



चलचित्रका तत्त्वहरूका आधारमा परालको आगो चलचित्रका प्राविधिक, साँस्कृतिक तथा  
संरचनाको अध्ययन

वन्दना गौतम

नेपाली विभाग  
भाषा अनि साहित्य सङ्काय  
सिक्किम विश्वविद्यालय

सिक्किम विश्वविद्यालयको भाषा अनि साहित्य सङ्कायअन्तर्गत नेपाली विषयका  
पाठ्यक्रममा रहेको एम फिल परिक्षाको  
आंशिक परिपूर्तिका लागि प्रस्तुत  
लघुशोध प्रबन्ध

फरवरी २०१५

चलचित्रका तत्त्वहरूका आधारमा परालको आगो चलचित्रका प्राविधिक, साँस्कृतिक तथा

संरचनाको अध्ययन

सिक्किम विश्वविद्यालयको भाषा अनि साहित्य सङ्कायअन्तर्गत नेपाली विषयका

पाठ्यक्रममा रहेको एम फिल परिक्षाको

आंशिक परिपूर्तिका लागि प्रस्तुत

लघुशोध प्रबन्ध

शोध निर्देशक

प्रो.डा. प्रतापचन्द्र प्रधान

नेपाली विभाग

भाषा तथा साहित्य सङ्काय

सिक्किम विश्वविद्यालय

शोधार्थी

वन्दना गौतम

एम फिल

नेपाली विभाग

13MPNP01

सिक्किम विश्वविद्यालय

फरवरी २०१५

गौतम वन्दना

एम फिल परिपूर्तिका निम्ति



# SIKKIM UNIVERSITY

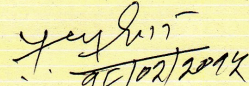
[A Central University established by an Act of Parliament of India, 2007]

## DEPARTMENT OF NEPALI SCHOOL OF LINGUISTICS & LANGUAGES

*Prof. (Dr) Pratap Chandra Pradhan*

### शोधनिर्देशकको अग्रसारन

चलचित्रका तत्त्वहरूका आधारमा परालको आगो चलचित्रका प्राविधिक, साँस्कृतिक तथा संरचनाको अध्ययन शीर्षकमा शोधार्थी वन्दना गौतमले मेरो सुपरिवेक्षणमा नेपाली चलचित्र जगत्का प्रतिष्ठित निर्देशक प्रताप सुब्बाद्वारा निर्देशित चलचित्र **परालको आगो** (सन् १९७७) पूर्वको नेपाली चलचित्रपरम्परालाई समेटेर चलचित्र **परालको आगो**का प्राविधिक, साँस्कृतिक तथा संरचनाको अध्ययन गरी एम. फिल तहको यो लघुशोधप्रबन्ध परिश्रमपूर्वक पूरा गर्नु भएको छ। नेपाली चलचित्रको सघन अध्ययनका क्षेत्रमा एक थप उपलब्धिका रूपमा यो लघुशोधप्रबन्ध पनि एउटा शृङ्खला बन्न पुगेको छ। यसर्थ म यस लघुशोधप्रबन्धको आवश्यक मूल्याङ्कनका लागि नेपाली विभागसमक्ष अनुरोधका साथ अग्रसरन गर्दछु।

  
प्रतापचन्द्र प्रधान

**Professor  
Department of Nepali  
Sikkim University**

## प्रतिबद्धतापत्र

सिक्किम विश्वविद्यालयको भाषा तथा साहित्य सङ्घायअन्तर्गत नेपाली विभागमा एमफिल उपाधिका लागि प्रस्तुत चलचित्रको तत्त्वहरूका आधारमा परालको आगो चलचित्रको प्राविधिक, सांस्कृतिक तथा संरचनाको अध्ययन शीर्षक यो लघुशोधप्रबन्ध मैले शोधनिर्देशक प्रो. प्रतापचन्द्र प्रधानको निर्देशनमा रहेर सम्पन्न गरेको पूर्णतः मौलिक शोधकार्य हो। मैले यो लघुशोधप्रबन्ध लेखनको क्रममा विभिन्न स्रोतबाट सामग्री सङ्कलन गरी तिनको उपयोग गरेको छु र त्यसप्रति कृतज्ञ पनि छु। यस लघुशोधप्रबन्धको समष्टि निष्कर्षलाई मैले यसअघि कुनै पनि उपाधि अथवा अन्य प्रयोजनका लागि प्रस्तुत गरेको छुइनँ। यस लघुशोधप्रबन्धको कुनै पनि अंश/पाठ पुस्तक वा पुस्तकको अंशको रूपमा प्रकाशित गरे/गराएको छुइनँ। मैले यहाँ प्रस्तुत गरेका यी प्रतिबद्धता विरुद्ध कुनै प्रमाण भेटिएमा त्यसप्रति म उत्तरदायी हुनेछु भनी यो

प्रतिबद्धता जाहेर गर्दछु

दिनाङ्कः... १६.०२.२०१५

*Labita Kuma*

विभागीय प्रमुख

अध्यक्ष  
Head  
नेपाली विभाग  
Department of Nepali  
सिक्किम विश्वविद्यालय  
Sikkim University

19.02.2015

*forwarded  
for alham  
18/02/2015*

Professor  
Department of Nepali  
Sikkim University

*Labita Kuma*  
16.02.2015

वन्दना गौतम,

नेपाली विभाग,

भाषा तथा साहित्य सङ्घाय

सिक्किम विश्वविद्यालय

## कृतज्ञता ज्ञापन

प्रस्तुत लघुशोधप्रबन्ध मैले आदरणीय प्रोफेसर प्रतापचन्द्र प्रधानको निर्देशनमा तयार पारेकी हुँ। यस शोधकार्यको तयारी क्रममा अन्य जानकार व्यक्तिहरूबाट पनि प्रशस्तै आवश्यक सहयोग पाएकी छु। सर्वप्रथम सुझाव र सहयोगको लागि शोधनिर्देशक प्रो. प्रतापचन्द्र प्रधानप्रति हार्दिक कृतज्ञता ज्ञापन गर्दछु। प्रस्तुत लघु शोधप्रबन्धलेखनका लागि प्रेरणा र हौसला दिनु हुने विभागीय मुख डा. कविता लामा अनि नेपाली विभागका सम्पूर्ण प्राध्यापक प्राध्यापिकाहरूप्रति पनि आभार व्यक्त गर्न चाहान्छु।

शोधकार्यका सन्दर्भमा आवश्यक सामाग्रीसङ्कलनदेखि लिएर अन्यान्य सहयोगहरूउपलब्ध गराई सहयोग गरिदिनुहुने चलचित्र निर्देशक प्रताप सुब्बा र चलचित्र कलाकार टङ्क शर्माप्रति म अत्यन्तै आभारी छु। शोधकार्यलेखनको प्रारम्भदेखि नै मलाई सल्लाह र सहयोग प्रदान गर्ने मेरा सहपाठीहरूप्रति पनि हार्दिक कृतज्ञता ज्ञापन गर्न चाहान्छु।

वन्दना गौतम

एम फिल

नेपाली विभाग

भाषा तथा साहित्य सङ्घ

सिक्किम विश्वविद्यालय

## संक्षेपीकृत शब्दरूप

१ क्र.सं	=	क्रमसङ्ख्या
२ डा.	=	डाक्टर
३ प्रो.	=	प्रोफेसर
४ वि. सं.	=	विक्रमसंवत्
५ सम्पा	=	सम्पादक
६ स्व.	=	स्वर्गीय

तालिका १

पुस्तकाकार कृतिमा समाविष्ट पूर्वकार्यहरूको तालिकागत विवरण

क्रम.सं.	लेखक	पुस्तकको नाम/संस्करण	प्रकाशन स्थान	प्रकाशक	प्रकाशन साल
१	प्रकाश सायमी	चलचित्र : कला र सिद्धान्त/ २०१०	काठमाडौं	पैरवी बुक्स एण्ड स्टेशनरी	१९९९
२	माधव ढुङ्गेल	चलचित्र सिद्धान्त	काठमाडौं	बुद्ध एकेडेमिक पब्लिसर्स एण्ड डिस्ट्रिब्युटर्स प्रा. लि.	२०१०
३	लक्ष्मीनाथ शर्मा	चलचित्रकला सिद्धान्त, शैली र प्रवृत्ति/ २०१०	ललितपुर	साझा प्रकाशन	२०१०



तालिका २

विभिन्न पत्रपत्रिकामा प्रकाशित पूर्वकार्यहरूको तालिकागत विवरण

क्रम.सं.	लेखक	लेखको शीर्षक	खबर पत्र/पत्रिका	वर्ष अङ्क	सम्पादक	प्रकाशक/स्थान	मिति
१	शान्ति शर्मा	परालको आगोचौकिदार(पाक्षिक प्रदर्शनपछि)	समाचार पत्रिका)	१/४		मिलनहाउस, डाउहिलरोड, खरसाड	३१/९/१९ ७८
२	नरबहादुर दाहाल	नेपाली नाटक निर्माण र चलचित्रको संस्कृतिक मूल्याङ्कन	सांस्कृतिक विशेषाङ्क	१९/३ ४	पवन चामलिङ	निर्माण प्रकाशन, नाम्ची	"किरण"

तालिका ३

विद्युतीय माध्यमबाट प्राप्त पूर्वकार्यहरूको तालिकागत विवरण

स्रोत	लेखक	शीर्षक	मिति
गुगल, मेरोकिपिया merokipia.com	सुरज खडका	साहित्य कृतिमा चलचित्र	जुन, २०, २०११
गुगल, युवामञ्च	विजयरत्न तुलाधर	चलचित्रमा हास्य रसको शुरुवात	अगस्ट २०१०

## विषयसूचि

शोधनिर्देशकको अग्रसारन

प्रतिबद्धतापत्र

कृतज्ञता ज्ञापन

संक्षेपीकृत शब्दरूप

तालिकासूची

तालिका १

पुस्तकाकार कृतिमा समाविष्ट पूर्वकार्यहरूको तालिकागत विवरण

तालिका २

विभिन्न पत्रपत्रिकामा प्रकाशित पूर्वकार्यहरूको तालिकागत विवरण

तालिका ३

विद्युतीय माध्यमबाट प्राप्त पूर्वकार्यहरूको तालिकागत विवरण

पहिलो अध्याय

पृष्ठ 1 - 20

१ शोधपरिचय

१.१ शोधविषयको परिचय

१.१.१ शोधकार्यको शीर्षक र त्यसको परिचय

## १.१.१.१ शोध शीर्षक

### १.१.१.२ शोध शीर्षकको परिचय

#### १.२ शोधको प्रयोजन

#### १.३ समस्याकथन

#### १.४ उद्देश्यकथन

#### १.५ पूर्वकार्यको विवरण र समीक्षा

##### १.५.१ तालिका सङ्ख्या १ मा प्रस्तुत पूर्वकार्यहरूको समीक्षा

##### १.५.२ तालिका सङ्ख्या २ मा प्रस्तुत पूर्वकार्यहरूको समीक्षा

##### १.५.३ तालिका सङ्ख्या ३ मा प्रस्तुत पूर्वकार्यहरूको समीक्षा

#### १.६ शोधकार्यको औचित्य र शोधपरिचय

#### १.७ शोधको सीमा

#### १.८ शोधविधि

##### १.८.१ सामग्री सङ्कलनविधि

##### १.८.२ सङ्कलित शोधसामग्रीको व्यवस्थापनविधि

##### १.८.३ सङ्कलित शोधसामग्रीको विश्लेषणविधि

##### १.८.४ शोधको सैद्धान्तिक आधार र ढाँचा

##### १.८.५ शोधप्रबन्धको सामान्य रूपरेखा

पहिलो अध्याय

शोधपरिचय

दोस्रो अध्याय

चलचित्रको परिचय

तेस्रो अध्याय

प्रताप सुब्बाको संक्षिप्त जीवनी

चौथो अध्याय

चलचित्रका तत्त्वहरूका आधारमा परालको आगो चलचित्रको प्राविधिक, सांस्कृतिक तथा

संरचनाको अध्ययन

पाँचौ अध्याय

शोधकार्यको निष्कर्ष

दोस्रो अध्याय

पृष्ठ 20-77

२. चलचित्रको परिचय

२.१ परिचय

२.२ अर्थ र परिभाषा

२.३ चलचित्रका प्रकार

२.३.१ कथानक चलचित्र

२.३.२ वृत्तचित्र

२.३.३ कमेडी चलचित्र

२.२.४ हरर चलचित्र

२.२.५ एनिमेडेड

२.२.६ वायोपिक (जिवनी चलचित्र)

२.४ विश्वचलचित्रको परिप्रेक्ष्यमा चलचित्रको संक्षिप्त इतिहास

२.४.१ प्रारम्भिक दिन

२.४.२ डेभिड वार्क ग्रफितको आगमन

२.४.३ चलचित्रमा ध्वनिको प्रथम प्रयोग

२.४.४ चलचित्रमा रङ्गको प्रथम प्रयोग

२.५ प्रताप सुब्बापूर्व नेपाली चलचित्रको विकास र परम्परा

२.६ उपसंहार

तेस्रो अध्याय

पृष्ठ 77 - 88

३ प्रताप सुब्बाको संक्षिप्त जीवनी

३.१ जन्म र पारिवारिक पृष्ठभूमि

३.१.१ बाल्यकाल र उनको रुचि

३.१.२ शिक्षादीक्षा

३.१.३ वैवाहिक जीवन

३.१.४ प्रेरणा र प्रभाव

३.१.५ पेशा

३.२ प्रताप सुब्बाद्वारा निर्मित तथा निर्देशित चलचित्रहरू

३.२.१ परालको आगो

३.२.२ बाँचन चाहनेहरू

३.२.३ कहिँ अँध्यारो कहिँ उज्यालो

३.२.४ मशाल

३.२.५ दिदी

३.२.६ चट्याड

३.२.७ भीष्म प्रतिज्ञा

३.३ मान सम्मान (पुरस्कार)

चौथो अध्याय

पृष्ठ ८८ - १४६

४ चलचित्रका तत्त्वहरूका आधारमा परालको आगो चलचित्रको प्राविधिक, सांस्कृतिक तथा

संरचनाको अध्ययन

४.१ प्राविधिक पक्ष

४.१.१ क्यामेरा : कोण (Angle) र गति (Motion)

४.१.२ सिनेमेटोग्राफी (Cinematography) र सिनेमेटोग्राफर

(Director Of Photography)

४.१.३ प्रकाश (Lighting)

४.१.४ अभिनय (Act)

४.१.५ सम्पादन (Editing)

४.१.६ निर्देशक (Director)

४.१.७ ध्वनि (sound)

४.१.८ शृङ्गार तथा साजसज्जा (Make Up)

४.२ साँस्कृतिक पक्ष

४.२.१ भेषभूषा

४.२.२ बाजागाजा

४.२.३ गीत/ सङ्गीत

४.२.४ नृत्य

४.३ संरचनात्मक पक्ष

४.३.१ चलचित्रका तत्त्वको वर्गीकरण

४.३.२ कथावस्तु

४.३.३ दृश्य विधान

४.३.४ पात्र र तिनको चरित्र

४.३.५ परिवेश

४.३.६ संवाद

४.३.७ भाषाशैली

४.३.८ विम्ब र प्रतीक

४.३.९ अभिप्राय/ उद्देश्य

४.४ प्रताप सुब्बाको नेपाली चलचित्रजगतमा योगदान र स्थान

४.५ उपसंहार

पाँचौँ अध्याय

पृष्ठ 146-1 54

५ शोधकार्यको निष्कर्ष

५.१ अध्यायगत निष्कर्ष

५.२ समिष्ट निष्कर्ष

सन्दर्भग्रन्थसूचि

परिशिष्ट क

निर्देशक प्रताप सुब्बासँगको अन्तर्वार्ता उनको आफ्नै हस्ताक्षरमा

परिशिष्ट ख



तस्वीरहरू

## पहिलो अध्याय

### शोधपरिचय

#### १ शोधविषयको परिचय

आजको सन्दर्भमा साहित्य र चलचित्रका बीचको अन्तः सम्बन्धलाई हेर्दा चलचित्र विधा पनि साहित्यअन्तर्गत पर्ने एउटा अन्तर्विषयक अध्ययनको विषय हुन आएको छ। विश्व चलचित्रको इतिहासलाई हेर्दा साहित्य कृति (आख्यानात्मक कृति) का आधारमा प्रशस्त कथानक (फिचर) चलचित्रहरू निर्माण भइसकेको सूची प्राप्त हुन्छ। नेपाली चलचित्र जगत् पनि यसबाट अपवाद बन्न सकेको छैन। नेपाली साहित्यका उत्कृष्ट मानिआएका आख्यानात्मक कृतिहरूबाट बनिएका कथानक चलचित्रहरूमध्ये परालको आगो कथानक चलचित्र पनि एक हो। प्रस्तुत चलचित्र नेपालीका एक प्रसिद्ध कथाकार गुरुप्रसाद मैनालीको परालको आगो शीर्षक कथामा आधारित छ र चलचित्रको नाम पनि सोहीअनुरूप राखिएको छ। यसै प्रसङ्गमा साहित्य र चलचित्रका बिचको अन्तः सम्बन्धलाई प्रष्ट्याउँदै चलचित्रको तत्त्वगत आधारमा प्रताप सुब्बाद्वारा निर्देशित परालको आगो कथानक चलचित्रको विश्लेषण र मूल्याङ्कन गर्नमा प्रस्तुत शोधकार्य केन्द्रित छ।

#### १.१ शोधकार्यको शीर्षक र त्यसको परिचय

यस शोधकार्यको शीर्षक र त्यसको परिचयलाई निम्नलिखित रूपमा प्रस्तुत गरिएको छ।

### १.१.१ शोधशीर्षक

प्रस्तुत शोधकार्यको शीर्षक चलचित्रका तत्तरूका आधारमा

परालको आगो चलचित्रको प्राविधिक, सांस्कृतिक तथा संरचनाको अध्ययन हो।

### १.१.२ शोधशीर्षकको परिचय

नेपाली चलचित्रको लगभग चौसठ्ठी (६४) वर्षको लामो इतिहासमा सन् १९७७ मा प्रताप सुब्बाको निर्देशनमा दार्जिलिङबाट निर्मित परालको आगो कथानक चलचित्रको एउटा छुट्टै अध्याय र स्थान छ। प्रस्तुत चलचित्र नेपाली कथा साहित्यको बहुचर्चित कथा परालको आगो कथाको कथावस्तुमा आधारित छ। यस चलचित्रले नेपाली ग्रामीण समाजको परिवेश र पृष्ठभूमिलाई जीवन्त रूपमा देखाएको हुनाले नेपाली चलचित्रको इतिहासमा यसको महत्त्व आफ्नै किसिमको छ। व्यावसायिक रूपमा यसले त्यति सन्तोषजनक बजार प्राप्त गर्न नसके तापनि कला पक्षका दृष्टि, पात्रहरूको अभिनय कौशल, ग्रामीण नेपाली वातावरणको यथार्थिक चित्रणले गर्दा परालको आगो चलचित्रको सफलतालाई उच्चकोटिको मान्न सकिन्छ। यसैकारण प्रस्तुत चलचित्रका प्राविधिक, सांस्कृतिक एवम् संरचनाजस्ता पक्षलाई शोधको केन्द्रीय विषय बनाई यस शोधकार्यलाई अघि बढाइएको छ।

### १.२ शोधको प्रयोजन

कुनै शैक्षिक तह पार गर्नु, कुनै उपाधि प्राप्त गर्नु, कुनै परियोजना पूरा गर्नु आदि

विभिन्न प्रयोजनका लागि शोधकार्य गरिन्छ। प्रस्तुत शोधकार्यको प्रयोजन सिक्किम विश्वविद्यालयको

नेपाली विभागअन्तर्गत एम. फिल. तहको पाठ्यक्रमको आंशिक परिपूर्तीका निम्ति हो।

### १.३ समस्याकथन

प्रस्तुत शोधकार्यको मूल प्राज्ञिक समस्याहरू निम्नलिखित हुन्।

(क) प्रताप सुब्बापूर्वको नेपाली चलचित्रको विकास र परम्परा के कस्तो

छ र तत्सम्बन्धी सर्वेक्षणात्मक अध्ययन गर्ने आधार के के हुन्?

(ख) नेपाली चलचित्रका विकास र परम्पराको आधारमा नेपाली

चलचित्रहरूको वर्गीकरण गरी त्यस आधारमा प्रताप सुब्बाद्वारा निर्देशित परालको

आगो चलचित्रको वर्गीकरण/ प्रकारगत स्वरूप के कस्तो छ?

(ग) स्थूल र सूक्ष्म वर्गीकरणको आधारमा चलचित्रका प्रमुख

तत्त्वहरू के के हुन् र ती तत्त्वहरू परालको आगो

चलचित्रमा कसरी निरूपित भएका छन्?

(घ) परालको आगो चलचित्रले नेपाली कला, संस्कृति र

जीवनमूल्यलाई कुन रूपमा प्रस्तुत गरेको छ?

माथिका यिनै प्रागिक समस्याहरू प्रस्तुत शोधकार्यका मूल मूल शोध समस्याहरू

हुन्।

### १.४ उद्देश्यकथन

माथि उल्लेख गरिएका चारवटा शोध समस्याहरूको माधानार्थ

निष्कर्षसम्म पुगनका लागि तलका शोधउद्देश्यहरू यस शोधकार्यमा केन्द्रित छन्-

(क) प्रताप सुब्बापूर्व भारत तथा नेपालमा निर्मित नेपाली भाषाका

चलचित्रहरूको विकासक्रमको सर्वेक्षणात्मक अध्ययन प्रस्तुत

गर्नु।

(ख) चलचित्रसँग सम्बन्धित सिद्धान्त एवम् नेपाली चलचित्रका विकास र

परम्पराको आधारमा परालको आगो कथानक चलचित्रलाई केन्द्र बनाइ

चलचित्रको वर्गीकरण गरी तिनको वर्गगत/ प्रकारगत स्वरूप निर्धारण

गर्नु।

(ग) सैद्धान्तिक आधारमा परालको आगो चलचित्रको केन्द्रियतामा

चलचित्रमा प्रयुक्त तत्त्वहरूको विश्लेषण गर्दै परालको आगो

चलचित्रमा निरूपित तत्त्वहरूको विश्लेषण गर्नु।

(घ) नेपाली चलचित्रको विकासमा परालको आगो चलचित्रले नेपाली

कला, संस्कृति र जीवनमूल्यलाई कुन रूपमा प्रस्तुत गरेको छ र

त्यस सन्दर्भमा प्रताप सुब्बाको योगदानको पनि विश्लेषण र

मूल्याङ्कन गर्नु।

## १.५ पूर्वकार्यको विवरण र समीक्षा

प्रताप सुब्बाको चलचित्र निर्देशनको यात्रा सन् १९७२ देखि शुरु भए यता

हालसम्म उनका जम्मा ७ वटा चलचित्रहरू निर्माण भइसकेका छन्। उनीपूर्व र उनको समवर्ती नेपाली चलचित्रको विकाससम्बन्धी विभिन्न विद्वानहरूले आ-आफना किसिमले चलचित्रसम्बन्धी पुस्तक तथा लेख आदि प्रकाशित गरिसकेका छन्। यिनै सामाग्रीहरूलाई पूर्वकार्यको रूपमा लिई तालिकागत विवरणका साथ तिनको समिक्षात्मक प्रस्तुति यहाँ क्रमशः दिइन्छ।

### १.५.१ तालिका सङ्ख्या १ मा प्रस्तुत पूर्वकार्यको समीक्षा

१. प्रकाश सायमीले चलचित्र : कला र प्रविधि नामक पुस्तकमा चलचित्रलाई एउटा प्राविधिक कला हो भन्ने मत प्रस्तुत गरेका छन्। चलचित्रले शुरूमा नै रङ्गकला, सङ्गीत रचना र ध्वनिको गर्भाधारण गरिसकेको हुन्छ भनेका छन्। हुन पनि चलचित्रकला सामान्य ज्ञानबाटहासिल हुने विषय होइन। यस किसिमको कला विशेष प्रशिक्षण तथा अनुभवबाट मात्र प्राप्त हुन्छ। उनले चलचित्रमाथि चर्चा गर्दै तत्सम्बन्धी विभिन्न चलचित्रका इतिहासकारहरूका विचारलाई पनि प्रस्तुत गरेका छन्। त्यसबाहेक पनि उनले पूर्विय र पाश्चात्य दार्शनिकहरूका कलासम्बन्धी धारणा यस पुस्तकमा प्रस्तुत गरेका छन्। उनका अनुसार १९औँ शताब्दीमा आएर स्थिर चित्रलाई गति र लय दिने काम सफल भएको मानिएको छ। ग्रीकका वैज्ञानिकहरूद्वारा बिजुलीको सम्भावनावारे अनुसन्धान गर्दा चलचित्रको पनि सँगसँगै अनुसन्धान भएको कुरो प्रस्तुत पुस्तकमा उल्लेख गरिएको छ। यसैको आधारमा लियोनार्डोको क्यामेरा ओब्सकुरा (Camera Obscura) र एन्थानेसियस किर्चेरको म्याजिक क्रिस्तेरा (Magic Cristera) को निर्माणको पनि चर्चा गरिएको छ। त्यसपछि सन् १८२४ मा पिटर मार्क रोजेटले दृश्य स्थायित्व सिद्धान्त

(Persistence Of Vision Theory) को घोषणापश्चात् यसै सिद्धान्तलाई आधार बनाइ बेलायत, अष्ट्रिया र बेल्जियमका विद्वानहरू पनि यसै दिशामा लागेको कुरोको जानकारी यस पुस्तकमा दिइएको छ।

यसरी चलचित्रका प्रविधिकामा पितामह ग्रिफिथ एडिसनको नयाँ टेक्निकहरू (क्लोज अप, क्रस कटिङ, यापिङ, कटिङ, पारेलल कटिङ, कट ब्याक) को शुरू यिनीबाटै भएको कुरा प्रकाश सायमीले बताएका छन्। उनले चलचित्रलाई कला र काल भनी कलाको विभाजनसमेत गरेका छन्। सायमीद्वारा लिखित प्रस्तुत पुस्तकमा सन् १८९५ डिसेम्बर २८ तारिखका दिन फ्रान्सका लुई लुमिएर र आगस्त्य लुमिएरद्वारा पेरिसको प्रसिद्ध होटल ग्राण्ड केफेमा पहिलो चोटि चलचित्र प्रस्तुत गरेको ठिक आधा शताब्दीपछि मात्र हाम्रो नेपाली चलचित्रको उद्योग शुरू भएको उल्लेख पाइन्छ। सायमीले पहिलो नेपाली चलचित्र भारतबाट डी. वी. परियारको निर्देशनमा बनेको सत्य हरिश्चन्द्रलाई मानेका छन्। यसै चलचित्रबाट नै नेपाली चलचित्र निर्माणको जग बसेको कुरो उनले उल्लेख गरेका छन्। यसरी सायमीको प्रस्तुत पुस्तकमा नेपाली चलचित्रको विकासक्रम भारतबाट निर्मित नेपाली चलचित्रबाट शुरू भएको र त्यसमाथि गम्भीर अध्ययन भने नभएको बताउँछन्। कुनै पनि विचार वा भावको अभिव्यक्ति गर्ने माध्यम भाषा हो। यही भाषालाई अभिव्यक्ति दिने आधुनिक माध्यम चाहिँ चलचित्र हो। चलचित्रको पनि आफ्नै भाषा हुन्छ भनेर दृश्य र ध्वनिलाई अभिव्यक्तिको माध्यम मानेका छन्। सायमीले चलचित्रका अन्य पक्षहरू जस्तै- क्यामेराका प्रविधिहरूबारे चर्चा गर्नका साथै चलचित्रको निर्माणक्रम, छायाङ्कन स्थल (शुटिङ स्पट) देखि

सिनेहलसम्म कसरी चलचित्र पुग्छ भन्ने आदि कुराहरूको चर्चा यस पुस्तकमा संक्षिप्त रूपमा गरेका छन्।

२.माधव ढुङ्गेलले आफ्नो चलचित्र सिद्धान्त नामक पुस्तकमा चलचित्रको परिचय दिँदै यसका अर्थ, परिभाषा र चलचित्रको भाषिक स्वरूपको पनि चर्चा गरेका छन्। उनले चलचित्रलाई सामाजिक यथार्थको वैज्ञानिक अन्तक्रियाद्वारा उत्पादित सर्वाधिक सघन, प्रभावशाली र संवेदनशील दृश्यकला भएको मानेका छन्। चलचित्र संवेदनशील कला हुनाका कारणले नै यसको निर्माणको बारेमा लेखन, तयारी, छायाङ्कन, सम्पादन आदि बारेमा यस पुस्तकमा उल्लेख गरिएको छ। यस पुस्तकमा एउटा पूर्ण चलचित्र बनाउनेक्रममा कस्ता-कस्ता तत्त्वहरूको प्रयोग हुन्छ भन्ने महत्त्वपूर्ण कुरालाई पनि प्रस्तुत गरेका छन्। उनले चलचित्रको तत्त्वलाई दुई किसिममा विभाजित गरेका छन् - सार्वजनीन तत्त्व र स्थानीय तत्त्व। सार्वजनीन तत्त्वमा विचार, चरित्र, वेषभूषा र शृङ्गार, दृश्यविधान, प्रकाश, ध्वनि र पुँजी आदिलाई राखेका छन् भने स्थानीय तत्त्वहरूमा वातावरण नाचगान, हँस्यौली र भिडन्त आदिलाई राखेका छन्।

३.लक्ष्मीनाथ शर्माले आफ्नो चलचित्रकला सिद्धान्त, शैली र प्रवृत्ति नामक पुस्तकमा विश्वमा भाषा, साहित्य, सङ्गीत, नृत्यकला, वास्तुकला र नाट्यकलाजस्ता अनेकौँ कला र साथै भाषा, विज्ञान र दर्शनजस्ता विषयवस्तुहरूको जन्म भइसकेपछि ती सबै कला तथा विज्ञानको सङ्गम स्वरूप एउटा सशक्त, प्रभावशाली र मनोरञ्जनात्मक माध्यमको रूपमा चलचित्रको जन्म भएको हो भनेका छन्। उनको भनाइअनुसार चलचित्रका माध्यमद्वारा व्याक्तिगत, सामाजिक,



राजनीतिक, ऐतिहासिक वा अन्य खालका अभिव्यक्तिहरू प्रभावकारी ढङ्गले आम दर्शकका माझ पुर-याउन सकिन्छ। उनले आफ्नो पुस्तकमा नेपाली चलचित्रका प्रारम्भिक स्वरूपहरू भनी चर्चा गर्दै चलचित्रको शुरूवात् सन् १८९५ दिसम्बर २८ को दिन फ्रान्सका अगस्ट लुमियर र लुइ लुमियरबाट शुरू भएको थियो भने नेपालमा चाहिँ नेपाली भाषाको पहिलो चलचित्र सन् १९६५ मा प्रदर्शित **आमा** चलचित्र हो भनेका छन्। त्यसपछि उनले क्रमैसँग अन्य नेपाली चलचित्रहरू **हिजो आज भोली, परिवर्तन, माइति घर** आदिको पनि चर्चा गरेका छन्। यसका साथै नेपालबाट संस्थागत रूपमा बनेका नेपाली चलचित्रको पनि उल्लेख गरेका छन्, जसमा - **मनको बाँध, कुमारी, सिंदुर** आदि चलचित्रहरू प्रमुख हुन्। भारतबाट बनेका नेपाली चलचित्रहरूको पनि उल्लेख गर्दै प्रताप सुब्बाद्वारा निर्मित चलचित्र **परालको आगोलाई** उनले मौलिक चलचित्र मानेका छन्। यस किसिमको मौलिक विशेषता प्रारम्भिक चरणका अन्य चलचित्रहरूमा नपाइएको उल्लेख गरेका छन्। **लोग्ने स्वास्नीको झगडा परालको आगो** भन्ने प्रचलित नेपाली उखानलाई ठ्याक्कै चलचित्रको कथावस्तुमा उतारिएको उक्त चलचित्र पूर्णरूपले नेपाली मौलिकतामा आधारित रहेको कुरा यस पुस्तकमा उल्लेख गरिएको छ।

### १.५.२ तालिका सङ्ख्या २ मा प्रस्तुत पूर्वकार्यहरूको समीक्षा

१. शान्ति शर्माद्वारा लिखित **परालको आगो प्रदर्शनपछि** शीर्षकको लेखमा प्रताप सुब्बाद्वारा निर्मित आलोच्य चलचित्रले जुन मौलिकता बोकीएको थियो त्यो कुनै पनि अन्य नेपाली चलचित्रमा नपाइएको कुरा उल्लेखित छ। यस चलचित्रले नै नेपाली चलचित्र जगतमा नयाँ

कोशेढुङ्गे खडा गरेको हो। उनको भनाइमा परालको आगो चलचित्रमा नायक- नायिकाले पनि अति नै राम्रो भूमिका निर्वाह गरेका छन्। चरित्रअनुरूप कलाकारिता र कथानकअनुरूप वेषभूषा परालको आगोका विशेषता हुन्। शान्ति शर्मा अझ भन्छिन् " हामीले पढेर मात्र बुझेका चामे र गौथली औं अरु पात्रलाई अब प्रत्यक्ष उभिएको अनुभव गर्छौं।"<sup>१</sup>

२. नरबहादुर दाहालले उनको लेख नेपाली नाटक र चलचित्रको सांस्कृतिक मूल्याङ्कनमा नेपाली संस्कृतिको प्रचारमा यथेष्ट सघाउ नेपाली नाटक र चलचित्रले पु-याएको उल्लेख गरेका छन्। उनको भनाइमा अहिले नेपाली नाटकमा भन्दा नेपाली चलचित्रमा नै नेपाली संस्कृति झल्किएको पाइन्छ। आजकल नेपाली नाटकहरू धेरै कम मात्रामा प्रदर्शित हुने गरेको कुरो उनी बताउँछन्। उनले परालको आगो चलचित्रले नेपाली संस्कृतिको सबै भन्दा सुन्दर चित्र प्रस्तुत गर्नमा सफल भएको कुरा उल्लेख गरेका छन्। यसरी उनले संक्षिप्त रूपमा नेपाली चलचित्रमा प्रस्तुत नेपाली सांस्कृतिक झलकहरूको यस लेखमा चर्चा गरेका छन्।

### १.५.३ तालिका सङ्ख्या ३ मा प्रस्तुत पूर्वकार्यको समीक्षा

१. सूरज खडकाले आफ्नो लेखमा नेपाली चलचित्रको खसकंदो अवस्थाबारेमा बताउँदै नेपाली चलचित्रहरू एकै किसिमको कथा भएका हुन्छन् भनेर समीक्षकहरू कराउन थालेको वर्षो बितिसक्दा पनि चलचित्र उद्योगले यसलाई गम्भीरतापूर्वक नलिइएको कुरा उल्लेख गरेका छन्। खडकाको लेखमा नेपाली साहित्यिक कृतिहरूमा आधारित

रहेका चलचित्रहरू पर्दामा रग जमाउन किन नसकेको भन्ने कुरा संक्षीप्त रूपमा बताइएको छ। जुन कृति साहित्यको रूपमा सफल र लोकप्रिय बने तर पर्दामा आइसक्दा त्यहि कृति दर्शकको मन जित्न असफल बनेको कुरा व्यक्त गर्दै परालको आगो चलचित्र पनि यसैको शिकार बनेको कुरा संक्षीप्त रूपमा उल्लेखित छ।

२. विजयरत्न तुलाधारको लेखमा नेपाली चलचित्रमा हास्य रसको शुरूवात भएको र त्यसको प्रयोगको सन्दर्भमा चर्चा गर्दै परालको आगो चलचित्रका माध्यमबाट हास्य विधालाई सठिक ढङ्गमा प्रस्तुत गरेको कुरो उल्लेख गरिएको छ। यस लेखमा केवल परालको आगोकी नायिका गौथली (वसुन्धरा भूसाल) को हास्य रूपलाई मात्र प्रस्तुत गरेको पाइन्छ।

माथिका तालिकाहरूअनुसार पूर्वकार्यका रूपमा लिइएका पुस्तक, पत्र-पत्रिका र इनटरनेटमा प्राप्त सामग्रीहरूबाट चलचित्रका तत्त्वहरूमाथि कुनै गहन अध्ययन भएको देखिँदैन। यी पूर्वकार्यहरूमा चलचित्रको सैद्धान्तिक पक्षबारे धेरथोर मात्रामा चर्चा भएको छ। तत्त्वसम्बन्धी सैद्धान्तिक पक्षका बारेमा संक्षीप्त रूपमा भए पनि माधव ढुङ्गेलको चलचित्र सिद्धान्तमा पाइए तापनि यस विषयमा गम्भीरतापूर्वक अध्ययन भएको भने देखिँदैन। तसर्थ प्रस्तुत शोधकार्यको शीर्षकमाथि अझैसम्म गम्भीर रूपले कतै अध्ययन नभएकोले त्यसतर्फ यो शोधकार्य केन्द्रित रहेको छ।

## १.६ शोधकार्यको औचित्य

यस शोधपत्रमा नेपाली चलचित्रको सर्वेक्षण गर्दै प्रताप सुब्बाद्वारा निर्देशित चलचित्र

परालको आगोमाथि केन्द्रित रही चलचित्रमा पाइने प्रमुख तत्त्वहरूको अध्ययनबाट प्राप्त परिणाम औचित्यपूर्ण हुने र अझ यस विषयमा गहिरो अध्ययन-अनुसन्धान गर्न सकिने पर्याप्त सम्भावनादेखिएको छ। त्यसो हुँदा यस विषयसँग सम्बन्धित विद्यार्थी तथा शोधार्थीका लागि प्रस्तुत शोधपत्र अवश्यै उपयोगी हुने हुँदा यसैमा यसको औचित्य प्रकट हुन्छ।

### १.७ शोधको सीमा

चलचित्रका विविध प्रकारहरूमध्ये पूर्ण/ मुख्य/ विस्तारित/ कथानक चलचित्र (Feature Film) पनि एक हो। विस्तारित चलचित्र पनि धेरै प्रकारका हुन्छन्। तीमध्ये व्यवसायिक चलचित्र (Commercial Film), कला चलचित्र (Art Film) आदि प्रमुख हुन्। परालको आगो एउटा विस्तारित चलचित्र भएकोले र त्यसमा पनि अझ यो एउटा कला चलचित्र भएको हुनाले यसै आधारमा एउटा पूर्ण चलचित्रले वहन गर्ने तत्त्वहरूको आधारमा चलचित्रका प्राविधिक, सांस्कृतिक तथा संरचना पक्षलाई वैज्ञानिक तरिकाले हेर्न सकिने हुँदा प्रस्तुत शोधकार्यको सीमा परालको आगो चलचित्रमा केन्द्रित रही त्यसैको सेरोफेरोमा चलचित्रका संरचनात्मक घटक, प्राविधिक पक्ष र सांस्कृतिक पक्षहरूलाई केलाएर हेर्ने कार्यमा सीमाङ्कित छ।

### १.८ शोधविधि

चलचित्र साहित्यमा एउटा स्थापित विषय भएकोले प्रस्तुत शोधपत्रलाई निगमनात्मक शोधविधि अनुरूप अध्ययन विश्लेषण गरिनेछ। प्रस्तुत शोधकार्यलाई पूर्णता दिनका लागि विविध शोधविधिमध्ये मुख्यतः सामाग्री सङ्कलनविधि, सङ्कलित सामाग्रीको व्यवस्थापनविधि र विश्लेषणविधि

तथा शोधको सैद्धान्तिक आधारलाई पनि यहाँ शोधविधिको रूपमा प्रस्तुत गरिएको छ।

### १.८.१ सामाग्री सङ्कलनविधि

प्रस्तुत शोधकार्यको शोधविषयक सामाग्री सङ्कलनका लागि विभिन्न स्रोतहरू अपनाइनेछ। यस शोधकार्यका लागि निम्नलिखित तीनवटा सामाग्री सङ्कलनका स्रोतहरूलाई अपनाइएको छ। ती हुन् -

