Patan Pragya *(Volume: 13, Number: 2, 2024)* *ISSN 2594-3278*

Received Date: Sept. 2024 Revised: Nov. 2024 Accepted: Dec. 2024

'मसान' नाटकमा आङ्गिक अभिनय

डा. शोभाकुमारी ढुङ्गाना

पाटन संयुक्त क्याम्पस, पाटनढोका, ललितपुर

Doi: https://doi.org/10.3126/pragya.v13i2.78803

सार

प्रस्तुत अध्ययन गोपालप्रसाद रिमालको 'मसान नाटकमा आङ्गिक अभिनय' शीर्षकमा केन्द्रित छ । पूर्वीय आचार्य भरतमुनिको नाट्यशास्त्रमा उल्लेख गरिएको आङ्गिक अभिनयसम्बन्धी सिद्धान्तलाई प्रमुख आधार बनाएर अध्ययन गरिएको छ । यस अनुसन्धानमूलक लेखमा निगमनात्मक विधिद्वारा सैद्धान्तिक आधार तयार गरी कृतिको अध्ययन गर्दा विश्लेषणात्मक विधि अपनाइएको छ । पाश्चात्य नाटककार हेनरिक इब्सेनबाट प्रभावित गापोलप्रसाद रिमाल सामाजिक समस्यामूलक नाटककार हुन् । अत्यन्त माया र विश्वास गरेको आफ्नै पतिले सधैँ सुन्दरी बनाएर पत्नीको कसिलो शरीरमाथि भोग गर्ने उद्देश्यअनुरूप आफूलाई थाहै नदिई गर्भ निरोधक औषधी खुवाएर बाँझी बनाएको कुरा थाहा पाएपछि यो मसानजस्तो घरमा एकछिन् पनि बस्दिन भनी बिद्रोह गरेर निस्किएको घटना नै 'मसान' नाटकको कथावस्तु हो । यस नाटकमा वाचिक आङ्गिक, सात्विक र आहार्य अभिनयको प्रयोग भएको छ । 'मसान नाटकमा आङ्गिक अभिनय' को प्रभावकारिता र योगदान कस्तो छ ? भन्ने प्राज्ञिक जिज्ञासामा केन्द्रित प्रस्तुत अध्ययनबाट यस नाटकमा शरीर तथा शाखा अङ्ग र उपाङ्गहरूको सशक्त रूपमा प्रयोग भएको छ । शरीर अभिनयका शिर, हस्त, नेत्र वक्षस्थल, पार्श्व, कटी र मुखज तथा उपाङ्ग अभिनयअन्तर्गतका आँखा, आँखिभौँ, नाक, गाला, ओठ अभिनयको पटक, पटक प्रयोग भएको छ । यी विभिन्न अङ्ग, उपाङ्ग अभिनयले 'मसान' नाटक प्रभावकारी र आस्वाद्य बनेको हुँदा अभिनयका दृष्टिले नाटक सफल भएको निष्कर्ष रहेको छ ।

शब्दकुञ्जी : अभिनेता, रङ्गमञ्च, शरीर, उपाङ्ग, आकम्पित

१. विषय परिचय

प्रस्तुत अध्ययन नाटककार गोपालप्रसाद रिमालको 'मसान नाटकमा आङ्गिक अभिनय' शीर्षकमा केन्द्रित रहेको छ । रिमाल (वि.सं १९७५ -२०२०) नेपाली साहित्यका प्रथम समस्यामूलक सामाजिक यथार्थवादी नाटककार हुन् । नाटककार रिमालका पूर्णाङ्की 'मसान' (२००३), 'यो प्रेम' (२००६) र 'माया' (२०१०) एकाङ्की नाटक प्रकाशित भएको छ । रिमालले पाश्चात्य नाटककार हेनरिक इब्सेनबाट प्रभावित भएर समस्यामूलक यथार्थवादी नाटक लेखे, तर उनका नाटकमा नेपाली परिवेश अनुसारको पात्र र

विषयवस्तु पाइन्छ भन्ने कुरा उपाध्यायको "मसान नेपाली समाजका पारिवारिक,सामाजिक जीवन र नारीको

स्थितिलाई चित्रण गर्ने क्रान्तिकारी नाटक हो (२०५५ पृ. १८३) जस्ता भनाइबाट पुष्टि हुन्छ। नाटककार रिमालका सबै नाट्यकृतिहरू नारी प्रधान र समस्यामूलक छन्। नाटकको नायक कृष्णको जेठी युवति .(हेलेन) र कान्छी दुलही गरी दुई पत्नी छन्। आफूबाट सन्तान नभएपछि मातृत्वको भोकले सताइएकी युवतिले पतिको अंश भएको सन्तान खेलाउँने रहरले दोस्रो विवाह गर्न लगाएर सौता (दुलही) लाई समेत घरमा भित्र्याएकी थिई। लोग्नेको बेवास्ता र सौताको मायालाई दया र लोलोपोतो ठानेर भित्र भित्रै कुण्ठित र कमजोर बन्दै गएकी दुलहीले नाबालक छोरालाई छाडेर मृत्युवरण गरी। यता युवतिले आफ्नै पतिले सधैँ सुन्दरी बनाएर पत्नीको कसिलो शरीरमाथि भोग गर्ने उद्देश्य अनुरूप थाहै निदिई गर्भ निरोधक औषधी खुवाएर बाँझी बनाएको थाह पाएपछि यो मसानजस्तो घरमा एकछिन् पनि बस्दिन भनी विद्रोह गरेर हिडेकी घटना नै नाटकको विषयवस्तु हो। सफल नाटक हुनका लागि अभिनय सशक्त र जीवन्त हुनुका साथै मञ्चन योग्य हुनुपर्दछ। यो नाटक हरिप्रसाद रिमालको निर्देशनमा राष्ट्रिय नाचघरमा मञ्चन भइसकेको छ (उपाध्याय, (२०५९, पृ.२४७)। मसान नाटकको विभिन्न कोणबाट धेरै अध्ययन भइसकेको भए पनि अभिनयका आधारमा हालसम्म कुनै अध्ययन अनुसन्धान भएको छैन। प्रस्तुत लेख 'मसान' नाटकमा आङ्गिक अभिनय' के कस्तो छ र यस अभिनयले नाटकको प्रभावकारितामा कस्तो योगदान दिएको छ भन्ने प्राज्ञिक जिज्ञासामा केन्द्रित रहेर अध्ययन गरिएको छ ।

२. अध्ययनको विधि

प्रस्तुत शोध लेखका लागि प्राथमिक सामग्रीका रूपमा रिमालको 'मसान' नाटकलाई विश्लेषणको प्रमुख आधार बनाइएको छ। द्वितीय स्रोतका रूपमा भरतमुनिको नाट्यशास्त्रमा उल्लिखित आङ्गिक अभिनयको सिद्धान्तलाई मुख्य आधार बनाइएको छ। पुस्तकालयीय अध्ययन कार्यबाट सामग्री सङ्कलन गरी निगमनात्मक विधिद्वारा सैद्धान्तिक आधार तयार गरिएको छ। विवेच्य कृति 'मसान' को सघन पठनबाट प्राप्त तथ्यहरूलाई अर्थापन गर्दा प्रस्तुत अध्ययनमा विश्लेषणात्मक विधि अपनाइएको छ।

