अध्याय 5

सुरेंद्र वर्मा के नाटकों में रंगमंचीय प्रयोग

अध्याय 5

सुरेंद्र वर्मा के नाटकों में रंगमंचीय प्रयोग

सुरेंद्र वर्मा ने अपने नाटकों में नाट्य, शिल्प के साथ-साथ विशिष्ट रंगमंचीय प्रयोग भी किये हैं। आधुनिक हिंदी रंगमंच को उजागर करने में सुरेंद्र वर्मा का महत्त्वपूर्ण योगदान है। अध्ययन की दृष्टि से उनके नाटकों के रंगमंचीय प्रयोगों को निम्नलिखित शीर्षकों में बाँटा जा सकता है:-

1. दृश्यबंधगत प्रयोग
2. अभिनय संबंधी प्रयोग
3. प्रकाश योजना के अभिनव प्रयोग
4. ध्वनि एवं संगीत के औचित्यपूर्ण प्रयोग
5. रंगमंचीय प्रस्तुति और दर्शकीय संवेदना

1. दृश्यबंधगत प्रयोग -

इसमें संदेह नहीं कि नाटक एक रंगमंचीय अभिकल्पना है। इस रंगमंचीय अभिकल्पना का एक महत्त्वपूर्ण तत्व दृश्यबंध है। किसी भी नाटक का वस्तुविन्यास, अंकविभाजन, दृश्यबंध की संकल्पना पर ही निर्भर करता है। दृश्यबंध के साथ दृश्यसज्जा या मंचसज्जा का शब्द प्रयोग भी किया जाता है। लेकिन इस दोनों में सूक्ष्म अंतर है। डॉ. गोविंद चातक के शब्दों में - "दृश्यबंध या सेटिंग किसी दृश्य की वह आलंकारिक या सादृश्य मूलक पृष्ठभूमि है जो प्रायः पूरे नाटक में कभी बदलती कभी एक-सी रहती है। व्यापक अर्थ में इसे रंग-संस्कार कह सकते हैं। दृश्य सज्जा इस अर्थ में वह मंचीय विधान है जो नाटकीय क्रिया व्यापार की विकासमान स्थितियों में देश और काल की अभिव्यक्ति के लिए विभिन्न दृश्यावलियों का उपयोग करता है।"[1] दोनों एक दूसरे के पूरक हैं।

"सेतुबंध" नाटक का दृश्यबंध गुप्तकालीन राजप्रासाद का वासगृह है। नाटककार ने मंचसज्जा का विवरण इस प्रकार किया है। "कक्ष के केन्द्रीय भाग में, आमने-सामने, दो रत्नजटित स्तम्भ। सामने और बायी ओर एक-एक गवाक्ष। सामने वाले गवाक्ष के दोनों ओर दो-दो नागदन्त। एक पर चँवर, शेष पर स्वर्ण एवं मणियों के आभूषण। एक द्वार दायीं ओर, जो प्रग्रीवक में खुलता है।"[2] एक ही दृश्यबंध पर पूरे नाटक की समस्त घटनाओं को मुख्यतया पात्रों के कार्यव्यापार के माध्यम से दर्शाया गया है। पूरा नाटक एक अंक का ही है। प्रवरसेन का माँ के शयनकक्ष में जाकर मेघदूत की पाण्डुलिपि को देखना, प्रभावती का रामगिरी पर्वत पर जाना, प्रवरसेन और विभावती का नाट्यागृह में नाटक देखने को जाना आदि अनेक घटनाएँ राजप्रासाद के वासगृह में ही घटित होती हैं। गुप्तकालीन ऐतिहासिक वातावरण निर्मिती की दृष्टि से दृश्यबंध की नियोजना सार्थक प्रतीत होती है।

सुरेंद्र वर्मा का "आठवाँ सर्ग" तीन अंकों में विभाजित है। तीनों ही अंकों का मंच एक ही है - कालिदास के भवन का बाहरी कक्ष। पहले अंक में एक दृश्य, दूसरे अंक में एक दृश्य और तीसरे अंकमें दो दृश्य है। पूरे ही नाटक में रंगमंच की दृष्टि से एक ही दृश्यबंध है। प्रस्तुत नाटक के प्रथम अंक में मंच के अगले भाग में पुस्तकाधार और छोटा आसन। उसके पीछे मदिराकोष्ठ।.....बाहरी द्वार पर मंगल कलश एवं रंगोली।[3] पुस्तकाधार, मदिराकोष्ठ, झूले चित्रफलक, दीपदान, मंगलकलश और रंगोली से उत्पन्न दृश्यबंध कलात्मकता और सौंदर्य बोध की दृष्टि से श्रेष्ठ नजर आते हैं। इस नाटक में भारतीय परंपरागत ऐतिहासिक पृष्ठभूमिपर, ऐतिहासिक दृश्यबंध को उभारकर नाटककार ने इसमें आधुनिकता लाने का प्रयत्न किया है। नाटक के दूसरे अंक में दीपदान में दीप जल रहे हैं। प्रियंगु चित्रफलक के सामने है। बहुत अनमने भाव से कूची चला रही है। रूककर चित्र को देखती है। एक-दो पग पीछे हट यहाँ वहाँ से निरखती-परखती है।[4] इसमें दृश्यबंध के विविध उपकरणों, अभिन्न स्थलों आदि का प्रभावी चित्रण किया है। सांकेतिक स्थलों पर नाटककार का दृश्यबंध अनूठा हो उठा है। तीसरे अंक के पहले दृश्य के अंत में अँधकार दिखाकर दूसरे दृश्य की शुरूआत उदास संगीत रागिनी से कर दी है। इस नाटक में दृश्य परिवर्तन को अधिक स्थान नहीं मिल रहा है बल्कि केवल वर्णनात्मकता के आधारपर दृश्यबंध का आभास उत्पन्न करने का प्रयत्न किया है। यहाँ दृश्य का आभास दिखाकर सूच्य प्रसंगों की अधिकता दिखायी है। जैसे - अनसूया "...इसका रचयिता पापी है। इसके श्रोता पापी है। ...ऐसे अधर्मी और अनाचारी कवि के सम्मान में जो भाग ले, वह पापी है।"[5] मंत्री परिषद द्वारा लगाये गये आरोप का चित्रण अनसूया प्रियंगुमंजरी को बताती है जो सूचनात्मक और वातावरण निर्मिति की दृष्टि से विशेष महत्वपूर्ण है।

इस नाटक का दृश्यबंध कालिदास कालीन भारतीय संस्कृति, दरबारी वातावरण और स्त्री-पुरूष संबंधों की सूचनात्मक झाँकी दर्शाने की दृष्टि से विशेष लाभदायी है। पात्रों की मनःस्थिति

का यथार्थ चित्रण मंचपर आसानी से देखा जा सकता है।

"नायक खलनायक विदूषक" नाटक का दृश्यबंध सेतुबंध नाटक के दृश्यबंध के समान एक ही दृश्यवाला है। पूरा नाटक एक अंक का ही है। यहाँ नाटककार ने मंचसज्जा के बारे में निर्देश नहीं दिये है केवल इतना उल्लेख किया है कि इस नाटक की मंचसज्जा नाट्यशाला का एक रंगमंच ही है और संध्या के समय पूर्वाभ्यास की घटना को चित्रित कर कर्पिंजल तथा अन्य पात्रों की मनःस्थितियों को ऐतिहासिक परिप्रेक्ष्य में अभिव्यक्त किया गया है। प्रस्तुत नाटक के रंगमंच का दृश्यबंध कैसा हो. यह बात नाटककार ने जानबूझकर सुधि-निर्देशक तथा तदनुषंगिक रंगकर्मियों पर छोड़ दी है।

सुरेंद्र वर्मा का "सूर्य की अंतिम किरण से सूर्य की पहली किरण तक" नाटक का दृश्यबंध सामंतकालीन राजप्रासाद का शयनकक्ष है। नाटक तीन अंकों में विभाजित है। नाटक के तीन अंक हैं। "राजप्रासाद का शयनकक्ष। मंच की अगली सीमापर दाई और बाई ओर एक-एक द्वार। दाएँ के बाद मदिराकोष्ठ, बाएँ के बाद चौकीपर दर्पण एवं प्रसाधन सामग्री सामने आसंदी - - - - - - कुछ आसन एवं चौकियाँ।"[6] प्रस्तुत नाटक के दृश्यबंध से तत्कालीन ऐतिहासिक परिवेश का पता चलता है। दृश्यबंध में शयनकक्ष और इस शयनकक्ष का तीन अंकों में रात्रि के समय अंतराल के साथ प्रयोग करने में नाटककार की संवेदना प्रगल्भ रूप में सामने आती है। दृश्यबंध की विशेषता यह है कि एक ही मंचबंध पर तीन अंकों में विभाजित नाटक की कथावस्तु के यौनसंबंधों के क्रियाव्यापारों को आसानी से प्रस्तुत किया गया है। यौन संबंधों पर आधारित स्त्री-पुरूष के संबंध दृश्यबंध में सूर्यास्त और रात्रि के विभिन्न प्रहरों में प्रकट हुए हैं।

नाटक के दूसरे अंक के आरंभ में "पक्षी की बोली, मंच का मध्यवर्ती आलोकित भाग ओक्काक का पीछे हाथ बांधकर धीरे-धीरे टहलना, बारी-बारी से शयनकक्ष के अन्य भागों को आलोकित करना, अंत में शैय्या को दिखाना, संपूर्ण मंचपर प्रकाश का छा जाना, नेपथ्य से कुछ दूर और पास से तीन पुरूष का स्वर आदि से रंगमंचीय साज्जसज्जा को प्रगल्भ रूप देने का प्रयोग सुरेंद्र वर्मा ने इस नाटक में किया है।

तीसरे अंक में रंगमंचपर अंधकार एक पुरूषाकृति का धीरे-धीरे मंचपर टहलना नेपथ्य में प्रारंभ में और बाद में पंछियों की चहचहाट का सुनाई देना दूर से और कुछ पास से क्रमशः तीन पुरूष स्वर, नेपथ्य में वीणा और प्रातःकालीन रागिनी का प्रारंभ - इन बातों की सहायता से नाटककार ने कल्पकता के साथ और सांकेतिकता के साथ शीलवती की संतुष्ट भावनाओं को प्रदर्शित किया है। पंछियों की चहचहाट टेपरेकॉर्डिंग से की जा सकती है और प्रातःकालीन वातावरण का निर्माण किया जा सकता है। पंछियों की चहचहाट शीलवती के चरित्र परिवर्तन की ओर संकेत करती है। नाटक के तीसरे अंक में प्रातःकालीन वातावरण में शीलवती का जीवन कामसुख का पूरा आनंद उठाकर पूर्ण रूप में