(क) प्राथमिक स्रोत : यस स्रोतबाट शोधकार्यका लागि आवश्यक मौलिक सामग्रीहरू र नयाँ प्राप्तिहरू सङ्कलन गरिएको छ र तिनलाई सत्यापन गरी यथास्थानमा सुनियोजित ढङ्गले प्रयोग गरिएको छ। यसका लागि क्षेत्रगत अध्ययन आवश्यक पर्ने हुनाले सम्बन्धित क्षेत्र मागई स्रोतव्यक्तिहरूसँगका अन्तर्वार्ता तथा भेटवार्ताबाट प्राप्त जानकारी तथा सामग्रीहरूलाई पनि प्राथमिक स्रोतअन्तर्गत राखिएको छ।

(ख) द्वितीय स्रोत : यसअन्तर्गत शोध विषयसँग सम्बन्धित पाठ्यसामाग्रीहरू र तत्सम्बन्धी सिद्धान्त, समालोचना र सम्बन्धित चलचित्रहरू सङ्कलन गरेर तिनको अध्ययनबाट प्राप्त सामग्रीहरूलाई यथाशक्य सुनियोजित ढङ्गले संयोजित गरिएको छ। पुस्तकालय तथा चलचित्र निर्माता, चलचित्र निर्माण केन्द्र आदिबाट प्राप्त भएसम्मका चलचित्रहरू र तत्त्वसम्बन्धी सामग्रीहरू उपलब्ध गरी उपयोगमा ल्याइएको छ।

(ग) विद्युतीय स्रोत : यो तृतीय स्रोत पनि शोधकार्यका निम्ति आवश्यक र प्रमुख स्रोत मानिएको छ। यसको माध्यमबाट पनि प्रस्तुत शोधकार्यमा आवश्यक पर्ने शोधसामाग्रीहरू सङ्कलन

गरिएको छ।

### १.८.२ शोध सामग्रीको व्यवस्थापनविधि

सङ्कलित सामग्रीहरूलाई सुनियोजित ढङ्गमा व्यवस्थापन गर्नु पनि शोधविधिको

एउटा प्रमुख अङ्ग हो। प्राप्त सामग्रीहरूलाई मुख्य गरी तलका प्रविधिको आधारमा

व्यवस्थापन गरिएको छ-

(क) तालिकीकरण

(ख) तथ्याङ्कन

(ग) सत्यापन

(घ) अर्थापन

(ङ) विश्लेषण

(च) सामान्यीकरण (निष्कर्षण) ।

माथि जनाइएअनुसार यस शोधकार्यसँग सम्बन्धित सामग्रीहरूलाई सोहीअनुरूप प्रयोगमा

ल्याइएको छ।

### १.८.३ शोध सामग्रीको विश्लेषणविधि

यस शोधकार्यका लागि विभिन्न स्रोतबाट सङ्कलन गरिएका सामग्रीहरूको

विश्लेषण गर्नु शोधविधिअन्तर्गतको एक प्रमुख विधि हो। सत्यापित सामग्रीको अध्ययन गर्नु नै शोध

सामग्रीको विश्लेषण हो। विश्लेषणको मुख्य उद्देश्य सत्यापित सामग्रीको अध्ययन गरी नयाँ तथ्यको

सामान्यीकरण गरी शोधको अन्तिम निष्कर्षसम्म पुग्नु हो। यही आधारमा प्रस्तुत शोधकार्यका लागि सङ्कलित सामग्रीको अध्ययन र विश्लेषण गरी शोधको अन्तिम निष्कर्ष वा परिणाम प्राप्त गरिएको छ।

#### १.८.४ शोधको सैद्धान्तिक आधार र ढाँचा

माथि उल्लेख गरिएका तीनवटा सामग्रीस्रोतहरूबाट प्राप्त सामग्रीहरूका अध्ययन, विश्लेषण र सामान्यीकरण गरी शोधको निष्कर्षसम्म पुग्नका लागि मूलभूत रूपमा चलचित्रसँग सम्बन्धित सैद्धान्तिक पुस्तकहरूको आधारमा सिनेपरक तथा जीवनीपरक, समाजपरक, रूपपरक आदि समालोचना सिद्धान्तलाई पनि सकेसम्म वैज्ञानिक ढङ्गले प्रयोग गरी प्रस्तुत शोधपत्र तयार गरिएको छ। यस शोधकार्यका लागि चलचित्रसँगसम्बन्धित पारिभाषिक एवम् प्राविधिक शब्दका लागि नेपाली प्राविधिक शब्दकोश प्रयोग गरिएको छ भने शोधविधिका लागि नेपाली लेखन शैलीलाई मूल आधार बनाइएको छ।

#### १.८.५ शोधप्रबन्धको सामान्य रूपरेखा

प्रस्तुत शोधप्रबन्धमा आमुख भागको मूल पाठ गरी जम्मा दुई भागमा विभाजित गरिएको छ। मूल पाठअन्तर्गत पाँच अध्यायहरू र ती अध्यायहरू पुनः विभिन्न उपशीर्षक र उपउपशीर्षकहरूमा सङ्गठित छन्। मूल पाठपछि यस शोधप्रबन्धमा सन्दर्भग्रन्थसूची र परिशिष्ट पनि समाविष्ट छन्। यस शोधप्रबन्धका रूपरेखा अर्थात् अध्याय विभाजन निम्नलिखित प्रकारको छ :

(क) अग्रसरनी

(ख) प्रतिबद्धतापत्र

(ग) कृतज्ञता ज्ञापन

(घ) संक्षेपीकृत शब्दरूप

(ङ) विषयसूची

### पहिलो अध्याय

१. शोध परिचय

### दोस्रो अध्याय

२. चलचित्रको संक्षिप्त इतिहास र नेपाली चलचित्र विकास तथा र परम्परा

### तेस्रो अध्याय

३. प्रताप सुब्बाको संक्षिप्त जीवनी, व्यक्तित्व र लिखित एवम् निर्देशित चलचित्र

### चौथो अध्याय

४. चलचित्रका तत्त्वहरूका आधारमा परालको आगो चलचित्रका प्राविधिक,

सांस्कृतिक तथा संरचनाको अध्ययन

४.१ प्राविधिकपक्ष

४.२ सांस्कृतिकपक्ष

४.३ संरचनापक्ष

४.४ उपसंहार



पाँचौं अध्याय

शोधको निष्कर्ष

सन्दर्भसामग्री सूची

परिशिष्ट

## दोस्रो अध्याय

### चलचित्रको परिचय

#### २. परिचय

श्रव्य, दृश्य तथा अभिनयका माध्यमबाट श्रोता एवम् दर्शकलाई मनोरञ्जन मात्र नभई ज्ञान, सूचना र शिक्षासमेत दिने कला नै चलचित्र हो। यस किसिमको कला र साहित्य बीचको अन्तःसम्बन्धले आज अध्ययनको निम्ति एउटा नयाँ पाटो उघारेको छ। चलचित्र र साहित्य बीच निकै नजिकको सहसम्बन्ध देखिने हुनाले यी दुईका बीचमा रहेको अन्तःसम्बन्धलाई केलाएर त्यस आधारमा चलचित्रका विभिन्न पक्षको अध्ययन गर्नु आवश्यक छ।

#### २.१ अर्थ र परिभाषा

संस्कृतको तत्सम शब्दबाट आएको नेपाली भाषाका चल र चित्र दुई शब्दहरूको योगबाट समस्त शब्दका रूपमा चलचित्र शब्द निर्माण भएको हो।<sup>२</sup> नेपाली बृहत् शब्दकोशले चलने, काम्ने, हलित्ने, स्पन्दित हुने, हिँडडुल गर्ने, चलाउन साकिने वस्तु, जङ्गम, चञ्चलजस्ता तात्पर्यमा प्रयोग गरेको छ भने चित्र शब्दलाई तस्बिर, फोटो, छाया, चित्रपट, प्रतिमा, छवि आदिमा अर्थमा प्रयोग गरिएको छ।<sup>३</sup> यी दुवै शब्दहरूलाई समन्वय गरेर हेर्ने हो भने चलचित्र शब्दको शब्दिक

अर्थ गतिशील तस्बिर हुन आउँछ। चलचित्र शब्दका लागि अङ्ग्रेजीमा मोसन पिक्चर, फिल्म, मुभी

२ माधव दुङ्गेल, *चलचित्र सिद्धान्त*, (काठमाडौं: बुद्ध एकेडेमिक पब्लिसर्स एण्ड डिस्ट्रिब्यूटर्स प्रा. लि, सन् २०१०), पृष्ठ २

३ पूर्ववत्

तथा सिनेमा जस्ता शब्दहरूको प्रयोग भएको पाइन्छ। फिचर फिल्मको अर्थ पूर्ण चलचित्र, पूर्ण आकार वा लम्बाइको चलचित्र भन्ने बुझिन्छ। मुभी शब्दको अर्थ गतिशील तस्वीरहरूको शृङ्खला हो। सिनेमा शब्दले हरेक किसिमका चलचित्रहरूको समुदायलाई बुझाउँछ। सिनेमा शब्दको तुलनामा बढी औपचारिक शब्द मानिन्छ।<sup>४</sup> यस आधारमा हेर्दा अङ्ग्रेजी भाषाका सिनेमा, मूभी, फिल्म शब्दहरूको पर्यायका रूपमा नेपाली भाषामा चलचित्र शब्दको प्रयोग हुन आएको छ। चलचित्र अभिव्यक्तिको श्रव्य-दृश्य माध्यम पनि हो। नेपाली साहित्यमा यो सबैभन्दा कान्छो विधा हो। चलचित्र समाजको अर्को रूप हो भने मनोरञ्जनको एउटा साधनका साथै जीवनजगतको गम्भीर विषयवस्तु प्रस्तुत गर्ने महत्त्वपूर्ण माध्यम पनि हो। अहिले यो माध्यम विश्वभरि नै मानवजीवनका लागि अपरिहार्य र आवश्यक बनेको छ। चलचित्रलाई सिर्जनात्मकता, रचानात्मकता र प्रभावकारिताका गुणहरू बोकेको सञ्चार एउटा सबल माध्यम मानिन्छ। पुस्तक, चिट्ठी पत्र, खबर कागज, रेडियो, आकाशवाणी, टेलीफोन, मेल र समाजिक सञ्चार माध्यम (Social Media) जस्ता सञ्चारका विभिन्न माध्यमहरूमध्ये यो सबैभन्दा बढी सक्षम र प्रभावकारी माध्यमका रूपमा चिनिन्छ। चलचित्र माध्यमद्वारा व्यक्तिगत, सामाजिक, राजनीतिक, ऐतिहासिक वा अन्य खालका अभिव्यक्तिहरू प्रभावकारी ढङ्गले आम दर्शकहरू माझ पु-याउन सकिन्छ। चलचित्र एउटा उद्योग हो, एउटा विज्ञान हो, एउटा अध्ययनको विषय र एउटा जिज्ञासा पनि हो। चलचित्र रमाइलो कला हो। यस सन्दर्भमा चलचित्रसम्बन्धी विद्वानहरूले दिएका मुख्य मुख्य परिभाषाहरू यस प्रकार छन् :

---

४ सुभाषचन्द्र न्यौपाने, नेपाली नाटक र चलचित्र सिद्धान्त, ( धरान: एन बि डि प्रकाशन, सन् २०१३), पृष्ठ १९१।

विश्वमा भाषा, साहित्य, सङ्गीत, नृत्य, विज्ञान, दर्शन, चित्रकला, वास्तुकला, नाट्यकला आदि कलाहरूको जन्म भइसकेपछि सबै कलाहरूका सङ्गमका रूपमा एउटा सशक्त, प्रभावशाली र मनोरञ्जक कलाको विकास हुन गयो जसलाई आज हामी चलचित्र भन्दछौं।<sup>५</sup>

सत्यजित राय

चलचित्रले पूर्ववर्ती सबै ललित कलाहरू, उपयोगी कलाहरू तथा कविता, नाटक, उपन्यास, कथा आदि साहित्यिक विधाहरूलाई आफूमा समाहित गरेर विज्ञार र व्यवसायका बिच सन्तुलन पैदा गर्दै आफ्नो स्वरूपको निर्माण गरेको छ।<sup>६</sup>

अनुपम ओझा

चलचित्र बनाउनु भनेको जीवनमा सुधार ल्याउनु हो, आफूलाई सुहाउँदो गरी प्रस्तुत गर्नु हो, कुनै सिर्जनालाई नयाँ तरिकाले परवात कालीन सोचहरू जस्तै सुन्दर बनाएर दिगो हुने गरी गमलामा सजाउनु हो।<sup>७</sup>

पूर्वफ्याङ्कोइज त्रुफो,

चलचित्र वस्तुतः व्यक्तिगत अभिव्यक्तिको विषय हो।<sup>८</sup>

---

<sup>५</sup> लक्ष्मीनाथ शर्मा, लक्ष्मीनाथ शर्मा, *चलचित्रकला सिद्धान्त, शैली र प्रवृत्ति*, (ललितपूर: जगदम्बाप्रकाशन, सन् २०१०), पृष्ठ ३४

<sup>६</sup> लक्ष्मीनाथ शर्मा, *चलचित्रकला सिद्धान्त, शैली र प्रवृत्ति*, (ललितपूर: जगदम्बा प्रकाशन, सन् २०१०), पृष्ठ १२

<sup>७</sup> पूर्ववत

<sup>८</sup> पूर्ववत

ऋत्त्विक घटक

चलचित्र समाजको दर्पण हो। यसमा समाजका उज्याला चेहेराहरू मात्र होइन घुमैला अनुहारहरू पनि देखिनु पर्दछ। एउटा अघाएको मान्छेको अट्टहास मात्र होइन एउटा भोको मान्छेको एक चिम्टि खुसी पनि मिसिनु पर्दछ। यसमा देखिने घुमौला अनुहार र भोका मान्छेला लागि अलिकति सन्देश तथा उज्याला चेहरा र अघाएका मान्छेका लागि अलिकति सन्देश हुनुपर्दछ।<sup>९</sup>

## २.२ चलचित्रका प्रकार

संसारमा अनेक किसिमका चलचित्रहरू निर्माण भएका छन्। भिन्न भिन्न विषयवस्तुमा बनेका चलचित्रको स्वरूप पनि भिन्नै हुने गर्दछ। कतिपय चलचित्रको स्वरूप झन्झन् एकै किसिमको जस्तो प्रतीत हुन्छ। उस्तै स्वरूप लाग्नुको कारण ती चलचित्रहरूमा केही विशेषताहरू एकै हुनु पनि हो। एउटा चलचित्र अर्को चलचित्रभन्दा केही भिन्न हुन्छ भने कतिपय कुरामा समानता पनि हुन्छ। समानताले एउटा चलचित्रलाई अर्को चलचित्रसँग जोड्ने काम गर्छ भने भिन्नताले एकअर्कालाई छुट्टयाउने काम गर्दछ। यो जोड्ने र छुट्टयाउने क्रममा कुनै चलचित्रहरू एकापटि पर्दछ भने अन्य चलचित्रहरू अर्कापटि पर्दछन्। यिनै विशेषताका कारणले गर्दा हामी विधा अथवा चलचित्रको प्रकार भनेर चिन्ने गर्दछौं। सामान्यतया दृश्यविधान, कथा, चरित्र, दृश्यविधान वा मञ्चसज्जा (सेटिङ), प्रस्तुति, सङ्गीत, तथा कलाकारको प्रयोग र प्रस्तुतिका आधारमा चलचित्रका

---

९ प्रकाश, शायमी, *चलचित्र कला र प्रविधि*, (काठमाडौं: पैरवी बुक्स एण्ड स्टेशनरी सेन्टर, सन् २००४), पृष्ठ १३

प्रकार छुट्ट्याउन सकिन्छ, जसमा कथानक चलचित्र, वृत्तचित्र, मनोरञ्जनात्मक वा हास्य (कमेडी चलचित्र, भयानक (हरर) चलचित्र, अनुप्राणित (एनिमेटेड), जीवनी चलचित्र (बायोपिक) आदि चलचित्रका विशेष प्रकारहरू हुन्।

### २.२.१ कथानक चलचित्र

मनोरञ्जनको दिने उद्देश्यले कुनै विषय, पाठ आदिलाई लिएर बनाइएको पूर्ण चलचित्रलाई कथानक चलचित्र भन्दछन्। कथाको विषयवस्तुको आधारमा यसलाई सामाजिक, ऐतिहासिक, धार्मिक, जासुसी, तिलस्मी आदि आधारमा विभाजन गरेर हेर्न सकिन्छ। अधिकांश कथानकप्रदान चलचित्रहरू व्यवसायिक हुन्छन्। यस्ता चलचित्रमा भङ्कला दृश्यहरू, जनावरको प्रयोग, हास्य कलाकारहरूको प्रयोग, नृत्य, गीत, हाँसो- रोधन आदिको प्रस्तुतिले चलचित्रलाई रोचक र रोमाञ्चक बनाइएको हुन्छ। यस्ता चलचित्रमा यथार्थको सोझो नक्कल नपाएर वास्तविकताको आभास भने अवश्यै पाइन्छ।

कथानक चलचित्रलाई मूभि अथवा मोशन पिक्चर भनिने गर्दछ। अङ्ग्रेजीमा यसलाई फिचर फिल्म (Feature Film) भनिने गर्दछ। अकादमि अफ मोशन पिक्चर आर्ट्स एण्ड साइन्स, अमेरिकन फिल्म इन्सटिच्यूट र ब्रिटिस फिल्मस् इन्सटिच्यूटअनुसार कथानक चलचित्र त्यो हो जो ४० मिनेट र त्यो भन्दा बढि चल्ने गर्दछ।<sup>१०</sup> अन्य चलचित्रहरू (वित्तचित्र, हरर, सर्ट फिल्मस्, धारावाहिक) बाट छुट्ट्याउनका लागि पनि फिचर फिल्मको प्रयोग भएको हो भन्ने कुरो

मानिआएको छ।

कथानक चलचित्रको मुख्य लक्ष्य कथालाई कुनै एउटा निश्चित आकार दिएर दृश्यका माध्यमबाट त्यसलाई प्रस्तुत गर्नु नै रहने हुनाले कथा चलचित्रका लागि एउटा मुख्य आधार हो। कथानक चलचित्रअन्तर्गत ती सबै चलचित्रहरू आँउछन् जसको मूल सूत्र कथामा आधारित हुन्छ। यसबारे यसो भनिएको छ, जुन चलचित्रको विज्ञापन र प्रचारप्रसार गरिएको हुन्छ त्यस प्रकारको चलचित्रलाई पनि कथानक चलचित्र भनिएको छ।<sup>११</sup> तर अहिलेको सन्दर्भमा हेर्ने हो भने सबै प्रकारका चलचित्रको विज्ञापन र प्रचारप्रसार हुने गर्दछ। आजका व्यवसायिक चलचित्र र कला सिनेमा कुनै न कुनै कथामाथि आधारित हुन्छन्। गैरकथानक चलचित्रमा पर्ने तथ्यात्मक चलचित्र, वृत्तचित्र र विज्ञापन आदिमा समेत कथात्मक स्वरूप भेटिन्छ। कथानक चलचित्रका कथावस्तु र तिनका पात्रहरू सम्पूर्ण रूपले काल्पनिक हुन्छन्। उपन्यास र कथाहरूमाथि चलचित्र बन्न थाले पछि चलचित्रको लोकप्रिय एकासि बढेर गयो।<sup>१२</sup> कलाको एउटा विधाको शक्तिलाई अर्को विधाले उपयोग गर्न थालेपछि यसो हुनु स्वभाविक नै थियो। चलचित्रको प्रधान उद्देश्य मनोरञ्जन र गौण उद्देश्य शिक्षा हो। मनोरञ्जन दिने उद्देश्यले कुनै विषय अथवा पाठलाई आधार लिएर बनाएको चलचित्रलाई नै कथानक चलचित्र भनिन्छ। कथाको विषयवस्तुको आधारमा यसलाई सामाजिक, ऐतिहासिक, धार्मिक, पौराणिक आदि स्वरूपका चलचित्र भन्ने गर्दछन्। कथाको विषयगत स्वरूप र प्रवृत्तिअनुरूप कथानक चलचित्र सुखान्त र दुखान्त हुने गर्दछ।

---

<sup>११</sup> Google, wikipedia, The free encyclopedia

<sup>१२</sup> लक्ष्मीनाथ शर्मा, *चलचित्रकला सिद्धान्त, शैली र प्रवृत्ति*, (ललितपुर: जगदम्बा प्रकाशन, सन् २०१०), पृष्ठ ३४

## २.२.२ वृत्तचित्र

कुनै घटनाको वृत्तान्त वा वर्णनलाई वृत्त र त्यस्तो कुरा समावेश गरी निर्माण गरिएको चलचित्रलाई नेपाली भाषामा वृत्तचित्र भन्ने गरिन्छ। वृत्तचित्रलाई अङ्ग्रेजीमा डक्युमेन्ट्री फिल्म भन्दछन्, जुन फ्रान्सेली भाषाको दक्युमेन्तेयर (Documentaire) शब्दबाट ग्रहण गरिएको हो। डक्युमेन्ट्री शब्दको नामकरण गर्ने पहिलो व्यक्ति जन् प्रियर्सन् हुन्, जो स्कटिस डकोमेन्टेरियन थिए। उनले सन् १९२६ मा डक्युमेन्ट्री भन्ने शब्द अमेरिकी निर्देशक रबर्ट फ्याहर्टीको **मोआना** नामक वृत्तचित्र हेरेपछि पहिलो पटक प्रयोग गरेका थिए। उनका अनुसार वास्तविकताको सिर्जनात्मक प्रस्तुतीकरण गर्नु नै साँचो डक्युमेन्ट्री हो।<sup>१३</sup>

सत्य तथ्यमाथि केन्द्रित गरी बनाइएको चलचित्रलाई वृत्तचित्र भन्दछन्। यस प्रकारको चलचित्रमा कल्पनाको प्रयोग देखिँदैन। वृत्तचित्र सत्य तथ्यको चलचित्रिकरण गर्ने प्रक्रिया हो। चलचित्र क्षेत्रमा काल्पनिक (Fiction) र वास्तविक (Non Fiction) भन्ने चलन छ। काल्पनिक अथवा फिक्सनमा विषयवस्तुलाई कल्पनाको सहयोगले कथामा ढालेको हुन्छ। वास्तविक अथवा नन् फिक्सनमा सत्यको धेरै मात्रामा रहेको हुन्छ। प्रसिद्ध वृत्तचित्र निर्माता रोबर्ट इभान्स भन्छन् - हरेक घटनामा तीन पक्ष हुन्छन्, तिम्रो पक्ष, मेरो पक्ष र सत्य । हामीलाई आफ्नै कुरा सत्य भन्ने लाग्छ तर सत्य न तिम्रो हो, न मेरो हुँ। सत्य त बेग्लै पक्ष हो, स्वतन्त्र पक्ष जसलाई हामी अभिव्यक्त गर्न खोज्छौं तर सक्दैनौं।<sup>१४</sup> चलचित्रमा ध्वनिको प्रवेश नहुन्जेलसम्म सबै वृत्तचित्र मूक

<sup>१३</sup> लक्ष्मीनाथ शर्मा, *चलचित्रकला सिद्धान्त, शैली र प्रवृत्ति*, (ललितपुर: जगदम्बा प्रकाशन, सन् २०१०), पृष्ठ २१३

<sup>१४</sup> माधव ढुङ्गेल, *चलचित्र सिद्धान्त*, (काठमाडौं: बुद्ध एकेडेमिक पब्लिसर्स एण्ड डिस्ट्रिब्यूटर्स प्रा. लि, सन् २०१०), पृष्ठ २१४



(Silent) हुन्थे। चलचित्रमा सबैभन्दा बलियो वस्तु नै यसको दृश्य पक्ष हो। गतिशील, गहकिला र चाखलाग्दा एवम् यथार्थ दृश्यहरू भएको वृत्तचित्र अत्यन्त प्रभावकारी हुन्छ अनि कलात्मक एवम् अर्थपूर्ण ढङ्गमा तिनको संयोजन गरी प्रतुत गरिएको हुन्छ भने त्यस्तो वृत्तचित्रमा ध्वनिको महत्व नगन्य हुन जान्छ। तर त्यसो भन्दैमा ध्वनिको सबलता र त्यसको महत्त्वलाई पन्छाउन खोजिएको होइन। सन् १९२७ मा चलचित्रहरूमा ध्वनिको प्रवेश हुनाकासाथै यसले दृश्य पक्षलाई पनि जीवन्त तूल्याएको हुँदा चलचित्र माध्यमलाई नै दृश्य- श्रव्य माध्यमको रूपमा सम्पूर्ण विश्वमा निर्विवाद किसिमले स्विकार गरियो तर त्यसअघिका सफल वृत्तचित्रहरू पनि आफ्नो दृश्यात्मक सशक्तता तथा निर्देशकको संयोजन र सम्पादन कलाको सबलताद्वारा मूक नै भए पनि दर्शकहरूको चेतनशील मस्तिष्कमा सहजै प्रभाव पार्न पुग्दथे। त्यसताका केही मूक वृत्तचित्रहरूमा कुरा छर्लङ्ग पार्नको लागि दृश्यहरूको बीचबीचमा छोटोछोटो शीर्षकहरू राखे चलन पनि थियो। तर चाँडै नै ध्वनिको प्रवेश भएपछि उदघोषणा, सम्वाद, सङ्गीत तथा स्वाभाविक ध्वनिहरूले वृत्तचित्रहरूमा जीवन प्रदान गरेपछि यसको क्षितिज विस्तृत र व्यापक हुन पुग्यो।

विभिन्न लक्ष्य र उद्देश्यद्वारा प्रेरित भई विभिन्न किसिमले वृत्तचित्र बनाइन्छन्। उद्योग धन्दा, पर्यटन र वैज्ञानिक विकाससम्बन्धी, शिक्षा, तालीम तथा खेलकुधसम्बन्धी, युद्ध, शान्ति तथा राजनैतिक व्यवस्थाको प्रचारसम्बन्धी, इतिहास, धर्म, कला र संस्कृतिसम्बन्धी, व्यापार विस्तार एवम् विज्ञापनसम्बन्धी, महत्वपूर्ण घटना र दूर्घटनाहरू तथा कसैको जीवनीसम्बन्धी, तथा प्रकृति, अनुसन्धान एवम् नौला र नयाँ प्रयोगसम्बन्धी वृत्तचित्रहरूलाई यस क्षेत्रका केही मुख्य रूप मात्र

सकिन्छ।

### २.२.३ कमेडी चलचित्र

सबै चलचित्रहरूको उद्देश्य दर्शकलाई मनोरञ्जन प्रदान गर्नु नै हो। तर हसाएर मनोरञ्जन दिने चलचित्र दिने उद्देश्यले बनाएका चलचित्रहरू मात्र कमेडी चलचित्रहरू हुन्। एक प्रकारको कमेडी चलचित्रहरूमा संवादलाई बढी चलाखीपूर्ण र मनोरञ्जक बनाउने प्रयास गरिएको हुन्छ। यस्ता किसिमका चलचित्रहरूमा घुमाउरो किसिमले दोहोरो अर्थ लाग्ने शब्दहरूको प्रयोग गरिएको हुन्छ। भनेको कुरालाई घुमाएर अर्कैतिर अर्थ्याउने प्रवृत्ति यस प्रकारको चलचित्रको पात्रहरूमा देख्न पाइन्छ। फेरी कतिपय कमेडी चलचित्रका चरित्रहरू असाध्यै क्रियाशील र प्रायः हतारमा हुन्छन्। उनीहरूले खास किसिमको आफ्नो योजनाको कामभन्दा अन्य कामलाई महत्त्व दिँदैनन्। फलतः अन्य कामप्रति उनीहरू बेवास्तापूर्वक बोलिदिने वा मतलबै नगर्ने किसिमका पनि हुन्छन्। यस्ता हास्य अथवा कमेडियन चरित्रहरूले आफ्नै किसिमको कामलाई महत्त्व दिएर अर्काको कामलाई बिल्कुलै बेवास्ता र कहिले काहीं त अपहेलनासमेत गर्ने गर्छन्। त्यस अवस्थामा उनीहरूको व्यवहारमा असङ्गति देखिन्छ र चलचित्र हास्य रसमा प्रवेश गर्छ।<sup>१५</sup> कमेडीका केही चरित्रहरू दोहोरो मापदण्ड अनुसार चलने गर्छन्। बाहिर एक थोक देखाउँछन् तर उनीहरूको भित्री योजना भने अर्कै हुन्छ। कुनै कुनै चरित्रहरू त दोहोरो भूमिक बनाएर पनि प्रस्तुत हुने गर्छन्। यस किसिमको प्रस्तुतीले अन्यौलको स्थिति पनि सृष्टि गर्छ र मानिसहरूको स्वाभाविक व्यवहारलाई

प्रभावित पाछै। मानिसहरूको स्वभावमा अस्वभाविकता देखिन्छ। खोजेको थोक एक हुन्छ र भइरहेको थोक अर्को हुन्छ। यसले मानिसमा अनावश्यक किसिमबाट तनाव र दिक्दारी पैदा गराउँछ। आफ्नै काममा शङ्का उब्जिन थाल्छ र यस बेला हास्य स्थितिको सृष्टि हुन्छ। प्रायः लोगने- स्वास्नी र प्रेमी- प्रेमिकालाई यस्ता वाकचातुर्ययुक्त कमेडीहरूमा नायक- नायिकाको रूपमा प्रस्तुत गरेको पाइन्छ। भेष बदलेर बहुरूपी बन्ने तथा झुक्किने र झुक्याउने गरेर दर्शकलाई हँसाउने कामहरू पनि कमेडी चलचित्रमा प्रस्तुत मात्रामा पाइन्छ। यसका साथै अनुहार विकृत बनाउने, पहिरनमा अनौठोपन ल्याउने, विभिन्न अस्वभाविक थैगोहरूको प्रयोग गर्ने, मुख बङ्ग्याउने तथा हिँडाइ बोलाइहरूमा विशिष्टता जोडेर चरित्रलाई पृथक पहिचानसहित प्रस्तुत गर्ने काम पनि यस्ता चलचित्रमा हुन्छ। दर्शकलाई हँसाउने कुरामा यिनीहरू सफल भए पनि कलाका दृष्टिले यस्ता कमेडीहरू उच्च कोटीका मानिँदैनन्।

### २.२.४ हरर चलचित्र

विभत्स दृश्यहरू देखेर पात्रको मन : स्थिति असन्तुलित हुने, झ्याल ढोका आफै खोलिने र मान्छेलाई सताउने, भान्साका भाडाकुडा आफै बज्ने यस्ता अनेक दृश्यहरू देखाएर दर्शकमा भय र आश्चर्य पैदा गराउनु तथा उनीहरूलाई त्रासित र रोमाञ्चित तुल्याउनु हरर चलचित्रको मूल उद्देश्य रहेको हुन्छ। भूत तथा लोक विश्वासमा बाँचेका किचकत्री, भड्किएको आत्मा वा काँचो वायु जस्ता अवास्तविक र काल्पनिक पात्रको सिर्जना गरेर देखाउने, छायाँ बिस्तारै मान्छे बन्ने वा मान्छे त्यसै गरी छायाँ भएर बिलाउने, कुनै प्रेमी वा प्रेमिका अन्य डरलाग्दो जन्तुमा

रूपान्तरित हुने र यौनजन्य वा अन्य किसिमले बाँचेको मान्छेलाई दुःख दिने आदि गतिविधि देखाउने चमत्कारिक तथा कलात्मक प्रस्तुती यस्ता चलचित्रहरूमा हुन्छन्।

### २.२.५ एनिमेटेड (अनुप्राणित)

अभिनेय चलचित्रको व्यतिरेकमा एनिमेटेड चलचित्रलाई बुझ्न सजिलो हुन्छ।

अभिनेय चलचित्रमा कलाकारहरूले गरेको अभिनयलाई मुभी क्यामेराले खिचेर चलचित्र निर्माण गरिन्छ। यसरी खिच्दा प्रायः प्रतिसेकेण्ड चौबिस फ्रेममा खिच्ने गरिन्छ। अर्थात् क्यामेराले एक सेकेण्डमा चौबिसवटा फोटो खिच्नु पर्ने हुन्छ। यस्ता चलचित्रहरू खिच्नका लागि स्टुडियो वा अन्य अन्य कुनै लोकेसन (स्थल) को आवश्यकता पर्दछ र त्यसका साथ दृश्यहरूलाई पनि समेट्ने गरिन्छ। अभिनेय चलचित्रमा अभिनय गर्दाको समय र त्यसलाई खिच्दाको समय बराबरी हुन्छ। तर परम्परित एनिमेटेड चलचित्रमा न त कुनै कलाकार हुन्छन्, न तिनको अभिनय नै। यस्ता चलचित्र बनाउनका लागि सबैभन्दा पहिले कुनै चित्रकार वा एनिमेटरले कागजमा वा कसैले सोझै रिल वा फिल्ममा चित्रहरू बनाउँछ। यसरी बनाएका चित्रहरूमा हरेक फ्रेमका बीचमा आसध्यै कम भिन्नताहरू कायम गरिएका हुन्छन्। यस्ता कम भिन्नताहरूका आधारमा बनाइएका चित्रहरूलाई स्टिल क्यामेराले पालैपालो खिचेपछि तिनलाई सम्पादन गरिन्छ र गति पैदा हुने गरी निश्चित क्रममा मिलाएर राखिन्छ। एउटै सेटिङमा असाध्यै थोरै अन्तरमा रहेका चित्रहरूलाई एउटै फ्रेममा क्रममा मिलाएर छिटो गतिमा पर्दामा प्रदर्शन गर्दा ती चित्रहरू गतिशीलझैं देखिन्छन्। दर्शकलाई त्यो चित्र हिँडेको, उडेको, त्यसले मुख चलाएको वा अन्य क्रियाकलाप गरेको जस्तो भान पर्दछ। यस्ता

एनिमेटेड चलचित्रहरू मुभी क्यामेराले नखिचेर स्टिल क्यामेराले खिच्ने गरिन्छ। हामीले हेर्ने गरेको कार्टुन संसारमा हुँदै नभएको वस्तु र दृश्यहरूलाई यस्ता चलचित्रहरूमा देखाउन सकिन्छ। एनिमेटेड चलचित्रहरू पनि विभिन्न प्रकारका हुन्छन्। कार्टुन चलचित्र चित्रकलामा आधारित द्विआयामिक एनिमेटेड चलचित्र हो। चित्रको अतिरिक्त विभिन्न लम्बाइ, चौडाइ र मोटाइसहितको मूर्तिजस्ता लाग्ने त्रिआयामिक आकृतिहरूलाई आधार बनाएर पनि एनिमेटेड चलचित्र निर्माण गर्न सकिन्छ।<sup>१६</sup> साना आकारका कठपुतलीजस्ता विभिन्न मूर्तिहरूलाई गतिशील बनाएर पनि एनिमेटेड चलचित्रहरू बनाउने गरिन्छ। अहिले कम्प्यूटरबाट पनि एनिमेटेड चलचित्रहरू बनाउने गरिन्छ। कुनै अभिनेयात्मक चलचित्रमा कम्प्यूटरका माध्यमबाट एनिमेसन प्रस्तुत गरेर आश्चर्य लाग्दा दृश्यहरूको सिर्जना गर्न पनि सकिन्छ। यसरी एनिमेसन प्रविधिका माध्यमबाट बनाइएका अभिनेय चलचित्रहरू सामान्य दर्शकका लागि वास्तविकझैं हुँदाहुँदै पनि आश्चर्य लाग्दा देखिन्छन्। त्यसैले कम्प्यूटरको आगमनलाई एनिमेटेड चलचित्रका क्षेत्रमा एउटा विशाल क्रान्ति मानिएको छ। चित्रहरूलाई पालैपालो खिचेर निर्माण गरिने एनिमेटेड फिल्मको खेलौनाजस्ता आकृति हुँदै आज डिजिटल कम्प्यूटर पद्धतिसम्म आइपुग्दा अचम्म लाग्दो किसिमले विकसित भइसकेको छ।

## २.२.६ जीवनीपरक चलचित्र (वायोपिक)

जीवनीपरक चलचित्र (वायोपिक) शब्द अङ्ग्रेजीको वायोग्राफी (Biography) र पिक्चर (Picture) शब्को समिश्रणबाट बनेको शब्द हो। यस प्रकारको

---

१६ माधव दुङ्गेल, *चलचित्र सिद्धान्त*, (काठमाडौं: बुद्ध एकेडेमिक पब्लिसर्स एण्ड डिस्ट्रिब्यूटर्स, प्रा. लि, सन् २०१०), पृष्ठ ११६

चलचित्रमा कुनै विशेष ऐतिहासिक व्यक्तित्व वा प्रसिद्ध व्यक्तित्व जस्तै- अभिनेता, राजनेता, साहित्यकार, सङ्गीतकार, वैज्ञानिक, खेलाडी, कुनै आन्दोलनको अगुवा, कुनै लडाईका बहादुर सेना आदिको प्रेरणादायी जीवनीको इतिवृत्ति हुन्छ। यसता चलचित्रमा शुरूदेखि अन्तसम्म नै कुनै विशेष व्यक्तिहरूको जीवनलाई र त्यस्ता विशेष व्यक्तिको सङ्घर्षलाई चलचित्रिकरण गरिएको हुन्छ। यस प्रकारको चलचित्रको शुरूवात कुनै त्यस विशेष व्यक्तिको बाल्यावस्थादेखि शुरू गरिएको हुन्छ भने कुनैको वयस्क अवस्थादेखि शुरू गरिने गर्दछ।

## २.४ विश्व चलचित्रको परिप्रेक्ष्यमा चलचित्रको संक्षिप्त इतिहास

चलचित्र चित्रहरूको भाषा हो। मनुष्य जातिको उदगम र विकाससँगसँगै मानवीय भावनाहरूलाई दुई रूप दिइयो - भाषा र चित्र। शब्दमा व्यक्त गर्न नसकिने भावनाहरूलाई स्थायी रूप दिइयो। चित्रबाट पछि गएर विभिन्न लिपिहरूको आविष्कार र विस्तार भयो। समयअनुसार भाषा र लिपिहरू विकसित हुँदै, बदलिँदै गए तर चित्रहरूको भाषा सार्वदेशिक, सर्वकालीन र सर्वजनीन रहिरह्यो। यही कारणले गर्दा जब चित्रको विकास नयाँ कला चलचित्रको रूपमा भयो त्यतिबेला यो अन्तराष्ट्रिय कलाको रूपमा स्विकारियो।

सर्वप्रथम सन् १८२४ मा लण्डनमा पिटर् मार्क रोजेटले दृश्य स्थायित्व सिद्धान्त (Persistence Of Vision Theory) को घोषणा गरी चलचित्रको मूल सिद्धान्तको खोजी गरेका थिए। यस सिद्धान्तअनुसार आँखाबाट वस्तुको दृश्य हटिसकेपछि पनि त्यो चित्र दिमागबाट भने मेटिसकेको हुँदैन र अल्प अवधिमा फेरि अर्को वस्तु आँखाको सामुन्ने आउने ल्याइँदा दृश्य खण्डित

हुन सक्दैन र यस्तो अवस्थामा अधिल्लो वस्तुको पछिल्लो वस्तुसँग सम्बन्ध छ भन्ने दर्शकलाई भान हुन्छ।<sup>१६</sup> यसै सिद्धान्तलाई आधार बनाई युरोप, अष्ट्रिया र वेल्जियमका विद्वानहरू यस दिशामा अथक रूपमा लागेका थिए। परिणामस्वरूप उनीहरूले जेट्रोये नामक यन्त्रको आविष्कार गरे। जेट्रोये एउटा यस्तो यन्त्र थियो जसमा एउटा चक्र जडान गरिएको थियो, जसलाई घुमाउने बित्तिकै सारा चित्रहरू घुम्दै फिदै आँखाको सामुन्ने देखापर्छे।<sup>१७</sup> जेट्रोये नामक यन्त्रको आविष्कार हुन अधिवाट फ्रान्समा जोसेफ निकोफोरे नैप्के नामक वैज्ञानिक फोटोग्राफीको सिद्धान्तको खोजीमा तल्लीन थिए। भगिरथ प्रयासपश्चात् जोसेफ निकोफोरे नैप्केले आफ्ना सहयात्री लुईस डगरेसित मिलेर सन् १८३९ मा फोटोग्राफीको पूर्ण प्रक्रियाको प्रदर्शन गर्नमा सफल भए।

