
नारी स्रष्टाका नाटकमा निर्देशन पक्ष

कान्छी महर्जन, पिएच.डी.*

लेखसार

नाटकमा रङ्गमञ्च अन्तर्निहित हुन्छ भन्नुको तात्पर्य नाटकमा निर्देशन पक्ष हुन्छ भन्नु हो । साहित्यको अन्य विधाभन्दा नाटक पृथक् हुनुको मुख्य कारण पनि यही नै हो । नाटकको मूल विशेषता नै यसमा दृश्यात्मकताको उपस्थिति रहनु हो । यसले नाटकलाई प्रस्तुतितर उन्मुख गर्दछ । नाटककारको मानसपटलमा सर्वप्रथम मञ्चित भएर लेखिने नाटकमा नाटककारले स्पष्ट रूपमा नै विविध रङ्गनिर्देश दिएका हुन्छन् । नाटक लेखन नाटककारको एक्लो प्रयासले सम्भव हुन सक्ला तर प्रस्तुतिको क्रममा जाँदा यसले रङ्गकर्मीहरूको सामूहिक प्रयासका साथसाथै प्रस्तुतिसँग सम्बन्धित अन्य विविध रङ्गप्रविधिको पनि अपेक्षा राख्दछ । यसैलाई यस लेखमा निर्देशन पक्षका रूपमा अध्ययन गरिएको छ । यसका लागि २०११ सालबाट प्रकाशित हुन आरम्भ भएका नेपाली नारी स्रष्टाका नाटकलाई लिइएको छ । यस लेखमा निगमनात्मक शोधविधिको उपयोग गरिएको छ । यसमा नेपाली नाट्यजगतमा नारी नाटककारको ऐतिहासिक सर्वेक्षण गर्दै निर्देशनका निश्चित उपकरणका आधारमा केही प्रतिनिधि नारी नाटककारका नाटकको निर्देशन पक्षको अध्ययन गरिएको छ । यसका लागि आवश्यकतानुसार प्राथमिक र द्वितीयक स्रोतअन्तर्गतबाट सामग्री सङ्कलन गरी व्याख्यात्मक र विवरणात्मक ढङ्गबाट अध्ययन र विश्लेषणको व्यवस्थापन गरिएको छ । नारी नाटककारहरूले पनि रङ्गशिल्पलाई विशेष प्राथमिकताका साथ राखेर नाटक सिर्जना गरेका छन् र तिनका नाटकहरू निर्देशनका दृष्टिले उत्कृष्ट छन् भन्ने तथ्य नै प्रस्तुत लेखको मूल निचोड हो ।

शब्दकुञ्जी: दृश्यविधान, पुनःसिर्जनाशीलता, मञ्जसज्जा, रङ्गसामग्री, रङ्गशिल्प

विषय परिचय

नाटक सामूहिक प्रदर्शनकारी कला हो । यसमा व्यक्तिगत प्रयास गौण हुन्छ । लेखनको स्थितिदेखि प्रस्तुतिको स्थितिसम्म आइपुग्दा अनेकौं व्यक्तिहरूको प्रयास माग गर्छ नाटकले । हरेकको भूमिका आफ्नो ठाउँमा त्यत्तिकै महत्त्वपूर्ण रहेको हुन्छ (पोखरेल, २०५८, पृ.४) । नाट्यलेखन केवल पठनका उद्देश्यले मात्र नभई प्रस्तुतिका लागि लेखिन्छ । नाटकमा रङ्गमञ्च अन्तर्निहित हुन्छ । जो लेखिन्छ, त्यो नाटक होइन, जो प्रस्तुत हुन्छ, त्यो नाटक हो (राजहंस, सन् १९९७, पृ.१५) । नाट्यलेखनको अन्तिम प्रक्रिया नाट्यप्रस्तुति हो । मञ्चमा पुगेर नै नाटकले जीवन्तता प्राप्त गर्दछ ।

साहित्यका अनेक विधाहरूमध्ये नाटक पनि एक हो तर साहित्यको अन्य विधाको लेखन र नाट्यलेखन भिन्न प्रक्रिया मानिन्छ । साहित्यका अन्य विधाजस्तै कविता, कथा, उपन्यासआदि लेखन गर्दा साहित्यकार जति स्वतन्त्र हुन्छन्, त्यो स्थितिमा नाटकमा हुँदैन किनकि नाटकमा रङ्गमञ्च हुन्छ । नाटक लेख्दा रङ्गमञ्चीय प्रविधिगत कुराले नाटककारलाई निर्देशित गरेको हुन्छ । जे.बी.प्रिस्ट त्यस नाटककारलाई नाटककार मान्न तयार छैनन्, जसमा रङ्गमञ्चको ज्ञान वा भान हुँदैन (माली तथा अन्य, सन् १९७९,

* उप-प्राध्यापक, सरस्वती बहुमुखी क्याम्पस (मानविकी संकाय: नेपाली विभाग), त्रिभुवन विश्वविद्यालय, नेपाल

पृ.१८५) । एक नाटककारमा रङ्गमञ्चीय प्राविधिक पक्षको पनि ज्ञान हुनुपर्दछ । नाटककारले यी पक्षको उल्लेख नाटकमा निर्देश गरेका हुन्छन् । साहित्यको अन्य विधाको रचनामा निर्देशन पक्षको ख्याल राख्नुपर्दैन तर नाटक लेखनमा नाटककारले प्रस्तुति पक्ष ध्यानमा राखेर रचना गर्नुपर्ने हुन्छ त्यसैले त भनिन्छ आफ्नो नाटकको पहिलो दर्शक स्वयम् नाटककार नै हुन्छन् (अंकुर, २००६, पृ.८२) । नाटकका प्रत्येक शब्द, चरित्र तथा दृश्य नाटककारको मासपटलमा अभिनीत भएर व्यक्त भएका हुन्छन् । नाटककारले नाट्यरचना गर्दा मञ्चसज्जा, वेशभूषा, प्रकाश, ध्वनि, गीतसङ्गीत आदिका बारेमा निर्देशनात्मक रूपमा स्पष्ट संकेत गरेका हुन्छन्, त्यसैलाई यहाँ नाटकका निर्देशन पक्षका रूपमा अध्ययन गरिएको छ ।

