अध्याय : 5

मणि मधुकर के नाटकों में रंगमंचीय प्रयोग

अध्याय : 5

मणि मधुकर के नाटकों में रंगमंचीय प्रयोग

भूमिका

इसमें संदेह नहीं कि रंगमंच नाटक का प्राणतत्त्व है। साहित्य की अन्य विधाओं - कविता, कहानी, उपन्यास, निबंध आदि की तुलना में नाटक सर्वथा भिन्न है। "नाटक की रचना का मूल उद्देश्य उसकी रंगमंचीय प्रस्तुति है। नाटककार नाटक इसलिए नहीं लिखता कि वह सीधे पाठकों या श्रोताओं तक पहुँचे। नाटककार और ग्राहक के बीच रंगमंच के नाट्यकर्मी (अभिनेता, संगीतकार, निर्देशक) होते हैं। ये नाट्यकर्मी दर्शकों की उपस्थिति में लिखित नाटक का अभिनीत रूप प्रस्तुत करते हैं। यह प्रस्तुति ही नाट्य है।"[1] मणि मधुकर ने अपने नाटकों में कथ्य, शिल्प, शैली के साथ-साथ विशिष्ट रंगमंचीय प्रयोग भी किये हैं। साठोत्तर हिन्दी रंगमंच को उजागर करने में मणि मधुकर का महत्त्वपूर्ण योगदान है। अध्ययन की सुविधा की दृष्टि से मणि मधुकर के नाटकों के रंगमंचीय प्रयोगों को निम्नांकित 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-पाठकीय संवेदनाएँ

1. दृश्यबंधगत प्रयोग

आजकल आधुनिक नाटककार अपने नाटकों में पारंपरिक अंकविभाजन का प्रयोग नहीं करता है। वह अंक विभाजन का बहिष्कार कर, दृश्य परिवर्तन को विशेष महत्त्व देता

है। किसी भी नाटक का वस्तु-विन्यास और दृश्य-परिवर्तन दृश्यबंध की संकल्पना पर ही अवलंबित रहते हैं। दृश्यबंध के लिए सामान्यतया "दृश्य-सज्जा" या "मंच-सज्जा" शब्द का भी प्रयोग किया जाता है। तथापि इन दोनों में सूक्ष्म अंतर है। डॉ॰गोविन्द चातक के अनुसार - "दृश्यबन्ध या सेटिंग किसी दृश्य की वह आलंकारिक या सादृश्यमूलक पृष्ठभूमि है जो प्रायः पूरे नाटक में एक-सी रहती है। व्यापक अर्थ में इसे रंग-सस्कार कह सकते हैं। दृश्य-सज्जा इस अर्थ में वह मंचीय विधान है, जो नाटकीय क्रिया-व्यापार की विकासमान स्थिति में देश और काल की अभिव्यक्ति के लिए विभिन्न दृश्यावलियों का उपयोग करता है।"[2] वास्तव में वे दोनों एक दूसरे के विरोध नहीं, पूरक ही हैं।

मणि मधुकर ने अपने रसगंधर्व, बुलबुल सराय, इकतारे की आँख, बोलो बोधिवृक्ष नाटकों में अंक-विभाजन की जगह "पूर्वार्ध" और "उत्तरार्ध" का प्रयोग किया है। कथ्य की विशिष्टता या घटनाओं की विविधता, पात्रों की क्रियाव्यापार क्षमता आदि को परिलक्षित करते हुए पूर्वार्ध और उत्तरार्ध का प्रयोग किया गया है। मणि मधुकर का दुलारीबाई एक ऐसा नाटक है, जो परम्परागत अंकों में विभाजित नहीं है, बल्कि नाटककार ने नाटक में विविध दृश्यों का प्रयोग किया है, जो एक अभिनव प्रयोग कहा जा सकता है। इस संदर्भ में डॉ॰नरनारायण राय का विचार दृष्टव्य है - "अर्थ प्रकृतियों, संध्यंगों एवं अंक दृश्य योजना (प्रदर्शन में जिसका कोई महत्त्व नहीं) का बहिष्कार कर ऐसे नाटक लिखे गये, जिनमें केवल दृश्य संख्याएँ भर हैं।"[3] मणि मधुकर ने अपने रसगंधर्व तथा बोलो बोधिवृक्ष नाटक में पूर्वार्ध और उत्तरार्ध की विभाजन रेखा स्पष्ट करने के लिए अपने नाटकों के पूर्वार्ध की समाप्ति पर "मध्यान्तर" या "इंटरवल" शब्दों का प्रयोग किया है। यह प्रयोग सिनेमा के इंटरवल से प्रभावित माना जा सकता है।

मणि मधुकर ने अपने रसगंधर्व नाटक में दृश्यगत प्रयोग प्रतीकात्मक रूप में व्यक्त किया है। रसगंधर्व का मंच दो भागों में बँटा हुआ है। पीछे जेल का एक सुरंगनुमा हिस्सा। तीन ओर दीवारें, भद्दी और ऊँची। पलस्तर उखड़ा हुआ। प्रकाश उभरते ही आलों में उथल-पुथल घोंसले नजर आते हैं।

आगे के मंच पर बायी ओर कुछ गंदे दर्शक कचरे का ढेर लगा रहे हैं। राख, तिनके, फटे हुए अखबार और दूसरी रद्दी चीज़ें हैं। दाहिनी तरफ कुछ संभ्रान्त दर्शक फूलों वाले गमले सजा रहे हैं। सजावट और गंदगी बिखरने की इस होड़ के साथ एक कोने में गायक मंडली भक्ति, निर्माण और घृणा के मिल-जुले स्वर दुहराती है।[4] वास्तव में जेल का दृश्य ही प्रधान रहा है और इस एक ही दृश्यबंध पर पूरा नाटक मंचीत होता है। नाटककार मणि मधुकर ने युवती और अन्य चार कैदियों के वार्तालाप से नाटक के दृश्य-विधान की ओर संकेत किया है -

"अ : यह बन्दीगृह है -
तीनों : हमारी आकांक्षाओं का।
अ : यहाँ कूड़ा फैला है -
तीनों : हमारे सपनों का।"[5]