जर्ज ईस्टनेनले सामान्य विक्रीका निम्ति भनेर कोडाक क्यामेराको निर्माण गरे।<sup>१८</sup> र यस कोडाक (Kodak) क्यामेराको विकासले चलचित्रको सम्भावनालाई झनै बलियो बनाइदियो। सन् १८८४ तिर अमेरिकाको न्युयर्कमा थोमस एडिसनले आफ्ना प्रतिभाशाली सहायक विलियम केनेडी लारेडिक्सनसँग मिलेर मूभी क्यामेराको निर्माण गरेका थिए। यसभन्दा अघि पनि एडिसनले ध्वनियुक्त संयोजन गर्न सकिने फोटोग्राफको आविष्कार गरेका थिए, तर व्यावसायिक रूपमा भने विफल भएको थियो। एडिसनले आफ्नो आविष्कारलाई किनेटोस्कोप नामाकरण गरे। यस प्रोजेक्टरमा पचास फुट लामो चलचित्र प्रदर्शन गर्न सकिन्थ्यो, जसलाई मेशिनमा आँखा लाएर

---

१६ प्रकाश श्यामि, *चलचित्र कला र प्रविधि*, (काठमाडौं: पैरवी बुक्स एण्ड स्टेशनरी सेन्टर, सन् २००४), पृष्ठ ५

१७ पूर्ववत्

१८ पूर्ववत्

हेर्नुपर्दथ्यो। विश्वभरि नै त्यस आविष्कारको एकाएक प्रचारप्रसार भयो। सन् १८९४ मा किनेटोस्कोपको पहिलो प्रदर्शन न्यूयोर्क शहरमा भएको थियो। यस व्यावसायिक प्रदर्शनपश्चात् अमेरिका र यूरोपका अन्य नगरहरूमा यस्को चुम्बकीय आकर्षण फैलिएपछि थोमस एडिसनलाई चलचित्रका सर्वमान्य प्रथम अन्वेषक घोषित गरियो।<sup>१९</sup> किनेटोस्कोपको सफलतापश्चात् सारा विश्वमा नै प्रोजेक्टर बनाउने होड चल्यो, जसमध्ये वेलायतका आर. डब्ल्यू. पाल, फ्रान्सका लुमीएर ब्रदर्स, बर्लिनका म्याक्स र स्केनडेवस्कीयन अनि अमेरिकाकै अमेरिकन वायोग्राफ कम्पनीको योगदान उल्लेखनीय रह्यो। किनेटोस्कोप, विस्टास्कोप, वायस्कोप र सिनेमाटोग्राफ त्यतिबेलाका नयाँ उपलब्धिमूलक आविष्कार थिए।

### २.४.१. प्रारम्भिक दिन

चलचित्रले आफ्नो स्वतन्त्र र सक्षम भाषा प्राप्त गर्नका लागि लामो समय पर्खिनु परेको थियो। फ्रान्सलाई चलचित्रको मातृभूमि मानिन्छ। चलचित्रका जन्मदाता अगस्ट लुमिएर र लुई लुमिएर (लुमिएर ब्रदर्स) फ्रान्सेली नागरिक थिए। २८ डिसेम्बर १८९५ मा पेरिसको स्टेसनमा पहिलो चोटि आँउदै गरेको रेल गाडी, कारखानाबाट फर्किदै गरेका मजदुरहरू तथा बगैँचामा पानी हाल्दै गरेको मालीलाई चलचित्रको पर्दामा उतारेका थिए।<sup>२०</sup> त्यसबेला चलचित्रको पर्दामा केवल यथार्थ वा वास्तविक दृश्यलाई मात्र प्रदर्शन गरिन्थ्यो, किनकि विशेष

---

१९ पूर्ववत्

२० माधव ढुङ्गेल, *चलचित्र सिद्धान्त*, (काठमाडौं: बुद्ध एकेडेमिक पब्लिसर्स एन्ड डिस्ट्रिब्युटर्स, प्रा. लि, सन् २०१०), पृष्ठ १०



घटनाको कुनै एउटा अंशलाई मात्र खिचेर पर्दामा देखाउन सम्भव थियो। त्यस बेला सम्पादनको विकास भएको थिएन।

चलचित्रले नयाँ छाँटकाँट प्रविधिमा खोजिरहेको बेला एक व्यावसायिक जादूगर जर्ज मेलीसले यस क्षेत्रमा प्रविष्टी लिए। फ्रान्सका मेलीस चलचित्रको आविष्कारदेखि अति प्रभावित भएर उनले आफ्नो जादुगरीको धन्दा बन्द गरेर एक स्टुडियोको स्थापना गरे। उनले आफ्नो जादुअनुसार ससाना कथामाथि चमत्कारपूर्ण फिल्महरू बनाउन थाले। उनले तुरुन्तै क्यामेराद्वारा चमत्कारी रूपहरू देखाउने थाले। त्यसै बेलादेखि उनले चलचित्रमा नयाँ-नयाँ विधि-प्रविधिहरू प्रस्तुत गरे। उनले क्यामेरा बन्द गरेर पात्र गायब गर्नु, अचानक प्रकट गर्नु, रूप परिवर्तन गर्नका साथै अन्य माध्यमहरूको जस्तै - डबल एक्पोजर, सुपर ईम्पोजीशन, फेड्स, डिजाल्व, वाईप्स जस्ता प्रविधिहरूको पनि परिचय दिए। उनका लघु चलचित्रहरू त्यस समयका अदभूत र सर्वाधिक जनप्रिय थिए। चलचित्रका प्रथम कलाकार मानिने जर्ज मेलीसले सन् १९०० देखि सन् १९०२ सम्म अभिनयमा निरन्तरता कायम राखेर थुप्रै चलचित्रहरू देखाए।<sup>२१</sup> बीसौँ शताब्दिको प्रथम दशाब्दीमा उनका चलचित्रहरूले प्रदर्शनगृहमा धमाका मचाए। उनले चलचित्रमा कहानी भन्नु र सम्भावना देखाउनुबाहेक विशेषतः चमत्कार पनि देखाए। तसर्थ मेलीसलाई ट्रिक फोटोग्राफीका पिता पनि भनिन्छ। भिन्नभिन्नै ठाँउमा खिचेका शटहरूलाई जोडेर एउटै बनाउने प्रयोग उनका धेरै प्राविधिक प्रयोगहरूमध्येको एक थियो, जसलाई सम्पादन कलाको पहिलो अभ्यास मान्न सकिन्छ। सम्पादनको

मात्र नभएर साहित्यिक कृतिमाथि चलचित्र बनाउने पहिलो व्यक्तिको श्रेय पनि जर्ज मेलिसलाई नै जान्छ। उनले सन् १९०२ मा जुल्स वर्नेको विज्ञान कथामा आधारित चन्द्रलोकको यात्रा (A Trip To The Moon) नामक चलचित्र निर्माण गरेका थिए। यसबाहेक उनले सिन्ड्रेला, जोन अफ द आर्क, ब्लू वियर्ड, कोरोनेशन अफ एडवर्ड सेवेन्थ, गुलिभर्स ट्राभल र रवीनसन क्रुसो जस्ता चलचित्रहरू बनाएर दर्शकलाई चमत्कारी दृश्यहरू देखाएका थिए।

सन् १९०२को दशकमा फ्रन्समा सिनेमालाई नयाँ ढङ्गले परिवर्तन गर्ने कलाको शुरूवात भइसकेको थियो, त्यतिबेला अमेरिकामा भने फिल्मको नयाँ सम्भावनाको खोजी जारी थियो। लुमियर ब्रदर्सको परम्परालाई पालन गर्दै सन् १९०३ सम्ममा अमेरिकामा एउटै फिल्म बनिएको थियो - त्यो हो जोन राईस। यसैबेला एक राम्रा फिल्मकारले एडिसनको कारखानामा चलचित्र बनाउने काम पाए र ती फिल्मकार हुन् - एडवीन् एस. पोर्टर। सन् १९०३ मा अमेरिकामा पोर्टरले द ग्रेट ट्रेन रबरी नामक चलचित्र बनाएर कथानक चलचित्रको शुरूवात गरे। उनले यसै चलचित्रमार्फत कथा चित्रणको नयाँ प्रस्तुती देखाए। द ग्रेट ट्रेन रबरीलाई नै चलचित्रको इतिहासमा प्रथम कथानक चलचित्र मानिन्छ। फ्रन्सेली चलचित्रकार जर्ज मेलीसले क्यामेराका सम्पूर्ण सम्भावनाहरूको खोजी मञ्चन गरेर त्यसलाई फोटोग्राफ मात्र गरिएको थियो। तर पोर्टरले क्यामेरालाई रङ्गमञ्चमा मात्र सीमित नराखेर वाह्यस्थलमा पनि लगे। त्यसबाहेक पोर्टरले एक दृश्यबाट अर्को दृश्यमा जाने विधिको विकास गरे जसलाई पछि गएर फिल्म सम्पादन भनियो।<sup>२२</sup>

सन् १९०० देखि एडिसनको कारखानामा निर्माण प्रबन्धकका रूपमा अनुबन्धित रहेका पोर्टरले **द ग्रेट ट्रेन रबरी** बनाउनु अघि अर्को बुद्धिमत्ता देखाइसकेका थिए। उनले एडिसनको गोदाममा थन्केर रहेका फिल्ममाङ्कित पट्टि फेला पारे, जन यथार्थ घटनामा खिचिएको चलचित्र थियो। उनले त्यससँग सम्बन्धित अन्य नयाँ घटनाहरू पनि अभिनित गरेर खिचे। त्यस उनले **द लाइफ अफ एन अमेरिकन फायरमैन** भन्ने एक नयाँ नाम दिए। यो चलचित्र नै उनको निर्देशकीय क्षमताको पहिलो परिचान थियो। **द लाइफ अफ एन अमेरिकन फायरमैन**मा आगो लागेको खबर पाएर अग्निशमक दल घटनास्थलमा भाग्नुदेखि लिएर आगोमा फसेका मान्छेहरूलाई बचाउनुसम्मको कथा थियो। यस चलचित्रमा केहि दृश्य वास्तवमा घटेका घटनाहरू थिए भने बाँकी पोर्टरले आफै बुनेका थिए। यहि नै यस चलचित्रको विशिष्टता थियो। यसमा एडिसनका क्यामेरामेन रहिसकेका पोर्टरले **अमेरिकन फायरमैन**मा रचनात्मक सम्पादन (Creative Editing) को सिद्धान्तको प्रारम्भ गरे भने **ट्रेन रबरी** मा क्यामेरा सञ्चालनअनुसारको तर्कसङ्गत कथा भन्ने कोशिस गरेका थिए, जसमा पूर्वलिखित रूपमा नै जम्मा बाह्र दृश्यहरू थिए। गतिशील विम्बहरूको माध्यमबाट कथा बुन्न खोजिएको यो पहिलो कथानक चलचित्र पूर्णतः स्वीकार्य रह्यो।

## २.४.२ चलचित्र जगतमा डेभिड वार्क ग्रीफिथको आगमन र विश्व

### चलचित्र

सन् १९०७ मा ग्रीफिथ एडिसनको कम्पनीमा पोर्टरलाई आफ्नो कहानी बेचन आएका थिए। एक असफल नाटककारको रूपमा चिनिने ग्रीफितले स्टेज अभिनेताको रूपमा

भने परिचय बनाइसकेका थिए। उनले एडिसनको कम्पनीमा अभिनेताको रूपमा काम पाए। एक वर्षसम्म चलचित्रमा अभिनय गरिसकेपछि ग्रीफितले सो कम्पनीमा बसेर उत्कृष्ट चलचित्र बनाउनका साथै नयाँ- नयाँ प्रविधिहरूको खोजी गरे। रङ्गकर्मी भएको हैसियतले चलचित्रमा प्रवेश गरेर ग्रीफितले के खोजी गरे भने सिनेमाको मूलभूत इकाई रङ्गमञ्चको जस्तो दृश्य नभएर शट हो।<sup>२३</sup> त्यसैले उनले दृश्यलाई शटमा विभाजन गर्ने आन्दोलनकारी थालनी गरे। डेभिड वार्क ग्रिफितलाई चलचित्रको इतिहासमा अत्यन्तै महत्वपूर्ण प्रतिभा मानिन्छ। उनले पोर्टरका आविष्कारलाई योजनाबद्ध ढङ्गले अगाडि बनाउने काम मात्र नगरेर त्यसमा अझ नयाँ आविष्कारहरू पनि थपदै र परिमार्जन गर्दै चलचित्रसम्बन्धी सैद्धान्तिक मान्यता प्रदान गरे। यिनले दृश्यमार्फत समय र स्थानलाई स्थापित गर्न तथा पात्रको परिवेश र गतिविधिलाई देखाउनका लागि लड शटको प्रयोग गरे। लड शटले धेरै सूचनाहरूलाई एकै चोटी देखाउन सक्छ। यसले प्राय आवेग र उत्तेजना बिनाको शान्त रसलाई अभिव्यक्त गर्दछ। ग्रिफितले पात्रहरूलाई पारिवारिक तथा मैत्रीपूर्ण वातावरणयुक्त घरभित्रको सामान्य परिवेश देखाउनका लागि मिड शटको पनि प्रयोग गरे। यस किसिमको शटले खास विषय के हो र के हुँदैछ भन्ने कुरालाई प्रस्टसँग देखाउन सक्छ। चलचित्रमा दृश्य विभाजन (Shot Division) को शुरु उनले नै गरेका हुन्। ग्रीफितले सिनेमामा नयाँ प्रविधिहरू जस्तै - क्लोज अप, क्रस कटिङ्ग, यापीङ कटीङ, पारेलल कटिङ्ग, कट ब्याकका साथै क्यामेराको एङ्गल र सम्पादनमा नवीनतम टेक्निकहरू प्रयोगमा ल्याए। सन् १८९५

---

२३ प्रकाश श्यामि, *चलचित्र कला र प्रविधि*, (काठमाडौं: पैरवी बुक्स एण्ड स्टेशनरी सेन्टर, सन् २००४), पृष्ठ ९

को अप्रैल महिनामा किनेटीस्कोपको अभूतपूर्व सफलतापछि एडिसनको प्रतिनिधित्वमा अमेरिकन-बायोग्राफ कम्पनीको स्थापन भएको थिए। अमेरिकन बायोग्राफ कम्पनीले पोर्टर र ग्रीफिथपछि थोमस एच. ईक र मार्क सीनेटजस्ता प्रतिभाशाली दिग्दर्शकहरूलाई नयाँ दिशा र दर्शन दियो। ईक र मार्क सीनेटले बायोग्राफ कम्पनी छोडेपछि ग्रीफिथले जस्तै उदनिहरूले पनि भिन्नाभिन्नै स्टूडियो स्थापना गरेर बसे। थोमस एच. ईकले वेस्टर्न साहसिक कार्य र रहस्यले भरिपूर्ण चलचित्र निर्माणतिर लागे। उनको चलचित्रले फ्रान्समा ग्रीफिथका चलचित्रले भन्दा बढी प्रशंसा पाउन थाले। पछि गएर स्टूडियोका मालिक बनेपछि उनले अमेरिकामा स्टूडियो सिस्टम कायम गरे, जुन आजसम्म पनि अमेरिकाका ठूलाठूला स्टूडियोहरूले अनुकरण गरिरहेका गर्छन्। ग्रीफिथकै समकालीन मार्क सीनेट हास्य फिल्मका निम्ति विख्यात थिए। उनी फ्रान्सका चेस कमेडीज्बाट अतिप्रभावित थिए। उनले सन् १९१२ मा कीस्टोन स्टूडियो स्थापना गरेर अमेरिकामा नै चेस कमेडीज् को विकास गर्दै लागे। कीस्टोन स्टूडियोबाट उनले चार्ली च्याप्लीन् जस्ता विश्वप्रसिद्ध हास्य अभिनेताहरू जन्माए।

सन् १९११ पछि चलचित्र उद्योगको विकासमा विद्युतीय प्रवाह देखाप-यो। शुरुदेखि नै चलचित्रको प्रमुख विषय त्यसको व्यावसायिक सम्भावनामाथि केन्द्रित रह्यो। कुनै एउटा चलचित्र व्यावसायिक रूपले सफल बन्न पुग्यो भने त्यसैको नक्कल गरेर अनेकौँ किसिमका चलचित्रहरू बनिन थाल्यो। जर्ज मेलीसको नक्कलमा ट्रिक फिल्म्स् ,द ट्रेन रबरीको नक्कलमा क्राइम पिक्चर, ग्रीफिथको गम्भीर विषयमाथि शोसल ड्रामा, इटाली र फ्रान्सका अनेक कम्पनीद्वारा निर्मित

स्पेक्टेलस्, ईकको नक्कलमा वेस्टर्न, फेञ्च चेज कमेडिज र मार्क सीनेटको स्टोन कमेडीजको नक्कलको निरन्तर कायमै रह्यो।<sup>२४</sup> फ्रान्सपछि ईटालीले अर्को एउटा मोड ल्यायो। सन् १९१२ मा ईटालीबाट निर्मितको वेडिस चलचित्रले अपार सफलता प्राप्त ग-यो। ५,००० फूट लामो उक्त फिल्मले चेज कमेडी र ट्रीक फिल्मस्ले पाएको फिचर फिल्मको संज्ञा छिनेर लग्यो। फलस्वरूप यस प्रकारका चलचित्रहरूको अटुट क्रम कायम रह्यो, जसमध्ये द वर्थ अफ नेशन, इन्टलरेन्स, द टेन कमाण्डमेंटस, रोविनहुड, वेनहूर, मेटोपोलिस आदि प्रमुख चर्चित चलचित्रहरू हुन्। यी चलचित्रहरूको प्रदर्शनपछि दर्शकहरूको सङ्ख्यामा पनि भारी वृद्धि भयो। परिणामस्वरूप सिनेमागृहले भीमकाय रूप लिँदै गयो। स्टूडियोहरूको सङ्ख्या पनि बढ्दै गयो। यसै सन्दर्भमा विश्व बजारमा चलचित्रले प्रवेश पाउने बित्तिकै अर्थात् चलचित्रको प्रारम्भिक युगदेखि नै भारतवासीले पनि चलचित्र हेर्ने अवसर पाएका थिए। सन् १९१३ मा दादा साहेब फाल्केले राजा हरिशचन्द्रनामक चलचित्रको निर्माण गरे। उनले चलचित्र निर्माणको आरम्भ एउटा निश्चित सकारात्मक उद्देश्यसहित शुरू गरेका थिए। उनले एकातिर भारतीय पौराणिक छविहरूलाई पर्दामा देखाइरहेका थिए भने अर्कातिर तत्कालीन राष्ट्रिय स्वाधिन्ताको आन्दोलनलाई सहयोग पुग्ने गरी चलचित्र उद्योगलाई आत्मनिर्भर र राष्ट्रिय भावनासहितको मौलिक चलचित्र बनाउने प्रयत्न गरिरहेका थिए। सन् १९९० मा बम्बईको अमेरिका- इन्डिया पिक्चर प्यालेसमा प्रदर्शित द लाइफ अफ क्राइस्टलाई पर्दामा देखेसाथ उनको जीवनमा ठूलो उथलपुथल ल्याइदिएको थियो। क्राइस्टलाई

पर्दामा देख्न सकिन्छ भने त्यस ठाँउमा हाम्रा पूर्वका पौराणिक नायकहरू श्री कृष्ण र रामलाई किन पर्दामा नउतार्ने भन्ने सोचले उनलाई पूर्वका पौराणिक र धार्मिक चलचित्र बनाउने प्रेरणा मिलेको थियो। अङ्ग्रेज उपनिवेशको विरुद्ध स्वतन्त्रता आन्दोलनलाई सहयोग गर्न आफ्नो नोकरीसमेत छोडेका सचेत नागरिक फाल्केबाट यो काम शुरू भयो। सन् १९१३ मा भारतीय चलचित्रका पितामह दादासाहेब फाल्केले राजा हरिशचन्द्र नामक चलचित्र निर्माण गरेपछि सन् १९२१ सम्म नै भारतमा धार्मिक तथा पौराणिक चलचित्रको साम्राज्य रहिरह्यो।

सन् १९१४ मा अमेरिकास्थित ब्रड्वेमा स्ट्रैण्ड नामक सिनेमागृहको जग बसालियो। यही वर्ष प्रथम महायुद्ध पनि आरम्भ भयो। युरोपीय देशहरूमा चलचित्र निर्माणमा शून्यता आयो। अमेरिकाले यस अवसरको खास फाइदा उठाएर युद्धसम्बन्धी विषयमा असङ्ख्य चलचित्रहरू बनाए। यसै सिलसिलामा विश्वका सबै मुलुकहरूमा अमेरिकाले आफ्नो चलचित्रको वितरण कार्यलय खोल्थे। मूक चलचित्र हुनाले भाषाको समस्या नरहने भएकोले अमेरिकी फिल्मको एक्कासि विश्वमा दर्शकसामु पुग्ने र दर्शकको मन जित्ने मौका पायो। प्रथम विश्वयुद्धको समाप्तिपछि युरोपीय मुलुकहरूमा पुनः चलचित्र निर्माणको लहर देखाप-यो। यस स्थितिमा एकल साम्राज्य दरिरेहेका अमेरिकी फिल्म निर्माताहरूलाई व्यवसायिक प्रतियोगिता स्वीकार्न पर्ने अवस्था आयो। सन् १९१९ देखि १९३० सम्मका समयका चलचित्रको इतिहास यही प्रतियोगिताको कथा बनेको छ। यस व्यवसायिक प्रतियोगिताको दौडानमा मैदान जित्ने देशहरूमा जर्मनी, स्वीडेन, डेनमार्क, फ्रान्स, इटाली र बेलायत प्रमुख थिए। सन् १९१९ देखि १९२४ सम्मको काललाई जर्मनीमा चलचित्रको

ऐतिहासिक युग मात्र सकिन्छ। प्रारम्भदेखि नै जर्मन फिल्मकर्मीहरूले अनुकरणको परम्परा तोडेर चलचित्रकलालाई एउटा श्रेष्ठतम् कलाको रूपमा अपनाइसकेका थिए। आख्यान शैलीलाई भन्दा चाक्षुष सम्बेदना (Visual Impact) माथि उनीहरूले मूलभूत परिवर्तन गरे। भेषभूषा, दृश्य विधान, प्रकाश परिचालन, क्यामेराको रचनात्मक प्रयोगमाथि प्रगतिशील कदम चाले। महायुद्धपश्चात जर्मन सरकारले सारा स्टुडियोलाई आर्थिक सहायता दिएर प्रोत्साहन ग-यो। यसपूर्व यहाँ यूफाबाहेक अन्य स्टुडियोहरूको आर्थिकरूपमा क्षमताशील थिएनन्। त्यस्ताका जर्मनीमा स्ट्रीट फिल्मस् अतिचर्चित थियो। स्ट्रीट फिल्मस्हरूले शहरी जीवनका कठिनाइहरू र सामान्य नागरिकका दिनचर्याहरूको वास्तविक दृश्य प्रस्तुत गर्थे। यी चलचित्रहरूलाई कलात्मक दृष्टिले समाजवादी नववास्तववादको संज्ञा दिइयो। सन् १९२४ मा जर्मनीका दिग्दर्शक एफ. डब्ल्यू. मुर्नोले क्यामेरा सञ्चालनमा एउटा नयाँ आयाम थपिदिए। उनीद्वारा निर्देशित लास्ट लफ नामक चलचित्रमा क्यामेरा सञ्चालनमा शहरका गल्ली- गल्ली, घर, होटल, बरण्डाहरूमा निर्वाध रूपमा घुमिरहे। यसरी पहिलो पटक क्यामेराको अब्जेक्टिभ (दर्शकको दृष्टिकोणबाट) र सब्जेक्टिभ (पात्रको दृष्टिकोणबाट) प्रयोग सशक्त रूपमा प्रस्तुत भयो। त्यसैताका मूर्नोका सहयात्री जी. डब्ल्यू- पेवेस्टले, ज्वायलेसले स्ट्रीटमा क्यामेरा एङ्गल र क्यामेरा पोजीशनका साथै सिनेमामा पहिलो पल्ट प्रतीक (Symbol) को प्रयोग शुरू गरे।<sup>२५</sup> पेवेस्टको यो टेक्निक यति प्रभावपूर्ण र कलात्मक थियो कि सारा विश्वले यसलाई दोहो-याइरह्यो। महासमर पछि चलचित्र निर्माणको दिशामा फ्रान्समा



एउटा नयाँ विचारधाराको जन्म भयो। यसका प्रवर्तक लूईस डेलक थिए। उनले आफ्नो प्रस्तावमा दुइटा कुरामाथि जोड दिए- सिनेम्याटिक रूप बन्धमाथि बन्नुपर्ने र मूलतः फेञ्च विषयवस्तु माथि चलचित्र निर्माण हुनु पर्ने। सन् १९२६ मा प्रसिद्ध फ्रन्सेली लेखक जोलाको उपन्यास नानालाई जाकाओस् पेड्यरले समानान्तररूपमा फिल्माङ्कन गरे, जसको सफलताले पेड्यरलाई अन्तर्राष्ट्रिय स्तरमा उभ्याइदियो। यसपछि कार्ल ड्रायर र ज्याँ रेने जस्ता सिनेकर्मीले फ्रान्सेली फिल्म उद्योगको इतिहासलाई अझै गौरवमयी बनाए। ईटाली र बेलायत यस क्रममा अलि पछाडि नै रहे। बेलायत सिनेउद्योगको प्रत्यक्ष प्रतिस्पर्धा अमेरिकी चलचित्रहरूको अवैध आयातले गर्दा उठेको विवादसित सम्बद्ध रहन गयो। चलचित्रजगतमा आफ्नो एकाधिकार कायम राख्नका निम्ति अमेरिकाले यूरोपीय मुलुकहरूको सामना नयाँ ढङ्गबाट ग-यो। अमेरिकी फिल्म निर्माण संस्थाले कुनै पनि देशका उत्कृष्ट र चर्चित सिनेकर्मीहरूलाई अमेरिकामा आमन्त्रण गर्न थाले। अमेरिकामा आमन्त्रित भएका फ्रान्सेली, जर्मन, डेनिस सिनेकर्मीहरू हलिहुडको विलासित र आलस्यमयी वातावरणमा रूमल्लिएर आफ्नो उत्कृष्टता गुमाउन थाले भने ती देशहरूले पनि आफ्ना होनहार प्रतिभाहरूको अनुपस्थितिले चलचित्र उद्योगमा हास आएको अनुभव गर्न थाले। यस प्रकार सन् १९३० सम्म अमेरिकाले कुनै पनि युक्तिले चलचित्र व्यवसायमाथि आफ्नो अधिकार जमाइरह्यो। अमेरिकाको फिल्म उद्योगसित प्रतियोगीहरूको रूपमा नरहेको एक मात्र राष्ट्र सोभियत यूनियन थियो। मूक चलचित्रको अन्तकालतिर सोभियत यूनियनले यस क्षेत्रमा हात हाल्यो। यस सम्बन्धमा कुलेशाव, पुडोवकिन, सर्गेई आइजेन्स्टाईनको टेन डेज दैट शूक द वर्ल्ड (सन् १९२७) अतिचर्चित चलचित्रको रूपमा

देखा प-यो। आइजेन्स्टाईनपछि डोवझेन्कोले चलचित्रमा काव्यात्मक प्रतीकवादलाई कायमै राखे। निर्देशनको दृष्टिकोणले भन्दा सम्पादनको चातुर्यले रसियन सिनेमाको गरिमा र इज्जत बढ्न गयो। अझ सम्पादनको क्षेत्रमा रसियन कटिङ्ग त्यसैबेलाको उपज हो।

### २.४.३ चलचित्रमा ध्वनिको प्रथम प्रयोग

चलचित्रमा ध्वनि प्रयोगको निमित्त शुरूदेखि नै प्रयासहरू भइरहेका भए तापनि सफलताले भने साथ दिएको थिएन। अमेरिकाको वेल टेलिफोन कम्पनीको अनुसन्धानशालामा सर्वप्रथम चलचित्रसित ध्वनि- मिश्रण गरेर सुनाइयो। यस प्रणालीलाई **विटाफोन**को नाम दियो। आर्थिक कठिनाइको कारणले धेरै निर्माताहरू **विटाफोन**को प्रयोग गर्न असमर्थ भए। अमेरिकाले अन्य मुलुकको उद्योगमाथि दमन गरिरहनुको पछाडि भाषा पनि एक विडम्बनाको रूपमा रहेको धेरैले महसूस गरे। चलचित्रमा भाषाले प्रविष्टि पायो भने पृथक रूपमा देश- देशीय उद्योग रहन सक्ने प्रबल सम्भावना देखिएपछि चलचित्रविद्हरू फिल्ममा ध्वनिको आविष्कारतिर लागे। सन् १९२६ मा **वार्नर ब्रोसले डन जन** नामक मूक चलचित्रमा साउण्ड ट्राक राखे।<sup>२६</sup> **वार्नर ब्रोसले** व्यवसाहिक प्रतियोगिताका कारणले भोग्नु परेको आर्थिक विषमतालाई चुनौति दिँदै **विटाफोन**को प्रयोग गर्ने हिम्मत ग-यो। **वार्नर ब्रोसले** गायक **अल् जोल्सन**को आवाजमा तीनवटा गीत रेकर्ड गरेर उनकै आवाजमा केही संलापहरू पनि भरेर सन् १९२७ को अक्टोबरमा **द ज्याज सीङ्गर** नामक चलचित्रको निर्माण कार्य शुरू गरे। ध्वनियुक्त चलचित्र बनाएर आफ्नो संस्थाको इज्जत

---

२६ माधव ढुङ्गेल, *चलचित्र सिद्धान्त*, (काठमाडौं: बुद्ध एकेडेमिक पब्लिसर्स एन्ड डिस्ट्रिब्युटर्स, प्रा. लि.सन् २०१०), पृष्ठ १७

स्थापनार्थ जुवा खेलन तयार भएको वार्नर ब्रदर्श कम्पनीले आशातीत सफलता पायो। द ज्याज सीङ्गरको अपार सफलतापछि विश्वको सबै देशहरू यस प्रविधिप्रति आकर्षित भए। ध्वनिको आगमनले चलचित्रमा अर्को एउटा यथार्थ पक्षको उदघाटन गरेको थियो। यसरी सन् १९२६ मा आएर मूक- चलचित्रको युगको अन्त्य भयो। द ज्याज सीङ्गरको पूर्णतापछि हलिहुडका सम्पूर्ण स्टूडियोहरूमा ध्वनिअङ्कन यन्त्र जडान गरियो। ध्वनि चलचित्रको विकासले शीघ्रतिशिघ्र मूक- चलचित्रलाई भूतकालको वस्तु बनाइदियो। मूक - चलचित्रको समाप्तिले प्रत्यक्ष : दुई कुरामा प्रभाव पा-यो। ती हुन् -

१ भाषाको आधारमा उद्योगको विभाजन भयो।

२ मीठो स्वर नहुने अभिनेताले काम नपाउने भयो।

ध्वनियुक्त चलचित्रमा फ्रेञ्च सिम्बोलिजम, रशियन कटिङ्ग र जर्मन लाईटिङ्ग अनि क्यामेरा मूवभेन्टजस्ता प्राविधिक प्रयोगहरू असम्भवप्रायः भएर गए। मूलतः ध्वनिको प्रदुर्भावसँगै भाषाको बवडम्बना देखिएपछि चलचित्र विश्वस्तरमा नभएर राष्ट्रियस्तरमा विकसित हुन थाल्यो। रूसका प्रसिद्ध निर्देशक पुडिक्विनले ध्वनिको उपयोग अत्यधिक त्रुटीपूर्ण दिशामा गरिएको गुँनासो गर्दै यसको उपतोगिताको भ्रम, चलचित्रकलाको विकास र यसको पूर्णतामा केवल बाधक मात्र होइन, प्रगतिको लागि घातक नै हो भन्ने विचार व्यक्त गरे।<sup>२७</sup> तर पछिबाट पुडिक्विनको मत गलतसिद्ध भयो। ध्वनियुक्त फिल्ममा नयाँ प्रविधि आउनुको साथै थप रचनात्मक काम हुन थाल्यो। ध्वनिको

निमित्त प्राविधिज्ञहरूले काम पाउनुको साथै त्यतिबेलाका खेरो गइरहेको व्यालेअपेराका सङ्गीत मण्डलीहरूले पनि काम पाउन थाले। विस्तारै सङ्गीतकलाको पनि विकास हुँदै गयो। यस प्रविधिले चलचित्रको सङ्गीतप्रेमी दर्शकहरूलाई पनि थिएटरबाट तान्दै सिनेमागृहतिर आकर्षित गराउँदै लग्यो। सङ्गीतको साथसाथै साहित्य र दर्शनमाथि पनि सिनेमाले स्पर्श गर्ने मौका पायो। यस अवसरमा फ्रान्स र जर्मनीका वैभवशाली साहित्यिक पाण्डुलिपिहरूले पर्दामा रूपायित हुने सौभाग्य पाए। विशेष रूपमा ध्वनिको प्रवेशपछि अमेरिकाको एकाधिकार र नियमितताको अन्त भयो। सबै उत्कृष्ट फिल्मकर्मीहरूले हलिहुडमा धाउन जरूरी ठानेनन्, आफ्नै मुलुकमा बसेर आफ्नै भाषामा फिल्म बनाएर देशको चलचित्रकलालाई समृद्ध बनाउने अभियानतिर उनीहरू लागे। ध्वनि- चलचित्रको उत्थानपछि चलचित्रको इतिहास विस्तारै आ-आफ्नो मुलुक र स्थिति तथा परिवेशअनुकूल विकसित हुँदै गयो। विश्व चलचित्रको इतिहास ध्वनियुगपछि विभिन्न हाँगा- विङ्गामा छरिएर गएकोप पाइन्छ।

#### २.४.४ चलचित्रमा रङ्गको प्रथम प्रयोग

ध्वनिको प्रयोगले केही समय चलचित्र निर्माणमा केही अन्यौल अस्पष्टता देखाप-यो। त्यसरी नै रङ्गको आगमनले पनि चलचित्रको सङ्क्रमण कालमा मानिसहरूलाई अलमलमा पा-यो। तर यथार्थको अभिव्यक्तिकालागि रङ्गको प्रयोग उल्लेख्य उपलब्धि हुन गयो। शुरूमा रङ्गको प्रयोग साजसज्जा र सूचना सम्प्रेषणका लागि गरिन्थ्यो। रातका दृश्य देखाउनका लागि निलो रङ्गको प्रयोग र दिनको समय देखाउनका लागि पहेलो रङ्ग प्रयोग गरिन्थ्यो। सन् १९३० को मध्यावधिपछि चलचित्रमा रङ्गले प्रवेश पायो। त्यस पछि साँझ र बिहानको दृश्यहरू लिने काम

सम्भव हुन थाल्यो। फ्रन्सेली निर्देशक जाँ रेनुवाले सन् १९३९ मा खेलका नियमहरू नामक चलचित्रको निर्माण गरे। यस चलचित्रमा विकृत चित्रहरूको प्रयोग गरेर उनले फ्रान्सेली उच्चवर्गका विलासी व्यक्तिहरूको ऐयासी जीवनप्रति कडा व्यङ्ग प्रहार गरेका थिए। यस चलचित्रमा केन्द्रीय चरित्र छैन। यस चलचित्रमा अगाडी र पछाडीका दृश्यका लागि एउटै प्रकाश राखे डिप फोकस पद्धतिको प्रयोग गरिएको छ। चरित्रको गुण र दोष दुवै पक्ष देखाउने कुशलतापूर्वक चित्रण गर्ने रेनुआका चलचित्रहरूमा मानवताको स्वर मुखआरित मुखरित छन्।<sup>२८</sup>

चलचित्रमा मुकयुगको अन्त हुना साथ भाषाको बोलबाला चलन थाल्यो। भाषाको भावसँगै वादको पनि वीजारोपन भयो। सन् १९३० को आरम्भतिर इटालीको चलचित्रमा नवजागरणको लहर देखाप-यो। यस सिलसिलामा इटालियन फिल्मकर्मी अलेज्यान्डो ब्लास्सेट्टीले चलचित्रमा यथार्थवादको धारालाई सन् १९४२ सम्म कायम राखे। सन् १९४४ मा ओपन सिटीको निर्माणकार्य आरम्भ भएपछि रोवर्टो रोजेलिनीले नवयथार्थवादी धारालाई दोहो-याए। जब सन् १९४५ मा ओपन सिटीको सार्वजनिक प्रदर्शन भयो, तब सारा विश्व यस नव्यतम आकर्षणप्रति खिँचिए। रोजेलिनीले जस्तै इटालीमा वित्तेरियो डे सिकाले पनि नवयथार्थवादी शैलीलाई अपनाएर स्टुडीयो परम्परा र व्यवसायिक अभिनयकर्ताहरूलाई बहिष्कार गरे। डे सिकाले इटालीको सामान्य दैनिक जीवनलाई नै चलचित्रको मूल आख्यान बनाएर नववास्तववादलाई व्यवहारिक रूप दिए। डे सिकाको द बाईसाइकल थीफ प्रदर्शन भएपछि इटालीको भूभागबाहिर पनि नवयथार्थवादी

प्रयोगको विस्तार भयो। नवयथार्थवादको अभियान रोजिलिनी, विस्कौन्टी, डेसिकाले शुरू गरेको भए तापनि जापान, फ्रान्स, भारत र जर्मनीमा यसको भाव प्रवाह छिट्टै प-यो। नवयथार्थवादको लहरलाई जापानमा आकिरा कुरोसवा र किञ्जो मिजोगुचीले विस्तार गरे भने फ्रान्समा भिगो, ज्याँ रेने, गोदार, त्रुफो, ड्रेयर र एरिक रोहमरले त्यसको संयुक्ति दिए। भारतमा ऋत्तिक घटक र सत्यजित रेले यसको तत्काल समर्थन गरे भने जर्मनीमा ढिलै भए पनि श्लोएन्डोर्फ, फास्सविण्डर र क्लूगले यस प्रवाहलाई अझ जोड दिए। आज चलचित्रजगतमा नवयथार्थवादी सारा संसारमाविस्तारित भएको कुरो शाश्वत छ।

## २.५ प्रताप सुब्बापूर्वको नेपाली चलचित्रको स्थिति

सन् १८९५ मा फ्राँसेली लुमियर दाजु- भाइले विश्व चलचित्रको इतिहासको जग बसालेका थिए। त्यस पछि लगभग पैसठ्ठी वर्षपछि मात्र नेपाली भाषामा पहिलो चलचित्र सत्य हरिश्चन्द्रको निर्माण भएको थियो। सन् १९५० तिर कलकत्तामा निर्माण भएको सत्य हरिश्चन्द्र सन् १९५१ को सेप्टेम्बर १५ तारिकको दिन कलकत्तामै सर्वप्रथम प्रदर्शित पनि भएको थियो। भारतीय प्राविधिकहरूसित मिलेर बनाइएको यो चलचित्रका निर्माता, निर्देशक तथा नायक स्वयम् नेपाली डी. बी. परियार थिए। उनीबाहेक यस चलचित्रमा कान्तासिंह, सागरदत्त कोइराला आदि कलाकारले पनि प्रमुख भुमिका निभाएका थिए। सत्य हरिश्चन्द्र पौराणिक कथामा आधारित चलचित्र हो। डी. बी. परियारले यो चलचित्र बङ्गाली मूलका कलकत्ता निवासी ठाकुरप्रसाद चौरासिया र पी. के. बेनर्जीसमेतको सहलगानीमा निर्माण गरेका थिए। त्यसबेला उपलब्ध हुने

नाइट्रेट बेस्ड नेगेटिभमा श्यामश्वेत रङ्गमा उक्त चलचित्र निर्माण गरिएको थियो। त्यसपछि भने नेपाली चलचित्र निर्माणमा शिथिलताका साथै एउटा लामो अन्तराल देखाप-यो।

