हिन्दी कथा साहित्य का नाट्यरूपांतरण : एक विश्लेषणात्मक अध्ययन

हैदराबाद विश्वविद्यालय की पीएच.डी. उपाधि हेतु प्रस्तुत शोध प्रबन्ध ।

* प्रस्तुतकर्ता *

करन सिंह ऊटवाल

एम.ए.,एम.फिल.

(2002)

निर्देशक :

आचार्य वै. वेंकटरमण राव

एम.ए. (हिन्दी), एम.ए. (तेलुगु), पीएच.डी.

हिन्दी विभाग, हैदराबाद विश्वविद्यालय

हैदराबाद - 500 046 (आंध्र प्रदेश)

अध्यक्ष :

प्रो. शशि मुदिराज

पीएच.डी.,डी.लिट.

हिन्दी विभाग, हैदराबाद विश्वविद्यालय

हैदराबाद - 500 046 (आंध्र प्रदेश)

University of Hyderabad

(A Central University established in 1974 by an act of Parliament)

Hyderabad

Certification / Declaration

Name of the Research of scholar	:	**KARAN SINGH UTWAL**
Registration No	:	98HHPH03
Department	:	Hindi

This is certify that I, **KARAN SINGH UTWAL**, have carried out the research embodied in the present thesis entitled **"HINDI KATHASAHITYA KA NATYARUPANTARAN EK VISHLESHSHANATMAK ADHYAYAN"** for full period prescribed under the **Ph.D.** ordinances of the University.

I declare that no part of this was earlier submitted for the award of my Research Degree or Diploma to any University.

Date : 18/09/2002

Place : Hyderabad

Signature of the Candidate

Research Supervisor 18/09/2002

18/9/2002

Head of the Department

The Head
Department of Hindi,
University of Hyderabad
Hyderabad-500 046. (A.P.)

20/9/02

Dean of the school

DEAN
SCHOOL OF HUMANITIES
UNIVERSITY OF HYDERABAD
HYDERABAD-500 046

अनुक्रमणिका

क्र.सं.	विषय	पृ.सं.
	प्राक्कथन	
	पहला अध्याय	
1.	**साहित्य विधा, रूपान्तरण सामान्य विश्लेषण**	
	साहित्य रूप, रूपान्तरण, पृष्ठभूमि एवं प्रक्रिया	
1.1	साहित्य और उसके रूप	1
1.2	काव्य और काव्य के रूप	2 - 5
1.3	गद्य के रूप	5 -11
1.4	दृश्य काव्य	11
1.4.1	पारम्पारिक रूप के आधार पर रूपक-उपरूपक	11-17
1.4.2	लोक-संस्कृति और लोक-परिकल्पना से उभरे हुए नाट्य-रूप	17-22
1.4.3	आधुनिक युग में वैज्ञानिक आविष्कारों के साथ उभरे दृश्य-श्रव्य नाटक और उनके भेद	22-26
1.5	रूपान्तरण अर्थ, स्वरूप	26-27
1.6	साहित्यिक रूपांतरण की परंपरा	27-30
1.7	नवीन आविष्कार तथा नाट्य रूपांतरण	30-33
1.8	रूपांतरण की प्रक्रिया	33-34
1.9	प्रस्तुत अध्ययन की सीमाएँ	34-35
1.10.	हिन्दी में रूपान्तरण (प्रस्तावना, रूपान्तरण का स्वरूप)	35-36
1.10.1	हिन्दी में रूपान्तरण का इतिहास	36-45
1.11	**निष्कर्ष**	45
	दूसरा अध्याय	
2.	**नाट्यरूपान्तरित कृतियाँ : एक विवेचन**	
2.0	प्रस्तावना	46
2.1	चयनित कहानियाँ	46
2.1.1	रूपान्तरित कहानियाँ	47-57
2.2	कहानी का रंगमंच	57-62
2.3	नाट्यरूपान्तरित उपन्यास	62-76
2.4	**निष्कर्ष**	76-77

क्र.सं.	विषय	पृ.सं.
	तीसरा अध्याय	
3	**नाट्य रूपांतर के प्रकार**	
3.0	प्रस्तावना	78
3.1	नाट्य रूपांतर के दो प्रकार	78-80
3.2	कहानी का रंगमंच (कम से कम काँट छाँट द्वारा कथा साहित्य को मंच पर प्रस्तुत करना)	80-84
3.2.1	कहानी का रंगमंच रचनाकारों की दृष्टि में	84-89
3.2.2	कहानी का रंगमंच निदेर्शक की दृष्टि में	89-90
3.2.3	कहानी का रंगमंच अभिनेताओं की दृष्टि में	91-93
3.2.4	कहानी का रंगमंच समीक्षाकों की दृष्टि में	94-98
3.3	कृतियेां का नाट्यरूपांतरण (रचना के मूल लेखकों तथा अन्य लेखकों द्वारा किया गया नाट्यरूपांतरण)	98-105
3.4	**निष्कर्ष**	105-107
	चौथा अध्याय	
4.	**नाट्यरूपांतरण में पात्र परिकल्पना**	
4.0	प्रस्तावना	108
4.1	**कहानी का नाट्यरूपांतरण : पात्र परिकल्पना**	108-109
4.1.1	'सत्याग्रह' (मोटेराम का सत्याग्रह) मे पात्र परिकल्पना	109-112
4.1.2	'कसाईबाड़ा' में	112-113
4.1.3	'इंस्पेक्टर मातादीन चाँद पर' में	113-114
4.1.4	'परमात्मा का कुत्ता' (बारह सौ छब्बीस बटा सात) में	114-116
4.1.5	'नंगी आवाज़ें' में	116-118
4.2	**'कहानी का रंगमंच' : पात्र परिकल्पना**	118
4.2.1	'धूप का एक टुकड़ा' में पात्र परिकल्पना	118
4.2.2	'डेढ़ इंच ऊपर' में	118-119
4.2.3	'वीकएंड' में	119
4.3	**उपन्यास का नाट्यरूपान्तरण : पात्र परिकल्पना**	119-120
4.3.1	'गोदान' (होरी) में पात्र परिकल्पना	120-122
4.3.2	'मैला आँचल' में	123-130
4.3.3	'महाभोज' में	130-133
4.3.4	'राग दरबारी' (रंगनाथ की वापसी) में	134-136

क्र.सं.	विषय	पृ.सं.
4.3.5	'काजर की कोठरी' में	136-139
4.4	निष्कर्ष	139-140
	पाँचवां आध्याय	
5	कथानक परिवर्तन	141
5.0	प्रस्तावना	
5.1	कहानी का नाट्यरूपांतरण : कथानक परिवर्तन	142
5.1.1	'सत्याग्रह' (मोटेराम का सत्याग्रह) में कथानक परिवर्तन	142-144
5.1.2	'कसाईबाड़ा' में	144-147
5.1.3	'इंस्पेक्टर मातादीन चाँद पर' में	147-148
5.1.4	'परमात्मा का कुत्ता' (बारह सौ छब्बीस बटा सात) में	148-150
5.1.5	'नंगी आवाज़ें' में	151-154
5.2	'कहानी का रंगमंच' : कथानक परिवर्तन	154-155
5.2.21	'धूप का एक टुकड़ा' : कथानक परिवर्तन	155-156
5.2.2	'डेढ़ इंच ऊपर' में	156
5.2.3	'वीकएंड' में	157-158
5.3	उपन्यास का नाट्यरूपांरण : कथानक परिवर्तन	158-159
5.31	'गोदान' (होरी) में कथानक परिवर्तन	159-162
5.3.2	'मैला आँचल' में	162-167
5.3.3	'महाभोज' में	167-172
5.3.4	'राग दरबारी' (रंगनाथ की वापसी) में	172-175
5.3.5	'काजर की काठरी' में	175-178
5.4	निष्कर्ष	178-179
	छठवां अध्याय	
6	दृश्य परिकल्पना और नियोजन	
6.0	प्रस्तावना	180
6.1	कहानी का नाट्यरूपांतरण : दृश्य परिकल्पना	180-181
6.1.1	'सत्याग्रह' (मोटेराम का सत्याग्रह) में दृश्य परिकल्पना	181-186
6.1.2	'कसाईबाड़ा' में	186-190
6.1.3	'इंस्पेक्टर मातादीन चाँद पर' में	190-192
6.1.4	'परमात्मा का कुत्ता' (बारह सौ छब्बीस बटा सात) में	192-195
6.1.5	'नंगी आवाज़ें' में	195-198

क्र.सं.	विषय	पृ.सं.
6.2	**'कहानी का रंगमंच' : दृश्य परिकल्पना**	198-199
6.2.1	'धूप का एक टुकड़ा' में दृश्य परिकल्पना	199-206
6.2.	'डेढ़ इंच ऊपर' में	206-211
6.2.3	'वीकएंड' में	211-216
6.3	**उपन्यास का नाट्यरूपांतरण : दृश्य परिकल्पना**	216-217
6.3.1	'गोदान' (होरी) में दृश्य परिकल्पना	217-220
6.3.2	'मैला आँचल' में	220
6.3.3	'महाभोज' में	221-223
6.3.4	'राग दरबारी' (रंगनाथ की वापसी) में	223-228
6.3.5	'काजर की कोठरी' में	228-230
6.4	**निष्कर्ष**	230
	सातवाँ अध्याय	
7	**संवाद ग्रहण एवं परिवर्तन (संवाद परिवर्तन)**	
7.0	प्रस्तावना	231
7.1	**कहानी का नाट्यरूपान्तरण : संवाद परिवर्तन**	232
7.1.1	'सत्याग्रह' (मोटेराम का सत्याग्रह) में संवाद परिवर्तन	232-235
7.1.2	'कसाईबाड़ा' में	235-237
7.1.3	'इंस्पेक्टर मातादीन चाँद पर' में	238-239
7.1.4	'परमात्मा का कुत्ता' (बारह सौ छब्बीस बटा सात) में	239-243
7.1.5	'नंगी आवाज़ें' में	243-246
7.2	**'कहानी का रंगमंच' : संवाद परिवर्तन**	246
7.2.1	'धूप का एक टुकड़ा' में संवाद परिवर्तन	246
7.2.2	'डेढ़ इंच ऊपर' में	247-248
7.2.3	'वीकएंड' में	248-250
7.3	**उपन्यास का नाट्यरूपांतरण : संवाद परिवर्तन**	250-251
7.3.1	'गोदान' (होरी) में संवाद परिवर्तन	251-254
7.3.2	'मैला आँचल' में	254-257
7.3.3	'महाभोज' में	258-260
7.3.4	'राग दरबारी' (रंगनाथ की वापसी) में	261-263
7.3.5	'काजर की कोठरी' में	263-265
7.4	**निष्कर्ष**	265-266

क्र.सं.	विषय	पृ.सं.
	आठवाँ अध्याय	
8.	**उपसंहार**	267-271
	आधार पत्र	272-278
	सन्दर्भ ग्रन्थ सूची	279-288

प्राक्कथन

प्राक्कथन

शेक्सपीयर ने ज़िन्दगी को ही नाटक कहा है । जब ज़िन्दगी ही एक नाटक है तो ज़िन्दगी का कौन-सा ऐसा पक्ष होगा जो नाटक से अछूता रह गया है। नाटक जीवन की झाँकी है, नाटक जीवन है और नाटक मनोरंजन का साधन भी है । प्राचीन काल से लेकर आज तक नाटक किसी न किसी रूप में मानव समाज से जुड़ा ही रहा है और जुड़ा ही रहेगा ।

नाटक जीवन का अटूट हिस्सा है । नाटक की इसी व्यापकता के कारण ही साहित्य की प्राचीन काल से आज तक अनेक विधाएँ उभरी हैं उनमें से अधिकतर नाटक के रूप में ढली हैं। चाहे वेदों में निहित सन्दर्भ हो, चाहे महाकाव्य हो, चाहे आधुनिक काल की गद्य के माध्यम से उभरी गद्य की अन्य विधाओं का साहित्य हो । इसी के परिणाम है रामलीला, रासलीला, बुर्रकथा आदि । सभी को नाटक के रूप में ढाला गया है अथवा ढाला जा सकता है।

मेरे मन में यह इच्छा जागी कि क्यों न मैं नाटक पर कोई कार्य करूँ । इस विषय में मेरे निर्देशक प्रो. वेंकटरमण राव जी ने "नाट्यरूपांतरण" के विषय में कार्य के लिए मुझे प्रेरित किया, इस प्रकार का कार्य अभी तक बहुत कम हुआ है।

प्रस्तुत शोध-प्रबन्ध सात अध्यायों में विभाजित है।

पहले अध्याय "साहित्य विधा रूपांतरण : सामान्य विश्लेषण" में साहित्य के रूपों अर्थात काव्य तथा गद्य रूपों की चर्चा के बढ़ने की चर्चा है। साथ-साथ रूपांतरण की चर्चा है जिसमें रामलीला, रासलीला, यक्षगान, बुर्रकथा, नौटंकी आदि नाट्यों की भी चर्चा है। इसको एक तरह से पूर्व गाथाओं या आख्यानों का नाट्यरूपांतरण ही कहा जा सकता है। रूपांतरण के इतिहास की बात पर चर्चा है जैसे एक विधा से दूसरी विधा में बदलना । समग्र रूप से आदि काल से लेकर आधुनिक काल तक के रूपांतरण प्रक्रिया पर इस अध्याय में प्रकाश डाला गया है।

दूसरे अध्याय "नाट्यरूपांतरित कृतियाँ : एक विवेचन" में अध्ययनार्थ चयनित नाट्यरूपांतरित कृतियों का परिचय दिया गया है । इसमें नाट्यरूपांतरित कृति का परिचय, नाट्यरूपांतर का नाम, नाट्यरूपांतरकार का नाम, प्रकाशक, प्रकाशन, पृष्ठ , वर्ष, प्रथम मंचन, स्थान, अंक, दृश्य आदि सूचनाएँ हैं। इसके पश्चात कहानी/उपन्यास को मंचित करने का विधान, मंचित करने की योजना आदि के विषय में चर्चा है। इस प्रकार नाट्यरूपांतरित कृतियों का अवलोकन किया गया है।

तीसरे अध्याय "नाट्यरूपांतर के प्रकार" में नाट्यरूपांतरों के प्रकार के विषय में चर्चा है । मुख्यत: नाट्यरूपांतरों के दो सन्दर्भ स्वीकार किये गये हैं । (1) 'कहानी का रंगमंच' (कथा साहित्य का) जो आधुनिक काल की देन है और (2) नाट्यरूपांतरण जिसमें कृतियों

में काफी फेरबदल किया जाता है। 'कहानी का रंगमंच' में नगण्य रूप से परिवर्तित कर कहानी अथवा उपन्यास को मंचित किया जाता है । इस पर रचनाकारों, निर्देशक, अभिनेताओं तथा समीक्षकों ने अपने-अपने विचार व्यक्त किये हैं जो इस प्रक्रिया के साथ प्रतिभागी रहे हैं। उनके विचारों को दर्शाया गया है। नाट्यरूपांतरण जो कि रचना को अधिकतर रूप में बदलकर रख देता है, उसमें किस प्रकार से बदलाव आते हैं आदि की चर्चा है।

चौथे अध्याय "नाट्यरूपांतरण में पात्र - परिकल्पना" इसमें पात्र-परिकल्पना पर विचार किया गया है । इस अध्याय में विश्लेषण को तीन रूपों में बांटा गया है - (1) कहानी का नाट्यरूपांतरण (2) 'कहानी का रंगमंच' तथा (3) उपन्यास का नाट्यरूपांतरण । पात्र-परिकल्पना को उपर्युक्त तीनों प्रकारों के अन्तर्गत देखा गया है।

पाँचवे अध्याय "कथानक परिवर्तन" में कथा के परिवर्तन पर चर्चा की गई है। इसको तीन प्रकारों में बांट कर विचार किया गया है — (1) कहानी के नाट्यरूपांतरण में कथानक परिवर्तन (2) 'कहानी का रंगमंच' में कथानक परिवर्तन तथा (3) उपन्यास के नाट्यरूपांतरण में कथानक परिवर्तन ।

छठवें अध्याय "दृश्य परिकल्पना और नियोजन" में दृश्य परिकल्पना की चर्चा की गई है। यहाँ भी तीन प्रकारों में विश्लेषण विभाजित हैं — (1) कहानी के नाट्यरूपांतरण में दृश्य परिकल्पना कहानी को विस्तृत करने के लिए की जाती है। इसमें नये-नये सन्दर्भ जोड़े जाते हैं । (2) 'कहानी का रंगमंच' में नये दृश्यों के नाम पर दृश्य संकल्पनाओं को देखा गया है। (3) उपन्यास के नाट्यरूपांतरण में दृश्य संकल्पनाओं के साथ-साथ नये दृश्यों का भी निर्माण किया गया है।

सातवें अध्याय "संवाद ग्रहण एवं परिवर्तन" (संवाद परिवर्तन) में संवाद परिवर्तन सम्बन्धी चर्चा है। जब दृश्य और पात्र पिछले अध्यायों में जुड़े हैं तो स्वाभाविक है कि उनके बहाने संवादों की भी पुनर्रचना होगी, साथ में संवाद परिवर्तित भी होंगे और यही इस अध्याय में विवेच्य है ।

आठवाँ अध्याय "उपसंहार" है जिसमें अध्ययन के निष्कर्ष का समाहार प्रस्तुत है।

मेरे शोध कार्य के संपन्न होने के पीछे मेरे गुरुजन एवं मित्रों की अतुल सहायता है। मैं सबसे पहले मेरे निर्देशक श्रध्देय प्रो. वै. वेंकटरमण राव जी के प्रति आभार प्रकट करना चाहता हूँ जिन्होंने मुझे इस कार्य के लिए योग्य समझकर मेरा हौंसला हफज़ाई किया है।

साथ ही डॉ. वेणुगोपालजी और विशेष रूप से प्रो. भास्कर शिवालकर जी के प्रति भी मै कृतज्ञ हूँ, जिनकी प्रेरणा तथा सहयोग के अभाव में, मैं यह शोधकार्य शायद ही पूरा कर पाता।

हमारे विभाग के सभी प्रोफेसर, प्राध्यायकों तथा कार्यालयी सदस्यों का जिन्होंने प्रत्यक्ष एवं अप्रत्यक्ष रूप से मुझे बहुत सहयोग दिया है । अत: मैं उन सबके प्रति भी आभारी हूँ ।

जिन रचनाओं पर मैं शोध कर रहा हूँ, उनके रूपांतरकार, निर्देशक तथा समीक्षाक आदि ने भी पत्राचार द्वारा मेरी बहुत-सी शंकाएँ तथा मुश्किलें दूर की है। इनमें उल्लेखनीय है राष्ट्रीय नाट्य विद्यालय के प्रो. देवेन्द्रनाथ अंकुर जो 'कहानी का रंगमंच' के प्रवर्तक हैं, डॉ. गिरीश रस्तोगी जिन्होंने 'राग दरबारी' उपन्यास का 'रंगनाथ की वापसी' के रूप में नाट्य-रूपांतरण किया, हृषीकेश सुलभ ('मैला आँचल' के रूपांतरकार) जिन्होंने मेरे लिए रूपांतर की प्रति भेजकर, मेरा कार्य आसान किया । जितेन्द्र मित्तल जिन्होंने 'नंगी आवाजें' तथा 'परमात्मा का कुत्ता' ('बारह सौ छब्बीस बटा सात') का नाट्यरूपान्तरण किया है । आपने 'नंगी आवाज़ें' का रूपांतर भेजकर मेरा कार्य सुलभ किया । महेश आनंद ('कहानी का रंगमंच' के लेखक तथा समीक्षाक) का भी मैं बहुत-बहुत शुक्र गुजार हूँ । जिनकी सहायता से मैं अपना कार्य आगे बढ़ा सका ।

मेरे मित्र शशि कुमार तथा अन्यों के प्रति भी मैं आभारी हूँ, जिन्होंने मेरे शोध कार्य की संपन्नता में अनेक प्रकार से मदद की ।

मैं तो सफर में अकेला चला था मगर ।
लोग मिलते गये कारवाँ बनता गया ।।

अस्तु कार्य विज्ञों के हाथ में समर्पित है।

(करन सिंह ऊटवाल)

पहला अध्याय

साहित्य विधा, रूपान्तरण सामान्य विश्लेषण

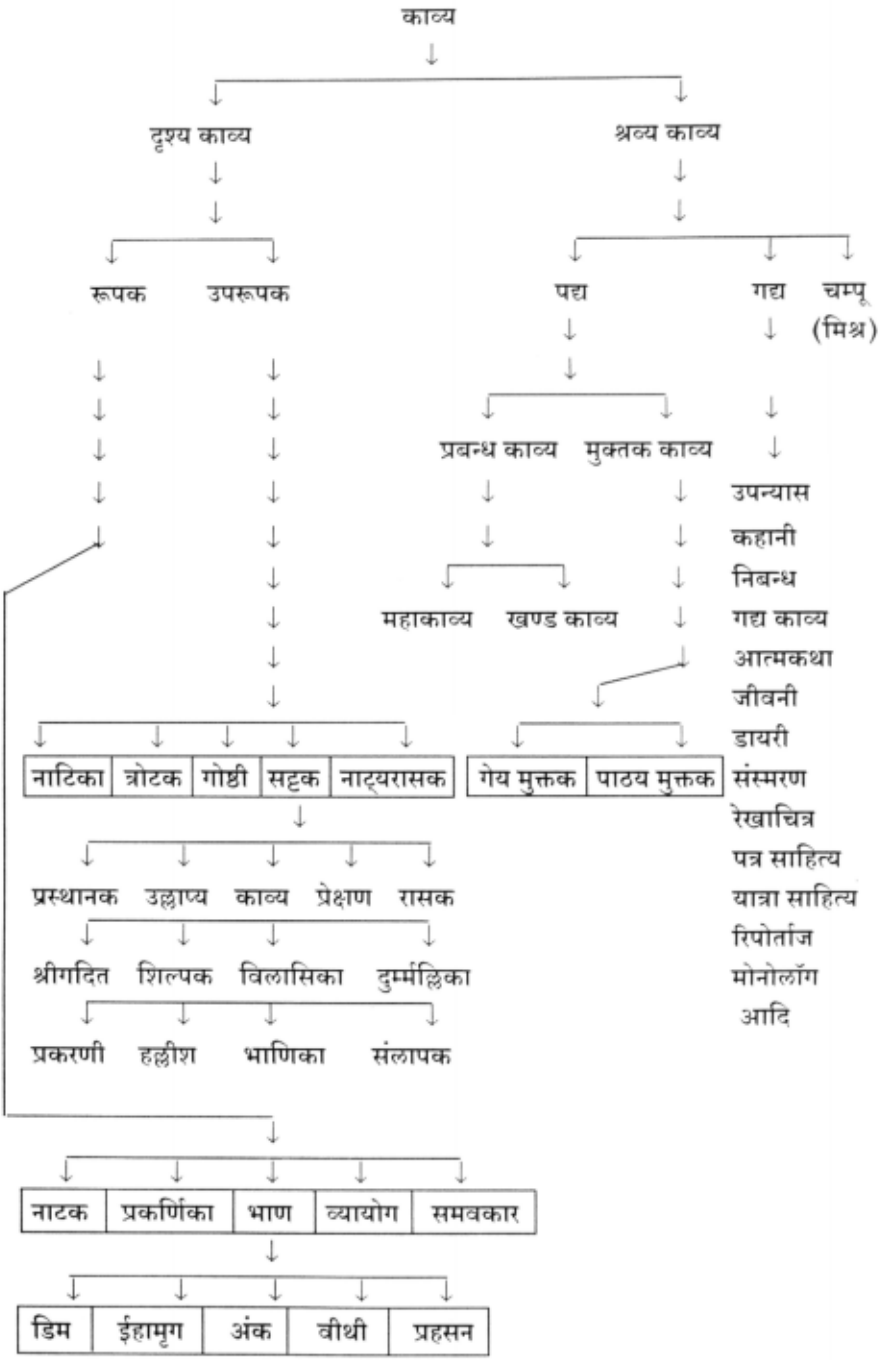
1. साहित्य विधा, रूपान्तरण सामान्य विश्लेषण

1.1 साहित्य और उसके रूप

भाषिक अभिव्यक्तियों में साहित्यक अभिव्यक्ति मानव की श्रेष्ठतम अभिव्यक्ति है । साहित्य शब्द की परिभाषा देते हुए यह स्पष्ट किया गया है कि जो अभिव्यक्ति हित के भाव को साथ लेकर चलती है वही साहित्य है - "साहित्य : भाव: साहित्यम् ।" साहित्यिक अभिव्यक्ति पहले गेयात्मक होती थी और बाद में छन्द अथवा श्रेण्य गीतात्मक हो गयी । इस प्रकार की अभिव्यक्तियों को 'काव्य' अभिधान मिला है । क्रमश : छन्दोबद्ध रूप को अधिक प्रधानता और श्रेण्यता मिली है ।

प्राचीन काल से लेकर गध्यात्मक अभिव्यक्ति के आरम्भ काल तक काव्य पद्य या छन्दोबद्ध रूप में प्रस्तुत होता था । इसी रूप में काव्य के अनेक भेद विवेचित हुए है जैसे - पौराणिक काव्य, महाकाव्य, खण्डकाव्य आदि। गद्यात्मक अभिव्यक्ति के आरम्भ काल से साहित्य का बहुमुखी विकास हुआ, परिणाम स्वरूप साहित्य की अनेक विधाएँ और अनेक रूप भी विकसित हुए । इस सम्बन्ध में विद्वानों ने बहुविध चर्चाएँ की हैं । उनका पुनश्चरण यहाँ असमीचीन ही होगा । किंतु उन चर्चाओं के फलस्वरूप जो काव्य रूप का विद्यात्मक विभाजन उभरा है उसे निम्न तालिका में पा सकते हैं -

1.2 काव्य और काव्य के रूप



श्रव्य काव्य

श्रव्य काव्य वह काव्य है जो सुना जाता है । क्योंकि प्राचीन काल में मुद्रण की व्यवस्था नहीं थी और काव्य की अनेक प्रतियाँ भी नहीं बनती थी । इसीलिए लोग सुनकर ही काव्य का आनंद लेते थे। श्रव्य काव्य से वे लोग भी आनंद उठाते थे जो निरक्षर थे। काव्य से श्रव्य के रूप में केवल आनंद की प्राप्ति ही नही अपितु ज्ञान की प्राप्ति भी संभव है ।

श्रव्य काव्य के भेद

श्रव्य काव्य के दो भेद हैं - 1. प्रबन्ध काव्य और 2. मुक्तक काव्य ।

प्रबन्ध काव्य

इसके दो ही भेद मान्य हैं - महाकाव्य और खण्डकाव्य ।

मुक्तक काव्य

इस काव्य के भी दो भेद हैं -

1. गेय मुक्तक और 2. पाठ्य मुक्तक ।

महाकाव्य

इसमें जीवन के समग्र रूप का विस्तार से वर्णन किया जाता है । महाकाव्य के सम्बन्ध में संस्कृत के विद्वानों ने अपनी-अपनी परिभाषाएँ निर्धारित की हैं । अधिकतर ने रुद्रट की परिभाषा को माना है। परंतु इनकी परिभाषा भी प्राचीन महाकाव्यों पर ही लागू की जा सकती है, आधुनिक महाकाव्यों पर नहीं । रुद्रट का मत है - "महाकाव्य पद्यबद्ध तथा किसी लंबी कथा से जुड़ा हो । कथा सर्गबध्द और नाटकीय तत्त्वों से युक्त हो । प्रकृति चित्रण, नगरों और देशों का वर्णन अनिवार्यत: रहना चाहिए । नायक कुलीन, सर्वगुण संपन्न, पराक्रमी, वीर, नीतिज्ञ और राजवंशी हो । महाकाव्य में किसी एक प्रधान घटना को लेकर ही संपूर्ण जीवन चित्रित हो । प्रतिनायक के कुल, पराक्रम आदि का भी वर्णन आवश्यक है, जिसपर नायक की विजय प्रतिष्ठित होती है । चार पुरूषार्थों वर्गों, (धर्म, अर्थ, काम और मोक्ष) की प्राप्ति, रस निरूपण तथा अलौकिक तत्वों का चित्रण भी अपेक्षित है ।"[1] रामायण, महाभारत, आधुनिक काल का महाकाव्य जयशंकर प्रसाद कृत 'कामायनी' ऐसे ही काव्य हैं ।

खण्डकाव्य

इसमें प्राय: जीवन की एक महत्वपूर्ण घटना, दृश्य का मार्मिक उद्‌घाटन होता है और अन्य प्रसंग संक्षेप में रहते हैं। इसमें भी एक कथा होती है परंतु इसका क्षेत्र महाकाव्य की अपेक्षा सीमित होता है । इसमें महाकाव्य जैसी अनेक रूपता नहीं अपितु व्यक्ति के जीवन के एक अंग या पक्ष का चित्रण होता है ।

खण्डकाव्य के स्वरूप को विवेचित करते हुए कहा गया है — "खण्डकाव्य के 'खण्ड' शब्द का यह अर्थ कदापि नहीं कि वह बिखरा हुआ अथवा किसी महाकाव्य का एक खण्ड है, प्रत्युत यह 'खण्ड' शब्द उस अनुभूति के स्वरूप की ओर संकेत करता है, जिसमें जीवन

---

(1) साहित्यालोचन - सिद्धांत और अध्ययन - श्याम सुंदर दास, पृ. 65,66

अपने सम्पूर्ण रूप में कवि को प्रभावित करता है।"[2] अर्थात् इसमें किसी एक घटना को आधार बनाकर ही इसकी रचना की जाती है । कहीं कहीं इसके अपवाद भी मिल जाते हैं। वीरता पर खण्डकाव्य हैं 'खुमान रासो'(दलपति विजय), बीसल देव रासो (नरपति नाल्ह), लौकिक प्रेम पर 'माधवानल कामकन्दला,' इसमें उदाहरण हैं । आधुनिक काल के खण्डकाव्य हैं - गुप्त जी का 'जयद्रथ वध,' 'पंचवटी,' निराला का 'तुलसीदास' आदि ।

मुक्तक काव्य

मुक्तक काव्य, महाकाव्य तथा खण्डकाव्य दोनों से भिन्न है । इसमें महाकाव्य जैसी व्यापकता न होने पर भी यह अपने आप में पूर्ण होता है । इसका हर छन्द स्वतंत्र होता है । आचार्य शुक्ल के अनुसार - "मुक्तक में प्रबन्ध के समान रस की धारा नही बहती, जिसमें कक्षा-प्रसंग की परिस्थिति में अपने को भूला हुआ पाठक मग्न हो जाता है और हृदय में एक स्थायी प्रभाव ग्रहण करता है । इसमें तो रस के ऐसे छींटे उडते हैं, जिनसे हृदय -कालिका थोडी देर लिए खिल उठती है । यदि प्रबन्ध -काव्य एक विस्तृत वनस्थली है तो मुक्तक एक चुना हुआ गुलदस्ता है, इसी से वह सभा-समाजों के लिए अधिक उपयुक्त होता है ।"[3]

मुक्तक काव्य में कथा का अभाव रहता है, अधिकतर इसमें एक छन्द का प्रयोग होता है तथा उसमें चमत्कार उत्पन्न करने की क्षमता होती है । मुक्तक काव्य के उदाहरण स्वरूप कबीर, बिहारी, रहीम आदि की रचनाओं को ले सकते हैं ।

गेय मुक्तक और पाठ्य मुक्तक

यद्यपि ये भी लक्षण से मुक्तक ही है फिर भी इसमें संगीतात्मकता रहती है । इन्हें गाया जा सकता है । वैसे आजकल तो चाहे पाठ्य मुक्तक हो या गेय मुक्तक दोनों को संगीत रूप में ढाला जा रहा है । आज दोनों में अधिक अंतर नहीं रह गया है । इसी बात को लक्षय कर बाबू गुलाब राय लिखते हैं। -

"मुक्तकों का विभाजन हमने पाठ्य और गेय रूप में किया, किन्तु इन दोनों के बीच की रेखा बड़ी सूक्ष्म और अस्थिर है। पाठ्य-सामग्री भी गेय हो जाती है , कुछ पद या छन्द ऐसे होते हैं जो विशेष रूप से गेय होते हैं । गेय और पाठ्य - यह बात तो ऊपरी आकार से सम्बन्ध रखती है, किंतु अब यह भेद कुछ-कुछ विषयी-प्रधानता और विषय प्रधानता में परिणत हो गया है । 'गेय' में निजी भावतिरेक की मात्रा कुछ अधिक रहती है और 'पाठ्य' में कवि बात को एक निरपेक्ष द्रष्टा या वकील के रूप में कहता है । ऐसे मुक्तक प्राय: नीतिविषयक, श्रृंगार-विषयक, वीरता-विषयक होते हैं । नीति के मुक्तकों में सबसे अधिक विषय-प्रधानता रहती है ।"[4]

---

(2) साहित्यक निबन्ध - राजनाथ शर्मा, पृ. 822

(3) साहित्यक निबन्ध - राजनाथ शर्मा, पृ. 732,733

(4) साहित्यक निबन्ध - राजराथ शर्मा, पृ. 737.

चम्पू

पद्य और गद्य के मिश्रण को चम्पू कहते हैं । बहुत से आचार्यों ने जैसे भामह, वामन, दण्डी आदि ने इसका उल्लेख नहीं किया । वैसे इस शैली का प्रयोग बौद्धजातक, वैदिक साहित्य आदि प्राचीन साहित्य में भी मिलता है । प्राकृतों में दसवीं से शती से पहले इसकी रचना नहीं हुई । 'नलचम्पू' (त्रिविक्रम भट्ट) दसवीं सदी के आरंभ की रचना है । तथा 'चम्पूरामायण' (भोजराज), 'नीलकण्ठ चम्पू ' (नीलकण्ठ दीक्षित), 'चम्पू भारत' (अनन्त कवि) 10 से 17 वी शती के चम्पू काव्य है । काव्यशास्त्र में इसकी अधिक मान्यता नहीं थी ।

हिन्दी में 'यशोधरा' (मैथिलीशरण गुप्त) चम्पू काव्य है ।

1.3 गद्य के रूप

गद्य आधुनिक काल की प्रमुख देन है । पत्र-पत्रिकाओं का विकास, मुद्रण का आविष्कार, राजनीतिक आन्दोलन, बौद्धिकता का विकास आदि के द्वारा गद्य को गति मिली । अधिकतर सभी भाषाओं के साहित्य में पहले पहल पद्य का ही चलन था।

हिन्दी में गद्य का जन्म हिन्दी की उपबोलियों में हुआ है जैसे ब्रज, राजस्थानी आदि । ब्रज में गोकुलनाथ की लिखी 'चौरासी वैष्णवों की वार्ता' तथा 'दो सौ बावन वैष्णवों की वार्ता' हैं । राजस्थानी में विट्ठलदास की रचना 'श्रृंगार रस मंडन' आदि हैं । इसी कड़ी में मध्यकालीन राजाओं के चरित पर लिखी गई बचनिकाओं में भी ब्रज भाषा गद्य मिलता है । इसका उदाहरण वृन्द कृत 'बचनिका' है जिसमें गद्य पद्यात्मक मिश्रण से राजस्थान के राजाओं का इतिहास है ।

खड़ीबोली गद्य के प्रथम लेखक अकबर के दरबारी कवि गंग माने जाते है । इनकी रचना 'चन्द छन्द बरनन की महिमा' 13 वी शती की रचना है । इसकी भाषा आज की खडीबोली के आसपास की भाषा है ।

गद्य की प्रचुरता ने अनेक रूपात्मक विधाओं के विकास से साहित्य को सम्पन्न बनाया है । इस विकास में उभरे रूपों का भी एक सामान्य परिचय यहाँ असमीचीन नहीं होगा ।

उपन्यास

उपन्यास आधुनिक काल की देन है। इस युग में लोगों का दृष्टिकोण बहुधा व्यक्तिवादी हो गया है । आज बाहरी दुनिया से भी अधिक अराजकता का बोलबाला हमारे आन्तरिक जगत में है। आज समाज की अपेक्षा व्यक्ति के अस्तित्व ने मुख्य रूप धारण किया है और इन्ही सब परिस्तितियों का आईना उपन्यास है। इसके कथारूप में लचीलापन है, कथा ज़िन्दा मनुष्य से लेकर कब्र से उठे मनुष्य की भी हो सकती है । जब जीवन में अराजकता है तो स्वाभाविक है कि उसे दर्शाने के लिए उपन्यास में भी अराजकता आयेगी । इसमें एक घंटे की घटना से लेकर एक युग तक की

घटना हो सकती है। उपन्यास में पात्र, घटनाएँ, दृश्य एक या अनेक हो सकते हैं , लेखक तटस्थ होकर कथा कहता रहता है ।

इसमें जीवन की कथा व्यापक रूप से कही जाती है । "बृहद् आकार गद्य आराधना या वृतान्त जिसके अन्तर्गत वास्तविक जीवन के प्रतिनिधित्व का दावा करनेवाले पात्रों और कार्यों को कथानक में चित्रित किया जाता है ।"(5)

उपन्यास देवकी नन्दन खत्री का 'चन्द्रकान्ता' भी है, प्रेमचन्द का 'सेवा सदन' भी, अज्ञेय का 'नदी के द्वीप' भी है । लेकिन आजकल उपन्यासों में अधिकतर घटनाएँ पहले जैसे असंगत आदि नहीं होती हैं । प्रेमचन्द के अनुसार उपन्यास मानव जीवन का मात्र चित्र नही है , वह मानव जीवन पर प्रकाश डालता है उसके रहस्यों को खोलता है ।

उपन्यास अनेक प्रकार के होते हैं जैसे प्रगतिवादी , आंचलिक, राजनीतिक आदि । आज भी ये उपन्यास अपनी रफ्तार बनाये हुए हैं ।

कहानी

यह साहित्य का वह रूप है जिसमें स्वाभाविकता तथा स्वच्छन्दता विद्यमान है । इसके अनेक रूप अलिखित रूप से चलते हैं । जैसे चुटकले, साहित्य वर्णन, परिचयों की कथाएँ आदि न जाने कितने ही रूपों में कहानी हमारे जीवन के प्रत्येक क्षेत्र और काल में घुली-मिली रहती है। इसके अतिरिक्त स्वयं हम में से प्रत्येक व्यक्ति प्रतिदिन सैकड़ों कहानियों के बीच से गुजरता है ।

यह गद्य साहित्य का अन्य तम्र भेद है । कहानी की परम्परा प्राचीन है, परन्तु आधुनिक साहित्यिक कहानी का इतिहास 19 वी शताब्दी से आरंभ होता है । वह एकाध घटना प्रधान होती है । यह उपन्यास की तरह व्यापक नहीं होती । कहानी के विषय में कहा जाता है कि कहानी वह है जो एक ही बैठक में पढ़ी जा सके ।

कहानी प्राचीन काल से है । जैसे वेद, उपनिषद, महाभारत , रामायण, आदि में अनेक कथाएँ बिखरी पड़ी हैं । ऐसे ही बौद्ध जातक कथाएँ, पंचतंत्र, हितोपदेश, कथासरितसागर, 'बैताल पंचविंशतिका' आदि । संवत् 1769 में सूरति मिश्र ने संस्कृत के 'बैताल पंचविशतिका' की कहानियों का ब्रज भाषा में 'बैताल पच्चीसी' नाम से अनुवाद किया । खड़ी बोली में लिखे लल्लूजी लाल, सदल मिश्र, इंशाअल्ला खाँ के ग्रन्थ 'प्रेमसागर,' 'नासिकेतोपाख्यान,' 'रानी केतकी की कहानी' आदि इसी प्रकार के अन्तर्गत आ जाती हैं।

कहानियों के सफर में लेखकों का कारवाँ 'दिन द्विगुनी रात चौगुनी' बढ़ता जा रहा है और कहानी विधा का विकास, विकसित होता ही जा रहा है ।

जीवनी

जब कोई लेखक, वीर पूजा की भावना से प्रेरित होकर, किसी महान व्यक्ति की, चाहे वह किसी भी क्षेत्र से सम्बन्धित हो, जीवन कथा लिखे तो वह जीवनी है । इसके लिए

---

(5) हिन्दी साहित्य कोश (प्रथम भाग) संपादक - धीरेन्द्र वर्मा पृ. 121.

हिन्दी में जीवनचरित शब्द भी प्रचलित है। अंग्रेजी में इसे बायोग्राफी कहते हैं । साहित्य शास्त्र के परिभाषिक शब्द कोश के अनुसार — "यह किसी व्यक्ति का पुस्तक-बद्ध जीवनेतिहास है जिसकी रचना के पीछे अंग्रेज कवि लौंगफेलो की यह उक्ति है कि 'हम भी महान चरित्रों के चरण-चिह्नों पर चलकर अपने जीवन को उत्कृष्ट बना सकते है' यह प्रेरणा का कार्य करती है।"(6)

इसमें वर्णित चरित की सामान्य सी घटनाएँ, उसके मनोभावों आदि पर प्रकाश डाला जाता है । इसमें वर्णित चरित केन्द्र में होता है और घटनाएँ, प्रसंग, अन्य चरित्र की बारीकीयों पर प्रकाश डालते हैं। समग्र रूप से हम कह सकते हैं कि - किसी व्यक्ति के जीवन की वास्तविक घटनाओं पर आधारित कलात्मक कृति को जीवनी कहा जाता है । मध्यकाल में नाभादास की रचना 'भक्तमाल' (1600 ई) में भी जीवनी साहित्य है । केशवदास की कृति 'वीरसिंह देव चरित' (1607 ई) में भी ।

भारतेन्दु ने गोस्वामी तुलसीदास , मीराबाई, विष्णुप्रभाकर ने 'आवारा मसीहा' (शरत्चन्द्र की जीवनी) जीवनियाँ लिखी ।

आत्मकथा

यह लेखक के जीवन का इतिहास होता है । आधार सच्चाई का लिया जाता है । लेखक के अनुभव, अनुभूतियाँ और जीवन संघर्ष आदि की आत्माभिव्यक्ति होती है । इसके मूल में कला का विकास भी अपना महत्वपूर्ण स्थान रखता है । इसमें लेखक अपने जीवन की झांकी प्रस्तुत करता है । उसका संबंध समाज से, राजनीति से, साहित्य तथा अन्य परिस्थितियों से कैसे प्रभावित रहा ? कैसे जुड़ा रहा ? — आदि का ब्योरा होता है । लेखक का युग उसकी आत्मकथा से झांकता रहता है । अधिकतर आत्मकथा विश्लेषणात्मक तथा विवेकप्रधान होने के साथ -साथ रोचक और सुपाठ्य होती है। महात्मा गान्धी, डा. राजेन्द्र प्रसाद , पं. जवाहर लाल नेहरू आदि की आत्मकथाओं में विश्लेषण और रोचकता दोनों ही गुण विद्यमान हैं ।

कविवर बनारसी दास जैन ने अर्द्धकथानक , प्रेमचन्द ने 'जीवनसार' पांडये बेचन शर्मा उग्र ने 'अपनी खबर' (1930 ई), अजीत कौर ने 'खानाबदोश,' डॉ. नगेन्द्र ने 'अर्द्धसत्य' (1989 ई) नाम से अपनी-अपनी आधी या संक्षिप्त आत्मकथाएँ लिखी ।

हिन्दी में आत्मकथा लिखने की प्रवृत्ति दिनोंदिन बढ़ती जा रही है । यह साहित्य के आसन पर अपना आसन जमा रही है।

डायरी :

डायरी में व्यक्तित्व का खुलासा होता है । इसका उद्देश्य आत्म विवेचन है । साहित्यिक दृष्टि से डायरी में सम्बद्धता, कलात्मकता की कमी हो सकती है , परंतु स्पष्ट कथन आत्मीयता और निकटता आदि विशेषताएं डायरी की उस कमी को पाट देती हैं। इसे हिन्दी में दैनिकी, दैनंदिनी, वासुरी आदि कहते हैं। इसमें रोचकता, स्पष्टता, सुसंगठन, सहजता आदि गुणों का होना जरूरी है । इसमें लेखक दिन, तिथि, सन् आदि के अनुसार अपने जीवन की घटनाओं के

---

(6) साहित्य के नये रूप — डॉ. श्याम सुन्दर घोष, पृ. 25.

साथ समकालीन राजनीतिक, धार्मिक, साहित्यिक और सामाजिक आदि परिस्थितियों का चित्रण करता है । यह लेखक की संपत्ति होती है। क्योंकि इसमें निजता का अंश अधिक होता है। जब लेखक स्वयं अपने विषय में लिखता है तो वह आत्मचरित के निकट होती है, और दूसरे के विषय में लिखे जाने पर वह जीवनी के निकट होती है ।

देशकाल तथा वातावरण का डायरी में बड़ा महत्व होता है । इसमें तत्कालीन परिस्थितियाँ भी जुड़ जाती हैं । इसमें सत्यता और स्वभाविकता आवश्यक हैं । व्यक्ति के आधार पर डायरी के अनेक विभाजन कर सकते हैं - कवि, कथा लेखक, राजनीतिक, आलोचक, समाज सेवी आदि । विषय के आधार पर प्रकृति चित्रण, सामाजिक, विषय प्रधान, सांस्कृतिक आदि। डायरी स्वान्त-सुखाय लिखी जाती है, परंतु इसके पढ़ने से प्रेरणा, जानकारी तथा ज्ञान की प्राप्ति होती है । मैथिलीशरण गुप्त, माखनलाल चतुर्वेदी की डायरियों के कुछ अंश मिलते हैं । गजानन माधव मुक्तिबोध की 'एक साहित्यिक की डायरी' (1968 ई), हरिवंशराय बच्चन की 'प्रवास की डायरी' दिनकर की 'दिनकर की डायरी' आदि इसके उदाहरण हैं।

पत्र-पत्रिकाओं ने इस साहित्यिक विद्या के विकास में अपना योगदान दिया । उदाहरण समालोचना, ज्ञानोदय आदि में मिलते हैं।

संस्मरण

सम्यक स्मृति की वह अमिट छाप जिसे शब्दों द्वारा साहित्यिक ढंग से अभिव्यक्त किया जाए । संस्मरण लिखने का आधार लेखक की स्मृति और अनुभव है । बहुत काल तक तो यात्रा-वृतान्त, रेखाचित्र, आत्मकथा, रिपोर्ताज जीवनी आदि विधाओं को संस्मरण का ही एक रूप माना जाता है । यह वर्णनात्मक विधा है, यादों में बसी अनुभूतियों की सहज ढंग से अभिव्यक्ति है । तो संस्मरण होता है । किसी वस्तु, व्यक्ति, घटना, दृश्य आदि को जब आत्मीयतापूर्ण रूप से स्मरण किया जाए तो संस्मरण होता है । यह साहित्य की लोकप्रिय विधा है । इसमें आपबीती और जगबीती होती है ।

बौद्धों की कथाओं में, नाथ पंथियों में सिध्दों तथा जैन साहित्य में इसके कुछ संकेत मिलते हैं। हिन्दी में यह परम्परा भारतेन्दु युग से आरम्भ हुई । महादेवी वर्मा ने 'स्मृति की रेखाएँ,' 'श्रृंखला की कड़ियाँ,' तथा 'पथ के साथी' आदि संस्मरण लिखे ।

रेखाचित्र

इसमें शब्दों का सहारा लेकर व्यक्ति भावपूर्ण चित्र प्रस्तुत करने की कोशिश करता है । स्थान, व्यक्ति , विषयवस्तु, घटना आदि को इसमें प्रस्तुत किया जाता है , जिससे उसका चित्र हमारे समक्ष रूपायित हो जाय ।

यह अंग्रेजी के स्केच का पर्याय है । इसमें शब्दों का कार्य चित्रकला की रेखाओं के कार्य के समान होता है । इस विधा मे व्यक्ति अपने आंतरिक स्वभाव को अभिव्यक्ति प्रदान करता है । लेखक निष्पक्षता से सम्पूर्ण गुणदोषों, कमियों, खूबियों को कम-से-कम शब्दों (रेखाओं) द्वारा प्रस्तुत करता है ।

रेखाचित्र अनेक प्रकार के होते हैं । मनोवैज्ञनिक, ऐतिहासिक, घटना प्रधान, व्यंग्य प्रधान, वातावरण प्रधान आत्मपरकआदि ।

रेखाचित्र की रचना करने में महादेवी वर्मा प्रख्यात हैं । उन्होंने अनेक रेखा चित्रों की रचना की, यथा 'दीपशिखा,' 'यामा', 'नीरजा' काव्यात्मक रेखाचित्र है । 'अतीत के चलचित्र' (1941 ई) तथा 'मेरा परिवार' (1956 ई) गद्यात्मक रेखाचित्रों के संग्रह हैं।

रिपोर्ताज

यह फ्रांसीसी शब्द है जो अंग्रेजी के रिपोर्ट की तर्ज पर बनाया गया है । यह विधा पत्रकारिता की देन है । इसमें प्रत्यक्ष दर्शन की रिपोर्ट रहती है । इसमें घटना के साथ-साथ लेखक की कल्पना, कला और प्रतिभा आवश्यक हैं । युग के संघर्ष, युग की चेतना आदि आसाधारण परिस्थिति को साहित्यिक अभिव्यक्ति देना ही रिपोर्ताज है ।

अंतर्राष्ट्रीय महत्वपूर्ण घटना का जो समाचार होता है उसका वर्णन इस विधा के अन्तर्गत होता है । अचानक घटनेवाली घटना जो मन को झकझोर दें, जिसकी साहित्यिक भावावेश शैली में अभिव्यक्ति हो वह रिपोर्ताज कहलाता है । इसमें मनोवैज्ञानिक विश्लेषण, पात्रों का यथार्थ चित्रण तथा घटना या वस्तु का पूरा ज्ञान स्वयं निरीक्षण द्वारा किया जाता है । चित्रात्मक शैली के कारण घटना में संवेदना और सजीवता प्रदान की जाती हैं ।

रिपोर्ताज कई प्रकार के होते हैं । घटना प्रधान, तथ्य प्रधान, वातावरण प्रधान, व्यक्ति- प्रधान, हास्य-व्यंग्य प्रधान आदि ।

रिपोर्ताज के कुछ उदाहरण हैं - शिवदान सिंह चौहान के 'लक्ष्मीपुरा' 'मौत के ख़िलाफ ज़िन्दगी की लड़ाई' रांगेय राघव द्वारा रचित 'अदम्य जीवन' अमृत राय का 'लाल धरती' आदि ।

पत्र-साहित्य

"साहित्यिक दृष्टि से पत्रों का अपना विशिष्ट स्थान है । यह साहित्यकारों के वास्तविक व्यक्तित्व की जानकारी का माध्यम है ।"[7]

जिन पत्रों में साहित्यिक गरिमा होती है, जो मानव समाज को प्रभावित करते हैं वे ही पत्र,पत्र-साहित्य की श्रेणी में आते हैं । जिस प्रकार वृक्ष के लिए पत्ते जरूरी हैं उसी प्रकार आदमी के लिए पत्र जरुरी हैं । जब हम सा हित्यिक पत्रों की बात करते हैं तो इसमें हृदय के भावों की अभिव्यक्ति की बात आती है ।

पत्र सामान्यत: व्यक्तिगत होते हैं । महान लोगों के पत्र आनन्ददायक और प्रेरणादायक होते हैं। पत्रों को कई रूपों में विभाजित किया गया है ,जैसे :

1) सामान्य पत्र 2) वैयक्तिक पत्र 3) निर्देशात्मक पत्र
4) विचार प्रधान पत्र 5) वर्णनात्मक पत्र 6) व्यावहारिक पत्र
7) संदेशात्मक पत्र तथा 8) साहित्यिक पत्र

---

[7] गद्य की नई विधाओं का विकास - माजदा असद, पृ. 89

यह कला बहुत पुरानी है । मीरा, रहीम, पृथ्वीराज, महाराणा प्रताप तथा तुलसीदास आदि के पत्र-व्यवहार सूचित हैं । लेकिन साहित्य में स्वतंत्र विधा के रूप में इसे आधुनिक काल में ही स्थान मिला है । भारतेन्दु ने अनेक साहित्यिक पत्र लिखे, जिनमें उल्लेखनीय है 'भारत मित्र', बालमुकुन्द ने 'शिवशंभू के चिट्ठे' नाम से व्यंग्यात्मक राजनैतिक पत्र लिखे ।

यात्रा - साहित्य

इसमें यात्रा वृतांत का मार्मिक वर्णन होता है । वृत्तांत के माध्यम से लेखक द्वारा की गयी यात्रा के वर्णन को, खट्टे-मीठे अनुभवों को साहित्यिक रंग में प्रस्तुत किया जाता है जिससे पाठक घर बैठे ही यात्रा का आनंद उठा सकते हैं । इसमें प्राकृतिक दृश्यों, वहाँ के निवासियों के आचार-विचार, खान-पान, रहन-सहन आदि का सुन्दर वर्णन होता है । इस लेखन की कामयाबी लेखक के निरीक्षण, वर्णन-शैली के सौंदर्य आदि पर आधारित है ।

इस साहित्य में कल्पना का बड़ा महत्त्व है । इसमें बीते हुए समय का वर्णन होता है । कहीं दूर के स्थान के विषय में बताया जाता है । ये ही कुछ बातें इसे पर्यटन गाइड होने से बचाते हैं और साहित्य रूप प्रदान करते हैं। इसमें मिथक, प्रतीक, मुहावरों, अलंकारों, लोकक्तियों, कहावतों आदि का प्रयोग भी होता है ।

भारतेन्दु ने 'सरयू पार की यात्रा', 'लखनऊ की यात्रा', 'हरिद्वार की यात्रा', 'वैद्यनाथ की यात्रा', बालकृष्ण भट्ट ने 'गया यात्रा' आदि की रचना की । और भी कई साहित्यकारों ने इस विधा को अपना योगदान दिया है ।

मोनोलॉग

मोनोलॉग एक अंग्रेजी शब्द है इसका अर्थ तो नाटक का अंश होता है । परंतु हिन्दी में मोनोलॉग कहानी भी लिखी गई है । जैसे निर्मल वर्मा की कहानियाँ 'डेढ़ इंच ऊपर', 'धूप का एक टुकड़ा' तथा 'वीकएंड' जिनको बाद में मंचित किया गया आदि । इन पर अगले अध्यायों में विवेचन है । मोनोलॉग को एकालाप या मौनालाप कहना भी उचित होगा।

"मोनोलॉग की विशेषता पर विचार करते हुए कहा गया है कि इसमें जिज्ञासा और कौतूहल का भाव होना चाहिए "।[8]

मोनोलॉग एक छोटी कहानी की भांति संक्षिप्त होता है । इसका आकार एकांकी से भी छोटा होता है । इसका आधार मार्मिकता और भावात्मकता है । मोनोलॉग में मुख्यत: तनाव की स्थिति को दर्शाया जाता है । इसमें अधिकतर प्रत्यग्दर्शन प्रणाली (flashback method) का प्रयोग किया जाता है । वर्तमान के परदे पर अतीत के चित्र उभरते मिटते रहते हैं । इसमें संस्मरण के तत्व भी रहते हैं । जो द्वन्द्व प्रधान होते हैं ।

उलझी हुई मन:स्थिति का चित्रण जितनी सफलता से इस साहित्यिक विधा में होता है शायद ही इतनी सफलता से किसी अन्य विधा में संभव हो ।

---

[8] साहित्य के नये रुप - डॉ. श्याम सुन्दर घोष, पृ. 48

गद्य काव्य

"गद्य काव्य या गद्य गीत वह रचना है जिसमें व्यक्तिगत आशा और निराशा दु:ख की तीव्र अनुभूतियों को सामान्य गद्य से भिन्न भावपूर्ण गद्य में अभिव्यक्त किया जाता है।"[9]

गीत या कविता जब कुछ स्वतंत्र होकर गद्य की ओर जाने लगे तथा गद्य अपनी विशेषताओं को त्यागकर पद्य या कविता की ओर बढे, ऐसी स्थिति में जो साहित्य हमारे समक्ष उभर कर आता है, वह गद्य-गीत या गद्य काव्य है । यह मुक्तक की अपेक्षा गीतिकाव्य के करीब है । गद्य काव्य अन्य गद्य विधाओं की भाँति यह विधा भी आधुनिक युग की देन है ।

"हिन्दु पत्रिका सन् 1914 के अंक दो के खण्ड 9 में पारसनाथ त्रिपाठी की ' नदी' विषयक रचना में गद्य-काव्य की समस्त विशेषताएँ मिलती हैं।" [10] उदाहरण के रूप में रामकृष्णदास की रचना 'साधना' (1917 ई) भी गद्यगीत ही है ।

गद्य साहित्य के रूपों का विकास भारतेंदु युग में हुआ है । भले ही दूसरे नामों से इन गद्य विधाओं की चर्चा भारत के प्राचीन साहित्य में रही हो । उपर्युक्त साहित्यिक विधाओं के अतिरिक्त और भी साहित्य के रूप उभरे हैं, जिनका विवेचन यहाँ असमीचीन है ।

1.4 दृश्य काव्य

दृश्य काव्य वह है जो आंखों से देखा जाता है । जैसे - नाटक और उसके अन्य रूप इसके अंतर्गत आते हैं । नाटकीय तत्व प्राय: सभी साहित्यिक रूपों में मिल जाते हैं । यह अलग बात है कि वे रंगमंच के कितने अनुकूल हैं । क्योंकि हमारे साहित्य में कुछ ऐसे नाटक भी मिल जाते हैं जिनको मंचित करना असंभव नही तो आसान भी नहीं है । रंगमंच की अपनी सीमाएँ होती हैं ।

भारत में तीन रूपों में दृश्य काव्य का विकास हुआ है ।

1. पारम्परिक शास्त्रीय रूप के आधार पर रूपक- उपरूपक
2. लोक-संस्कृति और लोक परिकल्पना से उभरे हुए नाट्य रूप
3. आधुनिक युग में वैज्ञानिक आविष्कारों (सिनेमा, रेडियो तथा दूरदर्शन) के साथ उभरे दृश्य-श्रव्य नाटक और उनके उप रूप ।

1.4.1 पारम्परिक शास्त्रीय रूप के आधार पर रूपक-उपरूपक

दृश्य काव्य के संबन्ध में जैसे कि भारतीय आचार्यों ने दर्शाया है, रूपक और उपरूपक दो भेद हैं । फिर इन रूपक और उपरूपकों के भी उपभेद हैं । रूपक के दस तथा उपरूपक के अठारह उपभेद हैं ।

रूपक या नाटक

रूपक या नाटक उसे कहा जाता है जिसमें पाँच से लेकर दस तक अंक हों । परंतु प्रचलन में पांच अंक की व्यवस्था अधिक है । "आचार्यों के मतानुसार नाटक की कथावस्तु

---

[9] गद्य की नई विधाओं का विकास - माजदा असद पृ. 89.

[10] गद्य की नई विधाओं का विकास - माजदा असद पृ. 102.

महत्वपूर्ण होनी चाहिए । साहित्य दर्पणकार तथा दशरूपककार के अनुसार कथा का चुनाव पुराण अथवा इतिहास से ही होना चाहिए । साथ ही नाट्यकार का यह कर्तव्य है कि वह कथा के उन अंशों में परिष्कार करदे जो रस-विरोधी हैं । वस्तु-विन्यास, कार्यवख्यानों , अर्थप्रकृतियों, संधियों के अनुसार होना चाहिए । नाटक का नायक धीरोदात्त आदि विशिष्ट गुणों से युक्त हो । धनंजय ने नायक का प्रतापी, उच्चकुलीय, वंदत्रयी का ज्ञाता, राजर्षि अथवा पुरुष होना आवश्यक माना है । नाटक का प्राण रस होता है । श्रृंगार या वीर रस की अंगी रूप में तथा अन्य रसों की अंग रूप में प्रतिष्ठा होनी चाहिए ।"[11]

इसके अतिरिक्त कहा गया है कि — "नाटक में रंगमंच पर कुछ दृश्य वर्जित हैं तथा वध, युद्ध, विप्लव, घेरा डालना , स्नान, भोजन, सूरत लेपन, वस्त्र ग्रहण आदि ।"[12]

संक्षिप्त रूप से ये ही लक्षण नाट्य आचार्यों ने दर्शाये हैं । और इनका पालन संस्कृत नाटककारों ने सफलता पूर्वक किया है । पर आजकल इन नियमों का पालन गौण या दूसरों शब्दों में कहें तो नहीं किया जाता है ।

प्रकरण

इसमें कहानी काल्पनिक होती है । इसके नायक ब्राह्मण, मंत्री, वैश्य आदि भी हो सकते हैं । नायिका भी जरूरी नही कि वह उच्च कुल की हो, वह कुल वधू भी हो सकती है तथा वेश्या भी हो सकती है । इसमें भी नाटक की भाँति पाँच से दस अंक हो सकते हैं । इसमें श्रृंगार रस को प्रधानता दी जाती है ।

भाण

इसमें भी कथावस्तु कल्पित होती है । यह एकांकी होता है और मुख्य रूप से एक ही व्यक्ति आरम्भ से अन्त तक अभिनय करता रहता है । इसका उद्देश्य धूर्तता का प्रदर्शन तथा परिहास को दर्शाना है । इसलिए इसमें दुष्टों तथा धूर्तों के चरित्रों की प्रधान भूमिका रहती है और वे अपने अभिनय से दर्शकों को हँसाते रहते हैं ।

"भावप्रकाशकार के अनुसार इसमें केवल श्रृंगार रस ही आवश्यक है । किन्तु 'नाट्य दर्पण' में श्रृंगार की प्रधानता और वीर तथा हास्य की गौणता स्वीकार की गयी है । अन्य मत है कि भाण की रचना साधारण लोगों के लिए ही हुआ करती है ।"[13]

व्यायोग

यह वीर रस प्रधान होता है । इसका नायक धीरोदात्त होता है। इसकी कहानी किसी प्रख्यात इतिवृत्त की होती है । यह भी एकांकी है। इसमें केवल एक ही दिन की घटनाओं का चित्रण किया जाता है। कोई राजा या दैवी पुरुष इसका नायक होता है । स्त्री पात्रों की संख्या इसमें कम होती है । इसमें नायिकायें नही होती हैं । दो एक दासियाँ हो सकती हैं । मुख्यत:

---

(11) हिन्दी नाटक सिद्धांत और विवेचन - डॉ. गिरीश रस्तोगी, पृ. 26

(12) हिन्दी नाटक सिध्दांत और विवेचन - डॉ . गिरीश रस्तोगी, पृ.26

(13) हिन्दी नाटक सिध्दांत और विवेचन - डॉ. गिरीश रस्तोगी, पृ. 27

युद्ध का कार्यव्यापार दर्शाया जाता है । "धनंजय विजय" इसी वर्ग का रूपक माना जाता है ।"[14]

समवकार

इसकी कथा पौराणिक होती है । यह तीन अंकों का होता है । इसमें नायक उपनायक एक से लेकर बारह तक होते हैं इतने नायकों का एक साथ समवकीर्ण होने के कारण ही इसे समवकार कहते हैं । पात्रों में देवता और राक्षस दोनों ही रहते हैं । यह वीर रस प्रधान रूपक होता है । इसमें विद्रोह, संघर्ष, आक्रमण, युद्ध आदि को दर्शाया जा सकता है ।

डिम

डिम का अर्थ संघात (घात प्रतिघात) है । इसकी कथावस्तु प्रसिद्ध होती है । संघातों की प्रमुखता के कारण इसमें मुख्य रूप से भयानक रस होता है । "देव, गंधर्व, राक्षस, यक्ष आदि इसके नायक होते हैं। साथ ही भूत-प्रेत , पिशाच आदि जैसे 14 उध्दत पात्र भी होते हैं। यूँ श्रृंगार और हास्य रसों के अतिरिक्त शेष छः रसों की प्रतिष्ठा डिम में मानी जाती है । भरतमुनि के अनुसार 'त्रिपुरदाह' नाटक डिम का आदर्श उदाहरण है ।"[15] इसमें चार अंक होते हैं ।

ईहामृग

इसमें चार अंक होते हैं । इसमें नायक तथा खलनायक का संघर्ष दर्शाया जाता है। इसका कथानक मिश्रित होता है। एक दैवी पुरुष होता है तथा दूसरा मनुष्य पात्र होता है, दोनों एक दूसरे का अपकार करने का प्रयत्न करते हैं । युद्ध तथा षडयंत्र का कारण नायिका होती है । अंत तक नायक को नायिका नही मिलती है और न ही नायक की मृत्यु होती है। हास्य रस प्रधान तथा गौण रूप से श्रृंगार रस होता है ।

अंक

यह एकांकी होता है, कभी कभी इसकों किसी रूपक की भूमिका के रूप में भी प्रस्तुत किया जाता है । इसकी कथावस्तु तो प्रख्यात होती है लेकिन कवि की कल्पना द्वारा ही विस्तार पाती है । इसका नायक साधारण व्यक्ति होता है । इसमें स्त्रियों का विलाप ही मुख्य रूप से चित्रित किया जाता है और इसीलिए करुण रस की प्रधानता रहती है ।

वीथी

इसका अर्थ पंक्ति या मार्ग होता है । यह एकांकी होता है । कथानक कल्पित होता है, नायक मध्यम श्रेणी का होता है । इसमें एक ही पात्र अभिनय करता रहता है। "कथा प्रेम-संबन्धी होती है । हास्य-व्यंग्य, विनोद, परिहास, अश्लीलता अधिक रहती है। श्रृंगार रस का पूर्ण परिपाक नहीं, केवल उसकी सूचना इसमें दी जाती है । 'मालविका' नामक रचना वीथी का सुन्दर उदाहरण मानी गयी है ।"[16]

---

[14] हिन्दी नाटक सिद्धांत और विवेचन - डॉ. गिरीश रस्तोगी, पृ.27

[15] हिन्दी नाटक सिध्दांत और विवेचन - डॉ. गिरीश रस्तोगी, पृ.27

[16] हिन्दी नाटक सिद्धांत और विवेचन - डॉ. गिरीश रस्तोगी, पृ.27

प्रहसन

यह "भाण के ही समान होता है अर्थात् दोनों में वस्तु, संधि आदि एक सी होती हैं । एकांकी होने के साथ-साथ यह व्यंग्य-प्रधान भी होता है । काल्पनिक एवं विद्य लोगों का चरित्र प्रस्तुत करके एक ओर हास्य रस की सृष्टि की जाती है और दूसरीओर लोगों को उपदेश अथवा शिक्षा भी मिल जाती है।"[17]

उपर्युक्त नाट्य प्रकारों में भाण, व्यायोग, अंक, वीथी और प्रहसन ये पाँच एकांकी है । इन सबमें नाटक को श्रेष्ठ माना गया है । शास्त्रकारों ने रूपक के इन भेदों का सूक्ष्म वर्णन ही किया है ।

उपरूपकों का वर्णन 'नाट्यदर्पण' और 'साहित्य दर्पण' व्याख्या के साथ मिलता है । अधिकतर विद्वान 'साहित्यदर्पण' की परिभाषा को ही मान्यता प्रदान करते हैं । इसमें अठारह उपरूपकों की चर्चा की गई है जो निम्न प्रकार से है - उपरूपक :

नाटिका

इसमें चार अंक तक होते हैं । श्रृंगार की प्रधानता होती है । विशेष रूप से इसमे नारी पात्रों की संख्या बहुत होती है । इसकी नायिका कोई सुलक्षणा स्त्री होती है । 'भाव-प्रकाश' में लिखा गया है कि नाटिका में विदूषक भी होता है । संस्कृत की 'प्रियदर्शिका' तथा 'रत्नावली' प्रसिद्ध नाटिकाएँ है। हिन्दी साहित्य में देखें तो भारतेन्दु हरिशचन्द्र की रचना 'चन्द्रावली' नाटिका के अन्तर्गत ही मानी जाती है ।

त्रोटक

इसका विषय अप्सराओं तथा मानवों से सम्बन्धित होता है। इसके अंकों की संख्या पाँच से दस तक होती है । भावप्रकाशकार के अनुसार इसमें विदूषक नहीं होता है । इसमें लौकिक तथा अलौकिक तत्वों का सम्मिश्रण होता है । इसको नाटक का ही एक भेद माना जाता है । वैसे 'साहित्यदर्पण' में विदूषक की उपस्थिति अत्यावश्यक मानी गयी है। 'विक्रमोर्वशीयम्' त्रोटक का उदाहरण माना जाता है ।

गोष्ठी

इसका विषय प्रेम से सम्बन्धित होता है । यह एकांकी है । पुरुष पात्र नौ दस रहते हैं जो सामान्य होते हैं और पाँच छ सामान्य स्त्री पात्रों की भाव-भंगिमाएँ दर्शायी जाती हैं ।

सट्टक

'भावप्रकाश' में कहा गया है कि यह भी नाटक का एक भेद है इसका आधार नृत्य होता है । इसके अंक नहीं अपितु चार भाग होते हैं । इसकी भाषा ग्रामीण अथवा प्राकृत होती है ।

---

[17] हिन्दी नाटक सिद्धांत और विवेचन - डा. गिरीश रस्तोगी, पृ. 26

नाट्यरासक

साहित्यदर्पण में लिखा है कि यह एकांकी होता है । इसमें नायक उदात्त होता और साथ में उपनायक भी होता है । नायिका बासक सज्जा होती है । प्रमुख रुप से श्रृंगार और हास्य रस होते हैं । इसमें नृत्य-गान, ताल-लय, लास्यांगो आदि की प्रधानता रहती है । इसका मुख्य विषय प्रेम होता है ।

प्रस्थानक

इसमें दो अंक होते हैं । इसको नृत्य का एक प्रकार माना गया है क्योंकि प्रधान रुप से इसमें गीत, संगीत, नृत्य आदि इसके मुख्यांग हैं । यह प्रेम से सम्बन्धित होता है ।

उल्लाप्य

यह एकांकी होता है । इसमें युद्ध प्रधान होता है । इसका मुख्य लक्षण इसका पार्श्व संगीत है । इसमें गीत और संवाद दोनों होते हैं । आंशिक रूप से इसमें प्रेम की भावनाएँ विद्यमान रहती हैं ।

काव्य

यह भी एकांकी है । यह हास्य रस प्रधान उपरूपक है । इसमें संगीत की धारा अपने प्रवाह पर रहती है । जैसे कि नाम से ही पता चलता है इसमें काव्यात्मकता का पुट अधिक होता है । साहित्यदर्पणकार के अनुसार इसमें द्विपादिका, भग्नताल आदि संगीत विधाओं का विधान रहता है ।

प्रेक्षण

इस उपरूपक में भी एक अंक ही होता है । इसका विषय युद्ध से सम्बन्धित होता है। इसका नायक हीन वर्ग का होता है । इस उपरूपक में सूत्रधार का अभाव रहता है ।

रासक

इसमें भी एक ही अंक होता है । इसका मुख्य रस हास्य रस होता है । नायक और नायिका प्रख्यात होते हैं। इसमें कई भाषाओं का प्रयोग किया जाता है, पात्रों की संख्या पाँच होती है । इस उपरूपक का मुख्य उद्देश्य लोगों का मनोरंजन करना होता है ।

श्रीगदित

इसका प्रधान उद्देश्य भी मनोरंजन ही होता है । संवादों में अधिक से अधिक श्री शब्द का प्रयोग किया जाता है । श्रीगदित को गाते हुए भी प्रदर्शित किया जाता है । अधिकतर गीतों में सुर का ध्यान भी रखा जाता है । यह भी मानना है कि इसकी नायिका श्री या लक्ष्मी का अभिनय करती है ।

शिल्पक

इस उपरूपक में चार अंक होते हैं । इसमें श्मशान का दृश्य भी दिखाया जाता है । इसका नायक ब्राह्मण तथा खलनायक अस्पृश्य होता है । कौतुक और चमत्कार की इसमें प्रधानता होती है।

विलासिका

यह उपरूपक एकांकी होता है। इसमें लसिका या विलासिका के प्रेम-विषयक चर्चा होती है । इसका उद्देश्य प्रधानत: लोगों का मनोरंजन करना होता है। हास्य पुट इसमें विद्यमान रहता है ।

दुर्मल्लिका

इसमें चार अंक होते हैं। अंको के क्रम का इसमें विशेष विधान होता है । हास्य की छटा इसमें भी रहती है। इसके प्रयोग अंक का संचालन नायक और उसके मित्र द्वारा होता है ।

प्रकर्णिका

इसके अधिकतर लक्षण नाटिका के समान ही हैं। अत: इसे नाटिका का ही अंग कहा जा सकता है अगर इन दोनों में कोई अन्तर है तो वह यह कि नाटिका में जहाँ राजकीय प्रणयलाप को दर्शाया जाता है वहीं इसमें अर्थात् प्रकर्णिका में व्यापारियों के प्रणय का ।

हल्लीश

यह उपरूपक एकांकी होता है। इसके प्रधान अंग संगीत और नृत्य है । इसमें एक पुरुष पात्र तथा दस स्त्री पात्र भूमिका निभाते हैं ।

भाणिका

इसमें हास्य रस प्रधान होता है । यह एकांकी होता है । इसमें क्रिया व्यापार को दर्शाया जाता है ।

संलापक

इस उपरूपक में एक, तीन या चार अंक होते हैं । इसके मुख्य विषय है युद्ध, पाखण्ड, वाद-विवाद हिंसा आदि और इन सब के कारण ही नायक या तो नास्तिक होता है या फिर कोरा पाखण्डी । 'प्रबोध चन्द्रोदय' रचना को इसी के अन्तर्गत माना जाता है।

उपर्युक्त अठारह उपरूपकों में भाणिका,गोष्ठी, नाट्यरासक, उल्लाप्य , काव्य, प्रेक्षण, रासक, श्रीगदित, विलासिका, हल्लीश एकांकी है ।

उपरूपक के मुख्य रूप से दो भेद हैं एक गंभीर विषय तथा दूसरे हास्य या मनोरंजन प्रधान। इस परिचय से हमें पता चलता है कि संस्कृत नाट्य साहित्य कितना विस्तृत था । इस सम्बन्ध में डॉ. गोविन्द त्रिगुणायत का कथन है कि "उपर्युक्त भेद-प्रभेदों को देखने के बाद स्पष्ट

रूप से कहा जा सकता है कि भारतीय नाटय कला एकांगी नही है। वह न तो केवल आदर्श प्रधान ही है और न केवल यथार्थ सूचक ही । आदर्श और यथार्थ का सुन्दर समन्वय जितने स्मर्णीय रूप में हमें यहाँ दिखायी पड़ता है उतना शायद ही किसी अन्य कला में दिखायी पड़े। उसमें हमें सम्पूर्ण जीवन की, सम्पूर्ण मानवों की, हृदय-गाथा प्रतिबिम्बत मिलती है । सच तो यह है समृध्दता, स्वाभाविकता, सजीवता आदि सभी दृष्टियों से विश्व में बेजोड़ है "[18]

यह भी कहा जा सकता है कि नाटक विधा प्राचीन काल में भी जन रंजक एवं महत्वपूर्ण रही है । इसके प्रस्तुतीकरण में अनेक प्रकार के प्रयोग होते हैं एवं उनको समाज ने स्वीकार भी किया है । प्रयोगें की विविध रूपात्मक परिणिति एवं उन रूपों का नामकरण यह सिद्ध करता है कि जनसामान्य में नाटक के प्रति विशेष रुचि रही है ।

आज नाटक को जितना सरल बना लिया गया है दरअसल उतनी सरल वह कला नहीं है । इसकी रचना के लिए भाव-तत्व, अभिनय तत्व, बुद्धि तत्व, रचना कौशल तथा पात्र में गहराई तक उत्तर जाने की अद्‌भुत सूक्ष्म-दृष्टि के साथ-साथ हृदय की उदात्तता अपेक्षित है । नाटक सच्चे अर्थों में 'कला' है ।

1.4.2. लोक संस्कृति और लोक परिकल्पना से उभरे नाट्य रूप

इन नाटकों को हम चार भेदों में बांट सकते हैं ।

क) पौराणिक नाटक

ख) भक्ति नाटक - रामलीला रामलीला

ग) लोक साहित्य के नाटक

घ) अन्य कथा रूप नाटक

क. पौराणिक नाटक

ये नाटक हिन्दी में ही नहीं अपितु भारत की प्राय : सभी भाषाओं में है ।

1. दशावतार : दक्षिण के कथकली और महाराष्ट्र के दशावतार में अनेक समानताएँ पायी जाती हैं । दोनों में नृत्य आदि के द्वारा कथा कही जाती है । इसमें सूत्रधार मंच पर गीत गाता है पात्र संवाद बोलते हैं । मंच सामान्य होता है। एक तरफ अभिनेता दूसरी तरफ वादक होते हैं । पुरुष ही स्त्री पात्रों अभिनय करते हैं । कभी दूर से, कभी दर्शकों में से पात्र आते हैं, जिसका लक्ष्य, मनोरंजन, नैतिक स्तर का विकास तथा मनो जीवन दर्शन का विस्तार आदि हैं । विदूषक तथा शंखासूर हास्य की सृष्टि करते हैं । गोवा का घुमटा नृत्य भी प्रकारान्तर से दशावतार ही है ।

2. यक्षगान : यह कथारूप होता हैं, भागवत बाजा बजाते हुए गाता है और पात्र अभिनय करते जाते हैं। "नाटक में दृश्य होते हैं परन्तु यक्षगान में केवल नृत्य ही सबकुछ है । नृत्य में ही अर्थ, भाव एवं वृत्तियों सबकों प्रकट करना होता है । इस दृष्टि से तुलना करे तो यक्षगान के पात्रों को

---

[18] भारतीय नाट्य - साहित्य : संपा. डॉ.नागेन्द्र, पृ. 37

सामान्य नाटक के पात्रों से अधिक चातुर्य अपेक्षित होता है । नृत्य, संगीत, अभिनय सभी कलाएँ उन्हें आती है ।"[19] यह दक्षिण भारत का प्राचीन-नाटक है जो अभी भी अपना-अस्तित्त्व बनाये हुए है । पहले इसमें लघु प्रसंग होता था, परंतु अब सारी रात इसका अभिनय चलता है । इसका मंच मदिर का चबूतरा होता है । मृदंग आदि बजते हैं, कथा का आरम्भ होता है । वर्तमान में इसमें कुछ परिवर्तन भी हो रहे हैं ।

3. बुर्रकथा :

जंगम जाति वालों के कहने के कारण इन लोक कथाओं को जंगम कथाएँ भी कहते हैं। जंगमो को देवर भी कहते हैं । इसीलिए देवर कथाएँ भी कहा गया है । इन्हें 'तन्दान' कथा भी कहा जाता है । क्योंकि 'तन्दानतान' एक टेकपद इसमें होता है । इन कथाओं में 'बुर्र' वाद्य अनिवार्य होता है इसीलिए इन्हें 'बुर्रकथा' भी कहते हैं । आजकल लोककथाओं के लिए यह रूढ हो गया है ।

इसमें लोक-गायक नाचता है, गाता है और कथा वाचन करता है । इनमें वाद्य अनिवार्य है । ये अधिकतर द्रुत गति से गायी जाती हैं।

4. हरिकथा : ये अधिकतर पद्य में गयी जाती है । इसमें हरिदास कथक रहता है वही नाचता है, गाता है और कथा कहता है । ये कथाएं कभी-कभी महीनों तक भी चलती हैं । ये रात में ही प्रदर्शित होती है । ये पर्व दिनों के अवसर पर अक्सर होती हैं ।

आधुनिक काल में जनरुचिनुसार इसमें श्रृंगार गीत, हास्यपूर्ण संवाद तथा सिने गीतों को भी जोड़ रहे हैं ।

5. कूटियाट्टम : इसका अर्थ एक साथ मिलकर नृत्य या अभिनय करना है । इसमें स्त्री पुरुष दोनों भाग लेते हैं । यह शताब्दियों पुरानी कला है, इसका प्रसार मंदिरों के माध्यम से हुआ है । मंदिरों से हटकर के या यों कहें मंदिरों के बाहर इसका अभिनय नहीं होता । इसीलिए इसके संस्कार संपूर्ण संस्कृत नाटकों के हैं । पहले शायद संस्कृत में खेले जाते हो पर आज इनकी संख्या कम है । आजकल इसका 'सुभद्राधनंजयम' अभिनय प्रसिद्ध है । इससे जो विदूषक की पूर्वकथा होती है वही कूटियाट्टम का प्रधान अंश होता है । वास्तव में तब विदूषक समाज की आलोचना करता है, समाज की दुर्दशा, ब्राह्मणों के पतन आदि को हास्यपूर्ण ढंग से कहता है । नायक के संस्कृत श्लोकों का अनुवाद विदूषक मलयालम में करता है ।

"केरल के सम्राट कुलशेखर वर्मा ने अपने समकालीन कवि तोलन की सहायता से कूटियाट्टम में कई परिवर्तन किये । 'क्रम दीपिका' और 'आट्टप्रकारम' नामक ग्रन्थों में कूटियाट्टम के प्रदर्शन की रीतियों का वर्णन इन्हीं के समय लिपिबद्ध किया । बताया जाता है कि तोलन ने ही इनकी रचना की थी ।"[20]

---

[19] नाट्य समीक्षा — दशरथ ओझा, पृ.सं.145

[20] लोक साहित्य विमर्श — डॉ. श्याम परमार, पृ. सं. 219,220

6.कूत्तू : यह कूटियाट्टम का ही दूसरा रूप है। इसका अर्थ है नृत्य कूटियाट्टम तथा इसमें इतना ही भेद है कि इसमें केवल एक पात्र होता है और कूटियाट्टम में दो तीन । इसमें विदूषक का काम भी उसी पात्र को करना पड़ता है ।

7. तमाशा : यह महाराष्ट्र का प्राचीन लोक नाट्य है । तमाशा के दो घटक होते हैं 'फड़' और 'सरदार '। 'फड़' मण्डली तथा 'सरदार' मुखिया या निर्देशक होता है । इस मण्डली में कड़िया, ढोलकिया, सांगड़िया, सुन्दर नचिया या नर्तकी तथा सुरतिया होता है । सरदार (कड़िया) ढोल या डफली बजाता है। सुरतिय गाता है । यह गीत प्रधान नाट्य है । अधिकतर यह गणेश के उत्सव से आरंभ होता है । यह श्रृंगार प्रधान नाटक है । लावणी तथा गीतों से इसमें चार चांद लग जाते हैं। संवाद के अंशों को 'वग' कहा जाता है । संवाद दृश्य के अनरूप होते हैं, इसके अन्त में भेदिक गीत गाये जाते हैं । ये दृष्टकूट पदों जैसे होते हैं। कभी-कभी संवादों में प्रश्न उत्तर होते हैं जिन्हें कलेंगी - तुर्रा कहते हैं । इसमें हास्य एवं व्यंग्य के पुट भी होते हैं । नर्तक की वेश भूषा श्रृंगारमय होती है । इसमें कई कथानक एक साथ भी होते हैं और उसी समय (on the spot) बनाकर सामयिक प्रसंग मिला दिये जाते हैं। दृश्य परिवर्तन के साथ (स्वांग करने वाला) दर्शकों को चुटकुलों से हँसता रहता है । कहते हैं कि पहले इसका नाम' गम्मत 'था, तमाशा इसको व्यापारियों ने कहा, कुछ इसे कर्नाटक का मानते हैं । अगर इसे 'गम्मत' का रूप माने तो 300-400 वर्ष पूर्व से यह महाराष्ट्र में है । पेशवाओं द्वारा इसे प्रोत्साहन मिला । कहा तो यह भी जाता है कि लावणी की उत्पत्ति केवल तमाशा के लिए ही हुई है । अब यह देहातों तक ही सीमित है, अन्य नाट्यों की तरह इसमें भी अश्लीलता आ गई है ।

ख) भक्ति नाटक -रामलीला , रासलीला

1. रामलीला : यह लोकनाट्य सम्पूर्ण भारत में किसी-न-किसी रूप में प्रदर्शित होता है । भारत के अतिरिक्त विदेशों में भी इसका प्रदर्शन होता है । ''बर्मा में 'धापर्वे' स्याम की कठपुतलियाँ (जिनके द्वारा रामकथा कही जाती है) बाली द्वीप के लोक नृत्य, कम्बोडिया के ' रैयामकेर' तथा स्याम के रामकीन ग्रन्थ इसके प्रामाणिक उदाहरण है । इतना ही नहीं कम्बोडिया और स्याम के मंदिरों में राम की कथा से सम्बन्धित चित्र खचित हैं। ''[21]

2. रासलीला : नाट्य परंपरा में रासलीला का अपना महत्व है । '' संस्कृत के साथ-साथ भारत की सभी भाषाओं के उस वाङ्मय में जहाँ कृष्ण चरित्र का उल्लेख है वहां उनके रास का वर्णन भी विशेष रूप से उपलब्ध है । रास के जनक के रूप में श्री कृष्ण का उल्लेख सर्वत्र ही विद्यमान है । विद्वानों का मत है कि कृष्ण द्वारा प्रारंभ किया गया यह नृत्य कालान्तर में पूरे भारतीय जन साहित्य के निर्माण का आधार बन गया था ''[22] रास अर्थात जिससे रस उत्पन्न हो । '' डॉ. हजारी प्रसाद द्विवेदी वीरगाथा कालीन रासो का सम्बन्ध रासक से बताते हैं। पं. रामचन्द्र शुक्ल रामायण से इसका सम्बन्ध जोड़ते हैं। भरत कृत नाट्य शास्त्र में रासक एक उपरूपक है । नाट्य शास्त्र में रासक के तीन भेद हैं

---

[21] हिन्दी नाटक और रंगमंच डॉ. पवन कुमार मिश्र, पृ.सं. 51

[22] ब्रज का रास रंगमंच - रामनारायण अग्रवाल, पृ.सं.3. 4

— 1. ताल रासक 2. दंड रासक 3. मंडल रासक । श्रीमद् भागवत में रासलीला का विशद वर्णन है ।"[23] यह लीला सबको आकर्षित करती है । डॉ. दशरथ ओझा का मानना है कि प्रसाद का 'एक घूंट' भी रासलीला परम्परा के अन्तर्गत है । अत: यह मनोरंजन के साथ-साथ आध्यत्मिक आनंद भी देता है ।

ग) लोक साहित्य के नाटक

1. कठपुतली : कठपुतली नृत्य प्राचीन है । कथासरितसागर में भी इसकी चर्चा है । चीन के प्राचीन धार्मिक उत्सवों, मिस्र के मक़बरों और ग्रीस के दार्शनिक विचारों में कठपुतली का उल्लेख मिलता है । भारत के कई भागों में यह आज भी विद्यमान है । राजस्थान, महाराष्ट्र, कर्नाटक आदि में अभी भी कठपुतली नृत्य होता है।

इसको बनाने में लकड़ी, कपड़े तथा चमड़े का उपयोग करते हैं । पीछे सूत्र बान्धने के लिए एक हुक होता है। इनके साथ इनके अस्त्र-शस्त्र भी रहते हैं ।

2. यात्रा : ये गीति नाट्य है । इसका प्रचलन बंगाल में अधिक है । इसमें अन्य लोक नाट्यों की भांति मंगलाचरण पहले होता है । निस्संकोच रूप से अभिनय किया जाता है । अधिकारी नामक व्यक्ति इसका निर्देशक होता है। "भूमिका करते समय हुक्का पी लेना, औरत की भूमिका में भी मूंछे लगाए रखना, मरे हुए पात्र का उठकर समवेत गान में भाग लेना, एक पुरुष का स्त्री और पुरुष दोनों का अभिनय करनाा आदि बातें यहाँ सामान्य है जिन्हें देखकर भी दर्शक उनकी ओर ध्यान नहीं देता है।"[24] इसका आरम्भ संगीतात्मक संवाद के साथ होता है इसमें विदूषक भी होता है । यह बंगाल का लोकप्रिय नाट्य है। कई नाटककारों ने साहित्यिक और यात्रा दोनों प्रकार के नाटक लिखे हैं । 19 वीं सदी में यात्रा पर रंगमंच का प्रभाव दिखाई देता है।

साहित्यिक नाटकों को इन नाटकों से बहुत प्रेरणा मिली ।

3. स्वांग सा सांग : (नौटंकी, भगत तथा भाण्ड) यह बहुत प्राचीन नाम है । इसके क्षेत्रीय नाम भगत, नौटकी, रहस, तमाशा तथा खेल आदि हैं। "आज हम जिस भांति प्रत्येक मंचीय प्रदर्शन को नाटक कह देते हैं ठीक उसी अर्थ में लोक-जीवन में लोक नाटक को स्वांग कहा जाता है । हाँ, लोक नाट्य के वे रूप जिनके साथ धार्मिकता जुड़ी है अवश्य वे स्वांग नहीं कहे जाते । उदाहरण के लिए रामलीला और रासलीला को स्वांग नही कहा जाता, परंतु लोकानुरंजन करने वाले और लैकिक कथानकों पर आधारित सभी लोक नाट्य स्वांग ही है ।"[25]

नाटक एक धार्मिक होते हैं दूसरे सामाजिक । वैसे धार्मिक में भी अप्रत्यक्ष रूप से समाज के दर्शन ही होते हैं । पर सामाजिक में यह आवरण नहीं होता है। जायसी के पदों में 'नौरंगे इश्क' आदि में भी स्वांग का उल्लेख मिलता है । आरंभ में स्वांग पद्य में होते थे लेकिन होते होते गद्य में हो गये । पश्चिमी उत्तर प्रदेश में इसका प्रचलन था । जैसे पूर्वी पंजाब, दिल्ली, राजस्थान (पूर्व) तथा पश्चिमी उत्तर प्रदेश । इन्दूनाथ उस्ताद ने 'सांगीत गोपीचन्द' (1868 ई) तथा अन्य

---

[23] हिन्दी नाटक और रंगमंच - डॉ पवनकुमार मिश्र, पृ.45,46

[24] हिन्दी नाटक और रंगमंच - डॉ . पवन कुमार, पृ. 45.46

[25] संगीत एक लोक-नाटय परंपरा - रामनारायण अग्रवाल, पृ. 21

लेखकों में उस्ताद टिकाराम, घासीराम, खुशीराम आदि हैं। इनकी लोकप्रियता से प्रभावित होकर स्वांग शैली में पं. प्रतापनारायण मिश्र ने सांगीत शकुन्तला (1861 ई) की रचना की । इन लोक नाट्यों का रूप इतना सुगठीत नहीं होता, जितना साहित्यिक नाटकों का होता है। फिर भी इनमें अनुकरण द्वारा तीखे और चुटीले व्यंग्य सभी होते हैं । इनमें पहेलिया, हाजिर जवाबी, फबति कसना, मजाक करना आदि मिलकर एक शानदार नाट्य प्रदर्शन बना देती है । इनमें कुरीतियां पर व्यंग्य तो होता है, पर गंभीर चिंतन का अभाव रहता है । हास्य और मनोविनोद के रूप को 'भाण्ड' कहते हैं। होली पर इसका प्रदर्शन होता है भगत में लीलाएं होती हैं । स्वांग में आरंभ में मंगलाचरण होता है । संकेत पट परिवर्तन, दृश्य परिवर्तन अधिकतर गीतों के माध्यम से होते हैं। समय का कोई बन्धन नहीं होता, संगीत के लिए केवल एक ढोल या नगाड़ा रहता है । आजकल इनमें सिनेमा के गीतों की parody आदि शामिल हो गई है ।

4. माच : यह मालवा में प्रचलित लोक नाट्य है। यह वीरता आदि को प्रदर्शित करने वाला जन-नाट्य है। मंच पर स्तम्भ की पूजा की जाती है। पूजा के समय ढोल बजता रहता है। अधिकतर 5 से 10 फूट तक उंचा मंच होता है । यह मंच चारों ओर से खुला रहता है। मंगलाचरण के बाद भिश्ती आकर पानी का छिड़काव करता है। जहां माच होता है वहां के देवताओं की स्तुति करते हैं। इसके आदि प्रवर्तक बालमुकुन्द गुरु हैं। इसके पात्र स्त्री पुरुष दोनों ही होते हैं। इसमें संवादों को 'बोल' कहा जाता है। ढोलक सारंगी पर माच मध्य रात्रि से प्रभात तक चलते हैं। इसकी मालवे में पिछले सौ वर्षों से परंपरा है। राजस्थान के ख्याल से यह मिलता जुलता है।

5. ख्याल : यह राजस्थान का प्रमुख लोक नाट्य है। मनोरंजन, खेल, तमाशा आदि के कारण इस लोक नाट्य का नाम ख्याल पड़ा है। कई ख्याल अश्लील रुचि को प्रोत्साहन भी देते हैं। विभिन्न स्थानों पर इसे प्रस्तुत करने के जनपदीय रिवाज है। प्रत्येक पात्र अपना परिचय देता है। इसकी गायकी और नृत्य शरीर को परिश्रम देने वाले हैं । इसमें नगाड़ा, सारंगी, हारमोनियम, शहनाई आदि वाद्यों का प्रयोग होता है। इसमें अनेक रागों का भी प्रयोग होता है। जैसे भैरवी, देस, बागेश्री आदि इसका मंच सीदा-साधा और सरल होता है।

6. भवाई: यह गुजरात का प्रसिद्ध लोक नृत्य है। इसके अर्थ के विषय में विद्वानों में मतभेद है, कुछ इसका अर्थ जगत के जमाउधार की बही बताते हैं तथा कुछ शक्ति-पूजा । वैसे शक्ति पूजा से इसका सम्बन्ध है ही । "श्री देवीलाल सांभर भवाई का उद्‌गम स्थान मालवा तथा राजस्थान को मानते हैं।"[26] इसका कथानक गद्य पद्यात्मक होता है। भवाई के माध्यम से भक्त देवी की उपासना करते हैं। नवरात्रि इसके लिए प्रमुख है। इसकी मण्डलियों को टोलियाँ कहते हैं। इसके अभिनेता प्राय: भवइयां-गायक अथवा तरगा जाति के ब्राह्मण होते हैं। राजस्थान में गुजर, भील, जाट तथा राजपूत आदि सभी जाति के लोग भवाई खेलते हैं । गुजरात में भी जाति बन्धन नहीं है।

---

[26] हिन्दी नाटक और रंगमंच — डॉ. पवन कुमार मिश्र, पृ. 678

भवाई बंगाल के यात्रा के समान है। श्री अनंत रावल भवाई को गुजरात का यात्रा कहते हैं। इसमें पुरुष ही स्त्री की भूमिका करते हैं। इसका प्रदर्शन रात के नौ- दस बजे शुरु होता है। मंच के चारो ओर दर्शक बैठते हैं। गाँव का नाई प्रकाश के लिए मशाल लेकर खड़ा रहता है। मंच पर कोई तड़क-भड़क नही होती। हल्दी, चूना, काजल, कुंकुम, मिट्टी आदि से रूप सज्जा का काम लिया जाता है भगवानों का वेश बनाकर उनकी स्तुति की जाती है। ब्राह्मण,मोची, राजपूत, मिया-बीवी, दर्जी आदि वेशों का भी प्रदर्शन किया जाता है। तथा इनपर व्यंग्य किया जाता है। इसमें मनोरंजन के साथ-साथ शिक्षा भी दी जाती है। इसके वेशों में श्रृंगार तथा हास्य प्रधान होता है।

अन्य कथा रूप नाटक

1. ललित : यह महाराष्ट्र का लोक-नाट्य है। इसका प्रारंभ 17 वीं सदी में हुआ था। यह महाराष्ट्र का प्रसिद्ध मध्ययुगीन रंगमंच है। इसका सम्बन्ध नवरात्रि से है। यह विशेष रूप से मंदिर और सरायो में किया जाता है। इसमें दो यवनिकाओं के सहारे सारा नाटक खेला जाता है। अभिनय नांदी से आरंभ होता है फिर विनायक का प्रवेश होता है। संवाद कम होते, कभी-कभी मंच पर युद्ध भी प्रस्तुत किये जाते हैं। इसके पश्चात जीवन के यथार्थ को इन नाटकों में दर्शाया जाता है। यह मराठी नाटक होते हुए भी कभी-कभी इसमें पात्र हिन्दी भी बोलते हैं।

2. गोंधल: इसका अर्थ गड़बड़ी या अव्यवस्था है। यह महाराष्ट्र का लोक-नाट्य है। यह नृत्य और गीत प्रधान होता है। इसमे पहले पाँच देवी देवताओं की स्तुति की जाती है। उसके बाद नायक कथा के अंश गाता है। इसका विवाह आदि अवसरों पर आयोजन होता है। बाद में इसमें भी अन्य लोक-नाट्यों की तरह सामाजिक घटनाओं का चित्रण होने लगा। यह महाराष्ट्र तथा कर्नाटक के उत्तरी क्षेत्र में प्रचलित है।

3. बहुरूपिया : इसमें एक व्यक्ति द्वारा विभिन्न रूप बनाये जाते हैं। यह मध्यकाल में लोगों का व्यवसाय बन गया था। मुगल दरबारों में, पेशवा के दरबारों में ये अपनी कला का प्रदर्शन करते थे जैसे रामलीला आदि के प्रदर्शन से पहले बाली, हनुमान आदि का रूप धारणकर घूमते हैं। बड़े-बड़े शहरों में ऐसे लोग घरों, दुकानों में जाकर पैसे माँगते हैं। यह सारे भारत में प्रचलित है।

4. कलाप : यह आन्ध्रा से सम्बन्धित नाट्य शैली है। यह शैली लीला नाटकों से समानता रखती है, इसके दो रूप हैं- 1) गोल्ल कलाप 2) भामा कलाप

पहला रूप दार्शनिक है। इसमें तीन पात्रों द्वारा ही अभिनय किया जाता है। जनता द्वारा पुष्प बिखेरने के बाद नायक, विदूषक के संवाद होते हैं। संवाद संस्कृतनिष्ठ होते हैं। भामा कलाप श्रृंगार प्रधान होता है।

1.4.3 आधुनिक युग में वैज्ञानिक आविष्कारों के साथ उभरे दृश्य-श्रव्य नाटक और उनके भेद

19 वीं शताब्दी को वैज्ञानिक आविष्कारों का युग कहना गलत न होगा। इसी शती में अनेक वैज्ञानिक आविष्कार हुए हैं। पर जिन आविष्कारों ने प्रत्यक्ष रूप से साहित्यिक रूपों का विकास करने में प्रत्यक्ष योगदान दिया वे हैं - सिनेमा, रेडियो तथा दूरदर्शन।

सिनेमा : फिल्मों के जनक फ्रांस के ल्यूमियरे बन्धु हैं। इन्होंने 28 दिसंबर 1885 को दर्शकों के समक्ष ग्रैन्ड कैफे में परदे पर फिल्म को दर्शाया । सिनेमा कला का उद्‌भव मूल रूप से विकसित कला के रूप में नहीं हुआ । धीरे धीरे इसका विकास और परिमार्जन हुआ । आगे-आगे आदमी इस दिशा में नये नये प्रयोग करता गया । सिनेमा में अनेक कलाओं के साथ-साथ विज्ञान का भी समागम रहता है । जैसे लेखन, रूप-सज्जा, मंच निर्देशन तथा प्रकाश विज्ञान आदि । इसमें यंत्रिक और सृजनात्मक पहलुओं का मिश्रण रहता है।

भारत में ल्यूमियरे बन्धुओं के प्रतिनिधियों ने 7 जुलाई, सन् 1896 को बम्बई के वाटसन होटल में फिल्मका प्रदर्शन किया । वे फिल्में थी - 'द एण्ट्री आफ सिनेमेटोग्राफी', 'एराइवल आफ ए ट्रेन', 'द सी बाथ' 'लीविंग द फैक्टरी' और 'लेडीज़ एण्ड सोल्जर्स आन वील्स' ।

इसके बाद भारतीयों ने भी इस क्षेत्र में कदम बढ़ाए । जैसे हरिश्चन्द्र सावे भाटवाड़ेकर ने 'उद्यमी' तथा एफ. बी. थानघाला. हीरालाल सेन, मदन आदि ने भी फिल्म निर्माण में अपना सहयोग दिया । आर. जी. टोनी ने 'पुण्डलिक' (1912 ई) फिल्म बनाई । जो एक साधु के जीवन पर आधारित पहली नाटकीय फिल्म थी ।

3. मई, 1913 ई पहली हिन्दी फीचर फिल्म आई, जिसे डी जी फाल्के ने बानाया था और फिल्म का नाम था 'राजा हरिशचन्द्र' । सन् 1931 में प्रथम बोलती फिल्म 'आलम आरा' का निर्माण अर्देशिर एम. इरानी ने किया ।

फिल्म के विषय में मुख्य फिल्मकार सत्यजीत रे कहते है। " एक फिल्म चित्र है, फिल्म शब्द है, फिल्म आंदोलन है, फिल्म नाटक है, फिल्म संगीत है, फिल्म एक कहानी, फिल्म हजारों अभिव्यक्ति पूर्ण श्रव्य एवं दृश्य आख्यान है। आजकल हमें यह भी जोड़ना चाहिए कि फिल्म रंग है। जहां तक कि फिल्म का एक खण्ड जो मुश्किल से एक मिनट चलता है, उन सभी आयामों को साथ-साथ प्रदर्शित कर सकता है।"[27]

आरंभ में साहित्य ने सिनेमा को प्रभावित किया । फिर धीरे-धीरे इस सिनेमा का एक रूप बनता गया । जैसे फॉर्मूला-सा बन गया कि सिनेमा में थोड़ा रोमांस, थोड़ी बहुत लड़ाई संवाद तथा गीत आदि हो । फिर ऐसा हुआ कि लेखक भी अपने उपन्यासों, कहानियों को ऐसा रूप देने लगे जिससे कि उनका उपन्यास सिनेमा के लिए चुन लिया जाय। इस तरह साहित्य का एक नया रूप उभरा जो अधिक विस्तृत हुआ आगे चलकर यही popular साहित्य के रूप में भी अभिहित हुआ ।

रेडियो : रेडियों की खोज मारकोनी ने की थी । " सन् 1901 में सर्वप्रथम इटली के वैज्ञानिक गुग्लील्मों ने अंधमहासागर के आर-पार इंग्लैण्ड से न्यू फाउण्डलैण्ड तक रेडियो के द्वारा संदेश प्रेषित किया था ।"[28] भारत में रेडियो सन् 1926 में आया । प्रथम प्रसारण का आरंभ 23 जुलाई , 1927 ई को हुआ ।

---

(27) दृश्य श्रव्य सम्प्रेषण और पत्रकारिता - डॉ. जेम्स एस. मूर्ति, पृ. 72

(28) संचार सिद्धान्त की रूपरेखा - डॉ . प्रेमचंद पातंजलि, पृ. 118

"यद्यपि विकास के आरंभिक चरण में रेडियो मूल रूप से एक मनोरंजन माध्यम था, आज यह सामाजिक परिवर्तन के लिए एक अपरिहार्य उपकरण बन चुका है। आज हमारे देश में पूर्ण रूप ये विकसित एक समाचार-सेवा है जो हर रोज 19 भाषाओं में 70 राष्ट्रीय समाचार बुलेटिन , 22 भाषाओं एवं 22 आदिवासी बोलियों में, 118 क्षेत्रीय बुलेटिन एवं 55 देशों को 26 भाषाओं में 63 बुलेटिन जिसका प्रसारण समय 56 घंटे प्रतिदिन है। प्रसारित करता है।"[29]

रेडियों नाटक के मुख्य भेद हैं - रेडियों नाटक, रेडियो रूपक, रेडियो रूपांतर, रेडियो फैण्टसी या अतिकल्पना, मोनोलॉग या स्वगत नाट्य या एक पात्रीय नाटक, संगीत रूपक और झलकियाँ आदि । इनके अतिरिक्त रेडियो वार्ता भी है।

रेडियो नाटक

क्योंकि ये मात्र श्रव्य होता है इसीलिए इसे श्रव्य नाटक भी कहा जाता है तथा ध्वनि प्रधानता होने के कारण ध्वनि नाटक भी कहते हैं। कुछ लोग इसे रेडियो रूपक का पर्याय भी मानते है। पर रेडियो रूपक तथ्य पर आधारित रहता है और रेडियो नाटक कल्पना पर। इसमें एक दृश्य भी तथा अनेक दृश्य भी रह सकते हैं। दृश्यों पर किसी प्रकार का बंधन नहीं रहता । एक दृश्य में एक भी तथा अनेक संवाद भी हो सकते है। अनेक अंको के नाटक को भी रेडियो नाटक बनाकर प्रस्तुत किया जा सकता है।

रेडियो रूपक

यह रेडियो नाटक का एक भेद है । दरअसल अंग्रेजी के रेडियो फिचर का ये अनुवाद है। बी.बी.सी में फिचर नाम यथार्थ सूचनाओं पर आधारित रचना को दिया जाता है।

यह दशरूपक के परंम्पारिक रूप से भिन्न और नये आविष्कार का द्योतक है। यह तथ्य पर आधारित रहता है। जैसे 'स्वाधीनता दिवस' के नाम से रेडियो रूपक आता है तो उसमें सच्ची घटनाओं का वर्णन होता है। ऐसे ही 'रवीन्द्र दिवस', 'प्रसाद जयंती' आदि विशेष अवसरों पर उक्त व्यक्तियों से सम्बन्धित घटनाओं को रेडियो रूपक के रूप में प्रस्तुत किया जाता है । इसे रेडियो डाकुमेण्ट्री भी कहते हैं।

"रेडियो रूपक वास्तव में एक स्वतंत्र कला है, जो नाटक आदि के स्वरूप विधानों से पूर्णत: पृथक है। एच. आर. विलियम्सन का तो कहना है कि रेडियो के पास यदि कोई अपनी कला है, जिसका निर्माण केवल रेडियो ने किया है, तो वह रूपक है। रेडियो से प्रसारित की जाने वाली अन्य रचनाएँ तो बहुत अंश तक पहले से उपलब्ध रचनाओं के रूपान्तर स्वरूप है।"[30]

रेडियो फैण्टसी

इसमें अतिकल्पना होती है। वैसे कल्पना तो सभी नाटकों में होती है। पर इसमें ऐसी घटनाओं को घटित होते चित्रित किया जाता है, जिन घटनाओं का यथार्थ जगत में होना

---

[29] दृश्य श्रव्य सम्प्रेषण और पत्रकारिता — डॉ. जेम्स. एस. मूर्ति, पृ. 113

[30] हिन्दी साहित्य कोश — संपादक — धीरेन्द्र वर्मा, पृ. 734

असम्भव होता है। इसमें मानव ही नही, अपितु मानवेतर प्राणी भी पात्र रूप में आ सकते हैं, अलौकिकता को भी दर्शाया जाता है। इस फैण्टसी को रेडियो पर ऐसे प्रस्तुत किया जाता है कि वह अस्वाभाविक होने पर भी स्वाभाविक लगती है ।

मोनोलॉग

यह रेडियो नाटक का एक रूप है। इसे रेडियो स्वगतनाट्य, एकपात्री और रेडियो मोनोलॉग भी कहा जाता है। इसमें आरंभ से अंत तक एक ही आदमी कहानी कहता रहता है। इसमें कथोपकथन नहीं होता इसीलिए इसे नाटक कहने में संकोच होता है पर इसमें अन्तर्द्वन्द्व होता है। इसको नाटक के अंतर्गत ही क्यों न हो । इसको प्रस्तुत करने के लिए कुशल अभिनेता की आवश्यकता होती है।

संगीत रूपक

इसमें गीतों की प्रधानता रहती है, कथन गद्य या पद्य में होता है। कई संगीत रूपक कल्पित कहानियों पर आधारित होते हैं। ये पर्व त्योहार आदि के उपलक्ष्य में लिखे जाते हैं।

झलकियाँ

स्वरूप विधान के अनुसार इन्हे पांच छ: छोटी-छोटी रेडियो नाटिकाओं का समूह कह सकते हैं। विभिन्न रेडियो केन्द्रो से इन्हें अलग-अलग नामों से पुकारा जाता है। जैसे इन्द्रधनुष, लहर, रंग-तरंग आदि । इनमें पांच, छ: मिनट की छोटी-छोटी नाटिकाओं को कथन से आपस में सम्बन्धित कर दिया जाता है।

रेडियो वार्ता

इन रेडियो नाटकों के अतिरिक्त रेडियो अविष्कार ने इस रेडियो वार्ता साहित्य को भी जन्म दिया अंग्रेजी में इसे रेडियो टॉक कहा जाता है क्योंकि रेडियो वार्ता को किताब की तरह बार-बार नहीं पढ़ या सुन सकते हैं । अत: रेडियो वार्ता में सरलता, स्पष्टता और बोधगम्यता हो ।

बी.बी. सी. के प्रसारण प्रमुख कहते हैं - "रेडियो द्वारा प्रस्तुत ध्वनिचित्र चित्रशाला के चित्रों की तरह गतिहीन नहीं होते, बल्कि बड़े गतिशील होते हैं, श्रोता के सामने एक क्षण के लिए आते हैं और फिर विदा हो जाते हैं, श्रोता उन्हें दुबारा नहीं देख सकता; फलत: उन्हें बिल्कुल स्पष्ट होना चाहिए ।"[31] इसमें विषय के विकास को तर्कसंगत रूप में दर्शाना चाहिए । शैली प्राणवन्त होनी चाहिए । इसमें व्यक्ति का व्यक्तित्व भी झलकता है।

दूरदर्शन

दूरदर्शन का आविष्कार सन् 1922 स्काटलैंड के जान लोगी बेयर्ड ने किया । भारत में दूरदर्शन 15 सितंबर, 1959 ई को आया । प्रथम प्रायोगिक दूरदर्शन केन्द्र का उद्घाटन दिल्ली के आकाशवाणी भवन में हुआ ।

---

[31] हिन्दी साहित्य कोश - संपादक - धीरेन्द्र वर्मा, पृ. 735

"15 सितंबर 1959 को शुरु हुए । टी.वी. प्रसारण की विकास-गति आरंभ में बहुत धीमी थी । 1962 में देश में कुल एक प्रसारण केन्द्र था और कुल 41 टी.वी सेट थे। यह स्थिति 71-72 तक चली । 72 से 82 तक दूसरा चरण तेज विस्तार का रहा । उसके बाद तो टी.वी में विस्फोट हो गया । आज देश में टी.वी. की संख्या साढ़े तीन करोड से ऊपर बताई जाती है।"[32]