३. सैद्धान्तिक आधार

नाटक हेरिन्छ र अभिनय गरिन्छ। अभि उपसर्ग र (नी)धातुमा 'अच' प्रत्यय लागेर अभिनय शब्द बन्दछ (द्विवेदी, सन् २००३, पृ.४०५)। नाट्यशास्त्रमा उल्लेख भएअनुसार जुन कारणले समाजलाई प्रयोगपट्टि अभिमुख गराउँछ त्यसै कारणले यसलाई अभिनय भनिएको हो (भरतमुनि, २०३९, पृ. १२४)। पूर्वीय आचार्य भरतमुनिले अभिनयको सम्बन्धमा अझ स्पष्ट पार्दै भनेका छन् : आफ्ना शाखा, अङ्ग तथा उपाङ्गले युक्त भएर अनेक अर्थको प्रयोगद्वारा जसले ज्ञान गराउँछ त्यसलाई अभिनय भनिन्छ (२०३९, पृ. १२४)। वास्तवमा अभिनेता, अभिनेत्री (नट नटी) ले मञ्चमा गरिने सबै प्रकारका प्रदर्शन नै अभिनय हो। नाटक दृश्य विधा हो। दृश्यात्मक भएकै कारण अभिनेताले रङ्गमञ्चमा नाटक खेल्छन् र

दर्शक/प्रेक्षकले त्यसलाई हेरेर रसानुभूति गरी आनन्द प्राप्त गर्दछन् । यसर्थ रङ्गकर्मीद्वारा रङ्गमञ्चमा गरिने अनुकरणात्मक कलाकौशललाई अभिनय भनिन्छ । अभिनय गर्न बनाएको स्थान तथा नाटक खेल्न मिल्ने गरी बनाएको घरलाई रङ्गमञ्च भनिन्छ । रङ्गमञ्चविना अभिनय गर्न सकिँदैन । विना अभिनय रङ्गमञ्चको कुनै अर्थ हुँदैन । त्यसैले अभिनय र रङ्गमञ्चको अन्योन्याश्रित सम्बन्ध रहेको हुन्छ । अभिनय विधा भएकै कारण नाटक अन्य साहित्यिक विधाभन्दा भिन्न हुन्छ ।

अभिनयलाई सफल बनाउनका लागि कुशल निर्देशक, कुशल अभिनेता, रङ्गमञ्च र दर्शकको पनि त्यत्तिकै आवश्यक पर्दछ । अभिनय नाटकको अनिवार्य तत्त्व हो । भरतमुनिले नाट्यशास्त्रमा् वाचिक, आङ्गिक, आहार्य र सात्त्विक गरी चार प्रकारका अभिनयको उल्लेख गरेका छन (भट्टराई, २०३९, पृ १२४) । अभिनयका सम्बन्धमा अरिस्टोटल मौन छन् । आधुनिक नाट्य समालोचकहरूले अभिनयका मुख- मुद्रा (जेस्चर), शारीरिक अभिनय (पोस्चर), गति (स्पिड),वेग (गेट), वाणी (स्पिच) लाई विशेष महत्त्व दिएका छन् (चतर्वेदी, ,१९५४ पृ.३६३) । यस नाटकमा भरतमुनिले उल्लेख गरेका वाचिक, आङ्गिक सात्विक र आहार्य सबै अभिनयको प्रयोग भएको पाइन्छ । प्रस्तुत अध्ययन आङ्गिक अभिनयमा मात्र केन्द्रित भएकोले यहाँ यसको मात्र चर्चा गरिएको छ । आँखा र मुखको हावभाव तथा हात, खुट्टा, टाउको आदि अङ्गको सञ्चालनद्वारा कुनै प्राकृत विषयको अनुकरण गरिनेलाई आङ्गिक अभिनय भनिन्छ । भरतमुनिले शरीरको अङ्ग उपाङ्गले युक्त आङ्गिक अभिनय शरीर, मुखज (चेहरामा हुने अभिनय) र चेष्टाकृत गरी तीन प्रकारका हुन्छन् भनी बताएका छन् (भरतमुनि,२० श३९ पृ.१२४) । यस प्रकारको अभिनय शरीर वा शाखा अङ्ग अभिनय र मुखज वा उपाङ्ग अभिनय गरी दुई प्रकारको हुन्छ । शाखा अभिनयका यी ६ अङ्ग शिर, हस्त (हात) वक्षस्थल (छाती), पार्श्व (हर वा कोख) कटी, तथा पाद हुन् । नेत्र (आँखा) भ्रू (आखिभौँ) नासा (नाक), अधर (ओठ),कपोल (गाला) र चिबुक (चिउँडा) गरी ६ उपाङ्ग हुन् (भरतमुनि,२०३९ पृ २४) । मुख मुद्रा तथा विभिन्न हावभाव र शरीरका विभिन्न अङ्ग प्रत्यङ्ग एवं उपाङ्गद्वारा गरिने अभिनय नै आङ्गिक अभिनय हो । प्रस्तुत अध्ययन मसान नाटकमा आङ्गिक अभिनय शीर्षकमा केन्द्रित रहेको छ ।

४ 'मसान' नाटकमा आङ्गिक अभिनय

मसान नाटकमा शरीर वा शाखा अङ्ग र मुखज वा उपाङ्ग अभिनयको प्रयोग कसरी भएको छ र यी अभिनयले नाटकको प्रभावकारितामा के कस्तो योगदान गरेको छ भनी भनी अध्ययन गरिएको छ ।

४.१ शरीर वा शाखा अभिनय

प्रस्तुत 'मसान' नाटकमा शरीर वा शाखा अभिनय शिर, हस्त वक्षस्थल (छाती), पार्श्व (हर वा कोख) कटी, तथा पाद गरी छ अङ्गहरूको प्रयोग कसरी भएको छ भनी अध्ययन गरिएको छ ।

क) शिर अभिनय

शिरद्वारा गरिने अभिनय नै शिर अभिनय हो । भरतको नाट्यशास्त्रमा शिर अभिनय आकम्पित, कम्पित, धूत, विधूत, परिवाहित,आधूत अवधूत, अञ्चित, निहञ्चित, परावृत्त, उत्क्षिप्त, अधोगत र लोलित

गरी तेह्र प्रकारको हुन्छ भनी बताइएको छ । (भरतमुनि, २०३९, पृ. १२४) शिर तल, माथि, दायाँ, बायाँ गर्नु, शिर निहराउनु, माथि उठाउनु, घुमाउनुजस्ता अभिनयलाई शिर अभिनय भनिन्छ ।

साक्ष्य १

कृष्णको सुत्ने कोठा पलङमुनिको लम्पटमा बसेर ऊ डेस्कमा चिठी लेख्न लागेको छ । बायाँपट्टि ४/५ वर्षको बालक भोटु दोलाइमा गुटुमुटु भएर कुहिना टेकाएर ध्यानपूर्वक एउटा ठूलो किताबको तस्बिर हेरिरहेछ । कृष्ण चिठी लेख्न सिध्याएर खाममा हाल्दछ, ठेगाना लेख्दछ, ठेगानामाथि सोस्ता जोरले लगाउँछ (पृ. १)

माथि प्रस्तुत नाट्यांशमा वाचिक अभिनयभित्र आङ्गिक अभिनय पनि रहेको छ यहाँ कृष्णले चिठी लेख्दा टाउको निहुरिएर शिर अभिनय भएको छ । चिठी लेख्न सिध्याएपछि कृष्णको शिर माथि उठेको छ, फेरि खाममा चिठी हाल्दा, ठेगाना लेख्दा शिर निहुरिएको छ । शिर उठ्ने र निहुरिने गर्दा शिर अभिनय भएको छ । त्यस्तै भोटुले तस्बिर हेर्दा पनि टाउको निहुरिएर शिर अभिनय भएको छ । आफ्नो सन्तान नभएपछि कृष्णको बहिनीको छोरो भोटुलाई छोरो बनाएर पाल्न ल्याएको हो ।

साक्ष्य २

केष्ण - मदर माने के रे

भोटु - (छिटो) आमा .....