सन् १९६० मा नेपालका तत्कालीन राजा श्री ५ महेन्द्रबाट भारतमा रहेका हीरासिंहलाई नेपालमा आई चलचित्र निर्माण गर्न भनी नेपालमा आमन्त्रण गरे। राजाको आमन्त्रण स्विकार गरी हिरासिंह नेपाल गए। तर त्यसताक नेपालको राजनैतिक अस्थिरताका कारणले उनी तत्कालै भारत फर्के। फेरि सन् १९६१ मा उनी काठमाडौं गए।<sup>२९</sup> उनले सर्वप्रथम नेपालमा श्री ५ महेन्द्रको ४२ औं शुभजन्मोत्सव शीर्षकको वृत्तचित्र बनाए। उनकै निर्देशनमा सन् १९६५ सालमा श्री ५ को सरकार सूचना विभाग, फिल्म डिभिजनले नेपालको पहिलो नेपाली कथानक चलचित्र **आमा**को निर्माण तथा प्रदर्शन ग-यो। यस चलचित्रलाई नेपालको पहिलो कथानक चलचित्र मानिन्छ। **आमा** चलचित्रले तत्कालीन पञ्चायती व्यवस्थाका मूलभूत कुराहरूलाई सर्वसाधारण दर्शकहरूसम्ममा पु-याउने उद्देश्य बोकेको थियो र नेपाललाई **आमा**को रूपमा चित्रण गर्दै देशप्रेमको भावनालाई मूल विषयवस्तु बनाउने प्रयत्न गरेको थियो। चलचित्र **आमा**को निर्माणमा नेपाली रूपैयाँ दुईलाख भन्दा केही बढी खर्च भएको थियो। यसका प्रमुख भूमिकामा प्रसिद्ध गायक शिवशङ्कर मानन्धर र नायिकाका रूपमा भुवन थापाले अभिनय गरेका थिए। यी दुवै कलाकारहरूले पहिलो पटक चलचित्रमा अभिनय गरेका हुनाले फलस्वरूप उनीहरूनै नेपाली चलचित्रका पहिलो नायक र नायिका पनि हुन पुगे। डी. बी. परियारद्वारा निर्देशित नेपाली भाषाको

पहिलो चलचित्र सत्य हरिषचन्द्र निर्माण भएको झण्डै १५ वर्षपछि सन् १९६५ मा भारतको दार्जिलिङमा ३० जुन, १९६२ को दिन दार्जिलिङको देवकोटा फिल्म संघको ब्यानरमा एच. एन लामाको कथामा आधारित अर्को कथानक चलचित्र सपना कतिपयको मुहुर्त भएको थियो। प्रस्तुत चलचित्र प्रताप सुब्बाको निर्देशनमा तयार भएको थियो। दूर्भाग्यवश चलचित्र निर्माता हृदयनाथ लामाको घरमा आगलागी भएको कारणले यो चलचित्र पनि त्यहि आगलागीमा खरानी भएर गयो। दिसम्बर १५, १९६६ मा सुमानञ्जली फिल्म प्र. लि. को ब्यानरमा निजी क्षेत्रबाट निर्देशक बी.एस. थापाले माइतिघर नामक चलचित्र निर्माण गरेका थिए। यस चलचित्रमा भारतीय अभिनेत्री माला सिन्हा र नेपालका कलाकार सी. पी. लोहनीको जोडीले प्रमुख भूमिका निभाएका थिए। माइतिघर नेपालमा निजी क्षेत्रबाट बनिएको पहिलो चलचित्र थियो। नेपाली आठ लाख रूपैयाँमा बनिएको यस चलचित्रले स्वदेश र विदेशमा गरी केवल साढे तीन लाख रूपैयाँ मात्र कमाउन सफल भएको थियो। त्यसपछि बीस वर्षसम्म गैरसरकारी क्षेत्रबाट चलचित्र निर्माण गर्ने हिम्मत कसैले गरेनन्। सन् १९६७ मा श्री ५ को सरकारको सूचना विभागकै ब्यानरमा हिरासिंह खत्रीको निर्देशनमा चलचित्र हिजो आज र भोलीको निर्माण र प्रदर्शन भएको थियो। यस चलचित्रमा नेपालको विगतको राजनैतिक पृष्ठभूमिमा पञ्चायत व्यवस्थाको आगमनको चर्चा गर्दै यस व्यवस्थाको उज्ज्वल भविष्यको सङ्केतमा नेपालको उन्नती हुनसक्ने सम्भावना गरिएको देखाइएको थियो। तर यो चलचित्रको कथालाई सुरूचीपूर्ण, कौतुहलपूर्ण र मनोरञ्जनात्मक बनाउनुको साटो चलचित्रलाई भाषणवादी पट्यारलाग्दो रूपमा सुगालाई रटाए जस्तो ठाडो शिक्षाप्रद रूपमा प्रस्तुत गरिएको हुनाले



यस चलचित्रलाई नेपाली दर्शकले त्यति रुचाएनन्।<sup>३०</sup> सन् १९६८ मा रत्ना फिल्मको ब्यानरमा गोपालजी नेपालीको निर्देशनमा लाहुरे र पशुपति फिल्मको ब्यानरमा सूर्यकान्त शर्माको निर्देशनमा मायालु चलचित्र बन्ने घोषणा भएको थियो। सूचना विभागको फिल्म डिभिजनद्वारा सन् १९७० को दिसम्बरमा हिरासिंह खत्रीको तेस्रो निर्देशन परिवर्तन नामक चलचित्रको प्रदर्शन भएको थियो। जनार्दन समद्वारा लिखित चेतना नामक कथालाई आधार बनाई यसको पटकथा र संवाद चेतन कार्कीले तयार पारेका थिए। यस चलचित्रमा पहिलो पटक तालिमप्राप्त नेपाली छायाकार वैकुण्ठमान मास्के यसका छायाकार थिए। वैकुण्ठमान मास्के त्यतिबेला पूनाको फिल्म एण्ड टेलिभिजन इन्स्टिच्यूटबाट चलचित्र छायाङ्कन विषयमा स्नातक गरी नेपाल फर्केका थिए। त्यसै समयदेखि नेपाली विद्यार्थीहरूले छात्रावृत्ति प्राप्त गरी चलचित्रसम्बन्धी प्रविधिहरूको अध्ययन गर्न भारत तथा रूसजस्ता देशहरूमा जाने सुअवसर पाउन थालेका थिए।<sup>३१</sup>

नेपाली चलचित्रको निर्माणको प्रारम्भिक चरणको इतिहासलाई हेर्दा यी तीनै चलचित्रहरूको बेग्लै तर महत्वपूर्ण स्थान रहेको छ। सिर्जनात्मकता र कलात्मकताको दृष्टिकोणबाट विश्लेषण गरेर हेर्दा यी चलचित्रहरू उत्कृष्ट नठहरिए पनि आमा, हिजो आज र भोली तथा परिवर्तन तीनवटै चलचित्रले नेपाल र नेपालीकै कथालाई चलचित्रीकरण गरेको कुरो प्रशंसनीय छ। यसै सन्दर्भमा नेपालबाट राजा महेन्द्रको शासनकालमा हिरासिंह खत्रीद्वारा विकासको बाटोमा र प्रेम बस्न्यातद्वारा प्रेरणा नामक वृत्तचित्र पनि निर्माण भएको थियो। सन् १९७१ मा तत्कालीन शाही नेपाल चलचित्र

३० लक्ष्मीनाथ शर्मा, *चलचित्रकला, सिद्धान्त, शैली र प्रवृत्ति*, (ललितपुर: जगदम्बा प्रकाशन, सन् २०१०), पृष्ठ २३८

३१ लक्ष्मीनाथ शर्मा, *चलचित्रकला, सिद्धान्त, शैली र प्रवृत्ति*, (ललितपुर: जगदम्बा प्रकाशन, सन् २०१०), पृष्ठ २३९

संस्थानको स्थापना भयो। यस संस्थानको स्थापना भएपश्चात नेपाली चलचित्रको विकासक्रममा एउटा अर्कै ऐतिहासिक अध्यायको थालनी भयो। यस संस्थानबाट नेपाली चलचित्रको विकासक्रममा एउटा नयाँ उर्जा थपियो। यस संस्थानको मूल उद्देश्य चलचित्रको माध्यमद्वारा सञ्चार- सेवा प्रदान गर्ने र नेपाली उद्योगको स्थापना र विकास गर्ने थियो। यादव खरेल महाप्रबन्धक रहेको सो संस्थानको सञ्चालक समितिका सदस्यहरू बालकृष्ण सम, माधव घिमिरे, टीका सिंह, श्रीधर खनाल आदि थिए।<sup>२९</sup> यस संस्थानको अर्को उद्देश्य चलचित्र उद्योगलाई संस्थागत रूप प्रदान गर्नु, नेपाली रीतिथिति तथा संस्कृतिको जगेर्ना गर्नु, विदेशी चलचित्रहरूको बढ्दो र फैलिँदो प्रभावलाई रोक्नु, सिर्जनात्मक रूपले जनचेतनाको मूल फुटाउनु तथा नेपाली माटोमा सिर्जित कथाहरूको आधारमा स्वस्थ, मनोरञ्जनात्मक र जनोपयोगी चलचित्रहरूको निर्माण गर्नु रहेको थियो।<sup>३०</sup> चलचित्र संस्थानको निर्माण हुनुअघि चलचित्रसम्बन्धी सबै कुराहरू सूचना तथा संचार मन्त्रालयअन्तर्गतको सूचना विभागको फिल्मस् डिभिजनबाट निर्धारित हुन्थे। संस्थानलाई वार्षिक रूपमा अर्थ मन्त्रालयबाट सूचना तथा संचार मन्त्रालयमार्फत् बजेट निकासा गरिन्थ्यो। सोही बजेटबाट नै विभिन्न चलचित्रहरू, वृत्तचित्र तथा समाचार चित्रहरू प्रदर्शन गर्ने र प्रशासनिक खर्च चलाउनु पर्ने व्यवस्था थियो। योजनाअनुसार एक वर्षमा एउटा चलचित्र बनाउने भए पनि दुई/ तीन वर्षमा मात्र एउटा कथानक चलचित्र निर्माण गर्ने स्थिति देखिएको थियो। संस्थानले बढी जसो समाचारचित्र तथा केही मात्रामा वृत्तचित्रको निर्माणमा खर्च गर्दथ्यो। सञ्चार मन्त्रालयको निर्देशनमा खासगरी राजाका

---

२९ लक्ष्मीनाथ शर्मा, *चलचित्रकला, सिद्धान्त, शैली र प्रवृत्ति*, (ललितपुर: जगदम्बा प्रकाशन, सन् २०१०), पृष्ठ २४

३० लक्ष्मीनाथ शर्मा, *चलचित्रकला, सिद्धान्त, शैली र प्रवृत्ति*, (ललितपुर: जगदम्बा प्रकाशन, सन् २०१०), पृष्ठ २४२

विदेश तथा स्वदेश भ्रमणहरू, दरबारभित्र र बाहिर हुने राजाका क्रियाकलापहरू जस्तै- राजदूतहरूको ओहदाको प्रमाणपत्र ग्रहण, गोर्खा दक्षिणबाहु, त्रिशक्ति पट्टाजस्ता राष्ट्रिय स्तरका पदक र मानसम्मान वितरण, राजा र राजाका परिवारका सदस्यहरूको जन्मोत्सव, पुष १ गते, फागुन ७ गते, वसन्त श्रवण, पृथ्वी जयन्ती, घोडेजात्रा, भोटोजात्रा, बडादर्शन र तिहारको टीका, तत्कालीन राष्ट्रिय पञ्चायत भवनभित्र हुने राजाको सम्बोधन आदिलाई समाचार चित्र तथा वृत्तचित्रकको रूपमा निर्माण गरिन्थ्यो।<sup>३१</sup> यस सम्बन्धी निर्मित समाचारचित्र र वृत्तचित्रहरूलाई देशको कुनाकापचामा निशुल्क प्रदर्शनार्थ यस संस्थानले पठाउने गर्थ्यो। नेपाली चलचित्र निर्माणको विकास र विस्तारका निमित्त संस्थानको स्थापना गरिएको समयमा नेपालमा तालिमप्राप्त र अनुभवी नेपाली चलचित्र प्राविधिज्ञहरूको उत्तिकै अभाव थियो। त्यस समय चलचित्र निर्माणका लागि चाहिने उपकरणहरूको पनि उत्तिकै अभाव थियो। सूचना विभागअन्तर्गतको फिल्म डिभिजनबाट ल्याइएका केही पुराना उपकरणहरू क्यामेरा, नागरा, थोरै लाइट्स, ट्रली, रिफ्लेक्टर आदिलाई गाउँगाउँमा चलचित्र प्रदर्शन गर्न जानका लागि घुम्ती टोलीलाई सामान बोकाएर लैजानु पर्ने अवस्था थियो। त्यस बेला चलचित्र प्रदर्शनका लागि सानो प्रोजेक्टर, सानो जेनेटर, पर्दा आदि मात्र थिए। चलचित्रको इन्डोर शूटिङ (*Indoor Shooting* गर्ने कुनै स्टुडियो थिएन र प्रकाश सम्बन्धी उपकरणहरू (Lighting Equipments) पनि थोरै मात्रामा थिए। औँलामा गन्न सकिने तालिमप्राप्त प्राविधिकहरू थिए र सरकारको तर्फबाट चलचित्र प्रदर्शन गर्न गाउँगाउँ जानु पर्ने ४/५ जना पुराना प्रदर्शन प्राविधिक

(Projectionist) हरू पनि सूचना विभागबाटै सरूवा गराई संस्थानमा ल्याइएका थिए। त्यस समय प्रायजसो नेपाली चलचित्र नेपालबाटै बनिने गरेको थियो। नेपालमा प्रशोधनशालाको कमी भएको कारणले गर्दा जति पनि समाचारचित्र, वृत्तचित्र तथा कथानक चलचित्रको छायाङ्कनपश्चातको प्राविधिक कार्य जस्तै धुलाई (Processing), सम्पादन (Editing), छपाइ इत्यादि भारतको बम्बई अथवा कलकत्तामा हुने गर्दथियो। चलचित्र बनाउन अधिका सबै विज्ञापन सामाग्रीदेखि लिएर स्वराङ्कन, ध्वनि मुद्रण आदि भारतबाट नै हुने गर्दथियो।<sup>३२</sup> पछि सन् १९९०- १९९१ सालदेखि मात्र प्रशोधनशालाको निर्माण कार्य शुरू भयो। त्यसपछि मात्र नेपालमै चलचित्रका सबै कामहरू हुन थाले। चलचित्र संस्थानका पहिलो महाप्रबन्धक यादव खरेलले नेपाली चलचित्रको विकास तथा भविष्य निर्माणको प्रारम्भिक रूपरेखा सन् १९७२ मा नै कोरेका थिए। उनले नेपालमा नै प्रशोधनशालाको स्थापना गरी त्यसको सँगसँगै शूटिङ् स्टुडियो, रेकर्डिङ् स्टुडियो, सम्पादन कक्ष, प्रदर्शन कक्ष, वातानुकूलित फिल्म भण्डार कक्ष र प्रशासकीय भवनसमेत निर्माण गर्ने बृहत एवम् दीर्घकालीन योजना तयार गर्न लगाई प्रारम्भिक निर्माण कार्यको थालनीसमेत गरेका थिए। तर उनको यो योजनाले सन् १९९२ सालमा मात्र मूर्त रूप प्राप्त ग-यो। नेपाली चलचित्रको प्रारम्भिक चरणलाई हेर्दा संस्थानका पहिलो महाप्रबन्धक यादव खरेलको योगदान बढी नै देखिन्छ। उनकै कार्यकालदेखि नेपाली युवाहरूलाई चलचित्र निर्माण प्रविधिका विभिन्न विधाहरूमा अध्ययन गर्नका निम्ति विदेश पठाउने क्रम शुरू भयो। सन् १९८९ पश्चात् सन् १९९२ सालमा श्री ५ को

सरकारले संस्थानलाई पूर्ण रूपमा निजीकरण ग-यो। हाल सो संस्थान नेपाल चलचित्र विकास कम्पनीका रूपमा कार्यरत छ।<sup>३३</sup> सन् १९७३ देखि यस संस्थानद्वारा निर्मित चलचित्रहरू मनको बाँध प्रथमचोटि प्रदर्शन भएको थियो र यो चलचित्र शाही नेपाल चलचित्र संस्थानले निर्माण गरेको पहिलो कथानक चलचित्र हो। भारतका प्रकाश थापाको निर्देशनमा बनेको यस चलचित्रमा शल्यान के. सी., सुष्मा शाही, जगन्नाथ तिमिल्सिना, नीर शाह, बसुन्धरा भूसाल, बिमला श्रेष्ठ आदिले आफ्नो अभिनयी विशिष्टता देखाएका थिए। नेपालीमा सर्वप्रथम पाञ्चसङ्गीत दिइएको चलचित्र मनको बाँध नै हो।<sup>३४</sup> राजनैतिक विषयवस्तु र उद्देश्यभन्दा बाहिर रहेको सामाजिक कथामा आधारित मनको बाँध व्यावसायिक रूपमा सफल हुन नसके पनि संस्थानले संस्थागत रूपमा चलचित्र निर्माण कार्यलाई अघि बढाउन सकेको कुरो भने महत्त्वपूर्ण रहेको छ। नेपालमा पोहिलो पटक इन्डोर र आउटडोरजस्ता दुवै स्थलमा शूटिङ्ग कार्य गरिएको पहिलो चलचित्र पनि मनको बाँध नै हो।<sup>३५</sup> सन् १९७७ मा संस्थानको दोस्रो चलचित्र कुमारी प्रदर्शित भयो। प्रेम बस्नेतद्वारा निर्देशित कुमारीमा शल्यान केसी, चैत्यदेवी सिंह, लक्ष्मी श्रेष्ठ, नीर शाह, गौतम तुलाधर आदि कलाकारहरूले अभिनय गरेका थिए। यस चलचित्रका कथा उपन्यासकार विजय मल्लले लेखेको कुमारी शोभा उपन्यासमा आधारित छ। चलचित्र कुमारीले काठमाडौंको नेवारी समाजमा प्रचलित धार्मिक एवम् सांस्कृतिक परम्परा बमोजिम शाक्य परिवारका बालिकाहरूमध्ये एकजनालाई

---

३३ पूर्ववत्, पृष्ठ २४४

३४ प्रकाश श्यामि, *चलचित्र कला र प्रविधि*, (काठमाडौं: पैरवी बुक्स एण्ड स्टेशनरी सेन्टर, सन् २००४), पृष्ठ २४

३५ लक्ष्मीनाथ शर्मा, *चलचित्रकला, सिद्धान्त, शैली र प्रवृत्ति*, (ललितपुर: जगदम्बा प्रकाशन, सन् २०१०), पृष्ठ २४४

छानी उसको रजस्वला नहुञ्जेलसम्म उसलाई जीवित देवी कुमारीका रूपमा स्थापना गर्ने र कुमारी युवावस्थामा प्रवेश गरेपछि उसको प्रेम र विवाहसम्बन्धीको एक विशेष परिस्थितिलाई यस चलचित्रमा प्रस्तुत गर्ने जमर्को गरिएको छ। तथापि यसको प्रस्तुतिले नेपाली दर्शकको मन जिन्नमा सफलता पाएन।<sup>३६</sup> कुमारी चलचित्र पहिलो रङ्गीन नेपाली चलचित्र मात्र नभएर नेपाली चलचित्रको इतिहासमा पहिलोपटक अङ्ग्रेजीमा क्याप्सन (Caption) को प्रयोग भएको चलचित्र पनि हो।<sup>३७</sup> यस चलचित्रमा क्याप्सन राख्नुको मूल कारण सन् १९८६ मा भारतको बैंगलोरमा आयोजित सार्क फिल्म फेस्टिभलमा यसलाई प्रदर्शनार्थ पठाउनु थियो। यसै साल सन् १९७७ मा कथाकार गुरुप्रसाद मैनालीको कथा परालको आगोमा आधारित दार्जीलिङबाट प्रताप सुब्बाको निर्देशनमा चलचित्र परालको आगो श्याम-श्वेत रङ्गमा निर्माण भयो। टङ्क शर्मा र बसुन्धरा भूसालद्वारा अभिनित यस चलचित्रमा अन्य कलाकारहरू मेनका प्रधान, आइ.के सिंह र विश्व हिडमाड आदि थिए। दार्जीलिङबाट बनेको पहिलो यस नेपाली चलचित्रमा शान्ति ठटाल पहिलो महिला सङ्गीतकारका रूपमा दर्शक सामु देखा परिन्। सन् १९७९ मा साहित्यकार दौलत विक्रम विष्टद्वारा लिखित बादल फेरि फाट्छ नामक कथालाई आधार बनाएर नेपाल चलचित्र संस्थानले प्रकाश थापाको निर्देशनमा दोस्रो रङ्गीन चलचित्र सिंदुर निर्माण ग-यो। विश्व बस्नेत नायक र मिनाक्षी आनन्द नायिका रहेको यस चलचित्रमा प्रकाश थापा, नीर शाह, शान्ति मास्के, गोपालराज मैनाली, बसुन्धरा भूसाल आदि कलाकारले अभिनय गरेका थिए। यस बाहेक संस्थानबाट बनिएका

---

३६ पूर्ववत्

३७ पूर्ववत्

अन्य चलचित्रहरूमा सन् १९८३ मा निर्मित बद्लंदो आकाश, सन् १९८५ के घर, के डेरा, सन् १९८९ मा विश्वास, शान्तिदीप इत्यादि प्रमुख हुन्। सन् १९८२ साललाई नेपाली

चलचित्रको इतिहासमा एउटा अवस्मरणीय वर्ष मान्न सकिन्छ। यस वर्षमा नेपालमा निजी क्षेत्रबाट फिल्म बनाउने उत्साह र उमङ्गहरू फैलीदै गयो। माइतिघर चलचित्रकोको निर्माणपश्चात यो पहिलो पुनर्जागरण थियो। सन् १९८२ मा काठमाडौंस्थित सुनकोशी रेस्टुराँमा सुजाता प्रोडक्शनले जुनी चलचित्रका लागि कलाकार छानेर भारतीय निर्देशक शरद पालेकरको निर्देशनमा निर्माता मञ्जु राणा र कर्पूर शम्शेरले फिल्म प्रदर्शन गरे। सो फिल्म प्राविधिक र लेखन पक्षमा सम्पूर्णतः

भारतीयवादबाट प्रेरित र प्रभावित हुनुको कारणले सफल हुन सकेन।<sup>३८</sup> फस्टाउन खोजेको नेपाली फिल्मको निजी उद्योगमा अब के हुन्छ भन्ने प्रश्न उठ्ने सम्भावना देखिएको मात्र थियो, तर सन् १९८२ सालमा नै बम्बईको साइनाथ प्रोडक्शनको तर्फबाट मोहन बेनर्जीले बाँसुरी फिल्म पस्तुत गरे। टङ्क शर्मा, रजनी शर्मा, राकेश पाँडे, बन्नी प्रधान, विश्व हिङ्गमाङ्गद्वारा अभिनित बाँसुरी फिल्मका निर्देशक तुलसी घिमिरेले निर्देशनको क्षेत्रमा पहिलो पल्ट पाइलो टेकेका थिए। निर्देशक तुलसी घिमिरेकै कथामा तयार भएको चलचित्र बाँसुरीका लागि प्रतापचन्द्र प्रधानले संवाद लेखेका थिए। निर्देशनका लागि सिकारू र अनुभवहीन भएकाले उनले भोजपुरी फिल्मका निर्देशक राजकुमार शर्मा उर्फ राजसुदनलाई पथप्रदर्शनका लागि लिएका थिए, जसका कारणले गर्दा सस्तो फर्मूलाको प्रयोग

गरेर पनि यो फिल्म त्यति सफलतापूर्वक चलन सकेन।<sup>३९</sup> यसै क्रममा सन् १९८३ मा दार्जीलिङको देवकोटा फिल्मको ब्यानरमा निर्माण भएको निर्देशक प्रताप सुब्बाले **बाँचन चाहनेहरू** प्रस्तुत गरे। परालको आगोपश्चात यो उनको दोस्रो कथानक चलचित्र थियो। सन् १९८२ सालमै बरूण कवासीको निर्देशनमा खरसाङको कुसुमलता इन्टरप्राइजेजको **झोरा** चलचित्रको शूटिङ शुरू भई प्रदर्शनसमेत भयो। कालिम्पोङमा खगेन्द्र सुब्बाको निर्देशनमा **अर्को जन्म** र खरसाङमा **जार**को छायाँकन आरम्भ भैसकेको थियो। चलचित्र **जार** सन् १९८७ सालमा दूरदर्शनबाट प्रसारित भएको थियो। **अर्को जन्म** वितरकको समस्याले गर्दा नेपालमा प्रदर्शन हुनसकेन। यस बिचमा नेपाल चलचित्र संस्थानका केही चलचित्रहरू निर्माण भए। सन् १९८३ मा नै गायत्री प्रोडक्सनको **जीवनको मोड** र श्री ओम् प्रोडक्सनले **कान्छी** चलचित्रको निर्माणको घोषणा भयो र केही कालमै प्रदर्शन पनि भयो।<sup>४०</sup> यसै वर्ष भारतको बम्बईमा सयपत्री फिल्मले तुलसी घिमिरेद्वारा निर्देशित **कुसुमे रूमाल** नामक चलचित्र प्रदर्शित भयो। सन् १९८४ मा श्री ओम् प्रोडक्सनको **कान्छी** फिल्म प्रदर्शन भयो। यो चलचित्र निर्देशक बी. एस. थापाको **माइतीघरपछि**को यो उनको दोस्रो चलचित्र थियो। नेपाली चलचित्रको क्रममा **कान्छी**ले सबैभन्दा बढी पुरस्कार जितेको थियो।<sup>४१</sup> सन् १९८४ मा प्रताप सुब्बाको निर्देशनमा किसन रोकाद्वारा लिखित **मशाल** नामक चलचित्र तयार भयो। **मशाल** सिक्किमको चलचित्रको इतिहासमा यो पहिलो नेपाली कथानक

---

३९ पूर्ववत्

४० पूर्ववत्, २६

४१ पूर्ववत्



चलचित्र हो। जसमा सिक्किमका स्थानीय कलाकारहरूका साथै दार्जीलिङका गणेश, नेपालकी सुशीला के. सी., बम्बईका रजनी शर्मा र सुनिल थापा सहभागी थिए भने बम्बईका हलिहुड स्टार डेनी ड्याडजोङ्पाले पहिलो पटक नेपाली चलचित्रमा पर्दापण गरेका थिए। यस चलचित्र पछि निर्देशक सुब्बाले सरस्वती कला केन्द्रको कहीं अँध्यारो, कहीं उज्यालोको निर्देशन गरे। सन् १९८४ मा दार्जीलिङको तत्कालीन समयमा गोर्खाल्याण्ड आन्दोलनको परिदृश्यमा प्रस्तुत चलचित्र निर्माण भएको थियो। तर त्यस बेलाको स्थानीय गोर्खाल्याण्ड आन्दोलनद्वारा प्रभावित दार्जीलिङको राजनीतिक तथा सामाजिक अस्तव्यस्त परिवेशको कारणले गर्दा यो चलचित्रको प्रदर्शनमा निषेध गरिएको थियो। दार्जीलिङमा कहीं अँध्यारो कहीं उज्यालो चलचित्र प्रदर्शन हुन नसकेपछि निर्देशक सुब्बा नेपालतिर पसे। सन् १९८५ को अन्त तिर नेपालबाट प्रगति प्रडक्शनले संस्थानसँग मिलेर चेतन कार्कीको निर्देशनमा विश्वास नामक चलचित्र र मनोकामना फिल्मसले नीर शाहको निर्देशनमा बासुदेव नामक चलचित्र बनाउन शुरू गरे। दुवैवटा चलचित्र साहित्यिक कृतिमाथि आधारित थिए। गुरुप्रसाद मैनालीको कथा बिदा कथासँग मिल्दोजुल्दो विश्वास र धुर्वचन्द्र गौतमको औपन्यासिक कृति चट्टेल सरको चोटपटकमा आधारित चलचित्र बासुदेव दुवैले खासै नाम कमाउन सकेन। मनोकामना फिल्मस यसपश्चात सेलाएर गयो। सन् १९८६- १९८७ मा आसामीज चलचित्र चमेली मेमसाबको अनुकरणमा सम्झना र हिन्दी चलचित्र मिलनको अनुकरणमा कुसुमे रूमाल प्रदर्शित भयो। सम्झना ईश्वरी फिल्मसद्वारा प्रस्तुत गरिएको थियो भने शम्भु प्रधानले यस चलचित्रलाई निर्देशन गरेका थिए। निर्देशक शम्भु प्रधानको यो पहिलो चलचित्र

थियो। यस चलचित्रको अधिकांश छायाङ्कनक दार्जीलिङ र डुवर्समा भएको थियो। कुसुमे रूमाल सयपत्री फिल्मस र बम्बईबाट कुसुमकुमारी सिंहको द्वयनिर्माणत्वमा तुलसी घिमिरेको निर्देशनमा बनेको थियो। यसै चलचित्रबाट भुवन केसीले चलचित्र क्षेत्रमा प्रवेश गरेका थिए। उदित नारायण झा, तृप्ति, नीर शाहद्वारा अभिनित यो चलचित्र नेपालीमै पहिलो पटक रजत जयन्ती मनाउन सफल भएको ऐतिहासिक चलचित्र हो।<sup>४२</sup> सन् १९८७ सालमा नेपालमा प्रताप सुब्बाले सर्वप्रथम निर्देशन गरेको पहिलो नेपाली चलचित्र दिदी हो। यस चलचित्रमा सरोज खनाल, मिथीला शर्मा, दिपक क्षेत्री, रबी गिरी, रमेश बुढाथोकी, बिजय गिरी आदि कलाकारहरूले प्रमुख भूमिका निर्वाह गरेका थिए। दार्जीलिङमा कहिँ अँध्यारो कहिँ उज्यालो चलचित्र प्रदर्शन हुन नसकेपछि निर्देशक सुब्बा नेपालमा गएर दिदी चलचित्रको निर्देशन कार्यमा सम्लग्न हुन पुगे। सन् १९८७ मा फेरी शाही नेपाली चलचित्र संस्थानको छैटौँ चलचित्र के घर के डेरा प्रदिप रिमालको निर्देशनमा प्रदर्शित भयो। सन् १९८७ मा आइपुग्दा चलचित्रले तीव्र गति लियो। यसै क्रममा सन् १९८८ मा श्री ओम प्रडक्शनको सन्तान, प्रेम प्रडक्शनको सीलु नेवारी चलचित्र, एम. एम. फिल्मसको पच्चीस वसन्त, ट्रिपल जेम्स मुभिजको साइनो, ईश्वरी फिल्मस र सयपत्री फिल्मसको संयुक्त निर्माणमा मायालुको छायाङ्कन शुरू भयो। यसै सालमा पौष महिनामा गान्तोक (सिक्किम) मा खिचोपारी फिल्म प्रोडक्शनले निष्ठुरी नामक चलचित्रको शुभ- मुहूर्त गर-यो। सिलु नेवारी भाषाको पहिलो कथानक चलचित्र हो। यसको प्रदर्शन सन् १९८९ मा काठमाडौँमा भएको थियो। यसका

---

४२ सुभाषचन्द्र न्यौपाने, नेपाली नाटक र चलचित्र सिद्धांत (धरान: एन वि डि प्रकाशनसन् २०१३), पृष्ठ २१३

निर्देशक प्रदिप रिमाल थिए। नीर शाहको निर्देशनमा बनेको चलचित्र पच्चीस वसन्तमा १९६० देखि १९८९ सालसम्मको नेपालको राजनीतिक विकृतिलाई झल्काइएको छ। सिक्किमको ट्रिपल जेम्स मुभिजद्वारा प्रस्तुत एवम् गान्तोकका उगेन छोपेलको निर्देशनमा निर्मित चलचित्र साइनोको सन् १९८९ मार्च १२ तारिखको दिन प्रथम प्रदर्शन भएको थियो। चलचित्र साइनोको कथा डेनी डेङ्जोङ्पाले लेखेका थिए जसलाई डेनी, तुलसी घिमिरे तथा उगेनले पटकथामा परिणत गरेका थिए। उगेन छोपेलको यस पहिलो चलचित्रले प्राविधिक दक्षता (Craftmanship) मा उनलाई एक निपुण निर्देशकको रूपमा चिनाउन सफल भयो। डेनी, भुवन के. सी., तृप्ति नास्कर, मुरलीधर भट्टराई आदि कलाकारद्वारा अभिनित चलचित्र साइनोमा एउटा सुदूर गाउँमा गाई पालेर दूध बेच्ने भूवन र तृप्तिको गहिरो प्रेममा आइपरेको संकट तथा सुरक्षाकर्मीबाट भाग्दा भाग्दै तृप्तिको घरमा लुक्न आइपुगेको डेनी र तृप्तिको छोरासँग गाँसिएको उनको अनौठो साइनोसँगै चलचित्रको कथा अधि बढ्दै गएको छ। कथा सामान्य हुँदाहुँदै पनि यसको रोचक प्रस्तुति तथा प्राविधिक सुसंयोजनको कारण साइनोले नेपालभित्र र नेपालबाहिर निकै दर्शक तान्नमा सफल भएको थियो।

सन् १९८७ मा लाहुरे नामक चलचित्र निर्माणको घोषणा गरियो। तदनुसार सन् १९८७ को अप्रिल १२ को दिन सिक्किमको गान्तोकमा मुख्यमन्त्री (सिक्किमका) नरबहादुर भण्डारीले कञ्चनजङ्घा फिल्मस्को पहिलो प्रस्तुति लाहुरेको शुभमुहूर्त गरे। भारतको सिक्किम राज्यको गान्तोकस्थित कञ्चनजङ्घा फिल्मस्ट्रद्वारा निर्मित घिमिरेले निर्देशनमा तयार पारिएको चलचित्र लाहुरेको नेपाली चलचित्र जगतमा एउटा बेग्लै र उच्च स्थान छ। सन् १९८८ को सेप्टेम्बरमा प्रदर्शन

शुरू भएको लाहुरेमा गोर्खालीहरूको वीरतासँग गाँसिएको एउटा सुन्दर गाथा प्रस्तुत गरिएको छ। यस चलचित्रको सम्पूर्ण छायाङ्कन सिक्किमको गान्तोक र नाम्ची बजारमा भएको थियो। दर्शकहरू माझ निकै नै लोकप्रिय बन्न पुगेको तथा व्यवसायिक पक्षमा समेत सफलता साबित हुन पुगेको उक्त चलचित्रको कथा, पटकथा र संवाद निर्देशक स्वयम् घिमिरेले तयार पार्नुको साथै यसको सम्पादनसमेत उनैले गरेका थिए। यसै सालमा नेपालको शान्ती फिल्मसको ब्यानरमा बी. एस. थापाको निर्देशनमा **मायाप्रीति** चलचित्रको निर्माण भयो। सन् १९८७ मा सगरमाथा मुभिटोनद्वारा सन् १९७७ मा नै उदघोषण गरिएको चलचित्र **अन्याय**को पनि शुभमुहूर्त भयो। चलचित्र **सिन्दुर**का नायक विश्व बस्नेतको निर्माणमा बनेको यस चलचित्रका निर्देशक तुलसी घिमिरे र नायिका मीरा माधुरी थिए। पहिलो पटक बैंकबाट ऋण सहयोग लिएर बनाएको **अन्याय** ऋणमा नै डुब्यो।<sup>४३</sup> **धर्म फिल्मस् (इटहरी)** को सङ्गीतप्रधान चलचित्र **पिरती** पनि प्रदर्शित भयो, तर यसले पनि कुनै प्रगति गर्न सकेन। त्यसपश्चात सूर्य विनायक फिल्मस् प्रा. ली. को पहिलो प्रस्तुति **भाग्यरेखा**को छायाङ्कन शुरू भएको थियो। सन् १९८८ मा आएर नेपाली रङ्गीन पर्दाले एउटा द्रुत गति पकड्यो। चलचित्र संस्थानले लक्ष्मीनाथ शर्माको निर्देशनमा **शान्तिद्वीप** नामक कथानक चलचित्रको थालनी ग-यो। यस बेला अर्जुनजङ्ग शाही प्रसिद्धिको शिखरमा रहेको हुनाले उनैलाई नै लिएर **शान्तिद्वीप**को शुभआरम्भ भयो। सन् १९८८ को सुरूमा जे जसो भए तापनि यो सालमा रङ्गीन पर्दाको दौडमा एउटा उत्तेजनात्मक उडान लियो। निजी क्षेत्रबाट चलचित्र निर्माण हुन

थालेको तीन दशक बित्दा पनि लेखक- निर्देशकले पाइला जमाउन सकेका थिएनन्। पुना इन्स्टिच्यूटबाट तालिमप्राप्त भएर आएका प्रेम उपाध्याय, जगन्नाथ तिमिल्सिना, प्रदिप उपाध्याय, बलमानसिंह स्वाँर, एल. एन्. भट्टराईजस्ता प्रतिभाशाली व्यक्तिहरू नेपाली रङ्गीन पर्दाबाट हराउदै गए।<sup>४४</sup>

नेपाल टेलिभिजनको स्थापना भएपछि चलचित्रको केही बढी प्रचार- प्रसार भए तापनि हिन्दीसिनेमाको नक्कल गर्ने क्रम रोकिएन। हिन्दी सिनेमाको नेपालीकरण गरिएको तिलहरी र बेहुली सफल बन्न सकेन। सम्झना फिल्मसको ब्यानरमा प्रकाश थापाको निर्देशनमा कन्यादानको प्रदर्शन भएको थियो। जसमा भुवन के. सी., गौरी मल्ल आदिले अभिनय गरेका थिए भने फेरि भेटौँलाले मनिषा कोइरालालाई ल्याएर तहल्का मच्चाउने प्रयास गरे पनि बक्सअफिसमा त्यो स्तरको आमदानी गर्न सकेन। सन् १९८८ मा नै तुलसी घिमिरेको निर्देशनमा चिनो देखाप-यो। यो चलचित्र त्यस बेलासम्मको सबैभन्दा बढी लगानीमा बनेको थियो र यो धेरै मात्रमा सफल पनि भयो। यसतै प्रकारले चेलीबेटी, माया, विजय पराजय नामक चलचित्रहरूको पनि प्रदर्शन भयो तर सफल बन्न सकेनन्। यसै साल चेतन कार्कीको भूवरी आयो तर यसले पनि व्यापार गर्न सकेन। सन् १९८९ मा नेपालमा प्रजातन्त्रको पुनस्थापना भएपछि त्यसको असर चलचित्र क्षेत्रमा पनि पर्न गयो। त्यसको प्रत्यक्ष असर सफलताको शिखरमा रहेका अर्जुनजङ्ग शाहीलाई प-यो। लामो समयदेखि प्रहरी सेवामा रहेका अर्जुनमाथि आन्दोलनका बेला सागर शाहीमाथि गोली प्रहार

