

---

# नेपाली रङ्गमञ्चीय परम्परा र प्रयोग

कान्छी महर्जन, पिएच.डी \*

---

*Article History: Received 3 Sep. 2021; Reviewed 13 Oct. 2021; Revised 13 Nov. 2021; Accepted 23 Dec. 2021.*

---

## लेखसार

नाटक एक प्रदर्शनकारी कला हो । नाट्यरचना हुनुले मात्र यसको औचित्यलाई स्थापत्य गर्न सक्दैन, यसको लागि त निश्चय नै नाट्यरचना प्रस्तुतिको तहमा पुग्नुपर्दछ । नाट्यरचनादेखि प्रस्तुतिको तहसम्म पुग्दा त्यहाँ थुप्रै रङ्गकर्मीहरूका साथसाथै अनेक रङ्गशिल्पीय पक्षको आवश्यकता पर्दछ । यसरी नाट्यरचनादेखि प्रस्तुतिको तहसम्म पुग्ने क्रममा महत्वपूर्ण भूमिका निर्वाह गर्ने यी रङ्गकर्मीहरूले समयसँगै आएको विज्ञान र प्रविधिको नवीन-नवीन ढङ्गका साथ रङ्गशिल्पीय पक्षको प्रयोग गर्दै रङ्गमञ्चको यात्रालाई निरन्तरता दिइरहँदा रङ्गमञ्चको क्षेत्रमा विविध प्रवृत्ति र प्रयोग देखिन थाले । समयसँगै नेपाली रङ्गमञ्चमा देखा परेका यिनै विविध रङ्गमञ्चीय प्रयोगको अध्ययनमा यो लेख केन्द्रित छ । यस अध्ययनका लागि नेपाली रङ्गमञ्चसम्बन्ध लेखिएका सैद्धान्तिक पुस्तकलाई मुख्यस्रोतअन्तर्गतको सामग्रीका रूपमा सङ्कलन गरिएको छ । यसका साथै प्रतिनिधिमूलक केही मूल नाटकहरूको अध्ययन गर्दै थप सामग्री सङ्कलन गरिएको छ । यथासम्भव भएसम्म काठमाडौँभित्र र बाहिर विविध स्थानमा हुने नाट्यप्रस्तुतिलाई प्रत्यक्ष अवलोकन गरी रङ्गमञ्चीय परम्परा र प्रयोगसम्बन्धी प्राथमिक तथ्य सङ्कलन गरिएको छ । आवश्यकता हेरी नाटककार, निर्देशक, अभिनेता, व्यवस्थापक आदि रङ्गकर्मीहरूसँग छलफल गरी तथ्य सङ्कलन गरिएको छ । पूर्वीय र पाश्चात्य नाट्यजगत्मा धार्मिक आस्थाबाट सृजित भएको नेपाली रङ्गमञ्चको अवधारणा आजको समयसम्म आइपुग्दा यसले थुप्रैप्रयोगलाई आत्मसात् गर्दै नवीन-नवीन प्रयोगका साथ अगाडि बढेको छ भन्ने निचोड यस अनुसन्धानले देखाएको छ ।

**शब्दकुञ्जी:** प्रदर्शनकारी कला, रङ्गसज्जा रङ्गमञ्च, रङ्गशिल्प, हस्तमुद्राङ्ग

## विषय परिचय

नाट्यरचना, प्रस्तुति र दर्शक यी तीन आयामको समन्वयबाट नाटक सार्थक हुन्छ । नाट्यरचना नाटक प्रस्तुतिको आरम्भविन्दु हो । नाटककारको परिकल्पनामा मञ्चित भएर नाट्यरचनाको सिर्जना हुन्छ । शब्द, त्यसको ध्वनि तथा त्यसमा सिर्जना हुने दृश्यको सम्भावनाले नै कालान्तरमा प्रदर्शनकारी कला नाटकको रचना हुन्छ । नाट्यरचनामा अन्तर्निहित रङ्गमञ्चीय परिकल्पनाले यसलाई प्रदर्शनकारी कलाको स्तरमा पुऱ्याउँदछ । नाटक लेखनदेखिप्रस्तुतिको तहसम्म पुग्नाका लागि अनेक रङ्गकर्मीहरूको सामूहिक प्रयासको आवश्यकता पर्दछ तापनि यहाँ केवल नेपालीरङ्गमञ्चीय परम्परा र प्रयोग पक्षको मात्र चर्चा गरिएको छ । नेपाली रङ्गमञ्च आजको अवस्थामा आइपुग्दा यसले समयक्रमसँगै विविध रङ्गमञ्चीय प्रयोग आत्मसात् गर्दै अघि बढेको परम्परा देखिन्छ तर त्यस कुराको अध्ययन हालसम्म हुन सकेको देखिँदैन । यसैलाई यस अनुसन्धानमा समस्याका रूपमा अगाडि सारिएको छ । धार्मिक आस्थाबाट सृजित भएको नेपाली रङ्गमञ्चीय परम्परा आजको समयसम्म आइपुग्दा यसले के-कस्ता प्रयोगलाई आत्मसात् गर्दै अगाडि बढेको छ ? यही मूल समस्यामा यो लेख केन्द्रित रहेको छ ।

---

\* उपप्राध्यापक, सरस्वती बहुमुखी क्याम्पस (मानविकी सङ्काय, नेपाली विभाग), त्रिभुवन विश्वविद्यालय, नेपाल ।

माथि उल्लिखित मूल समस्यामा केन्द्रित रही त्यसैको समाधानमा खोजअध्ययन गर्नु नै यसको उद्देश्य रहेको छ । नेपाली रङ्गमञ्चमा आरम्भदेखि हालसम्म रङ्गमञ्च सर्जकहरूले रङ्गमञ्चीय परम्परामा गरेका विविध प्रयोगको खोजपरक अनुसन्धान गर्नु यसको मूल उद्देश्य रहेको छ ।

### अध्ययनको विधि

साहित्यको अन्य विधाभन्दा नाटक पृथक् विधा बन्नुको मुख्य कारण यसमा अन्तर्निहित रङ्गमञ्च नै हो । नाटकको पूर्णता यही रङ्गमञ्चले दिने हुँदा नाट्यप्रस्तुतिलाई नाट्यलेखन यात्राको अन्तिम र महत्त्वपूर्ण चरण मानिन्छ । नाट्यलेखन र प्रस्तुतिका क्रममा नेपालीरङ्गमञ्चका क्षेत्रमा समयसँगै विविध नवीन प्रयोग देखिएको हुँदा रङ्गमञ्चसँग सम्बन्धित सैद्धान्तिक पुस्तकलाई मुख्य सामग्री स्रोतमा रूपमा लिइएको छ । यसकासाथै नाट्यप्रस्तुतिको अवलोकनबाट आवश्यक सामग्री सङ्कलन गरिएको छ । यसैगरी आवश्यकताअनुसार केही प्रतिनिधि नाटककार र निर्देशकजस्तै प्रचण्ड मल्ल, अशेष मल्ल आदिसँगको अन्तर्वाताबाट प्राथमिक सामग्री सङ्कलन गरिएको छ । नेपाली रङ्गमञ्चलाई भिन्न मोड दिन सक्ने केही प्रतिनिधि नाटककार बालकृष्ण सम, भीमनीधि तिवारी, गोपालप्रसाद रिमाल आदिका नाटकका रङ्गमञ्चीय पक्षको अध्ययन गर्दै आवश्यक सामग्री सङ्कलन गरिएको छ । यसरी प्राथमिक र द्वितीयक स्रोतबाट सङ्कलित सामग्रीलाई अध्ययन गर्दै तिनलाई विविध शीर्षक र उपशीर्षकमा विश्लेषण गर्दै लेखलाई अन्तिम रूप दिइएको छ ।