नेपाली नाट्यजगतले वि.सं. १९८६ प्रकाशित बालकृष्ण समको मुटुको व्यथाबाट आधुनिकताको नयाँ मोड समाते तापनि नाट्यरचनामा नारी हस्ताक्षरको उपस्थिति २०११ सालमा आएर मात्र सफल भएको देखिन्छ । नेपाली नाट्यपरम्परामा नारी नाटककारको उपस्थितिको खेतल्दा सन् १९९४ अर्थात् वि.सं.२०११ सालसम्म पुगनुपर्ने हुन्छ । राधिका राया मलाया (सिङ्गापुर)मा शिक्षिकाको पदभार लिई प्रवासकालीन समयमा बस्दा उनले कथा, कविताका साथसाथै नाट्यरचना पनि गरेको पाइन्छ । दार्जिलिङबाट प्रकाशित हुने स्तरीय मासिक पत्रिका भारतीमा सन् १९५४ मा आदर्श दीप र जीवनको इच्छा (भारती वर्ष ७, अङ्क ७ र १०) मा क्रमशः प्रकाशित भएका हुन् (अधिकारी, २०५९) । सिङ्गापुरस्थित सैनिक आकाशवाणीमा समयसमयमा प्रसारण हुने रेडियो रूपक तथा एकाङ्की नाटक प्रतियोगितामा सन् १९५४ मा मेरो जीवनको इच्छाले प्रथम स्थान प्राप्त गरेको थियो । नेपाली एकाङ्की नाटकमा महिलाको प्रवेश राधिका रायाका जीवनको इच्छा एकाङ्कीबाट भएको देखिन्छ । उनको २०५९ सालमा प्रकाशित जीवनको इच्छा नामक एकाङ्की संग्रहमा जीवनको इच्छा, प्रेमको प्रतीक, प्रतिशोध, अधुरो कहानी, मुरली, म फर्केर आएँ, आदर्श प्रेम र मैले भूल गरेँजस्ता एकाङ्की सङ्ग्रहित देखिन्छन् । तत्पश्चात् एकाङ्की जगतमा नारी लेखनको अवस्था अगाडि बढेको देखिन्छ । नेपाली नाट्यपरम्परामा नारी नाटककारको पूर्णाङ्की नाट्यकृतिको प्रकाशन वि.सं.२०१५ सालमा भएको देखिन्छ । उन्नयन प्रकाशनबाट प्रकाशित श्रीमती सावित्री पोखरेल (उपाध्याय)को कलंकी समाजको दोस्रो संस्करण २०५० सालमा प्रकाशित देखिन्छ । यसको प्रकाशकीयमा लेखिएको छ: यो नेपाली भाषाका नारी लेखिका मध्येको पहिलो प्रकाशित नाट्यकृति हो यसकारण यसलाई दोहोर्याएर प्रकाशन गर्दा पनि उन्नयन गौरव अनुभव गर्दछ । यसरी नेपाली साहित्यमा नाटक लेखनमा नारी कलमको प्रसङ्ग उठाउनुपर्दा एकाङ्कीमार्फत् सन् १९९४ अथवा वि.सं २०११ को भारती नामक पत्रिकामा प्रकाशित राधिका रायको जीवनको इच्छा शीर्षकको एकाङ्कीले प्रथम प्रवेश पायो भने पूर्णाङ्की रूपमा २०१५ सालमा सुभद्रादेवी दंगालको कलङ्की समाज प्रकाशित भएको पाइन्छ । २०११ सालबाट आरम्भ नेपाली नारी स्रष्टाको नाट्ययात्रा आजको अवस्थासम्म आइपुग्दा विभिन्न आयाममा विस्तारित हुँदै अगाडि बढेको पाइन्छ । २०७६ सालसम्म प्रकाशित भएका नेपाली नारी स्रष्टाका नाटकका निर्देशन पक्षको अध्ययन गर्नुमा यो लेख केन्द्रित रहेको छ ।

भाषाको माध्यमबाट प्रकट हुने साहित्यका अनेक विधामध्ये नाटक अभिनेयात्मक प्रदर्शनकारी कला हो । नाटकका रहेका निर्देश पक्षले नै यसलाई प्रदर्शनकारी कलाका रूपमा स्थापित गर्ने हुनाले नाटकमा यो अनिवार्य तत्वको रूपमा आएको हुन्छ । नाटककारले प्रत्यक्ष रङ्गसङ्केत र आलेखका क्रममा निर्देशन पक्षलाई नाटकमा व्यक्त गरेका हुन्छन् । नाटकमा व्यक्त गरिने यस्ता निर्देश पक्ष प्रत्येक नाटककार पिच्छे फरक हुन्छन् । नाटकको निर्देश पक्षअन्तर्गत आउने नाटकीय घटनाक्रम, वेशभूषा, ध्वनि, रूपसज्जा, मञ्चसज्जा, प्रकाश आदिलाई व्यक्त गर्ने शैली प्रत्येक नाटककारको पृथक् हुन्छ । नेपाली नारी स्रष्टाका नाटकमा यी निर्देश पक्ष केकसरी प्रस्तुत भएका छन्? भन्ने प्रश्नलाई यस लेखमा मूल समस्या बनाई अध्ययन गरिएको छ । यसमा केवल स्पष्ट संकेत भएका निर्देशन पक्षजस्तै मञ्चसज्जा, प्रकाशसंयोजन, ध्वनिप्रभावको

संयोजन, संगीत, गीत र नृत्यको प्रयोग र रूपसज्जा र वेशभूषा उपकरण लिई केही प्रतिनिधि नेपाली नारी स्रष्टाका नाटकको अध्ययन गर्नु लेखको उद्देश्य रहेको छ ।