गरेको आरोप लगाइयो र यही खबरअनुसार अर्जुनजङ्गद्वारा अभिनित चलचित्रकरूको बहिष्कृत भए। यही सालमा प्रदिप उपाध्यायको झुमा र दीपक रायमाझीको युगदेखि युगसम्मको प्रदर्शन भयो। युगदेखि युगसम्मले राजेश हमाललाई प्रवेश गरायो। यस सालमा बनेका अन्य चलचित्रहरू हुन् - राजकुमार शर्माको परिवार, श्याम राईको चोट, महेन्द्र भट्ट श्रेष्ठको अरूणिमा, उगेन छोपेलको तृष्णाजस्ता थुप्रै चलचित्रहरूको निर्माण भए। यीमध्ये तृष्णाले मात्रै व्यावसायिक सफलता पाएको थियो। कामना मासिक सिने पत्रिकाले यसलाई माइल स्टोनको संज्ञा दिएको छ।<sup>४५</sup> सन् १९९१ का चलचित्रहरूमा सम्पत्ति, आँधिबेरी, कसम, गोपीकृष्ण, सपना, रक्षा, सङ्कल्प, दुई थोपा आँसु, देउकी जस्ता चलचित्रहरूको निर्माण भयो। यी चलचित्रहरूले कुनै क्रान्तिकारी परिवर्तन ल्याउन सकेनन्। सन् १९९२ मा उँउ त्रिनेत्र प्रोडक्शनका राँको र तपस्या, त्रिपुरा सुन्दरी इन्टरनेशनल सिने आर्टको देउता, पाराडाइज मूभिजको प्रेयसी, सृष्टि प्रोडक्शनको पुकार, सगुन फिल्म प्रा. ली. को चोखिमाया, यति प्रोडक्शनको मिलन, एकता फिल्मसको चाहना, क्रिमाँसु मुभिजको प्रेमपिण्ड, सूर्योदय फिल्मसको भाउजू जस्ता चलचित्रहरूको निर्माण भयो।<sup>४६</sup> सन् १९९२ को शुरूमा नेपालबाट बनिन्दै गएको नेपाली चलचित्रमा प्रत्यक्ष रूपमा एउटा समस्या आइप-यो। चलचित्र उद्योगमा अत्यावश्यक पर्ने कच्चा पदार्थ (Raw Stock) को आयातमा नेपालको प्रजातन्त्रिक सरकारले सिङ्गापुरबाट मगाइने फिल्म र स्टक माथि एल. सी. (Letter Of Credit) प्रथा हटाइदिएपछि उद्योगमा शून्यता आयो। त्यस प्रथालाई कायम नै

---

<sup>४५</sup> सुभाषचन्द्र न्यौपाने, नेपाली नाटक र चलचित्र सिद्धात (धरान: एन बि डि प्रकाशन, सन् २०१३), पृष्ठ २१४

<sup>४६</sup> पूर्ववत्

राख्नका लागि एक सालसम्म चलचित्रकर्मीहरूले विरोध र विवादको आलाप जारी राख्न प-यो। वर्षको मध्यावधिसम्म नेपालमा नेपाली चलचित्रको निम्ति अर्को मूल व्यवधान र-यो काठमाडौँमा सिनेमा प्रदर्शन गर्न लाईन (क्यू) बस्नुपर्ने परम्परा तर यसै सालबाट नेपालमा पनि डविड र सम्पादनका साथै प्राविधि कार्यको परम्परा पनि शुभारम्भ भए पनि त्यसबाट निर्माताहरू लाभान्वित नभएको दावी गरेको कुरो प्रकाश शायमीको पुस्तकमा उल्लेख गरिएको छन्। सन् १९९३ लाई सुखद शुरूवात मानेको सालको थालनीमा नै विश्वमूर्ति फिल्मस प्रोडक्शनको **चट्याङ** तयार भयो। यो चलचित्र दार्जीलिङका प्रताप सुब्बा नेपाल गएर बनाएका **दिदी** पछिको दोस्रो चलचित्र हो। यसमा राजेश हमाल, गौरी मल्ल, हरिहर शर्मा र टीका पहारी आदिले अभिनीत गरेका छन्। यस चलचित्रका निम्ति लामोसमयपश्चात् प्रताप सुब्बाले पुनः निर्देशन गरेका थिए। यसै वर्षमा विश्व वस्नेतको **नाता**, चेतन कार्कीको **पहिलो प्रेम**, सिक्किमबाट श्याम प्रधानको **भूल**, राजुध्वज राणाको **प्रेमपुजा**, यसै गरि **ज्वाला**, **प्रतिज्ञा**, **बादल** आदि चलचित्रहरूको निर्माण भयो। यो भन्दा अघि श्याम प्रधानले सन् १९७५ मा **रोमियो इन सिक्किममा** (Romeo In Sikkim) नामक सिक्किमको पहिलो हिन्दी कथानक चलचित्रमा मुख्य नायकको भूमिका निर्वाह गरेका थिए।<sup>४७</sup> प्रस्तुत चलचित्र १९७५ मा बम्बईमा प्रदर्शन भएको थियो। पछि गएर सिक्किमको डेन्जोङ् र बज्र सिनेमागृहमा पनि १५ दिनसम्म चलेको कुरा श्याम प्रधान आफैले बताउनु भएको छ। यसै सालमा तुलसी घिमिरेको दक्षिणामा निरूता सिंहको पहिलो पटक नायिकाका रूपमा देखा परिन्।

सन् १९९५ मा मोही, टुहुरो, जनम जनम, जाली रूमाल, अपराध र धर्म, देखापरे भने श्री  
स्वास्थानी र जय बाबा पशुपतिनाथ जस्ता धार्मिक चलचित्र पनि निर्माण भए। यसैसालमा  
आएर प्रताप सुब्बाको भीष्म प्रतिज्ञा ले ठूलो छाप छोडेर गयो। यस पश्चात प्रताप सुब्बा, राजेन्द्र  
शलभ, प्रकाश थापा, युवराज लामा पर्दाबाट पलायन भए भने नयाँ निर्देशकहरू विस्तारै प्रकट हुँदै  
आए।



## तेस्रो अध्याय

### ३. प्रताप सुब्बाको संक्षिप्त जीवनी

#### ३.१ जन्म र पारिवारिक पृष्ठभूमि

निर्देशक प्रताप सुब्बाको जन्म १० अक्टोबर १९४७ मा सुकिया पोखरी, दार्जीलिङमा भएको हो। आमा स्व. बालुमाया सुब्बा आङ्गदेम्बे र बाबा स्व. मकरध्वज सुब्बा आङ्गदेम्बेका उनी कान्छो छोरो हुन्। बाबा स्व. मकरध्वज सुब्बा आङ्गदेम्बे उत्तर बङ्गालका भूमिसुधार विभागमा कार्यरत थिए

#### ३.१.१ बाल्यकाल र उनको रूचि

घरको कान्छो छोरो भएकाले प्रताप सुब्बा, बाबु, आमा, दिदी र दाजुको प्यारो थिए। उनी सानुछुँदा पनि आमाको सेतो मजेत्रो मागेर साथीहरू बटुली टाँडमुनि मैनाबत्ती बालेर सेडो प्ले गर्थे र कागजको टिकट बनाइवरी काँटि, टाँक, बटम, बल्टु, वरिपरि जेजे पाइन्छ त्यसैलाई पैसाको रूप दिन्थे। टाँडमुनी चाँहि ग्लासलाई माईक्रोफोनको रूपमा प्रयोग गरेर फिल्मको टुक्रामा टर्चले देखाउँदै सर्टिफाइड गर्दथे। यहि बालखेलबाट उनको भावी चलचित्र निर्देशकको पूर्वाभास प्रकट हुन्छ। अर्थात् उनि एक सफल चलचित्र निर्देशक बन्नमा यसैको परिणामलाई मान्न सकिन्छ। तर जब उनी आठौँ- नवौँ कक्षा दार्जीलिङ गर्भमेन्ट हाई स्कूलमा अध्ययन गरिरहेका थिए, त्यस बेला उनकी आमाले सिलगढिबाट चुल्हा लिप्ने कालो माटो मामालाई मगाएकी र मामाले

लिसाइलो माटो ल्याएपछि हातमा लिइएर खेलाउँदा- खेलाउँदै अनुहारको आकार बनाउँदै जाँदा कसो कसो शिव भगवानको मूर्ति बनियो र सर्पहरू पनि बनाएपछि आमा र उनकी ठूली आमा खुसी भएका थिए। यस पछि उनकी ठूली आमाको छोरो हिरण छेत्रीले मूर्ति बनाउँदा काममा आउँने औजारहरू ल्याइदिएका थिए। त्यस पछि उनले मूर्ति बनाउन थाले। सर्वप्रथम उनले **मीरा**को मूर्ति बनाए। फेरि एउटा बनाएँ **मेरी प्रियसीको शिर** टाइटल दिइएर अर्को मूर्ति पनि बनाए। फेरि रसियन म्यागाजिनबाट कपि गरेर जीर्ण अवस्थामा रहेका अँगालोमा कसिएका तीनजना नाङ्गो व्यक्तिको मूर्ति बनाई त्यसलाई **एकता** टाइटल राखि दिए। त्यसपछि **शकुन्तला**को मूर्ति बनाए। त्यस अवधिमा दार्जीलिङको भिक्टोरियो पार्कको प्रदर्शनी मेलामा सबैको आग्रहमा **मेरी प्रियसीको शिर** र **एकता** मूर्तिहरूलाई प्रदर्शनमा राख्दा दर्शकहरूले खूबै मनपराएका थिए।

### ३.१.२ शिक्षादीक्षा

प्रताप सुब्बाको प्राथमिक शिक्षा गाउँकै पाठशालामा शिक्षक डी. एस. पी. दुर्गा थापाबाट लिएका थिए। यसपछि उनी कक्षा ६ सम्म म्युनिसिपल जुनियर हाई स्कूलमा पढे। गभर्मेन्ट हाई स्कूल दार्जीलिङबाट उनले १२औं श्रेणी उत्तिर्ण गरे र दार्जीलिङ सरकारी महाविद्यालयबाट स्नातक गरेका हुन्।

### ३.१.३ वैवाहिक जीवन

निर्देशक प्रताप सुब्बाका दुई श्रीमति छन्। पहिलो श्रीमती हुन् शसिकला छेत्री र दोस्रो पूण्य प्रभा लोहार। पहिलोबाट दुईजना सन्तान छन् - सिर्जना सुब्बा र

सुजन सुब्बा। कान्छी स्वास्नीबाट एक सन्तान छन्- त्रीभीनेश सुब्बा।

### ३.१.४ प्रेरणा र प्रभाव

आफ्नो कलालाई निर्देशक प्रताप सुब्बा गड गिफ्ट ठान्छन्। उनको भनाईअनुसार सानुछुँदा पनि उनी आमाको सेतो मजेत्रो मागेर साथीहरू बटुली टाँडमुनि मैनबत्ती बालेर सेडो प्ले गर्थे। सानैदेखि नै उनी साथीहरूलाई कागजको टिकट बनाई बेच्ने गर्थे। पछिबाट जति उनी हुर्कदै गए उनको विचार पनि बद्लिन्दै गयो। स्कूलमा छुँदा उनी माटोको मूर्तिहरू बनाउने गर्थे र पछिपछि उनी सङ्गीतक्षेत्रमा पनि लागे तर यसमा उनी सफल बन्न सकेनन्। उनको भनाईअनुसार सानो हुँदा जब उनले परालको आगो कथा पढे उनमा त्यसै दिनदेखि नै परालको आगो कथालाई पर्दामा ल्याउछु भन्ने दृढ अठोट मनमा गाडिएको थियो।

### ३.१.५ पेशा

पेशागत रूपमा प्रताप सुब्बा चलचित्र निर्देशक हुन्। उनी दार्जिलिङकै समसमायिक विषयहरूलाई लिएर छोटो छोटो वृत्तचित्र चलचित्रहरू बनाउने गर्छन्। त्यस अतिरिक्त बेला बेलामा ठूलो पर्दा कथानक चलचित्रहरू पनि निर्देशन गर्ने गर्छन्।

## ३.२ प्रताप सुब्बाद्वारा निर्मित तथा निर्देशित चलचित्रहरू

निर्देशक प्रताप सुब्बाद्वारा निर्मित तथा निर्देशक चलचित्रहरूको समीक्षात्मक विवरण तल प्रस्तुत छ।

### ३.२.१ परालको आगो

सन् १९७८ मा निर्मित प्रस्तुत चलचित्र कथाकार गुरुप्रसाद मैनालीकृत

परालको आगो कथामा आधारित एउटा कथानक चलचित्र हो। यस चलचित्रमा ग्रामीण भेगमा बसोबासो गर्ने गौथली र चामे नाम गरेका गरीब दम्पतिका बीचको अगाध प्रेमको मार्मिक प्रस्तुति स्वाभाविक र विश्वस्नीय ढङ्गमा गरिएको छ। ग्रामीण नेपाली सामाजिक परिवेशसँग दुरूस्त मिल्नेगरी निर्माण गरिएका पात्रहरूका बीचको सरल र सहज संवादले यस चलचित्रलाई अझ पत्यारिलो बनाउनका साथै ग्रामीण परिवेशकै झझल्को अनुभूत गराउँछ। सन् १९७८ मै निर्माण कार्य पूरा भएको यो चलचित्र नेपालमा चाहिँ पहिलो पटक १४ मार्च सन् १९८४ मा प्रदर्शन गरिएको थियो। दार्जीलिङको देवकोटा फिल्मस्द्वारा निर्माण गरिएको उक्त चलचित्रको पटकथा र सम्वाद स्वयम् निर्देशकले लेखेका थिए। चलचित्रमा अभिनय गर्ने कलाकारहरूमा बसुन्धरा भुसाल, टङ्क शर्मा, आई. के. सिंह, रामलाल अधिकारी, मेनुका प्रधान, छविलाल शर्मा, प्रेम क्षेत्री आदि थिए। यस चलचित्रमा शान्ति ठट्टालद्वारा सङ्गीतको संयोजन गरिएको थियो। नेपाली चलचित्रको इतिहासमा सङ्गीत निर्देशिकाका रूपमा उनीनै प्रथम नेपाली महिला सङ्गीतकार पनि बन्न पुगिन्। यसका सङ्गीत निर्देशक अलोकनाथ दे हुन्। नृत्य निर्देशक देवदत्त ठट्टाल र छायाकार निलतपल सरकार र वरूण राट्टाको रहेको यस चलचित्रको छायाङ्कन भारतका दार्जीलिङ र कालेबुङका सुन्दर प्राकृतिक सेरोफेरोभित्रको ग्रामीण क्षेत्रमा गरिएको थियो। कम लागतमा निर्माण गरिएको प्रस्तुत चलचित्र श्यामश्वेत रङ्गको छ।

३.२.२ बाँचन चाहनेहरू

सन् १९८३ मा दार्जीलिङकै देवकोटा फिल्मसको व्यानरमा निर्माण गरिएको

प्रस्तुत चलचित्र प्रताप सुब्बाद्वारा निर्देशित परालको आगोपछिको दोस्रो नेपाली चलचित्र हो। चलचित्रको शीर्षकले नै दर्शकहरूलाई आकर्षित गर्ने यस चलचित्रका प्रमुख कलाकारहरू पूर्ववर्ती चलचित्र परालको आगो कै अधिकांश चीर परिचित कलाकारहरू आइ.के.सिंह, मेनुका प्रधान, गीता मित्रीकोठीलगायत किरण ठकुरी, पुण्यप्रभा लोहार, राजु शर्मा, प्रलाद छेत्री, गणेश रिजाल, भरत प्रधान, देवराज शेर्पा, ललित तिवारी, शशी छेत्री, तुलसा गुरुङ आदिका मुख्य र प्रशंसनीय भूमिका रहेको छ। यसका सङ्गित निर्देशक शान्ति ठडाल, नृत्य निर्देशक गगन लेप्चा र छाँया निर्देशक (क्यामेरा डाइरेक्टर) सुनिल चक्रवर्ती हुन्। समयको मागअनुसार सामाजिक परिस्थितिलाई मध्यनजरमा राखेर आधुनिक डिस्को डान्स र मार्सलआर्टका प्रस्तुतिले प्रस्तुत चलचित्र रोमाञ्चक र दर्शनीय बनेको छ। वास्तवमा कथानकको दृष्टिले यो चलचित्र समस्यामूलक चलचित्र हो। बाँचनचाहनेहरूले भोगेका समस्याहरूनलाई तत्कालीन दार्जीलिङको परिस्थितिअनुकूल देखाइएको छ। बाँचन चाँहनेहरू चलचित्रका पात्रहरू हाम्रो गाउँ- बस्तीदेखि लिएर शहरबजारका गल्लीहरू तिर यत्र-तत्र छरिएका हामी पाँउछौं। समाजमा एउटा परिवार कसरी मासिन्छ, परिवार- परिवार मासिएपछि एउटा जाति कसरी नासिन्छ, भन्ने यथार्थलाई यस चलचित्रले सहि ढङ्गमा चित्रण गर्न खोजेको छ।

### ३.२.३ कहिँ अँध्यारो कहिँ उज्यालो

जय धमलाद्वारा लिखित उपन्यास कहिँ अँध्यारो कहिँ उज्यालोको

आधारमा बनाइएको सरस्वति कला केन्द्रद्वारा व्यवस्थित र देवकोटा फिल्मस्टरा प्रस्तुत गरिएको कहीं अँध्यारो कहीं उज्यालो चलचित्र सुब्बाद्वारा निर्देशित दोस्रो चलचित्र हो। सन् १९८४ मा दार्जीलिङको तत्कालीन समयमा गोर्खाल्याण्ड आन्दोलन परिदृश्यमा निर्माण भएको थियो। तर त्यस बेलाको स्थानीय गोर्खाल्याण्ड आन्दोलनद्वारा प्रभावित राजनीतिक तथा सामाजिक अस्तव्यस्त परिवेशको कारणले गर्दा दार्जीलिङमा यो चलचित्रको प्रदर्शनमा निषेध गरिएको थियो। नेपाली जगतका उपन्यासकार जय धमलाको कृति कहीं अँध्यारो कहीं उज्यालोलाई चलचित्रको रूपमा प्रस्तुत गर्ने काम निर्देशक प्रताप सुब्बाले गरेर उनले जय धमलाको सपनालाई साकार गरेको कुरो उनले विजय ठटालसँगको अन्तर्वातामा भनेका थिए। प्रदर्शनमा रोक लगाइएको भए पनि यो चलचित्र पूर्ण रूपले निर्माण भएको थियो। यस चलचित्रमा मुख्य भूमिकाको रूपमा दार्जीलिङका चेतन खडका, राज्यश्री छेत्री, कुमुद रञ्जन गिरी छन्। अन्य कलाकारहरूमा आई के सिंह, के.बी. मोक्तान, नाम्चु दोर्जी भोटिया, सोनाम भोटिया, फूर्बा लामा, राम छेत्री, जयन्त बमजन, बेला खाती आदि छन्। यस चलचित्रका सङ्गीत निर्देशक अशोक राई हुन् भने स्व इन्द्र थपलियाको सङ्गीत पनि लोक गीतमा पेश गरिएको छ।

### ३.२.४ मशाल

सिक्किम फिल्म कर्पोरेशनले सिक्किमकै पटभूमिमा किसन रोकाद्वारा लेखिएको कथालाई आधार बनाएर प्रताप सुब्बाको कुशल निर्देशनमा प्रस्तुत चलचित्र सन् १९८४ मा निर्माण भएको हो। सिक्किम भेगको पहिलो नेपाली चलचित्र पनि यही नै हो। यसै चलचित्रका माध्यमबाट

तत्कालीन बलीहुड चलचित्रजगतका महान हस्तीहरू डेनी डेन्जोड्पा र सुनिल थापाले नेपाली चलचित्रमा प्रदर्षण गरेका थिए। यीबाहेक स्थानीय कलाकारहरूमा तेज रसाइली, रमला रूम्बा, लामू र साम्तेनको भूमिकाको साथै दार्जीलिङ र कालेबुङका कलाकारहरूमा के. बी. मोक्तान, पुण्यप्रभा लोहार, सी. के. श्रेष्ठ, निर्मला छेत्री र मुख्य नायिकाको रूपमा बलीहुडकी नायिका रजनी शर्मा छन्। सिक्किमका पाखा- पखेरूमा छायाङ्कन भएको यो चलचित्रले सिक्किमकै रैथाने सम्प्रदाय (भोटे, लाप्चे र नेपाली) को सरल जीवनपद्धतिलाई चलचित्रमा उतारेको छ। यस चलचित्रमा सिक्किमको प्राकृतिक सौन्दर्यले र यहाँका पाखा पखेरूमा फुल्ने सुनखरी, सयपत्री, गोदावरी फूलले नेपाली, भोटे र लाप्चेका बीचको पारस्परिक सम्बन्ध र सदभावनालाई देखाइएको छ। यस चलचित्रका सङ्गीत निर्देशक रंजित गजमेर हुन्।

### ३.२.५ दिदी

सन् १९८७ सालमा नेपालमा प्रताप सुब्बाले सर्वप्रथम निर्देशन गरेको पहिलो नेपाली चलचित्र **दिदी** हो। यस चलचित्रमा सरोज खनाल, मिथीला शर्मा, दिपक क्षेत्री, रबी गिरी, रमेश बुढाथोकी, विजय गिरी आदि कलाकारहरूले प्रमुख भूमिका निर्वाह गरेका छन्। दार्जीलिङमा **कहिँ अँध्यारो कहिँ उज्यालो** चलचित्र प्रदर्षण हुन नसकेपछि निर्देशक सुब्बा नेपालमा गएर **दिदी** चलचित्रको निर्देशन कार्यमा समलग्न हुन पुगे।

### ३.२.६ चट्याङ

काठमाडौँको विश्वमूर्ति फिल्मस प्रोडक्शनको चलचित्र **चट्याङ** निर्देशक प्रताप

सुब्बाको नेपालमा गएर बनाएको दोस्रो चलचित्र हो। राजेश हमाल, गौरी मल्ल, रूपा राना, दिनेश शर्मा, टीका पहाडी आदिको यस चलचित्रमा प्रमुख भूमिका रहेको छ।

### ३.२.७ भीष्म प्रतिज्ञा

भीष्म प्रतिज्ञा निर्देशक प्रताप सुब्बाको नेपालमा बनाएको अन्तिम अथवा तेस्रो चलचित्र हो। या चलचित्रका प्रमुख कलाकार हुन् - राजेश हमाल, धिरेन शाक्य, गौरी मल्ल, रूपा राना, पूजा चन्द, टिका पहाडी, निर शाह र शुभद्र अधिकारी प्रमुख छन्। यो चलचित्र बनाएपछि उनी नेपालबाट आफ्नो जन्म थलो दार्जिलिङ फर्केका थिए।

### ३.३ मान सम्मान (पुरस्कार)

१. सन् १९९० मा अधिकार भिडियो चलचित्रको लागि उत्कृष्ट भिडियो चलचित्र निर्देशक।

२. सन् १९९६ मा नेपाली चलचित्र कलाकार सङ्घबाट सम्मानपत्र।

३. सन् २०११ मा लिथुआनियामा भएको फिल्म महोत्सवमा नेपालका लागि

लिथुआनिया राजदूत *Petres Simeliunas* बाट चलचित्र परालको आगोको निम्ति

**Letter Of Facillitation** बाट सम्मानित।

४. सन् २००४ मा फिल्म निर्देशक समाजबाट - चलचित्र सर्जकसम्मान

५. सन् २००५ मा **All Gurkha Student Unions, Darelina,**

बाट अभिनन्दन पत्र।



६. सन् २००६ मा चलचित्र कला प्रतिष्ठान खर्साङ्गबाट अभिनन्दन पत्र ।
७. सन् २००८ मा वैष्णवी प्रोडक्सन दार्जीलिङबाट सम्मानपत्र ।
८. सन् २००९ मा नटरा नाट्य निकेतन खरसाङ्गबाट सम्मान पत्र ।
९. सन् २०११ मा भारतिय गोर्खा परीषद, उत्तरखण्ड भारतबाट शहिद दूर्गा मल्ल स्मृतिबाट सम्मानित ।
१०. सन् २०१२ मा लिम्बूवान चलचित्र कर्मी संघबाट सम्मान अभिनन्दन ।
११. सन् २०१२ मा लिम्बूवान फिल्म कर्मी संघबाट सम्मान अभिनन्दन पत्र ।
१२. सन् २०१२ मा पी. बी. फिल्म कालिम्पोङबाट अभिनन्दन पत्र ।

## चौथो अध्याय

४ चलचित्रका तत्त्वहरूका आधारमा परालको आगो चलचित्रका प्राविधिक, साँस्कृति तथा संरचनाको अध्ययन

### ४.१ प्राविधिक पक्ष

चलचित्र श्रव्य तथा दृश्य विधा पनि भएको हुनाले यसका अनेक प्राविधिक पक्षहरू छन्।

ती पक्षहरूको क्रमैले तल चर्चा गरिनेछ।

#### ४.१.१ क्यामेरा : कोण (Angle) र गति (Motion)

एउटा पूर्ण चलचित्र निर्माण गर्नका लागि विभिन्न चरणहरू पार गर्नु पर्ने हुन्छ।

विभिन्न क्षमता र योग्यता भएका थुप्रै व्यक्तिहरूको श्रम र दिमाग लागेको हुन्छ। ती सबै व्यक्तिहरूले एकै पटकमा- काम नगरी विभिन्न चरणमा कार्य विभाजन गरी आ- आफ्ना जिम्मेवारी पुरा गरेका हुन्छन्। चलचित्र निर्माणको सबैभन्दा पहिलो चरण लेखन हो। कथालाई पटकथा बनाउने, संवादहरू लेख्ने काम सकेपछि छायाङ्कनको कार्य शुरू हुन्छ। यस कार्यको लागि चाहिने अति नै महत्वपूर्ण सामग्री हो क्यामेरा। छायाङ्कनको चरण भनेको चलचित्र निर्माणको मुख्य चरण हो जो क्यामेरा बिना पूरा हुन सक्दैन।

कुनै पनि विषय, विचार वा तथ्यलाई पोख्रसक्ने माध्यम हो चलचित्र। यसका पनि अभिव्यक्तिका लागि आफ्नै माध्यम छन्। ती हुन् - दृश्य र ध्वनि। ध्वनिले घटना पैदा गर्छ भने दृश्यले यसलाई घटक बनाई दिन्छ। अथवा यसलाई शाश्वत सत्य बनाइदिन्छ। त्यो सत्यताको पनि आफ्नै

भाषा छन् र ती हुन् उपसर्ग (Sequence), दृश्य (Scene), र दृश्यांश (Shot)। यस विधिलाई क्यामेराको सहायता द्वारा पूरा गरिन्छ। प्रस्तुत श्वाम-श्वेत चलचित्र परालको आगोमा क्यामेराका विभिन्न कार्य प्रणालीलाई प्रयोग गरिएको पाइन्छ। चलचित्र निर्माणकार्यमा दृश्यांशलाई चलचित्रको भाषाको एकाइ मानिन्छ। परालको आगो चलचित्रमा जम्मा गरी २७२ दृश्यांशहरू छन्। दृश्यांश चलचित्रको त्यो भाग हो, जहाँ एक पटक क्यामेरा चालु भएर रोकिएसम्मको दृश्याङ्कित गरिन्छ। दृश्यांश तीन सेकेण्डदेखि लिएर पन्ध्र- बीस मिनेटसम्मको पनि हुनसक्छ, वा त्यो भन्दा बेसीको पनि हुनसक्छ। यी भिन्न भिन्नै दृश्यांशहरू भिन्न- भिन्नै कोण (Angle) र गति (Motion) बाट लिइएको हुन्छ। प्रस्तुत चलचित्र परालको आगोमा क्यामेराका विभिन्न कार्यप्रणाली (Technique) हरूमा विभिन्न दृश्यांशहरूमा लडशट (Long Shot) मिडियम शट (Medium Shot) क्लोज शट (Close Shot/ Close Up), एक्सट्रिम लङ्ग शट (Extreme Long Shot) हरूको प्रयोग भएको पाइन्छ। लङ्गशट (Long Shot) ले दृश्यको सम्पूर्ण आकार र दुरी बुझाउँछ। जस्तै - गौथली विहे हेर्न गएको एउटा दृश्य जहाँ एका तिर विहे भइरहेको दृश्य देखाइएको छ भने अर्कातिर पण्डित मन्त्र पढिरहेको दृश्य र साथमा वरिपरि भइरहेको कार्यरूलाई पनि क्यामेराभिन्न एकैसाथ कैद गरिएको छ। यसरी खिचिएको दृश्यांशलाई स्टेब्लिशड शट (Stablised Shot) पनि भनिन्छ। किनकी यसले दृश्यका स्थिति, वातावरण र महत्व दर्शाउने काम गर्छ। अर्थात् यसको उद्देश्य बहुसङ्ख्यपात्रहरूको पूरा परिचय दिनु हो। यस्तै प्रकारले क्लोज शटमा क्यामेराले दृश्यांशलाई केन्द्रीकरण गरेर यो धेरै नजिकसम्म जान्छ र कुनै व्यक्ति वा वस्तुको

निकटतम भाग (अनुहार, शरिर, घर) लाई नजिकबाट देखाइन्छ। यस्तो दृश्यांशलाई क्लोज अप (Close Up) पनि भनिन्छ। यस प्रकारको दृश्यांशहरूले पात्रको अनुहारको मनोदशा (Face Expression), स्थिति (Condition) र कुनै नयाँ पात्रको आगमनलाई क्यामेरा भित्र लिइएको हुन्छ। उदाहरणका निम्ति - जब गौथली गाँउमा विहे हेर्न गएकी हुन्छे, दिनभरिको परिश्रमले थाकेको चामेले घरमा गौथलीलाई नदेख्दा जुन रिस उठेको हुन्छ त्यो रिस उसको अनुहारमा देखाउनलाई क्लोज अप दृश्यांशको प्रयोग गरेको पाइन्छ। यस चलचित्रमा अन्य दृश्यांशहरूमध्ये एक्सट्रिम लङ शट (Extreme Long Shot) को पनि धेरै नै प्रयोग यस चलचित्रमा देखिन्छ, जसमा दृश्यहरूलाई एकदमै टाडाबाट खिचिएको हुन्छ र पात्रहरू ठिम्याउन पनि गाह्रो पर्ने हुन्छ। उदाहरणका लागि परालको आगो चलचित्रमा उधोबाट जन्ती आँउदै गरेको दृश्यांश, चामे हलो बोकेर घर फर्किदै गरेको दृश्यांश, कोकलेले चामेलाई खेदेको दृश्यांश, चामे गौथली लिन गएको दृश्यांश इत्यादि दृश्यांशहरूमा एक्सट्रिम लङ शट (Extreme Long Shot) को प्रयोग भएको। दृश्य परिवर्तनको आधारमा प्रस्तुत चलचित्रमा फेड इन (Fade In) विलोपन (Fade Out), डिजलभ (Dissolve), वाइप (Wipe), स्वीस प्यान (Swish Pan) हरूको प्रयोग गरिएको छ। धेरैवटा दृश्यांशहरू मिलाएर दृश्य बन्दछ र त्यही दृश्यहरूबाट फिल्म बन्दछ। क्यामेराका माध्यमबाट दृश्यांशहरूलाई आपसमा जोड्न र दृश्यहरू परिवर्तन गर्नका निम्ति केही तरिकाहरू प्रयोगमा ल्याइन्छ र ती तरिकाहरू हुन् - फेड इन र फेड आउट। यसको प्रयोग कुनै नयाँ विषयको शुरूवात गर्नका लागि गरिन्छ। जस्तै - यस चलचित्रको शुरूमा कालो बादल देखाउँदै,

वरि परिका वन- जङ्गल देखाउदै उज्यालो तर्फ क्यामेरा घुमाई चामेको प्रवेश देखाइएको छ। प्रकटकको ठीक विपरीत विलोपनको दृश्यमा चामे हलो लिई जाँदा- जाँदै बिस्तारै त्यो दृश्यांश हराएको देखाइएको छ।

परिचलन (Movement) चलचित्रको माग हो। दृश्य परिवर्तनको पहिलो सहज र सरल माध्यम परिचलन नै हो। पात्रहरू घुम्नु यो क्यामेरा आफै घुम्नुले स्वतः दृश्य परिवर्तन हुने गर्दछ। यसले दृश्यलाई रूपूर्व र सरल बनाइदिन्छ। परिचलनका तीनवटा तरिकाहरू हुन्छन्। पात्रहरूको परिचलन (Subject Movement), क्यामेरा परिचलन (Camera Movement) र सम्मिलित परिचलन।<sup>४८</sup> पात्रहरू कथाका विषयहरू हुन्। एउटा पात्र धेरै टाडादेखि नजिकसम्म आएको दृश्य र नजिकदेखि टाडा गएको दृश्यलाई लड शट र क्लोज शट भनिने गर्दछ। तसर्थ यस चलचित्रमा यस्ता विभिन्न दृश्यांशहरूको प्रयोग गरिएको पाइन्छ। क्यामेराको परिचलनअन्तर्गत क्यामेरालाई तल, माथि, दायाँ-बायाँ, अघाडि- पछाडि, गरेर गतिशील बनाउनका लागि यस चलचित्रमा टिल्ट अप- टिल्ट डाउन् (क्यामेरालाई उठाउनु र झुकाउनु) टेक्निकको प्रयोग गरी विस्तृत क्षेत्रको दृश्याङ्कन गरिएको छ। यस दृश्यांशको मूल उद्देश्य पात्रलाई उठाउनु, र शक्तिशाली देखाउनका लागि प्रयोग गरिन्छ। यस चलचित्रमा फ्लयास ब्याक र फ्लयास फरवर्डको पनि प्रयोग पाइन्छ।

१९७० को दशकमा बनिएको यस श्याम- श्वेत चलचित्र परालको आगोमा नयाँ- नयाँ

तकनिकीहरूको प्रयोग नभए तापनि चलचित्रमा सामान्य रूपमा प्रयोग हुने गरेको क्यामेराका कार्यव्यवहारहरूमध्ये दृश्य (Scene), उपसर्ग (Sequence) र दृश्यांश (Shot) हरूको माथि निकै ध्यानपूर्वक कार्य गरेको देखिन्छ। चलचित्रका प्रार्य दृश्यांशहरू अति नै लामा लामा पनि छन्। यस चलचित्रमा सबैभन्दा लामो दृश्यांश १० देखि १५ मिनटको सम्मको रहेको छ। जसले गर्दा चलचित्रमा यसको क्यामेराको प्रविधि पक्षमा कमी कमजोरी पनि देखिन्छ। सत्यजित रायको भनाईअनुसार चलचित्रमा क्यामेरा नै आख्याता हो। घटना चाहे जे जस्तो होस क्यामेराले त्यसलाई प्रभावकारी बनाएको हुनु पर्दछ।

#### ४.१.२ सिनेमेटोग्राफी (Cinematography/Director Of

#### Photography)

चलचित्र उद्योगमा विशेष गरी प्रकाश (Lighting), लेन्सको छनौट (Choices Of Lens), कम्पोजिसन (Composition) एक्सपोजर (Exposure), फिल्ट्रेसन (Filtration) र फिल्म सेलेक्सन (Film Selection) जस्ता प्राविधिक पक्षहरू लाई प्रस्तुत गर्नमा सिनेम्याटोग्राफरको भूमिका रहेको हुन्छ। सिनेम्याटोग्राफरले चलचित्र निर्देशकको नजिक रहेर कार्य गर्नु पर्ने हुन्छ। सिनेम्याटोग्राफरलाई चलचित्रको मुख्य व्यक्तिको रूपमा मानिन्छ, जसलाई हिड अफ द क्यामेरा (Heads Of The Camera), ग्रिप (Grip) र प्रकाश (Lighting) दल (Crew) पनि भनिन्छ।<sup>४९</sup> यसैले ब्रिटिस परम्पराअनुसार सिनेम्याटोग्राफरलाई डारेक्टर अफ

फोटोग्राफी भनिने गरिन्छ। मुक चलचित्रको समयमा सिनेमाटोग्राफरको भूमिका अत्यन्तै बढी मात्रामा देखिन्थ्यो, किनकी त्यस समयमा आवाज (ध्वनि) मा भन्दा बढी चलचित्र प्रकाश, कलाकारीता र सेटमाथि निर्भर हुने गर्दथियो। सन् १९३० को मध्यावधिपछि चलचित्रमा रङ्गले प्रवेश पाएको थियो। त्यहाँदेखि यता चलचित्रमा साँझ र विहानको दृश्य लिन पनि सम्भव हुन थाल्यो। तर नेपाली चलचित्रमा भने रङ्गिन चलचित्रहरू बनिन थालेकै थिएन। प्रस्तुत चलचित्रमा सम्पूर्ण सिनेम्याटोग्राफीको भार कोलकत्ताका सुनील चक्रवर्तीले समालेका थिए। सुनील चक्रवर्तीको यो पहिलो कथानक चलचित्र थियो। यो चलचित्रभन्दा अघि उनले केवल वृत्तचित्र मात्र बनाउने गरेका थिए। उनी कोलकत्ताका वृत्तचित्र निर्देशक थिए। त्यसैले प्रस्तुत चलचित्रमा वृत्तचित्रका केही झलकहरू पाइन्छ।

### ४.१.३ प्रकाश (Lighting)

चलचित्रको निर्माणमा आवश्यक तत्त्वमध्ये प्रकाश पनि हो। कम प्रकाशमा दृश्याङ्कन गर्न सकिएला तर प्रकाशको अनुपस्थितिमा खालि अँध्यारो मात्रै खिचन सकिन्छ, कुनै दृश्य खिँचन सकिँदैन। चलचित्रमा प्राकृतिक र कृत्रिम गरी दुई प्रकारको प्रकाश व्यवस्था गरिएको हुन्छ। प्राकृतिक प्रकाशको स्रोत सूर्य हो भने कृत्रिम प्रकाशका लागि बिजुलीको सहायतामा ठूला ठूला क्षमताका बत्तीहरू बालेर, रिफ्लेक्टरबाट उज्यालो बनाएर क्यामेराले दृश्यहरू खिचने गरिन्छ। धेरै जसो अवस्थामा, अझ खासगरी कोठाभित्र खिचिने दृश्यहरूमा प्राकृतिक स्रोतको प्रकाश चलचित्रका लागि अपर्याप्त हुन्छ र कृत्रिम स्रोतको प्रयोग गरेर प्रकाशको अभावलाई पूर्ति गरिन्छ।

प्रकाशको प्रयोगाम रङ्गको भूमिका एकदमै महत्वपूर्ण रहेको हुन्छ। चलचित्रको प्रकाशलाई मात्रा, स्रोत, दिशा र रङ्ग गरी चार विशेषताका आधारमा वर्गीकरण गरी मूल्याङ्कन गर्ने गरिन्छ। मात्रा भनेको कडा वा प्रकाश कि नरम प्रकाश, स्रोत भनेको प्राकृतिक वा कृत्रिम। दिशा भनेको क्यामेराको एङ्गल हो। वस्तुलाई तल, माथि, अघाडि, पछाडि वा साइड कताबाट प्रकाश दिएको छ भन्ने कुरोको मूल्याङ्कन दिशाका आधारमा गरिन्छ, रङ्ग भनेको प्रकाशको उपस्थितिमा देखिने वस्तुको पहिचान वा स्वरूप हो जो आकारात्मक नभएर प्रभावात्मक हुने गर्दछ। प्रस्तुत चलचित्रमा चलचित्रको प्रकाशको स्रोतहरूमा प्राकृतिक र कृत्रिम दुवै स्रोतको प्रयोग भएको देखिन्छ। तकनिकीहरूको कमीले गर्दा चलचित्रमा प्रायः प्राकृतिक स्रोतको प्रयोग भएको पाइन्छ। यस चलचित्रका मुख्य नायक चामेको भूमिका निर्वाह गर्ने टङ्क शर्माकाअनुसार यो चलचित्र निर्माण गर्दा केही रिफ्लेक्टरहरूको प्रयोग गरेको थियो। तर, प्रायः जसो चलचित्र दिनमा नै छाँयाँङ्कन गरिकोले गर्दा यसमा प्राकृतिक स्रोतको प्रयोग बढी मात्रामा गरेको थियो।<sup>५०</sup>

#### ४.१.४ अभिनय (Acting)

चलचित्रको सफलताको लागि अभिनय अन्यन्तै महत्वपूर्ण पक्ष हो। उत्कृष्ट अभिनयले चलचित्रलाई नै उत्कृष्ट बनाइदिन सक्दछ। केही आधुनिक शैलीमा बनेका चलचित्रहरूमा अभिनयको सर्वोपरि भूमिका पाइन्छ। अभिनयले चलचित्रलाई स्वाभाविकता प्रदान गर्न सक्नु पर्दछ, जसले विश्वसनीयताको सृष्टि गर्दछ र दर्शकलाई साधारणीकरणको स्थितिसम्म पु-याउँछ। सूक्ष्म