अनि, अनि आमा खै त

भोटु सम्झन खोजेर यताउति

हेर्दै आमा आमा (पृ.१) ।

माथि प्रस्तुत नाट्यांश वाचिक अभिनय हो । यहाँ भोटुले यताउति हेर्दा टाउको दायाँ बायाँ हुनु शिर अभिनय हो ।

साक्ष्य ३

युवति - अब मुख हेर्ने हैन ।

ससुरा - सबभन्दा पहिले मैले नै हेर्ने होइन ?

(युवति दुलहीलाई डोऱ्याउँदै ससुराको अघिल्तिर ल्याइदिन्छे

दुलही - दाम राखेर ढोगिदिन्छे)

ससुरा - दाम थापिदिन्छन् ।

सासू - (दुलहीको मुख हेर्दै) लौ है भाग्यमानी भएर चाँडै नै सन्तानको मुख देखाएस् (पृ. १४) ।

प्रस्तुत नाट्यांशमा कृष्णले युवतिको आग्रहमा दोस्रो विवाह गरेको छ । सासू ससुराले दुलहीको मुख हेरेपछि ढोग गर्दा दुलहीको शिर निहुरिएको र फेरि माथि उठेको छ । त्यस्तै निहुरेर बसेकी दुलहीको घुम्टो उघारेर मुख हेर्दा सासू ससुराको मुन्टो पनि निहुरिने र उठ्ने गर्दछ । यसरी मुन्टो निहुरिने र उठ्ने गर्दा शिर अभिनय भएको छ ।

साक्ष्य ४

कृष्ण - हैन त्यसो नगरन । मैले दिएको औषधी पनि नखाइदिने । हैन खाउन भन्या दुलही -

(पूरा आँखाले पोइलाई हेर्दछे मानौँ आँखामा यो पनि लेखिएको लोलोपोतो किन

! उही पनि अहिले मर्ने बेलामा)

कृष्ण - हैन खाउन भन्या । मलाई यति पनि खुवाउन दिन्नौ ।

दुलही - (कराएर) खान्न, खान्न भन्या म जानोस् अब तपाईं किन आएको मकहाँ ? मेरो

के काम छ ? जानोस् मलाई तपाईंहरूको दया चाहिन्न चाहिन्न (पृ. ४८) ।

यहाँ कृष्णले मलाई यति औषधी पनि खुवाउन दिन्नौ भन्दा कृष्णको टाउको दायाँ बायाँ हल्लिएर शिर अभिनय भएको छ । दुलहीले खान्न, खान्न र चाहिन्न चाहिन्न भन्दा टाउको दायाँ बायाँ हल्लिएर शिर अभिनय भएको छ । सौताकै खटनमा चल्ने लोग्नेले औषधी खुवाउन आएको दुलहीलाई यो माया नभएर दया र लोलोपोतो किन भन्ने लागेर गरिएको यस अभिनयले नाटक आस्वाद्य बनेको छ ।

ख) हस्त अभिनय

हातबाट गरिने अभिनयलाई हस्त अभिनय भनिन्छ । भरतमुनिका अनुसार असंयुक्त हस्त, संयुक्त हस्त र नृत्त हस्त गरी हस्त अभिनय तीन प्रकारको हुन्छ (२०३९ पृ.१३९-१४०) । हात चलाउँदा, इसारा गर्दा, हात हल्लाउँदा, हाउभाउ गर्दा, नृत्य गर्दा हस्त अभिनय हुन्छ ।

साक्ष्य १

युवति - किन कहाँ जान लाग्यौ ? आम्मै मुख किन यस्तो नीलो भएको नि आउ यता कपाल कोरुँ । युवति किन ? नकोरी हुन्न आउ यता (पृ.२१)

माथि प्रस्तुत साक्ष्य २ को नाट्यांशमा युवतिले दुलही (सौता) लाई कहाँ जान लाग्यौ भन्दा हातसमेत चलाउनुपर्ने हुन्छ । लौ आउ यता भन्दा पनि हातका औँलाले इशारा गर्नुपर्ने हुन्छ । यसर्थ यस साक्ष्यमा वाचिक अभिनयका साथै हस्त अभिनय पनि भएको पाइन्छ ।

साक्ष्य २

दुलही र नोकर्नी तरकारी केलाउन लागिरहेछन् ।

नोकर्नी - भैगो भैगो, दुलै बजै, रहर मेटिहाल्नुभो । अब छाडिदिनुहोस् ।

दुलही - पख पख् अब तै तै यो दुइटा आलु काटि हालुँ । (पृ. १९) ।

याहाँ तरकारी केलाउँदा र आलु काट्दा र पख पख भन्दा पनि हस्त अभिनय भएको छ ।

साक्ष्य ३

दुलही - झस्केर को ?

कृष्ण - (एकछिन पछि) कस्तो छ तिमीलाई ? निधार त अलि तातो जस्तो छ नि !

प्रस्तुत साक्ष्य ४ को नाट्यांशमा दुलही जरोले थलिएकी छ । कृष्णले कस्तो छ तिमीलाई भनेर निधारमा हातले छाम्दा हस्त अभिनय भएको छ ।

साक्ष्य ४

(पहिलो नोकरको प्रवेश)

युवति - किन ? नोकर - (कपाल कन्याउँदै) पाठी चुल्ठो हेरुँ कि भनेर ।

युवति - हेर हेर लौ अँ मेरो बिहेमा पाथी चुल्ठो जोरेनन् । नोकर - जोरे

युवति - अनि के त रहर मेटिएको छैन । नोकर - (कपाल कन्याउँछ) पृ.११) ।

प्रस्तुत साक्ष्यमा कपाल कन्याउनु हस्त अभिनय हो ।

साक्ष्य ५

युवति - हैन के भो यो ? दुलहीको हात छाम्छे खुट्टा छाम्छे अनि आत्तिएर वाग्मती ! बज्यै हरे के भो यो (खाटमनि बसेर वाक्क वाक्क गर्दै) बहिनी, म माफी माग्न आएकी, तिमीसँग बसेर रुन आएकी । मलाई मात्रकहाँ माया गरेको रहेछ र मलाई पनि (दुलहीको मरेको टाउको लत्रङ्ग झुण्डिन्छ) (पृ.६०) ।

