्रता कुण्ठित हुने अवस्थामा छ भने स्वतन्त्रताको कित्तामा उभिँदा छोरी सहितको पारिवारिक जीवनबाट टाढिनु पर्ने हुन्छ । रानीले आफूलाई कुकुरसँग दाँजेपछि भने उसमा द्वन्द्वका तीव्र ज्वारभाटाहरू पैदा भएका छन् । फलतः दरवारिया जीवनबाट पलायन भएर ग्रामीण जीवनलाई वरण गरेको देखिन्छ । दरबार छोडेपछि भने उसको चरित्र बहिर्मुखी बन्दै गएको छ । उमाको सतीत्व लुट्न खोज्न काजी तथा साहु विरुद्ध ऊ आक्रमक भएर खनिएको छ । 'ए बुढा! तँलाई कालले कुत्कुत्याएको जस्तो छ' भन्ने काजीको धम्कीलाई उसले 'तँ जस्ता भतुवालाई निमोठने तागत अब्बै यो पाखुरीमा छ' भन्ने कडा अभिव्यक्तिमार्फत् प्रतिकार गरेको छ । यस अवस्थामा काजीसँग उसको द्वन्द्व भौतिक तहमा उक्लेको छ ।

चलचित्रमा मनोद्वन्द्वको तीव्र संघात रानी साहेवमा देखिन्छ । बहिर्मुखी चरित्रकी रानी जीवनको उत्तरार्धमा अन्तर्मुखी बन्न पुगेकी छे । परपीडक स्वभाव स्वपीडकमा रूपायित भएको छ । तिरस्कार चुलिएपछि श्रीमान्को गृहत्याग तथा

दरबारको सङ्कीर्ण घेरा तोड्दै उमाले अमीतसँग विवाह गरेपछि एक्लिएकी रानीमा क्रमशः हीन भावनाको विकास भएको । श्रीमान्सँगको सहजीवन भोगबाट निवृत्त भएको अवस्थामा भने आफ्नो उग्र दम्भको बोध उसलाई भएको छ र विगतको आफ्नो व्यवहारप्रति क्षोभ पैदा भएको छ । पश्चात्तापको रापमा खरानी हुँदै गएको उसको कठोर हृदय दरबारभित्र रमाउँन सक्दैन । उसलाई दरबार मसानघाट समान लाग्न थालेको छ । धन, दौलत, ऐस, आराम जस्ता भौतिक तत्त्वको मूल्य तुच्छ स्वीकारेर आत्मिक सुखको खोजीमा ऊ तिर्थयात्रामा निक्लेकी छे । यसरी भौतिक जीवनको पराकाष्ठाले उसलाई आध्यात्मिकताको शरणमा पुऱ्याएको छ । खाना नै नखाई उकालो चढने, हैजाको सूई सबैले लगाउँदा पनि लगाउन नचाहने रानीको विक्षिप्तता तिर्थयात्राका क्रममा देखिन पुगेको छ । त्यसैले उसमा जीनप्रतिको मोह निःशेष भएको देखिन्छ ।

समापनतिर पुग्दा 'जीवनरेखा' चलचित्रमा प्रायः द्वन्द्वशून्यताको स्थिति पाइन्छ । प्रकृति वा नियतिसँगको द्वन्द्वमा उमा र अमीतको विजय हुनु, पन्ध्र वर्षको वियोगको व्यथा खेपेकी रानी श्रीमान्सँग पारिवारिक जीवनको भिख माग्नु गाउँ पुग्नु, श्रीमान्ले पनि विगतलाई कालो दिनका रूपमा लिदै यस्तै रहेछ 'जीवनरेखा' भन्नु जस्ता अनुकूल परिस्थितिले चलचित्र सुखान्ततिर उन्मुख भएको छ । अब कसैमा पनि द्वन्द्वात्मक स्थिति बाँकी रहेको पाइँदैन ।

५.७ सन्देश

जुनसुकै रचनाको सिर्जना गर्दा स्रष्टाले कुनै न कुनै उद्देश्य राखेको हुन्छ । त्यस उद्देश्यको परिपूर्तिका निमित्त रचनामा विचारको श्रृङ्खला प्रभावित भएको हुन्छ ।^{११५} चलचित्रको सन्दर्भमा निर्देशकको जीवनदृष्टि नै चलचित्रको सन्देशका रूपमा आएको हुन्छ । चलचित्रहरूको प्रत्यक्ष कथनमा वा उनीहरूका कार्य व्यापारमा चलचित्रभरी नै यो व्याप्त रहेको हुन्छ । यद्यपि सन्देश चलचित्रको अर्थ भएको हुँदा त्यसको छिनोफानो गर्दा प्रतीकात्मक स्वरूपलाई पनि खोतल्नु पर्ने हुन्छ ।

^{११५} राजेन्द्र सुवेदी, पूर्ववत्, पृ. १९ ।

चलचित्र एउटा कला हो । मनोरञ्जनको माध्यम पनि हो । त्यसकारण सन्देशको थुप्रो लाउन खोज्नु पनि उपयुक्त हुँदैन । विचार सम्प्रेषण गर्ने नाममा चलचित्र औपदेशिक आचारशास्त्र भएर आयो भने कला नभएर सिद्धान्त बन्दछ; साहित्य नभएर विचारको दस्तावेज बन्दछ । यसरी विनासन्देश चलचित्र खात्रो बन्न पुग्छ भने सन्देशको विवरणले कलात्मक मूल्य मुर्छित हुन सक्छ । सन्देशको प्रकृति स्थानीय र विश्वजनीन गरी दुई प्रकारको हुने गर्दछ । स्थानीय सारवस्तुले कुनै देशकालमा सीमित रही सत्यको निरीक्षण गर्दछ भने विश्वजनीन दृष्टिले जीवनको शाश्वत सत्यको खोजी गर्दछ ।

चलचित्र 'जीवनरेखा' एउटा पारिवारिक कथामा आधारित चलचित्र हो । सामाजिक कार्यपीठिकामा यसले विचार प्रतिपादन गरेको छ । यहाँ जीवनभोगका क्रममा उपस्थित विभिन्न चरित्रहरूले चलचित्रगत वैचारिकताको निर्माण गरेका छन् । तसर्थ ती चरित्रका कार्यव्यापारको निचोड निकाले पश्चात् सन्देशको तहमा पुग्न सम्भव हुन्छ । चलचित्रमा उमाको बाबुले प्रादुर्भूत गरेका संवादहरू मूल जीवनदृष्टिको निकटवर्ती भएर आएका छन् । साथै उमा, अमीत, रानीजस्ता पात्रहरूको कार्यव्यापार पनि त्यही जीवनदृष्टि कै पक्षपोषण गर्न सहायक बनेका छन् । अन्य चरित्रहरूलाई पनि स्वतन्त्र रूपमा विकसित हुने अवसर दिइएकाले उनीहरूमध्ये केहीका निजी दृष्टिकोण पनि छन् तर तिनको अस्तित्व परिधीय सावित भएका छन् । स्वतन्त्र चिन्तन भएका यस्ता वैयक्तिक चरित्रहरूका व्यवहारले सिङ्गो चलचित्रको जीवनजगत्सम्बन्धी अवधारणा निर्माणमा चाहिँ सहयोग पुऱ्याएको देखिन्छ ।

दरवारिया प्रभुत्ववादी संस्कारले दीक्षित रानी साहेवको उच्च अहम्ले पारिवारिक जीवनलाई खण्डित तुल्याएको छ । पारिवारिक सम्बन्धको आधार विश्वास, सहयोग र सहअस्तित्वमा टिकेको हुन्छ । एकले अर्कोको अस्तित्वको सम्मान गर्नु यसको पहिलो सर्त हो । यो अवस्था कायम हुँदासम्म जीवन दुई पाङ्ग्रे रथ हुन्छ, अन्यथा एउटा पाङ्ग्रे कुनै पनि समय उछिट्टिएर दुर्घटित हुनसक्छ । दास मनोवृत्तिबाट ग्रसित रानीको प्रताडनाले उसको श्रीमान् सदाको लागि दरवार छोडेर गाउँ पलायन हुनुले यसै कुरालाई पुष्टि गर्दछ । परिवार सुखबाट बन्चित भएको

महसुस गरेपछि चाहिँ भयङ्कर आत्मपीडा बोधगर्दै पराजित मानसिकता बोकेर रानी श्रीमान् खोज्दै गाउँ पुगेकी छे ।

सांस्कृतिक अतिक्रमणको पटाङ्गिनीलाई उदाङ्गो पार्न श्रीप्रताप सशक्त भएर देखिएको छ । केहीवर्ष विदेश बसेर आएको ऊ पाश्चात्य विकृतिको दुर्गन्ध आफ्नै बहिनी उमाको नारी अस्मितालाई चुनौती दिँदै देखाउँछ । परपुरुषको अँगालोमा बेरिएर नाचन दबाव दिन श्रीप्रतापले राष्ट्रिय संस्कृति र मूल्यलाई चिन्न छाडेको छ । 'नौजवान सँग नाच्दा मुड फ्रेस हुन्छ' भन्ने शिक्षा बहिनीलाई दिँदा ऊ सच्चा दाजु भएको अनुभूत गर्छ । श्रीप्रतापको अभिव्यक्तिको हौसिएर पाखुरा समाप्त आएको पाहुनाको गाला चड्काएर उमाले प्रतिकार गरेपछि उसकी विदेशी श्रीमती पनि क्रुद्ध बन्दछे र आफूलाई नेपाली केटी ठीक लागेन भन्ने प्रतिक्रिया दिन्छे ।

काजी भोगवादी सामन्ती प्रवृत्ति बोकेको प्रतिनिधि पात्र हो । कथित उच्च वर्गको चेपुवामा कसरी निम्नवर्गीयहरू पीडित छन् भन्ने तथ्य उसले देखाएको छ । पैसाले किन्न नसक्ने कुरा केही छैन भन्ने धारणा उसको छ । त्यसैले सुनको सिक्री देखाएर ऊ उमासँग खेलवाड गर्न चाहन्छ, र आफ्नो धृष्टता पूरा नहुने देखेपछि भूत समान उमामाथि खनिन्छ । सामाजिक मूल्य, मान्यताको स्खलन गराउन होटल साहुजस्ता पात्र पनि खुलेर लागेका छन् । बाबुको शरणमा पुगेकी उमालाई होटलमा फिर्ता ल्याउन 'यो हाम्रो माल हो हामीलाई नै फिता गर्' भन्ने साहु पैसाका लागि जे पनि विनिमय गर्न तयार छ ।

दरवारिया ऐस आराम सहितको जीवन पिंजडामा थुनिएको चरा समान हुन्छ भन्ने चिन्तन उमाको छ । यथास्थितिवादी दरवारिया कुलीन परम्पराको साङ्गो चुडाल्दै प्रगतिशील वैवाहिक सम्बन्ध रोज्ने उमा वर्गीय समताको पक्षमा रहेकी छे । यसको लागि विद्रोहको आवश्यकता उसको कार्यव्यापारले देखाउँछ । राणा परिवारमा हुर्केकी उमाले निम्नमध्यमवर्गीय अमीतसँग प्रेमविवाह गर्नु तत्कालीन समयमा एउटा क्रान्तिकारी कदमको उद्घोषण नै थियो ।

जीवन ठिक्क ठिक्क मिलेर चल्यैन । यो विनायोजना पनि योजनाबद्ध भइदिन्छ अनि योजनाबद्ध बनाउन खोज्दा पनि लथालिङ्ग भइदिन्छ । यो जीवनको एउटा