### नेपाली रङ्गमञ्च

नाटकको उत्पत्ति वैदिककालदेखि नै भएको मानिए तापनि परम्परागत लोकसंस्कृतिले नै नाटकलाई जीवित राख्दै आजको अवस्थासम्म ल्याइपुऱ्याएको हो भन्न सकिन्छ । परापूर्वकालदेखि गाउँघरका सुखदुःखलाई जयविजय, हर्ष आदि भाव व्यक्त गर्ने माध्यमका रूपमा लोकसहित्यका लोकगीत, लोकनृत्य, लोकगाथा आदिलाई अपनाएको पाइन्छ । यसलाई व्यक्त गर्दा शारीरिक तथा अन्य हाउभाउसमेत प्रस्तुत गर्नुपर्ने हुँदा यी अवस्थालाई नै नेपाली नाटक र रङ्गमञ्चको पृष्ठभूमि मान्नुपर्ने हुन्छ ।

### लोकनाटक

मानवको सृष्टिकालदेखि समाजमा कुनै न कुनै रूपमा नाट्यप्रदर्शन भएको देखिन्छ । मनोरञ्जनको कुनै विकल्प नभएको तत्कालीन अवस्थामा लोकमानसले विविध अवसरमा नाचगान गर्दै मनोरञ्जन गर्ने गरेको पाइन्छ । कतिपय यी नाचगान, जात्रा आजसम्म पनि चलिरहेका हामी देख्न सक्छौं । विविध पर्वहरूमा देवीदेवताहरूका मन्दिरमा जात्रा, मेला लाग्दा बाजा बजाई गीत गाउने र नाच्ने परम्परा आज पनि छ । पर्वपर्वमा गरिने यस्ता प्रदर्शनकारी गतिविधि नै लोकनाटक हुन् । लोकनाटकमा सर्वसाधारण र ग्रामीण कलाकारले अभिनय गर्ने गर्दछन् । “लोकनाटकको प्रदर्शन सामान्तया चोक, आँगन, चौर, भञ्ज्याङ, चौतारी, डबली आदि खुला स्थानमा हुने गर्छ” (यात्री, २०७३, पृ. ६२) । लोकनाटकका लागि खुला मञ्च रहेको हुन्छ । त्यहाँ विशेष प्रकारको वेशभूषा र रङ्गमञ्चको आवश्यकता पर्दैन । यसमा पर्दाको प्रयोग हुँदैन । कुनै दृश्य परिवर्तनको अपेक्षा पनि राखिँदैन । सबै पात्रहरू मञ्चमा एकै चोटि उपस्थिति हुन्छन् । अभिनय गरेर नाटक समाप्त भएपछि एकै चोटि फर्कन्छन् । स्त्री पात्रको अभावमा पुरुषलाई नै स्त्री पात्रका भेषमा भूमिका निर्वाह गर्न लगाइन्छ । वस्तुतः यो लोकजीवनको धर्म, संस्कृति र परम्परासँग सम्बन्धित हुन्छ । रचनाकार अज्ञात रहने लोकनाटकमा रङ्गमञ्चीय प्रविधिको पूर्णतः बहिष्कार गरिएको हुँदैन । घाटुनाच, धामीनाच, घिन्ताडमुनि नाच आदि नाचहरू लोकनाटक हुन् ।

## डबली नाटक

नेपाली रङ्गमञ्चको औपचारिक थालनी लिच्छविकाल भएको मानिन्छ । मल्लकालअघि पनि डबलीको अस्तित्व रहेको तथा धार्मिक नाटक खुला आकाशमा देखाउने परम्परा थियो । हरिसिद्धि नाचबाट सुरु भएको नेपाली रङ्गमञ्चको इतिहासले धेरै नै उतारचढाव पार गरिसकको छ । “हरिसिद्धि नाटक (नाच) वा जलप्याँख त्रिशक्ति (देवी-काली, लक्ष्मी र सरस्वती वैष्णवी) यो नाच ललितपुर जिल्लाको हरिसिद्धि नाच हो” (मल्ल, २०६६, पृ.१७) । हाल यो नाच बाह्र वर्षमा एकपटक देखाइने परम्परा छ । लिच्छविकालीन डबलीलाई जीर्णोद्धार गर्दै तथा नभएको ठाउँमा नयाँ डबली थप्दै रङ्गमञ्चलाई टेवा दिने काम मल्लकालमा भएको पाइन्छ । मल्लकालीन समयमा बनेका डबली रङ्गमञ्च र त्यस समय आरम्भ गरेका नाच र नाटक आज पनि हामी प्रत्यक्षतः देख्न सक्छौं ।

तत्कालीन मल्ल राजाहरूले धार्मिक गाथाहरूको आधारमा अनेक नाटक, नाचहरूको रचना गराई देवदेवीहरूको यात्रापर्व अनि यस्तै अरू शुभ कार्यहरूमा मञ्चन गरे गराए । त्यतिमात्र होइन त्यो परम्परा दिगो रहोस् भन्ने हेतुले गुठीहरू खडा गरी सञ्चालनका लागि जग्गाजमिन र अर्थको व्यवस्था पनि गरेका देखिन्छन् । मल्लकालीन समयमा डबलीमा नचाइने मुख्य शास्त्रीय नाचहरूमा नरदेवी श्वेतकाली अजिमा नाच, पचली भैरव नाच, किलागलको देवी नाच, मजिपाटको लाखे नाच, लुमडी नाच, कीर्तिपुर बाघभैरव नाच आदि हुन् । मिश्रित भाषाशैलीको प्रयोग रहेका यस समयका नाटकका सबै पात्रहरू गीतका माध्यमबाट बोल्छन् ।

उपत्यकाका सहरहरूमा देखा पर्ने डबलीहरू मल्लकालीन दरवारहरूको प्राङ्गण वा दरवारका नजिकै देवदेवीका मन्दिरहरू नजिक अनि टोलको बीचमा बनाइएका देखिन्छन् । यी डबलीहरूको लम्बाइ, चौडाइ एकनासको देखिन्छ । प्रायः धेरैजसो डबलीहरू चारकुने देखिन्छन् । यी डबलीहरू समतल बनेका हुन्छन् र खुला हुन्छन् । प्राचीन परम्पराअनुसार चलिआएका यी डबलीहरूमा नाच, नाटकको प्रदर्शन हुँदा कलाकारहरूका चाल वाद्यवादकहरूको निश्चित स्थान र कलाकारहरूको नेपथ्यतिर जाँदाको नियम आफ्नै किसिमको भएको देखिन्छ । “नाटकको सुरु हुनुअघि वाद्य ताल र गीतको आधारमा भाव प्रदर्शन गर्दै हस्तमुद्राङ्कन अभिनय गर्न सुरु गर्दछन् । नाटयेश्वरको आराधना सिद्धिसकेपछि नाटयेश्वरको चित्रित पर्दा हटाइन्छ र नाच सुरु गरिन्छ । प्रत्येक चालले रङ्गमञ्चमा त्रिकोण बनाउँछ र आकार योन्याकार बन्दछ” (मल्ल, २०६६, पृ.३६) । डबली त्रिकोण बनाउनुको मुख्य कारण डबलीको तीनतिर बसेका दर्शकहरूले प्रदर्शित नाटकको रसास्वादन सजिलैसँग गर्न सकून् भन्ने हो । रङ्गमञ्चीय चाल विशेष हुने वाद्यवादकहरूका अगाडि उभिएका कलाकारहरू रङ्गमञ्चीय चाल सुरुगर्दछन् ।

कलाकारहरू आफ्नो स्थानबाट त्रिकोणात्मक ढङ्गले दाहिनेतिर बढ्दै जाने चाललाई लोम भन्दछन् । त्यहाँबाट अभिनय गर्दै अर्को निश्चित स्थानमा पुग्दछन् । यस स्थानलाई प्रकोण भन्दछन् । यस स्थानमा उभिई अभिनय गरिसकेपछि कलाकारहरू त्यहाँबाट सिधा अर्को बाटोतिर लाग्दछन् । यी कलाकारहरू फेरि एक निश्चित ठाउँमा पुगी उभिन्छन् र अभिनय गर्दछन् । यस स्थानलाई द्वितीयकोण भन्दछन् । प्रथमकोण र द्वितीय कोणको बीचको बाटोलाई मार्ग भन्छन् । यहाँबाट कलाकारहरू पहिले आफू उभिएको ठाउँमा नै फर्कन्छन् । यस चाललाई विलोम भन्दछन् । यहाँ पुगेपछि डबलीभित्रको रङ्गमञ्चीय चालले पूरा त्रिकोण बनाउँछ (मल्ल, २०६६, पृ.३७) ।