अध्ययनको विधि

नाटकमा दर्शक, कलाकारको भूमिका निर्वाह गर्दै नाटककारको भूमिका नेपाली नारी आइपुगनका लागि यसले निकै समय छिचोल्नुपर्‍यो । २०११ सालमा आइपुगेर मात्र राधिका रायको जीवनको इच्छा एकाङ्की र २०१५ सालमा सुभद्रादेवी दंगलको कलङ्की समाज पूर्णाङ्गी नाटक प्रकाशित हुन्छन् । यसरी नेपाली नाट्यजगत्मा नारी नाटककारका नाटकहरू प्रकाशित हुने क्रमको आरम्भ हुन्छ । आजको अवस्थासम्म आइपुग्दा नेपाली नाट्यजगत्मा नारी स्रष्टाका नाटक प्रकाशितका साथसाथै मञ्चित पनि भएका छन् । यसमा २०७६ सालसम्म प्रकाशित नेपाली नारी स्रष्टाका नाटकहरूमध्ये हरिमाया भेटवालको आहाल, शारदा सुब्बाको यशोधरा, वेदकुमारी न्यौपानेको कथाको अन्त्य र पारिजातको एक जोडी अन्तराल नाटकलाई प्रतिनिधि नाटकको रूपमा छनोट गरी यसमा स्पष्ट संकेत भएका निर्देशन पक्षको अध्ययन गरिएको छ । यी नाटकहरूलाई प्राथमिक स्रोतका सामग्रीका रूपमा लिइएको छ भने यी नाटकसम्बन्धी लेखिएका समीक्षात्मक सामग्रीलाई द्वितीयक स्रोतका सामग्रीका रूपमा अध्ययन गरिएको छ । यसका साथै नाटक र यसको प्रस्तुतिसँग सम्बन्धित सिद्धान्तको अध्ययनका लागि पुस्तकालीय सामग्रीको प्रयोग गरिएको छ । यसरी प्राथमिक र द्वितीयक स्रोतबाट संकलित सामग्रीलाई माथि उल्लिखित निश्चित उपकरणको आधारमा अध्ययन गर्दै त्यसलाई विविध शीर्षक र उपशीर्षकमा विश्लेषण गर्दै लेखलाई अन्तिम रूप दिइएको छ ।

नेपाली नाट्यजगत्मा नारी नाटककार

२०११ सालदेखि प्रकाशन आरम्भ भएको नेपाली नारी स्रष्टाका नाटक एकाङ्की हालसम्म पनि प्रकाशित हुने क्रम जारी नै छ । नेपाली नाट्यजगत्मा रहेका नारी नाटककारका प्रकाशित नाटक एकाङ्कीको सूची क्रमशः संख्यात्मक र गुणात्मक दृष्टिले बढ्दो देखिन्छ । पारिजातले वि.सं. २०१२ तिर सपूत नामक एकाङ्की लेखेको कुरा सुकन्याबाट मौखिक जानकारी पाइन्छ तर उनले लेखेको एक कठिन निष्कर्ष (२०२३) एकाङ्की रेडियोबाट प्रसारित र प्रकाशित हुन्छ (घिमिरे, २०६४, पृ.४) । २०१९ भाद्र २३ गते शनिवारको गोरखापत्रमा बेज्जु शर्माको दश रुपियाँको नोट प्रकाशित भएको छ । २०२० सालमा यिनको कस्तुरी पत्रिकामा विवाह शीर्षकको एकाङ्की प्रकाशित भएको देखिन्छ । २०१६ सालदेखि नाट्यरचनामा लागेकी शान्ता श्रेष्ठको दिन होइन साँझपछिको रात (२०४६) मा रेडियो नाटकहरू तृष्णा, प्रयाश्चित, अन्त्यहीन अन्त्य, हिमा तथा दिन होइन साँझपछिको रात गरी ५ रेडियो नाटक समाविष्ट छन्, जुन रेडियो नेपालबाट प्रसारित भइसकेका छन् । कमला न्यौपानेको विसाएको भारी (२०६६) एकाङ्की सङ्ग्रह, माधुरी भट्टराईका मूकवेदना (२०३८), रश्मि खतिवडाको केही लघु नाटक (२०४५), भारती खरेलको भाइटीका (२०४९), भद्रकुमारी घलेको केही गीति नृत्य नाटिका (२०५१), बाबा बस्नेतको योद्धा (२०५३), वेदकुमारी न्यौपाने एउटा कथाको अन्त्य (२०५३) र विचलित वर्तमान (२०५८), सुधा त्रिपाठीको निःश्वासका गुजुल्टाहरू (२०५५) नाटक सङ्ग्रह, कृष्णप्रसाद घिमिरेको सम्पादकत्वमा साभा प्रकाशनबाट प्रकाशित पारिजातका नाटक (२०६५), जयन्ती स्पन्दन र विजया स्मृतिको दिदीबहिनी (२०६३) एकाङ्की सङ्ग्रह, शारदा सुब्बाको अघोषित नीलो पीडा (२०५५) र यशोधरा (२०६५), हरिमाया भेटवालको आहाल (२०६९) नाटक सङ्ग्रह, मन्जु काँचुली (तिवारी) को चन्द्रमामा हनिमून (२०७४) एकाङ्की नाटक सङ्ग्रह प्रकाशित देखिन्छन् ।

ढिलै भए पनि नाटक जगत्मा नारीको हस्ताक्षर हुनु खुसीको कुरा हो । वर्तमान समयमा नाटक क्षेत्रमा नारी हस्ताक्षरको उपस्थिति बाक्लै देखिन्छ । उनीहरू लेखनमा मात्र आफूलाई सीमित नराखी रङ्गकर्मीका रूपमा स्थापित हुनु गौरवको विषय हो । नेपाली नाट्यजगत्लाई महिला नाटककारहरूको कलमले पनि उल्लेखनीय ऊर्वरता प्रदान गर्न अग्रसर रहेको कुरालाई नकार्न सकिदैन । महिला स्रष्टाको ध्यान पूर्णाङ्की र लघु नाटक दुवैतर्फ आकर्षित भएको पाइन्छ ।

नारी स्रष्टाका नाटकमा निर्देशन पक्ष

नाटकलाई प्रस्तुतिको तहसम्म लैजानका लागि आवश्यक रङ्गसंकेत नाटकमा रहेकै हुन्छ । नाटककारले निर्जीव रूढ शब्दका माध्यमबाट दिएका निर्देशनलाई रङ्गशिल्पको निर्माण गर्दै दृश्यात्मक तहमा लैजाने कार्य निर्देशकले गर्दछन् । निर्देशकको रचना भनेको नाटकको प्रस्तुतीकरणको शिल्पनिर्माण हो । नाटक कसरी प्रस्तुत गर्ने भन्ने उसको निर्णय नै रचना प्रक्रियाको दोस्रो मोड हो (मल्ल, २०६६, पृ.१०७) । नाटकमा रङ्गशिल्पको पक्षलाई प्रभावकारी रूपले निर्वाह गरेका नाटक नै वास्तवमा लेखन र प्रस्तुति दुवैका दृष्टिले उत्कृष्ट नाटक मानिन्छन् किनकि नाटकको शक्ति भनेकै यसको रङ्गशिल्प हो । नाटकको निर्देशन पक्षमा यिनै नाटकसम्बन्धी रङ्गशिल्पगत कुराहरू आएका हुन्छन् । दर्शकमा कौतूहल सिर्जना गर्ने शक्ति हुनु नै रङ्गशिल्पको बलियो आधार पनि हो । नाटक प्रस्तुति दर्शकका लागि गरिने हुँदा नाटककारले निर्देशन पक्षमा यस पक्षलाई विशेष प्राथमिकतामा राखेकै हुन्छ ।