सामान्य चरित्र हो । आफ्नो भविष्यको निर्णय आफैले गरेर सुखमय दाम्पत्य जीवन जिउने योजना बनाएका उमा र अमीतको जीवनयात्रा दुर्घटित भएको छ । धेरै समयसम्म उनीहरू वियोगको भुँमरीमा परेर हराएका छन् र उनीहरूको जीवनको सहज गति अवरुद्ध भएको छ । मानिस जीवनमा परिस्थितिको दास बन्न पुग्छ । ऊ त्यसको नियन्त्रणमा हुन्छ । यसरी सम्भौता गरेरै जीवन बाचन विवश हुन्छ भन्ने विसङ्गतिवादी चिन्तन पनि यस सन्दर्भमा मुखरित भएको छ । यद्यपि 'बाह्र वर्षमा बगेको खोला त फर्कन्छ भन्छन् ...' भन्ने उमाको आशावादी जीवनदृष्टि अनि अविराम आफ्नी प्रेयसीको खोजीमा लागेका अमीत पनि पलायनवादी देखिएको छैन । वियोगको दुःखद कालखण्ड समाप्त भएर पुनः दुई प्रेमी आफ्नो सपनाको संसारतर्फ उन्मुख हुनुले आत्मिक प्रेममा नियतिलाई समेत पराजित गर्ने शक्ति हुन्छ भन्ने आदर्श विचार प्रतिपादित हुन्छ ।

अस्तित्ववादीहरू जीवन अस्तित्वको सङ्घर्ष हो भन्ने ठान्छन् । उमाको बाबु अस्तित्ववादी जीवनदृष्टि बोकेको पात्र हो । ऊ अस्तित्व रक्षाका खातिर जस्तो सुकै कदम चाल्न तयार छ र आफ्नो निर्णयप्रति उसलाई कुनै पछुतो पनि छैन । जीवनमा स्वतन्त्रताको उच्च महत्त्व उसले स्वीकारेको छ । रानीले अस्तित्वमा औंला उठाएपछि ऊ विद्रोहमा उत्रिएको छ । आफ्नो विचारप्रति अविचलित रहेपनि रानीले अस्तित्व स्वीकारेपछि भने ऊ पुरानो घर फर्किएको छ । जीवनमा आउने यस्ता उतार चढावलाई ऊ सहज रूपमा लिन्छ । चलचित्रको अन्त्यमा विचार वाक्यको रूपमा उसको जीवनप्रतिको दृष्टिकोण यसरी आएको छ- 'कसको भाग्यमा के लेखेको छ कसले भन्न सक्छ ? भावीले लेखेका यी जीवन रेखाहरू कसैलाई उचाल्छन् त कसैलाई पछ्याउँछन्, कसैको मिलन गराउँछन् त कसैको विछोड ... ।'^{११६}

निष्कर्षका रूपमा भन्नुपर्दा व्यावहारिक जीवनमा पारिवारिक सुख उर्जारूपि अपरिहार्य तत्त्व हो । यो विना मानिस लामो मरुभूमिको यात्री समान बन्न पुग्छ तर पारस्परिक सद्भाव विना जीवन खोक्रो, अस्तव्यस्त र निरर्थक हुन्छ साथै समयले निम्त्याउने जटिलतालाई पनि धैर्य र आत्मबलले परास्त गर्न सकिन्छ भन्ने सन्देश चलचित्र 'जीवनरेखा' मा पाइन्छ ।

^{११६} चलचित्र 'जीवनरेखा', दृश्य २३ ।

६. 'अन्त्यदेखि सुरु' उपन्यास र 'जीवनरेखा' चलचित्रको तुलनात्मक अध्ययन

उपन्यास र चलचित्र ललितकलाका दुई पृथक विधा हुन् । दुवैका आ-आफ्नै निजी विशेषताका आधारमा अस्तित्वमा छन् । तसर्थ उपन्यासको चलचित्रात्मक रूपान्तरण हुबहु असम्भव बन्न जान्छ । हुबहु रूपान्तरण गरियो भने पनि त्यसले चलचित्रको वास्तविक स्वरूप गुमाउन सक्छ । उपन्यासमा जीवनको व्यापक पक्ष समीकृत भएको हुन्छ । बहुल पात्रको आयोजना गरिएको हुन्छ अनि व्यापक परिवेश अटाइएको हुन्छ । यसक्रममा उपन्यासकारको कलात्मक प्रस्तुति एवम् मौलिकत्व स्थापित भएको हुन्छ । कथनको कलाका आधारमा उसले व्यापक परिवेशलाई सीमित आयतनमा समेट्न सक्छ भने सीमितलाई पनि व्यापक आकार दिन सक्छ । यो अवसर चलचित्रका सन्दर्भमा निर्देशकलाई प्राप्त नहुन सक्छ । किनभने उपन्यासको कथनलाई चलचित्रमा क्रियामा ढाल्नुपर्ने हुन्छ । कार्य प्रस्तुतिका आफ्नै सीमा हुन्छन् । निर्देशकलाई हिउँ पग्लदै गरेको हिमाल, नदीनाला, घनाजङ्गल जस्ता दृश्यको प्रस्तुति टाउको दुखाईको विषय बन्न जान्छ तर उपन्यासकारको भाषिक कौशलले तिनलाई सहज बनाइदिन्छ । पात्रको मनोजगत्को सजीव चित्रण जसरी उपन्यासकारले गर्न सक्छ त्यही चित्रण चलचित्रको क्रियात्मक विधिमा प्रायः असम्भव नै हुन्छ । चलचित्रको सीमित समयमा उपन्यासको व्यापक घटना, पात्र, परिवेश उत्रन कठिन बन्दछ । यसैले ती पक्षलाई समयसीमा भित्र बाँध्न फेरबदल गर्नु आवश्यक ठहरिन्छ । यो निर्देशकका लागि ठूलो चुनौतीको विषय पनि हो । उपन्यासलाई चलचित्रमा ढाल्नका लागि पटकथा तयार गरिन्छ । पटकथा पाठकका लागि पढ्न निर्माण गरिने नभई दर्शकका लागि पर्दामा प्रदर्शन गरेर देखाउने उद्देश्यले लेखिन्छ । उपन्यास 'अन्त्यदेखि सुरु'लाई चलचित्रात्मक रूप दिने काम पटकथा लेखन प्रकाश थापाले गरेका हुन् । रूपान्तरणमा थापाले उपन्यासको मूल कथाको सीधा प्रवाहलाई पूर्णतयाः वहिष्कार नगरे पनि धेरै सन्दर्भहरूको फेरबदल गरेको देख्न सकिन्छ । तिनै फेरबदलको स्थितिलाई यहाँ प्रकाश पार्ने प्रयास गरिन्छ । यसका लागि कथानक, चरित्र, परिवेशजस्ता घटकहरूको उपयोग गरिनु आवश्यक हुन्छ ।

६.१ कथानक

उपन्यास 'अन्त्यदेखि सुरु' र चलचित्र "जीवनरेखा"बीचको तुलनाको मुख्य पक्ष यी दुईको कथानकीय समानता र भिन्नता हो । उपन्यासलाई चलचित्र बनाउने क्रममा 'अन्त्यदेखि सुरु'का कयौं घटनाहरू हटाइएका, थपिएका तथा परिवर्तित गरिएका छन् । चलचित्र जीवरेखाको चर्चा अधिल्लो अध्यायमा नै गरिएकाले यहाँ उपन्यासको कथानकको सङ्क्षिप्त चर्चा गरे पश्चात् यिनका तुलनीय पक्षलाई प्रस्तुत गरिन्छ ।

उपन्यास प्रमुख पात्र सङ्गीता शाही र जितेन्द्र गौतमले भोग्नुपरेको समस्याकै वृत्तमा घुमेको छ । पोखरा पृथ्वीनारायण क्याम्पसकी सह-प्राध्यापक सङ्गीता आफ्ना सहकर्मीहरूसँग होटलमा खानाखान गएको बेला जितेन्द्रसँग भेट भएको, करिब दश वर्ष अगाडि सम्बन्ध विच्छेद भएको पतिले पुनः सम्बन्धको प्रस्ताव राखेपछि विगतलाई सङ्गीताले क्रमशः सम्झन्छे । गणितका प्राध्यापक जितेन्द्र र अङ्ग्रेजी विषयका विद्यार्थी सङ्गीताबीच विश्वविद्यालय क्याम्पस कीर्तिपुरमा भेट भएको, क्याम्पसका प्राध्यापक तथा विद्यार्थीहरूले आयोजना गर्ने भ्रमण तथा वनभोजका अवसरमा दुईको प्रेम विकसित भई विवाहमा परिणत भएको छ । ससुराल गएको समयमा सासू अखण्डराज्यलक्ष्मीले गरेको अपमानपूर्ण व्यवहार, तथा कोठामा ल्याइएका दाइजोका सामग्रीहरूजस्ता विषयका कारण दुई बीच सम्बन्ध चिसिएपछि सङ्गीता माइत गएकी, लामो समयसम्म सङ्गीतालाई लिन नगई कोठाको चाबी ड्राइवरमार्फत् पठाएर जितेन्द्र सम्पर्कविहीन भएपछि आमाको आदेशअनुसार सङ्गीता र जितेन्द्रको सम्बन्ध विच्छेद हुन्छ । सान्द्रा नामक विदेशी केटीलाई पत्नीका रूपमा ल्याएपछि आफ्नो दरबारमा पैसाका लागि श्रीप्रतापले किचलो सुरु गरेको छ । यसै क्रममा अत्यधिक रक्सी पिएर अखण्डको मृत्यु भएको एवम् श्रीप्रतापको व्यवहारले बस्न नसक्ने भएपछि बाबु क्षेत्रप्रताप स्याङ्जातिर लागेको छ भने सङ्गीता पृथ्वीनारायण क्याम्पस पोखरामा सहप्राध्यापकमा नियुक्ति भएर पोखरा बस्न थालेकी छे । अन्त्यमा जितेन्द्र र सङ्गीताको पुरानो विच्छेद भएको सम्बन्ध जोडिएपछि आफ्नो अन्त्यभएको जीवन फेरि सुरुभएको महसुस सङ्गीताले गरेकी छे ।

उपर्युक्त कथानकको अध्ययन गरे पश्चात् उपन्यासको कथानक भन्दा चलचित्रको कथानक पृथक रहेको बुझिन्छ । तसर्थ त्यस्ता फरक रूपमा रहेका घटनाहरूलाई यहाँ बुँदागत रूपमा देखाइएको छ :

- क) हटाइएका घटनाहरू
- १) पृथ्वीनारायण क्याम्पस पोखराको सम्पूर्ण परिवेश,
 - २) जितेन्द्र र सङ्गीताको क्याम्पसको परिसरमा भेट भएको प्रसङ्ग,
 - ३) सङ्गीताको ललिता र सरितासँगका संवाद,
 - ४) वनभोज तथा भ्रमणका प्रसङ्गहरू,
 - ५) विवाह पश्चात् सङ्गीता र जितेन्द्रको पारिवारिक जीवन,
 - ६) दरवारभित्र जितेन्द्र अपामानित भएको घटना,
 - ७) जितेन्द्र र क्षेत्रप्रताप बीचको संवाद,
 - ८) सङ्गीतासँगको सम्बन्ध विच्छेद र जितेन्द्रले काठमाडौँ छोडेको प्रसङ्ग,
 - ९) अखण्डराज्यलक्ष्मीको मृत्युको घटना,
 - १०) सङ्गीताको पृथ्वीनारायण क्याम्पसको अध्यापकीय जीवन,
 - ११) श्रीप्रताप घरबारविहीन भएको अवस्था ।