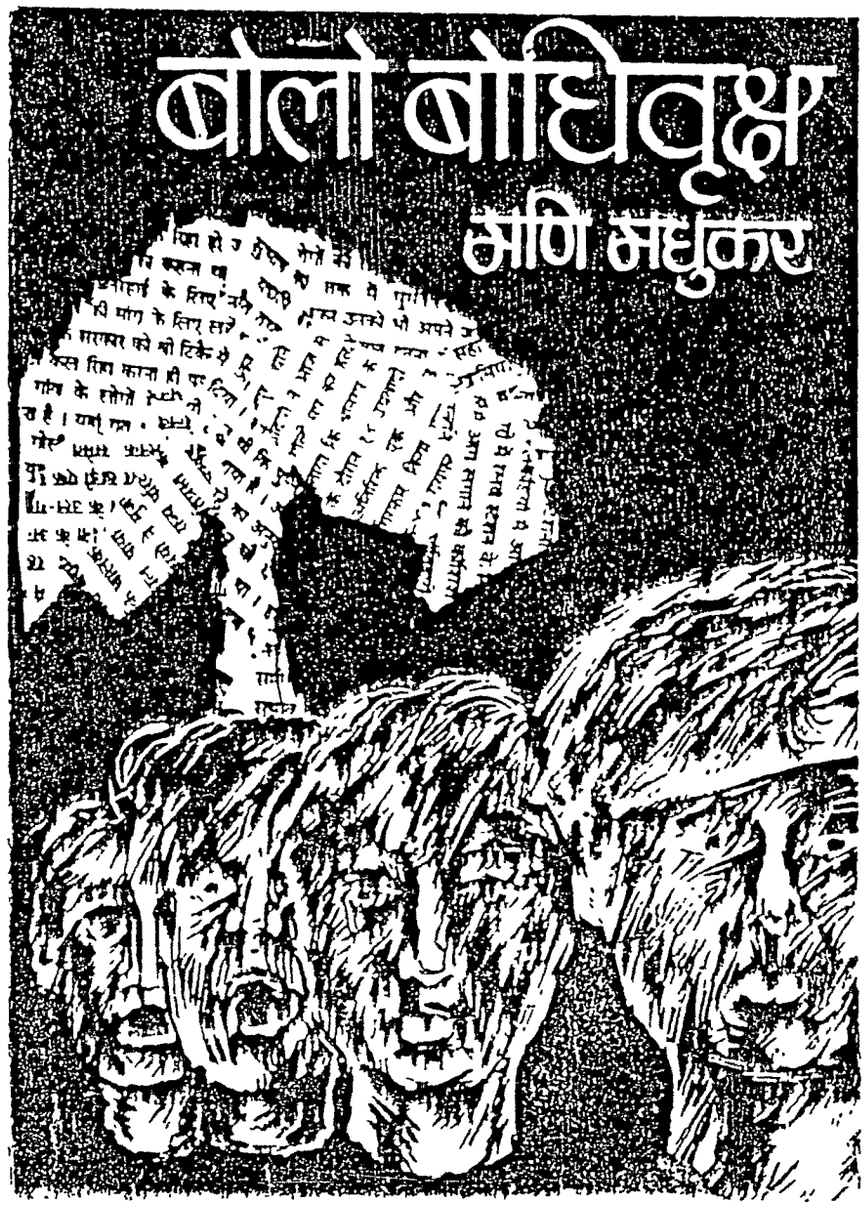
दुलारीबाई नाटक में नाटककार ने दृश्य परिवर्तन का एक अनूठा प्रयोग किया है। पूरे नाटक में चौदह दृश्यों की आयोजना की गयी है। मंगलाचरण, दुलारीबाई का पेड़ के नीचे बैठना, हाठ का दृश्य, दुलारीबाई के घर का दृश्य, गांव का मन्दिर, पटेल की ग्रामपंचायत, पटेल का घर, जंगल का दृश्य विशेष महत्त्वपूर्ण हैं। जंगल के दृश्य में कल्लू भांड़ का राजा के वेश में मंच पर आना, दुलारीबाई का स्वप्न तथा स्वप्न समाप्ति के बाद वस्तुस्थिति निदर्शक यादें नाटक के मंचीय प्रयोग की दृष्टि से विशेष उल्लेखनीय हैं। इस नाटक की दृश्यबंधगत योजना मुख्यतया लोक-नाट्य-शैली का उत्कृष्ट उदाहरण है। प्रारंभ से अंत तक लोक-नाट्य शैली को अपनाकर नाटककार ने गांव का यथार्थ जीवन दर्शाया है। मन्दिर का दृश्यगत प्रयोग लक्षणीय है। दुलारीबाई किसनजी के मन्दिर में प्रवेश करती है और भगवान के दर्शन लेकर ननकू मोची के यहाँ अपने पुराने जूतों की मरम्मत के लिए जाने की सोचती है। लेकिन साथ ही साथ वह यह भी सोचती है कि मन्दिर में आना तो बहुत महँगा पड़ता है। मन्दिर में आकर भगवान को एक पैसा चढ़ाना पड़ा। यहाँ नाटककार ने यह भी दर्शाया है कि दुलारीबाई अपने पुराने जूते मन्दिर के आँगन के बाहर छोड़ जाती है और पटेल के नये चमचमाते हुए जूते पहनकर अपने घर जाती है। "तो, क्या इन्हें छोड़ दूँ यहीं ? मन्दिर के सामने

छोड़ूंगी तो भगवान और ज़्यादा किरपा करेंगे मुझ पर।···वो तो एक पैसे से ही इत्ते परसन्न हो गये कि एकदम नये जूते भेज दिए मेरे लिए। हाय, कित्ते मुलायम हैं।"[6] इसमें संदेह नहीं कि नाटककार मणि मधुकर की दुलारीबाई नाटक की दृश्यबंध योजना सोद्देश्यपूर्ण है।

बुलबुल सराय नाटक में मणि मधुकर ने एक लम्बी गुफा की तरह बने हुए सराय का दृश्य आयोजित किया है। इस सराय के पीछले भाग में अगड़-बगड़ सामान और भय से भरे हुए लोगों की फुसफुसाहट सुनाई पड़ती है। इस सराय के तीन कमरों का उल्लेख नाटककार ने किया है। पहले कमरे का दृश्य न्यायाधीश और चोर की कहानी से संबंधित है, तथा दूसरे कमरे का दृश्य सुखी व्यक्ति के कुरते की कहानी से संबंधित है। सराय का तीसरा कमरा रहस्यमय है, जिसका दरवाजा खोला नहीं जाता है। अतः पूरा नाटक दृश्यबंध की दृष्टि से गुमनाम सराय के दो कमरों से सज्जित है। वास्तव में बुलबुल सराय का यह दृश्यबंध प्रतीकात्मक है। "सराय जहाँ संसार की प्रतीक है, वहाँ बुलबुल प्रेम, करूणा, दया, सहानुभूति, मस्ती आदि मानव मूल्यों की प्रतीक है। यह सराय राजा प्रचण्डसेन और मायासुर जैसी निरंकुश छल-छदम्मयी दुष्प्रवृत्तियो के प्रवेश से नाटकीय, आतंकपूर्ण और दुःख दर्दमयी बन गयी है। इस सराय का प्रत्येक व्यक्ति आज तक उसी बुलबुल की तलाश में भटक रहा है।"[7]

इकतारे की आँख नाटक में मणि मधुकर ने कबीर कालीन वातावरण को प्रस्तुत करने का प्रयास किया है। एक ही दृश्यबंध पर छोटे-छोटे दृश्य प्रस्तुत करने का प्रयोग अभिनव है। इस दृष्टि से इस नाटक में कुछ दृश्यगत प्रयोग उल्लेखनीय हैं। नाटक के प्रारंभ में गांव के मंदिर के आसपास का भू-प्रदेश, मंदिर के पास से जाने वाला रास्ता, कोतवाल की कचहरी तथा महाभैरवी का दृश्य, कबीर-लोई की प्रेम कहानी, धनिया के पुत्र कमाल का विद्रोह आदि दृश्य एक ही मंच पर दर्शाये जाते हैं, और पात्रों के विविध क्रियाव्यापार से नाटक की मंचसज्जा कबीर कालीन मंचसज्जा बन जाती है। गायक मंडली के द्वारा कबीर की विचारधारा को व्यक्त करने के दृश्य बड़े ही भावपूर्ण हैं।