नाटकमा आएका अभिनेताको अभिनय, वेशभूषा, रूपसज्जा, रङ्गमञ्चभित्रको स्थान निर्माण, दृश्यविधान, प्रकाशसंयोजन, ध्वनिप्रभावको संयोजनजस्ता पक्षको समन्वित र कलात्मक संयोजनबाट नाटकमा पुनःसिर्जनशीलता हुन्छ । यस क्रममा निर्देशकले शतप्रतिशत निर्देशनको पालना गर्नुपर्छ भन्ने जरूरी छैन तर नाटकमा दिइएका निर्देशनको उपेक्षा पनि गर्नुहुँदैन, जुन स्थितिहरू संरचनात्मक रूपसँग जोडेर आएका हुन्छन् (राजहंस, सन् १९९७, पृ.३२) । प्रस्तुतिका लागि नाटक नै प्रमुख आधार भएकाले यसमा दिइएका रङ्गनिर्देशनको पूर्ण उपेक्षा गर्नुहुँदैन भने नाटक लेखन गर्दा रङ्गनिर्देश दिँदा निर्देशकले आफ्नो स्वतन्त्र मौलिक परिकल्पनाको प्रयोग गर्न सक्ने पक्षलाई पनि विशेष ख्याल राख्नुपर्ने देखिन्छ ।

निर्देशन पक्षको सोभो सम्बन्ध प्रस्तुति पक्षसँग रहेको हुन्छ । नाटकको रचना प्रस्तुतिको उद्देश्यबाटै हुने हुँदा नाटकमा निर्देशन पक्ष अवश्य दिएकै हुन्छ । सबै नाटकमा प्रस्तुतिका हरेक पक्षको सूक्ष्म संकेत नगरिएको पनि हुन सक्छ । यस्तो अवस्थामा निर्देशक नाटकीय कथ्यअनुकूलको शिल्पविधान निर्माण गर्न स्वतन्त्र हुन्छन् किनकि नाटकीय कथ्यमा पनि निर्देशन पक्ष आएको हुन्छ तर यहाँ स्पष्ट संकेत गरिएका रङ्गनिर्देशको मात्र अध्ययन गरिएको छ ।

मञ्चसज्जा

नाटक जहाँ प्रस्तुत हुन्छ, त्यो रङ्गमञ्च हो । जहाँ उभिएर अभिनेताहरूले अभिनय गर्दछन्, वास्तवमा रङ्गमञ्च त्यही हो । मञ्च बन्द पनि हुन सक्छ वा खुल्ला पनि हुन सक्छ । जेजस्तो अवस्थामा रहे पनि नाटकमा प्रत्यक्ष वा अप्रत्यक्ष मञ्चको अवस्थाको संकेत गरिएको हुन्छ । मञ्चसज्जाले प्रस्तुतिमा विशेष महत्त्व राख्दछ । नाटककारले यस पक्षमा विशेष ध्यान दिनुपर्छ कि मञ्चसज्जा नाटकको एक सहायक अङ्ग हो । नाटकमा कथ्य महत्त्वपूर्ण हुन्छ, मञ्चसज्जा त्यस कथ्यलाई सम्प्रेषण गर्न अर्थात् नाटकीय स्थितिलाई अभिनयमा आवश्यक पृष्ठभूमि र वातावरणको निर्माण गर्न सहायक हुन्छ (पूर्ववत्, पृ.९१) । मञ्चसज्जाका

लागि प्रयोग हुने सामग्री रङ्गसामग्री हुन् । रङ्गसामग्रीअन्तर्गत मञ्चसामग्री र पात्रसामग्री पर्दछन् । मञ्चसामग्रीअन्तर्गत मञ्चमा दृश्यरचना गर्न आवश्यक सामग्रीजस्तै मेच, कुर्सी, पर्दा, फूलदान, शङ्खदान, गलैँचा, भित्ता सजाउनका लागि सामग्री आदि पर्दछन् ((राजहंस, सन् १९९७, पृ.९७) त्यसैगरी पात्रसामग्रीअन्तर्गत त्यस्ता वस्तुहरू आउँछन्, जुन पात्रले मञ्चमा अभिनयका लागि आफ्नो साथमा लैजान्छन् र अभिनयका क्रममा त्यसलाई प्रयोग गर्दछन् जस्तै कलम, फाइल, पत्र, छाता, त्रिफकेस, कैची, चश्मा, पिस्तौल, हथकडी आदि (ऐजन) । मञ्चमा प्रयोग गरिने रङ्गसामग्रीको प्रयोगबाटै नाटकको दृश्यविधान यथार्थपरक र गैरयथार्थपरक वा प्रतीकात्मक भन्ने कुरा थाहा पाउन सकिन्छ ।

हरिमाया भेटवालको आहाल नाटकको आरम्भमा मञ्चसज्जाको रङ्गसंकेत स्पष्ट रूपमा गरिएको छ ।

मञ्च अँध्यारो छ । केही बेरपछि पछिल्लो भागबाट विस्तारै उज्यालो छाउँछ, पृष्ठभूमिमा दरवारको एउटा भव्य कोठा देखा पर्छ । राजसी वैभवले भरिपूर्ण त्यो कोठामा भित्रिने बाहिरिने ढोका दायाँ बायाँ छन् । मञ्चको मध्यभागमा अर्को अत्यन्त आकर्षण तीन खुड्किलासहितको ढोका छ । पछाडिको ढोका आकर्षक बगैँचातिर निस्कन्छ । मध्य ढोकाको वरपर ठुलुला दुइटा भ्याल छन् । जहाँ पर्दा लगाइएको छ । भव्य आकर्षक खम्बासहितको त्यो कोठाको भित्तामा पुराना महाराजाहरूको तस्विर भुण्ड्याइएको छ । कोठाको फर्निचरहरू पनि धेरै छन् । भुइँमा महँगोजस्तो कालिन (गलैँचा) विछ्याइएको छ । मञ्चको मध्यभागलाई केन्द्रित गर्दै सूर्योदय जस्तो प्रकाश फैलिन्छ । विहानीको लालिमायुक्त वातावरण छरिएको भान हुन्छ । नेपथ्यबाट आइरहेको धुनसँगै मञ्चको दायाँपट्टिबाट निर्मली केही खोज्दै प्रवेश गर्छ (पृ.१) ।