सन् 1976 तक दूरदर्शन आकाशवाणी का ही अंग था । बाद में सरकार ने उन्हें अलग-अलग करने का निश्चय लिया । अप्रैल 1976 से दूरदर्शन का अस्तित्व अलग हो गया । इसका नया नाम दूरदर्शन रखा गया इसके लिए महानिदेशालय की स्थापना की गई जिसका कार्यालय मंडी हाउस, नई दिल्ली बनाया गया । जिसका काम था समूचे संजाल को संचालित करना । रंगीन दूरदर्शन का प्रचलन सन् 1982 के एशियाड खेलों से आरंभ हुआ ।

दूरदर्शन ने नाटक को और व्यापक बना दिया । रेडियो में दृश्य सिर्फ सुने जा सकते थे। परंतु दूरदर्शन के आने से श्रव्य और दृश्य दोनों हो गया । इसमें सिनेमा और नाटक दोनों का सामंजस्य रहता है। दूरदर्शन के नाटक में Close-Up के कारण अभिनेता को अभिनय अधिक बारिकी से करना होता है। दूरदर्शन नाटक में सिनेमा की तरह पार्श्व संगीत का प्रयोग किया जाता है। साथ ही अनेक कोणों से दृश्य उतारे जा सकते हैं ।

आज के दूरदर्शन स्वरूप को देखकर कहा जा सकता है कि दूरदर्शन के नाटक रंगमंचीय नाटकों की अपेक्षा अधिक प्रभावकारी होते हैं । दूरदर्शन के आने से लोक कला, रंगमंच, नृत्य, नाटिका, लोक नृत्य आदि फिके पड़ गये हैं। लेकिन इसके साथ ही ये बात भी सच है कि - उपर्युक्त कलाओं का संरक्षण भी दूरदर्शन के माध्यम से किया जा रहा है। आज Mass Communication (जन संचार) का सबसे बड़ा माध्यम दूरदर्शन है।

1.5 रूपान्तरण अर्थ,स्वरूप

किसी एक रूप को दूसरे रूप में अंतरित करना रूपांतरण कहलाता है। यह किसी भी माध्यम से घटित किया जा सकता है। साहित्य के क्षेत्र में किसी एक साहित्यिक रूप का दूसरे साहित्यिक रूप में अवतरण करना साहित्य का रूपांतरण है। यह चार रूपों में घटित हो सकता है — (1) रूपांतरण (2) भाषांतरण (3) माध्यमांतरण (4) लिप्यंतरण

रूपांतरण

रूपांतरण अर्थात् एक रूप को बदलकर दूसरे रूप में उस रूप का परिवर्तन करना । यह रूपांतरण साहित्यिक किधाओं में भी हो सकता है तथा साहित्येतर भी हो सकता है। भोलनाथ तिवारी इस विषय में कहते है — "रूपांतरण (Adoptation) - इस शब्द का अर्थ है रूप को बदलना । अनुवाद के इस प्रकार में रूपांतरकार मूल को अपनी रुचि, सुविधा तथा आवश्यकता के अनुसार परिवर्तित करके लक्ष्य भाषा में रखता है । इसमें मूल सामग्री, संक्षिप्त या विस्तृत, सरल या कठिन तथा विधा - रूप में परिवर्तित (अर्थात् कहानी से नाटक नाटक से कहानी आदि) होकर आती है। पात्रों के नाम, देशकाल या वातावरण आदि परिवर्तित किये भी जाते हैं और नहीं भी ।

---

[32] मीडिया के पचास वर्ष — संपादक — प्रेमचन्द पातंजलि, पृष्ठ 92

भारतेन्दु हरिश्चन्द्र ने शेक्सपीयर के 'मर्चेन्ट ऑफ वेनिस' का अनुवाद 'दुर्लभ बन्धु' अर्थात 'वंशपुर का महाजन' नाम से किया था । इसमें कथा को पूरी तरह भारतीय कर दिया गया है। रेडियो पर प्राय: विभिन्न प्रकार के रूपांतर आते हैं।"[33]

भाषांतरण

एक भाषा में कहे गये विचारों को दूसरी भाषा में कहना भाषांतरण कहलाता है। आजकल तो भाषांतरण के बिना विश्व का कार्य चलना असंभव है, वैसे प्राचीन काल से या यों कह लीजिये कि मानव के इतिहास के साथ ही भाषांतरण का इतिहास भी जुड़ा है। विभिन्न भाषाओं के देश भारत में उसका और भी महत्त्वपूर्ण स्थान है। यह लोगों के आपस में सम्प्रेषण का सशक्त माध्यम है। आज Internet को भी भाषांतरण द्वारा अधिक लोगों तक पहुँचाने का प्रयत्न किया जा रहा है। मोटे रूप में इसको तरजुमा, अनुसरण आदि भी कहते हैं। उदाहरण - प्रेमचन्द का उपन्यास 'सेवासदन' उनके उर्दू उपन्यास 'बाज़ारे हुस्न' का भाषांतर ही है।

माध्यमांतरण

एक प्रतीक के स्थान दूसरे प्रतीक को रखना माध्यमांतरण है। सम्प्रेषण का सबका अपना-अपना ढंग होता है। जिस वस्तु से कलाकार अपनी बात को स्पष्ट कर सकता है उसी को वह अपने सम्प्रेषण का माध्यम बनाता है , तो चित्रकार उसी भाव को चित्र में व्यक्त करता है, संगीतकार उसे अपने ढंग से कहेगा आदि । उदाहरण: भारत की एकता को भीमसेन जोशी 'देस राग' से अभिव्यक्ति देते हैं तो इक़बाल कहते हैं - हिंदी है हम वतन है 'हिंदुस्तां हमारा'। कोई इसी बात को चित्रकला के माध्यम द्वारा व्यक्त करता है।

लिप्यंतरण

एक भाषा की लिपि में अंकित रूप को दूसरी भाषा लिपि में उसी प्रकार अन्तरित करना लिप्यांतरण (Transliteration) कहलाता है। अर्थात स्रोत भाषा की ध्वनियों के स्थान पर लक्ष्य भाषा में प्राप्त समध्वनियों को रखना, समध्वनियाँ न प्राप्त हो तो लगभग समध्वनियों को रखना। विदेशी भाषा की ध्वनियाँ हिंदी में न होने कारण ही, क़, ख़, ग़, ज़, फ़ आदि ध्वनियों का निर्माण किया गया है। इस प्रक्रिया में न भाषा बदलती है न वाक्य संरचनाएँ । दरअसल ऐसी स्थिति में रूप का परिवर्तन होता ही नहीं । भारत के वेद आदि का सभी भाषाओं में लिप्यंतरण मिलता है। किंतु लिप्यंतरण की कठिनाइयों को पार करने के लिए लिपि चिन्हों में यत्किंचित परिवर्तन यदाकदा मिलता है। उदाहरण - Academy का अकादमी Tragedy का त्रासदी Comedy का कामदी आदि ।

1.6 साहित्यिक रूपांतरण की परंपरा

भारत में रूपान्तरण की प्रक्रिया अत्यन्त प्राचीन रही है । रामायण और महाभारत की कथाओं को नाट्य के रूप में अभिनय करते हुए प्रस्तुत किया जाता था । कुछ लोगों का व्यवसाय बन गया था। "रामायण और महाभारत के ये व्यावसायिक कथावाचक स्थान-स्थान पर

---

(33) अनुवाद विज्ञान - भोलनाथ तिवारी, पृ. 28

कथा-पारायण का आयोजन रचते थे। ग्रामीण जनता के धार्मिक और सांस्कृतिक ज्ञान के यही शिक्षक होते थे।"[34]

क्योंकि उस समय पढ़ना-लिखना हर कोई नहीं जानते थे फिर भी रामायण तथा महाभारत की कथा सबको मालूम थी । इसका श्रेय इन रामायण तथा महाभारत के 'कथावाचकों' को ही जाता है। भारतीय परिप्रेक्ष्य में इतिहास और पुराणों के लेखन के बाद उनमें जो कथा या गाथाएँ मिलती हैं उनके प्रचार-प्रसार की आवश्यकता महसूस की गई, चाहे वह धार्मिक कारणों से ही क्यों न हो । इस आवश्यकता के कारण कहानी अथवा आख्यान के रूप में मिलनेवाली वस्तु को अनेक माध्यमों के द्वारा रूपायित करने की परंपरा का श्री गणेश हो जाता है। पहले अधिकतर नाटक कथागायन के रूप में ही होते थे । "कथा गायन की यह शैली आज भी समूचे देश में अलग-अलग भाषा क्षेत्रों में अलग-अलग नामों से प्रचलित है। तमिलनाडु का 'हरिकथाकलाक्षेपम्' आंध्रा प्रदेश की 'बुर्र-कथा' महाराष्ट्र और राजस्थान के 'पवाड़े', हिंदी प्रदेश का आल्हा, गोपीचंद और पूरन भगत आदि के गाथागीत, छत्तीसगढ़ की रामायण और महाभारत की लोकगायन परंपरा, पंजाब का हीर-रांझा ये सभी अत्यन्त लोकप्रिय हैं।"[35]

जिन जिन कथाओं का रूपांतरण हुआ वे इस प्रकार हैं ।

1) पौराणिक आख्यानों का नाट्य रूपांतरण
2) भक्ति साहित्य से लीलाओं का रूपांतरण (रामायण तथा महाभारत से)
3) लोक साहित्य के रूप में रूपांतरण
4) अन्य कथा रूप लोक-साहित्य रूप आदि ।
5) नवीन आविष्कारों के साथ (रेडियो, सिनेमा तथा दूरदर्शन) रूपांतरण

(1) पौराणिक आख्यानों का नाट्य रूपांतरण

1. दशावतार : इसमें अवतारों की कथा कही जाती है जिसका आधार पुराण है।

2. यक्षगान : इसका आधार पुराण, रामायण तथा महाभारत आदि हैं।

3. बुर्रकथा : ये कथाएँ ऐतिहासिक, सामाजिक के अतिरिक्त पौराणिक कथाएँ भी इस रूप में अभिनित होती हैं।

4. हरिकथा : इनमें श्रीमद् भागवत की कथाएँ होती हैं। "जैसे भागवत् विधा के विषय प्राय: पौराणिक क थानकों पर आधारित होते थे, उसी तरह 'हरि' कथा विधा में भी पौराणिक कथाएँ होती थी । भागवत् एवं हरिकथा दोनों विधाओं के मूल में उत्स वैष्णव धर्म परक कथानक ही थे। यों ये वैष्णव धर्म प्रचार के साधन रहे, इसमें कोई संदेह नहीं है। यही नही, कथानको का स्तर तत्कालीन नरेशों तथा अधिकारियों के आदेशों के अनुसार होता था । फिर भी इनमें पौराणिक कथानकों के साथ सामाजिक विषयों के प्रति लोकचेतना का जागरूक रूप स्पष्ट परिलक्षित होता था। धीरे-धीरे

---

(34) रामलीला परंपरा और शैलियाँ — इंदूजा अवस्थी, पृ. सं . 23

(35) वही पृ. सं. 24

इन्हीं साधनों के स्थायी तत्त्वों को अपनाकर हरिकथा विधा को अपनी प्रभुत्व स्थापना का अवसर मिला ।"[36]

5. कूटियाट्टम : इनमे पौराणिक घटनाओं के साथ सामाजिक घटनाओं को जोड़कर कथा को रोचक बनाया जाता है।

6. कूत्तू : इसमें पौराणिक कथाएँ होती हैं ।

7. तमाशा : इसकी विषयवस्तु पौराणिक, ऐतिहासिक, सामाजिक तथा धार्मिक आदि होती है।

(2) भक्ति साहित्य से लीलाओं का रूपांतरण

1. रामलीला : पहले रामलीला वाल्मीकि रामायण के आधार पर होती थी । पर अब अधिकतर तुलसी के रामचरितमानस के आधार पर होती हैं। अत: कहा गया है- "आधुनिक युग में भी अधिकांश रामलीलाओं का आधार तुलसीकृत 'रामचरितमानस' है, किंतु आधुनिक युग में रामलीला का प्रदर्शन पं. राधेश्याम कथावाचक की रामायण के आधार पर भी होता है। पर उसका प्रचार अधिक मात्रा में नहीं है।"[37] राम की कहानी जीवन के अधिक निकट है। यह हर संदर्भ में संदर्भित है।

2. रासलीला : इसका उदयकाल महाभारत जितना पुराना माना गया है। "भारतीय विद्वान कृष्णकाल या महाभारत काल को अब से पांच हजार वर्ष ये अधिक पुरानी घटना मानते है जबकि पाश्चात्य विद्वान इसका समय अब से लगभग 3,500 वर्ष निर्धारित करते हैं।"[38]

"आज भी मणिपुर में श्री कृष्ण को माध्यम मानकर रास की जो परंपरा प्रचलित है वह कृष्ण रास की इसी पौराणिक परंपरा का परवर्ती रूप है।"[39]

ये लीला नाटक जितने भी है। अधिकतर ब्रज भाषा में ही है। "सामान्य रूप से जो रासलीला मानी जाती है वह भगवान कृष्ण की ब्रज की गोपियों के साथ की लीला है। जिसका पूर्ण वर्णन भागवत् के दशम स्कंध में है। रासलीला की उत्पत्ति के सम्बन्ध में श्रीमद् भागवत् में एक कथा है जिसके अनुसार राधा तथा दूसरी गोपियों में

---

(36) तेलुगु नाटक और रंगमंच - डॉ. कर्ण राजशेषगिरि राव, पृ. 44,45

(37) हिंदी नाटक और रंगमंच - डॉ. पवन कुमार मिश्र, पृ. 52

(38) ब्रज का रास रंगमंच - रामनारायण अग्रवाल, पृ. 3,4

(39) ब्रज का रास रंगमंच - रामनारायण अग्रवाल, पृ. 4

अहंकार उत्पन्न होने के कारण कृष्ण अंतर्धान हो गये । तब गोपियाँ उनका इस प्रकार स्मरण करने लगी और लीलाओं की नकल करने लगी । कृष्ण उसी समय पुन: प्रकट हुए और रास की उत्पत्ति हुई"[40]

(3) लोक साहित्य के रूप में रूपांतरण

1. कठपुतली : इनके द्वारा राजाओं से लेकर रामायण, महाभारत की कथाएँ कही जाती हैं। कलकत्ता के लिटिल चिल्ड्रंस थियेटर द्वारा कठपुतली में रामलीला प्रदर्शित की जाती है।

2. यात्रा : इसमें 'पद्मावती' तथा 'नल दमयंती' कथाओं का नाट्यरूपांतरण हुआ।

3. स्वांग या सांग

(नौटंकी, भगत भाण्ड) : इन नाटकों की लोकप्रियता से प्रभावित होकर स्वांग शैली में पं. प्रताननारायण मिश्र ने सांगीत शकुंतला (1861 ई) की रचना की । भगत में लीलाएँ होती है।

4. माच : इसमें वीरता की कथाओं का नाट्यरूपांतरण होता है।

5. ख्याल : इसमें सामाजिक कथाओं का नाट्यरूपांतरण होता है।

6. भवाई : इसकी विषयवस्तु धार्मिक के साथ-साथ ऐतिहासिक और सामाजिक भी होती है।

(4) अन्य कथा रूप लोक-साहित्य रूप आदि

1. ललित : इसमें धार्मिक कथाओं का नाट्यरूपांतरण होता है ।

2. गोंधल : इसमें सामाजिक कथाओं का नाट्यरुपांतरण होता है।

3. बहुरूपिया : रामलीला आदि के प्रदर्शन से पहले बाली, हनुमान आदि का रूप बनाकर घूमते हैं।

4. कलाप : इसमें लीलाओं का नाट्यरुपांतरण होता है।

1.7 नवीन आविष्कार तथा नाट्यरूपांतरण

नवीन आविष्कारों के साथ जैसे सिनेमा, रेडियों तथा दूरदर्शन के साथ नाट्यरूपांतरण ।

सिनेमा : इस नवीन आविष्कार के साथ कहानी, उपन्यास आदि का फिल्मांतरण बहुत हुआ है। जैसे सन् 1950-59 के बीच " प्रेमचन्द की लघुकथा को यथार्थवादी ढंग से दिखाने कृष्ण चोपड़ा की हीरा-मोति , दो बैलों की कहानी थी ।" [41]

---

(40) हिंदी नाटक और रंगमंच - डॉ. पवन कुमार मिश्र, पृ. 46

(41) भारतीय चलचित्र का इतिहास - फिरोज़ रंगूनवाला, पृ. 93

ऐसे ही और भी कई निर्माताओं ने साहित्य पर फिल्में बनाई हैं । "साहित्य पर आधारित फिल्म के निर्माण की कला अपनी एक अलग पहचान रखती है। ऐसी फिल्मों के निर्माता साहित्यिक रुचि संपन्न होते हैं। साहित्य की मूल अवधारणाओं से परिचय भी करना पड़ता है। साहित्यिक कृतियों पर आधारित फिल्मों का निर्माण बहुत दिनों से हो रहा है। सवाक् फिल्मों के आरंभ से ही इस तरह के प्रयास होते रहे हैं। यूरोप और अमेरिका में शेक्सपीयर, दोस्तोवस्की, तालस्ताय, गोर्की, हेमिंग्वे, डिकन्स, ओ. हेनरी आदि कई महान लेखकों की बंधोपाध्याय, तकषी शिवशंकर पिल्ले, शिवराम कारंथ, यू. आर. अनंतमूर्ति, फणीश्वरनाथ रेणु, भीष्म साहनी, विमल मित्र, मोहन राकेश, धर्मवीर भारती, राजेन्द्र यादव, इस्मत चुगताई, आर.के. नारायण आदि कई कथाकारों की रचनाओं पर सफल-असफल फिल्में बनायी गयी । सत्यजीत राय, मृणाल सेन, मणि कौल, कुमार शाहनी, श्याम बेनेगल, गिरीश कर्नाड, गोविंद निहलानी, बासु भट्टाचार्य, बासु चटर्जी आदि कई प्रसिद्ध फिल्म निर्माताओं ने फिल्म के लिए प्रख्यात साहित्यकारों की प्रसिद्ध रचना को चुना।"[42]

'पाथेर पांचाली' सत्यजीत राय की जो पहली फिल्म थी, वह बंगला उपन्यासकार विभूतिभूषण बन्धोपाध्याय के इसी नाम के उपन्यास पर आधारित थी । इसी से प्रेरणा ग्रहण कर सत्यजीत राय ने रवीन्द्रनाथ टैगोर, प्रेमचंद आदि महान लेखकों की कृतियों पर फिल्में बनाई । प्रेमचंद की दो कहानियों 'शतरंज के खिलाडी' तथा 'सद्गति' पर फिल्में बनाई।

"साहित्य जब इस मीडिया के द्वारा फिल्मीकृत किया जाता है तो क्या वह उसी अर्थ को संप्रेषित कर पाता है या नही । प्रेमचंद की प्रसिध्द रचनाओं 'सेवा सदन', 'गबन', 'गोदान' पर फिल्में बनी । जहां 'शंतरंज के खिलाडी' की आलोचना हुई, 'सद्गति' की संवेदना सम्प्रेषण की सराहना भी हुई। फिल्म निर्माता जब किसी साहित्यिक रचना का फिल्मांकन करता है तो उस कृति की भौतिक स्थितियों को अच्छी तरह से फिल्मांकित कर सकता है, लेकिन उसके भाव और विचार पक्ष का फिल्मांकन करना काफी कठिन हो जाता है। जिस रचना में दूसरे पक्ष की प्रबलता होगी उसका फिल्मांकन उतनी ही बड़ी चुनौती बनकर सामने प्रस्तुत होता है। इसका तात्पर्य है कि साधारण रचना पर बेहतर फिल्म बन सकती है, परंतु श्रेष्ठ कृति पर उतनी ही अच्छी फिल्म बनाना अत्यंत चुनौतीपूर्ण काम है। यह कार्य तभी संभव हो सकता है जब कृति के मूल भाव के अनरूप व्यक्त करने वाले बिंबो के निर्माण में यह ध्यान अवश्य रहे कि रचना का मूल तत्व बाधित न हो । इससे दर्शक को उसी अर्थ की अनुभूति होगी जो कृति में सन्निहित है।"[43]

---

(42) मीडिया के पचास वर्ष - संपादक - प्रेमचंद पातंजलि, पृ. 140

(43) वही - पृ. 141

साहित्य पर जो फिल्में बनी है उनमें कुछ सफल तथा कुछ असफल रही हैं। प्रेमचंद के 'गोदान', 'मिल मजदूर', 'शतरंज के खिलाडी', रेणु की कहानी 'तीसरी कसम', मुक्तिबोध की कहानी 'सतह से उठता हुआ आदमी' इत्यादि फिल्में असफल ही कही जा सकती है। लेकिन साहित्य पर बनी कुछ फिल्में सफल भी रही है। जैसे शरतचंद्र के उपन्यास 'देवदास' पर तीन फिल्में बनी और सभी सफल रही। भगवती चरण वर्मा के उपन्यास 'चित्रलेखा' पर जो फिल्म बनी वह भी चर्चित रही। निर्मल वर्मा की कहानी 'माया दर्पण' पर बनी फिल्म सन् 1973 में सर्वश्रेष्ठ फिल्म का पुरस्कार मिला (अन्तरराष्ट्रीय फिल्म समारोह (1993) मे मादेम बावरी के उपन्यास पर आधारित फिल्म 'माया मेम साहब' ने काफी ख्याति आर्जित की।"[44]

इस प्रकार फिल्म मीडिया ने हिंदी साहित्य को अहिंदी भाषा क्षेत्रों में ही नहीं अपितु अंतराष्ट्रीय स्तर तक पहुंचाया है।

रेडियो

कहानियों, उपन्यासों तथा नाटक आदि को कुछ परिवर्तित कर रेडियो माध्यम से प्रसारित की जाने वाली प्रक्रिया को रेडियो रूपांतरण कहते हैं। उदाहरण - "कृष्णचन्द्र ने 'बेकारी' नाटक 1936 ई. में लिखा था जो अक्तूबर 1937 ई.में लाहोर रेडियो स्टेशन से प्रसारित हुआ था।"[45]

इस प्रकार रेडियो के आरंभिक काल से यह साहित्य से जुड़ गया था।

"काव्य, नाटक, फीचर वार्ता, रेडियो नाट्य, हास्य-व्यंग्य, कहानियाँ आदि साहित्य विधाओं के प्रसारण में आकाशवाणी का योगदान प्रशंसनीय है। यही नहीं आकाशवाणी से समय-समय पर अनेक साहित्यकार जुड़े रहे हैं - यथा बाबू भगवतीचरण वर्मा, इलाचन्द्र जोशी, सुमित्रानंदन पंत, नरेन्द्र शर्मा, सर्वेश्वर दयाल सक्सेना, रघुवीर सहाय, रमई काका आदि। आकाशवाणी द्वारा साहित्यकारों की कृतियों पर आधारित अनेक रेडियो नाट्यरुपांतर भी प्रसारित किए गए हैं - यथा मृगनयनी, मालिनी, चित्रलेखा, परख, नये मोड़, गुनाहों का देवता, ख्याति की विडम्बना, कविप्रिया, सबसे बड़ा आदमी, भारतेन्दु कला, लाउड स्पीकर, भैरवी आदि।"[46]

इस प्रकार इस रेडियो के आविष्कार ने साहित्य को अपना भरपूर योगदान दिया और आल भी दे रहा है। रेडियो फिल्म तथा दूरदर्शन की अपेक्षा अधिक गाँवों तक पहुँचता है, जिसके माध्यम से साहित्य का प्रचार-प्रसार और भी अधिक होता है।

दूरदर्शन : ऐसे दूरदर्शन भी हिंदी कथा साहित्य के रूपांतरण से अछूता नही रहा है। दूरदर्शन ने अनेक कहानियों का रूपांतरण किया है जिसमें चंद्रधर शर्मा गुलेरी की 'उसने कहा था' के साथ सैकड़ों कहानियाँ शामिल है।

आज दूरदर्शन दृश्य मीडिया का प्रभुत्व दिन-ब-दिन बढ़ता ही जा रहा है। सारा समाज इस पर निर्भर है, यह मनुष्य के अकेलेपन को दूर करने का सशक्त माध्यम है। दूरदर्शन का

---

(44) मीडिया के पचास वर्ष - संपादक - प्रेमचंद पातंजलि, पृ. 141

(45) हिंदी नाट्य कला तथा रेडियो नाटक - डॉ. राधेश्याम वाजपेयी, पृ. 109

(46) मीडिया के पचास वर्ष - प्रेमचंद पातंजलि, पृ.138,139

कार्यक्रम जब श्रेष्ठ साहित्य पर आधारित होता है तो उससे साहित्य की माँग व बिक्री स्वभावत: अधिक होने लगती है। आज का युग विज्ञापन का युग है, इसलिए साहित्य के प्रचार-प्रसार व बिक्री हेतु मीडिया का सहारा लेना पड़ता है। दूरदर्शन ने समाज और समय को परखकर अच्छे साहित्य पर धारावाहिक बनाए । आजकल साहित्यकारों-कलाकारों को धारावाहिक के नाते जो प्रतिष्ठा मिली है, वह पहले बहुत कठिन कार्य था । मीडिया शायद कालिदास व प्रेमचंद को न पैदा कर सके । पर उन्हें जन-जन तक पहुंचाने का बड़ा कार्य कर सकता है - कर रहा है । रामानंद सागर के 'रामायण' व बी.आर. चोपड़ा के 'महाभारत' का प्रभाव जन मानस में इतना अधिक था कि उतने समय के लिए सड़कें खाली हो जाती थीं । आज भी साहित्य की पृष्ठभूमि पर निर्मित धारावाहिक काफी लोकप्रिय हो रहे हैं। दूरदर्शन पर प्रसारित चंद्रकांता व कृष्ण क्रमश: इस मीडिया के दो सर्वप्रिय धारावाहिक हैं।"[47]

इस माध्यम से साहित्य का अच्छा खास प्रभाव लोगों पर पड़ रहा है। "उपन्यासों पर आधारित धारावाहिकों ने मानव की संवेदना को झकझोर दिया है। प्रेमचन्द के 'निर्मला', शरतचन्द्र के उपन्यास 'श्रीकांत' और 'चरित्रहीन', रेणु के उपन्यास पर आधारित 'फिर वही तलाश', वृंदावन लाल वर्मा के उपन्यास 'मृगनयनी', भीष्म साहनी कृत 'तमस', श्रीलाल शुक्ल 'राग दरबारी', आर. के. नारायण के 'मालगुड़ी डेज़' आदि पर बने धारावाहिक काफी लोकप्रिय रहें । इन धारावाहिकों के पात्रों के अन्तर्द्वन्द्वों तथा संवेदनाओं को बड़ी सूक्ष्मता से परख कर दर्शक को कौतूहल की चरम स्थिति तक पहुँचा कर धारावाहिक के निर्माताओं ने काफी प्रशंसनीय कार्य किया ।"[48]

इन उपर्युक्त धारावाहिकों के अतिरिक्त भी दूरदर्शन साहित्य के प्रसार पर अधिक ज़ोर देने के लिए और भी अनेक प्रयत्न कर रहा है । जैसे "दूरदर्शन के चैनल-3 पर क्षेत्रीय कार्यक्रम प्रसारित किये जायेंगे जिसमें कम से कम दो कार्यक्रम साहित्य पर आधारित होगें और एक धारावाहिक आँचलिक साहित्य की विशेषताओं से परिपूरित होगा । इसके अतिरिक्त समय-समय पर कवि सम्मेलन, चर्चा-परिचर्चा, साक्षात्कार और वृत चित्रों आदि के प्रसारण द्वारा साहित्य की श्रीवृद्धि में चार-चाँद लगा रहा है हमारा दूरदर्शन "[49]

इस प्रकार नवीन आविष्कारों द्वारा केवल हिंदी साहित्य का ही नहीं बल्कि हर भाषा के साहित्य का उद्धार हो रहा है जिसके माध्यम से साहित्य जन-जन तक पहुँच रहा है। श्रव्य या उसके दृश्य के रूप में परिवर्तित कर दूरदर्शन ने या कहिये उपर्युक्त तीनों आविष्कारों अर्थात सिनेमा, रेडियो तथा दूरदर्शन ने श्रव्य तथा दृश्य काव्य का भेद ही मिटा दिया है।

1.8 रूपांतरण की प्रक्रिया

जैसे कि ऊपर दर्शाया गया है, भारत में रूपांतरण की प्रक्रिया प्राचीन काल से चली आ रही है। पुराण, महाकाव्य, ऐतिहासिक घटनाओं आदि का रूपांतरण होता है। लेकिन उस समय किसी एक पक्ष को या किसी एक घटना को लेकर ही अधिकतर रूपांतरण किया जाता था और

---

(47) मीडिया के पचास वर्ष - प्रेमचंद पातंजलि, पृ. 139

(48) वही पृ. 140

(49) वही पृ. 140

जिसे सम्पूर्ण रामायण, महाभारत आदि की संज्ञा दी जाती थी । संभव भी नहीं था । दरअसल यह भी सम्पूर्ण नहीं होता था, संभव भी नहीं था। जैसे आज दूरदर्शन के माध्यम से देखते है उसमें कई पुराणों, ग्रन्थों आदि की सहायता से व्यापक रूप में रामायण या महाभारत को दर्शाया जाता है। इस बात का प्राचीन के रूपांतरण में अभाव था।

आधुनिक काल में रूपांतरण का आरंभ "सातवें-आठवें दशक में जब हिंदी रंगमंच अपने संघर्ष और रचनात्मक के उत्कर्ष पर था और नाट्य लेखन एवं रंगकर्म, नाटककार निर्देशक दोनों के सामने चुनौतियाँ थी और सभी विधाएँ-कलाएँ गड्ड मड्ड होती हुई नये कलाबोध को तलाश रही थी - तब उसी सक्रिय दौर में संघर्षशील-आनंदोलनकारी मनोवृत्ति और मौलिकता के उत्साह तथा रचनात्मक जिज्ञासा के साथ नाट्यरूपांतर का आरंभ हुआ । अनुवादों के साथ-साथ नाट्यरूपान्तर भी तीव्रता से, इतनी अधिक मत्रा में और अपनी अर्थवत्ता प्रामाणित करता हुआ सामने आया कि उसकी भी पृथक संज्ञा बन गयी उसके स्वरूप, वैशिष्ट्य, वैविध्य, स्वतंत्रता और सतर्कता पर शिल्प और रूपांतरण की प्रक्रिया पर गंभीर बहस उठने लगी । इन खतरों और कृत्रिम ताने-बाने पर भी प्रश्न उठने शुरु हुए जिनसे रूपांतरकार को गुजरना पड़ता है। हिंदी रंगमंच के आरंभिक दौर में जहाँ काव्य पाठ, कहानी के नाटयपाठ को महत्व दिया गया , वही रंगान्दोलन के तीव्र दौर में मुख्यत: कहानी और उपन्यासों के नाट्यरूपान्तरों की भीड़ आने लगी और सफल-असफल प्रयोगों प्रदर्शनों के साथ अनेक प्रश्न और प्रतिक्रियाएँ जहाँ दर्शकों-आलोचकों-साहित्यकारों और रंगकर्मियों के मस्तिष्क में उठने लगी, वही मूल कृति के रचनाकार-कहानीकार, उपन्यासकार की अपनी प्रतिक्रियाएँ, रचनाकार की भूमिका, बाहरी हस्तक्षेप को लेकर अनेक सवाल उठे और साथ ही निर्देशकीय अवधारणा एवं अपनी कल्पना-सम्प्रेषण और अपनी दृष्टिकोण, निर्देशकीय अवधारणा एवं कृतित्त्व के प्रश्न भी उठ खड़े हुए, असंख्य कहानियाँ विशेषकर प्रेमचंद के नाटयरूपांतर से बृहद समूह के बीच पहुँची - अन्य देशी-विदेशी कहानियों के भी रूपांतरण मंच, दूरदर्शन, फिल्म के लिए हुए ।"[50]

इस प्रकार रूपांतरण की प्रक्रिया आगे बढ़ रही है। कुछ लोग इसकी आलोचना भी करते हैं। लेकिन नाट्य-रूपांतरण को हम नकार नही सकते हैं । अगर ये मान भी लिया जाये कि नाट्यरूपांतर मौलिक रचना नहीं होती लेकिन साथ ही वह इतनी गौण वस्तु भी नहीं होती । इस नाट्यरूपांतरण की भी अपनी शर्तें होती हैं और इन शर्तो को, इस रचना को निभाना पड़ता है।

1.9 प्रस्तुत अध्ययन की सीमाएँ

प्रस्तुत अध्ययन में केवल रूपांतरण की बात कर रहे हैं। ज़ाहिर है कि मौलिक रूप में नाटक लिखे जाते रहे हैं । पर यहाँ उद्देश्य केवल नाट्यरूपांतरण को दर्शाना है। इस अध्ययन की सीमा यही है कि इसमें आधुनिक नाटकों आदि के विषय में चर्चा आवश्यक नहीं है। विशेष रूप से इस अध्ययन का विषय है हिंदी कथा साहित्य का नाट्यरूपांतरण । इसके अन्तर्गत कविता के

---

[50] नाटक तथा रंग परिकल्पना — डॉ. गिरीश रस्तोगी, पृ. 30-31

नाट्यरूपांतरण की भी चर्चा समाहित नही होती है। आधे घंटे से तीन घंटे तक क्रमश: कहानी तथा उपन्यास का नाट्यरूपांतर लोगों को कितना अपनी ओर आकर्षित कर सकता है यह कथासाहित्य पर तथा उसके अभिनेताओं पर निर्भर करती है। इस अध्ययन में जो इस दृष्टि से कार्य हुए हैं। उनके आधार पर कथा साहित्य के नाट्यरूपांतरण की गति-विधि, प्रक्रिया, समस्याएँ और रूपांतरित नाटको का एक विश्लेषण अभिप्रेत है।

1.10 हिंदी में रूपांतरण

प्रस्तावना

हिंदी साहित्य के इतिहास का आरंभ संवत् 1050 से माना जाता है। अत: हिंदी में साहित्यिक रूपांतरण का इतिहास भी उसी समय देखा जा सकता है चाहे रूपांतरण के रूप और स्वरूप में अवश्य कुछ भिन्नता क्यों न हो। इस अध्याय में ऐतिहासिक परिप्रेक्ष्य का एक अवलोकन किया गया है।

रूपांतरण का स्वरूप

रूपांतरण के दो प्रकार मान सकते हैं —

1 स्वतंत्र रूपांतरण

2. मूलाधार रूपांतरण

1. स्वतंत्र रूपांतरण

इस प्रकार के रूपांतरण में लेखक स्वतंत्र होता है। वह किसी पौराणिक तथा महाकाव्य आदि कृतियों में से किसी एक घटना आदि से सम्बन्धित वस्तु को लेकर इसमें अपनी कल्पना को जोडकर कुछ नया देना चाहता है। इसके लिए वह मूल रूप से भिन्न अपना अलग काव्य रूप से भिन्न अपना अलग काव्य रूप चुन सकता है।

भारतीय साहित्य में स्वतंत्र रूपांतरण कोई नई बात नई है। ऐसे रूपांतरों से हिंदी साहित्य भी भरा पड़ा है।

2. मूलाधार रूपांतरण

जैसे कि हम जानते हैं अनुवाद अनेक प्रकार के होते हैं। उन्हीं अनुवाद के रूपों में एक रूप मूलाधार रूपांतरण का है। इसके अन्तर्गत किसी भाषा से मूल पाठ का चयन किया जाता है, और उसे मूल काव्य रूप के सम काव्यरूप में ही लक्ष्य भाषा में अनूदित किया जाता है। किन्तु वातावरण, वस्तु, पात्र, आदि में लक्ष्य भाषा के अनुरूप स्थान, नाम, सांस्कृतिक व्यवहार आदि में कुछ परिवर्तन किये जाते हैं। इस प्रकार के रूपांतरण का उदाहरण भारतेन्दु द्वारा अनूदित किया गया शेक्सपीयर का नाटक 'मर्चेन्ट ऑफ वेनिस' है। इस सम्बन्ध में भोलनाथ तिवारी का कथन इस रूपांतरण प्रक्रिया का परिचय देता है। इसके अन्तर्गत विदेशी पात्रों के नाम आदि हमारे देश के अनुरूप कर लिये जाते हैं। "भारतेन्द हरिश्चन्द्र ने शेक्सपीयर के 'मर्चेन्ट ऑफ वेनिस' का अनुवाद 'दुर्लभ बंधु' अर्थात

वंशपुर का महाजन नाम से किया था । इसमें कथा को पूरी तरह भारतीय कर दिया गया है। 'वंशपुर' 'वेनिस' है । 'एन्टोनियो' को 'अनन्त', 'बैसीनियों' को 'बसंत' तथा 'पोर्शियो' को 'पुरश्री' नाम दे दिया है।

रेडियो पर प्राय: विभिन्न प्रकार के रूपांतर आते हैं।"[51]

1.10.1 हिन्दी में रूपान्तरण का इतिहास

आदिकाल में रूपांतरण (सं.1050 से 1315)

इस काल में जो रूपांतर हुए वे हैं- "जैन पुराण की परंपरा में विमलदेव सूरी कृत 'पउम चरिउ' है। इसमें रामचंद्र की कथा ली गई है। विमल देव की रचना प्राकृत में है। अपभ्रंश में स्वयंभू का 'पउम चरिउ' (पउम चरित) और हरिवंश पुराण, पुष्पदंत का महापुराण, यश कीर्ति का पाण्डवपुराण और इधू का पद्मपुराण और हरिवंश पुराण उल्लेख्य हैं। इन पुराणों में रामकथा काव्य भी है और कृष्ण कथा काव्य भी ।"[52]

पृथ्वीराज रासो के भी रूपांतरण मिलते हैं।

भक्तिकाल में रूपांतरण (सं. 1375 से 1700)

इस काल में अधिकतर रामकथा तथा कृष्णकथा पर आधारित रूपांतरण हुए ।

रामकथा का रूपांतरण

आदिकाल में कवि अधिकतर राजाओं के शौर्य तथा वीरता का वर्णन करने में ही अपने आपको व्यस्त रखते थे। इस काल में भक्ति पर अधिक ध्यान नहीं दिया गया । भक्तिकाल में तो कहने की आवश्यकता ही नहीं है। इस काल की प्रमुख प्रवृत्ति के कारण ही इस काल का नाम भक्तिकाल रखा गया है फिर भी ऐसा नहीं है कि आदिकाल में लोग भक्ति को बिलकुल भूल गये हो । क्योंकि पृथ्वीराज रासों में भी मंगलाचरण के माध्यम से भगवान की स्तुति की गई है। "पृथ्वीराज में दशावतार - वर्णन वस्तुत: मंगलाचरण के रूप में ही है। इस प्रसंग के अन्तर्गत कवि ने मुक्ति प्रदान करनेवाले पर ब्रह्मा के विविध अवतारों का वर्णन किया है। रामावतार से सम्बद्ध अड़तीस छन्दों में परशुराम द्वारा क्षत्रियों के संहार, राजा दशरथ के घर राम, लक्ष्मण, भरत, शत्रुघ्न के जन्म राम-वन-गमन राम-रावण-युद्ध सीता उद्धार आदि रामकथा के प्रमुख प्रसंग वर्णित हैं। समसामायिक युग-प्रवृत्ति के अनुकूल इन प्रसंगों के अंतर्गत हनुमान , मेघनाथ और लक्ष्मण की वीरता का वर्णन विस्तृत एवं सजीव है। "[53]

परंतु रामकथा को अधिक लोकप्रिय बनाने का श्रेय भक्तिकाल को ही जाता है। इस काल में "तुलसीदास से पूर्व के रामभक्त कवियों में विष्णुदास का नाम उल्लेखनीय है नागरी प्रचारिणी सभा की विभिन्न खोज रिपोर्टों में इनके द्वारा पाँचों ग्रथों का उल्लेख मिलता है । - महाभारत कथा, रुक्मिणी मंगल, स्वर्गारोहण - पर्व और स्नेहलीला । सभा के 1941-43 ई. के विवरण में

---

(51) अनुवाद विज्ञान - भोलानाथ तिवारी, पृ.सं. 28

(52) हिंदी साहित्य का दूसरा इतिहास - बच्चन सिंह, पृ. सं. 40

(53) हिंदी साहित्य का इतिहास - सम्पादक डॉ. नगेन्द्र, पृ.सं.185

वाल्मीकि रामायण के हिंदी रूपांतरकर्ता के रूप में भी विष्णुदास का उल्लेख मिलता है।" [54]

इसके अतिरिक्त जैन कवियों में मुनि लावण्य का 'रावण मंडोदरी संवाद', ब्रम्हापित दास का रामचरित या रामरास तथा हनुमंतरास है । ब्रह्माशमल्ल का हनुमंतगामी कथा और सुंदरदास द्वारा प्रणीत हनुमान चरित आदि प्रमुख है।

वैसे रामकाव्य को परंपरा का आरंभ रामानंद से माना जा सकता है। इनका समय (1950-1625 ई) है। इनके ग्रन्थ है - 'वैष्णव मताब्द भास्कर' और 'श्रीरामार्जुन पद्धति' आदि । इनके पश्चात अग्रदास ईश्वरदास ने रामकथा से संबन्धित ग्रन्थ लिखे ।

गोस्वामी तुलसीदास

इनकी अधिकतर कृतियों में रामकथा का रूपांतरण ही है।

1) रामचरितमानस (सं.1631) "यह काव्य मुख्यत: चौपाई में लिखा गया है । इसमें राम की कथा को सात काण्डों में विभक्त किया गया है। इसमे सभी रसों का प्रयोग सफलता के साथ किया गया है।"[55]

बरवै रामायण (सं.1669) इसमें "बरवै छन्द में रामचरित लिखा गया है। सातकाण्ड और 69 छन्द है।"[56]

जानकीमंगल (सं.1643) इसमें सीता की कथा को 216 छन्दों में कहा गया है। जाहिर यह भी रामायण पर आधारित है।

कृष्णगीतावली (सं.1626) इसमें 61 पदों में श्री कृष्ण की कथा कही गई है।

इसी प्रकार कवितावली, रामलला नहछू आदि ग्रन्थों में भी रामकथा का रूपांतरण है । नाभादास ये तुलसीदास के समकालीन है। ये अग्रदास जी के शिष्य थे । इनकी रचना 'अष्टयाम' में रामभक्ति विषयक पद उपलब्ध होते हैं।

केशवदास (1555 से 1617 ई.तक) इनका ग्रन्थ 'रामचन्द्रिका' (1601 ई) हिंदी रामकाव्य परंपरा में एक विशिष्ट कृति है।

सेनापति इनका ग्रन्थ कृति कवित्त रत्नाकर (1706 ई) भी इस संदर्भ में उल्लेखनीय है।

रामकथा रूपांतरण के अन्य उदाहरण

रामकथा के विभिन्न रूपांतरण और कवि इस प्रकार है- (प्राणचंद चौहान) 'रामायण महानाटक'(1623 ई) (हृदयशम)'हनुमन्नाटक'(1623 ई) आदि ।

विद्यापति "इनके राम सम्बन्धी पदों में शिव के आराध्य शरणागत-प्रतिपालक

---

[54] हिंदी साहित्य का इतिहास सम्पादक डॉ. नगेन्द्र, पृ.सं. 202

[55] हिंदी साहित्य का सुबोध इतिहास - बाबू गुलाब राय, पृ.सं. 50

[56] हिंदी साहित्य का सुबोध इतिहास - बाबू गुलाब राय, पृ.सं. 50

राम की स्तुति तथा सीता के साथ उनके परिणय प्रसंग का वर्णन है।"[57]

सूरदास : सूरसागर के प्रथम तथा नवम स्कन्धों में राम से संबधित पद है।

कृष्णकथा का रूपांतरण

रामकथा या कृष्ण कथा वैसे तो प्राचीन काल के ग्रन्थों में भी उपलब्ध है। परंतु जैसे कि इस अध्याय का शीर्षक है हिंदी में रूपांतरण अत: हिंदी कृष्ण कथा का रूपांतरण देखना है। हिंदी कृष्ण कथा के रूपांतरण का आरंभ मैथिल-कोकिल विद्यापति से माना जाता है। इनकी 'पदावली' में राधाकृष्ण की प्रेमलीलाओं का वर्णन है।

भक्ति सम्प्रदाय और कृष्ण कथा का रूपांतरण

मध्यकाल के इस भक्तिकाल में श्रीकृष्ण भक्ति से सम्बन्धित अनेक सांप्रदायों का उदय हुआ है। साम्प्रदायों के अतिरिक्त भी अन्य कवि हुए हैं, जो श्री कृष्ण से सम्बन्धित काव्य रचना करते रहे हैं। साम्प्रदाय के नाम है निम्बार्क, राधावल्लभ, हरिदास (सखी), गौड़ीय, वल्लभ संप्रदाय आदि ।

वल्लभ साम्प्रदाय : इस सम्प्रदाय के कवि अष्टछाप के नाम से प्रसिद्ध है।

सूरदास : "कुछ विद्वानों का कथन है कि सूर-सागर श्रीमदभगवत् का अनुवाद मात्र है। किंतु यह भ्रांत धारणा है। डॉ.धीरेन्द्र वर्मा इत्यादि विद्वानों ने सिद्ध कर दिया है कि सूर सागर, श्रीमद् भागवत् का स्वतंत्र अनुवाद नही है। श्री मद्भागवद में श्री कृष्ण की प्रमुखता रहते हुए श्री अन्य अवतारों की उपेक्षा नहीं की गई है। सूर सागर में कृष्णावतार ही सब कुछ है। श्रीमद् भागवत के 335 अध्यायों में ही श्री कृष्णावतार है। शेष में विनय तथा साधारण विषय तथा बत्तीस अवतारों का वर्णन है।"[58]

सूरसागर श्रीमद्भागवत का गीतात्मक रूपांतर है जिसकी वस्तु में मात्र अनुसरण है, अनुवाद नहीं। रूप की दृष्टि से भी अंतर स्पष्ट पाया जा सकता है। इसी प्रकार कृष्ण काव्य की अन्य कृतियों को भी देखा परखा जा सकता है। इनमें कुछ प्रसिद्ध कवि और उनकी रचनाएँ इस प्रकार हैं -

नंददास (1533 ई) इनके कुल पन्द्रह ग्रन्थ हैं जिनमें प्रमुख है- (भंवरगीत, रास पंचाध्यायी, सुदामा चरित, श्यामसगाई, रूक्मिणीमंगल तथा गोवर्धनलीला आदि जिनमें अधिकतर कृष्णकाव्य के रूपांतर ही हैं। परमानंद दास दानलीला, उद्धवलीला आदि ये स्वतंत्र रूप से काव्य रचना अधिक पसंद करते थे । जैसे मीराबाई, रसखान आदि ।

मीराबाई मीराबाई के स्फुट पद 'मीराबाई-पदावली' के नाम से मिलते हैं ।

---

(57) पदावली विद्यापति (वि.वि. मजूमदार), पद संख्या 880-883

(58) बृहद् सूर सागर - संपादक प्रो.राम, एम.ए., पृ.सं. 12

रसखान :

इनकी प्रमुख चार रचनाएँ मानी जाती है। 1. सुजान रसखान 2. प्रेमवाटिका 3. दानलीला 4. अष्टयाम इनकी भक्ति, प्रेम, राधाकृष्ण के रूपमाधुरी तथा कृष्णलीला से संबधित अनेक प्रसंग है।

उपसंहार: इस प्रकार कृष्ण कथा काव्य के रूप में इन उपर्युक्त कवियों द्वारा रूपांतरित हुई । इनके अतिरिक्त और भी अनेक कवि हैं जिन्होंने कृष्ण कथा को अपनी रचनाओं का आधार बनाया । यह सब कृष्ण कथा का रूपांतरण माना जा सकता है।

रीतिकाल में रूपांतरण (सं.1700 से 1900 तक)

रीतिकाल में अधिकतर सामन्तों और राजाओं के जीवन पर रचना की जाती थी । इनके अतिरिक्त सामान्य जनता में भक्ति भी करवट ले रही थी । जिसका प्रमाण हमें इन राम तथा श्री कृष्ण से सम्बन्धित रचनाओं से मिल जाता है ।

रामकथा का रूपांतरण

(सेनापति)-'अवधविलास' (1643), (गुरुगोविन्द) 'गोविन्दरामायण', (जानकीरसिक शरण) 'अवधसागर', (नवलासिंह) 'रामचंद्र विलास', 'आल्हा रामायण' आदि ।

अन्य कवियों में - (रसिक अली) 'मिथिलविहार,'(मधुसूधन) का प्रबन्धकाव्य 'रामाश्वमेघ' आदि ।

इनके अलावा भी अन्य कवियों ने रीतिकाल में रामकथा का रूपांतरण अपने काव्यों में किया है। जिससे पता चलता है कि रीतिकाल में भी रूपांतरण की प्रक्रिया सक्रिय रही थी ।

कृष्णकथा का रूपांतरण

रीतिकाल में क्योंकि अधिकतर श्रृंगारिक रचनाएं की जाती थी । इसीलिए राम तथा श्रीकृष्ण कथाओं को भी माधुर्य भाव की भक्ति के माध्यम ये लिखा गया । डॉ. नरेन्द्र के अनुसार - जीवन की अतिशय रसिकता से घबराने वाले धर्मभीरु रीतिकवियों को राधाकृष्ण का अनुराग आश्वासन देता था ।

इस काल कृष्ण कथा से संबन्धित दो के ग्रन्थ लिखे गये (1) प्रबन्धात्मक तथा (2) मुक्तक

प्रबन्धात्मक

(गुमान मिश्र) 'कृष्णचन्द्रिका' (1781 ई) तथा (ब्रजवासीदास) 'ब्रजविलास' (1970 ई) आदि

मुक्तक

(रूपरसिक देव) 'नित्यबिहारी' तथा (चाचा हितवृन्दावनदास) (लाडसागर) तथा (भ्रमरगीत) आदि प्रमुख है।

इस प्रकार देखा जा सकता है कि कवियों ने रीतिकाल की लीक से हटकर रचना की है। इनकी कविताओं में कृष्ण से सम्बन्धित कथा का उल्लेख रहता था। यह अलग बात है कि

इसमें श्रृंगार की मात्रा कुछ कविताओं में अश्लीलता तक पहुँच गयी थी । इनका आधार तो भागवत ही है पर अपनी ओर से ये कुछ अधिक जोड़ते थे । इस तरह इन्होंने रूपांतरण की प्रक्रिया को आगे बढ़ाया जो लगभग स्वतंत्र लगता है। रीतिकालीन कवियों ने एक प्रकार से समस्त संस्कृत काव्य शास्त्र को हिन्दी में उतारा है ।

इस काल में अपेक्षाकृत अधिक रूपांतरण हए हैं । परंतु इस काल में भी रामायण तथा महाभारत की कथा छूटी नहीं है। इस काल में गद्य के विकास ने भी रूपांतरण का समुचित विकास पाया।

इस काल में अनुवाद भी बहुत हुए हैं। अनुवाद के माध्यम से विदेशी साहित्य तथा भारत के हिंदीतर साहित्य से भी हिंदी पाठकों का परिचय हुआ जिससे हिंदी साहित्य संपन्न हुआ है।

आधुनिक काल खड़ीबोली के उदय और विकास का काल है। खड़ीबोली के प्रथम लेखकों में लल्लू लालजी (सं.1820-82) एक है। इन्होंने 'प्रेमसागर' ग्रन्थ लिखा जो भागवत् का रूपांतरण है। इसमें भागवत् के दशम स्कन्ध की कथा वर्णित है।

बाद में राजा लक्ष्मणसिंह ने 'शकुंतला' (1863 ई) नाटक लिखा जो खड़ीबोली का प्रथम नाटक माना जाता है। वैसे प्रथम नाटक के विषय में विद्वानों में मतभेद है। रघुवंश तथा मेघदूत नाटको का इन्होंने अनुवाद किया ।

भारतेन्दु युग और रूपांतरण

नाटको में रूपांतरण

भारतेन्दु हरिश्चन्द्र : इन्होंने 'विद्यासुन्दर', 'रत्नावली', 'मुद्राराक्षस', तथा कर्पूरमंजरी पुराण तथा संस्कृत से ; अंग्रेजी से 'दुर्लभबन्धु' आदि नाटकों का अनुवाद किया । (गोपाल चन्द्र गिरिधरदास) 'नहुष'(1857 ई), शीतलाप्रसाद) जानकिमंगल आदि ।

कृष्णकथा का रूपांतरण

(भारतेन्दु) 'चन्द्रावली', (अम्बिकादत्त व्यास) 'ललिता' (1884 ई), (हरिदास दुबे) 'महारस' (1885 ई) आदि प्रमुख है।

रामकथा का रूपांतरण

(देवकीनंदन) 'सीताहरण' (1876) तथा 'रामलीला' (1879), (शीतलाप्रसाद त्रिपाठी) 'रामचरितावली' (ज्वालाप्रसाद मिश्र) 'सीतावनवास' (1895) आदि मुख्य हैं।

पौराणिक आख्यानों का रूपांतरण

(भारतेन्दु) 'सत्यहरिशचन्द्र' तथा 'सती प्रताप' (गजाधरसिंह) 'द्रौपदी हरण' (1885), (श्रीनिवास) 'प्रहलाद चरित्र' आदि मुख्य है।

"अनुवाद अथवा रूपांतरण मुख्यत: संस्कृत, बंगला, अंग्रेजी भाषाओ से किये गये ।"[59]

संस्कृत नाटकों का अनुवाद (पुन: सृजन)

1) 'उत्तररामचरित' : इसका अनुवाद कई लेखकों ने किया । देवदत्त तिवारी ने 1871 में तथा नंदलाल विश्वनाथ दुबे ने 1886 ई में आदि ।

2) 'मालती माधव' : लाला शालिग्राम ने 1881 में तथा लाला सीताराम ने 1898 में किया ये उपर्युक्त भवभूति के नाटक हैं ।

3) 'अभिज्ञानशाकुंतलम': नंदलाल विश्वनाथ दुबे ने 1888 में किया ।

4) 'मालविकाग्निमित्र': लीला सीताराम ने 1898 में किया ।

ये दोनों मूलत: कालिदास के नाटक हैं।

बंगला नाटकों का अनुवाद

1) पद्मावती : बालकृष्ण भट्ट ने 1878 तथा शर्मिला रामचरण शुक्ल ने 1880 में किया आदि । यह मूलत: माईकेल मधुसूधन का नाटक है।

2) सती : उदितनारायण लाल ने 1880 में यह मूलत: मनमोहन बसु का नाटक है।

3) पद्मावती : रामकृष्ण वर्मा ने 1889 में किया सह मूलत: राजकिशोर दे का नाटक है।

अंग्रेजी नाटकों का अनुवाद

1) मरचेंट ऑफ वेनिस : इसका 'वेनिस का व्यावारी' नाम से आर्या ने 1888 में किया ।

2) 'द कॉमिडी ऑफ एरर्स': इसका अनुवाद 'भ्रमजाल 'नाम से मुंशी इमदाद अली ने तथा 'भूल भूलया' नाम से लाला सीताराम ने 1885 में किया । ये मूलत: शेक्सपीयर के नाटक हैं। इनके अतिरिक्त कई अनुवाद हुए हैं ।

उपन्यासों का अनुवाद

उपन्यासों का अनुवाद अधिकतर बंगला तथा अंग्रेजी से हुआ ।

बंगाल उपन्यासों का अनुवाद

1. बंग विजेता : इसका अनुवाद गदाधर सिंह ने 1886 में किया । यह मूलत : रमेशचन्द्र दत्त का उपन्यास है।

---

[59] हिंदी साहित्य का इतिहास — डॉ. नगेन्द्र, पृ.सं. 471

2. दुर्गेशनन्दिनी : इसका अनुवाद उसी नाम से हिंदी में गदाधर सिंह ने किया । ऐसी ही और भी अनुवाद हुए हैं।

कहानी का रूपांतरण

"कहानियों के अभाव में तत्कालीन पाठक लघु उपन्यासों, मध्यकालीन प्रेमकथाओं के गद्यात्मक रूपांतरों, 'बेताल पच्चीसी' और 'सिंहासन बत्तीसी' की कहानियों, रसात्मक लोक कथाओं और इस प्रकार की कुछ अन्य रचनाओं में अनुवाद मिलते हैं ।"[60]

कविता के रूप में रूपांतरण

जगनमोहन ने 'ऋतु संहार तथा 'मेघदूत' का अनुवाद किया ।

द्विवेदी युग में रूपांतरण

इस युग में भी कविता नाटक तथा उपन्यास आदि का अनुवाद होता रहा ।

कविता के रूप में रूपांतरण

महावीर प्रसाद द्विवेदी (1864-1938) ने 'गंगालहरी', 'ऋतु तरंगिणी' तथा 'कुमारसम्भवसार' आदि अयोध्योसिंह उपाध्याय हरिऔध (1865 - 1947)

इनका ग्रन्थ "'प्रियप्रवास' (1914) काव्य इनकी प्रतिभा का आधार है। 'प्रियप्रवास 'श्री कृष्ण के गोकुल से मथुरा जाने पर ब्रजवासी गोपगोपियाँ और राधा की विरहानुभूति वर्णित है। संस्कृत के वर्णकृत और कोमलकांत पदावली में लिखा गया प्रियप्रवास खड़ीबोली का प्रथम महाकाव्य माना जाता है।"[61]

इसका आधार श्रीमद् भागवत् है, सूर के अतिरिक्त उन्होने भी रूपांतरण किया ।

वैदेही वनवास (1940) रामकथा पर आधारित है।

मैथिलीशरण गुप्त : (1883-1964) इनके मुख्य रूपांतरण है 'साकेत' (1931), 'जयद्रथ वध' (1910), 'पंचवटी' (1925) , तथा 'द्वापर' (1932) आदि ।

नाटकों का अनुवाद (रूपांतरण)

राधाचरण गोस्वामी के 'श्रीदामा', (नारायण मिश्र) 'कंसवध' , गंगाप्रसाद) ' रामभिशेष' , जयशंकर प्रसाद के 'करुणालय' तथा 'जनमेजय का नागयज्ञ' (1921) आदि मुख्य हैं ।

उपन्यासों का अनुवाद

मुख्यत: अंग्रेजी तथा बंगला से उपन्यासों का अनुवाद हुआ ।

अंग्रेजी उपन्यासों का रूपांतरण

1. 'अंकल टाम्स केबिन' : महावीर पोद्दार ने 'राम काका की कुटिया' (1916) नाम से इसका रूपांतरण किया यह मूलत: स्टो का उपन्यास है।

---

(60) हिंदी साहित्य का इतिहास — डॉ. नरेन्द्र, पृ.सं. 475

(61) हिंदी साहित्य का दूसरा इतिहास — बच्चन सिंह, पृ.सं. 338

2.' लब्ज ऑफ द हेयर : इसका रूपांतरण ' रंगमहल' (1904) नाम से गंगाप्रसाद गुप्त ने किया । यह मूल रूप में रेनाल्ड का उपन्यास है। ऐसे ही कई उपन्यासों का अनुवाद हुआ है।

छायावाद काल में रूपांतरण

डॉ. नगेन्द्र ने छायावाद को स्थूल के प्रति सूक्ष्म का विद्रोह कहा है। परंतु इस काल में भी हमें रूपांतरण का अपवाद नहीं मिलता है।

कविता रूप में रूपांतरण

जयशंकर प्रसाद (1890-1937) 'उर्वशी ' (1909), 'अयोध्या का उद्धार'(1910) तथा 'कामायनी' (1935) यह कामयनी ग्रन्थ छायावाद का महाकाव्य है। इस की कथा पुराणों पर आधारित है। "आर्य साहित्य में मानवों के आदि पुरुष मनु का इतिहास वेदों से लेकर पुराण और इतिहास में बिखरा हुआ मिलता है।"(62)

इसका रूपांतरण महाकाव्य के रूप में किया गया है। अर्थात वैदिक रूप से आधुनिक महाकाव्य के रूप में रूपांतरण किया गया ।

हरिवंश राय बच्चन इन्होंने उमर खय्याम की रुबाइयों का रूपांतरण 'मधुशाला', 'मधुबाला' तथा 'मधुकलश' नाम से किया ।

इन काव्यों के अतिरिक्त रामचंद्र शुक्ल ने एडविन अरर्नल्ड के ग्रन्थ 'लाइट ऑफ एशिया' का 'बुद्धचरित' (1922) नाम से रूपांतरण किया ।

छायावाद काल में कहानियों के उतने रूपांतरण नहीं हुए हैं। वैसे कहनियों के नाट्य रूपांतरण के विषय में आगे चर्चा की जाएगी ।

कविता / गीतिनाटय के रूप में रूपांतरण

रामधारी सिंह दिनकर (1908-1974) 'कुरुक्षेत्र' महाभारत के संदर्भ का रूपांतरण है ।

धर्मवीर भारती : इनका 'अन्धायुग ' गीतिनाट्य है जो महाभारत की घटना का रूपांतरण है।

अन्य प्रमुख नाटकों के रूपांतरण

डॉ. लक्ष्मीनारायण : का 'सूर्यमुख'(1968), महाभारत की घटना का रूपांतरण है।

मोहन राकेश: 'लहरों के राजहंस' (1963) अश्वघोष के सौंदर्यनंद पर आधारित है ।

कहानी, उपन्यास आदि का नाट्यरूपांतरण

इस तरह पौराणिक तथा आदि घटनाओं को लेकर प्रबंध काव्यों के रूप में, नाटकों के रूप में तथा उपन्यास के रूपों में रूपांतरण की प्रक्रिया सक्रिय रही है। इसके साथ ही आधुनिक काल में नये प्रकारों का प्रचलन हुआ जिनका कार्य कुछ इस प्रकार था -

---

(62) कामायनी — जयशंकर प्रसाद, पृ.सं. 9

"अच्छे साहित्य को जनता तक पहुँचाने के लिए कल्पनाशील नाट्य कर्मियों और नाट्य मण्डलियों ने कविता, कहानी, उपन्यास आदि के नाट्य रूपांतरों का सहारा लिया है। प्रेमचंद, यशपाल, श्रीकांत की कहानियों, मुक्तिबोध, रघुवीर सहाय, सर्वेश्वर, भवानीप्रसाद मिश्र आदि ख्यातिलब्ध कवियों की कविताओं के नाट्य रूपांतर और पाठ बड़ी सफलता से किये गये हैं। मन्नू भण्डारी के 'महाभोज' का नाट्य रूपांतर बेहद जनप्रिय हुआ । नाट्य-रूपांतर की इस कला से देश विदेश के किसी भी रचनाकार की कृतियों को दर्शकों तक पहुँचाया जा सकता है और इस टेकनीक से हम श्रेष्ट साहित्य के प्रति संस्कारवान दर्शक भी तैयार कर सकते हैं। विष्णु प्रभाकर ने प्रभात कुमार मुखोपाध्याय की कहानी 'देवी' का 'बन्दिनी' नाम से नाट्यरूपांतर किया है। मुद्राराक्षस ने गोगोल के नाटक 'दि गवर्नमेंट अफसर' का नाट्य-रूपांतर 'आला अफसर' शीर्षक से किया, जिसकी रंगमंचीय सफलता ने दर्शकों को मुग्ध किये रखा"(63)

इस काल में पश्चिमी नाटककारों के प्रसिद्ध नाटकों का भी भारतीय रंग परंपरा के अनुसार अनुवाद किया गया । इनमें प्रमुख हैं रघुवीर सहाय द्वारा शेक्सपीयर के 'मैकबेथ' नाटक का 'बरनम वन' नाम से अनुवाद है। विदेशी भाषाओं से ही नहीं अपितु भारत की अन्य भाषाओं से भी नाटक का अनुवाद हिंदी में किया गया है। भारतीय अन्य भाषाओं के मुख्य नाटककार जिनके नाटकों का अनुवाद हिंदी में हुआ उनमें मुख्य है - गिरीश करनाड, विजय तेंदूलकर, बादल सरकार, उत्पल दत्त, बी.पी. सूर्यराव, जयवंत दलवी आदि । इन नाटककारों ने हिंदी नाटक को नई दिशा दी और साथ ही हिंदी साहित्य को समृध्द बनाया । कारन्त के निर्देशन में हिंदी रंगमंच पर संस्कृत के 'मृच्छकटिक', 'अभिज्ञान शाकुन्तलम,' 'मुद्रा राक्षस' आदि का सफल प्रदर्शन किया गया। प्रसाद के नाटक स्कन्दगुप्त तथा चंद्रगुप्त आदि की प्रस्तुतियों ने पठनीय नाटक का मिथ तोड़ दिया ।

"हिंदी नाटक का सातवां- आठवां दशक प्रयोगधर्मी नाट्य - परंपरा की दृष्टि से पूरे हिंदी नाटक के विकास में एक नया अध्याय जोड़ता है। नये-पुराने हिंदी नाटकों को जो महत्व मिला है उसके मूल में हिंदी रंगमंच का सही दिशा में विकास है। अब हिंदी रंगमंच विदेशी नाटकों, शैलियों का मुहताज नहीं - उसकी एक रंगपरंपरा और रंग दृष्टि विकसित हुई है। इन वर्षों में हिंदी नाटक और रंगमंच को ब.ब. कारंत, इब्राहिम अल्का जी, सत्यदेव दुबे, श्यामनंद जालान रजिंदरनाथ , बंसी कौल, बृजमोजन शाह, एम.के. रैना, भानु भारती, देवेन्द्र राज अंकुर जैसे निर्देशकों की प्रतिभा का सुयोग प्राप्त हुआ है।"(64)

मीडिया : पत्रिकाओं तथा सिनेमा द्वारा तो साहित्य का प्रचूर मात्रा में प्रचार हो ही रहा था । 23 जुलाई सन् 1927 से भारत में जैसे रेडियो का प्रसारण आरंभ हुआ तो रेडियो ने भी साथ साहित्य के साथ अपने योगदान का आदान-प्रदान किया ।

दूरदर्शन ने भी मानों साहित्य को जन-जन तक पहुँचाने का बीड़ा उठा लिया है जिसका प्रमाण साहित्यक कृतियों का दूरदर्शन में रूपांतरण होना तथा अधिकतम प्रचार पाना है।

---

(63) हिन्दी साहित्य का इतिहास — डॉ. नगेन्द्र, पृ.751

(64) वही पृ.752

दूरदर्शन के माध्यम से धारावाहिक के रूप में साहित्य की अनेक विधाओं को खासकर कथा-साहित्य को प्रसारित किया है।

इस प्रकार मीडिया साहित्य का सहयोगी है जिसके माध्यम से साहित्य साक्षर तथा निरक्षर दोनों की चर्चा की वस्तु बन जाता है।

फिल्म नें साहित्य का सहारा लिया है। भारत की पहली फिल्म मानी जाने वाली 'राजा हरिश्चन्द्र' भी हमारे हमारे पौराणिक साहित्य पर आधारित है। इस तरह साहित्य भी लोगों तक पहुँचा । इसी प्रकार रेडियो तथा दूरदर्शन के साथ भी है। इस दृश्य मीडिया (दूरदर्शन, सिनेमा) ने भी साहित्य का बहुत उपकार किया है।

1.11 निष्कर्ष

कोई भी वस्तु अपने प्रथम रूप में अधिक दिनों तक नही रह पाती है। दुनिया या कह लीजिये प्रकृति परिवर्तनशील है। परिवर्तन में ही विकास छिपा रहता है। ऐसे ही जब साहित्य रचा जाता है तो स्वाभाविक है कि उसमें भी, उसके प्रकार में भी परिवर्तन तो होगा ही ।

पहले काव्य एक रूप में आया तो उसके रूपों में भी विकास हुआ, गद्य आया तो उसके भी अनेक रूप बने गये । नाटक के पारंपरिक रूप, रूपक-उपरूपक है तो लोक-संस्कृति और लोक-परिकल्पना से नये नाट्य रूपों का विकास हुआ।

आधुनिक युग को वैज्ञानिक आविष्कारों का युग कहा जाता है। इसके माध्यम से दृश्य और श्रव्य नाटकों का विकास हुआ ।

आधुनिक युग में रूपांतरण का भी विकास हुआ । लघुकथाओं एवं उपन्यासों पर फिल्में बनीं, रेडियो पर भी कहानियों का, उपन्यासों का पाठ हुआ। दूरर्शन ने भी साहित्य को अपना योगदान देना आरंभ किया । इनके माध्यम से प्राचीन से लेकर आधुनिक काल तक का साहित्य लोगों की चर्चा का विषय बना ।

इन रूपांतरों के साथ-साथ मौलिक रूप से भी नाटक लिखे जाते रहे हैं। पुराणों को, महाकाव्यों को आधार बनाकर भी अनेक साहित्यिक विधाओं में इनका रूपांतरण किया गया है।

इन सब के द्वारा साहित्य को अप्रत्याशित ख्याति मिली है। महान साहित्य हर संदर्भ में संदर्भित होता है, अत: साहित्य के प्रसार की परम आवश्यकता होती है और नाट्यरूपांतरण इसी प्रचार के कार्य को बखूबी निभा रहा है । अगर साहित्य मात्र किताबों में ही बन्ध रहे तो जायज़ है कि वह बहुत कम लोगों तक पहुँच पायेगा । लेकिन साहित्य मंच द्वारा या दूसरे मीडिया के माध्यम द्वारा लोगों तक पहुँचता है तो साहित्य सार्थक होता है। यही आधुनिक हिंदी कथा-साहित्य में कहानियों और उपन्यासों के संदर्भ में भी देखा जा सकता है। इसी को आधार बनाकर कथा साहित्य के नाट्यरूपांतरण प्रक्रिया पर एक गवेषणापूर्ण अध्ययन प्रस्तुत करना, प्रस्तुत शोध का लक्ष्य है।

दूसरा अध्याय

नाट्यरूपान्तरित कृतियाँ: एक विवेचन

2. नाट्यरूपान्तरित कृतियाँ : एक विवेचन

2.0 प्रस्तावना : कथा साहित्य के नाट्यरूपांतरण पर विहंगम दृष्टि डालने पर यह स्पष्ट होता है कि इस दिशा में अनेक कहानियों एवं उपन्यासों का नाट्यरूपांतरण हुआ है। खासकर हिंदी के क्षेत्र में आधुनिक युग में यह प्रक्रिया तेज गति से चल रही है। लेकिन उन सबका विवेचन यहाँ संभव नहीं है। उसका एक कारण तो यह भी है कि सबके नाट्य रूपांतर प्रकाशित रूप में उपलब्ध नहीं हैं। दूसरा कारण यह है कि जितने नाट्य रूपांतर प्रकाशित रूप में उपलब्ध है, उन सबका विवेचन भी कठिन साध्य है। प्रस्तुत विवेचन के लिए कुछ कहानियों और उपन्यासों का चयन किया गया है। इस चयन का आधार उन रचनाओं का प्रकाशन एवं एक से अधिक सन्दर्भों में उसका मंचन होना है। निर्देशकों ने अपनी सुविधानुसार या रंगमंच की सीमाओं को दृष्टि में रखकर उनमें परिवर्तन किये हैं । अब बात यह आयेगी कि इनका किस मंचन के आधार विवेचन किया जाय। अत: जो प्रकाशित रूप में नाट्य रूपांतरण प्राप्त होते हैं उन्हीं के आधार इनका विवेचन समीचीन होगा ।

2.1 चयनित कहानियाँ : यहाँ जिन कहानियों का विवेचन किया जा रहा है, उनमें दो प्रकार । है 1. नाट्यरूपांतरित कहानियाँ तथा 2. 'कहानी का रंगमंच'

नाट्यरूपांतरित कहानियों में अधिक परिवर्तन किए हैं। इनमें अनेक दृश्यों, संवादों, पात्रों आदि को जोड़ा और तोड़ा गया है । 'कहानी का रंगमंच' में कहानी को अधिक तोड़ा मरोड़ा नहीं जाता है । इसमें एक तरह से कहानी को केवल मंचित किया जाता है, जैसे कि नाम से ही विदित होता है । इसमें रूपांतकार नहीं केवल निर्देशक होता है।

नाट्यरूपांतरित कहानियाँ

क्र.सं.	कहानी	लेखक	नाट्यरूपांतरकार	निर्देशक (पहला)
1.	सत्याग्रह (मोटेराम का सत्याग्रह)	प्रेमचन्द	सफदर हाश्मी	हबीब तनवीर
2.	कसाईबाड़ा	शिवमूर्ति	शिवमूर्ति	ओम कटारे
3.	इंसपेक्टर मातादीन चाँद पर	हरिशंकर परसाई	तपन बेनर्जी	तपन बेनर्जी
4.	परमात्मा का कुत्ता (बारह सौ छब्बीस बटा सात)	मोहन राकेश	जितेन्द्र मित्तल	--
5.	नंगी आवाज़ें	सआदत हसन मंटो	जितेन्द्र मित्तल	गोपाल मिश्र
'कहानी का रंगमंच' की कहानियाँ				
6.	धूप का एक टुकड़ा	निर्मल वर्मा		देवेन्द्र राज अंकुर
7.	डेढ़ इंच ऊपर	निर्मल वर्मा		देवेन्द्र राज अंकुर
8.	वीकएंड	निर्मल वमा		देवेन्द्र राज अंकुर

2.1.1 रूपांतरित कहानियाँ

अ) सत्याग्रह

कहानी का नाम	:	'सत्याग्रह' यह कहानी 1923 ई. दिसंबर में माधुरी मासिक पत्रिका में छपी थी।
मूल लेखक	:	प्रेमचंद
पृष्ठ	:	11 (जो 438 से 448 तक है) यह संख्या 'पचास कहानियाँ' - प्रेमचंद
वर्तमान संस्करण	:	1963
प्रकाशक	:	सरस्वती प्रेस।
नाट्यरूपांतर का नाम	:	**मोटेराम का सत्याग्रह**
नाट्यरुपांतरकार	:	सफदर हाश्मी
निर्देशक	:	हबीब तनवीर
प्रथम मंचन	:	"प्रेमचंद समारोह के अंतर्गत, 30-31 जुलाई 1988 को प्यारेलाल भवन, नई दिल्ली में किया गया।" [1]

---

[1] मोटेराम का सत्यागृह, (प्रेमचंद), सफदर हाश्मी, पृ. 18

अंक और दृश्य	:	दृश्य तेरह हैं (इसमें अंक नहीं अर्थात् एकांकी है)
पृष्ठ	:	58 (जो 1 से 58 तक है) यह संख्या सफदर हाश्मी के रूपांतर मोटेराम का सत्याग्रह में है।

कथासार : वाइसराय के बनारस आने की चर्चा से सरकारी कर्मचारी स्वागत की तो कांग्रेसी हड़ताल की घोषणा करते हैं। हड़ताल को रोकने के लिए राजासाहब मोटेराम शास्त्री को अनशन पर बैठाते हैं। पं. मोटेराम पत्नी के मना करने पर भी लालच के कारण भाषण देकर भूख हड़ताल पर बैठते हैं। कांग्रेसी इसे पाखण्ड कहते हैं, पर लोग धर्मभीरु कांग्रेसियों की बात नहीं मान रहे, पं. मोटेराम बैठे पछता रहे थे। एक बार होशियारी से मिठाई खा ली । व्यापारियों ने उनसे आग्रह किया कि वे भूख हड़ताल रोक दें, पर पंडित जी नहीं माने । कांग्रेसी और व्यापारियों की बैठक हुई । कांग्रेस के मंत्री ने भी योजना बनाई । व्यापारियों से कहा मैं दस मिनट उनसे एकांत में बातें करूँगा । मंत्री ने बाज़ार से पाँच रुपये की मिठाई ली, मात्रा से अधिक सुगंध आदि डलवाकर पंडित के पास गये, सारी बातों की चर्चा की और उन्हें खाने के लिए उकसाते गये । अंत में पंडित जी से न रहा गया और वे बेधड़क मिठाइयाँ खाने लगे । तभी कांग्रेस के मंत्री ने सबको वहाँ बुलवाया पर पंडित को उन मिठाइयों के सिवा कुछ दिखाई नहीं दे रहा था ।

कहानी का स्वरूप :

यह राजनीति से संबंधित कहानी है ।

कहानी को मंचित करने का विधान :

कहानी के रूपांतरकार के अनुसार "किसी महान और श्रद्धेय लेखक की कहानी का मंच के लिए रूपांतरण करना काफी जोख़िम भरा काम है। दर्शक रूपांतरित कृति से भी मूल कहानी की कलात्मक उत्कृष्टता की अपेक्षा करते हैं। ऐसी कठिन परीक्षा का ख्याल मात्र ही रूपांतरकार को हतोत्साहित करने के लिए काफी है।"[2]

"लेकिन फिर भी रूपांतरकार ने साहस किया है और कहानी को रूपांतरित किया है। दूसरी ओर ये भी सच है कि एक महान कृति में अर्थों और व्याख्या की इतनी परते और संभवनाएँ होती है कि रूपांतरकार के लिए दरवाजे पर दरवाजे खुलते जाते हैं।"[3] अर्थात् हर कदम पर एक नई चुनौती होती है रूपांतरकार के सामने ।

इन सब मुश्किलों का सामना करने के लिए रूपांतरकार ने इस कहानी की प्रस्तुति में कई दृश्यों की कांट-छांट की है, कुछ दृश्यों को प्रस्तुति में नहीं रखा है, कुछ नये दृश्यों को प्रस्तुति में जोड़ा है, कुछ संवाद और परिस्थितियों को भी जोड़ा गया है। यानि प्रस्तुतीकरण में बहु-रूपी परिवर्तन किये गये हैं।

कहानी को मंचित करने की योजना

इस नाटक के निर्देशक हबीब तनवीर के शब्दों में - "प्रेमचंद की बहुत-सी

---

(2) मोटेराम का सत्याग्रह (प्रेमचंद), सफ्दर हाश्मी, पृ.5

(3) मोटेराम का सत्याग्रह (प्रेमचंद), सफ्दर हाश्मी, पृ.5

कहानियों के आधार पर अलग-अलग लोगों ने नाटक लिखे और उनमें कुछ मेयारी भी है लेकिन प्रेमचंद की कामेड़ी की तरफ रंगकर्मियों का ध्यान शायद कम गया है। कुछ इस कमी के ख्याल से भी हमने अपने नाटक के लिए कहानी 'सत्याग्रह' का इंतख़ाब (चयन) किया और कुछ इस मकसद से भी उसका मौज़ू (विषय) हमारे मौजूदा हालात से गहरी मुनासिबत रखता है । मेरा इशारा फिरकापरस्ती, मजहबी तअस्सुब और कठमुल्लापन के खतरनाक समाजी नताइज की ओर है। जब मज़हबी तंग नज़री सियासत का रंग अख्तियार कर लेती है तो नतीजा और भी खतरनाक साबित होता है। जान और माल का नुकसान तो होता ही है, पूरा मुआशरा (कल्चर) तहस-नहस हो जाता है, देशों का बंटवारा हो जाता है और खुद मुल्क की आज़ादी खतरे में पड़ जाती है।

प्रेमचंद ने इस खतरे को देश के विभाजन से बहुत पहले देख लिया था । वे खूब अच्छी तरह समझते थे कि मज़हब और सियासत में आपस में तालमेल नहीं है। और जब-जब मज़हब को सियासत के साथ मिलाया गया है, नतीजा वही निकलता है जो हम पास-पड़ोस के मुल्कों के मौजूदा इतिहास में देख सकते हैं। शेरो-शायरी, साहित्य, संगीत, नृत्य, नाटक सबसे पहले तो ये चीजें मज़हब का शिकार होकर खत्म हो जाती हैं।

फिर रफ्ता-रफ्ता अवाम की आज़ादी उनके सारे हुकूक छीन लिए जाते हैं और निल-आखिर फासिज़्म का दौर-दौरा कायम हो जाता है।"[4]

इस प्रकार एक गंभीर विषय को लेकर उसे कामेड़ी का रूप प्रेमचंद ने दिया है, जो रूपांतरकार की दृष्टि से भी सही है, जिसके कारण कहानी और भी मज़बूत हुई है।

आ) कसाईबाड़ा

कहानी का नाम	:	कसाईबाड़ा
मूल लेखक	:	शिवमूर्ति
पृष्ठ	:	प्रथम संस्करण : 1987 के प्रकाशन में 22 पृष्ठ है जो 67 से 88 तक है।
प्रकाशक	:	दिशा प्रकाशन
नाट्यरूपांतर का नाम	:	कसाईबाड़ा
नाट्य रूपांतरकार	:	शिवमूर्ति
प्रथम निर्देशक	:	ओम कटारे
पहला मंचन	:	"1980 में प्रथम मंचन किया ओम कटारे के निर्देशन में 'यात्री' नाटक मण्डली ने बंबई में (धर्मयुग : 14 सितंबर तथा 16 नवंबर, 80)। श्री कटारे के अनुसार केवल जुलाई 80 में पाँच सफल मंचन हुए ।"[5]
अंक और दृश्य	:	यह एकांकी है, इसमें बाईस दृश्य हैं।

---

(4) मोटेराम का सत्याग्रह (प्रेमचंद), सफदर हाश्मी, पृ. 7-8

(5) मोटेराम का सत्याग्रह (प्रेमचंद), सफदर हाश्मी, पृ. 13

पृष्ठ	:	47 (जो 18 से 64 तक है) यह संख्या 'कसाईबाड़ा' - शिवमूर्ति
प्रथम संस्करण	:	1987
प्रकाशक	:	दिशा प्रकाशन में है।

कथासार : गाँव में लीडर (अध्यापक) और प्रधान दोनों स्वार्थी थे। परधान आदर्श विवाह के नाम पर गाँव की लड़कियों को बेच देता है। लीडर मौका पाकर शनिचरी को धरने पर बैठाता है। अधरंगी (अधपगला) शनिचरी का साथ देता है दोनों की पोल खोलता है। दरोगा अनशन के कारण उन्हें थाने बुलाता है, अपनी-अपनी चालाकी से दोनों दामन बचा लेते हैं। दरोगा शनिचरी, अधरंगी को डांटता है, लीडर के घर शराब पीता है तथा परधान को चेतावनी देता है। लीडर धोखे से शनिचरी की ज़मीन अपने नाम कर लेता है। परधान की पत्नी को हकीकत मालुम होने पर वह परधान को भला बुरा कहकर शनिचरी को दूध पिलाती है। लेकिन सवेरे भूख के कारण उसकी मौत हो जाती है। पुलिस के डर से उसकी लाश को कोई नहीं छूता है। अधरंगी उसकी चिता जलाता है। लीडर की पत्नी सच जानकर उससे नाराज़ हो जाती है। लीडर आदत के अनुसार डायरी में लिखता है कि मिनिस्टर बनते ही पहले शनिचरी की मौत के कारणों की जाँच के लिए, जाँच आयोग का वह गठन करेगा ।

कहानी का स्वरूप

यह एक राजनीतिक कहानी है जिसमें गाँव के लोगों के भोलेपन का फायदा उठाने वालों का पर्दाफाश किया गया है।

कहानी को मंचित करने का विधान

कहानी का आरम्भ गाँव में शनिचरी के धरने पर बैठने की खबर फैलने से होता है।

लेकिन इसके मंचन में, आरंभ में बदलाव किया गया है। मंचन का आरम्भ — गाँव की पगडण्डी पर अंधेरे में 15-16 वर्ष की एक लड़की भागती जा रही है, गाँव की ओर । उसके पीछे चार-पाँच गुंडे टाइप लोग पड़े हैं।

लड़की के मंच से ओझल होते ही भयानक गुंडों पर रौशनी पड़ती है ।

मनहर चौहान ने कसाईबाड़ा के मंचन में लगभग साठ लोगों की टीम को रखा। उपाध्याय द्वारा किये गये नाट्यरूपांतरण में केवल दस लोगों को रखा । प्रेम तिवारी ने उसमें भी थानेदारिन के अभाव में ही इसका मंचन किया । प्रेम तिवारी का कहना है - "पात्रों की अनावश्यक भीड़ जुटाना अक्लमंदी नहीं, बल्कि लेखक या रूपांतरकार की भी यही विशेषता होती है कि कैनवस छोटे-से-छोटा रखकर बड़ी-से-बड़ी बात कह गुज़रे ।"[5][*] प्रेम तिवारी ने यह सुनकर कहा -

---

[5][*] कसाईबाड़ा - शिवमूर्ति, पृ.सं. 8

"जो मनहर है वह हम नहीं हैं, लेकिन जो हम हैं मनहर भी वह नहीं है ।"[6] प्रेम तिवारी जी का मानना है कि कसाईबाड़ा का कथ्य इतना सशक्त है कि इसके सम्प्रेषण के लिए सेट आदि की जरूरत नहीं है। पहले इस कहानी (लघु उपन्यास) को बिना सेट के ही प्रस्तुत किया गया था । लोगों ने तब भी बहुत ही पसंद किया था । उस प्रस्तुति के निर्देशक प्रहलाद शुक्ल थे, जिन्होंने तीन बार लीडर की भूमिका भी निभाई थी ।

कहानी के किस रूप में मंचन की योजना

प्रहलाद शुक्ल के अनुसार इसे कहानी के रूप में मंचित करने के लिए इसका नैरेशन आड़े आ रहा था । अत: इसे नाट्यरूपांतरण के रूप में प्रस्तुत किया गया है। इसके अभी तक तीन नाट्यरूपांतरण (लेखन रूप में) हो चुके हैं। पहले ओम ने इसका नाट्यरूपांरण किया । दूसरी बार मनहर चौहान ने तथा तीसरी बार स्वयं कहानी के लेखक शिवमूर्ति जी ने इसका नाट्यरूपांतरण किया, जो अध्ययन की आधार पुस्तिका भी है। इसमें जहाँ-जहाँ कुछ जोड़ने की गुंजाइश दिखाई दी, वहाँ निस्संकोच रूप से जोड़ा गया है। अत: कहानी को पूरा नाटक बना दिया गया है।

इ) इंस्पेक्टर मातादीन चाँद पर

कहानी का नाम	:	इंस्पेक्टर मातादीन चाँद पर
मूल लेखक	:	हरिशंकर परसाई
पृष्ठ	:	11 (जो 80 से 90 तक है) यह संख्या अपनी-अपनी बीमारी (संकलन) मे दी गई है।
तीसरा संस्करण	:	1976
प्रकाशक	:	राजपाल एण्ड सन्स ।
नाट्यरूपांतर का नाम	:	इंस्पेक्टर मातादीन चाँद पर
नाट्यरूपांतरकार व निर्देशक	:	तपन बेनर्जी
मंचन	:	जबलपुर की नाट्य संस्था 'विवेचना' ने अब तक इसके पच्चीस से अधिक सफल प्रदर्शन किए हैं।
अंक और दृश्य	:	इसमें अंक या दृश्य नहीं है । इसे नुक्कड नाटक के रूप में प्रस्तुत किया है।
पृष्ठ	:	19 (जो 77 से 95 तक है) यह संख्या 'पहल' में है।
संस्करण	:	अगस्त 1983

कथासार : इंस्पेक्टर मातादीन के चाँद पे जाने की बात है। भारत सरकार ने चाँद की सरकार के आग्रह पर उनको वहाँ भेजा गया था । वहाँ जाकर वह पुलिस को प्रशिक्षित करता है। वहाँ की पुलिस को केस पकड़ना सिखाता । सरकार और पुलिस को खुशकर प्रख्यात हुए । फिर सजा देने में मानवतावाद दर्शाया । गलत एफ.आई.आर. भरना और गुण्डों को गवाह बनाना

---

[6] कसाईबाड़ा - शिवमूर्ति, पृ.सं. 8

सिखाया । यह सब देख पुलिस उनके चरण पकड़ती है। केस बहुत आने लगे, वहाँ की सरकार ने धन्यवाद भेजा, मातादीन का अभिनंदन किया ।

वहाँ की संसद की गुप्त अधिवेशन के बाद मातादीन को भारत बुला लिया गया । बाद में पता चला कि चाँद की सरकार ने लिखा कि यहाँ की संस्कृति मातादीन ने नष्ट कर दी है। यहाँ इंसानियत नहीं रही, मरने वालों को कोई नहीं बचाता, जलते घरों को कोई नहीं बुझाता आदि । यह सोचकर कि उलटा उन पर इल्ज़ाम न लग जाए । अत: इससे पहले कि मातादीन यहाँ की सारी संस्कृति नष्ट कर दे इन्हें फौरन बुला लिया जाए ।

कहानी का स्वरूप

यह एक व्यंग्य प्रधान है। परसाई जी की अधिकतर कहानियों में व्यंग्य प्रधान रूप से रहता है।

कहानी को मंचित करने का विधान

कहानी में लेखक कहता है और प्रस्तुति में सूत्रधार इस कहानी के नाट्यरूपांतरण का निर्देशन पहले तपन बेनर्जी ने किया है, इसके पश्चात भास्कर शिवालकर ने इस कहानी के प्रस्तुतीकरण में मंच-सज्जा की अधिक आवश्यकता नहीं रही ।

इस कहानी के नाट्यरूपांतरण में कुल ग्यारह पात्रों को रखा गया है। अंतरिक्ष यान पात्रों को जोड़कर बनाया गया है।

कहानी के मंचन की योजना

इस व्यंग्यात्मक कहानी को नुक्कड़ नाटक बनाकर प्रस्तुत किया गया है। नुक्कड़ नाटक भी व्यंग्य प्राय: प्रधान होते हैं। नुक्कड़ नाटकों में मंच नहीं होता है परंतु इस प्रस्तुति में मंच था ।

कहानी के नाट्यरूपांतरण में जो-जो भी नाटक के अनुसार ढाला जा सकता है, वह सब किया गया है।

दूसरे शब्दों में कहा जाय तो कहानी को पूरा नाटक बना दिया गया है। नुक्कड़ नाटक के रूप में इसे ढाला गया है।

ई) परमात्मा का कुत्ता

कहानी का नाम	:	परमात्मा का कुत्ता
मूल लेखक	:	मोहन राकेश
पृष्ठ	:	9 (जो 51 से 59 तक है) यह संख्या 'बारह सौ छब्बीस बटा सात' - जितेन्द्र मित्तल, जिसमें नाट्यरूपांतर और कहानी दोनों हैं ।
संस्करण	:	1994
प्रकाशक	:	वाणी प्रकाशन

नाट्यरूपांतरकार	:	जितेन्द्र मित्तल
अंक और दृश्य	:	यह एकांकी है और इसमें पाँच दृश्य है
पृष्ठ	:	35(जो 13 से 47 तक है) यह संख्या 'बारह सौ छब्बीस बटा सात ' - जितेन्द्र मित्तल
संस्करण	:	1994
प्रकाशक	:	वाणी प्रकाशन

कथासार :

इसमें दफ्तर में काम करने वालों के सुस्तपन का खुलासा किया गया है । कर्मचारी कहीं चाय पीते रहते हैं तो कहीं साथी कर्मचारी से ग़ज़ल सुनते रहते हैं । एक शरणार्थी को ज़मीन के नाम पर एक गड्ढा अलाट होता है, उसे बदलवाने के लिए वह वर्षों से प्रयत्न करता रहता है । पर उसका काम नहीं होता । आख़िर में वह भाई की विधवा भाभी और उसके दो बच्चों को लेकर दफ्तर के सामने चिल्लाकर अपनी दशा और सरकारी लापरवाही का वर्णन करने लगा । चपरासी ने सख्ती से भगाना चाहा, परंतु वह आदमी कहता ही रहा — तुम सब के सब कुत्ते हो और मै भी कुत्ता हूँ । परंतु तुम सरकार के कुत्ते हो ...., मै परमात्मा का कुत्ता हूँ । उसके द्वारा दी हुई हवा खाकर जीता हूँ और उसकी तरफ से भौंकता हूँ । उसका घर इंसाफ का घर हैं, मै उसकी रखवाली करता हूँ । तुम सब उसके इंसाफ की दौलत के लुटेरे हो आदि । इस झगड़े और कोलाहल को सुनकर कमिश्नर भी बाहर निकल आते हैं और उसकी फाइल निकलवाकर उसका काम कर देते हैं । इस तरह कहानी खत्म होती है ।

कहानी का स्वरूप

यह सामाजिक कहानी है जिसमें दफ्तरों में फैले भ्रष्टाचार का रूप स्पष्ट किया गया है ।

कहानी प्रस्तुतीकरण का विधान

कहानी का आरंभ दफ्तर के वर्णन से होता है। "बहुत से लोग यहाँ वहाँ सिर लटकाए बैठे थे जैसे किसी का मातम करने आये हो । कुछ लोग ..... सारे कम्पाउण्ड में सितंबर की खुली धूप फैली हुई थी ।"[7]

कहानी के प्रस्तुतीकरण (नाट्यरूपांतरण) के आरंभ में भी इसी दृश्य को रखा गया है। "किसी छोटे जिले की कचहरी का दृश्य । मोटर का हार्न, तांगे ..... प्रकाश होता है ।"[8]

प्रस्तुतीकरण के लिए कोष्ठाक में दृश्य इस प्रकार समझाया गया है। "(एक अर्जीनवीस लगातार टाइप किए जा रहा है अर्जीनवीस का लड़का बैठा हुआ आगे पीछे होता रट रहा है ।)"[9]

---

(7) बारह सौ छब्बीस बटा सात (मोहन राकेश) - जितेन्द्र मित्तल (कहानी) पृ. 51

(8) वही (नाट्यरूपांतर) पृ. 13

(9) बारह सौ छब्बीस बटा सात (मोहन राकेश), (नाट्यरूपांतर) - जितेन्द्र मित्तल, पृ. 13

कहानी के आरंभ में चिड़ियों तथा कौओं का भी वर्णन है, लेकिन यह सब मंच पर होना संभव नहीं है। इसीलिए उन पक्षियों के कूदने तथा एक सिरे से दूसरे सिरे तक जाने की बात आदि को नाट्यरूपांतरण में नहीं रखा गया है ।

पात्रों को अधिकतर सीमित किया गया है। कहानी में जहाँ किसान के भाई के बेटे की बात कही गई है, वहीं नाट्यरूपांतरण में उसके स्थान पर बेटी को रखा गया है। नाट्यरूपांतरण को बड़ा करने के लिए कुछ दृश्यों को जोड़ दिया गया है। फिर कहानी के मूल भाव को बिगड़ने नहीं दिया है । कहानी में जो संघर्ष, द्वन्द्व, छटपटाहट आदि है उनको सुंदर ढंग से प्रस्तुत किया गया है । क्योंकि यही चीज़ें रंगमंच को भी जीवन प्रदान करती हैं, उसे सक्रिय बनाती है।

कहानी को मंचित करने की योजना

नाट्यरूपांतरण की समीक्षक डॉ. श्रीमती गिरीश रस्तोगी के अनुसार — "जितेन्द्र मित्तल ने कहानी में दिए गए लेखकीय विवरणों, चित्रों और संवादों को ही नाटक के रूप में नहीं उभारा है,उसके अतिरिक्त भी अपनी कल्पना द्वारा कहानी को एक नाटकीय संरचना देने का प्रयास किया है। विशेष बात यह है कि उन्होंने एक खास शैली - प्रस्तुति शैली या अभिनय - शैली या रंग शैली में उसे बांधा है । नाटक के ढांचे में यह रूपांतर ज्यादा बंधा है ।"[9](ब)

अत: कहा जा सकता हैं कि नुक्कड़ नाटकों जैसे संवाद तथा आज की परिस्थितियों को और भी प्रखर रूप में प्रस्तुत किया गया है ।

अर्थात् 'परमात्मा का कुत्ता' कहानी की जो बुनियाद है जिसे मोहन राकेश ने बनाया उसे आंशिक रूप में भी बिगड़ने नहीं दिया है । बल्कि जितेन्द्र मित्तल ने बने हुए मकान में एकाध खिड़कियों का अधिक निर्माण कर दिया है, जिसके कारण कहानी का वातावरण और भी स्पष्ट हो गया है।

उ) नंगी आवाज़े

कहानी का नाम	:	नंगी आवाज़े
मूल लेखक	:	सआदत हसन मंटो
पृष्ठ	:	7 (जो 67 से 73 तक) यह संख्या
	:	'मंटो की तीस कहानियाँ' — संपादक — नीलाभ
प्रथम संस्करण	:	1974
प्रकाशक	:	नीलाभ प्रकाशन में हैं ।
नाट्यरूपांतर का नाम	:	नंगी आवाज़े
नाट्यरूपांतरकार	:	जितेंद्र मित्तल
प्रथम निर्देशक	:	गोपाल मिश्र
अंक दृश्य	:	यह एकांकी है और इसमें दस दृश्य रखे गये हैं।

---

[9](ब) बारह सौ छब्बीस बटा सात - (मोहन राकेश) - जितेन्द्र मित्तल (नाट्यरूपांतर) पृ. 9

पृष्ठ	:	64 (जो 17 से 80 तक है) यह संख्या 'नंगी आवाज़ें' रूपांतरकार जितेन्द्र मित्तल की पुस्तक में है।
संस्करण	:	1994 ।
प्रकाशक	:	संभावना प्रकाशन

कथासार : यह दो भाई भोलू (कलईगर) और गामा (खोम्चेवाला) की कहानी है । गामा की शादी हो चुकी है, भोलू औरत को जी का जंजाल मानता है और काफी दिनों तक शादी नहीं करता । बनते हुए बिल्डिंग की पहली मंजिल पर ये रहते हैं। जब गर्मियों में भोलू कोठे पर सोता है तो वहाँ शादी शुदा लोगों की नंगी आवाज़ें सुनकर स्वयं भी शादी कर लेता है । शादी के दिन भोलू सोचता है वह नीचे ही सोएगा पर गर्मी के कारण वह अपनी दुल्हन को ऊपर ले जाता है । और आवाज़ों के डर से सुहागरात बिना मनाए ही सो जाता है । सवेरे दोस्तों के रात के विषय में पूछने पर चुप रह जाता है । सवेरे दुल्हन मायके जाकर छः दिन बाद आई । फिर सात दिन तक भी ऐसे ही चलता रहा, पत्नी को फिर मायके भेज दिया । बीस-पच्चीस दिन बाद भी पत्नी को न लाया तो भोलू ने गामा से पूछा कि दुल्हन को क्यों नहीं ला रहे हो। पर इसका जवाब गामा की पत्नी ने दिया जिसे सुनकर भोलू का दिमागी संतुलत बिगड़ जाता है। वह कोठे पर जाकर सबके पर्दे फाड़ देता है, विरोध करने पर लड़ता है, कल्लन उसके सर पर बाँस से मारता है तो वह होंश खो बैठता है। जब होंश आया तो उसका दिमाग चल चुका था । अब वह बिलकुल नंग-दडंग बाज़ारों में घूमता फिरता है । कहीं टाट लटका देखता है तो उसको उतार कर, टुकड़े-टुकड़े कर देता है ।

कहानी का स्वरूप

यह एक सामाजिक कहानी है, जिसमें समाज के निम्न वर्गीय लोगों का चित्रण किया गया है ।

कहानी को मंचित करने का विधान

कहानी का आरंभ पात्रों के परिचय से होता है ।

इसके नाट्यरूपांतरण में पहले नेपथ्य से श्लोक की आवाज़ आती है फिर नाटक के सभी पात्र मंच पर आते हैं और गीत गाते हैं, जिसमें नाटक के निर्विघ्न चलने के लिए श्रीगणेश की प्रार्थना होती है। और बाद में गामा के बारे में कहते हैं । (नाट्यरूपांतरण में भोलू को गामा और गामा को भोलू कर दिया गया है ।)

इसके पश्चात् दीनू के भटियार खाने का दृश्य रखा गया है जहाँ रात के आठ बजे जंगली, मोची, कल्लन धोबी, गामा कलईगर, राधू लुहार तथा मकसूद आदि बैठकर शराब पी रहें हैं। गामा और कल्लन को छोड़कर सभी पात्र नये हैं ।

रूपांतरकार के शब्दों में — "इसका प्रथम मंचन मेरे मित्र श्री गोपाल मिश्र ने किया था । उन्होंने इस रचना को बिलकुल अलग तरह से देखा, मै मंचन में साथ था परंतु एक निर्देशक की सीमा में अतिक्रमण स्वभाववश न कर पाया, परिणामतः नाटक के प्रदर्शन से पूर्व ही मुझे लगने लगा था कि कहीं कोई कमी रह गई है जिसमें नाटक का कथ्य मर रहा है और उसके स्थान

पर शराबखाने के दृश्य नाटक पर हावि होते जा रहे हैं । अत: मैं उसके मंचन के बाद भी उसमें काँट-छाँट करता रहा । सच बताऊं 'नंगी आवाज़े' के रूपांतर ने मुझे बता दिया कि मंटो जैसे कथाकार की रचना के साथ खिलवाड़ नहीं किया जा सकता है। नतीजतन यह रचना पाँच बार पुनर्लेखन की प्रक्रिया से गुजरने के बाद आपके हाथों में है। कह नहीं सकता कि उस महान कथाकार की रचना के साथ कहाँ तक न्याय कर पाया हूँ — निर्णायक आप हैं ।"[10]

निर्देशक अशुतोष अवस्थी इस विषय में कहते हैं — "प्रस्तुति में संगीत को पूरी तरह जीवंत रखा गया था । और कहीं भी टेप रिकार्डर का प्रयोग नहीं किया गया सिवाय एक जगह के जहाँ छत पर लेटा गामा विभिन्न आवाज़ों के बारे में सोचता है, बाद के दृश्यों में गामा के कानों में पड़ने वाली नंगी आवाज़ों को भी कोरस के माध्यम से प्रदर्शित किया गया और उन्हीं की आवाज़ के उतार-चढ़ाव के अनुरूप गामा की प्रतिक्रिया होती है ।"[11]

एक स्थान पर "गामा और उसकी पत्नी को स्पॉट-लाइट में रखकर, दूसरी छत पर उन्हें उत्सुकता से देख रहे लोगों को अंधेरे में रखा गया, उन लोगों की उपस्थिति का ज्ञान तभी होता है जब उनमें से कोई बीड़ी सुलगाने के लिए माचिस जलाता है या अपने साथी के कान में कोई बात कहकर हँसता है ।"[12]

भटियारखाने के दृश्य को मंच के अग्रभाग में बायीं विंग के पास एक लेवल द्वारा दिया गया है। छत को छोटे-छोटे लेवेल्स द्वारा दर्शाया है तथा कोठरी को स्पॉट लाइट द्वारा दर्शाया गया है । बाज़ार और बारात के दृश्य में सारे मंच का प्रयोग किया गया है ।

कहानी के मंचन की योजना

कहानी का विस्तार करने के लिए जितेन्द्र मित्तल जी ने बहुत अनुसंधान किया है । उन्हीं के अनुसार — "एक दिन साईकिल पर सड़क से गुजरते समय अत्यंत कर्कश आवाज़ सुनकर ठिठक गया । देखता क्या हूँ ? सड़क के किनारे, बाँसों के टुकड़ों पर टिकी, टाट और पोलीथीन के टुकड़ों से बनी झोपड़ियों की एक कतार । एक झोपड़ी के बाहर एक क्षीणकाय स्त्री नाममात्र के गुदड़ों में अपने शरीर को ढँके एक पुरूष को कोस रही थी । उस स्त्री की बातों से मालूम हुआ कि वह उसका जुआरी, शराबी और निठल्ला पति है । मुझे लगा मुझे अपने नाटक का विस्तार मिल गया है । फिर तो सुबह शाम घंटों उस बस्ती के किनारे एक चाय की छोटी सी गंदी दुकान की टूटी बैंच पर बैठा रहता ।"[13]

आगे के संवादों के विषय में कहते हैं — "जिस तबके के चरित्रों का वर्णन मैं कर रहा था उनकी भाषा को ज्यों का त्यों पेश करना अमर्यादित लगा । काफी सोच-विचार के बाद इस नतीजे पर पहुँचा कि बात उनकी, संवाद अपने व लहजा उनका देना होगा अन्यथा गलत

---

[10] नंगी आवाज़े (सआदत हसन मंटो) — जितेन्द्र मित्तल, पृष्ठ - 9
[11] नंगी आवाज़े (सआदत हसन मंटो) — जितेन्द्र मित्तल, पृष्ठ - 12
[12] नंगी आवाज़े (सआदत हसन मंटो) — जितेन्द्र मित्तल, पृष्ठ - 12
[13] नंगी आवाज़े (सआदत हसन मंटो) — जितेन्द्र मित्तल, पृष्ठ - 8,9

हाथों में पड़कर यह नाटक अश्लीलता की एक मिसाल कायम कर देगा । कह नहीं सकता कि मेरा यह निर्णय कहाँ तक उचित था ।"[14]

इस कहानी को रूपांतरकार ने एक तरह से पूरा का पूरा नाटक बना दिया जिसके विषय में वे कहते हैं — "कहानी को नाट्य में परिवर्तित करने में मैने अत्यंत ही स्वतंत्रता ली है । परंतु फ्रेम को ध्यान में रखते हुए । जैसे भोलू की पत्नी धन्नो व हरिया कहानी में नहीं है परंतु नाटक में है । पात्रों में परिवर्तन भी मैने अपनी सुविधानुसार किया ।"[15]

2.2 कहानी का रंगमंच

इसके अंतर्गत तीन कहानियाँ है ।

क) धूप का एक टुकड़ा

कहानी का नाम	:	धूप का एक टुकड़ा
मूल लेखक	:	निर्मल वर्मा
पृष्ठ	:	9 (जो 9 से 17 तक हैं) यह संख्या 'कव्वे और कालापानी'- निर्मल वर्मा की पुस्तक में है ।
संस्करण	:	1985
प्रकाशक	:	राजकमल प्रकाशन
कहानी के रंगमंच में नाम	:	तीन एकांत (जिसकी यह एक कहानी है)
रंगमंचकार (निर्देशक)	:	देवेन्द्र राज अंकुर
प्रथम मंचन	:	निर्मल वर्मा की तीनों कहानियाँ प्रथम बार मंचित "राष्ट्रीय नाट्य विद्यालय रेपर्टरी कम्पनी द्वारा विद्यालय के स्टूडियो थियेटर में 1 मई से 6 मई, 1975 को की गयी ।"[16]
अंक और दृश्य	:	अंक और दृश्य केवल एक है ।
पृष्ठ	:	16 (जो 20 से 35 तक है) यह संख्या 'तीन एकांत' निर्मल वर्मा में है । जिसमें पाँच पृष्ठों में कलाकारों की तस्वीरें हैं ।
संस्करण	:	1990
प्रकाशक	:	राजकमल प्रकाशन ।

कथासार : पार्क में एक बूढ़े के पास एक महिला आकर बैठती है, उसे अपनी कथा सुनाते-सुनाते अपने आप से बोलती जाती है । बूढ़े की खामोशी महिला के अकेलेपन को रेखांकित करती है । वह चर्च, भीड़, नव वर-वधू और पार्क में बैठे खामोंश लोगों के विषय में कहती है । जिज्ञासा

---

(14) नंगी आवाज़े — (सआदत हसन मंटो) — जितेन्द्र मित्तल, पृष्ठ - 9

(15) नंगी आवाज़े — (सआदत हसन मंटो) — जितेन्द्र मित्तल, पृष्ठ - 9

(16) तीन एकान्त — निर्मल वर्मा, पृष्ठ -17

बच्चे, नव विवाहित वर-वधू , घोड़ा गाड़ी या मुर्दो की अर्थी के प्रति होती है, यह कहती है । विवाह के विषय में पंद्रह साल पहले हुए स्वयं की बात कहती है । उसका मानना है — जो किसी चीज़ के आदि नहीं वे मेरी तरह धूप का एक टुकड़ा ढूँढते रहते हैं। विवाह से पहले की पति की मुलाकातों की बात करती है । पैरेम्बुलेटर में बच्चे के जागने पर उसे सुलाने के लिए कहकर, सपनों के विषय में कहती है कि भू चाल, बमबारी आदि की खबर का सबको पता चल जाता है, लेकिन हमारे निजी ख्वाबों के विषय में कोई चर्चा नहीं होती है । चर्च के आर्गन के संगीत को सुनकर कहती है कि अब वर-वधू ने एक दूसरे को चूमा होगा, अंगूठियाँ बदली होंगी, अब वे बाहर आयेंगे, बूढ़े से कहती है कि आपको भी देखना हो तो देख आइये, मै आपके बच्चे को देख लूँगी । कहती है दिन भर जहाँ धूप का एक टुकड़ा रहता है वहाँ मैं जाकर बैठती हूँ । यह सब सुनकर बूढ़ा उठकर चला जाता है ।

कहानी का स्वरूप

यह मोनोलॉग कहानी है । इसमें एकालाप होता है, जिसमें एक ही आदमी बोलता रहता है, जैसे स्वगत कथन में होता है ।

कहानी को मंचित करने का विधान

कहानी का आरंभ पब्लिक पार्क से हाता है, वहाँ कई बेंचें हैं। उसके पृष्ठ भाग में एक चर्च है । चर्च का आभास वहाँ से आते संगीत के माध्यम से कराया गया है । मंच साधारण है केवल वहाँ आमने सामने दो बेंचें हैं। नायिका के समक्ष एक मौन पात्र को रखा गया है जो बूढ़ा है। उसके पास एक पैरेम्बूलेटर है। नायिका उसी बेंच पर आकर बैठती है जहाँ वह बूढ़ा था, क्योंकि वह प्रतिदिन वहीं बैठती थी ।

उस बूढ़े पात्र के न होने पर भी कहानी में कोई अन्तर नहीं आता । क्योंकि देवेन्द्र राज अंकुर ने बूढ़े पात्र को रखा है। लेकिन इसके मंचन का निर्देशन जब भास्कर शिवालकर ने किया तो केवल नायिका एक पात्र को ही रखा है।

नायिका के संवादानुसार दृश्य बदलते रहते हैं, कभी प्रकाश द्वारा, कभी संगीत द्वारा तो कभी नायिका के 'मूव्स' द्वारा दृश्यों के संकेत दिये गये हैं और कहानी की यात्रा को पकड़ने की कोशिश की गई है।

कहानी के मूल फार्म को बिगड़ने नहीं दिया गया है। वहाँ मूलत: अंतर्द्वन्द्व का चित्रण करना है।

कहानी को मंचित करने की योजना

इस प्रस्तुतीकरण के निर्देशक देवेन्द्रराज अंकुर के शब्दों में — "एक निर्देशक के नाते यह बात शुरू से ही मेरे सामने साफ थी कि मुझे कहानियों के नाटकीय रूपांतरण की ओर नहीं बढ़ना है वरन् कहानी के अपने मूल फार्म में निहित कथ्य, शब्द दृश्यों को ही मंच पर स्थापित करना है।"[17]

अर्थात् कहानी के मूल को बिना कोई ठेस पहुँचाये उसे मंच पर प्रस्तुत किया

---

[17] तीन एकान्त — निर्मल वर्मा, पृष्ठ - 17

गया है । निर्मला वर्मा जी भी यही चाहते थे कि मूल कहानी के रूप को न बदले । फिर भी कहानी को मंच पर देखने का नया अनुभव तो प्राप्त हुआ ही है, जो अपने आप में उपलब्धि है।

ख) डेढ़ इंच ऊपर

कहानी का नाम	:	डेढ़ इंच ऊपर
मूल लेखक	:	निर्मल वर्मा
पृष्ठ	:	12 (जो 91 से 102 तक है) यह संख्या निर्मल वर्मा द्वारा रचित 'मेरी प्रिय कहानियाँ' में है ।
तीसरा संस्करण	:	1977
प्रकाशक	:	राजपाल एण्ड सन्ज़
कहानी के रंगमंच का नाम	:	'तीन एकांत' (जिसकी यह एक कहानी है)
रंगमंचकार (निर्देशक)	:	देवेन्द्र राज अंकुर
प्रथम मंचन	:	1 मई से 6 मई तक 1975 को राष्ट्रीय नाट्य विद्यालय के रेपर्टरी कम्पनी द्वारा विद्यालय के स्टूडियों थियेटर में हुआ ।
अंक और दृश्य	:	इसे एकांकी के रूप में प्रस्तुत किया गया है जिसमें एक ही दृश्य है।
पृष्ठ	:	17 (जो 38 से 54 तक है) यह संख्या 'तीन एकांत'- निर्मल वर्मा की पुस्तक में है। जिसमें चार पृष्ठों पर कलाकारों की मंचन के समय कर तस्वीरें हैं।
संस्करण	:	1990
प्रकाशक	:	राजकमल प्रकाशन

कथासार : कहानी 'पब' (Pub) से आरंभ होती है जहाँ बूढ़ा बिअर पीता रहता है । एक जवान आदमी (मौन पात्र) सामने आकर बैठता है, बूढ़ा उसे अपनी कथा सुनाता है। कहता है आप नये हैं, शराब, औरत तथा पुनर्जन्म के विषय में कहता है, नींद और मौत की तुलना करता है, घर और बिल्ली का ज़िक्र करता है । औरतों को रहस्यमयी कहकर बीच-बीच में बिअर लेता रहता है । पीने का मज़ा डेढ़ इंच ऊपर उठने में है, कुछ चीजों को न समझना ही बेहतर है, औरतों को शतरंज की बाज़ी मानता है, पत्नी के मरने की बात में उसे शंका है बीच में भटक रहा हूँ कहता है । वह कहता है कि मुझसे अधिक पुलिस मेरी पत्नी को जानती थी। सब सुनकर जवान आदमी जाने लगता है, बूढ़ा बिल्ली के लिए कुछ खरीदता है और कहता है कि मेरा घर पास ही है मैं चला जाऊँगा। मुझे मालूम है मेरी सीमा सिर्फ 'डेढ़ इंच ऊपर'।

कहानी का स्वरूप

यह कहानी भी 'धूप का एक टुकड़ा' की तरह मोनोलॉग है।

कहानी को मंचित करने का विधान

इस कहानी में दो पात्र है, एक बोलने वाला तथा दूसरा सुनने वाला, एक

वाचक दूसरा श्रोता । आरंभ में सुनने वाले पात्र की कल्पना की गयी, परंतु जैसे-जैसे कहानी आगे बढ़ती जाती है, सुनने वाले पात्र को अनुपस्थित कर दिया गया है । आरंभ में केवल एक मेज कुर्सी पर प्रकाश वृत्त द्वारा उसकी उपस्थिति का अहसास कराया गया है।

प्रस्तुतीकरण का आरंभ भी कहानी तरह एक छोटे से 'पब'(Pub) से होता है। दृश्य के नाम पर, मंच पर ऊपर, नीचे दो भिन्न कोनों में रखी मेजें तथा चार कुर्सियाँ ही थी — इन्हीं के बीच प्रकाश सज्जा द्वारा बड़े पात्र का घर, जेल की सैल, सड़क एवं बचपन के खेल बनते मिटते चलते हैं।

ध्वनि अथवा संगीत का प्रभाव 'धूप का एक टुकड़ा' से अलग है। उसमें जबकि चर्च की घंटियों का होना प्रमुख था, घोड़ा गाड़ी की ध्वनि या फिर आर्गन-संगीत की प्रमुखता हुई । अर्थात् अलग-अलग तरह की ध्वनि का प्रभाव था । जबकि इस कहानी में 'पब' (Pub) में बजते एक लम्बे रिकार्ड के माध्यम से ध्वनि वैविध्य उत्पन्न किया गया है।

प्रस्तुत कहानी का बूढ़ा बीयर पीते हुए स्वयं को खोलता हुआ चलता है। बीच-बीच में उसे बीयर सर्व करने के लिए एक बेयरे को भी रखा गया है। जब भी बीयर के लिए आवाज़ देता था, बेयरा बीयर का मग रखकर कहानी के दृश्य को फिर 'पब' (Pub) से जोड़ जाता है।

कहानी मंचित करने की योजना

'तीन एकांत' की कहानियों के मंचन को देवेन्द्र राज अंकुर ने 'कहानी का रंगमंच' नाम दिया है। क्योंकि इन कहानियों में सूत्रधार या संवादों का आदान-प्रदान नही है, वह इसलिए कि ये मोनोलॉग कहानियाँ है। इसी बात को ध्यान में रखतें हुए 'तीन एकांत' की कहानियों को उसी रूप में प्रस्तुत किया गया है, जिस मूल फार्म में कहानियों को तोड़ा-मरोड़ा न जाये । अत: कहानियों को उसी रूप में प्रस्तुत करने की कोशिश की गई है। फिर भी कहानी में नाटकीयता लाने के लिए कुछ संवादों को छोड़ा भी गया है, कहानी में हलचल लाने के लिए कुछ 'मूव्स' को जोड़ा भी गया है। इन पर आगे चर्चा की गयी है ।

(ग) "वीकएण्ड"

कहानी का नाम	:	वीकएण्ड
मूल लेखक	:	निर्मल वर्मा
पृष्ठ	:	16 (जो 33 से 48 तक है) यह संख्या बीस बहस में — निर्मल वर्मा की पुस्तक में है ।
प्रकाशक	:	राजकमल प्रकाशन
संस्करण	:	1991
कहानी के रंगमंच का नाम	:	तीन एकांत (जिसकी यह एक कहानी है)
रंगमंचकार (निर्देशक)	:	देवेन्द्रराज राज अकुर

प्रथम मंचन कहाँ हुआ ?	:	1 मई से 6 मई तक 1975 को राष्ट्रीय नाट्य विद्यालय के रेपर्टरी कम्पनी द्वारा विद्यालय के स्टूडियों - थियेटर में हुआ ।
अंक और दृश्य	:	इसे एकांकी के रूप में प्रस्तुत किया गया है जिसमें एक ही दृश्य है।
संस्करण	:	1990
पृष्ठ	:	17(जो 56 से 72 तक है) यह संख्या निर्मल वर्मा की पुस्तक 'तीन एकांत' में है। जिसमें चार पृष्ठों पर कलाकारों की मंचन के समय की तस्वीरें हैं।

कथासार : कहानी कमरे से आरंभ होती है । महिला (नायिका) वहाँ प्रेमी के साथ है। सवेरे वह उठती है। आईने में चेहरा देखती है। यादों में चली जाती है। वे अपना वीकएण्ड दूसरे शहर में बिताते थे, जो पास ही था । ट्रेन में पति का साथ अर्से का लगता है। प्रेमी अपनी बच्ची के लिए खाने की वस्तुएँ तथा अनेक खिलौने ले जा रहा है। रेल से उतरकर पार्क में वह उसका इंतजार कर रही है । लड़की महिला से खुलकर नहीं मिली । प्रेमी पार्क में बच्ची के साथ खेलता रहा । इस भावुकता को महिला समझती है । पहले वह नहीं समझती थी, लड़ती थी फिर गले लग जाती । प्रेमी ने कहा 'ऊब तो नहीं-रही — नही मैं आराम से हूँ।' तीनों आइसक्रिम खाते हैं। खुद को पत्नी से आज़ाद समझती है। अंधेरा होता है, महिला बार (Bar) में उसका इंतज़ार करती है। पति के आने पर पूछती है कि क्या लड़की सो गयी थी ? - नहीं वह मेरे आने के समय रो रही थी । फोन द्वारा लड़की के सोने के विषय में नहीं जान पाती है। खट्टी मिट्ठी यादों को याद करती है। सवेरे घर जाने के लिए सीढ़ियों से उतरकर बाहर जाते हुए सोचती है कि लोग समझते होंगे कि मैं इतनी सवेरे कहाँ जा रही हूँ । लेकिन मैं तो आ रही हूँ।

कहानी का स्वरूप

यह भी मोनोलॉग है।

कहानी को मंचित करने का विधान

इसके मंचन का आरंभ कुछ इस प्रकार है — सवेरे के प्रकाश में "नायिका की आवाज़ टेपरिकार्डर पर आती रहती है — यह मैं याद रखूँगी, ये चिनार के पेड़ यह सुबह का भूरा आलोक । और क्या याद रहेगा ? पेड़ों के बाद बदन में भागता यह हिरन, आइसक्रिम का कोन, घास पर धूप में चमकता हुआ, एक साफ धुली पीड़ा की फाँक जैसा, मानों अकेला अपने को टोह रहा हो ।"[18]

इसके पश्चात कुछ इस प्रकार है — नायिका अपने एक वीकएण्ड के समाप्त होने पर सुबह-सुबह अपने घर पर जाने के तैयार हो रही है। अभी तक उसका प्रेमी पलंग पर

---

[18] तीन एकान्त - निर्मल वर्मा, पृष्ठ -14

सोया हुआ है। इसी दौरान वह अपने ख्यालों में खो जाती है। कहानी कमरे से निकलकर एक पार्क में पहुँच जाती है — वहाँ वह अकेली रहती है उसका प्रेमी अपनी लड़की से मिलने गया है। इसी बीच वह कभी पार्क, कभी कमरे, कभी पुरुष, कभी उसकी बच्ची और कभी स्वयं में बिताये क्षणों के साथ जीती रहती है। अंत में वह अपने बैग के साथ कमरे की सीढ़ियाँ उतर रही है।

दृश्य योजना कहानी की यात्रा के अनुसार चलती है।

मंच के पृष्ठ भाग में एक पलंग और तीन स्टूलों के द्वारा ही कमरे की स्थापना की गई है तथा मंच के सामने वाला आधा भाग पार्क के लिए रखा गया है। क्षेत्रों के प्रकाश मन्द और तेज से दृश्य बदला गया है। कहानी में भाव संगीत की अपेक्षा नायिका के व्यक्तिगत अनुभव से जुड़ी हुई ध्वनियों को ही रखा गया है । उदाहरण अलार्म का बजना, रेलगाड़ी का गुजरना, मेरी-गो- राउंड पर बच्ची की चीख तथा घंटों की टन-टन आवाज़।

कहानी में जब कि तीन पात्र हैं — नायिका, पुरुष तथा उसकी बच्ची । लेकिन इसके प्रस्तुतीकरण में केवल एक पात्र महिला को रखा गया है — बाकी दोनों पात्रों को नहीं रखा गया है । उनका आभास नायिका के 'मूव्स' या आवाज़ के उतार-चढ़ाव के द्वारा ही किया गया है ।

फिर भी कहानी के मूल फार्म को नहीं बिगाड़ा है । वहाँ मूलत: अन्तर्द्वन्द्व का चित्रण है और वह बखूबी किया गया है।

कहानी को किस रूप में मंचित किया गया है ?