झकझोर ने लगती है। इस नाटक के दृश्यबंध के बारे में देवेंद्रकुमार गुप्ता का मंतव्य समीचीन ही है – "दृश्यबंध नाटक की ऐतिहासिकता, काव्यात्मकता तथा भारतीय परिवेश के बीच आज के आदमी की भीतरी आवश्यकता और वातावरण को प्रस्तुत करता है। इस दृश्यबंध की प्रमुख विशेषता यह बन पड़ी है कि एक मंचबंध पर तीन अंकों में विभाजित कथावस्तु के क्रिया–व्यापारों को आसानी के साथ प्रस्तुत किया जा सकता है। नाटक के शीर्षक के साथ जुड़ा यौनबिम्ब शैया के माध्यम से इस तरह गुंथ गया है कि शैया सारे नाटक की केन्द्रीय संवेदना को प्रकट करती है। कामसम्बन्धों पर आधारित स्त्री–पुरूष के शाश्वत सम्बन्ध दृश्यबंध में सूर्यास्त और रात्रि के विभिन्न पहरों में प्रकट होते है।"[7]

सुरेंद्र वर्मा का "छोटे सैयद बड़े सैयद" 31 दृश्यो में विभाजित उत्तर मुगलकालीन राजदरबारी और सामाजिक वातावरण को अभिव्यक्त करने वाला एक अलग और अनूठा नाट्यप्रयोग है। नाटक का दृश्यबंध मूलतः एक ही (दिल्ली) है लेकिन इस दृश्यबंध पर अनेक कार्यस्थलों को मामूली मंचसज्जा के परिवर्तन के साथ दर्शाया गया है। "छोटे सैयद बड़े सैयद" के दृश्यों को निम्नांकित तालिका द्वारा स्पष्ट किया जा सकता है –

दृश्य	कार्यस्थल	कार्यव्यापार
1,22,23	दिल्ली–लालकिला–(राजभवन का एक कक्ष)	बादशाहों का झरोखा दर्शन
7,12,19,24	" " (राजभवन का एक कक्ष)	बादशाहों की विलासिता एवं प्रणयलीला
6,8,9,15,17, 18,26,30	" (लालकिला राजदरबार)	कुटिल राजनीति,षड़यंत्र इत्यादि
3	" लालकिला	खुशामस्करों का गीतगायन
13	" (छोटे सैयद–हुसैन अली का भवन)	कुटिल राजनीति
4,14,16,21, 25,27,28	दिल्ली (खंडहर) अब्दुल्ला खाँ का भवन/कार्यालय	राजनीतिक उथलपुथल
10	दिल्ली की गलियाँ	सामाजिक जीवन की झाँकी
5,20,29,31	सलीमगढ (सलीमगढ का एक कक्ष)	कठपुतली बादशाहों का निवास और उनकी उद्विग्नता:अब्दुल्ला खाँ (बड़े सैयद का आत्मलीन होना)
11	जोधपूर (राजमहल का कक्ष)	राजपूतों की राजनीति
2	पटना (बिहार के नायब सुभेदार का भवन)	सुबेदारों की राजनीति

नाटककार ने मुख्यतया उत्तर मुगलकालीन ऐतिहासिक वातावरण को दिल्ली राजदरबार के रूप में ही प्रस्तुत किया है और बिहार,पटना,जोधपुर तथा सलीमगढ आनुषांगिक दृश्य ही हैं जो कथावस्तु और पात्रों के कार्यव्यापार के सहायक हैं।

सुरेंद्र वर्मा का "द्रौपदी" नाटक आज के पारीवारिक जीवन की टूटनशीलता दर्शानेवाली एक त्रासदी है। प्रस्तुत नाटक दो अंकों में विभाजित है। पहले अंक में घर का दृश्य है और दिन के समय का चित्रण है। दूसरे अंक में बाहर का दृश्य है और रात के समय का नियोजन है। नाटककार ने मंचसज्जा का वर्णन इस प्रकार किया है –

मंच पर सामने दो दरवाजे। एक खाने की मेज। कुरसियाँ। सोफे। दो दफतर की मेजें। एक के साथ रिवाल्विग कुरसी। दो टेलीफोन। पार्क की एक बेंच।

पहला अंक : दूसरा अंक

घर । बाहर

दिन । रात[8]

नाटककार ने मुख्यतया सुरेखा, मनमोहन तथा उनके बाल-बच्चों को ध्यान में रखकर आधुनिक जीवन की विडंबना को दिखाया है। नाटक की नायिका सुरेखा द्रौपदी का आभास देनेवाली और अपने पति के पाँच विभाजित व्यक्तित्व के सामने जूझने, लड़नेवाली आधुनिक स्त्री है। नाटक का नायक मनमोहन के अन्य चार रूप उसकी चार प्रवृत्तियों के द्योतक है। सुरेखा और मनमोहन प्रतीक पात्र है। नाटक का दृश्यबंध महानगरीय वातावरण से मेल खाता है। पारिवारिक जीवन का यथार्थ चित्रण दर्शाने की दृष्टि से उसकी योजना सराहनीय है।

सुरेंद्र वर्मा के "एक दूनी एक" नाटक का दृश्यबंध महानगरीय परिवेश में स्थित आदमी और औरत के जीवन से संबंधित है। पूरा नाटक एक ही दृश्यबंध पर आधृत है। नाटककार ने एक ही दृश्यबंध को दो हिस्सो में बाँटा है। एक आदमीवाला हिस्सा है और दूसरा औरतवाला। आदमीवाले हिस्सों में कम्प्यूटर, उत्तर देने वाला उपकरण लगा फोन, आरामकुर्सी, टेबिल-लैंप और सेटी है। औरत वाले हिस्से में मेज, सोफा, फोन, तख्त और फूलदान है।[9] पूरा नाटक बारह दृश्यों में विभाजित है। छठे दृश्य के अंत में नाटककार ने मध्यांतर का रंगसंकेत दिया है। इनमें से दृश्य क्र. 3,4,5, और 9 आदमीवाले हिस्से से संबंधित हैं। दृश्य क्र. 2 और 6 औरतवाले हिस्से से संबंधित हैं। दृश्य क्र. 1, 7, 8,10,11,12 आदमी और औरत दोनों से समन्वित हैं। नाटककार ने इन दृश्यों के माध्यम से महानगरीय जीवन की विडंबना, क्रूरता, असंगति आदि को चित्रित किया है और आज के असंगत जीवन की झाँकी छटपटाहट और टूटे हुये जीवन को जोड़ने की अकुलाहट को भी दर्शाया है। नाटककार ने आदमी और औरत-इन दो पात्रों के कार्यव्यापारों के माध्यम से ही आज की वर्तमान जीवनसंदर्भ को वैज्ञानिक उपकरणों (टेलीफोन, कम्प्यूटर) की सहायता से अभिव्यंजित किया है।

2. <u>अभिनय संबंधी प्रयोग</u> –

सुरेंद्र वर्मा के सभी नाटक अभिनेय हैं। रंगमंच अभिकल्पना में अभिनय का महत्त्वपूर्ण स्थान

है। पात्रों के हावभाव, उनके क्रियाकलाप और उनकी मानसिक दशाएँ वास्तव में अभिनय ही है। हमारे आचार्यों ने कायिक, वाचिक, मानसिक और आहार्य इन चार भागों में अभिनय को विभाजित किया है। लेकिन अभिनय में इनका अपना कोई स्वतंत्र अस्तित्व नहीं रहता; वे एक दूसरे के पूरक तथा एक दूसरे में घुल-मिल जाते हैं। सुरेंद्र वर्मा के नाटकों में अभिनय के अभिनव प्रयोग मिलते हैं।

सुरेंद्र वर्मा का नाटक "सेतुबंध" में अभिनय की अनेक विधाओं को संप्रेषित करने का प्रयत्न किया गया है। इस नाटक के अभिनय में रंगमंचीय सफलता उभर उठी है। प्रवरसेन की उदास मुस्कान, अटक जाना, विभावती का कंधेपर हाथ रखकर रंगमंचपर प्रस्तुत होना, प्रवरसेन का गहरी साँस लेना, गवाक्ष के सामने खड़ा रहकर आत्मविस्मृत सा दिखाई देना आदि अभिनय के स्थल इन पात्रों की मनः-स्थिति को चित्रांकित करते हैं।

"आठवाँ सर्ग" नाटक अभिनेयता की दृष्टि से श्रेष्ठ है। अनसूया एवं कीर्तिभट्ट ने पूरे नाटकीय वातावरण को कलात्मकता के साथ शरारत भरा बनाकर दर्शकों के सामने बीच-बीच में व्यंग्यात्मकता की छिटें छोड़ दी हैं। धर्माध्यक्ष और कालिदास के संवाद नाटकीय अभिनय को मुखर बनाते हैं। आदेश-पत्र धर्माध्यक्ष की तरफ भूमिपर फेंकते हुये कालिदास का अभिनय देखने लायक है। जैसे - "एक शताब्दी में भी नहीं!...मैं वहाँ जाऊँगा? तुम्हारी उस अन्धी समिति के सामने? ...तुम मतिमन्दों को मनाने? समझाने?...अरे धर्माध्यक्ष! मैं विष खा लूँगा, विष...डूब मरूँगा शिप्रा में... लेकिन किसी भी मूल्य पर ..."[10]

कालिदास द्वारा काव्यारंभ होते ही सभामंडप में खामोशी भरे वातावरण का निर्माण होता है। शयनागार में उमा-महादेव रतिक्रीडा में एक दूसरे को पराजित करने को तुले हैं। इस प्रसंगपर काव्यगान आते ही धर्मगुरू ने काव्यपर अश्लीलता का आरोप लगाया, इसका वर्णन अनसूया प्रियंगु को बताती है - "इसका रचयिता पापी है। इसके श्रोता पापी है।"[11] इन वाक्योंपर जोर देते हुये अभिनय के द्वारा यह प्रसंग अत्यंत कुशलता से चित्रित किया है जिससे सभा का आभास हो जाता है। यह नाटककार की दृष्टि से अभिनेयता में एक अभिनव प्रयोग है और ऐसा लगता है कि धर्माध्यक्ष, सौमित्र आदि अपने पक्ष का ही समर्थन कर रहे हों।

कालिदास और प्रियंगुमंजरी के दर्पण को लेकर प्रथम मिलन का दृश्य, दर्पण के माध्यम से किया गया क्रियाकलाप, कालिदास के द्वारा उसके बाल सहलाना, प्रियंगु का चित्रफलक के सामने आकर चित्रों को देखना, कुमारसंभव की पाण्डुलिपि लेकर कालिदास का प्रवेश करना[12] आदि बातें अभिनय की दृष्टि से महत्त्वपूर्ण लगती है। नाटककार ने सांकेतिकता का अधिक प्रयोग करके अभिनेयता की दृष्टि से नया प्रयोग किया है। अभिनय के बारे में जयदेव तनेजा का मत समीचीन लगता है - "यहाँ अभिनय की दृष्टि से प्रियंवदा-अनसूया के चपल-चंचल तथा प्रियंवदा-अनसूया और कीर्तिभट्ट के बीच हल्के-फुल्के मनोरंजनात्मक अभिनय देखने को मिलते हैं।"[13]