बोलो बोधिवृक्ष नाटक का दृश्यबंध एक प्रतीकात्मक दृश्यबंध है। नाटक के प्रारंभ में दिए गए रंग संकेतों के अनुसार इस नाटक का दृश्यबंध इस प्रकार है- "मंच पर एक आदमीनुमा पेड़। पुराने-पीले-फटे-छपे कागजों में लिपटा हुआ। डालों पर लटक रही है - रद्दी किताबें, पत्रिकाएँ, बहियाँ। आस-पास वेद-शास्त्र-पुराणों के ढेर, कुछ इस तरह कि "आसन" बना कर उन पर बैठा जा सके। बीच के खोखल में एक घटिया-सा गत्ते का टेलीविजन, जिसके पर्दे पर अंकित है - "रूकावट के लिए खेद सहित राष्ट्रीय कार्यक्रम"।"[8] बोलो बोधिवृक्ष नाटक की प्रतीकात्मक दृश्य-योजना निम्नलिखित छायाचित्र से अधिक स्पष्ट हो जाती है।



प्रस्तुत नाटक की मंचसज्जा के लिए निम्नलिखित चीजों का इस्तेमाल किया गया है - "लड़की के दो चमकीले फ्रेम। उनमें टँगी हुई बहुत-सी चीजे, सुनहरे मुकुट, नोंकदार जूतियाँ, ढोलक, दुपट्टे, टाइयाँ, आईने, काठ के कंघे, फर की टोपियाँ, चूड़ीदार पायजामे, शराब की बोतलें, लहँगे, फोनयंत्र आदि। फर्श पर नगाड़ा, कुल्हड़, घुंघरू, झाड़ू और अनंत कबाड़।"[9]

बोलो बोधिवृक्ष की मंचसज्जा के बारे में नाटककार ने यह स्पष्ट किया है कि यथा संभव मंच को भव्य और औपचारिक बनाया जाए, किन्तु उसका इस्तेमाल कतई अनौपचारिक हो। निर्देशक और अभिनेता के लिए निर्देशन तथा अभिनय के लिए काफी गुंजाइशे हैं।[10]

मणि मधुकर ने अपने नाटकों के दृश्यबंध में जो प्रयोग किए हैं, उनमें आज के मानव जीवन की विसंगतियों तथा लोक-जीवन की विविध स्थितियों का सुंदर संगम स्थापित किया है। डॉ॰जयदेव तनेजा के शब्दों में - "यथार्थवादी होते हुए भी उनके (मणि मधुकर के नाटकों के) दृश्यबंध लोकधर्मी और प्रतीकात्मक मंच-विधान के बहुत नज़दकी पड़ते हैं।"[11]

2· अभिनय संबंधी प्रयोग

नाट्याचार्य भरतमुनि, अरस्तु आदि से आज तक जितने भी नाट्य-समीक्षक हुए हैं, उन्होंने नाटक में अभिनय का महत्त्व स्वीकार किया है। परंपरा के अनुसार अभिनय के चार प्रकार - आंगिक, वाचिक, आहार्य, सात्विक - माने गये हैं। लेकिन यहाँ रंगकर्मियों के माध्यम से ये अभिनय रंगमंच पर एक-साथ दिखाई पड़ते हैं। स्वातंत्र्योत्तर हिन्दी नाटककारों ने मुख्यतया रंगमंच को ध्यान में रखकर अभिनेयात्मक नाटक लिखे हैं। आलोच्य नाटककार मणि मधुकर के नाटक भी रंगमंच पर खेले गये हैं और अभिनेयता की दृष्टि से उनके नाटक सफल सिद्ध हुए हैं। मणि मधुकर के आलोच्य नाटकों में पात्रों के विविध क्रिया-व्यापार और तज्जनित अभिनयात्मकता पाठकों, दर्शकों को प्रभावित करने वाली है। मणि मधुकर के नाटकों में अभिनेयता के अनेक आयाम दृष्टिगोचर होते हैं।

अ· व्यक्ति-समाज-बोध परक विशिष्ट प्रयोग

आज का मानव जीवन बड़ा ही जटिल, संघर्षमय और असंगतियों से भरा-पूरा है। साथ ही साथ पैसे का लालच आज के मानव को व्यग्र बना रहा है। व्यक्ति-जीवन-बोध की इन विशिष्टताओं को व्यक्त करने के लिए नाटककार ने मंच पर अभिनय के विशिष्ट प्रयोगों को दर्शाया है -

1· दुलारीबाई की कंजूसी :- दुलारीबाई मणि मधुकर का चरित्र-प्रधान नाटक है जिसमें नाटककार ने दुलारीबाई की कंजूसी को अनेक बार व्यक्त किया है। दुलारीबाई के चरित्र-चित्रण में दुलारी का पार्ट निभाने वाली अभिनेत्री को अभिनय के लिए काफी गुंजाइश है। पुश्तैनी जूतों के कारण तंग आने वाली दुलारीबाई का अंतर्द्वंद अभिनयपूर्ण है। यथा -

> दुलारी : ये जूते फिर लौट आए - पालतू-फालतू कुत्ते की तरह। अब मैं क्या करूं, इनका ? कहां डालूं इन्हें ? (दोनों जूतों में अपना चेहरा छुपा लेती है। कुछ क्षण बाद चिंतित - सी उठती है) इन्हें लेकर अब मैं कहां-कहां मारी फिरूं - यह खिड़की। हां, गली में फेंक दूं। मेहतर आएगा तो कचरे के साथ उठा ले जाएगा। (खिड़की से जूते फेंक देती है।) हरे क़िस्ना, हरे क़िस्ना - अब मुक्ति मिली। इन जूतों ने तो मेरी तिजूरी ही खाली कर डाली। पटेल के बाप का क्या जाता है - बात-बेबात जुर्माना। उसे क्या पता, कैसे एक-एक पाई जोड़कर धन इकट्ठा किया जाता है। क्या फर्क पड़ता है - कोई कंजूस कहें तो कहे - सब जलते हैं मुझसे -[12]

एक दिन फर्जीलाल आँगन से ही दुलारीबाई के पुश्तैनी जूतों के थैले को जोर से उसके घर मे फेंक देता है, जिसकी वजह से दुलारीबाई की इत्र की शीशियाँ टूट जाती हैं, तब उसकी मनोदशा का अभिनय बड़ा ही मार्मिक बन गया है। उसका विलाप दृष्टव्य है - "हाय, मैं तो दिन दहाड़े लुट गई। अरे, इत्र की सारी शीशियां

टूट गई। हाय, मेरा सौदा। हाय मेरा मुनाफा। हाय, बीकानेर की महारानी। अब मैं क्या करूं रे। इन जूतों ने तो मुझे मटियामेट कर दिया। अरे गांव वालों, मुझे बचाओ रे। अरे मेरा कलेजा टूक-टूक हो गया....मैं तो लुट गई रे।"[13]