जैसे कि 'तीन एकांत' की अन्य कहानियों को 'कहानी का रंगमंच' नाम देकर उन्हें उनके मूल फार्म में ही मंचित किया गया है । कहीं कुछ संवादों को निकाला भी गया है। जिनकी चर्चा आगे की जायेगी ।

2.3 नाट्यरूपांतरित उपन्यास

अनेक उपन्यासों का नाट्यरूपांतरण और मंचन हुआ है। उन पर फिल्मों बनीं, टी.वी. पर धारावाहिकों के रूप में प्रसारण हुआ । फिर चाहे वे हिंदी के उपन्यास हो, चाहे हिंदेतर हो, इन उपन्यासों को अलग-अलग निर्देशकों की दृष्टि मिली है और तकनीकी दृष्टि से भी इनमें बहुत अंतर आया है । जैसे अगर सिनेमा के विषय में देखें तो वहाँ इसकी कथा को विस्तार नहीं मिल पाता है, वहाँ समय की सीमा 2 से 3 घंटे की होती है । इतने समय में ही उपन्यास की कथा को सीमित किया जाता है। उदाहरण के लिए आर.के. नारायण के उपन्यास 'गाइड' पर फिल्म बनी, यू .आर. अनंतमूर्ति के उपन्यास 'संस्कार' पर फिल्म बनी आदि ।

ऐसे ही सुरेन्द्र वर्मा का उपन्यास 'मुझे चाँद चाहिए' धारावाहिक रूप में टी.वी. पर प्रसारित हुआ, ऐसे ही 'निर्मला', 'रंगभूमि' आदि प्रेमचंद के उपन्यास भी दूरदर्शन पर प्रसारित हुए । देवकीनंदन खत्री के उपन्यास 'चन्द्रकांता', 'भूतनाथ' और आजकल राही मासूम रजा का उपन्यास 'आधा गाँव' भी दूरदर्शन पर प्रसारित हुआ है। टी.वी. पर जरूरत से अधिक ही विस्तार मिलता है।

'कहानी का रंगमंच' के अंतर्गत देवेन्द्रराज अंकुर जी ने अनेक उपन्यासों का भी मंचन प्रस्तुत किया है।

परंतु प्रस्तुत शोध प्रबंध का लक्ष्य उपन्यासों के नाट्यरूपांतरण का विश्लेषण करना है। इसीलिए केवल उन्हीं उपन्यासों की चर्चा करेंगे जो विवेचनार्थ चयनित हैं।

क्र.सं	उपन्यास	लेखक	नाट्यरूपांतरकार	निर्देशक (प्रथम)
1.	गोदान (होरी)	प्रेमचंद	विष्णु प्रभाकर	फ्रेंक ठाकुर दास
2.	मैला आँचल	फणीश्वरनाथ रेणु	हृषीकेश सुलभ	सतीश आनंद
3.	महाभोज	मन्नू भण्डारी	मन्नू भण्डारी	अमाल अलाना
4.	राग दरबारी (रंगनाथ की वापसी)	श्रीलाल शुक्ल	गिरीश रस्तोगी	गिरीश रस्तोगी
5.	काजर की कोठरी	देवकीनंदन खत्री	मृणाल पाण्डे	

च) गोदान

उपन्यास का नाम	:	'गोदान' — पहली बार यह कृति "1936, 10 जून को 'गोदान' सरस्वती प्रेस, बनारस तथा हिंदी ग्रन्थ रत्नाकर कार्यालय, बम्बई के संयुक्त प्रकाशन से प्रकाशित।"[19]
मूल लेखक	:	प्रेमचंद
पृष्ठ	:	305 (जो 5 से 309 तक है)
संस्करण	:	2000
प्रकाशक		लोक भारती प्रकाशन
नाट्यरूपांतर का नाम	:	'होरी'
नाट्यरूपांतरकार	:	विष्णु प्रभाकर। इन्होंने सन् 1954 में रूपांतर किया।
प्रथम निर्देशक	:	फ्रेंक ठाकुर दास
प्रथम मंचन	:	1955 में दिल्ली में हुआ।
अंक और दृश्य	:	इसमें दो अंक है दोनों अंकों में मंच की दृष्टि से एक ही दृश्य की परिकल्पना की गयी है।
पृष्ठ	:	81 (जो 7 से 87 तक है) यह संख्या विष्णु प्रभाकर के रूपांतर 'होरी' में दी गई है।
संस्करण	:	1999
प्रकाशक	:	राजपाल एण्ड सन्ज़

---

[19] प्रेमचन्द विश्वकोश — कमल किशोर गोयनका, पृ. 364

कथासार : गोदान का मुख्य पात्र होरी है। उसकी छह सन्तानों में जिंदा तीन हैं। गोबर सोलहका, दो लड़कियाँ सोना बारह की और रूपा आठ की । होरी के दो भाई हीरा और शोभा है। होरी, और उसकी पत्नी धनिया के बीच सरस बात होती है, होरी राय साहब के बुलावे पर जाते समय रास्ते में भोला गाय लेकर आता रहता है। भोला की दूसरी शादी करा दे तो गाय देने की बात होती है। होरी भोला के घर भूसा भेजता है, वहाँ गोबर की मुलाकात भोला की पुत्री (विधवा) झुनिया से होती है, दमड़ी लालच देकर होरी से बांस सस्ते में खरीदता है। गोबर भोला से गाय लाता है। झुनिया से प्रेम बढ़ता है। गाँव वाले गाय देखने आते हैं। होरी के भाई साझे के पैसों की गाय कहते हैं, धनिया उनसे झगड़ा करती है। कर्ज के मारे गाय बेचने को सोचते हैं, पर उससे पहले ही हीरा जहर देकर गाय को मारकर भाग जाता है। पुलिस की जाँच में धनिया पंचों की पोल खोलती है। गोबर शहर भाग जाता है। गर्भवती झुनिया को होरी वधू रूप में स्वीकारता है, पंच डांड लगाते हैं। धनिया और पुनिया में मेल होता है, भोला बैल ले जाता है। दातादीन बीज के बदले आधी फसल माँगता है। पर झिंगुरीसिंह सारे रुपये ले लेता है। गोबर लखनऊ में छोटी सी होटल खोल पत्नी को लेने आता है। होरी उसे दातादीन के खेत में बेहोशी से अभी उठा मिलता है। होली के जश्न में गोबर पंचों पर व्यंग्य करता है। परिणामस्वरूप होरी पर कर्ज़ का तकाजा होता है। होरी दातादीन की पुत्र वधू (सिलिया) को पनाह देता है । गाँव उसकी आलोचना करता है । सोना के विवाह में भोला की दूसरी पत्नी कर्ज़ देती है। तब कुछ शांति होती है। सिलिया मातादीन का मिलन होता है। रूपा का विवाह दुहाजू प्रौढ रामसेवक महतो से किया गया । गोबर सोना की तो नहीं पर रूपा की शादी में आया । घर की हालत पर, पिता पर करुणा जगी । रूपा खुश थी, पिता की गौ की लालसा देख पिता के घर गाय भेजती है। होरी कंकड की खुदाई का तथा धनिया सुतली कातने का काम करने लगी । होरी को लूह लगी और गुज़र गया । धनिया ने सुतली के पैसों का गोदान किया । तब रूपा द्वारा भेजी गयी गाय रास्ते में थी ।

जमीन्दार की कहानी

राय साहब अमरपाल सिंह सेमरी बेलारी के जमीन्दार हैं। उनके मित्रों में पं.ओंकारनाथ (सम्पादक), श्याम बिहारी (एजेंट), मिस्टर मेहता (प्रोफेसर), मिस मालती (डॉक्टर) तथा मिर्जा खुर्शेद की लखनऊ में जूतों की दुकान है। रामलीला में ये सब आते हैं। वहाँ शहर के खोखलेपन को दर्शाया है। ये पिकनिक पर भी जाते हैं। मेहता, मालती द्वारा नर-नारी की व्याख्या की गयी है। शहर में कबड्डी के आयोजन में ये मिलते हैं। राय साहब की डाँड के विषय में संपादक को पत्र लिखते हैं तो वह राय साहब से रुपये ऐंठता है। खन्ना और उनकी पत्नी के सम्बन्ध दर्शाये गये हैं। राय साहब पर संकट आते हैं। तन्खा की चालबाज़ियों का पता चलता है। खन्ना गलती मानता है। मेहता मालती के सम्बन्धों में नया मोड़ आता है। रायसाहब पुत्री की शादी करते हैं। चुनाव जीतते हैं । खन्ना और तन्खा की स्थिति बिगड़ती है। राय साहब की स्थिति गिरने लगती है। लड़का मालती की बहन से शादी कर विलायत चला जाता है। लड़की और दामाद में नहीं बनती । कर्ज़ बढ़ जाता है, चैन खो जाता है। लेकिन मालती और मेहता सेवा में चैन पा रहे थे।

उपन्यास का स्वरूप

गोदान सामाजिक और चरित्र प्रधान उपन्यास है, जिसमें होरी का चरित्र प्रमुख है।

उपन्यास का मंचन स्वरूप

इस उपन्यास के मंचन में शहर के दृश्यों को नहीं रखा गया है। गाँव में भी जब रामलीला होती है। राय साहब के मित्र आते हैं, होरी मेहता के अभिनय को न समझ उस पर टूट पड़ता है आदि ऐसे सब दृश्यों को मंचन में नहीं रखा गया है।

गोदान उपन्यास में भी मुख्य पात्र होरी का ही है। लेकिन उपन्यास में गाँव की कथा के साथ साथ शहर की कथा को भी जोड़ा गया है। परन्तु इसके मंचन में केवल गाँव की कथा को ही प्रमुखता दी गई है।

मंच का मुख्य सेट (Set) होरी का द्वार ही है। गाय या बैल की आवाज़ों द्वारा उनका आभास करवाया गया है। जब आँगन में गाय बाँधने की बात आती है तो होरी गोबर से कहता है कि उधर से गाय को आंगन में ले चल । इस तरह गाय के दृश्य को पूरा किया गया है। इस सारे मंच नियोजन में होरी के घर से हटकर कोई दृश्य है तो वह है जहाँ वह अंतिम काम करता है । और उसे भी स्पॉट लाइट (Spot Light) द्वारा दर्शाया जा सकता है। यहाँ तक की पंचायत को भी होरी के घर के समक्ष करवाया गया है । ताकि सेट को बदलने की आवश्यकता न पड़े । काफी हद तक शहर के दृश्यों को भी इसीलिए नाट्यरूपांतरण से निकाला गया है, क्योंकि उन सारे दृश्यों का सेट (Set) लगाना संभव नहीं था ।

उपन्यास के मंचन की योजना

नाट्यरूपांतरकार विष्णु प्रभाकर के शब्दों में - "हर निर्देशक अपनी दृष्टि से उसकी प्रस्तुति करता है मगर मूल कथा के साथ कोई स्वतंत्रता नहीं लेता । होरी में यह स्वीकार करना पड़ेगा । हमने उपन्यास के उस अंश को छोड़ दिया है जिसका संबन्ध शहरी जीवन से था । प्रेमचंद जी अगर स्वयं इस नाटक को लिखते तो निश्चय ही वह इस अंश को छोड़ देते । समय की दृष्टि से नहीं बल्कि प्रभाव की दृष्टि से भी । होरी का शहरी जीवन से कोई संबंध नहीं है।"[20]

इस उपन्यास का नाट्यरूपांतर प्रेमचंद के पुत्र अमृतराय के कहने पर विष्णु प्रभाकर ने सन् 1954 में किया और फिर 1955 ई में दिल्ली आर्ट थियेटर ने इसका मंचन किया । इस उपन्यास का नाट्यरूपांतर कलकत्ता की श्रीमती प्रतिभा अग्रवाल जी ने भी किया तथा स्वयं इसका निर्देशन भी किया ।

परंतु हमारे अध्ययन की आधारभूमि विष्णु प्रभाकर का नाट्यरूपांतर है।

---

[20] होरी — (प्रेमचन्द) — विष्णु प्रभाकर, पृ. 5,6

छ) मैला आँचल

उपन्यास का नाम	:	मैला आँचल "पहला पुस्तकालय संस्करण राजकमल प्रकाशन प्रा. लि. से 1954 में प्रकाशित "[21]
मूल लेखक	:	फणीश्वरनाथ रेणु
पृष्ठ	:	304 (जो 9 से 312 तक है) यह संख्या मैला आंचल — फणीश्वरनाथ रेणु की पुस्तक में है ।
आठवाँ संस्करण	:	1992, पुन:मुद्रित 1999
प्रकाशक	:	राजकमल पेपरबैक्स
नाट्यरूपांतर का नाम	:	मैला आँचल
नाट्यरूपांतरकार	:	हृषीकेश सुलभ
निर्देशक	:	सतीश आनंद
प्रथम मंचन कहाँ हुआ ?	:	"नाटक मैला आँचल का प्रथम मंचन केन्द्रीय संगीत नाटक अकादमी, दिल्ली द्वारा पटना के कालिदास रंगालय में आयोजित पूर्वी क्षेत्र नाट्य समारोह में 2 नवंबर 87 को कला संगम (पटना) ने किया । "[22]
अंक और दृश्य	:	अंक और दृश्य केवल एक है ।
पृष्ठ	:	88 (जो 13 से 100 तक है) यह संख्या हृषीकेश सुलभ द्वारा रचित मैला आँचल, के प्रथम संस्करण 1993 मे हैं।
प्रकाशक	:	शब्दपीठ

कथासार :

इसकी कथा को दो खण्डों में विभाजित किया गया है । पहले खण्ड को चवालीस भागों में बांटा गया है। दूसरे खण्ड को तेईस भागों में बांटा गया है।

पहला खण्ड

कथा का आरंभ 1942 ई की अफवाहों से होता है। मेरीगंज में जाति के आधार कई टोलियाँ है । वहाँ मलेरिया सेंटर बनाने वालों को लोगों ने सिपाही समझा । मेरीगंज के इतिहास का वर्णन है। बालदेव डिस्पेंसरी बनाने में सबकी मदद माँगता है। ब्राह्मण मदद नहीं करते । मठ में सेवादास (महंत) रामदास तथा लछमी आदि रहते हैं। पंचायत का वर्णन है, बालदेव खेलावन (यादव टोली प्रमुख) के पास रहता है, यादों में खोता है। डिस्पेंसरी में डॉ. प्रशांत, प्यारु रहते हैं, डॉ. अनाथ है, वह अपनी दोस्त ममता को वहाँ के विषय में लिखता है । गाँव में संगीतात्मक कथा होती है। किसानों पर नालीश की बात है, औरतों को बाबुओं के घर काम करने की मनाही होती है।

---

[21] मैला आँचल — फणीश्वरनाथ रेणु — (उपन्यास), पृ. 4

[22] मैला आँचल — (फणीश्वरनाथ रेणु) — (नाट्यरूपान्तर), हृषीकेश सुलभ, पृ. 4

कालीचरण का अखाड़ा ज़ोरों पर है। प्रशांत कमली का हेलमेल बढ़ता है, बालदेव को कपड़ा, तेल आदि बाँटनें का काम सौंपा गया , खलिहान पर विद्यापत नाच होता है। बालदेव जिला कमेटी मेम्बर, कालीचरण कम्यूनिस्ट सदस्य बनता है। सेवादास के गुजरने पर, बहुत विरोध होने पर भी रामदास महंत बनता है।

डॉ. प्रशांत के पास पारवती की माँ आती है । जिसे लोग डायन कहते हैं, प्रशांत उसे मौसी मानता है। कालीचरण प्रशांत को पार्टी की पर्ची देता है। सोशलिस्ट पार्टि की सभा में कालीचरण , सैनिक बादरदास आदि भाषण देते हैं। बालदेव को पूंजीवादी कहकर चुप कर देते हैं। डॉ. साँप से बचता है। बालदेव से रामदास जलता है। लछमी बालदेव को सच्चा साधू मानती है। कांग्रेसी बावनदास आता है। सोशलिस्ट पार्टी के लिए चलित्तर कर्मकार आता है। होली मनाते हैं, बावनदास अनशन आदि करता है। कालीचरण नये और पुराने तहसीलदार को बुरा कहता है । हैजे को फैलने से डॉ. प्रशांत बचाता है, लोग उसे देवता मानते हैं। सुमरितदास कमली के कारण तहसीलदार की आलोचना करता है। प्रशांत की रिसर्च रिपोर्ट की प्रशंसा होती है। मंगला (चरखा मास्टरनी) को टायफायड होने पर कालीचरण उसकी सेवा करता है। कालीचरण जमीन्दारों के ख़िलाफ संघर्ष की बात करता है, बालदेव मठ में रहने लगता है, फुलिया खालासी को छोड़ सहदेव से नाता जोड़ती है। नया तहसीलदार (हरगौरी) पुराने तहसीलदार की मदद माँगता है। जमीन्दारी प्रथा की समाप्ति की बात पर संथाली जश्न मनाते हैं । पंचायत में सबके एक होने की बात होती है । लछमी बालदेव, कमला प्रशांत के विषय में सोचती है। सन्थालों और अन्यों में लड़ाई होती है। सन्थाल गिरफ्तार अन्यों को विश्वनाथ बचाता है, प्रशांत संथालों के घाव ठीक करता है। कीर्तन होता है, लड़ाईयों के कारणों की बात होती है। लछमी बालदेव से प्रेम का इज़हार करती है। जमीन्दार संथालों की ज़मीन छूटने पर सबकी ज़मीन छुड़वायेंगे कहते हैं। कमली को गुस्सा आता है, प्रशांत शांत रहता है।

दूसरा खण्ड

हिन्दुस्तान के आज़ाद होने की बात होती है। संथालों को सजा और रामकिरपाल जीत का जश्न मनाते हैं। भारतमाता पर चंवर लछमी डालती है, नाच होता है। प्रशांत कमली को बाँहों में लेता है। बावनदास के नाम बापू की छिट्टी , डकैती की बात, हिंदू मुसल्मानों के बीच दंगों की बात होती है। सुमरितदास कालिदास, वासुदेव में फूट डालता है। रामपियरिया का दासिन बनना, लछमी के जाने की बात है। प्रशांत को पुलिस पकड़ती है। हिरु का बच्चा मरने पर वह डायन को मार देता है। हिरु को सजा , ज्योतिष को लकवा लग जाता है। लछमी और बालदेव मठ छोड़कर अच्छी हालत में रहते हैं। वासुदेव और सुदंरलाल, कालीचरण का वारंट निकलता है, खेलावन के घर तलाशी, फुलिया की हालत खराब, गाँव के बुरे दिनों का ज़िम्मेदार डॉक्टर को बताते हैं। कमली (गर्भवती) गोदाम में रहती है। कालीचरण को पुलिस पकड़ती हैं। बालदेव की गिरफतारी की बात होती है। प्रशांत से पुलिस पूछताछ करती है, प्रशांत यादों में खो जाता है। कालीचरण जेल से भाग पार्टी ऑफिस में पनाह न पाकर जंगल में जाता है। पुलिस कालीचरण की माँ से पूछताछ

करती है पर गाँधी जी की हत्या की खबर सुनकर चली जाती है। गांधी जी की अर्थी की बात आती है। बावनदास सरहद पर तस्करी रोकने के प्रयास में मारा जाता है। मेरीगंज में तहसीलदार और संथालों में सुलह। बावनदास की चिट्ठियों को लेकर बालदेव , लछमी में झगड़ा होता है। कमली बच्चे को जन्म देती है, ममता प्रशांत को छुड़वाकर मेरीगंज लाती है। तहसीलदार प्रशांत को स्वीकारते हैं। गाँव में कमली प्रशांत के गंधर्व विवाह की बात फैलाते हैं, किसानों को ज़मीन लौटाते हैं। डॉ. प्रशांत पुनः अनुसन्धान की बात करता है।

उपन्यास का मंचन स्वरूप

इसके प्रस्तुतीकरण के विषय में रूपांतरकार का कहना है -" इस नाटक में उपन्यास मैला आँचल का बहुत सा अंश अनुपस्थित है। हर विधा की अपनी माँग होती है। कोई भी रचना जब विधा बदलकर नये रूप में सामने आती है, तो नये शिल्प के कारण कथ्य के आवेग में बदलाव आता है। बुनावट के फर्क के कारण मूल रचना का प्रभाव रूपांतरित करते हुए नाटककार के अपने तथा मंचन के दौरान निर्देशक और अभिनेता के अपने अपने दायित्त्व होते हैं। ऐसे ही दबावों से गुजरते हुए मैला आँचल उपन्यास का बहुत कुछ छूट गया है और बहुत कुछ बिल्कुल नये रूप में सामने आया है। मैने उपन्यास की केंन्द्रीय चेतना के रचनात्मक उपयोग की कोशिश की है।"[23]

इस प्रस्तुतीकरण में अधिक मंच सज्जा आदि को नहीं रखा गया है। कहीं कहीं तो यह नुक्कड नाटक की तरह भी हो गया है। जब पात्र एक दूसरे को पकड़कर रेलगाड़ी की आकृति बनाते हैं। मंच की परिक्रमा करते हैं। अनेक दृश्यों के विषय में कहते रहते हैं जैसे पुल, अस्पताल, जेल आदि ।

प्रकाश वृत्त तथा प्रकाश के मंद और तीव्र से अनेक दृश्यों का निर्माण किया गया है। सूत्रधार, विदूषकआदि के माध्यम से उपन्यास के बहुत से अनुपस्थित अंश का वर्णन करवाया गया है।

इस प्रकार से उपन्यास को संक्षिप्त करने और उसके नाट्यरूपांतरण करने में बहुत सहायता मिली है।

उपन्यास के मंचन की योजना

नाट्यरूपांतरकार के शब्दों में - "यह उपन्यास नही, नाटक है। एक बहुचर्चित बहुपठित उपन्यास का नाट्यरूपांतरण । जब जब किसी बहुचर्चित कृति को किसी दूसरी विधा में रूपांतरित किया गया है, लोगों ने दोनों रूपों को आमने सामने रखकर उसकी गुणवत्ता की परख की है। परखने की यह प्रक्रिया कई उलझने पैदा करती है।"[24]

स्वाभाविक है कि इतने बड़े उपन्यास को जब रूपांतरित किया जायेगा तो काफी परिवर्तन आयेंगे ही, भाषा के विषय में जब बात आती है तो 'मैला आँचल' उपन्यास की

---

[23] मैला आँचल — (फणीश्वरनाथ रेणु) — (नाट्यरूपान्तर), हृषीकेश सुलभ, पृ.9

[24] मैला आँचल — (फणीश्वरनाथ रेणु) — (नाट्यरूपान्तर), हृषीकेश सुलभ, पृ.9

भाषा बिहार के एक जिले की आँचलिक भाषा है। रूपांतरकार कहते है। "मैला आँचल हिंदी का पहला उपन्यास है, जिसकी भाषा आँचलिकता और ध्वन्यात्मक अन्वितियों के कारण आकर्षण का केन्द्र बनी। रेणु इस उपन्यास में भाषा को लेकर कई प्रयोग करते हैं। खड़ी बोली और बिहारी की जनपदीय बोलियों को मिलाकर एक सिम्फोनी की रचना करते हैं। नाट्यलेख की भाषा मेरे लिए चुनौति थी। रेणु की भाषा का स्वाद जीवित रखते हुए, मुझे नाट्यलेख की माँग को भी स्वीकार करना था।"[25]

रूपांतरकार ने भाषा के स्वाद का पूर्णत: ध्यान रखा है। रूपांतर पढ़ते समय हमें कहीं भी यह महसूस नहीं होता कि नाट्यरूपांतर की भाषा उपन्यास से अलग है।

ज) महाभोज

उपन्यास का नाम	:	महाभोज
मूल लेखक	:	मन्नू भंडारी
पृष्ठ	:	153 (जो 7 से 159 तक है) यह संख्या मन्नू भंडारी की पुस्तक 'महाभोज' में है।
तेइसवी आवृत्ति	:	1997
प्रकाशक	:	राधाकृष्ण
नाट्यरूपांतरकार	:	मन्नू भंडारी
प्रथम निर्देशक	:	श्रीमती अमाल अलाना
प्रथम मंचन कहाँ हुआ ?	:	राष्ट्रीय नाट्य विद्यालय के रंग मंडल द्वारा मार्च अप्रैल 1992 में।
अंक और दृश्य	:	इसे एकांकी के रूप में प्रस्तुत किया गया है और दृश्य ग्यारह रखे गये हैं।
पृष्ठ	:	105 (जो 7 से 111 तक है) यह संख्या मन्नू भंडारी की नाट्यरूपांतरित पुस्तक 'महाभोज' में है।
तृतीय संस्करण	:	1982
प्रकाशक	:	राधाकृष्ण

कथासार :

इस उपन्यास में राजनीति के यथार्थ का वर्णन है। बिसू की हत्या का राजनेता कैसे लाभ उठाते हैं। यह दर्शाया गया है। बिसू (बिसेसर) को हत्या के कुछ दिन बाद चुनाव होने वाले हैं। वह गाँव सुकुल बाबू (भूतपूर्व मुख्यमंत्री) का चुनाव क्षेत्र है। उसका मुकाबला लखन से होना है जिसे तत्कालीन मुख्यमंत्री दा साहब समर्थन दे रहे हैं। लखन बिसू की हत्या को लेकर परेशान है। वह उसकी हत्या का आरोप अपने ही गुट के सदस्य ज़ोरावर पर लगाता है, इस बात की शिकायत वह दा साहब से करता है। बिसू हरिजन वर्ग का खास आदमी था, इसके कारण हरिजन वर्ग के वोट कटने

---

[25] मैला आँचल (फणीश्वरनाथ रेणु) - (नाट्यरूपान्तर), हृषीकेश सुलभ, पृ.9 पृ.9

की पूरी पूरी संभावना थी । दा साहब उसे नम्रता से समझाते हैं । कहते हैं कि राजनीति में विवेक बहुत जरूरी है। सुकुल बाबू चाहते हैं कि बिसू की हत्या को भुनाये वह उसका अधिक से अधिक लाभ उठाये । वह बिसू के गाँव में एक सभा का आयोजन करते हैं, स्वयं बिसू के पिता (हीरा) के घर जाते हैं, पर वह घर पर नहीं मिलता जिससे उनके मन में अनेक शंकाए उत्पन्न होती हैं। दा साहब 'मशाल' के संपादक दत्ता बाबू को उनके कागज का कोटा डबल करके एक तरह से मशाल पत्र को अपना हथियार बना लेते हैं। त्रिलोचन जो दा साहब की पार्टी का था वह कुछ बागी साथियों को लेकर दा साहब के विरुद्ध अविश्वास प्रस्ताव रखना चाहता हैं। लेकिन दा साहब उनके साथियों को अच्छे पदों का लालच देकर अपनी ओर कर लेते हैं। त्रिलोचन का प्रयत्न असफल होता है। दा साहब भी बिसू के गाँव में सभा करते हैं, घरेलू उद्योग योजना का उद्घाटन हीरा से करवारते हैं । बिंदा (बिसू का दोस्त) इन सब बातों को नाटक कहता है। दा साहब गाँव के लोगों से नरमी से पेश आने को कहते हैं। सक्सेना के रिपोर्ट लिखने पर दा साहब खुश नहीं होते उसे सस्पेंड कर देते हैं और आखिर बिसू की हत्या बिंदा के सर लगा दी जाती है। आई.जी. के घर पार्टी होती है। बिंदा की पत्नी और सक्सेना सारे कागज़ात लेकर दिल्ली जाते रहतें हैं।

उपन्यास का स्वरूप

यह राजनीतिक उपन्यास है जिसमें स्थिति को प्रधानता दी गई है।

उपन्यास का मंचन स्वरूप

उपन्यास में पहले घटना का वर्णन किया गया है। इसके प्रस्तुतीकरण में पहले गाँव के मैदान का रखा गया जहाँ हृदय विदारक क्रन्दन सुनायी देता है। मंच पर प्रकाश होने पर बिसू की लाश और उसकी माँ रोती छाती पीटती और उसका पिता घुटनों में सिर दिये बैठा है। माहोल में तनाव है। इसके पश्चात वहाँ भीड़ जमा होती है। फोटोग्राफर तस्वीरें खींच रहा है, नरोत्तम रिपोर्ट लिख रहा है। महेश कभी सूत्रधार कभी भीड़ का हिस्सा बन जाता है। लठैत लोगों को वहाँ से हटाता है । थानेदार आता है। फिर वहाँ बिन्दा आता है। थानेदार लौटकर आता है, फिर सूत्रधार का वर्णन है ।

इसके पश्चात 'मशाल'(प्रेस) का कार्यालय दर्शाया गया है। उपन्यास में पहले दा साहब का वर्णन है उसके पश्चात संपादक (दत्ता बाबू) दा साहब से मिलने आते हैं लेकिन प्रस्तुतीकरण में पहले ' मशाल ' का कार्यालय दर्शाया गया है। फिर दा साहब की कोठी का दृश्य है जिसमें दा साहब को गीता पढ़ते दर्शाया गया। उपन्यास में केवल इस दृश्य में कहा गया है कि वे गीता पढ़ते हैं। प्रस्तुतीकरण में इस दृश्य में जमना का बैठकर सिलाई करना और लखन से भी जमना का बात करना दर्शाया गया है। साथ ही रत्ती, पांडे जी, जोरावर आदि को भी इस दृश्य में रखा गया है । गाँव में सुकुल बाबू के आने का प्रचार होता है। तभी दा साहब के कार्यकर्ताओं का जुलूस आता है। फिर वहाँ सुकुल बाबू आते हैं। थानेदार, लठैत भीड़ को ठीक करते हैं। फिर दा साहब का कमरा है जहाँ अप्पा साहब, पांडे फिर दत्ता बाबू , सिन्हा साहब और सक्सेना भी वहाँ आते हैं। फिर मशाल

का दफ्तर, गाँव के पश्चात घर आदि का दृश्य है। गाँव के थाने में जहाँ बहुत लोग जमा हैं, इसके पश्चात गाँव के रेस्ट हाउस का दृश्य है। दा साहब की बैठक । प्रस्तुतीकरण का अंत जोरावर के घर की चौपाल से किया गया है।

उपन्यास के मंचन की योजना

उपन्यासकार तथा नाट्यरूपांतरकार मन्नू भंडारी के अनुसार — "अगर पत्र पत्रिकाओं, नाट्य समीक्षकों और सबसे अधिक दर्शकों की प्रतिक्रियाओं पर विश्वास किया जाये तो यह नाट्य जगत की एक अभूतपूर्व घटना है। आलेख, निर्देशन, मंच सज्जा, प्रकाश योजना और राष्ट्रीय नाट्य विद्यालय के रंग मंडल के सधे और मंजे हुए कलाकारों का अभिनय, सभी बातों का कुछ ऐसा संतुलित तालमेल बैठ गया था कि नाटक के प्रभाव ने एक बार तो दर्शकों को स्तब्ध कर दिया । कथ्य की प्रासंगिकता को देखते हुए यह विश्वास तो हम सभी को था कि दर्शक सहज ही इसके सहभागी हो जाएंगे, लेकिन नाटक इस हद तक उनको आंदोलित और और उद्वेलित कर देगा, इसकी कल्पना नहीं की थी । वस्तुत : इस प्रभावोत्पदक सफलता का श्रेय इसकी प्रस्तुति को ही है।"[26] आगे वे कहती है " मेरे विचार से इस प्रकार के केन्द्रीय पात्र विहिन और स्थिति प्रधान नाटकों में दर्शक स्वयं सीधे स्थितियों के साथ तादात्मय स्थापित कर लेता है, उनका सहयोगी हो जाता है और स्वयं ही केन्द्रीय पात्र की भूमिका निभाने लगता है। इसके अतिरिक्त नाटक की समाप्ति पर सूत्रधार का शब्दहीन संवाद इस बात को ता स्पष्ट कर देता है कि स्थितियाँ अब कहने सुनने से परे चली गयी है, लेकिन इसके उपन्यास में विद्रोह और संघर्ष की जिस निरंतरता की ओर संकेत है।"[27]

झ) राग दरबारी

उपन्यास का नाम	:	राग दरबारी
मूल लेखक	:	श्री लाल शुक्ल
पृष्ट	:	326 (जो 5 से 330 तक है) यह संख्या पुनर्मुद्रण 1999 में दी गई है।
प्रकाशक	:	राजकमल पेपरबैक्स
नाट्यरूपांतर का नाम	:	रंगनाथ की वापसी
नाट्यरूपांतरकार और निर्देशन	:	डॉ. गिरीश रस्तोगी
प्रथम मंचन कहाँ हुआ ?	:	"प्रथम प्रस्तुति रूपांतर नाट्यमंच गोरखपुर द्वारा देवरिया में मुक्ताकाशी मंच पर 14 नवंबर, 1978 को हुई ।"[28]
अंक और दृश्य	:	यह एकांकी है, मुक्ताकाशी मंच के अनुसार दृश्यों को रखा गया है।
पृष्ठ	:	85 (जो 16 से 100 तक है) यह संख्या 'रंगनाथ की वापसी' गिरीश रस्तोगी की पुस्तक में है ।

---

[26] महाभोज — मन्नू भंडारी (नाट्यरूपांतर) पृ. नं. 10, [27] वही पृ. 11

[28] रंगनाथ की वापसी — गिरीश रस्तोगी, पृ.13

प्रथम पेपरबैक संस्करण : 1996
प्रकाशक : राजकमल पेपरबैक

कथासार :

इस उपन्यास में गाँव में चलने वाले राजनीतिक हतकण्डों का पर्दाफाश किया गया है। इसकी कथा शिवपाल गंज की है जो कस्बानुमा गाँव है। शिवपाल गंज केन्द्र में वैद्य की कोठी है। इनकी पहुँच बहुत दूर तक है। ये सर्वाधिक महत्त्वपूर्ण पात्र है। इनके व्यक्तित्त्व की रचनाकार ने गहरी छानबीन की है। इन्हीं के बल पर कॉलेज एवं कोआपेरिव यूनियन चलती है। ग्राम प्रधान इनकी इच्छा का होता है। इनका दरबार सामंतों के दरबार का प्रतीक है। ये निराश युवकों को आशा का संदेश देते हैं तथा बीमारी की वजह वीर्य का क्षय होना मानते हैं। इनकी बातों में गीता, गाँधीवाद, धर्मयुद्ध, प्रेम, अहिंसा, प्रजातंत्र आदि का सार होता है। कॉलेज के प्रिंसिपल जाहिल किस्म के आदमी हैं वैद्य जी के आदमी हैं। खन्ना इनके विरोधी लेक्चरार है। दोनों में नहीं बनती है। कॉलेज के मनेजर का चुनाव वैद्य जी तमंचे के बाल पर दूसरी बार भी विजयी होते हैं। विरोधी लोग इसकी शिकायत शिक्षा विभाग तक में कर देते हैं। छोटा पहलवान (वैद्य जी के लड़के का शिष्य) अपने बाप कुसहर प्रसाद की पिटाई करता है तो कुसहर उसपर मुकदमा कर देता है। यहाँ के लोग भाँग पीते हैं। वैद्य खुद पर शक न हो इसलिए को - आपरेटिव यूनियन मे गबन की योजना बनाते हैं। वैद्य के बल पर सनीचरा गाँव सभा का प्रधान बनता है। सनीचरा (निठल्ला) का प्रधान लोकतंत्र के खोखले होने की निशानी है। लंगड़ रिश्वत देने के अभाव में नकल नहीं ले पाता । इन सब बातों से वैद्य जी के भानजे रंगनाथ नफरत करते हैं। बद्री पहलवान गयादीन पुत्री से शादी की बात सोचता है। गयादीन पुत्री का रिश्ता कहीं और जोड़ना चाहता है। खन्ना तथा प्रिंसिपल में हाथापाई होती है। पुलिस में शिकायत होने पर डिप्टी डायरेक्टर इनका समझौता कराने आनेवाले हैं। पर वैद्य जी पहले ही खन्ना से इस्तीफा लिखवा लेते हैं। प्रिंसिपल रंगनाथ को इस पद पर नियुक्त होने के लिए कहता है। रंगनाथ इस बात को अस्वीकार कर देता है।

उपन्यास का स्वरूप

यह एक व्यंग्यात्मक उपन्यास है,जिसमें ग्रामीण जीवन को मुख्य रूप दिया गया है।

उपन्यास का मंचन स्वरूप

नाट्यरूपांतरकार के अनुसार - " रंगमंचीय दृष्टि से उसके नाट्यरूप को तैयार करते जाने में मेरे सामने कोई संकट नहीं था, बल्कि नाट्यालेख के साथ ही रंगमंचीय संकेत, स्थितियाँ प्रकाश एवं संगीत के निर्देश प्रस्तुति के नियम आदि उभरते बनते गये । सबसे कठिन थी दृश्यबंध की कल्पना, ताकि उसमें ही पूरे उपन्यास को प्रस्तुत किया जा सके । ध्यान केन्द्रित हुआ इन प्रश्नों पर - उपन्यास की मूल संवेदना क्या है ? उससे जुड़े केन्द्रीय पात्र कौन -कौन से हैं ? मूल संवेदना और केन्द्रीय पात्रों को प्रस्तुत करनेवाले अन्य महत्वपूर्ण पात्र, स्थितियाँ, उनसे बनते संकेत

और जुड़कर निकलती मूल संवदेना । इस दृष्टि से 'राग दरबारी' में वैद्यजी से सम्बन्ध उपन्यास के लक्ष्य से सीधे जुड़े तीन केन्द्र लक्षित हुए कॉलेज पर को-आपरेटिव यूनियन, गाँव सभा । निश्चय ही उपन्यास में कालेज पक्ष पर ज्यादा बल होने के कारण नाट्यालेख में भी वे दृश्य ज्यादा उभरे । संभवत: देश के निर्माण और पतन दोनों में शिक्षा संस्थाओं की महत्वपूर्ण भूमिका को शुक्ल जी दिखाना भी चाहते हैं। पूरे देश के सन्दर्भ में प्रभावशाली व्यक्तित्त्व, नेता या संचालक के रूप में वैद्यजी की नजर में प्राथमिकता कालेज की ही है। उनकी सारी योजनाएँ उनके चबूतरे पर बनती हैं और उनका विरोध पुलिया पर ही होता है। इसलिए नाट्यरूप में वैद्यजी का चबूतरा केन्द्रीय स्थल बन जाता है और पुलिया विरोध, निराशा, मानवीय पीड़ा, आक्रोश व प्रतिक्रियाओं का केन्द्रीय स्थान ।"[29]

नाटक की अपनी शर्तें होती है और उनको भी ध्यान में रखना पड़ता है। जिसके विषय में गिरीश रस्तोगी कहती हैं-" राग दरबारी की प्रस्तुति परिकल्पना में मैने मुक्ताकाशी मंच की दृष्टि से की थी अर्थात एक बिखरा हुआ प्राकृतिक और उसे एक विशेष संदर्भ अर्थ और सौन्दर्य दे देना । इस दृष्टि से एक पुरानी इमारत, ऊपर रेलिंग, सीढ़ियाँ ही मेरे लिए वैद्य जी की हवेली बन गयी - केवल उसके बाहर एक बड़े चबूतरे को साकार करना पड़ा । पास ही में स्थित एक बहुत बड़ा छायादार पेड़ कॉलेज का स्थल बन गया । केवल उसके नीचे मिट्टी पाटकर गोलाकार रूप देना पड़ा जहाँ बैठकर छात्र पढ़ते थे। पीछे की ओर एक और इमारत पर बोर्ड लगाया तो वह को आपरेटिव यूनियन की इमारत बन गयी । उसके कुछ हटकर चटाइयों की छाजन लगाकर गाँव सभा के दृश्य की कल्पना करायी गयी । अदालत के दृश्यों के लिए पूरी मंचीय कल्पना के दो अलग अलग छोरों का प्रयोग किया गया जो अदालती कार्यवाहियों के अन्तर को स्पष्ट करता था । पोस्टरों ने भी मंच को पूरा अर्थ दिया । यह परिकल्पना उपन्यास के वातावरण के ही बहुत अनुकूल नहीं सिद्ध हुई बल्कि एक गाँव की सृजनता और व्यंग्य की चुस्ती, माननीय जीवन की त्रासदी को अनुभव करा सकी ।"[30]

इस तरह एक विशालकाय उपन्यास को इतने उचित तरिके से कम से कम (Set) के द्वारा मंचित करना सच में किसी चमत्कार से कम नहीं है। इसके पश्चात इसकी और भी प्रस्तुतियाँ हुई हैं और होती रहेंगी । जब तक साहित्य का सन्दर्भ रहेगा, तब तक स्वाभाविक रूप से कथा साहित्य का मंचन भी होता रहेगा ।

उपन्यास के मंचन की योजना

उपन्यास की कथा को चुस्त ढंग से संप्रेषित करने के लिए सूत्रधार को रखा गया है, सूत्रधार के माध्यम से कथा सूत्रों को जोड़ना, व्यंग्य को और भी तीखा करना आदि संभव हो सका है। "नाट्यालेख सीधे शिवपाल गंज से शुरु हुआ, उपन्यास में वर्णित ट्रक ड्राइवर और रंगनाथ की विस्तृत बातचीत से नही । कमेण्ट्री में अधिकांश स्थल उपन्यास के वर्ण्य स्थलों था पात्रों के परिचयात्मक अंशों से चुनकर सम्पादित करके उन्हें एक जगह ले आना पड़ा । लेकिन फिर भी लगा

---

(29) रंगनाथ की वापसी - गिरीश रस्तोगी, पृ.8

(30) रंगनाथ की वापसी - गिरीश रस्तोगी, पृ.12

कि नाट्यलेख में स्वयं रंगनाथ ही तो द्रष्टा, भोक्ता है। उससे अच्छा पात्र कौन हो सकता है, जिससे सूत्रधार या उद्घोषक का कार्य लिया जाय और तब रंगनाथ को केन्द्र में रखकर सारी स्थिति ज्यादा सहज और अर्थपूर्ण लगी ।"[31]

इस प्रकार नाट्यरूपांतर को प्रस्तुत किया गया है। संवादों को अधिकतर ज्यों का त्यों रखा गया है। "असल में ध्यान इसी बात पर देना होता है कि उपन्यासकार क्या क्या दिखाना चाहता है। राग दरबारी में देश व्यापी वातावरण को दिखाने के लिए ही चोरी, डकैती, हिंसा, अनैतिकता के प्रसंग भी डाले गये हैं, इसलिए नाट्यालेख में चोरी के प्रसंग लिये तो गये हैं लेकिन बहुत ही तेज गति और चुस्त दृश्यात्मक ढंग से उनकी प्रस्तुति को प्रमुखता दी गयी है।"[32]

इस प्रकार नाट्यरूपांतरकार ने कहीं भी ऐसा नहीं किया है जिससे कि मूल लेखक को लगे कि मैं जो उपन्यास में दिखाना चाहता था, वह नाट्यरूपांतर में नहीं है अर्थात उपन्यास की सारी मुख्य बातें नाट्यरूपांतरण में हैं।

ञ) काजर की कोठरी

उपन्यास का नाम	:	काजर की कोठरी
मूल लेखक	:	देवकीनंदन खत्री
पृष्ठ	:	84 (जो 5 से 88 तक है) यह संख्या देवकीनंदन खत्री की पुस्तक 'काजर की कोठरी' में है।
दूसरा संस्करण	:	1991, पुन:मुद्रित 1994
प्रकाशक	:	राजकमल पेपरबैक्स
नाट्यरूपांतर का नाम	:	'काजर की कोठरी'
नाट्यरूपांतरकार	:	मृणाल पांडे
अंक और दृश्य	:	यह एकांकी के रूप में है जिसमें 14 दृश्य है।
पृष्ठ	:	64 (जो 7 से 70 तक है) यह संख्या मृणाल पांडे के रूपांतर 'काजर की कोठरी' में है ।
पहला संस्करण	:	1985
प्रकाशक	:	राधाकृष्ण प्रकाशन

कथासार

इस उपन्यास में मुख्त: वेश्याओं का जीवन दर्शाया गया है। ज़मीन्दार कल्याण सिंह के पुत्र हरनंदन का विवाह, जमींदार लालसिंह की पुत्री सरला के साथ होनेवाला है। परंतु विवाह होने से पूर्व ही उसके पिता के घर से गायब हो जाती है। सरला के कमरे से खून से सनी हुई एक पोटली मिलती है। हरनंदन सिंह की शादी में आयी बाँदी नाम की वेश्या से अपने सम्बन्ध बढ़ाकर हरनंदन सरला के गायब (लापता) होने का पता लगाता है। सरला का चचेरा भाई पारसनाथ किसी भी सूरत में सरला का विवाह हरनंदन से नहीं करना चाहता था । चाचा लाल सिंह की वसीयत

---

[31] रंगनाथ की वापसी - गिरीश रस्तोगी, पृ . 9

[32] वही पृ .10

के अनुसार अगर सरला का विवाह हरनंदन से न होकर कही और हो तो पारसनाथ और उसके भाइ आधे धन के मालिक बन सकते हैं । इसीलिए पारसनाथ अपने मित्र हरिहर से सरला का विवाह कराना चाहता है। अगर हरिहर से भी नहीं तो न सही पर हननंदन से सरला का विवाह न हो यही उसकी कामना होती है। लेकिन कल्याणसिंह के मित्र सूरजसिंह उनके पुत्र रामसिंह (हरनंदन का मित्र) तथा वेश्या बाँदी आदि की मदद से हरनंदन सरला को खोजने में कामयाब होता है। अपराधियों को दण्ड मिलता है।

उपन्यास का स्वरूप

यह घटना प्रधान उपन्यास है जिसमें सरला के ग़ायब होने की घटना को लेकर सारा उपन्यास चलता है।

उपन्यास का मंचन स्वरूप

इसके प्रस्तुतीकरण में परदा उठते ही पेड़ के दृश्य को रखा गया है, जिसके नीचे बैठकर तवायफ़े बातें कर रही है तभी घोड़े के टापों की आवाज़ आती है और एक आदमी आकर सबसे कम उम्र वाली तवायफ़ को कुछ कहता है । इसके पश्चात शादी का माहोल दर्शाया गया है। स्टेज के बायीं ओर के भाग में चिकें पड़ी हैं। ध्वनियों से लगता है कि वहाँ समूह गान हो रहा है। दायीं ओर सजा हुआ कमरा शयनगार है। एक ओर छपरखट पर कल्याणसिंह सो रहे हैं। नेपथ्य में धीमी घुंघरू, सारंगियों की आवाज़ आ रही है, शयनगार में कंकड गिरती है।

ठाकुर लालसिंह का दालान दर्शाया गया है। फिर ठाकुर कल्याणसिंह की बैठक । बाँदी का सजा धजा कमरा दर्शाया गया है। एक बाग़ का दृश्य भी है जहाँ हरनंदन और रामसिंह टहल रहे हैं। कैदखाने की कोठी जिसमें सरला कैद है, कोठी के एक कोने में चिराग जल रहे हैं । इसी कोठरी पर सारा उपन्यास चलता है यही काजर की कोठरी है। वैसे इस उपन्यास में गिने चुने दृश्य ही हैं। इसीलिए इसके प्रस्तुतीकरण में भी अधिक सेट (Set) आदि की आवश्यकता नहीं है।

उपन्यास के मंचन की योजना

इस उपन्यास में अधिक कांट छांट की आवशयकता नहीं पड़ी है। अधिकतर देखा गया है कि जितनी घटनाएँ उपन्यास में हैं वे सारी की सारी घटनाएँ इसके नाट्यरूपांतर में भी मौजूद हैं। नाट्यरूपांतरकार मृणाल पांडे कहती हैं — "उपन्यास पढ़ते-पढ़ते मुझे लगा कि हमारे समय तक आते आते सामंती दुनिया का वह मूल्यात्मक ढाँचा ऐसा चरमरा चुका है कि आज पूरे कथानक में अनेक विडंबनापूर्ण संभावनाएँ उभर आयी हैं । मैंने सिर्फ़ इतना किया है कि उन विडंबनापूर्ण दरारों को तनिक चौड़ा कर दिया है, और उससे पूरा कथानक में अपने आप एक फ़र्क़ आकार लेने लगता है, वे सवाल उठाने लगते हैं जो यकीनन उस समय अकल्पनीय थे। मसलन, अगर भावी पत्नी के कलंकित या झूठी होने की संभावना हरनंदन के लिए इतनी भद्दी है, तब वह उसे बचाता ही क्यों है? दूसरे, ऐसा क्यों है कि जिस मर्यादा की सबसे अधिक दुहाई दी जाती है, वे बहन की मर्यादा की रक्षा करने वाले पारंपरिक खंभे, यानी भाई, तो बन गये हैं उसकी मर्यादा हरने वाले, और उसकी मर्यादा बचाने को आगे आ गयी समाज की सब से ज्यादा उपेक्षिता दो इकाइयाँ वेश्या माँ-बेटी। पर तब भी पलड़ा परिवार वालों का ही भारी क्यों ? हरनंदन जिस तटस्थ क्रूरता से वेश्याओं

की पीठ पीछे अपने दोस्त को इनका इस्तेमाल करने की अपनी चाल समझाता है, मुझे वह कहीं भी सरला के खलनायक भाइयों से कम नीच नहीं लगा । पर यकिनन अपने समय में वह धीरोदात्त नायक रहा होगा ।"[33]

अर्थात सामंती मूल्य ऐसे ही थे कि राजा, राजकुमार अगर वेश्याओं के पास जाये तो वह रंगीला और उनकी होने वाली पत्नी अगर ग़ायब हो जाये तो वह शादी के लायक नहीं है। इसी मिथ को तोड़ने की लेखिका ने यहाँ कोशिश की है।

"आज के मूल्यों की दृष्टि से देखा जाये तो कथानक का हर पात्र सामंती जीवन की 'काजर कोठरी' का बाशिंदा है। छोटी या बड़ी काजर की लीक सब पर लगी है।"[34]

2.4 निष्कर्ष

आज साहित्य अनेक प्रकार से लोगों तक पहुँच रहा है। तकनीकी के आने से इसका विस्तार और होने लगा है। इनके पहले कभी इतने माध्यमों द्वारा और इतने रूपों में साहित्य लोगों के समक्ष नहीं आ पाया था ।

कथा-साहित्य में फेरबदल कर कुछ मंच की सुविधा के अनुसार तो कहीं भाषा के सुविधा के अनुसार इसका नाट्यरूपांतरण हो रहा है। आज की आधुनिक भाषा में कहें तो कथा साहित्य का Remix किया जा रहा है। लेकिन कथा साहित्य के Remix में यह भी ध्यान रखा जा रहा है कि लेखक का मूल उद्देश्य और उनकी मूल भावना को किसी प्रकार से कहीं कोई ठेस न पहुँचने पाये ।

नाट्यरूपांतरण में यह देखा जाता है कि कहाँ इसमें जोड़ने या तोड़ने आदि की संभावनाएँ हैं । मोटेराम का सत्याग्रह, कसाईबाड़ा, इंस्पेक्टर मातादीन चाँद पर, परमात्मा का कुत्ता, नंगी आवाजें में बहुत कुछ जोड़ा गया है। तथा मोटेराम का सत्याग्रह, कसाईबाड़ा में दूसरी कहानियों की अपेक्षा अधिक जोड़ा गया है।

'कहानी का रंगमंच' में तोड़ा अधिक गया, जोड़ा तो गौण रूप में है। जैसे वीकएण्ड कहानी में कई दृश्य कम कर दिये गये हैं। इनके मंचन में सेट भी नाम मात्र को हैं।

नाट्यरूपांतरित कहानियों में अधिक दृश्यों को रखा गया है । यह तो रही बात इनके मंचन की , लेकिन 'लेखक का उद्देश्य' सब लोगों तक पहुँचाना ही इन सब प्रस्तुतीकरणों का लक्ष्य है।

उपन्यासों के विषय में देखा जाय तो इनमें अधिक से अधिक तोड़ा ही गया है। यह समय और मंच की मांग थी । अगर हम 'गोदान' के नाट्यरूपांतर की बात लें तो उसमें शहर के, रामलीला के, तथा शिकार के ऐसे दृश्यों को जिनका सम्बन्ध सीधे सीधे होरी से नहीं था, उन सारे दृश्यों को नाट्यरूपांतर में नहीं रखा गया है। इसीलिए इसके नाट्यरूपांतर का नाम 'होरी' रखा गया है। ऐसे ही 'मैला आँचल' तथा राग दरबारी (रंगनाथ की वापसी) में भी बहुत से दृश्यों को नहीं रखा गया है।

---

(33) काजर की कोठरी — (रूपांतर) — मृणाल पांडे, पृ. 5,6

(34) वही पृ.6

लेकिन यह बात 'महाभोज' और 'काजर की कोठरी' के सम्बन्ध में लागू नहीं होती हैं। इनमें अधिकतर दृश्यों को रखा गया है। इसका एक कारण इन उपन्यासों का आकार में छोटा होना है, और दूसरा कारण इन उपन्यास 'गोदान'या 'मैला आँचल' की तरह दृश्यों की भरमार भी नहीं है।

इस प्रकार नाट्यरूपांतरकार, निर्देशक तथा पात्र आदि सब मिलकर लेखक के उद्देश्य को व्यापक रूप में लोगों तक पहुँचा रहे हैं।

तीसरा अध्याय

नाट्यरूपान्तर के प्रकार

3. नाट्य रूपांतरण के प्रकार

3.0 प्रस्तावना

नाट्यरूपांतरण की प्रक्रिया उसी सन्दर्भ से जुड़ती है जहाँ कृति की प्रथम रूप रचना नाटकेतर साहित्य विधा में घटित होती है। नाटकेतर साहित्य विधा यानि काव्य, उपन्यास, कहानी आदि । उपन्यास, कहानी आदि में प्रस्तुत वस्तु, रूप, विचार, पात्र परिकल्पना आदि जिज्ञासु पाठक समाज को आकर्षित करती हैं तो यह सहज होता है कि उसे अधिक से अधिक जिज्ञासुओं तक पहुँचाया जाय । ऐसी स्थिति में दृश्य विधान अधिक आकर्षक होने के कारण और एक ही साथ अनेक लोगों तक पहुँचने की क्षमता रखने के कारण अधिक प्रसिद्धि पाता है। इस विधा के भी अनेक प्रकार प्राचीन काल से चले आ रहे हैं। आधुनिक युग में भी खासकर के अनेक माध्यमों के विकास से इस प्रक्रिया में बहुविध रूप स्थान ग्रहण करते जा रहे हैं। इनका एक अध्ययन इस अध्याय में अभिप्रेत है।

3.1 नाट्यरूपांतर के दो प्रकार

नाट्यरूपांतरों को दो वर्गों में बांटा गया है। प्रथम 'कहानी का रंगमंच'- देवेन्द्र राज अंकुर ने यह नाम दिया है। अंकुर क्योंकि कहानी या उपन्यास में कोई बदलाव नहीं करते हैं, उन्होंने कथा साहित्य का मंचन मात्र किया है। उसे वे 'कहानी का रंगमंच' मानते हैं जिसकी आज एक स्वतंत्र पहचान बन गयी है। यह अंकुर की सृजनात्मकता का ही कमाल है। इसकी शुरूआत अंकुर ने 1975 ई. में निर्मल वर्मा की 'तीन एकांत' कहानियों से की थी ।

दूसरा नाट्यरूपांतरण वह है जिसमें एक तरह से कृति को बिलकुल नया रूप दिया जाता है। अर्थात मंच की माँग के अनुसार उसमें अनेक बदलाव किये जाते हैं।

नाट्यरूपांतरकार उसमें अपनी, मंच की तथा समय की दृष्टि से काफी करता है। नाट्यरूपांतर में यह भी एक बात जरूरी है कि अगर कहानी का नाट्यरूपांतर होता है तो उसके पृष्ठों में बढ़ौतरी होती है और उपन्यास का नाट्यरूपांतर होता है तो उसमें पृष्ठों की भारी कमी देखने को मिलती है। इसका मुख्य कारण मंच के अनुसार समय की माँग है। कहानी क्योंकि अधिकतर छोटी होती है, जो बड़ी मुश्किल से आधा घंटा चल सकती है और नाटक डेढ़ घंटे से ढाई घंटे तक का हो सकता है। इसीलिए 'कहानी का रंगमंच' में एक साथ तीन-तीन या अधिक कहानियों का मंचन किया गया है ताकि समय की माँग पूरी हो सके।

उपन्यास इतना बृहत होता है कि वह धारावाहिक बन सकता है, बने हैं बन भी रहे हैं और आगे भी बनेंगे। उदाहरण चन्द्रकांता, भूतनाथ, मुझे चाँद चाहिए आदि। यह अलग बात है कि धारावाहिकों के रूप में इन उपन्यासों को कुछ अधिक ही लंबा खींचा जाता है। लेकिन उपन्यास जब मंचित किये जाते हैं तो स्वाभाविक है कि उनकी समय सीमा निर्धारित रहती है। इसीलिए इन उपन्यासों के बहुत सारे अंशों को निकाल दिया जाता है।

नाट्यरूपांतर में रूपांतरकार को एक तरह से स्वतंत्रता होती है कि वह अपनी दृष्टि से मंच के अनुसार ढालने के लिए कृति में परिवर्तन करें। पर इस बात का अगर नाजायज़ लाभ उठाया जाय तो कृति का मूल रूप बिगड़ भी सकता है और ऐसी सूरत में नाट्यरूपांतर सफल नहीं होते हैं। उनको फिर से लिखा जाता है, फिर से निखारने की कोशिश होती रहती है। जैसे विष्णु प्रभाकर 'होरी' के मंचन के बाद भी उसमें परिवर्तन करते रहे। नाट्यरूपांतर करने का यह भी एक लाभ है कि प्रथम मंचन की तृटियों को द्वितीय मंचन के समय निकाल दिया जाता है। यह सुविधा पढ़ने के लिए लिखी गई कहानी या उपन्यास में नहीं होती है।

नाट्य रूपांतर के निम्न प्रकार भी हो सकते हैं।

1. महाकाव्य का नाट्यरूपांतर
2. खण्डकाव्य का नाट्य रूपांतर
3. कहानी का नाट्यरूपांतर
   - क. कहानी का रंगमंच
   - ख. कहानी का नाट्यरूपांतर
4. उपन्यास का नाट्यरूपांतर
   - क. उपन्यास का मंचन
   - ख. उपन्यास का नाट्यरूपांतर
5. माध्यम के अनुसार नाट्यरूपांतर
   - क. रेडियों के अनुसार नाट्यरूपांतर
   - ख. दूरदर्शन नाट्यरूपांतर (फिल्मांतरण)
   - ग. सिनेमा के रूप में फिल्मांतरण

नाट्यरूपांतर को लेकर इसकी मौलिकता तथा भाषा आदि पर भी बहस हुई है। इस पर अनेक टिप्पणियाँ भी की गई हैं।

प्रस्तुत अध्ययन कथा साहित्य के नाट्यरूपांतरण पर केन्द्रित है। कथा साहित्य में भी कहानी और उपन्यास को ही केन्द्र में रखकर उसमें संभव प्रकारों पर आगे विवेचन किया जायेगा ।

3.2 'कहानी का रंगमंच'

(कम से कम काँट-छाँट द्वारा कथासाहित्य को मंच पर प्रस्तुत करना)

'कहानी का रंगमंच' यह एक तरह से बिलकुल नई प्रक्रिया है। क्योंकि नाट्यरूपांतरण में लेखक अपनी कल्पना के माध्यम से बहुत कुछ जोड़ देते हैं। प्राचीन में तो और भी अधिक परिवर्तन किये जाते थे। जैसे कि 'रामायण' तथा 'महाभारत' की घटनाओं को लेकर आदिकाल से आज तक अनगिनत कृतियों का सृजन हुआ है। लेकिन उन सबकों हम एक नही मान सकते हैं। उदाहरण वाल्मीकि 'रामायण' 'रामचरिमानस' तथा 'रामचन्द्रिका' इन सब में लेखक की कल्पना मुख्य है। परंतु जिस कहानी के रंगमंच की यहाँ बात हो रही है। इसमें कहानी को ज्यों का त्यों रखा जाता है। कहानी के रंगमंच में कहानी को सुनने के साथ साथ कहानी को देखने का अनुभव एक बिलकुल नया अनुभव है। वैसे नाटक में भी कहानी रहती है, पर वहाँ संवाद भी रहते हैं। कहानियों को नाटक बनाने में संवादों को भी जोड़ा जाता है । परंतु कहानी के रंगमंच में कहानियों तथा उपन्यासों के साथ ऐसा नहीं होता है। कहानी के रंगमंच में कहानी को उसके मूल रूप में ही रखा जाता है ।

कहानी के रंगमंच को आरंभ करने का श्रेय राष्ट्रीय नाट्य विद्यालय के प्रो. देवेन्द्र राज अंकुर जी को जाता है। अंकुर ने ही इस विधा को 'कहानी का रंगमंच' की संज्ञा दी है - इन्होंने हिंदी कहानियों तथा उपन्यासों को ही नहीं अपितु अन्य भाषाओं की कहानियों और उपन्यासों का भी मंचन प्रस्तुत किया है। महेश आनंदजी ने अपनी रचना 'कहानी का रंगमंच' में मंचन की निम्न लिखित सूची दी है।

कहानियाँ

1975	तीन एकांत (धूपका एक टुकड़ा, डेढ इंच ऊपर , वीक्एण्ड - निर्मल वर्मा) राष्ट्रीय नाट्य विद्यालय, रंग मंडल, नई दिल्ली
1975	महानगर : तीन संवाद (गलत नंबर- गोविंद मिश्र , तलघर - रमेश बक्षी, सब कुछनहीं - कृष्ण बलदेव वैद, मेघदूत , लखनऊ
1976	अलगाव : तीन संदर्भ (उसने कहा था - चंद्रधर शर्मा गुलेरी, आकाशदीप - प्रसाद, कफन - प्रेमचंद) लक्रीस, लखनऊ)
1976	लौटना : तीसरी बार (वापसी उषा प्रियंवदा, गुलामी - राजिंदर सिंह बेदी, वापसी - हरिप्रकाश), लक्रीस, लखनऊ

1976 पूस की रात - प्रेमचंद, (इस अवसर पर कहानी का रंगमंच रचना प्रक्रिया के पड़ाव विषय पर एक परिसंवाद का आयोजन, निर्मल वर्मा तथा कृष्ण बलदेव वैद की उपस्थिति में डेढ़ इंच ऊपर तथा सब कुछ नहीं का प्रदर्शन) लक्रीस , लखनऊ

1977 सामना क्रमश: तीन (कोरस - दूधनाथ सिंह, सूटकेस -अब्दुल मुनइम सलीम, कबन्ध - दूधनाथ सिंह), लक्रीस, लखनऊ

1977 प्रेमचंद का गाँव (सवा सेर गेहूँ , पूस की रात और कफन - प्रेमचंद), भारतीय अंतरराष्ट्रीय व्यापार मेला, दिल्ली में प्रदर्शन, लक्रीस, लखनऊ, 1978

1978 अपरिचित : तीसरा पड़ाव (अपरिचित - मोहन राकेश, किनारे के लोग- हिमांशु जोशी, अंधेरे पर अंधेरा- सर्वेश्वर दयाल सक्सेना), प्रयोग, वाराणसी

1978 बाल रंग - शिविर में विकसित एक परिकथा, राजघाट बसंत स्कूल, वाराणसी

1979 पीले पत्तों के तीन दिन - (माता विमाता, यादें, चीक की दावत - भीष्म साहनी), प्रयोग, नई दिल्ली.

1980 व्यवस्था : दोहरे साक्षात् (कामधेनु - रमेश उपाध्याय , गदल -रांगेय राघव) , कला परिषद , वाराणसी

1980 महानगर : तीन संवाद (गलत नंबर -गोविंद मिश्र, तलघर- रमेश बक्षी सब कुछ नही - कृष्ण बलदेव वैद), नई दिल्ली में एक अंतरंग प्रस्तुति.

1981 आश्रम : धर्मवीर भारती, प्रयास, लखनऊ

1981 पहाड़ : चारवाट (दाज्यू , बोझ, व्यतीत, कोसी का घटवार -शेखर जोशी), सभी कहानियाँ कुमाऊंनी में प्रस्तुत, आंखर, लखनऊ

1982 निर्देशक रंग शिविर में तैयार एक लोक कथा, केन्द्रीय संगीत नाटक अकादमी द्वारा दिल्ली में प्रदर्शन

1982 शतरंज के खिलाड़ी - प्रेमचंद, जवाहरलाल नेहरू विश्विद्यालय, दिल्ली में आयोजित रंग शिविर में पूर्वाभ्यास प्रदर्शन

1982 अपरिचित : तीसरा पड़ाव (अपरिचित -मोहन राकेश, किनारे के लोग - हिमांशु जोशी, अंधेरे पर अंधेरे- सर्वेश्वर दयाल सक्सेना), मचान, दिल्ली.

1982 दो बांगला कहानियाँ (समाप्ति-रवीन्द्रनाथ ठाकुर, दखल-मणि मुखोपाध्याय) दोनों बांगला में प्रस्तुत राष्ट्रीय नाट्य विद्यालय रंग शिविर, कलकत्ता

1983 अकेली - मन्नू भंडारी, शटल- नरेन्द्र कोहली, अनामिका नाट्य शिविर कलकत्ता ।

1983 दो बांके - भगवती चरण वर्मा, पंचलाइट- फणीश्वरनाथ रेणू तथा ध्वनि एवं गति विधान के माध्यम से एक आशु रचना की प्रस्तुति श्री राम सेंटर अभिनय प्रशिक्षण (प्रथम चरण), नई दिल्ली ।

1983 प्रेमचंद की तीन कहानियाँ (गुल्ली डंड़ा, बडे भाई साहब, नशा)

1983 कहानियाँ ही कहानियाँ (बड़े भाई साहब , नशा- प्रेमचंद, राजीनामा, झूठी आस विजयदान देथा, डेढ़ इंच ऊपर, बीच बहस में -निर्मल वर्मा, वापसी- हरिप्रकाश, मेरा दुश्मन कृष्ण बलदेव वैद, राजा निरंबसिया - कमलेश्वर, साग मीट - भीष्म साहनी), इप्टा, नई दिल्ली.

1984 एक स्त्री : एक पुरुष - महीप सिंह तथा ध्वनि एवं गति विधान के माध्यम से एक आशु रचना की प्रस्तुति, श्रीराम सेंटर अभिनय प्रशिक्षण कार्यशाला (द्वितीय चरण), नई दिल्ली.

1984 यात्रा : तीसरी बार (नई तारीख -काशीनाथ सिंह, कामपंथ -विजयदान देथा, दक्षिणावर्त शंख (तमिल कहानी ना. पार्थसारथी), रूपांतर, गोरखपुर.

1985 संभल के बाबू - भीष्म साहनी, सत्य की हत्या- सत्य बंधोपाध्याय, शांतला सी.के. नागराज राव, भारतीय ज्ञानपीठ मूर्तिदेवी पुरस्कार समारोह में प्रदर्शन

1985 तीन कहानियाँ (मूस- अमरकांत, मलबे का मालिक- मोहन राकेश , चरणदास चोर - विजयदान देथा), प्रयाग रंगमंच, इलाहाबाद.

1986 तीन कहानियाँ (गुल्ली डंडा - प्रेमचंद , रोजनामचा- विजयदान देथा, डेढ़ इंच ऊपर - निर्मल वर्मा), संभव नई दिल्ली.

1986 वे ही - विभांशु दिव्याल, प्रायश्चित -भगतीचरण वर्मा, वरदान- राधाकृष्ण, कला संगम शिविर, पटना.

1988 चौथा - ह. मो. मराठे , संभव अभिनय शिविर , दिल्ली.

1988 लौटना : पहली बार (गुलामी - राजिंदर सिंह बेदी, वापसी - उषा प्रियंवदा, शटल - नरेन्द्र कोहली), संभव, दिल्ली.

1988 लौटना : दूसरी बार (तलवार पंच हजारी - राजेन्द्र यादव , वापसी - हरिप्रकाश बीच बहस में - निर्मल वर्मा), संभव दिल्ली.

1988 लौटना : तीसरी (दोपहर का भोजन- अमरकान्त, चीफ की दावत - भीष्म साहनी, बूढ़ी काकी - प्रेमचंद), संभव दिल्ली.

1989 प्रेमचंद का गाँव (ठाकुर का कुआँ, घासवाली, गुरु मंत्र , मुक्ति मार्ग, कफन, सदगति, ईदगाह, आत्माराम, गुप्तधन - प्रेमचंद), संभव, दिल्ली.

1990 पागल की डायरी - लू शुन, डेढ़ इंच ऊपर - निर्मल वर्मा (कहानी पाठ श्रृंखला के अंतर्गत प्रदर्शन) राष्ट्रीय नाट्य विद्यालय, दिल्ली.

1991 ओ हरामजादे, राधा अनुराधा - भीष्म साहनी, राष्ट्रीय नाट्य विद्यालय, दिल्ली.

1991 सहमे हुए - महीप सिंह (पंजाबी में प्रस्तुत), संचेतना, दिल्ली.

1992 होनहार, खाला का घर नाहीं (दोनों हिमाचली लोक कथाएं) राष्ट्रीय नाट्य विद्यालय शिविर, कांगड़ा.

1992 कहानियाँ बस स्टैंड की एक रात, मिस पॉल, अपरिचित, एक और ज़िन्दगी - मोहन राकेश), राष्ट्रीय नाट्य विद्यालय रंगमंडल, दिल्ली

1993 एक क्लर्क की मौत - चेखव, बोहनी, आखिरी हीला, इस्तिफ़ा - प्रेमचंद , संभव दिल्ली

1993 खोई हुई दिशाएं (गुंजन शर्मा बीमार है, देर से आई बारात - विवेकानन्द, खोई हुई दिशाएं - कमलेश्वर) संभव, दिल्ली

1993 तीन कहानियाँ (किले में औरत , मेरी और नंगी औरत के बीच- रघुवीर सहाय, सांकल - स्वदेश दीपक), संभव, दिल्ली

1993 खानाबदोश (घोंघा और समुंदर, सात नीमकश तीर, किस्सा एक कयामत का - अजीत कौर), संभव, दिल्ली

1994 कथा कोलाज एक (एक कमज़ोर लड़की - राजेन्द्र यादव, लीला नंदलाल की - भीष्म साहनी, खेल खेल में - मिलान कुंडेरा (अनुवाद निर्मल वर्मा), कथा कोलाज दो (बेलपत्र - गीतांजलिश्री, डिप्टी कलक्टरी -अमरकांत, राम संजीवन की प्रेमकथा - उदय प्रकाश), राष्ट्रीय नाट्य विद्यालय , दिल्ली

1994 भेड़िये - भुवनेश्वर, संभव, दिल्ली

1995 वीर महावीर - रामाराव कालिपटनम् (तेलुगु में प्रस्तुत), नाट्य लेखन शिविर, हैदराबाद

1995 एक लड़की : पाँच दीवाने - हरिशंकर परसाई , श्रीराम सेंटर रंगमंडल, दिल्ली.

1995 दीवार - बेकोम बशीर मुहम्मद, मलयालम में प्रस्तुत), स्कूल ऑफ ड्रामा, त्रिचूर

1995 शापविमोचनम् - पदुमपदन (तमिल में प्रस्तुत), राष्ट्रीय विद्यालय शिविर, चेन्नई.

1996 बंद गली का आखरी मकान - धर्मवीर भारती, राष्ट्रीय नाट्य विद्यालय रंग मंडल, दिल्ली.

1996 कथा कोलाज- तीन (घरघुसरा -मनहर चौहान , एक सिगरेट -यश्पाल, मुद्रिका रहस्य - शरद जोशी) कथा कोलाज चार (तीसरी कसम - फणीश्वरनाथ रेणु, टिन का नन्हा सिपाही - हेंस क्रिश्चियन एंडरसन आलेख- सुमन कुमार, त्रिशंकु मन्नू भंडारी), राष्ट्रीय नाट्य विद्यालय, दिल्ली.

1996 टिन का नन्हा सिपाही, राष्ट्रीय नाट्य विद्यालय द्वारा अंतराष्ट्रीय नाट्य विद्यालय समारोह 16 अगस्त), कोपेनहेगन, डेनमार्क में प्रदर्शन.

1996 द न्यूज़ पेपर स्टोरी (अंग्रेजी में प्रस्तुत), नेशनल थियेटर स्कूल, कोपेन हेगन, डेनमार्क द्वारा आयोजित कहानी प्रस्तुति शिविर में तैयार इस कहानी का डेनमार्क, पेरू, घाना और कनाड़ा के छात्रों के साथ कोपेनहेगन (16 अगस्त) में प्रदर्शन ।

1996 हमारी जिंदगी (धिवेही भाषा में प्रस्तुत), राष्ट्रीय नाट्य विद्यालय और सूचना एवं संस्कृति मंत्रालय द्वारा माले (9 नवंबर) में आयोजित सघन नाट्य शिविर में आशुरचित कहानी में प्रस्तुति।

1997 अंदर आना मना है - प्रभा दीक्षित , आंरगन, उदयपुर

1997 तीन बाप : आठ बेटे (राजा दशरथ के बेटे - नरेन्द्र कोहली , पड़ताल - पंकज मित्रा, संक्रमण - कामतानाथ), भारतीय रंगमंच विभाग, पंजाब विश्वविद्यालय, चंडीगढ़.

इन उपर्युक्त कहानियों के अतिरिक्त जिन उपन्यासों का मंचन किया गया है वे हैं -

उपन्यास

1973 प्रतिनायक - विश्वेश्वर, नेपथ्य, नई दिल्ली.

1979 अपना मोर्चा - काशीनाथ सिंह, प्रयोग, नई दिल्ली.

1981 महाभोज - मन्नू भंडारी , अवंतिका, रायपुर

1982 डार से बिछुड़ी - कृष्णा सोबती, श्रीराम सेंटर रंगमंडल, नई दिल्ली.

1982 संस्कार - यू. आर. अनंतमूर्ति (कन्नड में प्रस्तुत), समुदाय, बेंगलूर.

1984 महाभोज - मन्नू भंडारी, संभव , नई दिल्ली.

1984 अजनबी - अल्बेयर कामू संभव, नई दिल्ली.

1985 अनारों - मंजुल भगत, संभव , नई दिल्ली.

1986 जंगल - तंत्रम् - श्रवण कुमार गोस्वामी , संभव , नई दिल्ली.

1987 छह बीघा ज़मीन - फकीर मोहन सेनापति, मुक्ति, भुवनेश्वर

1987 अपना मोर्चा - काशीनाथ सिंह, संभव अभिनय शिविर, नई दिल्ली.

1989 अपने अपने अजनबी - अज्ञेय, राष्ट्रीय नाट्य विद्यालय रंगमंडल, नई दिल्ली.

1994 गोपात्तरदू - के. एन. वाई. पतंजलि (तेलुगु में प्रस्तुत), राष्ट्रीय नाट्य विद्यालय, दक्षिण क्षेत्र रंग शिविर , हैदराबाद.

1995 रात भर वर्षा - बुद्धदेव बसु, श्रीराम सेंटर रंगमंडल, नई दिल्ली.

1996 कसप - मनोहर श्याम जोशी, राष्ट्रीय नाट्य विद्यालय रंग शिविर, पिथोरागढ़

3.2.1 'कहानी का रंगमंच' रचनाकारों की दृष्टि में

1. निर्मल वर्मा (एक अनुभव)

'कहानी का रंगमंच' संज्ञा का आरंभ निर्मल वर्मा जी की 'तीन एकांत' कहानियों से हुआ। उनकी तीन कहानियाँ है 'धूप का एक टुकड़ा', 'डेढ़ इंच ऊपर' तथा 'वीकएण्ड'

जिनको 'तीन एकांत'नाम से सम्बोधित किया है । निर्मल वर्मा के शब्दों में "यह सोचना भ्रामक होगा कि 'नाटकीयता' केवल नाटक विधा की संपत्ति है दरअसल कला की हर विधा अलग अलग ढंग से नाटकीय होती है, क्योंकि वह अलग अलग रूपों में अपने को दुनिया से जोड़ती है (चाहे वह भीतर की दुनिया क्यों न हो ।) जब किसी ने प्रसिद्ध उपन्यासकार हेनरी जेम्स से कला के रहस्य के बारे में पूछा तो उन्होंने केवल दो शब्दों में उत्तर दिया 'ओनली ड्रामेटाइज़' । जिस तरह नाटक में परदा उठते ही प्रतीक्षा करने लगते है कि 'अब कुछ होगा', उसी तरह जब कोई अनुभूति अपने मूक अंधेरे से उठकर शब्दों के प्रदेश में रास्ता टटोलती है, तब अचानक कुछ होने लगता है। यह स्फुरण बेलौंस, गूंगे अस्तित्व में कुछ होने का कंपन कुछ और नहीं, सिर्फ वह नाटकीय तत्त्व है, जिसके बिना नाटक ही नहीं, हर कला विधा मृतप्राय हो जाती है। नाटकीयता हर कला विधा में मौजूद रहती है, किंतु हर विधा नाटक नहीं होती ।

इसलिए कहानी के 'नाटकीकरण' पर बहस एक हद तक निरर्थक है। कोई भी सार्थक कथा प्रयोग अपने में नाटकीय होगा, यह मैं मानता हूँ, किंतु वह मंचन के लिए भी उपयुक्त होगा, यह ज़रूरी नहीं है। नाट्य मंचन के लिए, एक कहानी की विषयवस्तु निर्णयात्मक महत्व की नहीं, बल्कि वह फार्म, वह तंतुजाल महत्वपूर्ण है, जिसमें कहानी के तत्त्वों को चुना गया है। कहानी के फिल्मीकरण और नाटकीकरण के बीच यह मूलभूत अंतर है। किसी भी कहानी का फिल्मीकरण महज उसकी विषय वस्तु के आधार पर हो सकता है, क्योंकि फिल्म निर्देशक के लिए वह 'कच्चेमाल' से अधिक महत्त्व नहीं रखता । दूसरी ओर, नाट्य मंचन में कहानी का टेक्स्ट उतना ही महत्त्वपूर्ण है, जितना स्वयं नाट्य कृति का टेक्स्ट होता है उसमें दृश्य और शब्द महत्त्वपूर्ण है, अन्योन्याश्रित है। मंच की रोशनी में दोनों ही एक दूसरे को उजागर करते हैं। "[1]

कहानी को तोड़कर, शब्दों को बदलकर, फार्म को चोंट पहुँचाकर नाट्य मंचन से वह कहानी के बहाने नये नाटक का मंचन होगा। इसकी अपेक्षा अभिनेता कहानी को हाव भाव, स्वर के उतार चढ़ाव तथा संकेतों को नाटकीय ढंग से पढ़े तो वह ठीक होगा ।

"जब कहानी के मूल स्वभाव को विकृत किये बिना उसे मंच पर इस तरह प्रस्तुत किया जाए, जहाँ वह एक ही समय में नाटक का इल्यूजन दे सके और दूसरी ओर, कहानी को आन्तरिक फार्म और लय को अक्षुण्ण रख सके ।"[2] कहानी के मंचन द्वारा उसके नाटकीय तत्त्वों को उजागर करना है।

2. **भीष्म साहनी** (कहानी - रंगमंच का अनुभव)

भीष्म साहनी की 'चीफ़ की दावत', 'संभल के बाबू' 'लीला नन्दलाल की' आदि कहानियों का मंचन देवेन्द्र राज अंकुर प्रस्तुत कर चुके हैं । भीष्म साहनी इस विषय में कहते हैं - "सहज सरल लगते हुए भी इस विधा की अपनी कठिनाइयाँ है । कहानी पढ़ते समय पाठक अपने मन की आँखों से कहानी के समूचे व्यापार को दृश्यों में देखता चला जाता है । पढ़ते समय हमारी

---

(1) कहानी का रंगमंच — महेश आनन्द, पृ.27,28

(2) वही पृ. 28

कल्पना कहानी को दृश्यों में बदलती रहती है, पर यहाँ दोनों प्रक्रियाएँ साथ-साथ चलती हैं। हम आंतरिक स्तर पर उसे देखते भी जाते हैं और अपने सामने, मंच पर अभिनीत होते हुए भी देखते हैं। हाँ अंतर यह है कि वर्णनवाले स्थल उन्हीं किरदारों से जुड़ जाते हैं, जो मंच पर हमारे सामने आते हैं। पढ़ते समय हम किरदारों की मात्र कल्पना करते हैं। कठिनाई तब पैदा होती है जब मंच पर भूमिका निभानेवाले अभिनेता कहानी के वर्णनात्मक भाग का वाचन भी साथ साथ करता है, बल्कि कई बार तो अनेक पात्रों के लिए वाचन का काम करता है। यह कठिन काम कुशलता से संपन्न हो, इसके लिए बड़े सधे हुए अभिनेता की आवश्यकता रहती है।"[3]

भीष्म साहनी कहानियों में आकाश पाताल के कुलाबे मिलाने के पक्ष में नहीं है और यही बात वे नाटको के विषय में भी चाहते हैं।

"यही प्रवृत्ति अब एक तरह से नाटकों में भी देखने को मिल रही है, बल्कि यह कहना ज्यादा सही होगा कि प्रस्तुति के स्तर पर एक नया प्रयोग सामने आ रहा है और उसमें अंकुर जी का योगदान बहुमूल्य है - कि रंगमंच पर एक कहानी को इस तरह प्रस्तुत की जाए कि उसमें दर्शक को नाटक का रस मिले, बिना किसी नाटकीय जोड़ तोड़ के। मतलब कहानी का गठन ज्यों का त्यों मूल रूप में बना रहे, पर उसके भीतर के नाटकीय तत्त्वों को, जैसे संवाद, घटना चक्र आदि को अभिनय द्वारा सहज स्वाभाविक ढंग से उभारा जाए। इससे कहानी का मूल गठन भी बना रहे, लेखक की मूल भाषा भी बनी रहे, पर उसकी गति में नाटकीयता आ जाए।

मेरी नजर में ये प्रयोग सफल हुए हैं। एक तो इसीलिए कि संवाद अधिक मुखर होकर सामने आते हैं। कहानी में संवादों को विवरणों व्याख्याओं आदि के बीच मात्र पढ़े जाते हैं, पर रंगमंच पर जब ये बोले जाते हैं और अंग चालन तथा भाव भूमिका द्वारा प्रस्तुत किये जाते हैं तो इनकी ओर अधिक ध्यान दिया जाता है, और उन्हें बोलने वाले पात्रों का चरित्र भी अधिक सजीव होकर सामने आता है। व्याख्या, विवरण मात्र सहायक तत्त्व बन जाते हैं और प्रस्तुति में संगीत अथवा ध्वनियों का प्रयोग उसे भी अधिक प्रभावशाली बनाता है।

इस तरह बिना नाटक का रूप दिए, कहानी के गठन को ज्यों का त्यों बनाए रखते हुए, बड़े स्वाभाविक ढंग से कहानी की मूल घटना और उसके मूल स्वर दर्शक तक पहुँच जाते हैं। वह कहानी का भी रस लेता है और नाटक का भी।

---

(3) कहानी का रंगमंच — महेश आनन्द, पृ.32

इसमें सन्देह नहीं कि जिस तरह कहानी के गठन में — भले ही वह बनावटी हो या गैर बनावटी - सौन्दर्य-बोध के स्तर पर अपना आकर्षण होता है, जिसे हम कहानी का अंदाज़ कहते हैं, वैसा ही नाटक के गठन में भी होता है। जिस तरह सपाटबयानी कहानी का स्थान नहीं ले सकती, उसी तरह कहानी की प्रस्तुति भी नाटक का स्थान नहीं ले सकती, लेकिन अपने में एक अलग विधा के रूप में यह निश्चय ही विकसित हो सकती है। कहानी का प्रभाव भी बना रहे, और नाटकीयता का रस भी मिले ।"[4]

देवेन्द्र राज अंकुर भी इस को अलग विधा ही मानते हैं। इसीलिए उन्होने इसको 'कहानी का रंगमंच' नाम से सम्बोधित किया है।

3) यू . आर. अनंतमूर्ति (यह मेरा है, फिर भी मेरा नही)

जैसे कि सब जानते ही है कि अनंतमूर्ति के उपन्यास 'संस्कार' पर फिल्म बन चुकी है और सन् 1982 मे देवेन्द्र राज अंकुर ने इसे कन्नड में ही समुदाय, बेंगलूर में मंचित किया । इसके बारे में अनंतमूर्ति ने कहा है —

"अंकुर की प्रस्तुति में शब्दों को बोले जाते सुनकर मुझे एक सर्वथा अद्‌भुत अनुभव हुआ कि ये शब्द मेरे नहीं है। यह ध्यान रहे कि इस अजीब से अनुभव के बारे में सराहना की दृष्टि से ही बात कर रहा हूँ। यों ऐसा अनुभव मेरे लिए नया भी नहीं, क्योंकि एक प्रदेश के बाहर या वहीं के अलग पाठकों द्वारा नितांत भिन्न अर्थों के साथ पढ़ी हुई कृति है 'संस्कार' । कर्नाटक के एक ब्राह्मण समूह को यह उपन्यास अपने प्रति द्वेष वैमनस्य के रूप में ही दीख पड़ा, तो कुछ लोगों को इसमें जाति व्यवस्था का विश्लेषण दिखाई दिया । आयोवा के एक प्रसिद्ध वैज्ञानिक की पत्नी (एक यहुदी महिला) ने यहाँ तक कहा कि यह कृति यहूदियों की कहानी भी हो सकती है। ' संस्कार' को सामाजिक, सांस्कृति एवं अस्तित्ववादी दृष्टिकगोण का उदाहरण भी माना गया है । इसमें कौन सा मत सही है, यदी आज कोई मुझसे पूछे तो मैं सचमुच इसका उतर नहीं दे पाऊँगा । जब मैं मार्क्सवाद और अस्तित्ववाद से आक्रांत था, जाति व्यवस्था हमारे जीवन को क्यों कैसे कमज़ोर बना देती है ये सवाल जब मुझे भेद रहे थे उसी दौर में मैंने इस उपन्यास को लिखा लगभग सत्रह साल पहले । कृति निर्माण की प्रक्रिया जितनी रहस्यमय है, उतनी ही विचित्र भी, और इसमें लेखक की सृजनात्मकता सामने आती है। मेरा व्यंग्य, मेरे तर्क, मेरा गुस्सा सिर्फ बाहर की चीज़ न होकर मेरे भीतर मौजूद थे। हम जब बहुत तल्लीन होकर किसी चीज़ को देखते हैं, तब चाहे वह हमारे तर्क एवं कल्पना से कोई सामंजस्य न रखते हो, पर हम उसे स्वीकार कर लेते हैं।"[5] 'संस्कार के मंचन से उसके नये नये संदर्भ सामने आये हैं जिसके विषय में अनंतमूर्ति कहते हैं -

"मुझे ऐसा लगा कि अंकुर ने संस्कार को चुभने-चुभने की हद तक पढ़ा है और पढ़ते-पढ़ाते हुए वे उसे दृश्य रूप में मंच पर ले आते हैं। मेरी अपनी कृति में मेरे अपने शब्दों को परिहास एवं व्यंग्य से भी पढ़ा जा सकता है ? इन प्रश्नों को स्वयं से ही पूछते हुए मेरे लिए अंकुर का पढ़ा हुआ संस्कार, मात्र मेरे उपन्यास पर आधारित, एक बिलकुल ही दूसरी कृति थी । लेकिन अंकुर की प्रस्तुति मेरे शब्दों में ही सजीव होकर, सिनेमा से अलग, एक और कृति हो गई ।

---

[4] कहानी का रंगमंच — महेश आनन्द, पृ.31 [5] वही पृ.34,35

लिखे जाने के बाद कृति को लेखक से अलग अपनी पहचान बनानी चाहिए । संस्कार एक ऐसी ही कृति है। इस कृति में सम सामायिक अर्थ की खोज कर सकता है यह अनुभव मेरे लिए गर्व का विषय है।"[6]

अत: अंकुर के मंचन का ही ये करिश्मा है कि इस रचना में लेखक को ही अनेक संदर्भ नज़र आने लगे । कथा अचानक इतनी व्यापक हो गयी कि लेखक चमत्कृत से हो गये।

4) **अजीत कौर** (अजीत को देखने का अनुभव)

जब देवेन्द्र राज अंकुर ने मेरी आत्मकथा खानाबदोश को मंचित करने की बात की तो मैने सोचा कि लेखक जो एकांत में लिखता है, उस पर आम लोग की प्रतिक्रिया से करीब करीब वह बेखबर होता है।

"लेखक, या कोई भी क्रिएटिव इनसान बहते पानी में अपनी कागज़ की नाव तैरा देता है। कागज की कश्ती बनाने का, और उस कश्ती को पल-भर पानी के ऊपर तैरते हुए, अपने से दूर जाते देखने का सुख और संतोष ही काफी होता है उसके लिए ।

वही है, सुख की वो कतरन-सी जो उसके पास बची होती है। कश्ती को तो वक्त के सैलाब में डूबना ही होता है। उसके डूबने का क्या ग़म। या न डूबने की क्या खुशी । पर अंकुर जी ने तो वह डुबती हुई कश्ती पकड़ ली । गीला, गलता जाता महज कागज़, और कहा वह उसे लकड़ी के छोटे से टुकड़े पर चिपकाकर फिर से तैराएंगे । मेरी ही आँखों के सामने और कुल आलम की नज़रों के सामने । रंगमंच पर ।

मेरे मन के एक हिस्से में सुख का एक छोटा सा चिथड़ा फड़फड़ा रहा था कि चलो, डूबती जाती यह काग़जी कश्ती कुछ देर तो और तैर लेगी ।

उसी मन का दूसरा हिस्सा खौफ से थर थर काँप रहा था कि उन तमाम भीगे अन भीगे, लहू भीगे, स्याह काले, खौफनाक क्षणों को मुझे खुद दर्शक बनकर देखना पड़ेगा । बहुत खौफनाक होगा यह तो ! अपनी ही ज़िन्दगी को खुद अपनी की आँखों के सामने फिर से घटित होते देखना। जैसे कोई हजारों वर्ष पहले बनी उजड़ी ज़िन्दगी को जमीन के पेट से ढूंढ निकाले- मोहनजोदाड़ो की तरह ।

दर्शकों में बैठी हुई, अपनी ज़िन्दगी को रंगमंच पर फिर से घटित होती देखती हुई मै तो बेहद मूर्ख लगूँगी । लोग तो खैर लानत मलामत करेंगे ही कि ऐ बेवकूफ औरत, तू इस तरह पराए मर्द के इश्क में कैसे गिरफ्तार हो गई ! ये भी कोई शरीफ औरतों के लक्षण हैं ? शरीफ घरों की बहू बेटियाँ या तो सारी उमर अपने ही बदन की आग की तपिश में मोम की तरह पिघलती रहती है, या कभी कभारे कोई गड़बड़ करनी भी हुई, तो सात पर्दो के पीछे छिपकर करती हैं।"[7] पर यह सब मेरा ही तो भोगा हुआ यथार्थ, सच्चाई, एक हकीकत थी । जिसमें तिलिस्म भी मेरे थे और तमाम मौतें भी मैने अपनी ही रूह पर झेली थी ।

---

(6) कहानी का रंगमंच — महेश आनन्द, पृ. 34,35

(7) कहानी का रंगमंच — महेश आनन्द, पृ. 20,21

वैसे प्रत्येक कविता में, कहानी में, पेंटिंग में, नॉवल में नाटक उपस्थित रहता है। परंतु कहानी में से नाटक को तलाश करके उसे मंच पर प्रस्तुत करके मसीही करिश्मा पहली बार देवेन्द्र राज अंकुर ने ही किया ।

5) शिवप्रसाद सिंह (कहानी अभिमंचन : संभवनाएँ और सीमाएँ)

"चंदायन से लेकर खुसरो तक और पद्मावत से लेकर रामचरिमानस तक को संक्षित करके दिखाना आसान है, पर एक लघु मिजाज कहानी को मंच पर बिना एक शब्द छोड़े या जोड़े ज्यों का त्यों उतार देना बहुत कठिन नाट्य कला है जिसकी सफलताओं का श्रेय देवेन्द्र राज अंकुर को जाता है।"[8]

महाराष्ट्र की संस्थाओं तथा कलकत्ता की अनामिका संस्था ने अनूदित नाटकों का मंचन कर यह सिद्ध कर दिया है कि हिंदी क्षेत्र में नाटकों का अकाल छाया हुआ है। भारतेन्दु काल से ही बांगला, अंग्रेजी और संस्कृत से नाटको का अनुवाद किया गया है और आज भी बादल सरकार, विजय तेन्दुलकर के मराठी नाटकों का हिन्दी में अनुवाद होता है । देवेन्द्र राज अंकुर को "इसीलिए कहानी के अभिमंचन की आवश्यकता दो कारणों से बाध्य करती रही होगी । एक तो हिंदी में अच्छे ढंग के नाटकों का अभाव, दूसरा हिंदी कहनियों की विविधता और लगभग एक शतक कहानियों को अभिमंचित करने का संकल्प, क्योंकि कहानियों की दृष्टि से हिंदी किसी भी भारतीय भाषा से पीछे नहीं है। बल्कि कहानीकार अखिल भारतीय राज्य भाषाओं से कई रूपों से जुड़े हुए थे।"[9] उधर पंजाबी लेखक करतार सिंह दुग्गल, भीष्म साहनी और मुम्बई में रचे बसे अनेक कथाकार, कलकत्ता तथा चेन्नई जैसे शहरों में लेखकों की एक बड़ी संख्या मौजूद थी । और ये लोग आधुनिक भाषाओं से हिन्दी कहानी के (इन्टरऐक्शन) तालमेल को और भी सशक्त बनाने में जुटे हैं ।

3.2.2 'कहानी का रंगमंच' निदेर्शक की दृष्टि में देवेन्द्र राज अंकुर (कहानी का रंगमंच)

'कहानी का रंगमंच' के विषय में दिनेश खन्ना और जयदेव तनेजा से देवेन्द्र राज अंकुर की जो बातचीत हुई उसके कुछ अंशों को यहाँ प्रस्तुत किया जा रहा है। प्रस्तुति में रद्दोबदल पर वे कहते हैं — " देखिए, उपन्यासों और कहानियों के नाट्यरूपांतरण तो हमेशा से होते रहे हैं, पश्चिम में भी, भारत में भी । ब्रेश्ट ने गोर्की के 'माँ 'जैसे विख्यात उपन्यास को नाट्य आलेख में प्रस्तुत किया । हमारे यहाँ गोदान, महाभोज जैसे उपन्यासों पर नाट्य आलेख लिखकर मंचित किए गए । यह काम तो बहुत पहले से हो रहा है।"[10] पर 'कहानी का रंगमंच' में वे संवादों को अधिकतर ज्यों का त्यों रखते हैं, और कहानी में कोई फेरबदल नहीं करते हैं।

जयदेव तनेजा ने जब देवेन्द्र राज अंकुर से पूछा कि आप नैरेशन को मंच पर कैसे प्रस्तुत करते हैं तो उन्होंने कहा'इसके लिए बहुत सी सुविधाजनक युक्तियाँ है। आप चाहे तो उसको फिल्म के दृश्य में लें लें, चाहे स्लाइड में लें लें, चाहे रिकार्डेड वायस में लें लें, बहुत से रास्ते

---

(8) कला प्रयोजन (ग्यारहवाँ अंक) — शिवप्रसाद गुप्त, पृ. 101

(9) वही पृ.101

(10) कहानी का रंगमंच — महेश आनन्द, पृ.51

मौजूद हैं। लेकिन इन सबसे अलग, जैसे मैंने कोशिश की पात्रों का स्मृति को याद करना । आवाज़ हीन होते हुए भी उसमें एक आवाज़-रहती है, जो हमारे अंदर कहीं घटित हो रहा है। अंग्रेजी में इसके लिए एक शब्द है 'लाउड थिंकिंग', अर्थात ज़ोर ज़ोर से सोचना यह क्या है ? कहीं हम इसे आवाज़ की ही तर्ज में परिभाषित करते हैं तो इसका सीधा रास्ता निकला और इसने अभिनेताओं के लिए भी दो तरह की संभावनाओं को उजागर किया । एक तो वह वर्तमान में भी मौजूद हो और दूसरे पीछे भी लौट जाए । वह चरित्र भी हो और उसी वक्त अपने ही ऊपर टिप्पणी भी कर रहा हो । ... उस लेखक के अस्तित्व को, जैसे एक आलोचक ने कभी इशारा भी किया है, अलग अलग रूपों में विभाजित कर देते हैं। दो अभिनेताओं के बीच जैसे मैं आपसे बातचीत करते करते मैंने उसी कहानी का नैरेशन सुनाने की तरह संवाद के रूप में बोलकर आपसे शेयर कर लिया । फिर तीसरी कोशिश यह है कि सीधे सीधे अपने ही बारे में थर्ड पर्सन के रूप में अभिनेता ने सुनाया और उसके बाद जो भी दृश्य है, उसमें वह पात्र खुद हिस्सा लेने लगा । यह भी एक कोशिश है। कहने का अर्थ यह कि उस नैरेशन के कितनी ही तरह के ट्रीटमेंट हो सकते हैं।"[11]

उदाहरण के तौर पर 'महाभोज' की प्रस्तुति में केवल दस पात्र होने पर नैरेशन का हल कुछ नुक्कड़ नाटक की तरह किया । सबके वस्त्र एक जैसे रखे गये, एक दो मूल अभिनेताओं को छोड़कर कोई भी अभिनेता कोई चरित्र बन सकता था ।

दृश्यबंध, मंच उपकरण, वस्त्र विन्यास, रूप सज्जा, संगीत, नृत्य आदि से मुक्त होने के विषय में अंकुर कहते हैं — "मेरे काम करने का तो तरीका या कहे मूल मंत्र ही यह है कि चलो करके देखते हैं। दृश्यबंध की जरूरत है, प्रकाश की जरूरत है, यहाँ तक की नृत्य की भी जरूरत है तो वह आयेगा । लेकिन मज़ेदार बात तो यह है कि जहाँ सबकुछ मौजूद है, वहाँ सब कुछ छोड़कर काम करने का ज्यादा मजा है,बजाय इसके कि जहाँ कुछ मौजूद ही नहीं है। वहाँ अगर आप कुछ भी नहीं लेकर काम कर रहे हैं तो यह वहाँ की विवशता है। व्रत रखने और भूखे रहने का फर्क है इसमें । अगर आप मेरी आखिरी प्रस्तुति 'खानाबदोश' देखे तो पाएंगे कि उसमे प्रकाश भी छूट गया है। इधर मैंने अपनी कुछ प्रस्तुतियाँ सूरज की रोशनी में भी की है । और मुझे नहीं लगता कि अब प्रकाश भी कोई जरूरी तत्त्व के रूप में मौजूद रह गया है। खानाबदोश में तो प्रकाश का महत्त्व सिर्फ इतना ही रह गया कि ऐसी रोशनी, जिसमें जो कुछ घटित हो रहा है, वह बस दिखाई देता रहे । प्रस्तुति शुरू होने पर हम लाइट को आन करते हैं और उसके बाद जब वह खत्म होती है, तब उसको आफ करतें हैं। सिर्फ दो ट्यूब्ज पर पूरी प्रस्तुति चलती है। ... कहानी के रंगमंच ने उस मितव्ययिता की तरफ पिछले बीस सालों में जो यात्रा तय की है, अगर वह रंगकर्मियों को कोई रास्ता दिखा सकती है तो यही उसकी अपनी पहचान, देन और सार्थकता होगी ।"[12]