"नायक खलनायक विदूषक" नाटक में नाटककार ने अभिनेयता की दृष्टि से कई संकेत दिये है। जैसे – एक ओर देखते हुये, दर्शक पंक्तियों से बीच से आगे आते हुये, पिछले द्वार से प्रस्थान, अर्थपूर्ण ढंग से खाँसना, धीमे स्वर से, शीघ्रतापूर्वक आना, करूण मुस्कान से इत्यादि। इन संकेतों के माध्यम से नाटककार ने पात्रों की मन:स्थितियाँ वातावरण की निर्मिति, कथावस्तु के चढाव-उतार, पात्रों के मनोआवेग आदि को ठीक ढंग से उभारा है। अभिनय की व्यंग्यात्मकता ने वातावारण को व्यंग्यात्मक बनाया है। डॉ. नरनारायण के शब्दों में – "रंगमंच को दर्शक से जोड़कर देखने की यह दृष्टि आधुनिक रंगमंच की एक उपलब्धि है और इसकी प्रतिच्छाया "नायक खलनायक विदूषक" में रंगमंच और दर्शक के बीच की तोड़ी गयी दीवार में देखी जा सकती है।"[14]

सुरेंद्र वर्मा ने "सूर्य की अंतिम किरण से सूर्य की पहली किरण तक" नाटक में प्रमुख पात्रों को जीवन्त और स्वाभाविक बनाने के लिए अभिनय का कलात्मक उपयोग किया है। ओक्काक की पीडा, छटपटाहट, टूटन और ग्लानि उनके संवादों और क्रिया-कलापों में सजीव हो उठी है। ओक्काक का अन्तर्द्वन्द्व पाठकों के सामने व्यक्त करने के लिये मदिरापान का रंगप्रतीक बार-बार व्यक्त किया गया है। शीलवती जब सारे संस्कारों के जाल, जीवनमूल्य और सीमाओं को छिन्नभिन्न कर संपूर्ण मनोबल के साथ नियोग के लिए प्रतोष के पास जाती है, तब प्रतोष के यह कहनेपर "तुम बिना स्पर्श किये जैसे आयी हो वैसे ही वापस भेज दूँ,"[15] तो शीलवती को यह कथन असहय हो जाता है, वह विह्वल होकर कहती है – "नहीं, तुम मुझे इतना कठोर दंड नहीं दे सकते, मेरे साथ इतना बड़ा अन्याय नहीं कर सकते...तुम नहीं जानते मैंने कितनी यातना सही है।"[16] प्रतोष के साथ रतिज संबंध स्थापित होने पर उसका संपूर्ण जीवन दर्शन परिवर्तित हो जाता है। वह अपने पति ओक्काक को स्पष्ट शब्दों में जताती है– "भरी गगरी की तरह छलकी-छलकी जा रही हूँ...इतना सुख, इतनी सिहरन, इतना रोमांच... कल रात कितनी बड़ी क्रांति हुई है मेरे जीवन में...मेरे तन-मन का इतिहास ही बदल गया है..."[17] स्पष्ट है कि अभिनय की दृष्टि से सूर्य की अंतिम किरण से सूर्य की पहली किरण तक नाटक आत्यंतिक सफल है।

"छोटे सैयद बड़े सैयद" नाटक के प्रमुख पात्र हैं-हुसैन अली और अब्दुल्ला खाँ जिन्हें नाटककार ने छोटे सैयद बड़े सैयद अभिधान से अभिहित किया है।ये दो भाई स्वभाव में, करतूत में, मकसद में एक दूसरे के विपरीत है। अत: इन दो पात्रों में अभिनय के लिये काफी गुंजाइश है। जैसे –

अब्दुल्ला खाँ : (क्रोध से)"तुम होश खो बैठे हो अपना!...(अगले ही क्षण यकायक बेहद नरमी से) तुम्हारे दिल में खलिश पैदा करने की ये दुश्मनों की एक चाल है।

हुसैन अली : (आक्रोश से) चाल दुश्मनों की है या आपकी?

अब्दुल्ला खाँ : (बिफर कर) नादान! जानता नहीं कि एक दूसरे से टूटना हमारी बरबादी होगी?

हुसैन अली : तब फिर आप मुझे बरबाद करने पर क्यों तुले है?"[18]

उत्तर मुगलकालीन दरबारी वातावरण का ओहदे बाँटने का प्रसंग नाटककार ने बड़े ही मार्मिक ढंग से दरबारी और मुहम्मद शाह के वार्तालाप द्वारा चित्रित किया है। उन दोनों का अभिनय तथा साथ ही उस समय चिनकुलीच खाँ, अमीन खाँ, जयसिंह, अभयसिंह और हैदरबेग का तस्लीम करने का अभिनय देखने लायक है। निम्नलिखित एकाधिक प्रसंग दृष्टव्य है:—

मुहम्मद शाह : "दौरे जद्दोजेहद में मुहम्मद अमीन खाँ ने हर लम्हा अपनी जान हथेली पे रख के दुश्मनों के राज हम तक पहुँचाये, लिहाजा उन्हें सद्रो कुल का ओहदा बख्शा जाता है। (अमीन खाँ तस्लीम करता है)

दरबारी : आफरी...सद आफरीं...

मुहम्मद शाह : राजा जयसिंह को मालवा की सूबेदारी के साथ सात हजारी मनसब अता किया जाता है। (जयसिंह तस्लीम करता है।)

दरबारी : मरहबा...मरहबा..."[19]

सल्तनत के बारे में हुसैन अली और इनायत बानो तथा रफीउद्दर्जात के बीच आरोह अवरोह के स्वर में पात्रों का अभिनय लाजबाब है।

इनायत बानो : (आवेश में) "यह सल्तनत हमारी है।

हुसैनअली : (उत्तेजित हो) लेकिन हुकूमत हमारी।

रफीउद्दर्जात : ताज हमारे सर पर है।

हुसैनअली : लेकिन रक्खा हमारे हाथों ने।

इनायत बानो : हक हमारा है।

हुसैनअली : (ऊँचे स्वर में) लेकिन तभी तक, जब तक हम चाहते हैं।

इनायत बानो : (आक्रोश से) हुसैनअली! तुमने शहंशाहे हिन्दुस्तान की बेहुरमती की है।"[20]

इस नाटक में डौंडी पीटने का तरीका अभिनीत करके रंगमंच पर दरबारी वातावरण की सृष्टि की है। अब्दुल्ला खाँ को बंदी बनाने की घटना अभिनय की दृष्टि से अत्युच्च है। मुहम्मद शाह का न्यायदान, भाँड, नक्काल और बहुरूपियों के हाथों में हथकडी का होना आदि दृश्यों को दर्दभरा बनाया है।

यद्यपि नाटक में पात्रों की संख्या अस्सी के आसपास है। अर्थात पात्रों की भरमार है। लेकिन प्रायः किसी एक प्रसंग में 5-6 से अधिक पात्र रंगमंच पर नहीं आते हैं। नाटककार को रंगमंच और अभिनेयता का योग्य ज्ञान होने के कारण नाटक अभिनय की दृष्टि से सफल है। अभिनय की दृष्टि से यह नाटक प्रसंगानुकूल, भावानुकूल, कार्यव्यापारानुकूल है इसमें संदेह नहीं। देवेंद्रकुमार गुप्ता ने निम्नलिखित विचार व्यक्त किये हैं जो दृष्टव्य हैं – "पात्र नियोजन की दृष्टि से लगभग अस्सी पात्रों का मंचपर अपने-अपने गहरी रंगमंचीय सूझबूझ का परिचायक है।"[21]

"द्रौपदी" रंगमंचीय सफलता की दृष्टिसे एक ऊँचा नाटक है। प्रतीकात्मकता, प्रयोगशीलता एवं संवेदनात्मकता की अधिकता के कारण "द्रौपदी" नाटक अभिनय की दृष्टि से सफल बना है। सुरेंद्र वर्मा ने सेक्सीय वातावरण की निर्मिति करने में अपना सारा ध्यान केंद्रित किया है। कामजीवन के दृश्यों को आत्यंतिक साकेतिकता के साथ प्रस्तुत करने में वे सफल हुए हैं। प्रस्तुत नाटक में चित्रित अभिनय नाटकों के पात्रोंकी मन:स्थिति पर प्रकाश डालता है। सुरेखा का दोनों कानों पर हाथ रखकर ऊँचे स्वर में बोलना, मनमोहन का दोनों हाथों में मुँह छिपा लेना, मनमोहन के द्वारा खाने का अभिनय करना, अलका का क्रोधोन्मत होना, पैर पटकना, लंबी साँसे लेना, हल्की सी तिलमिलाहट व्यक्त करना, मनमोहन के द्वारा सिगरेट के कश खींचना, पीले नकाबवाले का आवेश में आना, लाल नकाबवाले का आलोकवृत्त की सीमा में आ जाना, नेपथ्य में ट्रेफिक का शोर ऊँचा होना, आदि सारी बाते अभिनय की दृष्टि से महत्त्वपूर्ण है। सफेद नकाबवाला अभिनय की पुनरावृत्ति का प्रचलन करके लोगों को अपनी ओर आकृष्ट करता है। जैसे - "जब भी तुमने झूठ बोला, जब भी तुम ने बेईमानी की, जब भी तुम ने कायदा तोडा, जब भी तुमने पाबन्दी नहीं मानी — तुम्हारी हर खुदगर्जी, हर ओछापन, हर जलालत एक जख्म बन कर आता गया मुझ पै — और अब देखो, मेरा पूरा बदन छलनी हो चुका है।"[22] नाटककार ने प्रतीकात्मकता के सहायता से अभिनय में चार चाँद लगाये हैं। चार नकाबवालों का अभिनय प्रतीकात्मक है।[23] एकही मनमोहन के चार व्यक्तित्व के वे परिचायक है। नकाब परिवर्तन में नाटककार ने आत्यंतिक कुशलता के साथ काम लिया है। डॉ. रिताकुमार का अभिमत समीचीन है। - "इसमें (द्रौपदी) सबसे नया और सार्थक प्रयोग चार नकाब पोशों का प्रयोग है।"[24] अभिनय के क्षेत्र में नाटककार ने प्रकाश योजना का अधिकाधिक सहारा लेकर अभिनय में जान भरने का प्रयत्न किया है। नाटककार ने फ्लैशबैक पद्धति का प्रयोग करके नाटक के अभिनय को बढ़ावा देने का प्रयत्न किया है।

"एक दूनी एक" नाटक में अभिनय की दृष्टि से भी नाटककार की प्रयोगशीलता देखने योग्य है। अभिनय के माध्यम से नाटककार ने आधुनिक सभ्यता को भी उजागर किया है पात्र आधुनिक हैं। प्रस्तुत नाटक में प्रमुख पात्र दो ही हैं-आदमी और औरत। लेकिन टेलिफोन के माध्यम से नाटक में चित्रित अनेक पात्रों का अभिनय अर्थात उनकी मन:स्थिति, उनके कार्यव्यापार, आदि ये दो पात्र ही करते हैं। अत: अभिनय की दृष्टि से यह एक नया और वैज्ञानिक प्रयोग है। वैज्ञानिक इसलिये कि वैज्ञानिक उपकरण का सहारा लेकर और बुद्धि और तर्क को महत्त्व देकर यहाँ पात्र अभिनय करते हैं। इतना ही नहीं दृश्य क्र. 1,2,6,7,9,11 में कम्प्यूटर का प्रयोग भी किया गया है। नाटककार ने आदमी-औरत इन दो पात्रों के माध्यम से आज के महानगरीय अनेक स्त्री-पुरूष संबंधों को अभिव्यक्त किया है। आदमी का घूँट-घूँट लेते-लेते रजिस्टर का पन्ना पढ़ना, सिगरेट जलाना, कश लेना रिसीवर उठाना, रिसीवर रखना, टेप-रिकार्डर का बटन दबाना आदि अनेक सी अभिनयात्मक हरकतों के साथ-साथ नाटककार ने रंगमंच सफलता में रंग भर दिया है। इन अभिनयों से बंबई जैसे महानगरीय