2. <u>अफसर का मार्मिक न्याय</u> - मणि मधुकर ने रसगंधर्व नाटक में पुतली प्रसंग में, पुतली युवती में कैसे रूपान्तरित होती है, यह बताया गया है। इस संदर्भ में कहा जाता है कि "द" (बढई) पुतली का निर्माण करता है। "स" (दरजी) उसे अच्छी तरह से सजाता-सँवारता है, जिससे उसमें सौंदर्य आ जाता है। "ब" (राजगीर) पुतली के लिए एक सतखंड़ा महल बनाता है और "अ" (जादूगर) पुतली में प्राण फूंक देता है, जिसकी वजह से वह सजीव युवती बन जाती है। इस पुतली पर द, स, ब और अ अपना-अपना अधिकार जताने की कोशिश करते हैं। लेकिन उन चारों में कोई भी निर्णायक फैसला नहीं हो पाता। आखिर में वे सब अफसर के पास जाते हैं, तब अफसर निर्णायक रूप में कहता है कि "द" पुतली का निर्माता अर्थात पिता है, "ब" महल का निर्माता होने के कारण आज का इंजिनिअर है, "अ" पुतली में जान फूंक देने से न्यायाधीश है और "स" जो उसे सजाता-सँवारता है, वही वास्तव में पुतली का पति बनने के योग्य है। इस फन्तासी को लेकर अफसर और स के बीच में जो वार्तालाप होता है, उससे अभिनेयता का प्रयोग बड़ा ही मार्मिक बन जाता है। वार्तालाप दृष्टव्य है -

"अफसर : शुक्रिया। (स से) दर्जी, अब मैं तुम्हारी "डिमांड" पर विचार करता हूँ। तुमने पुतली को सजाया , उसे अप्सरा बनाया और वह दर्जा दिया, जिसे पाकर कोई स्त्री सौभाग्यवती कहलाती है। पति का क्या कर्तव्य है ?

स : स्त्री को सजावट की वस्तु बनाना।

अफसर : ड्राइंग रूम में सजाकर बिठलाना।

स : बाजार, सिनेमा, पार्क और पार्टियों में ले जाना - दूसरों को यह दिखलाना कि, देखो, मेरे पास भी एक चीज है। पाऊडर लिपस्टिक जार्जेट, नेकलेस, लूप, सिन्दूर और मोगरे के फूलों से बनी हुई एक गोल-

-मटोल-सी चीज।"[14]

अफसर द्वारा पुतली को "स" के हाथ सौंप देने का यह निर्णय मार्मिक न्याय का उदाहरण है।

बलराज पंडित, उत्तरा बावकर, मनोहरसिंह, ज्योति देशपांडे और राजन मंजरेवाला : फन्तासी के एक रोमांचक दृश्य में

3. <u>कामचोर क़ैदी</u> :- मणि मधुकर ने रसगंधर्व नाटक में आज के कामचोर कैदियों के निठल्लेपन को चित्रित किया है। नाटक में प्रयुक्त अ, ब, स और द ये चार पात्र कैदियों के रूप में प्रस्तुत किए गये हैं। पहले ये क़ैदी गंधर्व थे, लेकिन इन्द्र के शाप के कारण ये क़ैदी बन गये हैं। यहाँ सन्तरी कैदियों को इसलिए डाँटता है कि वे कुछ काम नहीं करते और कामचोर बनकर अपनी जिंदगी गुजारते रहते हैं। संतरी की डाँट-फटकार और कैदियों का निठल्लेपन दृष्टव्य है -

"सन्तरी : (डाँटकर) गपड़चौथ मत करो। (अ से) तुम हाथ पर हाथ धरे क्यों बैठे हो, जी ?

अ : बात यह है कि····कोई बात बन ही नहीं रही है।

सन्तरी : (स से) तुमने हवलदार स्साब का पायजामा तैयार किया?

स : वो···सन्तरीजी, सवाल पायजामे का नहीं है।

सन्तरी : तो किसका सवाल है ? मैं तुम्हारी रग-रग पहचानता हूँ। टुक्कड़खोर। मुझे शर्म आती है यह देखकर कि पूरे अठारह दिन से हवलदार साब बिना पायजामे के घूम रहे हैं।

अ : महाभारत का युद्ध अठारह दिन तक चला था।

स : लेकिन उन्होंने कुछ तो पहन ही रखा होगा।

सन्तरी : और कुछ पहनने से क्या मतलब ? उन्हें पायजामा पहनाना मेरा फर्ज है।"[15]

निम्नलिखित छायाचित्र में पात्रों की—विशेषता सन्तरी की अभिनयपटुता सहज ही दृष्टिगोचर हो जाती है।

राष्ट्रीय नाटय विद्यालय, दिल्ली की प्रस्तुति मे

मनोहरसिंह (सतरी) और चारो कैदी

3· **कबीर की मुक्ति की माँग** :-कबीर सच्चे अर्थ में समाज-सुधार थे। आम जनता उनके ही पक्ष में थी। मणि मधुकर ने **इकतारे की आँख** नाटक में यह दर्शाया है कि कबीर तथाकथित उच्चभ्रू समझे जाने वाले - पंडितों, मुल्लाओं, अफसरों

की दृष्टि में विद्रोह थे, पाखंडी थे। लेकिन प्रत्यक्षतया कबीर सच्चे संत थे और इन्सानियत के प्रतीक थे। कबीर को विद्रोही समझकर जब उन्हें बन्दी बनाया जाता है, तब सामान्य जतना उनके पक्ष में हो जाती है और उन्हें मरने नहीं देती है। उनकी मुक्ति का प्रयास करती रहती है। जनता के दबाव के कारण सिपाही और कोतवाल खिसक जाते हैं और लोई तथा रैदास मिलकर कबीर की साकल खोलते हैं। कबीर की मुक्ति हो जाती है। निम्नोलिखित वार्तालाप दृष्टव्य है -

"कोतवाल : ओफ्फो! यह क्या चकचक लगा रखी है ? इस हरामी को कोल्हू में पेल दो।

भीड़ : नहीं।

कोतवाल : यह किसकी आवाज है ?

भीड़ : हम कबीर को मरने नहीं देंगे।

कोतवाल : खामोश !

सिपाही एक : खामोश !

भीड़ : हम अब तक खामोश थे, लेकिन···

सिपाही दो : कत्लेआम का हुक्म दीजिए, हुजूर! रिआया में बगावत फैल रही है।

भीड़ : कबीर नहीं मरेगा, नहीं मरेगा।

एक व्यक्ति : वह जिन्दगी का पहरूआ है···

दूसरा व्यक्ति : जिन्दा रहेगा।

भीड़ : हमेशा जिन्दा रहेगा।"[16]

कबीर का बन्दी बनाया जाना और फिर मुक्त किया जाना और भीड़ की आवाज से सिपाहियों और कोतवाल का हतःप्रभ होना अभिनय का एक उत्कृष्ट उदाहरण है।

आ· <u>मंगलाचरण के विडम्बनात्मक प्रयोग</u>

मणि मधुकर ने **रसगंधर्व, दुलारीबाई** तथा **बोलो बोधिवृक्ष** नाटकों में अभिनेयता की दृष्टि से मंगलाचरण के विडम्बनात्मक प्रयोग प्रस्तुत किए हैं। **रसगंधर्व** नाटक में नाटककार ने मंगलाचरण कौन करे, उसमें कौनसे छन्द, अलंकार प्रस्तुत हो,