नाटक के क्षेत्र में जितनी भी संस्थाएँ हैं, उनमें अधिकतर वित्त के संकट से त्रस्त है। क्योंकि फिल्मों और टी.वी. का मुकाबला करने में नाट्य संस्थाएँ अपने आपको असमर्थ पाती हैं। अंकुर ने उन आर्थिक संकट से जूझने वाली नाट्य संस्थाओं को मितव्ययता का एक नया रास्ता दिखाया है।

---

[11] कहानी का रंगमंच — महेश आनन्द, पृ. 71, [12] वही पृ. 72-76

3.2.3 'कहानी का रंगमंच' अभिनेताओं की दृष्टि में

1) अखिलेश खन्ना (अभिनेता की रंगानुभूति)

इनका मानना है कि 'कहानी का रंगमंच' में काम करना अर्थात अपने अभिनय को नये नये आयामों तक पहुँचाना है। कहानी या उपन्यास में जो व्याख्या होती है उसे दर्शकों तक पहुँचाने के लिए अभिनेता को कई तरह के प्रयत्न करने पड़ते हैं । जैसे कभी वह बिंब दिखाता है, कभी दृश्य-विधान का हिस्सा बन जाता है, कभी पात्र, कभी लेखक, कभी सूत्रधार - गायक तो कभी उसके पात्र में से ही कोई दूसरा पात्र भी प्रतिबिंबित हो उठता है। यह अधिक जिम्मेदारी का काम है।

अखिलेश ने दिनेश खान्ना द्वारा निर्देशित 'सुबह की सैर' तथा देवेन्द्रराज अंकुर द्वारा निर्देशित मोहन राकेश की कहानियों में अभिनय किया है। अखिलेश अपने अनुभव को इस प्रकार से बयान करते हैं - "मेरे लिए अत्यन्त सुखद क्षण वे होते थे, जब मैं पात्र होता था और गर्दन दूसरी ओर घुमाते ही या सिर को दर्शकों की ओर घुमाते अथवा एक कदम चलते ही सूत्रधार हो जाता था और एकाएक फिर से वही पात्र । एक ही अभिनेता, कहानियाँ अलग-अलग चार । एक ही मंच सज्जा, बिना कुछ बदले । इसी में ये कहानियाँ एक संपूर्ण पूर्व लिखित नाटक का आनन्द देती हैं। अन्त में यह कहूँगा कि कहानी और उपन्यास में अभिनेता खोजता है, पाता है, खो देता है। उसकी यह खोजबीन नाटक की प्रस्तुति के दौरान तो चलती ही है, उसके बाद भी जारी रहती है।"[13]

हमारे लेखक नाटकों में ऐसे ही कलाकारों को अच्छा गायक होना, अच्छा अभिनेता होना सब जरूरी था । ऐसे ही कहानी के रंगमंच में भी कलाकार से अधिक अपेक्षाएँ की जाती है। इन अपेक्षाओं पर कलाकार को खरा उतरना आवश्यक होता है।

2) अमिताभ श्रीवास्तव

"1980 की गर्मियों की वह दोपहर अभी तक याद है, जब तय पाया गया था कि देवेन्द्र राज अंकुर अपनी एक पुरानी प्रस्तुति 'महानगर : तीन संवाद' फिर फिर से रिवाइव करेंगे - अमिता मिश्रा और मेरे साथ । यहीं से शुरुआत हुई, कहानियों के मंचन से मेरे परिचय की । 'महानगर : तीन संवाद' के बाद तो कई कहानियों में अभिनय किया, उपन्यासों में भी और हमेशा यही पाया कि यह अभिनय देवेन्द्र राज अंकुर स्टाइल, अपने आप में एक अद्‌भुत अनुभव है।"[14]

अमिताभ श्रीवास्तव जी अपने अनुभव को कुछ इस तरह विस्तार देते हैं "कहानियों के अभिनय की सबसे बड़ी विशेषता यह है कि आप एक ही साथ एक ही वक्त में, कई स्तरों पर, कई किरदारों का निर्वाह कर रह होते हैं। आप कहानीकार भी होते हैं, सूत्रधार भी, कोई-चरित्र विशेष, तो साथ-ही-साथ उसी चरित्र पर टिप्पणी करनेवाले भी, नाट्यलेख में अभिनय करते वक्त साधारणत: आप एक विशेष पात्र भर होते हैं। इसीलिए कहानियों की अभिनव शैली यथार्थवादिता और शैलीबद्धता का एक विशिष्ट सम्मिश्रण होती है। खास तौर पर इसीलिए भी कि हिंदुस्तान में

---

(13) कहानी का रंगमंच — महेश आनन्द, पृ. 39,

(14) कहानी का रंगमंच — महेश आनन्द, पृ. 40

यथार्थवादी कथा - शैली पर ही कहानीकारों का ज्यादा ज़ोर रहा है। कहानी के अभिनय की दूसरी चुनौती यह है कि अमूमन नाटकों में अभिनेता को सहयोग देनेवाली तमाम चीज़ें होती हैं । जैसे दृश्यबन्ध, रंगोपकरण, वेशभूषा, रूपसज्जा, पार्श्व-संगीत, ध्वनि-प्रभाव वगैरह - वगैरह, जबकि कहानियों के मंचन में इनका इस्तेमाल करीब-करीब नहीं के बराबर होता है । अब कई स्तरों के अभिनय के साथ-साथ, इन सब सहयोगी सामग्रियों और प्रभाव का अभाव, अभिनेता की जिम्मेदारी और भी बढ़ा देता है, क्योंकि दर्शकों के ध्यान का केन्द्र सिर्फ अभिनेता ही होते हैं। "[15] नाटक के उपकरणों के अभाव में कहानी के रंगमंच का क्षेत्र, अभिनेता की कसौटी का क्षेत्र होता है जिस पर अभिनेता को खरा उतरने के लिए अपनी पूरी कोशिश करनी पड़ती है।

3) हेमा सिंह

'कहानी का रंगमंच' के विषय में आपका मानना है - "कहानी का अपना अस्तित्व बनाए रखते हुए उसका नाट्यरूपांतरण नहीं किया गया है, न ही शब्द बदले गए , सिर्फ चरित्रों को उतारने के लिए कुछ वाक्य ऊपर नीचे किए गए । कहानी में दुहराव को भी काँटा-छाँटा गया । यह तो उसका ढाँचा था, पर असल मुद्दा था उस कहानी में अभिनय । असल में हर कहानी के कथ्य का अपना एक तेवर होता है, जिसके अनुसार अभिनेता को अपनी अभिनय शैली विकसित करनी चाहिए । मेरे लिए खानाबदोश में अभिनय एक चुनौती रहा, क्योंकि इन कहानियों में लेखिका एक सूत्रधार के रूप में कहानी शुरु कर बीच-बीच में चरित्र बनती रहती है, दूसरे पात्रों से बातचीत करती है। मेरे लिए यह आसान रहता कि एक बहुत निश्चित ठोस चरित्र-चित्रण करके एक ओर चरित्र को खड़ा कर दूँ और फिर बहुत तरह से सूत्रधार की पंक्तियाँ कह दूँ। लेकिन ऐसा न कर हमने कोशिश की कि चरित्र से सूत्रधार और सूत्रधार से चरित्र बनने के बदलाव (ट्रांसफॉर्मेशन) की प्रक्रिया को दर्शक देख सके । इसके लिए चरित्र और सूत्रधार के बीच एक बहुत ही सूक्ष्म विभाजन रेखा रखी गई । वैसे, यह सब पूर्व निर्धारित नहीं था, बल्कि पूर्वाभ्यासों के दौरान ही विकसित हुआ ।"[16]

कहानी के मंचन में विशेषकर अभिनेता का काम नाटक से अधिक चुनौतिपूर्ण है। नाटक का रूप होता है, लेकिन कहानी का मंचन कब कौन - सा रूप लेता है यह तो मंचन के दौरान ही पता चलता है।

4) विजय कुमार अंकुर द्वारा मंचित सौ से ऊपर कहानियों में से करीब पच्चीस कहानियों को देखने का तथा तीन कहानियों में मुझे अभिनय करने का मौका मिला, तीन कहानियाँ 'लौटना पहली बार'शीर्षक से प्रस्तुत की गयी थी । जिनमें गुलामी (नरेन्द्र सिंह बेदी), वापसी (उषाप्रियंवदा) तथा शटल (नरेन्द्र कोहली) कहानियाँ थी। मुझे पहले से ही पता था कि कहानी को उसी रूप में प्रस्तुत करना और उसके अर्थ और उसमें छुपी संभावनाओं को दिखाना होगा । इसमें वाचिकाभिनय मुख्य हो जाता है । हमारी लोक शैलियों में भी यही होता है । जैसे कथावाचन, आल्हा, पांडवानी या बुजुर्गों द्वारा सुनाई गई कहानियाँ आदि ।

---

[15] कहानी का रंगमंच — महेश आनन्द, पृ.40

[16] कहानी का रंगमंच — महेश आनन्द, पृ. 45

"ऐसे में अभिनेता की प्रधानता रहती है, बाकी चीज़ें गौण हो जाती हैं। कथा को लेकर अभिनेता अपने पूरे तंत्र के साथ दर्शकों के सामने उपस्थित हो जाता है। उसकी छोटी-छोटी गलतियाँ भी परिलक्षित होती हैं, साथ ही अभिनेता की सहजता व भाव सघनता दर्शकों को पुलकित भी करती हैं, बशर्ते अभिनेता उन छोटे-छोटे लम्हों को पकड़ पाए। अपरिवर्तित रंगमंचीय चित्रों व प्रतीकों को शत-प्रतिशत मूर्त रूप देना ही अभिनेता के लिए चैलेंज हो जाता है अब बात ये आती है कि कहानी किस तरह की है? कुछ कहानियाँ नैरेटिव होती हैं, कुछ ज्यादा ऐक्शन लिए तथा कुछ में संवादीय प्रसंग ज्यादा होते हैं। कहानियों के परिवेश से भी प्रस्तुति व अभिनय के तरीकों में काफी फर्क पड़ जाता है। अमरकांत की डिप्टी कलक्टरी ग्रामीण परिवेश की सीधी-सादी माँ-बाप-बेटे की कहानी है। इसमें काम करते वक्त मेरे लिए उस सादगी को पकड़ पाना ही चैलेंज था। उस सहजता की स्थिति में अपने को लाना, जहाँ से चरित्र का अंदाज, हाव-भाव, भांगिमा, अपनाई गई मुद्रा व बातचीत करने का लहजा अभिनेता के जरिए सहज व सधे ढंग से दर्शकों तक पहुँच सके। ऐसा करना चरित्र की आत्मा के करीब पहुँचे बगैर बिल्कुल संभव नहीं था। यह कोई एक दिन या महीने का काम नहीं है। इसके लिए अपने प्रशिक्षण, पूर्व-प्रदर्शन व अच्छी प्रस्तुतियों की प्रक्रिया को याद करना बहुत जरूरी हो जाता है।"[17]

नैरेटर कहानी के पाठकों के लिए ठीक है, लेखक नैरेशन के द्वारा कहानी को कम शब्दों में आगे ले जाता है। मुश्किल यह थी कि नैरेशन के साथ-साथ अपने बदलाव कैसे लाए। स्विच आन-ऑफ से संवाद में कोडिंग नहीं हो रही थी। नैरेशन चलने से ऐसा लगता कि कहानी रुक-सी रही है। इसीलिए चरित्र को पकड़ना ही उचित था।

"आज की स्थितियों में एक प्रैक्टिसिंग अभिनेता के लिए 'कहानी का रंगमंच' ज्यादा लाभप्रद है। यह ज्यादा दमखम की माँग करता है। आप हैं और दर्शक हैं, पर वे गिमिक्स नहीं हैं जिसके जरिए दर्शकों को बहा ले जाएंगे। 'थ्रू मिनिमम क्रिएट मैक्सिमम' की यह पॉलिसी मुझे अच्छी लगी। महानगरों में जहाँ साधन जुटा पाना ही मुख्य परेशानी होती है, वैसे में, ऐसा काम काफी कारगर हो सकता है। इसके ज़रिए हम दर्शकों के बीच जा सकते हैं। ऐसे चैलेंज अभिनेताओं को मिलने चाहिए, इससे अभिनेता के बलाबल का मापन होता है। अगर वह इसमें असफल होता है वह आस्वाद भी उसे आगे ही ले जाएगा, ऐसी आशा है।

उपर्युक्त अनुभव मैंने सिर्फ आपके साथ बांटा, कोई दावा नहीं किया है।"[18]

साधनों के अभाव में यह एक कारगर तरीका है जिसके माध्यम में अभिनेता को अभिनय निखारने का मौका मिलता है।

---

[17] कहानी का रंगमंच — महेश आनन्द, पृ. 41-42

[18] कहानी का रंगमंच — महेश आनन्द, पृ. 42

3.2.4 'कहानी का रंगमंच' समीक्षकों की दृष्टि में

1) महेश आनंद : (नया रंग - मुहावरा)

'कहानी का रंगमंच' में न तो अनेक अभिनेताओं द्वारा कहानी का पाठ होता है न कहानी को संवादों में बाँटा जाता है, न स्वरों में उतार चढ़ाव होता है, इसमें कहानी को नाटक नहीं बनाया जाता है । इसको कहानी का पाठ और नाट्यरूपांतर के बीच का रास्ता कह सकते हैं । इसमें कहानी के मूल रूप को सुरक्षित रखते हुए कहानी को प्रस्तुत किया जाता है। इसमें कुछ वाक्यों का क्रम बदला या दोहरायी गई बातों को छोड़ा गया है। संपादित करने या बदलने की कोशिश नहीं की गई है।

उपर्युक्त बात भी उन स्थानों पर लागू होती है। जहाँ पात्रों में गुस्सा, तनाव संघर्ष या अकेलापन आदि है,जिन्हें कार्य व्यापार द्वारा दर्शाया जा सकता है ।

'कहानी का रंगमंच' अर्थात पाठक के दृश्य संसार को रचना के भीतर से तलाश करके मंच पर प्रदर्शित करना । पाठक जब कहानी को पढ़े या सुने तो कहानी के पाठ के समानांतर वह कहानी को दृश्यात्मक रूप में भी देखता चले, इसी पाठक की कल्पना को अंकुर ने कहानी के रंगमंच द्वारा साकार किया है।

यह सच है कि हर नाटक में एक कहानी होती है और हर कहानी में एक नाटक विद्यमान रहता है — "परंतु कहानी के मंचन और नाटकों के प्रदर्शन में गहरा अंतर है। इस प्रयोग में कहानी के नाटक को नहीं, उसके कहानीपन को अर्थात उसकी निजता को सुरक्षित रखते हुए , उससे दृश्यात्मक इकाइयों को पकड़ना और दर्शकों को दिखाना-सुनाना ज़रूरी होता है।"[19]

इसमें अभिनेता स्वयं कहानी के अर्थ गांभीर्य तथा मर्म को झेलता हुआ उसे दर्शको तक पहुँचाता है। कहानी के पात्र मूर्त रूप धारण कर पाठकों से सीधा साक्षात्कार करते हैं। अभिनेता के लिए आवश्यक है कि कथ्य एवं रूप के भीतर से उभरती ध्वनियों के दृश्य को रेखांकित करें, जिसकी अनुभूति पाठक कहानी पढ़ते समय करता है। "कहानी की इसी निजता को सुरक्षित रखने के लिए निर्देशक रंगोपकरणों को लगभग अस्वीकार करते हुए अपनी ओर से कुछ नहीं जोड़ता, जबकि कई कहानियों में आकर्षक रंग-युक्तियों के इस्तेमाल के अवसर मिल सकते हैं।"[20]

कहानी के मंचन में कभी-कभी अभिनेता दर्शकों को सह-अभिनेता भी बना लेता है। कहानी के दृश्य संसार की परिकल्पना जितनी सरल लगती है उतनी ही कठिन है, क्योंकि कहानी का लेखक इसे मात्र पाठक के लिए लिखता है। " इसी प्रक्रिया में अभिनेता कहानी में चित्रित पात्र के किसी एक पहलू से ही उसकी संपूर्ण जीवन-चेतना को प्राप्त करता है और वह उस पात्र से भिन्न अन्य पात्रों के व्यक्तित्वों में भी एक साथ शामिल होता है। इसीलिए कहानी का रंगमंच अभिनय की नई दिशाओं के बारे में कुछ ऐसे सवाल उठाता है, जिनसे टकराना अभिनय के विद्यार्थी के लिए महत्वपूर्ण है।

---

[19] कहानी का रंगमंच — महेश आनन्द, पृ.115

[20] कहानी का रंगमंच — महेश आनन्द, पृ.115

इसी अर्थ में उस विशाल कथा-साहित्य को उसकी मूल प्रकृति और आस्वाद के साथ मंचित करना अधिक अर्थपूर्ण है, जहाँ ज़िंदगी की गहरी समझ के विभिन्न रंग-रूप मौजूद हैं और रंगकर्म की अनेक संभावनाएँ भी जिसमें निहित हैं।"[21]

इस प्रकार कहानी के रंगमंच में जहाँ कथा-साहित्य के प्रचार को विस्तार मिल रहा है, वहीं अभिनेता भी अभिनय को निखारने का ज़रिया इसमें पा रहा है।

2) कमल कपूर (एकांत के आलेख)

लोग जब नाट्य-रूपांतर की प्रस्तुति देखने जाते हैं तो वे शंकालू और आशान्वित दोनों होते हैं। शंका यह होती है कि क्या मुक्त साहित्य (कहानी) रूप को प्रभावी तरीके से नाटक रूप में बांधा जा सकता है और इससे कौन-सा कलात्मक उद्देश्य सिद्ध होगा ? आशा और उत्सुकता का कारण यह होता है कि यह एक साहसपूर्ण नवीन प्रयोग है। इसमें कथा-साहित्य और रंगमंच दोनों की समृद्धि की संभावनाएँ हैं।

"अगर हम बहुत पीछे, साहित्य के शुरुआती दौर में जाएँ तो मिलेगा कि भाषिक माध्यम से कलात्मक अभिव्यक्ति का सर्वोपरि रूप प्रस्तुतिपरक था, फिर वह चाहे कहानी हो, कविता हो या नाटक हो । इससे हमें संकेत मिलता है कि कथा साहित्य अंतत: कहानी सुनाने की ही कला है, जो अब हमारे युग की अनिवार्यताओं और सीमाओं के कारण लिखी और छापी जाती है। यही सीमाएँ कहानी विधा के अधिक विकास के लिए भी उत्तरदायी हैं। बहुत रोचक होने पर भी हम इस विषय को अभी यही छोड़े और अपने को उस तरह की कहानियों तक ही सीमित रखें जो मुद्रित साहित्य की सीमाओं के बावजूद अब भी प्रदर्शनकारी संभावनाएँ समेट हुए हैं। हमें उन कहानियों को छोड़कर, जो स्वत: नाट्य के मूल तत्व संजोए हुए हैं, और जिन्हें आसानी से मंचित किया जा सकता है, उन्हें उठाना होगा जो सिर्फ कहानी भर है, कहानी की मूलभूत विशिष्टताओं के साथ और फिर भी अभिनेय है। ऐसी कहानी में सिर्फ एक अभिनेता नहीं होगा, जो एक चरित्र की भूमिका ग्रहण कर उसे अभिनीत करे बल्कि एक ऐसा डिमांस्ट्रेटर होगा, एक ऐसा कथा वाचक होगा जो नाट्य तकनीकों का इस्तेमाल करते हुए कहानी के सभी चरित्रों के साथ उसे रंगमंच पर प्रस्तुत करेगा ।"[22]

देवेन्द्र राज अंकुर ने इसकी महत्त्वपूर्ण शुरुआत की है। वैसे तो प्रत्येक नई वस्तु पुरानी वस्तु का पुनरान्वेषण ही होता है। जो कोई भी इसको आगे बढ़ाना चाहेगा वह एक तरह से प्रत्यक्ष कहानी सुनाने की कला को पुनर्जीवित करेगा । जो अब मरणासन्न है। निर्मल वर्मा की कहानियों द्वारा आरंभ ये कार्य महत्त्वपूर्ण है।

3) नेमिचंद जैन (कहानी में नाटक की तलाश)

'कहानी का रंगमंच' इसीलिए सामने आया क्योंकि चार महानगरों और बड़े-बड़े राज्यों में शौकिया और उत्साही रंगकर्मी तो बहुत हैं पर उनके पास मंचित करने के लिए अधिक नाटक नहीं थे । रंगजगत कार्य मौलिक और अनूदित नाटकों से पूरा नहीं हो रहा था, कल्पनाशील निर्देशक, नए-नए रास्ते खोज रहे थे । तब देवेन्द्र राज अंकुर जी ने कहानियों को सीधे खेलने की कोशिश आरंभ की ।

---

[21] कहानी का रंगमंच - महेश आनन्द, पृ.121 [22] कहानी का रंगमंच - महेश आनन्द, पृ.81

"जाहिर है, इस प्रयोग में सबसे बड़ी चुनौती यह थी कि कहानी में पात्रों के आपसी संवादों या उनके आंतरिक सोच-विचार को तो मंच पर आसानी से प्रस्तुत कर सकते हैं, पर जो विवरण या वर्णन होते हैं, या तमाम दूसरी चीज़ें होती हैं, उनको नाटकीय रूप कैसे दिया जाए ? इसमें शायद भारतीय रंग-परंपरा की एक पुरानी विशेषता काम आई या हो सकता है अंकुर को अलग से यह सूझी है। हमारे बहुत से पारंपारिक नाटको में वाचक होता है, जो कहानी को जोड़ता है, उसके ऊपर टिप्पणी भी करता है ,और ज़रूरत पड़ने पर अलग-अलग स्थानों को, अलग-अलग स्थितियों को जोड़ने के लिए , ज़रूरत पड़ने पर अलग-अलग स्थानों को अलग-अलग संदर्भों को जोड़ने के लिए ।"[23]

'तीन एकांत' के बाद कहानी प्रस्तुत करने के प्रयास बढ़ गये । विवरण या वर्णन की समस्या को कई प्रकार से सुलझाया गया । कभी पात्र स्वयं वर्णन कर, कभी -कभी अलग-अलग पात्र अलग-अलग स्थितियों का वर्णन करके । इस प्रकार सैकड़ों कहानियाँ मंच पर प्रस्तुत की गयीं और कई लोगों ने भी यह तरीका अपनाया ।

'कहानी का रंगमंच' में मुख्य बात यह है कि मोटी बात या चालू मुहावरे वाले नाटकों को करने की बजाय अगर कहानियाँ मंचित की जाए तो श्रेष्ठ साहित्य का एक बड़ा क्षेत्र निदेर्शक के सामने खुल जायेगा । वहाँ ऐसी रचनाएँ मिलेंगी जिनमें जीवन की गहरी समझ की, अपुभूति की, हमारे आज के यथार्थ की विडम्बनाओं को घेरा करती है। इनके प्रस्तुतीकरण से सृजनात्मकता लेखन का बहुत सार्थक हिस्सा बनकर रंगमंच पर आयी हैं जिसमें निर्मल वर्मा के साथ प्रेमचंद, भीष्म साहनी, मन्नू भंडारी, कृष्ण बलदेव वैद, हरिशंकर परसाई, मोहन राकेश आदि हैं। इन लेखकों ने जीवन की विडम्बनाओं को, संघर्षों को आज के आदमी की हालत को, स्थितियों को अपनी कहानियों में दर्शाया है। पिछले बीस-पच्चीस वर्षों में हिंदी में ऐसे नाटक कम हैं जिनमें जीवन की अनुभूति हो, गहरी समझ हो, सूक्ष्मता के साथ सर्जनात्मक अनुशासन हो । इसीलिए कहानी का रंगमंच बहुत सार्थकता और नवीनता लिए है।

कहानियाँ विविध प्रकार की मिल जाती हैं जैसे अलग-अलग भाव दशा की, अलग-अलग शैली की, अलग-अलग सामाजिक परिवेश की आदि । ऐसी विविधता के नाटक कम ही मिलते हैं।

इस प्रकार अनेक अनुभवों को 'कहानी का रंगमंच' द्वारा दर्शकों तक पहुँचा सकते हैं और वह भी कम से कम साधनों द्वारा । परंतु अभिनेता को अधिक कुशल, संवेदनशील, सृजनात्मक आदि होना चाहिए ।

"यह खुशी की बात है कि देवेन्द्रराज अंकुर कहानी प्रस्तुतीकरण को एक और नया रूप दे रहे हैं और उसे हमारे पारंपरिक कथामूलक नाट्यों से भी जोड़ने की कोशिश हो रही हैं। हमारी नाट्य-परंपरा में कहानी को मंच पर गाने की, कहने की और दिखाने की पद्धति हर क्षेत्र में हो रही है और उसके कई रूप मौजूद हैं। अगर कहानी को उनसे जोड़ा जाए तो शायद एक नया

---

[23] कहानी का रंगमंच — महेश आनन्द, पृ. 94

आयाम पैदा हो सकता है। जैसे, संगीत या किसी हद तक नृत्य को कहानी के प्रस्तुतीकरण में लाया जाए । ऐसी कहानी चुनी जाए जिसमें ये तत्त्व पहले से मौजूद हैं या कि निहित हैं और प्रस्तुतीकरण में उसका इस्तेमाल किया जाए हमारा बहुत सारा रंगमंच नैरेटिव या कथागायन पर आधारित है, जिसमें अभिनेता अपनी उपस्थिति से, अपनी कला से, अपने हुनर से, नई जान डालता है। वह कहानी को कहता या गाता जाता है और साथ ही उसे कई तरह से दिखाता और रूपायित करता जाता है। कहानी के प्रस्तुतीकरण को उससे जोड़ने की कोशिश नई दिशाएँ उद्घाटित कर सकती हैं।"[24]

नेमिचंद जैन प्राचीन नाट्य परंपराओं में 'कहानी का रंगमंच' की जड़ ढूंढते हैं। और साथ ही इस बात को भी मानते हैं कि अंकुर जो कर रहे हैं, उसमें नयापन भी है, इसके माध्यम से साहित्य का अतुल भंडार लोगों के सामने आयेगा ।

4) भारत रत्न भार्गव (दृश्यकथा का बनता-संवरता व्याकरण)

यहाँ पर ये बात जान लेना जरूरी है कि आलेख के स्तर पर यह प्रक्रिया नाट्यरूपांतर से बिल्कुल अलग है । नाट्यरूपांतर में रचना को, रंगमंचीय सीमाओं और संभावनाओं को दृष्टि में रखते हुए, उसे एक नया कलेवर दिया जाता है। इस प्रक्रिया में रूपांतरकार मूल रचना की अस्मिता की रक्षा करते हुए, उसमें कुछ बदलाव भी कर सकता है जैसे कविता, कहानी, उपन्यास, रिपोर्ताज आदि को नाटक जैसा बनाने की कुछ छूट ले सकता है। लेकिन अंकुर जी जब कहानी मंचित करते हैं तो उसका आस्वाद कहानी के मूल आस्वाद से अलग नहीं होता है । अपितु उसमें और कुछ जुड़ जाता है । यह अनुभव कहानी पढ़ने के अनुभव से भी अधिक असरदार और गहरा हो जाता है।

"कथामंच में अभिनेता पूरी तरह शब्दों पर आश्रित है । शब्द भी वही जो मूल कथाकार के हैं । आशु अभिनय, यानी इंप्रोवाइज़ेशन की कोई गुंजाइश नहीं । कथासार के शब्द सदैव एक -से नहीं हो सकते । चरित्रों झांकने से उनके प्रयोजन, भंगिमा, उद्देश्य शब्दों के माध्यम से ही रूप ग्रहण करते हैं । प्रेमचंद का मुहावरा, उनके पात्र और मनोदशाएँ, उनकी अन्तर्दृष्टि और रचना धार्मिता निर्मल वर्मा से एकदम भिन्न हैं। गौर से देखें तो पाएँगे कि भीष्म साहनी, धर्मवीर भारती, रेणु, अमरकांत, मोहन राकेश आदि के चरित्रों की बुनावट इन कथाकारों के मुहावरे के ज़रिए बेहद स्पष्ट और गहरी संवेदनशीलता की परतें खोलती हुई रचनाकारों की अलग पहचान बनाने में समर्थ हुई है ।

मूल कहानियों की अस्मिता की रक्षा करना कथा-मंचन का पहला धर्म है। और अभिनेता के लिए यही सबसे बड़ी चुनौती भी । यदि अभिनेता उन चित्रों को उसी रूप में संप्रेषित नहीं कर पाते, तो रचना की साहित्यिक गुणवत्ता को नष्ट हो जाने का खतरा है । अभिनय ऐसा हो कि कहानी, कहानी ही रहे, नाटक न बने, क्योंकि जैसे-जैसे कहानी नाटक बनेगी, उसे अनिवार्यत: अपना मौलिक और आस्वाद छोड़ना पड़ेगा । यह अभीष्ट नहीं है ।"[25]

---

[24] कहानी का रंगमंच — महेश आनन्द, पृ.98

[25] कहानी का रंगमंच — महेश आनन्द, पृ. 103

अर्थात जिस सूक्ष्मता से कहानी में बातें होती हैं उस तरह नाटक में संभव नहीं ।

5) सर्वेश्वर दयाल सक्सेना (कहानी की प्रस्तुति, जो नाटक नहीं)

जब देवेन्द्र राज अंकुर जी ने इप्टा की ओर से पाँच कहानियाँ (प्रेमचंद की 'बड़े भाई साहब', विजयदान देथा की 'राजीनामा', निर्मल वर्मा की 'डेढ़ इंच ऊपर' तथा 'बीच बहस में' तथा हरिप्रकाश की वापसी') प्रस्तुत की तो उनमें कई ऐसी सूक्ष्म परते दिखायी दी जिनको समझना जरूरी है जिससे कहानी देखने का अनुभव नाटक देखने के अनुभव से अलग हो गया । जब दर्शक में साहित्यिक संस्कार होगा तभी वह कहानी का अच्छा दर्शक हो सकता है । जैसे निर्मल वर्मा की भाषा की काव्यात्मक गहाराई को समझना । वहाँ हम प्रतीकों को अभिनय में ढलते देखते हैं आदि ।

कहानी की प्रस्तुति का फार्मूला नहीं हो सकता है, जैसे अक्सर नाटक का होता है । हर कहानी अलग ट्रीटमेंट चाहती है । कहानी की प्रस्तुति को सावधान होकर देखने की ज़रूरत होती है । क्योंकि कहानी का एक-एक वाक्य महत्वपूर्ण होता है । जैसे -

"विजयदान देथा की कहानी 'राजीनामा' का भेद नहीं खुलेगा, यदि अंतिम वाक्य अनसुना कर दिया गया, जहाँ अपने भीतर के सद-असद से लड़ता पात्र अंत में थानेदार हो जाता है तथा लाखों कमाता है । इसी वाक्य पर राजीनामा टिका है ।"[26]

यह कहना ज़रूरी है कि 'कहानी का रंगमंच' एक गंभीर विधा है । दर्शक भी कहानी की प्रस्तुति में केवल थोड़े बहुत नाटकीय मनोरंजन की इच्छा से नही अपितु कथा साहित्य को गहराई से समझने तथा परखने का दायित्व भी लेकर उसे देखने जाए अर्थात सक्सेना यहाँ साहित्य से लोगों को प्रत्यक्ष जोड़ना चाहते हैं ।

3.3 कृतियों का नाट्यरूपांतरण

नाट्यरूपांतर की दो दिशाएँ मिलती हैं -

1) कृतियों के मूल लेखकों द्वारा किया गया नाट्य रूपांतरण तथा 2) कृति के मूल लेखकों के अतिरिक्त अन्यों द्वारा किया गया नाट्यरूपांतरण । इस भेद को कहानी और उपन्यास इन दोनों के संदर्भ में देखा जाता है । मुख्य नाट्यरूपांतर निम्नलिखित हैं -

कहनियाँ

क्र.सं.	कहानी	मूल लेखक	नाट्यरूपांतर का नाम	नाट्यरूपांतरकार
1.	सत्याग्रह	प्रेमचंद	मोटे राम का सत्याग्रह	सफदर हाश्मी
2.	प्रतिज्ञा	प्रेमचंद	प्रतिज्ञा	डॉ. गिरीश रस्तोगी
3.	कसाईबाड़ा	शिवमूर्ति	कसाईबाड़ा	शिवमूर्ति
4.	इंस्पेक्टर मातादीन चाँद पर	हरिशंकर परसाई	इंस्पेक्टर मातादीन चाँद पर	तपन बेनर्जी

---

(26) कहानी का रंगमंच - महेश आनन्द, पृ. 123

5.	परमात्मा का कुत्ता	मोहन राकेश	बारह सौ छब्बीस बटा सात	जितेंद्र मित्तल
6.	नंगी आवाज़ें	सआदत हसन मंटो	नंगी आवाज़े	जितेन्द्र मित्तल
7.	शवयात्रा	सुदर्शन नारंग	शवयात्रा	नफ़ीस आफरीदी

उपन्यास :

क्र.सं.	उपन्यास	मूल लेखक	नाट्यरूपांतर का नाम	नाट्यरूपांतरकार
1.	गोदान	प्रेमचंद	होरी	विष्णु प्रभाकर
2.	गबन	प्रेमचंद	चन्द्रहार	विष्णु प्रभाकर
3.	मैला आँचल	रेणु	मैला आँचल	हृषीकेश सुलभ
4.	महाभोज	मन्नू भंडारी	महाभोज	मन्नू भंडारी
5.	राग दरबारी	श्रीलाल शुक्ल	रंगनाथ की वापसी	डॉ. गिरीश रस्तोगी
6.	काजर की कोठरी	देवकीनंदन खत्री	काजर की कोठरी	मृणाल पांडे
7.	बाणभट्ट की आत्मकथा	डॉ हजारीप्रसाद द्विवेदी	बाणभट्ट की आत्मकथा	डॉ. गिरिश रस्तोगी
8.	एक चिथड़ा सुख	निर्मल वर्मा	एक चिथडा सुख	डॉ. गिरीश रस्तोगी
9.	सुहाग के नूपुर	अमृतलाल नागर	नगर वधू	प्रतिभा अग्रवाल
10.	बीमार शहर	राजेन्द्र अवस्थी	बूची टेरेस	राजेन्द्र अवस्थी
11.	मुख्य मंत्री	चाणक्य सेन	मुख्य मंत्री	रंजीत कपूर
12.	बेगम का तकिया	पं. आनंद कुमार	बेगम का तकिया	रंजीत कपूर

ऊपर जिन कहनियों तथा उपन्यासों को रेखांकित किया गया है । वे शोध कार्य में संदर्भित हैं । "नाट्यरूपांतर — चाहे वह उपन्यास का हो, चाहे कहानी, कविता का - को हम सहसा नकार नही सकते । अगर वह नितांत मौलिक रचना नहीं है तो वह नितांत गौण भी नहीं है । वह भी रचना है और उनकी भी अपनी शर्तें हैं।"[27]

यहाँ तक की 'कहानी का रंगमंच' में भी उपन्यास को संक्षिप्त करके प्रस्तुत किया गया है और यही रंगमंच की शर्त है । कहा गया है कि आवश्यकता ही आविष्कार की जननी है । ऐसे ही नाट्यरूपांतरण भी आवश्यकता के अनुसार ही प्रस्तुत हुए हैं । इसके बारे में डॉ. गिरीश रस्तोगी कहती हैं — "अनुवादों की भीड़ और तीव्र गति से अजीब मन:स्थिति ने हमारे रंगकर्मी को ग्रस्त किया कि 'हिंदी में कुछ है ही नहीं'। हिंदी नाटकों की कमी और हिंदी रंगमंच के संघर्ष, सक्रियता, नवोत्साह को पूरा और जीवंत करने के लिए गहरी रचनात्मक और आकुलता के साथ नाट्यरूपांतरों का तीव्र दौर शुरु हुआ जिसमें श्री लाल शुक्ल के 'राग दरबारी' उपन्यास के नाट्यरूपांतर (गिरीश रस्तोगी) ने महत्त्वपूर्ण भूमिका निंभायी । कृष्णा सोबती के 'मित्रों मरजानी' और 'डार से बिछुड़ी' (बृजमोहन शाह और देवेन्द्र राज अंकुर), हजारी प्रसाद द्विवेदी के 'बाणभट्ट की आत्मकथा' (गिरीश रस्तोगी) और हावर्ड के स्पार्टकस (बादल सरकार) के रूपांतर और प्रस्तुतीकरण

---

[27] नाटक तथा रंग परिकल्पना — डॉ. गिरीश रस्तोगी, पृ.3 (भूमिका)

पिछले दो दशक के उस इतिहास और कर्म को सामने लाते हैं जब रंगकर्मी ताज़गी भरे अनुभव और सृजन से साक्षात्कार करने को बेचैन था । इन्हीं के साथ प्रयोगधर्मिता और सृजनशीलता के फलस्वरूप हिंदी रंगमंच का सम्बन्ध नाट्यपाठ, कहानी के नाट्यपाठ, काव्य के नाटकीय पाठ और काव्य के मंचीय प्रयोगों से भी जुड़ा । धर्मवीर भारती की 'मुनादी' , सर्वेश्वरदयाल सक्सेना की 'कुआनो नदी' , मुक्तिबोध की 'अंधेरे में', निराला की 'राम की शक्तिपूजा' मैथिलीशरण गुप्त की कविताओं और श्रीकांत वर्मा के 'मगध' काव्य के भोपाल और गोरखपुर में मंचन उस ताज़गी भरे अनुभव का विस्तार थे।"[28]

उपन्यास के मूल लेखकों द्वारा नाट्यरूपांतर तथा उपन्यास के मूल लेखकों के अतिरिक्त अन्यों द्वारा नाट्यरूपांतर के सम्बन्ध में - "यद्यपि कुछ विवाद उठते रहे हैं । प्राय: कथाकार के सामने समस्या स्व की अपनी रचना की मौलिकता में किसी को अधिकार प्रवेश न करने देने की रही है । कभी-कभी किसी रचनाकार को यह भी लगता रहा है कि उसकी रचना को रूपांतरित करके 'दूसरा व्यक्ति' अधिक प्रसिद्धि पा जाता है । यह भी सवाल उठा है कि स्वयं कहानीकार ही अपनी कहानी का अच्छा रूपांतरण कर सकता है दूसरा नहीं ।"[29]

प्रकाश झा ने पटना में नाट्य लेखन पर एक शिविर का आयोजन किया था जिसमें डॉ. गिरीश रस्तोगी को प्रशिक्षक के रूप आमंत्रित किया गया था । "वहाँ एक सत्र नाट्यरूपांतर पर भी चला जिसमें कहानीकार विजयकांत ने ये प्रश्न उठाये कि नाट्यरूपांतर क्यों ? और अगर हो भी तो कोई दूसरा उसे कैसे अच्छी तरह कर सकता है ? स्वयं कथाकार ही क्यों न करे ? क्योंकि वही अपनी रचना को बेहतर और गहराई से समझ सकता है।"[30] इसका उत्तर गिरीश रस्तोगी ने कुछ इस प्रकार दिया "कि किसी-किसी लेखक के साथ यह सही हो सकता है लेकिन हमेशा यह संभव नहीं है कि कथाकार में नाटककार और निर्देशक की कल्पना दृष्टि और उसकी पूरी प्रक्रिया भी हो और वह अपने 'पाठक' को 'दर्शक' के रूप में बदलकर अनुभव कर सके । सवाल किसी भी रचना को एक नयी 'सृष्टि' के रूप में लाने का है — केवल नाटक बना देने का नहीं । कथाकार के कथ्य को मूल संवेदना को निश्चित रूप से आरंभ से अंत तक रूपांतर करते समय सुरक्षित रखना है । कोई ज़रूरी नहीं कि हम उस कृति को ज्यों का त्यों अंत तक लेकर चले - हमारे सामने जटिलताएँ, चुनौतियाँ रंगमंच की हैं। रंगमंच की निरंतरता, शर्तें, क्रियातत्त्व को ध्यान में रखते हुए अगर कुछ या कोई दृश्य या स्थल छोड़ना पड़ता है, तो अनिवार्य तौर पर कहीं जोड़ना पड़ता है । चाहे संकेत, चाहे व्यंजनाएँ अथवा शब्द, वाक्य या दृश्य भी (चाहे वह शाब्दिक हो चाहे रंगभाषा द्वारा बुना गया हो) तो वह उस रचना को नष्ट करने के लिए नहीं - उसकी जीवन शक्ति को और उर्जा देने के लिए । अगर इस प्रकार के प्रवेश से रचना कहीं भी टूट या बिखर रही है, तो यह निश्चय हर रूपांतरकार और निर्देशक की कमी है, अगर मूल रचना और अधिक प्रभावशाली ढंग से नयी कृति का रूप धारण करती है - अथवा निर्देशक - रूपांतरकार उसअपनी कल्पनाशक्ति से आज के युग से, समय से, वर्तमान चेतना से

---

(28) नाटक तथा रंग परिकल्पना — डॉ. गिरीश रस्तोगी, पृ. 22,23

(29) नाटक तथा रंग परिकल्पना — डॉ. गिरीश रस्तोगी, पृ. 33,

(30) नाटक तथा रंग परिकल्पना — डॉ. गिरीश रस्तोगी, पृ. 33

जोड़कर कुछ भिन्न, संकेत भी देता है, तो उसे रचना को 'डेमेज 'करने के अर्थ में नहीं लिया जाना चाहिए ।"[31] उदाहरण - 'सत्याग्रह' के रूपांतरकार सफदर हश्मी कहते हैं - "एक बार जब नई संभावनायें उत्पन्न होने लगी तो मैंने खुले हाथ से पात्र और परिस्थितियाँ गढ़नी शुरु कर दी । उदाहरण के लिये, कहानी में प्रेमचंद ने 'घोड़े पर सवार मजिस्ट्रेट' की दुकानदारों को जेल भिजवाने, बाज़ार लुटवाने और 'यह वह कहवाने 'की धमकियाँ देते हुए केवल एक -दो वाक्यों में जो तस्वीर खींची है उससे एक ज़िंदा ज़ालिम ठेठ अफसरशाही माजिस्ट्रेट की तस्वीर उभरी और इर्द-गिर्द सात अफसर और थ्री नाट थ्री मानों अपने आप ही अस्तित्व में आ गये । यह पूरा सरकारी अमला पृष्ठभूमि में ही सही मगर मूल कहानी में मौजूद है ।"[32]

उपर्युक्त बात से यह साबित हो जाता है कि समर्थ रूपांतरकार, रूपांतर के माध्यम से कहानी को चार-चाँद लगा देता है । इसी बात को पुष्ट करने के लिए डॉ. गिरीश रस्तोगी जी एक फिल्म का उदाहरण देती हैं - "सत्यजित रे अगर प्रेमचंद की 'शतरंज के खिलाड़ी' कहानी पर फिल्म बनाते समय उसे कैमरे की और अपने समय की नयी भाषा और व्यंजना देते हैं, तो उसे रचनाशीलता का बेहद ज़रूरी हिस्सा माना जाना चाहिए — उस पर हमारी या किसी की भी सहमति- असहमति, बहस अस्वाभाविक हैं, पर उसका अर्थ विरोध या अस्वीकार नहीं है । इसमें तो रचना की अंदरूनी संभावनाएँ, उसकी भीतरी शक्ति ही पता लगती है और साथ ही निदेर्शक रूपांतरकार की सर्जनात्मक क्षमता भी क्योंकि जिस तरह साधारण रूपांतरकार निर्देशक एक महत्वपूर्ण कृति को नष्ट कर देता है, उसी तरह एक सृजनशील निदेर्शक रूपांतरकार साधारण रचना को भी अत्यंत प्राणवान, सार्थक बना सकता है । इसमें मूल लेखक को भी किसी प्रकार का संदेह भ्रम या अन्देशा नहीं करना चाहिए ।"[32] यह बात अलग है कि - "लेखक का अपनी रचना उसके ढाँचे, शिल्प, कथ्य चरित्रों और स्थितियों - को लेकर एक स्वाभाविक - सा मोह होता है, जिनसे मुक्त होकर स्वतंत्र दृष्टि से वह रंगमंच के अनुसार अपनी रचना पर नहीं सोच पाता । जो चीजें लिखने में बहुत सुंदर हैं, जरूरी नहीं कि प्रस्तुति में वे उसी तरह, उतनी सुंदर लगें, बल्कि कभी-कभी वे निरर्थक, बाधक भी लग सकती हैं, कभी रंगमंच का व्याकरण आड़े आता है, कभी दर्शकों से प्रत्यक्ष सम्बन्ध, कभी वह प्रस्तुति, समय वातावरण, युग और कभी भाषा । लेकिन कहानी उपन्यास को लेकर लेखक जिस तरह सोचता है, वह बिल्कुल दूसरी दृष्टि है - वह अपने दृश्यों, पात्रों संवादों में बदलाव नहीं चाहता । 'राग दरबारी'का अंत पलायनवाद के विरुद्ध चाहती थी, पर श्री लाल शुक्ल का बल उपन्यास में निहित अंत और रंगनाथ के उस पलायनवाद पर ही था । ज़ाहिर है प्रस्तुति में यह पलायनवाद आलोचना के केन्द्र में रहा और बहुत सी दूसरी प्रस्तुतियों में उसका अंत भिन्न रूप में करने के कई प्रयोग किये गये । एक माने में हर लिखा नाटक भी गम्भीर एवं सृजनशील निदेर्शक के द्वारा एक प्रकार से रूपांतररित ही होता है — चाहे वह भारतेंदु का 'अंधेरनगरी ' या'विद्या सुंदर'हो चाहे प्रसाद का 'स्कंदगुप्त'और चाहे मोहन राकेश का 'आधे अधूरे' । अगर उन प्रयोगों पर आपत्ति नहीं है तो सार्थक सर्जनात्मक नाट्यरूपांतर पर भी मेरी दृष्टि में आपत्ति निराधार है ।"[33]

---

(31) नाटक तथा रंग परिकल्पना — डॉ. गिरीश रस्तोगी, पृ. 34

(32) मोटेराम का सत्याग्रह — (प्रेमचन्द) — सफदर हाश्मी, पृ. 4

(33) नाटक तथा रंग परिकल्पना — डॉ. गिरीश रस्तोगी, पृ. 34

नाट्यरूपांतरण को लोग कृति की अनुकृति मानते हैं । इस प्रकार की रचना को अधिक महत्त्व नही देते हैं । लेकिन नाट्यरूपांतरण के कारण ही मूल कृति को अधिक प्रसिद्धि मिलती है यह बात निर्विवाद है। नाट्यरूपांतरण द्वारा कहानी तथा उपन्यास के पात्र जीवित होकर दर्शकों के समक्ष खड़े होते हैं जो दर्शकों पर अधिक प्रभाव डालते हैं ।

नाट्यरूपांतर तो साहित्य का साथी है, जो आम लोगों तक साहित्य को पहुँचाता है। रंगमंच और साहित्य के बीच की दूरी को पाटता है । इसीलिये कहा गया है कि — "नाटक कोई पाठ्य पुस्तक मात्र नहीं है, वह एक जीवंत अनुभव है और रंगमंच उसका माध्यम रंगमंच को उसका माध्यम मानकर ही नाटक की निजी सत्ता की खोज संभव है । इसका यह तात्पर्य भी नहीं कि नाटक मात्र रंगमंच है, बल्कि यह कहना अधिक उपयुक्त है कि वह भाषागत अभिव्यक्ति का माध्यम भी है । शब्दबद्ध होने पर भी और भाषा की शक्ति-प्रधानता होने पर भी उसे मात्र साहित्य नहीं कहा जा सकता — यही उसकी जटिलता है । वह एक स्वतंत्र विधा के रूप में और विशिष्ट, सामूहिक संश्लिष्ट कला रूप में पहचाना जाना चाहिए ।"[34]

हिंदी भाषी क्षेत्र या हिंदी नाटक खेले जाने वाला क्षेत्र बहुत व्यापक है । केवल उत्तर भारत में ही नहीं हिंदी दक्षिण में तथा कोलकत्ता आदि कई क्षेत्रों में बहुत प्रचलित है । और जाहिर है कि इन सभी क्षेत्रों में हिंदी नाटक भी किये जाते हैं । लेकिन जब हम हिंदी नाटक साहित्य पर नजर डाले तो वह इतने व्यापक रूप में उपलब्ध नहीं या दूसरे शब्दों में कह लिजिए कि जैसे नाटक रंगमंच के लोग चाहते हैं वैसे नाटक कम हैं । तब इन नाट्य संस्थाओं ने कथा-साहित्य की ओर रुख किया है।

कथा-साहित्य ही न होकर कविताओं का भी मंचन किया गया है । मनुष्य हमेशा से ही कुछ नया करना चाहता रहा है । मनुष्य हमेशा ही विकास की ओर अग्रसर रहता है और यही उसके मनुष्य होने की पहचान है । नाट्यरूपांतरण में भी एक तरह से निर्माणात्मक कार्य छुपा रहता है ।

अत: "नाट्यरूपांतर न गौण वस्तु है, न द्वितीय-तृतीय स्तर की चीज़। वह भी सृजन है — एक मौलिक का पुन: सृजन इसीलिए उसका तात्पर्य किसी बनी बनायी रचना को केवल इस्तेमाल करना नहीं है - उस रचना में अंतर्निहित दूरगामी संभावनाओं और कला एवं साहित्य के विलक्षण सम्बन्ध-सूत्रों को तलाशना, पिरोना और नवीन सौन्दर्य-बोध के साथ बड़े समूह तक संप्रेषित करना है । लिखित शब्दों को दृश्यात्मक लय, टोन और भिन्न आकार देना है ।"[35]

कुछ विद्वान नाट्यरूपांतरण को गौण वस्तु समझते हैं लेकिन ऐसा नहीं, क्योंकि किसी भी कृति का नाट्यरूपांतरण करते समय नाट्यरूपांतरकार के समक्ष दुगनी चुनौती होती है । जब कोई मौलिक नाटक लिखता है तो उसके सामने इस प्रकार की चुनौती नहीं होती है । वह अपने मौलिक नाटक को किसी भी रूप में ढाल सकता है । उसके आगे मूल लेखक के उद्देश्य को

---

(34) नाटक तथा रंग - परिकल्पना - डॉ. गिरीश रस्तोगी, पृ.1

(35) नाटक तथा रंग - परिकल्पना - डॉ. गिरीश रस्तोगी, पृ.23

ध्यान में रखना, कृति को कुछ नया देने से पहले बहुत सोचना आदि जैसी बातें नहीं होती हैं । लेकिन नाट्यरूपांतरकार को इन सब बातों का ध्यान रखना पड़ता है ।

"यह स्पष्ट होना बहुत जरूरी है कि किसी भी कृति को कहानी, कविता या उपन्यास को संवादबद्ध कर देना ही नाट्यरूपांतर नहीं है । कोई स्थिति, कोई चरित्रांकन या स्थल कहानी या उपन्यास में लम्बे या कम समय में प्रभावपूर्ण या अर्थमय हो सकता है — हम पढ़ते समय छोड़-छोड़कर भी पढ़ लेते हैं और कभी किसी परिस्थिति को न समझ पाकर उसे दोबारा पढ़ने की छूट भी लेते हैं। पर यह छूट नाटक में नहीं है । दृश्यत्व के कारण जो स्थिति आकर गयी, वह छूट जाती है और कहानी के पाठ्य दृश्य या मन: स्थिति, मंच पर एकरस या उबाऊ अथवा अर्थहीन भी हो सकता है । ऐसे स्थानों पर नाट्यरूपांतरकार को आवश्यक परिवर्तन काँट-छाँट का,क्रम का बदलना शब्दों के स्थान पर रंगभाषा का उपयोग करना आदि अनेक रूपों में कल्पनाशीलता से काम लेना पड़ता है। कभी-कभी किसी स्थिति को दर्शकों तक संप्रेषित करने के लिए नये ढंग से पूरे दृश्य को सोचना पड़ सकता है ।"(36) कभी-कभी चीज़ों को बदलना इसीलिये ज़रूरी हो जाता है। "कठिनाई तब पैदा होती है जब स्थूल दृष्टि, संवेदनहीन कलम से किसी कृति को निर्मम और सरलीकृत तोड़-मरोड़ की जाती है, प्रेमचंद और रेणु की श्रेष्ठ कहानियों के साथ प्राय: ऐसा हुआ है । क्या केवल कहानी कह देना 'ईदगाह' और 'पंचलाइट' या 'लालपान की बेगम 'कहानियों का उद्देश्य है ? अगर नाट्यरूपांतर केवल उनमें विहित कहानी कहकर घटनाक्रम बनाता हुआ इतिश्री कर लेता है तो यह उस रचना के प्रति, अपराध है और ऐसा होता रहा है । अगर कोई 'मंत्र' कहानी के आंतरिक लक्ष्य को नहीं समझा है तो उसे साँप के खेल की कहानी भी बना दिया गया है — यहाँ तक कि करुण कहानी के साथ भी व्यभिचार हुआ है । यह तब होता है जब हम कहानी की अंतर्भूत संवेदना को बिना समझे, नाटकीय स्थलों को ढूंढकर उनमें जबर्दस्त थियेट्रीकेलिटी ठूँसने का प्रयास करते हैं किंतु गंभीर संवेदनशील साहित्यिक समझ से युक्त रूपांतरकार और निर्देशक जब किसी रचना को छूते हैं तो उसका ट्रीटमेंट 'सृजन' का, मौलिकता का होता है । तब भी हमेशा यह संभव नहीं कि आप सफल हों ही । प्रतिभा अग्रवाल ने 'गोदान' का नाट्यरूपांतर 'होरी' नाम से किया — सराहा गया पर 'सुहाग के नुपूर' का 'नगरवधू'नाम से किया गया नाट्यरूपांतर अनेक प्रश्नचिन्ह लगा गया । स्वयं उपन्यासकार अमृतलाल नागर को लगा कि पाठ्य उपन्यास कहीं अधिक सर्जनात्मक और नाटकीय लगता है ।"(37)

अर्थात कभी-कभी नाट्यरूपांतरकार को असफलता का भी सामना करना पड़ता है और कभी-कभी उसे अनेक आलोचनाओं का शिकार भी होना पड़ता है । गिरीश रस्तोगी ने जब हजारी प्रसाद द्विवेदी के उपन्यास 'बाणभट्ट की आत्मकथा' का नाट्यरूपांतर किया तो अनेक कठिनाइयों का सामना करना पड़ा, वे स्वयं इस विषय में कहती हैं — "इस उपन्यास में वर्णन और भाषा की बुनावट का अद्भुत सौंदर्य है जो पठनीयता के आस्वाद से पूर्ण है । साथ ही इसमें आचार्य द्विवेदी जी का चमत्कारिक अध्ययन - चिंतन - प्रतिभा, कथाओं-अंतर कथाओं कि

---

(36) नाटक तथा रंग परिकल्पना - डॉ. गिरीश रस्तोगी, पृ.31

(37) नाटक तथा रंग परिकल्पना - डॉ. गिरीश रस्तोगी, पृ.31,32

विलक्षण धारा बह रही है और एक पूरा युग भी वहाँ मौजूद है — इसलिए दर्जनों बार पढ़-पढ़कर उसके समग्र प्रभाव, वातावरण, भाषिक चेतना, युग और चरित्रों को नाटकीय किंतु अत्यंत अनिवार्य स्थलों को चुनना और उनको एक दृश्यात्मक आकार और क्रम देना आवश्यक लगा । कई बार यह भी लगा कि संभवत: मैं द्विवेदी जी के आचार्यतत्व, व्यक्तित्व के दबाव से मुक्त नहीं हूँ । बिना उस मुक्ति के अच्छा नाट्यरूपांतर संभव नहीं है, निर्ममता और संवेदनशीलता का, रचना के उपयोग और मौलिकता का अद्भुत समन्वय है - नाट्य रूपांतर ।"[38]

ऐसी समस्याओं का सामना सभी नाट्य रूपांतकारों को करना पड़ता है । समस्या का स्वरूप विविध प्रकार का हो सकता है -"इन्ही द्वन्द्वों प्रश्नों से गुजरते हुए 'मुख्यमंत्री', 'महाभोज', 'कभी न छोड़े खेत' आदि उपन्यासों के रूपांतर और मंचन हुए । 'महाभोज' तो स्वयं लेखिका मन्नू भंडारी ने रूपांतरित किया । विजयदान देथा की कहानी पर प्रकाश झा ने 'परिणति' फिल्म बनायी । तीन पृष्ठ की कहानी पर एक संपूर्ण फिल्म, जिसमें दृश्यत्व का, दर्शक की सहभागिता का, कैमरे की आँख का, वातावरण और परिस्थितियों का एक खास मूड़ और लक्ष्य का सुंदर निर्वाह किया गया था - वहाँ शब्द ही पर्याप्त नहीं और तब वह कहानी केवल विजययदान देथा की लिखित रचना नहीं रह जाती, उसकी फिल्म में प्रकाश झा की दृष्टि, व्यक्तित्व और कल्पना भी, फिल्म की अपनी क्रियेटिव भाषा भी जुड़ जाती है । नाट्यरूपांतर करते समय भी दृष्टि सृजन और सम्प्रेषण की, प्रभाव की एकता की, समग्रता की होनी चाहिए - यह मेरी धारणा है ।"[39]

कहीं अगर नाट्यरूपांतरण की मौलिकता पर बहस हुई तो, कहीं मौलिकता की दृष्टि से देखा और परखा गया है । जैसे — "मैथिलीशरण गुप्त जन्म-शताब्दी पर उनके काव्य 'नहुष' को मंचन और नाट्य रूपांतर के लिए उठाया गया । प्रसिद्ध समीक्षक नेमिचंद्र जैन ने बातचीत में यह संकेत किया था कि इस काव्य में समकालीन सम्भवनाएँ बहुत है । अत : मुख्य बात यह है कि नाट्यरूपांतर भी एक जटिल और मौलिक रचना प्रक्रिया का, एक गंभीर दायित्व और चिंतन एवं कल्पना का परिणाम है जिसका कोई कानून या गणित नहीं बनाया जा सकता । वस्तुत: यह हर रचना की अपनी माँग होगी क्योंकि हर कहानी अलग तरह की होती है । हर उपन्यास अलग तरह का होता है । आजकल तो अधिकांश कहानियाँ और कविताएँ पूर्णत: अपने में नाटकीय लगती हैं और हम उन्हें नाट्य रूप में ढाल लेते हैं किंतु कुछ ऐसी भी होती हैं जहाँ जो पढ़ने में बहुत अच्छी लगती हैं । पर रूपांतर करते समय बेहद जटिल लगती हैं । हर रचना के बारे में नाट्यरूपांतर करते समय नये ढंग से सोचना पड़ता है ।"[40]

अगर कृति का महज आकार बढ़ाने या कम करने के लिए काँट - छाँट की जाती है तो यह कृति की मौलिकता में व्यर्थ का हस्तक्षेप होगा । इस विषय में गिरीश रस्तोगी जी का कहना है कि — "हम एक 'संवेदनशील रचनाकार' से और वह भी दृश्यात्मक से जुड़े सर्जक से केवल लिखित शब्दों को, पुस्तक के आकार को, घटनाक्रमों को एक तरतीब देने और दोहराने की

---

(38) नाटक तथा रंग परिकल्पना - डॉ. गिरीश रस्तोगी, पृ.32

(39) नाटक तथा रंग परिकल्पना - डॉ. गिरीश रस्तोगी, पृ 32, 33

(40) नाटक तथा रंग परिकल्पना - डॉ. गिरीश रस्तोगी, पृ.35

आशा नहीं करेंगें अन्य था वह एक मृत वस्तु होगी जिसमें मूल लेखक, दर्शक, साहित्य, कलाकार, भाषा सब के साथ अन्याय होगा । 'गोदान', 'उसने कहा था' पर फिल्में बनी और असफल हुई क्योंकि उनमें इन महत्वपूर्ण रचनाओं की आत्मा और जीवन स्पन्दन को, दृश्यात्मक माध्यम की उस लय को संवेदनात्मक ढंग से छुआ ही नहीं गया था । 'तमस' उपन्यास पर एक सुंदर धारावाहिक बन सका क्योंकि उसमें उपन्यासकार रूपांतरकार - निर्देशक की आपसी समझदारी और संवेदनशीलता कल्पनाशीलता थी । एक पूरा समूह - 'तमस' के अंदरूनी अर्थ को, लय को, स्पंदन को बराबर व्यंजित करता था किंतु वहीं बात 'राग दरबारी' के धारावाहिक में नाममात्र को नहीं थी । क्योंकि वहाँ निर्देशक कृष्णराघव ने मेरे द्वारा रूपांतरित नाट्यलेख - (रंगनाथ की वापसी नाम से प्रकाशित) का ज्यों का त्यों उठाकर इस्तेमाल कर लिया था । बिना यह सोचे समझे कि वह आलेख रंगमंच के लिए है - उसकी चुनौतियों, संभावनाओं को ध्यान में रखते हुए । दूरदर्शन मीडिया की अपनी शर्तें हैं, अपनी विशिष्टता है । उसके लिए एक सर्वथा नया आलेख तैयार किया जाना चाहिए था क्योंकि रंगमंच को सूत्रधार या उद्घोषक के रूप में प्रस्तुत की गयी मेरी युक्ति अगर रंगमंच पर प्रभावशाली थी तो दूरदर्शन पर वही सबसे कमज़ोर लगी, ओमपुरी भी कुछ न कर पाये । चोरी किया गया नाट्यरूपांतर भी यह प्रश्नचिह्न लगाता है कि रूपांतरण का वैशिष्ट्य माध्यम पर भी निर्भर करता है और हर माध्यम के लिए नये ढंग से, नये सिरे से सोचने और कल्पना-शक्ति को विस्तार देने की जरूरत होती है।"[41]

कहानी तथा कविता के नाट्यरूपांतरण से अधिक कठिनाई उपन्यास के नाट्यरूपांतर में आती है जैसे — श्रीकांत वर्मा के 'मगध' काव्य को अनेक रूपों में नाट्यरूपांतरित किया गया है । उमा शर्मा, नरेन्द्र शर्मा, अलक नन्दा तथा गिरीश रस्तोगी आदि सभी ने अपनी अपनी दृष्टि से इसका नाट्यरूपांतर किया है । लेकिन उपन्यास के विषय में ऐसा संभव नहीं है । उपन्यास के नाट्यरूपांतरण में चुनौतियाँ अधिक होती हैं, अनेक पात्र होते हैं, कथा के विस्तार में अनेक उतार-चढ़ाव आते हैं । उन सारी स्थितियों को ज्यों-का-त्यों मंच पर लाना संभव नहीं है। लेकिन फिर भी नाट्य रूपांतरकार इन सबका सामना करते हुए इस विधा को संपन्न बना रहे हैं ।

3.4 निष्कर्ष

कहानी का रंगमंच

कहानी के रंगमंच की प्रक्रिया को आरंभ करने का श्रेय देवेन्द्र राज अंकुर को जाता है। अंकुर ने तीन-एकांत (1975) से लेकर आज तक सौ से अधिक कहानियों तथा 13 से अधिक उपन्यासों का मंचन किया है। इनके अलावा अन्यों ने भी यह कार्य किया है। इस प्रक्रिया के संदर्भ में जो कार्यान्वयन दिशा बनी है उसके आधार पर निष्कर्ष रूप में कहा जा सकता है कि यह एक नया अनुभव है जिसमें कहानी का नाट्यरूपांतरण न करके कुछ अपवादों को छोड़कर, मूल फार्म को चोट पहुँचाये बिना उसे ज्यों का त्यों प्रस्तुत किया जाता है । इसीलिए इसे एक अलग विधा की संज्ञा दी गई है । यह रचनाकारों का उनका अपना कथ्य होते हुए भी कुछ अलग अनुभव देनेवाला है, रचना में से नये-नये संदर्भों को उभारने वाला है । यह करिश्में के समान है।

---

(41) नाटक तथा रंग - परिकल्पना - डॉ. गिरीश रस्तोगी, पृ.36

देवेन्द्र राज अंकुर ने कहानी को प्रस्तुत करने में नये-नये प्रयोग किये हैं जैसे कहानी के नैरेशन के लिए उन्होने कहीं स्लाइड, कहीं रिकार्डेड आवाज़, कहीं पात्रों की स्मृति को याद करना Loud Thinking एक ही पात्र द्वारा सूत्रधार तथा अन्य पात्रों के कार्य को निभाने का दायित्व, दृश्यबंध, मंच उपकरण, रूप सज्जा, वस्त्र विन्यास, नृत्य संगीत आदि से मुक्त होने की कोशिश की है ।

'कहानी का रंगमंच' में कार्य करना अपने-आप में एक चुनौती है । क्योंकि इसमें अभिनेताओं को एक से अधिक पात्रों के कार्य को निभाना पड़ता है, एक तरह से यह अभिनेता की कसौटी है । इसका रूप न होने के कारण भी यह एक चुनौतीपूर्ण कार्य है ।

इसमें कहानीपन को सुरक्षित रखते हुए उसका मंचन किया जाता है । दृश्यात्मक इकाइयों को पकड़ा जाता है, शब्द के अर्थ का महत्व होता है । यह कहानी सुनाने की कला का पुनर्जीवन है । कहानी का मंचन चालू मुहावरे वाले नाटकों से बेहतर है, यह सूक्ष्मता का दर्पण है । दर्शकों को मात्र मनोरंजन की इच्छा से नहीं बल्कि कथा साहित्य को समझने की दृष्टि से इसे देखने जाना चाहिए ।

अर्थात 'कहानी का रंगमंच' में बहुत सी नई संभावनाएँ न केवल निर्देशक के लिए ही अपितु रचनाकारों और अभिनेताओं के लिए भी इसमें बहुत कुछ है । रचनाकारों को अपनी कृति को ज्यों का त्यों मंच पर देखने का आनन्द मिलता है तो अभिनेताओं को इसमें एक से अधिक पात्र तथा अधिकतर रंगमंच के उपकरण के अभाव में अभिनय करने की चुनौतियों का मुकाबला करने का अवसर मिलता है ।

देवेन्द्र राज अंकुर ने इसे कहानी का रंगमंच नाम दिया है।

नाट्यरूपांतरण : जब किसी कृति का नाट्यरूपांतरण होता है तो उसमें बहुत कुछ बदलाव आ जाता है । लेकिन फिर भी इसमें सृजनशीलता रहती है । कभी कभी मूल कृति के लेखकों से अधिक नाट्य रूपांतरकार को प्रशंसा मिलती है तो कभी उनकी आलोचना भी होती है । लेकिन उसमें कोई दो राय नहीं है कि नाट्यरूपांतरण के कारण मूल कृति का भी फलक व्यापक होता है । समर्थ नाट्यरूपांतरकार मूल कृति को और अधिक आकर्षक बना देता है । अब चाहे फिल्मांतर हो टी.वी. का धारावाहिक रूप हो या नाट्यरूपांतर हो नाट्यरूपांतरकार को एक तरह से हक होता है कि वह मूल कृति को अपनी दृष्टि से और निखार दे । नाट्यरूपांतर के पश्चात एक पाठ्य-पुस्तक जीवन्त अनुभव बन जाती है ।

अगर नाट्यरूपांतर के नाम पर कोई नाट्यरूपांतरकार कृति में जबर्दस्ती थियेटर के तत्त्व ठूँसता है या उसकी मूल संवेदना को तोड़-मरोड़कर प्रस्तुत करता है तो यह सटीक नहीं होगा ।

मूल रचना मे नाट्यरूपांतरण की अपनी संभावनाओं को, रंगमंच को दृष्टि में रखकर ही उचित नाट्यरूपांतरण करना संभव हो सकता है । सभी रचनाओं के नाट्यरूपांतरण का एक फार्मूला नहीं बनाया जा सकता है । रंगमंच के लिए जो नाटयरूपांतरण किया जाता है, उसी

नाट्यरूपांतरण को धारावाहिक या फिल्म के रूप में इस्तेमाल नहीं कर सकते हैं इसके कई कारण हो सकते हैं जैसे संप्रेषण के ढंग का ठीक से उपयोग न होना आदि ।

फिल्म की अपनी, टी.वी. की अपनी तथा रंगमंच की अपनी-अपनी शर्तें होती हैं । जो रंगमंच के माध्यम से सफल मंचन होता है, जरूरी नहीं कि उसी आलेख को फिल्म या टी.वी. के माध्यम से भी सफलता हासिल की जा सके ।

उपन्यास का नाट्यरूपांतरण बड़ा जोखिम भरा काम है । लेकिन फिर भी नाट्यरूपांतरकार अपनी हार न मानते हुए इस विधा को अपना भरपूर योगदान दे रहे हैं ।

चौथा अध्याय

नाट्यरूपांतरण में पात्र परिकल्पना

4. नाट्य रूपांतरण में पात्र परिकल्पना

4.0 प्रस्तावना : जब किसी साहित्यिक विधा का नाट्यरूपांतरण होता है तो बहुत कुछ परिवर्तन स्वाभाविक है। इसी संदर्भ में पात्र योजना भी परिवर्तन के अंश के साथ जुड़कर ही चलती है । मान लिजिए एक कहानी है उसके पाठ्य रूप में 8 पात्र हैं । जब इसका रूपांतरण एकांकी के रूप में होता है तो रंगमंच की दृष्टि से और एकांकी के स्वरूप को दृष्टि में रखकर पात्र की संख्या कम या अधिक हो सकती है । जैसे आठ के 6, 10,12 आदि ।

उपन्यास में परिकल्पित पात्र स्थान, देशकाल, संदर्भ आदि की दृष्टि से अधिक हो सकते हैं । ऐसी स्थिति में उपन्यास का नाटक के रूप में रूपांतरण होता है तो तब पात्रों की संख्या को अनुशासित करना पड़ता है । इस दृष्टि से हिन्दी कहानी और उपन्यास के क्षेत्र में रूपांतरण की प्रक्रिया में पात्र परिकल्पना का विश्लेषण और उनकी दिशाओं पर एक विवेचन इस अध्याय का लक्ष्य रहा है ।

4.1 कहानी का नाट्यरूपान्तरण : पात्र परिकल्पना

जब नाट्यरूपांतरित कहानी की बात आती है तो पात्रों की संख्या बढ़ने की संभावनाएँ अधिक होती हैं । यों तो कहानी में प्राय: पात्र संख्या कम होती है । उसे मंच पर पर अवतरित करने के लिए कुछ और पात्रों को जोड़ने से मंचीय आकर्षण बढ़ सकता हैं । प्राय : दृश्य में, संदर्भ की व्याख्या करने के लिए पात्रों की परिकल्पना की जाती है । उन अतिरिक्त पात्रों को

जोड़ने से एक तो रंगमंच की सुविधानुसार उन्हें रखा जा सकता है तो दूसरी बात यह कि मंचन को देखा जा रहा है । वहाँ बात या संवाद को दोहराया नहीं जा सकता । कहानी, उपन्यास आदि पढ़ते समय पाठक को यह सुविधा होती है कि वह एक से अधिक बार पढ़कर परिस्थिति का भान कर ले ।

मंचन में अतिरिक्त पात्र जुड़ने से कहानी का विस्तार होता है। जो छोटी-सी कहानी होती है उसमें रूपांतरकार अपनी दृष्टि से और भी बहुत कुछ होने की संभावना को दिखाया जा सकता है । यह कार्य भी सृजनात्मक कार्य होता है । पर बुनियादी चीज के रूप में कहानी उसे मिल जाती है। उसे वह अपने अनुसार यथाचेष्ट आकर्षक रूप देने का प्रयत्न करता है ।

आम आदमी जब नाट्यरूपातर को मंच पर देखता है तो सोचता है कि इसमें इतने और पात्र भी जोड़े जा सकते हैं यह तो सोचा ही नहीं था ।

4.1.1 'सत्याग्रह' (मोटेराम का सत्याग्रह) में पात्र परिकल्पना

कहानी के अतिरिक्त इस नाट्यरूपांतरण में बहुत से पात्रों की परिकल्पना की गई हैं । एक पात्र को नाट्यरूपांतरण से निकाला भी गया है, और वह है - राय हरनंदन । कहानी में जो पात्र हैं, वे इस प्रकार हैं —

पुरूष पात्र : 1. मजिस्ट्रेट 2. राजा लालचन्द 3. राय हरनंदन
4. खाँ बहादुर महमूद अली 5. मोटेराम शास्त्री 6. खोंचेवाला

स्त्री पात्र : 1. कुँजड़न 2. पंडिताइन

इनके अतिरिक्त गौण रूप में सरकारी कर्मचारी, दुकानदार, नगरवासी, व्यापारी, सेठ, महाजन आदि (इनकी संख्या का संकेत नहीं है) इनका कहानी में वर्णन है ।

नाट्यरूपांतरण में जो अतिरिक्त पात्र है, वे इस प्रकार हैं —

पुरूष पात्र	स्त्री पात्र
1. } दो सिपाही	1. चमेली जान
2. }	
(सात इंस्पेक्टर अलग-अलग विभागों के)	
3. इंस्पेक्टर ऑफ वर्क्स	
4. इंस्पेक्टर ऑफ पार्क्स एण्ड गार्डनज़	
5. इंस्पेक्टर ऑफ शाप्स एण्ड मार्किट्स	
6. इंस्पेक्टर ऑफ अनएमप्लॉयमेंट	
7. इंस्पेक्टर ऑफ पोलिटिकल अफेयर्ज़	
8. इंस्पेक्टर ऑफ पुलिस	
9. इंस्पेक्टर ऑफ एन्टरटेन्मेंट और	
10. थ्री नाट थ्री (जासूस) 11,12,13 तीन सेठ	

14. दूसरा पण्डित 15. हलवाई 16-21 छः शहरी तथा पंच, राहगीर, गायक मण्डली, भीड़ आदि ।

पहले दृश्य में गायक मण्डली, दो सिपाही, सात इंस्पेक्टर मजिस्ट्रेट को छोड़कर सब अतिरिक्त पात्र हैं । सारे पात्र इस प्रकार हैं —

" पात्र

(प्रवेश क्रम से)

1.	सिपाही - 1		जोगिन्दर सिंह
2.	सिपाही - 2		राजकुमार
3.	इंस्पेक्टर आफ वर्क्स		ऐश्वर्य कुमार
4.	इंस्पेक्टर आफ पोलिटिकल अफेयर्स		शंकर रघुरामन
5.	इंस्पेक्टर आफ शॉप्स एण्ड मार्किट्स		प्रवीण बधेरा
6.	पुलिस चीफ		जलील अहसन
7.	इंस्पेक्टर आफ पार्क्स गार्डन्ज़		सोमन
8.	इंस्पेक्टर आफ अनएम्प्लॉयमेंट		अरूण कालड़ा
9.	इंस्पेक्टर ऑफ एन्टरटेन्मेंट		मनीष मनोजा
10.	मजिस्ट्रेट		सफदर हाश्मी
11.	कुंजड़न		शिखा सेठी
12.	चमेली जान		मलयश्री हाश्मी
13.	थ्री नॉट थ्री		सुधन्वा देशपाण्डे
14.	सेठ - 1		अरुण शर्मा
15.	सेठ - 2		ब्रजेन्द्र सिंह
16.	सेठ - 3		राकेश सिंह
17.	राजा लालचन्द		विजय कालिया
18.	खान बहादूर महबूब अली		मनीष मनोजा
19.	चंदा धोबी		दीपक तिवारी / राजू
20.	पंडिताइन		जोहरा सहगल
21.	मोटेराम शास्त्री		सुभाष पांडे
22.	खोंचे वाला		दिवाकर पांडे
23.	नौजवान		सुधना देशपांडे
24.	पंडितजी		संजय महर्षि
25.	मौलवी साहब		जलील अहसन
26.	हलवाई		अरुण कालड़ा

गायक मण्डली

27.	काजल घोष	28.	अमिताभ राज चौधरी
29.	अदिति निगम	30.	सुरंजन बनर्जी
31.	शंकर रघुरामन	32.	रेखा घोष
33.	अशुतोष जोशी	34.	कविता
35.	देवीलाल नाग	36.	शिव दयाल
37.	उदय	38	शीहला हाश्मी ग्रेवाल
39.	चन्दन	40.	साशिन्द्रन व अन्य सभी अभिनेता अभिनेत्रियाँ "[1]

शहरी , पंच, सहगीर, भीड़ आदि ।

नाट्यरूपांतर के पहले दृश्य में 11 $^{1}/_{2}$ पृष्ठ है, पात्रों के साथ सबकुछ जोड़ा गया है ।

इस पहले दृश्य में इतने पात्रों को जोड़ने के कारण एक तो यहाँ नाटकीयता को बढ़ावा मिला है, दूसरा कहानी का पार्श्व भाग दिखलाया गया है जो कहानी में दिखाई नहीं देता। परन्तु इन सबको कहानी में भी महसूस कर सकते हैं ।

ये सब कल्पित पात्र मिलकर 'मीटिंग' करते हैं, जिसमें सब अफ़सर वॉइसराय के स्वागत उनकी अवाभगत के विषय में अपनी-अपनी राय देते हैं ।

इस 11 $^{1}/_{2}$ पृष्ठ के संवादों, पात्रों का आधार — केवल कहानी में वर्णित दो वाक्य है, वे हैं — "हिज एक्सलेंसी वॉइसराय बनारस आ रहे थे । सरकारी कर्मचारी, छोटे से बड़े तक, उनके स्वागत की तैयारियाँ कर रहे थे ।"[2]

गायक मंडली पहले दृश्य का आरंभ अपने गीत से कुछ इस प्रकार करती हैं -

"गायक मंडली : कथा लिखी थी प्रेमचन्द ने, नाटक हमने दिया बनाये काम बड़े दुस्साहस का था, लेकिन साहस लिया जुटाये ज्ञानी श्रोता

सिपाही - 2 : ज़रूर कोई तगड़ी खबर है ।

अफ़सर - 7 : ओ. के. सर

(अंधेरा होता है)"[3]

दूसरे दृश्य में भी मजिस्ट्रेट सात अफ़सरों के साथ ही है । इसके पश्चात दृश्य तीन में गायक मंडली, जिनका परिचय पहले दिया जा चुका है । उनके साथ चमेली जान, थ्री नॉट थ्री, अतिरिक्त पात्र हैं, और इनके साथ है मजिस्ट्रेट । इस दृश्य का आरंभ भी गायक मंडली के गायन से होता है —

"(गायक मंडली का प्रवेश प्रकाश होता है । चमेली जान का कोठा ।)

---

(1) मोटेराम का सत्याग्रह — (प्रेमचन्द) - सफदर हाश्मी, पृष्ठ 19, 20 (भूमिका)

(2) पचास कहानियाँ — (कहानी संग्रह) - प्रेमचन्द, पृष्ठ - 438,

(3) मोटेराम का सत्याग्रह — (प्रेमचन्द) - सफदर हाश्मी, पृष्ठ - 2

मंडली : हमारे शहर की आबरू है चमेली जान है चाँदनी की चमक भी वही
घटा भी वही है दिल .... रंग गहरा है तमाम .....सिज़दा है करेंगी
जख्म सभी के रफू चमेली जान हमारे शहर की है आबरू चमेली
(सातवां अफसर मजिस्ट्रेट को लेकर चमेली जान के पास जाता है)"[4]

उपर्युक्त गायक मंडली के गायन से आरम्भ होकर तीसरे दृश्य का अंत कुछ इस प्रकार होता है ।

"मजिस्ट्रेट : ... ओ यैस, यैस .....क्या, व्हॉट ?
ओ माई गॉड , ओ माई गॉड मजिस्ट्रेट जाता हैं । चमेली जान हँसती
है । आदमी आकर पलंग के नीचे छुपता हैं । अंधेरा होता है)"[5]

इस तीसरे दृश्य में मजिस्ट्रेट, थ्री नाट थ्री (जासूस) तथा चमेली जान तीन पात्र हैं।

छठवें दृश्य में चन्दा धोबी, जो पंडित तथा पंडिताइन के अतिरिक्त है।

सातवें दृश्य में छ शहरी हैं। ये शहरी उस दृश्य में मोटेराम शास्त्री के अलावा है।

आठवें दृश्य में राय हरनंदन नही है जो कहानी में है ।

ये पात्र नाट्यरूपांतरण में जोड़े गये हैं और दूसरे दृश्यों में भी दोहराया गया है ।

इन पात्रों को जोड़ने से नाट्यरूपांतरण को और भी बल मिला है । अगर इंस्पेक्टर आदि का प्रवेश न होता तो सरकारी काम-काज का पता नहीं चलता इस तरह अतिरिक्त पात्रों को जोड़ने से कहानी का रूप बदलकर वह पूरा नाटक बन गया है।

4.1.2 'कसाईबाड़ा' में नाट्यरूपांतरण में " पात्र

पुरुष	स्त्रियाँ
परधान	शनिचरी
लीडर	परधानि
अधरंगी	लिडराइन
थानेदार	थानेदारिन
मुंशी	सुगनी
रामदास	सुगनी की माई
परेम कुमार	तथा ग्रामीण औरतें
तथा ग्रामीण सिपाही आदि "[6]	

रामदास नाट्यरूपांतरण में अतिरिक्त पात्र है। कहानी के अतिरिक्त नाट्यरूपांतरण में कुछ पात्रों को रखा गया है । जैसे कुछ ग्रामीण, वैसे कहानी में ग्रामीण (पुरुष) हैं, लेकिन उनके संवाद या संख्या का संकेत नहीं । पर नाट्यरूपांतरण के दूसरे दृश्य में एक ग्रामीण

---

[4] मोटेराम का सत्याग्रह — (प्रेमचन्द) - सफदर हाश्मी, पृष्ठ-18, [5] वही पृ.25
[6] कसाईबाड़ा - शिवमूर्ति, पृ.19

(पुरुष) की चर्चा और उसके संवाद हैं ।

पांच वें दृश्य में दो ग्रामीणों (पुरुष) के संवाद हैं ।

नव वें दृश्य में तीन ग्रामीणों (पुरुष) के संवाद हैं ।

बारह वें दृश्य में दो ग्रामीणों (पुरुष) का वार्तालाप हैं ।

इक्कीस वें दृश्य में तीन ग्रामीण (पुरुष) तथा तीन ग्रामीण (महिलाओं) के संवाद हैं । अर्थात अलग-अलग दृश्यों में कुल चौदाह ग्रामीणों की चर्चा हैं और अगर - अलग दृश्यों में उन्हीं ग्रामीणों को दोहराते भी है तो तीन ग्रामीण (पुरुष) कहानी के अतिरिक्त पात्र हैं जो कहानी में नहीं बल्कि नाट्यरूपांतरण में संवाद बोलते हैं । इसी इक्कीसवें दृश्य में तीन ग्रामीण महिलाओं का चित्रण इसलिए किया गया है कि इस दृश्य में शनिचरी के मरने की बात है । अत: उस स्थान पर स्त्री-पुरुष सभी का होना अनिवार्य था । इसीलिए इन ग्रामीण स्त्रियों का चित्र प्रस्तुत किया गया है ।

इन ग्रामीणों के अतिरिक्त लीडर के घर, थानेदार और लीडर को शराब परोसने वाला लड़का रामदास भी कहानी के अतिरिक्त पात्र हैं । नाट्यरूपांतरण में इसके लिए अलग दृश्य का निर्माण किया गया है ।

इन पात्रों को नाट्यरूपांतरण में अगर नहीं जोड़ते तो ऐसी बात नहीं कि नाट्यरूपांतरण सफल नहीं होता या इन्हीं पर नाट्यरूपांतरण का दारोमदार है । लेकिन इन पात्रों को जोड़ने से नाट्यरूपांतरण की कमी पूरी हो गई है । अगर ग्रामीणों को न रखा जाता तो फिर गाँव के लोगों की मानसिकता, उनका व्यवहार तथा उनका भोलापन आदि दिखाने में निर्देशक पर असमर्थता का आरोप होता इसीलिए इन ग्रामीणों का चित्रण आवश्यक भी था । थानेदार के साथ कहानी में पाँच-छ: सिपाहियों की बात है पर नाट्यरूपांतरण में दो ही सिपाहियों का चित्रण हैं । इस प्रकार पात्र हटाए भी गये हैं, और जोड़े भी गए हैं । शराब परोसने वाले लड़के रामदास को न रखा जाता तो शराब लीडरजी को उठकर लेना पड़ता जो चित्रात्मकता की दृष्टि से ठीक नहीं होता ।

4.1.3 'इंस्पेक्टर मातादीन चाँद पर' में

इस कहानी में जो पात्र है, वे इस प्रकार हैं -

1. इंस्पेक्टर मातादीन	2. फिंगरप्रिंट विशेषज्ञ	3. गृहमंत्री
4. गृहमंत्री सचिव	5. पुलिस मंत्री	6. बाल भद्दर
7. यान चालक	8. हवालदार रामसजीवन	9. आई. जी. (चाँदके)
10. मुंशी (चाँद के)	11. पुलिस मंत्री(चाँदके)	
12. कोतवाल (चाँद के)	13. एक इंस्पेक्टर (चाँद के)	14. भला आदमी

(15-24) उठाइगीर (गुण्डे, चोर, शराब उतारने वाले आदि) 25. प्रधान मंत्री (चाँद के) तथा पुलिस अधिकारी, अफसर, पुलिस आदि।

कहानी में कहानी का नैरेशन (वर्णन) जहाँ लेखक करता है, वहीं इस नाट्यरूपांतरण में उसके स्थान पर सूत्रधार को रखा गया है । एक तरह से यह कहानी के अतिरिक्त पात्र ही है ।

"इस नाटक की प्रस्तुति में सीताराम सोनी, राकेश दीक्षित, अरूण पांडे, सराफ, कमलेश जैन, मुकुंद करकरे, प्रशांत भुले, ओम प्रकाश वर्मा, सुरेश गुप्ता, अजय चौहान और

वसंत चतुर्वेदी ने अपनी भूमिकाएँ दी हैं ।"[1]

इस प्रकार कहानी के नाट्यरूपांतरण में कुल ग्यारह पात्र हैं । उन्हीं में से एक सूत्रधार तथा दूसरा मातादीन है । सूत्रधार कभी प्रधान मंत्री, कभी पुलिस -चीफ बनता रहता है। पात्र जुड़कर ही कभी अंतरिक्ष यान बन जाते हैं तथा कभी पुलिस वाले बन जाते हैं आदि। कहानी में भी पुलिस वालों की संख्या नहीं बतायी गयी है । अत: नाट्यरूपनांतरण में ग्यारह पात्रों द्वारा सबका अभिनय किया गया है ।

4.1. 4 'परमात्मा का कुत्ता' (बारह सौ छब्बीस बटा सात) में

कहानी में पात्र निम्न प्रकार से हैं :

1. अर्जीनवीस 2,3,4. तीन जाट 5. अर्जीनवीस का लड़का
6. लाल बेल्टवाला चपरासी 7. सत्तर पचहत्तर की बुढ़िया
8. अजीज साहब 9. कमिश्नर साहब 10. एक अधेड़ आदमी
11. बड़ी उम्र की स्त्री (भाभी) 12. एक जवान लड़की
13. दुबला लड़का 14. कैन्टिन का लड़का
    तथा छोलेवाला, भीड़, बाबू लोग आदि ।

नाट्यरूपांतरण में पात्र

1. अर्जीनवीस 2.,3. दो व्यक्ति 4. अर्जीनवीस का लड़का
5. चपरासी - 1 6. साधुसिंह (एक अधेड़ आदमी)

7-12 छ बाबू अ,ब, स,क,ख,ग

13. बच्ची 14. औरत 15. बहन
16. चपरासी - 2 17. हरिया 18. वकील
19. औरत (दूसरी) 20. व्यक्ति - 1 21. व्यक्ति - 2
22. कलक्टर तथा भीड़ , खोमचेवाले, तांगेवाले की आवाजें आदि ।

प्रथम दृश्य में अर्जीनवीस, साधुसिंह (कहानी का अधेड़ आदमी), अर्जीनवीस का लड़का, चपरासी - 1 (कल्लन बनाम सरकार, कल्लन वल्द लल्लू पुकारता है), अ (कवि शर्मा कहानी का अज़ीज शायर) ब,स, क, ख,ग (कहानी के बाबू लोग) बच्ची, साधु, बहन, औरत।

दृश्य में पात्रों में हेरफेर किया गया है । अधेड़ आदमी को साधुसिंह नाम दिया गया है । कहानी में जहाँ अज़ीज शायर है नाट्यरूपांतरण में उसे कवि शर्मा कर दिया गया है । कहानी में सिर्फ बाबू लोग कहा गया है । नाट्यरूपांतरण में उनकी संख्या छ: दी गई हैं । इस दृश्य में अतिरिक्त पात्र बच्ची का है । रूपांतरकार को कवि से कविता लिखवानी थी इसीलिए उसे शायर से कवि बना दिया गया । कहानी में अज़ीज (शायर) सिर्फ गज़ल की बात कहते हैं सुनाते नहीं हैं । लेकिन नाट्यरूपांतरण में शर्मा जी एक कविता सुनाते हैं, अ,ब,स,क,ख,ग को नाम के संवाद

---

[1] पहल - संपा. ज्ञानरंजन कमला प्रसाद, (नाट्यरूपांतरण और निदेर्शन तपन बनर्जी) (पत्रिका) अगस्त 1983, अंक 23, पृष्ठ - 77

भी दिए गये हैं । वैसे ही एक बच्ची, उसकी बड़ी बहन और औरत भी हैं । बच्ची को संवाद दिए गए हैं । परन्तु बड़ी बहन तथा औरत को संवाद नहीं दिए गए हैं । उनको इस प्रथम दृश्य में मौन पात्र के रूप में रखा गया है । ये औरत और बड़ी बहन वे ही हैं जो कहानी में पहले साधुसिंह (अधेड़ आदमी) के साथ दफ्तर में दिखाई देती हैं । यह बच्ची भी नया पात्र नहीं है बल्कि कहानी में अधेड़ आदमी के साथ जो बच्चा था, उसके स्थान पर नाट्यरूपांतरण में बच्ची को रखा गया है ताकि सन्दर्भ को और भी संवेदनशील बनाया जा सके । अगर इस दृश्य के अनुसार देखा जाए तो दृश्य और पात्र दोनों नये हैं ।

इन पात्रों द्वारा कहानी को विस्तार दिया गया है। नाट्यरूपांतरण में इन पात्रों की परिकल्पना से बात को बिल्कुल स्पष्ट किया गया है ।

द्वितीय दृश्य : इस दृश्य का भी बिलकुल नया निर्माण किया गया है । इसमें कहानी के पात्रों को साथ-साथ नये पात्रों को भी रखा गया है जिनमें लड़का, चपरासी - 2, हरिया एक औरत एक वकील ख, साधु, ग,क, अ,ब,स इन सब पात्रों का जोड़ना दूसरे दृश्य में किया गया है ।
इस दृश्य में नये पात्र चपरासी - 2,हरिया, एक औरत और एक वकील है । यह चपरासी - 2, कहानी वाला चपरासी नहीं है । कहानी वाला चपरासी दृश्य एक तथा दृश्य चार में है । औरत और वकील की परिकल्पना से माहौल को हल्का बनाने का प्रयास किया गया है और साथ ही गाँव की भोली औरतों का भी चित्रण किया गया है। हरिया द्वारा कार्यालय के भ्रष्टाचार का पर्दाफाश किया गया। इसका संकेत कहानी में भी है जब सुरजीत पाँच रुपये रिश्वत देता है ।

तृतीय दृश्य :- इसमें द्वितीय दृश्य के पात्रों वकील तथा औरत के पात्रों को दोहराते हुए इनके साथ व्यक्ति - 2, तथा कलक्टर (कहानी के कमिश्नर) को रखा गया व्यक्ति - 1 तथा व्यक्ति - 2 द्वारा पानी बिकने की बात को चरितार्थ किया गया हैं ।

चौथा दृश्य :- इसकी शुरूआत नाट्य संकेत से होती है -
"(भीड़ और शोर प्रथम दृश्य की भांति है । हर आवाज़ कर्कश लगती है । दो ग्रामीण अपराइट में बैठे खाना खा रहे हैं । दो बाबू चाय की दुकान पर चाय पी रहे हैं । अ बैठा ऊँघ रहा है, स कान कुरेद रहा है । अर्जीनवीस जल्दी जल्दी टाइप कर रहा है । उसके पास एक व्यक्ति खड़ा है, दो व्यक्ति बैठे हैं । एक-दो वकील बगल में फाइलें दबाकर गुज़र जाते हैं । कलक्टर साहब का चपरासी एकदम तनकर बैठा है ।)"[8]

यहाँ नाटकीयता लाने के लिए दो ग्रामीणों को अपराइट में बैठाया गया और भी सभी पात्रों को एक्शन में रखा गया है । इस चौथे दृश्य में चपरासी : 2 भी है जो केस नं. 213 सरकार बनाम मोतीलाल कहकर पुकारता है ।

दरअसल नाटक के चौथे दृश्य से ही मुख्य कहानी आरम्भ होती है । साधु के भाई के लड़के को नाट्यरूपांतरण में न रखकर भाई की लड़की को रखा गया है । ताकि नाटक को और संवेदनात्मक बनाया जा सके । इसीलिए ये परिवर्तन किये गये हैं ।

दृश्य पाँच यह दृश्य कहानी से बिल्कुल भिन्न है । कहानी के अनुसार दृश्य चार में ही कहानी समाप्त हो गयी है । लेकिन जनता का शोषण इतनी आसानी से खत्म नहीं होता है ।

---

[8] बारह सौ छब्बीस बटा सात - जितेन्द्र मित्तल, पृ. 34

यह बात बताने के लिए एक और दृश्य को कहानी खत्म होने के बाद भी जोड़ा गया है ।

नाट्यरूपांतरण में कहानी से अधिक पात्र हैं । ये पात्र कहानी से इसीलिए भी अधिक हैं कि वहाँ अधिकतर, भीड़ की, लोगों की संख्या का संकेत नहीं है । लेकिन नाट्यरूपांतरण में संख्या रहती है ।

4.1.5 'नंगी आवाज़ें' में

कहानी में जो पात्र है वे इस प्रकार हैं -

1. गामा (नाट्यरूपांतरण में भोलू) 2. भोलू (नाट्यरूपांतरण में गामा)
3. कल्लन 4. अयशा (दुल्हन) 5. कुंवारी लड़की शादां
6. फूजे (दर्जी 7. छांगे (टीगसाज) 8. बाले
9. गामा की बीवी तथा यार - दोस्त, समद, ईदू हलवाई, शराब वाले आदि ।

नाट्यरूपांतरण के पात्र

" मंच पर

1. गामा	-	जितेन्द्र मित्तल	2. जंगली	-	जितेन्द्र त्रिवेदी
3. राधू	-	कृष्ण कुमार	4. कल्लन	-	विजय खरे
5. मकसूद	-	रज़ी सिद्दीकी	6. फौजी	-	विश्वनाथ मेहरोत्रा
7. भोलू	-	जी. सी. निगम	8. धन्नो	-	रीता
9. राजकली	-	नाहिद जमाल	अन्य - आशा, शालिनी, मंजू सूरी "[9]		

कहानी के अतिरिक्त इस नाट्यरूपांतरण में अनेक पात्रों को रखा गया है । कुछ नाम भी परिवर्तन भी हैं । गामा का नाम भोलू तथा भोलू का नाम गामा कर दिया गया है । कई और नामों को भी अपनी सुविधानुसार बदला गया है ।

जिनका नाम बदला गया है, वे हैं -

आयशा को राजकली कहानी में सिर्फ गामा की बीवी कहा गया है तो नाट्यरूपांतरण में उसका नाम धन्नो रखा गया है । समद को राजे कर दिया गया है ईदू की बेटी शादां को गेंदा कर दिया गया है ।

कहानी में जहाँ अन्य लोगों यार - दोस्तों आदि की बात आई है। वहीं नाट्यरूपांतरण में उन सबको Visualise (दृश्यात्मक) करने के लिए, और अधिक उभारने के लिए संवाद भी दिए गये हैं ।

जिन पात्रों का कहानी में ज़िक्र है, लेकिन नाट्यरूपांतरण में उनकों नहीं रखा गया है, वे हैं - फूजे (दर्जी), छागे (टीनसाज), बाले आदि ।

जो नाट्यरूपांतरण में नये पात्र हैं वे हैं जंगली (मोची), मकसूद, फौजी, गायक मंडली , व अन्य ।

---

[9] नंगी आवाज़ें - (सआदत हसन मंटो) - जितेन्द्र मित्तल, पृ.17

प्रथम दृश्य : इसमें पहले गायक मण्डली के गायक आते हैं और गाते हैं । इसके पश्चात दीनू के भाटियार खाने का दृश्य है । दीनू के भटियार खाने की बात कहानी में भी है । लेकिन यहाँ उसे दृश्यात्मक (Visualise) रूप दिया गया है । जिसमें जंगली मोची, कल्लन धोबी, गामा कलईगीर, राधू लुहार तथा मकसूद दर्जी आदि बैठे शराब पीते रहते हैं ।

इनमें गामा, कल्लन को छोड़कर गायक मण्डली के गायक, जंगली राधू तथा मकसूद ये सब नये पात्र हैं ।

इन पात्रों की परिकल्पना जितेन्द्र मित्तल ने इसीलिए की है कि इनकी परिकल्पना करने से नाट्यरूपांतरण में मदिरालय का एक माहोल बन गया है जिसे दृश्यात्मक रूप देने के लिए नाट्यरूपांतरण में इस तरह के परिवर्तन करना निहायती जरूरी हो जाता है।

यह दृश्य कहानी से अलग है । यहाँ कहानी की भटियार खानेवाली बात को विस्तार दिया गया है।

द्वितीय दृश्य : इसमें भोलू, धन्नो (कहानी में गामा, धन्नो भोलू की पत्नी), गामा इसमें कोई नया पात्र नहीं है।

तृतीय दृश्य : इसमें पहले दो-तीन व्यक्तियों को दर्शाया गया है। इनके अतिरिक्त पहले दृश्य के नये पात्र फौजी जंगली को दोहराया गया है ।

चौथा दृश्य : इसमें सारे कहानी के पात्र हैं। जैसे भोलू, गामा और धन्नो (भालू की पत्नी) लेकिन यहाँ धन्नों के साथ अन्य पात्रों के चरित्र को विस्तार दिया गया है।

पाँचवां दृश्य : इसमें स्त्री स्वर, पुरुष स्वर, गेंदा (कहानी में ईदू की बेटी शादां), गामा, नेपथ्य स्वर, मुख्य स्वर , दायां कोरस, बायां कोरस इनमें जितने भी स्वर है सारे-के-सारे नये हैं ।

इसमें गामा और गेंदा (कहानी की शादां)को छोड़कर अन्य सारे स्वर के पात्रों की परिकल्पना की गई है ।

छठवें दृश्य : में गामा, भोलू, राधू, जंगली, मकसूद, गायक मंडली हैं । इसमें गामा और भोलू कहानी के पात्र हैं , अन्य पात्रों को दोहराया गया है ।

सातवें दृश्य : में गामा, बच्चा (केवल आवाज़) आवाज़, कोरस । बच्चे की आवाज़ , आदमी की आवाज़ तथा कोरस की आवाज़ों को पार्श्व में रखकर एक नये दृश्य का निर्माण और माहोल को एक दिशा दी गई है ।

आठवें दृश्य : में जंगली, कल्लन , मकसूद, गामा, राधू, इसमें गामा और कल्लन कहानी के पात्र है तथा अन्य पात्रों को दोहराया गया है ।

दृश्य नौं में कुछ लोग (जिनकी संख्या का संकेत नहीं है) भोलू, राधू, धन्नो, आवाज़ें, एक लड़का (पेट्रोमिक्स सर पर रखे) एक आदमी नाचता है, बाराती (संख्या का संकेत नहीं है) राजकली (कहानी की आवशा), तीन स्त्रियाँ हैं । इनमें भोलू, धन्नों, राजकली को छोड़कर सब पात्र नये हैं ।

दसवें दृश्य में गामा, राजकली, नेपथ्य (आवाज़), गायक मंडली, धन्नों, भोलू, मुख्य स्वर, कोरस (दायाँ , बायाँ) इनमें गामा, राजकली, धन्नों , भोलू को छोड़कर जिन आवाज़ों को इस दृश्य में रखा गया है, उनसे नाटक के Climax को और भी गंभीर तथा संवेदनशील बनाया गया है ।

4.2. 'कहानी का रंगमंच' : पात्र परिकल्पना

'कहानी का रंगमंच' में मुख्य रूप से अभिनय ही सबकुछ है । क्योंकि इसमें मंच सज्जा तथा प्रकाश व्यवस्था आदि नगण्य रहती है और जब अभिनय ही सबकुछ है तो स्वाभाविक है कि नाटक के सफल होने के पीछे अभिनेता का बहुत बड़ा हाथ होता है ।

अलग-अलग निर्देशक एक ही कहानी के मंचन में पात्रों की संख्या को कम या अधिक रखते हैं । जैसे 'धूप का एक टुकड़ा' तथा 'डेढ़ इंच ऊपर' को जब देवेन्द्र राज अंकुर ने मंचित किया तो दोनों कहानियों में दो-दो पात्र रखे । लेकिन जब इन्हीं कहानियों का मंचन भास्कर शिवालकर ने किया तो, इनमें केवल एक-एक पात्र को रखा है । पर यहाँ देवेन्द्र राज अंकुर द्वारा मंचित को ही आधार मानेंगें क्योंकि वही प्रकाशित रूप में उपलब्ध है ।

4.2.1 'धूप का एक टुकड़ा' में पात्र परिकल्पना

कहानी के पात्र : इसमें दो पात्र है - महिला (नायिका) तथा बूढ़ा

कहानी का रंगमंच में पात्र :- महिला (नायिका) तथा बूढ़ा अर्थात कोई नया पात्र नहीं है ।

ये 'तीन एकांत' की एक कहानी है, इसमें दृश्य भी एक है । इसमें कहानी के अतिरिक्त कोई पात्र नहीं है। अपितु जैसे कि कहा गया है, कहानी में जो बूढ़ा पात्र है, उस पात्र को भास्कर शिवालकर ने अपने कहानी के मंचन में नहीं लिया है। क्योंकि भास्कर शिवालकर चाहते थे कि नायिका केवल बूढ़े को नहीं बल्कि सारे दर्शकों को संबोधित करे । ताकि दर्शक कहानी के मंचन में उसके पात्र बन जाये जिससे साधारणीकरण सुलभ हो ।

4.2.2. 'डेढ़ इंच ऊपर' में

कहानी के पात्र : इसमें दो पात्र हैं, एक बूढ़ा (नायक) तथा एक जवान आदमी (श्रोता)

कहानी का रंगमंच में पात्र : बूढ़ा तथा बेयरा

अर्थात एक बेयरा नया पात्र है और एक पात्र को कम कर दिया गया हैं ।

इसमें कहानी के अतिरिक्त पात्र है और वह है 'बेयरा' । जबकि कहानी में बेयरे का कहीं ज़िक्र नहीं हैं ।

इस 'बेयरे' का जोड़ना, कहानी के रंगमंच की दृष्टि से परम आवश्यक था । क्योंकि सारी कहानी में नायक ने श्रोता से यह कहके छोड़ दिया है कि मैं और बीयर लूँगा, लेकिन यह

संवाद मंचन की दृष्टि से पूरा नहीं था । वहाँ उनके मेज पर बीयर का मग आये ऐसा दर्शाने की आवश्यकता थी । इसके अतिरिक्त यहाँ ऐसा भी किया जा सकता था कि वह Bar man के पास जाकर बीयर लाये, इसके लिए निर्देशक को फिर Bar man का चित्रण करना पड़ता । अत: निर्देशक को Bar man के अस्वाभाविक चित्रण से बेयरे का जोड़ना ही स्वाभाविक लगा । इसका विकल्प ऐसा भी था कि नायक उठकर जाता और स्वयं बीयर का माग लेकर आता पर यह भी अस्वाभाविक ही लगता । इसीलिए निर्देशक ने 'बेयरे' का पात्र जोड़ा जो स्वाभाविक और स्थिति के अनुकूल भी था ।

इस कहानी के मंचन में एक पात्र को कम भी कर दिया गया है । उसकी कमी प्रकाश - वृत्त से पूरी की गई है ।

4.2.3. 'वीकएंड' में

कहानी में पात्र : महिला (नायिका), प्रेमी, बच्ची तथा कुछ लोग आदि ।

कहानी का रंगमंच में पात्र : केवल महिला (नायिका) अर्थात कहानी के पात्रों का भी मंचन में अभाव है ।

कहानी के अतिरिक्त पात्र की बात तो दूर रही अपितु कहानी में जो प्रेमी और बच्ची का उल्लेख है, उनको भी कहानी मंचन में नहीं रखा गया है लेकिन फिर भी अभिनय की कुशलता ने पात्रों के अभाव को खटकने नहीं दिया है ।

4.3 उपन्यास का नाट्यरूपान्तरण : पात्र परिकल्पना

उपन्यास में पात्रों की संख्या अधिक रहती है तथा पात्रों वर्णन भी विस्तार रूप से होता उपन्यास की इस विस्तृती के कारण, पात्रों की अधिकता के कारण, उपन्यास की सारी घटनाओं को मंचित करना संभव नहीं हो पाता है । पहले कई अंकों में नाटक को प्रस्तुत किया जाता था । लोगों के पास इतना समय भी होता था कि वे सहनशक्ति के साथ सारे अंकों को देखते थे । लेकिन आज परिस्थितियाँ बदल गयी है, लोगों के पास न तो इतना समय हैं कि वे सारे अंक देख सके तथा न ही इतनी सहनशक्ति ही लोगों के पास शेष रह गयी के सारे अंक देखे । मंचित करने वाली मंडलियाँ भी इतना व्यव करने में अपने आपको असमर्थ पाती हैं । क्योंकि मीडिया के आने से रंगमंच बहुत ही पिछड़ गया है, उसमें इतना पैसा नहीं है जितना पैसा टी.वी. धारावाहिकों में हैं ।

अगर उपन्यासों का भी प्रसारण टी.वी. के माध्यम से हो तो उसमें नये पात्र, नयी घटनाओं को जोड़ा जा सकता है और जोड़ा भी जा रहा है । जैसे 'चन्द्रकांता' आदि पर जब उपन्यास के मंचन की बात आती है तो उसकी मुख्य बातों पर ही ध्यान दिया जाता है । इससे उपन्यास की आत्मा को कोई ठेस न पहुँचे । 'गोदान' के नाट्य - रूपांतरकार विष्णु प्रभाकर इस विषय में कहते हैं — "हर निर्देशक अपनी दृष्टि से उसकी प्रस्तुति करता है मगर मूल कथा के साथ कोई स्वतंत्रता नहीं लेता। होरी में स्वीकार करना पड़ेगा । हमने उपन्यास के उस अंश के छोड़ दिया है जिसका सम्बन्ध शहरी जीवन से था । प्रेमचन्द जी अगर स्वयं इस नाटक को लिखते तो निश्चय ही वे इस अंश को छोड़ देते । समय की दृष्टि से नहीं बल्कि प्रभाव की दृष्टि से भी । होरी का शहरी जीवन से कोई सम्बन्ध नहीं हैं ।"[10]

---

[10] होरी - (प्रेमचन्द) - विष्णु प्रभाकर, पृष्ठ 5-6

वैसे शहर की सारी की सारी घटनाएँ दर्शाना रंगमंच की सीमाओं के अनुसार संभव भी नहीं था । अन्य उपन्यासों के नाट्यरूपांतरों में कहीं-कहीं विदूषक को भी लिया गया है । जैसे 'मैला आँचल' उपन्यास के नाट्यरूपांतर में सूत्रधार नटी, तथा विदूषक धिकला उपन्यास की घटनाओं का ब्योरा देते हुए कहानी को आगे बढाते हैं । "नाटक में सूत्रधार, नटी और विदूषक के संवाद की भाषा हिन्दी मिश्रित भोजपुरी , कथा को विस्तार देने तथा स्थितियों पर टिप्पणी करने वाले गीतों की भाषा भोजपुरी और अन्य पात्रों के संवाद की भाषा उपन्यास में आये संवाद की भाषा हैं ।"[11] अगर 'गोदान' के अपवाद को छोड़ दे तो बाकी चार उपन्यासों 'मैला आँचल', 'महाभोज', 'राग दरबारी' तथा 'काजर की कोठरी' में उपन्यास में जो पात्र नहीं थे या नगण्य थे उनको भी रखा गया है ।

4.3.1 'गोदान' (होरी) में पात्र परिकल्पना

उपन्यास में पात्र (प्रवेशानुसार)