नाटकको आरम्भमा नै दिइएको यस रङ्गनिर्देशमा मञ्चीय अवस्थालगायत मञ्चासज्जा आदिबारे स्पष्ट जानकारी गराइएको छ । मञ्च अँध्यारो हुन्छ भन्ने रङ्गसंकेतले यो नाटक बन्द रङ्गमञ्च प्रस्तुत हुने विधान रहेको स्पष्ट पार्दछ । बन्द रङ्गमञ्चमा नाट्यप्रस्तुति अगावै मञ्च अँध्यारो अवस्थामा नै रहन्छ । केहीबेरपछि पछिल्लो भागबाट विस्तारै उज्यालो छाउँछ, भन्ने संकेतले नाट्यप्रस्तुतिको आरम्भका लागि मञ्चमा प्रकाशव्यवस्थाको आयोजना हुनुपर्ने कुरालाई बोध गराउँछ । मञ्चमा दरवारको एउटा भव्य कोठा देखापर्छ, भन्ने संकेतले त्यहाँको रङ्गसामग्री विशेष प्रकारको हुनुपर्ने निर्देश दिन्छ । राजसी वैभवले भरिपूर्ण देखिनुपर्ने दृश्यविधानको संकेत भएकाले त्यहाँ प्रयोग गरिने रङ्गसामग्री विशेष हुनुपर्ने स्पष्ट निर्देश दिएको छ । यसका साथै त्यस कोठामा भित्रिने र बाहिरिने ढोका दायाँबायाँ छन् भन्ने संकेतले पनि त्यहाँ दायाँबायाँ ढोका हुनुपर्ने र ती विशेष प्रकारको रहनुपर्ने जानकारी दिन्छ । मञ्चको मध्यभागमा अत्यन्त आकर्षकका तीन खुड्किलो सहितको ढोका रहनुपर्ने संकेत छ । यसले मञ्चीय सामग्रीका रूपमा आकर्षक खुड्किलोसहितको ढोका रहनुपर्ने माग राखेको छ । पछाडिको ढोका आकर्षक बगैँचातिर लम्कन्छ, भन्ने संकेतले त्यहाँ बगैँचाको विधान गरिनुपर्ने निर्देश छ । मध्य ढोकाको वरपर ठुलुला दुइटा भ्यालमा पर्दा लगाईको दृश्यविधानमा उल्लेख छ । पक्कै पनि राजसी वैभव देखिनुपर्ने त्यस दृश्यविधानमा प्रयोग गरिने मञ्चीय सामग्री पर्दा विशेष नै हुनुपर्छ । त्यहाँ रहेका आकर्षक खम्बासहितको त्यस कोठाका भित्तामा भुण्ड्याइएका पुराना महाराजाहरूको तस्विरले दृश्यविधानलाई स्वाभाविक र थप जीवन्त रूप दिन सहयोग गर्दछ । कोठामा रहेका महँगो फर्निचर र गलैँचा प्रयोग गरिने संकेतले नाटकको दृश्यविधान राजसी वैभवले भरिपूर्ण रहेको दृश्यविधान सिर्जना गर्न विशेष भूमिका खेल्ने हुँदा यसको प्रयोगको निर्देश नाटकको आरम्भमा भएको छ ।

नाटक आहालको नाटकीय कथ्य राजसी वैभवले युक्त राजामहाराजसँग सम्बन्धित देखिन्छ । यसलाई स्वभाविक परिवेशमा नै प्रस्तुति दिनका लागि दृश्यविधान सोहीअनुरूप आयोजना गरिनुपर्दछ । यसका लागि

नाटकको आरम्भमा दिइएको उपर्युक्त मञ्चसज्जासम्बन्धी निर्देशले जीवन्त र स्वाभाविक दृश्यविधान निर्माण गरेको छ । मञ्च आरम्भमा अँध्यारो हुनुपर्ने, मञ्चको मध्यभागमा तीन खुड्किलोसहितको ढोका हुनुपर्ने, मञ्चमा आकर्षक खम्बा हुनुपर्ने, कोठामा भित्तामा राजामहाराजका तस्वर हुनुपर्ने, ढोका र भ्याल हुनुपर्ने आदि संकेतले मञ्चीय सज्जाको अवस्थालाई निर्देश गर्दछ । यसमा संकेत भएका पर्दा, पुराना महाराजहरूको तस्वर, फर्निचर, गलैँचाआदि मञ्चसमाग्रीहरू हुन्, जसले यस नाटकको दृश्यविधान यथार्थपरक र स्वाभाविक हुनुपर्ने निर्देश गर्दछ । यसै नाटकमा सुन्तली पिँजडा लिएर एकतिर दौडन्छे (पृ. ४) भन्ने निर्देशमा पात्रसामग्रीको उल्लेख भएको छ । यसमा पात्रले अभिनय गर्दा पिँजडालाई प्रयोग गर्नुपर्ने निर्देश दिइएको छ । यसरी नाटकमा मञ्चीय अवस्थाका साथै मञ्चमा दृश्यविधानका लागि प्रयोग गरिने रङ्गसामग्रीको स्पष्ट निर्देश भएको हुन सक्छ ।