इन प्रश्नों के उत्तर में यह दिखाया है कि जिसे मंगलाप्रसाद पुरस्कार अथवा अकादेमी का मंगलकलश प्राप्त हुआ है, वे ही मंगलाचरण कर सकते हैं। मंगलाचरण की विडम्बना गायक मंडली के साथ मंच पर इस प्रकार अभिव्यक्त की गयी है -

"लेखक : (गायक मंडली के साथ)
मंगलाचरण करे वह
जिसे मिल चुका हो
मंगलाप्रसाद पुरस्कार
या अकादेमी का मंगल-कलश
मंगलम् भगवान विष्णु
मंगलम् गरूड़ध्वजः

अ,ब,स,द : मुंगलम् भगवोन विश्नुं मुंगल्लम् गुरड़धुजा।

स : गल्लम् मुगुरड़धुजा····गुरड़धुजा···गुरड़धुजा···
गुरड़धुजा···गुरड़धुजा।"[17]

मध्य प्रदेश कला परिषद, भोपाल की "रसगन्धर्व" की प्रस्तुति में

राजकवि द्वारा मंगलाचरण

आमतौर पर मंगलाचरण में गणेशजी के साथ ब्रह्मा, विष्णु, महेश इन तीनों का आदर किसी न किसी रूप में किया जाता है। लेकिन नाटककार ने परंपरागत मंगलाचरण को तोड़-मरोड़कर आज की आधुनिक राजनीति पर प्रहार करने के लिए और दर्शकगण

को देवता मानकर मंगलाचरण का अभिनव प्रयोग किया है, जो अभिनेयता की दृष्टि से विशेष महत्त्वपूर्ण है। दुलारीबाई नाटक में अभिनेता, अभिनेत्री तथा सूत्रधार के वार्तालाप द्वारा आज की सत्ता हथियाने की खींचतान को नाटककार ने व्यंगयात्मक रूप में प्रकट किया है। सूत्रधार मंच पर अभिनेत्री से जो विचार बताता है, वह पुरातन देवताओं की विडम्बना और आज की राजनीति पर कठोराघात है। निम्नलिखित गद्यांश देखिए "हां तो डार्लिंग, अब बढ़ाता हूँ मैं - तुम्हारा ज्ञान, बतलाता हूँ कि कैसे चल रही है आजकल देवताओं में खींचतान - सत्ता हथियाने की होड़ देखो कि विष्णु जनता पार्टी के नेता हो गए हैं, शिव-शंकर सफेद कांग्रेसी। और ब्रह्माजी एक नई-निराली तान छेड रहे हैं यानी इंडिपेन्डेन्ट की हैसियत से दोनों दलों की बखिया उधेड रहे हैं।"[18]

बोलो बोधिवृक्ष नाटक में मंगलाचरण का प्रयोग पीएम, एम्पी, एमेले तथा हिन्दी के नाटककार और समीक्षकों को संबोधित करते हुए किया गया है। साथ ही साथ "या देवी सर्वभूतेषु" कहकर आज की राजनीति का पर्दाफाश किया है। इस समय टीवी पर एक लोकप्रिय "धारावाहिक" का संगीत बजता है। कलाकार भरतनाट्यम्, कत्थक, ब्रेक डान्स और लोकनृत्यों की कुछ भंगिमाओं के साथ मंत्रपाठ करते हैं । यथा-

"या देवी सर्वभूतेषु भ्रांति रूपेण संस्थिता
नार्थ ब्लॉक साउथ ब्लॉक
मंडी हाउस शास्त्री भवने कृषि भवने विज्ञान भवने
लाइसेंस-परमिट फाइल रूपेण संस्थिता
नमस्तस्यै नमस्तस्यै नमस्तस्यै नमो नमः"[19]

इसमें संदेह नहीं कि मणि मधुकर ने पुरातन संस्कृत मंगलाचरण का विरोध करके अपने नाटकों में आधुनिक जीवन संदर्भ में जीवन की असंगतियों को व्यक्त करने के लिए मंगलाचरण के ऐसे प्रयोग किए हैं जो अभिनेयता की दृष्टि से भी विशेष उल्लेखनीय हैं।

इ. <u>शपथ-ग्रहण समारोह का परिहास परक प्रयोग</u>

जब नेता चुनाव में जीत जाते हैं और उनमें से कुछ मंत्री बन जाते हैं, तब सदन में शपथ-ग्रहण समारोह आयोजित किया जाता है। उस समारोह

में राष्ट्रपति या राज्यपाल शपथ दिलाते हैं और चुना हुआ मंत्री उस शपथ को दुहराता है। शपथ ग्रहण की इस पद्धति पर रसगंधर्व नाटक में करारा व्यंग्य किया है। प्रस्तुत नाटक का अफसर "स" अर्थात दर्जी को शपथ दिलाता है। उस शपथ-ग्रहण का नमूना अभिनय दृष्टि से अपना महत्त्व रखता है। शपथ-ग्रहण को आज नाटककार मणि मधुकर ने विडम्बनात्मक रूप में चित्रित किया है। शपथ ग्रहण विधि का यह दृश्य देखिए

अफसर : मैं अब शपथ-ग्रहण समारोह की कार्यवाही प्रारम्भ करता हूँ।

(स को अलग से ही शपथ दिलाता है।)

बोलो - मैं अचकन और शेखानी की शपथ खाकर कहता हूँ कि मैं शेर की तरह दहाड़ता रहूँगा - फाडता रहूँगा कपड़े और कागज- अतीत की गर्द झाड़ता रहूँगा - मैं नभ में विचरण करूँगा और चाँद-सितारों से दुनिया की झोली भरूँगा।

(स शब्दशः दुहराता है।)[20]

दुहराने के अभिनय में शपथ ग्रहण का परिहास सहज ही अनुमेय है। निम्न छायाचित्र से यह बात और स्पष्ट हो जाती है -

मध्य प्रदेश कला परिषद, भोपाल की "रसगन्धर्व" की प्रस्तुति में

गुलाब के फूल को साक्षी में शपथ-ग्रहण समारोह

ई. **श्रद्धांजली का अभिनव प्रयोग**

बोलो बोधिवृक्ष नाटक में मणि मधुकर ने श्रद्धांजली का एक अभिनव प्रयोग किया है। ऊलजलूल नाटक लिखने वाले नाटककार को फांसी की सजा सुनाई जाती है, लेकिन असल में नाटककार के बदले जल्लाद को फांसी पर चढाये जाने का

संकेत किया गया है। इस संदर्भ में नाटककार ने यह दर्शाया है कि आजकल "मरे हुए व्यक्ति के बारे में श्रद्धांजली का एक ड्राफ्ट तैयार किया जाता है। लेकिन यहाँ अचरज की बात हैं कि नाटककार की जगह उसका इस्तेमाल जल्लाद के लिए किया जाता है। आजकल श्रद्धांजली एक दिखावे की प्रवृत्ति बन गयी है। अतः जल्लाद को अर्पित की जाने वाली श्रद्धांजली का आधुनिक नमूना निम्नलिखित वार्तालाप में देखा जा सकता है-

"नीनी : हे ईश्वर उस जल्लाद को -
छीछी : जिसे नाटककार का सब्स्टिच्यूट मान कर -
काके : डुप्लिकेट अनुमान कर -
लाले : डमी कंडीडेट जान कर फाँसी दे दी गयी -
नीनी : शायद दे दी गयी -
छीछी : तो हम उसकी आत्मा की शांति के लिए प्रार्थना करते हैं।"[21]