1.होरी 2.धनिया 3. भोला 4. राय साहब 5. चपरासी 6. गोबर 7. सोना 8. रूपा 9. झुनिया 10. चौधरी 11. पुनिया 12. हीरा 13. पं.दातादीन 14. सोभा 15. लाला पटेश्वरी (पटवारी) 16. दुलारी सहुआइन 17. झिंगुरी सिंह 18. पं. ओंकारानाथ संपादक 19. मि.श्याम बिहारी तंखा 20. मिस्टर मेहता 21. मिस मालती 22. मिसेज़ खन्ना 23. मिर्जा खुर्शेद 24. युवती (शिकार के समय) 25. दारोगा 26 नोखेराम 27. मंगरूसाह 28. बुडढा 29. युवती 30. पति (कोदई) 31 . कोदई की माँ 32. मन्नू (गोबर का बच्चा)(मन्नू गोबर का) 33. बलिष्ठ युवक बंसी 34. सरोज (मालती की बहन) 35. वरदा (मालती की सबसे छोटी बहन) 36. संपादक की पत्नी गोमती 37. मातादीन 38. गिरधर 39. एक्केवाला अलादीन (गोबर को छोड़ने वाला) 40. जंगी (भोला का बेटा) 41. प्यादा 42. सिलिया 43. सिलिया की माँ 44. सिलिया का बाप (हरकू) 45, 46. दो भाई सिलिया के 47. कामता की स्त्री (भोला की बहू) 48. नोहरी (भोला की स्त्री) 49. एक्केवाले की पत्नी (चूहिया) 50. पेंशनर डॉक्टर 51. मथुरा (सोना का पति) 52. बालक (गोबर का, मंगल) 53. रूद्रपाल (रायसाहब का बेटा) 54. राजा सूर्यप्रताप सिंह 55. मीनाक्षी (राय साहब की बेटी) 56. गंवार आदमी 57. वेश्या 58. दिग्विजय सिंह (रायसाहब का दामाद) 59. कुर्क अमीन 60. सिलिया का बालक 61 रामसेवक मेहता 62. एक बाई 63. खिदमतगार तथा मजदूर , कई लोग शोहदे , साथी आदि

नाट्यरूपांतरण में पात्र

1. होरी 2. धनिया 3. भोला 4. गोबर 5. रूपा 6. सोना 7. दातादीन 8. हीरा 9 पटेश्वरी 10 दारोगा 11. ठाकुर झिंगुरीसिंह 12. झुनिया 13. शोभा 14. बिहारी तथा मजदूर, युवक, बच्चे, मुंशी आदि ।

इस प्रकार शहर की सारी घटनाओं को नाट्यरूपांतरण में न रखकर, होरी की कथा को ही प्रमुखता दी गई हैं । और इसमें भी केवल मुख्य घटनाओं को ही लिया गया हैं । अगर उपन्यास से हटकर किसी पात्र को नाट्यरूपांतरण में देखते हैं तो वह है उद्घोषक । उद्घोषक

---

[11] मैला आँचल - (फणीश्वरनाथ रेणु) - हृषीकेश सुलभ, पृ. 9-10

का उल्लेख नाट्यरूपांतरण में पृष्ठ 9,82,83,84 पर है। यह उद्घोषक एक तरह से विदूषक और सूत्रधार का काम कर रहा है । जिन दृश्यों को , पात्रों को, पात्रों के अभिनय को नाट्यरूपांतरण में नहीं रखा है उनकी कमी को उद्घोषक पूरा कर देता है । उदाहरण - पृष्ठ संख्या 9 पर (नाटक आरम्भ होने से पूर्व) उद्घोषक की घोषणा कुछ इस प्रकार होती है -

"(रंगमंच पर पर्दा पड़ा हुआ है, वह उठे उससे पूर्व पृष्ठ भूमि में उद्घोषक का स्वर गूंजता हैं ।)

उद्घोषक : यह नाटक जो आपके सामने प्रस्तुत किया जा रहा है, हिन्दी के प्रसिद्ध साहित्यकार प्रेमचन्द के उपन्यास 'गोदान' के नायक होरी की कहानी है । मूल रूप से यह नाटक नहीं है बल्कि उपन्यास का नाट्यरूपांतर है ।

'होरी' एक किसान है, उसके बहाने उपन्यासकार ने अभावग्रस्त भारतीय किसान की जीवनगाथा का मार्मिक चित्रण किया है । उसकी आशा-निराशा, सरलता - कुटिलता, प्रेम-घृणा, गुण-दोष सबको स्वर दिया है । यह कहानी वैसे तो बनारस के आसपास के गाँव की कहानी है लेकिन किसान बनारस का हो या भारत के किसी अन्य प्रदेश का, उसकी मूलभूत भावनाएँ व समस्याएँ एक ही है। इसीलिए होरी सम्पूर्ण दुर्बलताओं और विशेषताओं के साथ भारत के किसान का प्रतिनिधि है । वह भारतीय किसान है ।

(यह स्वर मिटते-न-मिटते पर्दा उठने लगता है पूरा उठ जाने के बाद पूर्वी उत्तर-प्रदेश के गाँव का दृश्य दिखाई देता है। टूटे-फूटे घर, नालियाँ, दाएँ-बाएँ पगडंडियाँ हैं। ऐसे ही एक कच्चे घर का दृश्य मंच के बीच में दिखाई देता है। उसी घर के चबूतरे पर होरी की पत्नी धनिया चक्की पीसती नजर आती है। उम्र अधिक नही है, लेकिन देखने में बुढ़िया लगती है । बाल पक गए हैं, चेहरे पर झुर्रियाँ पड़ गई है । रंग भी साँवला पड़ गया है, आँखों से भी कम दिखाई देता है । चबूतरे के नीचे होरी ज़ोर ज़ोर से कुढ़ा कर रहा है । देखने में वह भी बूढ़ा लगता है । गहरा साँवला रंग, पिचके गाल, सूखा बदन ।) "[12]

इसके बाद पृष्ठ 82.83 पर उद्घोषक की घोषणा - कुछ इस प्रकार है - "(झुनिया सास के पास आती है, अँचल से चरण छूती है पर धनिया नहीं बोलती । आगे आगे बालक को लिए गोबर, पीछे-पीछे बिस्तर लिए झुनिया । मंच पर रूपा, सोना है जो पीछे-पीछे जाती है । रोती है, ठिठकती है। होरी है जो रोता हुआ एकटक देखता है। धनिया है जो कहीं न देखकर रोए जा रहीहै । तभी धीरे-धीरे मंच पर अंधकार फैलने लगता है, और उसी के साथ नेपथ्य से उद्घोषक का स्वर उठता है ।)

उद्घोषक : बेचारा होरी। अखिर बेटा भी चला गया । रोने से तो समस्या का हल होता नही यह

---

[12] होरी - (प्रेमचन्द) - विष्णु प्रभाकर पृ. 9,10

वह अच्छी तरह जानता है । क्योंकि उसे दो बेटियाँ का विवाह करना है । और घाव पर नमक छिड़कने की तरह मँगरू साह मुकद्दमा जीत गया है, होरी पर डेढ़ सौ रुपए की डिगरी हो गई । इसीलिए एक दिन मँगरू साह अमीन को लेकर आया और खेत काटकर ले गया । लेकिन जहाँ अंधकार है,वहाँ बीच-बीच में प्रकाश की रेखाएँ भी उभर आती हैं । ऐसे समय में उनकी समधन आकर उनकी सहायता करती है, और उन्हे रुपए देती है । एक दिन वो रुपए लौटाने तो होंगे । पर अभी तो उनके सहारे एक बेटी की शादी हो जाती है । दूसरी बेटी के लिए भी प्रस्ताव आता है । वह अधेड़ है पर पैसे वाला है । स्वास्थ भी अच्छा है । वे चाहते तो नहीं पर विवश होकर छोटी बेटी की शादी उससे कर देते हैं, तभी रूठा हुआ बेटा भी घर लौट आता है । कुछ क्षण के लिए घर में खुशी की लहर दौड़ जाती है । पर उससे ज़मीन जाने का डर तो दूर नहीं होता । कर्ज़ भी उतारना है । बिना किसी को बताए उसने छोटी बेटी के वर राम सेवक से रुपए लिए थे । इस बात की उसे बड़ी पीड़ा है । और हाँ, एक गाय भी तो लेनी है । ये परिस्थितियाँ उसे आराम से सोने नहीं देती । सेहत गिरती चली जाती है । (इस समय धीरे-धीरे मंच पर प्रकाश उभरता है और होरी अपने घर के बाहर खाट पर बैठा किसी सोच में डूबा है । तभी धनिया अन्दर से आती हैं ।"[13]

ऊपर रेखांकित दृश्यों को उद्घोषक ने विदूषक की तरह दर्शकों को समझा दिया है । ऐसे समझाने से दृश्यों की संख्या कम होने से स्वाभाविक है कि पात्रों की संख्या भी कम होती है और घटनाओं का दृश्य विधान भी । उदाहरण समधन (नोहरी), मधुरा, रामसेवक आदि पात्र स्वयं ही कम हो गये हैं । ऐसे ही पृष्ठ 84 पर

"(तेजी से चला जाता है ।)

उद्घोषक : टूटा हुआ शरीर और टूट जाता है । दोपहर हो, लूह चलती हो, पर उसे तो रोज काम करना है । गाय जो लानी है, ज़मीन जो बचानी है, कर्ज़ जो उतारना है । वह आराम कैसे कर सकता है । इसीलिए बेचारा किसान मज़दूर बन जाता है । और फिर वही होता है जिसका डर था । काम करते-करते एक दिन वह गिर पड़ता है । उठता है पानी पीता है । (तभी धीरे-धीरे प्रकाश उभरने लगता है, उद्घोषक का स्वर मौन हो जाता है । मंच पर होरी लेटा हुआ है । दोपहर की घण्टी बजती है । कई मजदूर उधर आते हैं और होरी को देखते ही उसके पास पहुँचते हैं ।"[14]

उपर्युक्त दृश्य में मज़दूरों को काम करते दिखाना पड़ता जो रंगमंच पर संभव हो पाना कठिन है । इसीलिए इस दृश्य को उद्घोषक के हवाले कर दिया गया है ।

उद्घोषक पात्र के रूप में नहीं आया है । इसीलिए कह सकते हैं कि, गोदान के नाट्यरूपांतरण होरी में कोई नया पात्र नहीं है ।

---

[13] होरी - (प्रेमचन्द) - विष्णु प्रभाकर पृ. 82,83

[14] वही पृ. 84

4.3.2 'मैला आँचल' में

उपन्यास में पात्र

पहला खण्ड

1. ठाकुर रामकिरपाल सिंह	2. तहसीलदार विश्वनाथ प्रतापसिंह	3. विरंची
4. मोटा साहब	5. बालदेव	6. किरानी
7. नौजवान	8. कनिया	9. दुलहिन
10. ब्राम्हण टोली के पंड़ित	11. राम खेलावन यादव	
12. धनुकधारी टोली के तनुकलाल		13. बिरजू सिंह
14. बढ़ा सुमरितदास	15. शिवशक्करसिंह का बेटा हरगौरी	16. शिवशक्कर सिंह
17. हरगौरी की माँ	18. काली चरन	19. सेवादास
20. रामदास महंत	21. लक्ष्मी	22. जोतखी
23. बिरसा माँझी	24. किसनू (यादव टोली का)	25. भगवान भगत
26. बालदेव	27. सकलदीप	28. मेवालाल
29. भैसचरमन बाबू	30. माय जी	31. बावनदास
32. चरवाहा	33. अगमू	34. डॉक्टर प्रशांत
35. चरनदास	36. कीरतनिया	37. स्नेहमयी
38. हेल्थ मिनिस्टर	39. डॉ. पटवर्धन	40. ममता
41. कमली	42. माँ	43. नौकरानी
44. रनजीत (नौकर)	45. व्यारू	46. रामदल
47. फुलिया	48. सदानिज	
49. स्टेट के सर्किल मैनेजर	50. सुकदेव	
51. बिकटा (विदूषक)	52. खुशायबाबू	53. भकुवा नायक जी
54. चलित्तर	55. नागासाधू	56. कामरेड सुन्दर
57. सनिचर महतो	58. दासू गोप	59. निरमला
60. भद्र महिला	61. नाती (गणेश)	62. चिचाय की माँ
63. मुरमू	64. सैनिक जी	65. श्रीचिनगारी
66. भिखारी	67. सहदेव मिसिर	68. महँगूदास
69. नामलरैन	70. महँगू की माँ	71. बासुदेव
72. भंडारी	73. गांगुली	74. देवनाथ
75. डफ साहब	76. मास्टरनी (मंगल)	77. मार्टिन
78. सीमा	79. रामबिहारी की माई	80. सतगुरू साहेब
81. रमिया	82. सोमनाथ यादव	83. चुनका माँझी
84. सुखानू	85. सोनिया	86. दारोगा

दूसरा खण्ड

87. दुलरिया	88. कामरेड़ सोमा जट	89. नखलउकी बाईजी

90. सहुआइन	91. रमजूदास की स्त्री	92. गरभू
93. चेथरू	94. मुसहर	95. मेहमान
96. हवलदार	97. सिपाही	98. फेरीवाला
99. खलासी	100. भकतिया	101. चाँद

102. मुश्ताक (रूस्तम अली) 103. बड़े कुमार साहेब

104. फारनिसगंज के नवतुरिया नेता छोटन बाबू 105. छोटन बाबू टंडेल भोली टियर (नौकर)

106. चन्नन पट्टी का गुदरू	107. सरमा	108. घोड़ागाड़ीवाला
109. जवान स्त्री	110. कलक्टर	111. लकतिया पाकिटमार
112. डॉ. नटवर प्रसाद	113. राजबल्ली	114. एस.पी. साहब
115. भगताइन	116. सकलदीप की जवान बहू	117. कमली का बेटा
118. नाथबाबू	119. रामबुझावन जी	120. सप्लाई इंस्पेक्टर
121. दुलारचन्द कापरा	122. चतुरानंद सिंह	123. इसपिरिंग खाँ

124. हनीफ 125. जुम्मन (दो पाकिस्तानी पुलिस वाले)

126. वार्डर साहब

127. ब्राह्मण टोली के पुरोहित देवानन झा

तथा डिस्ट्रिक्ट बोर्ड के लोग, यादव टोली के लोग, गाड़वान, लोग , सखिया, औरत, लिबड़ू मौलवी, भीड़, नाकाबाबू, सोशलिस्ट पार्टी के जिलामंत्री, सन्थाल धुनिया, मारवाड़ी, गरीब, मरीज , कर्मी टोली के लोग, कांग्रेसी आदि आदि ।

नाट्यरूपांतरण में पात्र :

1. सूत्रधार	2. नटी	3. विदूषक धिकला
4. कांग्रेसी नेता	5. सोशलिस्ट नेता	6. दारोगा
7. डॉ. प्रशांत	8. कमली	9. लछमी
10. कमली की माँ	11. बालदेव	12. विश्वनाथ प्रसाद
13. रामकिरपालसिंह	14. रामखेलावन यादव	15. रामदास
16. काली चरण	17. मंगला	18. रामपियरिया
19. जोतखीजी	20. महंत सेवादास	21. सुमरित
22. हरगौरी	23. नागबाबा	24. अधिकारी जी
25. अचारज गुरु	26. प्रफुल्ल बाबू	27. वासुदेव
28. जित्तन बाबू	29. लरसिंह दास	30-35 समाजी

इन तीन पात्रों का नाट्य रूपांतरण में जहाँ - जहाँ उल्लेख है तो इस प्रकार है -

सूत्रधार का पृष्ठ : 13, 14, 22, 32, 34, 50, 51, 57, 58, 59, 60, 61, 66, 67, 69, 72, 76, 77, 78, 82, 83, 85, 86, 87, 89, 93, 94, 96, 97, 99, 100

नटी का पृष्ठ : 13, 14, 22, 23, 50, 51, 54, 57, 58, 60, 69, 72, 78, 79, 87

विदूषक धिकला पृष्ठ : 14, 23, 58, 60, 61, 66, 67, 77, 78, 79, 86, 89, 93, 94

सूत्रधार, नटी तथा विदूषक ये तीनों नाट्यरूपांतरण में नये पात्र हैं । इनको नाट्यरूपांतरण में रखने से बहुत से दृश्य मंचित करने से बच सकते हैं । इसके माध्यम से उपन्यास को आसानी से मंचित किया जा सकता हैं ।

नाटक के आरंभ में इन नये पात्रों को कुछ इस प्रकार दर्शाया गया है — "(पर्दा खुलता है । मंच खाली है । नाटक के सारे कलाकार पंक्तिबद्ध होकर मंच पर आते हैं और समाजियों के रूप में बैठते हैं । सूत्रधार और नटी समाजियों के बीच से निकलकर नृत्य की गतियों के साथ मंच के अग्र भाग में आते हैं, दर्शकों को प्रणाम करते हैं । और प्रस्तावना गीत प्रस्तुत करते हैं ।)

(प्रस्तावना गीत : झूमर शैली)

सूत्रधार : दिखावें, दिखावें मोरे भइया
मैला आँचल दिखावें

नटी : कोशी के अंचरा में के ई रंग भरे
केकरे कलामिया से जिनगी के फूल खिल
के दिहले नाटक बनाय
बनाय मोरे गुईया, के दिहले नाटक बनाय

सुत्रधार : कोशी के अंचरा में रेणु ई रंग भरे
रेणु कलमिया से जिनगी के फूल खिले
सुलभ दिहले नाटक बनाय
बनाय मोरे गुईया, सुलभ दिहले नाटक बनाय

सूत्रधार : उन्नीस सौ छियालिस के मेरीगंज गंऊवा
और नटी बारहो बरनवा के लोगवा के ठंऊवा
कमला के बहे जलधार

धार मोरे .....

..... लोगवा जिए ला बेहाल

(इसी धुन पर नृत्य करते हुए विदूषक धिकला प्रवेश करता है । सूत्रधार और नटी अपना नृत्य और गायन रोककर चकित भाव से उसे देखते रहते हैं)

धिकला : अजगुत रूप नाम धिकला हमार

अजगुत रूप नाम धिकला हमार

हमरा के लोगवा कहैला लबार

लबरा.....

लबरा के बिगड़ल चाल ।

ए । बन्द .....

.... गुईया और सईया ।"

इन तीन पात्रों के अलावा भीड़, अन्य लोग, आदमी आदि सब के लिए छः पात्रों को रखा गया है । इनका जिक्र समाजी, आदमी नाम से नाट्यरूपांतरण में हुआ है । लेकिन ये किसी न किसी रूप में उपन्यास में भी हैं । अतः ये उपन्यास के पात्र ही हैं । पृष्ठ संख्या 22 पर सूत्रधार के संवाद है —

"सूत्रधार : भोज-भंडारा के बतिया सुनिके

गंउवा के लोगवा लागल ठनके

ई बतिया हो फाइलल गंउवा बीचे

नटी : केहू

अवगुनवा नाहिं बिसारे

ई बतिया हो फइलल गंऊवा बीचे

(सूत्रधार और नटी का प्रस्थान । विभिन्न दिशाओं से एक-एक कर लोग मंच पर आते हैं और संवाद बोलकर चले जाते हैं ।)"[15]

महंथ के गुनवा बखाने केहू

इस तरह भंडारे के विषय मे कहा गया है ।

दूसरे स्थान पर सूत्रधार महंत के देहांत पर गीत गाता है । तीसरे स्थान पर सूत्रधार कबीर का दोहा गाता है ।

" सूत्रधार : पोथी पढ़ि पढ़ी जग मुआ, पंडित भया न कोय ।
ढाई आखर प्रेम का पढ़े सो पंड़ित होय ।। "[16]

50,51 पृष्ठ पर सूत्रधार और नटी माया के विषय में कहते हैं कि माया को छोड़ना बहुत मुश्किल है । सन्दर्भ रामदास के महंत बनने या न बनने का होता है।

आगे फिर इसी दृश्य में 'बालम आवो हमारे गेहरे' लछमी को देखकर सूत्रधार और नटी गाते हैं । पृष्ठ 57,58,59 पर सूत्रधार, नटी और विदूषक फागुन की बात बताते हैं । 60,61 पर हरगौरी के तहसीलदार बनने की बात कही गई है । 66,67 पर सूत्रधार और विदूषक के संवाद अकाल की बात को लेकर होते हैं । 69, पर सूत्रधार और नटी की गाँव में झमेला होने की बात है । 76, 77 78,79 पर सूत्रधार नटी और विदूषक दंगों का बयान करते हैं । 82,83 पर सूत्रधार चैती गाता है, कमली और डॉक्टर का रोमांस चलता है । 85 पर जब बालदेव चन्ननपट्टी जाने की बात कहते हैं और लछमी रोकती है तब सूत्रधार गाता है।

"सूत्रधार : ग्रह - आंगन बन गये पराये, आहो संतों हो

तुम बिन कंत बहुत दुख पाये, आहो संतों हो ।

एके गृह, एके संग में

जो बिरहिन संग कंत

कब प्रीतम हंस बोलिहें

जोह रही मै पंथ आहो संतों हो

(धीरे-धीरे बालदेव चला जाता है । लछमी भी दूसरी दिशा में प्रस्थान करती है । सूत्रधार और विदूषक धिकला का तीव्र लय पर प्रवेश)" [17]

इसके पश्चात मंच पर धिकला (विदूषक) और सूत्रधार आते हैं । स्वराज मिलने के विषय में दोनों वार्तालाप करते हैं । 89 पर सूत्रधार गाता है -

---

[15] मैला आँचल (फणीश्वरनाथ रेणु) - हृषीकेश सुलभ पृ.22,23

[16] वही पृ. 34, [17] वही पृ. 85,89

"सूत्रधार : जोगिया के नगर बसे मत कोई

जो रे बसे सो

जोगिया ऊतो होई

जोगिया के नगर बसे मत कोई "[18]

इसके बाद पृष्ठ 93 पर जब दारोगा और हवलदार काली को लेकर चले जाते हैं । सूत्रधार गाता है -

"सूत्रधार : वैष्णव जन तो तेने कहिए

जै पीर पराई जाने रे

पर दुखे उपकार करे जो

मन अभिमान न माने रे

(धिकला मंच पर गांधी बनकर चलने का नाट्य करता है । "[19]

अर्थात यहाँ शांति की बात कही गई है । क्योंकि काली को पुलिस ले जा रही थी। और साथ ही यह भी कि गांधी की हत्या हो गई था ।

आगे पृष्ठ 93,94 पर सूत्रधार और विदूषक (धिकला) गांधी के नाम पर जो चँदा वसूल किया जा रहा था उसके विषय में बातें करते हैं । 96 पर, जब कमली की माँ, कमली के आँचल में दाग की बात करती है तो तहसीलदार विश्वनाथ को बहुत क्रोध आता है । तब सूत्रधार गाता हैं -

"सूत्रधार : जिनगी के सुख-दुख से मइल अंचरवा

कीचड़ में खिलल नेहड कमलवा

कमल के फूलवा फुलाइल

कुलाइल मोरे भइया, कमल के ... ।

(गायन समाप्त होते ही शराब के नशे में चूर विश्वनाथ प्रसाद का डगमग कदमों से प्रवेश ।)"[20]

---

[18] मैला आँचल — (फणीश्वरनाथ रेणु) - हृषीकेश सुलभ, पृ. 89

[19] वही पृ. 93

[20] वही पृ. 96

पृष्ठ 97 पर कमली सोहर शैली में गीत गाते हुए पत्र लिखती है, कमली की माँ और कमली गले मिलते हैं । सूत्रधार सोहर गाता है।

" सूत्रधार : देखत मलिन मुख धिया के आत्मा भरोसा देत हो,

ललना रोई - रोई अंसुवन धार

लिखि पतिया पेठावेली हो ।

धरवा में वेदने व्यकुल धिया कमली धिया हो

हलचल मचल महलिया कि आँचल महल कइली हो ।

(कमली की माँ मंच से कमली को ले जाती है । अचानक पकड़ो - पकड़ों की आवाज़ आती है ।

पुलिस ह्विसिल और गोलियां चलने की आवाज़ आती है। गोली से घायल खिसटता हुआ काली आता है । सेक्रेटरी के रूप में सिर्फ टोपी बदलकर विदूषक धिकला खड़ा है । "[21]

अंत मे सूत्रधार का गीत कुछ ऐसे सन्दर्भ में रखा गया है जब विश्वनाथ कहता है कि सुमरित "मैं हरेक परिवार को पाँच बीघे के दर से ज़मीन लौटा दूँगा । और ये मैं नहीं, नया मालिक (कमली का बच्चा) दे रहा है) सारे पात्र फ्रिज हो जाते हैं । और गायन में सूत्रधार का साथ देते हैं ।

सूत्रधार : मैला आँचल खतम भइल भइया,
अब घर चल
तहसीलदार ....
.....अब घर चल मैला आँचल
(सारे पात्र लयबद्ध गति से मंच के बाहर चले जाते हैं ।)
(समाप्त)"[22]

उपन्यास में लेखक वर्णन अधिक करता है । पात्रों के मुख से कम कहलवाता है । सारा का सारा जितना वर्णन लेखक या उपन्यासकार उपन्यास में करता है उतना तो किसी भी सूरत में मंच पर वर्णन नहीं किया जा सकता है । हां अधिक से अधिक विस्तार को संक्षिप्त रूप में सूत्रधार नटी तथा विदूषक के माध्यम से पूरा कर लिया हैं । वैसे अधिकतर नाटकों में वर्णन करने के लिए या तो सूत्रधार रहता है या फिर विदूषक रहता है । लेकिन इन नाट्यरूपांतरण में रूपांतरकार हृषीकेश सुलभ ने तीन पात्रों को रखा है। इससे लाभ यह है कि वे नाटक की लय को पकड़े रहते

---

[21] मैला आँचल — (फणीश्वरनाथ रेणु) - हृषीकेश सुलभ, पृ. 97

[22] वही पृ. 99-100

हैं । कहीं भी नाटक को नीरस नहीं होने देते । जैसे विदूषक कभी गाँधी बनता है तो कभी दारोगा बनता है आदि । इस तरह से लोग नीरस नहीं होते और अपना ध्यान नाटक पर ही केंद्रित रखते हैं ।

4.3.3 'महाभोज' में

उपन्यास में पात्र

1. दा साहब
2. लखन सिंह
3. दा साहब का नौकर
4. सुकुल बाबू (भूतपूर्व मुख्यमंत्री)
5. बिहारी भाई
6. काशी
7. किशन (सुकुल बाबू का नौकर)
8. दा साहब का नौकर(चपरासी)
9. दत्ता बाबू (संपादक)
10. लोचन (शिक्षा मंत्री)
11. सदाशिव अत्रे (पार्टी अध्यक्ष)
12. लोचन की बेटी
13. राव (स्वास्थ्य मंत्री)
14. चौधरी (विकास मंत्री)
15. पांडेजी
16. बिन्दा (बिन्देश्वरी)
17. थानेदार
18. एस.पी.सक्सेना
19. ड्राईवर
20,21,22 तीन कांस्टेबल (एस. पी. के साथ)
23. चौकीदार
24. जोगेसर साहू
25. महेश शर्मा
26. हीरा
27. गनेसी (हिरा का भाई)
28. कांस्टेबल
29. डी.आई.जी. (सिन्हा)
30. रुक्मा
31. दिनेश
32. सक्सेना की पत्नी
33. जोरावर
34. रत्ती
35. जमना (दा साहब की पत्नी)
36. श्रीमती सिन्हा
37. सरकारी अफसर
38. व्यापारी
39 डॉक्टर
40,41 दो वर्दीधारी बैरे
42,43 सिन्हा साहब के दो बेटे
44 वर्मा (इन्कमटैक्स कमीश्नर)
45. लाला दीनदयाल
46. हलवाई
47. भवानी
48. नरोत्तम
49. लालता बाबू तथा भीड़ पुलिस वाले, सक्सेना के बच्चे, अन्य लोग आदि ।

नाट्यरूपांतरण में पात्र :

1. दा साहब
2. सुकुल बाबू
3. बिसू (मृत)
4. अप्पा साहब
5. पाण्डे जी
6. लखन
7. जमना बहन
8. सक्सेना एस.पी.
9. सिन्हा, डी.आई.जी.
10. फोटोग्राफर
11. दत्ता बाबू
12. भवानी
13. नरोत्तम
14. मोहनसिंह (कांस्टेबल)
15. रत्ती
16. महेश
17. सूत्रधार
18. बिन्दा
19. हीरा
20. थानेदार
21. जोरावर
22. काशी
23. रुक्मा
24. लठैत
25. जोगेसर साहु
26. बिसू की माँ
27. जोरावर की लड़की
28. श्रीमती सिन्हा
29,39 पार्टी के मेहमान
40,62 गाँव वाले आदि ।

इस नाट्यरूपांतरण में सूत्रधार को रखने के विषय में उपन्यासकार तथा नाट्यरूपांतरकार मन्नू भण्डारी कहती हैं — "पूरे नाटक में सूत्रधार की कोई संगति और सार्थकता मैं नहीं समझ पायी । अमाल का तर्क था कि नाटक में केन्द्रीय पात्र की अनुपस्थिति में सारी स्थितियों को एक तटस्थ दर्शक की तरह देखकर समेटने के लिए उन्हें सूत्रधार की आवश्यकता महसूस हुई और यह काम उन्होंने मध्यवर्गीय शोध-छात्र महेश से लिया, ताकि पूरे नाटक को एक एंगिल दिया जा सके ।"[23]

दृश्य एक में सूत्रधार ही नाटक की शुरुआत करता है ।

"गाँव का मैदान । बिसू की माँ का हृदय-विदारक क्रन्दन सुनायी देता है । धीरे-धीरे मंच पर प्रकाश होता है । बिसू की लाश रखी है, उसकी माँ छाती पीट-पीटकर रो रही है । बाप घुटनों में सिर दिये बैठा है । चारो तरफ लोग जमा हैं । माहौल में सनसनी और तनाव है । रिसर्च स्कॉलार महेश, जो सूत्रधार की भूमिका भी अदा कर रहा है, अपनी जगह से चल आगे आता है । बाकी दृश्य फ्रीज़ हो जाता है ।

सूत्रधार : लावारिस लाश को गिद्ध नोच - नोचकर खा जाते हैं । पर बिसेसर लावारिस नहीं । उसकी लाश सड़क के किनारे पुलिया पर पड़ी मिली, शायद इसलिए लावारिस लाश का ख्याल आ गया । वरना उसके तो माँ भी है और बाप भी । गरीब भले ही हो, पर हैं तो । विश्वास नहीं होता था कि वह मरा पड़ा है । लगता था जैसे चलते-चलते थक गया हो और आराम करने के लिए लेट गया हो । मरे और सोये आदमी में अन्तर ही कितना होता है भला ? बस, एक साँस की डोर वह टूटी और आदमी गया । देखते-ही-देखते सारा गाँव जमा हो गया ।

लोग एक-दूसरे को धकेलते हुए लाश के पास आ रहे हैं । भीड़ में आतंक और अजीब तरह का तनाव । एक फोटोग्राफर तस्वीरें खींच रहा है - कभी भीड़ की तो कभी लाश की । रिपोर्टर नरोत्तम चारों तरफ देखकर स्थिति का जायज़ा ले रहा है .. साथ ही साथ लिख भी रहा है । एक लठैत भीड़ को लाश के पास से हटा रहा है । महेश सूत्रधार की भूमिका अदा करने के बाद फिर भीड़ में जा मिलता है । वह लाश की ओर देख रहा है, बेहद दुखी उदास और त्रस्त ।"[24]

यही सूत्रधार का कार्य 'गोदान' के नाटयरूपांतरण 'होरी' में उद्घोषक करता है । और इस महाभोज नाट्यरूपांतरण में यह कार्य सूत्रधार को सौंपा गया है । वैसे यह कार्य उद्घोषक और सूत्रधार दोनों ही निभा सकते हैं। अब यह निर्देशक पर निर्भर करता है वह किसे इस कार्य के लिए ठीक समझता है । इसमें भी 'होरी' की तरह एक-दो स्थानों पर ही सूत्रधार को रखा गया है । 'होरी' में एक - दो स्थानों पर उद्घोषक था यहाँ सूत्रधार है ।

आगे फिर पृष्ठ 15 पर सूत्रधार को रखा गया है -

---

[23] महाभोज - मन्नू भंडारी, पृ.10,11 (नाट्यरूपांतर)

[24] वही पृ.14,15

"(भीड़ में से कुछ लोग इधर-उधर सरकने की कोशिश करते हैं । सारी हलचल फ्रिज़ हो जाती है । सूत्रधार आगे आता है ।)

सूत्रधार : गाँव सरोहा शहर से ज्यादा दूर नहीं है, मुश्किल से बीस मील । लेकिन कुछ सालों पहले तक यही दूरी बहुत ज्यादा थी । गाँव में जो कुछ भी घटता गाँव की ही होकर रह जाता है । शहर उससे एकदम बेअसर रहता, बेअसर और अछूता । लेकिन अब यही दूरी एकदम सिमट गयी है । महीने-भर पहले की ही तो बात है, गाँव की सरहद से जरा परे हटकर जो हरिजन टोला है, वहाँ कुछ झोपड़ियों में आग लगा दी गयी थी , आदमियों सहित । दूसरे दिन लोगों ने देखा तो झोपड़ियाँ राख में बदल चुकी थी और आदमी कबाब में । लोग दौड़े-दौड़े थाने पहँचे, पर थानेदार साहब उस दिन छुट्टी पर थे । इसके बाद गाँव वालों को तो न जाने कौन-सा जहरीला साँप सूँघ गया कि सबके मुँह सिल गये । बस, सबकी साँसों के साथ निकला हुआ एक गुस्सा, एक नफरत भारी तनाव बनकर हवा में यहाँ से वहाँ तक सनसनाता रहा । लेकिन शहर में अख़बार वालों ने इस घटना को खूब उछाला । विधान- सभा में भी जमकर हंगामा हुआ ।

(दूर से बिन्दा आता हुआ दिखायी देता है । चेहरे पर दुख और गुस्सा का मिला - जुला भाव । उसे देखते ही गाँव वाले आपस में फुसफुसाते हैं - बिन्दा आइ गवा .....बिन्दा आइ गवा । बिन्दा आकरहीरा के पास खड़ा हो जाता है । गाँव वाले एकदम चुप होकर बिन्दा की ओर देखते हैं।)"[25]

"(सब जहाँ के तहाँ स्थिर हो जाते हैं । सूत्रधार आगे आकर ।)

सूत्रधार : आज तो सरोहा में पत्ते का हिलना भी एक घटना की अहमियत रखता है । महीने-भर बाद ही तो चुनाव है । यों तो चुनाव विधान सभा की एक सीट-भर का है, फिर भी है बहुत ..... क्या बिसू की मौत ।

(अंतिम वाक्य के साथ ही मंच पर धीरे-धीरे अन्धकार ।)"[26]

उपन्यास में बिसू की माँ के रोने की बात नही है लेकिन नाट्यरूपांतरण में रोने के हृदय-विदारक क्रन्दन से दृश्य को और भी मार्मिक बनाने का प्रयत्न किया गया है ।

दृश्य सात : वैसे यह दृश्य नया है, इसमें कुछ लड़के , लड़कियाँ पंचायतघर को सजाते रहते हैं । एक लड़की के संवाद भी रखे गये हैं । इस लड़की को पात्र परिचय में जोरावर की लड़की कहा गया है। यहाँ बार-बार जोरावर को दा-साहब के भाषण का हाल सुनवाने के लिए लड़की को रखा गया हैं । अगर लड़की के स्थान पर किसी और पात्र को रखा जाता तो उतना स्वाभाविक यह दृश्य शायद ही

---

[25] महाभोज - मन्नू भंडारी, पृ. 15,16

[26] वही पृ.17

बन पाता । वैसे इसी दृश्य मे कार्यकत्ताओं को भी संवाद दिये गये हैं ।

इसमें सूत्रधार का संवाद कुछ इस प्रकार है -

"सूत्रधार : तालियाँ बजी, हर्षध्वनि हुई और दा साहब ज़िन्दाबाद के नारों से सारा माहौल गूँज उठा । बिसू की मौत के जिस प्रसंग को सुकुल बाबू गाँव के घर-घर में फैला गये थे, वह फिर दो-चार घरों में सिमट गया और बाकी घरों में घरेलू योजना के तहत मिलने वाले रूपयों का हिसाब-किताब होने लगा । तीसरे ही दिन 'मशाल' का नया अंक निकला । प्रथम पृष्ठ पर ही अधिकारी को चैक देते हुए हीरा की बड़ी-सी अक्षरों में शीर्ष-पंक्ति थी - खेत-मज़दूरों और हरिजनों की आर्थिक स्थिति सुधारने की दिशा में दा साहब का ठोस और क्रान्तिकारी कदम यानि कि बिसू की मौत ने 'मशाल' को प्रजातंत्र की जिम्मेदारियों से लैस करके एकाएक महत्वपूर्ण अखबार बना दिया और दत्ता बाबू को एक जिम्मेदार सम्पादक ।..पांडेजी ने गाँव के घर-घर में इस अंक की प्रतियाँ बँटवा दी - मुफ्त । अन्धकार ।"[27]

महाभोज के नाट्यरूपांतर में सूत्रधार को अधिक संवादों का मौका नहीं दिया गया है । एक बार सूत्रधार पहले दृश्य में दिखाई देता है । उसके पश्चात फिर आठवें दृश्य में, सूत्रधार को रखा गया है । वैसे महाभोज उपन्यास में भी वर्णन उतना अधिक नहीं है, जितना कि अन्य उपन्यासों में होता है ।

दृश्य : एक में पहली बार जब सूत्रधार के संवाद होते हैं तो उसका मन्तव्य ये समझाने का होता है कि बिसू की लाश लावारिस नहीं है । और उसके मरने पर जैसे किसी को विश्वास नहीं हो रहा हैं । इसी दृश्य में जब सूत्रधार फिर दिखाई देता है तो वह कहता है कि - कल तक जिस गाँव को कोई पूछता नहीं था । आज वहाँ चुनाव होने वाले है तो वहाँ की छोटी से छोटी घटना भी महत्त्वपूर्ण घटना का रूप ले लेती है । उसी दृश्य में तीसरी बार दिखाई देने पर सूत्रधार कहता है — आज यहाँ पत्ता हिलना भी एक घटना है । सीट एक है पर उसके लिए भूतपूर्व मुख्यमंत्री लड़ रहे हैं । इसीलिए उस गाँव की सीट का महत्त्व बढ़ गया है ।

दृश्य सात : दा साहब के भाषण के बाद सूत्रधार कहता है — बिसू की मौत को सुकुल बाबू घर-घर पहुँचा गये थे, दा साहब ने उसे मिटाकर घरेलू योजना को घर-घर पहुँचा दिया । 'मशाल' में इसी बात की प्रशंसा छपी ।

इस प्रकार जितना हो सका उतना सूत्रधार का पात्र कम किया गया है । लेकिन नाटक की लय को इससे कोई फर्क नहीं पड़ा है । नाटक में जो-जो होना चाहिए था वह सब कुछ नाटक में रखा गया है । नये पात्र लड़की, तथा सूत्रधार है । कार्यकर्ता को भी संवाद दिए गये हैं ।

---

[27] महाभोज - मन्नू भंडारी, पृ.70

4.3.4 'राग दरबारी' (रंगनाथ की वापसी) में

उपन्यास में पात्र

1. ट्रक ड्राइवर	2. क्लीनर	3. रंगनाथ
4. दुकानदारिन	5. अफसर	6. चपरासी
7,8 दो सिपाही	9. एक आदमी	10. दारोगा
11. एक नंग दड़ंग आदमी	12. एक आदमी (भंग आदमी)	
13. सिपाही	14. डकैत	15. रुप्पन
16. मास्टर मोतीराम	17. चपरासी	18. प्रिंसिपल
19. क्लर्क	20. मालवीय	21. खन्ना
22. एक आदमी (मलेरिया इंस्पेक्टर)	23. एक आदमी (चेको पर दस्तखत लेने वाला)	
24. ए.डी.ओ (पब्लिक हेल्थ)	25. सनिचर (मंगल)	
26. 14-15 साल का लड़का	27. वैद्याजी	28. बद्री पहलवान
30. एक आदमी	31. उसकी पत्नी	
32. रामाधीन भीखमखेड़वी	33. चचेरा भाई	34. जोगनाथ
35. रामनाथ	36. लंगड़	37. छोटा पहलवान
38. ड्रिल मास्टर	39. बेला	40. 60 साल का बूढ़ा
41. गयादीन	42. पाइण्ट मैन	43. पुजारी
44. मोटा आदमी	45. कुहसर प्रसाद	46. सरपंच
47. ठाकुर बलराम	48. हकीम	49. बेगम साहिबा
50. चचेरा भाई (बेगम का)	51. विद्यालय निरीक्षक	52. नाई
53. प्रो.बेनर्जी	54. रिपुदमनसिंह	55. शत्रुघ्न
56. सर्वदमन	57. वकील	58. पब्लिक प्रासीक्यूटर
59. जज	60. बैजनाथ	
61. पेशकार (प्रिंसिपल के पिता)	62. तबोली (पानवाला)	63. नेता
64. हलवाई	65. जुआरी	66. चुरई
67. चन्द पकास	68. बुढ़िया	69. सुपरवाइजर
70. नौजवान	71. बद्री का मित्र	72. दामाद के पिता
73. रमजानी	74.75. दो मास्टर	76. मदारी

77. लड़की (दूसरी) तथा नव वे दर्ज के बच्चे, इंटर के बच्चे, इक्के वाले, बाबा लोग, दारूवाला, पुलिस आदि ।

नाट्यरूपांतरण में पात्र

1. वैद्यजी	2. प्रिंसिपल	3. छोटे पहलवान
4. रंगनाथ	5. रुप्पन	6. बद्री पहलवान
7. सनीचर	8. गयादीन	9. खन्ना मास्टर
10. मालवीय	11. लंगड़	12. मोती राम
13. क्लर्क	14. चपरासी	15. बैजनाथ
16. ए.डी.ओ.	17. मलेरिया इंस्पेक्टर	18. बेला

19. लड़की -1, 20,21 - 2,3 (22-34) तेरह नवें दर्जे के विद्यार्थी
(35-44) दस इंटरमीडियट के विद्यार्थी

नेपथ्य स्वर

1. वकील 2. जज साहब 3. कुसहर
4. सरपंच तथा अन्य तीन स्वर अर्थात कुल इक्कावन पात्र है । इस नाट्यरूपांतरण में उपन्यास से हटकर अन्य तीन लड़कियों को रखा गया है।

पृष्ठ 38 पर "बाहर पुलिया पर रुप्पन बैठे है । प्रिंसिपल और क्लर्क आ रहे हैं । गली मे एक लड़की दिखायी देती है । देखते ही रुप्पन खड़े हो जाते हैं । उनके पीछे चुपके से प्रिंसिपल और क्लर्क भी । रुप्पन सीटी बजाते हैं । लड़की गुस्से मे देखती है, फिर चिढ़ाने के लिए मुस्कराती है और चली जाती है । रुप्पन हल्के से हाय करते हैं । चौंककर प्रिंसिपल सतर्क हो जाते हैं और क्लर्क के साथ चहलकदमी करना शुरु कर देते हैं।"[28]

फिर 47 पर " रंगनाथ, रुप्पन, सनीचर चबूतरे पर दातून करते हुए । इतने में 'हाउ हाउ' की आवाज़ पास आती हुई। फिर गली से 'मार डालूँगा स्साले को ' जैसे दो-चार वाक्य । रंगनाथ देखता है । कहता है : मैं समझा था कोई ऋषि सामवेद का गान कर रहा है । लेकिन यह मामला तो खालिस गंजहा है । इतने में एक ठेठ देहाती लड़की गली में दिखती है । तीनों में उसे देखने की होड़। इतने में 'हाउ-हाउ' की फिर आवाज़ । सनीचर लड़की के पीछे भागता है कि रुप्पन हाथ पकड़कर रोक लेता है । खुद उसी के पीछे निकल जाता है ।" [29]

इसके पश्चात् पृष्ठ 52 पर "कीर्तन सुनकर दो-तीन लड़कियाँ गली में आ खड़ी होती हैं । वह भी हाथ जोड़कर धीरे-धीरे गाने लगती हैं । रुप्पन की नज़र लड़की पर । जब तक सनीचर भी गाते-नाचते देख लेता है हाय-हाय, जय जगदाम्बिके ..जगदाम्बिके । लड़की भाग जाती है ।"[30]

इन तीन स्थानों पर उपर्युक्त लड़कियों की नाट्यरूपांतरण में परिकल्पना की गई है । नाट्यरूपांतरकारा गिरीश रस्तोगी के अनुसार — "यह कल्पना निराधार न होकर उपन्यास में वर्णित मेले-ठेले, मन्दिर के स्थलों में लड़कियों के दीखने और उनके प्रति सनीचरा व रुप्पन की

---

[28] रंगनाथ की वापसी — (श्रीलाल शुक्ल) — गिरीश रस्तोगी, पृ.38,
[29] वही पृ. 47, [30] वही पृ. 52

कमज़ोरी पर ही आधारित है । केवल उसे विकसित और मूर्त किया गया - महज रंगमंचीय आकर्षण के लिए नहीं, बल्कि रुप्पन - जैसे युवक की मनोवृत्ति को दिखाने के लिए । कभी-कभी रोमांस, गाली-गलौज, मारपीट, शंकर-वन्दना सब एक दिखाकर नाट्य रूप में आज की घचपच स्थिति को सम्प्रेषित किया गया जिसके संकेत भी उपन्यास के विस्तृत वर्णन चित्रों में मिल जाते हैं ।"[31]

इस प्रकार इन तीन लड़कियों का नाट्यरूपांतरण में औचित्य नाट्यरूपांतरकार ने संवयं ही सिद्ध कर दिया हैं ।

इन तीन लड़कियों से हटकर इस नाट्यरूपांतरण में उपन्यास से हटकर कोई पात्र है तो वह है - वाचक वाचक का उल्लेख पृष्ठ 66 पर है -

"वाचक : ये है बैजनाथ भीखमखेड़ा । झूठी गवाही देने में बड़े दक्ष। पूरे जिले की मुकदमेबाज़ी और गवाही में प्रतिष्ठित । इनकी प्रैक्टिस यही है ।"[32]

ये संवाद उपन्यास में भी है, वहाँ वर्णन किया जा सकता है , पर नाट्यरूपांतरण में या तो विदूषक, सूत्रधार, उद्घोषक या वाचक से कहलवाना पड़ता है । इसीलिए सूत्रधार को न रखते हुए भी नेपथ्य स्वर, वाचक को रखा गया है ।

4.3.5 'काजर की कोठरी' में

उपन्यास में पात्र

1-4.	चार नौजवान	5-8.	चार रंडियाँ	9-18.	दस सफरदा
19.	हरिहरसिंह (घोडे पर सवार आदमी)			20.	कल्याणसिंह
21-26.	छः आदमी	27.	पारसनाथ	28.	लालसिंह
29.	लौंडी	30.	बाँदी की माँ	31.	बुढ़िया
32.	रामसिंह	33.	सूरजसिंह	34.	सरला
35.	सुलतानी	36.	लोकनाथ (आदमी)		
37.	आदमी दूसरा	38.	आदमी तीसरा		

तथा सिपाही लालसिंह की पत्नी आदि

नाट्यरूपांतरण में पात्र

1.	ठाकुर लालसिंह	2.	ठाकुर कल्याणसिंह		
3.	ठाकुर सूरजसिंह (ठाकुर कल्याण सिंह के मित्र)				
4.	ठकुराइन (ठाकुर कल्याणसिंह की पुत्नी)				
5.	रामसिंह (ठाकुर सूरजसिंह का पुत्र)				
6.	हरनंदन (ठाकुरकल्याण सिंह का पुत्र)			7.	पारस नाथ
8.	धरणीधर	9.	राजाजी		

---

(31) रंगनाथ की वापसी — (श्रीलाल शुक्ल) — गिरीश रस्तोगी, पृ. 10

(32) वही पृ. 66

10. दौलतसिंह (चार ठाकुर लालसिंह के भतीजे)
11. ठाकुर हरिहरसिंह (पारसनाथ के मित्र)
12. सरला (ठाकुर लालसिंह की पुत्री)
13. बाँदी तवायफ़
14. बाँदी की माँ रसूल
15. एक कमसिन तवायफ
16. कुटनी सुलतानी -बी
17. लोकनाथ (पत्रवाहक)
18. बाँदी की लौंडी

तथा सिपाही, भृत्यगण, यार-दोस्त, साजिंदे, मीरासी-संख्या में 2 या अधिक (नेपथ्य से अवाज़) एक आदमी (आवाज़) दूसरा व्यक्ति, सज्जन, फोटोग्राफर आदि ।

इस नाट्यरूपांतरण में सूत्रधार, विदूषक आदि को न रखकर नेपथ्य स्वर का रखा गया है । और साथ ही नये पात्र ठकुराइन को भी रखा गया है । नेपथ्य स्वर के द्वारा एक आवाज़, दूसरा व्यक्ति, सज्जन आदि का भी निर्माण किया गया है ।

दृश्य: 1

" **नेपथ्य से** : संध्या होने में अभी दो घंटे की देर है, मगर सूर्य भगवान के दर्शन नहीं हो रहे, क्योंकि काली काली घटाओं ने आसमान को चारों तरफ से घेर लिया है । जिधर निगाह दौड़ाइये, मज़ेदार समा नज़र आता है । ऐसे समय में हम अपने पाठको को उस सड़क पर ले चलते हैं जो दरभंगा से सीधे वाजितपुर की तरफ गयी है ।"[33]

ये सारा का सारा वर्णन उपन्यास में भी है । लेकिन नाट्यरूपांतरण में इसकी चर्चा इसलिए की जा रही है कि - यहाँ इस वर्णन को नेपथ्य स्वर के रूप में लिया गया है ।

इस वर्णन के माध्यम से वातावरण को दर्शाया गया है ।

दृश्य : 2

इस दृश्य में नेपथ्य स्वर द्वारा गाँव के माहोल का वर्णन किया गया है कि वहाँ लोग कम है पर सब के सब प्रसन्न है इस वर्णन के अतिरिक्त नेपथ्य में संवाद भी दिए गये हैं -

" एक आवाज़ : ये ठाकुर कल्याणसिंह जी कहाँ चल दिये ?

दूसरा व्यक्ति : सुना , सो रहे हैं ।

एक आवाज़ : वाह जी, खूब रही, यहाँ इन्दर सभा का अखाड़ा जमा है और वे हैं कि 'खर्राटे ले रहे हैं ' । (एक सज्जन से) क्यों भाई, कब उठेंगें ठाकुर साहब ?

सज्जन : क्या जाने भाई - आप जानिये सुबह से खुशी के सुरूर में काम करते - करते थक गये, सो लेटे औ पलक लग गयी ।

---

[33] काजर की कोठरी — (देवकीनन्दन खत्री) - मृणाल पाण्डे पृ.9 (नाट्यरूपांतर)

दूसरा व्यक्ति : अरे । थोड़ी देर पहले तो वो कमसिन तवायफ़ बीड़ा दे रही थी उन्हें ? क्या नाम है, यार ? हाँ - हाँ, बाँदी ।

सज्जन : बस वही खाके कुछ देर नौकर-चाकरों का काम देखते रहे, फिर बोले कि सर दुख रहा है औ जाके लेट रहे । (आवाज़ें बन्द कुछ सरसराहट से शयनागर के कोने में कंकड़िया गिरती है ।)"[34]

उपन्यास में जो वर्णन है उसी को ऊपर संवाद के रूप में ग्रहण किया गया है । यहाँ भी पात्रों को न रखकर केवल नेपथ्य से संवाद दिये गये हैं । साथ ही साथ इस दृश्य में नये पात्र का निर्माण किया गया है, और वो है ठकुराइन-ठकुराइन का संवाद नाट्यरूपांतरण में चौकीदार को दिया है । उपन्यास में यह संवाद सिपाही बोलता है ।

"घूँघट डाले रोती स्त्रियों का प्रवेश ।

ठाकुराइन : (रोकर) हाय, ये तो बहु की ब्याह की ओढ़नी है - काहे नहीं पहचानोगे । अजी अपने हाथों से लचका सितारे टाँक के तो मैंने कल समधिपाने भेजे थे । हाय, वैरियों की नज़र लग गयी । सिर पर हाथ देके दोनों पति-पत्नी बैठे जाते हैं । नौकर व रिश्तेदार, पीछे जाकर सहारे से बिठाते हैं, पानी वानी देते हैं । सूरजसिंह का प्रवेश । रुदन बढ़ता है । सूरजसिंह समझा-बुझा कर दर्शकों को बाहर करते हैं । फिर पास बैठते हैं ।"[35]

आगे

"ठाकुराइन दहाड़ मार कर रो पड़ती हैं । सूरज शर्मिन्दगी से हौंसला रक्खो, भाभी । भैय्या को सम्हालो , औ हरनन्दन की सोचो ।

ठाकुराइन : हाय मेरा लाड़ला । कहाँ हम सेहरे और शादियाने के सपने देख रहे थे, कहाँ ये वज्रपात हुआ । हाय, अपने लाल को मैं क्या कहके मुँह दिखाऊँ । लाला, तुम्ही नेक समझाय आओ न । जवानी का खून है, कहीं जोश में । "[36]

रूपांतरकारा मृणाल पाण्डे जी को ये अच्छा नहीं लगा कि घर पर कोई मुसीबत आई हो, और घर की महिलाएँ अर्थात ठाकुर की पत्नी ठाकुराइन वहाँ न हो । हालांकि ठकुराइन के पहले संवाद का अंश उपन्यास में सिपाही बोलता है ।

दृश्य : 3 इसमें पारसनाथ के भाइयों को भी संवाद दिये गये है । वैसे उनका वर्णन उपन्यास में भी है पर संवाद अधिकतर पारसनाथ के थे । नाट्यरूपांतर में उनके होने का अहसास दिल वाने के लिए राजाजी, धरणीधर, दौलतसिंह इन सबकों संवाद दिये गये हैं । एक तरह से ये पात्र नाट्यरूपांतरण में नये हैं ।

---

[34] काजर की कोठरी — (देवकीनन्दन खत्री) - मृणाल पाण्डे, पृ.14,

[35] वही पृ.15, [36] वही पृ.15,16

अगले छः दृश्यों में नेपथ्य स्वर नहीं है ।

दृश्य :10 इसमें बाँदी के मकान का दृश्य दिखाकर कहा गया है कि पारसनाथ तथा हरनंदन यहाँ कई बार आ चुके हैं ।

दृश्य :11 इसमें नेपथ्य से लालसिंह के घर का वर्णन है । वो कहाँ गये है, कुछ बताकर नहीं गये आदि । आगे यहाँ भी ठकुराइन (लालसिंह की पत्नी) को संवाद दिये गये हैं । जैसे कल्याण सिंह की पत्नी के चित्रण के साथ उसके संवाद भी हैं । वैसे उपन्यास में लालसिंह की पत्नी उल्लेख है पर उसके संवाद कम हैं। यहाँ उनको भी संवाद देकर पात्र को बढ़ाया गया है ।

दृश्य :12 इसमें नेपथ्य से हरनन्दन और रामसिंह बाग में सैर कर रहे हैं ये कहा गया । ताकि लोगों को पता चले कि वे बाग़ में हैं ।

दृश्य : 13 में नेपथ्य स्वर नहीं है ।

दृश्य: 14 इसमें मृणाल पाण्डे ने कुछ नया किया है । उनके अनुसार "इसी के अंत में एक छोटा-सा दृश्य जोड़ दिया है, इस तमाम कालिख - भरे समूह को एक साथ समो पाने को, जहाँ पूरे घटनाचक्र से नितांत अंजान फोटोग्राफर अपना चेहरा काले कपड़े से ढँककर इस कुनबे को आदेश देता है — इसमाइल प्लीज़ - कृपया हँसिये । और वे फ्रिज़ हो‌ते हैं । परदा गिरने के साथ हमारा समय शुरु होता हैं ।"[37]

अंत में नेपथ्य से कुछ इस प्रकार कहा गया है ।

"नेपथ्य से : भला यह सुलतानी कौन थी ? सरला ...रंडियों की बदौलत ठाकुर ने बहू का पता लगा लिया ।"[38]

इस प्रकार पात्र नया केवल ठकुराइन (ठाकुर कल्याण सिंह की पत्नी) का। बाकी कहीं नेपथ्य से संवाद तो कहीं संवाद उन पात्रों को दिये गये हैं जो पहले ही से उपन्यास में मौजूद या फिर नया पात्र फोटोग्राफर है । मृणाल पाण्डे के शब्दों में — "मैने सिर्फ इतना किया है कि उन विडंबनापूर्ण दरारों को तनिक चौड़ा कर दिया है, और उससे पूरा कथानक अपने आप एक फर्क़ आकार लेने लगता है"[39]

4.4 निष्कर्ष

कहानी का नाट्यरूपांतरण हो, कहानी का रंगमंच हो या उपन्यास का नाट्य रूपांतरण सबमें कुछ न कुछ परिवर्तन तो होता ही है । लेकिन परिवर्तन का मतलब कहीं भी यह नहीं है कि कहानी या उपन्यास के अर्थ का ही अनर्थ कर दिया जाय । यह अलग बात है कि पात्रों को सीमित या विस्तृत किया जाता है जिसके माध्यम से कहानी या उपन्यास को एक नया जन्म मिलता है ।

---

37) काजर की कोठरी — (देवकीनन्दन खत्री) - मृणाल पाण्डे, पृ. 6

38) काजर की कोठरी — (देवकीनन्दन खत्री) - मृणाल पाण्डे, पृ. 69,70,

39) वही पृ. 5

कहानी के नाट्यरूपांतरण में देखा गया है कि पात्रों की संख्या बढ़ा दी जाती है । जबकि उपन्यास के नाट्यरूपांतरण की स्थिति इसके विपरीत है । उपन्यास के नाट्यरूपांतरण में देखा गया है कि वहाँ पात्रों की संख्या घटा दी गई है । लेकिन कहीं-कहीं इसके अपवाद भी मिल जाते हैं । उपन्यास के नाट्यरूपांतरण में अगर एकाध पात्र जोड़ा भी गया हो तो उसी उपन्यास में यह भी निश्चित है कि कहीं न कहीं किसी पात्र को घटाया जाता है ।

यह सब कुछ हद तक मंचन की सीमाओं तथा आवश्यकताओं पर भी निर्भर करता है कि उपन्यास को कहाँ तक छाँटा जाये । जैसे 'गोदान' के नाट्यरूपांतरण 'होरी' को ही ले लिजिए , उसमें सारे शहरी पात्रों को उपन्यास के मंचन से हटा दिया गया है । इसके कई कारण हैं — एक तो होरी का शहरी जीवन से कोई प्रत्यक्ष सम्बन्ध नहीं था, दूसरा सारे के सारे शहर के दृश्य मंच पर दिखाना संभव नहीं तीसरी समय सीमा आदि । इन बातों को ध्यान में रखकर ही किसी उपन्यास को मंचित किया जाता है ।

कहानी के विषय में अधिक समय होने के कारण इसमें पात्रों की संख्या, दृश्यों की संख्या बढ़ा दी जाती है । जिसके माध्यम से एकांकी का समय जो निश्चित होता है वह पूरा हो जाता है । कहानी या उपन्यास की भी एक तरह से व्याख्या हो जाती है ।

एक विशेष बात उपन्यास के नाट्यरूपांतरण में उल्लेखनीय है, अध्ययन के लिए स्वीकृत हर उपन्यास के नाट्यरूपांतरण में एक सूत्रधार का समावेश अवश्य मिलता है जिसको विदूषक , सूत्रधार, उद्घोषक, वाचक या फिर नेपथ्य स्वर आदि संज्ञाओं द्वारा विभूषित किया गया है । ये नाट्यरूपांतरण प्रक्रिया में उपस्थित होने वाली कठिनाइयों और विस्तृति के परिसीमन में सहायक रहे हैं ।

पाँचवां अध्याय

कथानक परिवर्तन

5. कथानक परिवर्तन

5.0 प्रस्तावना

नाट्यरूपंतारण में कही न कहीं कुछ न कुछ तो परिवर्तन आवश्यक होता है । लेकिन ये अलग बात है कि उसको कथानक परिवर्तन कह सकते हैं या नहीं । क्योंकि कहीं-कहीं एक दो शब्दों के ही परिवर्तन मिलते हैं तो कहीं कहानी में अनेक नये दृश्यों को जोड़कर उसको नया रूप दिया जाता है । इससे कहीं थोड़ा बहुत तो कथानक पर असर पड़ता ही है । उदाहरण के लिए अगर किसी कहानी में एक या दो-तीन दृश्य हैं और कथानक सीमित है, तो उसमें नये दृश्यों को जोड़कर उसके कथानक को भी व्यापक रूप दिया जाता है।

अगर उपन्यास के नाट्यरूपांतरण के सन्दर्भ में देखे तो अधिकतर स्थिति बिलकुल इसके विपरीत रहती है । एकाध अपवाद को छोड़कर उपन्यास की कथावस्तु को काँट-छाँटकर उसको मंचित किया जाता है । देशकाल के वर्णन, पात्रों के विषय में वर्णन को निकालकर उन्हें अभिनय के माध्यम से या उसे सीमित कर अन्य साधनों द्वारा दिखाने की कोशिश की जाती है ।

इस प्रकार कहानी और उपन्यास दोनों में ही कथानक परिवर्तन को देखा जा सकता है। इसी बात का विश्लेषण करना इस अध्याय का लक्ष्य रहा है ।

5.1 कहानी का नाट्यरूपांतरण : कथानक परिवर्तन

कहानी के नाट्यरूपांतरण में कथानक परिवर्तन के नाम पर कथा के विस्तार को देख सकते हैं । चयनित पाँचों कहानियों में यही देखा गया है कि सभी कहानियों के नाट्यरूपांतरण में कथा को विस्तृत किया गया है । इस विस्तार के लिए नाट्यरूपांतरण में अनेक दृश्यों को जोड़ा जाता है । कहीं कहानी के पात्रों के द्वारा तो कहीं नये पात्रों के द्वारा यह कार्य संपन्न होता । रूपांतरकार एक तरह से आम आदमी को कहानी को समझाने के लिए ये सब करता है । क्योंकि पाठक अगर कहानी समझ भी नहीं पाता है तो उसके सामने विकल्प होता है कि वह कहानी को कई बार पढ़े । इसके अतिरिक्त लेखक से पाठक का प्रत्यक्ष सम्बन्ध नहीं रहता है जिसके कारण लेखक एक तरह से सुरक्षित रहता है । लेकिन रूपांतरकार तथा निर्देशक दोनों को ही यह सुविधा नहीं रहती हैं । क्योंकि उन्हें तो दर्शकों के सन्मुख रहना पड़ता है । आगे टिप्पणियों का जवाब देना पड़ता है । साथ ही साथ कहानी के विस्तार से उसका समय भी बढ़ जाता है जिसके कारण वह एकांकी के समय के बराबर हो जाती है । कहानी में अधिकतर वर्णन होता है । यह अलग बात है कि किसी कहानी में अपवाद के रूप में संवाद अधिक मिल जाते हैं । नाट्यरूपांतरण में अधिकतर यह संवादों के रूप में बदल जाता है । यह भी विस्तार का एक कारण है । इतना ही नही कहीं-कहीं नेपथ्य स्वर, सूत्रधार आदि का सहारा लेना पड़ता है, लिया भी गया है । यह नव सृजन होता है और कथानक की बिन्दुओं को विस्तार के साथ लेकर चलता है ।

5.1.1 'सत्याग्रह' (मोटेराम का सत्याग्रह) में कथानक परिवर्तन

कहानी की जो घटनाएँ है, उन सारी घटनाओं को नाट्यरूपांतर में प्रस्तुत किया गया है । कहीं-कहीं घटना से पहले गायक मंडली द्वारा घटना का संक्षिप्त विवरण भी दिया गया है जैसे — नाटक आरम्भ होने से पहले गायक मंडली आकर प्रेमचन्द की कहानी को नाटक बनाने की बात आदि कहते हैं । इस प्रकार गायक मंडली एक तरह से सूत्रधार का काम करती है । इसके पश्चात वाइसरॉय के आने की चर्चा होने की घटना होती है । सारे अफसरों द्वारा काम करवाने की घटनाओं को भी नाट्यरूपांतरण में शामिल किया गया है । अर्थात नाट्यरूपांतर में कहानी से अधिक घटनाओं का रूपायन होता है जैसे गानेवाली चमेली जान की घटना, पुलिस दफ्तर में सेठों को बुलाने की घटना आदि ये घटनाएँ कहानी में नहीं थी ।

इस कहानी के नाट्यरूपांतरण को देखा जाय तो कहानी को सिर्फ़ आधार (Base) बनाया गया है और उसमें अनेक घटनाओं को जोड़कर एक नया नाटक बना दिया गया है । कहानी में जहाँ मात्र 11 पृष्ठ हैं वहीं इसके नाट्यरूपांतरण में 57 पृष्ठ हैं । अर्थात पाँच गुना से भी अधिक बढ़ाया गया । इससे इस बात का पता चलता है कि इस नाट्यरूपांतरण में कितने अधिक परिवर्तन हुए हैं ।

नाट्यरूपांतरण में बहुत कुछ जोड़ा गया है । कहीं-कहीं कुछ बदला भी गया है । लेकिन फिर भी शैली को मूल के अनुसार रखा गया है । उदाहरण इस प्रकार है —

कहानी से

1. "कांग्रेस से हुज़ूर कहे कि तुम हड़ताल बन्द करा दो, तो सबको सरकारी नौकरी दे दी जायेगी। उसमें अधिकांश बेकार लोग भरे पड़े हैं, यह प्रलोभन पाते ही फूल उठेंगे।"(1)

रूपांतर से

"ऐसा किजिए हुज़ूर, आप राजनीतिक पार्टियों से कह दें कि हड़ताल वापस ले लो तो सबको सरकारी नौकरी दे दी जायेगी। उनमें अधिकांश बेकार लोग भरे पड़े है।"(2)

कहानी में कांग्रेस की हड़ताल की बात है, तो नाट्यरूपांतरण में व्यापक रूप से राजनीतिक पार्टियाँ कहा गया है।

उपर्युक्त संवाद को बदलकर रूपांतरकार, निर्देशक यह कहना चाहते हैं कि केवल कांग्रेस में ही नहीं अपितु सारी पार्टियों में बेकार लोग भरे पड़े हैं। साथ ही यह भी कि हड़ताल केवल कांग्रेस पार्टी नहीं करवा रही है, बल्कि सारी राजनीतिक पार्टियाँ उसमें भाग ले रही हैं।

कहानी से

2. "मोटेराम ने गंभीर भाव से उत्तर दिया — यह तो कोई कठिन काम नहीं है। मैं तो ऐसे-ऐसे अनुष्टान कर सकता हूँ कि आकाश से जल की वर्षा करा दूँ, मरी के प्रकोप को भी शांत कर दूँ, अन्न का भाव घटा-बढ़ा दूँ? कांग्रेस वालों को परास्त कर देना तो कोई बड़ी बात नहीं। अंग्रेजी लिखे महानुभाव समझते हैं कि जो काम हम कर सकते हैं, वह कोई नहीं कर सकता। पर गुप्त विधाओं का उन्हें ज्ञान ही नहीं।"(3)

रूपांतर से

"ये तो कोई ऐसा कठिन काम नहीं है। इन उपद्रवियों ने अभी पंडित मोटेराम शास्त्री का प्रताप देखा नहीं है। शास्त्रों में हर चीज की काट मौजूद है। इन हड़तालियों को परास्त कर देना तो मेरे बायें हाथ की इस छिंगली का खेल है

खान बहादुर। मै चाहूँ तो :
चलती हवा को रोक दूँ
ठहरी को चला दूँ
सूखे में बाढ़ कर दूँ मैं
सैलाब सुखा दूँ
पत्थर को आब कर दूँ मैं
पानी को जला दूँ
मुर्दे में जान फूँक दूँ
चट्टान गला दूँ।

---

(1) पचास कहानिया — प्रेमचन्द, पृष्ठ संख्या 438-439 (कहानी संग्रह)

(2) मोटेराम का सत्याग्रह — (प्रेमचन्द), सफदर हाश्मी, हबीब तनवीर, पृ.30(नाट्यरूपांतर)

(3) पचास कहानियाँ — प्रेमचन्द, पृष्ठ संख्या 440

अजी, ये सब तो मामूली बातें हैं । अगर मैं ठान लूँ तो :

गेहूँ के गिरते भाव को
मैं फ़िर से चढ़ा दूँ
सोने के दाम काट दूँ,
चाँदी के बढ़ा दूँ ।

(तीनों तालियाँ बजाते हैं । मोटेराम झुक-झुक कर तसलीम करते हैं ।)

अंग्रेजी पढ़े-लिखे महानुभाव समझते हैं कि जो काम हम कर सकते हैं कोई नहीं कर सकता । पर गुप्त विधाओं का उन्हें ज्ञान ही नहीं । ये तो सब गुप्त विधा और तंत्र शास्त्र की बात है ।"[4]

इस प्रकार इस बदले हुए संवाद में 'मैं' पर जोर देने के लिए मोटेराम बार-बार "मैं" का प्रयोग कर रहे हैं । वैसे मोटेराम डींगे तो कहानी में भी मार ही रहे थे । उन्हीं डींगो को नाट्यरूपांतरण में थोड़ा बढ़ा-चढ़ाकर प्रस्तुत किया गया है । लेकिन ऐसा लगता है कि सफ़दर हाश्मी का शैली पर से ध्यान ही नहीं हटा था । इसीलिए जिस शैली में, कहानी के संवाद हैं, उसी शैली में संवाद को और विस्तृत किया गया है । कहानी में यह वह शब्द हो सकते हैं पर नाटक में अधिकतर इसके स्थान पर ये, वो का प्रयोग होता है । इसका भी ध्यान रखा गया है ।

दृश्यों तथा संवादों के परिवर्तन के विषय में अगले अध्यायों में चर्चा की जायेगी ।

कथानक परिवर्तन से रंगमंच के लिए कहानी का क्या प्रभाव है ?

दृश्यांकन का प्रभाव देखने का एक यह भी माध्यम हो सकता है कि इस कहानी का नाट्यरूपांतरण प्रकाशित रूप में आज भी उपलब्ध है । क्योंकि बहुत-सी कहानियों का नाट्यरूपांतर हुआ है । लेकिन प्रकाशित रूप में उन कहानियों का नाट्यरूपांतरण उपलब्ध नहीं है । कहानियों के नाट्यरूपांतरण उपलब्ध न होने के और भी कारण हो सकते हैं । लेकिन उपलब्ध होने का कारण तो नि:संदेह कहानी के नाट्यरूपांतरण की सफलता ही हो सकती है ।

5.1.2 'कसाईबाड़ा' में

वैसे कहानी की सारी घटनाओं को नाट्यरूपांतरण में प्रस्तुत किया गया है । बल्कि कुछ संवाद, पात्र आदि जोड़े गये हैं । लेकिन घटनाक्रम कहानी के क्रमानुसार नहीं है । कहानी में कथा का आरंभ ऐसे होता है —

1. कहानी से

"गाँव में बिजली की तरह खबर फैलती है कि शनिचरी धरने पर बैठ गयी है, परधान जी के दुआरे । लीडरजी कहते हैं, जब तक परधानजी उसकी बेटी वापस नहीं करते, शनिचरी अनशन करेगी, आमरण अनशन ।"[5] ये कहानी की पहली घटना है ।

---

[4] मोटेराम का सत्याग्रह — (प्रेमचन्द), सफ़दर हाश्मी, हबीब तनवीर, पृष्ठ संख्या - 40

[5] कसाईबाड़ा — शिवमूर्ति, पृष्ठ संख्या 67

नाट्यरूपांतरण में पहली घटना कुछ इस प्रकार है — "गाँव की पगडंडी रात का अंधेरा । एक 15-16 वर्ष की लड़की भागती जा रही है गाँव की ओर । उसके पैरों पर और एकाध बार पूरे शरीर पर प्रकाश पड़ता है । स्टेज से उसके ओझल होते ही चार-पाँच भयानक आकृतिवाले कद्दावर गुंडा टाइप लोग मंच पर भागते हुए आते हैं । लड़की का पीछा कर रहे ये लोग मंच पर आकर हाँफते हुए दाहिने-बायें देखकर जायज़ा लेते हैं और फिर वे नेपथ्य की तरफ़ भागते हैं । रह-रहकर पड़नेवाली हल्की रोशनी में खूँखार आँखे चमकती हैं ।

थोड़े अन्तराल के बाद पुन: एक तरफ से भागती हाँफ़ती लड़की आती है और दूसरी तरफ़ से निकल जाती है । थोड़े अन्तराल पर फ़िर पीछा करने वाले बदमाश भागते-हाँफते खोजते आते हैं और क्षणभर रुककर दूसरी तरफ़ निकल जाते हैं। एक झोपड़ी । जिसकी टटिया बंद है, उसके सामने आकर लड़की पुकारती है - काकी,काकी । टटिया खोल ! को आय ? पहली आवाज़ उभरती है । अन्दर से ।"[6]

इस प्रकार नाट्यरूपांतरण में घटनाएँ तो सारी हैं, लेकिन उनके पहले के अर्थात् कहानी क्रम से हटकर । ये सारे परिवर्तन नाट्यरूपांतरण में स्वयं कहानी के लेखक शिवमूर्ति ने किये हैं । इसमें कहीं कुछ जोड़ा भी गया है, कहीं कुछ छोड़ा भी गया है तथा कहीं-कहीं कुछ परिवर्तन भी किये गये हैं ।

जैसे कि ऊपर कहा गया है, इस कहानी के नाट्यरूपांतरण में अनेक परिवर्तन किये गये हैं। तो ज़ाहिर हैं कि भाषा शैली में भी कुछ अन्तर आयेगा लेकिन बहुत नहीं । इसे गौण रूप में भाषा शैली में अन्तर आया हैं भी कह सकते हैं । जैसे कि आँचलिक कहानियों या आँचलिक उपन्यासों में होता है कि जिस अँचल विशेष से उक्त कहानी या उपन्यास का सबन्ध हो, वहाँ की बोली आँचलिक रचनाओं में प्रयोग की जाती है । इस कसाईबाड़ा के नाट्यरूपांतरण में भी उसी शैली अर्थात् ग्रामीण बोली का प्रयोग किया गया है ।

इस प्रकार नाट्यरूपांतरण में भी नाटकीयता आँचलिकता आदि का भाव लाने के लिए भाषा शैली में थोड़ा बहुत परिवर्तन किया गया है । जैसे —

कहानी से

1. "काकी, काकी रे ।"[7]

रूपांतर से

"काकी, काकी । मैं सुगनी हूँ । टटिया खोल ।"[8] कर दिया गया है।

नाटक में बात साफ़ होनी चाहिए क्योंकि यह कहानी की तरह बार-बार पढ़ा । देखा नहीं जा सकता । अत: बात साफ़ करने के लिए यहाँ टटिया खोल की बात है ।

कहानी से

2. "काकी, अपना परधान कसाई है । इसने पैसा लेकर हम सबको बेच दिया है।"[9]

---

[6] कसाईबाड़ा, शिवमूर्ति, (नाट्यरूपांतर), पृ.19, [7] कसाईबाड़ा, शिवमूर्ति,(कहानी) पृ. 69,
[8] कसाईबाड़ा,शिवमूर्ति, (नाट्यरूपांतर),पृ.19, [9] कसाईबाड़ा, शिवमूर्ति,(कहानी) पृ.70

रूपांतर से

"आपन परधानवा हम सबका बेचि डारिस ।"[10]

यहाँ संवाद को सक्षिप्त बनाने के साथ-साथ उसमें आँचलिकता का पुट भी दिया गया है ।

कहानी से

3. "शादी की बात धोखा थी । हम सबको पेशा करना पड़ता है, रूपमती को भी । अमीरों के घर सोने भेजा जाता है ।"[11]

रूपांतर से

"ठीक कहत है काकी । समूह-बियाह की बात धोखा रही । हम सबका कोठा पै पेशा करें का परत है । सारे दुल्हे शहर के गुंडे बदमाश रहे काकी । हमका, रूपमतिया का, सबका अमीर लोगन के साथे सोवै का भेजा जाता है ।"[12]

यहाँ संवाद को और भी सशक्त बनाने के लिए उसे थोड़ा लंबा खींचा गया है । भाषा में आँचलिकता का पुट लाया गया है ।

कहानी से

4. "आज मैं किसी तरह से निकल भागी । पीछे बदमाश लग गये थे । बोलते-बोलते गला सूख गया उसका । उसने घड़े से एक गिलास पानी पिया और सांस लेकर बोली, माई से मिलन को जी हुड़क रहा है काकी । चलती हूँ । सवेरे फिर आऊँगी । सब लोगों को मिलकर थाने पर रपट लिखानी होगी ।"[13]

रूपांतर से

"कौनो सूरत से जान बचाइ के भागी आवत अही । बदमाश पीछे लागे है काकी । अब चलत अही । (वह बगल की गगरी से गिलास में उंडेलकर दो गिलास पानी पीती है।) माई का देखें खातिर जी हुड़क रहा है । सवेरे सारा हाल बतउबै काकी । परधनवा का चौराहा पै नंगा कीन जाये ।"[14]

उपर्युक्त संवाद में भी भाषा में आँचलिकता का पुट लाने की कोशिश की जा रही है । "जैसे आज मैं किसी तरह निकल भागी" को "कौनो सूरत से जान बचाइ के भागी आवत अही ।" "पीछे बदमाश लग गये थे ।" को "बदमाश पीछे लागे है काकी ।" आदि ।

---

[10] कसाईबाड़ा, शिवमूर्ति, पृष्ठ संख्या 20
[11] कसाईबाड़ा, शिवमूर्ति, पृष्ठ संख्या 70
[12] कसाईबाड़ा, शिवमूर्ति, पृष्ठ संख्या 20
[13] कसाईबाड़ा, शिवमूर्ति, पृष्ठ संख्या 70
[14] कसाईबाड़ा, शिवमूर्ति, पृष्ठ संख्या 20

इस प्रकार नाट्यरूपांतरण में कहीं भाषा को नाटकीय तो कहीं आँचलिकता की झलक देकर नाट्यरूपांतरण को सार्थक बनाने का प्रयत्न किया गया है।

दृश्यों तथा संवादों के परिवर्तन के विषय में अगले अध्यायों में चर्चा की जायेगी ।

रंगमंच के लिए कहानी का क्या प्रभाव है ?

उपर्युक्त रूप में कहानी का मंचन 1980 से 1986 तक 50 से अधिक बार हो चुका हैं । इस बात से पता चलता है कि नाट्यरूपांतरण को कितनी सफलता मिली है, लोगों को इस नाट्यरूपांतरण ने कितना प्रभावित किया है । यह सिलसिला आज भी जारी है । इस नाट्यरूपांतरण ने अनेक निर्देशकों को अपनी ओर आकर्षित किया और उन्होंने इसका मंचन किया है । जैसे ओम कटारे, मनहर चौहान, विद्याशंकर, प्रहलाद शुक्ल, प्रेम तिवारी। इनके अतिरिक्त कालिदास नाट्य संस्थान, सुल्तानपुर (उ.प्र) ने, लखनऊ के कल्पना आर्ट ग्रुप ने, कलकत्ता के राष्ट्रीय पुस्तकालय के स्टाफ ने, कानपुर की इप्टा इकाई ने, लखनऊ के मानसरोवर कला केन्द्र आदि संस्थाओं ने इसका मंचन किया है जिससे पता चलता है कि इस नाट्य रूपांतरण का कितना प्रभाव है ।

5.1.3 'इंस्पेक्टर मातादीन चाँद पर' में

कहानी की सारी घटनाएँ रूपांतरण में मौजूद हैं। अर्थात् मातादीन का चाँद के जीवन के विषय में कहना, वैज्ञानिकों तथा मुज़रिमों आदि पर बात करना फिर फ्लैश बैक में सरकार द्वारा मातादीन को चाँद पर भेजना, वहाँ की पुलिस को शिक्षित (निरपराधि को अपराधी बनाना) करना, फिर चाँद पर मातादीन का टर्म खत्म होने से पहले ही वहाँ से रवाना करना आदि सारी घटनाओं को प्रस्तुत किया गया है । कहानी में जहाँ 11 पृष्ठ हैं वहीं इसके नाट्यरूपान्तरण में 19 पृष्ठ हैं । अर्थात् इसके नाट्यरूपांतरण में परिवर्तन हुए हैं। कहीं कुछ जोड़ा भी गया है, कहीं कुछ छोड़ा भी गया है तथा कहीं कहीं कुछ परिवर्तन भी किये गये हैं। इस कहानी के नाट्यरूपांतरण के संवादों में जैसे कि कहा गया है - अनेक परिवर्तन किये गये हैं । तो भाषा में भी स्वाभाविक रूप से थोड़ा अन्तर आया है । उदाहरण

कहानी से

1. "धीरे-धीरे कहते जा रहे थे ।"[15]

रूपांतर से

"वे कहते जा रहे थे ।" [16]

नाट्यरूपांतरण में धीरे-धीरे कहने से दर्शकों की असमंजस की स्थिति होगी कि क्या कह रहा है। इसीलिए इस संवाद को 'वे कहते जा रहे थे' कर दिया गया है ।

---

[15] अपनी अपनी बीमारी — हरि शंकर परसाई, पृष्ठ संख्या 81

[16] पहल-23, 19 अगस्त, 1983 - संपादक - ज्ञानरंजन कमला प्रसाद, पृष्ठ संख्या-79

कहानी से

2. "यान के पास पहुँचकर मातादीन ने मुन्शी अब्दुल गफूर को पुकारा 'मुंशी' "[17]

रूपांतर से

"यान के पास पहुँच अचानक पलटकर चिल्लाता है, 'मुंशी गफूर' ।"[18] कहानी के अनुसार उक्त संवाद ठीक है । परंतु नाट्यरूपांतरण में यह परिवर्तित संवाद ही अधिक उपयुक्त है । दूसरे संवाद में अचानक पलटकर चिल्लाना नाटकीयता को दर्शाता है ।

दृश्यों तथा संवादों के परिवर्तन के विषय में अगले अध्यायों में चर्चा की जायेगी ।

रंगमंच के लिए कहानी का क्या प्रभाव है ?

उपर्युक्त रूप में नाट्यरूपांतरण का मंचन जबलपुर की 'विवेचना' संस्था पच्चीस से अधिक सफल प्रदर्शन प्रस्तुत कर चुकी है । हैदराबाद में भास्कर शिवालकर ने भी इसको मंचित किया है । इससे हमें पता चलता है कि कहानी के नाट्यरूपांतरण को कितनी अधिक सफलता मिली है वैसे प्रस्तुतीकरण का सिलसिला अभी रुका नहीं है ।

5.1.4 ' परमात्मा का कुत्ता' (बारह सौ छब्बीस बटा सात) में

'परमात्मा का कुत्ता' कहानी बहुत ही संक्षिप्त है । एक ही स्थान की एक घटना को लेकर कहानी आगे बढ़ती है । इसी कारण जब इस कहानी का नाट्यरूपांतरण किया गया तो जितेन्द्र मित्तल ने इसको थोड़ा व्यापक बनाने का प्रयत्न किया । इसलिए कहानी की घटना के साथ-साथ कुछ और घटनाओं को भी नाट्यरूपांतरण में स्थान दिया गया है । कहानी के पहले जो वर्णन है उसको नाट्यरूपांतरण में कुछ सीमित कर दिया गया है जो मंचन के अनुसार बिलकुल ठीक है । कहानी में परमात्मा का कुत्ता (किसान) का कोई नाम नहीं है । परन्तु नाट्यरूपांतरण उसको साधुसिंह (साधु) नाम से सम्बोधित किया गया है। नाट्यरूपांतरण में घटनाएँ जोड़ी गई हैं । उनमें चाय की दुकान, साधुसिंह का घर तथा कचहरी में वकील तथा महिला के संवाद आदि हैं ।

कहानी का आरम्भ कुछ इस प्रकार है —

कहानी से

"बहुत से लोग यहाँ - वहाँ सिर लटकाए बैठे थे जैसे किसी का मातम करने आये हो । कुछ लो ..... हो जाती है या नहीं ?"[19]

---

[17] अपनी-अपनी बीमारी - हरिशंकर परसाई - पृष्ठ संख्या-81

[18] पहल-23, 19 अगस्त, 1983 - संपादक - ज्ञानरंजन कमला प्रसाद, पृष्ठ संख्या-80

[19] बारह सौ छब्बीस बटा सात - जितेन्द्र मित्तल, पृष्ठ संख्या 51

इस उपर्युक्त वर्णन को प्रस्तुति में कुछ सीमित कर दिया गया है - और वह है —

रूपांतर से

"(किसी छोटे जिले की कचहरी का दृश्य । मोटर का हार्न, तांगे व घोड़े के टापों की आवाज । खोमचेवाले..... पास प्रकाश होता है।)"[20]

इस कहानी के नाट्यरूपांतरण में बहुत कुछ जोड़ा गया है । और कहीं कहीं कुछ बदला भी गया है । फिर भी भाषा शैली का ध्यान रखा गया है, भाषा शैली को बदला नहीं गया है । ये अलग बात है कि सुविधानुसार कुछ शब्दों आदि को बदला गया है । जिनमें मुख्य है —

कहानी से

1. "उस भाई की जिसे पाकिस्तान में टाँगों से पकड़कर चीर दिया गया था ।"[21]

रूपांतर से

"उस भाई को जो इकहत्तर की लड़ाई में बम्ब से फट गया था ।"[22]

नाट्यरूपांतरण में बात को और भी स्पष्ट करने के लिए इकहत्तर की लड़ाई का सन्दर्भ जोड़ा गया है तथा टाँगों के चीरने की बात को बम्ब से फटने की बात कहकर पाकिस्तान की क्रूरता को कम करने की कोशिश की गई है।

कहानी से

2. "यह मेरे भाई का लड़का है जो अभी से तपोदिक का मरीज है ।"[23]

रूपांतर से

"यह मेरे भाई की लड़की है जो अभी से तपेदिक की मरीज हो गई है ।"[24]

कहानी में जहाँ लड़के का पात्र है वहीं नाट्यरूपांतरण में उसे लड़की बना दिया गया है ताकि मंचन में और भी भावुकता का निर्माण हो सके ।

कहानी से

3. "और यह मेरे भाई की लड़की है जो अब ब्याहने लायक हो गई है ।"[25]

रूपांतर से

"और ये इसकी बड़ी बहन जो ब्याहने लायक हो गई है ।"[26]

नाट्यरूपांतरण में मेरे भाई शब्दों को दोहराया नहीं गया है । क्योंकि मंचन में शब्दों को दोहराने से बात का उत्साह जाता रहता है, इसीलिए बात को संक्षिप्त कर दिया गया है ।

---

[20] बारह सौ छब्बीस बटा सात - जितेन्द्र मित्तल, पृष्ठ संख्या 13
[21] बारह सौ छब्बीस बटा सात - जितेन्द्र मित्तल, पृष्ठ संख्या 54
[22] बारह सौ छब्बीस बटा सात - जितेन्द्र मित्तल, पृष्ठ संख्या 36
[23] बारह सौ छब्बीस बटा सात - जितेन्द्र मित्तल, पृष्ठ संख्या 54
[24] वही पृष्ठ संख्या 36, [25] वही पृष्ठ संख्या 54, [26] वही पृष्ठ संख्या 36

कहानी से

4. "एक तुम्ही नहीं, यहाँ तुम सबके सब कुत्ते हो ।"[27]

रूपांतर से

"एक नहीं तुम सबके सब कुत्ते हो ।"[28]

यहाँ भी संक्षिप्तीकरण का क्रम जारी है।

कहानी से

5. "बताओं, तुम्हारा नाम क्या हैं, तुम्हारा केस क्या है .....?"[29]

रूपांतर से

"तुम बताओं तुम्हारा केस क्या है, तुम्हारा नाम क्या है ?[30]

यहाँ क्रम इसलिए बदला गया है कि वहाँ के कर्मचारी क्रमानुसार कार्य नहीं करते हैं ।

कहानी से

6. " आपसे मिलना चाहता हूँ साहब, वह आदमी साहब को घूरता हुआ बोला।"[31]

रूपांतर से

" मैं क्या चाहता हूँ ? मैं इस धरती के खुदा (क, स को इशारा करते हुए) से मिलना चाहता हूँ।"[32]

यहाँ संवाद को व्यंग्यात्मक बनाया गया है । ताकि पात्र को अभिनय का मौका मिल सके ।

अंतत: कह सकते हैं कि भाषा शैली में अन्तर नहीं आया है । जैसे कि कहीं-कहीं भाषा शैली में अन्तर आ जाता है । अगर भाषा शैली बहुत ही साहित्यिक है या आँचलिक है तो अन्तर आ सकता है । लेकिन 'परमात्मा का कुत्ता' कहानी में अधिकतर बोलचाल की भाषा ही है । क्योंकि कहानी का विषय भी ऐसा ही है । इसीलिए उसके नाट्यरूपांतरण में उस भाषा को बेझिझक रखा जा सकता है और भी रखा गया है ।

दृश्यों तथा संवादों के परिवर्तन के विषय में अगले अध्यायों में चर्चा की जायेगी ।

रंगमंच के लिए कहानी का क्या प्रभाव हैं ?

इसका नाट्यरूपांतरण भी प्रकाशित रूप में उपलब्ध है । यह मंचन की दृष्टि से सफल है । इसीलिए प्रकाशित रूप में उपलब्ध कराया गया है ।

---

(27) बारह सौ छब्बीस बटा सात - जितेन्द्र मित्तल, पृष्ठ संख्या 55
(28) वही पृष्ठ संख्या 37 (29) वही पृष्ठ संख्या 55,
(30) वही पृष्ठ संख्या 38, (31) वही पृष्ठ संख्या 57,
(32) वही पृष्ठ संख्या 40,41

5.1.5 'नंगी आवाज़ें' में

इस कहानी से एकाध घटना को निकाला गया है तो कई नई घटनाओं का इसमें समावेश भी किया गया है। नाट्यरूपांतरण से निकाली गई घटना है शादी के बाद जब गामा (भोलू) काम पर जाता है तो -

'भोलू नीचे उतर गया । जब काम पर निकला तो कई दोस्त मिले । सबने उससे सुहागरात का हाल पूछा । फूजे दर्जी ने उसको दूर ही से आवाज़ दी - 'क्यों उस्ताद भोलू, कैसे रहे ? कहीं हमारे नाम पर बट्टा तो नहीं लगा दिया ।'

छागे टीनसाज ने उससे बड़े भेद - भरे स्वर में कहा, 'देखो, अगर कुछ गड़बड़ है तो बता दो, एक बड़ा अच्छा नुस्खा मेरे पास है।'

कहानी से

"वाले ने उसके कन्धे पर जोर का हाथ मारा और पूछा, 'कहो पहलवान, कैसा रहा, दंगल ?'[33]

गामा पहले ही बहुत दुखी था । ऐसे व्यंग्यों के माध्यम से उसे और अधिक दुःखी करना रूपांतरकार को कुछ अटपटा लगा । इसीलिए यह घटना नाट्य रूपातरण में नहीं रखी गयी है । इस बात का भटियार खाने में थोड़ा जिक्र किया गया हैं ।

कहानी में 7 पृष्ठ हैं तो नाट्यरूपांतरण में 62 पृष्ठ हैं। इसका घटनाक्रम कहानी के क्रमानुसार नहीं है । कहानी में कथा का आरम्भ इस घटना से होता है।

कहानी से

"भोलू और गामा दो भाई थे । बेहद मेहनती । भोलू .... घूमना पड़ता था।"[34]

नाट्यरूपांतरण की पहली घटना निम्नानुसार है ।

रूपांतर से

"(मंच पर मद्धिम .....नेपथ्य से सम्वेत स्वरों में)
गजानन भूत .....पाद पंकजम् ।
(श्लोक समाप्त होते ...पात्र मंच पर आजाते हैं)
कार्य शुरू करने से पहले .....
.....आगे जो हैं उसका हाल,
अब तो दिल थामके देखो, गामा और उसका हाल ।
(अंतिम पंक्ति ....समाप्त हो जाते हैं)
(प्रकाश होने पर दीनू के भटियार खाने का दृश्य समय लग भग रात्रि आठ

---

[33] मंटो की तीस कहानियाँ - सआदत हसन मंटो - पृ.72
[34] मंटो की तीस कहानियाँ - सआदत हसन मंटो - पृ.67

बजे । जंगली मोची, कल्लन धोबी, गामा कलइगीर .राधू लुहार तथा मकसूद दर्जी बैठे शराब पर रहे हैं ।....गिलासों से पी रहे हैं ।
(भटियारखाने के लिए उपयुक्त सारे गुल ..... दृष्टि गामा के आगे रखी दारू की बोतल पर पड़ती है)[35]

इस कहानी में भी अन्य रूपांतरित कहानियों की तरह बहुत कुछ जोड़ा और कुछ छोड़ा गया है । कहीं कहानी के संवादों में तो कहीं दृश्यों में अनेक परिवर्तन किये गये हैं ।

रूपांतरकार ने अपने अनुसार अपनी भाषा रखी, लहजा पात्रों के अनुसार रखा । यह कहानी के विस्तार पर अधिक लागू होती है और साथ ही कहानी के संवादों पर भी । लेकिन यहाँ चर्चा केवल कहानी के संवादों पर ही करेंगें । कहानी में भोलू (गामा) गामा (भोलू) से कहता है -

कहानी से

1. "मेरी शादी कर दो, नहीं तो मैं पागल हो जाऊँगा ।"[36]

रूपांतर से

" गामा : (अटकते हुए) भो..लू.
भोलू : (नशे में) हूँ..।
गामा : (सकुचाते हुए) भोलू
भोलू : (थोड़े तेज स्वर में) हाँ।
चुप्पी
(गामा चारों तरफ़ देखता है फिर हिम्मत जुटाकर)
गामा : ... भोलू ..
भोलू : (नाराज़गी से) क्या है ?
चुप्पी
भोलू : अबे कुछ कह भी रहा है ?
गामा : (झटके से) भोलू, मेरी शादी कर दें ।
भोलू : (आश्चर्य से गहरे सागर में गोते लगा जाता है झटके से गिर जाता है) अँय ..
गामा : (भोलू के अभिनय को समझकर नाराज़गी से) भोलू, मेरी शादी कर दे ।
भोलू : अबे ज्यादा चढ़ गई है क्या ? अभी छटाँक भर भी अन्दर नहीं गई होगी ।

---

[35] नंगी आवाज़ें - सआदत हसन मंटो - जितेन्द्र मित्तल, पृष्ठ संख्या 19-20 (नाट्यरूपान्तर)
[36] मंटो की तीस कहानियाँ - (सआदत हसन मंटो), संपा. नीलाभ, पृष्ठ संख्या 68

गामा : (ज़ोर से) मेरी शादी कर दे भोलू ।

भोलू : भाई आज क्या हुआ है ।

गामा : मेरी शादी कर दे, नहीं तो मैं पागल हो जाऊँगा ।"[37]

कहानी के एक पंक्ति के संवाद को नाट्यरूपांतरण में एक पृष्ठ का संवाद किया गया है । साथ ही साथ नाटकीयता भी लायी गई है । क्योंकि सपाट बयानी नाटक में नहीं चलती है । नाटक तभी बनता है, जब उसमें नाटकीयता होती है । कहानी में 'शादी कर दो' है । नाट्यरूपांतरण में 'शादी कर दे' है, करा दो सम्मान सूचक है। लेकिन यहाँ भाषा शैली बदलकर एक तो उनकी आत्मीयता दर्शायी गई है । दूसरे उनकी भाषा सम्मानार्थक शब्दों से युक्त नहीं होती है यह दर्शाया गया है । 'करा दो' में एक यह अर्थ भी है कि, वह भय्या भाभी दोनों को कह रहा है । लेकिन नाट्यरूपांतरण में भाभी से अधिक भय्या पर ज़ोर डाल रहा है।

कहानी से :

2. "भोलू शर्मा गया । फिर बोला, वह जो कल्लन है, उसने तो हद ही कर दी है .... साला रातभर बकवास करता रहता है ..... साली उसकी बीवी की भी जबान तालू से नहीं लगती .....बच्चे रो रहे हैं, पर वह ....."[38]

रूपांतर से :

" गामा : यह पूछ क्या नहीं हुआ ? इसकी कल्लन की तो....जब तो साले ने टाट लगाकर ऊपर सोने का इंतजाम किया है तब से सारी कालोनी को हवा लग गई है, जिधर देखों टाट के पर्दे लटके हुए हैं और पर्दों में ... किसी की धोती कहीं पड़ी है तो किसी का तहमद कहीं । बच्चे रो रहे हैं मगर साला फौजी अपने काम में लगा है । कल्लन तो साला रात भर बकवास करता है और उसकी बीवी की ज़ुबान तो तालू से लगती ही नहीं है। दाये-बायें जिधर भी नज़र डालों कुछ न कुछ हो रहा होता है । अजीब आवाज़ें आती हैं, ऐसे में नींन्द क्या आयेगी ? खाक।"[39]

कहानी में 'साली उसकी बीवी' कहा है, लेकिन नाट्यरूपांतरण में इसको बदलकर केवल 'उसकी बीवी' कर दिया गया है । हालांकि कल्लन तो साला रात भर में साला रखा गया है । अर्थात् स्त्रियों के प्रति गाली गलौच मंचन की दृष्टि रूपांतरकार को सही नहीं लगा ।

कहानी से

3. "तुम जो कहते हो ना कि भोलू को आयशा पसन्द नहीं आयी, यह गलत है ।

---

[37] नंगी आवाजें (सआदत हसन मंटो) जितेन्द्र मित्तल, पृ.45,46

[38] मंटो की तीस कहानियाँ - (सआदत हसन मंटो), संपा. नीलाभ, पृष्ठ-68

[39] नंगी आवाज़ें (सआदत हसन मंटो) - जितेन्द मित्तल, पृ. 46,47

गामा की आवाज़ आयी, तो और क्या बात है ? भोलू को उससे कोई दिलचस्पी ही नहीं ।"[40]

रूपांतर से

" भोलू : कोई-न-कोई बात ज़रूर है । जब से ब्याह हुआ है, गामा बड़ा परेशान दिखता है । पहले गामा और आज के गामा मे ज़मीन आसमान का फ़र्क है । पता नहीं राजकली को गामा पसन्द करता है या नहीं ?

धन्नो : यह बात नहीं है।

भोलू : तो फिर क्या बात हैं ?" [41]

यहाँ संवाद को बाँट दिया गया है । 'यह गलत है' को 'यह बात नहीं है' कर दिया है । कहानी में गामा का संवाद नहीं है, उसकी बीवी ही बोलती है कि तुमने ऐसे कहा था वह गलत है । यहाँ पहले गामा बोला ऐसे कहा था वह गलत है । यहाँ पहले गामा बोला रही है। उसके पश्चात् उसकी बीवी बोल रही है । पति की बात के रूबरू ही उनकी बात को गलत कहना रूपांतरकार को ठीक नहीं लगा और संवाद को थोड़ा नम्र बना दिया है ।

इस प्रकार कई स्थानों पर ऐसे परिवर्तन किये गये हैं जिसके माध्यम से भाषा शैली बदली है । लेकिन जहाँ भी भाषा में फ़र्क आया है सकारात्मक रूप में आया है ।

दृश्यों तथा संवादों में परिवर्तन के विषय में अगले अध्यायों में चर्चा की जायेगी ।

रंगमंच के लिए कहानी का क्या प्रभाव है ?

इस नाट्यरूपांतरकार के विषय में कहा गया है — "मंटो जैसे सिद्धहस्त कथासार की इस पेचीदा कहानी का नाट्यरूपांतर निश्चय ही एक जोख़िम भरा काम था । जितेन्द्र मित्तल ने जिस अद्भुत कल्पनाशीलता से कथ्य को नाट्य रूप में परिवर्तित किया है वह नि:संदेह उन्हें एक जागरूक नाटकार के रूप में दर्शकों-पाठकों के सामने ला खड़ा करता है । नंगी आवाज़ें नि:संदेह दर्शकों और पाठकों की चेतना को झकझोरते हुए, सोंचने की एक नई दिशा देता है । खोज द्वारा नंगी आवाज़ें की अनेक सफल प्रस्तुतियाँ समीक्षकों और दर्शकों द्वारा सराही गई हैं ।"[42]

अर्थात् नाट्यरूपांतरकार ने 'नंगी आवाज़ें' के नाट्यरूपांतरण के माध्यम से कहानी को एक नई ज़िन्दगी प्रदान की हैं ।

5.2 ' कहानी का रंगमंच ' : कथानक परिवर्तन

'कहानी का रंगमंच' में कथानक परिवर्तन न के बराबर होता है। उपन्यास के सन्दर्भ में तो फ़िर भी उसे छाँट दिया जाता है। लेकिन यहाँ तो केवल तीन कहानियों के सन्दर्भ में बात

---

[40] मंटो की तीस कहानियाँ - (सआदत हसन मंटो), संपा. नीलाभ, (कहानी) पृ.73,

[41] नंगी आवाज़ें (सआदत हसन मंटो) - जितेन्द्र मित्तल, (नाट्यरूपांतर) पृ.78,79

[42] नंगी आवाज़ें (सआदत हसन मंटो) - जितेन्द्र मित्तल, (कहानी) हाशिया

हो रही हैं । इसीलिए कथानक परिवर्तन गौण रूप में है । 'कहानी का रंगमंच' के प्रवर्तक देवेन्द्रराज अंकुर इस विषय में कहते हैं - "कहानी के आलेख से लेकर उसकी रंगमंचीय प्रस्तुति तक की यात्रा मेरे लिए एक उन्मुक्त यात्रा के समान है - लगभग एक खाली मंच, मंच पर आवश्यकतानुसार एक-दो अथवा अभिनेताओं के एक पूरे समूह की उपस्थिति, उनके पास कहानी का आलेख, जिसे उन्होंने पहले से कंठस्थ कर लिया है और अंतत: उस आलेख का न पाठ न ही वाचन, वरन् अभिनेताओं द्वारा मंच पर अभिकल्पन । इसे यूँ भी कहा जा सकता है कि यह एक ऐसा अनुभव है, जिसमें अभिनेता कभी कहानी का पाठ करता है, कभी वाचन करता है, कभी अभिनटन करता है और इस तरह कहानी में अन्तर्निहित रंगमंचित संसार हमारी आँखों के सामने जीवंत हो उठता है । इस प्रकार, यह अनुभव कहानी पड़ने, सुनने के साथ-साथ देखने के अनुभव में परिवर्तित हो जाता है ।"[43]

'तीन एकांत' के रचनाकार निर्मल वर्मा का भी मानना है कि कहानी को तोड़े बिना, मूल भावना के छेड़े बिना, इस तरह उसका मंचन किया जाये कि अभिनेता अपने अभिनय के हाव-भाव, स्वर के उतार-चढ़ाव से लोगों को मुग्ध करें ।

'कहानी का रंगमंच' में भी यही सब कुछ हुआ उसके मूलभाव को ठेस पहुँचाए बिना, शब्दों को गौण मात्रा में बदलकर उसका मंचन किया गया हैं ।

5.2.1 'धूप का एक टुकड़ा' में कथानक परिवर्तन

कहानी में जो घटना है अर्थात जैसे नायिका अपने अतीत को बताती रहती है, उन दृश्यों को Flashback में तो नहीं दर्शाया गया है।

उन्हें दर्शाने के लिए रौशनी की सहायता, संगीत की सहायता तथा नायिका के 'मूव्स' के द्वारा उस कमी की खाई को पाटने की कोशिश की गई है ।

वैसे मंच पर तो कम से कम उपकरणों की सहायता ली गई है जैसे दो बेंच तथा पैरेम्बुलेटर । भास्कर शिवालकर ने तो पैरेम्बुलेटर का भी उपयोग नहीं किया । लेकिन कलाकार व निर्देशक ने इस कमी को अपने निर्देशन तथा अभिनेताओं ने इसे अपने अभिनय से पूरा किया है।

इस कहानी के मंचन में अधिक परिवर्तन नहीं किये गये हैं । क्योंकि जैसे कि देखा गया है, 'कहानी का रंगमंच' में कहानी का ही मंचन होता है। उसका नाट्यरूपांतरण नहीं किया जाता है ।

'धूप का एक टुकड़ा' कहानी के पृ.सं.13 के अनुच्छेद के आखरी शब्दों में या कहे कि भाषा में थोड़ा परिवर्तन किया गया है ।

कहानी से

1. "यह पत्ता मेरा है, और वह उसका ...." [44]

मंचन से

"यह पत्ता आपका है और दूसरा किसी दूसरे का ...." [45]

---

[43] कहानी का रंगमंच - संपादक - महेश आनंद, पृ. 130

[44] कव्वे और कालापानी - (कहानी संग्रह) - निर्मल वर्मा, पृ. 13,

[45] तीन एकांत - निर्मल वर्मा, पृ. 31

यहाँ 'उसका' के स्थान पर' 'दूसरे का' इसलिए किया गया है कि यहाँ नायिका अपने पति से अलग हो चुकी है और अतीत में उसके पति से उसके सम्बन्ध कुछ ठीक नहीं रहे थे । इसलिए 'उसका' जिसमें कि थोड़ी बहुत आत्मीयता बाकी है । उनको 'दूसरे का' कर दिया गया है । इससे संवाद को और बल ही मिलता है और कहानी की थीम आदि को कोई चोट भी नहीं पहुँचती है ।

दृश्यों तथा संवादों के परिवर्तन के विषय अगले अध्यायों में चर्चा की जायेगी ।

रंगमंच के लिए कहानी का क्या प्रभाव है ?

जैसे कि कहा गया इसमें परिवर्तन नहीं, बल्कि कहानी को मंचित किया जाता है और कहानी का रंगमंच अपने आप में एक सफल प्रयोग है । इसलिए मई 1975 ई. में पहले देवेन्द्र राज अंकुर ने प्रयोग किया उसके बाद भी इसके आज तक कई दूसरे स्थानों पर प्रदर्शन हो चुके हैं । सन् 1986 में आलोक तिवारी के निर्देशन में, दिल्ली में, उसी वर्ष सत्यदेव दुबे के निर्देशन में, मुम्बई में मंचन हुआ । हैदराबाद में भास्कर शिवालकर के निर्देशन में मंचन किया गया ।

5.2.2 ' डेढ़ इंच ऊपर ' में

कहानी में जो घटना है अर्थात 'Pub' की उस घटना को वैसे ही प्रस्तुत किया गया है । इस कहानी में भी Flash back की सहायता नहीं ली गई हैं । अगर Flash back की सहायता ली जाती तो कहानी के मूल फार्म में परिवर्तन होने की पूरी संभावना थी, इसीलिए इस कहानी में भी प्रकाश सज्जा द्वारा बूढ़े पात्र का घर, जेल की सैल, सड़क और बचपन के खेल आदि दर्शाये गये हैं।

मंच पर नीचे-ऊपर दो विभिन्न कोनों में, दो मेजें तथा चार कुर्सियाँ मात्र थीं । यहाँ दो पात्रों के स्थान पर देवेन्द्र राज अंकुर ने भी एक ही पात्र को उपस्थित किया है । पर अभिनेता ने इस कमी को खलने नहीं दिया है ।

कहानी को ज्यों का त्यों प्रस्तुत करने की कोशिश की गई है । इसमें कोई दो राय नहीं हैं, परन्तु फिर भी कहानी को रंगमंच तक आने में कुछ परिवर्तन भी आये हैं । इस बात से मुँह नहीं मोड़ सकते हैं ।

'तीन एकांत' की कहानियों में संवादों को ज्यों का त्यों रखा गया है । संवाद अगर ज्यों के त्यों हो तो भाषा शैली में अन्तर आने का कोई प्रश्न ही नहीं खड़ा होता है । 'धूप का एक टुकड़ा' में फिर भी एकाध अपवाद है । जहाँ एक शब्दों का फेरबदल किया गया है । लेकिन इस कहानी में ऐसा नहीं है । परन्तु कहीं-कहीं बड़े-बड़े संवादों को निकाल दिया गया है ।

दृश्यों तथा संवादों के परिवर्तन के विषय में अगले अध्यायों में चर्चा की जायेगी ।

रंगमंच के लिए कहानी का क्या प्रभाव है ?

'तीन एकांत' की कहानियों के प्रभाव के विषय में जो 'धूप का एक टुकड़ा' के विषय में है, वही बात यहाँ पर भी लागू होती है ।

5.2.3 'वीकएंड' में

कहानी में जो घटना है अर्थात जैसे नायिका अपने अतीत को याद करती रहती है । उसी प्रकार से प्रस्तुतीकरण में भी है । मंच पर एक पार्क का दृश्य तथा एक कमरे का दृश्य रखा गया है । कहानी की कुछ घटनाओं को इसके मंचन में नहीं रखा गया है। जैसे बार (Bar) की घटना के दृश्य, महिला और उसके प्रेमी के आलिंगन की घटना के दृश्य, उन दृश्यों को संवाद के साथ ही मंचन से हटा दिया गया है ।

इस प्रकार मंच पर केवल दो दृश्यों (set) के माध्यम से ही इसका मंचन पूरा हो गया है । वे दो दृश्य (set) एक कमरे का तथा दूसरा पार्क का है । यह 'कहानी का रंगमंच' की एक कहानी है, तो स्वाभाविक है कि इसमें गौण रूप में परिवर्तन आया है।

इस 'कहानी का रंगमंच' में सुविधानुसार कुछ शब्दों को बदला गया है । जैसे कहानी के पृष्ट 38 पर

कहानी से

1. "उसने मुस्कुराने ...." [46]

मंचन से

"मैंने मुस्कुराने" [47]

कहानी से

2. "बच्ची उसकी"[48]

मंचन से

"बच्ची मेरी"[49]

कहानी से

3. "बच्चे उसे " वह [50]

मंचन से

"बच्चे मुझे" [51]

कहानी से

4. "उसका भेद"[52]

मंचन से

"मेरा भेद"[53]

---

[46] बीच बहस में - निर्मल वर्मा (कहानी संग्रह) पृ. 38
[47] तीन एकांत - निर्मल वर्मा - पृ.64, [48] बीच बहस में - निर्मल वर्मा पृ. 38
[49] तीन एकांत - निर्मल वर्मा पृ.64, [50] बीच बहस में - निर्मल वर्मा - पृ. 38
[51] तीन एकांत - निर्मल वर्मा पृ. 64, [52] बीच बहस में - निर्मल वर्मा - 38
[53] तीन एकांत - निर्मल वर्मा पृ 64

क्योंकि कहानी के रंगमंच में केवल महिला पात्र ही था । और वह अगर अपने विषय में अधिक कहे तो अच्छा लगता है । इससे कहानी के भाव को और भी मज़बूती मिली है । अगर इसके मंचन में भी उसका, उसे आदि में रखा जाता तो शायद ठीक न होता । इसीलिए मैं शैली को अपनाया गया है ताकि बात अधिक तार्किक लगे। ये परिवर्तन केवल बात पर अधिक ज़ोर देने के लिए थे । वरन् कहानी की भाषा शैली को कहीं पर भी छेड़ा नहीं गया है । उसे ज्यों का त्यों रखा गया है । अपवाद के तौर पर एक दो शब्द बदले गये हैं ।

दृश्यों तथा संवादों के परिवर्तन के विषय में अगले अध्यायों में चर्चा की जाएगी ।

रंगमंच के लिए कहानी का क्या प्रभाव है ?