यहाँ युवतिले हात, खुट्टा छाम्नु हस्त अभिनय हो । छोरो पाइदिनका लागि मात्र आफूलाई घरमा भित्र्याएको ठानी भित्रभित्रै पिल्सिएर मानसिक र शारीरिक रूपमा शिथिल बन्दै यान्त्रिक जीवन बिताइरहेकी दुलहीको मृत्युले नाटक हेरिरहेका दर्शकहरूमा शोक भाव उत्पन्न भएको छ । कृष्णले आफूलाई थाहै नदिई बाँझी बनाएर दुलहीलाई भन्दा बढी अन्याय आफूमाथि गरेको कुरा सुनाएर माफी माग्न आएकी युवतिले आफ्नो कुरा पूरा गर्नै नपाई दुलहीको मृत्यु हुँदा दर्शकहरूमा झन् बढी पीडा महसुस भएको यस अभिनयले नाटक प्रभावकारी बनेको छ ।

ग) पार्श्व अभिनय

हर वा कोखको अभिनयलाई पार्श्व अभिनय भनिन्छ । नत,समुन्नत, प्रसारित,विवर्तित र अपसृत गरी पार्श्व अभिनय पाँच प्रकारको रहेको छ (भरतमुनि,२०३९ पृ.१२४) । ओल्टेकोल्टे फर्कदा, ,कोख दायाँ बायाँ हल्लाउदा, नृत्य गर्दा पार्श्व अभिनय हुन्छ ।

साक्ष्य १

कृष्ण - तिमीलाई अवश्य निको हुन्छ ।

दुलही - मेरो काम सिद्धिहाल्यो। अब मैले निको भएर के (आँसु ज्यादै आएर कोल्टे फर्कन्छे)

कृष्ण - हैन तिमी यसरी कुच्रुक्क परेर किन पल्टेकी ? किन यसरी काम्या हँ, बोलन (अनि हत्तपत्त खोपाबाट औषधी खुवाउन भिकेर त्यसमा औषधी हाल्दै) के भो हँ तिमीलाई दुलही भीनो स्वरले टाउको रिंगाइरहेछ ।

कृष्ण - लौ त यता फर्क, यो औषधी एकचोटि खाइदेऊ ।

दुलही - (एकछिनपछि कोल्टे फर्केर हातले अघि सारिएको औषधीलाई हटाउँदै) हैन भैगो त अब त ठिक भो त (पृ.४९ ।)

आँसु लुकाउनका लागि दुलहीले कोल्टे फर्कदा , कुच्रुक्क पर्दा ,औषधीलाई हटाउँदै फेरि कोल्टे फर्कदा पार्श्व (कोख) अभिनय भएको छ । छोरो पाइदिनका लागि मात्र घरमा सौता हुँदा हुँदै ढाँटेर बिहे गरेकोमा भित्रभित्रै पिल्सिएर बिरामी परेकी दुलहीको यस अभिनयले नाटक आस्वाद्य बनेको छ ।

साक्ष्य २

दुलही - तर हैन दिदी तेल त मेरै चाहिँ हालुँ है त्यो मात्र मलाई फाप्छ ।

युवति - पर्दैन तिम्रो चाहिँ । पहिले कुरा त सुन । मैले ल्याएको यो तेल तिमीलाई फाप्छ कि फाप्दैन । म भन्न सक्तिन । तर यो तेलको बासना तिम्रो दुलाहा बाजेलाई खुब मनपर्छ । मलाई अरु तेल छुनै दिनुहुन्न । लौ भन अब कुन चाहिँ हालु त ? फेरि दिदीले यस्तो गरी उस्तो गरी भन्न पाइन्न तिमीले भनेको चाहिँ हालिदिन्छु । लौ भन ।

दुलही - (एकछिन त अलमलिएर) म मेरै चाहिँ हाल्छु ।

युवति - किन ? (आज माइत जाने दिन भएर होला ? माइत जाने दिन भएर के भो त ? पोइलाई मन परेको तेल जुन हाले पनि हुन्छ ।

दुलही - हैन म मेरै हाल्छु

युवति - आज एक दिन यही हालिहेरन के भो ?

दुलही - (जिल्ल परेर फरक्क फर्केर युवतिको मुख हेर्दछे) (पृ. २२) ।

दुलहीले फरक्क फर्केर युवतिको मुख हेर्दा कोख अभिनय भएको छ । युवतिलाई जसरी पनि काखभरि खेलाउने छातीभरि टाँस्ने पतिको अंश भएको छोरो चाहिएको छ । कृष्णलाई बासना मन नपर्ने तेल हाल्दा ऊ दुलहीको छेउमै आउन नमान्ला भन्ने डर युवतिलाई छ, त्यसैले कृष्णलाई मन पर्ने तेल दुलहीको टाउकोमा हालिदिन चाहन्छे ।

साक्ष्य ३

युवति - भनेकै नमान्ने । मिसिनीले दूध आमा चाहिँले खुवाउन ठिक परोइन भन्थी । मैले नखुवाइदेउ, धाइ राखिदिन्छु भनेर दस औँला जोडेँ मानिनन् ।

दुलही - ज्वरो आइरह्यो भन्या हैन । ज्वरो भोलिपल्टदेखि हराइहाल्यो

युवति - ज्वरो हराइहाल्यो हो । अनि यो खाने पिउने सबै थोकमा किन

नियमारेकित । यस्तै हिसाबले कति दिन ?,

दुलही - जति दिन बाचिएला ।

युवति - लौ यही हो बजै मैले त बोल्नै हुँदैन । मैले यिनको निम्ति गऱ्या नगऱ्या त्यो वाग्मतीसित सोध्नोस् (रिसले फर्केर बाहिर जान्छे) (पृ.४६) ।

यहाँ रिसले फरक्क फर्किदा कोख अभिनय भएको छ । युवति दुलही विरामी भएकीले दुध खुवाउने धाई राख्न चाहन्छे, तर दुलही आफ्नो बच्चालाई अरु थोक गर्न नपाए पनि दुध चाहिँ आफै खुवाउन चाहन्छे ।

घ) वक्षःस्थल (छाती) को अभिनय

छातीको अभिनयलाई उर वा वक्षःस्थलको अभिनय भनिन्छ । आभुग्न, निर्भुग्न, प्रकम्पित, उद्धाहित, सम गरी पाँच प्रकारको उर अभिनय हुन्छ । (भरतमुनि, २०३९, पृ.१६२) ।

साक्ष्य १.

युवति - (पोइसित टासिएर) हेर्नोस मेरो यो गिद्धले खाने मासु खालि आफ्नै भोगको निम्ति मात्र भो । मेरो निद्रा कुम्भकर्णको निद्राजस्तो मात्र मलाई उठाउन ढ्याङ्ग्रो ठटाउनुपर्छ । आमाहरूको निद्रा छातिमा टाँस्सिएर सुतेको सन्तान अलिकति असजिलो मानेर चलमलाए मात्र पनि खुल्छ (पृ.६) ।

युवति कृष्णसँग टाँसिएर बस्दा छातीको अभिनय भएको छ । नटनटीले मञ्चमा गएर यो अभिनय गर्दा आमाहरूको निद्रा छातिमा टाँस्सिएर सुतेको सन्तानभन्दा, हात छातिमा लगेर बच्चालाई छातीमा टाँसेको जस्तो गर्दा हात र छाती दुबैको अभिनय भएको देखिन्छ । युवति मातृत्वको भोकले व्याकुल भएकी र उसलाई छाती (हृदय) भरिको माया गर्न सकिने पतिको अंश भएको सन्तानको आवश्यकता भएको कुरा प्रस्ट भएको यस अभिनयबाट नाटक आस्वाद्य बनेको छ ।