उपन्यासको मूल समस्या चाहिँ जितेन्द्र र सङ्गीताबीच एक आपसको असमझदारीबाट सिर्जित असफल दाम्पत्य जीवन हो । यही मूल समस्याले उपन्यासको कथानकलाई गतिशील बनाएको छ । तर चलचित्रमा माथिका घटनाहरूले स्थान पाएका छैनन् । मूल पात्रको भूमिकालाई नै परिवर्तन गरिएका कारण उपन्यासको कथ्य र चलचित्रको कथ्यमा ठूलो भिन्नता उत्पन्न भएको छ । उपन्यासमा पूर्वदीप्तिका रूपमा सङ्गीता र जितेन्द्र बीचको सम्बन्ध विच्छेद हुनुभन्दा अगाडिको जीवनलाई उभ्याइएको छ । तर चलचित्रमा त्यस्तो कुनै आयोजना छैन एवम् उनीहरूको विवाहपछि सम्बन्ध विच्छेद नहुँदासम्मको दाम्पत्य जीवनलाई चलचित्रमा हटाइएको छ । सङ्गीता र जितेन्द्रबीच प्रेमसम्बन्ध विकास गराउने उद्देश्यले आयोजना गरिएका शिवपुरी, चोभार इत्यादि स्थानको भ्रमण तथा वनभोज चलचित्रमा देख्न सकिँदैन । वैवाहिक जीवन टुक्रिएपछि सङ्गीता प्रध्यापकको रूपमा

दश वर्षसम्म पृथ्वीनारायण क्याम्पस पोखरामा बिताएको जीवनको सङ्केत पनि चलचित्रमा छैन । त्यस्तै अखण्डको मृत्यु, जितेन्द्रको प्राध्यापक पाटो पनि चलचित्रमा समेटिएको छैन । मूल कथासँग सम्बन्धीत यी घटनाहरू साथै अन्य उपकथाहरू पनि चलचित्रमा देखिंदैनन् । यसरी कथानकको स्वरूपलाई खल्बल्याइएकाले चरित्रको मूल्य माथिसमेत असर पुगेको छ ।

ख) थपिएका घटनाहरू

‘अन्त्यदेखि सुरु’ उपन्यासलाई चलचित्र बनाउने क्रममा व्यापक घटनाहरू थपिएका छन् । उपन्यासका धेरै घटनाहरू हटाइएबाटै चलचित्रमा अनेकौं भिन्न प्रसङ्गहरूले स्थान पाएको बुझ्न सकिन्छ । यस्ता घटनाहरूलाई बुँदागत रूपमा प्रस्तुत गरिन्छ ।

- १) उद्घोषण मार्फत् आशामहलको प्रसङ्ग,
- २) कामदारलाई रानी साहेवले झपारेको प्रसङ्ग,
- ३) उमाको काजीसँग विवाहको कुरा,
- ४) श्रीप्रतापले मारवाडीसँग पैसा लिएको प्रसङ्ग,
- ५) अमीतको क्याम्पसका केटाहरूसँगको द्वन्द्व,
- ६) फुटबल प्रतियोगिताको स्थिति,
- ७) वीरबल र विजुलीबीचका हास्यमूलक परिवेश,
- ८) नायक र नायिका सवारी दुर्घटनामा परेको घटना,
- ९) नायकको खुट्टा भाँच्चिएको र अस्पतालको प्रसङ्ग,
- १०) नायिका कुनै गाउँमा होटल मजदूर हुन बाध्य भएको प्रसङ्ग,
- ११) होटल साहुले श्रमशोषण गरेको प्रसङ्ग,
- १२) काजीले उमाको सतीत्व लुट्न गरेको प्रयासको घटना,
- १३) नायिकाको बाबुको साहु र काजीसँगको द्वन्द्व,
- १४) रानी एकलो भएपछि विक्षिप्त भई तिर्थयात्रामा निक्केको प्रसङ्ग,
- १५) श्रीमान् भेट्न रानी गाउँ पुगेको प्रसङ्ग,

१६) सबै परिवार भेट भएपछि काठमाडौं फर्केको प्रसङ्ग,

१७) नायक र नायिकाबीचको गीत-सङ्गीतको प्रसङ्ग ।

उपर्युक्त बुँदागत सूचीले चलचित्रमा अनेकौ प्रसङ्गहरू जोडिएको देख्न सकिन्छ । उद्घोषणमार्फत् दरवारको स्थितिको सामान्य परिचय दिएर उपन्यासले देखाएको दरवारभित्रको लामो कार्यव्यापारगत लमाइलाई सीमित गरिएको छ । अमीतको क्याम्पसका केटाहरूसँगको बाह्य द्वन्द्व, काजीसँग उमाको विवाहको प्रसङ्ग चलचित्रको कथालाई समस्यामूलक बनाउने र नायक त्यससँग जुधेर विजय प्राप्त गरेको देखाउने उद्देश्यबाट निर्मित छन् । एउटै व्यक्ति लाई वीरबल र बलवीरको दोहोरो भूमिका प्रदान गरी बीचमा बिजुलीलाई उभ्याएर चलचित्रमा मसला हाल्ने कार्य भएको छ । नायक नायिका सवारी दुर्घटनामा परेपछि नायक सहरको कुनै अस्पतालमा उपचार गरिरहेको तथा नायिका भने गाउँमा वैद्यको सम्पर्कमा पुगेको देखिन्छ । एकै स्थानमा भएको दुर्घटना मा देखाइएको यो परिवेश नायक र नायिकालाई विछोड गराउने कृत्रिम प्रयास बनेको छ । उमा पुगेकै गाउँमा दरबार छोडेर निस्किएको बाबु भेटिनु, उमालाई विवाह गर्न खोज्ने काजी पनि त्यही बाटो हुकेर बसेजस्तो देखाइनुले चलचित्रगत स्वाभाविकता खण्डित भएको छ । यसरी व्यावसायिक धर्मलाई पालना गर्नका लागि मिलाइएको तारतम्य कतिपय स्थितिमा अस्वाभाविक सिद्ध भएका छन् ।

ग) परिवर्तित घटनाहरू

चलचित्र 'जीवनरेखा'को कथानक निर्माण गर्दा उपन्यासका थुप्रै घटनाहरू परिवर्तन गरिएको पाइन्छ । तसर्थ यस शीर्षकमा परिवर्तन गरिएका मुख्य-मुख्य घटनाहरू प्रस्तुत गरिन्छ ।

१) उपन्यासमा अखण्डको मृत्यु अत्याधिक मदिरा सेवन गरेको कारणले देखाइएको छ । चलचित्रमा भने अखण्डको मृत्यु नै भएको छैन । यसरी अखण्डलाई जीवत राखेर घटनाको प्रकृतिलाई पूर्णतया परिवर्तन गरिएको छ ।

- २) उपन्यासमा अखण्डको कारणले दरबारमा तिरस्कार पूर्ण जीवन भोग्न नसक्ने भएपछि स्याङ्जा गएको अखण्डको श्रीमान् बोलाइएपछि एकवर्षमै फर्किएको छ र अखण्डको मृत्युपछि तथा सङ्गीता पोखरा लागेपछि ऊ पनि पुनः स्याङ्जा फर्किएको छ । तर चलचित्रमा ऊ पन्ध्र वर्षसम्म फर्किएको छैन । रानी उसलाई लिन गाउँ पुगेपछि भने सबै परिवारका साथ ऊ पनि काठमाडौँतिर लागेको देखाइएको छ ।
- ३) विवाहपछि नायक नायिक उपन्यास एवम् चलचित्र दुवैमा विछोडिएका छन् । यद्यपि उपन्यासमा लगभग एक वर्षसम्मसँगै बसेर आपसी कटुताका कारण विछोडिएका छन् भने चलचित्रमा विवाहकै दिन आकस्मिक सवारी दुर्घटनामा परेर विछोड भएको देखिन्छ ।
- ४) चलचित्रमा श्रीप्रताप र उसकी श्रीमती सान्द्रा परिवारसँग मिल्न नसकेपछि आफै गृहत्याग गरेका छन् एवम् त्यसपछिको उनीहरूको जीवनको कुनै चर्चा छैन भने उपन्यासमा उनीहरू गृहत्याग गर्दैनन् । त्यस्तै श्रीप्रतापकी विदेशी पत्नीले उसलाई छोडेकीले दुर्व्यसनीको शिकार भएर घर न घाटको स्थितिमा पुगेको श्रीप्रताप दिदीको शरणमा पोखरा पुगेको छ । चलचित्रमा यस्तो कुनै परिस्थिति देखिदैन ।

उपर्युक्त पक्षको चर्चा गरे पश्चात् उपन्यासको कथानक र चलचित्रको कथानक बीच निकै अन्तर देखिन्छ । उपन्यासको विशाल परिवेश, बहुल पात्र, मन्दगतिमा बग्ने घटनाक्रमजस्ता पक्ष चलचित्रमा पनि त्यही रूपमा उत्रन नसक्नु स्वाभाविक बन्दछ । तसर्थ कथानकको गतिलाई तीव्र बनाउन उपन्यासका केही पक्ष रूपान्तरणका क्रममा हटाउने तथा परिवर्तन हुने गर्दछन् । कथनलाई क्रियामा उतार्ने क्रममा पटकथाकारले असहजता हटाएर वा परिवर्तन गरेर सहज बनाउने गर्दछ । मूल कृतिको रूपान्तरण हुबहु असम्भव हुन्छ तर कृतिको रूपान्तरणमा कृतिकारको सम्वेदनालाई निमोठ्नु चाहिँ हुँदैन ।

‘जीवनरेखा’ चलचित्रको मूल कथानक रानीसाहेव र उसका श्रीमान्बीचको पारिवारिक जीवनका उतारचढाउमा कम एवम् रानीकी छोरी उमा र अमीत

बीचको प्रेम, विवाह, विछोड र मिलनमा चाहिँ बढी केन्द्रित छ । यता उपन्यासले भने उच्चकुलीन दरवारिया सामन्ती प्रवृत्तिभित्रका विसङ्गतिका केन्द्रमा सङ्गीता र जितेन्द्रको प्रेम, विवाह सम्बन्ध विच्छेद र पुनर्मिलनलाई प्रस्तुत गरेको छ । मूल पात्रको भूमिकालाई नै हटाउने तथा परिवर्तन गर्ने कार्यले उपन्यास चलचित्रबीचको मूल कथ्य केही पृथक बनेको छ । उपन्यासकारले निर्माण गरेको मुख्य चरित्र जितेन्द्र एउटा प्राध्यापक हो भने चलचित्रमा ऊ विद्यार्थीमा रूपान्तरण भएको छ । यसले चरित्रको कार्यव्यापारमा ठूलो परिवर्तन गराएको छ । सामान्यतया: नायक भनेको द्वन्द्वमा शत्रुलाई परास्त गर्नसक्ने, प्रेमप्राप्तिका लागि मर्न-मार्न सक्ने, शारीरिक रूपमा आकर्षक, विनोदप्रिय जस्ता गुण भएको हुनुपर्छ भन्ने मानसिकताका कारण प्राध्यापक जितेन्द्रलाई विद्यार्थी अमीत बनाइएको प्रतीत हुन्छ । प्राध्यापक र विद्यार्थीबीच प्रेमप्रणय देखाउनुभन्दा सहपाठीबीचमै प्रेमभाव स्वाभाविक त हुन्छ तर यसले जितेन्द्रको भूमिका निर्वाह गरेको मूल पात्रको तेजोवध भएको छ । उमा र अमीतको विछोड नियतिले सिर्जना गरेको परिस्थितिका कारणबाट नभई उपन्यासमाभै आफ्नै वैयक्तिक आग्रह पूर्वाग्रहका कारण देखाउन सकिन्थ्यो । यसो हुँदा उपन्यासको मूलमर्म चलचित्र निर्माणमा पनि उद्भाषित हुन सम्भव थियो तर पटकथाकारले समस्याको मूलकारण नियतिलाई स्वीकारेका छन् । यसरी मूल कृतिकै आधारमा चलचित्र बने पनि चरित्राङ्कन भएपछि मूल कृति एक कदम पछाडि नै छुटेको देखिन्छ ।