यहाँ भी परिवर्तन की अपेक्षा, कहानी के मंचन की सफलता के विषय में कहना उचित होगा । इसका प्रथम मंचन भी देवेन्द्र राज अंकुर के निर्देशन में मई 1975 को हुआ था । इसके पश्चात् भी कई बार इसका मंचन हो चुका है ।

5.3 उपन्यास का नाट्यरूपांतरण : कथानक परिवर्तन

कहानी के नाट्यरूपांतरण में कथानक परिवर्तन के नाम पर अगर कहानी का विस्तार होता है, तो उपन्यास के नाट्यरूपातरण में इसके विपरीत कथा को संक्षिप्त किया जाता है ।

अक्सर देखा गया है कि निर्देशक/रूपांतरकार अपनी सुविधा के अनुसार नाट्यरूपांतरण में बहुत से परिवर्तन करते रहते हैं । कहीं तोड़ा अधिक जाता है और कहीं जोड़ा कम जाता है। कभी-कभी ये उपन्यास के आकार पर भी निर्भर करता है कि इसमें जोड़ा जाय या इसमे तोड़ा जाय । जैसे -- ' महाभोज' तथा 'काजर की कोठरी' के नाट्यरूपांतरण में पात्रों तथा दृश्यों आदि को जोड़कर कथा को विस्तृत किया गया है । इसका मुख्य कारण यह है कि ये दोनों उपन्यास आकार में छोटे हैं । इनमें कुछ जुड़ने या जोड़ने की संभावना काफी है । लेकिन इसके विपरीत 'गोदान' 'मैला आँचल' तथा 'राग दरबारी' के सम्बन्ध में कुछ जोड़ने का अवसर इसलिए भी नहीं है कि ये तीनों उपन्यास आकार में बहुत बड़े हैं । इन तीनों उपन्यासों में कथानक परिवर्तन किसी कारण से किया जा सकता है तो, वह है कि इनकी कथा को संक्षिप्त कर दिया जाय और यही काम नाट्यरूपांतरकारों विष्णु प्रभाकर, हृषीकेश सुलभ तथा गिरीश रस्तोगी ने किया है । लेकिन प्रमुख उपन्यासों में मुख्य अंशों को चुनना कोई सरल कार्य नहीं । फिर भी रूपांतरकारों ने यह कार्य किया है । कहाँ 'गोदान' उपन्यास के 304 पृष्ठ और कहाँ 'होरी' के 78 पृष्ठ । कहाँ 'मैला आँचल' के 304 पृष्ठ, कहाँ नाट्यरूपांतरण के 88 पृष्ठ । कहाँ 'राग दरबारी' के 326 पृष्ठ, कहाँ 'रंगनाथ की वापसी' के 83 पृष्ठ ।

इस प्रकार उपर्युक्त तीनों उपन्यासों में से बहुत कुछ छाँट दिया गया है ।

अगर 'महाभोज' और 'काजर की कोठरी' के सम्बन्ध में देखें तो 'महाभोज' उपन्यास में 153 पृष्ठ हैं, नाट्यरूपांतरण मे 98 पृष्ठ हैं । लेकिन नाट्यरूपांतरण के पृष्ठों का आकार उपन्यास के पृष्ठों की अपेक्षा बड़ा हैं । 'काजर की कोठरी' उपन्यास में 84 पृष्ठ हैं, नाट्य रूपांतरण में 62 पृष्ठ हैं । इस नाट्यरूपांतरण के पृष्ठों का आकार भी उपन्यासों के पृष्ठों की अपेक्षा बड़ा है ।

इस प्रकार कहीं निकाला, कहीं कुछ बदला तो साथ ही कहीं जोड़ा भी गया है जिससे आकारगत परिवर्तन दिखायी देता है ।

5.3.1 'गोदान' (होरी) में कथानक परिवर्तन

होरी में केवल गाँव की घटनाओं को केन्द्र में रखकर इसकी रचना की गई है । शहर की घटनाओ का वैसे भी होरी से कोई प्रत्यक्ष सम्बन्ध नहीं था । चाहे शहर की घटनाओं को दिखाए या न दिखाए इससे होरी के चरित्र में कोई अन्तर नहीं आता है । रूपांतरकार मानते हैं कि अगर प्रेमचन्द स्वयं इस रचना का नाट्यरूपांतरण करते तो निश्चय ही वे शहरी घटनाओं के अंश को नाट्यरूपांतरण में रखना नहीं चाहते । क्यों कि न तो समय ही इसकी इजाज़त देता है और न प्रभाव को ही बनाये रखा जा सकता है । इसलिए इन घटनाओं को नाट्यरूपांतरण में नहीं रखा गया है। इसके नाट्यरूपांतरण में ऐसा नहीं कि केवल शहर की घटनाओं को छोड़ दिया गया है । बल्कि और भी अर्थात गाँव की बहुत सारी घटनाओं को भी छोड़ दिया गया है । जैसे

1. राय साहब अमरपालसिंह का प्रसंग
2. चौधरी जो पच्चीस की उख को पन्द्रह में ले जाता है।
3. हीरा का पुनिया को मारना ।
4. होरी और गोबर का भोला के घर भूसा ढोकर ले जाना ।
5. नोहरी का रूपा के ब्याह के लिए रुपये देना (उद्घोषक द्वारा कहलवाया है।)
6. सिलिया मथुरा का प्रसंग
7. रामसेवक महतो का प्रसंग

आदि कई प्रसंग छोड़ दिए गये हैं। उपर्युक्त कुछ प्रसंग तो होरी से प्रत्यक्ष जुड़ते हैं । लेकिन रूपांतरकार तथा निर्देशक को जो कम महत्त्व की घटना लगी उसे छोड़ दिया गया है ।

नाट्यरूपांतरण में भाषा शैली को बदलने की कोशिश तो नहीं की गई है । फिर भी कुछ शब्दों को बदलना ज़रूरी हो जाता है । कहीं सन्दर्भ के अनुसार तो कहीं संक्षिप्तिकरण के लिए जैसे —

उपन्सास से

1. "धनिया ने लजाते हुए कहा - ऐसे ही बड़े सजीले जवान हो कि साली-सलहजे

तुम्हे देखकर रीझ जायँगी । होरी ने फटी मिरजई को बड़ी सावधानी से तह करके खाट पर रखते हुए कहा"[54]

रूपांतर से

"धनिया : जरा धीरे - धीरे , दाँत बाहर निकल आएंगे"[55]

जैसे ऊपर कहा गया है कि नाट्यरूपांतरण में राय साहब का प्रसंग नहीं है तो स्वभाविक है कि होरी का राय साहब के पास जाने का प्रसंग भी नहीं होगा । लेकिन उपर्युक्त संवाद नाटकीयता से युक्त है लिहाजा, यह संवाद रूपांतरकार को नाट्यरूपांतरण में रखना था । अत: उस प्रसंग को बदल दिया और संवाद रखा गया । उपन्यासों में होरी राय साहब के पास जाने की बात करता है तो धनिया लाठी, मिरजई, जूते पगड़ी, तमाखू का बटुआ लाकर देती है तब होरी कहता है -

2. उपन्यास से

"क्या ससुराल जाना है, जो पाँचों पोसाक लायी है ? ससुराल में भी तो - जवान साली - सलहज नहीं बैठी है, जिसे जाकर दिखाऊँ ।
होरी के गहरे साँवले पिचके हुए चेहरे पर मुस्कराहट की मृदुता झलक पड़ी। "[56]

रूपांतर से

"होरी ज़ोर-ज़ोर से कुल्ला कर रहा है ।"[57]

तब धनिया कहती है कि दाँत बाहर निकल आएंगें ।

उपन्यास से

3. " मगर गोबर अभी तक नहीं आया था । अकेले कैसे भोजन करे । लौंडा वहाँ जाकर सो रहा । भोला की वह मदमाती छोकरी है न झुनिया । उसके साथ हँसी दिल्लगी कर रहा होगा । कल भी उसके पीछे लगा हुआ था । नहीं गाय दी तो लौट क्यों नहीं आया । क्या वहाँ ढई देगा ।"[58]

रूपांतर से

"होरी : गोबर अभी तक न आया । वहाँ जाकर सो रहा क्या ? भोला की वह मदमाती छोकरी नही है, झुनिया ? उसके साथ हँसी - दिल्लगी कर रहा होगा ? (उचककर) नहीं गाय दी तो लौट क्यों नहीं आया ? क्या वहाँ ढई देगा ? पर वह तो दूसरी गाय के चक्कर में फँसा होगा न ।"[59]

उपन्यास में होरी सोच रहा है । लेकिन नाट्यरूपांतरण में वह कह

---

(54) गोदान - प्रेमचन्द, (उपन्यास) पृ. 6
(55) होरी (प्रेमचन्द) - विष्णु प्रभाकर, (नाट्यरूपांतर) पृ.10
(56) गोदान - प्रेमचन्द, (उपन्यास) पृ. 5,6
(57) होरी (प्रेमचन्द) विष्णु प्रभाकर, (नाट्यरूपांतर) पृ.10
(58) गोदान - प्रेमचन्द, (उपन्यास) पृ.30
(59) होरी (प्रेमचन्द) विष्णु प्रभाकर, (नाट्यरूपांतर) पृ.21

रहा है । नाट्यरूपांतण में पहले तो संवाद को संक्षिप्त किया है । 'मगर' उपन्यास में इसलिए है कि होरी तब और भी बहुत कुछ सोच रहा था । अकेले कैसे भोजन करे इसलिए हटाया कि कहीं भोजन का दृश्य न दिखाना पड़े । 'कल भी तो उसके पीछे लगा हुआ था ।'

उपन्यास में होरी गोबर एक दिन पहले भोला के घर जाते हैं । नाट्यरूपांतरण ये प्रसंग नहीं है । इसलिए वाक्य को हटाया गया है । नाट्यरूपांतरण में इस संवाद में एक वाक्य जोड़ा भी गया है। पर वह तो दूसरी गाय ..

यहाँ माहोल को थोड़ा हल्का बनाने के लिए यह वाक्य जोड़ा गया है।

उपन्यास से

4. " खड़े क्या हो, आँगन में नाँद गाड़ दो । " (60)

रूपांतर से

"अब ऐसे कब तक करते रहोगे । आँगन में नाँद गाड़ दो । "(61)

धनिया को लगता है कि होरी की भी नज़र, कहीं गाय को न लग जाये । इसीलिए नाट्यरूपांतरण में इस वाक्य को जोड़ा गया है ।

उपन्यास से

5. " होरी ने डरते-डरते धनिया से कहा-न सोभा आया, न हीरा। सुना न होगा ?"(62)

रूपांतर से

"होरी : सारा गाँव गाय देखने आया पर सोभा न आया , न हीरा ।"(63)

उपन्यास में होरी का अफसोस करने का लहजा है, लेकिन नाट्यरूपांतरण में वह शिकायत कर रहा है । सारा गाँव गाय देखने आया । यह उपन्यास में भी है पर वहाँ वर्णन भी । यहाँ उसे संवाद बना दिया गया है ताकि वर्णन की आवश्यकता न पड़े ।

उपन्यास से

6. " दिया - बत्ती का समय आ गया था । धनिया ने जाकर देखा, तो बोतल में मिट्टी का तेल न था । बोतल उठाकर तेल लाने चली गई । पैसे होते तो रूपा को भेजती, उधार लाना था, कुछ मुँह देखी कहेगी , कुछ लल्लो - चप्पो करेगी, तभी तो तेल उधार मिलेगा । "(64)

रूपांतर से

"(जाती हुई) मैं तो मिट्टी का तेल लाने जा रही हूँ । किसी को बुलाने मत भेज देना ।

(जाती है, होरी सिर हिलाता है, रूपा आती है)" (65)

---

(60) गोदान - प्रेमचन्द, पृ.- 32,
(61) होरी - विष्णु प्रभाकर, पृ. 23
(62) होरी - विष्णु प्रभाकर, पृ. 25,
(63) होरी - विष्णु प्रभाकर, पृ. 25
(64) गोदान - प्रेमचन्द, पृ.34,
(65) होरी - विष्णु प्रभाकर, पृ.26

उपन्यास के वर्णन को संक्षिप्त किया गया है । तो स्वाभाविक है संवाद को सटीक होना चाहिए । इसलिए धनिया कहती हुई जाती है कि मैं क्या करने जा रही हूँ। मेरे पीछे सोभा, हीरा को न बुलाए ।

इस प्रकार कई उदाहरण हमें मिल जाएंगे जिसमें बात को सटीक बनाने के लिए कहीं बहुत कुछ तथा कहीं कुछ-कुछ परिवर्तन किये गये हैं ।

दृश्यों तथा संवादों के परिवर्तन के विषय में अगले अध्यायों में चर्चा की जायेगी ।

कथानक परिवर्तन से रंगमंच के लिए उपन्यास का क्या प्रभाव है ?

इसका मंचन बहुत ही प्रख्यात हुआ है । कलाकारों को इसमें अभिनय करने से बहुत ही आत्म-संतुष्टि मिली है। इसमें 'होरी' का पात्र निभाने वाले हंगल कहते हैं - "उनसे एक प्रश्न किया गया कि किस नाटक में, कौनसा रोल करने पर आपको सबसे अधिक संतोष प्राप्त हुआ तो उनका स्पष्ट उत्तर था कि होरी का रोल करते हुए मुझे सबसे अच्छा - लगा, मैं जैसे उसके चरित्र के साथ एकाकार हो जाता था ।"(66)

इतना ही नहीं इसके कलाकारों को अभिनय में अनेक पुरस्कारों से भी पुरस्कृत किया गया है । "बहुत पुरस्कार मिले इसके अभिनेताओं को सबसे पहली प्रस्तुति में जो 1955 में हुई थी । इस नाटक ने चार पुरस्कार जीते । श्रीमती शीला भाटिया को धनिया का रोल करने पर सर्व प्रथम पुरस्कार मिला था । इन्हीं के साथ दो और व्यक्ति पुरस्कृत हुए थे । फ्रेंक ठाकुर दास को सर्वश्रेष्ठ निर्देशन का पुरस्कार मिला था और एक बच्ची को होरी की छोटी बेटी रूपा का अभिनय करने पर ।"(67)

उपर्युक्त विवरण को आधार मानकर निसंदेह पूर्वक कह सकते हैं कि कथानक परिवर्तन के बाद भी इस नाट्यरूपातरण का मंचन पूर्ण रूप से सफल है ।

5.3.2 'मैला आँचल' में

इसके नाट्यरूपातरण में भी बहुत कुछ छोड़ा गया है । घटनाओं का क्रम भी थोड़ा बहुत बदल गया है । उपन्यास वर्णन लेखक करता तथा नाट्यरूपनातरण में वर्णन के लिए तीन पात्रों को रखा गया है । वे हैं सूत्रधार, नटी तथा धिकला (विदूषक) । जैसे उपन्यास में है - "गाँव में खबर तुरन्त बिजली की तरह फैल गई मलेटरी ने बहरा चेथरू को गिरफ्फ कर लिया है और लोबिनलाल के कुएँ से बाल्टी खोलकर ले गए हैं ।

यद्यपि 1942 के जन आन्दोलन के समय इस गाँव में न तो फौजियों का कोई उत्पात हुआ था और न आन्दोलन की लहर ही इस गाँव तक पहुँच पाई थी , किन्तु गाँव भर की घटनाओं की खबर अफवाहों के रूप में यहाँ तक जरूर पहुँची थी । ..... मोगलाही टीशन पर ... । दुहाई बाबा लरसिंह ।

---

(66) होरी — विष्णु प्रभाकर, — (नाट्यरूपान्तर) पृ. 4

(67) वही — पृ. 4

यह सब गुअर टोली की बदौलत हो रहा है ।

बिरंचीदास ने हिम्मत से काम लिया आँगन से निकलकर चारों ओर देखा मालिकटोला की ओर दौड़ा । मालिक तहसीलदार विश्वनानाथ प्रसाद भी सुनकर घबड़ा गए, "लोबिन बाल्टी कहाँ से लाया था ? जरूर चोरी की बाल्टी होगी । साले सब चोरी करेंगें और गाँव को बदनाम करेंगें ।"

मालिक टोले से यह खबर राजपूत टोली पहुँची कायस्थ टोली के विश्वनाथ प्रसाद और ततमा टोली के बिरंची को मलेटरी के सिपाही पकड़कर ले गए है । ठाकुर रामकिरपाल सिंह बोले, "इस बार तहसीलदारी का मजा निकलेगा । जरूर जमींदार का लगान वसूल कर खा गया है । अब बड़े घर की हवा खाएंगे बच्चू"

यादव टोली के लोगों ने खबर सुनते ही बलिया उर्फ बालदेव को गिरफ्तार कर लिया । भागने न पाए । रस्सी से बाँधो । पहले ही कहा था कि यह एक दिन सारे को गाँव बँधवाएगा ।

तहसीलदार विश्वनाथप्रसाद एक सेर घी, पाँच सेर बासमती चावल और एक खस्सी लेकर डरते हुए मलेटरीवालों को डाली पहुँचाने चले , बिरंची को साथ ले लिया । बोले,

उपन्यास से

"(हिसाब लगाकर देख लो, पूरे पचास रूपये का सामान है । यह रूपया एक हफ्ता के अंदर ही अपने टोले और लोबिन के टोले से वसूल कर जमा कर देना । तुम लोगों के चलते ..... ।"[68]

उपर्युक्त उपन्यास की प्रथम घटना है जिसका विवरण रेणु दे रहे हैं । नाट्यरूपांतर में घटना का इस तरह रूपांतर किया गया है । पहले सूत्रधार नटी और विदूषक आते हैं, नृत्य करते हैं । नाटक के विषय में चर्चा करते हैं । आगे नाटक का आरम्भ इस प्रकार होता है ।

रूपांतर से

"समाजी एक:		का हुआ रे धिकला ? का हुआ ?
धिकला	:	अरे गाँव में मलेटरी घुस आई है । भागों रे भाई, भागो ...
समाजी दो	:	अरे भोरे - भिनसारे गांजा का चिलम चढ़ाकर आया है का रे ?
धिकला	:	हाँ- हाँ, बनिया का बेट भूख से मरे, लोग कहे निसा में मातल है । अरे मलेटरी घुस आई है गाँव में । बहरा चेथरू गिरफ्फ । मलेटरी वाले लोबन लाल के कुएँ से बाल्टी खोलकर ले गए ।
सूत्रधार	:	साँच रे ?
धिकला	:	हाँ भइया, एकदम सांच । भागो रे भाई, भागो .....(धिकला भागता है । पीछे-पीछे सूत्रधार और नटी भी दौड़ते हैं । विश्वनाथ प्रसाद का प्रवेश । पीछे-पीछे बिरंची दास सिर पर टोकरी लिए हुए साथ चल रहा है ।)

---

(68) मैला आँचल - फणीश्वरनाथ रेणु, पृ. 9,10

विश्वनाथ प्रसाद : बाल्टी खोलकर ले गए । लोबिन बाल्टी कहाँ से लाया था ? जरूर चोरी की बाल्टी होगी । साले सब चोरी करेंगें और गाँव को बदनाम करेंगे । बिरंची हिसाब लगाकर देख लो, पूरे पचास रूपये का सामान है । यह रूपया एक हफ्ता के अन्दर ही अपने टोले और लोबिन के टोले से वसूलकर जमा कर देना समझे ?

(विश्वनाथ प्रसाद और बिरंची मंच पर फ्रिज हो जाते हैं । रामकिरपाल सिंह का प्रवेश)"[69]

नाट्यरूपातरण में संवाद को संक्षिप्त करने के लिए, एक तरह से संवाद का क्रम कुछ बिगड़-सा गया है । बदनाम करेंगें । के बाद 'बिरंची हिसाब लगाकर देखलो' यह क्रम उपन्यास में ठीक है । लेकिन नाट्यरूपांतरण में सही नहीं लग रहा है । वहाँ हिसाब नजराने के रुपये का है, यहाँ कौनसे रुपयों का हिसाब है यह बात स्पष्ट नहीं हुई है ।

उपन्यास में अन्त कुछ इस प्रकार है -

उपन्यास से

" ना - ना । पी लो बाबू ।

सोना ।....मानिक ।....नीलू ।.....रोओ मत । अब रोने की बात है प्यारे ? " ममता हँसती है ।

कलीमुद्दींपुर घाट पर चेथरिया - पीर में किसी ने मानत करके एक चीथड़ा और लटका दिया ।"[70]

रूपांतर से

"विश्वनाथ : अरे मैं क्यों दूंगा । दे रहा है नया मालिक (कमली के बच्चे को गोद में लेते हुए ।) कमली का बेटा दे रहा है ....

(सब फ्रिज हो जाते हैं । सूत्रधार मंच पर आता है और भरत वाक्य प्रस्तुत करता हैं । नाटक के सारे पात्र गायन उसका साथ देते हैं ।)

सूत्रधार : मैला आंचल खतम ...

अब घर चल मैला आंचल (सारे पात्र लयबद्वगति से मंच से बाहर चले जाते हैं ।)"[71]

प्रभाव की दृष्टि से नाटक को तीन पृष्ठ पहले ही समाप्त कर दिया गया है । अधिकतर वर्णनों को समजी एक-दो-तीन - चार आदि द्वारा कहलवाया गया है ।

'मैला आँचल' आँचलिक उपन्यास है । इसकी भाषा शैली आँचल विशेष की भाषा से युक्त है । कुछ शब्द तो बिलकुल ठेठ बोलियों के हैं । वैसे मूल लेखक और नाट्यरूपांतरकार

---

(69) मैला आँचल - (रेणु) - हृषीकेश सुलभ, पृ.14,15 (नाट्यरूपांतरण)

(70) मैला आँचल - फणीश्वरनाथ रेणु, पृ.312

(71) मैला आँचल - (रेणु) - हृषीकेश सुलभ, पृ.99,100

दोनों ही बिहारी हैं । उसी भाषा शैली में नाट्यरूपांतर करना भी रूपांतरकार के लिए असंभव नहीं था । लेकिन मंचन के लिए शायद ये भाषा शैली सटीक न बैठे । इसीलिए भाषा शैली को मंच के अनुरूप रखने का प्रयास किया गया हैं । जैसे -

उपन्यास से

1. "बालदेव जी कहते हैं, सुनो ।....
पियारे भाइयो, आप लोग जो अन्डोलन किए है, वह अच्छा नहीं । अपना कान देखे बिना कौड़ा के पीछे दौड़ना अच्छा नहीं । आप ही सोचिए, क्यायह समझदार आदमी का काम है ।...आप लोग हिंसावाद करने जा रहे थे । इसके लिए हमको अनसन करना होगा । भारथमाता का, गाँधी जी का यह रास्ता नहीं ..... ।"[72]

रूपांतर से

"बालदेव : चुप रहिए । .....चुप रहिए । पियारे भाइयों आप लोग जो अन्डोलन किए है, वह अच्छा नहीं । अपना कान देखे बिना कौआ के पीछे दौड़ना अच्छा नहीं । आप ही सोंचिए क्या यह समझदार आदमी का काम है। आप लोग हिंसावाद करने जा रहे थे । इसके लिए हमको अनसन करना होगा । भारथमाता का गन्ही जी का यह रास्ता नहीं है । कालीचरन तुम बहुत बहादुर लौजमान हो । लेकिन जोश में होस भी रखना चाहिए । हम खुश है, लेकिन अनसन करेंगे।"[73]

उक्त संवाद को संक्षिप्त करने के लिए, कालीचरण से जो बालदेव कहता है वह भी जोड़ दिया गया है । कालीचरन, तुम बहुत ... ये संवाद उपन्यास में भी हैं । लेकिन कालिया के संवाद के बाद है, पर यहाँ जल्दी किया गया है।

उपन्यास से

2. "अरे, पढ़ता क्या है, दाढ़ी - मोच हो गया है और अपना सकलदीप से दो किलास नीचे पढ़ता है । एक फेलियर है । इस साल भी फैल हो गया है । उसका बाप मास्टर को घूस देने गया था । मास्टर गुस्साकर बो ला-भागो, नहीं तो तुमको भी फैल कर देंगे ।"
'अरे पढ़ेगा क्या ।' "[74]

रूपांतर से

आदमी तीन : अरे पढ़ता क्या है । दाढ़ी मोछ हो गया है और अपना सकलदीप से दो किलास नीचे ही पढ़ता है ।

---

[72] मैला आँचल - फणीश्वरनाथ रेणु, पृ. 21
[73] मैला आँचल - (फणीश्वरनाथ रेणु) हृषीकेश सुलभ, पृ.20,21
[74] मैला आँचल - फणीश्वरनाथ रेणु पृ. 21

आदमी - दो : एकदम फेलियर है । इस साल भी फेल हो गया है ।

आदमी तीन : अरे पढ़ेगा क्या ।" [75]

नाट्यरूपांतर में 'मोच' को 'मोछ' 'गिलास' को 'किलास', 'नीचे पढ़ता है ।' को 'नीचे ही पढ़ता है ।' कर दिया गया है । दो शब्दों को इसलिए बदला गया है ताकि लोगों को बात समझ में आये । क्योंकि मंचन में बिलकुल आँचलिक भाषा भी अनर्थ कर देती हैं । तीसरे ही को जोड़ा गया है ताकि गुअरटोली वाले अपने पर गर्व कर सके , फिर यादव टोली की इज्जत भी बचाने की कोशिश करते हुए आखिर के दो वाक्यों को नाट्यरूपांतरण में नहीं रखा गया है ।

उपन्यास से

3. " डागडर साहेब आ रहे हैं ।"

आ रहे हैं ? कहाँ ? पछियारी टोली के पास पाँचो बैलगाड़ियाँ आ रही हैं । अगमू चौकीदार आगे - आगे दौड़ता हुआ आ रहा है । डागडर साहेब टोपा पहने हुए हैं । आगमू आ गया । "कंधे पर क्या है, बक्सा ? " कामकाज छोड़कर सभी जमा हो गए - डॉक्टर साहब आ रहे हैं । "हट जाइए ।" अगमू कहता है," डागडर साहब बोले हैं, इंतजाम से रखना ठेस नहीं लगे । बेतार का खबर है ।

बालदेव जी कहते हैं, रेडी है या रेडा । अब सुनिएगा रोज बंबै-कलकत्ता का गाना । महतमा जी का खबर, पटुआ का भाव सब आएगा इसमें । तार में ठेस लगते ही गुस्साकर बोलेगा - बेकूफ । बिना मुँह धोए पास में बैठते ही तुरत कहेगा - क्या अपने आज मुँह नहीं धोया हैं ? जुलुम बात ।"[76]

रूपांतर से

"आदमी-एक : (प्रवेश करते हुए) डागडर साहेब आ रहे हैं।

(डॉक्टर के आने की खबर सुनते ही सारे लोग तेज गति से बाहर जाते हैं । मंच पर विदूषक धिकला सिर पर रेडियो लिए प्रवेश करता है । विभिन्न दिशाओं से आकर कई उसे घेर लेते हैं।)

आदमी-एक : डागडर साहेब आ रहे है ? कहाँ ?

आदमी-दो : डागडर साहेब अब यही रहेगें ?

आदमी-तीन : सर पर क्या हैं ? बक्सा ?

धिकला : हट जाइए । डागडर साहेब बोले है, इंतजाम से रखना । ठेस नहीं लगे । बेतार का खबर है ?

आदमी-चार : बेतार का खबर ?

धिकला : हां रेडा है, रेडा।"[77]

---

[75] मैला आँचल - (फणीश्वरनाथ रेणु) - हृषीकेश सुलभ, (नाट्यरूपांतर) पृ. 21

[76] मैला आँचल - फणीश्वरनाथ रेणु, (उपन्यास) पृ. 40-41,

[77] मैला आँचल (रेणु) - हृषीकेश सुलभ, (नाट्यरूपांतर) पृ. 27, 28

यहाँ भी संवाद को संक्षिप्त करने के लिए तथा दृश्य योजना से बचने के लिए उपन्यास के रेखांकित संवाद को नाट्यरूपांतरण में नहीं रखा गया है । उपन्यास में बालदेव जी कहते हैं रेडी है या रेडा । परन्तु नाट्यरूपांतरण में ये संवाद धिकला द्वारा कहलवाया गया है । क्योंकि विदूषक (धिकला) का काम ही होता है कि अटपटे सवाल करके लोगों को हँसाना। इसीलिए ये परिवर्तन नाट्यरूपांतरण में किये हैं जिसमें कि इसका मंचन करने में आसानी हो । जिनका नाम उपन्यास में नहीं दिया है या किसी का नाम नाट्यरूपांतरण में बिना दिए काम चलाना हो तो उसे आदमी-एक, दो-तीन-चार आदि नाम दिए गए हैं ।

भाषा के विषय में नाट्यरूपांतरकार का मानना है कि - "नाटक में सूत्रधार, नटी और विदूषक के संवाद की भाषा हिन्दी मिश्रित भोजपुरी, कथा को विस्तार देने तथा स्थितियों पर टिप्पणी करने वाले गीतों की भाषा भोजपुरी और अन्य पात्रों के संवाद की भाषा उपन्यास में आये संवाद की भाषा है ।"[78]

रंगमंच के लिए उपन्यास का क्या प्रभाव है ?

उपर्युक्त परिवर्तन द्वारा निर्मित नाट्यरुपांतर एक सफल और प्रख्यात नाट्यरूपांतर बना है । यह एक तरह से चुनौतीपूर्ण कार्य था जिसे हृषीकेश सुलभ ने बखूबी अंजाम दिया है । "हिन्दी रंगमंच के लिए निजी रंग-रूपों की तलाश की प्रक्रिया में नाट्यालेख 'मैला आँचल' का एक विशेष स्थान है । राजनीति की विद्रूपताओं से लेकर प्रेम की कोमलतम् संवेदना तक को रचने वाले रेणु के उपन्यास का यह नाट्यरूप हृषीकेश सुलभ के रंग- अनुभवों और प्रयोगधर्मी चेतना के कारण सघन प्रभाव छोड़ता है ।"[79]

पटना के कलाकारों (नाट्य कला संगम) ने इसे मंचित किया है जो दुर्लभ अभिनय का परिचायक है।

5.3.3 'महाभोज' में

नाट्यरूपांतरण में उपन्यास की कुछ घटनाओं को नहीं रखा गया हैं । साथ ही कुछ अन्य नयी घटनाओं को जोड़ा गया है। उपन्यास में पहली घटना बिसू की लाश के विषय में चर्चा है । वही घटना नाट्यरूपांतरण में भी है। लेकिन यहाँ वर्णन को संवाद बनाकर सूत्रधार से कहलवाया है। परन्तु दूसरी घटना का क्रम बदला गया है । जैसे

उपन्यास से

"शहर के सबसे महत्वपूर्ण व्यक्ति दा साहब अपने निजी कमरे के एक कोने में अकेले बैठे हैं - मौन, गंभीर। कुछ-कुछ चिन्तित और परेशान भी । पर चिन्ता है कि उसके कोई आसार बाहर नहीं है । चेहरे की सौम्यता ने उसे भीतर ....." [80]

नाट्यरूपांतरण में अलग घटना है -

---

[78] मैला आँचल (रेणु) - हृषीकेश सुलभ, (नाट्यरूपांतर) पृ. 9,10

[79] मैला आँचल - हृषीकेश सुलभ, पृ. हाशिया (नाट्यरूपांतर)

[80] महाभोज - मन्नू भंडारी, (उपन्यास) पृ. 10

रूपांतर से

"दृश्य : दो

शहर - मशाल साप्ताहिक का कार्यालय । भवानी अपनी मेज पर फैली फाइलों में व्यस्त है । कभी एक फाइल खोलता है तो कभी दूसरी । उसके स्वभाव का उतावलापन उसके काम करने के ढंग से साफ जाहिर है । बीच - बीच में वह कुछ गुनगुनाता भी रहता है । नरोत्तम का प्रवेश चुस्त - दुरूस्त, लेकिन गर्मी सफर करने के कारण चेहरे पर थकान , धूल पसीना ।

नरोत्तम : दत्ताबाबू नहीं आये अभी तक ?

भवानी : (ऊपर से नीचे तक नरोत्तम के हुलिये का मुआयना करके) आकर फिर गये है काम से । ...पर तुमने अपना ये हुलिया क्या बना रखा है ?

नरोत्तम : सरोहा से सीधा यहीं चला आ रहा हूँ ।...."[81]

अगर घटनाओं को उपन्यास के अनुसार रखा जाता, अर्थात दूसरी घटना में दा साहब को दिखाया जाता तो, नाट्यरूपातर की गति धीमी होने की पूरी-पूरी संभावना थी । उपन्यास में तो किसी धीमी घटना से भी आरम्भ हो सकता है । लेकिन जब नाट्यरूपांतरण की बात करते हैं वहाँ यह जरूरी है कि दर्शकों में नाटक देखने का उत्साह जगे । घटनाएँ ऐसी हो जिनमें कुछ अभिनय भी हो । शुरू में ही इस बात का ध्यान न रखा जाए तो नाटक असफल हो सकता है । इसीलिए नाट्यरूपांतरण में घटना क्रम को बदलकर ऐसी घटना को दूसरी घटना के रूप में रखा गया है जिसमें कुछ उत्साह और जिज्ञासा हो। वैसे घटनाक्रम के अनुसार यही सही है । पहले लाश की चर्चा, फिर अखबार के दफ्तर ये सही है ।

नाट्यरूपातरण के अंत को भी उपन्यास के अंत से भिन्न रखा गया है । उपन्यास का अंत कुछ इस प्रकार होता है -

उपन्यास से

"इतना समझने के बाद भी मुसाफिरों से भरे डिब्बे में रुक्मा का इस तरह रोना उन्हे अच्छा नहीं लग रहाथा । थोड़ी सख्त आवाज़ में कहा, चुप करो, रुक्मा । चौंककर रुक्मा ने झटके से सिर उठाया और बड़ी अबूझ-सी नज़रों से सक्सेना को देखती रही - इतना परिचित स्वर । मगर वह यहाँ कहाँ ? वह तो जेल में है ।"[82]

रूपांतर से

"महेश : (सक्सेना को हटाते हुए) छोड़िये सर .. मुझे अन्दर जाना ही होगा ।

सक्सेना : क्या करते हो, महेश - होश में आओ । यह कोई तरीका नहीं है अपना गुस्सा दिखाने का ।

महेश : आपको बिन्दा की चीखें नहीं सुनायी दे रहीं, सर ? ...जो कुछ हो रहा है वह बहुत तरीके से हो रहा है ? यह तो सरासर जुल्म है, सर । अब इसे और बरदाश्त नहीं किया जा सकता ।

---

(81) महाभोज - मन्नू भंडारी (नाट्यरूपान्तर), पृ. 18

(82) महाभोज - मन्नू भंडारी (उपन्यास), पृ. 159

(सक्सेना को ढकेल कर थाने के भीतर घुस जाता है । वहाँ बिन्दा ...है । एकाएक जोरावर, सिन्हा तथा दा साहब वाले रंगस्थल प्रकाशित और सजीव हो उठते हैं । जोरावर के यहाँ उसी तरह नाच-गाना चल रहा है । सिन्हा के यहाँ हँसी-मजाक और पीना-पिलाना चल रहा है ... दा साहब के यहाँ खाना - खिलाना चल रहा है । कुछ क्षण तक महाभोज के ये दृश्य सक्रिय रहते हैं, फिर धीरे-धीरे तीनों स्थानों पर अँधेरा हो जाता है केवल थाने पर हलका-सा प्रकाश रह जाता है । जमीन पर पड़ा हुआ बिन्दा छटपटा रहा है, कराह रहा है । गुस्से से तमतमाया हुआ महेश थाने से बाहर आता है, एक क्षण क्रोध की उसी मुद्रा में खड़ा रहता है, फिर चेहरे का भाव बदलकर सूत्रधार के रूप में आगे बढ़ता है । हाथ उठाकर कुछ कहने के लिए मुँह खोलता है, लेकिन कुछ कह नहीं पाता मानों अब स्थिति कहने-सुनने के परे चली गयी हो । धीरे-धीरे पूरे मंच पर अन्धकार हो जाता है, लेकिन बिन्दा के कराहने की दर्द - भरी आवाज़ फिर भी गूँजती रहती है।"[83]

उपन्यास में जो अंत की घटना है । उस सारी घटना को ही नाट्यरूपांतरण से निकाल दिया गया है और इस नई घटना को जोड़ दिया गया है । कहीं-कहीं कुछ Thrill के लिए ये बदलाव किये जाते हैं । निर्देशक मंचन के अनुसार परिवर्तन कर देते हैं । उपर्युक्त अंत से रूपांतरकार भी संतुष्ट नहीं है वे इस विषय में कहती हैं । "नाटक की समाप्ति पर सूत्रधार का शब्दहीन संवाद इस बात को तो स्पष्ट कर देता है कि स्थितियाँ अब कहने-सुनने से परे चली गयी हैं, लेकिन इससे उपन्यास में विद्रोह और संघर्ष की जिस निरन्तरता की ओर संकेत है, वह कहीं-न-कहीं धुँधला होकर टूटता-सा लगता है । बेहतर तो यह होता कि महेश किसी प्रकार बिन्दा के संघर्ष को आगे बढ़ाने की पुष्टि करता कि विद्रोह की आग दबायी तो जा सकती है, पूरी तरह कुचली नहीं जा सकती ।"[84]

इस प्रकार कई बदलावों से इसका कथानक परिवर्तन किया गया है ।

नाटक की भाषा शैली में कोई विशेष अन्तर नहीं किया गया है । पर जो सुविधानुसार कुछ परिवर्तन किए गए हैं। वे इस प्रकार हैं -

उपन्यास से

1. "क्या बात है, बाहर बहुत गर्मी है क्या ?
बाहर क्या, गर्मी तो मेरे भेजे में घुसी हुई है । यह जोरावर बाज नहीं आयेगा अपनी हरकतों से । खुद तो मरेगा ही, हमको भी ले डूबेगा ।"[85]

रूपांतर से

"क्या बात है, बाहर बहुत गर्मी है क्या ?
लखन : बाहर क्या, गर्मी तो मेरे भेजे में घुसी हुई है ।
ये जोरावर खुद तो मरेगा ही, हमको भी ले डूबेगा ।" [86]

---

(83) महाभोज - मन्नू भंडारी (नाट्यरूपान्तर), पृ. 110,111, (84) वही पृ. 11,
(85) महाभोज - मन्नू भंडारी (उपन्यास), पृ.12
(86) महाभोज - मन्नू भंडारी, पृ. 26,27 (नाट्यरूपांतर)

उपन्यास में दा साहब पूछते हैं लखन से कि 'क्या बात ...' नाट्यरूपांतरण में दा साहब की पत्नी जमना बहन पूछती है । उपर्युक्त उपन्यास के दृश्य में जमना बहन उपस्थित नहीं रहती है । पर यहाँ उन्हें मौजूद रखा गया है । ऐस ही 'यह' को 'ये' कर दिया गया है । क्यों कि नाटका मे यह, वह को ये , वो कर दिया जाता है । साथ ही संवाद को संक्षिप्त करने के लिए 'बाज नहीं आयेगा अपनी हरकतों से' । वाक्य निकाल दिया गया हैं।

उपन्यास से

2. "अभी तो कुछ नहीं हुआ, बहुत मामूली सी बात हुई है । सरोहा में बिसेसर नाम के एक आदमी को मरवा दिया गया है । लाश पुलिया पर पड़ी मिली । असली बात तो तब होगी जब हरिजनों के सारे वोट सुकुल बाबू के नाम पड़ जायेंगे ।"(87)

रूपांतर से

"लखन : (अखबार देते हुए) अभी तो कुछ नहीं हुआ, बहुत मामूली - सी बात हुई है - एक आदमी की हत्या । असली बात तो तब होगी जब हरिजनों के सारे वोट सुकुल बाबू के नाम पड़ जायेंगे ।" (88)

यहाँ संक्षिप्तीकरण के लिए दो वाक्यों को केवल चार शब्दों में तब्दील कर दिया गया है । वाक्यों का सारा विवरण तो सन्दर्भ में आ ही रहा है । इसलिए ये परिवर्तन किया गया है ।

उपन्यास से

3. " दा साहब । उन्हें सहज बनाने के लिए बोले, हाँ भाई , हाँ। मैने ही मिलने के लिए बुलवाया था । आप लोग भले ही भूल जाये, पर मुझको तो सबका ही ख्याल रखना पड़ता है .. सबकी ही खैर - खबर लेनी पड़ती है ।
नहीं.... नहीं, कैसी बात फरमा रहे हैं ... भला ऐसा कभी.. आप हुक्म करते ..।
शब्द नहीं सूझ रहे हैं दत्ता बाबू को ।
दा साहब ने ही उबारा उन्हे, 'कोई पाँच-छः महीने हुए इण्टरव्यू के लिए समय माँगा था आपने', नहीं दे सका था । समय के अभाव की बात तो अपनी जगह थी ही ....पर मैं चाहता ही नहीं था ।"(89)

रूपांतर से

"दा साहब : हाँ भाई हाँ, मैनें ही मिलने के लिए बुलाया था । एक बार समय मांगा था आपने इंटरव्यू के लिए, दे नहीं पाया था । समय के अभाव की बात तो अपनी जगह थी ही, पर मैं चाहता भी नहीं था ।"(90)

---

(87) महाभोज - मन्नू भंडारी (उपन्यास), पृ. 26,27

(88) महाभोज - मन्नू भंडारी, (नाट्यरूपांतर), पृ. 27

(89) महाभोज - मन्नू भंडारी, (उपन्यास), पृ. 36

(90) महाभोज - मन्नू भडारी, (नाट्यरूपांतर), पृ. 48

'बुलवाया' 'ही ' इन शब्दों को बदला गया है । उनको 'बुलाया' , 'भी'कर दिया गया है ।' 'बुलाया' में आत्मीयता है तो 'भी' में और भी कारण हो सकते हैं । बाकी सारे रेखांकित वाक्यों को मंचन में नही रखा गया है जिसमें कुछ तो कौन बोल रहा है, समझाने लिए है । इसके मंचन में आवश्यकता नहीं होती है और बीच से दत्ता बाबू का संवाद भी निकाल दिया गया है ।

उपन्यास से

4. "आप यहाँ के तो नहीं मालूम पड़ते मिस्टर शर्मा ?
'जी नहीं, मैं दिल्ली से आया हूँ ।'
'किस सिलसिले में ?' सक्सेना के चेहरे पर आश्चर्य - मिश्रित कौतूहल उभर आया ।
अपने रिसर्च - प्रोजेक्ट के सिलसिले में । गाँव में क्लास-स्ट्रगल और कास्ट-स्ट्रगल ।
सक्सेना की कतई दिलचस्पी नहीं है इस विषय में ।
बात बीच में ही तोड़कर पूछा , कब से है आप यहाँ ?
कोई डेढ़ महिना हुआ ।
'बिसेसर से कैसे परिचय हुआ आपका ?'
'अपने काम के सिसिले में हम गाँव के अलग- अलग लोगों से मिलते थे - तभी हुआ ।'
हम लोग कौन ? क्या और लोग भी आपके साथ हैं ?
'जी हाँ, एक और साथी भी - अखिलन रामचन्द्रन ।'
वो कहाँ है ?
'माँ की बीमारी का तार पाकर वह घर चला गया ।'
'हूँ । सुनते हैं, बिसू आपके घर रोज आया करता था । शामें उसकी आपके घर में गुजरती थी ।' अपनी नजरें महेश के चेहरे पर गड़ा दी सक्सेना ने ।"[91]

रूपांतर से

"सक्सेना : आप यहाँ के तो नहीं मालूम पड़ते, मिस्टर शर्मा ?
महेश : जी नहीं, मैं दिल्ली से आया हूँ अपने रिसर्च प्रोजेक्ट के सिलसिले में - गाँव में क्लास-स्ट्रगल और कास्ट-स्ट्रगल ..... ।
सक्सेना : वैरी इन्टरेस्टिंग सब्जेक्ट । कब से हैं आप यहाँ बैठिये ।
महेश : कोई डेढ़ महीना हुआ ।
सक्सेना : हूं । सुनते हैं, बिसू आपके पास रोज आया करता था ।"[92]

यहाँ भी संक्षिप्तीकरण का क्रम जारी । उपन्यास में महेश के सब्जेक्ट में सक्सेना को दिलचस्पी नहीं थी । यहाँ इंटरेस्टिंग सब्जेक्ट कहकर बैठने के लिए कहते हैं । इस तरह पढ़े लिखे को मान्यता दी गई है ।

---

(91) महाभोज - मन्नू भंडारी, (उपन्यास), पृ. 87, 88
(92) महाभोज - मन्नू भंडारी, (नाट्यरूपान्तर), पृ.75,

रंगमंच के लिए उपन्यास का क्या प्रभाव है ?

रंगमंच के लिए ये नाटक बिलकुल उपयुक्त साबित हुआ है । मन्नू भंडारी इस विषय में कहती हैं - "अगर पत्र-पत्रिकाओं, नाट्य-समीक्षकों और सबसे अधिक दर्शकों की प्रतिक्रियाओं पर विश्वास किया जाये तो यह नाट्य जगत की एक अभूतपूर्ण घटना है । नाट्य विद्यालय के रंग-मंडल के सधे और मँजे हुए कलाकारों का अभिनय — सभी बातों का कुछ ऐसा सन्तुलन तालमेल बैठ गया था कि नाटक के प्रभाव ने एक बार तो दर्शकों को स्तब्ध कर दिया । कथ्य की प्रासंगिकता को देखते हुए यह विश्वास तो हम सभी को था कि दर्शक सहज ही इसके सहभागी हो जाएँगे, लेकिन नाटक इस हद तक उनको आन्दोलित और उद्वेलित कर देगा, इसकी कल्पना नहीं की थी । वस्तुत: इस प्रभावोत्पदक सफलता का इसकी प्रस्तुति को ही है।"[93]

अत: कह सकते हैं कि इसका प्रभाव दर्शकों पर बहुत पड़ा है।

5.3.4 ' राग दरबारी' (रंगनाथ की वापसी) में

इसके नाट्यरूपांतरण में कई पात्रों को तथा कई स्थलों को छोड़ दिया गया है जैसे पात्रों में सरपंच, जोगनाथ, दारोगा, कुसहर, वकील, जज, युवक, अग्रवाल इन सबको नेपथ्य स्वर द्वारा होने का अहसास दिलवाया गया है । स्थलों में स्वाभाविक है कि उक्त स्थानों के पात्र नहीं है तो स्थल भी नहीं रहेगें जैसे रिक्शेवाले (युवक) से बात, थाने (दारोगा) का प्रसंग, वकीलों की बातचीत , चुनाव के कई पृष्ठ, लम्बे वर्णन, गाँव का मेला, मन्दिर में पुजारी का प्रसंग आदि ।

"सनीचरा के प्रधान बनने की विडम्बना और मन:स्थिति के लम्बे-चौड़े वर्णन को समेटकर सांकेतिक और संगीतात्मक ढंग से कीर्तन द्वारा प्रस्तुत किया गया । अदालत के लम्बे-लम्बे स्थलों का ओर सम्पादन करना ज़रूरी हुआ तो दूसरी ओर सारे अदालती दृश्यों को एक साथ रखकर कार्यवाहियाँ के अन्दर वकील और जज की मानसिकता पर व्यंग्य आदि को ज्यादा सार्थक ढंग से सम्प्रेषित किया जा सका जिसके पीछे मंचीय आवश्यकताओं, अपेक्षाओं का ध्यान भी निहित था । वकील और जज के स्वर नेपथ्य से, केवल गवाह या मुजरिम प्रत्यक्ष कटघरे में, परम्परामत अदालत और आज की अदालत दो कोणों पर रखकर अन्दर, असमानता को स्पष्ट किया जा सका । इसके अलावा उपन्यास में उपन्यासकार ने प्रिंसिपल में, अपने ऑफ़िस में कैलेण्डर टाँगने की कमजोरी दिखायी है जिसे नाट्य रूप में उभारा गया ।"[94]

उपर्युक्त बातों को छोड़ा गया है । वैसे ही कुछ लोगों को जोड़ा भी गया है । जैसे बेला के अलावा भी और तीन लड़कियों का प्रसंग, (अलग-अलग स्थानों पर) आदि । उपन्यास का आरम्भ भी नाट्यरूपांतरण के आरम्भ से भिन्न है ।

इस प्रकार इसके मंचन में, कथानक में अनेक परिवर्तन किये गये हैं ।

---

(93) महाभोज - मन्नू भंडारी, (नाट्यरूपान्तर),पृ.10

(94) रंगनाथ की वापसी - गिरीश रस्तोगी, -(नाट्यरूपांतर) पृ. 9,10

उपन्यास से

1. "अब तुम किस दर्जे में पढ़ते हो रुप्पन ?"

उनकी श्क्ल से लगा कि उन्हें यह सवाल पसन्द नहीं है । वे बोले, टेन्थ क्लास में हूँ .. तुम कहोगे कि उसमें तो मैं दो साल पहले भी था । पर मुझे शिवपालगंज में इस क्लास से बाहर निकलने का रास्ता ही नहीं सूझ पड़ता । ...

तुम जानते नहीं हो दादा, इस देश की शिक्षा - पद्धति बिल्कुल बेकार है । बड़े-बड़े नेता यही कहते हैं। मैं उनसे सहमत हूँ .....।"[95]

रूपांतर से

"....अपनी बताओ कुछ । क्या हुआ, दसवीं कक्षा से तुम्हारा रिश्ता टूटा या नहीं ?...नाराज क्यों होता है । मैं क्या जानता नहीं हूँ कि पढ़ने से और वह भी खासकर दसवीं कक्षा में पढ़ने से तुम्हे बहुत प्रेम है ।

रुप्पन : साली अपने देश की शिक्षा - पद्धति ही बड़ी नाकामयाब है ..जो लड़के पास हो जाते हैं न, वे बेशर्म लड़के हैं और ऐसी बेशर्मी कुछ ही लड़के करते हैं और अब ? अब क्या है ? अब तो बाप भी नकल करा ये और गुरु भी नकल कराये, माँ नकल के गुरु सिखाये जिसे देखो फर्स्ट क्लास ।"[96]

उपर्युक्त एक तो संवाद को संक्षिप्त किया गया है । और भाषा शैली में थोड़ा बहुत अन्तर भी आया है । उपन्यास में है कुछ बेशर्म लड़के भी है, जो कभी-कभी इम्तहान पास कर लेते हैं, तथा इसे कुछ वाक्यों के बाद रखा गया है साथ ही इसे संक्षिप्त भी कर दिया गया है ।

उपन्यास से

2. "प्रिंसिपल साहब ने क्लर्क से कहा, छोड़ो इस बात को उधर के दर्जे से मालवीय को बुला लाओ ।

क्लर्क ने एक लड़के से कहा, जाओ, उधर के दर्जे से मालवीय को बुला लाओ ।"[97]

रूपांतर से

"प्रिंसिपल : " छोड़ो इस बात को । उधर के दर्जे से मालवीय को बुला लाओ।"

(क्लर्क जाता है । रोनेवाला लड़का रो रहा है ।)"[98]

यहाँ ये दर्शाया गया है कि इतने कामचोर भी नहीं होते हैं कि लोग कुछ काम ही न करे । ये बात स्पष्ट हो गई तो स्वाभाविक है कि संवाद भी संक्षिप्त हो गया है ।

---

[95] राग दरबारी - श्री लाल शुक्ल, (उपन्यास) पृ. 28,29

[96] रंगनाथ की वापसी - गिरीश रस्तोगी, पृ. 19, 20

[97] राग दरबारी - श्री लाल शुक्ल, पृ. 21

[98] रंगनाथ की वापसी - गिरीश रस्तोगी, पृ. 26

उपन्यास से

3. "लड़के ने अपनी जाँघे खुजलानी शुरू कर दी । मुँह को कई बार टेढ़ा-मेढ़ा करके वह आखिर में बोला, जैसे महादेवी जी की कविता में वेदना का मेटाफर आता है .. ।"(99)

रूपांतर से

"लड़का : जाँघ खुजाता इधर-उधर मुँह घुमाकर किसी तरह जैसे महादेवी जी की वेदना का मेटाफर होता है ।"(100)

लड़के की परेशानी को यहाँ कुछ कम किया गया है । उसकी भाषा भी सुधारी गयी है । अन्त में 'आता हैं ' को 'होता है' कर दिया गया है ।

उपन्यास से

4. "प्रिंसिपल साहब ने कहा, नन्दापुर में चेचक फैल रही है और आप यहाँ झोला दबाये हुए शायरी कर रहे हैं ? "(101)

रूपांतर से

"गाँव में चेचक फैल रही है और आप यहाँ झोला दबाये हुए शायरी कर रहे हैं ?"(102)

उपन्यास के 'नन्दापर' को गाँव कहकर व्यापक अर्थ लिया गया है ।

उपन्यास से

5. "प्रिंसिपल साहब ने भौंहे टेढ़ी करके कहा, तुम्हें शहर से फुरसत मिले तब तो इत्तिला हो । चुपचाप वहाँ जाकर टीके लगा आओ, नहीं तो शिकायत हो जायेगी । कान पकड़कर निकाल दिये जाओगे । यह टेरिलिन की बुशशर्ट रखी रह जायेगी ।"(103)

रूपांतर से

"प्रिंसिपल : गुस्से में
तुम्हे शहर से फुसर्त हो तो । चुपचाप वहाँ जाकर टीके लगा आओ, नहीं तो शिकायत हो जायेगी । यह टेरीलीन की बुशशर्ट धरी रह जायेगी ।"(104)

---

(99) राग दरबारी - श्री लाल शुक्ल, पृ. 26
(100) रंगनाथ की वापसी - गिरीश रस्तोगी, - पृ. 28
(101) राग दरबारी - श्री लाल शुक्ल, पृ. 26,
(102) रंगनाथ की वापसी - गिरीश रस्तोगी, पृ. 30, 31
(103) राग दरबारी - श्री लाल शुक्ल, पृ. 26
(104) रंगनाथ की वापसी - गिरीश रस्तोगी पृ.31

रेखांकित शब्दों को बदलकर भाषा को आम बोलचाल की भाषा बनाया गया है ।

इस तरह भाषा में थोड़े बहुत परिवर्तन किए गए हैं ।

दृश्यों और संवादों के परिवर्तन के विषय में अगले अध्यायों में चर्चा की जायेगी ।

रंगमंच के लिए उपन्यास का क्या प्रभाव है ?

कथानक परिवर्तन से भी इसके नाट्यरूपांतरण में चार चाँद लग गये हैं । मंचन एक बार नहीं अनेक हो चुके हैं । जैसे —

1. **प्रथम मंचन** : 14 नवम्बर, 1978 को, मुक्ताकाशी मंच पर, गोरखपुर देवरिया में हुआ ।
2. **द्वितीय मंचन** : 18 नवम्बर , 1978 को, गोरखपुर क्लब के खुले मैदान में हुआ ।
3. **तृतीयमंचन** : 30 नवम्बर, 1978 को, लखनऊ के रवीन्द्रालय प्रेक्षाग्रह में हुआ ।
4. **चौथा मंचन** : 1 दिसम्बर, 1978 को, कानपुर के लाजपत भवन में हुआ ।
5. **पाँचवा मंचन** : फिर एक बार गोरखपुर के मुक्ताकाशी मंच पर हजारों दर्शकों के सामने 10 दिसम्बर 1978 को हुआ ।

उपर्युक्त पाँचो मंचन 'रूपांतर' नाट्य संस्थान ने किये हैं । इसके अतिरिक्त दूसरी नाट्य संस्थाओं ने पटना, मुम्बई, देहरादून आदि में इसका मंचन किया है ।

इस प्रकार 14 नवम्बर से 10 दिसम्बर 1978 तक इसकी पाँच प्रस्तुतियाँ हुई । जिसके माध्यम से यह नाट्यरूपांतरण कितना सफल है, कहा जा सकता है।

5.3.5 'काजर की कोठरी' में

उपन्यास में जो शुरुआत होती है । नाट्यरूपांतरण में उसी वर्णन को नेपथ्य स्वर द्वारा प्रस्तुत किया गया है । लेकिन प्रस्तुति में सारा वर्णन वैसे ही नहीं है । जैसे —

उपन्यास से

> "संध्या होने में अभी दो घंटे की देर है मगर सूर्य भगवान के दर्शन नहीं हो रहे, क्योंकि काली-काली घटाओं ने आसमान को चारों तरफ से घेर लिया है । जिधर निगाह दौड़ाइए मज़ेदार समा नज़र आता है और इसका तो विश्वास भी नहीं होता कि संध्या होने में अभी कुछ कसर है । ऐसे समय में हम पाठको को उस सड़क पर ले चलते हैं जो दरभंगे से सीधी बाजितपुर की तरफ गई है ।"[105]

---

[105] काजर की कोठरी - देवकीनन्दन खत्री, पृ. 5

रूपांतर से

"नेपथ्य से : संध्या होने में अभी दो घंटे की देर है, मगर सूर्य भगवान के दर्शन नहीं हो रहे, क्योंकि काली-काली घटाओं ने आसमान को चारो तरफ से घेर लिया है । जिधर निगाह दौड़ाइये, मज़ेदार समाँ नजर आता है। ऐसे समय में हम अपने पाठकों को उस सड़क पर ले चलते हैं जो दरभंगा से सीधी वाजितपुर की तरफ गयी है।" (106)

'दरभंगे' को 'दरभंगा' तथा रेखांकित वाक्य को नाट्यरूपांतण में नहीं रखा गया है । इससे वाक्यों के सम्प्रेषण में कठिनाई नहीं होती है । ऐसे ही आगे भी वर्णन है, जिसमें कुछ संवाद भी जोड़े गए है। उपन्यास में पात्रों के बारे में जो लम्बे-लम्बे वर्णन है, उन्हें छोड़ दिया गया है। कहीं-कहीं उपन्यास में उल्लेखित पात्रों को नाट्यरूपांतरण में संवाद भी दिए गए हैं । इसके नाट्यरूपांतरण अधिक कुछ जोड़ा नहीं गया है । अंत में एक फोटोग्राफर का दृश्य रखा गया है जिसमें वह सबकी तस्वीर लेता है।

नाट्यरूपांतरण में अधिकतर वर्णनों को संवाद रूप दिया गया है। इसीलिए भाषा शैली में अन्तर आने का अवसर अधिक नहीं है तथा जो सुविधानुसार परिवर्तन किए गए हैं । वे निम्नानुसार हैं :

उपन्यास से

1. "वाह वाह। तुम भागे कहाँ जा रहे हो ? बिना तुम्हारे मोती ।"(107)

रूपांतर से

"तवायफ 4: (यह सबसे कम-उम्र है) - वाह वा । आप कहाँ भागे जा रहे हैं, जनाब मोती ?" (108)

यहाँ वाक्य का क्रम सही करके (मंचन के कारण) उसका अर्थ भी बदला गया है । वैसे मोती कौन है इसका खुलासा उपन्यास मे भी नहीं किया गया है । इसलिए नाट्यरूपांतरण ने सवार (हरिहर) को ही मोती बना दिया है ।

उपन्यास से

2. "सवार : वाह । 'मोती' का शब्द मुँह से निकल ही चुका था ।" (109)

रूपांतर से

"सवार : वाह, मोती तो कह गयी ।"(110)

संवाद को संक्षिप्त किया गया है।

4. "सूरज : हम लोग हरनंदन से मिलने के लिए उसके कमरे में गए तो मालूम हुआ कि वह बाँदी रंडी के डेरे मे बैठा हुआ दिल बहला रहा है।"(111)

---

(106) काजर की कोठरी-मृणाल पाण्डे, पृ.9, (107) काजर की कोठरी - देवकीनन्दन खत्री, पृ.6
(108) कोजर की कोठरी - मृणाल पांड़े पृ.9, (109) काजर की कोठरी - देवकीनन्दन खत्री, पृ.7
(110) काजर की कोठरी - मृणाल पांडे पृ.10, (111) काजर की कोठरी - देवकीनन्दन खत्री, पृ.14

रूपांतर से

"सूरज : भाभी, जरा उधर हो जाये । (पति के इशारे से ठकुराइन का प्रस्थान) मैं अपने बेटे को साथ ले के हरनंदन के कमरे में पहुँचता हूँ, तो मालूम हुआ कि हज़रत बाहर से आयी बाँदी नाम की किसी तवायफ के पास बैठे दिल बहला रहे हैं ।"(112)

नाट्यरूपांतरण में मुख्यत: भाभी अर्थात ठाकुर कल्याण सिंह की पत्नी ठुकराइन का ज़िक्र है। जो कि संवाद को उपन्यास के संवाद से अलग करता है। उपन्यास मे ठकुराइन का ज़िक्र नही है। साथ ही संवाद का ही लहज़ा भी व्यंग्यात्मक किया गया है जिससे कि सूरज सिंह का क्रोध भी तीव्र हो गया है।

उपन्यास से

4. "कल्याण : अगर यह बात सच निकली तो बड़े ही शर्म की बात होगी । हँसी-खुशी के दिनों में ऐसी बातों पर लोगों का ध्यान विशेष नहीं जाता है और न लोग इस बात को इतना बुरा ही समझते हैं, मगर आज ऐसी आफत के समय में मेरे लड़के हरनंदन का ऐसा करना बड़े शर्म की बात होगी, हर एक छोटा बड़ा बदनाम करेगा और समधियाने में तो यह बात न मालूम किस रूप से फैलकर कैसा रूपक खड़ा करेगी कह नहीं सकते ।"(113)

रूपांतर से

"कल्याण सिंह : (अफसोस के साथ) अगर यह बात सच निकली तो बड़े ही शर्म की बात होगी । हँसी-खुशी के दिनों में तो ऐसी बातों पर लोगो का खास ध्यान नहीं जाता, न ही हम बड़े लोगों में इसे कोई ऐब माना जाता है, मगर आज ऐसी आफत के समय हरनन्दन की ये हरकत बड़ी शर्मनाक लगती है। हर एक छोटा-बड़ा बदनाम करेगा और फिर समाधि याने में बात जायेगी तो .. ।"(114)

'विशेष' को 'खास' बनाकर बोलचाल की भाषा के रूप में रखा गया है । 'और न ...' को 'न ही हम बड़े'.... अर्थात ये लोग बड़े हैं इस बात का संकेत किया गया है । 'मेरे लड़के' अतिरिक्त शब्द को निकाल दिया गया है । 'न मालूम किस . ....' इसका अर्थ भी बदले हुए शब्द में आ गया है । इसलिए इस वाक्य को यहाँ से निकाल दिया गया है ।

इस प्रकार नाट्यरूपांतरण मे देखा जाए तो संक्षिप्तीकरण तथा बोलचाल की भाषा पर अधिक ध्यान दिया गया है । कहीं-कहीं नये पात्रों का निर्माण भी किया गया है ।

---

(112) काजर की कोठरी - मृणाल पांडे, पृ.76

(113) काजर की कोठरी - देवकीनन्दन खत्री, पृ.14,15

(114) काजर की कोठरी - मृणाल पांडे, पृ.16

दृश्यों तथा संवादों के परिवर्तन के विषय में अगले अध्यायों में चर्चा की जावेगी ।

निष्कर्ष :

चाहे कहानी के नाट्यरूपांतरण में हो, चाहे कहानी के रंगमंच में हो या फिर चाहे उपन्यास का नाट्यरूपांतरण हो सबमें कुछ न कुछ कथानक का परिवर्तन तो होता ही है । लेकिन उपर्युक्त तीनों प्रकारों में से किसी एक प्रकार में भी ऐसा नहीं होता है जिससे कि कहानी या उपन्यास के आधार को ही समाप्त कर दिया हो। कहानी या उपन्यास के नाट्यरूपांतरण का नाम बदलकर उसमें इतना कुछ मसाला मिलाकर घोट दिया गया हो कि कहानी उपन्यास का अर्थ ही बिगाड़कर रख दिया हो । बल्कि नाट्यरूपांतरण से उक्त रचना का सन्दर्भ व्यापक हो जाता है ।

कहानी के नाट्यरूपांतरण में देखा गया है कि — यहाँ कथानक परिवर्तन कथा के विस्तार के लिए किया जाता है । उपन्यास में इसका उल्टा होता है । अधिकतर उपन्यासों के नाट्यरूपांतरों में पात्रों की संख्या, दृश्यों की संख्या आदि को घटाकर कथानक परिवर्तन किया जाता है । लेकिन कहीं-कहीं इसके अपवाद भी मिल जाते हैं । ऐसा भी देखा गया है, अगर उपन्यास के नाट्यरूपांतरण में किसी वजह से अगर पात्रों की संख्या, दृश्यों की संख्या आदि बढ़ा दी जाती है तो कहीं-न-कहीं कुछ पात्रों, दृश्यों को निकाल भी दिया जाता है ।

ये सारे के सारे परिवर्तन कहीं रूपांतरकार पर निर्भर, तो कहीं निर्देशक की दृष्टि पर निर्भर, तो कहीं मंच की सीमाओं पर निर्भर रहते हैं । जैसे दृश्यों को बढ़ाने के सन्दर्भ मे देखें तो 'महाभोज' के नाट्यरूपांतरण में दृश्य सात में दा साहब के सरोहा आने के अपवाद को छोड़ दें तो पूरी तरह से नया दृश्य जोड़ा गया है । ज़ोरावर, काशी तथा कार्यकताओं को छोड़ दें तो लड़का, लड़की पात्र भी इसमें नये रखे गये हैं जो उपन्यास के सन्दर्भ के अनुसार बिलकुल ठीक लगते हैं। वैसे दृश्य : ग्यारह में भी उपन्यास के अंत को बदलकर, नाट्यरूपांतरण का नये प्रकार से अन्त किया गया है । साथ ही साथ दा साहब तथा सुकुल बाबू के विषय में लम्बे चौड़े वर्णन को घटाकर उसे बिलकुल सीमित कर दिया गया है । अगर समग्र रूप से देखें तो इस सन्दर्भ में उभरी हुई दिशाएँ इस प्रकार हैं-

1. सोचने को संभाषण बना दिया जाता है ।
2. वर्णन को दृश्यात्मक रूप दिया जाता है ।
3. भाषा को पात्रानुकूल बनाया जाता है ।
4. सन्दर्भ को व्यापक बनाकर प्रस्तुत किया जाता है ।
5. एक पात्र में संवाद को दूसरे पात्र-पात्रों में आबंटित किया जाता है ।
6. संवादों को, वर्णनों को संक्षिप्त तथा सटीक बनाकर पेश किया जाता है ।
7. प्रकाश द्वारा, Slide द्वारा, Moves द्वारा कथन को दृश्य रूप दिया जाता है ।
8. निर्देशन के या रूपांतरकार के दृष्टिकोण के अनुसार पात्रों के नाम बदले जाते हैं ।

9. संवाद को संवेदनात्मक बनाने के लिए लड़के के स्थान पर लड़की के पात्र को रखा जाता है ।

10. कहीं नकारात्मक संवादों को सकारात्मक बनाया जाता है आदि ।

इस प्रकार के अनेक परिवर्तन के माध्यम से कथानक के सार्थक रखा जाये, यह भी ध्यान में रखा जाता हैं ।

छठवां अध्याय

दृश्य परिकल्पना और नियोजन

6. दृश्य परिकल्पना और नियोजन

6.0 प्रस्तावना :-

नाट्यरूपांतरण में दृश्य का महत्त्वपूर्ण स्थान है । मंचन में दर्शकों पर पहला प्रभाव दृश्य का ही पड़ता है । उसके बाद ही पात्र या संवादों का । कहानी या उपन्यास में दृश्य का इतना महत्त्वपूर्ण स्थान नहीं है, जितना कि नाट्यरूपांतरण में । कहानी या उपन्यास को मंचन तक पहुँचाने में तीन दृष्टिकोणों से गुजरना पड़ता है। पहले मूल रचनाकार की दृष्टि, फिर नाट्यरूपांतरकार की दृष्टि तथा अंतिम निर्देशक की दृष्टि । क्योंकि अधिकतर दृश्य दिखाने का दायित्त्व निर्देशक का होता है । वह कहानी या उपन्यास के दृश्यों को किस प्रकार मंच पर नियोजन करता है इसी पर प्रभाव निर्भर रहता है। कहानी मंच पर आकर विस्तृत हो जाती है । इसीलिए दृश्य परिकल्पना की बात अधिकतर कहानी के नाट्यरूपांतरण पर लागू होती है । 'कहानी का रंगमंच' में दृश्यों को प्रकाश के माध्यम से दर्शाकर एक तरह से दृश्यों की समस्या से छुटकारा पा जाते हैं ।

उपन्यास के नाट्यरूपांतरण में दृश्यों को अधिकतर कम कर दिया जाता है । उपन्यास में अनेक दृश्यों का वर्णन किया जा सकता है । लेकिन उन सब को मंच पर दर्शाना आसानी से संभव नहीं हो पाता है । जितने दृश्य दिखाये जाते हैं, उनके लिए भी काफी मशक्कत करनी पड़ती है ।

इस प्रकार दृश्यों की अनेक प्रकार से परिकल्पना कर, कहानी या उपन्यास को मंचित किया जाता है । इसी का विश्लेषण इस अध्याय का लक्ष्य रहा है ।

6.1 कहानी का नाट्यरूपांतरण : दृश्य परिकल्पना

कहानी के नाट्यरूपांतरण में प्राय: कहानी को विस्तृत किया जाता है। जब कहानी को विस्तृत किया जाता है तो स्वाभाविक है कि नये दृश्यों की परिकल्पना की जायेगी और उनको नियोजित किया जाता है ।

कथा के विस्तार के लिए पात्रों की संख्या को बढ़ाया भी जा सकता है और न बढ़ाने पर भी उन्ही पात्रों के माध्यम से कथा को विस्तृत किया जा सकता है । लेकिन किसी भी कीमत पर दृश्यों को बिना बढ़ाये कथा का विस्तार करना असंभव है ।

जोड़े गये दृश्य भी सन्दर्भ के अनुसार नाट्यरूपांतरण में ऐसे घुल-मिल जाते हैं मानों ये दृश्य कहानी में पहले से ही मौजूद थे । कहीं-कहीं दृश्य नये हैं तथा पुराने हैं । कहीं-कहीं पात्र पुराने तथा नये दोनों ही मौजूद हैं और दृश्य नये हैं। इन दृश्यों के जुड़ने से कहानी के अर्थ को समझने के लिए दर्शकों को भरपूर समय तथा भरपूर व्याख्या मिल जाती है जिससे वे कहानी के साथ अपना तादात्म्य बना सके । चयनित कहानियों का विश्लेषण आगे प्रस्तुत है ।

6.1.1 'सत्याग्रह '(मोटेराम का सत्याग्रह) में दृश्य परिकल्पना

इस नाट्यरूपांतरण में कई दृश्य जोड़े गये हैं । उदाहरण पृष्ठ संख्या 2 से 29 तक के सारे दृश्य जोड़े गये हैं। नाटक में जो दृश्य परिवर्तन होते हैं, उसके अनुसार दृश्य एक से दृश्य पाँच के आरम्भ तक सब कुछ इसमें जोड़ा गया है । इसमें दृश्य संकल्पनाएँ (Blocking) तथा संवाद जोड़े गये हैं। दृश्य आठ को छोड़कर हर दृश्य के आरम्भ में गायक मण्डली आकर सूत्रधार का काम करके जाती है ।

दृश्य : एक

इसमें गायक मण्डली कहानी के विषय में कहती है । फिर दो सिपाही-मजिस्ट्रेट की तगड़ी ख़बर के विषय में कहते हैं । गायक मंडली तगड़ी ख़बर को सुर ऊँचे में कहती है । बाद में पता चलता है कि वाइसराय बनारस आ रहे हैं, यही तगड़ी ख़बर थी । सारे अफसरों और मैजिस्ट्रेट के बीच वाइसराय के स्वागत के इंतज़ाम की बातों पर चर्चा होती है।

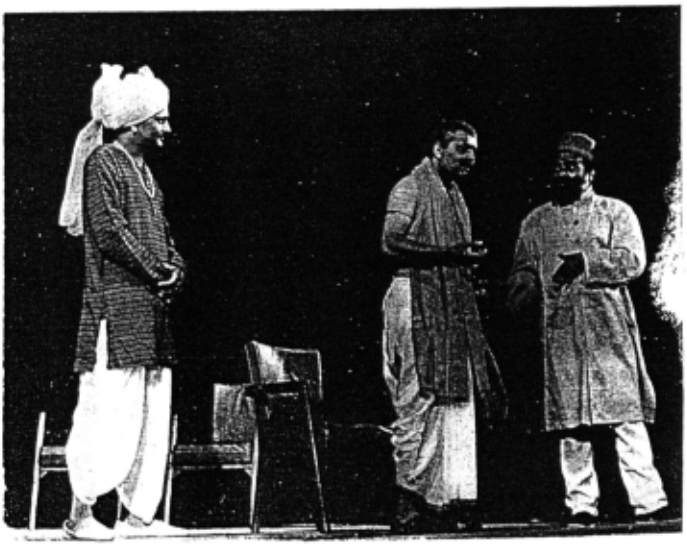
दृश्य : दो

इस दृश्य में भी पहले गायक मण्डली के गायक गाते हैं । गीत में कहते हैं कि — सरकारी लोग इतना काम कर रहे हैं, इतना शोर है जैसे क़यामत आ गई हो । बूढ़ी दुल्हन के सोलाह सिंगार से हो रहे हैं, जैसे दादा जी को नकली दान्त लगा दिए हो, जैसे गंजे को विग लगा दी हो आदि । गाने के दौरान शहर की काया पलट होती है । फिर मकान गिरने तथा शांति बनाने की बात होती है, बाहर से पब्लिक के रूप में चोरों के आने की बात होती है । भिखारियों, बेरोजगारों को शहर से बाहर कर दिया जाता है । वापस न आने देने की बात, दुकानदारों के दाम बढ़ाने आदि की बात होती है । फिर दुकानदारों के उस दिन दुकान न खोलनेवाली बात मालुम होती है, गानेवाली चमेली के घर जाने की बात होती है । फिर शहर में गड़बड़ी का पता लगाने की बात होती हैं ।

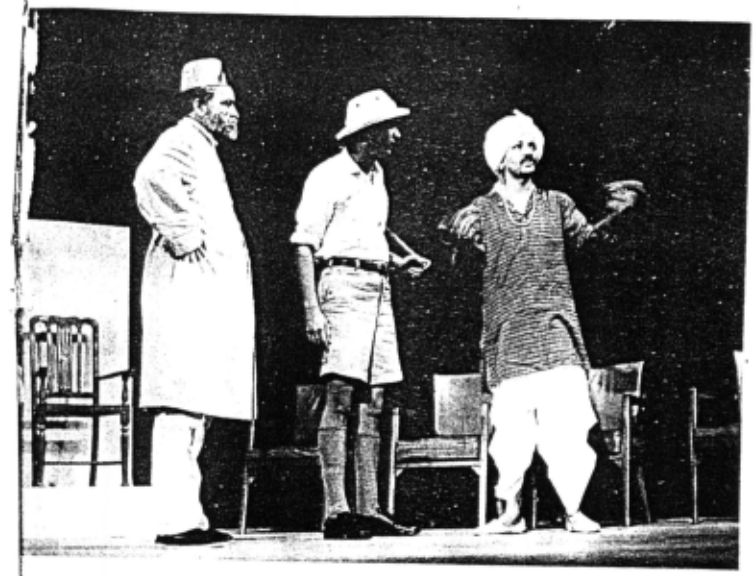
दृश्य : तीन

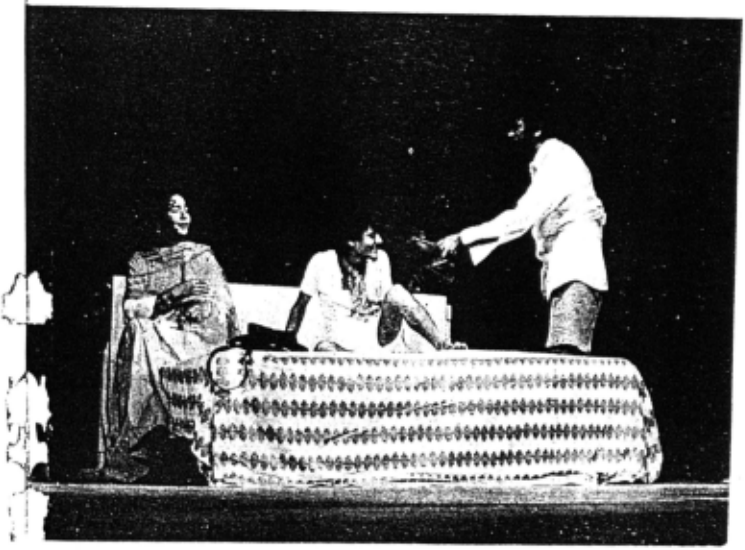
इसमें गायक मंडली — शहर की आबरू है चमेली, चाँदनी की चमक है, घटा है, दिल का दर्द और दवा है, वही करेगी अब सियासत का काम भी आदि ।

सफदर हाश्मी की पुस्तक 'मोटेराम का सत्याग्रह' से साभार प्राप्त



सफदर हाश्मी की पुस्तक 'मोटेराम का सत्याग्रह' से साभार प्राप्त





मैजिस्ट्रेट चमेली से वाइसराय को खुश करने की बात कहता है । चमेली मान लेती है। फिर वहाँ चमेली के घर 'थ्री नॉट थ्री' (जासूस) आता है । हड़ताल की बात होती है । 'थ्री नॉट थ्री' कहता है कि — उस दिन इंक़लाबी और राजनीतिक पार्टियाँ शहर में सम्पूर्ण हड़ताल करवा रही हैं बाजार, मण्डी, स्कूल, कॉलेज, दफ्तर, फैक्ट्रियाँ, तांगे, रिक्शे, बसें, लारियाँ, ट्रक बन्द रहेंगे । चमेली उसे बोलने से रोकती है और अफसरों को ख़बर करने को कहती है । वह चला जाता है । वहाँ सारे अफसर आते हैं । चमेली हड़तालियों की जायजाद जब्ती की, लाइसेन्स कौन्सिल करने की धमकी देने को कहती है । साथ में अफसर भी दौलत छीनने को कहते हैं । वहाँ से अफसर चले जाते हैं । तब चमेली भी हड़ताल के न रुकने की बात कहती है । मैजिस्ट्रेट अचम्भे में पड़ते हैं, चले जाते हैं ।

दृश्य : चार

गायक मण्डली और मैजिस्ट्रेट परेशान, हिम्मत न हारे, सख्ती का आदेश, व्यापारी घबराए, सब कोतवाल से मिलने आये ।

पुलिस उनसे कहती है हमें सख्ती का हुक्म मिला है । वे इसे ज़ुल्म कहते हैं, पुलिस चीफ कहते हैं कि परमीट रद्द, लायसेन्स कैन्सिल करूँगा । नहीं तो हड़ताल न करने को कहते हैं, वे पुलिस से सहयोग माँगते हैं । हड़ताल के तोड़ने का उपाय पूछते हैं, क्रोध में पुलिस चीफ भुस भरवाने, जेल करवाने आदि की बात करते हैं । वे लोग बेहोश हो जाते हैं ।

दृश्य : पाँच

गायक मण्डली और व्यापारी हड़ताल के कारण अधिकारियों से मिन्नत कर कहते हैं — हड़तालियों और शासकों के बीच हम पिस गये, लाट साहब (मैजिस्ट्रेट) कुछ योजना सोचो । मैजिस्ट्रेट हड़ताल रोकेंगे कहते हैं। वहाँ राजा लालचन्द, खान बहादुर और महबूब अली आते हैं । हड़ताल की चर्चा होती है । अभी पाँचवां दृश्य खत्म नहीं हुआ है । लेकिन यहाँ तक एक दो बातों के अपवाद को छोड़कर सब कुछ जोड़ा गया है ।

इतने दृश्य जोड़ने के बाद भी ऐसा नहीं लगता है कि ये जोड़े हुए दृश्य सन्दर्भ के अनुसार नहीं है क्योंकि निर्देशक की दृष्टि इसमें जुड़ गई है । इसीलिए इस कहानी का नया जन्म हुआ है । जोड़े गये दृश्य कहानी को और दृढ़ता प्रदान करते हैं, इनके कारण कहानी के मूल विषय में और चार चाँद लग गए हैं ।

जैसे कि कहानी अपने आप में कामदी है, इसीलिए रूपांतरकार ने इस बात पर ध्यान दिया है और करीब सभी दृश्यों में हास्य का पुट जोड़ा गया है ताकि कहानी की थीम (Theme) बनी रहे ।

ऊपर बताये गये जो दृश्य जोड़े गये हैं, एक तरह से लेखक के छोटे से वर्णन को नाट्यरूपांतर किया गया है ।

दृश्य : छः

गायक मंडली — मोटेराम तुम्हे इतिहास बुला रहा, सत्ता तुम्हारे द्वार आई है, राजनीति और धर्म तुम्हारे द्वार खड़े हैं ।

पं. मोटेराम धोबी को महात्मा गाँधी का नाम लेकर डांटते रहते हैं । दो सिपाही आते हैं । पंडित और कोई समझकर अन्दर से ही कहते हैं पंडित जी घर पर नहीं है, लाट साहब के पास से आये हैं सुनकर पंडित जी दरवाजा खोलकर उन्हें अन्दर बिठाते हैं । फिर उनके साथ चले जाते हैं ।

आगे के पाँच दृश्य मूल कहानी के में परिकल्पित दृश्य हैं और तदनुसार आगे के मंच की दृष्टि से रूपायित है।

दृश्य बारह

यह दृश्य भी नया जोड़ा गया है। यहाँ भी गायक मंडली - मिष्टि तेरे बहुत गुण है, शत्रु को मित्र, मित्र को शत्रु बनाये, लड्डू से बालक माने, प्रेमी-प्रेमिका का झगड़ा बरफी से खत्म हो जाता है, मिष्टि रुकी फ़ाइलों को चलवाये ।

कहानी में सिर्फ वर्णन है कि मंत्री जी ने मिठाई में अधिक सुगन्ध डलवाई, चाँदी के वरक लगवाये आदि । लेकिन नाट्यरूपांतरण में नौजवान (कहानी का मंत्री) और भोला (मिठाईवाला) के बीच वार्तालाप को दर्शाया गया है जिसमें मिठाई को आकर्षित बनाने आदि की बात है । कहानी में भोला है ही नहीं और न ही उससे मंत्री का वार्तालाप है । अर्थात कहानी की बात से इस दृश्य की परिकल्पना की गई है ।

दृश्य : तेरह

इस दृश्य में आधे से भी अधिक जोड़ा गया है । गायक मंडली - पल युग से बीते नींद न आये, तारे गिनते पंडित रात बिताये, मुश्किल से सूर्य दिखाई दे, पर आस नहीं । कमजोरी से तारे घूमते लगे, पंडित करीब आठ बजे बेजान से पड़े जैसे भोजन की आस में हो ।

पंडित (मोटेराम) पंचायत वालों को भला बुरा कहते हैं। कोई आता दिखाई देता है फिर खाता हुआ वहाँ से गुजर जाता है । पंडित फिर पंचायत और अपने घर के विषय में सोचने लगते हैं । अपने आपको कोसने लगते हैं क्यों मैंने मुसीबत मोल ली । फिर सबको भला बुरा कहने लगते हैं ।

यहाँ तक सबकुछ इस दृश्य में जोड़ा गया हैं । नाटक में जो अभिनय आदि के संकेत दिये जाते हैं उनमें से कुछ इस प्रकार है ।

1. "मोटेराम कराहकर आँखे खोलते हैं "[1]
   मोटेराम का अभिनय दिखाने के लिए ये चित्र जोड़ा गया है
2. "मिठाई पर टूट पड़ते हैं । सेठों का प्रवेश ।"[2]

हालांकि मिठाई खाने की बात कहानी में भी है लेकिन जब यहाँ टूट पड़ने वाली बात जोड़ी है तो उसका अर्थ यह है कि यहाँ अभिनय दिखाने की संभावना रखी गयी है ।

3. "सेठ जी पंडित के पास जाते हैं ।"[3]

---

(1) मोटेराम का सत्याग्रह - (प्रेमचन्द) - सफदर हाश्मी, हबीब तनवीर, पृ. 56
(2) मोटेराम का सत्याग्रह - (प्रेमचन्द) - सफदर हाश्मी, हबीब तनवीर, पृ. 57
(3) मोटेराम का सत्याग्रह - (प्रेमचन्द) - सफदर हाश्मी, हबीब तनवीर, पृ.57

यह ऊपर के चित्र का ही क्रम है । पंडित को खाते हुए देखकर सेठ लोग करीब आते हैं।

4. "सेठ बेहोश हो जाते हैं । गायक मंडली का प्रवेश ।"[4]

इस चित्र का निर्माण यहाँ इसलिए किया गया है कि सेठों के आश्चर्य को प्रभावात्मक बनाया जा सके । इसलिए उनको बेहोश किया गया है । कहानी में साधारण-सा संवाद है जिसके कारण सेठों का आश्चर्य कुछ कम लगता है ।

इस दृश्य के बाद फिर गायकों का प्रवेश है । जैसे कि पहले कहा गया है — गायक मण्डली ही नाटक का आरम्भ और फिर अंत भी गायक मंडली के द्वारा ही किया गया है । अंत में गायक फिर कहते हैं कि मोटेराम तुम्हे इतिहास पुकारे कर्म तुम्हारे भुगत रहे, राजनीति-धर्म मिलाने का,यह कर्म हमें ले डुबेगा, हमारा बेड़ा पार जय गंगा, ईश्वर हमें पार लगायेगा, भुगत रहे हैं कर्म तुम्हारे, मोटेराम तुम्हें इतिहास पुकारे ।

इस प्रकार नाट्यरूपांतरण में अनेक दृश्यों का, चित्रों का निर्माण किया गया है । साथ ही साथ कई संवादों की भी रचना हुई है ।

6.1.2 'कसाईबाड़ा' में

इस कहानी के नाट्यरूपांतरण में बाईस दृश्य हैं । इसमें ऐसे अभिनय संकेत दिए गए हैं । वैसे अधिकतर दृश्यों का विस्तार किया गया है । जैसे -

प्रथम दृश्य

इसके आरम्भ में गाँव की पगडंडी पर अन्धेरे में एक 15-16 वर्ष की लड़की भागती दिखायी देती है । मंच पर से उसके जाते ही चार-पाँच भयानक गुंडे मंच पर भागते हुए आते हैं। इधर-उधर देखकर नेपथ्य की ओर जाते हैं । कुछ देर बाद फिर मंच पर लड़की आती है और दूसरी ओर निकल जाती है । फिर बदमाश आते हैं ।

इस दृश्य के अन्त में जब लड़की जाती रहती है तो, वे ही गुंडे उसे उठा लेते हैं ।

इन चित्रों की नाट्यरूपांतरण में नाटकीयता लाने के लिए परिकल्पना की गई है । दूसरा दृश्य कहानी में भी है ।

तीसरा दृश्य

कहानी में सिर्फ़ इतना है —

कहानी से

"गाँव में बिजली की तरह खबर फैलती है कि शनिचरी धरने पर बैठ गयी है, परधानजी के दुआरे । लीडर कहते हैं, जब तक परधान जी उसकी बेटी वापस नहीं करते, शनिचरी अनशन करेगी, 'आमरण अनशन।'

पिछले एक हफ्ते से लीडरजी शनिचरी को अनशन के लिए पटा रहे थे ।"[5]

---

(4) मोटेराम का सत्याग्रह — (प्रेमचन्द) — सफदर हाश्मी, हबीब तनवीर, पृ.58

(5) कसाईबाड़ा — (कहानी) — शिवमूर्ति, पृ. 57

इस उपर्युक्त वर्णन को विस्तार करके तीसरे दृश्य का निर्माण किया गया है ।

रूपांतर से

"शनिचरी की झोपड़ी । शनिचरी देहरी पर और लीडरजी तनिक बाहर भचिया पर बैठे हैं । सिर से पैर तक सफ़ेद खद्दर के कुर्ते-पजामें और टोपी में । पैरों में चप्पल । कंधे पर झोला ।

शनिचरी : लीडर बेटवा कोउ हमार बात माने क तइयार ना - ही है ।

लीडर : काकी । काकी लानत है । ..... आज कल सवेरे से अनशन पर जाइये .....चलता हूँ । (उठकर जाता है)"[6]

इस दृश्य में शनिचरी और लीडर का वार्तालाप है । लीडर द्वारा शनिचरी को पटाने की बात को विस्तृत किया गया है ।

चौथा दृश्य कहानी के अनुरूप है ।

पाँचवां दृश्य

इस दृश्य में तीन ग्रामीण लीडर तथा परधान के संवाद दर्शाये गये हैं । जिसमें लीडर ज्ञापन पर ग्रामीणों के हस्ताक्षर लेता रहता है । ग्रामीण, इलेक्शन में लीडर की हार की बात कहकर उस पर व्यंग्य करते हैं । लीडर सामूहिक विवाह की बात कर परधान की बुराई करता है । लीडर शनिचरी का साथ देने को कहते हैं । करने की बात कहते हैं । बुद्धि स्कूल में न खर्च करने की बात करते हैं ।

फिर परधान आते हैं, ग्रामीण उन्हें राम राम करते हैं, परधान नेकी का सिला बुरा मिला कहते हैं । लीडर का सम्बन्ध रूपमतिया से जोड़कर, उसके जाने पर बौखलाया हुआ है, कहते हैं। लीडर शनिचरी को सही बताकर उसे उत्साहित करता है ।

आगे के तीन दृश्य कहानी में परिकल्पित दृश्य ही है, जो मंच की दृष्टि से रूपायित हुए हैं ।

नवाँ दृश्य

कहानी से

"उधर परधानजी के गुर्गे हल्ला कर रहे हैं कि दरोगाजी ने लीडर को थाने पर दो घंटा तक मुर्गा बनाये रखा ।"[7]

इस उपर्युक्त कथन को विस्तार करके इस नवें दृश्य का निर्माण किया गया है । जिसमें लीडर और तीन ग्रामीणों के बीच वार्तालाप को दर्शाया गया है । ग्रामीण पूछते हैं कि आपको थाने पर क्यों बुलवाया । लीडर-शनिचरी में समझौता करने के लिए, परधान वहाँ हो आया है। मुझे रिश्वत का लालच दिया । पर मैंने ऐसी बातें कही कि वह दारोगा अब गाँव में दौड़ा आयेगा ।

---

(6) कसाईबाड़ा — (नाट्यरूपांतर) — शिवमूर्ति, पृ. 22,23, 24

(7) कसाईबाड़ा — (कहानी) — शिवमूर्ति, पृ. 78

दसवाँ दृश्य कहानी में भी है।

ग्यारहवाँ दृश्य

कहानी से

"लीडरजी रात में लेटे-लेटे लिडराइन को कनविंस कर रहे हैं, दो-चार दिन जाकर तू भी कर दे अनशन परधानी के इलेक्शन में बड़ी सपोर्ट मिलेगी - क्या कहा ? गाँव की कोई औरत नहीं जाती ? अरे गाँव की साली, परधान तेरे भरतार को बनना है कि गाँववालियों के ? ..... गाली दे ने का काम करती है तू । खुद मुख्यमंत्री आकर संतरे का रस पिलायेंगे ।"[8]

उपर्युक्त वार्तालाप को भी विस्तार देकर ग्यारहवें दृश्य का निर्माण किया गया है । लीडर घर आकर भोजन माँगता है, पत्नी चौके से थाली धोकर लेने के लिए और चिल्लाओ नहीं कहती है। लीडर को क्रोध आता है ।

इन सब उपर्युक्त दृश्यों को जोड़ने से कहानी के संवादों को विस्तार तथा बल मिला है ।

बारहवाँ दृश्य

वर्णन को संवादों में बदलकर कहीं ग्रामीणों, कहीं मुंशी जी, कहीं दारोगा से कहलवाया है । संवादों में विस्तार किया गया हैं ।

तेरहवाँ दृश्य

दारोगा का लीडर के घर शराब पीने की बात को विस्तार दिया गया है ।

चौदहवाँ दृश्य

कहानी से

"परधानजी दारोगाजी की राह देखने लगते हैं।" [9]

रूपांतर से

"परधानजी के घर । परधानजी आँखों के पास हाथ ले जाकर दूर तक देखते है । मुंशीजी बगल में चारपाई पर पसरे हैं । बन्दुके पाटी से टिकाकर दूसरे सिपाही लोग एक चारपाई पर बैठे अधलेटे हैं।

परधान : एक बजे गये थे दारोगाजी अब तीन बज गया मुंशीजी । लिडरवा ने लगता है पगहा से बाँध लिया है । उसकी औरत भी बड़ी छत्तीसी है । आप लोग शुरू करिये ।

मुंशीजी : (उठकर बैठते) हाँ । अब इंतजार करना ठीक नहीं । मंगवाइये एक लड़का एक स्टूल लाकर रखता है फिर एक बाल्टी पानी । तब तक अंधेरा हो जाता है ।"[10]

---

[8] कसाईबाड़ा — (कहानी) - शिवमूर्ति, पृ. 78

[9] कसाईबाड़ा — (कहानी) - शिवमूर्ति, पृ. 80

[10] कसाईबाड़ा — (नाट्यरुपान्तर) - शिवमूर्ति, पृ. 48

इस प्रकार कहानी के एक वाक्य में चित्र तथा संवाद जोड़कर उसका उपर्युक्त प्रकार से विस्तार किया गया है । नाट्यरूपांतरण दृश्यात्मक होता है । इसीलिए नाट्यरूपांतर में इंतज़ार करने वाले किस हालत में हैं, यह चित्र जोड़कर फिर उन्हें संवाद दिया गया है । कहानी की बात को स्पष्ट रूप से दर्शकों के समक्ष प्रस्तुत किया गया है ।

पन्द्रहवाँ दृश्य

इसमें दारोगा का लीडर के घर शराब पीने वाले दृश्य को विस्तार दिया गया है । जिसमें शराब पिलाने वाले लड़के को भी जोड़ा गया है जिसके जरिये नाट्यरूपांतरण में नाटकीयता को लाया गया है ।

सोलवा दृश्य कहानी में है । जिसको मंच के अनुसार संवारा गया है ।

सत्रहवाँ दृश्य

इसमें लीड़र और उनकी पत्नी की नोकझोंक दर्शायी गयी है । ताकि उनके झगड़े का आधार बना सके । यह बताने के लिए कि ये दोनों आपस में हमेशा किसी न किसी बात पर लड़ते-झगड़ते थे ।

आगे के तीन दृश्य कहानी से मिलते हैं । और उन्हें मंचनीय बनाया गया है ।

इक्कीसवां दृश्य

कहानी में वर्णन किया गया है कि शनिचरी के मरने पर उसे पुलिस के डर से कोई नहीं छूते हैं । अधरंगी उसकी लाश को जलाता है ।

इसी को ग्रामीण स्त्री पुरुषों के संवादों के माध्यम से विस्तार कर इसको दृश्यात्मक रूप दिया गया है ।

बाईसवाँ दृश्य

कहानी से

"मिनिस्टर होते ही सबसे पहले शनिचरी की मौत के कारणों की जाँच के लिए एक जाँच-आयोग बैठवाऊँगा"[11]

कहानी में लीडर द्वारा कहे गये उपर्युक्त वाक्य के साथ ही बात ख़त्म हो जाती है । लेकिन नाट्यरूपांतर को अधिक प्रभावशाली बनाने के लिए, इसके पश्चात भी कुछ जोड़ा गया है । नाट्यरूपांतर में उपर्युक्त वाक्य के बाद जो जोड़ा गया है वह इस प्रकार है ।

रूपांतर से

"लिडराइन एक छोटी संदूक और गठरी लेकर बाहर चली जाती है । लीडरजी तनिक रुककर उसे जाते हुए, बाहर देखते हैं।

---

[11] कसाईबाड़ा — (कहानी) — शिवमूर्ति, पृ. 88

लीडरजी : आप लोगो के सामने यह घोषणा करते हुए मुझे अपार हर्ष हो रहा है कि पक्की सड़क से गाँव तक आने वाले सम्पर्क मार्ग का नाम शनिचरी देवी रोड रखा जायेगा और जिस मैदान पर परधान ने अवैध कब्जाकर रखा है उसी में शनिचरी देवी की मूर्ति स्थापित की जायेगी । जिसका अनावरण हमारे माननीय मुख्य मंत्री जी करेंगे । शनिचरी देवी मरी नहीं हैं । अन्याय, अराजकता और अत्याचार के खिलाफ संघर्ष करती हुई शहीद हुई है । उसकी शहादत एक दिन ज़रूर रंग लायेगी .... जय हिन्द ।"[12]

इस भाषण को जोड़कर नाट्यरूपातर में यह दर्शाया गया है कि — जीते जी तो शनिचरी से लीडर ने लाभ उठाया ही, अब उसकी मौत को भी अपना कवच बनाकर उसको भी लीडर भुनाने की कोशिश कर रहा है । ऐसे भाषणों को जोड़ा गया है जिससे कि जनमत लीडर के पक्ष में हो जाये ।

इस प्रकार नाट्यरूपांतरण में एक से अधिक नये दृश्यों का निर्माण किया गया है जिससे दृश्यात्मक रूप इसका उभरे । कसाईबाड़ा की बात स्पष्ट हो । एक-एक वाक्य की व्याख्या से बात को समझाने की भरपूर कोशिश की गई है ।

6.1.3 'इंस्पेक्टर मातादीन चाँद पर' में

इसका नुक्कड़ नाटक के रूप में नाट्यरूपांतरण किया गया है । इसीलिए दृश्य परिवर्तन नहीं होते हैं । लेकिन स्थिति को दर्शाने के लिए जो संकेत (INDICATIONS) होते हैं, वे अनेक जोड़े गये हैं । जिनमें से मुख्य हैं —

1. "नाटक के प्रारम्भ में मातादीन की भूमिका निभाने वाले पात्र के सिवा सभी पात्र तेजी से सूत्रधार की अगुवाई में मंच पर प्रवेश करते हैं । अपनी दायी टाँग के नीचे से दायाँ हाथ लपकर दायाँ कान पकड़ने की कोशिश करेंगें । इस मुद्रा में "मातादीन चाँद पर" दुहराते हुए मंच की चारों ओर चक्कर लगाकर मंच के बीचोंबीच आकर रुक जाते हैं । सूत्रधार सबके बीचोंबीच हैं ।"[13]

कुछ कहानियों में बीच-बीच में Title (शीर्षक) आता रहता है। जैसे धूप का एक टुकड़ा, डेढ़ इंच ऊपर में पर इस कहानी के बीच Title नहीं आता है, इसलिए निर्देशकने यहाँ अतिरिक्त दृश्य में कोरस द्वारा title दुहराया गया है और साथ ही स्थिति का भी चित्रण है ।

2. "सूत्रधार के अलावा बाकी लोग बैठ जाते हैं ।"[14]
   इस माध्यम से लग रहा है कि यह नुक्कड नाटक है ।
3. "मातादीन का तेज कड़क चाल के साथ प्रवेश ।"[15]
   यहाँ पुलिस का रौबिलापन दर्शाया गया है ।

---

[12] कसाईबाड़ा — (नाट्यरूपांतर) — शिवमूर्ति, पृ. 63,64

[13] पहल — 2 3,19 अगस्त, 1983, संपादक — ज्ञानरंजन कमला प्रसाद, पृ. 77

[14] वही पृ.77, [15] वहीं पृ. 77,

4. "ऐलान करने के ढंग से। [16]
यहाँ अभिनय की छटा को दर्शाया गया है ।

5. "कोरस के मंच से बाहर के पात्र बिगुल की ध्वनि निकालते हैं । मातादीन मंच के सामने आकर सेल्यूट दागता है ।"[17]
बिगुल की ध्वनि इसलिए क्योंकि पिछले चित्र में ऐलान की बात आई है । मातादीन के आने के बाद सूत्रधार साधारण ढंग से संवाद इसलिए बोलता है कि कहीं फिर मातादीन उसे मारने न लगे ।

6. "मातादीन लाइन के एक सिरे से दूसरे सिरे तक सबके कन्धों पर तिरछी नज़र फेंकता है और तिरस्कार सूचक ध्वनि करता है।"[18]
यहाँ मातादीन को अपने से छोटे अफसरों को देखकर अपने पर गर्व हुआ, इसलिए सेल्यूट नहीं करता है।

7. "कोरस के कुछ लोग मातादीन के पाँव दबाते रहते हैं।"[19]
मातादीन यहाँ आकर कैसे राजा बन गया था, वह दर्शाया गया है ।

8. "कोरस और मातादीन का प्रस्थान सूत्रधार रह जाता है ।"[20]
सूत्रधार से संवाद कहलवाने के लिए निदेर्शक ने यहाँ मंच खाली कर दिया है ।

9. "कड़क चाल से टहलता हुआ पुलिस वालों को समझाता है ।"[21]
अर्थात् मातादीन ने अपना रौब जमा लिया है ।

10. "सिर पकड़कर बैठ जाता है फिर उँची आवाज़ में ही पर समझाने के लहज़ें में ।"[22]
यहाँ क्रोध से काम न बने तो नरमी से कैसे काम लिया जाता है यह दर्शाया गया है ।

11. "संवाद के पात्र एक जुलूस बनाते हैं, प्रधान मंत्री आगे-आगे पीछे अन्य पात्र।"[23]
यहाँ यह दर्शाया गया है कि एकमत से संसद के सभी सदस्य मातादीन का विरोध कर रहे हैं ।

12. "सूत्रधार और संभव हो तो एक दो लोग और मंच पर आते हैं और छाती पीट-पीटकर रोते हैं, यान मंच का चक्कर लगाकर बाहर निकल जाता है । रोने वाले पात्र पीछे-पीछे रोते हुए जाते हैं । सूत्रधार को छोड़कर बाकी लोग बाहर निकल जाते हैं सूत्रधार वापस मंच पर आता हैं।" [24]

---

[16] पहल — 2 3,19 अगस्त, 1983, संपादक — ज्ञानरंजन कमला प्रसाद, पृ. 79,
[17] वही पृ.79, [18] वही पृ.81, [19] वही पृ. 85, [20] वही पृ. 85,
[21] वही पृ. 87, [22] वही पृ. 90, [23] वही पृ. 94, [24] वही पृ. 94

कहानी में जो रोने की बात हैं उसे बल देने के लिए छाती को पीट-पीटकर रोते हुए दर्शाया गया है ।

13. " संवाद का अंतिम हिस्सा उस तरफ़ हटते हुए बोलता है जहाँ मातादीन और अन्य पात्र मंच के बाहर बैठे हुए हैं । संवाद खत्म होते ही मातादीन पात्रों को नाटक के प्रारम्भ की तरह हकालते हुए लाता है सूत्रधार शामिल होता है । दूसरी ओर सभी पात्र निकल जाते हैं ।"[25]

अंतिम हिस्से में नाटक की दृष्टि से कहानी की गति कुछ कम हो गई थी । क्योंकि अन्त में नैरेशन था । यह नैरेशन तो सूत्रधार द्वारा कहलवाया गया है । परन्तु अन्त मंच पर हलचल लाने के लिए इस दृश्य का निर्माण किया गया हैं ।

इस प्रकार नाट्यरूपांतरण में अनेक दृश्यों का निर्माण किया गया है । कहीं-कहीं कहानी का क्रम भी बदला हैं तो कहीं - कहीं उसमें परिवर्तन भी किया गया हैं । अर्थात् जितने परिवर्तन संभव थे वे सारे परिवर्तन इस नाट्यरूपांतरण में किए गये हैं ।

6.1.4 'परमात्मा का कुत्ता' (बारह सौ छब्बीस बटा सात) में

मंचन के लिए जो दृश्य संकल्पनाएँ (Blocking) होती हैं । वे संकेत तो इसमें जोड़े ही गये हैं । साथ ही दो नये दृश्यों की कल्पना भी इसमें की गयी हैं । वे नये दृश्य - दृश्य दो तथा दृश्य पाँच हैं ।

दृश्य : एक

इसमें वर्णन को सीमित कर दिया गया है तथा संवादों को विस्तृत किया गया है । मोटर, तांगे, घोड़े के टापों आदि की आवाज़ों की बात हैं । बाद में चपरासी सरकार बनाम कल्लन पुकारता हैं । आवाज़ों द्वारा कचहरी का माहोल बनाया गया हैं । उसी के क्रम में चपरासी से आवाज़ लगवाई गई ।

"साधुसिंह अर्जीनवीस से टाइप .....अ.ब.स. पर प्रकाश ।"[26]

उपर्युक्त दृश्य कहानी में नहीं है । यह दृश्य इसलिए जोड़ा गया है कि कार्यालय के लोगों ने कितना अधिक किसान (साधु) को सताया हैं जिसके कारण से वह इतनी उद्दण्डता पर उतर आया है । यह बात स्पष्ट हो जाये ताकि लोग उसकी परिस्थिति को समझ सके ।

इसके पश्चात कहानी में जो छोटा वर्णन है उसका विस्तार किया गया है । फिर कहानी में छ अनुच्छेदों का वर्णन/ संवाद हैं जो इस प्रकार है -

---

(25) पहल - 23,19 अगस्त, 1983, संपादक - ज्ञानरंजन कमला प्रसाद, पृ.95

(26) बारह सौ छब्बीस बटा सात - जितेन्द्र मित्तल, पृ . 13,14

कहानी से

"अजीज साहब साहब ये शेअर ...तभी बाहर से कुछ शोर सुनाई देने लगा ।"[27]

उक्त छः अनुच्छेदों के स्थान पर नाट्यरूपांतरण में चाय की दुकान का दृश्य है ।

रूपांतर से

"साधु : हुज़ूर ।
क : तो फिर क्या कहा साहब ने ?
ख : कहते क्या ख़ुद भी तो ।
साधु : (ज़ोर से) हुज़ूर
ख : ..... क्या है ?
साधु : हुज़ूर
ख : कुछ लाया है ?
(साधु एक रुपया निकालकर देता है । ख गुस्से से रुपया फेंक देता है)
भीख़ दे रहा है "[28]

इसके बाद का चित्र भी नया दृश्य है । जिसमें अ, ब, स के साथ साधु (किसान) के संवाद है ।

इसके पश्चात भी नया चित्र ही है ।

"(साधु सिंह के ..... साथ है) ....
बच्ची : ताऊ आ गए ...मैं जिन्दा रहा तो ... अंधकार" [29]

उपर्युक्त चित्र में यह दर्शाया गया है कि किसान (साधु) के पास खाने के लाले पड़े हुए थे । लेकिन कार्यालय वाले हैं कि उसका बचा हुआ खून भी पीने से कतरा नहीं रहे थे । वह पग पग कितना परेशान था यह दर्शाया गया है जिसके कारण कहानी को दिलचस्प और तीव्र गति प्रदान हो सके । पहला दृश्य पृष्ठ 13 से 19 तक है ।

दृश्य : दो

इस दृश्य में नाट्यरूपांतरण को कहानी से जोड़े रखने के लिए अजीर्नवीस के लड़के का पढ़ना जोड़ा गया है । देखिए

"लड़का : एच ई एन, हैन - हैन माने मुर्गी ।
पी ई एन, पैन - पैन माने कलम ।
टी ई एन, टैन - टैन माने दस ।"[30]

इसके पश्चात् इस दृश्य में जो भी घटता है वह सब जोड़ा गया है । जैसे इस दृश्य में किसान (साधुसिंह) का आफ़िस में ख को पाँच रुपये देने की बात है कर्मचारी रुपये लेकर भी उसको टालना चाहते हैं, चपरासी हरिया को पुकारता है । वकील और औरत के संवाद हैं । फिर चपरासी के केस नं. 58 को पुकारने की बात है ।

---

[27] बारह सौ छब्बीस बटा सात - जितेन्द्र मित्तल, (कहानी) पृ. 52,
[28] वही (रूपांतर) पृ. 16,17 [29] वही पृ. 18,19, [30] वही पृ.20

इसके पश्चात 'ग' और 'ख' से किसान (साधुसिंह) के संवाद हैं जिसमें । सरकार के फैक्टरी लगाने और साधुसिंह को गड्ढा देने की बात है । क, ख, लड़की के विषय में बात करते हैं ।

फिर अ,ब,स के संवाद हैं जिसमें अ,कविता सुनाने और ब,स । अ,से चाय पीलाने तथा समोसे खिलाने की बात करते हैं ।

इस प्रकार इस दृश्य में यह दर्शाया गया है कि सरकारी कार्यालय में काम के नाम पर लोग दिल्लगी करते रहते हैं । एक दूसरे से चाय पीने , समोसे खाने आदि के बारे में चर्चा अधिक होती है । एक तरह से छोटे मोटे ब्लैक मेल भी एक दूसरे को करते रहते हैं। यह दृश्य दो पृष्ठ 20 से 26 तक है ।

दृश्य : तीन

इसके आरम्भ में बच्चे की पढ़ाई को दर्शाया गया है । दृश्य के आरम्भ में बच्चे को पढाई करते हुए दिखाया गया है । दृश्य के अनुसार वह अलग-अलग पढ़ाई करता रहता है जैसे पहले दृश्य में कैट, बैट, एप्पल तथा फैट पढ़ता है । दूसरे दृश्य में हैन, पैन, टैन, तीसरे दृश्य में रैट आदि ।

किसान (साधुसिंह) के आने की बात है । फिर स्पॉट लाइट चाय की दुकान पर पड़ती है, वहाँ क, ख, ग चाय पीते हुए लड़की पर व्यंग्य करते हैं,साहब के आने की बात है । (साहब के आने की बात कहानी में भी है) साधुसिंह का ग,क,अ, ब तथा स के पास दौड़ भाग करता है । ये संकेत (Indications) थे ।

इसके पश्चात वकील और एक औरत के बीच संवाद हैं, फिर पानी बिकने की बात आती है, इसके बाद साधु और चपरासी के संवाद हैं, लड़के के पढ़ने के दृश्य को यहाँ फिर जारी रखा गया है । कलक्टर (कमिश्नर) के बाहर आने की बात है । फिर लड़के का दृश्य है, इसके पश्चात साधु के घर की बात आती है, वहाँ दो लड़कियों से साधु के संवाद हैं । फिर नेपथ्य से लोगों के मुखौटों की बात आती हैं, अर्थात लोग होते कुछ हैं लेकिन दिखते कुछ और हैं ।