जीवन की आपाधापी देखने को मिलती है। यहाँ यह स्पष्ट होता है कि महानगरीय जीवन में हर व्यक्ति बिलकुल घड़ी के काटों पर चलता है।

सुरेंद्र वर्मा ने "आठवाँ सर्ग", "नायक खलनायक विदूषक", "छोटे सैयद बड़े सैयद" और "एक दूनी एक" में मूकाभिनय के कुछ प्रयोग किये हैं। "आठवाँ सर्ग" में नाटककार ने पात्रों के क्रियाकलापों को प्रत्यक्ष रूप में अधिक मात्रा में न दिखाकर उनके मूकअभिनय से बहुत कुछ उनके अंतरंग तरंगों को साकार करने का प्रयत्न किया है। जैसे – प्रियंगु सलज्ज स्मित से सिर और झुका लेती है। कालिदास निकट आता है। प्रियंगु की दोनों बाँहें थाम लेता है। उसे अपनी ओर घुमाता है। कपोलों पर हथेलियाँ रख, चेहरा ऊपर उठाता है। प्रियंगु पलके बन्द कर लेती है।[25] कालिदास और प्रियंगुमंजरी के दाम्पत्य जीवन के आत्मीय संबंधों को जीवंतता के साथ अभिनीत किया है।

"नायक खलनायक विदूषक" में मूकाभिनय की दृष्टि से प्रयोग किया है। जैसे – सूत्रधार: "अभी नहीं...(मंच के ऊपरी भाग की ओर संकेतसहित) यह परदा गिरा दो। (पारिपार्श्विक रंगशीर्ष के दायें कोने पर आ कर अदृश्य परदे की अदृश्य डोरियाँ खींचने का मूकाभिनय (माइम) करता है।"[26] इस नाटक के अंत में विदूषक के अभिनय को कपिंजल द्वारा स्वीकार करके विदूषक की भूमिका में ही उसका रंगमंच पर आना और आगे पीछे बढ़कर मोदक में मुँह मारने लगना ;इससे अभिनय में एक जान आयी हुयी देखने को मिलती है। यहाँ अभिनय की दृष्टि से अभिनव प्रयोग किया है। "छोटे सैयद बड़े सैयद" और "द्रौपदी" नाटक में मूकाभिनय का प्रयोग बहोत कम मात्रा में दिखाई देता है।

"एक दूनी एक" नाटक में अभिनय के लिये आधुनिक यंत्र सामग्री का उपयोग किया गया है। सुरेंद्र वर्मा ने कम्प्यूटर को चिंतामणि संज्ञा दी है। आदमी और चिंतामणि के बीच जो वार्तालाप होता है उसमें आदमी माईक पर बोलनेका, माईक पर ठहाका मारने का तथा भाषण के समय उस पर फेके जानेवाले पत्थर से अपना बचाव करने की कोशिश में मूकाभिनय करता है।[27] कम्प्यूटर के साथ "आदमी" का मूकाभिनय करना एक सार्थक प्रयोग है जिसमें आदमी की मनोदशा का संकेत मिलता है।

3. <u>प्रकाश योजना के अभिनव प्रयोग</u> –

प्रकाश योजना रंगमंचीय प्रस्तुति का एक महत्त्वपूर्ण तत्व है। प्रकाश योजना के कारण दृश्यबंध, वेशभूषा, मंचीय साजसज्जा, ध्वनि, दृश्य प्रस्तुति के प्रयोग आदि में परिवर्तन देखने को मिलता है। आज साईक्लोरामा के माध्यम से रंगमंच पर सूर्योदय, सूर्यास्त , आँधी, तूफान आदि सभी को स्लाईड की इफेक्ट प्रोजेक्ट की सहायता से दिखाया जा सकता है। बिंदु प्रकाश से (स्पॉट लाईट) आलोकित दृश्य के एक पूरे भाग को दिखाया जाता है। प्रकाश योजना के माध्यम से एक ही दृश्यबंध में मंच के विभिन्न भागों और पृष्ठभूमियों पर अनेक दृश्यों की योजना संभव हो सकती है। वर्तमान रंगमंचीय प्रकाश व्यवस्था से अत्यंतिक प्रभावित होता जा रहा है इसलिये आज प्रकाश योजना की सहायता से

नाटकीय प्रयोग नये भाव बोध में बँधकर विकास की ऊँचाई को छूने लगे हैं। अभिनय एवं पात्रों के क्रियाकलापों को अभिव्यक्त करने के लिये, पात्रों के उद्दिदपित भावों को दिखाने के लिये प्रकाश व्यवस्था का प्रयोग किया जाता है।

"सेतुबंध" नाटक में नाटककार ने प्रकाश योजना के माध्यम से पात्रों की मानसिकता, अन्तर्द्वन्द्व, पीडा और भाव भावनाओं को रेखांकित करने का प्रयत्न किया गया है। आलोक वृत्त और पाँच व्यक्तियों का यांत्रिक ढंग से प्रवेश देखिए –

पहला : "प्रवरसेन विराट् कल्पना के सौन्दर्य के कवि हैं।

दसरा : मानवीय मनोभावों के चित्रण की दृष्टि से प्रवरसेन अनुपम हैं।

तीसरा : जहाँ तक चित्रात्मक शैली के उत्कर्ष का प्रश्न है, प्रवरसेन अतुलनीय हैं।

चौथा : सेतुबन्ध में वीर, रौद्र और अद्भुत रसों का व्यापक प्रयोग है।

पाँचवाँ : सेतुरचना का पूरा प्रसंग प्रकृति की नयी उद्भावना से संयोजित है।"[28]

पाँच व्यक्तियों का यांत्रिक ढंग से प्रवेश आलोक वृत्त की मौलिक उद्भावना है।इतना ही नहीं प्रकाशवृत्त के बुझने के साथ इन पाँच व्यक्तियों का यांत्रिक ढंग से प्रस्थान भी एक नया प्रयोग है। "साईक्लोरामा पर कालिदास की छायाकृति दिखाना"[29] यह भी प्रकाश की दृष्टि से नयी उद्भावना है। कहीं-कहीं पर नाटककार ने प्रकाशवृत्त के बुझ जानेपर कई दृश्यों को दिखाने का संकेत दिया है। उदा. प्रभावती द्वारा कालिदास लिखित मेघदूत की पाण्डुलिपि को सीने से लगाकर व्याकुल होना, अपने बेटे प्रवरसेन में कालिदास की प्रतिछबि देखना आदि घटनाएँ इसकी गवाही देती है।

"आठवाँ सर्ग" नाटक में प्रकाश योजना के माध्यम से कालिदास और प्रियंगुमंजरी के बीच स्थापित संवाद आलोकवृत्त के माध्यम से प्रकट किये हैं। नाटककार ने प्रकाश को मंद दिखाकर और कभी-कभी तेज दिखाकर प्रकाश वृत्त के माध्यम से कालिदास को ही केंद्रित किया है। सुरेंद्र वर्मा ने आलोक वृत्त टेक्निक का इस नाटक में प्रयोग किया है। उदा. प्रियंगु : (अलग होकर,आशंका से) "मंजूषा में...(पीछे को जाती है। कालिदास आसन पर बैठ जाता है। प्रकाश-व्यवस्था दो आलोक वृत्तों में बदलने लगती है – एक कालिदास पर, दूसरा नटराज पर। दृश्यांत से कुछ पहले दूसरा प्रकाश-वृत्त विलुप्त हो जाता है।"[30]

नाटककार ने प्रथम अंक में रंगमंचीय निर्देशन में दो आसन, पुस्तकधार, मदिराकोष्ठ, झूला, दीपदान आदि को प्रकाशवृत्त के माध्यम से दिखाया है। दूसरे अंक में प्रियंगुमंजरी पर प्रकाशवृत्त केंद्रित किया है। प्रियंगु की अन्य विमनस्क मनःस्थिति को प्रकाशवृत्त के माध्यम से अधिक उभारा है। तीसरे अंक में पहले दृश्य के अंतर्गत प्रकाशवृत्त को धीरे-धीरे प्रस्तुत किया है। सुरेंद्र वर्मा ने प्रकाशवृत्त के माध्यम से दृश्य परिवर्तन तथा पात्रों की मनःस्थिति को कुशलता के साथ चित्रित किया है।

"नायक खलनायक विदूषक" में प्रकाश योजना दर्शकों पर सामान्य प्रभाव डालती है। यहाँ

मंचपर एक नाट्यशाला का दृश्य है। नाटक की संवेदना और कपिंजल का आंतरिक द्वन्द्व तथा उसके बीच का तनाव व्यक्त किया गया है। कुमारभट्ट का कपिंजल को समझाने का प्रयत्न कपिंजल की मनःस्थिति प्रकाश योजना के माध्यम से दर्शकों के सामने स्पष्ट करने में नाटककार ने सफलता पायी है नाटक के अंत में दोनों प्रकाशवृत्तों का मंद होना और पूरे मंचपर प्रकाश का फैलना, फिर प्रकाश पहले जैसे स्थिति को प्राप्त होना आदि में नाटककार की मौलिक उद्भावना देखने को मिलती है।[31]

"सूर्य की अंतिम किरण से सूर्य की पहली किरण तक" नाटक में मुख्यतया ओक्काक, शीलवती और आर्यप्रतोष के मनोभावों को मनोवैज्ञानिक ढंग से उभारने का काम प्रकाशयोजना के माध्यम से किया है। नाटक के प्रथम अंक में धीरे-धीरे प्रकाश होता है और नेपथ्य में मंगल वाद्य ध्वनि सुनाई देती है। नाटक के द्वितीय अंक में मंच का प्रकाश क्रमशः मंद होते हुए बुझ जाता है। केवल गवाक्ष पर चंद्र-किरणों सा बहुत धूमिल आलोक रहता है। और तीसरे अंक में एक पुरूषाकृति का आभास, जो धीरे-धीरे मंचपर टहलती रहती है। इन तीनों अंकों में प्रकाश की सहायता से दृश्यों में परिवर्तन किया है। प्रकाश परिवर्तन के माध्यम से नाटककार ने ओक्काक के राजप्रासाद में स्थित शयनकक्ष को आर्यप्रतोष के शयनकक्ष में बदल दिया है। रात्रि का अंधकार दिखाकर ओक्काक की बेचैनी और प्रकाश को दिखाकर शीलवती-आर्यप्रतोष का नियोग पद्धति से मिलन आदि का विरोधी दृश्य दिखाकर सफल प्रकाश योजना का प्रयोग किया है। प्रकाश योजना का यह आयोजन वास्तव में शीलवती के काम-सुख के आनंद का ही सूत्रपात है, उसके काम-सुख का ही प्रभाव है।

3। दृश्यों में विभाजित "छोटे सैयद बड़े सैयद" नाटक में नाटककार ने अंधकार और प्रकाश के माध्यम से दृश्य परिवर्तन का काम बड़ी खूबी से किया है। दृश्य की समाप्ति पर अंधकार का प्रयोग किया गया है। तथा दृश्य में पात्रों के कार्यव्यापारों को प्रकाश के द्वारा संप्रेषित किया गया है।