६.२ पात्रविधान

उपन्यासको कथानकलाई चलचित्रमा परिवर्तन गरिएका कारणले त्यसको असर चरित्रचित्रणमा पनि निश्चय नै पर्दछ । कथानकीय स्तम्भलाई बोक्नकै लागि चरित्रको निर्माण गरिने भएकाले कथाकै धरातलमा चरित्र उभिन्छन् । उपन्यासका सबै पात्रहरू चलचित्रमा अटाएका छैनन् । मुख्य चरित्रको कार्य अर्को नयाँ चरित्र भित्र्याएर गराउनुले चरित्रको कार्यव्यापारमा अन्तर देखिन्छ । यसरी पृथक किसिमले चरित्रहरूलाई प्रस्तुत गर्ने कार्य चलचित्र 'जीवनरेखा'मा भएको छ । प्रायः उपन्यासका कुनै पनि चरित्र उही रूपमा चलचित्रमा नदेखिने स्थिति छ । यस शीर्षकमा उपन्यासका र चलचित्रका चरित्रहरूको सामान्य चारित्रिक वैशिष्ट्य

लगायत परवर्तनका क्रममा भएको चरित्रको वहिष्कार, अन्तर्मिश्रण र नयाँ स्थापनालाई देखाउने कार्य गरिन्छ ।

क) पात्रहरूको वहिष्कार

उपन्यासमा जम्मा २४ पात्रहरूको उपस्थिति देखिन्छ भने चलचित्रमा स्पष्ट रूपमा खुट्याउन सकिने १५ पात्रहरू मात्र छन् । यसरी उपन्यासका सबै पात्रहरूलाई चलचित्रमा स्थान दिइएको छैन । चलचित्रमा उपन्यासबाट हटाइएका पात्रहरूको भूमिका गौण नै छ । त्यसले पात्रहरूको वहिष्कारकै कारण ठूलो क्षति व्यहोर्नु परेको स्थिति नभए पनि परिवेश निर्माणमा सहयोग पुऱ्याउने ती पात्रहरू नहुँदा औपन्यासिक वस्तु र चलचित्रको वस्तुमा पृथकता देखिन्छ । वहिष्कारमा परेका पात्रहरूमा सहप्राध्यापक राममान शाक्य, यागदत्त, गोपाल मानन्धर, रोशन वोगटी, अमिता चित्रकार विमला, प्राध्यापक शिवहरि रिमाल, ड्राइवर गोपाल लगायतका छन्, गौण नै भए पनि यी चरित्रहरूले प्रमुख तथा सहायक पात्रहरूका बारेमा केही थप प्रकाश पार्ने तथा औपन्यासिक परिवेश निर्माणमा सहयोग गरेका थिए । पृथ्वीनारायण क्याम्पस पोखराका अध्यापकहरूबीचको सहभोज तथा विश्वविद्यालय क्याम्पस कीर्तिपुका अध्यापक तथा विद्यार्थीहरूको वनभोज, भ्रमणका दृश्य चलचित्रमा नदेखिने भएकाले यी पात्रहरूको निर्माण भएको छैन । उपन्यासमा जितेन्द्र र सङ्गीताबीचको सम्बन्धलाई प्रष्ट्याउने क्रममा यस्ता चरित्रको भूमिका रहेको देखिन्छ ।

ख) नयाँ पात्रहरूको उपस्थापन

चलचित्र 'जीवनरेखा'मा पात्रहरूलाई सीमित गर्ने कार्यभन्दा बढी नयाँ पात्रहरूको निर्माण गर्ने कार्य भएको देखिन्छ । यस्ता नवीन पात्रहरूले उपन्यासको भन्दा भिन्न नवीन घटना वा परिस्थितिको निर्माण गरेका छन् । ती पात्रहरूमा वीरबल, विजुली, काजी, होटल साहू, काजीका मतियारहरू, मारवाडी, फुटबलका सहभागीहरू, उमालाई उपचार गर्ने गाउँका श्रीमान्-श्रीमती, मास्टर भनिएको कपाल काट्ने व्यवसाय गर्ने व्यक्ति, अस्पतालका डाक्टरहरू, रानीको तीर्थयात्राका साथी लगायतका छन् । यीमध्ये चलचित्रको मूल कथानकसँग सम्बन्ध नराख्ने तर हास्य परिवेश सिर्जना गर्ने वीरबल, विजुली, मास्टरजस्ता पात्र सिर्जित छन् ।

दर्शकहरूलाई मनोरञ्जन प्रदान गर्ने दृष्टिकोणले यी पात्रको भूमिका महत्त्वपूर्ण देखिन्छ । उमा अमीतसँग विछोडिएर गाउँ पुगेपछि त्यहाँको परिवेशलाई समस्यामूलक एवम् द्वन्द्वात्मक बनाउनका लागि काजी, उसका मतियारहरू तथा होटल साहुको भूमिका देखिन्छ । नायक नायिकाको विछोडको अवस्थालाई अभिज्वलन्त बनाउने कार्य यी प्रतिकूल चरित्रले गरेका छन् । चलचित्रमा खल पात्रको उपस्थिति आवश्यक नै मानिने भएकाले यिनीहरूको भूमिका औचित्यपूर्ण देखिन्छ । त्यस्तै पारिवारबाट एक्लिएर तिर्थयात्रामा भौतारिदै हिंडेकी रानीलाई पारिवारिक जीवनको महत्त्वबोध गराउने कार्य उसको साथीले गरेकी छे । रानीको द्वन्द्वात्मक मनस्थितिमा सन्तुलन ल्याउने कार्यमा उसको सहयोगी भूमिका छ । यथास्थानमा अन्य पात्रहरूको उपस्थिति सामान्य बनेको छ ।

ग) पात्रहरूको अन्तर्मिश्रण

उपन्यासका केही पात्रहरूलाई चलचित्रमा अन्तर्मिश्रण गरेर प्रस्तुत गर्ने कार्य भएको छ । पात्रहरूको बनोटको स्थिति उही भए पनि भूमिकामा परिवर्तन गर्दा मिश्रण भएको देखिन्छ । यस क्रममा उपन्यासको प्राध्यापक जितेन्द्र आफ्ना केही विशेषता सहित चलचित्रको अमीतमा मिश्रण भएर जन्मिएको छ । उपन्यासको सो पात्र चलचित्रमा न त बहिष्कार भएको छ न त आयातीत पात्र आफ्नो स्वरूपमै छ । उपन्यासको जितेन्द्र प्राध्यापक पेसामा लागेको, गम्भीर स्वभावको, आत्मस्वाभिमानलाई उच्च महत्त्व दिने प्रवृत्तिको छ भने चलचित्रको अमीतमा केटौलेपन देखिन्छ । ऊ प्रेमका लागि जे पनि गर्न तयार, गीत गाउन र नाच्न जान्ने विनोदप्रिय प्रेमी हो । ससुरालीले पठाएको सम्पत्तिले आफ्नो गरिबीको उपहास गरेको सम्झने र त्यही अवस्थामा श्रीमान्लाई घुर्क्याउन माइत गएर बसेकी उमालाई लिनै नजाने बरु कोठाको चाबी पठाइ आफू काठमाडौं नै छोड्ने उपन्यासको नायक चलचित्रमा त्यस्तो देखिदैन । चलचित्रमा अमीतलाई उपहास गर्दै रानीले बरु उसको सेखी भार्न काजीसँग विवाहको कुरो चलाउँदा ऊ प्रेमपीडित बनेको छ तर तत्काल केही गर्ने आँट उसमा छैन । घर छोडेर उसैसँग विवाह गर्न आएकी उमालाई सान्त्वना दिन आएकी होली भन्ने सम्भेर 'तिमीहरू धनीहरूको व्यवहार यस्तै हुन्छ' भनी आफ्नो आत्मपीडा व्यक्त गर्छ । रानीले आफूप्रति गरेको उपहासको उसलाई

ख्याल छैन ऊ त मात्र उमालाई आफ्नो बनाउन चाहन्छ । भावुक प्रेमी अमीतको स्वभाव परिपक्व नभई केटौले नै बनेको छ ।

प्राध्यापक जितेन्द्रलाई अमीतमा रूपायित गर्दा न त ऊ जितेन्द्र नै रहेको छ न त अमीत नै बन्न सकेको छ । यसरी केही पूर्व स्थापित र केही नवीन गुणहरू आरोपित गरेर उसलाई मिश्रित पात्र बनाइएको छ । उपन्यासमा समाविष्ट सरिता र ललिता दुवै चरित्रको भूमिका चलचित्रमा माया एकलैलाई बोकाइएको छ । सङ्गीताकी क्याम्पसकी साथी सरिता र मामाकी छोरी ललिताले उपन्यासमा सङ्गीतामाथि आइपरेको समस्यामा सहयोगी भूमिका निर्वाह गरेका छन् । त्यस्तै चलचित्रमा पनि माया अमीतसँगको सम्बन्ध जोड्ने क्रममा एवम् विवाह गर्ने अवस्थासम्म साथीको सहयोगी बनेकी छे ।

क्षेत्रप्रताप, श्रीप्रताप, सङ्गीता, अखण्डराज्यलक्ष्मी, सान्द्रा, दरवारका कामदारजस्ता पात्रहरू चलचित्रमा पनि यथास्थानमै छन् । यीमध्ये अखण्डलाई रानी साहेव, सङ्गीतालाई उमा तथा सान्द्रालाई लिली नामकरण गरिएको छ । उपर्युक्त यथास्थानमै रहेका पात्रहरूमा पनि उपन्यासमा भन्दा केही भिन्न चारित्रिक स्वभाव देखिन्छ । उपन्यासमा अखण्डको व्यक्तित्वलाई उजिल्याउने प्रशस्त कार्यव्यापार भएका छन् भने चलचित्रमा दरबारभित्रका धेरै क्रियाकलाप सीमित गरिएको छ । चलचित्रको प्रारम्भमा उद्घोषण मार्फत दरवार र रानीको सामान्य परिचय दिइएकाले रानीको उच्चताभाषी प्रवृत्तिलाई दृश्यमा कम गरिएको छ । उच्च दम्भका कारणले सिर्जित समस्या एवम् छोरा श्रीप्रतापबाट आजित भएर अत्याधिक मदिरा सेवन गरी उपन्यासमा अखण्डको मृत्यु भएको छ भने चलचित्रमा विगतको आफ्नो व्यवहारप्रति पश्चात्तापबोध गर्दै रानी पुनः पारिवारिक जीवनमा फर्किएकी छे । उपन्यासमा उसको स्वभाव प्रतिकूल छ भने चलचित्रमा प्रारम्भमा प्रतिकूल देखिए पनि अन्ततः अनुकूल बन्न पुगेकी देखिन्छे । मूलतः अखण्डको व्यक्तित्वमा रहेको उच्चताभाष उपन्यास र चलचित्र दुवैमा पाइन्छ । यता क्षेत्रप्रतापको कार्य व्यापारलाई उपन्यासमा भन्दा चलचित्रमा लम्ब्याइएको छ । उपन्यासमा ऊ स्याङ्जा गएपछिको जीवनको कुनै चर्चा पाइँदैन भने चलचित्रमा मध्यान्तरपछिको मुख्य