इस प्रकार एक साहब के आने के अपवाद को छोड़ दिया जाये तो इस दृश्य तीन में सब कुछ जोड़ा ही गया है ।

दृश्य : चार

इसमें अनेक संकेतों द्वारा दृश्य को समझाया गया है ।

" लड़का : पी ई एन, पैन - पैन माने झूला" [31]

पैन माने झूला कहानी में नहीं कहा गया है । नाट्यरूपांतरण में इसे रखने का मतलब यह है कि दफ़्तर के लोग उनके पास आने वालों को झूले की तरह कभी इधर कभी उधर धकेलते रहते हैं । अर्थात् कर्मचारियों पर व्यंग्य किया गया है ।

फिर कुछ संकेतों के बाद

"लड़का : पैन माने कलम ।

---

[31] बारह सौ छब्बीस बटा सात — जितेन्द्र मित्तल, पृ. 18,19

साधु : (जोर से) खड़ी क्यों हो, बैठ जाओ ।"[32]

यहाँ पर लेखक कर्मचारियों को उद्देश्य कर कह रहे हैं कि पैन का मान रखिये उसको झूला मत बनाइये । इसके पश्चात साधु अपने साथ आई लड़की तथा महिला से कह रहे हैं कि बैठ जाओ । दफ्तरों के विषय में कहा गया है कि — सरकारी कार्यालयों में साधारण की अपेक्षा असाधारण रूप से कार्य जल्दी होता है । चीख़ना दर्शाकर लोगों को साधु की ओर आकर्षित किया गया है ।

इसके अतिरिक्त संकेतो द्वारा स्पष्टता, क्रोध, मार्मिकता,रोष, प्रवृत्ति आदि को दर्शाया गया है तथा 'छोड़ो मुझे' को जोड़कर साधु के बेकाबू क्रोध को दर्शाने की चेष्टा की गई है ।

दृश्य : पाँच

यह दृश्य भी सारा का सारा नया है । कहानी के अनुसार पिछले दृश्य में ही कथा समाप्त हो जाती है । लेकिन कथा समाप्त होने के बाद उसे और भी नया मोड़ देने के लिए व्यंग्य को और भी तीखा करने के लिए नाट्यरूपांतरकार ने यहाँ इस पाँचवे दृश्य का निर्माण किया है । अपवाद के तौर पर एक पंक्ति जो कहानी के अनुसार कहानी में है जो पहले दृश्य में होनी चाहिए थी उसको इस पाँचवे दृश्य में पृष्ठ 45 पर जोड़ा गया है ।

" ग : शर्मा का दीवान तो कभी कोई रिसर्च करने वाला ही मुरतब करेगा ।"

इसमें बच्चे की आवाज़ को मौन रखकर उसे केवल आगे पीछे होता दिखाया गया है । क्योंकि बार-बार वहीं पढ़ाई दिखाकर निर्देशक दर्शकों को बोर नहीं करना चाहते थे ।

इसके पश्चात वकील और साधुसिंह के संवाद हैं जिसमें कहा गया है कि चौधरी ने उसके अलॉट के आर्डर को फाड़ डाला, विरोध करने पर पिटवाया, वकील ने रिपोर्ट करवाई, तो साधु कहता है कि पुलिस ने डांटकर भगा दिया ।

फिर शर्मा के दोस्त उसकी कविता के मूल या नकल होने की बात करते हैं।

इस प्रकार यह दृश्य जोड़कर, यह दर्शाया गया है कि माहोल अब भी वैसा ही है । ऐसा नहीं कि किसान (साधु) पर अब एक ज़ुल्म हुआ हो, उसके पश्चात् उसकी ज़िन्दगी में कोई मुश्किल ही न आई हो । ज़ुल्म करने वाले केवल कलक्टर, दफ़्तर कर्मचारी ही नहीं हैं, ज़ुल्मी चौधरी भी है, ज़ुल्मी पुलिस भी है आदि । इस तरह लेखक की बात को नाट्यरूपांतरकार ने और दृढ बना दिया है ।

6.1.5 'नंगी आवाज़ें' में

इसके नाट्यरूपांतरण में कई नये दृश्यों का निर्माण किया गया है । जैसे पृष्ठ संख्या 19 से 44 तक कुछ अपवादों को छोड़कर सबकुछ जोड़ा गया है । नाटक में जो दृश्य परिवर्तन होते हैं, उसके अनुसार दृश्य 1 से 5 तक तथा दृश्य 8 में सबकुछ जोड़ा गया है जिसमें दृश्य संकल्पनाएँ (Blocking) भी शामिल हैं ।

---

[32] बारह सौ छब्बीस बटा सात - जितेन्द्र मित्तल, पृ. 35

पहला दृश्य

यह कहानी से भिन्न नया दृश्य है । इसका आरम्भ गायक मंडली के गीत से होता है । फिर दीनू के भटियार खाने का दृश्य है । जहाँ सारे लोग बैठकर शराब पीते रहते हैं । इस दृश्य से ही गामा से औरत को भला बुरा कहते दर्शाया गया है । थोड़ा बहुत पीकर उसका दोस्तों के साथ झगड़ना भी दर्शाया गया है । इस दृश्य के द्वारा पात्रों का व्यवहार, उनकी भाषा, उनके ख्यालात आदि को नाटकीय ढंग से दर्शाया गया है । जिससे आगे के दृश्यों में उपर्युक्त बातों का एक आधार बन जाये ।

दृश्य : दो

यह भी कहानी से भिन्न बिलकुल नया दृश्य है । इसमें गामा की स्वतंत्रता दर्शाकर तथा भोलू का झगड़ा दिखाकर यह प्रमाणित करने का प्रयत्न किया गया है कि गामा क्यों शादी से नफ़रत करता था । एक तरफ वह इतना आज़ाद और दूसरी तरफ भोलू और उसकी पत्नी जो सुबह देखती है न शाम, बस लड़ने का है उनका काम । उस पर भोलू का गामा से कहना कि शादी करा ले । गामा को भोलू की बात बड़ी हास्यपद लगी । वह सुनकर हँसता हुआ चला जाता है ।

इस दृश्य के माध्यम से रूपांतरकार यह दर्शाना चाहते हैं कि — किसी भी चीज से अगर कोई नफरत करता है तो ज़रूर उसके पीछे कोई-न-कोई कारण रहता है । तभी किसी के मन मे यह धारणा बनती है कि उक्त वस्तु अच्छी है या अच्छी नहीं है ।

दृश्य : तीन

यह भी नया दृश्य है । सवेरे का दृश्य दर्शाकर फिर प्रकाश तेज कर बाज़ार का माहोल बनाया गया है । जहाँ कबाड़ी, कलईगीर, मोची को, कबाड़ी का सामान दे, दो, कलई करालो, जूते, चप्पल सिलवालो आदि आवाज़ें लगवाई गई हैं । कल्लन की बात (रातवाली) गामा पहले यहाँ दोस्तों के साथ चर्चा करता है ।

इस दृश्य का निर्माण इसलिए किया गया है । कि अक्सर लोग अपनी निजी बातों का पहले अपने दोस्तों से ज़िक्र करते हैं । भाई-भाई आपस में ऐसी बातों पर कम ही चर्चा करते हैं । अगर पहले ऐसी बात दोस्तों को बताकर फ़िर शादी के लिए अपने भाई को बताये तो स्वाभाविक लगेगा । यही सोचकर रूपांतरकार ने यह दृश्य जोड़ा है ।

दृश्य : चार

इसमें भी दृश्य दो का ही सेट है, सवेरे-सवेरे धन्नो भोलू से छत पर सोने के लिए टाट का पर्दा लगाने के लिए कहती है । इस कार्य में गामा को भी हाथ बँटाने को कहती है ।

यहाँ नाटक का विस्तार करने के लिए यह दृश्य जोड़ा गया है जिसके कारण भोलू और धन्नों के पात्रों को भी अभिनय करने का मौका मिला है । यहाँ गामा को फिर एक बार लगा है कि उसका शादी न करने का फ़ैसला सही है ।

दृश्य : पाँच

इसमें एकाध पंक्तियों के अपवाद को छोड़कर सबकुछ नया जोड़ा गया है । गामा नंगी आवाज़ों में अपने आपको घिरा पाता है । वह आवाज़ों से बचना चाहता है । लेकिन आवाज़ें उसको नहीं छोड़ती हैं । एक तरह से वे आवाज़ें उसको परेशान करती रहती हैं ।

शीर्षक को और मज़बूत और सार्थक बनाने के लिये इस दृष्य का निर्माण किया गया है ।

दृश्य : छः

कहानी में यह संकेत नहीं है कि गामा भोलू को अपनी शादी कराने वाली बात को घर पर कहता है या भटियारखाने पर कहता है। लेकिन नाट्यरूपांतरण में वह दृश्य दिखाना पड़ता है । इसके लिए भटियारखाने का दृश्य रूपांतरकार को सही लगा और उन्होंने यह दृश्य रखा ।

इस दृश्य में कहानी की बात को विस्तार दिया गया है ।

दृश्य : सात

कहानी में थोड़ा-सा वर्णन है जिसमें भोलू टाट का पर्दा तैय्यार करने, उसमें सोने की बात कही गई है । उसी वर्णन को नाट्यरूपांतरण में दृश्यात्मक रूप देकर उसका विस्तार किया गया है।

दृश्य : आठ

यह दृश्य नया है । इसमें दीनू का भटियारखाना दर्शाया गया है । गामा शादी से पहले जंगली, कल्लन, मकसूद राधू को पिलाकर उनको पार्टी दे रहा है । कहानी में शादी के दूसरे दिन जो उसके दोस्त रात के विषय में पूछते हैं, उनमें कुछ संवादों को इस दृश्य में अर्थात शादी से पहले रखा गया है ।

इस दृश्य को जोड़कर रूपांतरकार ने यह दर्शाया है कि गामा कैसे स्वभाव का है । वह दोस्तों को पार्टी भी दे सकता है, उनकी मदद भी कर सकता है आदि ।

दृश्य : नौ

यह भी नया दृश्य है । इसमें गामा की शादी का दृश्य दर्शाया गया है जिसमें शादी की तय्यारियाँ करते रहते हैं, भोलू और धन्नो में नोंक-झोंक होते-होते बचती है, सब लोग स्त्री-पुरुष गाते हैं, बरात का दृश्य है, गामा राजकली के फेरे होते हैं, फिर बरात के साथ गामा राजकली आते हैं ।

नाट्यरूपांतरण में क्योंकि सबकुछ दृश्यात्मक रूप में दर्शाना पड़ता है । दृश्यात्मकता की दृष्टि से बरात आदि के दृश्य से लोगों को नाटक की ओर बान्धे रखा जा सकता है । इसलिए इस दृश्य की परिकल्पना की गयी है ।

दृश्य दस

शादी के बाद वाली बात कहानी में भी है । लेकिन नाट्यरूपांतरण का अन्त थोड़ा बदला गया है ।

कहानी से

"अब वह बिलकुल नंग-धड़ंग बाज़ारों में घूमता-फिरता है । कहीं टाट लटका देखता है तो उतार कर टुकड़े-टुकड़े कर देता है "[33]

रूपांतर से

"(प्रकाश होने पर गामा बैठा चारो तरफ़ पागलों की तरह देखता है । अचानक पागल पन का दौरा सा पड़ता है और वह लगातर हँसे चला जाता है ।)

मुख्य स्वर	:	आ.....वा ....ज़ें
बायाँ, दायाँ,कोरस	:	आ.....वा.....ज़ें
		(गामा इस स्वर से आश्चर्यचकित है)
बायाँ कोरस	:	आवाज़ें, आवाज़ें, आवाज़ें
		आवाज़ें, आवाज़ें, आवाज़ें
दायाँ कोरस	:	(जल्दी जल्दी) आवाज़ें, आवाज़ें, आवाज़ें
		आवाज़ें, आवाज़ें, आवाज़ें
		(गामा इन स्वरों को समझकर बोलने की चेष्टा करता है परन्तु ऐसा लगता है कि मुँह से स्वर नहीं निकल पा रहे हैं ।)
मुख्य स्वर	:	आ....वा....ज़ें
कोरस	:	आ....वा....ज़ें
		(इस बार कोरस के स्वर में गामा का स्वर मिल जाता है)"[34]

कोरस की आवाज़ें द्वारा Special effect देने की कोशिश की गई ताकि रूपांतर का अंत भी कथा की गति को बनाये रखे । इस प्रकार दस दृश्यों में एक, दो,तीन चार, पाँच, आठ तथा नौ अर्थात 7 दृश्यों में एकाध वाक्य के अपवाद को छोड़ दे तो ये सब नये दृश्य हैं । केवल दृश्य छः, सात तथा दस ये तीन दृश्य ही कहानी से लिये गये हैं । इस तरह से नाट्यरूपांतरण को मंच के अनुसार ढाला गया है ।

6.2 'कहानी का रंगमंच' : दृश्य परिकल्पना

'कहानी का रंगमंच' में कम-से कम दृश्यबन्ध रखे जाते हैं । इसमें यह कोशिश की जाती है कि केवल अभिनेता को उसकी क्षमता का भरपूर मौका दिया जाये । इस विषय में 'कहानी का रंगमंच' के प्रवर्तक देवेन्द्र राज अंकुर कहते हैं - "अपने काम की शुरुआत में जब कहानियों का पहला मंचन मैंने किया था तो मंच पर शायद दो मेज, दो बेंचों के अलावा कुछ भी नहीं था । कहानी की जरूरत मुझे मंच पर सामान लाने की प्रेरणा देती है । आमतौर पर मुझे मज़ा आता है कि एक सूना मंच हो । पार्श्व-संगीत की अगर ज़रूरत महसूस करता हूँ तो वह आएगा,

---

[33] मंटो की तीस कहानियाँ — (सआदत हसन मंटो) - नीलाभ, पृ.73 (कहानी संग्रह)

[34] नंगी आवाज़ें — (सआदत हसन मंटो) - जितेन्द्र मित्तल, पृ.79,80 (नाट्यरूपांतर)

नहीं तो खामोशी भी संगीत की बात कह सकती है, मैं इस बात पर फिर जोर दुँगा कि इस विधा का पूरा आनन्द हम तभी अनुभव कर सकते हैं, जब इन चीज़ों से मुक्त हो जाएं ।"[35]

उपर्युक्त कथन के आधार पर कहा जा सकता है कि - इसमें दृश्यबन्ध न के बराबर रहता है । ज़ोर कथ्य और अभिनय पर रहता है । दृश्यबन्ध रहता भी है तो सीमित ।

6.2.1 'धूप का एक टुकड़ा' में

वैसे मंच पर तो पात्र दो बेंचे रखी जाती हैं । इसी स्थिति को पार्क समझ लिया गया है । अन्य दृश्यों को मंच पर सजाने आदि की अपेक्षा उन्हें संगीत के माध्यम से प्रकाश द्वारा रेखांकित कर कुछ विशेष दृश्यों को दर्शाया गया है । इसके अतिरिक्त नायिका द्वारा दिये गये मूव्स के माध्यम से दृश्यों को दर्शाने की कोशिश की गई है । इस कहानी के मंचन में किसी भी एकांकी या नाटक में जो दृश्य होते हैं, उनसे कम दृश्यों से काम चलाया गया है । यह भी 'कहानी का रंगमंच' में एक सुविधा है ।

स्थिति (Situation) को दर्शाने के लिए इसके मंचन में अनेक संकेत दिये गये हैं जिनमें से मुख्य हैं —

मंचन में दृश्य संकल्पनाएँ

कहानी के आरम्भ से पूर्व -

1. "अंधेरा मंच के बीचोंबीच बायीं ओर रखी बेंच पर प्रकाश । उस पर एक बूढ़ा व्यक्ति अखबार पढने में व्यस्त । उसके आगे मैरेम्बुलेटर खड़ी है । पृष्ठभूमि में चर्च की घंटियाँ । दायीं ओर से नायिका का प्रवेश । घंटियों को सुनते-सुनते बायी बेंच की ओर लौटती है ।"[36]

यहाँ कहानी को मंचित किया जा रहा हैं तो स्थिति (Situation) को समझाना निहायती ज़रूरी हो जाता है । इसीलिये पहले उदाहरण कुछ ऐसे चित्र जोड़े गये हैं, जिन्हें जो अभिनय के माध्यम से समझाये जा सके । अख़बार वाली बात, घंटियों को सुनते-सुनते बेंच की ओर ये चित्र जोड़े गये हैं । इन चित्रों के द्वारा मंचन में नाटकीयता लायी गयी है ।

2. "बूढ़ा उठने लगता है, लेकिन वह तेजी से बेंच के खाली कोने पर बैठ जाती है । बीच-बीच में अपना स्कार्फ, दस्ताने उतार लेती है, थर्मस को नीचे रख देती है और पत्रिका से खेलती है ।"[37]

3. "पृष्ठभूमि में एक घोड़ा-गाड़ी के आने और रुकने की आवाज़ । बूढ़ा मंच के पिछले हिस्से की ओर चला जाता है ।"[38]

कहानी में केवल घोड़ा-गाड़ी की तरफ देखने की बात है जबकि इसके मंचन में बूढ़े का मंच के पिछले हिस्से की ओर जाना दर्शाया गया है ।

---

[35] कहानी का रंगमंच — संपादक - महेश आनन्द, पृ. 53

[36] तीन एकान्त - निर्मल वर्मा, पृ. 21, [37] वही पृ. 21,

[38] तीन एकान्त - निर्मल वर्मा, पृ. 22,

इस तरह का चित्रण न होता तो पूरी कहानी मात्र श्रव्य या अधिक-से-अधिक स्वगत-कथन में बदलती ।

4. "बूढ़ा खाँसता-सा पुन: उसके साथ आकर बैठ जाता है ।"[39]
इस प्रकार वहाँ की दो बेचों का उपयोग भी निर्देशक ने अपने तरीके से करवा लिया है ।

5. "उठकर पैरेम्बुलेटर के भीतर झांकने लगती है ।"[40]
यहाँ दोनों पात्रों को सक्रिय रखने की कोशिश की गई है ।

6. "थर्मस से चाय लेती है ।"[41]
कहानी में चाय, थर्मस आदि का कोई उल्लेख नहीं है । यहाँ यह सब कुछ नाटकीयता लाने के लिए ही दर्शाया गया है ।

7. "भागती हुई मंच के दायें कोने की ओर जाती है ।"[42]
यहाँ नायिका के मूव्स दर्शाये जा रहे हैं ।

8. "बूढ़े के सामनेवाली बेंच पर बैठ जाती है और चाय पीती रहती है ।"[43]
नायिका अपनी बातों में इतनी लीन है कि स्वयं तो वह चाय की चुस्कियाँ ले रही है । पर बूढ़े से चाय की बात नहीं पूछ रही है ।
लेकिन एक दिक्कत और थी । अगर वह चाय के लिए पूछती तो संवाद बढ़ने की संभावना होती तथा कहानी में अड़चन उत्पन्न होने की संभावना थी ।

9. "पृष्ठभूमि में चर्च में ऑर्गन - संगीत"[44]
यहाँ स्थिति (Situation) को समझाने के लिए ही इस चित्र में संगीत की सृष्टि की गई है ।

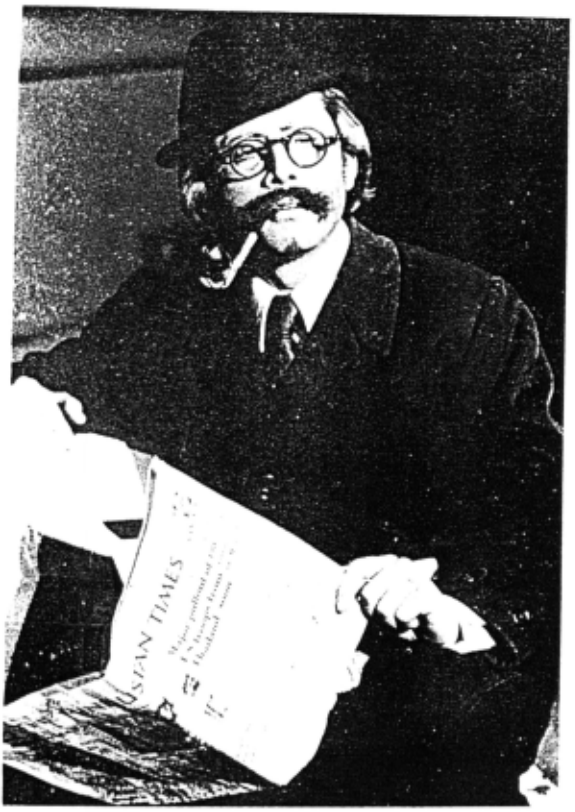
10. "बूढ़ा पैरेम्बूलेटर लेकर चलने लगता है ।"[45]
यहाँ यह नहीं कहा जा सकता कि बूढ़े ने ठीक से नायिका गम(दर्द) नहीं सुना, उसे तसल्ली नहीं दी क्योंकि हर किसी के पास अपना-अपना गम पहले से ही है । और फ़िर विशेष-कर इस दौर में लोगों से सांत्वना की आशा करना अपने आपको निराश करना है । यही हाल उस नायिका का है ।

11. "बूढ़ा दायी ओर से बाहर निकल जाता है । वह बेंच पर आकर बैठ जाती है । आलोक केवल उसी बेंच पर पृष्ठभूमि में ऑर्गन संगीत । धीरे-धीरे अंधेरा ।"[46]

---

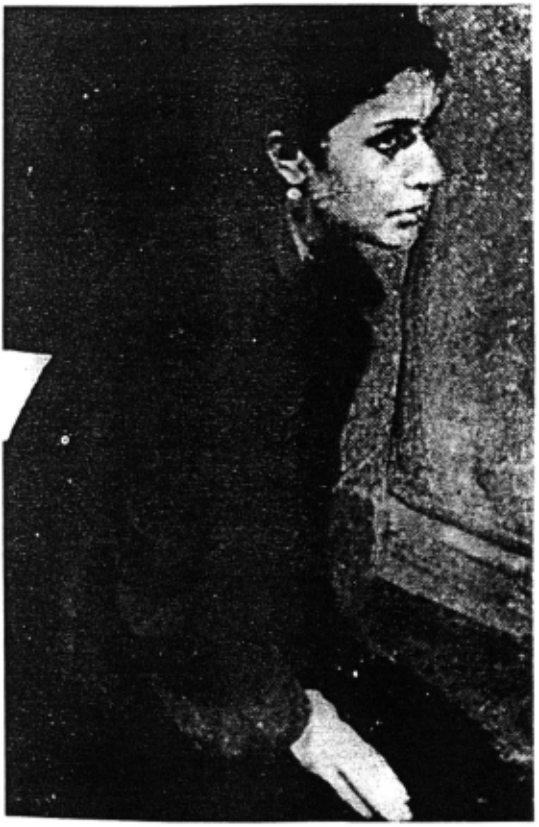
(39) तीन एकान्त - निर्मल वर्मा, पृ. 23
(40) तीन एकान्त - निर्मल वर्मा, पृ.23,
(41) वही पृ. 30,
(42) वही पृ. 30,
(43) वही पृ. 31,
(44) वही पृ. 34,
(45) वही पृ. 35
(46) वही पृ. 35

निर्मल वर्मा की पुस्तक 'तीन एकान्त' से साभार प्राप्त



ग्रुप का एक हफ्ता में रतन थियम

निर्मल वर्मा की पुस्तक 'तीन एकान्त' से साभार प्राप्त



धूप का एक टुकड़ा में सबा जैदी

निर्मल वर्मा की पुस्तक 'तीन एकान्त' से साभार प्राप्त

एवा ट्रैपी

निर्मल वर्मा की पुस्तक 'तीन एकान्त' से साभार प्राप्त

एक दृश्य में रतन थियम और नवा डैरी

निर्मल वर्मा की पुस्तक 'तीन एकान्त' से साभार प्राप्त

सबा जैदी की एक मुद्रा

बूढ़े व्यक्ति द्वारा मंचन समाप्त होने की सूचना दी जा रही है ।

ऊपर एक बात ग़ौर की होगी कि जो कहानी के अतिरिक्त चित्रों का चित्रण किया गया है, उनमें कहीं भी संवाद नहीं है । अगर इन चित्रों अथवा दृश्यों के साथ संवाद भी होते तो निसंदेह मूल कहानी का फार्म थोड़ा बहुत बदलने की बहुत संभावना थी । परन्तु मूल कहानी के फ़ार्म को बदलना न तो कहानी के लेखक निर्मल वर्मा चाहते थे और न ही निर्देशक देवेन्द्र राज अंकुर चाहते थे ।

अत: केवल कहानी में थोड़ी हलचल, थोड़ी नाटकीयता तथा थोड़े संवाद मूव्स आदि लाने के लिए ही कहानी में अतिरिक्त दृश्यों को जोड़ा गया है जिससे कहानी को समझने में आसानी होती है ।

6.2.2 'डेढ़ इंच ऊपर' में

इस कहानी में भी 'धूप का एक टुकड़ा' की तरह स्थिति को दर्शाने के लिए इसके मंचन में अनेक संकेत आदि दिये गये हैं । वैसे तीन एकांत नाम से ज़ाहिर होता है कि ये तीनों कहानियाँ लगभग एक जैसी है । 'धूप का एक टुकड़ा', 'डेढ़ इंच ऊपर' तथा 'वीकएण्ड' । इसीलिए कुछ परिवर्तन भी समान हैं । स्थिति को दर्शाने के लिए कुछ दृश्यों की परिकल्पना है ।

दृश्य संकल्पनाएँ

कहानी के मंचन के आरम्भ में इस प्रकार का दृश्य निर्मित किया गया है, जिससे स्थिति का पता चलता है ।

1. "अँधेरा । संगीत । मंच के पिछले हिस्से में दायें कोने में रखी मेज़-कुर्सी पर प्रकाश । मंच के अगले हिस्से में बायें कोने में रखी मेज-कुर्सी पर प्रकाश - कहानी का नायक हाथों में सर दिये बैठा है । उसके आगे एक बीयर का मग और ऐश-ट्रे। दो-तीन घूँट बीयर पीता है, सिगार जलाता है और इधर-उधर देखकर खाली मेज की तरफ देखते हुए ।"(47)
2. "अनुपस्थित श्रोता मानों उसके साथ वाली कुर्सी पर आकर बैठ गया है ।"(48)
   कहानी में जबकि इस स्थान पर दो पात्र है मंचन में केवल एक पात्र लिया गया है । उस पात्र का आभास कराने के लिए, यहाँ कुछ बातें कही जा रही है ।
3. "बीयर पीने लगता है ।"(49)
4. "बेयरा भरा मग रख जाता है "(50)
   मंचन में बेयरे को रखा है जो जब तब आकर बीयर रख जाता है । उसी बेयरे का यहाँ चित्र है ।

---

(47) तीन एकान्त - निर्मल वर्मा, पृ.39, (48) वही पृ. 39,
(49) वही पृ. 40, (50) वही पृ. 40

5. "संगीत । अपना ओवरकोट कुर्सी की पीठ पर टाँगते हुए ।"[51]
कहानी में जबकि ऐसा कोई संकेत नहीं है । जब बूढ़ा ओवरकोट उतारता है आदि । ये चित्र रखे गये हैं ताकि लोग भाषण सुनने जैसा अनुभव न करें ।

6. "मेज से बीयर का मग उठा लेता है और बीच-बीच में घूँट लेते हुए ।"[52]
वैसे तो कहानी में ये सब बातें समझने के लिए छोड़ दी गई है । पर जब इन्हें मंच पर दर्शाया जा रहा है तो जायज है कि इन्हे मंच पर अभिनय करके ही अच्छी तरह समझाया जा सकता है ।

7. "सिगार जलाता है और बैठ जाता ।"[53]
कहानी में इस स्थान पर नायक के न तो उठने की बात है और न ही सिगार जलाने की बात है । इस तरह यहाँ भी श्रोताओं को बोर होने से बचाया जा रहा है जिससे लोगों को लगे कि मंच पर कुछ घटित हो रहा है ।

8. "उठकर मंच के बीच में आते हुए ।"[54]
यहाँ सारे मंच को दर्शाया जा रहा है ।

9. "मंच के बीच एक आलोक-वृत्त वह उसके चारो तरफ भागते हुए । तेज़ संगीत ।"[55]
यहाँ थोड़ा फैण्टसी का चित्रण किया गया है । यहाँ यह दर्शाने की कोशिश की गई है कि कैसे हमारी मुश्किलें हमारे पीछे पड़ी रहती हैं और जब चाहे वे हमें दबोच लेती हैं ।

10. "मात्र एक आलोक वृत्त । वह धीरे-धीरे वहाँ बैठ जाता है । पृष्ठभूमि में संगीत ।"[56]
यहाँ इस आलोक-वृत्त के माध्यम से निर्देशक ने मंच पर जेल सेल का आभास कराया है । जिस घटना के विषय में नायक कहता रहता है, उसी के अनुसारी आलोक आदि से उस दृश्य का आभास कराने का क्रम ही इन 'तीन एकान्त' कहानियों में रखा गया था और यहाँ भी इसका अपवाद नहीं है ।

11. " संगीत । वह कुर्सी से उठकर सामने आ जाता है, जैसे दर्शकों के पीछे कोई पोस्टर पढ़ रहा हो ।"[57]
यहाँ निर्देशक ने दर्शको को दीवार बना दिया है जिसपर चिपके पोस्टर को नायक पढ़ने की कोशिश कर रहा है । जिससे दर्शकों में भी हलचल बनी

---

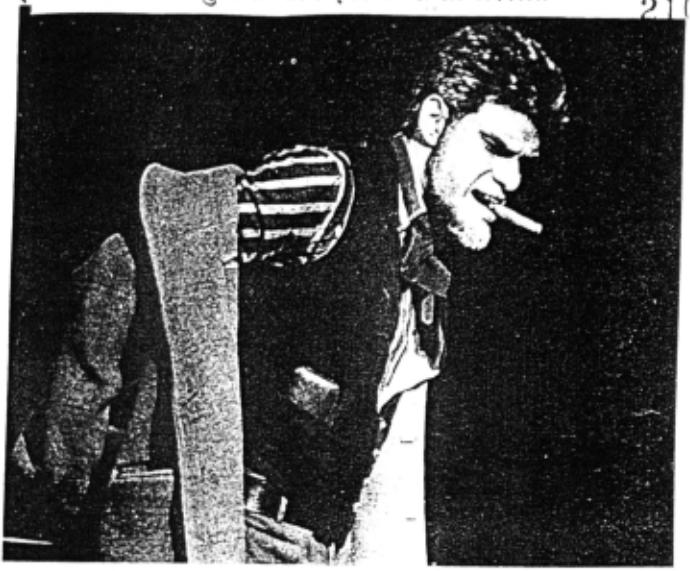
(51) तीन एकान्त - निर्मल वर्मा, पृ. 44,
(52) तीन एकान्त - निर्मल वर्मा, पृ. 44
(53) वही पृ. 45,
(54) वही पृ.46,
(55) वही पृ. 47,
(56) वही पृ. 51,
(57) वही पृ. 53

निर्मल वर्मा की पुस्तक 'तीन एकान्त' से साभार प्राप्त

डेढ़ इंच ऊपर में राजेश विवेक

निर्मल वर्मा की पुस्तक 'तीन एकान्त' से साभार प्राप्त

देह इच ऊपर में राजेश विवेक



राजेश विवेक
की दो
और मुद्राएं

रहे कि यह हमारी ओर क्यों देख रहा है । यही काम वह कहीं और देखकर भी कर सकता था । लेकिन दर्शकों को सचेत रखने के लिए ऐसा किया है । ताकि दर्शक भी उसकी ओर देखें और अभिनेता को प्रोत्साहन भी मिलता रहे ।

12. "पुन: कुर्सी की तरफ लौटता है । ओवर कोट उठाकर पहनता है ।"(58)

दृश्य पाँच में जिस दृश्य को दर्शाया गया था उसी का क्रम यहाँ है । वहाँ पृ.सं.44 पर ओवरकोट को उतारकर कुर्सी की पीठ पर टाँगता है तथा यहाँ उसी ओवरकोट को उतारकर पहनता है ।

13. "अनुपस्थित पात्र के साथ-साथ बाहर निकल जाता है ।"(59)

यहाँ गौर करने वाली बात है कि पात्र है नहीं, लेकिन उसके साथ नायक जाता है । यह अभिनय का ही कमाल है जो पात्र के अनुपस्थित होने पर भी उसका आभास करवाये । इसे आलोक-वृत्त के माध्यम से पूरा किया गया है ।

इस कहानी के मंचन में भी धूप का एक टुकड़ा के मंचन की तरह केवल अतिरिक्त दृश्य ही जोड़े गये हैं । उनमें संवाद नहीं है । संवाद होते तो कहानी का फार्म भी बदलता जो न तो कहानी के लेखक चाहते थे न निर्देशक ।

अत: इस कहानी में थोड़ी हलचल, थोडी नाटकीयता आदि लाने के लिए ही कहानी के अतिरिक्त दृश्यों को जोडा गया है जिससे कहानी की स्थिति (situation) समझने में भी आसानी होती है ।

6.2.3 'वीकएंड' में

इस कहानी के मंचन में मंच को दो हिस्सों में बाँटा गया है । मंच के आधे पार्श्व भाग में एक पलंग तथा तीन स्टूलों के द्वारा ही कमरे का आभास करवाया गया है । मंच के सामने वाले आधे भाग को पार्क की तरह इस्तेमाल किया गया है । इसके अतिरिक्त केवल नायिका के मूव्स के द्वारा ही दृश्यों का आभास दिया गया है ।

इस प्रकार देवेन्द्रराज अंकुर के 'कहानी का रंगमंच' में किसी भी एकांकी या नाटक में जो दृश्य होते हैं उनसे भी कम दृश्यों तथा कम मंच की वस्तुओं (Stage property) से काम चल सकता है । यह भी कहानी के रंगमंच की एक सुविधा है ।

स्थिति को दर्शाने के लिए इसके मंचन में अनेक संकेत (Indications) दिये गये हैं । जिनमें से मुख्य हैं —

दृश्य संकल्पनाएँ

मंचन के आरम्भ में संकेत किया गया है ।

1. " अंधेरा । मंच के बीचोबीच उभारता एक आलोक वृत्त । कहानी की नायिका चाय का कप हाथ में लिये खड़ी है और दूर कहीं देख रही है - टेप-रिकार्डर पर आती उसकी आवाज़ ।"(60)

---

(58) तीन एकान्त - निर्मल वर्मा, पृ. 54, (59) तीन एकान्त - निर्मल वर्मा, पृ.54

(60) तीन एकान्त - निर्मल वर्मा, पृ.57

तीन एकान्त - निर्मल वर्मा, यहाँ टेप-रिकार्डर के माध्यम का साहारा लिया गया है । ताकि सूत्रधार नामक पात्र से बचा जा सके । हालांकि चाय के प्याले की बात कहानी में नहीं है ।

2. "अलार्म की आवाज़ । पलंग और उसके पास रखा स्टूल आलोकित हो उठता है । वह स्टूल पर रखा आलार्म उठा लेती है और बन्द कर देती है ।"(61)
अलार्म की आवाज़ तथा उसे बन्द करने की बात कहानी में भी है, यहाँ सिर्फ उसकी Blocking की गई है । जैसे ही अलार्म बजे और वह चाय का प्याला रखकर उसे बन्द करे साथ में स्टूल का प्रयोग भी हो जाये । कहानी में उसका प्रेमी आलार्म बन्द करता है पर यहाँ मंच पर उस पात्र के अभाव में महिला ही अलार्म बन्द करती है ।

3. "चाय का कप स्टूल पर रखकर, पलंग के पैताने पड़ी पैंट उठा लेती है।"(62)
इस दृश्य के बाद संवाद में यह बात साफ होती है कि यह कमरा उसका नहीं हैं, इसीलिए वह यहाँ से जाने की तय्यारी कर रही है। पहनने के लिए पैंट उठा रही है ।

4. "पृष्ठभूमि में कीहं दूर एक रेलगाड़ी के गुज़र जाने की आवाज़। पलंग पर बैठकर सैंडिल पहनती है।"(63)
अर्थात वह जाने के लिए तय्यार हो रही है।

5. "अंधेरा और तुरन्त मंच का अगला हिस्सा आलोकित हो उठता है वह अपने पर्स और बैग के साथ जैसे पार्क में आ गयी है ।"(64)
यहाँ पार्क का दृश्य दर्शाया जा रहा है।

6. "उठ खड़ी होती है और मंच के दायें कोने की ओर बढ़ती है।"(65)
निर्देशक सारे मंच का उपयोग करना चाहते हैं, इसीलिए नायिका को मंच के कोने में भेजा गया है ।

7. "मंच का अगला हिस्सा धीरे-धीरे मंद और पिछले हिस्से में पूरा आलोक, जैसे वह सोचती सोचती पुन: कमरे में आ गयी है। पलंग पर बैठ जाती है ।"(66)
कहानी में कमरे से की बात आती है यहाँ क्योंकि मंच पर कमरा है, इसीलिए कमरा दर्शाया गया है ।

8. "कमरा फिर अंधेरे में और पार्क आलोकित हो उठा है। वह पलंग से उठकर पुन: अपनी जगह पर सामने की ओर देखती हुई "। (67)
पार्क में अभी बहुत से संवाद बाकी थे इसीलिए फिर पार्क का दृश्य उपस्थित किया गया है ।

---

(61) तीन एकान्त - निर्मल वर्मा,पृ.57, (62) वही पृ.57, (63) वही पृ. 58,
(64) वही पृ.62, (65) वही पृ.63, (66) वहीं पृ.63,
(67) वही पृ.64

निर्मल वर्मा की पुस्तक 'तीन एकान्त' से साभार प्राप्त

वीकएंड में सुरेखा सीकरी

निर्मल वर्मा की पुस्तक 'तीन एकान्त' से साभार प्राप्त

बीकानेर में सुरेखा सीकरी

निर्मल वर्मा की पुस्तक 'तीन एकान्त' से साभार प्राप्त

सुरेखा सीकरी की एक और मुद्रा

9. "जिधर से पुरुष आ रहा है,उस तरफ देखते हुए ।"[68]
कहानी में इस समय भी बार का दृश्य था । उसे निकाल दिया गया है। और उपर्युक्त नया दृश्य जोड़ा गया है ।

10 "पुरुष की उपस्थिति को अनुभव करती है।"[69]
जैसे कि कहा गया कहानी के मंचन में पुरुष पात्र को नहीं रखा है । फिर भी उसकी उपस्थिति आभास करवाया जा रहा है ।

11. "अपना सामान समटने लगती है। पार्क अंधेरे में और कमरे में प्रकाश । वह डायरी हाथ में लिये जैसे पढ़ रही है । टेपरिकार्डर पर उसकी आवाज़ ।"[70]
यहाँ सामान समेटने का अर्थ दृश्य बदलने से है । और टेपरिकार्डर पर आवाज़ एक तो सूत्रधार के पात्र की कमी को पाटती है। नायिका को अभिव्यक्ति (Expression) का मौका देते हैं।

12. "डायरी पढ़ना बन्द कर देती है और पलंग पर बैठ जाती है ।"[71]
डायरी बन्द करने की बात कहानी में नहीं है । यहाँ संवाद आरम्भ करने के लिए इस दृश्य का निर्माण किया गया है ।

13. "वह सामने देखती हुई । धीरे-धीरे अंधेरा ।"[72]
यहाँ यह संकेत दिया जा रहा है कि नाटक समाप्त हो रहा है ।

इस प्रकार कहानी के मंच में उपर्युक्त चित्र जोड़े गये हैं । एक बात यहाँ गौर करने लायक है कि चित्रों में संवाद कहीं पर भी नहीं है । अगर इन चित्रों/दृश्यों में संवाद भी होते तो नि:संदेह मूल कहानी के फार्म को बदलना पड़ता जो लेखक नहीं चाहते थे ।

केवल कहानी में थोड़ी हलचल, थोडी नाटकीयता थोडे मूव्स आदि लाने के लिए ही कहानी में अतिरिक्त चित्रों अथवा दृश्यों को जोड़ा गया है ।

6.3 उपन्यास का नाट्यरूपांतरण : दृश्य परिकल्पना

अगर कहानी के नाट्यरूपांतरण से तुलना करें तो उपन्यास के नाट्यरूपांतरण में दृश्यों की परिकल्पना नहीं के बराबर होती है । क्योंकि जैसे देखा गया है कहानी के नाट्यरूपांतरण में कहानी का विस्तार किया जाता है । इस कारण नये दृश्यों की कल्पना की पूरी-पूरी संभावना मौजूद रहती है । उपन्यास का नाट्यरूपांतरण क्योंकि संक्षिप्तता की ओर बढ़ता हैं तो स्वाभाविक है कि इसमें दृश्यों की परिकल्पना अधिक नहीं की जाती है । हाँ अगर उपन्यास का आकार छोटा है तो उसमें दृश्य परिकल्पना हो सकती है । अगर 'गोदान' के नाट्यरूपांतरण 'होरी' में देखे तो वहाँ दृश्यों को कम किया गया है । शहर के दृश्यों के अतिरिक्त गाँव के दृश्य भी जो आवश्यक नहीं लगे उनको नाट्यरूपांतरण में नहीं रखा गया 'मैला आँचल' में काफी हद तक दृश्यों को छाँट दिया गया है । 'राग दरबारी' में कई दृश्यों को नहीं रखा गया है । इसके विषय में नाट्यरूपांतरकार कहती हैं "नाट्य-रूपांतर करते समय मेरे सामने उपन्यास भी स्पष्ट था और उसकी

---

[68] तीन एकान्त - निर्मल वर्मा, पृ. 68, [69] वही पृ. 67 [70] वही पृ.68-69,
[71] वही पृ.69, [72] वहीं पृ. 72

रंगमंचीय संभावनाएँ भी, इसीलिए रंगमंचीय दृष्टि से उसके नाट्य-रूप को तैयार करते जाने में मेरे सामने कोई संकट नहीं था, बल्कि नाट्यालेख के साथ ही रंगमंचीय संकेत, स्थितियाँ, प्रकाश एवं संगीत के निर्देश, प्रस्तुति के नियम आदि उभरते-बनते गये । सबसे कठिन थी पूरे दृश्य-बन्ध की कल्पना ताकि उसमें ही पूरे उपन्यास को प्रस्तुत किया जा सके । ध्यान केन्द्रित इन प्रश्नों पर- उपन्यास की मूल संवेदना क्या है ?.... इस दृष्टि से राग दरबारी में वैद्यजी से सम्बद्ध उपन्यास के लक्ष्य से सीधे जुड़े तीन केन्द्र लक्षित हुए-कालेज, को-आपरेटिव यूनियन, गाँव सभा । निश्चय ही उपन्यास में कालेज पक्ष पर ज्यादा बल होने के कारण नाट्यलेख में भी वे दृश्य ज्यादा उभरे ।"[73]

अर्थात 'राग दरबारी' के नाट्यरूपांतरण 'रंगनाथ की वापसी' में दृश्यों को सीमित किया गया है । 'महाभोज' के नाट्यरूपांतरण में नये दृश्यों को जोड़ा गया है जिसके कारण नाट्यरूपांतरण को और भी सम्प्रेषण योग्य बनाया गया है ।

ऐसे ही 'काजर की कोठरी' के नाट्यरूपांतरण में भी एक छोटा-सा दृश्य जोड़ा गया है ।

इस प्रकार उपन्यास के नाट्यरूपांतरण में दृश्य रूप से उपन्यास का बहुत कुछ छोड़ा भी जाता है तो कहीं-कहीं कम या गौण रूप से जोड़ा भी जाता है ।

6.3.1 'गोदान' (होरी) में दृश्य परिकल्पना

दृश्य परिकल्पना के अन्तर्गत इस नाट्यरूपांतरण में दृश्य संकल्पनाओं को देखा जा सकता है कि कैसी दृश्य संकल्पनाएँ की गई है। इनमें से मुख्य हैं —

दृश्य संकल्पनाएँ

पहले होरी को कुल्ला करते तथा धनिया को चक्की पीसते हुए दर्शाया गया है । ऐसी परिकल्पना मूल में नहीं है। ऐसा दृश्य इसलिए रखा गया है कि उनका वार्तालाप दिखाया जा सके ।

नाट्यरूपांतर से

1. "भोला का मंच पर प्रवेश । पचास वर्ष का खंखड है ।
होरी उसके पास जाता है ।"[74]

उपन्यास में होरी जब राय साहब के पास जाता रहता है तब रास्ते में उसे भोला मिलता है। नाट्यरूपांतरण में क्योंकि राय साहब के पास जाने ही की बात नहीं है तो भोला को होरी के घर बुलाने की परिकल्पना की गई है ।

नाट्यरूपांतर से

2. "होरी उसे देखता हैं। हाथ से आश्वासन देता है। भोला जाता है। होरी ठिठकता है । फिर मंच के बीच में आकर ललचाई निगाहों से उसके जाने की दिशा में देखता है । फिर बोल उठता है ।"[75]

---

[73] रंगनाथ की वापसी - गिरीश रस्तोगी, पृ.7-8, [74] होरी - विष्णु प्रभाकर, पृ.11
[75] वही पृ. 15

Prem Chand's
Hori

Directed by G. KUMARA VARMA (1967)
A dramatization of Munshi Prem Chand's novel *Godan* by Vishnu Prabhakar

जे.एन. कौशल की पुस्तक 'Rang Yatra' से साभार प्राप्त

गाय को जाते हुए देखने की बात उपन्यास में भी है । लेकिन यहाँ होरी से थोड़ा-सा अभिनय करवाया गया है।

3. " उसके बोलते-बोलते मंच पर अंधकार उतरने लगता है । दो क्षण बाद प्रकाश की रेखाएँ उभरती है। पूर्ण प्रकाश होने पर होरी घर के चबूतरे पर बैठा चिलम पी रहा है । दो क्षण बाद गोबर अन्दर से कुदाल लिए आता है । उसे देखकर होरी बोल उठता है ।" (76)

उपन्यास में गाँव के विषय में बोलने के बाद बहुत से संवाद हैं जिनमें गोबर और होरी की बहस भी है । लेकिन उन सबको न दिखाकर होरी को चिलम पीते दर्शाया गया है । जबकि होरी का चिलम पीना उपन्यास के इस दृश्य में नहीं है । इसकी परिकल्पना करना दृश्य को स्वाभाविक बनाने के लिए की गई है ये माना जा सकता है ।

4. "रूपा का गुड़ और सोना का रस-लेकर प्रवेश। रूपा-नंगे बदन, लंगोटी लगाए, झबरे बाल इधर-उधर बिखरे हुए । सोना-गठा हुआ बदन, लम्बा, रूखा पर प्रसन्न मुख, आँखों में काजल, न देह पर गहने जैसे गृहस्थी के भार ने यौवन को दबाकर बौना कर दिया हो ।"(77)

उपन्यास में रूपा तमाखू लाती है, यहाँ गुड़ लायी है । इस परिवर्तन का उद्देश्य मुख्यत: सोना का मेक-अप कैसा है यह बताने के लिए किया गया है ।

5. " दोनों अन्दर जाते हैं, तभी प्रकाश गदराने लगता है, कुछ अंधकार बढ़ता है । साँझ होने वाली है । होरी उतावला-सा घर के बाहर चिलम पीता हुआ उचककर रास्ते की तरफ देखता है।"(78)

यहाँ फिर होरी के चिलम पीने का दृश्य दर्शाकर, उसका उतावलापन दर्शाकर नाटकीयता लाने की कोशिश की गई है ।

6. "दोनो अन्दर जाते हैं, रूपा,सोना के साथ बच्चे आते जाते हैं । तभी दातादीन, धनिया और होरी बाहर आते हैं ।"(79)

मंचन में गाय को नहीं रखा गया है । केवल पार्श्व से उसकी आवाज को देकर गाय के होने का अहसास करवाया गया है । इसीलिए होरी, दातादीन तथा अन्य, गाय को देखने अन्दर जाते हैं ।

7. " कहते-कहते दोनों अन्दर जाते हैं । प्रकाश से फिर समय का व्यवधान होता है । होरी फिर बाहर आकर एक ओर चला जाता है । एक क्षण बाद हीरा संशक भाव से होरी के घर की ओर बढ़ता है, झिझकता है , एक बार लौट जाता है फिर आता है, हाथ में चिलम है । इस बार दृढता से मकान के पीछे की ओर चला जाता है । उधर गाय बंधी है । एक बार मंच से बाहर हो जाता है फिर घर के पीछे की तरफ दिखाई देता है, तभी होरी का प्रवेश । वह हीरा को देखकर ठिठकता है ।"(80)

---

(76) होरी - विष्णु प्रभाकर, पृ.15, (77) होरी - विष्णु प्रभाकर, पृ.18,
(78) होरी - विष्णु प्रभाकर, पृ.21, (79) वही - पृ.24 (80) वहीं - पृ.35,36

उपन्यास से

"गाय के पास कोई आदमी खड़ा है ।"(81)

उपन्यास में केवल उपर्युक्त वर्णन ही है । इसी एक वाक्य को दृश्यात्मक रूप देने के लिए उपर्युक्त दृश्य का निर्माण किया गया है ।

इस प्रकार नये दृश्यों के नाम पर अधिकतर इस नाट्यरूपांतरण में कुछ नहीं है ।

6.3.2 'मैला आँचल' में

इसमें भी अनेक दृश्य संकल्पाएँ की गई है । जिनमें से मुख्य निम्नप्रकार हैं —

1. " धिकला भागता है । पीछे-पीछे सूत्रधार और नटी भी दौड़ते हैं । विश्वनाथ प्रसाद का प्रवेश । पीछे-पीछे बिरंची दास सिर पर टोकरी लिए हुए साथ चल रहा है ।"(82)

जब उपन्यास में धिकला, सूत्रधार तथा नटी-नहीं है तो स्वाभाविक है कि उनके दौड़ने की बात भी वहाँ नहीं होगी । यहाँ इनको कथा से जोड़ने के लिए रखा गया है ।

नाट्यरूपांतर से

2. "हरगौरी बालदेव को धकेलता है । बालदेव गिर जाता है ।"(83)

उपन्यास से

"हरगौरी तमतमाकर बालदेव धक्का देने के लिए उठा । बैठे हुए लोगों ने हाँ हाँ करके हरगौरी को पकड़ लिया ।"(84)

अर्थात उपन्यास में हरगौरी ने बालदेव को केवल धक्का देना चाहा दिया नहीं है । लेकिन नाट्यरूपांतरण में उसने धक्का दे दिया है जिससे हरगौरी के तीव्र गुस्से को दर्शाया जा रहा है ।

3. "हरगौरी बालदेव को मारता है । इस बीच राम किरपाल सिंह प्रवेश करते हुए ।"(85)

मारने की बात उपन्यास में नहीं है । ये चित्र इसलिए जोड़ा गया है कि भाले, हंसेरी आदि से जो लड़ने की बात है, उसके लिए थोड़ा आधार बन सके ।

उपर्युक्त गौण बातों में छोड़ दें तो कहा जा सकता है कि इस नाट्यरूपांतरण में अधिकतर नये दृश्यों का कहीं भी उल्लेख नहीं है ।

---

(81) गोदान - प्रेमचन्द पृ.90, (82) मैला आँचल (नाट्यरूपांतर) - हृषीकेश सुलभ पृ.15.
(83) मैला आँचल -हृषीकेश सुलभ पृ.19, (84) मैला आँचल - फणीश्वरनाथ रेणु पृ.19
(85) मैला आँचल - हृषीकेश सुलभ पृ.19)

6.3.3 'महाभोज' में

इस नाट्यरूपांतरण में नये दृश्यों का निर्माण किया गया है । नाटक में जो दृश्य परिवर्तन होते हैं । उसके अनुसार दृश्य दो और दृश्य सात नये जोड़े गये हैं ।

दृश्य एक उपन्यास के अनुरूप है। पर मंचन के अनुसार स्थान परिवर्तन किया गया है ।

दृश्य दो

इस दृश्य में 'मशाल' के कार्यालय में नरोत्तम, भवानी, दत्ता बाबू का वार्तालाप दर्शाया गया है । नरोत्तम और भवानी सरोहा की घटना पर बातचीत करते रहते हैं । नरोत्तम सरोहा कि रिपोर्ट लाता है और कहता है कि वहाँ बिसेसर (बिसू) नाम के आदमी की मौत हो गई है । सरोहा के विषय में कहता है कि वहाँ से भूतपूर्व मुख्यमंत्री लड़ रहे हैं, इसीलिए वहाँ की घटना अहं है । कुछ अर्से पहले वहाँ हुई आगजनी की घटना की चर्चा करते हैं । नरोत्तम उस मौत को फ्रंट पेज पर छापना चाहता है । बलात्कार की घटना को फ्रंट पेज से हटाकर वहाँ, बिसू की मौत की खबर छापना चाहता है । भवानी सोचकर एडीशनल पेज डालने की बात कहता है । तभी वहाँ दत्ता बाबू आते हैं, एडीश्नल पेज की बात पर चिड़ जाते हैं । अपनी आर्थिक परिस्थितियों की परेशानियाँ बताते हैं । फिर मान जाते हैं ।

चार दृश्य उपन्यास के आधार पर ही है ।

दृश्य : सात

इसमें दा साहब के भाषण, हीरा के घर जाने की बात छोड़ दें तो इसमें सबकुछ नया है । यह दृश्य नाट्यरूपांतरण में नया जोड़ा गया है । इसमें — "पीछे से ग्रामोफोन पर बहुत ही चलती हुई धुन का रिकार्ड बज रहा है । गाँव के पंचायत घर में सजावट हो रही है । चारों ओर चहल-पहल । जोरावर हाथ में एक कागज लिये भीतरी कक्ष से प्रवेश करता है । सिगरेट का एक गहरा कश खींचकर चारों ओर देखता है । एक लड़की जमीन पर गिरे हुए फूल-पत्ते साफ कर रही है, दूसरा लड़का माला लटका रहा है । एकाध लड़का या लड़की काम करते हुए दिखाये जा सकते हैं । माला हाथ में लिये एक लड़की राम-राम ठाकुर साहेब कहती है ।

जोरावर : रामराम । जल्दी से दो माला दरवाजे पर लटका दे । और देख, दा साहब को पहनाने वाले हार अलग रखना । (सफाई करने वाली लड़की से) जरा जल्दी हाथ चला ना । खड़ी क्या ताकती है । (एक कार्यकर्ता दौड़ता हुआ आता है)

कार्यकर्ता : जोरावर जी, मंच पर माइक और रोशनी का इंतजाम तो हो गया ।

जोरावर : हो गया ? मैक अच्छी तरह देख लिया, ऐन मौके पर ससुरा कहीं किर्र ... की कूँ न करने लगे ।

कार्यकर्ता स्वीकृति में सिर हिलाकर लौटता है,गाँव का एक लड़का आता है ।"[86]

---

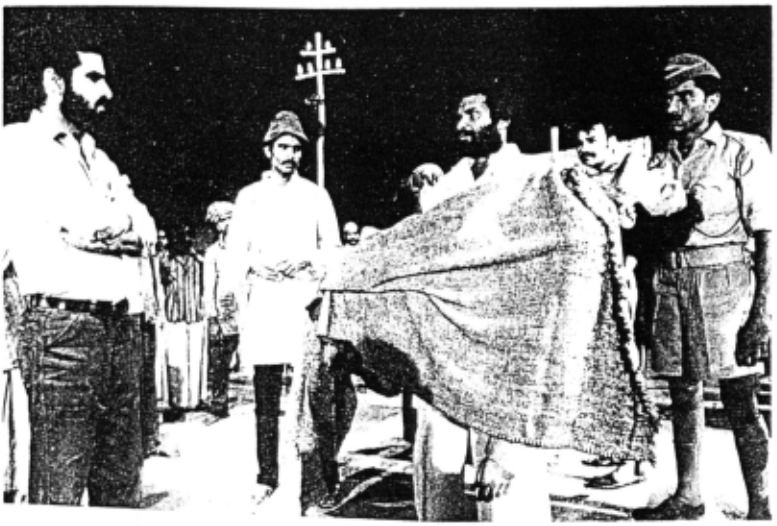
[86] महाभोज - मन्नू भंडारी, पृ.62

जे.एन. कौशल की पुस्तक 'Rang Yatra' से साभार प्राप्त

Mannu Bhandari's

Mahabhoj

Directed by AMAL ALLANA (1982)



आगे वह लड़का भी कार्य के विषय में बताता है । फिर वहाँ कुछ लड़कों के साथ काशी - आता है। जोरावर उससे पंचायत घर पर गड़बड़ न करने की हिदायत देते हैं । फिर दा साहब के आने की बात होती है । काशी उधर ही चला जाता है। काशी के लड़के वहाँ न्याय का नारा लगाते हैं। दा-साहब जोरावर द्वारा हार नहीं पहनते हैं । और यहाँ की कुछ बातें उपन्यास में भी हैं । फिर दा साहब बिसू के घर जाते हैं, दा साहब के लोग कार्यक्रम के बदलने पर अचम्भित होते हैं । इसके पश्चात फिर उसी सातवें दृश्य में नई बातें हैं — काशी, जोरावर को उकसाता है कि दा साहब स्वार्थी है, तुमसे सिर्फ अपना उल्लू सीधा करता है आदि । तथा जोरावर से कहता है कि वह भी चुनाव में खड़ा हो जाये ।

तीन दृश्यों को उपन्यास के अनुरूप ही रखा गया है ।

दृश्य : ग्यारह

यह नाट्यरूपांतरण में अंतिम दृश्य है । कहानी में अंत में रुक्मा और सस्पेंड सक्सेना रेल गाड़ी में दिल्ली जाते रहते हैं । परन्तु इस दृश्य के अन्त में सक्सेना और महेश जेल के बाहर खड़े हैं । जेल में बिन्दा को बुरी तरह पीटा जा रहा है । महेश यह सब देखकर क्रोध में जेल के अन्दर घुस जाता है ।

फिर दूसरा चित्र उभरता है जोरावर, दा साहब तथा सिन्हा की अपनी अपनी पार्टियाँ (महाभोज)चल रही हैं । फिर थाने का दृश्य तथा महेश का सूत्रधार के रूप में मौन हो जाना ।

इन दृश्यों की परिकल्पना स्वयं मन्नू भंडारी ने की है जिन्होंने नाट्यरूपांतरण भी लिखा है। इन परिकल्पनाओं द्वारा कहे गये संवादों वर्णनों को विस्तार दिया गया है जिसके कारण नाट्यरूपांतरण को मंच पर प्रभावी बनाकर प्रस्तुत किया गया है । जैसे कि पहले कहा जा चुका है , 'महाभोज' उपन्यास का आकार छोटा है । इसीलिए इसमें कुछ जोड़ने की संभवाना थी, और उसी संभावना को परखते हुए परिवर्तन संभव हो सके ।

6.3.4 ' राग दरबारी '(रंगनाथ की वापसी) में

इस नाट्यरूपांतरण में कुछ नये दृश्यों का निर्माण किया गया है । जैसे पृष्ठ 38 पर गली में एक लड़की दिखाई देने पर रुप्पन सीटी बजाता है । ऐसा दृश्य उपन्यास में नहीं है । इस दृश्य के माध्यम से नाट्यरूपांतरकार ने यह दर्शाना चाहा है कि रुप्पन का स्वभाव कैसा हैं ।

पृष्ठ 44,45 पर नया चित्र जोड़ा गया है, बद्री रंगनाथ से कहता है —

" तुम अन्दर सोओ रंगनाथ मुझे नींद यहीं आती है ।"

रंगनाथ चला जाता है । बद्री चादर ओढ़े लेटा रहता है । हल्का अँधेरा । सन्नाटा । इतने में बेला धीरे-धीरे आती है जैसे पूर्वनियोजित हो । गली में खड़ी रहती है । सहसा बद्री की नजर पड़ती है । "[87]

---

[87] रंगनाथ की वापसी - गिरिश रस्तोगी, पृ.44,45

डॉ. गिरीश रस्तोगी की पुस्तक 'रंगनाथ की वापसी' से साभार प्राप्त

ऊपर : शम्भु तरफदार (बंधुजी); नीचे : अजित सिनहा (सनीचरा), के. सी. पॉल (रंगनाथ), दुर्गाप्रसाद श्रीवास्तव (प्रिंसिपल) एवं राजेश वर्मा (गयादीन)

डॉ. गिरीश रस्तोगी की पुस्तक 'रंगनाथ की वापसी' से साभार प्राप्त

अजित सिनहा (सनीचरा), के. सी. पांत (रंगनाथ), अजित विश्वास (छोटे पहलवान), दुर्गाप्रसाद श्रीवास्तव (प्रिंसिपल) एवं सतीशचन्द्र श्रीवास्तव (क्लर्क)

डॉ. गिरीश रस्तोगी की पुस्तक 'रंगनाथ की वापसी' से साभार प्राप्त

अमरनाथ श्रीवास्तव (लंगड़), ब्रजेश वर्मा (मालवीय), एवं आनन्द राय (खन्ना)

अश्विनीकुमार (मास्टर मोतीराम) एवं कालिज के छात्र

डॉ. गिरीश रस्तोगी की पुस्तक 'रंगनाथ की वापसी' से साभार प्राप्त

ब्रजेश वर्मा (मालवीय), आनन्द राव (खन्ना) एवं राजेश वर्मा (गयादीन)

दोनों में वार्तालाप होता है । फिर बेला चली जाती है । ये चित्र इसलिए जोड़ा गया है कि उपन्यास में बद्री और बेला की एक मुलाकात भी नहीं बताई गई है । यह दर्शाया गया है कि बद्री बेला से विवाह करना चाहता है । उपर्युक्त दृश्य के जोड़ने से यह पुष्ट किया जा रहा है कि वे एक दूसरे से मिलते हैं । एक दूसरे को जानते हैं । इसीलिए वे एक दूसरे से शादी करना चाहते हैं ।

पृष्ठ 47 के दृश्य में रंगनाथ, रुप्पन, सनीचर को रोककर खुद उस लड़की के पीछे चला जाता है । रुप्पन कैसा मनचला है यही दर्शाने के लिए यह दूसरा चित्र जोड़ा गया है ।

पृष्ठ 51 पर नया दृश्य जोड़ा गया है जब सनीचर को प्रधान बनाने की बात आती है तो सनीचर प्रसन्नता से गाता है यशस्वी रहे हे प्रभो, हे मुरारे । चिरंजीवी रानी व राजा हमारे । धीरे-धीरे सब पर से प्रकाश हटकर केवल सनीचर पर । पृष्ठभूमि से 'इन्क़लाब ज़िन्दाबाद' के स्वर । सनीचर कल्पना में खोया । रंगनाथ प्रिंसिपल उसके करीब खड़े हँस रहे हैं । साथ ही कीर्तन की ध्वनि, मन्दिर के घण्टों की आवाजें । प्रकाश धीरे-धीरे फिर सब पर । सनीचर ढोलक बजाकर गाते-गाते नाचता जा रहा है । उसके चारों तरफ छोटे, प्रिंसिपल, क्लर्क, रुप्पन, ताली बजा-बजा-कर कीर्तन गा रहे हैं। सनीचर गाते-गाते जोर से अरे मैया, मुझे परधान होना है । दया करना, देवी माता । जय जगदम्बिके । छोटे ठुमककर गाने लगता है बजरंग बली मेरी नाव चली जरा बढ़ी कृपा की लगा देना । सब मिलकर गाते हैं । कीर्तन सुनकर दो-तीन लड़कियाँ गली में आ खड़ी होती हैं । वह भी हाथ जोड़कर धीरे-धीरे गाने लगती हैं । रुप्पन की नज़र लड़की पर । तब तक सनीचर भी गाते-नाचते देख लेता है हाय हाय, जय जगदम्बिके ....जगदम्बिके । लड़की भाग जाती है । सब चिल्लाते हैं । बोलो सनीचर प्रधान की जय । क्लर्क, सनीचर, छोटे, प्रिंसिपाल, हँसते, बतियाते चले जाते हैं । रंगनाथ-रुप्पन अकेले रह जाते हैं ।[88]

उपन्यास में प्रधान बनने की बात पर भी सनीचर में कोई खुशी के भाव नहीं दर्शाये गये हैं। जबकि उसकी खुशी को दिखाना चाहिए था । इसी कमी को पूरी करने के लिए उपर्युक्त दृश्य जोड़ा गया है । अगर इन्क़लाब ज़िन्दाबाद वाली बात को छोड़ दें तो इसमें बाकी सब कुछ नया जोड़ा गया है । और अन्त में फिर रुप्पन का फूहड रोमांस भी तीसरी बार दर्शाया गया है ।

ऐसे ही कई स्थानों पर गीतों की बात आई है, कहीं फिल्मी धुन तो कहीं कबीर के पद आदि । अंत में रंगनाथ को इन सब पर टिप्पणी करते दर्शाया गया है ।

6.3.5 'काजर की कोठरी' में

इसके नाट्यरूपांतरण में कई पात्रों को संवाद दिये हैं जो एक तरह से नये दृश्य ही है । साथ ही अनेक दृश्य संकल्पनाएँ भी हैं ।

दृश्य : 1

"परदा उठता है । पेड़ के नीचे 3 साजिन्दे और 4 तवायफ़ें बैठे हवा खा रहे हैं । तवायफ़ 1 तथा 2 बूढ़ी हैं, 3 तथा 4 कमसिन लड़कियाँ हैं ।"[89]

---

[88] रंगनाथ की वापसी - गिरीश रस्तोगी, पृ.51,52 (नाट्यरूपांतर)

[89] काजर की कोठरी - मृणाल पाण्डे, पृ.9 (नाट्यरूपांतर),

उपन्यास में उपर्युक्त पात्र बैलगाड़ी में जाते रहते हैं । लेकिन बैलगाड़ियों को मंच पर लाना संभव नहीं है , न ही पार्श्व में आवाज़ें देना ही ठीक होता । इसीलिए नाट्यरूपांतरण में उनको बैठकर बातचीत करते हुए दर्शाया गया है । इस प्रकार दृश्य को बदलकर उसकी नये तरीके से परिकल्पना की गई है ।

दृश्य : 2

इसमें ठकुराइन (कल्याण सिंह की पत्नी) के रोने तथा उनके संवादों की बात है जबकि उपन्यास के इस दृश्य में न ठकुराइन है न उनके संवाद या रोना ।

दृश्य : 3

यहाँ दृश्य की परिकल्पना नहीं है केवल पारसनाथ के भाइयों को भी संवाद दिये गये हैं। वे संवाद उपन्यास में भी थे पर वहाँ अन्य आदमियों द्वारा कहलवाये गये हैं । लेकिन वे संवाद अगर लालसिंह के भतीजे बोलते हैं तो और भी प्रासंगिक होते हैं ।

दृश्य : 4

यह नाट्यरूपांतरण में नया दृश्य जोड़ा गया है । इसमें हरनंदन और कल्याणसिंह का वार्तालाप है । जिसमें कल्याणसिंह हरनन्दन से रंज के समय बाँदी के पास जाने का सबब पूछता है । हरनंदन पिता कल्याणसिंह को परचे की इबारत पढ़कर बताता है जिसमें लिखा था । प्यारी बाँदी, सौदा पट गया, माल ठीकाने लग गया - घुड़सवार । और कहता है मैं वहाँ इसका राज जानने के लिए ही गया था । एक तरह वहाँ बाँदी के पास जाने की बात की व्याख्या की गई है ।

इस दृश्य के नाट्यरूपांतरण में परिकल्पना की गई है जिसके द्वारा बाँदी के पास जाने की बात को स्पष्ट किया गया है ।

अगले छ: दृश्य उपन्यास के आधार अनुसार ही है।

दृश्य : 11

इस दृश्य में उपन्यास के वर्णन को संवाद बनाकर लालसिंह की पत्नी ठकुराइन तथा पारसनाथ द्वारा कहलवाये हैं । उपन्यास में भी ठकुराइन के संवाद हैं लेकिन कम । यहाँ वर्णन को भी संवाद बनाकर वे संवाद उनको दिये गये हैं।

इसके द्वारा वर्णन को दृश्यात्मक रूप दिया गया है । वैसे इस वर्णन को भी नेपथ्य स्वर द्वारा कहलवा सकते थे । लेकिन मंचन में जितना हो सके दृश्यात्मक रूप ही अच्छा लगता है । उसी से बात स्पष्ट की जा सकती है । इसीलिए यहाँ वर्णन को दृश्यात्मक रूप दिया गया है ।

इस दृश्य के अन्त में भी एक छोटा-सा अंश जोड़ा गया है । पारसनाथ चाचा की चिट्ठी भृत्य द्वारा हरहर बाबू के पास भेजता है ।

उपन्यास में लोकनाथ के जाते ही, दूसरे दृश्य के बारे में वर्णन है । परन्तु यहाँ उपर्युक्त चित्रण से बात स्पष्ट करने की कोशिश की गई है ।

दो दृश्यों को उपन्यास में परिकल्पित दृश्यों के अनुसार ही रखा है । चौदहवें दृश्य में एक फोटाग्राफर को रखा है जो सबकी फोटो उतारता है।

इस प्रकार नाम मात्र को इसमें दृश्य जोड़े गये है । अधिकतर दृश्यों को बदला नहीं गया है । क्योंकि उपन्यास में बहुत से संवाद पहले से ही है । इसीलिए इसका नाट्यरूपांतरण करना और आसानी से संभव हो पाया है ।

6.4 निष्कर्ष

कथा साहित्य के दृश्य रूपांतरण के सन्दर्भ में कहानी और उपन्यास को आधार बनाकर जो अध्ययन किया गया है । उससे निम्नलिखित उल्लेखनीय बातें उभरती हैं ।

कहानी के नाट्यरूपांतरण में दृश्यों का विस्तार किया जाता है । अगर इसमें दृश्यों की छटनी की जाती है तो इसका आकार और भी छोटा हो जायेगा । यह अलग बात है कि अपवाद रूप में, कुछ नगण्य दृश्यों को निकाल कर उसके स्थान पर बहुत से नये दृश्यों का निर्माण किया जाता है । कहानी में नये दृश्यों को जोड़कर उसका विस्तार करके बात को विस्तार रूप से समझाने की कोशिश की जाती है जिससे एकांकी के समय का भी सदुपयोग हो जाता है ।

'कहानी का रंगमंच' में नये दृश्यों के नाम पर दृश्य संकल्पनाएँ हैं जिनमें एक तरह से मंचन में Blocking कैसे की जाय यह दर्शाया गया है । नाटक में जो दृश्य परिवर्तन होते हैं वे 'कहानी का रंगमंच' में नहीं होते हैं । लेकिन जिस बात का कहानी में उल्लेख नहीं होता है वह भी इस Blocking के द्वारा दिखायी जाती है । जैसे 'वीकएंड' कहानी में नायिका के पास थर्मस होने की बात नहीं हैं । लेकिन मंचन में वह थर्मस से चाय लेती है आदि ।

अगर उपन्यास के नाट्यरूपांतरण पर दृष्टिपात करें तो वहाँ इसके विपरीत परिलक्षित होता है । अर्थात कहानी के नाट्यरूपांतरण में जहाँ दृश्यों का विस्तार पाया जाता है । वहीं उपन्यास के नाट्यरूपांतरण में अधिकतर दृश्यों को सीमित किया जाता है । क्योंकि उपन्यास में दृश्यों की भरमार रहती है और सारे दृश्यों को मंचित करना संभव नहीं हो पाता है । जैसे 'गोदान', 'मैला आँचल' तथा 'राग दरबारी' में अनेक दृश्यों के स्थान पर कुछ दृश्यों को ही रखा गया है ।

उपन्यासों के नाट्यरूपांतरण में यह देखा गया है कि दृश्यों को काफी हद तक सीमित करके उन्हें मंचित किया जाता है । परन्तु वहीं 'महाभोज' तथा 'काजर की कोठरी' में नये दृश्यों को जोड़ा गया है । क्योंकि इन दोनों उपन्यासों का आकार छोटा होने के कारण जोड़ने की संभावना बहुत हद तक विद्यमान है । इसीलिए इन उपन्यासों में नये दृश्यों की कल्पना की गयी है । जैसे 'महाभोज' के नाट्यरूपांतरण में दूसरे तथा सातवें , 'काजर की कोठरी' में दृश्य 1,2,3 में कुछ-कुछ नया जोड़ा गया है तो दृश्य 4 बिलकुल नया हो गया है ।

इस प्रकार नाट्यरूपांतरण में समय के अनुसार, कथा के अनुसार, निर्देशक के अनुसार, संभावना के अनुसार कहानी तथा उपन्यास में कहीं कुछ छोड़ा तो कहीं कुछ जोड़ा जाता है ।

सातवां अध्याय

संवाद ग्रहण एवं परिवर्तन (संवाद परिवर्तन)

7. संवाद ग्रहण एवं परिवर्तन (संवाद परिवर्तन)

7.0 प्रस्तावना :-

कहानी या उपन्यास के नाट्यरूपांतरण से जो अनेक परिवर्तन सामने आते हैं उनमें से एक संवाद परिवर्तन है। संवादों के अभाव में अगर दृश्य का निर्माण करते भी हैं, तो वह सूना-सूना होता है।

कहानी में अनेक कारणों से जो दृश्यों का निर्माण होता है, उन सब में संवादों का निमार्ण भी किया गया है तथा संवादों में अनेक परिवर्तन भी निहीत होते हैं । जैसे सत्याग्रह कहानी के 11 पृष्ठों को 57 पृष्ठ के रूप में जो बदला गया, यह संवादों में बढ़ौतरी के कारण ही संभव हो पाया है।

इसी प्रकार उपन्यास के सन्दर्भ में भी कहीं-कहीं संवादों में परिवर्तन देखा जा सकता है। परन्तु संवादों की बढ़ौतरी इसमें न के बराबर होती है। क्योंकि उपन्यास को अधिकतर संक्षिप्त करके प्रस्तुत किया जाता है जिसके कारण उसकी समय सीमा बन्ध जाती है। उपन्यास की सारी घटनाओं को मंच पर प्रस्तुत नहीं किया जा सकता है और जब उपन्यास संक्षिप्त होगा तो स्वाभाविक है कि संवादों में भी भारी कटौती आयेगी ।

इसी दृष्टि से कहानी तथा उपन्यास के क्षेत्र के रूपांतरण की प्रक्रिया में संवाद परिवर्तन का विश्लेषण और उनकी दिशाओं का एक विवेचन इस अध्याय का लक्ष्य रहा है।

7.1 कहानी का नाट्यरूपान्तरण : संवाद परिवर्तन

नाट्यरूपांतरित कहानियों में शायद ही कोई ऐसी कहानी हो जिसमें संवादों में परिवर्तन न हुआ हो । कहानी में परिवर्तन से अधिक, संवाद बढ़ जाते हैं। वैसे किसी-किसी कहानी में तो संवाद ही नहीं होते हैं। केवल वर्णन होता है । किसी-किसी कहानी में कुछ संवाद पाये जाते हैं। लेकिन जब कहानी के नाट्यरूपांतरण की बात आती है तो, सारे वर्णनों को या तो ज्यों के त्यों या परिवर्तित कर उसे नाट्यरूपांतरण में रखा जाता है । केवल पात्रों के द्वारा दृश्य की व्याख्या हो न हो लेकिन संवादों के माध्यम से आम आदमी के समझने योग्य व्याख्या संभव हो जाती है। क्योंकि नाट्यरूपांतरण में संवादों के साथ अभिनय भी होता है। इसीलिए कहीं-कहीं अगर संवादों को संक्षिप्त या परिवर्तित करते हैं तब भी संप्रेषण होने की पूरी-पूरी संभावना रहती है। संवादों के बढ़ने से जो कहानी का विस्तार होता है। उससे कहानी का समय भी बढ़ जाता है। रूपांतरकार संवादों को परिवर्तित करें या संवादों को बढ़ाये लेकिन सब कुछ वह सन्दर्भ के अनुसार करता है। कहानी की मूल संवेदना को बरकरार रखते हुए करता है।

7.1.1 'सत्याग्रह' (मोटेराम का सत्याग्रह) में संवाद परिवर्तन

इस नाट्यरूपांतरण में कुल 871 संवाद हैं। ये गायक मण्डली के गीतों को मिलाकर हैं जिसमें 14 गीत हैं। अगर गीतों को संवाद न माना जाय तो कुल संवाद 857 हैं। इन 857 संवादों में ज्यों के त्यों केवल 54 संवाद ही हैं। अर्थात् 1/17 से भी कम संवाद ज्यों के त्यों हैं। वैसे कहानी में बहुत कुछ जोड़ा गया है। इसीलिए 857 संवाद बन गये हैं। इन संवादों को कहीं-कहीं नाटक की सुविधा के अनुसार परिवर्तित कर दिया गया है। कहीं संवाद जोड़े गये हैं, कहीं कहानी के संवादों को बिलकुल हटा दिया गया है, कहीं-कहीं संवादों को बदलकर विभाजित कर दिया गया है।

मुख्यत: 17 संवाद परितर्तित किय गये हैं । जिनमें मुख्य हैं —

कहानी से

1. मोटेराम बोले : "नगर वासियों, व्यापारियों, सेठों और महाजनों । मैंने सुना है तुम लोगों ने कांग्रेसवालों के कहने में आकर बड़े लाट-साहब के शुभागमन के अवसर पर हड़ताल करने का निश्चय किया है। यह कितनी कृतघ्नता है ? वह चाहे तो आज तुम लोगों को तोप के मुँह पर उड़वा दें, शहर को खुदवा डाले । राजा है, हँसी ठट्ठा नहीं । वह तरह देते जाते हैं, तुम्हारी दीनता पर दया करते हैं और तुम गउओं की तरह हत्या के बल खेत चरने को तैयार हो ! लाट साहब चाहे तो आज रेल बंद कर दे । डाक बन्द कर दें, माल का आना जाना बंद कर दें । तब बताओ क्या करोगे ? वह चाहे तो आज सारे शहर वालों को जेल में डाल दें, बताओं, क्या करोगे ? तुम उनसे भागकर कहाँ जा सकते हो ? है कहीं — ठिकाना । इसलिए जब इस देश में और उन्हीं के अधीन रहना है, तो इतना उपद्रव क्यों मचाते हो ?

याद रखो तुम्हारी जान उनकी मुट्ठी में है। ताऊन के कीड़े फैला दें तो सारे नगर में हाहाकार मच जाये । तुम झाड़ से आँधी को रोकने चले हो ? ख़बरदार, जो किसी ने बाज़ार बंद किया, नहीं कहे देता हूँ यहीं अन्न-जल बिना प्राण दे दुँगा ।"[1]

नाट्यरूपांतर से

मोटेराम : "नगर वासियों, व्यापारियों, सेठों और महाजनों । तुम सब भली-भांति जानते हो कि मैं सदैव राजनीति से दूर रहा हूँ । तुम्हे अवश्य कौतुहल हो रहा होगा कि इस विषय में मैं अपने वैराग्य और उदासीनता त्यागकर आज यहाँ क्यूँ उपस्थित हुआ हूँ (कुछ लोग हँसते है) कारण स्पष्ट है। मैं उनमे से नहीं हूँ जो अपनी आँखों के सामने देश जाति और समुदाय का नाश होते देखते रहें — और कुछ न बोले । (हँसी) क्या तुम सत्ता और द्रव्य के लोभी कुछ (उपद्रवियों के बहकावे के बहकावे में आकर अपने अन्नदाता, आश्रयदाता और भाग्य विधाता के विरूद्ध विद्रोह करोगे । (तालियाँ बजती है) बड़े लाट बहादुर के शुभागमन के अवसर पर हड़ताल करने का निश्चय किया है तुमने ? (हँसी) ये कितनी बड़ी कृतघ्नता है। वो चाहे तो तुम लोगों को तोप के मुँह पर उड़वा दे, सारे शहर को खुदवा डाले । अरे राजा है कोई हँसी ठट्ठा नहीं । (हँसी) लाट बहादुर चाहे तो आज रेल बन्द कर दें । तब बताओं क्या करोगे ?"[2]

ऊपर जिन पंक्तियों को रेखांकित किया गया है, वे पंक्तियाँ नाट्यरूपांतरण में जोड़ी गई है। इस बात को स्पष्ट करने के लिए कि पंडित जी कभी भी राजनीति में दखल अंदाज़ी नहीं करते थे, यहाँ क्योंकि उन्हे रूपये मिले थे । इसी मतलब के कारण वे लोगों को उपदेश दे रहे थे।

इसमें आगे के कुछ संवाद दूसरे लोगो के संवाद के बाद जोड़े गये हैं ।

कहानी से

2. "खोंचेवाला : (पैसे लेकर) तो अब तेल भरवा कर मैं यहाँ थोड़े ही आऊँगा।"[3]

नाट्यरूपांतर से

"खोंचेवाला : अब काहे लौट के आयेंगे ?"[4]

यहाँ संवाद को अर्थ के अनुसार छोटा किया गया है ।

---

(1) पचास कहानियाँ — प्रेमचन्द, पृ. 441, 442 (कहानी)

(2) मोटेराम का सत्याग्रह —(प्रेमचन्द) — सफ़दर हाशमी, हबीब तनवीर, पृ. 44 (नाट्यरूपांतर)

(3) पचास कहानियाँ — प्रेमचन्द, पृ. 444 (कहानी)

(4) मोटेराम का सत्याग्रह —(प्रेमचन्द) — सफ़दर हाशमी, हबीब तनवीर, पृ. 47 (नाट्यरूपांतर)

संवादों पर अधिक ज़ोर डालने के लिए इस तरह के कई परिवर्तन किये गये हैं। जैसे 'हँसी' आदि को जोड़ा गया है। ऐसे ही नाट्यरूपांतरण में और भी कई उदाहरण हैं।

जोड़े गये संवाद

केवल संवाद ही क्या इसमें अनेक दृश्य जोड़े गये हैं। जैसे कहानी में सिर्फ 54 संवाद हैं तथा नाट्यरूपांतरण में जोड़े गये संवादों की संख्या 803 हैं। इसके अतिरिक्त 14 गीत भी हैं। नाट्यरूपातरण का आरम्भ

"गायक मण्डली : कथा लिखी थी प्रेमचन्द ने, नाटक हमने दिया बनाये .....
राजा : ऐसा न कहे सर विलियम। राम जी जरूर बिगड़ी पार लगायेंगें।"[5]

पृ. सं. 3 से 30 कुछ पंक्तियों के अपवाद को छोड़कर सबकुछ नया जोड़ा गया है। इसके पश्चात भी जो बीच-बीच में संवाद जोड़े गये हैं।

उदाहरण

1. "मजिस्ट्रेट : हियर। हियर।
मोटेराम : अच्छा ये सब छोड़ो। पहले ये बताओ हमें यहाँ-क्यों बुलाया गया है।
खान बहादुर : वाइसराय के दौरे की ख़बर तो आपने सुनी होगी।
मोटेराम : जी हाँ सुनी है। और हम बहुत खुश हैं। स्वागत में हम भी शामिल रहेंगे।
राजा : और शहर की समस्या भी आपके सामने है।
मोटेराम : कौनसी समस्या ?
राजा : हड़ताल की ख़बर क्या आप तक नहीं पहुँची।
मोटेराम : अरे, ये सब गिने-चुने पाखण्डियों का काम है। हाँ, सुनी है। फिर
खान बहादुर : आप चाहे तो ये हड़ताल रुकवा सकते हैं।"[6]

कहानी में निम्नलिखित केवल इतना वर्णन है —

"हास-परिहास के बाद राजा-साहब ने वर्तमान समस्या पंडित जी के सामने उपस्थित की और उसके निवारण का जो उपाय सोचा था, वह भी प्रकट किया।"[7]

इसी उपर्युक्त वर्णन के आधार पर ऊपर दर्शाये गये संवाद का निर्माण किया गया है। इसके नाट्यरूपांतरण में विदूषक या सूत्रधार नहीं है तो जायज है कि, एक वर्णन या तो निकाल दिया जाय या दूसरे उसे संवाद के रूप में लिया जाय और यहाँ दूसरे रूप को लिया गया है। वैसे वर्णन को निकाल दिया जाय तो बात स्पष्ट करने में मुश्किल होती है इसीलिए यहाँ उसे संवाद के रूप में रखा गया है। इसी प्रकार और कई स्थानों पर और भी बहुत कुछ जोड़ा गया है।

---

(5) मोटेराम का सत्याग्रह — (प्रेमचन्द) — सफ़दर हाशमी, हबीब तनवीर, पृ.सं. 3 से 30 तक
(6) मोटेराम का सत्याग्रह—(प्रेमचन्द) — सफदर हाशमी, हबीब तनवीर पृ. 39 (नाट्यरूपांतर)
(7) पचास कहानियाँ — प्रेमचन्द, पृ. 440 (कहानी)

निकाले गये संवाद

किसी संवाद में से कुछ शब्दों को हटा दिया गया है तो कहीं-कहीं एक दो पन्नों का वर्णन भी हटा दिया गया है। इस प्रकार कुल 11 स्थानों से संवाद / वर्णन निकाल दिये गये हैं। उदाहरण

1. " हिज एक्सेलेंसी वाइसराय बनारस ..... दुकानदार हाथ बांधकर कहते "[8]
2. " धर्म-पत्नी से सारा समाचार कहा । उसने चिंतित होकर कहा [9]"
3. " पंडित जी ने उसमें उक ठोकर और लगायी कि बचा-खुचा तेल भी बह जाय ।"[10]

इस प्रकार 11 संवाद / वर्णनों को नाट्यरूपांतरण में नहीं रखा गया है। इन संवादों के बदले बहुत से संवादों को जोड़ा गया है जिसकी चर्चा की जा चुकी है । वैसे इन संवादों के हटाने पर भी कहानी के मूल उद्देश्य में कोई परिवर्तन नहीं आया है।

उपर्युक्त तीन संवादों में से पहले संवाद में तो सारा का सारा वर्णन ही था, उस वर्णन के कुछ भाग को संवाद के रूप में ले लिया गया है। इसीलिए उस बड़े वर्णन की आश्यकता नहीं रही । हाँ अगर नाट्यरूपांतरण में कोई सूत्रधार होता तो शायद इस संवाद/ वर्णन को भी रखा जाता ।

दूसरे संवाद में उक्त बात का बयान गायक मण्डली के द्वारा करवाया गया है, पत्नी, पति पर बरस रही है, संकेत के माध्यम से उसे चित्रात्मक रूप दिया गया है।

तीसरे वर्णन में पंडित का दिये को ठोकर मारना कुछ अटपटा लग रहा था । इसीलिए उस घटना को निकाल दिया गया है।

उपर्युक्त कारणों से उक्त संवादों को नाट्यरूपांतरण में नहीं रखा गया है। इन सब से इस नाटक को एक तरह से Improvewise किया गया है। लेकिन इस Improvisation से कहानी को कोई ठेस न पहुँचे इस बात का ध्यान भी रखा गया है।

7.1.2 'कसाईबाड़ा' में

इस नाट्यरूपांतरण में कुल 312 संवाद हैं । इन 312 संवादों में ज्यों के त्यों संवाद केवल 63 हैं। अर्थात करीब 1/5 संवाद ही ज्यों के त्यों है।

संवादों में कहीं-कहीं नाटक के अनुसार परिवर्तन किये गये हैं। कहीं-कहीं एक संवाद को एक से अधिक में विभाजित किया गया है। कहीं संवाद जोड़े गये हैं तो कहीं संवादों को हटा दिया भी गया है। कुल 32 संवादों में परिवर्तन किया गया है । 182 संवाद बिलकुल नये जोड़े गये हैं। कई संवादों को बांटा गया है।

संवादों में परिवर्तन

जिन 32 संवादों में परिवर्तन किया गया है, उनमें से कुछ हैं। उदाहरण

कहानी से

1. "आपके लिए तन-मन-धन हाज़िर है। मै चाहता हूँ कि परधान ....." [11]

---

[8] पचास कहानियाँ — प्रेमचन्द, (कहानी) पृ. 438, [9] वही पृ. 441, [10] वही पृ. 444,
[11] कसाईबाड़ा — (कहानी) — शिवमूर्ति, पृ. 77

नाट्यरूपांतर से

" पांडेजी, आपके लिए तन-मन-धन सब हाज़िर हैं। बस मेरी एक ही तमन्ना है कि चाहे जैसे भी हो एक बार परधान अन्दर हो जाये ।"[12]

कहानी में 'चाहता हूँ कि परधान .....' कहकर छोड़ दिया गया है। परन्तु नाट्यरूपांतरण में उस अधूरे वाक्य को पूरा किया गया है 'परधान अन्दर हो जाये ।' कहकर ताकि आम आदमी भी बात को भली प्रकार समझ जाय।

कहानी से

2. "परधानजी दबे पांव शनिचरी के पास आते हैं । छाती छूकर देखते हैं — ठंडी । साँस बन्द । गुड्ड। अब कुछ कहेगी साली तो डरा दूँगा कि दूध तो तूने ही पिलाया था । तूने ही मिलाया होगा कुछ दूध में ।"[13]

नाट्यरूपांतर से

" परधान :(हंसकर) अब जाकर अनशन कर, भगवान के घर .. और उ साली भी बोली तो डरा दुँगा कि तूने ही पिलाया है दूध । तूने ही मिलाया होगा, जो कुछ मिलाया होगा ।"[14]

जब कहानी में दूध में कुछ मिलाने की बात आई तो नाट्यरूपांतरण में दूध में सचमुच ज़हर मिला दिया गया है । संवाद में थोड़ा और भगवान के घर आदि को जोड़ने से संवाद बिलकुल सार्थक हो गया है।

कहानी से

3. "जरूर आइये हुज़ूर, मगर कब ?"[15]

नाट्यरूपांतर से

"ज़रूर आइये हुज़ूर । इंतज़ार रहेगा ।"[16]

नाट्यरूपांतरण में 'इंतजार रहेगा' कहकर थानेदार को ख़ुश करने की कोशिश की जा रही है।

इसी प्रकार नाट्यरूपांतरण में और भी उदाहरण मिल जायेंगे ।

जोड़े गये संवाद

1. "ऐं, का कहत हौ" ?
2. "ते आये कइसे ? एतना हांफत काहे है "[17]
3. "सुगनी, ओ सुगनी । अरे सुगनी बिटिया"[18]

---

[12] कसाईबाड़ा — शिवमूर्ति, पृ. 37, (नाट्यरूपांतर)

[13] वही पृ. 86, [14] वही पृ.60

[15] वही — (कहानी) पृ.74 [16] वही (नाट्यरूपांतर) पृ. 32

[17] वही पृ. 20 [18] वही पृ. 21

4. "लीडर बेटवा । कोउ हमार बात माने क तइयार नाहीं हैं ।"
5. "काकी । काकी लानत है। यह जानकर भी कि उनकी लड़कियाँ वेश्या बना दी गयी है, माँ-बाप चुपचाप बैठे हैं । ग़ज़ब ।"[19]

उपर्युक्त संवादों के अतिरिक्त भी अनेक संवाद हैं, जो नाट्यरूपांतरण में नये जोड़े गये हैं । नाटक देखने केवल अधिक पढ़े लिखे ही नहीं बल्कि कम पढ़े-लिखे और अनपढ़ सभी प्रकार के लोग आते हैं। अत: नाटक में बात को स्पष्ट करना ज़रूरी है और उसी के लिए उपर्युक्त संवादों का निर्माण किया गया है।

निकले गये संवाद

1. "लीडरजी निश्चित हो जाना चाहते हैं ।"[20]
2. "ने किया था । पूछे का मौका भी नहीं दिये ।"
3. "तुम पहले-शिविर-मुंशीजी नोट करो -शनिचरी लूप केस । - साहब"[21]
4. "गाँव का है या बाहर से आया है ?
   गाँव का ही है हुजूर , यहीं पैदा हुआ, अपाहिज हुआ, पागल हुआ ।"[22]
5. मुंशीजी इसका भी नाम नोट करो ।"

उपयुर्क्त संवादों के अतिरिक्त भी कई संवादों को नाट्यरूपांतरण में नहीं रखा गया है। क्योंकि नाटक में संक्षिप्त संवाद ही अधिक असर डालते हैं । अत: जहाँ संवादों में कुछ शब्दों को जगह घेरने वाले और जिनको ज़रूरी नहीं समझा उनको निकाल दिया है।

जैसे पहले संवाद में लीडर निश्चिंत हो जाना चाहते हैं, उनके पहले संवाद से ही बात साफ हो गई है।

दूसरे संवाद में जब परधानजी ने पैदा किया है फिर पूछे का मौका - ये बात परधान के लिए कुछ अटपटी लगती थी ।

तीसरे संवाद में 'नोट करो लूप केस' कहने से लगता है कि दरोगा कुछ हंसी मजाक कर रहे हैं। 'दरोगाजी' में ही सम्मान आ गया है इसके पश्चात फिर 'साहेब' कहना भी, न गंवार था ।

चौथे संवाद में गाँव का है या बाहर का .... इससे दरोगा का भय कम हो रहा था ।

पाँचवें संवाद में भी वही 'नोट करो'... वाली, हँसी मज़ाक वाली बात दुहराई जा रही थी ।

अत: उपयुर्क्त कारणों की वजह से संवादों को नाट्यरूपांतरण में नहीं रखा गया है। संवादों में परिवर्तन के कारण कहानी के मूल उद्देश्य को कहीं भी ठेस नहीं पहुँची है। अपितु यह नाटक के अनुसार Improvisation है।

---

[19] कसाईबाड़ा — शिवमूति, (नाट्यरूपांतर) पृ. 22
[20] कसाईबाड़ा — शिवमूति, (कहानी) पृ. 77, [21] वही पृ. 79, [22] वही पृ. 80

7.1.3 'इंस्पेक्टर मातादीन चाँद पर' में

इस नाट्यरूपांतरण में कुल 150 संवाद हैं। इन 150 संवादों में ज्यों के त्यों संवाद केवल 35 हैं। अर्थात 1/4 से भी कम संवाद ही ज्यों के त्यों हैं।

संवादों में परिवर्तन नुक्कड़ नाटक के अनुसार किया है। इसमें सात संवाद जोड़े गये हैं जो बिलकुल नये हैं । ग्यारह संवादों में कुछ जोड़ा गया है तथा चार संवादों को अलग-अलग पात्रों में बांटकर उन्हें बाईस संवादों के रूप में विभाजित कर दिया गया है।

संवाद परिवर्तन

संवादों के परिवर्तन में कहीं 'ये' जोड़ा गया है।

कहानी से

" पच्चीस सालों से "[23]

नाट्यरूपांतर से

"छत्तीस सालों से"[24]

कहानी से

"और गाड़ी में बत्ती ठीक है "[25]

नाट्यरूपांतर से

"बत्ती वत्ती सब ठीक— ठाक है ?"[26]

नुक्कड़ नाटक की भाषा जन भाषा होती है। अत: जहाँ भाषा अधिक साहित्यिक लगी उसे बोल चाल की भाषा में परिवर्तित कर दिया गया है । जैसे ऊपर दर्शाया गया है।

इसी प्रकार नाट्यरूपांतरण में और भी उदाहरण मिल जायेंगे ।

जोड़े गये संवाद

दृश्य संकल्पनाओं के अतिरिक्त जिन संवादों को इसमें जोड़ा गया है, उनमें मुख्य हैं :

नाट्यरूपांतरण से

1.

	"कोरस	:	दुष्ट दलन रघुनाथ लला की, आरति किजै हनुमान लला की ।
	सूत्रधार	:	बोलो पवनसुत हनुमान की
	कोरस	:	जय ।"[27]

2. "मातादीन : ठीक है, और मुस्तैदी से काम कीजिये ।"[28]

---

(23) अपनी-अपनी बीमारी — हरिशंकर परसाई, (कहानी संग्रह) — पृ. 87

(24) पहल-23, 19 अगस्त 1983, संपा. — ज्ञान रंजन कमला प्रसाद, पृ. 89 (नाट्यरूपांतर)

(25) अपनी अपनी बीमारी — हरिशंकर परसाई, पृ.81 (कहानी संग्रह)

(26) पहल, पृ. 80, (27) वही पृ. 83, (28) वही पृ. 84

इसी प्रकार और भी संवाद जोड़े गये हैं, जो कहानी में नहीं है।

पहले उदाहरण में मातादीन हनुमान के भक्त थे । इसलिए उनकी कोतवाली के लोग हनुमान को याद दिलाते हैं और हनुमान का सन्दर्भ बाद में भी आता है।

दूसरे उदाहरण में पुलिस को शिक्षित करने का अंदाज़ दर्शाया गया है।

निकाले गये संवाद

जिन संवादों को कहानी के नाट्यरूपांतरण में नहीं रखा गया है । वे हैं

कहानी से

1. "चारों तरफ नज़र रखने लगी ।"[29]

   इस संवाद को इसलिए हटा दिया गया है कि पुलिस मुस्तैद हो गई है, यह अर्थ आ गया है।

2. "सरकार भी खुश थी कि मुनाफे का बजट बनने वाला था ।"[30]

   इस संवाद को हटाकर चाँद की सरकार उतावली नहीं है, दर्शाया गया है ।

इस प्रकार इस नाट्यरूपांतरण के अनेक संवादों में परिवर्तन किया गया है ।

7.1.4 'परमात्मा का कुत्ता' (बारह सौ छब्बीस बटा सात) में

इस नाट्यरूपांतरण में कुल 319 संवाद तथा 130 वर्णन हैं। जबकि कहानी में 56 संवाद हैं जिनमें 22 वर्णन हैं। इनमें ज्यों के त्यों संवाद केवल 21 हैं। अर्थात करीब 1/16 ज्यों के त्यों हैं। बाकी संवादों का या तो थोड़ा बहुत परिवर्तन किया गया है, या फिर उन सारे के सारे संवादों का नव-निर्माण किया गया है। इससे यह बात स्पष्ट होती है कि कहानी में बहुत कुछ जोड़ा गया है।

इन संवादों को कहीं-कहीं नाटक की सुविधा के अनुसार परिवर्तित कर दिया गया है। कहीं संवाद जोड़े गये हैं, कहीं कहानी के संवादों को बिलकुल हटा दिया गया है, कहीं-कहीं संवादों को बदलकर विभाजित किया गया है।

संवादों में परिवर्तन

कहानी से

1. "हाँ-हाँ" बेलाज बादशाह हँसा । तेरी पुलिस मेरी बादशाही निकालेगी ? तू बुला पुलिस को । मैं पुलिस के सामने नंगा हो जाऊँगा और कहूंगा कि निकालो मेरी बादशाही । हम में से किस-किसकी बादशाही निकालेगी पुलिस ? ये मेरे साथ तीन बादशाह और हैं। यह मेरे भाई की बेवा है - उस भाई की जिसे पाकिस्तान में टाँगो से पकड़कर चीर दिया गया था । यह मेरे भाई का लड़का है जो अभी से तपेदिक का मरीज है। और यह मेरे भाई की लड़की है जो अब ब्याहने लायक हो गई है। इसकी बड़ी कुँवारी बहन आज भी पाकिस्तान में है। आज मैने इन सबको बादशाही दे दी है। तू ले आ जाकर अपनी पुलिस, कि आकर इन सबकी बादशाही निकाल दे । कुत्ता साला .....।"[31]

---

[29] अपनी-अपनी बीमारी — हरिशंकर परसाई, (कहानी) पृ. 83, [30] वही, पृ. 84

[31] बारह सौ छब्बीस बटा सात — (मोहन राकेश) — जितेन्द्र मित्तल, पृ. 54 (कहानी)

नाट्यरूपांतरण से

"साधु : हा ...हा.....हा sss। तेरी पुलिस मेरी बादशाही निकालेगी ? मैं पुलिस के सामने नंगा हो जाउँगा और कहूँगा कि निकालो मेरी बादशाही । हम में से किस-किसकी बादशाही निकालेगी तेरी पुलिस ? ये मेरे साथ तीन बादशाह और हैं, बेलाज बादशाह। यह मेरे भाई की बेवा है, उस भाई की जो इकहत्तर की लड़ाई में बम्ब से फट गया था। यह मेरे भाई की लड़की है जो अभी से तपेदिक की मरीज हो गई , और ये इसकी बड़ी बहन जो ब्याहने लायक हो गई है। ये तीन दिन से अन्न के दाने को तरस रहे थे, आज मैंने इन सबको बादशाही दे दी है । ले आ तू जाकर अपनी पुलिस को कि आकर इन सबकी बादशाही निकाल दे । कुत्ता साला ....।"[32]

ऊपर जिन शब्दों / पंक्तियों रेखांकित किया गया है। वे पंक्तियाँ या तो बदली गई है या कुछ शब्दों को वहाँ से निकाल दिया गया है या फिर वहाँ कुछ जोड़ा गया है। इस संवाद में एक संकेत तथा 'तू बुला पुलिस' दोहराने वाले शब्द/पंक्ति थी । इसीलिए उनको वहाँ गैरज़रूरी समझा गया है। चीरने की क्रूरता को कम करने के लिए 'बम से फट गया है।' लड़के के स्थान पर लड़की को इसलिये किया गया है, ताकि वह और भी दया का पात्र बन सके और इसी क्रम में अन्न के दाने को तरसना भी जोड़ा गया है।

कहानी से

2."अरे बाबा शांति से काम ले । यहाँ मिन्नत चलती है, पैसा चलता है, धौंस नही चलती, (भीड़ में से कोई उसे समझाने लगा । वह आदमी उठकर खड़ा हो गया)"[33]

नाट्यरूपान्तर से

"व्यक्ति - 1 : अरे ताऊ, यहाँ मिन्नत चलती है, पैसा चलता है, धौंस नहीं चलती ।"[34]

अरे बाबा के स्थान पर अरे ताऊ इसलिये किया गया है ताकि ये पता चल सके कि लोगों की भी आत्मीयता बढ़ रही है । शांति से काम लो इसलिये कहा जा रहा है। क्योंकि लोग सोच रहे हैं कि इस तरह की हरकत से कहीं और भी साधु का नाम न बिगड़ जाये और उसको समझा रहे हैं।

जोड़े गये संवाद

केवल कुछ संवाद ही नहीं नये दृश्यों का निर्माण भी किया गया है जिनमें कुछ अपवादों को छोड़कर सारे के सारे संवाद नये जोड़े गये हैं। पहले दृश्य में वर्णन को व्यापक बनाकर संवाद बनाये गये है। जिनमें से मुख्य हैं —

1. "अ : कैरेक्टर
(अ, ब, स को देखता है फिर कुछ ऊँचे स्वर में)
कैरेक्टर
बहुत ऊँची चीज़

---

[32] बारह सौ छब्बीस बटा सात (मोहन राकेश) - जितेन्द्र मित्तल, (नाट्यरूपांतर) पृ. 36,37
[33] वही (कहानी) पृ.57, [34] वही (नाट्यरूपांतर) पृ. 40

अ : (ब, स आश्चर्य से अ को देखते हैं)
कैरेक्टर
बहुत ऊँची चीज़
कहने को केवल
नारी
जो माँ है, पत्नी है, बहन है
ब, स : जो माँ है, जो पत्नी है, बहन है
अ : नारी, जो माँ है, पत्नी है , बहन है
दो रुपये में अस्मत बेचती है ।
ब, स : वाह वाह !
अ : (झल्लाकर) क्या वाह वाह ?
ब : अस्मत बेचती है
अ : (तुर्शी से) लानत है ।
ब : किस पर ?
स : नारी पर ?
अ : (गुस्से से) तुम पर । तुम कभी अच्छे श्रोता नहीं हो सकते ।
कविता का मज़ा खराब कर दिया ।" (34)क

कहानी में केवल शेर सुनाने की बात हो रही थी । लेकिन शेर/कविता कहानी में नहीं थी । यहाँ उसी बात को चरितार्थ करने के लिए तथा साथ ही साथ समाज की सच्चाई को दर्शाने के लिए ये संवाद यहाँ जोड़े गये हैं।

2.

"बहन : क्लक्टर यहाँ का सबसे बड़ा राजा है, उससे बड़ा कोई नहीं ?"
साधु : हैं उससे भी बड़े हजारों ।
बहन : उनसे कहो, हो सकता है किसी को तुम्हारे बुढ़ापे और
घर की हालत पर दया आ जाए ।
साधु : तरस (हंसता है) कितनी सीधी है तू, बड़ा दरबार, बड़े लोग,
बड़ा चढ़ावा ।
बहन : फिर तो बस भगवान का ही आसरा है।
साधु : भगवान ? (शून्य में घूरता है) भगवान, हाँ शायद ।
बच्ची : मुझे भूख लगी है ताऊ
साधु : रज्जो, अपनी माँ से कहे कि वो कड़ा दे दे ।"(35)

साधु (अधेड आदमी) के घर किस प्रकार खाने के लाले पड़े हुए है। यह दर्शाने के लिए उपर्युक्त संवाद जोड़े गये हैं।

---

(34)क बारह सौ छब्बीस बटा सात (मोहन राकेश) - जितेन्द्र मित्तल, (नाट्यरूपांतर) पृ. 14-15
(35) बारह सौ छब्बीस बटा सात (मोहन राकेश) - जितेन्द्र मित्तल, (नाट्यरूपांतर) पृ. 19

निकाले गये संवाद

किसी संवाद में से एक-दो या कुछ शब्दों को हटा दिया है तो कहीं कहीं सारे के सारे संवाद को ही निकाल दिया गया है।

इस प्रकार कुल 12 स्थानों से शब्द/संवाद/वर्णन निकल दिये गये हैं। जिनमें से मुख्य हैं —

कहानी से

1. "वह आदमी अब जैसे एक मजमें में बैठकर तकरीर करने लगा"(36)
2. "वह आदमी अपनी टाँगे थोड़ी और चौड़ी करके बोला"(37)
3. "चपरासी बादशाह और गरम हुआ"(38)
4. "इसकी बड़ी कुँवारी बहन आज भी पाकिस्तान में है।"(39)
5. "और मैं ख़ुद ही तक़रीबन तक़रीबन पूरा हो चुका हूँ।"(40)
6. "उसके चले जाने के बाद कम्पाउण्ड में और आस-पास मातमी वातावरण पहले से और ग़हरा हो गया। भीड़ धीरे-धीरे बिखरकर अपनी जगहों पर चली गई। चपरासी की टाँगे फिर स्टूल पर झूलने लगी। सामने कैन्टीन का लड़का बाबुओं के कमरे में एक सेट चाय ले गया। अर्जीनवीस की मशीन चलने लगी और टिक-टिक की आवाज़ के साथ उसका लड़का फिर अपना सबक दोहराने लगा। पी ई एन - पेन- पेन कलम, एच ई एन - हेन - हेन माने मुर्गी, डि इ एन - डेन-डेन माने अंधेरी गुफा .....।"(41)

इन उपर्युक्त शब्द/संवाद / वर्णनों को नाट्यरूपांतरण में नहीं रखा गया है। क्योंकि इन संवादों / वर्णनों के बदले बहुत से संवादों को जोड़ा गया है जिसकी चर्चा की जा चुकी है। वैसे इन संवादों/वर्णनों को हटाने पर कहानी और सशक्त ही हुई है और कहानी के मूल उद्देश्य को कहीं भी चोट नहीं पहुँचाई गई है।

पहले संवाद में वर्णन ही है, और उस वर्णन को नाट्यरूपांतरण में दृश्य के रूप में ले लिया गया है।

ऐसे ही दूसरे और तीसरे वर्णन / संवाद को भी दृश्य के रूप ग्रहण कर लिया गया है।

चौथे संवाद को नाट्यरूपांतरण मे रखना नाट्यरूपांतरकार को उतना ज़रूरी नही लगा, क्योंकि बात पहले की स्पष्ट हो चुकी है और संवाद को लम्बा खींचना नाट्यरूपांतरकार को ठीक नहीं लगा। इसीलिए उक्त संवाद को निकाल दिया गया है।

पाँचवें संवाद में 'तक़रीबन-तक़रीबन' कुछ ज्यादा ही दोहराया जा रहा था। इसीलिए उस दोराने को कम करने के लिए उस संवाद को हटाया गया है।

छठवें वर्णन में यह संकेत है कि वहाँ का काम फिर वैसे ही चलने लगा। इस बात को लेकर नाट्यरूपांतरण में पूरे एक नये दृश्य का निर्माण किया गया है जो कि पाँचवाँ और

---

(36) बारह सौ छब्बीस बटा सात (मोहन राकेश) — जितेन्द्र मित्तल, (कहानी) पृ. 53
(37) बारह सौ छब्बीस बटा सात (मोहन राकेश) — जितेन्द्र मित्तल, (कहानी) पृ. 54
(38) वही पृ. 54, (39) वही पृ.54, (40) वही पृ.56, (41) वही पृ 59

अंतिम दृश्य है। इसमें कहानी की बात को और पूख्ता करने के लिए उसमें चौधरी तथा पुलिस का शोषण भी जोड़ दिया गया है।

उपर्युक्त कारणों की वजह से दर्शाये गये संवादों को नाट्यरूपांतरण से निकाल दिया गया है। इन सबमें इस नाटक को एक तरह से Improwise किया गया है। लेकिन इस Improvisation से कहानी को कोई ठेस न पहुँचे इस बात का ध्यान रखा गया है।

7.1.5 'नंगी आवाज़ें' में

इस नाट्यरूपांतरण में । श्लोक 6 गीत 29 बार नेपथ्य स्वर हैं, 607 संवाद हैं तथा 374 वर्णन हैं। इस प्रकार कुल 1017 उल्लेख हैं । 607 संवादों में कहानी से ज्यों के त्यों संवाद नगण्य है। कहानी के 7 पृष्ठों को 80 पृष्ठों में बदला गया है । अर्थात 1/11 ग्यारह गुना से अधिक संवाद जोड़े गये हैं। कई संवादों को निकाला तो कई संवादों को परिवर्तित किया गया है। कहानी में वर्णन / संवाद 96 हैं।

संवादों में परिवर्तन

वैसे मुख्यत: संवाद कहानी में बहुत कम संवाद है जिनमें परिवर्तन हुए है । उनमें से मुख्य हैं -

कहानी से

1. " अच्छा , हो जायगा बन्दोबस्त । तुम्हारी भाभी से आज ही बात करता हूँ कि वह अपनी मिलने जुलने वालियों से पूछताछ करे ।" (42)

नाट्यरूपांतर से

"भोलू : अरे भाई शादी क्या कोई रोटी है जो तुझे उठाकर दे दूँ, धन्नो से बात करूँगा ।"(43)

कहानी में भोलू (गामा) भाभी के पास उसके पाँच सौ रुपये होने की बात कहता है। इसके बदले में गामा(भोलू) कहता है बन्दों बस्त हो जायेगा । नाट्य रूपांतरण में रुपयों वाली बात नहीं है। इसीलिए वहाँ 'धन्नों से बात करूँगा' है। भाभी के स्थान धन्नों नाम इसलिए लिया गया है ताकि धन्नो नाम होने का संकेत मिल सके ।

कहानी से :-

2. "गामा ने भोलू से कहा, तुम अजीब आदमी हो । नयी-नयी शादी, और बीवी को मायके भेज दिया ।"(44)

नाट्यरूपांतर से

" भोलू : अरी मेहरबान मैं तो अपने घर में बात कर रहा हूँ ।
नई-नई शादी, और घरवाली को तिवारा मायके भेज दिया, कहीं ऐसा भी होता है ?"(45)

---

(42) मंटो की तीस कहानियाँ — (सआदत हसन मंटो), संपादक — नीलाभ पृ. 69
(43) नंगी आवाजें (मंटो) — जितेन्द्र मित्तल, पृ.47
(44) मंटो की तीस कहानियाँ — संपादक — नीलाभ, पृ.72
(45) नंगी आवाजें — (सआदत हसन मंटो) — जितेन्द्र मित्तल, पृ.78

कहानी में (गामा) भोलू से प्रत्यक्ष रूप से पूछता है कि बीवी को मायके क्यों भेज दिया इतने दिन आदि । लेकिन नाट्यरूपांतरण में गामा भोलू अपनी पत्नी से पूछता है कि भोलू (गामा) ने अपनी पत्नी को मायके क्यों भेजा । अर्थात् ऐसी बातें भाई-भाई के बीच कम होती है। ऐसे और भी बदलाव नाट्यरूपांतरण में देखे जा सकते हैं।

कहानी से :-

3. "तुम जो कहते हो ना कि भोलू को आयशा पसन्द नहीं आयी, यह गलत है।"[46]

नाट्यरूपांतर से

"धन्नो : यह बात नहीं है ।
भोलू : तो फिर क्या बात है ?
धन्नों : तुम अपना काम करो मेरा मुँह न खुलवाओ ।"[47]

कहानी में उक्त संवाद द्वारा एक तरह से बात समाप्त हो गई है। लेकिन नाट्यरूपांतरण में बात को समझाने के लिए उसको थोड़ा लम्बा खींचा गया है।

कहानी से

4. " गामा की बीवी बोली , आयशा ने अपनी किसी सहेली से कहा ..... बात उड़ते उड़ते मुझ तक पहुँच गयी । "[48]

नाट्यरूपांतर से

"धन्नो : हाँ, मै ठीक कह रही हूँ, राजकली ने मुझसे नहीं अपनी सहेली से कहा है कि गामा .... ?[49]"

नाम बदलने के संकेत के साथ साथ गामा के विषय में बात कही जा रही है, ये स्पष्ट किया गया है।

इस प्रकार से और भी परिवर्तन इस नाट्यरूपांतरण में किये गये हैं।

जोड़े गये संवाद

इसमें कुछ संवाद ही नहीं अपितु कई नये दृश्यों को जोड़ा गया है, जैसे प्रथम दृश्य सारा का सार नया है तो जायज़ है कि सारे के सारे संवाद भी नये होंगे ।

दृश्य दो

" भोलू : (प्रवेश करते हुए) गामा ओ गामा, अबे उठ (बराबर में लेटते हुए) अरे धन्धे पर नहीं जाएगा क्या ? ये साला गामा भी क्या घोड़े बेचकर सोता है, वाकई में मुकद्दर वाला है, तबियत से खुले में, ठण्डी हवा में सोता है, ना राँय-राँय ना काँय-काँय (पग ध्वनि सुनकर, घबड़ाकर उठ बैठता है) अरे ओ गामा अब तो उठ जा ।

---

(46) मंटो की तीस कहानियाँ — संपादक — नीलाभ, पृ.73
(47) नंगी आवाजें (मंटो) — जितेन्द्र मित्तल, पृ. 79
(48) मंटों की तीस कहानियाँ — संपादक — नीलाभ, पृ.73
(49) नंगी आवाजें (मंटो) — जितेन्द मित्तल, पृ.79

धन्नो : (प्रवेश करते हुए) तुम्हे कौन-सी राँय-राँय है ? मैं या मेरी औलाद ?