साक्ष्य २

(कृष्ण लामो सास फेरेर जुरुक्क उठ्छ । लुगा टकटाउँछ -पृ. ५२) ।

कृष्णले सास फेर्दा, जुरुक्क उठेर टक्क अडिदा छातीको अभिनय भएको छ । पृ. २ युवतिले "(गर्वले) बिहे पक्का भो" भन्दा, पृ. ४७ मा दुलहीले लामो सुस्केरा हाल्दा छातिको अभिनय भएको छ । त्यस्तै वाग्मतीले खोक्दा पनि छातिको अभिनय भएको छ ।

साक्ष्य ३

नोकर्नी - हेर्नोस् भोटु बाबुको त्यो गति देखेर मेरो छाती नै चरक्क भयो । (पृ. १०) ।

प्रस्तुत साक्ष्यमा नोकर्नीले युवतिसँग मेरो छाती चरक्क चिरियो भनी छाती तन्काएर अगाडि ल्याउँदा र हात छातीमा राखेर देखाउँदा छातीको अभिनय भएको छ ।

ङ) कटी अभिनय

छिन्न, निवृत्त, रेचित, कम्पित, उद्धाहित गरी कटी अभिनय पाँच प्रकारका हुन्छन् (भरतमुनि, २०३९ पृ .१६४) । नितम्बभन्दा माथि दुवै कोखा वा पेटभन्दा मुनिको शारीरिक अङ्ग कटी वा कमर हो । पात्रहरू निहुरिँदा, उठ्दा, बस्दा, कम्मर घुमाउँदा , दायाँ बायाँ निहुँरदा, कटी अभिनय हुन्छ ।

साक्ष्य १

युवति - (कोठामा पसेर एकछिन कृष्णलाई टाढैबाट हेरेर दङ्ग पर्दै) दुलाहा बाजे ।

कृष्ण - (जुरुकमुरुक उठेपछि) के ? (पृ. १६) ।

प्रस्तुत साक्ष्यमा कृष्ण जुरुकमुरुक उठ्दा कटी अभिनय भएको छ ।

साक्ष्य २

कृष्ण - तिमीलाई केको डर । म छउन्जेल तिमीलाई केको डर ? मैले बोलाएँ भन्दा पनि आउन्न हैन त्यो । (जुरुक्क उठ्छ) (पृ.३१)

साक्ष्य २ मा कृष्ण जुरुक्क उठ्नु कटी अभिनय हो ।

साक्ष्य ३

युवति - (थचक्क बसेर टाउको समात्दै) वाग्मती ।

वाग्मती - के भोर हजुर

युवति - जा अलिकति पानी लिएर आ । बाजेलाई नभन है ।

वाग्मती - उही रिङटा हो ?

युवति - हो पानी (पल्टन्छे)

प्रस्तुत नाट्यांशमा यूवतिले थचक्क बस्दा कटी अभिनय र पल्टदा कोख र कटी दुबै अभिनय भएको छ ।

साक्ष्य ४

(कृष्ण लामो सास फेरेर जुरुक्क उठ्छ । लुगा टकटाउँछ । उसलाई पनि त्यसो गर्न खोज्दछ । अनि उठेर बाहिरी लुगा लगाउन थाल्दछ । युवतीको चिया लिएर प्रवेश)

युवति - लौ गरमागरम ।

कृष्ण - हिन्दू चाय कि मुस्लिम चाय ?

युवति - छुनुमुन गरेर दुवै होइन (इंग्लिस)

कृष्ण - हँसिलो भएर हातमा चिया लिन्छ ।.......गरिएको

कृष्ण - (यो चिया मोरो यस्तै कुरा छ उभिएर खान

असजिलो पलङमा थचक्क बस्तछ) (पृ. ५२) ।

प्रस्तुत नाट्यांशमा जुरुक्क उठ्नु छुनुमुनु गर्नु, पलङमा बस्नु कटी अभिनय हो ।

साक्ष्य ५

(जुरुक्क उठेर युवतिलाई काँधमा समातेर ।) तिमीलाई थाह नै छैन, हेरन तिमीले छोराछारी नपाएकी मैले गरेर मैले छोरा छोरी नपाउने खुवाएर (.पृ.५५) ।

प्रस्तुत साक्ष्यमा जुरुक्क उठ्नु कटी अभिनय हो । विगतमा आफूले युवतिप्रति गरेको क्रियाकलापबाट भित्रभित्रै पिल्सिएको कृष्णले दुलहीलाई भन्दा तिमीलाई बढी दुःख दिएको छु भन्ने सन्दर्भमा अनयास वास्तविकता ओकल्न खोज्दा के गरुँ न कसो गरुँ भएर जुरुक्क उठेर युवतिको काँधमा समातेर गरिएको यस अभिनयको विशेष महत्त्व रहेको छ ।

च) पाद अभिनय

खुट्टा (पैताला) द्वारा गरिने अभिनय पाद अभिनय हो । भरतको नाट्यशास्त्र अनुसार उद्घट्टित, सम, अग्रतलसञ्चर, अञ्चित र कुञ्चित गरी पाद अभिनय पाँच प्रकारका हुन्छन् (भरतमुनि,२०३९, पृ.१६५) । खुट्टाबाट टरिने सबै अभिनय पाद अभिनय हो ।

साक्ष्य १

युवतिको प्रवेश सिंगारपटार त छ अनि टाउकामा पानी पट्टी पनि छ । पानीको करुवा लिएर नोकर्नी पछि आइरहिछ ।

युवति - (नोकरहरूसित) तिमीहरू यहाँ के गर्न लागेको ? (नोकर्नीलाई हातको साँचो दिएर) लौ त्यो ताल्चा खोल् । (नोकरहरूसित) तल आरती स्याउँली सिद्धियो

युवति - अँ (गएर खोलिएको ढोकाको संघारमा बस्दछे) लौ त, रमिता हेर्न जाओ तल (दुवै नोकर जान्छन्) (पृ.९) ।

प्रस्तुत साक्ष्यमा युवति र नोकर्नी आउँदा युवति ढोकाको संघारमा बस्न जाँदा, दुवै नोकरहरू तल रमिता हेर्न जाँदा पाद अभिनय भएको छ । यहाँ बिहेको चटारो, बाजा बजेको आवाज, सौता भित्रिएकोमा मानसिक चिन्ता आदि कारणले गर्दा युवतिको टाउको दुखेर पानीपट्टी लगाइएको छ ।

साक्ष्य २

युवति - लौ त ऊ त्यो भरेङको टाउकोदेखि सुर मिलार धान हाल्दै ले (नोकर्नी त्यसो गर्दै ल्याउँछे) अलि सोझ्को पार्न हो (पृ.११) ।

प्रस्तुत साक्ष्यमा भरेङको टाउकोदेखि सुर मिलाएर धान हाल्दै ल्याउँदा टाउको निहुरिने हुँदा शिर अभिनय, कम्मर पनि खुम्च्याउनुपर्ने हुँदा कटी अभिनय र धान हाल्दै जाँदा पाद अभिनय समेत भएको छ ।