प्रकाशसंयोजन

नाट्यप्रस्तुति दर्शकका लागि गरिन्छ । दर्शकले मञ्चमा मञ्चित दृश्य र अभिनेताको अभिनय स्पष्ट रूपमा आस्वादन गर्न सक्नुपर्दछ । प्रकाशसंयोजनको मुख्य उद्देश्य दर्शकलाई रङ्गमञ्चमा भएका दृश्यविधान र चरित्रका कार्यव्यापार स्पष्टसँग देखाउनु र प्रस्तुतिप्रति एकाग्र बनाउनु हो (कक्षपती, २०७४, पृ. ४२) । बन्द रङ्गमञ्चीय नाटकमा प्रकाशव्यवस्था अनिवार्य तत्त्वका रूपमा पर्दछ । बन्द रङ्गमञ्च चारैतिर भित्ताहरूले घेरिएर बन्द हुँदा यहाँ प्रस्तुतिको क्रममा प्रकाशव्यवस्था अनिवार्य रूपमा प्रयोग गरिनुपर्दछ । नाट्यप्रस्तुतिका क्रममा दर्शकदीर्घा अँध्यारो हुन्छ भने रङ्गमञ्चमा मात्र प्रकाशव्यवस्था आयोजना गरिएको हुन्छ । अँध्यारोमा नै प्रकाशले विविध महत्त्वका साथ विविध अर्थमा प्रयोग हुने अवसर प्राप्त गर्दछ । प्रकाशका रङ्गहरूबाट पात्रका विविध भाव र मनोदशाको प्रकाशन हुन्छ । प्रकाशको माध्यमबाट मञ्चमा विहान, बेलुकी, अँधेरी या चाँदनी रात, वर्षा आदिको वातावरण उपस्थित गर्न सकिन्छ । यसका साथै प्रकाशको कृशल प्रयोग गरेर दर्शकको मनस्थितिमा पनि नियन्त्रण गर्न सकिन्छ (राजहंस, सन् १९९७, पृ. १०४) । खुल्ला रङ्गमञ्चमा प्राकृतिक प्रकाश व्यवस्थाको प्रयोग हुन्छ । नाटकमा प्रकाशव्यवस्थाको स्पष्ट निर्देश भएको पनि हुन सक्छ या नहुन पनि सक्छ । प्रकाशव्यवस्थाको स्पष्ट निर्देश नगरिएका नाटकमा नाटककारले यसको प्रयोगसम्बन्धी स्वतन्त्रता निर्देशकलाई नै छाडिदिएका हुन्छन् । निर्देशकले नाटकीय कथ्यको भावअनुकूल मौलिक परिकल्पनाका साथ प्रकाशव्यवस्था आयोजना गर्न सक्छन् ।

शारदा सुब्बाद्वारा लिखित यशोधरा नाटकमा प्रकाश र रङ्गको अनुपम संयोजनको विधान संकेत पाइन्छ । मञ्चमा रातो रङ्ग देखिन्छ (पृ. ३१) । यसले पात्रबीचको ईर्ष्यायुक्त प्रेमालापको परिवेशलाई बुझाएको छ । (मञ्चमा कालो रङ्ग देखिन्छ (ऐजन) । यस रङ्गले विद्रोह र अपमानको अवस्थालाई संकेत गरेको छ । मञ्चमा सेतो रङ्ग देखिन्छ (ऐजन), सेतो रङ्गलाई छुन खोज्दै (पृ. ३२) । निस्वार्थ माया र प्रेमको अवस्थालाई बुझाउन सेतो रङ्गको प्रयोग गरिएको छ । यस्ता अनेक रङ्गसंकेतहरू नाटकमा दिइएका छन् । रङ्गमञ्चमा प्रयोग गरिने यस्ता विविध रङ्गले विविध अर्थ प्रकट गर्दछन् । निस्वार्थ प्रेमको रङ्ग सेतो छ, ईर्ष्याको रातो, जीवनमा अन्धकारको कालो । रङ्गहरूलाई मनका, भावनाका, संवेगका अथवा प्रवृत्तिका प्रतीक बनाइएको छ । रङ्गलाई बुझेपछि नाटकको सारतत्त्व बुझ्न धेरै सजिलो हुन्छ (भट्टराई, २०६५, पृ. २२) । यसरी नाटकीय कथ्यको प्रस्तुतिकरणलाई स्वाभाविक र सजीव रूप दिन प्रकाशव्यवस्थाले महत्त्वपूर्ण भूमिका निर्वाह गर्दछ ।

ध्वनिप्रभावको संयोजन, संगीत, गीत र नृत्यको प्रयोग

नाटकमा चरित्रको संवाद प्रवाहलाई प्रभावकारी रूपमा प्रस्तुत गर्नका लागि नेपथ्यबाट विविध ध्वनिको व्यवस्था गरिएको हुन्छ । नाटकीय कथ्यको कार्यव्यापारलाई स्वाभाविक र सजीव रूपमा प्रस्तुत गर्नका लागि वातावरण सबैभन्दा महत्त्वपूर्ण हुन्छ । नेपथ्यबाट प्रवाह भएको ध्वनिले एक प्रकारको वातावरण सिर्जना गर्दछ, जस्तै विहानको दृश्य छ भने चराहरूको आवाज, भाले बासेको आवाज, स्कुलको दृश्य छ भने घण्टी बजाएको आवाजजस्ता ध्वनि प्रभावको प्रयोग गरिएको हुन्छ (कक्षपती, २०७४, पृ. ४५) । वातावरणको सिर्जना भएपछि पात्रबाट प्रवाह भएको संवादले गतिशील नाटकीय कार्यव्यापारमा स्वाभाविक र सहज आउँछ । ध्वनिप्रभावका लागि टेपरेकर्डर र प्रत्यक्ष ध्वनि संकेतको प्रयोग गर्न सकिन्छ । यस दृष्टिले यसको सम्बन्ध प्रविधिसँग रहन जान्छ (पूर्ववत्, पृ. ४४) । नाटकमा सङ्गीत, गीत र नृत्यको पनि प्रयोग हुन सक्छ । नाटककारले यस्ता ध्वनिव्यवस्थालाई प्रत्यक्ष नाटकमा संकेत गरेको पनि हुन सक्छ या नगरेको पनि हुन सक्छ । प्रत्यक्ष संकेत नगरिएको नाटकका नाटककारले यसको प्रयोगको जिम्मा निर्देशकलाई नै छोडिदिएका हुन्छन् । नाटकमा प्रस्तुत दृश्यविधानबाट पनि घटना र परिवेशको संकेत गरिएको हुन्छ तर यसरी दृश्यको अभावमा पनि नाटकको भावलाई ध्वनिसंयोजनका माध्यमबाट दृश्यविधानको कल्पना गर्न सकिन्छ । यसरी नाटकको समग्र भावलाई प्रभावकारी रूपमा प्रस्तुत गर्न सहयोग गर्ने रङ्गशिल्पका अनेक पक्षमध्ये ध्वनिव्यवस्था पनि एक हुन जान्छ ।