डबली खुला स्थानमा बन्ने भए तापनि यसको निर्माणमा निश्चित नियम पाइन्छ । कलाकारहरूका चाल, वाद्यवादकहरूको निश्चित स्थान र कलाकारहरू नेपथ्यतिर जाँदाको निश्चित नियम देखिन्छ । वेशभूषा,

रूपसज्जा आदिमा नाटकीय औपचारिकता रहने गर्दछ । यसमा प्रायः विविध प्रकारका मुकुन्डाको प्रयोग गरिन्छ । यस समयमा नेपालमा नाटक गर्ने प्वाँख समूहका कलाकारहरू थिए । यी कलाकारहरूले नाटक प्रदर्शनका लागि रङ्गमञ्चको निर्माण गर्दैनथे । यिनीहरूलाई नाटक प्रदर्शनका लागि पर्दाको आवश्यकता पर्दैनथ्यो । कलाकारहरूले नाटक प्रदर्शन गर्ने स्थान नजिकैका घरछिँडीमा वेशभूषा बदल्ने र अुनहारमा शृङ्गार गर्ने गर्थे । दर्शकहरू आआफ्नो घरबाट गुन्डी ल्याई ओछ्याउने र त्यही गुन्डीमाथि बसी नाटक हेर्ने परम्परा थियो ।

### ज्यापू नाटक

जंगबहादुर राणाको पालादेखि ज्यापू नाटक परम्परा सुरु भएको हो । राणाहरूको विलासिताको लागि बनेका नाट्यशाला दरवारभित्र सीमित रहेकाले सर्वसाधारण एवम् किसानवर्गको मनोरञ्जनको माध्यमका रूपमा ज्यापूनाचले गति लिन थालेको देखिन्छ । ज्यापूहरूको मुख्य पेशा कृषि नै थियो । कृषिकर्म नभएको फुर्सदको समयमा मनोरञ्जनका लागि गरिने नाचगानबाट ज्यापू नाटकको आरम्भ भएको हो भन्न सकिन्छ । ज्यापू ( कृषक) समाजको नाटक भएकाले यसलाई रङ्गकर्मी प्रचण्ड मल्ल जन रङ्गमञ्च भन्ने रुचाउँछन् । कृषिकार्यबाट फुर्सद पाएपछि गाईजात्रा, इन्द्रजात्रा पर्वको अवसरमा मनोरञ्जका लागि कलाप्रेमी युवकहरू भेला भई अस्थायी नाट्यसमूह खडा गरी नाटक गर्ने तयारी गर्दथे ।

तयार गरिने नाटकमा प्राचीन नाटकको हुबहु उतार हुँदैनथ्यो । नवीन विचारधारा भएका सौखिन कलाकारहरूको सुभ्रवुभ्रमा आफ्नै तौरतरिका पनि मिश्रण गरी नाटक तयार हुने गर्थ्यो । मञ्चन हुने नाटकमा चाहिने वेशभूषा, वाद्यवादनका साधनहरू र खानपानको व्यवस्था पात्रहरू आफैले गर्नुपर्थ्यो । कृषकहरू कलाकारहरूलाई प्रदर्शन अवधिभर अन्न दिने गर्थे (मल्ल, २०६६, पृ.८७) ।

ज्यापू नाटकको प्रदर्शन नेवारी भाषामा हुन्थ्यो । ज्यापू नाचको रङ्गमञ्चको सम्बन्धमा रङ्गकर्मी प्रचण्ड मल्ल कान्तिपुरको रङ्गमञ्चमा लेख्छन् :

ज्यापू नाचको महत्त्वपूर्ण पक्ष घिन्तामुनि र चैन सिपाही । घिन्तामुनि स्त्री पात्र हो । नाटकको सूत्रधारको रूपमा यिनीहरू रङ्गमञ्चमा प्रवेश गर्छन् । यिनीहरू रङ्गमञ्चमा प्रवेश गर्नुअगावै बाजा बज्ने थाल्छ र बाजाको तालमा पादविन्यासले नृत्यको रूप लिन्छ । मादलको घिन्ताड घिन्ताड बोलमा नाच्यै नाट्येश्वरको आराधना गर्ने हुनाले यस पात्रलाई मादलको बोलअनुसारको नाम राखी घिन्तामुनि भनी बोलाउने चलन चल्यो कि भन्ने कुरा गरिन्छ । नाट्येश्वरको आराधना सकिएपछि पुरुष पात्र चैन सिपाही, प्रस्तुत हुने नाटकको कथाबारे सङ्क्षेपमा केही बोली नाटक मञ्चन प्रारम्भ गर्दछन् (मल्ल, २०६६, पृ.१२३) ।

यी दुवै पात्रको कार्य आठपहरियाले गर्ने कार्यजस्तै भएको यिनको अभिनयले दर्शाउँछ । यी दुई पात्रहरूले एकको नाक टेढो र अर्को पात्रको मुख टेढो हुने गरी बनाइएको सानो मुकुन्डो लगाएका हुन्छन् । वेशभूषा तिलङ्गा (सिपाही) को जस्तै हुन्छ । दुवै पात्रहरूको आपसी कुराकानी र अभिनयले दर्शकलाई खुवै हँसाउने गर्छन् । गाईजात्रा र इन्द्रजात्रामा मात्र यी नाटक देखाउन पाउने हुँदा टोलटोलका सौखिन कलाकारहरू चाड सुरु हुनुअघि नै नाटक तयार गर्थे र गाइजात्राको दिनदेखि नै मञ्चन सुरु गर्थे । नाटकको सुरु र अन्त्य मादलको घिन्ताङ्गघिन्ताङ्ग तालमै गरिने हुँदाघिन्तामुनिलाई ज्यापू नाटकको प्राण मानिन्छ । ज्यापू नाचमा यस पात्रको विशेष महत्त्व रहेको हुन्छ । त्यसैगरी कहिलेकाही घिन्तामै दर्शक बसको ठाउँसम्म पुगी

रूमाल थाप्दै पैसा माग्ने पनि गर्छ । ज्यापू नाच मल्लकालीन नाटकजस्तै देवदेवीका कथामा आधारित हुन्थे । जातककथा र दन्त्यकथामा आधारित नाटकहरू मञ्चन पनि हुने गर्थे । नाटकको संवादमा नेपाल भाषा एवं हिन्दी, उर्दू भाषामा गाइन्थे । यस्ता नाच प्रायः रात परेपछि हुन्थ्यो । जाडो महिना परेको समयमा दर्शकहरू कठ्याडिग्रएर सुकुलमा बसी नाटक हेर्दथे । अवेर रातमा सुरु हुने नाटक भोलिपल्ट एक दुई बजे अन्त हुन्थे । घर फर्कदा शीत परेर सिमसिमे पानीमा रूभेसमान हुन्थ्यो तर नाटकको कथानक र बेखानारायणको अभिनयले तानिएका दर्शकहरू जाडो सहेर अर्थात् आगोले भरिएको मकल (बोर्सी) पनि साथै लिएर आउँथे । ओढ्ने मकल छोपी आगो ताप्दै नाटक हेर्थे । कोही दर्शक जाडो मार्न तमाखु खान्थे । “सुकुलमा देखाइने यही ज्यापू नाटकलाई बेखानारायण महर्जनले वि.स.१९९७ सालदेखि डबलीमा देखाउने परम्परा सुरु गराएकाले उनलाई डबली नाटकका प्रवर्तक पनि भनिन्छ” (रोदन, २०५४, पृ.२९) । पारसी थिएटरको प्रभाव नेपालको राजधानी हुँदै कुनाकाप्चासम्म पुग्दा ज्यापू नाटकमा पनि परेको कुरालाई ज्यापू नाचमा अति नै भिजेका बेखानारायणका अनुसार त्यतिबेलाका नाटकहरूमा अभिनय गर्दा कलाकारहरूका अप्राकृतिक ढङ्गले रङ्गमञ्चमा घुम्नु, उफ्रनु, अति अभिनय गर्नु, उच्चस्वरमा संवाद बोल्नु, नाटकसित असम्बद्ध हल्काफुल्का खालको हास्य प्रस्तुत गर्नुले नाटकको मर्ममा आघात पर्न जान्थ्यो । यस किसिमको मञ्चन गर्ने तौरतरिका पारसी थिएटरको प्रभावले गर्दा हुन गएको उनको निष्कर्ष देखिन्छ ।