---

<sup>५०</sup> २०.१०.२०१४, सोम्वारको दिन टङ्क शर्मासँगको मौखिक अन्तर्वार्ता।



कथानक, क्षीण चरित्र तथा कमजोर जीवनदृष्टिले चलचित्रको कलात्मक सौन्दर्यमा अवश्व क्षति पु-  
याउछन् तर पनि उत्कृष्ट अभिनयले निकै हृदसम्म यिनीहरूलाई लुकाउने सामर्थ्य राख्दछ। यसै  
कारण अभिनय कला चलचित्र जस्तो श्रव्य दृश्य विधाका लागि प्रमुख आकर्षण हुन सकेको छ।  
परालको आगो चलचित्रका कलाकारहरूमध्ये बसुन्धारा भूसाल (गौथली) मात्र नेपालकी नायिका  
थिइन् जसले योभन्दा अघि पनि नेपालको नेपाली चलचित्रहरूमा हास्य कलाकारको रूपमा र केही  
कथानक चलचित्रहरूमा पनि अभिनय गरिसकेकी थिइन्। यसैले उनमा चलचित्रमा अभिनयको  
अनुभव थियो। अन्य कलाकारहरूमा भने कुनै पनि अनुभव थिएन। चलचित्रको मूल पात्रा चामे  
(टङ्क शर्मा) ले भने योभन्दा अघि केही नाटकहरूमा काम गरे तापनि यो उनको पहिलो कथानक  
चलचित्र थियो। अन्य कलाकारहरूमा कोही पनि तालिमप्राप्तहरू थिएनन्। निश्चित पात्र, घटना र  
परिवेशको आधारमा निर्देशकले निर्देश गरेअनुसार कलाकारहरूको अभिनय एकदमै पात्रसँग मिल्दो  
जुल्दो देखिन्छ। तर पनि मूल कथालाई कागजबाट पर्दामा उतार्दा एकदमै राम्रो बनाउने श्रेय  
कलाकारहरूलाई जान्छ। यस चलचित्रमा भएका कलाकारहरूले एकदमै राम्रो र जिवन्त अभिनय  
गरेका छन्।

#### ४.१.५ सम्पादन (Editing)

चलचित्रको छाँयाँङ्कनपछिको अर्को मुख्य चरण हो चलचित्रको सम्पादन।  
छाँयाँङ्कनपछि चलचित्रको प्रक्रममा सम्पादनको स्थिति प्रमुख हुन आउँछ। शूटिङ स्थलमा  
खिचिएका दृश्यहरू र शटहरूलाई व्यवस्थित कहानीको प्रवाह अनुसार सिलसिलाबद्धरूपमा समेट्नु

नै सम्पादन कला हो। भिन्नभिन्न समय र स्थानमा लिइएको दृश्यांशहरूलाई शृङ्खलाबद्ध रूपमा जोड्नु मात्र पनि सम्पादन होइन। वास्तवमा यसलाई सङ्कलन मात्र भनिदिए पनि हुन्छ। सम्पादन सङ्कलन पछिको कला हो, जसले चलचित्रलाई अन्तिमरूपमा ढाल्छ। सङ्कलनपश्चात् चलचित्रको लम्बाई, सन्तुलन र तालमेल हेरिन्छ। त्यसैअनुरूप चलचित्रको कुन दृश्य कहाँ राख्ने, कुन दृश्य अरुचिपूर्ण छ, झिक्ने थप्ने काम सम्पादकको प्रभागमा पर्छ। संवाद तथा गीतको उच्चारणमा ओठको गतिमा सिन्क (Sync) हुनु पर्ने हुन्छ। प्रस्तुत चलचित्र १०७० को दशकमा कतिवटा प्राविधिकहरूको कमिकम्जोरी हुँदाहुँदै पनि यसमा चलचित्रका सम्पादकले सिनेम्याटिक रूबन्धमाथि एकदमै राम्रो कार्य गरेका छन्। कलाकारको प्रवेश- प्रस्थान कहाँ- कसरी राख्ने, कथाको उतार-चढाव कायम राख्ने विषय सम्पादकको प्रविधि हो। जस्तै - चामे हलो जोतेर थाकेर आएको बेला घरमा गौथलीलाई नभेटदा, कहाँ दारा निच्याइ रहेकी होली भन्दा अर्को दृश्यको शुरूमा गौथलीलाई हास्रै गरेको देखाएको छ। यसरी हरेक दृश्यलाई शृङ्खलाबद्ध राखेर चलचित्रको दृश्यांशको अनवरतता (Continuity) लाई चलचित्रमा ध्यान दिइएको देखिन्छ। यो चलचित्र सम्पादनको महत्वपूर्ण पक्ष हो। चलचित्रलाई सिनेम्याटिक रूप बन्ध (Cinematic Spine) दिने कार्य कुशलता पनि सम्पादनको कार्यशैलीभित्र पर्दछ। चलचित्रमा दृश्य र ध्वनिको तालमेल मिल्नुपर्छ, जसलाई सिन्क्रोनाइजेशन (Synchronization) भन्दछन्। चलचित्र निर्माणकार्यमा ध्वनि र दृश्यको मेल गर्ने कार्य अत्यावश्यक कार्य हो। ध्वनि र दृशको मेल भएन भने त्यो चलचित्र सपष्ट रूपमा कमजोर देखिन्छ। यस चलचित्रमा ध्वनि र दृश्यको सम्पूर्ण रूपमा मेल भएको देखिन्छ।

प्रस्तुत चलचित्रमा पाश्र्वध्वनिलाई बेसी मात्रामा ध्यान दिइएको छ तर ध्वनिको हरेक पक्षलाई त्यति ध्यान दिइएको छैन।

#### ४.१.६ निर्देशक (Director)

चलचित्र निर्देशक (Director) लाई जहाजको कप्तान पनि भनिने गरिन्छ।

चलचित्र व्यक्तिगत सिर्जना नभएर सामूहिक सिर्जना हो। निर्देशक, लेखक, निर्माता, कलाकार, सङ्गीत निर्देशक र क्यामेरा निर्देशकमा कला निर्देशक, नृत्य निर्देशक, प्राविधिक आदि विभिन्न स्रष्टा एवम् प्रवाधिकहरूको संयोजनबाट चलचित्र निर्माण हुने गर्दछ। चलचित्रमा सबैभन्दा बढी चलचित्र निर्देशकको भूमिका रहेको हुन्छ। लेखकले पटकथा लेखेर निर्माताले लगानी गरे पनि वास्तवमा निर्देशकहरू नै चलचित्रका स्रष्टा हुन्। चलचित्रमा सम्पूर्ण सिर्जनात्मक नियन्त्रण चलचित्र निर्देशकमै निहित रहने हुँदा चलचित्र निर्देशक चलचित्रको सर्जक हो। लेखकले लेखे कार्य सिध्याइसकेपछि पनि निर्देशकले गर्नु पर्ने सारा कामहरू बुद्धिमानीपूर्वक पूरा नगरे चलचित्र निर्माण हुन सम्भव देखिन्दैन। चलचित्र निर्देशकमा बहुआयामिक व्यक्तित्व हुनु आवश्यक छ। निर्देशकले नै कथा, पटकथा, संवाद, गीत, सङ्गीत, भेषभूषा आदि अरूले तयार पारेका विधाहरूलाई संयोजन गरी राम्रो चलचित्रको निर्माण गर्नु पर्ने हुन्छ। चलचित्र एउटा कला र कलाको स्रष्टाको माध्यम भएको हुँदा चलचित्र पनि निर्देशकको अभिव्यक्तिको माध्यम हो। निर्देशकको जीवन भोगाईको आफ्नो पृथक अनुभूति हुन्छ।<sup>५१</sup> आफूले चाहेको आदर्श समाजको निर्माण अथवा त्यसको आशालाई निर्देशकले

चलचित्रमा मूर्तीकृत गर्ने प्रयास गर्छन्। यस सन्दर्भमा हेर्दा प्रताप सुब्बाद्वारा निर्देशित चलचित्र परालको आगोमा निर्देशकले आफ्नो कलाको राम्रो प्रस्तुति गरेका छन्। प्रस्तुत चलचित्र साहित्य कृतिमा आधारित भएको कारणले गर्दा निर्देशकले यसलाई कथाअनुरूप जस्ताको त्यस्तै नै पर्दामा ल्याउने कोशिस गरेका छन्। यस चलचित्रमा निर्देशकले आफ्नो दृष्टिकोण, चाहना, कल्पना, सन्देश आदि नयाँ साङ्केतिक अभिव्यक्तिमार्फत् प्रस्तुत गरेका छन्। साहित्यिक कृतिलाई कलात्मक रूपमा चलचित्र बनाउने परम्परा पाश्चात्य जगतमा लामो समयदेखि नै शुरू भएको हो। साहित्यिक कृतिलाई चलचित्र बनाउनु पर्दा कृतिलाई पटकथामा पुनर्लेखन गर्नुपर्ने हुन्छ। यसो गर्दा प्रशस्तै हेरफेर गर्नुपर्ने हुन्छ। साहित्यिक कृतिबाट चलचित्रका दृष्टिले कम महत्व भएको धेरै कुराहरूलाई निर्ममतापूर्वक फाल्न र चलचित्रका लागि आवश्यक पर्ने सबै कुराहरूलाई उदारतापूर्वक भित्र्याउने कार्य पटकथा लेखनमा हुने गर्दछ। यस चलचित्रका पटकथा लेखनको कार्यभारसमेत निर्देशक आफैले सम्हालेका थिए। साहित्य श्रव्यकाव्य हुनका कारणले यसलाई दृश्यकाव्य बनाउनका लागि निर्देशक प्रताप सुब्बाले जुन प्रयास गरेका छन् त्यो एकदमै प्रशंसनीय देखिन्छ किनकि साहित्यकार अथवा लेखकले नसोचेको दृश्यहरू पनि यस चलचित्रमा समावेश गरिएको पाइन्छ। पाठ्य कृतिमा जुन सुन्दर दृश्यहरूको वर्णन छन् त्यसलाई निर्देशकले जस्ताको त्यस्तै उतारने प्रयास गरेका छन्। साहित्य र चलचित्र कलाका भिन्न माध्यम भएकाले गर्दा कृतिको हुबहु रूपान्तरण चलचित्रमा सम्भव छैन। साहित्यिक कृतिमा आफ्ना कुरा अरूलाई सुनाउँछ भने चलचित्रले ती कुराहरूलाई पर्दामा उतारने काम गर्छ। लेखकीय संवेदनालाई बचाउँदै चलचित्रलाई निर्देशकले कलात्मक

ढङ्गमा रूपान्तरण गरि निर्माणकार्यलाई कलात्मक रूपमा प्रस्तुत गरेका छन्।

### ४.१.७ ध्वनि (Sound)

चलचित्रमा मानवीय र अमानवीय गरी दुई किसिमका ध्वनिहरूको प्रयोग गरिएको हुन्छ। मानवीय ध्वनिको रूपमा संवाद, सम्भाषण र सङ्गीतहरू पर्छन् भने अमानवीय ध्वनि प्रवाहहरू पर्दछन्। ध्वनिको प्रयोगले चलचित्रको भाषामा अभिव्यक्ति सामर्थ्यको वृद्धि भएको हुन्छ। चलचित्रको रिल वा फिल्मको किनारामा ध्वनि ट्र्याकको व्यवस्था हुन्छ। चलचित्रमा ध्वनिअङ्कन गर्नका लागि दुई विधिहरू प्रचलनमा छन्। पहिलो विधिअनुसार छायाङ्कनको समयमा ध्वनि पनि अङ्कन गरिन्छ र दोस्रो विधिमा भने डबिङ गरेर पछि ध्वनि भरिन्छ। सेलुल्वइड प्रविधिमा पहिलो विधिअनुसार ध्वनिअङ्कन गर्दा संवादमा स्वभाविकता त आँउछ तर त्यसलाई पछि सम्पादन गर्न सकिन्दैन। दोस्रो विधिद्वारा अङ्कन गर्दा संवादमा स्वभाविकता ल्याउन गाह्रो हुन्छ तर बारम्बर अङ्कन गर्न र सम्पादन गर्न सजिलो हुन्छ। प्रस्तुत चलचित्रमा दुवै विधिको प्रयोग गरी चलचित्रमा दृश्य र आवाजमा एकरूपता कायम भएको कारणले चलचित्रमा अझ बढी स्वभाविकता रहेको छ।

चलचित्रमा ध्वनिको कुरा गर्दा संवाद, सङ्गीत र सम्भाषणबाहेक अन्य ध्वनिहरूको पनि कुरा आँउछ। जस्तै- हल्लाका आवाजहरू चलचित्रमा प्रशस्तै प्रयोगमा देखिन्छ। चरा चुरूङ्गी, नदी, हुरीबतास, झ्याल ढोकाको आवाज, भाँडाकुँडा, किरा, जीव जन्तु अथवा कुनैपनि प्रकृतिमा जति पनि आवाजहरू हुन्छन् ती सबै चलचित्रमा प्रयोग भएको हुन्छन्। यस चलचित्रमा प्रायः जसो प्राकृतिक स्रोतका आवाजहरूको प्रयोग भएको छ। उदाहरणको निम्ति - कुखुराको चल्ला, भाले, गाई-वस्तु,

चरा चुरूङ्गी कराएको आवाज, नौमति बाजा, औरतहरू हासेको आवाज जस्ता आवाजहरूको प्रयोग भएको छ। चलचित्र निर्देशकको भनाईअनुसार यस चलचित्रमा प्रायः जसो ध्वनिहरू प्राकृतिक नै हुन्। उनको भनाईमा गाग्री लडेको आवाज, झाँक्रीले ढ्याङ्ग्रो ठोकेको आवाज, नौमती बाजा बजाएको आवाजजस्ताका ध्वनिहरूको कुनै ध्वनिअङ्कन नगरेर जस्ताको त्यस्तै रूपमा आवाज राखिएको छ।<sup>५१</sup>

#### ४.१.८ शृङ्गार तथा साजसज्जा (Make Up)

चलचित्रमा शृङ्गार तथा सज्जावटलाई अति नै महत्त्वका साथ लिने गरिन्छ। मानिस जस्तो समाजमा अथवा वातावरणमा हुर्किएको हुन्छ, त्यस्तै प्रकारको रूची, चाहना र सौन्दर्यप्रतिको निजी दृष्टिकोणका आधारमा शृङ्गार तथा सज्जावट निर्धारित गरिएको हुन्छ। शृङ्गार तथा सज्जावटले पात्रको चारित्रिक विशेषताहरू झल्काउने गर्दछ र यिनीहरूको समबन्ध संस्कृतिसँग गाँसिएको हुन्छ। शृङ्गार र साजसज्जाले चलचित्रको स्वरूप र विधावारे जानकारी दिन्छ। कस्तो प्रकारको चलचित्र हो भन्ने कुराको जानकारी पात्र-पात्राहरूको शृङ्गारले पनि प्रत्यक्ष रूपमा बताउन सक्छ। चलचित्रमा रङ्गको ठूलो भूमिका रहेको हुन्छ तर, प्रस्तुत चलचित्र परालको आगो श्यामश्वेत हुनका कारणले यहाँ पात्रहरूको शृङ्गारमा रङ्गको भूमिका देख्न सकिन्दैन। चलचित्रमा स्त्री पात्रहरूले गरेका शृङ्गार-निधारमा टिका, कपालमा लाछा, कानमा च्यापटे सुन, नाकमा बुलाकी/

फुली, गलामा कण्ठ/ माला, खुट्टामा कल्ली, हाथमा चुरा, सिरमा सिरबन्दीजस्ता सज्जावटबाट एउटा नेपाली ग्रामीण समाजकी श्रमिक वर्गकी नारी देखिन्छ। चलचित्रमा पात्र- पात्राहरूको शृङ्गार र सज्जावटले एउटा सामाजिक विषयवस्तु बोकेको चलचित्र हो भन्ने बुझिन्छ। त्यसैले चलचित्रमा शृङ्गारलाई बढी महत्त्व दिएको हुन्छ।

## ४.२ साँस्कृतिक पक्ष

चलचित्रमा साँस्कृतिक पक्ष झल्काउने अनेक माध्यमहरू छन्, जसमा भेषभूषा, बाजागाजा, गीत, सङ्गीत, नृत्य आदि प्रमुख हुन्। तिनै साँस्कृतिक पक्षहरू परालको आगो चलचित्रमा पनि प्रयुक्त छन्। तिनको चर्चा यहाँ गरिनेछ।

### ४.२.१ भेषभूषा

मानिस जस्तो वातावरणमा (भौतिक र मानसिक दुवै) मा हुर्कीएको हुन्छ, सोही अनुरूपको सौन्दर्य चेतनाको विकास उनमा भएको हुन्छ। उनको चाहनाप्रतिको निजी दृष्टिकोणको आधारमा तथा सामाजिक वातावरणअनुरूप मानवको भेषभूषा निर्धारित हुन्छ। चलचित्रमा भेषभूषालाई पनि महत्त्वका साथ लिने गरिन्छ। भेषभूषाबाट नै पात्र कुन समाजको, कुन युगको वा कुन पेसाको भन्ने जानकारी पाइन्छ। कुनै पनि जातिको अस्तित्व जोगाइ राख्न भेषभूषाले महत्त्वपूर्ण काम गरेको हुन्छ। प्रस्तुत परालको आगो चलचित्रमा सम्पूर्ण पात्रहरूले नेपाली जातीय साँस्कृतिक चिन्हारी झल्काउने भेषभूषाको पहिरन गरेर ग्रामीण समाजमा बसोबास गर्ने नेपाली जातिको साँस्कृतिलाई सम्पूर्ण रूपमा उतारेका छन्। साँस्कृतिक भेषभूषाले कुनै पनि जातिको

ऐतिहासिक तथा भौगोलिक क्षेत्रलाई जनाएको हुन्छ। नेपाली जाति पहाडी इलाकामा बसोबास गर्ने जाति भएकाले भेषभूषा पनि त्यही अनुरूपको हुन्छ। विशेष गरी दौरासुरुवाल, चौबन्दी चोली, भद्रगौले टोपी, फेटा, अस्कोट, लङ्गौटी, कछाड, पटुका, गुन्यू, चोलो, मुजेत्रो, पच्याउरी आदिलाई प्रस्तुत चलचित्रका पात्रहरूले पहिरिएका छन्। चलचित्रमा पात्रको पहिलो परिचय उसको भेषभूषाबाटै हुने गर्दछ। ग्रामीण विषयवस्तुमा आधारित रहेको नेपाली चलचित्र परालको आगोमा पात्रअनुरूपको भेषभूषा रहेको छ। यस चलचित्रमा पात्रहरूले पहिरिएका भेषभूषाबाट नेपाली ग्रामीण समाजमा बसोबासे गर्ने मानिसहरूको चित्रण पाइन्छ। भेषभूषाबाट पात्रको चारित्रिक विशेषताहरू अभिव्यक्त भएको छ। मुनिबाट दौरा र माथिबाट इष्टकोट अनि शिरमा एउटा थोत्रे कालो टोपी लगाएको चामे पात्रको भेषभूषाले ग्रामीण परिवेशमा खेती गरिखाने किसान युवकको चित्रण प्रस्तुत गर्दछ। उसै गरी गौथली र अन्य स्त्री पात्रहरूले पनि चौबन्धी चोली, फरीया, कम्मरमा पटुकी, मजेत्रो, गुनिउ आदि पहिरिएर नेपाली जातीय सांस्कृतिक चिन्हारी झल्काउने भेषभूषा प्रस्तुतगरि यस चलचित्रको सामाजिक विषयवस्तुलाई अझ दहो पारेका छन्। परालको आगो चलचित्रले नेपाली सांस्कृतिको सबैभन्दा सुन्दर चित्र प्रस्तुत गर्नमा सफल भएको छ।

#### ४.२.२ बाजागाजा

नेपाली जातिको लोकसांस्कृति धनी छ। यसरी सन्दर्भमा नेपाली लोकबाजा-गाजा पनि नेपालीको एउटा सांस्कृतिक संपदा हो। नेपाली लोकबाजा-गाजा अनेक प्रकारहरू छन्।



नेपाली लोकबाजाहरूलाई लोक धरोहरको मूल स्तम्भ मान्न सकिन्छ। चलचित्रमा बाजागाजालाई सांस्कृतिक पक्षको अनिवार्य तत्त्वको रूपमा लिइन्छ। चलचित्र परालको आगोमा प्रयोग गरिएको बाजागाजाले नेपाली लोक संस्कृतिको विशेषता प्रकट गरेको छ। यस चलचित्रमा नेपाली लोक वाध्यवाधनको प्रशस्त प्रयोग देखिन्छ। मादल, डम्फु तथा नौमति बाजाहरूको विशेष रूपमा प्रयोग भएको छ। यस्ता बाजाहरू विशेष पर्व वा अनुष्ठानमा बजाइने गरिन्छ र यस चलचित्रमा पनि विहेको अवसरमा त्यस्ता लोक बाजाहरू प्रयोग गरिएको छ।

नेपाली लोकसङ्गीतमा नौमतीबाजाको आफ्नै मौलिकता र विशेषता रहेको छ। नेपाली संस्कारमा जन्मदेखि मृत्युसम्म नै नौमतीबाजा बजाउने चलन छ। जन्मेर छैटौँ दिनदेखि नै यस बाजाले नयाँ जीवनको शङ्खघोष गरेको हुन्छ। पञ्चै बाजा सरह न्वारण, विवाहा पूजा- आज्ञा तथा अन्य उत्सव आदिमा यस्ता बाजा बजाइन्छ। मृत्युमा समेत यसले मोक्षको कामना गरेको हुँदछ। यसरी शुभ-कायदेखि लिएर शव यात्रामा समेत प्रयोग भएको कारणले नै यस्ता लोक बाजालाई नेपाली जातिले सांस्कृतिक संपदाको रूपमा लिने गरेको छ। यसैले नेपाली समाजमा नौमतीबाजाको विशिष्ट स्थान रहेको छ। यो जातीय संस्कृतिको एउटा महत्वपूर्ण वाहक पनि हो। यस वाहकलाई परालकोआगो चलचित्रमा प्रयोग गरी नेपाली लोक संस्कृतिको एउटा चोखो झलक देखाइएको छ।

### ४.२.३ गीत/ सङ्गीत

चलचित्रलाई एउटा सांस्कृतिक कला मानिन्छ। यसमा गीत/

सङ्गितको महत्वपूर्ण भूमिका रहेको हुन्छ। गीत/ सङ्गित चलचित्रको अर्को अनिवार्य तत्त्व हो।

गीत अत्यन्त संवेदनशील कला भएको कारणले चरम सुख वा चरम दुःखको अभिव्यक्तिका लागि यो उपयुक्त माध्यम हो। दर्शकलाई द्रवीभूत तुल्याएर चरम सन्तुष्टी प्रदान गर्न चलचित्रमा गीतले ठूलो सहयोग गरेको हुन्छ।

चलचित्र व्यावसायिक कला पनि भएकोले यसलाई विज्ञापन तथा प्रचारप्रसारको आवश्यकता पर्दछ। गीतलाई सञ्चारमाध्यमद्वारा चलचित्रको प्रदर्शन हुन अघिनै जनमानसमा सार्वजनिक गरिने गरिन्छ। आजभोली गीतको लोकप्रियताको कारणले पनि कतिपय चलचित्रहरू सफल भएको देखिन्छ। व्यावसायिक दृष्टिले पनि प्रायः जसो चलचित्रहरूमा सुन्दर श्रवणप्रिय गीतहरू समावेश गरिएको हुन्छ। प्रस्तुत चलचित्र परालको आगोमा शान्ति ठटालको सङ्गीत रहेको छ भने यस चलचित्रका प्रमुख गीतकार मनबहादुर मुखिया अनि इन्द्र थपलियालो हुन्। पाश्च गायकहरूमा अरूणा लामा, दावा ग्यालमो, पेमा लेप्चा, शङ्कर गुरड र दीपा घतरात हुन्।

प्राचीनकालदेखि नै पाहाडी भेगमा बसोबासो गर्ने नेपाली जातिमा खेताला, मेला, घास दाउरा, गाई- गोठ जातो ढिकी, खेतिपाती आदि गर्दा गीत गाइने चलन रहिआएको छ र यसता गीतहरूमा मायाप्रितिका कुराहरू, उकाली ओहाली, डाडाकाडा, भञ्ज्याड, चौतारी, हावा, बतासका भावुक अभिव्यक्तिहरू अभिव्क्त हुने गर्छन् र गाँउघरका विहेबटुलोमा स्त्रीपुरुषहरू एकाअर्कासँग ख्यालठट्टा गर्दै यौवनका कुराहरूलाई गीतमार्फत प्रस्तुत गरिने चलन यस चलचित्रमा पनि देखाइएको छ।

गीतका प्रस्तुति यस प्रकार छन्-

पुरुष :

धेरै चुलबुल नगर बहिनी, धेरै चुलबुल नगर बहिनी

बतासैले उडाइ देला तिम्रो पछेउरीलाई

स्त्री :

मन खलबल भयो दाजै, मन खलबल भयो दाजै

सलहको पिरले पिरयो मेरो वैसलाई.....

यस चलचित्रमा नेपाली समाजमा बसोबासो गर्ने नेपाली जातिको जीवनचर्यालाई चलचित्रको गीतद्वारा पनि प्रस्तुत गरिएको छन्। त्यसैले यस चलचित्रका सम्पूर्ण गीतहरूमा नेपाली लोक तत्त्वहरू पाइन्छ। गीतले चलचित्रमा घटनाका खण्डहरूलाई जोडने काम गर्दछ। गीतले भावी घटना तथा तिनको परिणतिका बारेमा पनि सङ्केत गर्न सक्दछ भने विगतका रहस्यहरू उदघाटनका लागि पनि गीतको प्रयोग चलचित्रमा भएको पाइन्छ। जन्मेको ठाँउमा मरन छैन, सुनमाया छोरीको जातलाई बोलको यस गीतका माध्यमबाट हृदयका प्राय कोमल र भावुक अभिव्यक्तिको सम्प्रेषण भएको अनुभव हुन्छ। जीवनका हर्ष तथा विषादका अनुभूतिहरूले पात्रको चरित्र चित्रण गरिरहेको हुन्छ। जस्तै- चामेको घर छाडी माइत बसेकी गौथली घास काट्न जाँदा चामेको सम्झानामा गीत गाउँछे। गीत यस प्रकार छन्-

उडी जाउ भने म पंक्षी होइन,

बस्नु त तर मन छैन.....

उक्त गीतको अभिव्यक्तिद्वारा गौथलीको मनः स्थितिलाई चलचित्रमा निर्देशकले प्रस्तुत गरेका छन्। सांस्कृतिक अभिव्यक्तिको सबैभन्दा सजिलो माध्यम नै गीत/ सङ्गीत हो। चलचित्र पनि सांस्कृतिक कला भएकोले गर्दा यसमा गीत/ सङ्गीतको महत्वपूर्ण भूमिका रहन्छ। चलचित्र परालको आगोमा जीवन भोगाइ अर्थात् जीवनको हर्ष तथा विषादका उपल्ला अनुभूतिहरूलाई अनुभव गराएर त्यस भावात्मक क्षणमा आधुनिक लोक लयमा आधारित आधुनिक गीतको प्रयोग गरिएको छ।

#### ४.२.४ नृत्य

सांस्कृतिक अभिव्यक्तिको सबैभन्दा सजिलो माध्यम गीत सङ्गीतबाहेक नृत्य पनि हो। चलचित्र पनि एउटा सांस्कृतिक कला भएकोले गर्दा यसमा नृत्य महत्वपूर्ण भूमिका रहेको हुन्छ। पश्चिमी चलचित्रहरूमा नृत्य बिनाकै चलचित्रहरू प्रशस्त मात्रमा पाइन्छ। तर यता भारत र नेपालका चलचित्रहरू नृत्य बिना अधुरो रहेको देखिन्छ। नृत्यलाई चलचित्रको अनिवार्य तत्त्वको रूपमा मान्नु पर्छ। प्रस्तुत चलचित्रमा नेपाली लोक नृत्यहरू प्रस्तुत गरेको पाइन्छ। जस्तै- मारुणी नाँच, मादले नाँच ट्याम्को नाँच, डम्फू नाँच आदि यस चलचित्रमा पाइन्छ।

यी सांस्कृतिक पक्षको चर्चाको समग्रमा भन्नु पर्दा नेपाली जाति मूलतः पहाडी इलाकामा वसो बासो गर्दै आएको जाति हो। यसैले उनीहरूको जीवनशैली भिर- पाखा, खोला- नाला, घाँस-

दाउरा, गाईगोठ, भेडीगोठ आदि पर्यावरणवाट प्रभावित देखिन्छ। खोला- नाला, भिर- पाखा उकालीओरालीमा काम गर्दा सुसेलीको लयमा विभिन्न भाका फेर्दै गीत/ सङ्गीत तथा लोकबाजाको पृष्ठभूमिलाई हेर्दा त्यहि सुसेली/ लोकभाकावाट नै शुरू भएको मान्न सकिन्छ। जसरी लोकभाका वा सुसेलीले उनीहरूको जीवनशैलीको चित्रण गर्दछ त्यसरी नै लोकबाजाले पनि लोक जीवनको चित्रण गरेको पाइन्छ। नेपाली लोकजीवनको परिचय दिने सशक्त साधनका रूपमा लोकबाजालाई लिन सकिन्छ। विश्वभरिका थुप्रै जातिहरूको लोक इतिहास र सौन्दर्यादिको परिचय लोकसङ्गीत र बाजा-गाजाहरूले दिने गरेको कुरा प्रत्यक्षत छ। शास्त्रीय सङ्गीतको सन्बन्ध प्रकृतिको विभिन्न पक्ष, छन्द, लय आदिलाई समातेर रागात्मकका साथ मानविय संवेग र संवेदनाहरूलाई प्रकृतिसित एकाकार गर्ने उद्देश्य रहेको हुन्छ भने लोसङ्गीतलाई लोक जीवनका समग्र तत्त्वहरूको प्रतीकात्मक प्रस्तुति मान्न सकिन्छ।

आधुनिक सङ्गीतहरूमा थुप्रै नयाँ नयाँ कुरा थर्पिँदै जान्छन्। अनि विचलन पनि हुँदै जान्छन् तर लोकसङ्गीत अघि पनि उस्तै थियो र आज पनि उस्तै छ। लोकसङ्गीतको मूल विशेषता नै यही हो। नेपाली जातिको सांस्कृतिक सम्पदा धनी छ। नेपाली संस्कृति जगतमा आफ्नै पन र आफ्नै विशेषता छ। नेपाली संस्कृतिको विभिन्न अङ्गहरूमध्ये लोकवाद्यवादन पनि एक मुख्य अङ्ग हो र प्रस्तुत चलचित्रमा प्रयोग गरिएको वाद्यवादनहरू नेपाली जातिको प्रचलित लोक बाजाहरू हुन्। मानिस जुन समाजमा व्यवहार गरेर बस्छन् त्यो समाजमा निश्चित रीति, परम्परा, धर्म, आस्था, विश्वास आदि हुन्छन्। कथाकार गुरुप्रसाद मैनालीको कथामा आधारित प्रस्तुत चलचित्र परालको

आगोमा देखाइएको समाजमा रहेका रिति, परम्परा, आस्था विश्वास आदि यस चलचित्रमा देखाइएको छ। गुरुप्रसाद मैनालीले पत्रेका नेपाली सामाजिक विषय तथा घटनाहरूलाई आधार मानेर बनाइएको यस चलचित्रमा राम्रा र नराम्रा दुवै सांस्कृतिक मान्यताहरू पाइन्छन्। यस चलचित्रमा नेपाली समाजका ग्रामीण, अशिक्षित वर्गहरूका सांस्कृतिक मान्यताहरूलाई देखाइएको छ र यसमा बहुजातीय समाजको चित्रण पाइए तापनि यसको केन्द्र हिन्दू धर्म र नेपाली सामाजिक जीवन कै झँकी पाइन्छ। नौमतीबाजा बजाउने, खाडो जगाउने, स्लोक हाक्ने, भात खाउरेसँग ख्यालठट्टा गर्ने, पाऊ पुजेर कन्यादान दिने, नाँचगानमा स्त्रीपुरुषहरूको भनाभन गर्ने, ज्वाइलाई सम्मान गर्ने, हलो कोदालो चलाउने, पाखा भित्तामा गीत गाउँदै काम गर्ने, स्तोत्र पाठ गर्ने, सराप दिनेजस्ता ग्रामीण स्वाभाविकताभिन्न हुकीएका संस्कृति तथा हिन्दू परम्पराका पदचिन्हहरू यसड चलचित्रका सांस्कृतिक विशेषताहरू हुन्। यसका अतिरिक्त धामी- झाक्री लगाउने प्रचलन, रक्सी खाएर स्वास्नी कुटने प्रचलन, साथै पुरानो विश्वासहरूमा पतिलाई देउताको रूपमा मात्रै आदर्श हिन्दू नारी पनि प्रस्तुत चलचित्रमा पाइन्छ। कथाकार गुरुप्रसाद मैनालीले नेपाली समाजमा रहेका अन्धविश्वास, शोषण, पाप, धर्म आदि विभिन्न पक्षहरू कथामा प्रविष्ट गराएका छन् र सोही कथालाई निर्देशक/ पटकथा लेखक प्रताप सुब्बाले चलचित्रमा उतारेका छन्।

### ४.३ संरचना पक्ष

चलचित्रको संरचना पक्ष भन्नाले खास गरी स्थूल तत्त्व (वाह्य) र सूक्ष्म तत्त्व (आन्तरिक) हरूको सुनियोजित संयोजन हो। ती तत्त्वहरूलाई कलात्मक एवम् वैज्ञानिक ढङ्गले

पर्दामा प्रस्तुत गर्नुमा संरचना पक्षको भूमिका प्रकट हुन्छ।

### ४.३.१ चलचित्रको तत्त्वको वर्गीकरण

चलचित्र पनि एउटा सिर्जनात्मक श्रव्यदृश्य विधा हुनाले यसका पनि अन्य साहित्यिक विधाहरूका जस्तै संयोजित तत्त्वहरू हुन्छन्। खास गरी चलचित्रका तत्त्वहरू भन्नाले के बुझिन्छ? यही प्रश्न यस अध्यायको मूल प्रश्निक समस्या पनि हो। हालसम्मका प्राप्त सामग्रीका आधारमा चलचित्रका तत्त्वहरूलाई आकृति र प्रकृतिका दृष्टिले स्थूल र सूक्ष्म गरी दुई वर्गमा बाड्न सकिन्छ, जसमा स्थूल र सूक्ष्म तत्त्व गरी दुई वर्गमा बाड्न सकिन्छ : स्थूल तत्त्व (वाह्य) अन्तर्गत कथावस्तु, देशकाल र परिवेश, पात्र र तिनको चरित्र, वेषभूषा र शृङ्गार, प्रकाश, सम्पादन, सङ्गीत तथा सूक्ष्म तत्त्व (आन्तरिक) अन्तर्गत भाषा, शैली, विम्ब, प्रतिक, ध्वनि/स्वर, संवाद र अभिप्राय पर्न आउँछन्। (प्रधान : वि.सं. २०७१) यसै अनुरूप चलचित्र परालको आगो कथानक चलचित्रको अध्ययन गरिएको छ। यस सम्बन्धमा परालको आगो कथानक चलचित्रलाई केन्द्र मानी संरचनागत आधारमा तत्त्वहरूको वर्गीकरण र विश्लेषण गर्नु उपयुक्त हुनेछ। क

#### कथावस्तु :

चलचित्र परालको आगो सरल कथामा आधारित रहेको एउटा समाजिक विषयवस्तु बोकेको चलचित्र हो। यस चलचित्रमा चामे र गौथली केन्द्रीय पात्र अथवा चलचित्रका नायक नायिका हुन्। चलचित्रको शुरूमा नै चलचित्रको मुख्य पात्र चामे दिनभरिको परिश्रम गरी थाकेर आएको हुन्छ। दिनभरिको परिश्रमाले भोकाएको चामेले आफ्नी स्वास्नी घरमा नभेट्दा उसलाई रनका छुटेर

आउछ। चामेकी स्वास्नी गौथली भने गाँउमा विहे हेर्न गएकी हुन्छे। गौथली साँझमा घर आइपुग्छे। गाग्रो कम्मरमा चेपी पानी भर्न पँधेरोतिर लाग्छे। गाग्रोमा पानी ल्याई गौथली घरको सिकुवामा टेक्न नपाई चामेले कुटपिट गर्छ। त्यहि कुटपिट र भनाभान भएको घटना र गौथलीले घर छाडी माइततर्फ लागेको घटनाबाटै यस चलचित्रको मूल कथाको आरम्भ भएको छ। यस चलचित्रमा दुई पात्र चामे र गौथली अर्थात लोग्ने स्वास्नीको झगडालाई परालको आगोको लोकोक्तिसँग तुलना गरिएको छ। नेपाली समाजका सोझा नागरिकका कथामर्मलाई निर्देशक प्रताप सुब्बाले आफ्नो चलचित्रमा उजागर गरेका छन्। ग्रामीण परिवेशको जीवन शैलीलाई जस्ताको त्यस्तै टिपेर आफ्नो चलचित्रमा राखे निर्देशक सुब्बाले गाउँका नागरिकको सामाजिक पृष्ठभूमि हुन्छ भन्ने कुरा चलचित्र परालको आगोमा प्रस्तुत गरेका छन्। यस चलचित्रको कथामा सामाजिक यथार्थलाई बढी महत्त्व दिएको पाइन्छ। समाजमा दलित, पीडित मानिएकालाई पनि चलचित्रमा पात्रका रूपमा उभ्याएका छन्। निर्देशक सुब्बाले कथानकमा प्रयोग गरेका घटनाहरू वास्तविक छन्। यस चलचित्रमा पाइने लोग्नेस्वास्नीको संवादबाट ग्रामीण परिवेशको चित्रण गर्दै चलचित्रलाई काल्पनिक रूपमा नभएर यथार्थपरक तरिकाले प्रस्तुत गरेका छन्। गाईले लात्तीले हानेपछि दुधेरीसँगै गोबरमाथि चामेको लडेको स्थिति, कोकलेको बारीमा गाई पस्दा चामेले खाएको गाली, पधेरीबाट चामेले सकी नसकी पानी ल्याउदा जुठे दमाईकी श्रीमतीले ख्याल- ठट्टा गरेको घटना, गौथलीलाई लिन ससुराली पुग्दा चामेकी सासुले चामेलाई जुठै हातले नमस्कार गरेको जस्ता घटनाहरूले चलचित्रलाई अझ बढी यथार्थ बनाएको देखिन्छ। दिनभरि काम गरेर पनि बिहान



बेलुकी हात जोर्न समस्या पर्नु, माटोको गाग्रोमा पानी बोकेर ल्याउनु, विवाह हेर्न जानु भनेपछि हुरूक हुनु, नेपाली समाजमा महिलाहरूले लोग्नेको कुटाई खानु र सहन नसके माइत गएर बस्नु, लोग्ने-स्वास्नीबिच झगडा हुनु र एकैछिनमा मिल्नु, तमाखु ख्वाउनु र खानु, बाली नाश भएकोमा पशुलाई कुटनु, पहिले म पोडे भए पनि लिन जान्न भन्ने चामेले माइत गएकी स्वास्नीलाई लिन जानु जस्ता घटनाहरूले ग्रामीण वातावरण, चालचलन र रीतिरिवाज, प्रवृत्ति तथा मानसिकताको अवस्थाको चित्रण गरेको पाइन्छ। यस चलचित्रमा नेपाली समाजका महिलावर्ग मुखाले हुने चरित्र, दिनभरि काम गरेरे बेलुकी फर्कने थकित चामेको चरित्रलाई पनि यस चलचित्रमा मुख्य विषयवस्तु बनाएका छन्। यस चलचित्रको मध्य भाग कथावस्तु चामेले गौथलीलाई कुटनु अनि गौथली माइत गएर बस्नुको वरिपरि घुमेको छ। गौथली नहुँदा चामेको एकलोपन, त्यसपछि अन्तमा चामे माइत गएकी स्वास्नीलाई लिन गएपछि गौथली लुगा लगाई घर जान तयार हुनु , बाबु आमाले दहीको ठेकीसँग विधा गर्नु जस्ता घटनाहरू यस चलचित्रको अन्त भाग हो। यस तथ्यबाट यद्यपि लोग्ने- स्वास्नीको झगडा परालको आगो भन्ने सामाजिक सन्देश यस चलचित्रले बढी पत्यारिलो ढङ्गम दिन खोजेको छ।