देवकुमारी न्यौपानेको पूर्णाङ्गी नाटक कथाको अन्त्य नाटकमा ध्वनिव्यवस्थाको प्रयोग सशक्त संकेत गरिएको छ । नेपथ्यमा स्कुलको घण्टी बजेको सुनिन्छ (पृ.१) भन्ने संकेतबाट त्यहाँ अगाडि बढ्ने नाटकीय कार्यव्यापार स्कुलको समय आरम्भ भएपछि वा समाप्त भएसँगै गतिशील हुने अवस्था बुझाउँदछ । नाटकको आरम्भमा नै संकेत भएको यस ध्वनिव्यवस्थाले दर्शकको भाव प्रस्तुतिमा केन्द्रित गर्न पनि भूमिका खेल्दछ । भित्रबाट खोकीको आवाज आउँछ (पृ.२) भन्ने ध्वनिव्यवस्थाको संकेतले त्यहाँ कोही वृद्धवृद्धा वा विरामी पात्र रहेको परिवेश सिर्जना गर्दछ । नेपथ्यमा गाईवस्तु कराएको सुनिन्छ (पृ.३) भन्ने ध्वनिव्यवस्थाको संकेतले त्यहाँ ग्रामीण परिवेशको प्रभाव दिन्छ । बाजा क्रमशः नजिक हुँदै आउँछ (पृ.९) भन्ने सङ्गीतसम्बन्धी संकेतले नेपाली सांस्कृतिक परिवेशलाई जीवन्तता दिन्छ । वैवाहिक परिवेशमा बच्चे बाजाको संकेत यसमा गरिएको छ । यसको संकेतसँगै दुलहीको प्रवेश भएको नाटकीय घटनाको वर्णन नाटकमा आएको छ । वैवाहिक समारोहलाई बाजाको प्रयोगले प्रभावकारी र जीवन्त बनाइएको छ । दुलहीको घरमा रत्यौली खेलेको खलबल सुनिन्छ (पृ.११) यसले नेपाली सांस्कृतिक परम्परालाई सजीव रूपमा चित्रण गरेको छ । वैवाहिक उत्सवमा रत्यौली खेल्ने परम्परालाई यसमा चित्रित गरिएको छ । रत्यौलीमा नाचगान दुवै हुने हुँदा यसमा गीत र नृत्य दुवैको प्रयोग रहन्छ । यसरी ध्वनिव्यवस्थाको प्रयोगले नाटकीय कथ्यलाई स्वभाविक र प्रभावकारी रूप दिने हुँदा यसको प्रयोग नाटकमा हुने जरूरी देखिन्छ ।

रूपसज्जा र वेशभूषा

नाट्यप्रस्तुतिलाई स्वाभाविक र प्रभावकारी रूप दिने अर्को रङ्गशिल्पीय पक्ष रूपसज्जा र वेशभूषा हो । यी दुवै पात्रको बाह्य रूप विन्याससँग सम्बन्धित हुन्छन् । पात्रको संवादलाई थप स्वाभाविकता र सहजता दिनका लागि नाटकमा पात्रको स्तरअनुकूलका रूपसज्जा र वेशभूषाको संकेत हुनु जरूरी रहन्छ । वेशभूषा र रूपसज्जाबाट चरित्र र कथ्यबीच पारस्परिक सम्बन्ध स्थापित भएको हुन्छ (सावित्री पृ. ४९) । रूपसज्जा र वेशभूषाबाटै चरित्रको उमेर, स्तर, पेसा, स्वभाव, सामाजिक अवस्था, समय अर्थात् निश्चित कालखण्ड आदिको बारेमा सहजै जानकारी प्राप्त गर्न सकिने हुँदा नाटकमा यसलाई विशेष महत्त्वका साथ प्रस्तुत

गरिएको हुन्छ । रूपसज्जा र वेशभूषाका बारेमा स्पष्ट संकेत नगरिएका नाटकमा निर्देशकले नाटकीय कथ्य र पात्रको संवादलाई ध्यानका राखेर त्यसको चयन गर्न सक्दछन् ।

पारिजातको पूर्णाकी नाटक एक जोडी अन्तरालमा आरम्भमा नै एउटा आधुनिक बैठकको कोठा, जहाँ एउटा ९ वर्षजतिको ठिटो साधारण प्यान्ट, कमिज लाएर बसेको छ (पृ. २१) भन्ने संकेतमा उमेरसँगै त्यसले लगाउने वेशभूषाको स्पष्ट संकेत गरिएको छ । यसले नाटकीय कथ्य सहरिया परिवेशसँग सम्बन्धित रहेको पनि जानकारी दिन्छ । उसले जिनको प्यान्ट र चेक सर्ट लगाएकी छे, काँधमा भिर्ने भोलामा सामान बोकेकी छे साथै एकातिर एउटा एयरब्याक र अर्कोतिर ब्याग बोकेकी छे । सबै कपाल पछिल्लि लगेर एउटा जुरो बाँधेकी छे (पृ. २२) । यस संकेतमा वेशभूषाका साथसाथै केशविन्यासको अवस्थाको पनि संकेत आएको छ । यसले पात्र युवती रहेको र तिनी आधुनिक परिवेशसँग सम्बन्धित रहेको अवस्था बोध गराउन सहयोग गरेको छ । त्यसपछि कोठामा ४७ जतिको उमेरको, कपाल कालो तथा जुँगा भएको रोबदार व्यक्तित्व भएको पुरुष पस्छ (पृ. २४) भन्ने संकेतमा पात्रको उमेरको साथसाथै उसको व्यक्तित्व र वेशभूषाको जानकारी गराइएको छ । उमेरअनुसार कपाल कालो तथा जुँगा पनि हुनुपर्ने अवस्थालाई यसले व्यक्त गरेको छ । एकछिनपछि लुङ्गी र ब्लाउजमा सानू बैठकमा पस्छे (पृ. ३२) भन्ने संकेत नाटकमा दिइएको छ । यसमा पनि पात्रको वेशभूषाका बारेमा स्पष्ट संकेत गरिएको छ । यसरी यस नाटकमा वेशभूषा र रूपसज्जाका बारेमा स्पष्ट संकेत गरिएको देखिन्छ, जसले निर्देशकलाई प्रस्तुतिको क्रममा सहयोगी भूमिका निर्वाह गर्दछ ।