कार्यपीठिका क्षेत्रप्रतापकै गाउँ बनेको छ । यस क्रममा उमाको सुरक्षाकवज बनी काजी, होटल साहू जस्ता प्रतिकूल चरित्रलाई ठेगान लगाउने कार्य उसले गरेको छ । सहायक पात्रमध्ये क्षेत्रप्रतापको भूमिका चलचित्रमा महत्त्वपूर्ण देखिन्छ । अस्तित्व रक्षाका लागि घर, परिवार, सम्पत्तिको मोह त्याग्न सक्ने महत्त्वाकांक्षी व्यक्तित्व चलचित्र तथा उपन्यास दुवैमा देख्न सकिन्छ । खराब प्रवृत्तिको सशक्त प्रतिकार गर्न सक्ने सामर्थ्यले चलचित्रमा उसको व्यक्तित्वलाई चहकिलो तुल्याएको छ ।

क्याम्पसकी विद्यार्थी सङ्गीताको जीवनको पछिल्लो पाटो चलचित्र र उपन्यासमा पृथक देखिन्छ विवाह भए लगत्तै विविध परिस्थितिले उसको पारिवारिक जीवन सङ्घर्षमय बनेको छ । उपन्यासमा उमा माइत आएर बसेपछि आमाको मृत्यु तथा भाइ बुहारी सान्द्राको घोचपेचले उसलाई कर्म मार्गमा लाग्न प्रेरित गरेको छ । जितेन्द्रसँग सम्बन्ध टुटेपछिको दश वर्षसम्मको जीवन उसले पृथ्वीनारायण क्याम्पस पोखरामा प्राध्यापकको रूपमा बिताएकी छे । यता चलचित्रमा पनि अमीतसँग विवाह भएकै दिन दुर्घटनामा परेर ऊ कष्टपूर्ण जीवन जिउँन विवश बनेकी छे । वैवाहिक जीवन वरण गर्ने सन्दर्भमा उपन्यास चलचित्र दुवैकी नायिका विद्रोही देखिन्छे । यद्यपि परिस्थितिको दास बनेर विवाह पछिको लामो जीवन कष्टसाध्य बनेको छ । उपन्यासको गरिमामय व्यक्तित्व भने उसले चलचित्रमा पाएकी छैन । नायकको नायिका, खलपात्रको तृष्णा तथा दर्शकलाई मनोरञ्जन दिनुपर्ने भएकाले सोही अनुकूल उसको चरित्रचित्रण गर्ने प्रयास चलचित्रमा भएको छ ।

यसरी उपन्यासको रूपान्तरणका क्रममा औपन्यासिक पात्रहरूको व्यापक फेरबदल गरी परिवर्तन गर्ने कार्य चलचित्रमा भएको छ । यसक्रममा कतिपय पात्रहरू खुम्चिएका छन् भने कतिपयको अवस्था लम्बिएको पनि छ । जितेन्द्रजस्तो बहुआयामिक पात्रको व्यक्तित्व छायामा परेको छ । रानीभित्रको दम्भ, क्रुरता, सङ्कीर्ण मनोवृत्ति सामन्ती सोच, निर्दयीपन, विलासिताजस्ता पक्षहरूको प्रदर्शन गराउने कार्यव्यापारको कमी देखिन्छ । प्रतिकूल चरित्रलाई कमजोर रूपमा प्रस्तुत गर्दा पनि अनुकूल चरित्रको चारित्रिक विकासमा सशक्तता आउन सक्दैन । क्षेत्र

प्रतापले दरवार छोड्नु पर्ने परिस्थिति कथनमै सीमित बनाइएको छ । चलचित्रात्मक आग्रहीकरणले चरित्रको वास्तविक मूल्यमा समेत परिवर्तन आएको छ ।

६.३ परिवेश

चलचित्र र उपन्यासमा परिवेशको उपस्थिति समान नहुन सक्छ । उपन्यासमा भाषिक क्रियाद्वारा परिवेशको चित्रण गरिन्छ, भने चलचित्र मूलतः दृश्य विधा भएकोले परिवेशलाई नै उपस्थित गराइन्छ । यद्यपि पात्रहरूका कथनका माध्यमले पनि परिवेश सिर्जना गर्न नसकिने चाहिँ होइन । चलचित्रको भाषामा परिवेशलाई दृश्यविधान भन्ने गरिन्छ । कथानक अनुरूपको दृश्य छायाङ्कनगरी परिवेश विधान गर्ने कार्य चलचित्रमा हुन्छ । उपन्यास र चलचित्रबीच परिवेशगत पार्थक्यहरू थुप्रै फेला पार्न सकिन्छ ।

चलचित्र र उपन्यास दुवैमा निश्चित समय सीमा किटान गरिएको छैन । उपन्यासको अध्ययनबाट राणाकालको समाप्ति पश्चात् पञ्चायतकालीन परिवेशको नेपाली सामाजिक अवस्थाको झल्को पाउन सकिन्छ । चलचित्रको सन्दर्भमा पनि दरवारिया रवाफ कायमै रहेको स्थिति तथा काजी जस्ता सामन्तीहरूको चलखेल देखिएकाले पञ्चायतकालीन परिवेश नै मान्न सकिन्छ । उपन्यासमा उतारिएका सबै परिवेशहरू चलचित्रमा उतार्न सकिएको छैन भने उपन्यासमा नभएका केही परिवेश पनि चलचित्रमा देख्न सकिन्छ । उपन्यासमा वर्णन गरिएको दरवारिया परिवेशलाई चलचित्रमा सीमित गरिएको छ । उपन्यासमाभैं चलचित्रमा काठमाडौं, पोखरा, कीर्तिपुरजस्ता सहरहरू देखाउने कार्य भएको छैन ।

उपन्यासको सुरुआत पृथ्वीनारायण क्याम्पस पोखराका प्राध्यापकहरूको सहभोजबाट भएको छ । यस क्रममा महेन्द्रपुल, बगरजस्ता पोखराभित्रका परिवेशहरूको चर्चा गरिएको छ । तर उपन्यासको सुरुआत दरवारको बरणडाबाट हुन्छ । क्रमशः क्याम्पस, वाटिका, वन जस्ता स्थानहरू चलचित्रमा देख्न सकिन्छ । मध्यान्तर पछि भने ग्रामीण समाजको परिवेशगत वृत्तमै चलचित्र घुमेको छ । उपन्यासमा क्षेत्रप्रताप आफ्नो गाउँ स्याङ्जा गएको प्रसङ्ग र चलचित्रमा पनि ऊ गाउँमै बसोबास गरेको देखिनुले त्यो ग्रामीण इलाका स्याङ्जा हुन सम्भव छ । यद्यपि त्यसको कुनै स्पष्टता चलचित्रमा पाउन सकिँदैन । उपन्यासमा वर्णन

गरिएको शिवपुरी, चोभार, सुन्दरीजलको प्राकृतिक मनोरम दृश्यहरू पनि चलचित्रमा देखिदैनन् ।

परिवेशलाई चित्रण गर्ने सन्दर्भमा उपन्यासभित्र सङ्गीता दरवारिया वैभव प्राप्त भए पनि सामान्य नेपाली पहिरन मन पराउँछे । पाश्चात्य पहिरनमा ठाटिएर हिंङ्ने दिदी ललितालाई परम्परागत नेपाली पहिरनमा नेपाली संस्कृति झल्कन्छ, भन्ने सङ्गीता चलचित्रमा आफै आधुनिक पहिरनमा सजिएर नृत्य गरिरहेकी देखिन्छे । यसरी उपन्यासभन्दा चलचित्रमा श्रृङ्गार र वेशभूषामा पनि भिन्नता देख्न सकिन्छ ।

उपन्यासकार पिंडालीको काल्पनिक औजारहरूको सहायताले निर्मित उपन्यास र वास्तविक उपकरणहरूद्वारा निर्मित चलचित्र बीच व्यावहारिक कारणले गर्दा पनि रूपान्तरणका क्रममा प्रशस्त कठिनाइहरू उत्पन्न भएका देखिन्छन् । प्रकृति मान्छेको वंशमा नहुनु र प्रकृतिका दुर्लभ क्षणहरूलाई चलचित्रमा छायाङ्कन गर्न नसक्नुका कारण चलचित्रमा आउने अफ्याराहरूको सामना उपन्यासकारले गर्नु परेन । आफ्ना अनुभवका महत्त्वपूर्ण दृश्यहरू उपन्यासमा समावेश गर्ने अवसर र पूर्ण स्वतन्त्रता उपन्यासकारमा थियो ।

साहित्य पढ्दा प्राप्त हुने आनन्द सोही रूपमा चलचित्रमा अवतरित हुन सक्दैन । साहित्यकारले निर्माण गरेका बिम्बहरूलाई पाठक आफ्नो कल्पना शक्तिको उपयोग गरेर ग्रहण गर्न बढी स्वतन्त्र हुन्छ, तर चलचित्रमा निर्देशकले प्रस्तुत गरेको बिम्बहरूमा दर्शक सीमित हुनुपर्ने हुन्छ । बिम्ब निर्माणको स्वातन्त्र्य दर्शकमा भन्दा पाठकमा बढी हुने भएकाले साहित्यका बिम्बहरू लचिला हुन्छन् र प्रत्येक पाठकले आफू अनुकूलका बिम्बहरू निर्माण गर्ने अवसर पाउँछ । आफ्नो सिर्जना नै बढी सुन्दर लाग्ने हुँदा साहित्यको प्रौढ पाठकलाई चलचित्र केही कमजोर अनुभूत हुन्छ, तर कमजोर क्षमताको पाठकले साहित्यिक कृतिको पठनबाट उत्कृष्ट बिम्ब निर्माण गर्न नसक्ने हुँदा चलचित्रमा निर्देशकले प्रस्तुत गरेको बिम्ब नै उसका लागि उत्कृष्ट बन्न पुग्दछ । तसर्थ कल्पना शक्तिको कम उपयोग गर्ने भावकका लागि भने साहित्यभन्दा चलचित्र नै रुचिकर बन्दछ ।

६.४ संवाद

घटनाहरूको व्यापक परिवर्तन एवम् पृथक रूपमा चरित्रको प्रस्तुतीकरणले उपन्यासका संवादहरू चलचित्रमा निकै कम उत्रिएका छन् । उपन्यासमा पाठक र चलचित्रका दर्शकहरू भिन्न पृष्ठभूमिका हुने भएकाले उपन्यासका जटिल एवम् साहित्यिक संवादहरू चलचित्रमा त्यति उपयुक्त मानिंदैनन् । 'जीवनरेखा' चलचित्रमा सङ्क्षिप्त, सरल तथा बोलिचालीका भाषासँग निकट सम्बन्ध राख्ने संवादहरू भेटिन्छन्, जस्तै:

अमीत : कुनै चरी फेला पारिनस् ?

वीरबल : फेला त परेकी थिई, तर !

अमीत : भुर्र उडी क्या हो ?

वीरबल : थुन्न नै सक्या हैन, बिजुली परिछे ।^{११७}

यस्ता अनेकौं सटिक संवादहरू चलचित्रमा यत्रतत्र पाइन्छन् । उपन्यासका मूलभूत संवादहरूको सारांश खिच्नेकार्य चलचित्रमा भएको बुझिन्छ । यद्यपि मौलिक संवादहरूको बाहुल्य 'जीवनरेखा'मा भेटिन्छ । उपन्यासमा सङ्गीताले बोलेका लामा संवाद एवम् उपन्यासकारले नै पात्र तथा परिस्थितिलाई चित्रण गर्ने क्रममा अभिव्यक्त एकालापिय संवाद चलचित्रमा हटाइएको छ । त्यसकारण चलचित्रका संवादहरू उपन्यासको तुलनामा निकै छोटो बनेका छन् । संवाद सङ्क्षेपिकरणको दृष्टान्त बन्न सक्ने उपन्यास र चलचित्र दुवैका संवादहरू यहाँ प्रस्तुत गरिन्छ :

क) उपन्यास

अखण्डराज्यलक्ष्मी: "किन केही बोल्दिनौ ? मेरो इज्जतमा बिको लगाएर यस्तो गर्ने साहस नै तिम्रो कसरी भयो ? को हो त्यो गुण्डा ?