सुरेंद्र वर्मा के नाटक "द्रौपदी" में आयोजित प्रकाश योजना आधुनिक रंगमंच के लिये एक नयी देन है। नाटक के प्रथम अंक में एक ही कक्ष में विविध उपकरणों की सहायता से प्रकाश प्रस्तुतीकरण के यंत्रों के माध्यम से अनेक दृश्यों की सृष्टि [illegible] की गई है। आज के रंगमंचपर पूरा प्रकाश नहीं होता बल्कि प्रकाश और छाया का एक के पीछे एक निरंतर अस्तित्व बना रहता है। नाटक के प्रारंभ में सुरेंद्र वर्मा ने प्रकाश योजना का सार्थक प्रयोग किया है। जब सुरेखा अपने पति मनमोहन का परिचय देती है तब उसके पति के चार खण्डित व्यक्तित्व के रूप (चार नकाबवाले) उसके पीछे यंत्रवत खडे हो जाते हैं।[32] नाटक में चार नकाबों का प्रस्तुतिकरण प्रकाश योजना की सफलता का दर्शक है जिससे नाटक की सफलता चरमोत्कर्षपर पहुँच चुकी है। नाटक में स्वप्न दृश्यों का प्रयोग किया गया है। प्रकाश योजना के अंतर्गत आईस्क्रीम खानेवाले मुन्ना-मुन्नी को दिखाकर फ्लैशबैक के माध्यम से मनमोहन के परिवार के अतीत के सुख की झलक नाटककार ने दिखायी है। जैसे -

सुरेखा : (स्मृतियों में डूबी सी)"पहले दोनों कितनी जिद करते थे साथ चलने की।

मनमोहन : (उसी प्रकार) पहले ...

सुरेखा : आइसक्रीम....चाट....छोले....भटूरे....

मनमोहन : चिड़ियाघर....पण्डारा पार्क....सप्रू हाउस में बच्चों की फिल्म...."[33]

इस नाटक में प्रकाश योजना के माध्यम से पारिवारिक दृश्यों को विशिष्ट रूप में खड़ा करके यथार्थवादिता को और भी गहरा रंग देने का प्रयत्न किया गया है। सुषम बेदी के शब्दों में – "आधुनिक मंचीय साधनों में प्रकाश अथवा प्रकाशवृत्तों का विशेष महत्त्व है।"[34] "द्रौपदी" नाटक में द्रौपदी का बहुआयामी रूप, उसके तनाव प्रकाश योजना के माध्यम से और ठीक ढंग से दिखाया है।

सुरेंद्र वर्मा ने "एक दूनी एक" नाटक में प्रकाश योजना का प्रयोग बहुत कम मात्रा में किया है। इस नाटक में कुल बारह दृश्य हैं। नाटककार ने पूरे रंगमंच को दो भागों में – आदमी और औरत के हिस्से में बाँटा है। सुबह का प्रसंग दिखाने के लिये नाटककार ने प्रकाशयोजना का प्रयोग किया है। एक दूनी एक नाटक में स्वप्नदृश्य भी प्रकाश योजना के माध्यम से साकार किया है। प्रकाश वृत्त का मंद होना और बुझ जाना और धीरे–धीरे प्रकाश को बढ़ाना इसमें नाटककार की निर्देशकीय चतुराई स्पष्ट होती है।

4. <u>ध्वनि एवं संगीत के औचित्यपूर्ण प्रयोग –</u>

सुरेंद्र वर्मा ने अपने नाटकों में ध्वनि संकेत और संगीत का उपयोग मुख्यतः पात्रों का कार्यव्यापार और उनकी मनःस्थितियों को चित्रित करने के लिये किया है। भावबोध को स्पष्ट करने के लिये तथा वातावरण निर्मिति के लिये और दर्शकों पर प्रभाव डालने की दृष्टि से ध्वनिसंकेत और संगीत की योजना अपेक्षित है।

"सेतुबंध" नाटक में सुरेंद्र वर्मा ने ध्वनियोजना के अंतर्गत कहीं–कहीं पर परंपरागत रूप में तो कहीं–कहीं पर नये प्रयोग भी किये हैं। नेपथ्यमें घोडे की हिनहिनाहट, कोलाहल, 'नववधूरिव भाति भूमिः' आदि स्वर यहाँ ध्वनि और नेपथ्य की दृष्टि से बहुत बड़ी उद्‌भावना लगते हैं। ध्वनि और संगीत के माध्यम से नाटककार ने नाटकीय पात्रों की मानसिकता को दर्शकों के सामने रखकर मनोविज्ञान के क्षेत्र में अच्छा प्रयोग किया है।

"आठवाँ सर्ग" नाटक के प्रथम अंक में और तीसरे अंक में नेपथ्य में विविध मंगल वाद्यध्वनियाँ, कोयल की कूक, प्रियंवदा और अनसूया का नूपुरों की झंकार सहित प्रवेश आदि से सुबह की मंगलमयी स्थिति को आभासित किया है। नाटककार ने पात्रों के कार्यव्यापार और स्थितियों को अनुकूलता के साथ चित्रांकित किया है। आभूषणों की झंकार, वस्त्रों की सरसराहट, साँसों की तीव्रता, बाँहों का कसाव[35], मिलन का आभास देनेवाली हरकतें बताकर नाटककार ने यहाँ नया प्रयोग करके अपनी

प्रयोगधर्मिता का परिचय दिया है। तृतीय अंक के दूसरे दृश्य के प्रारंभ में उदास संगीत रागिनी का प्रयोग किया है प्रसंगात्मक तथा भावात्मक है।

"नायक खलनायक विदूषक" नाटक में नाटककार ने ध्वनि के माध्यम से कुछ अधिक सोचा हुआ देखने को नहीं मिलता। नगाड़ा बजने के ध्वनि, नेपथ्य से जोर की सामूहिक करतल ध्वनि, नेपथ्य में मंगलाचरण की पंक्तियों के पाठ आदि के माध्यम से ध्वनियों को उभारने का प्रयत्न किया है विशेषातः कर्पिजल की मानसिक उलझन को अधिक प्रभावी बनाने के हेतु नाटककार ने ध्वनिसंकेतों का अच्छा प्रयोग किया है।

"सूर्य की अंतिम किरण से सूर्य की पहली किरण तक" नाटक के प्रथम अंक में नेपथ्य में क्रमशः मंद हो जानेवाली मंगल वाद्यध्वनि यहाँ यह सूचित करती है कि राजप्रासाद के शयनकक्ष में अब कुछ मंगलतापूर्ण घटनाएँ घटित होनेवाली हैं। यहाँ ध्वनि के रूप में भारतीय संस्कृति का आभास होता है। परंतु क्रमशः मंद हो जानेवाली मंगलध्वनि इस ओर संकेत करती है कि अब धीरे-धीरे यह मंगलता शायद निराशा में परिवर्तित होगी। महामात्य के प्रस्थान पर वाद्यध्वनि की ऊँची नीची लय[36] और ओक्काक का निःशब्द प्रवेश से यह ध्वनित होता है कि ऊँची नीची लय के मुताबिक ओक्काक के जीवन में भी ऊँची-नीची स्थितियों का निर्माण होनेवाला है। यहाँ ध्वनियोजना के द्वारा सूच्यात्मकता की ओर संकेत किया है। उपपति चुनाव के लिये डौंडी पीटने का प्रयोग नेपथ्य में निम्नलिखित शब्दों में किया गया है- "नेपथ्य में नगाड़े की ध्वनि। फिर उद्घोषक का स्वर..."मल्लराज्य के हर नागरिक को...सूचना दी जाती है...कि आज से ठीक एक सप्ताह बाद...पूर्णमासी की संध्या को...राजमहिषी शीलवती... धर्मनटी बन कर...राजप्रांगण में उतरेंगी। मल्लराज्य के हर नागरिक को...प्रत्याशी बन कर... पधारने का आमंत्रण है। राजमहिषी शीलवती...अपनी इच्छा के अनुसार...किसी भी नागरिक को... एक रात के लिए...सूर्य की अंतिम किरण से ...सूर्य की पहली किरण तक...उपपति के रूप में चुनेंगी।" नगाड़े की ध्वनि। विराम।"[37] नगाड़े की ध्वनि राजनीतिक तथा ऐतिहासिक परिवेश को ध्वनित करती है। सुरेंद्र वर्मा ने ध्वनि संकेतों के माध्यम से कई सूच्य प्रसंगों को दर्शकों के सामने रखा है। अर्थात् यहाँ उनकी प्रयोगधर्मिता स्पष्ट लक्षित होती है। रात का समय बताने के लिये नेपथ्य में की गई स्वर योजना देखिए - "नेपथ्य से, कुछ दूर और पास से क्रमशः तीन पुरुषस्वर - "सूर्य आSधाS डूSब चुकाS हैS ...।"[38], "राSSत का एSक मुहूSर्त बीSSत गया...।"[39] नाटककार का यह नया प्रयोग लगता है। नेपथ्य के पीछे मिलन की बेला दिखाते समय रतिज क्रीडा की हरकतें संतोषजनक रूप में चलती जा रही हैं, इसका संकेत ध्वनि योजना के माध्यम से परदे के पीछे दिखाया है। मिलन बेला का संकेत दिलाने के लिये जो सूक्ष्म ध्वनियों का उपयोग किया गया है इसमें नाटककार की प्रयोगधर्मिता लक्षित होती है। नाटक के तीसरे अंक में सुबह का प्रसंग अधिक उत्तेजित करने के लिये पक्षियों की चहचहाट का जो प्रयोग किया है वह आकर्षक लगता है। पंछियों की चहचहाट के माध्यम से शीलवती के चरित्र परिवर्तन की ओर

भी संकेत किया है।

"छोटे सैयद बड़े सैयद" नाटक में सुरेंद्र वर्मा ने ध्वनि और संगीत के संदर्भ में विशेष प्रतिभाका परिचय दिया है। बादशाह के हुकूमत को जनता के सामने पेश करने के लिये डौंडी पीटने का प्रयोग नाटककार ने तत्कालीन राजनीति की वातावरण निर्मिति के लिये किया है। डौंडी पीटने का तरीका निम्नलिखित शब्दों में देखिए – "खल्क खुदा का, अहद बादशाह का, हुक्म भी बादशाह का...खालसा जमीन इजारे में नहीं दी जायेगी, जैसा कि अब तक होता रहा है। जो खालसा जमीन जागीरदारों के पास है, वो हुकूमत वापस ले लेगी। सैरहासिल जागीरों पर कब्जा करने की हिम्मत कोई न करे।...रैयत को इत्तिला दी जाती है कि जायज काम के लिए किसी भी हाकिम को शुकराना न दिया जाय, चाहे उसका ओहदा कितना ही ऊँचा क्यों न हो।...खल्क खुदा का, अहद बादशाह का, हुक्म भी बादशाह का..."[40]