### पारसी रङ्गमञ्च/अस्थायी रङ्गमञ्च

१९०३ सालको कोतपर्वसँगै नेपाली राजनीतिमा राणाहरूको उदय भयो । राणाशासनको उदयले प्राचीन समयदेखि प्रचलित हुँदै आएको रङ्गमञ्चको स्थितिमा अवरूद्ध भयो । प्राचीन समयदेखि विकसित भएको नेपाली रङ्गमञ्च राणाकालमा राणाहरूका लागि विलासी साधनको रूपमा परिणत भयो । डम्बर शमशेरले वि.स.१९५०मा नारायणहिटी दरबारभित्र रायल इम्पिरियल थिएटर निर्माण गरे । “बेलायतमा शेक्सपियरका नाटकहरूको प्रदर्शनमा जस्तो हुन्थ्यो त्यसैको हुबहु नक्कल गरी रङ्गसज्जा र रङ्गमञ्चसँग सम्बद्ध अनेक शिल्पहरूको प्रयोग पारसी थिएटरमा हुँदै आएको थियो” (मल्ल, २०६६, पृ.७०) । उता भारतमा पारसी थिएटरको प्रदर्शन देखेर दिक्क मान्ने साहित्यकार ! विद्वानहरू देखिए भने यता नेपालमा राणाका महलहरूमा पारसी थिएटरको प्रस्तुति देखेर वाहवाह गर्दै रमाउनेहरू दिनप्रतिदिन बढ्दै गइरहेका थिए । यो थिएटर कम्पनीले खुला ठाउँमा नाट्यशाला बनाई नाटकहरूको प्रदर्शन थाले । यिनीहरू ठाउँठाउँ घुमेर नाटक देखाउने व्यावसायिक मण्डली हो । “स्पष्टै छ, यी मण्डलीहरूको उद्देश्य मनोरञ्जन दिई पैसा कमाउनु हो । रङ्गशिल्पको विकास र कलात्मक स्तरको प्राप्तिसँग तिनीहरूको चिन्ता र ध्यान थिएन” (जैन, २००८, पृ.७४) । त्यतिबेलाको परिस्थितिमा यो सम्भव पनि देखिँदैन । दरबारको थिएटरको प्रभाव मणिकमान तुलाधरजस्ता रङ्गकर्मीहरूको थिएटर (मणिकमानको थिएटर)मा पनि प्रशस्त देख्न सकिन्थ्यो ।

मणिकमानको *इन्दरसभा* नाटकको रङ्गसज्जा अति आकर्षक हुन्थ्यो । रङ्गमञ्चमा प्रयोग गरिन अनेक दृश्यका चित्रित पर्दाहरू छेक्काहरू र झलरहरू थिए । मञ्चमा आगोको ज्वाला, वर्षा, नदी र आँधीवेरी यस्तै अनेक इफेक्ट्स दर्साई दर्शकलाई उनी मुग्ध पार्थे । त्यतिबेला चौबाटो, बहाल, बहिल, मन्दिरको छेउ खुला ठाउँमा प्रदर्शन हुने नाटकहरू हेरिरहेका दर्शकहरूलाई मणिकमानको रङ्गमञ्चीय प्रविधिले चकित पार्दथ्यो (मल्ल, २०६६, पृ.९६)

मणिकमान थिएटरले प्याँख परम्परामा एकदमै पृथक् रङ्गमञ्चीय प्रयोग दर्शकसामु प्रस्तुत गरेको थियो । उनको यस नवीन रङ्गमञ्चीय प्रयोगले दरबारमा समेत विशेष चर्चा पाएको थियो । पछिपछि नाटकमा राणाविरोधी कुराहरू पनि समावेश हुन थालेपछि चन्द्र शमशेरको पालादेखि खुला रङ्गमञ्च बनाएर नाटक

देखाउने परम्परा पनि बन्द गराइयो । तत्कालीन समयमा पुरुष पात्रले नै नारी चरित्रको भूमिका निर्वाह गर्ने परम्परा थियो । जनसमुदायदेखि दरबार र भव्य महलहरूसम्म अभिनयकलामा ख्याति कमाएका रत्नदास प्रकाशले पूर्ण युवा भइसकेपछि स्त्री पात्रको अभिनय गर्न छाडी पुरुष पात्रको अभिनय गर्न थालेका देखिन्छन् भनेयिनीसित अभिनेत्री भई अभिनय गर्ने पुरुष कलाकारहरूमा कान्छाबुद्ध बज्राचार्य, रत्न उदास, आशाकाजी, दौलतविक्रम विष्ट, गणेशबहादुर भण्डारी, चक्र श्रेष्ठ, नारायण क्षेत्री, चन्द्र श्रेष्ठ आदि थिए ।

### बन्द रङ्गमञ्च

नेपालीरङ्गमञ्चको क्षेत्रमा स्थायी र बन्द रङ्गमञ्चको आरम्भ राणाकालबाट भएको देखिन्छ । राणाका सानाठूला महलहरूका नाट्यशाला तथा भव्य बैठकहरूमा नाच, गीत र नाटकहरू भइरन्थे । राणाकालमा दरबारभित्र बनेका रङ्गमञ्च केवल सीमित शासकवर्गका मनोरञ्जन र विलासिताको साधनको रूपमा विकसित हुँदै थियो । भारतका प्रसिद्ध उस्तादद्वारा आफ्ना सुसारेहरूलाई तालिम दिन लगाइन्थ्यो । भारतबाट भिकाइएका प्रशिक्षकहरूको मासिक तलब नेपाली प्रशिक्षकहरूको भन्दा बढी हुन्थ्यो । वीरशमशेरका भाइ डम्बरशमशेर बालकृष्ण समका हजुरबुबा थिए । “यिनको ५ तले सेतो दरबार ज्ञानेश्वरको २५० रोपनी जमिनभित्र बनेको थियो । यस दरबारको एउटा लडमा नाट्यशाला बनाइयो । यस नाट्यशालामा कार्यक्रम प्रस्तुत गर्न नाट्यसङ्गीत तालिमे रहने घर पनि बनाइयो” (मल्ल, २०६६, पृ.७९) । राणाकालमा बनेका दरबारभित्रका रङ्गमञ्चराणाकालीन दरबारमा रहेको थिएटर पारसी थिएटरमाभै थिए । त्यहाँका रङ्गमञ्च आधुनिक प्रविधिको प्रयोग गरिएको थियो ।

तीनचार सय दर्शक अटाउने प्रेक्षालयका साथै रङ्गमञ्चलाई सायर र पालले घेर्दथे र रङ्गमञ्चमा ओभरल्याप गर्ने पर्दाका साथै रोलिङ पर्दाहरूको पनि प्रयोग गर्थे । पर्दा, छेक्का र भल्लरमा विविध दृश्यअनुसार प्रयोग गर्दथे । ती दृश्यहरू नाटकको दृश्यअनुसार प्रयोग गर्दथे । रङ्गमञ्चमा नदी, हिमपात, आगलागीका आभास (इफेक्टस) दर्शाउनुका साथै देवीदेवता प्रकट गर्ने र विलीन हुने दृश्य पनि प्रस्तुत गरिन्थे । यस्ता दृश्यहरू देखेर दर्शक मुग्ध हुन्थे, छक्क पर्थे (मल्ल, २०६६, पृ.७७) ।

पारसी थिएटरको प्रभाव तत्कालीन नाट्यपरम्परामा निकै गहिरोसँग परेको देखिन्छ । यतिबेला नेपाली भाषामा नाटकहरू बहुतै कम गरिन्थे । किनभने तात्कालीन राणाका महलहरूमा तथा अरू वरिष्ठ व्यक्तिहरूका घरमा भारतीय उस्तादहरू तथा स्वदेशकै रङ्गमञ्चीय कलाका निर्देशकहरू तालिमे कलाकारहरूलाई हिन्दी, उर्दूभाषामा नाटक गीत सिकाउने गर्दथे ।