उमा : त्यो विश्वविद्यालयको सम्मानित प्राध्यापक हो, गुण्डा होइन ।

अखण्ड : विश्वविद्यालयको प्राध्यापक ! के जात हो ? र घर कहाँ हो त्यसको ?

(भन रिसाएर)

^{११७} चलचित्र 'जीवनरेखा', दृश्य २४ ।

उमा: त्यो बाहुन हो र घर यहाँ छैन, घर पहाडमा छ ।

अखण्ड : (आगो भैं भएर) मेरी छोरी एउटी टपरे बाहुनसँग हिंड्ने ! लाज लाग्दैन तिमीलाई ?

उमा : मुमा ! त्यो टपरे बाहुन होइन र गुण्डो पनि होइन पढे लेखेको एउटा शिक्षित व्यक्ति हो ।^{११८}

ख) चलचित्र

रानी साहेव : म यो के सुन्दैछु, उमा ?

उमा : मुमा हजुरले के सुनिस्यो ?

रानी साहेव : तिमी बुझ नपचाऊ । सबै कुरा खुरुखुरु भन ।

उमा : हो मुमा हजुर । अमीत र म एक अर्कालाई मन पराउँछौं । (खुशी हुँदै) अनि हामीसँगै पढ्छौं ।

रानी : तिमीलाई कसले दियो त्यो स्वतन्त्रता ? दुई कौडीको सडकछाप सँग प्रेम गर्ने ।

उमा : ऊ हजुरले सोचेजस्तो छैन । क्याम्पसको टप विद्यार्थी हो ।

अखण्ड : मलाई केही थाहा छैन । आजदेखि तिम्रो क्याम्पस जान बन्द ।

माथिका यी दुई संवादहरूको तुलनाबाट पनि के थाहा हुन्छ भने चलचित्रमा संवादलाई छोट्याउने प्रयास गरिएको छ, संवादका सबै अंशहरूलाई चलचित्रमा समावेश गरिएको छैन र संवादको गतिलाई पनि तीव्र तुल्याउने काम भएको छ । संवादलाई चलचित्रमा प्रतिस्थापन गर्ने क्रममा उपन्यासका कुनै पनि संवाद हुबहु आयात गरिएका छैनन् । उपन्यासका छोटो संवादहरूलाई पनि भत्काइएको उदाहरण माथिको संवादबाट बुझिन्छ । मूलतः पात्रहरूको आर्थिक, सामाजिक, सांस्कृतिक पृष्ठभूमि अनुरूपका संवाद आवश्यक हुने सन्दर्भमा 'जीवनरेखा' चलचित्रका संवाद उपन्यासका संवादभन्दा स्वाभाविक देखिन्छन् ।

^{११८} चलचित्र 'जीवनरेखा', दृश्य २५ ।

६.५ द्वन्द्व

उपन्यास र चलचित्रका पात्रहरूबीच द्वन्द्वको स्थितिमा पनि अन्तर भेटिन्छ । उपन्यासमा आन्तरिक र बाह्य गरी द्वन्द्वका दुई तह भेटिन्छन् भने चलचित्रमा विरोधी चरित्रबीच भौतिक द्वन्द्व पनि देख्न सकिन्छ । अमीत र क्याम्पसका आवारा केटाहरू तथा उमाको बाबुसँग काजी, होटल साहूजस्ता पात्रहरूमा भौतिक द्वन्द्वको अवस्था छ । उपन्यासकी पात्र अखण्डमा प्रायः आन्तरिक द्वन्द्व नभई बाह्य द्वन्द्वकै सघनता छ । बाह्य द्वन्द्वकै स्थितिमा उसको मृत्यु भएको छ । चलचित्रमा भने पारिवारिक जीवनबाट निवृत्त भएको स्थितिमा दरवार छोडी तीर्थ यात्रामा भौतारिने क्रममा उसमा मनोद्वन्द्वको तीव्र संघात भेटिन्छ । पश्चात्तापको रापले उसमा छट्पटी एवम् विछिप्तता बढेर जीवनप्रतिको मोह लगभग निःशेष भएको छ । उपन्यासमा मूलतः अन्तर्मुखी स्वभावको चरित्र क्षेत्रप्रताप चलचित्रमा भौतिक द्वन्द्वमा सक्रिय देखिनुले उसको व्यक्तित्व बहिर्मुखी सावित हुन्छ । दरवार छोड्नु परेको अवस्थालाई ऊ जीवन रेखाको सामान्य चक्र सम्झन्छ । बहिर्मुखी चरित्रले उसमा मनस्तत्त्वको घर्षण प्रायः देखिँदैन । औपन्यासक पात्र जितेन्द्र ससुरालीले पठाएको ऐस आरामका साधनले आफ्नो गरिबीको खिल्ली उडाएको महसुस गर्छ । यही विषयले उसको मानसिकता भित्र भित्रै हुँड्लिएको छ । माइत गएको सङ्गीतलाई नबोलाइकनै काठमाडौँबाट पलायन हुने जितेन्द्रको अन्तर्मुखी प्रवृत्ति चलचित्रमा देख्न सकिँदैन । उमाको बेइज्जत भएको हेर्न नसकेर गुण्डाहरूसँग कुस्ती खेल्न पछि नपर्ने प्रवृत्तिले चलचित्रमा उसको द्वन्द्वात्मक स्थितिमा अन्तर देखिन्छ । मूलतः चलचित्रमा ऊ बाह्य एवम् भौतिक द्वन्द्वमूलक चरित्र बनेको छ । त्यसै गरी उपन्यासकी सङ्गीता श्रीप्रतापको व्यवहारलाई ठाडो प्रतिकार गर्न सकिँदैन तर चलचित्र ऊ श्रीप्रतापलाई गाला चड्काउन सक्छे, आफूमाथि भ्रम्टने काजी रूपि बाघको पन्जाबाट उम्कन त्यसको आँखा घोचिदिन सक्छे । यसरी उपन्यासका पात्रहरू भन्दा चलचित्रका पात्रहरू द्वन्द्वात्मक बन्न पुगेका छन् र द्वन्द्वात्मक दृष्टिले चलचित्र सफल बनेको छ ।

६.६ सन्देश

पारिवारिक जीवनमा समझदारी र प्रेमको अपरिहार्यता प्रस्तुत गर्ने ध्येय चलचित्र एवम् उपन्यास दुवैमा राखिएकाले सन्देशका तहमा खासै ठूलो भिन्नता देखिँदैन । यद्यपि सन्देशलाई प्रक्षेपण गर्ने क्रममा भने उपन्यास र चलचित्रले फरक फरक बाटो अङ्गिकार गरेका छन् ।

आर्थिक उच्चताभिन्नको दम्भ र निचताभिन्नको लघुताभासका कारण पारिवारिक जीवन दुई पाङ्गाको समान गतिमा चलन गाह्रो हुन्छ भन्ने उपन्यासको मूल सन्देश हो । विश्वासको सङ्कट उत्पन्न भएपछि अन्त्य भएको सङ्गीता र जितेन्द्रको पारिवारिक जीवन समझदारी कायम भएपछि पुनः सुरु भएको देखाइएको छ । उपन्यासमा सन्देश प्रस्तुत गर्ने क्रममा मानवीय चारित्रिक कमजोरीलाई नै मूल आधार बनाइएको छ । उपन्यास 'अन्त्यदेखि सुरु' चलचित्र 'जीवनरेखा' बनेपछि भने मानवीय त्रुटि मात्र नभई नियति पनि समस्याको कारण बनेको छ । परिस्थितिले सिर्जना गरेको सङ्कटलाई धैर्य र प्रेमले परास्त गर्न सकिन्छ र यो जीवनरेखाकै एउटा पाटो हो भन्ने सन्देश चलचित्रमा विचार वाक्यका रूपमा उमाको बाबु मार्फत् व्यक्त भएको छ । तसर्थ प्रस्तुत चलचित्रमा सन्देश मानवीय कर्मभिन्न मात्र नियन्त्रित भएर प्रस्तुत भएको छैन भने उपन्यासमा पात्रहरूको कार्यव्यापार मार्फत् नै सन्देशको बीज तयार गराइएकाले बढी स्वाभाविक बनेको छ ।

७. निष्कर्ष

चलचित्र भनेको गतिशील चित्रहरूको संयोजनयुक्त क्रमिक जीवन्त प्रस्तुति हो । साहित्य र चित्रकलाको संयोजन यसमा हुन्छ र यसबाहेक छुट्टै प्रविधिको उपयोग पनि चलचित्रमा गरिन्छ । यो ललितकलाका सबै शाखाहरू साहित्य, चित्रकला, वास्तुकला, सङ्गीतकला, नृत्यकला, अभिनयकला आदिको संयोजनबाट जन्मिएको नयाँ कलाको रूप हो । त्यसकारण समाजसँग सम्बन्धीत गतिशील चित्रहरू बोधगम्य रूपमा र सम्वेदनासहित प्रस्तुत गर्ने नवीनतम माध्यम चलचित्र हो । साहित्य र चलचित्रको अन्तर्सम्बन्ध केलाउँदा के देखिन्छ भने यी दुई विधा कतिपय दृष्टिले समान र भिन्न पनि छन् । यी दुई बीचका समानता हेर्दा वैयक्तिक अभिव्यक्ति, प्रकृतिप्रयोग, जीवनजगतको अभिव्यक्ति, भाव वा विचार प्रस्तुति, जीवनजगतको कल्पनामिश्रित पुनर्सिजना, अनि यिनमा प्रयोग गरिने कथानक, पात्रप्रयोग, संवाद, द्वन्द्व, उद्देश्य, भाषाशैली आदि तत्त्वहरू देखिन्छन् । अनि यी दुईका बीच देखिने भिन्नता भनेका चलचित्रमा पूर्णतः प्रविधिको प्रयोग हुनु, साहित्य कलमद्वारा कागजमा र चलचित्र क्यामेराद्वारा निगेटिभ वा रिलमा लेखिनु, साहित्यको लिपि शब्द र चलचित्रको लिपि चित्र हुनु, मूलतः साहित्य श्रव्य र चलचित्र दृश्यविधा हुनु, चलचित्रमा ध्वनि, दृश्यविधान, प्रकाश व्यवस्था आवश्यक हुनु, अनि साहित्यकै तत्त्वहरूको प्रयोग नै हुने भए पनि तिनको प्रयोग र प्रस्तुतिको ढाँचामा भिन्नता पाइनु आदि हुन् । यसरी केही दृष्टिले भिन्न र समान देखिए पनि यी दुईका बीच अन्योन्याश्रित सम्बन्ध रहेको देखिन्छ ।

चलचित्रका विविध रूपहरू जस्तै: कथानक चलचित्र (फिचर फिल्म) वृत्तचित्र (डकुमेन्टरी) विज्ञापन चलचित्र (जिङ्गल), रिपोर्टाज, समाचार चित्र, लघुचित्र आदिमध्ये यहाँ कथानक चलचित्रको स्वरूपबारे चर्चा गरिएको छ र कथानक चलचित्रमा पनि ठूलो पर्दाको दुईदेखि तीन घण्टाको समयमा प्रस्तुत गरिने चलचित्रका बारेमा स्पष्ट पार्न खोजिएको छ । हालसम्म देखिएका कथानक चलचित्रका मूलतः दुई स्वरूप वा धार पाइन्छन् । चलचित्रमा सौन्दर्य प्रस्तुति,