साक्ष्य ३

युवति - जा अलिकति पानी लिएर आ । बाजेलाई नभन् है ।

वाग्मती - उही रिङटा हो ।

युवति - हो पानी (पल्टन्छे) (वाग्मती दौडेर जान्छे) ।

प्रस्तुत नाट्यांशमा वाग्मती दौडेर पानी लिन जाँदा पाद अभिनय भएको छ ।

४.२ मुखज वा उपाङ्ग अभिनय

मुख अन्तर्गतका ६ उपाङ्गद्वारा गरिने अभिनयलाई मुखज वा उपाङ्ग अभिनय भनिन्छ । ती ६ उपाङ्ग हुन् : आँखा, नाक (नासा) आखिभौं (भ्रू) ओठ, गाला र चिउँडो । मुखज अभिनय नाटकको लागि अति महत्वपूर्ण हुन्छ ।

(क) आखा अभिनय

आँखाले दायाँबायाँ, तलमाथि हेर्दा, आँखाले इशारा गर्दा वा डरलाग्दो गरी एकोहोरो हेरिरहँदा, आँखा चिम्लिँदा, आँखा खोल्दा वा आँखा झिम्क्याउँदा समेत आँखा)को अभिनय हुन्छ । भरतमुनिका अनुसार रस, स्थाई भाव तथा व्यभिचारी भावका दृष्टिले आँखाको अभिनय गरिन्छ (भरतमुनि, २०३९, पृ.१२७) ।

साक्ष्य १

भोटु - यो किताब कहिले पढ्ने ?

कृष्ण - भोलिपर्सि । अनि, अनि आमा खै त ?

भोटु (सम्झन खोजेर यताउति हेर्दै) आमा आमा एउटी पच्चीसकी बलिइबाङ्गी युवतिको सप्को हाल्दै प्रवेश । उसको उज्यालो अनुहारमा जिउँदा आँखा र सङ्कल्प छन् । युवतिलाई देखेर ऊ आमा ।) ....

युवति - कुराको वास्तै नगरेर टाढैबाट बिहे पक्का भो ।

भोटु - (उसको कुराको जवाफ नपाएर अलि चर्को स्वरले) हेलेन हैन आमा ।

युवति - (बालकलाई चोर औँलाले चुप भनेर कृष्णको आँखामा हेर्दछे) ।

कृष्ण - भोटुको दूध खैत ?

युवति - (नोकर्नीसित) भोटुलाई हजुरबज्यैकहाँ दूध ख्वाउन लैजा ।

(भोटु जान अनकनाएको जस्तो गरेर मुख बिगार्दछ ।) लैजा भन्या ।

(नोकर्नी- अनकनाएको भोटुलाई बोकेर लैजान्छे)

युवति - (फेरि कृष्णको आँखामा हेर्न थाल्दछे (पृ. १-२) ।

प्रस्तुत साक्ष्यमा भोटुले यताउति हेर्दा, युवतिले कृष्णको आँखामा हेर्दा आँखाको अभिनय भएको छ । कृष्णलाई हेरिएको यस अभिनयबाट बिहे पक्का भो भन्दा कृष्णको प्रतिक्रिया कस्तो हुन्छ भनेर युवतिले बुझ्न चाहेकी छ । त्यसैले भोटुलाई दूध खुवाउनुका लागि नोकर्नीको साथमा हजुरबज्यैकहाँ पठाएपछि फेरि कृष्णले के भन्छ भनेर उसको आँखामा हेर्दा पनि आँखाको अभिनय भएको छ ।

साक्ष्य २

पाथी चुल्ठो जोर्ने काम पनि सुरु हुन्छ । हरेक पाथीका भराइ र खनाइमा हाँसो भइरहन्छ । युवति कल्ले जित्यो त अब ?

ससुरा - दुलहीले । दुलहीले हैन छोरो पक्का । (चारैतिर हेरेर) दुलहीले जितेपछि छोरा हैन) धेरैजसोले हो । (युवति हसिलो भएर पोइको मुखमा हेर्दछे ।)

सासू - साँच्चै माहुर खुवाउँदा कल्ले जित्यो नि हँ ?

(युवति फेरि पोइलाई उसै गरी निक्कै बेर हेरिरहन्छे) (पृ. १३-१४) ।

साक्ष्य २ मा वाचिक अभिनयका साथै आङ्गिक अभिनय पनि भएको छ । यहाँ युवतिको ससुराले चारैतिर हेर्नु, युवति हसिलो भएर कृष्णको मुख हेर्नु, युवतिले फेरि आफ्नो पोइ (कृष्ण) लाई उसै गरी निक्कै बेर हेरिरहनु आँखा अभिनय हो । युवतिको आग्रहमा कृष्णको दोस्रो बिहे भएको छ । कृष्णको सन्तान नभएकाले दोस्री पत्नी दुलहीबाट छोरो जन्मियोस् भन्ने सबैको चाहना रहेको र ससुराले दुलहीले पाथी भर्दा जितेकीले छोरै हुन्छ भनेपछि युवति पनि हसिली भएर आफ्नो पतिको प्रतिक्रिया जान्न उसको मुखमा हेरेको यो अभिनयले नाटक आस्वाद्य बनेको छ ।

साक्ष्य ३

दुलही - हैन म मेरै हाल्छु ।

युवति - आज एकदिन यही हालिहेरन के भो ?

दुलही - हैन दिदी, मलाई यो तेल किन हालिदिएको ? (जिल्ल परेर फरक्क फर्केर) युवतिको मुख हेर्दछे । (पृ. २२) ।

साक्ष्य ३ मा दुलहीले युवतिको मुखमा हेर्नु आँखा अभिनय हो । यहाँ यस हेराइले ठूलो महत्त्व राखेको छ । युवतिको जसरी भए पनि दुलही र कृष्णलाई नजिक गराएर उनीहरूबिच शारीरिक सम्बन्ध होस् र दुलहीले छोरो पाइदियोस् भन्ने चाहना रहेको छ । त्यसैले दुलहीले मनाही गर्दागर्दै पनि कृष्णलाई

मनपर्ने वासना भएको तेल हालिदिएकी छ । दुलहीलाई यो कुरा पटक्क मन नपरेकोले फरक्क फर्केर हेरेकी हो ।

साक्ष्य ४

कृष्ण - (एकछिनपछि कस्तो छ तिमीलाई निधार त अलि तातो जस्तो छ नि)

दुलही - (एक टक पोइको मुखमा हेरिहन्छे, अपरिचित व्यक्तिलाई झैँ ।)

कृष्ण - हैन बोलन

दुलही - (एकोहोरो हेरिरहेको आँखाबाट आँसु झर्न थाल्छ ।)

कृष्ण - हैन त्यसो नगर त । मैले दिएको औषधी पनि नखाइदिने ।

दुलही - पूरा आँखाले पोइलाई हेर्छे मानौँ आँखामा यो लेखिएको छ - यो लोलोपोतो किन । उही पनि अहिले यो मर्ने बेलामा ।

प्रस्तुत साक्ष्यमा दुलहीले अपरिचित व्यक्तिलाई झैँ एक टक मुख हेरिरहनु । एकोहोरो हेरिरहेको आँखाबाट आँसु झर्न थाल्नु, पूरा आँखाले पोइलाई हेर्नु आँखा अभिनय हो । दुलहीलाई युवति (सौताको) खटनमा चल्ने लोग्नेले आएर के भो भनेर सोद्धा यी सबै लोलोपोतो मात्र हो भन्ने लाग्दछ । सिकिस्त बिरामी दुलहीको एकोहोरो हेराई र उसको आँखाबाट बगेको आासु देख्दा नाटक हेरिरहेका दर्शकहरूमा समेत पीडाको अनुभूति गराउने हुँदा यस अभिनयले नाटकीय कथावस्तुलाई जीवन्त बनाएको छ ।