### ४.३.२ दृश्य विधान

एउटा चलचित्र निर्माण गर्नका लागि अनेकौं स्थानहरूको चयन गर्नु पर्ने हुन्छ। प्रस्तुत चलचित्र परालको आगोमा निर्धारित ठाँउमा मात्र छायाङ्कन गरिएको हो। पश्चिम बङ्गालअनतर्गत कालिम्पोडको पुदुड बस्तीमा यस चलचित्रको छायाङ्कन भएको थियो। कम खर्च

(Budzed) मा बनिएको यस चलचित्रमा अन्य चलचित्रहरूमा जस्तो धेरैवटा ठाँउ (Location) हरूको प्रयोग गरिएको छैन। प्रस्तुत चलचित्रको निर्देशनमा बाहिरी (Outdoor) र भित्री (Indoor) दुवै प्रकारका दृश्यहरूको प्रयोग भएका छन्। बाहिरीमा बाटोघाटो, डाँडाकाँडा, आकाश, बन- जङ्गल, पाखा, पँधेरी, जुठ्यान, सिकुवा, गाईगोठ, खेतबारी, आदिको प्रयोग गरिएको छ भने वस्तुहरूको प्रयोगमा जुठ्यान छेउमा भाँडा र भाँडाभिन्न पानी र पानी सार्ने बटुका, डोको, गाम्चा इत्यादि। भित्री दृश्यमा चलचित्रलाई अझ जिवन्त पार्नका लागि प्रयोग गरिएको वस्तुहरू माटोले लिपेको चूल्हा, निभेको अगेना, हल्यार्ड, डल्ले भाँडा, माटोकै गाग्री, र झिइग्राले बारेको घर आदिको प्रयोग गरेको देखिन्छ। उपयुक्त दृश्यका लागि उपयुक्त वस्तुहरूको चयनले चलचित्रलाई स्वभाविक र जीवन्त बनाएका छन्।

सम्पूर्ण चलचित्र पुदुङ र मेलाको दृश्य मात्र सिङग्ला बजारमा छायाङ्कन गरिएको छ। यो चलचित्रमा प्रयोग गरिएको वस्तुहरू प्राय मौलिक छन्। चलचित्रका कलाकार टङ्क शर्माको भनाईअनुसार कतिजना पात्रहरू पनि पेशागत रूपमा पनि त्यहि उपलब्ध थिए। जस्तै- नौमतीबाजा बजाउने टोली कालेम्पोङको टोली थियो जसलाई चलचित्रमा प्रयोग गरिएको छ। चलचित्रमा स्त्रीहरूले लगाएका नेपाली गर- गहनाहरू पनि सबै मौलिक नै थिए भन्ने कुराको जानकारी चलचित्रका मुख्य कलाकारद्वारा प्राप्त भएको छ।

### ४.३.३ पात्र र तिनको चरित्र

चलचित्र परालको आगोमा भएका चरित्रहरू कथाकार र निर्देशकको

जीवनदर्शनलाई स्पष्ट पार्नका लागि तयार पारिएको हुनाले ती चीर परिचित र पत्यारिला छन्। चलचित्र परालको आगोमा प्रमुख र गौण गरी दुई थरिका पात्रहरू छन्। प्रमुख पात्रहरूमा चामे र गौथली रहेका छन् भने गौण पात्रहरूमा जुठे, जुठेनी, कोकले, ठूलदिदी, कान्छा, गौथलीकी आमा, गौथलीका बाबु, डोमा, मुखिया, पण्डित, भात खाउरे र अन्य पात्रहरू छन्। परालको आगो चलचित्र चामे र गौथलीको चरित्रमा आधारित रहेको छ। चलचित्रको कथानक यी दुईको चरित्रमा आधारित भए पनि अन्य पात्रहरूको भूमिका पनि यस चलचित्रमा उत्तिकै महत्वपूर्ण देखिन्छ।

(क) चामे : चामे यस चलचित्रको प्रमुख पात्र हो। नायक चामे गरीब नेपाली विवाहित किसान परिवारको एक गरीब विवाहित पात्र हो। रात दिन खेतिकिसान, हलो कोदालो गरेर अर्काको बारी जोत्ने उसको पेशा हुन्छ। उसको स्वभाव सरल भए पनि चामे रिसाह प्रवृत्तिको छ। यति हुँदाहुँदै पनि आफूद्वारा आवेशमा भएको त्रुटिप्रति पछुतो गर्ने स्वभाव भएको चामे गाँउका किसानवर्गको प्रतिनिधि पात्र मात्र नभई एक सच्चा मानव प्रतिनिधि पात्र पनि हो। दिनभरि हलो जोतेर थाकेको चामे भोकले हत्तु भएर घरमा आइपुग्दा खानेकुरो केही नपाउँदा ऊ रिसले चुर भएको हुन्छ। त्यसबेला उसकी स्वास्नी गौथली भने गाँउमा विहे हेर्न गएकी हुन्छे। थाकेर आएको चामेले घर खोलेर हेर्दा खाली भाँडा, निभेको चूल्हा देखदा उसलाई झन रिस उठेर आँउछ र त्यस अवस्थामा आफ्नी स्वास्नीसँग रिसाउनु स्वाभाविक पनि हो। गौथली विहेबाट फर्केर आई गाग्री कम्मरमा चेपी पानी भर्न पँधेरोतिर लाग्छे। पानी भरेर आउँदा थकित चामेले आफ्नी स्वास्नीलाई कुटपिट गर्दा स्वासनीले पनि मुख लाग्नु स्वाभाविक नै हो। गौथली घर छाडी माइत गई बस्छे।

एक्लो चामेले घरको सबै आफैले गर्नु पर्दा गौथलीलाई सम्झेर एकलैमा आफूलाई गाली पनि गर्छ। चामेले गौथलीमाथि हात उठाउनु, घरको कार्य नै स्त्रीले नै गर्नु पर्ने भन्ने विचार उसमा हुनु र जुठे दमाइकी स्वासनीले सम्झाउँदा पनि लिन त पोडे भए जाउला भन्ने जस्ता कुराहरूले चामेलाई पुरुषप्रधान नेपाली समाजको प्रतिनिधि पात्रको रूपमा पनि चिनाउँछन्। चामे पात्र रिसाहा भए पनि उसको भित्री हृदय भने कोमल छ। पछिबाट उसले आफ्नो गल्तीको पछुतो गरेर गौथलीलाई लिन ससुराली जान्छ र गौथलीलाई फकाएर घर ल्याउँछ। यसबाट उसको मानवीय स्वभाव झल्कन्छ।

**(ख) गौथली :** गौथली पात्र पनि यस चलचित्रको मुख्य पात्र हो। चामेकी स्वास्नी गौथली लोग्नेको यातना खप्न नसक्ने मुखाली नारी पात्र हो। नेपाली ग्रामीण समाजमा आफ्नो लोग्नेसँगको झगडा हुँदा माइत जाने परम्परालाई गौथलीले अपनाएकी छ। नेपाली नारीहरू विहे बटुलो हेर्न भनेपछि मनपराउने स्वभावका हुन्छन्। यहि स्वभाव गौथलीमा पाइन्छ। रमाइलो गर्नु भनेपछि हुरूकै हुने चञ्चली स्वभावकी गौथलीमा नेपाली ग्रामीण नारीको चरित्र पाइन्छ। लोग्नेको दूरव्यवहार पनि खप्न नसक्ने तर माइत गएर पनि चैनसित बस्न नसक्ने गौथलीलाई घरको चिन्ताले सताइरहने हुँदा ऊ नेपाली समाजको एउटा प्रतिनिधि नारी पात्र हो।

**ग) कोकले :** यस चलचित्रको गौण पात्रको श्रेणीभित्र पर्ने पात्रको रूपमा कोकलेलाई राख्न सकिन्छ। चलचित्रमा कोकलेको उपस्थिति केवल तीनवटा दृश्यमा मात्र कोकलेको देखिए तापनि उसको भूमिका महत्त्वपूर्ण देखिन्छ। हास्य पात्रको रूपमा पनि कोकलेलाई लिन सकिन्छ। नेपाली लोक संस्कृतिअन्तर्गत पर्ने लोक गीत/ नाटकको एउटा मुख्य अङ्ग मारुणी नृत्य, जसमा पुरुष

जातिले स्त्रीको भेषभूषा लगाएर नाचिने गरिन्छ, यसमा पनि कोकलेको भूमिका मुख्य देखिन्छ। गाँउका मानिसहरूलाई भेला गरेर वरिपरि राखी कोकलेले आफ्नो नृत्य प्रस्तुत गरिरहेको बेला गाउँले कान्छाले कोकलेको बारीमा चामेको गाई पसेको खबर सुनाउँछ। खबर सुन्ने बित्तिकै कोकले चामेलाई कुट्नु भनी दगुरेर चामेको पछि-पछि लाग्छ। नेपाली ग्रामीण समाजमा खेती पातीलाई नै आयको स्रोत मानिएको हुनाले कोकलेले आफ्नो मकैबारीमा चामेको गाई पसेर नोकसान पु-याएको खप्न सक्दैन र रिसका झोकमा चामेलाई एक थप्पर हिकार्उँछ पनि, तर पछिबाट फेरि चामे गौथली लिन जाने बेलामा कोकलेसँगको जम्का भेटमा डराएको चामेलाई कोकलेले तमाखु दिई आफ्नी स्वास्नीलाई राम्ररी फकाएर घर ल्याउने सुझाउसमेत दिन्छ। एउटा ग्रामीण समाजमा छिमेकी भएर बाँचेका कोकले सामाजिक र कोमल हृदयभएको पुरुष पात्र हो।

(घ) जुठे दमाइ : यस चलचित्रम गौण पात्र भए तापनि जुठे दमाइको उपस्थितिले चलचित्रलाई अझ रोचक र प्रभावकारी बनाएको छ। पात्रको नाम बाट नै यही थाहा पाइन्छ कि समाजमा ऊ दमाइ भएकै कारण हेपिएको पात्र पनि हो। जुठे भन्नाले अर्काले छोडेको खाने भन्ने बुझिन्छ। जुठे दमाइ स्वभावगत रूपले परिवर्तनशील पात्र हो। पहिला जुठे दमाइले रकसी खाएर आएर घरमा आई आफ्नी स्वास्नीलाई कुट पिट गर्ने गर्थ्यो। गाँउतिर गई मुखिया पसेका भट्टिमा पसी रकसी खाने गर्थ्यो। मुखियाले जुठेलाई दमाइ जातको भनी हेपेर छेउमा समेत नआउने धम्की दिन्छ तर जुठे भने मातेको झोकमा मुखियालाई यसै जुठे उसै जुठे भनी मुखियासँग लडाई गर्न थाल्छ र त्यही लडाईबाट मातेको जुठेले मुखियालाई जित्न नसकेको रिस आफ्नी स्वास्नीमाथि

खन्याउँछ। बाहिरको रिस घरमा ल्याएर खनाएको गल्तीको पछुतो गरी पछिबाट जुठेको चरित्रमा ठूलो परिवर्तन आउँछ। पहिले पहिले रक्सी खाएर झगडा गर्ने जुठेले आफ्नो व्यवहारमा पनि सुधार ल्याई आफ्नी स्वानीलाई प्रेम गर्न थाल्छ। जुठे जातमा दमाई भएता पनि ऊ बिहानै उठी धारामा गई स्नान गरी स्लोक पढ्ने गर्थ्यो। गाँउघरको लुगा सिलाएर आफ्नु जीवन यापन गर्ने गरेको जुठेले चामेलाई पनि आफ्नी स्वास्नीलाई फकाएर ल्याउने सुझाव दिन्छ। जातमा सानु भएता पनि उसको विचार उच्च देखिन्छ।

(ड) जुठेनी : पात्र चलचित्रका गौण पात्रहरूमध्ये जुठेनी पनि एकजना गौण पात्र हो। जुठे दमाईकी स्वास्नी जुठेनीलाई एउटा आदर्श नेपाली ग्रामीण नारीको रूपमा देखाइएको छ। लोग्नेका यातनाहरू सबै सहेर पनि जुठेनीले आफ्नो लोग्नेलाई भगवान सरह मात्रै पौराणिक आदर्श नारीको प्रतिनिधित्व गरेकी छ। लोग्ने मातेर आँउदा र लड्दासमेत के-के लागेर विमार भएको होला भनी सोच्ने ऊ सरल स्वभावकी नारी पात्र हो। लोकविश्वासमा आस्था राख्ने जुठेनीले रक्सी खाएर लडेको आफ्ना लोग्ने जुठेलाई निको पार्न धामी-झाक्री लगाउछे। उसको सहनशीलताले नै जुठेलाई राम्रो मानिसमा परिणत भएको देखाइएको छ। सोझी र अज्ञानी स्त्रीको रूपमा रहेकी जुठेनीले आफ्नो लोग्नेलाई कहिल्यै मुख फर्काउदिन थिई। विनयशील, संवेदनशील, पवित्र चरित्र तथा आदर्शको गुणले थचिएकी पात्र हो जुठेनी। धैर्य र सहनशीलताकी प्रतिमूर्ति बनेर चलचित्रमा उसले प्रशंसा बटुलेकी छ।

(६) साहु : यी पात्र पनि चलचित्रमा गौण पात्रको रूपमा देखिएको हो। साहु गाँउको

शोषक पात्र हो। आफ्नो व्यक्तिगत स्वार्थका लागि मात्र सोच्ने र समाजका गरिबहरूमाथि शोषण गर्ने साहु असत् चरित्रको चरम नमुना हो। जुठेलाई दमाई भनेर हेपेर छेउमा समेत बस्न नदिने साहुको चरित्रबाट त्यस समयको नेपाली ग्रामीण समाजमा गरिबवर्गलाई दमन र अत्यचार गर्ने स्थितिको चित्र देखिन्छ।

#### ४.३.४ परिवेश

चलचित्र भन्नाले चलचित्रमा विशेष रूपमा चित्रित देशकाल र वातावरण नै बुझिन्छ र अङ्ग्रेजीको सेटिङ (Setting) शब्दकै रूपान्तर पनि हो। देशकाल भन्नाले घटना घट्ने स्थान र समय तथा वातावरण भन्नाले देशकालमा घटेको विभिन्न क्रियाकलापहरूले उत्पन्न गराउने प्रभाव हो। साहित्यका अन्य विधामा झैं चलचित्रमा पनि देशकाल र वातावरणको भूमिका आवश्यक देखिन आउँछ। यसकै माध्यमबाट चलचित्रले ठिस आयाम वा आकार प्राप्त गर्ने हुँदा चलचित्रमा देशकाल र वातावरणको औचित्य प्रकट हुनु स्वाभाविक हो। चलचित्रमा चित्रित देशकाल र वातावरणमा मानिसका सामाजिक- सांस्कृतिक व्यवहार, रहनसहन, सामाजिक- धार्मिक रीतिरिवाजहरू, मानिसका सुखदुःखका विशेष घटनाहरू, आर्थिक, सामाजिक र साँस्कृतिक स्थिति आदि प्रतिबिम्बित भएका हुन्छन्। चलचित्रका लेखक तथा निर्देशकले ती प्रतिबिम्बित बिम्बहरूलाई कलात्मक एवम् प्रभावोत्पादक ढङ्गले चलचित्रमा उतारेका हुन्छन्। यस सन्दर्भमा चलचित्र परालको आगोमा चित्रित परिवेशको चर्चा गर्नु आवश्यक देखिन्छ।

चलचित्र परालको आगो को परिवेश ग्रामीण जनजीवनमा आधारित छ। चलचित्रको

शुरूबाट नै गाँउ- बस्तीको परिवेशमा सम्पूर्ण चलचित्रको छायाङ्कन गरिएको हो भन्ने थाहा पाउन सकिन्छ। यस चलचित्रमा देखाइएको चामेको सिरूको छाना लगाएको माटोको घर, घरअघिको सिकुवा, जुठिल्लो, गाईगोठ, वरिपरिको खेतबारी, कुखुरा चरेको, केराको थम्बा, जातो, परालको थाक, झिझ्काले बारेको गौथलीको घर, कोकलेको मकैबारी, गाउँको पानी पँधेरो, हल्युडमा मकै भुटेको, मेला, लिङ्गे पिङ्ग, घासको भारी, चोयाको डोको, दाउराको थाक, ग्रामीणमा परिवेशका चित्रण भएको अनुभव हुन्छ। बाटोघाटो, बन- जङ्गल, डाँडाकाँडा, पाखापखेरू र ढिकीमा धान कुटेको जस्ता दृश्य आदिले चलचित्रमा ग्रामीण परिवेशको सजीव चित्रण भएको अनुभव हुन्छ। यस चलचित्रमा परिवेशको रूपमा आर्थिक, सामाजिक र सांस्कृतिकगतिविधि महत्वपूर्ण रूपमा प्रस्तुत गरिएको छ। जस्तै, गरीबवर्गले धनीहरूको दमनमा बाचन परेको स्थिति, एउटा तल्लो जातको भनेर उसले छोएको नखआएको स्थिति, साहुसँगको ऋण लाग्छ भन्ने डरको स्थिति, नेपाली समाजको आर्थिक विपन्नताले अस्तव्यस्त जीवन, पारिवारिक गनजागोल तथा साहू- मुखियाहरूको थिचोमिचो र शोषणको प्रतिविम्बहरू पाइन्छन्। चलचित्रमा चामेको आर्थिक अवस्थालाई यसरी देखाइएको छ- पुरानो विर्खे टोपी बाकसबाट झिकेर लगाएर धुलो झाँदै लगाउँछ। एउटा पुरानो झुत्रो छाता लिई ऊ गौथली लिन जान्छ। यस किसिमको दृश्यबाट चामे साहुको ऋणमा परेको मात्र नभई ससुराली जानका उसित राम्रो लुगा पनि नभएको उसको आर्थिक विपन्नता देखिन्छ। यस चलचित्रमा पशुपालन नगरेसम्म तथा हलो नजोतेसम्म साँझविहानको गाँस पनि जुटाउन नसक्ने आर्थिक स्थिति भएका र खेतीकिसान नै एक मात्र आयको श्रोत भएको नेपाली ग्रामीण समाजको विपन्न नेपाली



परिवारको जीवनदशालाई विश्वसनीय तथा कलात्मक ढङ्गले परिवेशको रूपमा देखाइएको छ। मूल लेखन गुरुप्रसाद मैनालीले कथामा देखाउन खोजेको आर्थिक परिवेशलाई निर्देशक सुब्बाले सफलतापूर्वक न्याय दिएका छन्। अझ सामाजिक परिवेशको रूपमा पनि नेपाली गाउँघरतिर हुने सामाजिक व्यवहार आदिको स्वाभाविक र यथार्थिक प्रस्तुतिले परालको आगो चलचित्रलाई सफलताको चूलीमा पु-याएको छ। जस्तै- घरमा ढिलो आएमा आफ्नो लोग्नेबाट कुटाइ खानु, घर बाहिरको कुण्ठालाई लिएर आफ्नी स्वास्नीमाथि रिस पोखाउनु, गाँउघरमा रक्सीको दोकान खोल्नु, रक्सी खाएर स्वास्नी कुट्नु परम्परादेखी नै ज्वाइँलाई सम्मान गर्नु, पितृसत्तात्मक नेपाली समाजमा नारीहरूलाई हेपिएको र घरायसी कामका लागि मात्र स्वास्नीको प्रयोग गर्ने त्यसबेलाको नेपाली समाजमा नारीहरू हेपिनु र घरायसी कामका लागि मात्र स्वास्नीको प्रयोग गर्नु जस्ता सामाजिक व्यवहारहरू त्यसबेलाको नेपाली समाजको वास्तविक रूप हो। अधिकांश नेपालीहरू पाहाडी इलाकामा वसो बासो गर्ने जाति भएकाले उनीहरूको सांस्कृतिक परम्परामा भीर, पाखा, पखेरा, डाँडा, काँडा, खोला, नाला, वन, जङ्गल आदिको महत्व पनि उत्तिकै छ। पाहाडको कठिन जीवचार्यका कारण नेपाली जातिहरूको सांस्कृतिक विविधताकै अनुरूप पीडा, खेल-ठट्टा इत्यादि कुराहरू पनि प्रस्तुत चलचित्रमा समाहित छन्। त्यस्तै प्रकारले लोक परम्परादेखि नेपाली ग्रामीण समाजमा मनोरञ्जनका लागि चल्दै आएका लोक सांस्कृतिक क्रियाकलापहरू जस्ता पक्षलाई पनि निर्देशक सुब्बाले सांस्कृतिक परिवेशको रूपमा प्रस्तुत गरेका छन्। उहिलेदेखि नेपाली ग्रामीण समाजमा मनोरञ्जनका निमित्त गरिने मारूणी नाँच, घास दाउरा गर्दा गाइने चलन, मेलापातमा घुम्न

जाँदा ख्यालठट्टा गर्दै गाइने गीत, विहेबटुलोमा गीत गाइने चलन आदि यस चलचित्रमा सांस्कृतिक परिवेशको रूपमा प्रस्तुत छ। तसर्थ चलचित्र परालको आगोले नेपाली ग्रामीण समाजका निम्नवर्गीय नेपाली जनजीवनका आर्थिक, सामाजिक र सांस्कृतिक परिवेशलाई विश्वसनीय ढङ्गले चित्रण गरेको पाइन्छ।

### ४.३.५ संवाद

चलचित्र पनि दृश्यविधा भएको हुनाले यसको संरचनामा संवाद तत्त्व एक अभिन्न अङ्गको रूपमा देखापर्छ। तर कतिपय विद्वानहरूले संवाद स्वतन्त्र तत्त्व नभई पात्रसँग सम्बद्ध तत्त्व हो पनि भन्ने गरेका छन्। जे होस चलचित्र पनि नाटक झैं बहुपात्रीय संकथन हुने हुँदा यसमा संवाद तत्त्वले पात्रको चारित्रिक विकासमा वा पात्रलाई चिनाउनेक्रममा तथा कथावस्तुको विकासमा महत्त्वपूर्ण भूमिका खेलेक हुन्छ। चलचित्रमा चित्रित पात्रहरूका बीच कुराकानी वा वार्तालाप हुन स्वाभाविक देखिन्छ। खास गरी संवादले नै चलचित्रलाई जीवन्त र स्वाभाविकता बनाउँछ। पात्र गतिशिल वा स्थिर, र गोला (Round) वा चेप्टा (Flat) कुनै पनि किसिमका हुन सक्छ। संवादले नै यस्ता पात्रको स्वभाव र चलचित्रगत भिन्नता छुट्टयाउँदछ। चलचित्रका संवाद लेखकले पात्रको स्तरानुकूल संवाद लेख्नु आवश्यक छ। यस आधारमा परालको आगो चलचित्रमा प्रयुक्त संवाद तत्त्वको विश्लेषण गर्नु यहाँ प्रासङ्गिक हुनेछ।

भाषा साहित्यिक अभिव्यक्तिको माध्यम हो भने संवाद भाषाकै माध्यमबाट एकाअर्कामा कुराकानी वा वार्तालाप गरिने भएकाले संवाद मार्फत् चलचित्रमा साहित्यले प्रवेश पाएको हो। संवाद

भनेको नै पात्रहरूबीचको कुराकानी हो। संवादले पात्रहरूको चलचित्र चित्रण गर्ने र घटनाहरूलाई नाटकीकरण गरेर अगाडि लैजाने काम गर्दछ। खास गरी पात्रको चरित्र चित्रण गर्ने र चरित्रको विकास गर्ने क्षमता संवादमा हुने गर्दछ। पात्रहरूका बीचमा स्थापित समास्या, अन्तर्द्वन्द र त्यसको परिणामलाई संवादले उपयुक्त ढङ्गबाट प्रस्तुत गरेको हुन्छ। चलचित्रका पात्रलाई वास्तविक जीवनसँग जोड्न सहयोग पु-याउने तत्त्व संवाद बनेको हुन्छ। गुरुप्रसाद मैनालीको कथा परालको आगोमा आधारित प्रस्तुत चलचित्रमा पात्रहरूको संवाद कथामा जस्तो रहेको छ त्यसलाई त्यसरी नै राख्ने प्रयास गरिएको छ।

आलोच्य चलचित्रको शुरू शुरूमा संवादहरू छोटछोटा छन् भने पछिबाट लामालामा पनि रहेका छन्। यस चलचित्रमा संवादको प्रयोग पात्रको मानसिक र बौद्धिक धरातलअनुकूल देखिन्छ। यस चलचित्रमा पात्रको संवाद मार्फत् पात्र कुन देश (स्थान) र कुन कालको हो भन्ने कुराको जानकारी खुलसत रूपमा प्रस्तुत गरेका छन्। जस्तै- कोकलेकी आमाको संवादलाई हेरौं - " थुईया चामे मोराको बाँझो होस्। मोरालाई छेरौटीले लान नसकेको। हिजो स्वास्नी कुट्यो, आज गाई कुट्यो अर्काको वर्ष दिनको कमाई सपै बिगारीदियो। कसैको नभाको रिस। बजियाले खूब बहादुरी देखाको होला? पोहोर वर्ष धनवीरले लात्ताले खागयो वर्ष भरि थला प-यो, खुब बलियो छु भन्दो हो? परचक्रीलाई कुट्ने पो कुट्ने। स्वास्नी कुट्ने, किलोमा बाधेको गाई कुट्ने के कुट्ने? साँझ प-यो कि एउटा न एउटा बिथोलेर गाँउमा खैला बैला मचाउछ हन ए कान्छा कता मुन्ट्यो हा? यहाँ आईजा सुकुने लाई बोलाएर ले। "

तसर्थ यस प्रकारको संवाद बाट पात्र नेपाली ग्रामीण समाजकी अशिक्षित नारी हो भन्ने बुझिन्छ। यस्तै प्रकारले चलचित्रमा संवादहरू कतै छोटोछोटा छन् भने कतै लामालामा रहेको देखिन्छ। चलचित्र ललितकलाको श्रव्यदृश्य विधा भएकोले यसको संवाद पनि केहि विशिष्ट प्रकृतिको हुन्छ। अभिनेताको आवाज र तिनीहरूको हाउभाउले यस चलचित्रलाई काव्यात्मक बनाउने काम गरेको छ। संवाद कलात्मक भएको कारणले गर्दा चलचित्र साहित्यको नजिक हुन पुगेको छ। प्रस्तुत चलचित्रमा समाजका प्रतिनिधि पात्रहरूले प्रयोग गर्ने पात्रअनुरूपको वाक्यहरू मात्रै प्रयोग गरिएको छन्। परालको आगोको दीर्घकालीन प्रभाव पनि यही संवाद कै कारणले हुन पुगेको छ। यस चलचित्रका पात्रहरूका बीचको संवाद ज्यादै पात्रअनुकूल, स्वाभाविक र ग्रामीण परिवेशको छ। संवाद कलाको दृष्टिले प्रस्तुत चलचित्र एउटा सफल चलचित्र हो। पात्रहरूका बीचमा स्थापित समस्या, अन्तर्द्वन्द र परिणति संवादले उपयुक्त ढङ्गले प्रस्तुत गरेको हुन्छ। चलचित्रका पात्रलाई वास्तविक जीवनसँग जोड्न सहयोग पु-याउने तत्त्व संवाद हो।

#### ४.३.६ विम्ब र प्रतीक

कुनै पनि मूर्त वस्तुको प्रयोगद्वारा अमूर्त गुण वा भावको उल्लेख गर्न सकिन्छ। यसरी प्रयोग गरिने वस्तु वा घटना जसले सामान्य वा सोझो अर्थ नबुझाएर त्यसभन्दा निकै परको अर्थ बुझाउँछ भने त्यस्तो वस्तु वा घटनालाई प्रतीक (Symbol) को रूपमा लिइन्छ। प्रस्तुत चलचित्र परालको आगोमा प्रतीकले एकातिर अमूर्त र अव्यक्त भागलाई भित्र ढाँचाबाट मूर्त अभिव्यक्ति दिने काम गरेको छ भने अर्कातिर धेरै शब्द खर्च गरेर भन्नुपर्ने कुरालाई थोरै शब्दमा

मीठोसँग प्रस्तुत गरेको देखिन्छ। परालको आगो चलचित्रको शीर्षक नै एउटा प्रतीक हो। यसले चामे र गौथलीका बीचको झगडालाई लोग्ने- स्वास्नीको झगडा परालको आगो हो, जुन एकैछिन् बलेर निभ्छ भन्ने कुरोलाई चरितार्थ पारेको छ। यस चलचित्रमा पात्रहरू नै विपर्यास (Paradox) का प्रतीक बनेका छन्। अझ उदार दृष्टिले हेर्ने हो भने चलचित्रका पात्रहरू पनि मानिसका यथार्थ जीवनका प्रवृत्ति र स्वभाव वहन गर्ने प्रतिक नै हुन्। चलचित्रको चामे पात्र रिसको आवेशमा आएर गौथलीलाई कुटपिट गर्छ तर पछिबाट त्यसैको लागि पछुतो पनि गर्छ र त्यो मानवीय स्वाभावगत तथा चारित्रिक गुणको प्रतीक हो। गौथली पात्र स्वभावले मुखाली छे, लोग्नेको भनाई र हेपाइ सहन नसक्ने नारी पात्र हो। यति हुँदाहुँदै पनि ऊ आफ्नो घर र परिवारप्रतिको माया र मोह राखे एउटी आदर्श नेपाली नारी पात्रको प्रतीक हो। जुठेकी स्वास्नी आफ्नो लोग्नेको कुटाई खाएर पनि लोग्नेलाई नै भगवान सरह ठान्ने एउटी पतिव्रता हिन्दू पत्नीको प्रतीक हो। यसरी चलचित्रमा प्रतीकको प्रयोगले अर्थको विराट्भण्डारलाई दर्शकका अघिल्लिर राखिदिएको छ। परालको आगोमा देखाइका दृश्यहरू पनि प्रतीककै रूपहरू हुन्। चलचित्रमा देखाइएको वातावरण, बन- जङ्गल, रूख- पात, डाँडा- काँडा, सिरूको घर र वस्तुको रूपमा देखाइएको घरभित्रका भाँडा, चूलहा, डोको, नाम्लो, हलो, गाई, कुखुरा, इत्यादि ग्रामीण समाजको प्रतीक हुन्। प्रस्तुत चलचित्रमा पात्रहरूका नामकरणमा पनि प्रतीकको सहयोग लिइएको छ। गौथलीको अर्थ घरको दलिन वा पहरामा हिलो माटोले गुँड बनाएर बस्ने चरो हो। चलचित्रकी नायिका पनि गौथली चरो जस्तै घरबाट उडेर माइततिर गएर बस्छे तर पछि चामेसँग आफ्नै घर फर्केर आउँछे। जुठेको अर्थ अर्काले खाएर

छोडेको खाने अर्थात अपवित्र र अशुद्ध भन्ने बुझिन्छ। नेपाली ग्रामीण समाजमा दमाई जाति उच्च भनाउँदा जातबाट हेपिएका मानिसको प्रतीकका रूपमा जुठे दमाई रहेको छ। कोकलेको अर्थ सुगा जस्तै रङ्गको जिउ, रातो टाउको र हरियो चुचो भएको रूखका टोड्कामा बस्ने एकजातको चरो हो। कोकले चलचित्रमा मारूणीको रूप धारण गरी स्त्रीको पहिरन लगाएर आफैमा एउटा प्रतीकात्मक पात्र बनेको छ। शीर्षक आफैमा प्रतीकात्मक देखिने यस चलचित्रमा अरूलाई चुसेर बाँच्ने साहु शोषकहरूको प्रतीकका रूपमा प्रस्तुत छ भने जुठो मासु पनि विशेष प्रतीकको रूपमा आएको बुझिन्छ। साहुले जुठेलाई दमाइ भनेर हेपेर जुठो मासु दिन्छ। चलचित्रको भाषाको साहित्यिक क्षमता फराकिलो पार्ने साधन प्रतीक हो भने साहित्यको चेतना, क्षमताको गतिशीलता तीव्र पार्ने साध्य बिम्ब हो। बिम्ब आफैमा सौन्दर्यमा पूर्ण हुन्छ। बिम्बको प्रयोजनमा कलाको विषयगत महत्त्व गौण हुन्छ र अभिव्यक्ति- महत्त्व सर्वोपरि र प्रबल हुन्छ।

प्रस्तुत चलचित्रमा कतिपय ठाउँमा बिम्बको प्रयोग गरिएको छ। मिथकको प्रयोग गरेर गौथलीको बाबुले गौथली र उसकी आमालाई भनेको जिवन्त बिम्ब चलचित्रभित्र यसरी प्रकट भएको छ-

" अरे, यो चाँहि कहाबाट आएकी? रूई रहेकी पो छ त। हन के भो, अरे, त्यसरी घर छाडेर पनि आउनु हो? लोग्ने- स्वास्नीमा ठाकठाकठुकठुक त परि नै रहन्छ नी। अँगैनोमा पनि अगुल्ठो

नझोसेसम्म बल्दैन भन्ने ऊखान नै छनी। "

गाउँका ठूलाबडा साहुहरूको दबाउमा रहेका सोझा नेपाली नागरीको बिम्बात्मक प्रयोग गरेर चामेले

जुठे र उसकी स्वास्नीलाई यसरी प्रकट गरेको छ-

" के को मोज गर्नु दाई? विहे गरेको यतिका दिन भइसक्यो र पनि कहिल्यै मिठो मुखले बुलेको चाँहि थाहा छैन। राडले गाईलाई पनि त एक हाते पारेर गइ दाई। यो गाईले गर्दा गालामा कोकलेको हातको लबेटा पनि प-यो। एकपल्ट त यो गाईलाई पनि भिरबाट घचेडी दिउकी जस्तो त लाग्यो दाइ तर के गर्नु साहुको ढोको, भोली आएर फेरी साहुले बाधला भन्ने डर। "

जुठीकी स्वास्नीले चामेलाई भनेको बिम्बात्मक प्रयोग यस प्रकार छ -

"खरानी धसेर पो के गर्नु ? दश घरको कुकुर नभुकाई खान पाइन्दैन। उसमा पनि फेरी फेटा गुसेका मोटा घाटा जोगी देखे भने कोदाली खन्नको गाहोले जोगी भएका भनेर मानिसहरूले गिल्ला गर्छन्। "

"जुठे अलिक पर गएर बस, आफ्ना थन्कामा गएर बस है यहाँ सार मिलाउछस् बजिया", जुठे त मान्छे होइनस्। यहाँ हामेरको मुखिया देउता हुन् साक्षात विष्णु भगवानको अवतार हुन् बुझिस?",

"ला थाप घिच्चन एउटा हड्डी पनि खाँ",

यस प्रकारको वातावरणका चित्रण गर्ने बिम्बहरूले चलचित्रको भावनात्मक सबलतामा वृद्धि गरेको देखिन्छ। यसरी भाषालाई पनि व्यङ्ग्यको बिम्बात्मक स्वरूप दिएर चलचित्रमा प्रस्तुत गरेका छन्।

जस्तै -

" ज्ञान जानेर आउछे भने घर छदै छ, लिनु चाहि त पोडे भए जाउँला अ!", " सुन्न भो हजुर!

हामिलाई त सबैले दमाई भन्छन्, पत्याउनै गाहो हजुर। दुनिया त हजुर ठूला-ठूला लुगा सिउने

कम्पनीतिर मात्र भागी हिङ्छन् लुगा सिउन, तर कम्पनिको नाक भाच्ने सिप जुठे दमाईको हातमा नै छ हजुर"। यसरी चलचित्रमा बिम्बहरूको योजनाले भाषिक चेतना र अर्थलाई फराकीलो पारिदिएको छ। यसको प्रभावले भाषालाई बढी संवेदनशील र सबल बनाउनमा मदत गरेको छ।

### ४.३.७ भाषा र शैली

साहित्यका अन्य विधागत संरचना जस्तै चलचित्रमा प्रयुक्त भाषालाई अभिव्यक्तिको एउटा सशक्त माध्यम मानिएको छ। चलचित्रको भाषिक संरचनामा यसको भाषा र शैलीग रूपको संरचनागत वैशिष्ट्यलाई आज निकै महत्व दिन थालिएको छ। चलचित्रमा प्रयुक्त भाषा र शैली अभिव्यक्तिको विशिष्ट ढाँचा हो र यस आधारमा पनि परालको आगो चलचित्रको भाषाशैलीलाई हेर्नु उपयुक्त हुनेछ।

लेखकले साहित्यमा मानक भाषाको प्रयोग गर्छ, तर कतिपय अवस्थामा मानक भाषाले आफूले दर्शाउन चाहेको विषयलाई खुलस्त गर्न नसक्ने भएकाले र कथनमा रोचकता नआउने हुनाले यस्तो अवस्थामा पात्रहरूका माध्यमबाट तिनको मौलिक विशेषता दर्शाउने गरी अनौपचारिक भाषाको पनि प्रयोग गरिन्छ। गुरुप्रसाद मैनालीद्वारा लिखित कथा परालको आगोमा आधारित रहेको चलचित्र परालको आगोमा पात्रअनुरूप भाषाको प्रयोग भएको छ। चलचित्रमा जस्तो पात्रहरूका सांवादहरू छन् त्यहि संवाद नै पटकथामा ढालेका छन्। चलचित्रको कथा ग्रामीण समाजमा आधारित भएको कारणले गर्दा प्रस्तुत चलचित्रमा सोहीअनुरूपको भाषा शैलीको प्रयोग भएको छ। उखान, टुक्रा आदिको प्रयोगले भाषिक शिल्प मात्र होइन, यथार्थिक समाजको अभिव्यञ्जनासमेत हुन



पुगेको छ। उदाहरणको निम्ति हेरौं - बाहुनले चेउ खावोस न चेउको भेउ पाओस, अगेनोमा पनि त अगुलठो नझोसेसम्म बल्दैन। यस किसिमको उखानयुक्त भाषाको माध्यमबाट ग्रामीण प्रवेशको सुहाउँदो भाषिका, विभिन्न जात- जातिको उच्चारणगत विशेषता आदिको प्रयोग गरिएको छ। कथामा लेखकले सामान्य दैनन्दिन जीवनमा प्रयोग गरिने भाषाको अधिक प्रयोग गरेका छन् भने चलचित्रमा पनि त्यही भाषाको प्रयोग गरिएको छ। यस चलचित्रको भाषा समाजका आर्थिक, सामाजिक, नैतिक अवस्था अनुकूल हुन पुगेकोले स्वभाविकतातिर केन्द्रित छ। पात्रहरूको स्वभाव, जाति, गुण, स्तर, वर्गानुसारको भाषाको चयन गरिएको छ। विभिन्न जात- जाति, भाषा- भाषी तथा स्वभाव र वर्गानुसारको भाषा बोल्दा- बोल्दै टिपिएको जस्तै भान गराउने भाषाको प्रयोग यस चलचित्रमा गरिएको छ। उदाहरणको लागि निम्नवर्ग र अशिक्षित जनमानसले बोल्ने भाषालाई हेरौं -

- राड, अहिलेसम्म विहेबाट फर्केकै रहिन रछे, त्यसको दाहा निच्याउदै होली नि खितिति.....
- कोर सल्लेको हाथ, बाबु आमा राँड-राडीका आँखा फुटेर कसाईका हातमा सुम्पे, यस कङ्गाली मोराको जोई भएर बस्नुभन्दा त डुबेर मर्नु जाती.....
- थुईया! चामे मोरोको बाँजो होस, छेराउटीले लानु नसकेको.....
- हन ए कान्छा! कता मुन्टयो हाँ.....
- तेरीमा मोरी हो के को दाहा निच्याइको कतै नभाको दाहा....
- त्यो राड चाँहि कहाँ मरी.....
- के गर्नु भाउजु राडलाई माइत तीर गाडीहाले

- ज्ञान जानरे आँउछे भने घर छदैछ, लिनु चै त पोडे भए जाउला अ।

**निर्दोष ढाक्रेको स्वाभाविक स्वर -**

- के हरे राडले आफ्नो आमा- बाउलाई त खुब धनाड्य भन्ठानेकी होली, गाँउलेको हलो नजोतेसम्म साँझ विहान खान पुग्दैन अहिले माइतीको धाक लगाउछेस.....