भारतीय पारसी थिएटरको प्रभाव ग्रहण गर्दै डम्बर शमशेरले वि.स.१९५० सालतिर नारायणहिटी दरबारमा ज्वायल इम्पेरियल अपेरा हाउस नाम राखी नाट्यशाला निर्माण गर्न सहयोग गरे ।

यो नाट्यशालाको प्रेक्षालयको आसन व्यवस्था सिढिनुमा नभई ठलुवा थियो र प्रेक्षालयको पछिल्लो भागमा केही दर्शकका लागि बारादीको रूप दिई वारिएको थियो । दर्शकदीर्घाबाट रङ्गमञ्चमा प्रवेश गर्न तीन खुड्किलो हाली भन्याङ बनाइएको थियो । यो खुड्किला दायँबाया बनाइएको थियो । रङ्गमञ्चको रङ्गपल्लव चार फिट चौडा थियो । यसको अग्रभागमा पाददीपको प्रयोग गरिएको थियो । यस्तो किसिमको प्रकाश व्यवस्थाको प्रयोग आजको अत्याधुनिक रङ्गमञ्चमा पनि प्रयोग गरिएको हुन्छ । रङ्गमञ्चको अग्रभागको मुख्य पर्दा खैरो रङ्गको मखमलको थियो । यस पर्दाको बनोट रङ्गमञ्चको भव्यतालाई बढाएको थियो । यस पर्दाको पछाडि जडान गरिएका पर्दाहरूमा

विभिन्न दृश्यहरू चित्रित गरिएका थिए । पर्दामा दर्साइएको चित्रअनुसार चित्रहरू छेक्का अनि झलरहरूमा पनि चित्रित गरिएका थिए । सबै पर्दाहरू भारप्रणालीबाट तलमाथि हुने गरी चल्ने व्यवस्था गरिएको थियो । रङ्गमञ्चको प्रकाश व्यवस्थाका लागि विजुलीका साधारण चीमहरू कार्बन प्रकाशको प्रयोग गरिएको थियो । रङ्गमञ्चको सतहबाट देवदेवी तथा नाटकअनुसारको पात्रहरू प्रकट हुने र विलीन हुने व्यवस्था गरेका थियो । यसका साथै परीहरू र देवदेवी आकाश मार्गमा उडाउने दृश्यका लागि फ्लाईड बेल्टको प्रयोग गरिएको थियो । साथै वादलको गर्जनको असर पार्न ध्वनिप्रभावको लागि रङ्गमञ्चको दायित्तिरको भित्तासँगै प्रिडिटरनदेखि फ्लाई फ्लोरसम्म फरकफरक उचाइमा र स्लोपमा काठमो सिर्ढिनुमा ढालुवा बनाइएको थियो । यसमा सानाठूला विभिन्न गोलाइका ढुङ्गाहरू गुडाइन्थे । यस गुडाइले वादल गर्जनको भान पार्दथ्यो (मल्ल, २०६६, पृ.९२-९३) ।

अनुहार, शृङ्गार र वेशभूषाको लागि रङ्गमञ्चको देब्रेतिर छुट्टै व्यवस्था गरिएको हुन्थ्यो । तत्कालीन समयमा संस्कृत काव्यका साथै अन्य भाषाका अनुवादित र अनुदित मोतीराम, शम्भुप्रसाद ढुङ्गेल, लेखनाथ आदिका कृतिहरू मञ्चन उतारिन्थे । राणकालीन दरबारिया रङ्गमञ्चमा प्रदर्शित नाटकहरू परीहरू उडाउनु, स्वर्गबाट देवता प्रकट गर्नु, पातालबाट दुष्ट व्यक्ति प्रकट गर्नुजस्ता रोमाञ्चकारी घटनाहरू प्रदर्शित हुन्थे । प्रदर्शित नाटकहरू बढी तडकभडक र आश्चर्यजनक हुन्थे । अभिनेताहरूले प्रयोग गरेको वेशभूषा तडकभडक भारतीय नौटङ्कीमा प्रयोग भएको फारसी नाटकको वेशभूषाजस्तै थियो ।

वि.सं.१९९२सम्म नेपाली रङ्गमञ्चमा हिन्दी, उर्दू र संस्कृतबाट नेपालीमा अनुवाद भएका नाटकहरू प्रदर्शन भए । यो परम्परा २००६ सालसम्म विकसित भयो । यो परम्परा सर्वसाधारण जनमानसमा केन्द्रित नरहेर विलासी र सम्पन्न राणा दरवारमा केन्द्रित रहयो । वि.सं.२००६सम्म सर्वसाधारण नेपाली जनताका लागि कुनै स्थायी रङ्गमञ्च निर्माण भएका थिएनन् । श्री ५ महेन्द्र शासनकालमा नेपाली बन्द रङ्गमञ्चको विकास तीव्र रूपमा भएको पाइन्छ । २०१४ सालमा नेपाली साहित्य कला र संस्कृतिको विकास गर्न नेपाल साहित्य कला एकेडेमीको स्थापना भयो । यसको स्थापनापश्चात् देशको कला र सांस्कृतिक विकासको सन्दर्भका एक प्रकारको लहर चल्यो । २०१८ साल कार्तिक २८ गते कलाप्रेमी स्व.श्री ५ महेन्द्र सरकारको बाहुलीबाट नाचघर तयार समुद्घाटन सुसम्पन्न भयो । यस नाट्यशालाको नाम राष्ट्रिय नाचघर रहन गयो । अधिराज्यभर विविध सांस्कृतिक गतिविधिहरू हुन थाले । कला र साहित्यका क्षेत्रमा नयाँनयाँ गीतकार, नाटककार, निर्देशक,कलाकार आदिको आगमन हुने वातावरण बन्यो । राष्ट्रिय स्तरमा मात्र होइन कलाकारहरूले अन्तर्राष्ट्रिय नाट्यशालामा आफ्ना प्रस्तुति देखाउने मौका पाए । २०१९सालताका राजधानीभित्र वैज्ञानिक ढङ्गाका व्यवस्थितरङ्गमञ्चहरू बन्ने क्रमले तीव्रता पायो ।

### आधुनिक रङ्गमञ्च

आधुनिक नाटकको थालनी गर्ने समले रङ्गमञ्चतर्फ पनि आधुनिकताको सूत्रपात गरेका छन् । समको आगमनले प्राचीन समयदेखि विकसित हुँदै आएको नाट्यकलाको प्रस्तुतिकरण, रङ्गमञ्चीय व्यवस्था, रङ्गमञ्चीय प्रकाश व्यवस्था, वेशभूषा, अनुहार शृङ्गारजस्ता कुरामा ठूलो परिवर्तन आयो । “समपूर्वका रङ्गकर्मीहरू अतिरञ्जनात्मक वेशभूषा प्रयोग गरेर रङ्गमञ्चमा उपस्थित हुन्थे । यो परम्परालाई छाडेर समले दैनिक जीवनमा प्रयोग गरिने स्वाभाविक र साधारण वेशभूषाको प्रयोगलाई महत्त्वदिए” (पोखरेल, २०६२, पृ.१२१) । बालकृष्ण सम स्वदेश सुहाउँदो नेपाली मौलिक नाटक मञ्चन भएको हेर्न चाहन्थे तर यतिबेलासम्म नेपाली मौलिक नाटक रङ्गमञ्चमा उत्रन सकेको थिएन । साधारण जनताको त कुरा छाडौं