कलात्मकता, मानवजीवनका वास्तविक यथार्थको प्रस्तुति, कुनै संस्कृति आदिको प्रस्तुतिलाई कलात्मक चलचित्रमा महत्त्व दिइन्छ, र व्यावसायिक चलचित्रमा चाहिँ हालका मूल धारका चलचित्रको जस्तै व्यावसायिक मसलाहरू गीत, द्वन्द्व, नृत्य, प्रेमकथा आदिको प्रस्तुति दिई बढीभन्दा बढी अर्थोपार्जन गर्ने लक्ष्य राखिन्छ। यस्ता चलचित्रमा प्रायः हल्का क्षणिक लोकप्रियता कमाउने खालका कुराहरू प्रस्तुत गरिन्छ। साहित्यका जस्तै कथानक चलचित्रका पनि कथानक, चरित्रचित्रण, संवाद, जीवनदृष्टि, भाषा, शैली, द्वन्द्व आदिजस्ता संरचकहरू हुन्छन्। त्यस्तै चलचित्रका आफ्नै निजी संरचकहरू दृश्यविधान, ध्वनि, सङ्गीत आदि पनि हुन्छन्। यी संरचक वा उपकरणहरूको प्रयोग मात्रा, तरिका, शैली आदिबाट चलचित्रको विधागत स्वरूप वा चलचित्रमा के-कस्ता कुराहरू कसरी आएका हुन्छन् र चलचित्र के हो भन्ने बारेमा जानकारी पाउन सकिन्छ। त्यसकारण चलचित्रको अध्ययन, विश्लेषणका उपयुक्त आधार भनेका कथानक, चरित्रचित्रण, संवाद, विचारतत्त्व वा उद्देश्य, द्वन्द्व, दृश्यविधान, गीतसङ्गीत प्रयोग आदि नै देखिन्छन्।

पाठ्य सामग्रीको चलचित्रात्मक रूपान्तरण एउटा लामो प्रक्रियाबाट सम्भव हुने कुरा हो। जसमा पटकथा, संवाद आदि शब्दमा लेखिएका कुरालाई दृश्य वा चित्रमा जीवन्त वा गतिशील रूपमा उतार्ने काम गरिन्छ। साहित्यिक सामग्रीको रूपान्तरणको मुख्य आधार पटकथा हो। पटकथा क्यामेराद्वारा छायाङ्कन गरेर पर्दामा देखाउनको लागि लेखिने कथा हो। पटकथा लेखनदेखि स्थलगत छायाङ्कन कार्य हुँदै अन्तिम कपी निकाल्ने बेलासम्म गरिने सबै कार्यलाई चलचित्राकरणको विधि भनिन्छ। चलचित्र दृश्यमा वा चित्रमा लेखिने भएकाले दृश्यका लागि आवश्यक तत्त्वहरूको अपरिहार्यता चलचित्रमा देखिन्छ। यी कुरा तयार भएपछि तयार भएको दृश्यलाई क्यामेराले खिचेर राख्ने काम हुन्छ। यसरी खिच्ने काम भनेको चलचित्र निर्माण प्रक्रियाका तीन चरण छायाङ्कनपूर्व, छायाङ्कन र छायाङ्कनपश्चात्मध्ये छायाङ्कनपूर्वको र छायाङ्कनको चरण समाप्त गर्नु हो। छायाङ्कनपूर्वको चरणमा कथालेखन, गीतलेखन, संवादलेखन, पटकथा लेखन गीतरेकर्ड र छायाङ्कनका लागि योजना बनाउने काम हुन्छ र छायाङ्कनका चरणमा कथाको भावअनुसार कलाकारलाई उभ्याई त्यसको परिवेश हेरी क्यामेराका सहायताले दृश्याङ्कन वा छायाङ्कन गर्ने कार्य गरिन्छ। यसरी छायाङ्कन गरिएको निगेटिभलाई

प्रयोगशालामा लगेर सम्पादन, डविङ्ग, मिक्सिङ्ग आदि गर्ने कार्य छायाङ्कनपश्चात् वा तेस्रो चरणमा हुन्छ । अनि साहित्यको चलचित्रीकरण भनेको चाहिँ कुनै एक साहित्यिक कृति लिएर त्यसको पटकथालेखन मिल्ने खालको गीत लेखन, रेकर्ड गर्ने कार्य हो र बाँकी अन्य चलचित्रको भैं छायाङ्कन र त्यसपश्चात् गरिने कार्यहरू यसमा पनि गरिन्छन् । साहित्यिक कृतिबाट चलचित्रको पटकथा बनाउँदा दृश्ययोजनाको उचित व्यवस्था, कथानक उपकथाहरूको व्यवस्था, पात्रहरूको अनुकूलीकरण, संवाद, द्वन्द्व, भाषाशैली प्रयोग, नाटकीयता आदिमा थपघट र संयोजन गरिसकेपछि बाँकी काम अन्य चलचित्र भैं गरिन्छ ।

पाठ्यसामग्री मूलतः एक व्यक्तिको मस्तिष्क दृष्टिकोण र काल्पनिक क्षमताको उपज हुन्छ । कल्पनाको सागरमा डुब्दै जाँदा लेखकले आफू उभिएको धरातल बिर्सिएर प्रस्तुत हुँदा पनि त्यसलाई अस्वाभाविक मान्नु पर्दैन । तर चलचित्र बनाउने कार्य सामुहिक हुने भएकाले यसमा विभिन्न सीमा रहेका हुन्छन् । आफ्नो माटो, संस्कृति र अधिकतम दर्शक अभ्र आफू र आफ्नो समूहले उपलब्ध गराउन सक्ने दृश्यात्मक प्रस्तुतिलाई ध्यानमा राखेर चलचित्र निर्देशक चलिरहेको हुन्छ । कुनै पाठ्यसामग्रीको लेखक र त्यसको रूपान्तरणमा सहभागी अभिनेता अभिनेत्रीको जीवनजगत्बारेको दृष्टिकोण फरक ठाउँबाट प्रवाहित भए पनि चलचित्रमा जीवनजगत्बारेका दृष्टिकोण आमदर्शकको सापेक्षतामा रहेर नै आउनुपर्छ ।

‘जीवनरेखा’ चलचित्र साहित्यिक कृतिको विषयवस्तुमा आधारित रहेर निर्माण गरिएको चलचित्र हो । उपन्यासकार केशवराज पिंडालीको उपन्यास ‘अन्त्यदेखि सुरु’ (२०३४) लाई प्रकाश थापाको निर्देशनमा ‘जीवनरेखा’ (२०३९) चलचित्रमा रूपान्तरण गरियो । यो चलचित्र निर्माण हुँदाको समय भनेको नेपाली चलचित्रको भर्खर पाइला चाल्न सुरु गरेको बेला हो । त्यसबेला नायक नायिकाबीचको भावुक प्रेममा आधारित सस्ता भारतीय शैलीको चलचित्र निर्माण बढी मात्रामा भएको देखिन्छ । नेपाली चलचित्रको रूपान्तरणको इतिहास हेर्दा ‘जीवनरेखा’ भन्दा अगाडि परिवर्तन, परालको आगो, कुमारी, सिन्दुर’ जस्ता चलचित्रहरू साहित्यिक कृतिको रूपान्तरणकै क्रममा तयार भएका देखिन्छन् । ‘चेतना’ साहित्यिक कृतिको रूपान्तरणको पहिलो प्रयास भएकाले यसको ऐतिहासिक महत्त्व छ । यद्यपि

सिर्जनात्मक र कलात्मकता दृष्टिले यो निम्न कोटिको चलचित्र बन्यो । त्यस्तै अन्य चलचित्रहरूले पनि हिन्दी चलचित्रको देखासिकीबाट मुक्त हुन सकेनन् । यस पृष्ठभूमिमा 'जीवनरेखा' चलचित्र लोकप्रियता र कलात्मकताका दृष्टिले सफल चलचित्र मानिन्छ । सामाजिक यथार्थलाई चलचित्रको विषय बनाउनु पनि यस चलचित्रको महत्त्वपूर्ण प्राप्ति सावित भएको पाइन्छ । मूल कृतिको मर्ममाथि न्याय नभएको आरोप खेपे पनि यसले कृतिको मूल धरातललाई पूर्णतया बाहिष्कार नै गरेको भने देखिँदैन । रूपान्तरणका क्रममा मूल कथाको छाटकाँट एवम् केही उपकथानक र पात्रहरू थपघट गर्ने कार्य भएको छ । हुबहु रूपान्तरण असम्भव हुन्छ भन्ने तथ्यलाई मनन् गर्दा यी कार्य त्यति अस्वाभाविक बनेका छैनन् । त्यसैले चलचित्र कलात्मक र व्यावसायिक स्वरूपको बीचमा तयार भएको छ । मानव जीवनको वास्तविक यथार्थको उद्घाटन, सौन्दर्यप्रस्तुति आदि दृष्टिले यो चलचित्र कलात्मक देखापर्दछ भने उपकथाहरूको समावेश, गीतसङ्गीत, मायाप्रेम, भौतिक द्वन्द्व आदिजस्ता व्यावसायिक मसलाहरूको प्रयोगका दृष्टिले यो व्यावसायिक चलचित्रका रूपमा पनि देखापर्दछ । एउटा कथानक चलचित्र भएकाले कथानकको सबल उपस्थिति यस चलचित्रमा देखिन्छ । साथै आदि मध्य अन्त्यको रैखिक ढाँचामा नै कथानक बगेको छ । चलचित्रको केन्द्रीय पात्र अमीत र उमाकै जीवनका उतारचढावमा कथाको प्रारूप तयार भएको छ र उनीहरू मार्फत् दरवारिया आडम्बर भोगविलास र क्रुरताभिन्नै आत्मीय प्रेम र त्यसको पूर्णताका लागि गरिएका सङ्घर्षहरूले चलचित्र रोचक बनेको छ । त्यस्तै अर्कोतर्फ वैभवले सिर्जना गरेको अहमलाई निम्नवर्गीय उमाको बाबुले पराजित गरेको छ । चलचित्रको कथानकलाई कुतूहल, समस्यापूर्ण एवम् सशक्त बनाउन यस्ता परिवेशले महत्त्वपूर्ण भूमिका निर्वाह गरेका छन् । त्यस्तै चलचित्रमा विभिन्न खाले भाव व्यक्त गर्न भाषिक विचलनको प्रयोग भएको र सामान्य बोलिचालीको नजिकको भाषाले सहजता र रोचकता सिर्जना गरेको देखिन्छ । प्रायः सबै छोटोछोटा आकारका संवादयोजना चलचित्रमा भेटिन्छ । यसले चरित्र चित्रणलाई सरल तुल्याएको छ । यसैगरी कथानकमा मिसिएर आन्तरिक एवम् बाह्य द्वन्द्व तथा भौतिक द्वन्द्वको स्थिति पनि चलचित्रमा देख्न सकिन्छ । चलचित्रका नायक नायिका मूलतः नियतिसँगको द्वन्द्वमा फसेका छन् भने उमाको बाबु तथा रानीसाहेव बीच वैचारिक द्वन्द्वको उत्कर्ष रहेको