भोलू : अँय (घबड़ाकर) कोई नहीं, कोई भी नहीं ।

धन्नो : अरे एक-एक टुकड़े को .... न दूँ तो भूखा मर जाए !" (50)

उपर्युक्त संवादों को जोड़कर ये दर्शाने की कोशिश की गई है कि शादी करके भोलू कैसे परेशान तथा गामा न करके कितना सुखी है । ऐसे ही

दृश्य तीन

"फौजी : (बायें विंग से) कबाड़ी वाला, फटी पुरानी चप्पल, जूते नमक से बदल डालो ।

(मंच के मध्य में आते हुए)

पुराना टूटा-फूटा लोहा कबाड़ बेच डालो ।

गामा : (दाये विंग से फौजी की आवाज़ मद्धिम पड़ने के साथ ही)

कलाई, कलईगीर, बर्तनों पर कलई करवा लो,

(मंच के मध्य में आते हुए)

मुर्दे बर्तन ज़िन्दा करा लो । बर्तनों का डागदर ।

(बैठते हुए)

कलईगीर ।"(51)

कहानी में भोलू (गामा) का व्यवसाय कहा गया है लेकिन नाट्यरूपांतरण में उसको करते हुए दिखाया है। उसी के लिए उपर्युक्त संवादों का निर्माण किया गया है।

इस प्रकार जोड़े गये संवादों की संख्या बहुत है। उन सारे संवादों द्वारा नाट्यरूपांतरण को विस्तार दिया गया है। कहानी की व्याख्या के साथ-साथ नये संवादों द्वारा नाट्यरूपांतरण को नया रूप दिया गया है।

निकाले गये संवाद

नाट्यरूपांतरण में बहुत से नये संवाद जोड़ने के साथ-साथ कुछ अतिरिक्त संवादों को निकाला भी गया है । जैसे

1. " गामा ने पूछा, ठीक क्या है ? जो बात है बताओ !
क्या तुम्हें पसन्द नहीं आयी आयशा ?" (52)

2. " यह बात नहीं है तो और क्या बात है ? भोलू बात गोल कर गया । पर थोड़े ही दिनों बाद उसके भाई ने फिर बात छेड़ी । भोलू उठ कर क्वार्टर के बाहर चला गया । बाहर एक चारपाई पड़ी थी । उस पर बैठ गया । भीतर से उसको अपनी भाभी की आवाज़ सुनायी दी ।"(53)

इसी प्रकार से और संवाद तथा वर्णन भी नाट्यरूपांतरण से निकाल गये हैं। उपर्युक्त संवाद तथा वर्णन का सन्दर्भ नाट्यरूपांतरण में नहीं है, क्योंकि कहानी में भोलू और

---

(50) नंगी आवाज़ें — (मंटो) — जितेन्द्र मित्तल, पृ.27, (51) वही - पृ. 31

(52) मंटो की तीस कहानियाँ — (मंटो) — नीलाभ पृ.72, (53) वही - पृ.72,73

गामा के संवाद हैं जिसमें वे दुल्हन आयशा के जाने की बात पर वार्तालाप करते हैं। नाट्यरूपांतरण में इसी स्थान पर गामा (भोलू) तथा उसकी पत्नी के संवाद हैं। इसीलिए उपर्युक्त संवाद तथा वर्णन को नाट्यरूपांतरण में नहीं रखा गया है।

7.2 'कहानी का रंगमंच' : संवाद परिवर्तन

कहानी का रंगमंच जैसे कि नाम से ही विदित होता है। इसमें कहानी या उपन्यास का नाट्यरूपांतरण नहीं किया जाता है। बल्कि इसमें कथा साहित्य का मंचन किया जाता है। अर्थात इसमें बदलाव बहुत कम होते हैं। लेकिन फिर जब मंचन हो रहा है तो कुछ न कुछ परिवर्तन तो होता ही है। ऐसे ही सन्दर्भित कहानियों से भी बहुत कुछ निकाला भी है तथा कुछ परिवर्तन भी किया है।

7.2.1 'धूप का एक टुकड़ा' में संवाद परिवर्तन

कुछ अपवादों को छोड़कर इसके मंचन में संवाद ज्यों के त्यों हैं। वैसे अपवाद तो सभी में मिल जाते हैं।

उदाहरण :-

कहानी से

1. "मुझे यह सोचकर काफी हैरानी होती है कि"[54]

मंचन से

"क्योंकि"[55]

नाट्यरूपांतरण में कहानी का सारा उपर्युक्त वर्णन निकाल दिया गया है और उसके स्थान पर केवल 'क्योंकि' जोड़ा गया है। इस वर्णन के बिना बात स्पष्ट हो रही थी इसीलिए उक्त संवाद को नहीं रखा गया है। यहाँ नायिका को हैरानी नहीं सिर्फ इच्छा होती है पैरेम्बुलेटर में देखने की। वैसे अर्थ में कोई अनर्थ इस वाक्य से नहीं हुआ है। ऐसा होता तो इस वाक्य को नहीं निकाला जाता। कहानी के पृष्ठ 13 पर

कहानी से

2. "यह पत्ता मेरा है, और वह पत्ता उसका"

मंचन से (पृष्ठ 31)

"यह पत्ता आपका है और दूसरा किसी दूसरे का ...."

इस बदले हुए वाक्य में दूर होने का दु:ख गहरा है। आपका सम्बोधन दूरी को दर्शाता है।

अधिकतर इस कहानी में संवाद नहीं है जो गौण रूप में है उन पर चर्चा की गई है।

---

(54) कव्वे और कालापानी — निर्मल वर्मा, पृ. 11

(55) तीन एकांत — निर्मल वर्मा, पृ.23

7.2.2 ' डेढ़ इंच ऊपर ' में

'धूप का एक टुकड़ा' मे कुछ अपवादों को छोड़कर सभी संवादों को ज्यों का त्यों रखा गया । लेकिन इसमें बहुत से लम्बे-लम्बे संवादों को निकाल दिया गया है। कहीं कुछ परिवर्तन तो कहीं कुछ जोड़ा भी गया है।

संवाद परिवर्तन

नाट्यरूपांतरण की तरह कहानी का रंगमंच में अधिक परिवर्तन नहीं होते हैं । गौण रूप में जो परिवर्तन हुए है वे निम्नप्रकार हैं —

कहानी से

"कर सकते हैं "(56)

मंचन से

"भर सकते हैं "(57)

सन्दर्भ के अनुसार भर सकते हैं सटीक है । इसलिए उक्त संवाद को परिवर्तित कर दिया गया है ।

जोड़े गये संवाद

"जैसे कि पहले कहा जा चुका है। इसमें कुछ जोड़ा भी गया है।

मंचन से

1. "जिसे मैं जानता था और नहीं भी"(58)

इस संवाद में बात पर जोर दिया गया है ।

निकाले गये संवाद

कहानी से

1. "मैं तो आपको अनुभव से कहता हूँ (59)"
2. "आपने अक्सर देखा होगा ....दूसरे ने भोगा था ।"(60)
3. "बिल्ली ? नहीं उन दिनों .... शुरु किया था ।"(61)
4. "देखिये ... मैं आपसे एक ... अनुमान भी नहीं लगा सकता ।"(62)
5. "मुझे विश्वास नहीं हो रहा था .... इस तरह टटोल रहा था ।"(63)
6. " उन्होंने सोचा, मैं अपनी खाल बचाने के लिए कन्नी काट रहा हूँ ।"(64)

---

(56) मेरी प्रिय कहानियाँ — निर्मल वर्मा, पृ. 92
(57) तीन एकांत — निर्मल वर्मा, पृ.44
(58) वही पृ.53
(59) मेरी प्रिय कहानियाँ — निर्मल वर्मा, 92
(60) मेरी प्रिय कहानियाँ — निर्मल वर्मा पृ. 96, (61) वही पृ. 96,
(62) वही पृ. 96,97 (63) वही पृ. 98, 99, (64) वही पृ. 99

7. "उन्होंने उससे उम्मीद छोड़ दी थी, लेकिन .... मेरे पास कबूल करने के लिए कुछ भी नहीं था ।"[65]

8. "अक्सर कहा जाता है ...छिपाने का साहस होता है ।"[66]

पहले संवाद को इसलिए निकाला गया है कि यह संवाद है । अक्सर लोग यह कहते रहते है कि मैं यह अनुभव से कहता हूँ आदि । अत: इस संवाद को न रखना ही निर्देशक ने ठीक समझा ।

दूसरे संवाद में दार्शनिकता अधिक है और साधारण जनता के पल्ले ये बातें इतनी आसानी से नहीं पड़ती हैं । इसीलिए उपर्युक्त संवाद को नाट्यरूपांतरण में नहीं रखा गया है।

तीसरे संवाद में ऐसा लग रहा था जैसे विषय से हटकर बिल्ली के विषय में कहा जा रहा है । अत: बिल्ली का विषय वहाँ से हटा दिया गया है।

चौथे संवाद में जीवन के विषय में बहुत गंभीर बातें हैं । एक 'Pub' में बैठे आदमी से ऐसी बातें निर्देशक को असहज लगी और नतीजा उक्त संवाद को मंचन में नहीं रखा गया है।

पाँचवें संवाद / वर्णन में अधिकतर ब्योरा ही दिया गया है। ऐसा लगता है कि निर्देशक कहानी को कुछ छोटी करना चाहते हैं। इसीलिए वे बहुत से संवादों को हटाने की कोशिश में हैं।

छठवें संवाद को हटाने पर कोई अन्तर न आने कारण उसे हटा दिया गया है।

सातवें संवाद में नायक अपने दुखों के विषय में कह रहा है । पहली मुलाकात में किसी से अपने दु:खों के विषय में कहना निर्देशक को असहज लगा । इसीलिए उन्होंने इस संवाद को कहानी के मंचन में नहीं रखा है।

आठवें संवाद में भी दार्शनिकता अधिक है । इसीलिए इस संवाद को निकाला गया है।

इस प्रकार उपर्युक्त विवेचन में देखा गया है कि कहीं संवाद के शब्दों में परिवर्तन किया गया है, कहीं संवादों को हटा दिया गया है तथा कहीं जोड़ा भी गया है। जिससे कहानी को मंचन के अनुरूप बनाया जा सके ।

7.2.3 'वीकएंड' में

संवादों में बड़े बड़े तो नहीं, लेकिन छोटे-मोटे परिवर्तन किये गये हैं । कुल 24 संवादों में परिवर्तन किये गये हैं । जिनमें मुख्य हैं कहानी में पृष्ठ 34 और 'तीन एकांत' पृष्ठ 58 पर कहीं 'उसे' को 'मुझे', 'वह' को 'मैं', आदि कर दिया गया है ताकि मैं अर्थात जो पात्र मंचन में है उस पर ज़ोर पड़े । और आगे हैं —

---

[65] मेरी प्रिय कहानियाँ — निर्मल वर्मा, पृ. 100

[66] वही — पृ. 101

संवाद परिवर्तन

कहानी से

1. "ये उनके दिन थे"[67]

मंचन से

"ये हमारे दिन थे[68]"

वर्णनात्मकता को पात्र के कहने पर प्रथम पुरुष का वाक्य उत्तम पुरुष में आ गया है।

कहानी से

2. "उस आदमी को, जो स्क्वायर पार कर रहा था"[69]

मंचन से

"अब वह आ रहा है।"[70]

कहानी से

3. "मुझे ? मैंने सिर को उसके कंधों पर टिका दिया अब मेरे सोने की बारी थी ।"[71]

मंचन से

"बुरा क्यों लगेगा ? मैं महिनों से उसकी बच्ची को देखने को उत्सुक रही हूँ ।"[72]

कहानी में संकेत के माध्यम से बात कही गई है। लेकिन मंचन में बात को स्पष्ट करना जरूरी था इसीलिए उपर्युक्त परिवर्तन किया गया है।

इस प्रकार और भी कई स्थानों पर संवादों में परिवर्तन किया गया है।

जोड़े गये संवाद

इसके मंचन में कुछ शब्दों । संवादों को जोड़ा भी गया है। भले ही चाहे संख्या में वे सबसे कम है, केवल पाँच हैं।

1. कहानी के पृष्ठ 39 पर 'वह मुझे' को 'पर वह मुझे' कर दिया गया है।
   'पर' लगाने से अर्थ है कि महिला तो लड़की को समझ रही है पर वह इसे नहीं समझ रही है।
2. पृ. 40 पर "वे घूम रहे हैं" को "वे अब भी घूम रहे हैं" कर दिया गया है जिससे इंतज़ार की तीव्रता दिखाई देती है।
3. पृ. 42 पर "फिर मेरे कंधों को छुआ" को "फिर उसने मेरे कंधों को छुआ।" उसने कहने से बात को स्पष्ट किया जा रहा है।
4. पृ. 44 पर .."उतरने लगा..." को "उतरने, तब भी मुझे उनकी चीखें सुनायी दे रही थी । चीखें ..." यहाँ बच्ची के प्रति उस पुरुष को आत्मीयता दर्शायी गई है।

---

[67] बीच बहस में (कहानी संग्रह) - निर्मल वर्मा, पृ.35, [68] तीन एकांत - निर्मल वर्मा, पृ.58,
[69] बीच बहस में — निर्मल वर्मा पृ.43, [70] तीन एकांत — निर्मल वर्मा पृ. 67,
[71] बीच बहस में — निर्मल वर्मा पृ.36, [72] तीन एकांत — निर्मल पृ. 63

5. पृ 46 पर "अपनी तरफ खींचता हुआ" को "मुझे अपनी ओर खींचता हुआ ।" कर दिया गया है। मुझे कहने से बात को स्पष्ट कर दिया गया है।

निकाले गये संवाद

निकाले गये संवादों की संख्या 59 हैं । उनमें से मुख्य हैं।

कहानी से

1. " उसने लिहाफ उठाया ... कागज पर उतर आई थी ।"[73]

इस संवाद को मंच पर कहने से शायद थोड़ी बहुत अश्लीलता होती, इसीलिए इस संवाद को निकाल दिया गया है।

2. "उसने सोचा ... बीच में रोक दिया "[74]

ये संवाद भी थोड़ा बहुत खुला था । इसीलिए इस संवाद को हटा दिया गया है।

3. "उसने अपने होंठ उसके कानों पर ... सहसा ठिठक गई है।"[75]

यहाँ भी ऊपर वाला क्रम ही जारी है।

4. "उसके हाथ सुन्न पड़े रहे .....शुरु कर सकेगी ।"[76]

इस संवाद में बात कुछ स्पष्ट नहीं थी । इसीलिए इस संवाद को निकाल दिया गया है।

5. "वह उन्हें देखती रही .... आ खड़ी हुई ....."[77]

इस संवाद के न रहने पर भी कोई फ़र्क नहीं पड़ रहा था । अत: इस संवाद को निकाल दिया गया है।

जो संवाद निर्देशक को ग़ैर ज़रूरी मालूम हुआ तो उन्होंने उसे हटा दिया । वैसे अर्थ में कोई अनर्थ नहीं किया गया है । ऐसा होता तो निर्देशक उक्त वाक्य/शब्दों आदि को नहीं हटाते । बात को स्पष्ट या मज़बूत करने के लिए उक्त परिवर्तन किये गये हैं ।

इस प्रकार उपर्युक्त विवेचन द्वारा देखा गया है कि कहीं संवाद के शब्दों में परिवर्तन किया गया है, कहीं संवादों को हटा दिया गया है तथा कहीं कुछ जोड़ा भी गया है । इन सबके द्वारा कहानी को नाटक जैसा एक नया रूप दिया जा सके, इसीलिए ये परिवर्तन किए गये हैं।

7.3 उपन्यास का नाट्यरूपांतरण : संवाद परिवर्तन

उपन्यास के नाट्यरूपांतरण में अधिकतर संवादों/वर्णनों को छाँट दिया जाता है। कहीं अपवाद रूप में उपन्यास के नाट्यरूपांतरण में नये संवादों को भी जोड़ा जाता है। सन्दर्भित पाँच उपन्यास 'गोदान', 'मैला आँचल','महाभोज', 'राग दरबारी', तथा 'काजर की कोठरी' इनमें से तीन उपन्यासों 'गोदान', 'मैला आँचल' तथा 'राग दरबारी' से बड़ी मात्रा में वर्णनों/संवादों को निकाल दिया गया है जिसका मुख्य कारण उनका बृहत् होना है। 'महाभोज' तथा 'काजर की कोठरी' के नाट्यरूपांतरण में कुछ नये दृश्यों के माध्यम से अनेक नये संवादों का निर्माण किया गया है जिसका मुख्य कारण इन दो उपन्यासों का आकार में छोटा होना है।

---

(73) बीच बहस में - निर्मल वर्मा, पृ.33, (74) वही पृ 33, (75) वही पृ. 33,
(76) बीच बहस में - निर्मल वर्मा, पृ.33,34, (77) वही पृ.34

उक्त तीन उपन्यासों के नाट्यरूपांतरों से वर्णनों / संवादों को निकालने के विषय में रूपांतरकारों ने अनेक कारण बताये हैं । जैसे समय, पात्र, दृश्य, मंच की सीमा, सन्दर्भ आदि । वर्णनों को नाट्यरूपांतरण में नहीं रखा गया है।

परन्तु फिर एक बार कह सकते हैं कि लेखक के उद्देश्य को, थीम (Theme) को बदला नहीं गया है। क्योंकि मंचन में अपने संकेत होते हैं । बहुत से वर्णनों के माध्यम से पूरा कर लिया गया है। जिससे वर्णन के न होने पर भी दृश्य के माध्यम से दर्शक संदर्भ को ठीक प्रकार से समझ सके । वैसे वर्णन का मतलब भी सन्दर्भ को समझाना होता है।

इस प्रकार काफी हद तक नाट्यरूपांतरकार, निर्देशक तथा पात्र लेखक की बात को दर्शकों तक पहुँचाने में सफल रहे हैं। साहित्य को साधारण जनता से जोड़कर साहित्य को अपना योगदान प्रदान कर रहे हैं।

7.3.1 'गोदान' (होरी) में संवाद परिवर्तन

संवादों में कहीं-कहीं सन्दर्भ के अनुसार परिवर्तन किये गये हैं। जैसे कि देखा गया है उपन्यास के नाट्यरूपांतरण से बहुत से वर्णनों/संवादों को निकाला गया है तो स्वाभाविक दृश्यों को तोड़ना पड़ेगा और फिर तोड़ने के बाद उन्हें एक सूत्र में पीरोना भी पड़ेगा । इसलिए इस पीरोने वाले धागे के रूप में कुछ संवादों को परिवर्तित किया गया है। इसमें कितना तोड़ा गया है। उसे पृष्ठों की संख्या देखकर समझा जा सकता है। उपन्यास के 305 पृष्ठ हैं जबकि नाट्यरूपांतरण 79 (छोटे पृष्ठ) है। अर्थात तीन गुना से अधिक उपन्यास से संवाद / वर्णनों को छाँट दिया गया है।

संवाद परिवर्तन

मुख्य रूप से जिन संवादों को बदला गया है। वे हैं -

उपन्यास से:

1. "रूपा कूदती हुई हीरा के घर चली । द्वेष का माया जाल बड़ी-बड़ी मछलियों को ही फँसता है। छोटी मछलियाँ या तो उसमें फँसती ही नहीं या तुरन्त निकल जाती हैं । उनके लिए वह घातक जाल क्रीडा की वस्तु है, भय की नहीं । भाइयों से होरी की बोलचाल बन्द थी, पर रूपा दोनों घरों में आती-जाती थी । बच्चों से क्या बैर ।

लेकिन रूपा घर से निकली थी कि धनिया तेल लिए मिल गई । उसने पूछा - साँझ की बेला कहाँ जाती है, चल घर । रूपा माँ को प्रसन्न करने के प्रलोभन को न रोक सकी । धनिया ने डाँटा - चल घर, किसी को बुलाने नहीं जाना है। रूपा का हाथ पकड़े हुए वह घर आयी और होरी से बोली — मैंने तुमसे हजार बार कह दिया, मेरे लड़को को किसी के घर न भेजा करो । किसी ने कुछ कर-करा दिया, तो मैं तुम्हें लेकर चाटूँगी ?

ऐसा ही बड़ा परेम है, तो आप क्यों नहीं जाते ? अभी पेट नहीं भरा जान पड़ता है। होरी नाँद जमा रहा था । हाथों में मिट्टी लपेट हुए अज्ञान का अभिनय करके बोला — किस बात पर बिगड़ती है भाई ? यह तो अच्छा नहीं लगता कि अन्धे कूकर की तरह हवा को भूँका करे ।

धनिया को कुप्पी में तेल डालना था । इस समय झगड़ा न बढ़ाना चाहती थी । रूपा भी लड़कों में जा मिली ।" (78)

नाट्यरूपांतर से

"(रूपा जाने को बढती है कि तेल लिए धनिया आ जाती है।)

धनिया : कहाँ चली ? हूँ, काका को बुलाने जाती होगी । चल अन्दर , किसी को बुलाने नहीं जाना है। (होरी से) मैंने तुमसे हजार बार कह दिया, मेरी लड़कियों को किसी के घर न भेजा करो । किसी ने कुछ कर-करा दिया, तो मै तुम्हे लेकर चाटूँगी । (अन्दर जाती है)

होरी : (अनजान-सा) किस बात पर बिगड़ती है, भाई । यह तो अच्छा नहीं लगता कि अन्धे कूकुर की तरह हवा को भूँका करें । (बाहर जाता हुआ) भाई मेरा बुरा चेतें, मैं क्यों उनका बुरा चेतूँ । अपनी-अपनी करनी अपने-अपने साथ । मैं आप ही जाता हूँ ।"(79)

पहली बात संवाद तथा वर्णन को संक्षिप्त किया गया है। वर्णन को इसलिए निकाला गया है क्योंकि संवाद से पता चल रहा है कि रूपा बताती है कि वह कहाँ जा रही है । लेकिन उस बात को और भी संक्षिप्त कर धनिया से ही उसका अर्थ कहलवा दिया है। लड़के के स्थान पर धनिया से लड़कियाँ कहलवाया गया है जो सन्दर्भ के अनुसार सटीक है। उपन्यास में धनिया, होरी के संवाद के बाद अन्दर जाती है । लेकिन नाट्यरूपांतरण में वह अपना संवाद कहकर पहले ही अन्दर चली जाती है। ताकि होरी का अंजानापन और भी उभर सके । उपन्यास में काफी बाद में होरी सोचता है कि —

"भाई उसका बुरा चेते, वह क्यों उसका बुरा चेते ?"(80)

यहाँ सोचने को संवाद बनाया गया है।

इन सारे परिवर्तनों से बात को स्पष्ट ही किया गया है। उपन्यास - को चोट पहुँचाने की कोशिश नहीं की गई है।

उपन्यास से

2. " धनिया ने पूछा - कहाँ लिये जाते हो रात को ?

होरी ने एक पग बढ़ाकर कहा- ले जाता हूँ भोला के घर ।

लौटा दूँगा ।

धनिया को विस्मय हुआ, उठकर सामने आ गई और बोली लौटा क्यों दोगे ? लौटाने के लिए ही लाये थे ?

हाँ, इसके लौटा देने में ही कुशल है।

क्यों बात क्या है ? इतने अरमान से लाये और अब लौटाने जा रहे हो ? .. क्या भोला रुपये माँगते हैं ?

---

(78) गोदान — प्रेमचन्द, पृ. 35, (79) होरी — विष्णु प्रभाकर, पृ. 27,28

(80) गोदान — प्रेमचन्द, पृ. 35

नहीं, भोला यहाँ कब आया । तो फिर क्या बात हुई ? क्या करोगी पूछकर ?"[81]

नाट्यरूपांतर से

"धनिया : किसे लौटा दोगे ?
होरी : (ठिठक कर) गाय को ..
धनिया : क्यों, क्या हुआ ? लौटा क्यों दोगे ? लौटाने के लिए लाए थे ?
होरी : हाँ, लौटा देने में ही कुसल है।
धनिया : क्यों, बात क्या है ? क्या भोला रुपए माँगता है ?
होरी : नहीं, भोला यहाँ कब आया ?
धनिया : तो फिर क्या बात है ?
होरी : क्या करोगी पूछ कर ?" [82]

संवाद को संक्षिप्त करने पर भी बात का अर्थ स्पष्ट है। इसीलिए संवाद को संक्षिप्त कर दिया गया है।

जोड़े गये संवाद

नये रूप से कहीं वर्णन तो कहीं एकाध संवादों को जोड़ा गया है जिससे कि सन्दर्भ जुड़ सके । जैसे —

नाट्यरूपांतर से

1. "गोबर : तो ले ले, कौन रोकता है।"[83]

2. "होरी : (पुकारता हुआ) गोबर की माँ ...गोबर की माँ, गाय आ गई । (धनिया तेजी - से, प्रसन्न होती हुई आती है ।)
धनिया : क्या गाय आ गई ?"[84]

3. "होरी : तो तू ही पढ़ी है ?
धनिया : हाँ पढ़ी हूँ तभी तो कहती हूँ कि गाय आँगन में बँधेगी"[85]

पहले संवाद में गोबर के विरोध को और तीव्र करने के लिए उक्त संवाद जोड़ा गया है।

दूसरे संवाद में होरी की खुशी को दर्शाया गया है।

तीसरे संवाद में होरी और धनिया का विवाद दर्शाकर नाटकीयता का निर्माण किया गया है।

इसी प्रकार और भी नये संवादों को जोड़ा गया है।

---

(81) गोदान — प्रेमचन्द, पृ. 36,37,
(82) होरी — विष्णु प्रभाकर, पृ. 28
(83) होरी — विष्णु प्रभाकर, पृ.16,
(84) होरी — विष्णु प्रभाकर, पृ. 22
(85) होरी — विष्णु प्रभाकर, पृ. 23

निकाले गये संवाद

निकाले गये संवाद तथा वर्णन इसमें बहुत है। उपन्यास का 1/3 से भी कम है । उनमें से एकाध उदाहरण, इस प्रकार है -

1. "हीरा ने कहा - जब तक एक में थे , एक बकरी भी नहीं ली । अब पछाई गाय ली जाती है । भाई का हक मारकर किसी को फ़लते-फ़ूलते नहीं देखा । "[86]
2. " झुनिया ने कटाक्ष करके कहा - तो यह कहो, तुम भी मतलब के यार हो । "[87]

इस प्रकार नाट्यरूपांतर से कई गुना अधिक संवादों को निकाल दिया गया है।

मंच की सुविधा, होरी से प्रत्यक्ष मुख्य रूप जुड़े सन्दर्भों को दर्शाकर, गोदान का नाट्यरूपांतरण किया गया है। संवादों में उपर्युक्त परिवर्तन कर नाट्यरूपांतरण को सार्थक बनाया गया है।

7.3.2 'मैला आँचल' में

इसके नाट्यरूपांतरण में बहुत कुछ निकालने के साथ-साथ सूत्रधार, नटी तथा विदूषक (धिकला) द्वारा नये संवादों को जोड़ा गया है और कहीं-कहीं सन्दर्भ के अनुसार थोड़ा-बहुत परिवर्तन भी किया गया है ।

संवाद परिवर्तन

उपन्यास में पहले वर्णन है कि मिलटरी आई है। नाट्यरूपांतर में सूत्रधार और नटी ' रेणु के उपन्यास को नाटक बनाया आदि ' कहते हैं।

उपन्यास से

1. "अरे बाप । चीता - बाघ की तरह देह हो गया है ... धन्न है ।
देखिए आप लोग यादव टोली का एक नौजवान कहता है, हम लोग गाँधी जी का जै करते हैं तो आप लोगों के कान में लाल मिर्च की बुकनी पड़ जाती है। देखिए ।
अरे भाई ? सब महतमा जी का परताप है।
कौन सह सकता जब गुड़ गुंजन सहे तो मिसरी नाम धराए ।"[88]

नाट्यरूपांतर से

"आदमी - एक : अरे बाप रे ।
आदमी - दो : चीता -बाघ की तरह ... । धन्न हैं ।
आदमी-तीन : देखिए आप लोग । ...सब लोग देखिए । हम लोग गन्ही महतमा का जै करते हैं, तो आप लोगों के कान में लाल मिर्च की बुकनी पड़ जाती है। देखिए ।
आदमी -तीन : अरे भाई यह सब महतमा जी का परताप है। कौन सह सकता है । वाजिब बात । दूसरा कौन सह सकता है।"[89]

---

[86] होरी - विष्णु प्रभाकर, पृ. 35,36, [87] वही पृ. 39
[88] मैला आँचल - फणीश्वरनाथ रेणु, पृ. 30 [89] मैला आँचल (रेणु) - हृषीकेश सुलभ, पृ. 25

उपन्यास मे जो रेखांकित शब्द हैं वे नाट्यरूपांतर में नहीं रखे गये हैं। पहले रेखांकित शब्दों को निकालकर ख़ामोशी को रखकर उससे भी अधिक भाव समझने के लिए लचीलापन रखा गया है। दूसरे शब्दों को निकालकर उसे आदमी-तीन का नाम देकर बात को स्पष्ट कर दिया गया है। तीसरे वाक्य को इसलिए निकाला गया है कि भाषा को कठिन न होने दिया जाय ।

उपन्यास से

2. "सूई दीजिएगा ?

हूं ।

डॉक्टर सिरिंज ठीक करता है । युवती आँखें खोल देती है -

सूई ? .... नहीं, सूई नहीं । माँ । अरे बाप ... ।

अच्छा सूई नहीं देंगे । कैसी तबियत है ? अच्छी बात है । हूँ । क्यों बेहोश हो गई । हाँ, बेहोशी कैसे हुई ? डर लगा था । हूँ । काहे का डर लगा था ? ....तब इसके बाद ? देह घूमने लगी । अब कैसी है ? डर तो नहीं लगता ? दवा भेज दूँगा, अब डर नहीं लगे।....दवा ? ...दवा नहीं । माँ मै दवा पियूँगी । वह , सूई भी नहीं और दवा भी नहीं ? ... मीठी दवा ?"(90)

नाट्यरूपांतर से

"कमली की माँ : सूई दीजिएगा ।

डॉक्टर : हाँ ।

कमली : (अचानक उठकर बैठ जाती है।) सूई ! नहीं, सूई नहीं मां । मैं सूई नहीं लूंगी ।

डॉक्टर : अच्छा सूई नहीं । कैसी तबीयत है ?

कमली : ठीक है ।

डॉक्टर : अच्छी बात । ... हूँ । क्यों बेहोश हो गयी थी ?

कमली : ओ ... वो .... वो ... वो ...

डॉक्टा : डर लगा था ?

कमली : हूँ ।

डॉक्टर : इसके बाद ?

कमली : देह घूमने लगी ।

डॉक्टर : ठीक है । मै दवा भेज दूंगा । अब डर नहीं लगेगा ।

कमली : दवा नहीं माँ मै दवा नहीं पिउंगी ।

डॉक्टर : वाह । सूई भी नहीं और दवा भी नहीं । मीठी दवा ।"(91)

उपन्यास में सिरिंज ठीक करने का वर्णन है, जो दृश्यात्मक रूप में दर्शाया जा सकता है। वहाँ आँखें खोलने की बात है तो उपन्यास में उठकर बैठने की बात है। क्योंकि अगर

---

(90) मैला आँचल - फणीश्वरनाथ रेणु, (उपन्यास), पृ. 54

(91) मैला आँचल - हृषीकेश सुलभ, (नाट्यरूपान्तर), पृ. 38

फिल्म या टी.वी. धारावाहिक हो तो वहाँ आँखे खोलने की बात को (close up) द्वारा दर्शाया जा सकता है। लेकिन मंच पर वह संभव नहीं है। अत: मंच की आवश्यकता अनुसार कमली को उक्त रूप में दर्शाया जिससे अभिनय की छटा भी दिखा दी गई है। बाद में संवाद को थोड़ा संक्षिप्त किया गया है।

उपन्यास से

3. "रनजीत बीड़ी की राख झाड़कर चुप हो जाता है।
डॉक्टर ने लक्ष्य किया है, रनजीत ने 'मगर' पर आकर पूर्ण विराम दे दिया है।
'मगर क्या ?' यही देखिए न । तीन जगह बातचीत चली मगर ...पहली जगह से तो पान देने की बात भी हो गई थी । ठीक तिलक-पान के दिन लड़के की माँ मर गई । दूसरी जगह बातचीत ठीक हुई तो उसके घर में आग लग गई । तीसरे लड़के को 'मैया' हो गया। अब कोई लड़का वाला तैयार ही नहीं होता है। हजार, दो हजार, पाँच हजार रुपैया भी कबूलते हैं, मगर ... । आखिर में एक पछवरिया कैथ को घर-जमैया रखने के लिए लाए, बस उसी दिन से कमली को मिरगी आने लगी । लोग तो कहते हैं कि कमला मैया नहीं चाहती हैं कि कमली की सादी हो । कमला मैया भी कुमारी ही थीं न । अब आप लगे हैं। किसी तरह कमली दैया को आराम कर दीजिए दागदर बाबू । जो बक्सीस माँगिएगा, तहसीलदार दे देंगे ।"(92)

नाट्यरूपांतर से

"डॉक्टर : मगर क्या ?

विश्वनाथ : देखिए ना । तीन जगह बात चली, मगर .... ।
पहली जगह से तो बात भी पक्की हो गई थी । ठीक तिलक-पान के दिन लड़के की माँ मर गई । दूसरी जगह बातचीत ठीक हुई, तो उसके घर में आग लग गई । तीसरे लड़के को मैया हो गया, इंतकाल हो गया । अब कोई लड़का वाला तैयार ही नहीं होता है। हजार , दो हजार, पाँच हजार रुपैया भी कबूलते हैं, मगर ..। आखिर में एक को घर जमैया रखने के लिए लाये, बस उसी दिन से कमली को मिरगी आने लगी । लोग तो कहते हैं कि कमला मैया नहीं चाहती हैं कि कमली का विवाह हो । कमला मैया भी कुमारी ही थीं न ।"(93)

उपन्यास में उपर्युक्त बातें रनजीत कहता है। लेकिन नाट्यरूपांतर में विश्वनाथ कहता है। इसीलिए अंतिम वाक्य जिसमें बक्शीश देने की बात है उसको निकाल दिया गया है । क्योंकि डॉक्टर को विश्वनाथ स्वयं कहे कि मै बक्शीश दूँगा, ये न तो डॉक्टर को अच्छा लगता और न ही विश्वनाथ को । इसलिए उपर्युक्त परिवर्तन किया गया है।

---

(92) मैला आँचल — रेणु, (उपन्यास), पृ.55

(93) मैला आँचल — (फणीश्वरनाथ रेणु) — हृषीकेश सुलभ, (नाट्यरूपान्तर), पृ.39

जोड़े गये संवाद

वैसे तोड़ने की तुलना में जोड़ा बहुत कम गया है। लेकिन फिर भी कहीं थोड़ा बहुत जो उपन्यास में नहीं था उसको भी रखा गया है। जैसे —

नाट्यरूपांतर से

1. "नौकर : डागडर साहेब । डागडर साहेब।
(एक हाथ में दवा का बैग लिए डॉक्टर सामने आता है।)
डॉक्टर : क्या है?
नौकर : जल्दी चलिए डागडर साहेब । कमली दीदी बेहोश हो गई है।
डॉक्टर : कमली दीदी । कौन कमली दीदी ?
नौकर : तहसीलदार साहेब की बेटी ।
डॉक्टर : चलो ।"[94]

उपन्यास में विश्वनाथ डॉक्टर को बुलाने आता है। डॉक्टर के विश्वनाथ के साथ उस समय जो संवाद थे वे डॉक्टर के घर आने पर हैं। इस प्रकार ये संवाद नाट्यरूपांतरण में नये हैं। इस संवाद को इसलिए रखा गया है कि विश्वनाथ तहसीलदार है । उनके अनेक नौकर हैं। फिर भी डॉक्टर को बुलाने वो जाये ये थोड़ा अटपटा लगता है। इसीलिए उपर्युक्त संवाद जोड़े गये हैं।

ऐसे ही और भी अपवाद मिल जाते हैं ।

निकाल गये संवाद

उपन्यास में 308 पृष्ठ हैं तो नाट्यरूपांतरण में 88 पृष्ठ हैं अर्थात 1/3 से भी कम कर दिया गया है। अत: निकाल गये संवाद बहुत अधिक हैं । जैसे —

उपन्यास से

1. "बालदेव भाखन के लिए उठना चाहता था कि लछमी हाथ जोड़कर खड़ी हो गई, पंच परमेश्वर । मानो बिजली की बत्ती जल उठी । सन्नाटा छा गया । सफेद मलमल की साड़ी के खूँट को गले में डालकर लछमी हाथ जोड़े खड़ी है, पंच परमेश्वर । लछमी, महंथ साहब शून्य में हाथ फैलाकर टटोलते हुए कहते हैं, लछमी तुप चुप रहो ।"[95]

महंथ लछमी चुप होने के लिए कहने पर भी वह कहती रहती है। एक तरह से महंथ को यहाँ रुसवा होने से बचाने के लिए इस संवाद को निकाल दिया गया है।

ऐसे ही और भी बहुत से संवाद मिल जाएंगे जिनको नाट्यरूपांतरण में नहीं रखा गया है।

---

[94] मैला आँचल - (फणीश्वरनाथ रेणु), हृषीकेश सुलभ, (नाट्यरूपान्तर), पृ. 37

[95] मैला आँचल - रेणु, (उपन्यास), पृ. 28, 29

7.3.3 'महाभोज' में

इसके संवादों में परिवर्तन भी किया गया है, संवादों को निकाला भी गया है और विशेष बात पिछले दो उपन्यासों के नाट्यरूपातरण की तुलना इसमें बहुत सारे नये संवादों का निर्माण भी किया गया है।

संवाद परिवर्तन

सन्दर्भ के अनुसार कई स्थानों पर संवादों में परिवर्तन किया गया है। जिनमें से मुख्य कुछ इस प्रकार हैं —

उपन्यास से

1. "अभी तो कुछ नहीं हुआ, बहुत मामूली-सी बात हुई है। सरोहा में बिसेसर नाम के एक आदमी को मरवा दिया गया है। लाश - पुलिया पर पड़ी मिली। असली बात तो तब होगी जब हरिजनों के सारे वोट सुकुल बाबू के नाम पड़ जायेंगे।"[96]

नाट्यरूपांतर से

" लखन : (अख़बार देते हुए) अभी तो कुछ नहीं हुआ, बहुत मामूली सी बात हुई है - एक बादमी की हत्या। असली बात तो तब होगी जब हरिजनों के सारे वोट सुकुल बाबू के नाम पड़ जायेंगे।"[97]

संक्षिप्तिकरण के लिए रेखांकित वाक्यों को निकाल दिया गया है। साथ ही 'मरवा दिया गया' के स्थान पर हत्या को रखा गया है। ताकि संवाद जोरदार बनाया जा सके।

उपन्यास से

2 " कैसी बातें करते हो, लखन ? थोड़ी सख्त आवाज़ में दा साहब ने कहा, पुलिस वालों का काम है कि बयानों और प्रमाणों के आधार पर रिपोर्ट तैयार करें। इस बात की तनख्वाह दी जाती है उन्हें। ऊपर से आदेश थोपा जायेगा तो न्याय कैसे करेंगे ? "[98]

नाट्यरूपांतर से

" दा साहब : (सख्ती से)कैसी बात करते हो, लखन ? पुलिस वालों का काम है कि बयानों और प्रमाणों के आधार पर ईमानदारी से रिपोर्ट — तैयार करें। यदि ऊपर से कोई आदेश थोपा जायेगा तो न्याय कैसे करेंगे ...?"[99]

रेखांकित वाक्य को नाट्यरूपांतर में इसलिए नहीं रखा गया है। क्योंकि उस वाक्य से ऐसा लग रहा था, जैसे दा-साहब उन्हे तनख्वाह देते हैं। जो कि ठीक नहीं है।

---

(96) महाभोज - मन्नू भंडारी, (उपन्यास), पृ. 13
(97) महाभोज - मन्नू भंडारी, (नाट्यरूपांतर) - पृ.27
(98) महाभोज - मन्नू भंडारी, (उपन्यास) पृ.19
(99) महाभोज - मन्नू भंडारी, (नाट्यरूपांतर) - पृ.29,30

उपन्यास से

"हाँ भाई हाँ। मैंने ही मिलने के लिए बुलाया था । आप लोग भले ही भूल जावें, पर मुझको तो सबका ही खयाल रखना पड़ता है ... सबकी खैर खबर लेनी पड़ती है । नहीं ... नहीं, कैसी बात फरमा रहे हैं ... भला ऐसा कभी ... आप हुक्म करते ....। शब्द नहीं सूझ रहे हैं दत्ता बाबू को ।
दा साहब ने उबारा उन्हें, कोई पाँच-छ : महीने हुए इण्टरव्यू के लिए समय माँगा था आपने, नहीं दे सका था । समय के अभाव की बात तो अपनी जगह थी ही ... पर मैं चाहता ही नहीं था ।"[100]

नाट्यरूपांतर से

"दा साहब : हाँ भाई हाँ मैंने ही मिलने के लिए बुलाया था । एक बार समय माँगा था आपने इंटरव्यू के लिए, दे नहीं पाया था । समय के अभाव की बात तो अपनी जगह थी ही, पर मैं चाहता भी नही था।"[101]

संक्षिप्तीकरण के लिए रेखांकित वाक्यों को,पहले वाक्यों को निकाल दिया गया है। फिर संवाद को बदला गया है। 'एक बार समय माँगा था' में सारी बातें शुमार हो गयी है। उपन्यास में बात को व्यापक रूप से कहने की पूरी-पूरी संभावना रहती है । लेकिन नाट्यरूपांतरण जितना हो सके वाक्यों को, शब्दों को छांटना पड़ता है और यही उपर्युक्त संवाद के साथ किया गया है।

इसी प्रकार और भी संवादों में परिवर्तन किया गया है।

जोड़े गये संवाद

इस नाट्यरूपांतरण में काफी कुछ जोड़ा गया है। दृश्य दो तथा सात में कुछ घटनाओं को छोड़कर बहुत कुछ जोड़ा गया है। जिनमें से कुछ मुख्य हैं -

नाट्यरूपांतर से

1. "भवानी : लेकिन इस अंक में तो विज्ञापन जा चुका है।
दत्ता बाबू : जाता रहे, वो पैसा नहीं देंगे । और अगर यही हाल रहा सेल का तो जो बचे-खुचे विज्ञापन हैं, उन्हें भी बन्द होते देर नहीं लगेगी । (स्वर में शिकायत का पुट उभर आता है) विज्ञापन मिलते ही सेल पर हैं और सेल निर्भर करती है मैटर पर । (बैठते हैं) मुझसे जितना बन पड़ता है दौड़-धूप करके अख़बार को चलाये रखने की कोशिश करता हूँ ...पर इस घाटे के सौदे को आखिर कब तक खींचा जाय? ... कब तक ? (क्षणिक विराम) मैं तो कहता हूँ, अगले अंक से अख़बार बारह पेज का कर दो । सोलाह पेज का अख़बार निकालने के लिए न तो हमारे पास साधन है और न ही ढंग का मैटर ।[102]

---

(100) महाभोज (उपन्यास) - मन्नू भंडारी, पृ.36
(101) महाभोज (नाट्यरूपान्तर) - मन्नू भंडारी, पृ.48, (102) वही पृ.22

उपर्युक्त संवाद को जोड़कर दा-साहब की बात दत्ता बाबू ने क्यों मानी है। इसका आधार बताया गया है। क्योंकि अख़बार वालों को हमेशा क्रान्तिकारी दिखाया जाता है और इस अख़बार के संपादक ऐसे क्यों हैं । इस बात का लोगों को पता चल सके ।

2. "जोरावर : अरे छोड़ो कासी दादा - ई राजनीति वाजनीति हमारे बस का रोग नहीं ... ।

काशी : चुनाव जीतकर आ गये न तो ये ही दा साहब अंगूठे के नीचे रहेंगे - पहले की तरह फिर आगे-पीछे घूमेंगे तुम्हारे, मंत्रि-मंडल की भीतरी हालत हमसे पूछो-अब गया । तब गया । एक-एक विधायक कीमती हो रहा है इनके लिए । चिरौरी करते फिरते हैं ।" (103)

उपन्यास में उल्लेख है कि काशी ने जोरावर को चुनाव लड़ने के लिए तैयार कर लिया है। यहाँ उसको दृश्यात्मक रूप देकर, उनके संवादों को रखा गया है जिससे पता चल सके कि काशी ने जोरावर को कैसे मनाया । यह बताने के लिए उक्त संवाद का निर्माण किया गया है।

निकाल गये संवाद

कहीं-कहीं वर्णन/संवादों को नाट्यरूपांतरण में नहीं रखा गया है। अर्थात अनावश्यक लगने वाले संवाद जो दृश्यात्मक रूप द्वारा पूरे हो रहे संवादों को निकाल दिया गया है। उनमें कुछ मुख्य निम्न प्रकार हैं।

उपन्यास से

1. "आओ लखन, क्या समाचार है ?"(104)
2. "मालूम है हमको"(105)
3. "पहले मिठाई बाँटों । लड्डू लाया हूँ मैं, और सोचता हूँ कि पन्द्रह-पन्द्रह दिन के बोनस की घोषणा भी कर दूँ ।" (106)

पहले संवाद मे मुख्यमंत्री लखन का स्वागत करे, ये बात कुछ जची नहीं । इसलिए उसको निकाला गया है।

दूसरे संवाद में मुख्यमंत्री लखन की हर बात का जवाब दे, यह ठीक नहीं था इसीलिए एक नये पात्र जमना (मुख्य मंत्री की पत्नी) को रखा गया है।

तीसरे संवाद में दत्ता बाबू की खुशी को कम करने की कोशिश की गई है। क्योंकि नाट्यरूपांतरण के इसी दृश्य में नरोत्तम अख़बार छोड़कर चला जाता है।

इस प्रकार स्वयं उपन्यास लेखिका मन्नू भंडारी ने अनेक परिवर्तनों द्वारा इसको मंच के अनुरूप बनाया है जिसमें उन्हें निर्देशक अमाल अलाना और प्रेम मटियानी से मदद मिली है ।

---

(103) महाभोज (नाट्यरूपान्तर), मन्नू भंडारी, पृ.69

(104) महाभोज (उपन्यास), मन्नू भंडारी, पृ.12, (105) वही पृ. 13, (106) वही पृ. 152

7.3.4 'राग दरबारी' (रंगनाथ की दरबारी) में

इसके नाट्यरूपांतरण में बहुत कुछ तोड़ा गया है। उपन्यास के पृष्ठ 326 हैं जबकि नाट्यरूपांतरण के 84 पृष्ठ हैं। इससे पता चलता है कि नाट्यरूपांतरण में 1/3 से भी कम ही रखा गया है। इसमें संवाद परिवर्तन, जोड़े गये संवाद हैं। तथा अधिक छोड़े गये वर्णन / संवाद हैं। कहीं-कहीं सूत्र जोड़ने के लिए संवाद बनाये गये हैं। कहीं क्रम बदला गया है आदि।

संवाद परिवर्तन

ऐसे तो बहुत से संवादों परिवर्तन किया गया है जिनमें से मुख्य कुछ इस प्रकार हैं —

उपन्यास से

1. "एक लड़के ने कहा, बड़ी खराब बात है।
वे चौंककर क्लास की ओर देखने लगे। बोले, यह कौन बोला ?" (107)

नाट्यरूपांतर से

"सब लड़के: (एक साथ) बड़ी खराब बात है।
(मास्टर चौंककर देखते हैं। इतने में फिर कोई लड़का पीछे से बोलता है) बड़ी खराब बात है कि बड़ी खराब हालत है ?
मास्टर : कौन है ? कौन बोल रहा है ?" (108)

संवाद को प्रभावात्मक बनाने के लिए उपर्युक्त परिवर्तन किया है। उपन्यास में 'कौन बोला ?' है तो नाट्यरूपांतरण में 'कौन बोल रहा है ?' क्योंकि नाट्यरूपांतरण में दो बार कहा गया है। इसीलिए 'कौन बोल रहा है।' कर दिया गया है।

उपन्यास से

2. "वे दरवाज़े तक गये, फिर अचानक वहीं से घूम पड़े। चेहरे पर दर्द जैसा फैल गया था, जैसे किसी ने जोर से चुटकी काटी हो। वे बोले किताब में पढ़ लेना। आपेक्षिक घनत्व का अध्याय जरूरी है। उन्होंने लार घूँटी। रुककर कहा इम्पार्टेंट है। कहते ही उनका चेहरा फिर खिल गया।" (109)

नाट्यरूपांतर से

"(दरवाज़े तक जाकर अचानक घूमकर दर्द से) किताब में पढ़ लेना। आपेक्षिक घनत्व का अध्याय जरूरी है ... इम्पोर्टेंट।" (110)

उपर्युक्त संवाद को दृश्य के रूप में दर्शाया जा सकता है। इसीलिए संवाद को संक्षिप्त कर दिया गया है।

---

(107) राग दरबारी — श्रीलाल शुक्ल, पृ.18 (उपन्यास)
(108) रंगनाथ की वापसी — गिरीश रस्तोगी, पृ.23 (नाट्यरूपांतर)
(109) राग दरबारी — श्रीलाल शुक्ल, पृ.20 (उपन्यास)
(110) रंगनाथ की वापसी — गिरीश रस्तोगी, पृ.26 (नाट्यरूपांतर)

उपन्यास से

3 " फिर तुम इस कॉलिज का हाल नहीं जानते, लुच्चों और शोहदों का अड्डा है। मास्टर पढ़ाना-लिखाना छोड़कर सिर्फ पालिटिक्स भिड़ाते हैं । दिन-रात पिताजी की नाक में दम किये रहते हैं कि यह करो, वह करो, तनख्वाह बढ़ाओ, हमारी गरदन पर मालिश करो । यहाँ भला कोई इम्तहान पास हो सकता है ....? है। कुछ बेशर्म लड़के भी हैं, जो कभी-कभी इम्तहान पास कर लेते हैं ।" (111)

नाट्यरूपांतर से

" रुप्पन : साली अपने देश की शिक्षा पद्धति ही बड़ी नाकामयाब है। ..... जो लड़के पास हो जाते हैं न, वे बेशर्म लड़के हैं और ऐसी बेशर्मी कुछ लड़के करते हैं ... और अब ? अब क्या है ? अब तो बाप भी नकल कराये और गुरु भी नकल कराये, माँ नकल के गुर सिखाये -जिसे देखो फर्स्ट क्लास ।" (112)

संवाद को बदलने से अर्थ में फर्क नहीं आया है। केवल कहने का ढंग, शब्दों का प्रयोग बदल दिया है जिससे संवाद सटीक लगे ।

इसी प्रकार और भी कई संवादों में परिवर्तन किया गया है।

जोड़े गये संवाद

जोड़े गये संवादों की संख्या अधिक नहीं अपवाद रूप में कहीं-कहीं ऐसे वाक्य अथवा शब्द मिल जाते हैं।

नाट्यरूपांतर से

" रंगनाथ : हँसकर पैदायशी नेता लगते हो । लगता है तुम्हारी इश्कबाजी, लेक्चरबाजी, नारेबाजी सब बरकरार है।

रुप्पन : सब चलता है रंगनाथ दादा ।"(113)

उपन्यास में इस स्थान पर ये संवाद नहीं यहाँ सन्दर्भ जोड़ने के लिए इस संवाद को रखा गया है। ये यहाँ न होता तो रंगनाथ का रुप्पन से किनारा करने जैसा हाल होता है। इसलिए यह संवाद रखा गया है।

ऐसे ही और भी कहीं-कहीं संवादों को जोड़ा गया है।

निकाले गये संवाद

वैसे निकाला तो बहुत कुछ गया है। 1/3 भी हिस्सा उपन्यास का नाट्यरूपांतरण में मौजूद नहीं है जिसमें से एकाध उदाहरण को देखा जा सकता है। जैसे —

1. "हमें भी ले चलियेगा अपने साथ ? पन्द्रहवें मील पर उतर पड़ेंगे । शिवपाल गंज तक जाना है("(114)
2. "चपरासी ने कहा, और कर ही क्या सकते हैं हुजूर ? कहाँ तक चालान कीजियेगा । एकाध गड़बड़ी हो तो चालान भी करें ।"(115)

---

(111) राग दरबारी - श्री लाल शुक्ल, पृ. 29, (112) रंगनाथ की वापसी - गिरीश रस्तोगी, पृ.19,20, (113) वही पृ.20, (114) राग दरबारी, श्रीलाल शुक्ल, पृष्ठ-6 , (115) वही पृष्ठ - 9

उपर्युक्त दोनों संवाद तब के हैं जब रंगनाथ शिवपाल गंज ट्रक में आता है। वह सारा का सारा दृश्य ही मंचन के अनुरूप न होने के कारण नाट्यरूपांतरण में नहीं रखा है।

इस प्रकार बृहत् उपन्यास को ऐसे रूप में नाट्यरूपांतरित किया है जिससे कि उपन्यास का सब कुछ नाटक में समा जाये । उपन्यासकार उपन्यास में जो-जो दिखाना चाहता था, उन सब को अपने तरीके से दिखाने में निर्देशिका/रूपांतरकार कामयाब है।

7.3.5 'काजर की कोठरी' में

इस उपन्यास के नाट्यरूपांतरण में भी 'महाभोज' के नाट्यरूपांतरण की नये दृश्य का निर्माण किया गया जिसके माध्यम से अनेक नये संवाद उत्पन्न हुए हैं । साथ ही साथ संवादों में परिवर्तन और कुछ संवादों को निकाला भी गया है।

संवाद परिवर्तन

इसमें कुछ संवादों को परिस्थिति के अनुकूल बनाने के लिए उनमें थोड़ा बहुत परिवर्तन किया गया है जिसके माध्यम से संवादों को संक्षिप्त और सटीक बनाया गया है। जिनमें कुछ निम्नलिखित हैं —

उपन्यास से

1. " सवार : खैर जो हुआ सो हुआ, अब बहुत सम्हाल के काम करना । अब वह जगह दूर नहीं है जहाँ तुम्हें जाना है। (सड़क के बाई तरफ उँगली का इशारा करके) देखों वह बड़ा मकान दिखाई दे रहा है ।"[116]

नाट्यरूपांतर से

" सवार : खैर जो हुआ सो हुआ । अब बहुत सम्हालकर काम करना । (गठरी देता है) संभाल लो इसे (इशारे से दिखाता है) देखो, वह जगह दीख पड़ती है न, यहीं जाना है तुम्हें । दिखायी दिया ? "[117]

नाट्यरूपांतरण से रेखांकित वाक्य निकाल दिया गया है क्योंकि ये राज की बातें कर रहे थे । ऐसी बातों में, बातों का अधिक विस्तार नहीं रहता है। मकान के स्थान पर जगह कहा गया है। अगर मकान पास हो दिखाई दे रहा है तो हो सकता है कि ये किसी की नज़र में भी आ सकते हैं। इसलिये उल्लेखित परिवर्तन किये गये हैं।

उपन्यास से

2. " कल्याण : ओफ, निःसंदेह कोई भयानक बात है । अच्छा तुम पिटारे को खैंचकर बाहर ले चलो ।"[118]

---

[116] काजर की कोठरी - (उपन्यास) - देवकीनन्दन खत्री, पृ. 7

[117] काजर की कोठरी - (नाट्यरूपान्तर) - मृणाल पाण्डे, पृ. 10

[118] काजर की कोठरी - (उपन्यास) - देवकीनन्दन खत्री, पृ. 11

नाट्यरूपांतर से

" कल्याणसिंह : ओफ । निसंदेह कोई भयानक बात है। अच्छा पिटारा खेंच कर अब उजाले मे ले चलों "[119]

'बाहर' को 'उजाला' करना संवाद को स्पष्ट करना है ।

उपन्यास से

3. सूरज : हम लोग हरनन्दन से मिलने के लिए उसके कमरे में गए तो मालूम हुआ कि वह बाँदी रंडी के डेरे में बैठा हुआ दिल बहला रहा है।" [120]

नाट्यरूपांतर से

" सूरज : भाभी, जरा उधर हो जायें। (पति के इशारे से ठकुराइन का प्रस्थान) में अपने बेटे को साथ लेके हरनन्दन के कमरे में पहुँचता हूँ, तो मालूम हुआ कि हज़रत बाहर से आयी बाँदी नाम की किसी तवायफ़ के पास बैठे दिल बहला रहे हैं ।"[121]

उपन्यास में ठकुराइन का वर्णन नहीं है। लेकिन नाट्यरूपांतरण में उनका रोना, अफ़सोस करना आदि दर्शाया गया है । जब सूरज हरनन्दन के पास से आता है, ठकुराइन कल्याणसिंह के पास रहती हैं। तो स्वाभाविक है कि सूरज उससे हरनंदन कहाँ है ये कहने से कतरायेगा और इसीलिए संवाद को परिवर्तित किया गया है। 'रंडी' के स्थान पर 'तवायफ़' कहा गया है । क्योंकि रंडी शब्द सभ्य नहीं है।

इसके अतिरिक्त भी अन्य संवादों में परिवर्तन किया गया है ।

जोड़े गये संवाद

इसमें कई संवादों को जोड़ा गया है। नये दृश्यों के साथ साथ अनेक नये संवादों का निर्माण किया गया है।

नाट्यरूपांतर से

1. " तवायफ : क्या कहने आया था?
   बाँदी : वही । सरला वाली बात ।" [122]
2. " हरनंदन : मैं एक-एक करके जवाब देता हूँ । वह परचा जो है, बाबू हरहरनाथ ने सरला के चचेरे भाई पारसनाथ के साथ मिल के लिखा था । बाँदी से उन दोनों ने सौदा किया था कि मुज़रे के दौरान आपको पहले तो बेहोशी की दवा दे दी जाये, और उधर

---

[119] काजर की कोठरी — (नाट्यरूपांतर) — मृणाल पांडे, पृ.15,
[120] काजर की कोठरी — (उपन्यास) — देवकीनन्दन खत्री, पृ.14,
[121] काजर की कोठरी — (नाट्यरूपांतरण) — मृणाल पांडे, पृ.16,
[122] वही पृ. 10

सरला को उड़ा लिया जाये । जब तक आप जागें, इधर उसके कपड़े फ़ेंक कर शुबहा पैदा किया जाये कि वह मारी गयी ।"[123]

3. "कल्याणसिंह : (डपटकर) तो बताते क्यों नहीं पूरी बात ?

हरनंदन : (खड़े होते हुए) जी वही करने जा रहा था, पर आप कहने दें, तब न? मुझे जब वो परचा मिला तो दो बातें एक साथ मेरे ज़ेहन में आयी ।"[124]

पहले संवाद में यह दर्शाया जा रहा है कि बाँदी के साथ जो और तवायफ़ें थी वे ये जानना चाहती है कि उनमें क्या बातें हुई, जो कि उनमें स्वाभाविक प्रवृत्ति है ।

दूसरे और तीसरे संवाद में हरनन्दन जो बाँदी के पास जाता है। वह क्यों जाता है इसकी सफाई पेश करने के लिए उपर्युक्त संवाद जोड़े गये हैं।

ऐसे ही और भी संवाद जोड़े गये हैं।

निकाले गये संवाद

कुछ संवादों को नाट्यरूपांतरण में नहीं रखा गया है। जैसे —

उपन्यास से

1. " पाठक । हरिहरसिंह उसी सवार का नाम था जिसका जिक्र उस उपन्यास के पहिले बयान में आ चुका है और जो बाँदी रंडी से उस समय मिला था जब वह नाचने-गाने के लिए हरनंदन सिंह के घर जा रही थी ।"[125]

उपर्युक्त कथन लेखक द्वारा पाठको को समझाने के लिए रखा गया है । नाट्यरूपांतरण में इस वर्णन की आवश्यकता को गैरजरूरी समझा और दृश्य के रूप में उसके संकेत दे दिये गये हैं।

इस प्रकार कहीं जोड़कर, कहीं छोड़कर आदि मंच के अनुसार, सुविधा के अनुसार बात की व्याख्या करने के लिए ऐसे अनेक परिवर्तन किये गये हैं।

7.4 निष्कर्ष

संवाद परिवर्तन में काफी हद तक वे ही बातें रहती हैं जो दृश्य परिकल्पना में होती हैं। क्योंकि दृश्य परिकल्पना में ही अधिकतर संवादों को जोड़ा जाता है । कहानी के नाट्यरूपांतरण में कहानी को विस्तृत करने के लिए नई दृश्य परिकल्पना की जाती है । तो ज़रूरी है कि वहाँ नये संवाद आने की भी पूरी पूरी संभावना रहती है । दृश्य में संवाद न हो तो दृश्य मूक हो जाता है। मूक दृश्य अधिक समय तक मंच पर नहीं दिखाए जा सकते हैं। ऐसे स्थिति में उसे संवादों का सहारा लेना पड़ता है ।

---

[123] काजर की कोठरी — (नाट्यरूपांतरण) — मृणाल पांडे, पृ.22

[124] काजर की कोठरी — (नाट्यरूपांतरण) — मृणाल पांडे, पृ.23

[125] काजर की कोठरी — (उपन्यास) — देवकीनन्दन खत्री, पृ.27

'कहानी का रंगमंच' में संवाद परिवर्तन अधिकतर न के बराबर रहते हैं । वहाँ संवाद परिवर्तन सीमित रहते हैं। कहीं-कहीं संवादों को मंच के अनुसार बनाने के लिए कहीं-कहीं एक-दो शब्दों को बदला गया है जिससे कहानी के सन्दर्भ से संवादों को सही रूप में जोड़ने की कोशिश की गई है।

उपन्यास के नाट्यरूपांतरण में अधिकतर उपन्यास का बहुत कुछ छोड़ दिया गया है। साथ ही बहुत सारे नये संवादों का निर्माण भी किया गया है। सन्दर्भित पाँचों उपन्यासों में, सब में कुछ न कुछ जोड़ा भी गया है। यह अलग बात है कि किसी में अधिक तो किसी मे कम, कहीं सूत्र जोड़ने के लिए नये संवाद हैं, तो कहीं संवादों में परिवर्तन हैं। कहीं उपन्यास का क्रम तथा घटनाएँ आदि को भी क्रमानुसार नहीं रखा गया है।

इस प्रकार चाहे संवादों/वर्णनों को बढ़ाने की बात हो, चाहे घटाने की बात हो या फिर चाहे उनके परिवर्तन की बात हो — ये बातें सब पर लागू होती हैं । चाहे वह कहानी का नाट्यरूपांतर हो, 'कहानी का रंगमंच' हो या चाहे फिर उपन्यास का नाट्यरूपांतरण हो — ये अलग बात है कि किस में किस हद तक अलग-अलग रूपों में ये परिवर्तित होते हैं ।

आठवाँ अध्याय

उपसंहार

8. उपसंहार

कोई भी वस्तु अपने मूल अथवा प्रथम रूप में अधिक दिनों तक नहीं रह पाती है । उसमें परिवर्तन या विकास सहज है । अर्थात् प्रकृति की हर वस्तु परिवर्तनशील है । परिवर्तन में ही विकास छिपा रहता है। इसी तरह जब साहित्य रचा जाता है, तो स्वाभाविक है कि उसमें भी, उसके प्रकार में भी परिवर्तन होगा ही ।

पहले काव्य आया तो उसका रूपों में भी विकास हुआ, गद्य आया तो उसके भी अनेक रूप बन गये । नाटक के पारम्परिक रूप, रूपक उपरूपक हैं तो लोक-संस्कृति और लोक-परिकल्पना से नये नाट्यरूपों का विकास हुआ ।

आधुनिक युग को वैज्ञानिक आविष्कारों का युग कहा जाता है। इसके अविष्कृत माध्यमों से दृश्य और श्रव्य नाटकों का विकास हुआ । इस सारी विकास प्रक्रिया में रूपांतरण है ।

आधुनिक युग में रूपांतरण का भी विकास हुआ । लघुकथाओं एवं उपन्यासों पर फिल्में बनीं, रेडियो पर भी कहानियों का, उपन्यासों का पाठ हुआ, दूरदर्शन ने भी साहित्य को अपना योगदान देना आरम्भ किया । इनके माध्यम से प्राचीन से लेकर आधुनिक काल तक का साहित्य लोगों की चर्चा का विषय बना ।

पुराणों को, महाकाव्यों को आधार बनाकर भी अनेक साहित्यिक विधाओं में रूपांतरण प्रक्रिया चलती रही और चलती रहेगी ।

इन सब के द्वारा साहित्यिक को अप्रत्यशित ख्याति मिली है। महान साहित्य हर सन्दर्भ में सन्दर्भित होता हैं, अत: साहित्य के प्रसार की परम आवश्यकता होती है। नाट्यरूपांतरण इसी प्रचार के कार्य को बखूबी निभा रहा है। अगर साहित्य मात्र किताबों में ही बन्ध रहे तो जायज़ है कि वह बहुत कम लोगों तक पहुँच पायेगा । लेकिन जब यही साहित्य मंच द्वारा या दूसरे मीडिया के माध्यमों द्वारा लोगों तक पहुँचता है तो साहित्य सार्थक होता है। यही आधुनिक हिन्दी कथा-साहित्य में कहानियों और उपन्यासों के सन्दर्भ में भी देखा जा सकता है।

आज साहित्य अनेक प्रकार से लोगों तक पहुँच रहा है। तकनीकी के प्रयोग से इस प्रकार का विस्तार और होने लगा है। इसके पहले कभी इतने माध्यमों द्वारा और इतने रूपों में साहित्य लोगों के समक्ष नहीं आ पाया था ।

कथा-साहित्य में फेरबदल कर, कुछ मंच की सुविधा के अनुसार, तो कहीं भाषा की सुविधा के अनुसार इसका नाट्यरूपांतरण हो रहा है। आज की आधुनिक भाषा में कहें तो कथा-साहित्य का Remix किया जा रहा है। लेकिन कथा साहित्य के Remix में यह भी ध्यान रखा जा रहा है कि लेखक का मूल उद्देश्य और उनकी मूल भावना को किसी प्रकार से कहीं कोई ठेस न पहुँचने पाये ।

नाट्यरूपांतरण में यह देखा जाता है कि कहाँ इसमें जोड़ने या तोड़ने आदि की संभावना है। 'मोटेराम का सत्याग्रह', 'कसाईबाड़ा', 'इंस्पेक्टर मातादीन चाँद पर', 'परमात्मा का कुत्ता', 'नंगी आवाज़ें' में बहुत कुछ जोड़ा गया है । 'मोटेराम का सत्याग्रह'तथा 'कसाईबाड़ा' में दूसरी कहानियों की अपेक्षा अधिक जोड़ा गया है।

'कहानी का रंगमंच' में तोड़ा अधिक गया, जोड़ा तो गौण रूप में है। जैसे 'वीकएंड' कहानी में कई दृश्य कम कर दिये गये हैं। इनके मंचन में सेट (Set) भी नाम मात्र को है।

नाट्यरूपांतरित कहानियों में अधिक दृश्यों को रखा गया है। यह तो रही बात इनके मंचन की, लेकिन लेखक के उद्देश्य को सब लोगो तक पहुँचाना ही इन सब प्रस्तुतियों का लक्ष्य है।

उपन्यासों के विषय में देखा जाये तो इनमें अधिक से अधिक तोड़ा ही गया है। यह समय और मंच की माँग थी । अगर 'गोदान' के नाट्यरूपांतरण की बात लें तो उसमें शहर के, रामलीला के, शिकार के तथा ऐसे दृश्यों को जिनका सम्बन्ध सीधे -सीधे होरी से नहीं था, उन सारे दृश्यों को नाट्यरूपांतरण में नहीं रखा गया है। इसीलिए इसके नाट्यरूपांतर का नाम 'होरी' रखा गया है। ऐसे ही 'मैला आँचल' तथा 'राग दरबारी' (रंगनाथ की वापसी) में भी बहुत से दृश्यों को नहीं रखा गया है।

लेकिन ये बातें 'महाभोज' और 'काजर की कोठरी' के सम्बन्ध में लागू नहीं होती हैं। इनमें अधिकतर दृश्यों को भी रखा गया है। साथ ही कुछ नये दृश्यों को रखा गया है। इसका एक कारण इन उपन्यासों का छोटा होना है। दूसरा कारण इन उपन्यासों में 'गोदान' या 'मैला आँचल' की तरह दृश्यों की भरमार भी नहीं है।

नाट्यरूपांतर के दो प्रकारों को निम्न प्रकार से देखा जा सकता है। 'कहानी का रंगमंच' और नाट्यरूपांतरण ।

कहानी का रंगमंच : 'कहानी का रंगमंच' की प्रक्रिया को आरम्भ करने का श्रेय देवेन्द्र राज अंकुर को जाता है। अंकुर ने 'तीन एकांत' (1975) से लेकर आज तक सौ से अधिक कहानियाँ तथा 13 से अधिक उपन्यासों का मंचन किया है। इनके अलावा अन्यों ने भी यह कार्य किया है। इस प्रक्रिया के सन्दर्भ में जो कार्यान्वयन दिशा बनी है उसके आधार पर निष्कर्ष रूप में कहा जा सकता है कि यह एक नया अनुभव है जिसमें नाट्यरूपांतरण न करके कुछ अपवादों को छोड़कर मूल फार्म को चोट पहुँचाये बिना उसे ज्यों का त्यों प्रस्तुत किया जाता है। इसीलिए इसे एक अलग विधा की संज्ञा दी गई है। यह रचनाकारों का उनका अपना कथ्य होते हुए भी कुछ अलग अनुभव देनेवाला है, रचना में से नये-नये सन्दर्भों को उभारने वाला है। यह एक करिश्में के समान है।

देवेन्द्र राज अंकुर ने कहानी को प्रस्तुत करने में नये-नये प्रयोग किये हैं। जैसे कहानी के नैरेशन (Narration) के लिए उन्होंने कहीं स्लाइड, कहीं रिकार्डेड आवाज़, कहीं पात्रों की स्मृति को याद करना Loud Thinking एक ही पात्र द्वारा सूत्रधार तथा अन्य पात्रों के कार्य निभाने का दायित्व, दृश्यबन्ध, मंच उपकरण, रूप सज्जा, वस्त्र विन्यास, नृत्य संगीत आदि से मुक्त होने की कोशिश की है।

'कहानी का रंगमंच' में कार्य करना अपने-आप में एक चुनौती है। क्योंकि इसमें अभिनेताओं को एक से अधिक पात्रों के कार्य को निभाना पड़ता है, एक तरह से यह अभिनेता की कसौटी है। इसका रूप न होने के कारण भी यह एक चुनौतीपूर्ण कार्य है। इसमें कहानीपन को सुरक्षित रखते हुए उसका मंचन किया जाता है। दृश्यात्मक इकाइयों को पकड़ा जाता है, शब्द के अर्थ का महत्त्व होता है। यह कहानी सुनाने की प्रथा का पुनर्जीवन है। कहानी का मंचन चालू मुहावरे वाले नाटकों से बेहतर है, यह सूक्ष्मता का दर्पण है । दर्शकों को मात्र मनोरंजन की इच्छा से नहीं बल्कि कथा-साहित्य को समझने की दृष्टि से इसे देखने जाना चाहिए ।

अर्थात् 'कहानी का रंगमंच' में बहुत-सी नई संभावनाएँ केवल निर्देशक के लिए ही नहीं अपितु रचनाकारों और अभिनेताओं के लिए भी इसमें बहुत कुछ है। रचनाकारों को अपनी कृति को ज्यों का त्यों मंच पर देखने का आनन्द मिलता है तो अभिनेताओं को इसमें एक से अधिक पात्र तथा अधिकतर रंगमंच के उपकरण के अभाव में अभिनय करने की चुनौतियों का मुकाबला करने का अवसर मिलता है। देवेन्द्र राज अंकुर ने इसे 'कहानी का रंगमंच' नाम दिया है।

नाट्यरूपांतरण

जब किसी कृति का नाट्यरूपांतरण होता है तो उसमें बहुत कुछ बदलाव आ जाता है। लेकिन फिर भी इसमें सृजनशीलता रहती है। कभी-कभी मूल कृति के लेखकों से अधिक नाट्यरूपांतरकार को प्रशंसा मिलती है तो कभी उनकी आलोचना भी होती है । लेकिन इसमें कोई दो राय नहीं है कि नाट्यरूपांतरण के कारण मूल कृति का फलक भी व्यापक होता है।

मूल रचना में नाट्यरूपांतरण की अपनी संभावनाओं को, रंगमंच को दृष्टि में रखकर ही उचित नाट्यरूपांतरण करना संभव हो सकता है। सभी रचनाओं के नाट्यरूपांतरण का एक फार्मूला नहीं बनाया जा सकता है। रंगमंच के लिए जो नाट्यरूपांतरण किया जाता है, उसी नाट्यरूपांतरण को धारावाहिक या फिल्म के रूप में इस्तेमाल नहीं कर सकते हैं। इसके कई कारण हो सकते हैं जैसे संप्रेषण के ढंग का ठीक से उपयोग न होना आदि ।

फिल्म की अपनी, टी.वी. की अपनी तथा रंगमंच की अपनी-अपनी शर्तें होती हैं। जो रंगमंच के माध्यम से सफल मंचन होता है, ज़रूरी नहीं कि उसी आलेख को फिल्म या टी.वी. के माध्यम से भी सफलता हासिल हो ।

उपन्यास का नाट्यरूपांतरण बड़ा जोख़िम भरा काम है। लेकिन फिर भी नाट्यरूपांतरकार अपनी हार न मानते हुए, इस विधा को अपना भरपूर योगदान दे रहे हैं ।

पात्रों की संख्या पर विचार करें तो कहानी के नाट्यरूपांतरण पात्रों की संख्या बढ़ा दी जाती है जबकि उपन्यास के नाट्यरूपांतरण की स्थिति इसके विपरीत है। किसी भी उपन्यास के नाट्यरूपांतरण में देखा गया है कि वहाँ पात्रों की संख्या घटा दी गई है। लेकिन कहीं-कहीं इसके अपवाद भी मिल जाते हैं । परन्तु नाट्यरूपांतरण में अगर एकाध पात्र जोड़ा भी गया हो तो उसी उपन्यास में यह भी निश्चित है कि कहीं-न-कहीं किसी पात्र को घटाया भी जाता है।

कहानी के विषय में उसे विस्तार करने के लिए पात्रों की संख्या बढ़ा दी जाती है जिसके माध्यम से एकांकी का समय , जो निश्चित होता है वो पूरा हो जाता है। कहानी या उपन्यास की भी एक तरह से व्याख्या हो जाती है।

एक विशेष बात उपन्यास से नाट्यरूपांतरण में उल्लेखनीय है, अध्ययन के लिए स्वीकृत हर उपन्यास के नाट्यरूपांतरण में एक सूत्रधार का समावेश अवश्य मिलता है जिसको विदूषक, सूत्रधार, उद्घोषक, वाचक या फिर नेपथ्य स्वर आदि संज्ञाओं द्वारा विभूषित किया गया है। ये नाट्यरूपांतरण प्रक्रिया में उपस्थित होने वाली कठिनाइयों और विस्तृति के परिसीमन में सहायक रहे हैं।

कहानी का नाट्यरूपांतरण हो, 'कहानी का रंगमंच' हो या चाहे उपन्यास का नाट्यरूपांतरण हो, किसी में भी ऐसा नहीं होता कि कहानी या उपन्यास का नाम बदलकर उसमें, इतना कुछ मसाला मिलाकर घोट दिया गया हो कि कहानी और उपन्यास का अर्थ ही बिगाड़ कर रख दिया हो । बल्कि नाट्यरूपांतरण से उक्त रचना का सन्दर्भ व्यापक हो जाता है ।

कहानी के नाट्यरूपांतरण में देखा गया है कि यहाँ कथानक परिवर्तन कथा के विस्तार के लिए किया जाता है । उपन्यास में इसका उल्टा होता है। अधिकतर उपन्यासों के नाट्यरूपांतरण में पात्रों की संख्या, दृश्यों की संख्या आदि को घटाकर कथानक परविर्तन किया जाता है। कहीं-कहीं इसके अपवाद भी मिल जाते हैं।

अगर समग्र रूप से देखें तो इस प्रक्रिया में उभरी हुई दिशाएँ इस प्रकार हैं -

1. पात्रों के विचार तरंगों को संभाषण का रूप दिया जाता है ।

2. वर्णन को दृश्यात्मक रूप दिया जाता है।
3. भाषा को पात्रानुकूल बनाया जाता है।
4. सन्दर्भ को व्यापक बनाकर प्रस्तुत किया जाता है।
5. एक पात्र के संवाद को दूसरे पात्र/पात्रों को आबंटित किया जाता है।
6. संवादों को वर्णनों को संक्षिप्त तथा सटीक बनाकर पेश करना प्रमुख रहता है।
7. प्रकाश द्वारा, Slide द्वारा, Moves द्वारा कथन को दृश्य रूप दिया जाता है।
8. निर्देशक के, रूपांतरकार के दृष्टिकोण के अनुसार पात्रों के नाम बदले जाते हैं।
9. संवाद को संवेदनात्मक बनाने के लिए लड़के के स्थान पर लड़की के पात्र को रखा जाता है।
10. कहीं नकारात्मक संवादों को सकारात्मक बनाया जाता है आदि ।

इस प्रकार के अनेक परिवर्तनों से कथानक को सार्थक रखा जाये, यह भी ध्यान में रखा जाता है।

कथा साहित्य के दृश्य रूपांतरण के सन्दर्भ में देखा गया है कि कहानी के नाट्यरूपांतरण में दृश्यों का विस्तार किया जाता है । अगर इसमें दृश्यों की छटनी की जाती है तो इसका आकार और भी छोटा हो जायेगा । ये अलग बात है कि अपवाद रूप में, कुछ नगण्य दृश्यों को निकाल कर उसके स्थान पर बहुत नये दृश्यों का निर्माण किया जाता है। कहानी में नये दृश्यों को जोड़कर उसका विस्तार करके बात को समझाने की कोशिश की जाती है जिससे एकांकी के समय का भी सदुपयोग हो जाता है ।

'कहानी का रंगमंच' में नये दृश्यों के नाम पर दृश्य संकल्पनाएँ हैं जिनमें एक तरह से मंचन में Blocking विधान को दर्शाया जाता है। नाटक में जो दृश्य परिवर्तन होते हैं वे 'कहानी का रंगमंच' में नहीं होते। लेकिन जिस बात का कहानी में उल्लेख नहीं होता है। वह भी इस Blocking के द्वारा दिखायी जाती है। जैसे 'वीकएंड' कहानी में नायिका के पास थर्मस होने की बात नहीं है। लेकिन मंचन में वह थर्मस से चाय लेती है आदि ।

अगर उपन्यास के नाट्यरूपांतरण पर दृष्टि पात करें तो वहाँ इसके विपरीत परिलक्षित होता है। अर्थात् कहानी के नाट्यरूपांतरण में जहाँ दृश्यों का विस्तार पाया जाता है। वहीं उपन्यास के नाट्यरूपांतरण में अधिकतर दृश्यों को सीमित किया जाता है। क्योंकि उपन्यास में दृश्यों की भरमार रहती है और सारे दृश्यों को मंचित करना संभव नहीं हो पाता है।

इस प्रकार नाट्यरूपांतरण में समय के अनुसार, कथा के अनुसार, निर्देशक के अनुसार, संभावना के अनुसार कहानी तथा उपन्यास में कहीं छोड़ा तो कहीं कुछ जोड़ा जाता है। यह प्रक्रिया सृजनात्मकता से जुड़ी होती है ।

आशा है यह अध्ययन रूपांतरण व्यवस्था की दिशा में सहायक और कुछ हद तक मार्गदर्शक भी होगा । नाट्यरूपांतरण की दिशा में आगे के सृजकों को इससे सहायता मिले तो शोधार्थी को संतोष लाभ होगा ।

आधार-पत्र

क्र.सं.	पत्र के प्रेषक	तिथि
01.	हृषीकेश सुलभ	07.07.1999
02.	जितेन्द्र मित्तल	24.09.1999
03.	देवेन्द्रराज अंकुर	15.10.1999
04.	गिरीश रस्तोगी	22.10.1999
05.	महेश आनंद	06.09.2000
06.	महेश आनंद	05.11.2000

☐ हृषीकेश सुलभ / पीरमोहानी, पटना - 800003
फोन 659886

प्रिय भाई,

आपका पत्र मिला। पुस्तक आपको भेजा रहा हूँ। यह उपहार है। (पढ़ाक से मजदूरी की कामना है) आशा है, स्वस्थ और सानंद होंगे।

आपका -

7/7/99

पुनः साथ की पत्र अवश्य देवी गोपाल जी को पहुँचा दें।

गायावर

दिनांक : 24.9.96

प्रिय कमल सिंह,

आपका पत्र मिला, आपने लिखा कि आप शोध छात्र हैं साथ ही आपको स्क्रिप्ट की भी आवश्यकता है। तो हम आपको कुछ किताबों के दाम लिख रहे हैं साथ ही ये भी बताना आवश्यक समझ रहे हैं कि हमने स्क्रिप्ट देना बन्द कर दी है क्योंकि आप जैसे शोध छात्र को जितनी हमारे पास स्क्रिप्ट किये जाने उपलब्ध है वो निम्न हैं :- साढ़े सौ इक्कीस रुपया मात्र (Rs. 30) एवं मंगी आवाजें (Rs 35) साथ ही पैकिंग एवं पोस्टेज चार्जेज (Rs 25), कुल 90/- रु. का मनि आर्डर भेजने का कष्ट करें। हम आपको स्क्रिप्ट भेज देंगे।

साथ ही सूचित करना आवश्यक है कि हमारा पता बदल गया है। आप कृपा करके शारदा जी को भी हमारा नया पता अवश्य ही नोट करवा दें।

आपकी सफलता, सार्थक एवं रचनात्मक यात्रा के लिए शुभकामनाएं।

हमारा पता :
जितेन्द्र मित्तल
निदेशक (प्रभा.)
'गायत्री' S-175 शक्ति नगर
लखनऊ। 226001

भवदीय
(जितेन्द्र मित्तल)
निदेशक (प्रभा.)

र नाट्य संस्थान, 'गायत्री', एस-175, शक्ति नगर, लखनऊ, दूरभाष : 381211, 3825

राष्ट्रीय नाट्य
विद्यालय

देवेन्द्र राज अंकुर
Devendra Raj Ankur
प्रोफेसर (विस्तार कार्यक्रम)
Professor (Extension Programmes)

NATIONAL SCHOOL
OF DRAMA

क्रमांक : रा0ना0वि0/वि0का0/2324/99-2000 अक्टूबर 15, 1999

प्रिय श्री उज्ज्वल,

कृपया अपने पत्र दिनांक 10-10-1999 का संदर्भ लें ।

'कहानी का रंगमंच' पुस्तक आपको कहीं और से प्राप्त हो गई है, यह जानकर प्रसन्नता हुई । मुझे लगता है कि हमारे द्वारा भेजी गई सामग्री कहीं डाक में खो गई ।

आपने शायद पत्र के साथ संलग्न किए गए मेरे पत्र को पढ़ा ही नहीं है, अन्यथा आप 'अपने अपने अजनबी' की स्क्रिप्ट का तकाजा न करते । उपन्यास जिस रूप में छपा है, बिना किसी रूपान्तरण के, उसके अपने मूल स्वरूप में ही मंच पर प्रस्तुत किया गया है ।

'रंग प्रसंग' का सदस्य बनने के लिए उसकी सदस्यता का फार्म इस पत्र के साथ संलग्न है । कृपया उसे यथोचित भर कर भेज दें ।

दिल्ली जब भी आप आना चाहें, अपना कार्यक्रम अपनी सुविधानुसार निश्चित कर सकते हैं, मात्र सप्ताह के आखिरी तीन दिनों को छोड़कर जिनमें अक्सर मुझे बाहर जाना पड़ता है ।

शुभकामनाओं सहित,

आपका,

(देवेन्द्र राज अंकुर)

श्री कर्ण सिंह उज्ज्वल,
9-1-33/30,
प्रशांत डागर, लैंजर हाउस,
हैदराबाद-8
आंध्र प्रदेश

बहावलपुर हाउस, भगवानदास मार्ग, नई दिल्ली-110001 दूरभाष : 3389402, 3382821 फैक्स : 3384288 निवास : 3357487
BAHAWALPUR HOUSE, BHAGWANDAS ROAD, NEW DELHI-110001 PHONE : 3389402, 3382821 FAX : 3384288 RES : 3357487

गोरखपुर
22.10.99

आप द्वारा प्रेषित प्राप्त हुआ। नाट्य प्रशिक्षण सम्बन्धी जानकारी हेतु आप नटरंग प्रतिष्ठान से सम्पर्क स्थापित करें। वहाँ आपको पुस्तकें पत्रिकाएँ, प्रेस कटिंग तथा सम्बद्ध सभी सूचनाएँ प्राप्त हो जायेंगी साथ ही नटरंग, द्वायनट पत्रिका की ~~पुरानी~~ पुरानी अंकों का अवलोकन करें उसमें भी आपके लिए सामग्री मिल जायेगी। इसके अतिरिक्त मेरी पुस्तक नाटक और रंग परिकल्पना में भी कुछ सामग्री मिल जायेगी इसलिए इसके प्रकाशक का पता दे रही हूँ आप इसे मंगा लें। जवाहरलाल नेहरु विश्वविद्यालय नई दिल्ली से भी सम्पर्क स्थापित करें वहाँ सम्भवतः इस पर शोध कार्य हुआ है।

निरीक्षा रातोगी

① नटरंग प्रतिष्ठान
स्वास्थ्य बिहार
बी. 31
दिल्ली

② नाटक और रंग परिकल्पना
विश्व विद्यालय प्रकाशन
चौक, वाराणसी (उ.प्र.)

बी 2-61 बी,
केशवपुरम, दिल्ली-110035
6-9-2000

प्रिय कालेजी,

सब वर्ष पूर्व आपका पत्र मिला था। पत्र कहीं खो गया था
— इधर राष्ट्रीय नाट्य विद्यालय के लिए लोक नाटकों-
निर्देशिका हेतु फैक्स के पर एक मोनोग्राफ लिखवा रहा।
अक्तूबर में प्रकाशित हो रहा है। आज अचानक आपका
पत्र मिला तो यह पत्र —
'बुन्देली का रंगमंच' नाम का संस्करण वाणी प्रकाशन
(नई दिल्ली) से आ रहा है। दिल्ली विश्वविद्यालय
से 'हिंदी काव्य साहित्य का नाट्य रूपांतरण' ऐसे विषय
पर पी-एच डी. हुई है। शोधकर्ता कुछ अनुत्तर है।
आप चाहें तो आपके विश्वविद्यालय में यह ग्रंथ मँगवा
सकते हैं — एक विश्वविद्यालय से दूसरे विश्वविद्यालय
से शोधग्रंथ मँगवाया जा सकता है। आपके विश्व. का पुस्तक/
निदेशक सेवा आपके अनुरोध पर कर सकता है

~~नाट्य रूपांतरण के संबंध में कोई प्रकाशित ग्रंथ~~
~~अभी प्रकाशित~~

अप्रकाशित, किंतु रंगचित्त तथा साहित्य के रसिक आप नाट्यरूप के
पुराने फ़ाइल देखें और रंगचित्त मंडली / निर्देशक को रसिकें।
नाट्यरूप के नए फ़ाइल में इकट्ठा होंगे के पते मिल जाए हैं - सुविधा
रहेगी। मेरी इस पुस्तक अपक्षित प्रसंग : रंगसाहित्य } लोगाग
अपक्षित प्रसंग : रंगसूचि }

राष्ट्रीय नाट्य विद्यालय से प्रकाशित हुई है उसमें प्रसंग के तथा इसके
पर भी कुछ सामग्री है — आप चाहें तो विश्वविद्यालय कहीं मँगवालें।
शेष फिर आपका

प्रिय कमलजी,

आपका पत्र मिला।

'कहानी का रंगमंच' के नए संस्करण में लेखों पुराने ही हैं। प्रदर्शन-सूची में कुछ नई सूचनाएँ आवश्य हैं और शांतु जी का एक लेख भी लेखकों।

पुस्तक वाणी प्रकाशन से छप रही है।

आशा है शोध कार्य में व्यस्त होंगे।

शुभकामनाओं सहित

आपका

महेश आनंद

५.११.२०००

सी २-६१ बी, लारेंस रोड
दिल्ली - ११००३५
दूरभाष : ७१८२४८६

❊ सन्दर्भ ग्रन्थ सूची ❊

क्र.सं.	पुस्तक का नाम	लेखक	प्रकाशक
	(अ) आधार ग्रन्थ (अध्ययन क्रम में)		
1.	पचास कहानियाँ (संग्रह से- 'सत्याग्रह' कहानी)	प्रेमचन्द	सरस्वती प्रेस, इलाहाबाद वर्तमान संस्करण - 1963
2.	कसाईबाड़ा (कहानी)	शिवमूर्ति	दिशा प्रकाशन, दिल्ली, प्रथम संस्करण - 1987
3.	अपनी-अपनी बीमारी (संग्रह से 'इंस्पेक्टर मातादीन चाँद पर' कहानी)	हरिशंकर परसाई	राजपाल एण्ड सन्ज, दिल्ली, तृतीय संस्करण, 1976
4.	बारह सौ छब्बीस बटा सात (से 'परमात्मा का कुत्ता' कहानी)	(मोहन राकेश) जितेन्द्र मित्तल	वाणी प्रकाशन, दिल्ली संस्करण - 1994
5.	मंटों की तीस कहानियाँ (संग्रह से 'नंगी आवाजें' कहानी)	संपादक - नीलाभ	नीलाभ प्रकाशन, इलाहाबाद प्रथम संस्करण - 1974
6.	कव्वे और कालापानी (संग्रह से 'धूप का एक टुकड़ा' कहानी)	निर्मल वर्मा	राजकमल प्रकाशन, नई दिल्ली - 110002 द्वितीय संस्करण - 1985
7.	मेरी प्रिय कहानियाँ (संग्रह से 'डेढ़ इंच ऊपर' कहानी)	निर्मल वर्मा	राजपाल एण्ड सन्स, नई दिल्ली - 110002 तीसरा संस्करण -1977
8.	बीच बहस में (संग्रह से 'वीकएंड' कहानी)	निर्मल वर्मा	राजकमल प्रकाशन नई दिल्ली - 110002 संस्करण 1991
9.	गोदान	प्रेमचन्द	लोक भारती प्रकाशन इलहाबाद -1 संस्करण - 2000

क्र.सं.	पुस्तक का नाम	लेखक	प्रकाशक
10.	मैला आँचल	फणीश्वरनाथ रेणु	राजकमल प्रकाशन नई दिल्ली -110002 संस्करण -1999
11.	महाभोज	मन्नू भंडारी	राधाकृष्ण प्रकाशन नई दिल्ली - 110002 प्रकाशन - 1997
12.	राग दरबारी	श्रीलाल शुक्ल	राजकमल प्रकाशन नई दिल्ली - 110002 संस्करण -1999
13.	काजर की कोठरी	देवकीनन्दन खत्री	राजकमल प्रकाशन नई दिल्ली - 110002 दूसरा संस्करण - 1994
	नाट्यरूपांतरित कृतियाँ	**रूपान्तरकार**	
14.	मोटेराम का सत्याग्रह (प्रेमचन्द)	सफदर हाशमी, हबीब तनवीर	मलयश्री हाश्मी (सहमत) नई दिल्ली - 110001 प्रथम संस्करण - 1991
15.	कसाईबाड़ा	शिवमूर्ति	दिशा प्रकाशन, दिल्ली प्रथम संस्करण -1987
16.	पहल (पत्रिका) अंक - 23 (से 'इंस्पेक्टर मातादीन चाँद पर' का नाट्यरूपान्तरण)	संपादक : ज्ञानरंजन कमला प्रसाद रूपांतरकार, निर्देशक तपन बनर्जी	शिवाजी नगर, भोपाल अगस्त -1983
17.	बारह सौ छब्बीस बटा सात (मोहन राकेश)	जितेन्द्र मित्तल	वाणी प्रकाशन, दिल्ली संस्करण -1994

क्र.सं.	पुस्तक का नाम	लेखक	प्रकाशक
18.	नंगी आवाज़ें (मंटो)	जितेन्द्र मित्तल	संभावना प्रकाशन, हापुड़ - 245101 द्वितीय संस्करण -1994
19.	तीन एकान्त से ('धूप का एक टुकड़ा', 'डेढ़ इंच ऊपर' तथा 'वीकएण्ड' का नाट्यरूपान्तरण	निर्मल वर्मा	राजकमल प्रकाशन नई दिल्ली - 110002 संस्करण - 1990
20.	होरी (प्रेमचन्द)	विष्णु प्रभाकर	राजपाल एण्ड सन्ज़, नई दिल्ली संस्करण -1999
21.	मैला आँचल (रेणु)	हृषीकेश सुलभ	शब्दपीठ इलाहाबाद -211002 प्रथम संस्करण - 1993
22.	महाभोज	मन्नू भंडारी	राधाकृष्ण प्रकाशन नई दिल्ली - 110002 तृतीय संस्करण - 1992
23.	रंगनाथ की वापसी (श्रीलाल शुक्ल)	डॉ. गिरीश रस्तोगी	राजकमल प्रकाशन नई दिल्ली -110002 प्रथम पेपरबैक संस्करण - 1996
24.	काजर की कोठरी (देवकीनंदन खत्री)	मृणाल पांडे	राधा कृष्ण प्रकाशन नई दिल्ली - 110002 पहला संस्करण - 1985

(आ) सहायक ग्रन्थ

01.	अनुवाद विज्ञान	डॉ. भोलानाथ तिवारी	शब्दकार, दिल्ली - 92 द्वितीय संस्करण - 1976
02.	अनुवाद विज्ञान	डॉ. भोलानाथ तिवारी	शब्दकार, दिल्ली - 92 संस्करण -1992

क्र.सं.	पुस्तक का नाम	लेखक	प्रकाशक
03.	आधुनिक हिन्दी साहित्य का इतिहास	डॉ. बच्चन सिंह	लोकभारती प्रकाशन, इलाहाबाद - 1 प्रथम संस्करण - 1976
04.	आधुनिक हिन्दी खण्डकाव्य	डॉ. एस तंकमणि अम्मा	सूर्य प्रकाशन, दिल्ली - 6 प्रथम संस्करण -1989
05.	कथा - कोलाज -1 कथा - कोलाज - 2	दिनेश खन्ना	राष्ट्रीय नाट्य विद्यालय नई दिल्ली -110001 संस्करण -1994
06.	कथा-मानस	संपादक - डॉ. राकेश गुप्ता डॉ. ऋषि कुमार चतुर्वेदी	ग्रंथायन, अलिगढ़ - 202001, द्वितीय संस्करण - 1980
07.	कथा स्वर	संपादक - डॉ. तेजपाल चौधरी, डॉ उर्मिला पाटील	वाणी प्रकाशन,नई दिल्ली-110002, संस्करण - 1995
08.	कहानी का रंगमंच	महेश आनन्द	राष्ट्रीय नाट्य विद्यालय, नई दिल्ली-110001, प्रथम संस्करण - 1997
09.	काव्य -दर्पण	पं. रामदहीन मिश्र	देवकुमार मिश्र, ग्रंथमाला, पटना - 4, पंचम संस्करण - 1970
10.	काव्य शास्त्र	डॉ. भगीरथ मिश्र	विश्वविद्यालय प्रकाशन, वाराणसी - 221001 एकादश संस्करण -1994
11.	कामायनी	जयशंकर प्रसाद	प्रसाद प्रकाशन, वाराणसी - 1, चतुर्थ संस्करण - 1978

क्र. सं.	पुस्तक का नाम	लेखक	प्रकाशक
12.	गद्य की नई विधाओं का विकास	प्रो. माज़दा असद	ग्रंथ अकादमी, नई दिल्ली-1, प्रथम संस्करण-1991
13.	गद्य पराग	डॉ. मनोहर प्रसाद	सुमित्रा प्रकाशन, इलाहाबाद, प्रथम संस्करण-1995
14.	जन संचार और हिन्दी पत्रकारिता	डॉ. अर्जुन तिवारी	जय भारती प्रकाशन, इलाहाबाद-3, द्वितीय संस्करण - 1999
15.	टी.वी. टाइम्स	सुधीश पचौरी	मेधा बुक्स दिल्ली -110023, प्रथम संस्करण - 1998
16.	तेलुगु नाटक और रंगमंच	डॉ.कर्णराज शेषगिरि राव संपा. रामेश्वर मेहरोत्रा	अभिनव भारती इलाहाबाद - 2211003 प्रथम संस्करण रक्षा बन्धन -1977
17.	दृश्य श्रव्य सम्प्रेषण और पत्रकारिता	डॉ.जेम्स ए.मूर्ति	भारतीय भाषा पीठ नई दिल्ली, प्रथम संस्करण -1990
18.	देवकीनन्दन खत्री समग्र (देवकीनन्दन ग्रन्थावली)	संपादक - युगेश्वर	प्रचारक ग्रन्थावली परियोजन वाराणसी -221001 संस्करण - 1988
19.	नाटक और रंगमंच	संपादक - ललितकुमार शर्मा 'ललित' डॉ. भानु शंकर मेहता	प्रभा प्रकाशन इलाहाबाद -211003 प्रथम संस्करण -1985

क्र.सं.	पुस्तक का नाम	लेखक	प्रकाशक
20.	नाटक और रंगमंच	संपादक - डॉ. शिवराम माली डॉ. सुधाकर गोकाकर	नेशनल पब्लिशिंग हाउस दिल्ली -2 प्रथम संस्करण -1979
21.	नाटक तथा रंग - परिकल्पना	डॉ. गिरीश रस्तोगी	नेशनल पब्लिशिंग हाउस दिल्ली -2 द्वितीय संस्करण
22.	नाट्य समीक्षा	डॉ. दशरथ ओझा	विश्वविद्यालय प्रकाशन वाराणसी प्रथम संस्करण -1992
23.	ब्रज का रास रंगमंच	रामनारायण अग्रवाल	नेशनल पब्लिशिंग हाउस दिल्ली -2 प्रथम संस्करण - 1981
24.	बृहद् सूरसागर	संपादक - प्रो.राम	प्रभात प्रकाशन, दिल्ली -110006 संस्करण 1975
25.	भारतीय चलचित्र का इतिहास	फ़िरोज़ रंगूनवाला	राजपाल एण्ड संस, दिल्ली प्रथम संस्करण -1975
26.	मीडिया के पचास वर्ष	संपादक - प्रेमचन्द पातंजलि	राधा पब्लिकेशन्स नई दिल्ली प्रथम संस्करण -1997
27.	यक्षगान	के. शिवराम (अनुवादक वी.वी.कारंत)	राधा कृष्ण प्रकाशन नई दिल्ली - 2
28.	रंगकर्म की भाषा	नेमिचन्द जैन	श्रीराम सेंटर फॉर परफॉरमिंग आर्टस, नई दिल्ली -110001 प्रकाशन - 1996

क्र.सं.	पुस्तक का नाम	लेखक	प्रकाशक
29.	रंग दर्शन	नेमिचन्द जैन	राधाकृष्ण प्रकाशन, नई दिल्ली - 32, द्वितीय संशोधित संस्करण - 1983
30.	रंगमंच की भूमिका और हिन्दी नाटक	डॉ. रघुवरदयाल वार्ष्णेय	इन्द्रप्रस्थ प्रकाशन दिल्ली, 1979
31.	रामलीला : परंपरा और शैलियाँ	इन्दुजा अवस्थी	राधाकृष्ण प्रकाशन नई दिल्ली -110002 प्रथम संस्करण -1979
32.	लोक साहित्य विमर्श	डॉ. श्याम परमार	जयकृष्ण अग्रवाल, कृष्ण ब्रदर्स, अजमेर प्रथम संस्करण
33.	विद्यापति पदावली	डॉ.शुभकार कपूर	भारती प्रकाशन, लखनऊ प्रथम बार : 1978 ई.
34.	संचार सिद्धांत की रूपरेखा	डॉ. प्रेमचन्द पातंजलि	के.एल. पचौरी गाजियाबाद -201102 प्रथम संस्करण - 1997
35.	समकालीन हिन्दी नाटक और रंगमंच	संपादक - डॉ. विनय	भारतीय भाषा प्रकाशन दिल्ली - 32 संस्करण - 1981
36.	साठोत्तरी हिन्दी उपन्यासों में राजनीतिक चेतना	कृष्ण कुमारी विस्सा चन्द्र	दिनमान प्रकाशन दिल्ली - 6 प्रथम संस्करण -1984
37.	सांगीत	रामनारायण अग्रवाल	राजपाल एण्ड सन्स दिल्ली, प्रथम संस्करण, 1976

क्र.सं.	पुस्तक का नाम	लेखक	प्रकाशक
38.	साहित्य के नए रूप	डॉ. श्यामसुन्दर घोष	जयकृष्ण अग्रवाल, कृष्ण ब्रदर्स अजमेर, प्रथम संस्करण -1969
39.	साहित्यिक निबन्ध	रामनाथ शर्मा	विनोद पुस्तक मन्दिर, आगरा इक्कीसवाँ संस्करण - 1991/92
40.	साहित्यालोचन : सिद्धांत और अध्ययन	डॉ. सीताराम दीन	अनुपम प्रकाशन, पटना प्रथम आवृत्ति -1971
41.	हिन्दी गद्य की विधाएँ	संपादक - डॉ. जगदीश दत्ता शर्मा, डॉ. श्याम किशोर	अखिल भारतीय विक्रम परिषद, मुजफ्फरनगर, प्रथम संस्करण - 1982
42.	हिन्दी गद्य का विधा वैविध्य	डॉ. पुष्पा बंसल	दिग्दर्शन चरण जैन नई दिल्ली -2 प्रथम संस्करण -1987
43.	हिन्दी नाटक और रंगमंच	डॉ. पवन कुमार	राजेश प्रकाशन, दिल्ली - 51 प्रथम संस्करण -1984
44.	हिन्दी नाट्यकला तथा रेडियो नाटक	डॉ. राधेश्याम वाजपेयी	अटलांटिक पब्लिशर्स एण्ड डिस्ट्रीब्यूटर्स, नई दिल्ली -27 संस्करण -1977
45.	हिन्दी नाटक कोश	डॉ. दशरथ ओझा	नेशनल पब्लिशिंग हाउस, दिल्ली -110006, प्रथम संस्करण -1975
46.	हिन्दी रंगकर्म दशा और दिशा	जयदेव तनेजा	तक्षशिला प्रकाशन, नई दिल्ली -110002 प्रथम संस्करण -1988
47.	हिन्दी साहित्य कोश (भाग-1)	संपादक - धीरेन्द्र वर्मा व अन्य	ज्ञानमंडल लिमिटेड, वाराणसी, तृतीय संस्करण -1985

क्र.सं.	पुस्तक का नाम	लेखक	प्रकाशक
48.	हिन्दी साहित्य का इतिहास	रामचन्द्र शुक्ल	नागरी प्रचारिणी सभा, वारणसी संस्करण सत्ताईसवाँ -1999
49.	हिन्दी साहित्य का इतिहास	डॉ. नगेन्द्र, डॉ. सुरेशचन्द्र	मयूर पेपरबैक्स, नोएडा -201301, तेईसवाँ संस्करण -1994
50.	हिन्दी साहित्य का सुबोध इतिहास	बाबू गुलाब राय संपादक - प्रो.न.वी. राजगोपालन	लक्ष्मीनारायण अग्रवाल, आगरा - 3 चालीसवाँ संस्करण -1989/90
51.	हिन्दी साहित्य का दूसरा इतिहास	डॉ.बच्चन सिंह	राधाकृष्ण प्रकाशन प्राइवेट लिमिटेड, नई दिल्ली -2 प्रथम संस्करण - 1996

अँगरेजी

01.	Rang Yatra	Editor : J.N. Kaushal	National School of Drama, New Delhi - 110001 1992

(इ) पत्र पत्रिकाएँ

01.	कला प्रयोजन (ग्यारहवाँ अंक)	शिवप्रसाद गुप्त का लेख	सी.एल. मीना, उदयपुर - 313001 जनवरी-मार्च, 1998
02.	रंग प्रसंग (वर्ष - 1, अंक -1)	प्रयाग शुक्ल (संपादक)	राष्ट्रीय नाट्य विद्यालय नई दिल्ली - 110001 जनवरी-जून, 1998
03.	रंग प्रसंग (वर्ष - 1, अंक - 2)	प्रयाग शुक्ल (संपादक)	राष्ट्रीय नाट्य विद्यालय, नई दिल्ली - 110001 जुलाई-दिसम्बर, 1998

क्र.सं.	पुस्तक का नाम	लेखक	प्रकाशक
04.	रंग प्रसंग (वर्ष - 2, अंक -1)	प्रयाग शुक्ल (संपादक)	राष्ट्रीय नाट्य विद्यालय, नई दिल्ली - 110001 जनवरी - जून, 1999
05.	रंग प्रसंग (वर्ष 2 अंक - 2)	प्रयाग शुक्ल (संपादक)	राष्ट्रीय नाट्य विद्यालय, नई दिल्ली - 110001 जुलाई - दिसम्बर, 1999
06.	रंग प्रसंग (वर्ष - 3, अंक - 1)	प्रयाग शुक्ल (संपादक)	राष्ट्रीय नाट्य विद्यालय, नई दिल्ली -110001 जनवरी - जून, 2000
07.	रंग प्रसंग (वर्ष - 4, अंक - 1)	प्रयाग शुक्ल (संपादक)	राष्ट्रीय नाट्य विद्यालय, नई दिल्ली - 110001 जनवरी - जून, 2001
08.	हँस	राजेन्द्र यादव (संपादक)	अक्षर प्रकाशन प्राइवेट लिमिटेड, नई दिल्ली - 110002 जनवरी - 1988