बुद्धिजीवीहरू पनि मौलिक नेपाली नाटक लेखी रङ्गमञ्चमा उतार्न सकिएला भन्ने कुरामा विश्वास गर्दैनथे । वि.सं.१९८५ मा मुटुको व्यथा लेखी पूरा गरेका थिए । उनले मुटुको व्यथाको प्रथम संस्करणको निवेदनमा भनेका छन् : “पहिले प्रकाशित भए पनि यो मेरो चौथो नाटक हो, यी तीन नाटकमा क्लिष्ट भाषा हुनाले मैले छपाउन सकिनँ, हुनल त पुराना भरतमुनिको नाट्यशास्त्रको नियममा यो चाहिँ दृश्यकाव्यसमेत मेलसँग हिडेको छैन तापनि मेरा प्यारा पाठकलाई समेत रिभाउन अझ नाट्यशालामा बोलाउन पनि सक्थे भने आफैँ नियम बन्नेछ, कृतकृत्य हुनेछ” (सम, २०४९) । समले भरतको नाट्यशास्त्रको परम्परागत नाट्यमान्यताभन्दा पृथक् रहेर त्यस नाटकको रचना गरेका र त्यसले प्रदर्शनसँगै नयाँ नाटकसम्बन्धी मान्यताको सूत्रपात स्वतः गर्ने कुरा प्रष्ट पारेका छन् । हुन पनि यस नाटकको विषयवस्तु नेपाली जनजीवनमा निश्चुक्कै भिजेको छ । नेपाली नाट्यजगतमा आधुनिकताको सूत्रपात यही मुटुको व्यथाको प्रकाशनपश्चात् भएको हो । वि.सं. १९९४ सालमा प्रदर्शित मुकुन्द-इन्दिरा नाटकले नेपाली रङ्गमञ्चमा आधुनिकताको सूत्रपात गरेको देखिन्छ ।

सिंहदरवार नाचघरको रङ्गमञ्चमा प्रदर्शित यो नाटकको निमन्त्रित दर्शकहरूले नाटक लेखन र मञ्चन एवं दैनिक जीवनमा प्रयोग गरिने पहिरन, प्रतीकात्मक रङ्गसज्जाको प्रयोग देखेर निकै प्रशंसा गरेका थिए । रङ्गमञ्चमा पहाडको दृश्यसज्जाको लागि काठ र कपडाबाट पहाडको रूप दिई अग्लो होचो पारी जडान गरिएको कट पिसमा कालो रङ्गले पोतिएको थियो र सबै दृश्यहरू कालो पर्दामा देखाएका थिए । यस्तो प्रतीकात्मक दृश्य सज्जाको प्रयोग नेपालको नाट्यकलाको इतिहासमा पहिलो थियो (मल्ल, २०६६, पृ.१४५) ।

नाटकको प्रदर्शनीले दर्शकहरूलाई मात्र होइन, तत्कालीन राणाहरू र विद्वानहरू पनि अभिनय हेरी भावविभोर मुद्रामा पुगेका थिए । यसरी बालकृष्ण सम नेपाली मौलिक नाटकतिर दर्शकको ध्यान आकर्षित गराउन सफल भए ।

प्रस्तुत नाटकमा लेखकको नेपाली मौलिक वेशभूषाप्रतिको आशक्ति र प्रयोग देख्न सकिन्छ साथै नाट्यरचनामा मञ्चीय निर्देशद्वारा स्पष्ट रूपमा रङ्गमञ्चको उपस्थिति भएको छ । यसलाई नेपाली रङ्गमञ्चीय क्षेत्रमा महत्वपूर्ण प्रयोग र उपलब्धिका रूपमा लिन सकिन्छ । समले नेपाली कलामण्डल नामक एउटा संस्था स्थापना गर्दै नाट्यरचना र नाट्यप्रस्तुतिलाई निरन्तरता दिइने रहे । समपछि नेपाली रङ्गमञ्चको विकासक्रममा महत्वपूर्ण योगदान दिनेहरूमा भीमनिधि तिवारी, लक्ष्मीप्रसाद देवकोटा, गोपालप्रसाद रिमाल, विजयमल्ल आदि नाटककार देखा परे ।

### प्रयोगधर्मी रङ्गमञ्च

स्वैरकल्पनामूलक नाट्यप्रवृत्तिका साथै नयाँ-नयाँ नाट्यप्रवृत्ति अँगाल्दै २०३७ सालमा ध्रुवचन्द्र गौतमको भष्मासुरको नलीहाड नामक नाटक देखा परेपछि नेपाली रङ्गमञ्चको क्षेत्रमा पनि प्रयोगधर्मी प्रवृत्ति देखा पर्न थालेको हो । ध्रुवचन्द्र गौतमले सुरु गरेको प्रयोगधर्मी नेपाली नाटकको धारलाई भिन्न नाट्यप्रयोग मार्फत् फराकिलो बनाउने काम गौतमपछि मनबहादुर मुखिया, अशेष मल्ल, मोहनराज शर्मा, सरुभक्त, अविनाश श्रेष्ठ, अभि सुवेदी, वेदकुमारी न्यौपाने, शारदा सुब्बा, हरिमाया भेटवाल, गोपाल पराजुली, शिव अधिकारी, शार्दूल भट्टराई, कृष्णशाहयात्रीलगायतका नाटककारले गरे ।



### वैकल्पिक मितव्ययी रङ्गमञ्च(शून्य रङ्गमञ्च)

वास्तवमा रङ्गकर्मीहरू सधैँ स्पेसको खोजीमा हुन्छन् तर नेपाली नाट्यजगतमा तीसको दशकसम्म पनि अनेकौँ अभावको सामना गरिरहनुपर्ने अवस्था थियो। “हलभाडा महङ्गो हुनु र हलको अभाव हुनु पहिलो बाधक थियो भने अर्को बाधक थियो तत्कालीन प्रशासन। नाटक सेन्सरको अनिवार्यता थियो” (पोखरेल, २०५८, पृ.११)। नाटक गर्ने रङ्गकर्मीहरूको उत्साह, रुचि र जाँगरलाई त्यो प्रशासनिक बन्देज र हलको महङ्गोपन वा अभावको पर्खालले भत्काउँदै नाटक सडकमा ओर्लदा सडक नाटकको जन्म भएको हो। रंगमञ्चका प्रविधहरूलाई पूर्णतः बहिष्कार गर्दै पहिलोपल्ट रङ्गकर्मी त्यसरी सडकमा ओर्लिएका थिए। सडक नाटक नाट्यविधाकै एउटा अङ्ग हो। मञ्चमा हुने नाटक र सडक नाटकमा ठूलो भिन्नता छ। “मञ्चको प्रविधि सडक नाटकले पूर्णतः बहिष्कार गर्छ। सबैभन्दा ठूलो फरक केही भने सडक नाटक रङ्गमञ्चमा होइन यसले आफूभित्रै रङ्गमञ्चको सिर्जना गर्छ।” (पोखरेल, २०५८, पृ.११) रङ्गमञ्चभित्र कलाकारका सहाराका रूपमा प्रकाश वेशभूषा, सेटिङ, ध्वनि, सङ्गीत आदि पर्याप्त रूपमा हुने गर्छ। तर सडकमा कलाकारसँग यस्ता रङ्गमञ्चीय प्रविधि केही पनि हुँदैन। हुन्छ त केवल उसको अभिनय क्षमता र संवाद, अनि चारैतिर दर्शकहरू हुन्छन्। दर्शकसँग सोभो सम्पर्क हुने र तत्काल दर्शकको प्रतिक्रिया प्राप्त गर्न सकिने अवस्था सडक नाटकमा हुन्छ। सडक नाटकको प्रस्तुति खुला स्थानमा नै हुने भए तापनि यो खुला रङ्गमञ्चको अवधारणाभित्र पर्दैन। यो समयक्रमले ल्याएको वैकल्पिक रङ्गपद्धति हो। अनेक नियम र सीमाले बाँधिएका रङ्गमञ्चमा ती बन्धनबाट मुक्त हुन चाहनु वैकल्पिक रङ्गमञ्चको आफ्नै मौलिकता हो। वि.स.२०३९ साल भदौ २० गते नेपालमै पहिलो पटक हामी वसन्त खोजिरहेछौं (लेखक, निर्देशक, अशेष मल्ल) नाटकलाई त्रि.वि.कीर्तिपुरस्थित कोरोनासन गार्डेनको खुला चउरमा प्रस्तुत गरी विधिवत् रूपमा सडक नाटकको थालनी गरेको हो।