आजकल नाटकों में संगीत का प्रयोग किसी खास प्रभाव को बढ़ाने के लिए और नाटक को गतिशील बनाने के लिये होता है। ध्वनि और संगीत के कारण नाटक में स्थापित विषमता और विसंगति खत्म होकर नाटक में एक सुचारू स्थिति पैदा होती है। कभी-कभी ये संगीत नेपथ्य में तो कभी-कभी मंचपर दिखाई देता है। "छोटे सैयद बड़े सैयद" नाटक में सुरेंद्र वर्मा ने अब्दुल्ला खाँ और हुसैन अली की प्रसिद्धि की याद बार-बार भाँड, नक्काल और बहुरूपियों के नृत्य संगीत के माध्यम से दर्शकों को दिलायी है।

"द्रौपदी" नाटक के प्रथम अंक में पार्श्व ध्वनि संगीत से नाटककार ने हिंदी के रंगमंचीय आंदोलन को एक बहुआयामी उपलब्धि प्रदान की है। नेपथ्य से आनेवाली पाश्चात्य संगीत की धीमी धुन पर अनिल आत्मविस्मृत ढंग से ताल दे रहा है। पार्श्वध्वनियों के संगीत में लय, ताल और सुर का प्रयोग देखने को मिलता है। सिगरेट के कश के ध्वनि, नेपथ्य में ट्रॅफिक का शोर, अंधकार में धीमी फुसफुसाहट आदि का, ध्वनियों का प्रयोग 'द्रौपदी' नाटक में किया गया है। सुरेंद्र वर्मा ने ध्वनि और संगीत के माध्यम से नाटक का पूरा परिवेश संवेदनशील और उजागर बना दिया है।

"एक दूनी एक" नाटक में नाटककार ने ध्वनि और संगीत के प्रयोग से, नयी दृष्टि, आधुनिक हिंदी नाट्यसाहित्य को दी है। विवाह के प्रसंग की वातावरण की निर्मिति के लिये नाटककार ने शहनाई के स्वरों का प्रयोग किया है। इस नाटक में सितार की धुन, टेलीफोन की घंटी, कुकर की सीटी, नेपथ्य में बारिश की आवाज, तबले की आवाज इस प्रकार की ध्वनियों का प्रयोग करके लेखक ने हूबहू दृश्यों को दर्शकों के सामने रखने का प्रयोग किया है। सुरेंद्र वर्मा ने नाटक के दसवें दृश्य में लहरों की आवाजों के साथ-साथ आधी रात के दृश्य को दिखाने में कुशलता से काम लिया है। सागर की गर्जन तर्जन की लय के साथ पात्रों में मचलनेवाले विचारों के तूफानों को दर्शकों के सामने रखा है। यहाँ नाटककार की प्रयोगशीलता देखने को मिलती है।

5. रंगमंचीय प्रस्तुति और दर्शकीय संवेदना –

नाटक के रंगमंचीय आयामों में रंगमंचीय प्रस्तुति का अपना अलग महत्त्व है। किसी भी नाटक का प्रस्तुतीकरण नाटककार द्वारा नाटक में दिये गये रंगसंकेतों के आधार पर तथा किसी कुशल निर्देशक के निर्देशन पर किया जाता है। रंगमंचीय प्रस्तुति में नाटककार और निर्देशक के साथ-साथ अन्य रंगकर्मियों का भी महत्त्वपूर्ण योगदान रहता है। नाटक रंगमंच पर खेला जाता है और दर्शक उसे देखने का आनंद लूटते हैं। नाटक और दर्शक के परस्पर संबंध को डॉ. चंद्रलाल दुबे के शब्दों में, – "नाटक और दर्शक अन्योन्याश्रित हैं। नाटक देखने के लिय दर्शक आते है। दर्शकों के लिये नाटक खेले जाते है। दर्शकों के अभाव में नाटक का प्रदर्शन असंभव है। नाटक दर्शकों पर अपना प्रभाव डालता है तो दर्शक भी नाटक को प्रभावित करते है। नाटक की कथावस्तु, संगीत एवं अभिनय से सहृदय दर्शक प्रभावित होता है।"[41]

"सेतुबंध" नाटक में प्रवरसेन और उनकी माँ प्रभावती के मन की तरंगों को, भावभावनाओं को विशिष्ट रंगछटा के साथ नाटककार ने मंचपर प्रस्तुत किया है। ऐतिहासिक वातावरण, ऐतिहासिक वेषभूषा आदि के माध्यम से नाटककार ने रंगमंच पर गुप्तकालीन इतिहास को प्रस्तुत किया है।

प्रभावती अपने विवाहपूर्व प्रेमी कालिदास से जुड़कर मन से कालिदास की बनी है और शरीर से अपने धर्मपति की। इस दोलायमान स्थिति में उसके जीवन का जो अन्तर्द्वन्द्व है यह अन्तर्द्वन्द्व पाठकों को भावविभोर बनाये बिना नहीं रहता। अर्थात एक तरफ प्रेमी और दूसरी तरफ धर्मपति को लेकर उसका अन्तर्द्वन्द्व दर्शकों को अत्याधिक संवेदनशील बनाता है। इस नाटक में दर्शकीय संवेदना ऊँचे दर्जे की देखने को मिलती है। नाटक इतना सुंदर होने पर भी कलाकार प्रतिभा अग्रवाल का अभिमत देखिए – "असल में सुरेंद्र वर्मा का "सेतुबंध" एक उत्कृष्ट मंचीय नाटक है लेकिन अगर उस नाटक को प्रेक्षकों तक योग्य रूप में संप्रेषित नहीं किया जाता है तो उस नाटक की प्रस्तुति असफल होती है। सेतुबंध नाटक का प्रयोग अनामिका ने 1973 में किया। उस समय कलाकारों की आवाजें माईक के अभाव के कारण प्रेक्षकोंतक नहीं पहुँच सकीं जिसके कारण प्रेक्षागृह में शोरगुल हुआ और आखिर में उनके शोरगुल में ही नाटक का परदा गिराना पडा।"[42]

"आठवाँ सर्ग" में रंगमंचीय प्रस्तुति में खूब बढ़ावा दिया गया है। इस नाटक में दृश्यबंध के विविध उपकरण, अभिनय, स्थलों और धरातलों का कलात्मक और प्रभावपूर्ण प्रस्तुतीकरण देखने को मिलता है। कामसंबंधों के उदात्त चित्रणों को इस नाटक में अच्छी प्रस्तुति मिली है। इस संबंध में जयदेव तनेजा के विचार दृष्टव्य हैं – "रमनीय काम संबंधों के उदात्त चित्रण, भाषा के अभिजात्य समस्या की समकालीन प्रासंगिकता, चरित्रों की जीवंतता और संवादों की चरित्रजन्य लययुक्तता के साथ-साथ नयनाभिराम दृश्यबंध, श्रेष्ठ अभिनय, कल्पनापूर्ण संगीत, प्रकाशव्यवस्था तथा कुशल निर्देशन के कारण

'आठवाँ सर्ग' की प्रस्तुति सर्वश्रेष्ठ नाट्य प्रदर्शनों में महत्त्वपूर्ण स्थान रखती है।"[43]

कीर्तिभट्ट द्वारा प्रियंवदा के सामने प्राकृतिक चित्रण के रूप में गोधुली बेला का वर्णन, क्षिप्रा का किनारा, पंछियों की मधुर कलरव[44] आदि के माध्यम से दर्शकीय संवेदना को पृष्ठभूमि के रूप में उभारने का प्रयत्न किया है। कीर्तिभट्ट के द्वारा मदनोत्सव का वर्णन, अनसूया और प्रियंवदा के संवादों से चित्रांकित किया गया, शयनागार का चित्रण, अनसूया एवं प्रियंवदा द्वारा किया गया रतिबेला का वर्णन, मिलन का आभास देनेवाली हरकतें, रतिज के बाद नारी की स्थिति और गति का चित्रण केया है। ऐसे प्रसंगों में दर्शकिय संवेदना अत्युच्य शिखर पर पहुँच जाती है। दर्शकों में उत्सुकता, कुतूहलता बढ़ जाती है कि आगे क्या होगा? "आठवाँ सर्ग "नाटक के बारे में निर्देशक के रूप में सुरेंद्र वर्मा और राजेंद्र गुप्त ने पूरे नाटक को ध्यान में रखकर अपनी संवेदना इस प्रकार प्रकट की है – "...गुल्शन की एडवर्टाइज़िंग एजेंसी, चुस्त कॉपी, आकर्षण विज़ुअल...मधु का स्मोकी टोपाज...बिंदो-जित्तन का एक-दूसरे को फाड खाना...लोदी गार्डन के हरे विस्तार पर खुशनुमा धूप...आज की दिल्ली से एकदम चौथी शताब्दी ई.पू. को प्रत्यावर्तन--स्वर्णिम गुप्तकाल की कलानुरागी राजधानी उज्जयिनी में कविश्रेष्ठ कालिदास के भवन का बाहरी कक्ष...शालभंजिका का प्रक्षालन करती अनसूया, लवंगलता की जड़ में केतकी के पराग से गोल आलवाल बनाती पियंवदा...मुँह के घाव में इंगोद का तेल लगवाने के बाद उद्यान में मौलिश्री के पास कुलेलें करता मृगशावक...बांहों और कलाइयों के अंगद और वलय की मधुर ध्वनि के साथ चित्रफलक के सन्मुख तूलिका चलाती प्रियंगुमंजरी..."काम का सामान्य अर्थ तृष्णा है, पर भारतीय चिंतन ने देवता का पद दिया है इसे, जो व्यक्ति को कमनीय वासना की ओर ले जाता है...

भूली-बिसरी यादों-सी सांस्कृतिक दृश्यावलियाँ आँखों के आगे तिरती रहीं।..."[45] दृश्यबंध के बारे में उनकी संवेदना अधिक तीव्र हो गयी है। इब्राहिम अल्काजी के दृश्यबंध पर खुश होकर वे कहते हैं – "उसमें भारतीय अतीत के सर्वोत्तम युग के सर्वश्रेष्ठ रचनाकार के निवास की गरिमा थी, उसके परिष्कृत सौंदर्यबोध की झलक थी, वह सादा था, आँखों को भला लगता था और नाटकीय युक्तियों के लिए समर्थ।"[46] जयदेव तनेजा ने दर्शकीय संवेदना के रूप में अपना मत प्रकट करते हुये कहा है – "नेपथ्य से काम की वैतालिक कोयल की कूक एवं मंचपर प्रियंवदा के कोमल मधुर कंठ से ऋतु संहारम् के छठे सर्ग का दूसरा श्लोक सुनकर दर्शक पाठक वसंत के आगमन और मदनोत्सव के कालीन समय में अनायास संक्रमण कर जाता है।"[47]

"नायक खलनायक विदूषक" में नाटककार ने विदूषक की बिगड़ी हुयी मनःस्थिति को मनोवैज्ञानिक ढंग से प्रस्तुत किया है। "नायक खलनायक विदूषक" में वादविवाद ज्यादा है और नाटकीय या विडंबनापूर्ण कार्यव्यापार कम। संभवतः यही कारण है कि 1974 में "अनामिका" द्वारा कलकत्ता में हुए इसके पहले प्रस्तुतीकरण के बाद कहीं भी इसे किसी ने अभिमंचित करने का प्रयत्न नहीं किया।"[48]