प्रस्तुत नाटक में नाटककार ने आज की प्रार्थना पद्धति पर भी व्यंग्य किया है और गणपति के नाम के साथ ही साथ देश-विदेश राजनेता, दार्शनिक आदि का नामोल्लेख संबोधन शैली में करके मृत व्यक्ति के प्रति ओं शान्ति-विश्रान्ति का अभिनव प्रयोग किया है, जो पूरी तरह से व्यंग्यात्मक है। निम्नलिखित संवाद की कुछ पंक्तियाँ दृष्टव्य हैं -

"नीनी : हे प्रभो, हे गणपति बप्पा मोरिया।
छीछी : हे संतोषी माता। हे झूँझनू की राणी सती।
काके : हे बाबा रामदेव। हे तिरूपति। हे राजीव। हे सतीश! हे अमिताभ।
लाले : हे विश्वनाथ। हे कमलापति। हे शंकरानंद। हे नरसिंह। हे विठ्ठल।
नीनी : हे मोती-माधव। हे कल्पनाथ। हे जगन्नाथ। हे वीरभद्र। हे दिनेश। हे नटवर।
छीछी : हे वीरेन्द्र। हे करूणानिधि। हे अटल बिहारी। हे सुरजीत। माँ विजया।
काके : हे लालकृष्ण। हे नंबूदिरीपाद। हे ज्योतिपुंज। हे राजमोहन।

लाले : हमारा हृदय शोक-संतप्त है -

नीनी : उसे सांत्वना दो, धैर्य बँधाओ। हमें अप्पूघर की सैर कराओ।

चारों : ओं शांति-विश्रान्ति-स्कॉच-वोदका-कोन्याक-चियान्ति-ओ शांति-विश्रान्ति।"[22]

उ· <u>वेशान्तर के अभिनव प्रयोग</u>

मणि मधुकर ने अपने नाटकों में पात्रों के वेशांतर के कुछ विशिष्ट प्रयोग किए हैं।

मणि मधुकर ने रसगंधर्व नाटक में नाटक के प्रारंभ में अ, ब, स, और द को कैदियों के वेश में चित्रित कर उनके क्रिया-व्यापारों को दर्शाया है। नाटक के उत्तरार्ध में इन चार कैदियों तथा सन्तरी को पाँच गंधर्वों के रूप में प्रस्तुत किया है। पात्रों के वेशान्तर और क्रिया-व्यापारों का यह प्रयोग अभिनेयता की दृष्टि से बड़ा ही आकर्षक है। प्रस्तुत नाटक का "ह" पात्र वास्तव में पाँचवा कैदी ही है। लेकिन यह "ह" पात्र जब सर्वप्रथम रंगमंच पर लेखक (कवि) के रूप में प्रवेश करता है, तब उसके चेहरे पर कोमलता दिखाई देती है, फिर जब वह अफसर के रूप में प्रविष्ट होता है, तब उसके चेहरे पर कठोरता दिखाई देती है। जब वह सन्तरी के रूप में प्रवेश करता है, तब उसमें दरिद्रता और धुंध के दर्शन होते हैं। सन्तरी के रूप में उसका प्रवेश मुड़ी-तुड़ी वर्दी पहनकर बेसाखी और बंदूक धारण कर तथा लड़खड़ाते हुए होता है। इस प्रकार नाटककार ने "ह" पात्र के विविध वेशान्तरों को विविध पात्रों के रूप में रंगमंच पर चित्रित कर एक अनूठा अभिनव प्रयोग दर्शकों के सामने प्रस्तुत किया है।[23]

दुलारीबाई नाटक में नाटककार ने कल्लू भांड को "बहुरूपिया" के रूप में रेखांकित किया है। यह कल्लू भांड सर्वप्रथम मंच पर एक ज्योतिषी के रूप में प्रकट होता है और दुलारीबाई बहुत खुश होती है। इस नाटक के अन्त में कल्लू भांड राजा के रूप में मंच पर अवतरित होता है और उसे राजा समझकर दुलारीबाई उसके साथ शादी करती है। गायन मंडली और अन्य लोग उन दोनों पर पुष्प-वृष्टि करते हैं।

अभिनेयता की दृष्टि से यह प्रयोग बड़ा ही लाजवाब है।

बोलो बोधिवृक्ष नाटक के पूर्वार्ध में बोधिवृक्ष एक आदमीनुमा पेड़ के रूप में एक प्राकृतिक प्रतीक के रूप में मंच पर दिखाई देता है वह राजनीति के क्षेत्र में "प्राइम मिनिस्टर" बन जाता है। इस नाटक के उत्तरार्ध में बोधिवृक्ष अपनी नयी पोशाक में प्रवेश करता है। उसके सिरे पर फर की टोपी होती है। वह शानदार अचकन और चूड़ीदार पायजामा पहने हुए दृष्टिगोचर होता है। उसके एक कंधे पर लाल और दूसरे कंधे पर भगवा झंडा खुंसा हुआ दिखाई देता है। उसके गले में भारतीय दंडसंहिता लटक रही है और कमर में हँसिया-हथोड़ा-डंडा-रिवाल्वर झुलते दिखाई देते हैं। उसकी पोशाक में कई पुडियाँओं में पान मसाला भरा हुआ है। उसी पोशाक पर शेर का चित्र है और पूँछ की तरह हंटर दिखाई देता है और उसकी नोंक पर बॉलपेन विराजित है[24] इस परिवर्तित वेशभूषा में बोधिवृक्ष का एकालाप बड़ा ही मर्मस्पर्शी है -

"हम कौन थे, क्या हो गये हैं—
और क्या होंगे अभी
आओ विचारें और पकड़ें
प्रश्न औं' उत्तर सभी।
मेरी जां ना रहे, मेरा सर ना रहे
सामां ना रहे, ना ये साज रहे
मेरी मौज रहे, मेरी मस्ती रहे
और हिन्द पे मेरा राज रहे ।"[25]

तत्पश्चात नाटककार ने बोलो बोधिवृक्ष नाटक में बोधिवृक्ष, काके, लाले, गोंगों, चोंचों तथा छीछी और नीनी पात्रों के माध्यम से स्वातंत्र्योत्तर भारत की राजनीति पर प्रकाश डाला है। महिलाओं के बारे में बोधिवृक्ष का विचार है कि अगर महिलाएँ अपनी जगह ड्यूटी बजाती रहेंगी तो देश की आधी समस्याएँ चुटकियों में हल हो जायेंगी। बोधिवृक्ष कहता है कि वह नारी भक्त और नारी की पूजा करता है। बोधिवृक्ष और अन्य उपर्युक्त पात्रों के माध्यम से "मिले सुर मेरा तुम्हारा" गीत का प्रयोग वर्तमान स्थिति पर करारा व्यंग्य है। निम्नलिखित वार्तालाप देखिए-

"चोंचों,गोंगो : मिले सुर मेरा तुम्हारा -

बोधिवृक्ष : (नीनी और छीछी को आजू-बाजू लेकर) मिले सुर मेरा तुम्हारा- तो शासन चले हमारा -