साक्ष्य ५

युवति - म जान लागे

कृष्ण - कहाँ दुई चार दिनलाई दिन काट्न माइत जाने ।

युवति - हैन ।

कृष्ण - कहाँ त हैन केही दिनको निम्ति माइतै गए बेश, यतिन्जेल यहाँको जुठोको झन्झट पनि सिद्धिन्छ । अनि तिमी र म कहीँ अन्तै जाऔँला ।

युवति - (कृष्णलाई खुब हेर्दछे)

युवति - अझ पनि मलाई साथमा लैजान पुगेको छैन ? प्रायश्चित गर्न अझै बाँकी छ र ? यतिको माया गरिसकेपछि पाप जरुर पखालिइसकेको होला । तपाईंसित म कहाँ सँगै जाने ? आज त तपाईंको र मेरो बाटो छुट्टिन्छ । तपाईं आफ्नो बाटो लाग्नोस् म आफ्नो लिन्छु (पृ. ६१-६२) ।

प्रस्तुत साक्ष्यमा युवतिले कृष्णलाई खुबसित हेर्नु आँखा अभिनय हो । यहाँ यस अभिनयको अत्यन्त महत्त्व रहेको छ । आफूले अत्यन्त विश्वास र माया गरेको आफ्नै पतिले औषधी खुवाएर आफ्नो कोखलाई नै बाँझो बनाइदिएको कुरा थाहा पाएकी युवतिले यस्तो पतिसँग एकछिन पनि बस्दिन भन्ने सोचेर “म जान लागेँ” (पृ. ६१) भन्दा कृष्णको कुरा सुनेर युवतिको मनमा खपिनसक्नु भएपछि उसलाई

आँखा तरेर हेरेको अभिनयले नाटकीय कथावस्तुलाई अत्यन्त जीवन्त बनाएको र दर्शकहरूमा समेत साच्चै युवति घर छाडेर जान्छे त भन्ने कुतूहलता उत्पन्न भएको छ ।

ख) आखिभौँको अभिनय

आँखिभौँको अभिनयलाई नाट्यशास्त्रमा भ्रू कर्म अर्थात् भ्रू अभिनय भनिन्छ । उत्क्षेप, पातन,भृकुटी, चतुर, कुञ्चित, रेचित, सहज गरी सात प्रकारको हुन्छ भनी उल्लेख गरिएको छ - (भरतमुनि,२०३९, पृ. १३३) ।

साक्ष्य १

युवति - (नोकर्नीसित) भोटुलाई हजुरबज्यैकहाँ दुध ख्वाउन लैजा (भोटु अनकनाएको जस्तो गरेर मुख बिगार्दछ ।)

प्रस्तुत साक्ष्यमा भोटुले अनकनाएजस्तो गरेर मुख बिगार्दा आखिभौँ पनि खुम्चिने हुनाले यहाँ यस प्रकारको अभिनय भएको छ ।

साक्ष्य २

कृष्ण - (उठेर) छिः छिः छिः छिः किन एकोहोरो लागिरहेको तिमी, एकछिन पनि राम्ररी सुत्न पाइन, राती झन त्यसबेला सुतेको (पृ. ३५) ।

प्रस्तुत नाट्यांशमा युवतिले मस्त निद्रामा सुतिरहेको कृष्णलाई बलजफ्ति उठाउन खोज्दा रिसाएको कृष्णले छिः छिः छिः भन्दा मुखको साथै आखिभौँ समेत खुम्चिने हुँदा यहाँ भ्रू (आखिभौँ) अभिनय भएको पाइन्छ ।

ग) नासा अभिनय

नाकबाट गरिने अभिनयलाई नासा अभिनय भनिन्छ । नता, मन्दा, विकृष्टा, सोच्छ्वासा, विकूणिता, स्वाभाविका गरी नासा अभिनय छ प्रकारका हुन्छन (भरतमुनि, २०३९, पृ१३४) । नाकको पोरा बराबर जोडिदा, लामो सास फेर्दा, नाकको पोरा फुल्दा , खुम्चिदा , बासना सुङ्धा, सुक्क सुक्क रुँदा नासा अभिनय हुन्छ ।

साक्ष्य १

युवति - लौ आएर बस अब थपक्क । लौ वाग्मती जाऔँ हामी पनि ।

दुलही - (सुँक्क सुँक्क गर्दै) हैन दिदी, तपाइँ नजानोस् म जान्छु बरु ।

युवति - जाऊ तिमी त । पोइसित शेखी गरेर पनि हुन्छ ? जान्छु जान्छु कहाँ जाने ? माइत बसेर हुने भए को बिहे गर्थ्यो ? पराई घर को आउँथ्यो ?(पृ.३३) ।

प्रस्तुत साक्ष्यमा दुलहीले सुक्क सुक्क गर्दै रुँदा नासा (नाक) अभिनय भएको छ । कृष्णको व्यवहारबाट दुलहीले चित्त दुखाएर रोइरहेकी कुरा सेविका वाग्मतीले बताएपछि युवतिले फकाएर

दुलहीलाई कृष्ण भएको ठाउँमा ल्याएकी छ । युवतिले कृष्ण र दुलही एक आपसमा नजिकिउन् भनेर आफू माइत जान लागेकी छ, तर दुलही भने सुँकसुँक गर्दै हैन दिदी तपाईं नजानोस् । म जान्छु बरु भनेर आग्रह गरिएको यस अभिनयबाट दुलही कृष्णबाट सन्तुष्ट छैन भन्ने बुझिन्छ ।

साक्ष्य २

वाग्मती - बहिनीलाई तेल लाउनुपर्दैन ?

दुलही - हो पर्छ । म पनि मेरो जिउको स्याहार गर्न जान्दछु, मलाई पनि आफ्नो माया लाग्छ । त्यस्तो विघ्न केटाकेटी त छैन दिदी अब तर बिन्ति दिदी तपाईं मलाई दया गर्न छाडिदिनोस् । मलाई हक चाहिएको छ, मलाई न्याय चाहिन्छ । निगाह हैन दया हैन । (वाग्मती फेरि बाहिर जान खोजे जस्ती छ, तर उसलाई कुरामा चाख लागिरहेछ सुन्न मन छ ।)

युवति - सिसाका खुट्टाले घोटिदै बाहिर निस्कन्छे । वाग्मती दुलहीको मुख हेरेर ङिच्च हाँस्दछे माने खुब भन्नुभो बजै ।

दुलही - मैले त आँखै देखिन । नबोलिकनै गइन् हैन ? बोल्दै परिश्रम परेको हुनाले लस्त भएर आँखा चिम्लन्छे (   ) ।

प्रस्तुत साक्ष्यमा दुलहीलाई सौताले आफ्नो हक खोसेकी र आफूमाथि माया गरेको नभएर दया मात्र गरेकी ठानेर रिसले आँखै नदेखी युवति (सौता) लाई रिस पोख्दा आँखिभौँ खुम्चिएको र एकाहोरो बोल्दा परिश्रम परेर आँखा चिम्लिदा भ्रू अभिनय भएको छ ।