- राडले मलाई हुनसम्मको दुःख दिई कहिलेसम्म यसरी मकै खाएर बस्नु पर्ने हो।

**समाजका परम्परागत तल्लो जातिको बोली**

- हामीलाई त सबैले दमाई भन्छन् हजुर पत्याउनै गार्हो।

- हामी दमाइले सिलाएको लुगा हजुरहरू सबैले लाउनु हुने, हामीले पकाएको छोएको चै हजुर कसैले खानै नहुने।

वस्तुतः चलचित्रमा प्रयोग गरिने भाषा पात्रानुकूलको भाषा हो। प्रस्तुत चलचित्रमा व्यावहारिक सामाजिक जीवनको भाषाको प्रयोग गरिएको छ, किनकि व्यावहारिक भाषामा सामाजिक स्थिति तथा वर्गीय स्थितिको ज्ञान राम्ररी हुने गर्दछ। यस चलचित्रमा प्रयोग गरिएको उखान, तुक्का तथा भाषिकाहरूबाट लिइएका शब्दहरू कति व्यावहारिक भाषाको रूपमा आएको देखिन्छ र कति देखिन्दैन। यस चलचित्रको भाषामा कतै जातिगत प्रभाव कतै प्रभाव भाषिकागत देखिन्छ। भोटे भाषाका उच्चारण स्थान र उच्चारण प्रक्रिया बमोजिम टिपिएको छ। अशिक्षित र स्थानीय बोलीको झर्पोपन पनि चामे, कोकलेकी आमा, गौथली, जुठे दमाई आदिको बोलीमा उतारिएको छ। पात्रको सामाजिक परिवेशअनुरूप सरल एवम् वर्ग, जातिगत संस्कारअनुरूपको

भाषा- शैलीको प्रयोग यस चलचित्रमा प्रयोग गरिएको भाषाले अवश्य पनि नेपाली समाजका सामाजिक व्यवस्था, आर्थिक तथा सांस्कृतिक मूल्यको उदघाटन गर्नमा सहयोग पु-याएको छ।

#### ४.३.८ अभिप्राय/उद्देश्य

जुनसुकै कृति अथवा चलचित्रमा पनि कुनै कुनै उद्देश्य हुन्छ। वास्तवमा कृति वा चलचित्रको अभिप्राय भन्नु नै उद्देश्य हो। अझ भन्ने हो भने उद्देश्यबिनाको कुनै पनि कार्य (कृति) हुँदैन। चलचित्र परालको आगोको कथाको अन्त्यतिरको दृश्यले नै चलचित्रको कथाको मूल उद्देश्य प्रकट गरेको। नेपाली समाजले मौलिक र शुद्ध नेपाली चलचित्र मान्दै आएको परालको आगो नेपाली समाजमा प्रचलित लोग्ने स्वास्नीको झगडा परालको आगो भन्ने उखानमा आधारित रहेको चलचित्र हो। यस चलचित्रको अभिप्राय नै लोग्ने- स्वास्नीको बीचको झगडा अस्थाही हुन्छ भन्ने भनाईलाई सार्थक तूल्याएको छ जसरी परालको आगो पनि एकछिन् बलेर निभ्छ त्यसरी नै लोग्ने स्वास्नीको झगडा पनि दीर्घकालीन हुँदैन भन्ने सन्देश चलचित्रमार्फत प्रस्तुत गरिएको छ। सानातिना कुराले हाम्रा जीवनमा ठूलो समस्या ल्याउन सक्छ। यदि घरभित्रै एक आपसमा विचार मिलेन भने अरू मानिसहरूलाई भन्ने बाटो हुन्छ र त्यसैले हरेक कुरा सम्झेर बुझेर मात्र अघि बढाउनु पर्छ भन्ने चलचित्रको मूल भाव रहेको छ। चामे गौथलीलाई ससुराली लिन गए पछिको दृश्यले नेपाली समाजको सामाजिक एवम् सांस्कृतिक पक्षलाई देखाइएको छ। माइती बसेकी गौथली लोग्ने लिन भनी आएपछि उत्तेजित भई लुगा लगाइ घर फर्किन तयार हुनु, बाबुआमाले दहीको ठेकीसँग बिदा गर्नु जस्ता दृश्यले नेपाली समाजको सामाजिक एवम् सांस्कृतिक

पक्षलाई देखाएको छ। निश्चित पात्र, घटना र परिवेशका आधारमा निर्देशकले प्रस्तुत चलचित्रमा आफ्नो मूल उद्देश्य प्रस्तुत गरेका छन्। नेपाली समाजका प्रचलित उखानहरूलाई यथार्थपरक एवम् व्यावहारिक ढङ्गले चरित्रार्थ गर्नु पनि यसको उद्देश्य हो।

#### ४.४ प्रताप सुब्बाको नेपाली चलचित्रजगत मा योगदान र स्थान

उत्तर बङ्गाल, भारत सरकारको पर्यटन विभागबाट अङ्ग्रेजी र नेपाली भाषामा **सईस केटा** (Pony Boy Of Darjeeling) नामक वृत्तचित्रबाट सर्वप्रथम प्रवेश गरेका निर्देशक प्रताप सुब्बाले आज नेपाली चलचित्र क्षेत्रमा ठूलो स्थान ओगटेका छन्। नेपाली चलचित्रको इतिहासमा, प्रादुर्भावसँगै कलात्मक धार र फर्मूलाधार दुवै धारलाई अङ्गीकार गरेको पाइन्छ। यसको शैसवकाल पछि फर्मूलाधार (बम्बैया) पछ्याउँदै नेपाली चलचित्र बनाउने पक्षधरमा धेरै निर्देशकहरू शसक्त रूपमा आफ्नो दरिलो उपस्थिति जमाउन पूग्छन् भने अर्को तर्फ नेपाली घर आँगनको परिवेशमा यथार्थपरक Realistic कलात्मक धार उजागर गर्दै ठेट लोकस्तरको चलचित्र परालको आगो लिएर नेपाली चलचित्र जगतमा ठूलो योगदान पु-याएका छन्। नेपाली चलचित्रको समय विकास क्रमसँगै आनुपातित दरमा कलात्मक चलचित्रको सङ्ख्या कम भए पनि मजबूत ढङ्गले आफ्ना क्षमताको भरपूर प्रयोग गर्दै नेपाली चलचित्रको इतिहासमा आफ्नो कला, संस्कृतिको ठूलो पहिचान बनाउनमा सक्षम बनेका छन्। सन् १९७० को दशकमा नेपाली चलचित्रको निर्माण भए तापनि ठेट नेपाली चलचित्र भन्न सुहाउने कुनै प्रतिनिधि चलचित्र चुन्न परेमा परालको आगोलाई नै सम्झन्छन्, सोही चलचित्रका निर्देशक हुन् - प्रताप सुब्बा।

भारतमबाट चलचित्र निर्माण गरेपश्चात उनि नेपाल देश गएर नेपाली चलचित्रको निर्माणकार्यमा लागे। त्यहाँ उनले नेपाली चलचित्रको निर्माण मात्र नगरेर चलचित्र र कला जगतभित्र आवश्यक दक्ष कलाकार, जनशक्तिको आवश्यकता महशुस गरी **Diamond Acting Training Institute** को स्थापना विजुली बजार नेपालमा गरेका थिए। नेपाली चलचित्र जगतका केहि चर्चित कलाकारहरू जलशाह, विज्ञान जोशी, कल्याण घिमिरे, विष्णु रीजाल, विराज भट्ट, सिमान्त उदास साथै हालका चर्चित निर्देशकहरू सबीर श्रेष्ठ, श्याम भट्टराई, रवी शर्मा सो संस्थानका उपादनहरू हुन्। सोही उद्देश्यले सन् २००० मा **Classic Cine Universe** स्थापना गरे। हाल नेपाली चलचित्र जगतका ख्याति उन्मुख कलाकारहरू सौजन्य सुब्बा, गरीमा पन्त, श्याम श्रेष्ठ, विमला केसी यसै संस्थानका उपादानहरू हुन्। यस पछि दार्जिलिङ फर्की आफ्ना जन्म थलो प्रतिको दायित्व बोध गरी कला क्षेत्रमा नै होमीन पुगे। दार्जिलिङ समाजमा व्याप्त **Aids** र **Drugs** सम्बन्धि विषयमा जागरण तिम्रो हाम्रो जिन्दगी र चेतना जस्ता मूलक भिडियो फिल्महरू बनाएर समाजका नव पिढिहरूलाई सन्देश दिने प्रयास गरे।

नाटकबाट टेलिचलचित्र, टेलिचलचित्रबाट ठूलो पर्दाको चलचित्रतिर लाग्ने भारतका नेपाली निर्देशकहरूको आम- प्रवृत्तिलाई उल्टो मोड दिई सातवटा ठूलो पर्दाको चलचित्र बनाईसकेपछि पनि आफ्नो कलात्मक चलचित्र बनाउने तिर्सनालाई सानो पर्दाको माध्यमबाट मेटिरहेका निर्देशक हुन् प्रताप सुब्बा। यिनको स्थान नेपाली चलचित्रको इतिहासमा उच्च रहि रहने छ।

#### ४.५ उपसंहार

नेपाली कथासाहित्यको फाँटमा एउटा बेग्लै चिन्हारी बनाएका सामाजिक यर्थाथवादी कथाकार गुरुप्रसाद मैनालीको कथा परालको आगोलाई पर्दामा उतारेर निर्देशक प्रताप सुब्बाले नेपाली चलचित्र जगतमा एउटा माइलखुट्टि गाड्नमा सफल भएका छन्। सामाजिक बिचार धारामा केन्द्रित रही लेखिएको यस कथाले नेपालको ग्रामीण जीवनको चित्रणलाई मात्र नगरेर सम्पूर्ण नेपाली समाजलाई कलात्मक रूपमा चलचित्र निर्देशकले जस्ताको त्यस्तै पर्दामा उतारेका छन्। यस चलचित्रमा निर्देशकले मैनालीका यस कथालाई आधार बनाई चलचित्रमार्फत लोग्ने र स्वास्नी बिच हुने झगडा, पुरूषप्रधान समाज, ग्रामीण समाजका महिलाहरूले शक्तिले भन्दा पनि मुखले बोलेर जित्न खोज्ने प्रवृत्ति जस्ता कुराहरू देखाउन खोजेका छन्। गरीबीको रेखामुनि रहेका तथा आर्थिक रूपले सवल हुन नसकेका ग्रामीण नेपालीहरूको विचारलाई चलचित्रको कथाका माध्यमबाट प्रस्तुत गर्ने काम निर्देशक प्रताप सुब्बाले गरेका छन्। नेपाली समाजको वास्तविक चित्रणलाई सरल ढङ्गमा प्रस्तुत गर्ने कथाकार मैनाली र पर्दासम्म ल्याउने निर्देशक प्रताप सुब्बाको परालको आगोले सिङ्गो ग्रामीण समाजको प्रतिनिधित्व गरेको छ भने पात्र र विषयवस्तुसमेत ग्रामीण समाजको वरिपरि रहेको छ। यस चलचित्रमार्फत नेपाली समाजमा देखिने सामाजिक, आर्थिक तथा सांस्कृतिक परिवर्तनका साथै लोग्ने स्वास्नीबिचको झगडा परालको आगो जस्तै हो तर त्यही सानो झगडाले पनि मानसिक रूपमा धेरै चोट पु-याउन सक्छ भन्ने कुरा देखाउने उद्देश्य यस चलचित्रको रहेको छ। समग्रमा भन्नु पर्दा यो चलचित्र अत्यन्त सार्थक, सामाजिक, उद्देश्यमूलक, सरल र सहजका साथै कलापूर्ण पनि छ।

नेपाली चलचित्र क्षेत्रले लामो समदेखि एउटा आरोप खप्दै आइरहेको छ। त्यो हो नेपाली चलचित्रमा कथावस्तुको कमजोरी। तर जुन चलचित्र साहित्य कृतिको रूपमा एकदमै चर्चित हुँदाहुँदै पनि पर्दामा भने त्यसले दर्शकको मन जित्न सफल बनेको छैन। यस्तै चलचित्रहरूमा एक हो प्रताप सुब्बाको चलचित्र परालको आगो। दार्जिलिङ निवासी प्रताप सुब्बाद्वारा निर्देशित चलचित्र परालको आगो भारतीय नेपाली चलचित्र हो। सन् १९७० को दशकमा निर्माण भएको यस चलचित्र १९७८ मा पहिलो पटक दार्जिलिङको क्यापिटल थिएटर (Capital Theater) मा प्रदर्शन भएको थियो। यसपछि पश्चिम बङ्गालको अन्य ठाँउ कालेबुङ, खरसाङ, डुवर्सलगायत छिमेकी राज्य नेपालमा पनि यसको प्रदर्शन भएको थियो। पछिबाट भारतको राजधानी दिल्लीमा पनि रिजनल फिल्मस् (Regional Films) भनेर प्रदर्शन भएको थियो। यो एउटा सामाजिक विषयवस्तुमा आधारित चलचित्र हो। लोकप्रिय कृतिमाथि चलचित्र बनाउनु गाह्रो हुन्छ। चलचित्र जुन कृतिमाथि बनाइएको हो त्यो कृतिलाई न्याय गरेको ठहरिएमात्र चलचित्र सफल बनेको मात्र सकिन्छ। धेरैले पढेको, मानेको र सुन्दै आएको मैनालीको कथा परालको आगो सामाजिक कथालाई पर्दामा ल्याउनु पक्कै पनि सहज काम होइन। अझ त्यसमाथि धेरै वर्ष अघिको समाजलाई चित्रण गर्दै जुन आँट र साहसले यो चलचित्रलाई दर्शकमाझ पु-याउन सफल भयो त्यसलाई प्रशंसा गर्ने पर्ने हुन्छ। समग्र रूपमा भन्नुपर्दा १०७० को दशकमा बनेको यो श्याम-श्वेत चलचित्र परालको आगोमा नेपाली ग्रामीण समाजको चित्रण पाइन्छ। सुन्दर ग्रामीण भाषा र प्रत्येक नेपाली ग्रामीण भेगमा घटित कथावस्तु भएको कारणले सम्पूर्ण नेपाली समाजले यस चलचित्रलाई सजिलै

ग्रहण गर्न सकेको तथ्य सर्वविवित छ ।



## पाँचौँ अध्याय

### शोधकार्यको निष्कर्ष

#### ५ शोधकार्यको निष्कर्ष

यस अन्तिम अथवा पाँचौँ अध्यायमा शोधकार्यका अध्यायगत निष्कर्षका साथ समष्टि निष्कर्ष प्रस्तुत छ।

#### ५.१ अध्यायगत निष्कर्ष

चलचित्रका तत्त्वहरूका आधारमा परालको आगो चलचित्रको प्राविधिक, साँस्कृतिक तथा संरचनाको अध्ययन शीर्षकको प्रस्तुत लघुशोधप्रबन्धमा जम्मा पाँचवटा अध्यायहरू संयोजित छन् र प्रत्येक अध्यायमा प्रस्तुत गरिएको तथ्य विश्लेषणको सारांशलाई यहाँ अध्यायगत निष्कर्षका रूपमा प्रस्तुत गरिएको छ।

पहिलो अध्याय प्रस्तुत लघुशोधप्रबन्धको शोधपरिचय रहेको छ। यसअन्तर्गत शोधशीर्षकको प्रस्तुति र शोधक्षेत्रको परिचय संक्षेपमा प्रस्तुत छ। यस लघुशोधप्रबन्धले नेपाली चलचित्रको विकासमा देखा परेको प्रताप सुब्बाको योगदान र उनीद्वारा निर्देशित कथानक चलचित्र परालको आगोको आधारमा चलचित्रका प्राविधिक, साँस्कृतिक तथा संरचनाको विशेष अध्ययन गर्ने सैद्धान्तिक प्रक्रिया तयार पार्ने नै मूल समस्याको रूपमा लिएको छ। यसअन्तर्गत चारवटा प्राञ्जिक प्रश्नहरू १. (क) प्रताप सुब्बापूर्वको नेपाली चलचित्रको विकास र परम्परा के कस्तो छ र तत्सम्बन्धी सर्वेक्षणात्मक अध्ययन गर्ने आधार के के हुन्?, (ख) नेपाली चलचित्रका

विकास र परम्पराको आधारमा नेपाली चलचित्रहरूको वर्गीकरण गरी त्यस आधारमा प्रताप सुब्बाद्वारा निर्देशित परालको आगो चलचित्रको वर्गगत/ प्रकारगत स्वरूप के कस्तो छ?, (ग) स्थूल र सूक्ष्म वर्गीकरणको आधारमा चलचित्रका प्रमुख तत्त्वहरू के के हुन् र ती तत्त्वहरू परालको आगो चलचित्रमा कसरी निरूपित भएका छन्? र (घ) परालको आगो चलचित्रले नेपाली कला, संस्कृति र जीवनमूल्यलाई कुन रूपमा प्रस्तुत गरेको छ?

यिनै प्रागिक समस्याहरूको समाधानार्थ निष्कर्षसम्म पुग्नका लागि तत्सम्बन्धी शोधउद्देश्यहरू प्रस्तुत शोधकार्यमा केन्द्रित छन्। ती हुन् - (क) प्रताप सुब्बापूर्व भारत तथा नेपालमा निर्मित नेपाली भाषाका चलचित्रहरूको विकासक्रमको सर्वेक्षणात्मक अध्ययन प्रस्तुत गर्नु, (ख) चलचित्रसँग सम्बन्धित सिद्धान्त एवम् नेपाली चलचित्रका विकास र परम्पराको आधारमा परालको आगो कथानक चलचित्रलाई केन्द्र बनाइ चलचित्रको वर्गीकरण गरी तिनको वर्गगत/ प्रकारगत स्वरूप निर्धारण गर्नु, (ग) सैद्धान्तिक आधारमा परालको आगो चलचित्रको केन्द्रियतामा चलचित्रमा प्रयुक्त तत्त्वहरूको विश्लेषण गर्दै परालको आगो चलचित्रमा निरूपित तत्त्वहरूको विश्लेषण गर्नु, (घ) नेपाली चलचित्रको विकासमा परालको आगो चलचित्रले नेपाली कला, संस्कृति र जीवनमूल्यलाई कुन रूपमा प्रस्तुत गरेको छ र त्यस सन्दर्भमा प्रताप सुब्बाको योगदानको पनि विश्लेषण र मूल्याङ्कन गर्नु नै हुन्। यी चारवटा उद्देश्यहरूलाई माथिका प्राज्ञिक समस्याहरूको प्रकाशित सम्बद्ध सैद्धान्तिक पुस्तकहरू, समालोचना पुस्तकहरू, चलचित्रको इतिहास, चलचित्रकोश, पत्रपत्रिका लेखहरू, तथा विद्युतीय स्रोतबाट प्राप्त सामाग्रीहरूलाई मूल आधार बनाइएको छ।

सामाग्री सङ्कलनविधीअन्तर्गत मूख्यः प्राथमिकसामाग्रीस्रोत, द्वितीय सामाग्रीस्रोत र विद्युतीय (सञ्चार माध्यम) सामाग्रीस्रोतलाई अंगालिएको छ। प्राथमिक सामाग्रीस्रोतअन्तर्गत चलचित्र निर्देशक प्रताप सुब्बा र उनीसँगको काम गर्ने चलचित्र कर्मी तथा कलाकारहरूसँगको भेटवार्ता तथा अन्तरवार्ताबाट प्राप्त जानकारीका आधारमा सामाग्री सङ्कलन गरिएको छ। द्वितीय सामाग्रीस्रोतअन्तर्गत विश्वविद्यालयका पुस्तकालयहरू, व्यक्तिगत पुस्तकालयबाट समेत सामाग्री सङ्कलन गरी यस शोधकार्यलाई अघि बढाउने काम भएको छ। कालक्रमिक रूपमा प्रकाशित विभिन्न चलचित्रसम्बन्धी इतिहास, तत्सम्बन्धीका सिद्धान्त, लेखहरूबाट आवश्यक सामाग्री सङ्कलन गरी प्रस्तुत लघुशोधप्रबन्ध तयार पारिएको छ। यसै गर विद्युतीय सामाग्रीस्रोतअन्तर्गत कतिपय प्रेषित टिप्पणी तथा चर्चाहरूलाई पनि सामाग्रीको रूपमा ग्रहण गरी लघुशोधप्रबन्धमा आवश्यकताअनुसार संयोजित गरिएको छ।

यस लघुशोधप्रबन्धको सङ्गठन ढाँचा मूलतः पाँच अध्यायमा सङ्गठित छ। यसै गरि परिशिष्टअन्तर्गत निर्देशक प्रताप सुब्बासँग लिइएको स्वहस्ताक्षरि अन्तरवार्ता र प्राप्त भएसम्मका चलचित्रसम्बन्धीका तस्वीरहरूलाई राखिएको छ। अन्तमा प्रस्तुत लघुशोधप्रबन्धमा प्रयुक्त सामग्रीहरूलाई सन्दर्भ सूचीमा वर्णानुसार राखिएको छ।

दोस्रो अध्याय चलचित्रको परिचय शिर्षकमा विशेष केन्द्रित रही चलचित्रको सैद्धान्तिका आधारमा चलचित्रका अर्थ र परिभाषा, चलचित्रका प्रकार, विश्व चलचित्रको परिप्रेक्ष्यमा चलचित्रको संक्षिप्त इतिहास, चलचित्रका प्राविधिक पक्ष, लगायत प्रताप सुब्बापूर्व नेपाली

चलचित्रको विकास र परम्परा सम्बन्धी सकेसम्म गम्भीर चर्चा गरी उपसंहार प्रस्तुत गरिएको छ।

चौथो अध्याय चलचित्रको तत्त्वको आधारमा परालको आगो चलचित्रको प्राविधिक, सांस्कृतिक तथा संरचनाको अध्ययन शीर्षकमा केन्द्रित छ। यसअन्तर्गत चलचित्र विधाका प्राविधिक, सांस्कृतिक तथा संरचना पक्षबारे सैद्धान्तिक आधारमा विस्तृत चर्चा गरिएको छ।

पाँचौँ अध्यायमा अध्यायगत सारांश र समष्टिनिष्कर्ष गरी दुई उपशीर्षकमा शोधका सम्पूर्ण निचोड प्रस्तुत छ।

## ५.२ समष्टि निष्कर्ष

यस लघुशोधप्रबन्धको समष्टिशोधनिष्कर्ष पूर्वोक्त प्राञ्जिक समस्या र उद्देश्यसँग आबद्ध छ। गुरुप्रसाद मैनालीकृत परालको आगो कथालाई आधार बनाई सन् १९७८ मा दार्जिलिङ निवासी प्रताप सुब्बाको निर्देशनमा निर्मित चलचित्र परालको आगो भारतीय नेपाली चलचित्रको इतिहासमा एउटा छुट्टै स्थान र महत्त्व रहेको छ। प्रस्तुत चलचित्र १९७८ मा निर्माण भए तापनि गुरुप्रसाद मैनालीले भने यस कथालाई आजभन्दा धेरै वर्ष अघि नेपालको ग्रामीण अशिक्षित समाजलाई आधार बनाएर लेखिएको कथा हो। तर यो कथा नेपालको नेपालीहरूको मात्र नभएर सम्पूर्ण नेपाली ग्रामीण समाजमा बसोबासो गर्ने नेपालीसँग मिल्दोजुल्दो र नेपालीहरूको दुःख र मर्मलाई लिइएर लेखिएको कथा हो। त्यसैले यस चलचित्रलाई पर्दामा उतारेर निर्देशक प्रताप सुब्बाले नेपाली चलचित्र साहित्यजगतमा ठूलो योगदान पु-याएका छन्। भारतीय नेपाली

चलचित्रपरमपराको पहोलो दशकतिर निर्मित प्रस्तुत श्याम-श्वेत चलचित्र परालको आगोमा निर्देशकले मुख्य पात्र चामेको चरित्रको माध्यमबाट चलचित्रको कथालाई अघि बढाएका छन्। नेपाली समाजमा लोग्नेले स्वास्नीलाई कुट्ने र घरायसी कामको लागि मात्र स्त्रीको प्रयोग गरिने पुरानो नेपाली ग्रामीण समाजिक वातावरणलाई चलचित्रको कथामा प्रस्तुत गरिएको छ। साथै लोग्ने-स्वास्नीको झगडा परालको आगो भन्ने सामाजिक मिथकलाई पनि यस चलचित्रमा प्रस्तुत मैनालीको कथालाई आधार बनाएको चलचित्र परालको आगोमा सम्पूर्ण कथालाई जस्ताको त्यस्तै उतारने प्रयास गरे तापनि चलचित्रमा धेरै मात्रामा थपघट भएको छ। कथाको शुरूमा गौथलीलाई साह्रै मुखाले थिई भनेर कथाआरम्भ गरेको छ भने चलचित्रमा चामे हलोकोदालो लिई बारीबाट घर फर्किदै आएको दृश्य देखाइएको छ। कथामा गौथली विहे हेर्न गएको चर्चा मात्र छ भने चलचित्रमा विहेको कार्यक्रम सम्पूर्ण रूपमा देखाइएको छ। निर्देशकले नेपाली जातिका विहेमा गरिने सांस्कृतिक परम्पराअनुसारका चलन, व्यवहार तथा रितिरिवाजलाई शुरूदेखि अन्त्यसम्म नै प्रस्तुत गरी नेपाली संस्कृतिलाई खुलस्त रूपमा प्रस्तुत गरेका छन्। नेपाली लोक परम्परालाई पनि निर्देशकले चलचित्रमार्फत प्रस्तुत गरेका छन्। जस्तै- लोक नाटकभिन्न पर्ने मारूणी नाँच आदि । यति मात्र नभएर चलचित्रमा विहे-बटुलोमा गरिने नाँच, घास-दाउरा गर्दा गाइने गीत आदि चलचित्रमा देख्न पाइन्छ। कथामा रहेको भाषामा पनि धेरै परिवर्तन भएको देखिन्छ भने चलचित्रमा वस्तु प्रयोगमा पनि केही थपघट भएको देखिन्छ। जस्तै- कथामा भैसीको कुरा गरेको छ भने चलचित्रमा गाईको प्रयोग गरिएको छ। यसका मूल कारण दुई वटा रहेको कुरा निर्देशकसँगको

भेटवार्तामा खुलस्त भएको छ। उनी भन्छन्- " यसो गर्नुको मूल कारण दुईवटा रहेको कुरा निर्देशकसँगको भेटवार्तामा खुलस्त भएको छ। उनी भन्छन् -

"यसो गर्नुको मूल कारण थियो, एक - जहाँ चलचित्र छायाङ्कन गरिन्दै थियो त्यहाँ भैसी थिएन र दोस्रो - त्यस समय कालेबुङ र भारतीय नेपाली समाजमा भैसी पालनको चलन नहुनको कारणले र यो चलचित्र भारतबाट बनाएको कारणले यहाँ भैसीको साटो गाईको उपस्थिति देखाइएको हो"<sup>५२</sup>

यस्तै प्रकारले कुनै कुनैमा जस्ताको त्यस्तै भाषाप्रयोग पनि गरेका छन्। उदाहरणका लागि भारतीय नेपाली समाजमा चाबीलाई **साँचो** भन्ने चलन छैन, तर पनि चलचित्रको कथामा प्रयोग गरिएको **साँचो** शब्दको नै प्रयोग गरिएको छ। सन् १९७० को दशकमा नेपाली चलचित्र उद्योगमा त्यति बेसी क्रान्ति आएको थिएन। प्राविधिक पक्षहरू कमजोर हुनाका कारणहरू पनि चलचित्र उद्योगका विकास नहुनको कारण हो। त्यस समय हामीसँग राम्रा- राम्रा तक्निकीको विकास पनि भएको थिएन। त्यस समय हाम्रा नेपालीहरूसित चलचित्र बनाउनका निम्ति धेरै पूँजी पनि थिएन, तैपनि चलचित्र **परालको आगो**मा बनाउने क्रमा प्रार्यः जसो चलचित्रका प्राविधिक कर्मीहरू कोल्कत्ताबाट ल्याइएको थियो। प्राविधिक कमजोरीका कारणले **परालको आगो** उत्कृष्ट चलचित्र नभए तापनि विषयवस्तुको दृष्टिकोणले यस चलचित्रलाई उत्कृष्ट मान्न सकिन्छ।

## सन्दर्भग्रन्थसूचि

### क. नेपाली सन्दर्भपुस्तक

१. खनाल, पी.एम., सम्पा, (सन् २००८) नेपाली साहित्य सुधा, गान्तोक : जनपक्ष प्रकाशन।
२. दुङ्गेल, माधव, (सन् २०१०), चलचित्र सिद्धान्त, काठमाडौं : बुद्ध एकेडेमिक पब्लिसर्स एण्ड डिस्ट्रिब्युटर्स प्रा. लि।
३. थापा, मोहनहिमांशु, (सन् २००९), साहित्य परिचय, ललितपुर : साझा प्रकाशन।
४. न्यौपाने, सुभाषचन्द्र, (सन् २०१३), नेपाली नाटक र चलचित्र सिद्धान्त, धरान : एन बि डि प्रकाशन।
५. बराल, ईश्वर, सम्पा, (सन् १९९८), नेपाली साहित्य कोश, काठमाडौं : प्रकाशक नेपाल राजकीय प्रज्ञा- प्रतिष्ठान।
६. शर्मा, लक्ष्मीनाथ, (सन् २०१०), चलपाली नाटक र चलचित्र सिद्धान्त, चित्रकला: सिद्धान्त, शैली र प्रवृत्ति, ललितपुर : जगदम्बा प्रकाशन।
७. सायमी, प्रकाश, (सन् २००४) चलचित्र: कला र प्रविधि, काठमाडौं : पैरवी बुक्स एण्ड स्टेशनरी सेन्टर।

### ख. हिन्दी सन्दर्भपुस्तक

१. जोशी, मनोहर श्याम, (सन् २०१३), पटकथालेखन एक परिचय, दिल्ली : राजकमल प्रकाशन

प्रा. ली. ।

### ग. अङ्ग्रेजी सन्दर्भपुस्तक

१. Stam, Robert, (२०००), *Film Theory An Introduction*, USA : Blackwell Publishers.

२. Monaco, James, (२००९), *How To Read A Film*, USA : OXFORD University Press.

### घ. सन्दर्भ पत्रपत्रिका

१. कामना, जनवरी, (सन् १९८४), काठमाडौं : वर्ष १ अङ्क २।

२. छेत्री, सन्तकुमार (वार्ताकार), ६ सेप्टेम्बर (सन् २०१४), *हिमालय दर्पण*, दैनिक समाचार पत्र, सिलगढी: वर्ष १३ अङ्क ६।

३. छेत्री, समिरण, 'प्रियदर्शी', २९ अप्रेल, (सन् १९८६), *मशाल दक्ष कलाकारहरूको एउटा मसल?* *हिमालचुली*, दैनिक समाचार पत्र, वर्ष ४ सङ्ख्या ४६।

४. दाहाल, नरबहादुर, (सन् १९९९) *नेपाली नाटक र चलचित्रको सांस्कृतिक मूल्याङ्कन*, पवन चामलिङ 'किरण' (सम्पा), *निर्माण*, नाम्ची : संस्कृति विशेषाङ्क, वर्ष १९ अङ्क ३४।

५. दाहाल, नरबहादुर, १७ दिसम्बर, (सन् १९८५), *नेपाली चलचित्र 'मशाल' को समीक्षात्मक मूल्याङ्कन*, *हिमालचुली*, दैनिक समाचार पत्र, वर्ष १ सङ्ख्या २१३।

६. योजनन, बी, ३० नोभेम्बर, (सन् १९८२), *बाँचन चाहनेहरू सित भेटेपछि*, *हिमालचुली*, दैनिक



समाचार पत्र, वर्ष १ सङ्ख्या २४७।

७. शर्मा, शान्ति, ३० मार्च (सन् १९७८) परालको आगो प्रदर्शन पछि, चौकिदार पाक्षिक

समाचार पत्रिका, खरसाङ : वर्ष १, अङ्क- ४।

८. शर्मा, चन्द्रलाल, १२ अक्टोबर, (सन् १८८२), रङ्गीन नेपाली चलचित्र बाँचन चाहनेहरू: एक

समाचार, हिमालचुली, दैनिक समाचार पत्र, वर्ष १ सङ्ख्या २०४।

ड. इलेक्ट्रोनिक स्रोत

१. खडका, सुरज, साहित्य कृतिमा चलचित्र, गुगल, (जुन २०, २०११), मेरोकिपिया

(merokipia.com )।

२. तुलाधर, विजयरत्न, चलचित्रमा हास्य रसको सुरुआत, गुगल, (अगस्त २०१०) युवामञ्च।

परिशिष्ट क

निर्देशक प्रताप सुब्बासँगको अन्तर्वार्ता उनको आफ्नै हस्ताक्षरमा

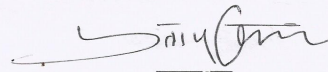
### प्रश्नावली

चलचित्र निर्देशक श्री प्रताप सुब्बासँगको अन्तर्वार्ता

१. तपाईंले आजसम्म निर्देशन गर्नु भएका चलचित्रहरू कुन-कुन हुन् र कुन चलचित्रमा आत्मसन्तुष्टि पाउनु भएको छ ?

मैले आजसम्म निर्देशन गरेका चलचित्र त धेरै नै छे -  
पि. न. मध्ये पहिलो चलचित्र हो "पराबको आगो" - यो  
चलचित्र मोहित, सुद्ध नेपाली परिवेशमा आधारित हुन  
गर्को छ, नेपाली जगतमा लोलाउत हुन पुग्यो - तर...  
"आत्मसन्तुष्टि" भुस गर्ने हो भने... "बिन्दु-चपमोह" नै  
हो - - कारण यस चलचित्रमा मोर्स-६७ को चरित्र र  
समानको परिवेशलाई XRay गरेर फरकमा परिभाषा छ.

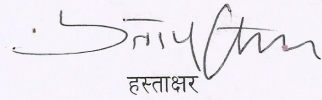
मिति  
२६/१०,०१२

  
हस्ताक्षर

२. तपाईं चलचित्र निर्देशनक्रममा कुन तत्वलाई बढी महत्त्व दिनुहुन्छ ?

हेर्नु हवस ! एउटा राम्रो चलचित्र निर्माण गर्नु को निम्ता  
सबै तत्वलाई नै महत्त्व दिनु पर्छ, सर्वप्रथम त विषयवस्तु हो,  
विषयवस्तुको राम्रो समाजलाई राम्रो संदेश दिनु सम्बन्ध पर्छ,  
पटकथा वा विशेष ध्यान दिनु पर्छ, संगीत, छायांकन,  
सम्पादन, पार्श्वसंगीत र विषयवस्तुलाई सुहाउने पात्रहरूको  
चयन.

मिति  
१५.१०.२०१३

  
हस्ताक्षर

३. तपाईंका लागि चलचित्रमा चाहिने प्रमुख तत्वहरु के - के हुन् ?

प्रमुख-वादी तत्वहरू त ३ नम्बर प्रश्नको उत्तरमा नै  
गर्नु सकिन्छ, तर पनि चलचित्र निर्माणको लागि रजुता  
सम्बन्धी केही गहन तर्कहरू - यामा प्रमुख हुन सकिन्छन्,  
Dance Master, Fight Master, Make up man, Hairdresser,  
Sound Man, Camera man, Production Manager and  
Editor - गायकहरू, कतया मुख्य तत्व हुन सकिन्छन्  
निर्माता कालिचौर समूहबाट हुन सक्छ

मिति  
२६.१०.२०१३

  
हस्ताक्षर

४. भारतीय चलचित्रको तुलनामा नेपाली चलचित्रको स्थिति के-कस्तो छ?

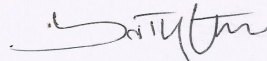
भारतीय चलचित्रको तुलनामा नेपाली चलचित्र सँग गर्नु गिनाइने -  
कारण युद्ध छ - पहिले त धर्मोपसंग चलन छैन, प्राविधिक पक्ष  
पक्षमा खासिन ससमान छैन. चलचित्र जगत मा लोको पैरो  
लाग गर्ने कर्मी दह छैन. गबोस पनि कसैस गरास, पसोने  
दिहेने निर्माता दहले - निर्माता दहले पनि कारी पसोने स्वप?  
नेपाली चलचित्रको बजारगांठ (Market) नै छैन।

जब सम्म धर्मोपस धर्मो चलचित्रको बजारगांठ नडाउनेना  
तबसम्म धर्मो चलचित्र जगत को आविष्य उज्वल हुने छैन।

ठाने यहाँ प्रकतः उदह, कसरी 'बजारगांठ' बडाउने त?

व्यसको पनि उपाइ छ .... !

मिति  
७७.१०.२०१३

  
हस्ताक्षर

५. नेपाली चलचित्रलाई विश्व स्तरमा पु-याउनाका लागि कुन कुराको कमी र खाँचो छ?

नेपाली चलचित्रलाई विश्व स्तरमा पु-याउनु गर्ने लुरा -  
गलत छ। - - सउदा 'सुगतृष्णा' मात्र हो। दुनत  
दशमो लिखयवतु गर्ने थुप्रै छ. दशो सास्कृती  
लाई लिएर हेर्नु हो गर्ने लिखयवतु छ - तर प्राविधिक  
पक्षबाट दामी शुन्य हो।

मिति  
२०.१०.१३

हस्ताक्षर

६. चलचित्र निर्माता तथा निर्देशकहरूलाई तपाईंको सन्देश के छ?

मेरो स्रोत अन्तर्गत जात, धेरै चलचित्रजगतको निर्माता, निर्देशक - र अरु चलचित्रकर्मीहरूले धेरैकुरा रूढिहरू-सङ्ग्रह गर्नु होला - यकी दायीले चलचित्रको विकास गर्ने गर्नु हो - प्राविधिक पक्षहरू बलियो बनाउन पर्छ, व्यसनिक अध्ययन गर्नु पर्छ, ट्रेनिंग लिनु पर्छ... - नातले चलचित्रलाई अनौरपजनको रूपमा हेर्ने तर त्यो दोहन अध्ययनको रवोचा छ. दायीले आफ्नो पन देखाउनु हुनेछ. खुदले पत्ती चलचित्रहरू निर्माण गर्ने विचारहरूलाई करिबो पाउने जानु पर्छ - नत्र गर्ने दायी बालु जस्तो हुनेछ - आफ्नोले जसोहाको अनुकरण गरेर दिनु रवोचा छ - यता अङ्गीराको पनि अनुकरण गर्नु - आफ्नोलाई राम्रो सँग हेर्नु स्वतन्त्रता कता गर्नु रौ जसो उदाहरण दिनु छ जसले आफ्नो बालो गर्नु पुरोहा जसो अनुकरण गर्नु दिनु छ - विचार बालु - न गर्नु रौ जसो न अनुकरण गर्नु - आफ्नो आफ्नो जसो न लेही छैन - आफ्नोको अनुकरण गर्नुले आफ्नो पन देखाउने - यदी हो मेरो "सन्देश"

आफ्नो धेरै बालु रूढिहरू श्रमचक्र - नमस्कार!

मिति

२४.१०, ०१३

हस्ताक्षर

सुभाष

परिशिष्ट ख

तस्वीरहरू



परालको आगोमा चामे र गौथलीको बाबु



परालको आगो जुठे र जुठेकी स्वास्नी





चलचित्र **मसाल** को छायाङ्कन स्थलमा लिइएको तस्वीरमा चलचित्रको मुख्य कलाकार डेनी

डेन्जोङ्पा र अन्य कलाकारदहरू। स्थान: सिक्किम, सिङ्ताम



चलचित्र **मसाल**को छायाङ्कन स्थलको तस्वीर



चलचित्र **मसाल**को छायाङ्कन स्थलको तस्वीर





चलचित्र *मसालका* नायक डेनी डेन्जोङ्पा



चलचित्र *परालको आगोका* नायक चामेसँगको तस्वीर



परालको आगोका चलचित्र निर्देशक श्री प्रताप सुब्बासँग