चोंचों : जो बोले, परधान मंतरी -

गोंगों : sss लेखक वो ही लिक्खे।

चोंचों : जैसा जो टीवा दिखलाये

गोंगों : sss वैसा सबको दिक्खे -

बोधिवृक्ष : जैसा जीव, उसके आगे वैसा ही डालें चारा - मिले सुर मेरा तुम्हारा-

चोंचों,गोंगों : तो शासन चले हमारा, टूटा रथ चले हामरा।[26]

इस समय बोधिवृक्ष और अन्य सब पात्र ठठाकर हँस पड़ते हैं और नाचते गाते हुए नाटकीय वेश उतारने लगते हैं। अभिनेयता की दृष्टि से मणि मधुकर का यह एक अनूठा अभिनव प्रयोग है।

ऊ· <u>कथा-गायन का प्रयोग</u>

मणि मधुकर ने अपने सभी नाटकों में किसी न किसी लोककथा को पृष्ठभूमि में उद्धृत कर उनका आधुनिक संदर्भ में प्रयोग किया है। इन कथाओं के माध्यम से नाटककार ने गायन-मंडली के द्वारा लोक-गीतों के ऐसे अनूठे प्रयोग किए हैं, जिससे विशिष्ट पात्र और साथ ही साथ सामूहिक लोक-धुनपरक गान अभिनेयता की दृष्टि से अपना महत्त्व रखते हैं।

रसगंधर्व नाटक में मणि मधुकर ने राजा भोज की कथा का अत्यंत संक्षिप्त रूप में उल्लेख किया है। इस नाटक में अ और ब पात्रों के माध्यम से "खून" शब्द पर व्यंग्य कसा है तो "अ" तथा गायन मंडली के द्वारा राजनीतिक अत्याचार, जुल्म को रेखांकित करने का प्रयास किया है। निम्नलिखित वार्तालाप और समूहगान दृष्टव्य है -

"अ : (यकायक चिल्लाकर)
जागो राजा भोज
जागो गंगू तेली
खून, चारो, तरफ खून -
काला खून, हँरा खून, नीला खून, पीला खून।

ब : (जागकर) चोप्प। सुबह उठते ही खून पीने लग गया है, स्साला।

अ : (विक्षिप्त-सा) साले का खून चाबी-तेल का खून,
दाल में काले का खून।
कमली वाले का खून, इमली वाले का खून।
गोरे का खून, काँच-कटोरे का खून।
बिन पानी सब सून-खून-खून-
काला खून, गोरा खून।
जागो, जागो, लड़ाई शुरू हो चुकी है।
भागो, राजा भोज।
उठो गंगू तेली।"[27]

मुक्त छंद में लिखे गए लोक-गीत के द्वारा नाटककार ने यह दर्शाने की कोशिश की है कि कैदखाने में डाले गए कैदी राजा के आतंक से भयभीत हो जाते हैं। वे रात में सो गए हैं, इतने में अ कैदी चौंक कर जाग पड़ता है और एकाएक चिल्लाने लगता है। उसका चिल्लाना और विक्षिप्त-सा बन जाता उपर्युक्त कथा-गायन में सहज ही दिखाई पड़ता है।

रसगंधर्व नाटक के अन्त में नाटककार ने यह दर्शाया है कि अ, ब, स और द ये चार कैदी जो पहले शापयुक्त गंधर्व थे अब शापमुक्त हो गये हैं। यहाँ नाटककार ने "स", "ब" इन दो कैदियों के एक-साथ वार्तालाप के द्वारा यह दर्शाया है कि "युद्ध में न देवताओं की विजय होती है, न दानवों की - मनुष्य के संकल्पों की

विजय होती है।"[28] क़ैदियों के इस विचार पर नाटककार ने कथा-गान के द्वारा यह दर्शाया है कि आखिर में मनुष्य ही सबकुछ है। प्रत्येक मनुष्य कैद से मुक्त होना चाहता है। साथ ही साथ यह कामना रखता है कि जगत का मार्ग हमेशा कल्याण का मार्ग बन जाए। समूहगान की निम्नलिखित पंक्तियाँ दृष्टव्य हैं -

"जय हो, मानुष्य महाबली की जय हो।
जागे सृजन-ज्योति
तम का क्षय हो
जग का पंथ सदा हो,कल्याणमय।
उभरे - साहस, अग्नि, शक्ति जन की
टूटें - काल - बेडियाँ बन्धन की
खोलें - रस का रहस्य रंगजीवी
जग का पन्थ सदा हो, कल्याणमय।"[29]

शापमुक्त गंधर्वों का गंधर्व वेश में सहगान निम्नलिखित छायाचित्र में देखा जा सकता है -

गन्धर्व वेश में सहगान

मणि मधुकर ने **दुलारीबाई** नाटक में दुलारीबाई के पुश्तैनी जूतों पर एक ऐसा कथा-गायन लिखा है, जिसमें दुलारीबाई की अंधश्रद्धा तथा नदी के पानी में जूतों के थैले को फेंक देने का वर्णन है। पुश्तैनी जूतों के कारण दुलारीबाई पर अनेक बार आपत्ति आ जाती है और इसीलिए वह पुश्तैनी जूतों को मनहूस जूते समझकर नदी में फेंक देती है। पुश्तैनी जूतों की कहानी में कुछ जगह पर कथा-गायन का प्रयोग भी किया गया है। कुछ काव्यपंक्तियाँ दृष्टव्य हैं -

"भूल गई सब राग-रंग-सुख-साज दुलारीबाई
पुरखों के जूतों ने ऐसी हालत बुरी बनाई
एक-एक पल में हज्जारों कष्ट भर गए, जूते
चैन नहीं दिन-रात कि नींद हराम कर गए, जूते
डूबी हुई सोच में वह तभी आई नदी के किनारे
खड़ी रही चुप लगी देखने लहरों को मन मारे
हक्कीबक्की सी थी उलझन और परेशानी में
जूतों वाला थैला उसने फेंक दिया पानी में
दूर बह गया थैला तब दिल ने कुछ राहत पाई
हाथ नदी मैया को जोड़ के चली दुलारीबाई"[30]

मणि मधुकर के **इकतारे की आँख** नाटक में काशी के लोगों की वृत्तियों पर प्रकाश डालने के लिए कथा-गायन का बड़ा ही मार्मिक और सटीक प्रयोग किया गया है। निम्नलिखित काव्यपंक्तियाँ दृष्टव्य हैं -

"रांड, सांड, सीढ़ी, सन्यासी
इनसे बचे सो सेवे कासी
कासी घाट-घाट, धनिकों के ठाट-बाट की
कासी पंडित-मुल्लाओं के राजपाट की
कासी ढोंग दिखावे की, कासी छल-बल की
लगा कबीरा को, कासी काले दलदल की
कासी धरम-धौंस की, कासी अनाचार की"[31]

कई बार मणि मधुकर ने दृश्य परिवर्तन के लिए कथा-गायन किया है। इकतारे की आँख इसका उत्कृष्ट उदाहरण है।

क· <u>नृत्य-गान के विशिष्ट प्रयोग</u>

मणि मधुकर ने अपने नाटकों में मानव जीवन की असंगतियाँ तथा लोक-नाट्य की विभिन्न शैलियाँ ध्यान में रखकर नृत्य-गान के कुछ विशिष्ट प्रयोग किए हैं, जो बड़े ही अच्छे हैं। अभिनेयता की दृष्टि से उनका महत्त्व निर्विवाद है। ये नृत्य-गान दर्शकों को आकर्षित कर सकते हैं।