"नायक खलनायक विदूषक" नाटक में नाटककार ने यह बताने का प्रयत्न किया है कि जब पार्ट अदा करनेवाला पात्र ही अपनी भूमिका से तादात्म्य भाव प्राप्त नहीं कर सकता, तब उसकी यह पूरी भूमिका बनावटी, कृत्रिम और बिना असरवाली महसूस होने लगती है और दर्शक भी इस भूमिका में नीरसता का अनुभव करके साधारणीकरण की स्थितितक नहीं जा पहुँचते। इतना ही नहीं कोई मुँहफट दर्शक जल्द-ही-जल्द अपनी प्रतिक्रिया को भी प्रकट करके इस भूमिका को बेगड़ी सिद्ध कर दे सकता है। नाटक में रचनाकार की सहृदयी अनुभूति, अभिनेता का अपनी भूमिका के साथ तादात्म्य भाव आदि बातें दर्शकीय संवेदना के लिये आवश्यक हैं। हर नाट्यकृति की सफलता दर्शकों के साधारणीकरण में ही निहित होती है। प्रस्तुत नाटक में विदूषक की भूमिका न चाहनेवाला पात्र कपिंजल की मनःस्थिति, छटपटाहट, उसके उपर आनेवाले बाहरी दबाव, उसकी विवशता आदि को लक्ष्य करके नाटककार ने विदूषक की भूमिका से दर्शकों को संवेदनशील बनाने का प्रयत्न जरूर किया है।

"सूर्य की अंतिम किरण से सूर्य की पहली किरण तक" में नाटककार की प्रस्तुति ने बिल्कुल नया रूप धारण किया है। एक ही रंगमंच-दृश्य को प्रकाश योजना के साथ दो भागों में विभाजित करना, पात्रों के नाम, आभूषण, पद और रस्मरिवाज के माध्यम से ऐतिहासिक वातावरण की निर्मिति करना नाटककार की रंगमंचीय प्रस्तुति की दृष्टि से एक अच्छी उपलब्धि है। सूच्यात्मकता के साथ आर्यप्रतोषा और शीलवती की रतिज क्रीडा का चित्रण और उसी क्रीडा में उत्पन्न सूक्ष्म आवाजों का आत्यंतिक कलात्मक ढंग से रंगमंच पर प्रस्तुत किया है। मंगलवाद्य ध्वनि, पंछियों की चहचहाट आदि से रंगमंच पर मंगलता सूचक विधानों की प्रस्तुति की है। मदिराकोष्ठ, चषक, शराब प्राशन आदि के कारण सामंतकालीन रंगमंचीय प्रस्तुति साकार हो उठी है।

सुरेंद्र वर्मा ने नाटक के प्रथम अंक के अंत में शीलवती का जयमाला हाथ में लेकर प्रासाद के सामने राजप्रांगण में आना, दासी महत्तरिका के द्वारा सभामंडप में घटनेवाली हर घटना के दृश्य को आँखो देखा हाल ओक्काक को बताना आदि घटनाएँ दर्शकों पर अपना अनूठा प्रभाव डाल सकती हैं। प्रकाश परिवर्तन के माध्यम से ओक्काक के राजप्रासाद में स्थित शयनकक्ष को आर्यप्रतोषा के शयनकक्ष में परिवर्तन करना नाटककार की कुशलता का प्रमाण है। यहाँ दृश्यबंध को लचीला कर के ओक्काक-महत्तरिका, आर्यप्रतोषा-शीलवती आदि दो दृश्यों को वैषाम्य और कलात्मकता के साथ दर्शकों के सामने रखा है। आर्यप्रतोषा और शीलवती का मिलन प्रत्यक्ष रूप में दर्शकीय संवेदना को बढ़ाये बिना नहीं रह पाता। प्रस्तुत नाटक दर्शकीय संवेदना को बढ़ाने में अत्यंत सक्षम बन बैठा है। दर्शकीय संवेदना के बारे में डॉ. कन्हैयालाल नंदन के विचार दृष्टव्य है – "इस कहानी (नाटक) को उत्तरा बावकर ने रानी के रूप में तथा राजेंद्र गुप्ता ने राजा तथा सुरेखा सिकरी ने परिचारिका के रूप में जिस अदाकारी से मंचपर अंजाम दिया, वह उस शाम कमानी हॉल के हर दर्शक के लिए एक विशिष्ट नाट्यानुभव बन गया।

प्रस्तुति का समग्र प्रभाव इस कदर गहन और मन को झकझोरनेवाला था कि लगे जैसे किसी पात्र के अभिनय में कोई गलती नहीं। प्रकाश और ध्वनि संयोजन कुछ ऐसा कि समूचे परिवेश की ऐतिहासिकता और अन्तर्द्वन्द्व रूपायित होकर विद्यमान ले।"[49] निदेशकीय वक्तव्य में रामगोपाल बजाज ने "सूर्य की अंतिम किरण से सूर्य की पहली किरण तक" में अपनी संवेदना प्रकट की है। यथा – "नाटक के अन्त में घोषणा की आवृत्ति के साथ शीलवती और ओक्काक और अकेले दिखते हैं, प्रकाश-योजना में और अँधेरे में विलीन होते जाते हैं। आज के हर व्यक्ति — पुरूष और स्त्री की इसी अपूर्णता और अधूरेपन के संदर्भ में हमने ओक्काक की शारीरिक नपुंसकता को देखा और किया।"[50]

"छोटे सैयद बड़े सैयद" की पहली प्रस्तुति राष्ट्रीय नाट्य रंगमंडल द्वारा रवीन्द्र भवन के मेघदूत प्रेक्षागृह में नव्मबर 1980 में हुई। कथावस्तु की प्रस्तुति करते समय अस्सी पात्रों का किया गया निर्वाह, इतिहास और कल्पना का सुंदर समन्वय, काव्यात्मक भाषा, बहुसंख्य गीतों का प्रयोग आदि के कारण सुरेंद्र वर्मा की सृजनशीलता और रचना कुशलता की प्रतीति होती है। "छोटे सैयद बड़े सैयद" नाटक की मंचव्यवस्था, वस्त्रविन्यास, संगीत तथा पात्रों के कार्यव्यापार आदि के बारे में जयदेव तनेजा की प्रतिक्रिया संमिश्र है – "प्रस्तुति में संजीव दीक्षित, किरण भोकरी तथा सुनील जैन की बहुआयामी मंचव्यवस्था नैन-रंजक और व्यावहारिक तो थी परंतु उसमें कुछ नयापन खास नहीं था और न ही निर्देशक ने उसका कल्पनाशील इस्तेमाल ही किया। सबा जैदी का प्रामाणिक वस्त्र-विन्यास और अलंकरण अपने रंग-रूप, कटाव-बनाव और प्रभाव की दृष्टि से निश्चय ही कलात्मक था। ब. ब. कारंत का संगीत रोचक और सटीक तो था, किन्तु वातावरण निर्माण के लिए कमालबाई कोठेवाली का लगातार चलता शास्त्रीय गायन अनेक स्थानों पर निरर्थक और बाधक प्रतीत हुआ। नाटक के गीत खासे असरदार, दिलचस्प और पैने हैं ।इसमें भाँड, नक्काल और बहुरूपिया जैसे पात्रों का बहुविध प्रयोग कई दृष्टियों से एक मौलिक और महत्त्वपूर्ण है।"[51]

"द्रौपदी" नाटक में समाज और व्यक्ति विघटन की प्रस्तुति बड़ी सफलता के साथ चित्रांकित की है। मनमोहन के नकाबों की प्रस्तुति में नाटककार की प्रयोगधर्मिता ने चार चाँद लगाये है। परिणाम स्वरूप दर्शक इन नकाबों से साधारणीकरण की स्थितितक पहुँच सकते हैं। फलैशबैक के माध्यम से नाटककार ने अतीत की स्मृतियों को रंगमंचपर प्रस्तुत करने में बुद्धिचातुर्य से काम लिया है। प्रकाशवृत्त और प्रतिकों का प्रस्तुतीकरण के क्षेत्र की एक नयी विधा लगती है। युवक-युवतियों के रोमांस, मद्यपान, स्त्री-पुरूष संबंधों की स्वच्छंदता का प्रस्तुतीकरण अभिनव पद्धति से किया गया है। दृश्य प्रस्तुतीकरण में नाटककार की प्रतिभा ने कमाल कर दिया है। संक्षेप में हम रमेश गौतम के शब्दों में कह सकते है कि, "अर्थप्रधान युग में सुख सुविधाओं भोगते हुए तथाकथित मनुष्य के जीवन की अन्दरूनी ट्रेजडी मानो इस नाटक में सजीव हो उठी है और नाटककार सुरेंद्र वर्मा के रंगमंचीय व्याकरण की गहरी समझ का यह

नाटक प्रमाण है।"[52] "द्रौपदी" की ख्याती रंगकर्मियों में काफी प्रतिष्ठा पा चुकी है। हिन्दी में "दिशान्तर" (नयी दिल्ली) द्वारा ओम शिवपुरी के निर्देशन में, मराठी में "इण्डिया कल्चरल लीग" (बम्बई) द्वारा अमोल पालेकर के निर्देशन में, कन्नड में "कन्नड साहित्य कला संघ" (बंगलोर) द्वारा आर. नागेश के निर्देशन में प्रस्तुत किया है। डॉ. रिताकुमार के विचार दृष्टव्य है। – "द्रौपदी अपने कथ्य और नये रूप बंध के कारण बहुत प्रभावशाली है। इस नाटक के हिंदी मराठी और कन्नड में सफल प्रदर्शन इसकी लोकप्रियता के सूचक है।"[53]

सुरेंद्र वर्मा का नाटक "द्रौपदी" नाटककार की एक बड़ी सशक्त उपलब्धि है। नाटककार ने बोलचाल की भाषा का भ्रम कर के सृजनात्मकता, व्यंजनात्मकता को दिखाकर दर्शकीय संवेदना को उजागर किया है। यहाँ चुस्त संवाद, मादकता भरे यौन संबंध, घर-बाहर के संबंध, यौनाचार की चर्चा आदि से दर्शकीय संवेदना अंकित होती है और दर्शक की भावना में आंदोलन पैदा होता है। मोहन राकेश के 'आधे-अधूरे' नाटक की अगली कड़ी सुरेंद्र वर्मा का "द्रौपदी" नाटक है। सुरेंद्र वर्मा ने मिथकीय संदर्भों और वर्तमान संदर्भों के बीच संबंध स्थापित करने के लिये प्रतीक का प्रयोग किया है। पूर्वदीप्ति जैसे तकनीकों का कुशलतापूर्वक प्रयोग करके दर्शकों की नाटक के प्रति आकर्षकता बढ़ाई है।

"एक दूनी एक" का पहला प्रदर्शन श्रीराम सेन्टर थिएटर रिपर्टरी, नयी दिल्ली द्वारा श्री राजिन्दर नाथ के निर्देशन में अक्टूबर 1985 में हुआ। "एक दूनी एक" नाटक में विविध दृश्यों, विविध वैज्ञानिक उपकरणों, विविध घटनाओं के माध्यम से रंगमंचीय प्रस्तुति में भी वैविध्य लाया है। कम्प्यूटर, टेप-रिकार्डर, टेलिफोन आदि के माध्यम से यंत्र युग की विकसनशीलता को प्रस्तुत किया है। पार्श्व में सवारियों की आवाजें, महानगरीय भीड-भाड़ को रंगमंच पर निर्देशित करके नाटककार ने महानगरीय जीवन को प्रस्तुत किया है।