### सङ्केत नाटक

प्रयोगकै बिचमा नेपाली रङ्गमञ्चको क्षेत्रमा सङ्केत नाटकको जन्म भएको हो। २०५७ सालको पुसको चौथो साथा रसियन कल्चर सेन्टर कमलपोखरी थिएटर हलमा कृष्ण शाह यात्रीको परिकल्पना, लेखन र निर्देशनमा नाटक मान्छे/मान्छेहरू मञ्चन भयो। यस नाटकमा निर्देशक यात्रीले सुन्न र बोल्न नसक्ने बहिरा समुदायका १० जनालाई अभिनय गराएका थिए। “यसका लागि उनले काठमाडौँ बहिरा संघबाट ४ महिनाको साङ्केतिक भाषाका प्रशिक्षण लिनुका साथै ६ महिना बहिरा समाजको नजिकबाट सङ्गत र अवलोकन गरेका थिए” (थापा, २०७५, पृ.६५)। कलाको कुनै भाषा हुँदैन। आवाजहीनहरूको आवाज कलालाई यथार्थमा आवाजहीन प्रतिभाहरूबाटै निखार्ने र रङ्गमञ्चमा प्रस्तुत गर्ने कार्य रङ्गमञ्चीय परम्परामा पनि नवीन प्रयोग हो। सामान्य दर्शकलाई मध्यनजरमा राख्दै पहिलो प्रस्तुतिमा नेपथ्यबाट संवाद प्रस्तुत गर्ने अवस्थालाई शिलु शर्मा मुडभरी यसरी व्यक्त गरेका छन् : साङ्केतिक भाषाको नाटक अझ बृहत् सजिलो होस् भन्नाका लागि साङ्केतीकरणलाई नेपथ्यबाट मौखिक संवाद प्रस्तुत गर्नुपर्ने कार्यक्रम थियो। पुरुष कलाकारको संवाद निर्देशक यात्रीले तथा महिला कलाकारको संवाद मैले बोल्नुपर्ने भएकाले कृत्रिमता नभक्तियोस् भनेर हामी अभ्यास गरिरहेका थियौं (मुडभरी, २०५८, पृ.१)। नेपथ्यमा रहेर पात्रको हाडभाउ र गतिविधिसँग अनुकूल हुने गरी संवाद बोल्नु भन्ने विषय प्रायोगिक र चुनौती पक्ष हो। गैरशाब्दिक अभिनय नेपाली रङ्गमञ्चको क्षेत्रमा नवीन प्रयोग नै मानिन्छ।

## अत्याधुनिक नेपाली रङ्गमञ्च

पचासको दशकपछिको नेपाली नाटक लेखनशैली, प्रवृत्ति र प्रयोगका दृष्टिलेसमेत निकै भिन्न देखिन्छ । अत्याधुनिक नेपाली रङ्गमञ्चमा रङ्गमञ्चीय उपकरणका साथसाथै अभिनयकलामा समेत नवीन-नवीन प्रयोग देख्न पाइन्छ । जस्तै पृष्ठभूमिमा स्क्रिनमा परिवेशलाई देखाउँदै अगाडि उभिएर पात्रले अभिनय गर्नु, पर्दा पछाडि प्रकाशको सहायताले छायाँचित्रमाफत नवीन दृश्य रचना गर्नु, कपडा र रङ्ग आदिको प्रयोग गरीअकल्पनीय तर प्रयोगशील दृश्य आरोपित गर्नु, यन्त्रमानव तथा अन्य सङ्केतलाई पात्रको रूपमा उभ्याउनु, साइबर दुनियाँको चित्रण गर्नु आदि । आजको युग मल्टिमिडियाको युग हो, यसको प्रयोग नाटकमा हुनुले नाटकको वर्तमान समयसम्मको गतिशीलता र प्रयोगधर्मितालाई स्पष्ट पार्दछ ।

## निष्कर्ष

पूर्व र पश्चिम दुवैतिर नाटकको उत्पत्ति धार्मिक अनुष्ठानका लागि भएको पाइन्छ । धार्मिक अनुष्ठान प्रायः खुला क्षेत्रमा नै हुन हुँदा दुवैतिर खुला रङ्गमञ्चको अवधारणा देखिन्छ । इन्द्रध्वजोत्सव जात्रा र डायोनिससको प्रार्थना खुला रङ्गमञ्चमा नै हुने परम्परा देखिन्छ । पूर्वमा दानवले नृत्य विध्वंश पार्ने उद्योगले सिर्जना गरेको आँधीबतास घाम, वर्षा आदि विघ्नबाट नाटकको रक्षा गर्न नाट्यमण्डपको निर्माण हुँदा बन्द रङ्गमञ्चको सिर्जना भएको देखिन्छ भने पाश्चात्य जगतमा पनि मञ्चलाई हुरी बतासबाट जोगाउन र दर्शकलाई हुरी पानीबाट जोगाउन रोमबाट बन्द रङ्गमञ्चको आरम्भ भएको देखिन्छ । समयसँगै बन्द रङ्गमञ्चले प्राविधिक दृष्टिले समेत विकसित हुने अवसर पाउँदा आजको अवस्थाको नेपाली रङ्गमञ्चीय प्रयोग सम्भव भएको हो भन्न सकिन्छ । रङ्गमञ्चीय आयामअन्तर्गत पनि सबैभन्दा महत्त्वपूर्ण पक्ष मञ्च हो, जहाँ उभिएर अभिनेताले अभिनय गर्दछन् । रङ्गप्रस्तुतिका लागि रङ्गभवन हुनै पर्दछ भने छैन तर अभिनेता उभिएर प्रस्तुति दिने मञ्च चाहिन्छ । मञ्च भित्र होस् अथवा खुला स्थानमा तर प्रस्तुतिका लागि मञ्च चाहिन्छ नै । पक्कै पनि खुला र बन्द रङ्गमञ्चमा प्रस्तुत गरिने नाटकको प्रदर्शन शैली, प्रवृत्ति र प्रयोग फरक हुन्छ । नेपाली रङ्गमञ्चीय परम्परामा यी दुई प्रकारका मञ्चको अवस्था, त्यससँग जोडिएर आउने दृश्यविधान, ध्वनिविधान, प्रकाशव्यवस्था, नेपथ्य, पर्दा, अभिनय, वेशभूषाआदिमा समयानुकूल विविध प्रवृत्ति र प्रयोग हुँदै आएको देखिन्छ ।

लोकनाट्य परम्पराको जिउँदो इतिहासको समृद्ध अवस्था बोकेको नेपाली रङ्गमञ्च डबली रङ्गमञ्च, ज्यापू नाटक हुँदै अगाडि बढेको देखिन्छ । लोकनाटक, डबली रङ्गमञ्च र ज्यापू नाटकको रङ्गमञ्च खुलै ठाउँमा प्रस्तुत गरिने भए तापनि प्रत्येकको आआफ्नै मौलिक प्रवृत्ति र प्रयोग देखिन्छ । राणाशासनको उदयले प्राचीन समयदेखि प्रचलित हुनै आएको रङ्गमञ्चको स्थितिमा अवरूढ भयो । प्राचीन समयदेखि विकसित भएको नेपाली रङ्गमञ्च राणाकालमा राणाहरूका लागि विलासी साधनको रूपमा परिणत भयो । व्यावसायिक मण्डली पारसी थिएटरको प्रभाव राणा दरवारका बढी रहयो । यसै समयमा देखिएको मणिकमानको थिएटरमा पनि पारसी थिएटरको प्रभाव देख्न सकिन्थ्यो । पारसी थिएटरको प्रभाव नेपालको राजधानी हुँदै कुनाकाचासम्म पुग्दा ज्यापू नाटकमा पनि परेको थियो । राणाकालबाट आरम्भ भएको नेपाली स्थायी र बन्द रङ्गमञ्चमा भारतीय पारसी थिएटरको प्रभाव देखिन्छ । पारसी थिएटरको तौरतरिकामा नाटक प्रस्तुति गर्ने प्रवृत्तिलाई पूर्णतः बहिष्कार गर्दै नेपाली माटोलाई सुहाउँदो नाट्यरचना र प्रस्तुति दिने रङ्गकर्मी बालकृष्ण समले रङ्गमञ्चतर्फ पनि आधुनिकताको सूत्रपात गरेका हुन् । समको आगमनले प्राचीन समयदेखि विकसित हुँदै आएको नाट्यकलाको प्रस्तुतीकरण, रङ्गमञ्चीय व्यवस्था, रङ्गमञ्चीय प्रकाश व्यवस्था, वेशभूषा, अनुहार शृङ्गारजस्ता कुरामा ठूलो परिवर्तन आयो । समपूर्वका रङ्गकर्मीहरू अतिरञ्जनात्मक वेशभूषा प्रयोग गरेर रङ्गमञ्चमा उपस्थित हुन्थे । यस परम्परालाई छोडेर