घ) गाला अभिनय

गालाको अभिनयलाई भरतको नाट्यशास्त्रमा कपोल अभिनय भनिएको छ । कपोल अभिनय हाँस्दा, ङिच्च गर्दा, मुख फुलाउँदा बोल्दा हुन्छ । क्षम, फुल्ल, घूर्ण कम्पित, कुञ्चित, सम गरी छ किसिमको हुन्छ (भरतमुनि, २०३९, पृ.१३५) ।

साक्ष्य १

कृष्ण - (मीठो लयले) भोटु

भोटु - (किच्च हाँस्छ) ।

प्रस्तुत साक्ष्यमा भोटुले किच्च हाँस्दा कपोल (गाला) को अभिनय भएको छ ।

साक्ष्य २

युवति - नामर्द ! धत् (हाँस्दछे हाँस्ता हाँस्तै नीली निन्याउरी भएर जान्छे टाउकोको पट्टी थपथपाउँदै यो बाजा कति बजिरहेको ? के दुलाहा बाजेले दमाईहरूलाई रक्सी खान खुब पैसा दिनुभएको थियो ? (पृ. ११) ।

प्रस्तुत साक्ष्यमा यहाँ युवतिले हाँस्दा गालाको अभिनय भएको छ। पाथी चुल्ठो हेर्ने इच्छा राखेको नोकरलाई जिस्क्याउँदै गर्दाको प्रशङ्गमा नामर्द धत् भनेर युवतिले हाँस्ता हाँस्तै नीलो र निन्याउरो भएर गरेकी यस अभिनयमा बाहिर हाँसे पनि सौता भित्रिएको पीडाले रन्थनिएकी देखिने उस अभिनयले नाटक आस्वाद्य बनेको छ ।

साक्ष्य ३

युवति - त्यसरी हैन यसरी (दुलहीको हात लिएर आफ्नो कुममा भर गर्न दिएर) लौ मेरो भर परेर टेक्तै जाऊ । तिमीलाई म डोऱ्याउँदै लैजान्छु । (खासखुस र हाँसो हुन्छ)

(युवति पनि खुब हँसिलो भइरहिछ । खित्रिक्क भो कि हाँसिदिन्छे । कृष्ण अलग बसेर हेरिरहेछ । पाथी चुल्ठो जोर्ने काम पनि सुरु हुन्छ । हरेक पाथीका भराइ र खनाइमा हाँसो भइरहन्छ) (पृ. १३) ।

प्रस्तुत साक्ष्यमा युवति र अन्य व्यक्तिहरूको हँसाइबाट गालाको अभिनय भएको छ । यस अभिनयबाट बिहेमा चुल्ठो पाथी गर्दाको दर्शकहरूमा मनोरन्जन हुनुका साथै युवतिको सक्रियता र सांस्कृतिक महत्त्वलाई समेत झल्काएको पाइन्छ ।

साक्ष्य ४

दुलही - (किच्च हाँसेपछि) तर झसङ्ग झसङ्ग हुन भने छुटेको छैन । कता पुगेजस्तो हुन्छ । अनि गोडा पनि अलि चिसो जस्तो छ । छामिदे त ।

प्रस्तुत साक्ष्यमा दुलहीले किच्च हाँस्दा गाला अभिनय भएको छ ।

ङ).ओठ अभिनय

बोलेर गरिने सबै अभिनय ओठ वा अधर अभिनय हो । विवर्तन, कम्पन,विसर्ग विनिगूहन, सन्दष्टक, समुद्‌ग गरी छ किसमको हुन्छ (भरत २०३९, पृ. १३५) । ओठ लेप्र्याउनु, ओठ तन्काउनु, ओठले इशारा गर्नु, ओठ कमाउनु, ओठ टोक्नु, चुम्बन गर्नु आदिलाई ओठ (अधर) अभिनय भनिन्छ ।

साक्ष्य १

युवति - मलाई छोरो दिने पक्का हो ?

कृष्ण - हो भनिहाले नि तिमीले मलाई भनिरहनै पर्दैन ।

(युवति ओठमा सन्तोषको हाँसो तर्काएर आफैमा डुबेकी जस्तो छ) (पृ. ७) ।

यहाँ सन्तोषको हाँसो हाँस्दा ओठ तन्किएर गाला र ओठको अभिनय भएको छ ।

च) चिउँडोको अभिनय

प्रस्तुत नाटकमा चिबुक (चिउँडो)अभिनय भएको दखिदैन ।

५. निष्कर्ष

प्रस्तुत अध्ययन 'मसान नाटकमा आङ्गिक अभिनय' शीर्षकमा केन्द्रित रहेको छ । गोपालप्रसाद रिमालद्वारा लिखित 'मसान' नारी समस्यामूलक यथार्थवादी नाटक हो । आफ्नै पति कृष्णले सधैं सुन्दरी बनाएर सधैं पत्नीको कसिलो र शरीरमाथि भोग गर्ने उद्देश्य अनुरूप थाहै निदिई गर्भ निरोधक औषधी खुवाएर बाँझी बनाएको थाह पाएपछि यो मसानजस्तो घरमा एकछिन् पनि बस्दिन भनी बिद्रोह गरेर हिडेको घटनाले परिवर्तनको संकेत गरेको छ । नारी समस्यामा केन्द्रित यस नाटकमा शरीर तथा शाखा र मुखज तथा उपाङ्ग दुवै अभिनय सशक्त रूपमा भएको छ । शाखा अभिनय अन्तर्गतका शिर, हस्त, पार्श्व, छाती, कटी र पाद गरी छ वटै अभिनयको सशक्त प्रयोग भई नाटकीय कथावस्तु जीवन्त बनेको छ । त्यसैगरी उपाङ्ग अभिनयअन्तर्गतका आँखा, आखिभौं -भ्रू) ओठ, नासा (नाक) र कपोल (गाला) अभिनयले गर्दा नाटक अत्यन्त प्रभावकारी र जीवन्त बनेको छ । चिबुक अभिनयको प्रयोग भएको छैन । आङ्गिक अभिनयका दृष्टिकोणबाट प्रस्तुत 'मसान' नाटक सफल रहेको छ ।

सन्दर्भ सामग्री सूची

उपाध्याय, केशवप्रसाद (२०५५). *रिमाल व्यक्ति र कृति.*(चौं.सं.). काठमाडौं : साझा प्रकाशन ।

उपाध्याय, केशवप्रसाद (२०५९). *नेपाली नाटक तथा रङ्गमञ्च उद्भव र विकास.* काठमाडौं : विद्यार्थी पुस्तक भण्डार ।

चतुर्वेदी, पं सिताराम (१९५४). *भारतीय तथा पाश्चात्य रङ्गमञ्च.* लखनउ :हिन्दी समिति सूचना विभाग

द्विवेदी, पारसनाथ (सन् २०१२). *नाट्य शास्त्रका इतिहास* .वाराणसी : चौखम्बा सुरभारती प्रकाशन ।

भट्टराई, गोविन्द (२०३९). *भरतमुनिको नाट्य - शास्त्र.* काठमाडौं : नेपाल - राजकीय- प्रज्ञा-प्रतिष्ठान ।

रिमाल, गोपालप्रसाद (२०३६). *मसान.* ललितपुर : साझा प्रकाशन ।