छ । काजी, होटल साहुजस्ता प्रतिकूल चरित्रले भौतिक द्वन्द्वलाई निम्ता गरेका छन् । मूल कथानकलाई पोषण गर्न आएका 'तिम्रो नाम अझै छ ओठमा...', हाँस्ने रहरहरू आँसुमा डुबे ...', जस्ता गीतहरूले परिस्थितिलाई उजिल्याउने कार्य गरेका छन् । दर्शकलाई भावानुकूल उत्सुक बनाउन 'जीवनरेखा'का गीतसङ्गीत सफल भएका छन् । अन्य गीतहरू पनि उपकथानकका सहयोगी बनेका छन् । ग्रामीण तथा सहरी दुवै परिवेशलाई चलचित्रमा उतारिए पनि सहरी परिवेशभन्दा ग्रामीण परिवेश नै सजीव रूपमा उत्रिएको छ । सहरी परिवेश प्रायः कोठाभित्र नै सीमित छन् । खोला-नाला, वन-पाखा, ग्रामीण गोरेटो बाटो-घाटोले ग्रामीण परिवेश सशक्त बनेको छ ।

साहित्यिक कृतिकै रूपान्तरण भए पनि 'जीवनरेखा' चलचित्रमा मौलिकता घनीभूत रूपमा उत्रिएको छ र नयाँपनका साथ यो चलचित्र आएको छ । पात्र र प्रसङ्गहरूको परिवर्तनले मौलिकता झल्काउन थप योगदान पुऱ्याएको छ । साहित्य भनेको विचलनयुक्त विशिष्ट भाषामा स्रष्टाले गरेको जीवनजगत्को कल्पनामिश्रित र कलात्मक अभिव्यक्ति हो । त्यसकारण साहित्यमा मौलिकता, कलात्मकता, सौन्दर्य, प्रतीकात्मकता, बिम्बात्मकताजस्ता विशेषता रहेका हुन्छन् । यस्ता विशेषताहरू 'जीवनरेखा' चलचित्रमा पनि पाइने हुनाले साहित्यिक धर्मलाई यसले परित्याग गरेको छैन । सामाजिक विषय, पात्र, परिवेश, संवादले पनि चलचित्रमा साहित्यिकताको निर्वाह गरेको छ । यसरी प्रतीकविधानको कोणबाट हेर्दा पनि चलचित्र प्रभावकारीसिद्ध भएको छ । रानी दम्भ, आडम्बर र कुलीनवर्गको प्रतीक हो भने उमाको बाबु स्वतन्त्रता, निडरता, स्वाभिमानको प्रतीक हो । काजी सामन्ती, शोषक, दुराशयको प्रतीक हो भने अमीत धैर्य, सहनशीलताको प्रतीक हो । प्रतीक प्रयोगका दृष्टिले पनि चलचित्र सबल देखिन्छ । यसैगरी सरलदेखि गहन वैचारिक भावयुक्त भाषिक प्रयोग पनि चलचित्रमा प्रयोग भएको छ । उमाको बाबुको अभिव्यक्तिमा जीवनको शाश्वत पक्ष भेट्न सकिन्छ । पारिवारिक जीवनमा समझदारीको आवश्यकता एवम् समाजमा वर्गीय खाडलले ल्याएका समस्यालाई प्रस्तुत गर्ने क्रममा चलचित्र वैचारिक रूपमा पनि सबल बनेको छ ।

चलचित्र मूलतः उद्योग हो । त्यसैले यसमा व्यावसायिकता स्वतः उद्भाषित हुन पुग्छ । नाफा कमाउनु व्यवसायको लक्ष्य हो । यसका लागि चलचित्रमा विभिन्न

तारतम्य मिलाउन सक्नुपर्छ । चलचित्रका दर्शक चलचित्र हेरेर मनोरञ्जन लिन हलसम्म जाने गर्छन् । मनोरञ्जनात्मक चलचित्रहरूलाई नै दर्शकले रुचाउने भएकाले त्यस्ता चलचित्र नै सफल बनेका छन् । ग्रहण गर्ने सन्दर्भमा साहित्यिक कृतिका पाठक र चलचित्रका दर्शकको मानसिकता अन्तर भेटिन्छ । साहित्यिक कृतिले विचारलाई साध्य बनाएको हुन्छ, र वैचारिक हिसावले सबल कृति नै उत्कृष्ट मानिन्छ । यसक्रममा मनोरञ्जनात्मक प्रस्तुति साधन मात्र बन्दछ । कृतिमा स्रष्टासँग पाठकको सोभो र घनिष्ठसम्बन्ध कायम हुन्छ । चलचित्र सामुहिक कार्य हो र यस क्रममा सहकार्यको आवश्यकता हुन्छ । यो ठूलो धनराशी खर्चेर निर्माण गरिन्छ । कलात्मकतालाई वा विचारलाई प्रवाह गर्ने मात्र उद्देश्य राखेर चलचित्र निर्माण गर्ने जोखिम कसैले उठाउँदैन । यो चुनौती लिनेहरू नराम्ररी थला परेकाले चलचित्रको धार पूर्णतया: व्यावसायिक बनेको देखिन्छ । कृतिको रूपान्तरणबाट बनेका चलचित्रहरूलाई विश्लेषण गर्ने क्रममा कलापक्षलाई मात्र मानदण्ड बनाइयो भने प्रायः सबै रूपान्तरण असफल बन्न सक्छन् । यस दृष्टिबाट 'जीवनरेखा' चलचित्र पनि कमजोर नै प्रतीत हुन्छ । यो कमजोरी अस्वाभाविक भने होइन । चलचित्रगत यथार्थतालाई मनन् गर्ने हो भने चाहिँ रूपान्तरणको प्रारम्भिक चरणमा बनेको 'जीवनरेखा' चलचित्र विविध कोणबाट सार्थक साबित हुन्छ ।

‘अन्त्यदेखि सुरु’को चलचित्रात्मक अध्ययन पश्चात् आगामी अध्ययनकर्ताहरूका लागि निम्नानुसारका सम्भावित शीर्षकहरू प्रस्तुत गर्ने प्रयास गरिएको छ :

१. नेपाली उपन्यासको चलचित्रीकरण परम्परामा ‘जीवनरेखा’को अध्ययन,
२. औपन्यासिक कृतिमा निर्मित अन्य चलचित्र र ‘जीवनरेखा’को तुलनात्मक अध्ययन ।

सन्दर्भसामग्रीसूची

नेपाली भाषाका पुस्तक

उपाध्याय, केशवप्रसाद, दुःखान्त नाटकको सृजन परम्परा, काठमाडौं : नेपाल राजकीय प्रज्ञा प्रतिष्ठान, २०५५ ।

कुँवर, उत्तम, स्रष्टा र साहित्य, काठमाडौं : साभा प्रकाशन (चौं सं.), २०५० ।

त्रिपाठी, वासुदेव (सह-सं.), नेपाली कविता भाग ४, काठमाडौं : साभा प्रकाशन, २०४६ ।

पिंडाली, केशवराज, अन्त्यदेखि सुरु, काठमाडौं : साभा प्रकाशन, २०३४ ।

बराल, कृष्णहरि र नेत्र एटम, उपन्यास सिद्धान्त र नेपाली उपन्यास, काठमाडौं : साभा प्रकाशन, २०५८ ।

शर्मा, लक्ष्मीनाथ, चलचित्रकला, काठमाडौं : साभा प्रकाशन, २०३८ ।

सायमी, प्रकाश, चलचित्रकला र प्रविधि, काठमाडौं : उवर्शी फिल्म प्रोडक्सन (प्रा.) लि., २०५० ।

सुवेदी, राजेन्द्र, नेपाली उपन्यास : परम्परा र प्रवृत्ति, वाराणसी : भूमिका प्रकाशन, २०५३ ।

_____ , स्नातकोत्तर नेपाली निबन्ध, काठमाडौं : पाठ्यसामग्री पसल, २०५६ ।

अन्य भाषाका पुस्तक

अग्रवाल, विजय, सिनेमा और समाज, दिल्ली : सत्साहित्य प्रकाशन, सन् १९९५ ।

अब्बास, ख्वाजा अहमद, फिल्म कैसे बनती है, इन्डिया : नेशनल बुक ट्रस्ट, सन् २००७ ।

जेम्स, मोनाको, हाउ र रिड अ फिल्म, अक्सफोर्ड युनिभर्सिटी प्रेस, सन् २००० ।

जैन, निर्मला, चलचित्र और साहित्य, नयाँ दिल्ली : राजकमल प्रकाशन, सन् १९९३ ।

जोशी, मनमोहनश्याम, पटकथा लेखन : एक परिचय, दिल्ली : राजकमल प्रकाशन (प्रा.) लि., सन् २००१ ।

फिलिप्स, फिल्म एन इन्ट्रोडक्सन, क्याब्रिज युनिभर्सिटी प्रेस, सन् २००० ।

रजा, राही मासूम, सिनेमा और संस्कृति, नयाँ दिल्ली : वाणी प्रकाशन, सन् २००१ ।

पत्रपत्रिका (नेपाली)

- अधिकारी, बट्टी, “हाम्रो रङ्गमञ्च र चलचित्रको सम्बन्ध”, नयाँ पत्रिका, काठमाडौं : वर्ष १, अंक ४३ ।
- कार्की, चेतन, “नेपाली चलचित्रको विगत र वर्तमान”, नेपाल मोशन पिक्चर अवार्ड तथा नेपाली चलचित्र महोत्सव स्मारिका, २०५४/५५ ।
- खरेल, यादव, “सम्बन्ध सिनेमा र साहित्यको”, राजधानी दैनिक, काठमाडौं : भदौ ११, मङ्गलबार २०५९ ।
- गिरी, विदुर, “आमादेखि वरमालासम्मको गौरवमय यात्रा”, राष्ट्रिय चलचित्र महोत्सव, २०६२ ।
- बस्नेत, सूर्यचन्द्र र प्रेमकुमार लुइँटेल, “साहित्यिक कृतिमाथि चलचित्र कति न्याय कति अन्याय ?” गोरखापत्र, वर्ष १०३, अङ्क ८३, २०५९ ।
- लामा, दीपेन्द्र, “खुलेन आकाश”, नेपाल, काठमाडौं : वर्ष ७, अंक ४२, जेष्ठ २० ।
- स्मृत, श्याम, “सिनेमाको समस्या”, नेपाली चलचित्र महोत्सव स्मारिका, काठमाडौं : नेपाली चलचित्र सङ्घ, २०६२ ।
- शर्मा, शिव, “फ्रान्सको पैसा भ्रुजुडको दृश्य”, कान्तिपुर, वर्ष १, वैशाख २०६४ ।
- ? चलचित्रमञ्च, “विश्व सिनेमा यसरी सुरु भयो”, काठमाडौं : चलचित्र विकास बोर्ड, २०६१ ।

अप्रकाशित शोध सामग्री

- दुङ्गेल, माधवप्रसाद, प्रेमपिण्डको चलचित्रात्मक अध्ययन, (अप्रकाशित स्नातकोत्तर शोधपत्र) नेपाली केन्द्रीय विभाग, त्रि.वि., २०६० ।
- पराजुली, धर्मराज, वसन्ती उपन्यासको चलचित्रीकरण, (अप्रकाशित स्नातकोत्तर शोधपत्र) नेपाली केन्द्रीय विभाग, त्रि.वि., २०६१ ।
- पोखरेल, राजन, फिल्म एण्ड फिक्सन (अप्रकाशित स्नातकोत्तर शोधपत्र) अङ्ग्रेजी केन्द्रीय विभाग, त्रि.वि., २०६० ।
- पौडेल, वसन्तप्रसाद, कट्टेलसरको चोटपटक उपन्यासको चलचित्रीकरण, (अप्रकाशित स्नातकोत्तर शोधपत्र) नेपाली केन्द्रीय विभाग, त्रि.वि., २०६० ।
१. अवलोकन गरिएका सामग्री
‘जीवनरेखा’ चलचित्र