निष्कर्ष

नाटक साहित्यको एक दृश्यात्मक साहित्यिक विधा हो । यसमा जीवनको अभिनयपूर्ण व्याख्या हुन्छ । जीवनजगतको जीवन्त प्रस्तुति नाटकमा हुने हुँदा यसमा नाटकीय कथ्य अनिवार्य तत्त्वको रूपमा नै रहन्छ । नाटकमा अन्तर्निहित कथ्य प्रस्तुतिको मुख्य आधार हो । नाटककारले नाटकमा कोष्ठकभित्र स्पष्ट दिएका रङ्गनिर्देश प्रस्तुतिका सहायक पक्ष मात्र हुन् । यसले प्रस्तुतिलाई अझ प्रभावकारी र स्वाभाविक रूप दिन सहयोग गर्दछ । नाटकीय कथ्यलाई मात्र आधार मानेर प्रस्तुतिको रङ्गशिल्पको आधार बनाउन नसकिने होइन तर नाटकमा स्पष्ट संकेत गरिएका यस्ता रंगनिर्देशले प्रस्तुतिलाई प्रभावकारी र स्वाभाविक रूप दिन सहयोगी बन्छन् । यसैले भनिन्छ नाटकमा रङ्गमञ्च अन्तर्निहित हुन्छ । नाटकमा रङ्गशिल्पका सबै आधार स्पष्ट रूपमा संकेत भएका हुन पनि सक्तछन् या नहुन पनि सक्तछन् । रङ्गशिल्पका सबै आधारमा ध्यान दिइएको नाटकनै वास्तवमा लेखन र प्रस्तुतिका दुवै दृष्टिले उत्कृष्ट मानिन्छन् ।

नारी स्रष्टाका नाटकमा निर्देशन पक्षलाई केलाउँदा यहाँ केही प्रतिनिधि नारी नाटककारका नाटकलाई लिइएको छ । ती नाटकहरूलाई नाटकमा दिइएका स्पष्ट रङ्गनिर्देशका संकेतका आधारमा विविध रङ्गशिल्पका उपकरणको प्रयोग गरी अध्ययन गरिएको छ । हरिमाया भेटवालको आहाल नाटकमा मञ्चीय अवस्था र मञ्जसज्जाको विशेष प्रयोग देखिन्छ । यसमा स्पष्ट रूपमा मञ्चको अवस्थाका साथसाथै मञ्चीय सामग्रीको जानकारी दिइएको छ । शारदा सुब्बो यशोधरा नाटकमा विविध रङ्गका प्रकाशसंयोजनलाई विविध अर्थ र भावका रूपमा प्रयोग गर्ने स्पष्ट संकेत गरिएको छ । यस्तै गरी वेदकुमारी न्यौपानेको नाटक कथाको अन्त्यमा नाटकीय कथ्यलाई स्वाभाविक वातावरणमा स्वाभाविक दृश्यविधानका साथ प्रस्तुत गर्न ध्वनिप्रभाव, सङ्गीत, गीत र नृत्यको समेत स्पष्ट संकेत गरिएको देखिन्छ । पारिजातको एक जोडी अन्तराल नाटकमा पात्रको उमेरसहित, वेशभूषा र केशविन्यासको स्पष्ट संकेत दिइएको अवस्था छ । यसरी नेपाली नारी स्रष्टाका नाटककारले आफ्नो नाटकीय कथ्य प्रभावकारी र स्वाभाविक ढङ्गले प्रस्तुतिको तहमा लैजान

आवश्यक पर्ने निर्देशन पक्षमा ध्यान दिइएको पाइन्छ । यसका साथसाथै नाटककारले निर्देशन पक्षमा निर्देशकको पुनःसिर्जनाशीलताको लागि स्पेस छाडिदिएको अवस्था देखिन्छ ।

नाटककार पुरुष हुन् या नारी, तिनका रचनामा निर्देशन पक्ष आएको हुन्छ तर प्रत्येक नाटककारले नाटकमा प्रस्तुत गर्ने निर्देशन पक्ष नितान्त भिन्न हुन्छ । निर्देशन पक्षले रङ्गस्थलका साथसाथै रङ्गप्रविधि आदिको संकेत गर्दछ । यसले नाटक प्रस्तुतिका लागि सहयोग गरेको हुन्छ । नाटककारले निर्देशन पक्ष संकेत गर्दा निर्देशकले पुनःसृजना गर्न सक्ने अवस्थालाई बढी ध्यान दिँदा राम्रो मानिन्छ किनकि पछिल्लो समयमा निर्देशकले यस्ता नाटकहरूलाई प्रस्तुतिको तहमा लैजान प्राथमिकता दिन्छन्, जुन नाटकको निर्देशन पक्षमा निर्देशकले आफ्नो मौलिक प्रतिभा र सृजनात्मक सुझबुझ देखाउन सकोस् ।

सन्दर्भ सामग्री:

- आचार्य, ब्रतराज (२०६६), आधुनिक नेपाली नाटक, ललितपुर: साभा प्रकाशन ।
- अंकुर, देवेन्द्र राज (सन् २००६), रंगमंच का सौन्दर्यशास्त्र, नयी दिल्ली: राजकमल प्रकाशन ।
- कक्षपती, सावित्री (२०७४), रङ्गकर्मी बालकृष्ण सम र उनको रङ्गशिल्प, ललितपुर: साभा प्रकाशन ।
- घिमिरे, कृष्णप्रसाद (२०६४), पारिजातका नाटकको समीक्षा, कीर्तिपुर : क्षितिज प्रकाशन ।
- घिमिरे, कृष्णप्रसाद (२०६५), पारिजातका नाटक, ललितपुर : साभा प्रकाशन ।
- न्यौपाने, वेदकुमारी (२०५३), एउटा कथाको अन्त्य, काठमाडौं : नेपाल साहित्यकार संघ ।
- पोखरेल, रामचन्द्र (२०५८), 'नाटककार श्री अशेष मल्लसितको साहित्यिक अन्तर्वार्ता', अवलोकन (वर्ष २, अङ्क २), पृ.१-३२ ।
- पोखरेल, सावित्री (२०५०), कलकी समाज (दो.सं.), काठमाडौं : उन्नयन प्रकाशन ।
- (२०६२), नेपाली नाटक : सिद्धान्त र समीक्षा, काठमाडौं : विद्यार्थी पुस्तक भण्डार ।
- भेटवाल, हरिमाया (२०६९), आहाल, काठमाडौं : पैरवी बुक्स हाउस ।
- मल्ल, अशेष (२०६६), सडक नाटक सिद्धान्त, सिर्जना र प्रस्तुति, काठमाडौं: एकता बुक्स ।
- माली, शिवराम र सुधाकर गोकाकर, (सम्पा.), (सन् १९७९), नाटक और रंगमञ्च, नयी दिल्ली: नेसनल पब्लिसिङ्ग हाउस ।
- राया, राधिका (२०५९), जीवनको इच्छा, भापा : जुही प्रकाशन ।
- सुब्बा, शारदा (२०६५), यशोधरा, काठमाडौं : मोडर्न बुक्स ।
- हंसराज, रमेश (सन् १९९७), नाट्य प्रस्तुति: एक परिचय, दिल्ली: राधाकृष्ण प्रकाशन प्रा.ली।