सुरेंद्र वर्मा का "एक दूनी एक" नाटक दर्शकीय संवेदना की दृष्टि से उनके अबतक के नाटकों से अलग महसूस होता है। कारण उनके अबतक के बहुतांश नाटकों में पात्रों को ऐतिहासिकता की ओट में डालकर उन्होंने उन पात्रों में आधुनिकता की प्रतिछाया दिखाकर दर्शकीय संवेदना को खूब उभारा था। इस नाटक में ~~नाटक~~ नाटककार ने महानगरीय जीवन में स्थित आधुनिक भारतीय नम्यता को हूबहू दर्शकों के सामने रखकर दर्शकीय संवेदना को यथार्थ रूप देने का प्रयत्न किया है। प्रस्तुत नाटक में महानगरीय जीवन के विविध पहेलुओं को और विविध समस्याओं को बारह दृश्यों में विभाजित करके दर्शकीय संवेदना में वैविध्य लाने का प्रयत्न किया है। परिणाम स्वरूप किसी एक घटना या दृश्य पर दर्शक साधारणीकरण की स्थिति को प्राप्त न होकर दर्शकों की स्थिति में भी नाटककार ने विविधता लाने का एक नया प्रयोग किया है। जयदेव तनेजा के विचार समीचीन है। – "कम्प्यूटर, एक औरत, एक मर्द और कुछ आवाजों के माध्यम से प्रस्तुत इस नाटक में सुमन अग्रवाल और संजीव सहाय ने स्त्री-पुरूष

के परम मानवीय संबंधों के भीतर की विडम्बना तथा क्रूरता का रोचक प्रदर्शन किया। चरित्र और अनुभव की असामान्यता की दृष्टि से "एक दूनी एक" विजय तेंदुलकर के नाटकों की याद दिलाता है और कथ्य तथा निष्कर्ष की दृष्टि से अपूर्व या उत्तेजक न होने के बावजूद समकालीन अनुभव को आधुनिक मुहावरे और दिलचस्प अंदाज में पेश करने के लिहाज से निश्चय ही उल्लेखनीय कहा जा सकता है।"[54]

निष्कर्ष :

* प्रयोग के परिप्रेक्ष्य में सुरेंद्र वर्मा के नाटकों की सबसे बड़ी उपलब्धि उनका नाट्यशिल्प और रंगमंच-विधान ही है।

* सुरेंद्र वर्मा के नाटकों के अंकों तथा दृश्यों का विभाजन बड़ा ही प्रासंगिक और नाट्यानुकूल है। प्रत्येक नाट्य का एक ही मुख्य दृश्यबंध है और एक ही दृश्यबंध पर पूरे नाटक का कार्यव्यापार अभिमंचित किया जाता है भले ही उस नाटक के अंकों की और दृश्यों की संख्या एक से ज्यादा हो। "छोटे सैयद बड़े सैयद" तथा "एक दूनी एक" नाटकों में क्रमशः ३। और ।2 दृश्य है लेकिन हर एक का दृश्यबंध एक है। दृश्यबंध और मंचसज्जा के विशिष्ट प्रयोगों में "सूर्य की अंतिम किरण से सूर्य की पहली किरण तक" और "एक दूनी एक" विशेष उल्लेखनीय है। ऐतिहासिक पृष्ठभूमिपर लिखे गए नाटकों की मंचसज्जा ऐतिहासिक है।

* अभिनय की दृष्टि से सुरेंद्र वर्मा के सभी नाटक पूरी तरह से सफल है। मनोविज्ञान के धरातल पर पात्रों की भावभंगिमाएँ उनके क्रिया कलाप तथा उनके खण्डित या विभाजित व्यक्तित्व को हूबहू अभिव्यक्त करने में नाटककार कामयाब हुआ है। चार नकाबों से युक्त मनमोहन पात्र का अभिनय विशेष उल्लेखनीय है जो मोहन राकेश के "आधे अधूरे" नाटक के महेंद्रनाथ के पुरूष एक,दो,तीन,चार की याद दिलाते हैं। "द्रौपदी" नाटक की सुरेखा नाटककार ने आधुनिक "द्रौपदी" के रूप में चित्रित की है। यह सुरेखा अर्थात् "द्रौपदी" मोहन राकेश के "आधे अधूरे" नाटक की सावित्री की अगली कड़ी है। नाटककार की पात्रों की मूकाभिनय (माइम) की प्रयोगशीलता बड़ी ही मार्मिक है।

* प्रकाश, ध्वनी एवं संगीत के औचित्यपूर्ण प्रयोग नाटककार की विशेष मंचीय उपलब्धि है। प्रकाश, ध्वनी एवं संगीत योजना में वैज्ञानिक उपकरणों का प्रयोग विशेष सहायक है। नाटकों के दृश्य परिवर्तन के लिये तथा पात्रों की मनःस्थिति और कार्यव्यापारों को दर्शाने के लिये प्रकाश योजना की विविधता तथा ध्वनी एवं संगीत की अन्विती लाजबाब है।

* भारत के कुछ नाट्यसंस्थाओं ने उनके नाटकों के प्रयोग बड़ी सफलता के साथ केये हैं। ३। दृश्यवाले "छोटे सैयद बड़े सैयद" नाटक की प्रस्तुति विशेष उल्लेखनीय है। दर्शकों और पाठकों में गहरी संवेदना निर्माण करने में उनके नाटक बड़े ही सक्षम हैं।

<u>संदर्भ</u> :

1. रंगमंच और कलादृष्टि – गोविंद चातक, दू.संस्क.1988, पृ. 49
2. तीन नाटक (सेतुबंध) – सुरेंद्र वर्मा, प्र. संस्क. 1972, पृ.5
3. आठवाँ सर्ग – सुरेंद्र वर्मा, प्र. संस्क.1976, पृ. 17
4. वही – पृ. 36
5. वही – पृ. 38
6. सूर्य की अंतिम किरण से सूर्य की पहली किरण तक – सुरेंद्र वर्मा, प्र.संस्क, 1975, पृ. 13
7. सुरेंद्र वर्मा के नाटकों में रंगमंचीयता – देवेंद्रकुमार गुप्ता, प्र.संस्क.1986, पृ. 52–53
8. तीन नाटक (द्रोपदी) – सुरेंद्र वर्मा, प्र.संस्क. 1972, पृ. 88
9. एक दूनी एक – सुरेंद्र वर्मा, प्र.संस्क. 1987, पृ. 7
10. आठवाँ सर्ग – सुरेंद्र वर्मा, प्र.संस्क. 1976,पृ. 49
11. वही – पृ. 38
12. वही – पृ. 26–27
13. समकालीन हिंदी नाटक और रंगमंच – जयदेव तनेजा, प्र.संस्क.1978, पृ. 141
14. आधुनिक हिंदी नाटक : एक यात्रा दशक –डॉ. नरनारायण राय, प्र.संस्क.1979, पृ.128
15. सूर्य की अंतिम किरण से सूर्य की पहली किरण तक – सुरेंद्र वर्मा,प्र.संस्क. 1975, पृ 39
16. वही – पृ. 39
17. वही – पृ. 49
18. छोटे सैयद बड़े सैयद – सुरेंद्र वर्मा, प्र.संस्क. 1981, पृ.106
19. वही – पृ. 149
20. वही – पृ. 98
21. सुरेंद्र वर्मा के नाटकों में रंगमंचीयता – देवेंद्र गुप्ता, प्र.संस्क. 1986, पृ. 46
22. तीन नाटक (द्रौपदी) – सुरेंद्र वर्मा, प्र.संस्क. 1972, पृ. 146 – 147
23. वही – पृ. 90–91
24. स्वातंत्र्योत्तर हिंदी नाटक:मोहन राकेश के विशेष संदर्भ में – डॉ.रिता कुमार,प्र.सं. 980,पृ.100
25. आठवाँ सर्ग – सुरेंद्र वर्मा, प्र.संस्क.1976, पृ. 27
26. तीन नाटक (नायक खलनायक विदूषक) – सुरेंद्र वर्मा, प्र. संस्क. 1972, पृ. 73
27. एक दूनी एक – सुरेंद्र वर्मा, प्र.संस्क. 1987, पृ. 79
28. तीन नाटक (सेतुबंध) – सुरेंद्र वर्मा, प्र.संस्क. 1972, पृ. 38
28. वही – पृ. 39

30. आठवाँ सर्ग – सुरेंद्र वर्मा, प्र.संस्क. 1976, पृ. 74

31. तीन नाटक (नायक खलनायक विदूषक) – सुरेंद्र वर्मा, प्र.संस्क. 1972, पृ. 84

32. तीन नाटक (द्रौपदी) – सुरेंद्र वर्मा, प्र.संस्क. 1972, पृ. 90–91

33. वही – पृ. 105

34. हिंदी नाट्यः प्रयोग के संदर्भ में – डॉ. सुषम बेदी, प्र.संस्क. 1984, पृ. 201

35. आठवाँ सर्ग – सुरेंद्र वर्मा, प्र.संस्क. 1976, पृ. 22

36. सूर्य की अंतिम किरण से सूर्य की पहली किरण तक – सुरेंद्र वर्मा, प्र.संस्क. 1975, पृ. 15

37. वही – पृ. 25

38. वही – पृ. 22

39. वही – पृ. 32,40

40. छोटे सैयद बड़े सैयद – सुरेंद्र वर्मा, प्र. संस्क.1981, पृ. 122

41. नाटक और रंगमंच – संपा. शिवराम माळी, प्र.संस्क.1976 पृ. 244

42. सृजन का सुख–दुःख – प्रतिभा अग्रवाल, प्र.संस्क. 1981, पृ. 98–99

43. समकालीन हिंदी नाटक और रंगमंच – जयदेव तनेजा,प्र.संस्क. 1978, पृ. 141

44. आठवाँ सर्ग – सुरेंद्र वर्मा, प्र.संस्क. 1976, पृ. 18

45. वही – पृ. 10

46. वही – पृ. 11

47. आज के हिंदी रंग नाटक : परिवेश और परिदृश्य – जयदेव तनेजा, प्र.संस्क.1980,पृ.148–149

48. तीन नाटक (नायक खलनायक विदूषक) – सुरेंद्र वर्मा, प्र.संस्क.1972, पृ.

49. नाट्य परिवेश – कन्हैयालाल नंदन, प्र.संस्क. 1981, पृ. 90

50. सूर्य की अंतिम किरण से सूर्य की पहली किरण तक – सुरेंद्र वर्मा, प्र.संस्क.1975, पृ. 10

51. हिंदी रंगकर्म:दशा और दिशा – जयदेव तनेजा, प्र.संस्क. 1988, पृ. 176–177

52. मिथक और स्वातंत्र्योत्तर हिंदी नाटक – रमेश गौतम, प्र. संस्क. 1989, पृ. 117

53. स्वातंत्र्योत्तर हिंदी नाटकःमोहन राकेश के विशेष संदर्भ में–डॉ. रिता कुमार,प्र.सं.1980,पृ.97

54. हिंदी रंगकर्म:दशा और दिशा – जयदेव तनेजा, प्र.संस्क.1988, पृ.178