समले दैनिक जीवनमा प्रयोग गरिने स्वाभाविक र साधारण वेशभूषाको प्रयोगलाई महत्व दिए वि.स. १९९४ सालमा मुकुन्द इन्दिरासबै दृश्यहरू कालो पर्दामा देखाएका थिए । उनले अस्वाभाविक अभिनयका सट्टा स्वाभाविक अभिनयमा जोड दिए । समले आरम्भ गरेको यथार्थ दृश्यविधानलाई उनका समकालीन नाटककारले पछ्याएका देखिन्छन् । आधुनिक बन्द रङ्गमञ्चले रङ्गप्रविधिको पूर्णतः प्रयोग गरेको पाइन्छ । अत्याधुनिक रङ्गमञ्चले अत्याधुनिक प्रविधिलाई आत्मसात् गरेर अगाड बढेको छ ।

नेपाली रङ्गमञ्चका आरम्भमा लोक रङ्गमञ्च, डबली रङ्गमञ्च र ज्यापू नाटकले रङ्गमञ्चको प्राविधिक पक्षको प्रयोगलाई भन्दा आङ्गिक अभिनयलाई बढी जोड दिएको छ । यस्ता रङ्गमञ्चमा उफ्रेर, कुदेर, ठूलाठूलास्वरमा बोलेर, अनुहार विकृत बनाएर दर्शकवर्गको ध्यान आकृष्ट गर्ने वा दर्शकवर्गलाई हँसाएर मनोरञ्जन दिने प्रयास अभिनेताले गर्दथे । बन्द रङ्गमञ्च तथा आधुनिक रङ्गमञ्चले पर्दा, ध्वनि, प्रकाशलगायत रङ्गमञ्चका अन्य प्राविधिक सामग्रीको परिष्कृत रूपमा प्रयोग गरेको पाइन्छ । यस्ता रङ्गमञ्चमा वाचिक अभिनयलाई बढी जोड दिएको पाइन्छ । प्रयोगधर्मी रङ्गमञ्चले रङ्गमञ्चमा प्रयोगको पक्षलाई बढी ध्यान दिएको छ । रङ्गप्रविधि, अभिनयका पक्ष आदिमा प्रयोगको अवस्था देखिन्छ । रङ्गप्रविधिको पूर्णतः बहिष्कार गर्दा सडक नाटकको जन्म भयो भने शाब्दिक अभिनयलाई भन्दा साङ्केतिक अभिनयलाई बढी जोड दिँदा सङ्केत रङ्गमञ्चको उदय भयो । रङ्गमञ्चलाई समयानुकूल परिष्कृत रूपमा रङ्गप्रविधिको प्रयोग हुँदा अत्याधुनिक रङ्गमञ्चको उदय भयो ।

यसरी भिन्न प्रवृत्ति र प्रयोगलाई पछ्याउँदै नेपाली रङ्गमञ्च आजको अवस्थामा आइपुग्नुमा निजी नाट्यसंस्था र निजी थिएटरको रङ्गकर्मको योगदान उल्लेखनीय देखिन्छ । सबै नाट्यअनुरागी तथा नाट्यकर्मीले रङ्गमञ्चीय प्रयोग पक्षलाई ध्यान दिँदा यसको साहित्यिक मूल्य-मान्यता, कलात्मक र सौन्दर्यात्मक प्रस्तुतिको पक्षलाई विर्सनु हुँदैन, होइन भने प्रयोगका नाममा ओउन सक्ने विविध अराजक स्थितिले नाटक केवल अभिनेताहरूको कोरा संवादमा मात्र सीमित हुनेछ ।

### सन्दर्भ-सामग्री

- उपाध्याय, केशवप्रसाद. (२०५९). *नेपाली नाटक तथा रङ्गमञ्च उद्भव र विकास*. काठमाडौं: विद्यार्थी पुस्तक भण्डार ।
- जैन, नेमिचन्द्र. (सन् २००८). *रङ्गदर्शन*. (दोस्रो संस्क.). नयी दिल्ली: राधाकृष्ण प्रकाशन ।
- पोखरेल, सुनील. (२०५७). 'नेपालमा सडक नाटक'. *समकालीन साहित्य*, १०(३), पृ.१२९-१३६ ।
- पोखरेल, रामचन्द्र. (२०५८). 'नाटककार श्री अशेष मल्लसितको साहित्यिक अन्तर्वार्ता'. *अवलोकन*, २ (२), पृ.१-३२ ।
- पोखरेल, रामचन्द्र. (२०६२). *नेपाली नाटक सिद्धान्त र समीक्षा*. काठमाडौं: विद्यार्थी पुस्तक भण्डार ।
- मल्ल, अशेष. (२०४४). *सडक नाटक परिचय पुस्तिका*. काठमाडौं: सर्वनाम नाट्यसमूह ।
- मल्ल, अशेष. (२०६६). *सडक नाटक सिद्धान्त, सिर्जना र प्रस्तुति*. काठमाडौं : एकता बुक्स ।
- मल्ल, प्रचण्ड. (२०३७). *नेपाली रङ्गमञ्च र परिचयात्मक विवरण*. काठमाडौं: ने.रा.प्र.प्र. ।
- मल्ल, प्रचण्ड. (२०५३). 'रङ्गमञ्च कलाकारहरूको घर हो'. *मधुपर्क*, २९ (९), पृ.५५-५६ ।
- मल्ल, प्रचण्ड. (२०६६). *कान्तिपुरको रङ्गमञ्च*. काठमाडौं : आरोहण गुरुकुल ।
- महर्जन, कान्छी. (२०७३). नेपाली नाट्य परम्परामा सङ्केत नाटक. *उपलब्धि*, ३ (१५), पृ.५२-५८ ।

- मुठभरी, शिलु शर्मा. (२०५८ जेठ १३). 'साङ्केतिक भाषाको नाटक : पहिलो प्रयासमै उत्कृष्ट'. *गोरखापत्र*. शनिवार, पृ. १ ।
- यात्री, कृष्ण शाह. (२०७३). *नेपाली रङ्गमञ्च : विगत र आगत*. काठमाडौं : नेपाल सङ्गीत तथा नाट्य प्रज्ञा प्रतिष्ठान ।
- रावत, गोविन्दसिंह. (२०७०). *विश्वरङ्गमञ्चमा सडक नाटक परम्परा*. काठमाडौं : रत्न पुस्तक भण्डार ।
- रोदन, श्रीओम श्रेष्ठ. (२०५१). 'डबलीदेखि सडक नाटकसम्म'. *मिमिरे*, ३० (४), पृ. २३९-२४२ ।
- रोदन, श्रीओम श्रेष्ठ. (२०५३). 'रङ्गमञ्चीय परम्परामा ज्यापू नाटक'. *मधुपर्क*, २९ (११), पृ. २४ ।
- रोदन, श्रीओम श्रेष्ठ. (२०५४). 'नाट्य परम्परामा जिउँदो इतिहास बेखा नारायण'. *मधुपर्क*, ३० (३), पृ. २९ ।
- सम, बालकृष्ण. (२०४९). 'प्रथम संस्करणको निवेदन'. *मुटुको व्यथा* (दसौं संस्क.). ललितपुर : साभ्ना प्रकाशन ।
- Subedi, Abhi. (2063). *Nepali Theatre as I see it*. Kathmandu : Gurukul.