रसगंधर्व नाटक में मणि मधुकर ने आज लेखकों को मिलनेवाला पुरस्कार पर व्यंग्य किया है और पुरस्कार तिरस्कार का भी विषय बन जाता है, ऐसा कहा है। पुरस्कार के अवसर पर युवती नाचती दिखाई देती है और अ, ब, स, द और लेखक पुरस्कार से संबंधित गीत कीर्तन शैली में प्रस्तुत करते हैं। निम्नलिखित पंक्तियाँ दृष्टव्य हैं -

युवती : (नाचती हुई) सावधान····सावधान····सावधान।
खींचो चोटी।
पकड़ो कान।
आया आया धम-धम करता
ज्ञानपीठ का लखट किया आगे।
सारे भूत-प्रेत जागे।

अ,ब,स,द : सारे भूत-प्रेत जागे।

युवती : भूतों ने भूतों को पहनाये पुष्पहार -

लेखक : जय पुरस्कार, जय पुष्पहार।

युवती : जय तिरस्कार, जय तिरस्कार

अ,ब,स,द : जय तिरस्कार, जय पुरस्कार।

(यह कीर्तन कुछ क्षण चलता है।)[32]

मणि मधुकर ने रसगंधर्व नाटक में भजन शैली का संवादात्मक प्रयोग बड़ी कुशलता के साथ किया है और नाटक का सर्व क्षेत्र में प्रवेश दिखलाया है। इसमें युवती, लेखक और चार कैदी अ, ब, स, द सबका नृत्य-गानयुक्त अभिनय देखने को मिलता है। यथा -

"लेखक : नाटक लोकसभा में, नाटक शोकसभा में -
युवती : नाटक ब्रह्मपुरी में, नाटक इन्द्रपुरी में -
अ : नाटक नदी-नाव में, नाटक गाँव गाँव में -
ब : आटक अखबारों में, नाटक दरबारों में -
स : नाटक हरियाणा में, नाटक महाराणा में -
द : नाटक चूल्हे-चौके में, नाटक धोखे में -
लेखक : नाटक दफ्तर में और नाटक चिडियाघर में -
सब : पर, नाटक नहीं थियटर में, तो नाटक कैसे हो ?"[33]

(भजन शैली में बोले गये ये संवाद एक झटके के साथ खत्म हो जाते हैं।)

रसगंधर्व नाटक के उत्तरार्ध में नाटककार ने यह दर्शाया है कि अ, ब, स, द और ह ये पाँच कैदी शापमुक्त होकर गंधर्व बन गए हैं। उन्होंने गंधर्व वेश धारण कर लिया है। उनको देखकर युवती (राजकुमारी) चकित होती है। एक बार मेघ गर्जना होती है और कुछ वस्त्र "ह" (सन्तरी) के सिर पर गिरते हैं। वह चौकता है। उसका लँगडापन खत्म हो जाता है और वह बैसाखी तथा बंदूक फेंककर नये वस्त्र पहनकर गंधर्व बन जाता है। उस समय गायक मंडली "ह" के मनोभावों को प्रकट करती है और "ह" बेसुध-सा नाचने लगता है। यहाँ "ह" अर्थात सन्तरी पाँचवा गंधर्व है। राजस्थानी शब्दों से युक्त कुछ काव्य पंक्तियाँ देखिए -

"कौन था झींडिया
कोन हो तुम
अबे आदमी की अइदुम।
अब तुमको होना है अपने में ही गुम
गुम और सुम

गुम और सुम
गुमसुम गुमसुम गुमसुम
तड़छुम तड़छुम तड़छुम।
कौन था झींडिया, कौन हो तुम ?
गुमसुम तड़छुम तड़झुम
गुमसुम तड़छुम तड़झुम"[34]

नाटककार मणि मधुकर ने **दुलारीबाई** नाटक में यह दर्शाया है कि कल्लू भांड राजा के वेश में दुलारीबाई के साथ शादीशुदा बन जाता है और यह भी कहता है कि वह दुलारीबाई से प्यार करता है। प्रथमतः दुलारीबाई कल्लू भांड को राजा के वेश में नहीं पहचानती है और वेशांतरित राजा के सामने ही कल्लू भांड को गालियाँ देती है। कल्लू भांड उसे समझाकर कहता है कि अब उन दोनों की शादी हो चुकी है। सात भांवरे पड़ चुके हैं। कल्लू भांड के इस बोल पर दुलारीबाई पुकारती है "कल्लू भांड" और उस समय कल्लू भांड रंगमंच पर नाचता ही रहता है। और नृत्य के साथ दुलारीबाई के प्रति अपना प्रेम भी व्यक्त करता रहता है। निम्नलिखित पंक्तियाँ दृष्टव्य हैं -

"ताक धिना धिन ताक धिना, मोहे चैन पड़े नहिं
तोरे बिना - मैंने तेरे कारन ही राजा का भेस लिया, जंजाल
किया और रानी तोहे बना लिया - अब पछतावे से क्या
होगा, घर-बार बसा - अरे ताक धिना धिन ताक धिना -
पल भर न जिऊंगा तोरे बिना····"[35]

तत्पश्चात कलई खुल जाती है कि कल्लू भांड राजाजी नहीं, बल्कि असली कल्लू भांड ही है।

नाटककार मणि मधुकर ने **बोलो बोधिवृक्ष** नाटक के उत्तरार्ध में वार्षिक राष्ट्रीय उत्सव संबंधी कुछ बैनर हाथ में लिये नाटक के पात्र नृत्य-गान करते दर्शाये हैं। विशेष बात यह है कि इस समय काके-लोकनर्तक लाले - डिस्को-डान्सर, नीनी - स्ट्रीट-

सिंगर और छीछी - नर्तकी के वेश में खूब ऊधम - उत्पात मचाते हुए प्रवेश करते हैं। उनके हाथों में बेनर हैं - "अपना उत्सव", "फेस्टिवल ऑव आर्यावर्त", "कॉमेडी में रोना है", "ट्रेजड़ी में हँसना है।"[36]

इस समय "मिले सुर मेरा तुम्हारा तो उत्सव चले हमारा" गीत सामूहिक रूप में गाया जाता है और उपर्युक्त सब पात्र नाचते रहते हैं। नाटककार ने इस नृत्य-गान के द्वारा सरकारी उत्सव-कार्यक्रम पर करारा व्यंग्य किया है। आधुनिक राजनीति पर प्रकाश डाला है। यह दृश्य पौर्वात्य तथा पाश्चात्य नृत्य-गान का संमिश्र रूप है।

ख· <u>ढोलक नृत्य गान प्रयोग</u>

नाटककार मणि मधुकर ने अपने नाटकों में ढोलक नृत्य-गान का भी कुछ मात्रा में सुन्दर प्रयोग किया है, जो अभिनेयता की दृष्टि से विशेष उल्लेखनीय है। बुलबुल सराय नाटक में मणि मधुकर ने मंगलाचरण का एक नया तरीका उपस्थित किया है और इसमें यह दर्शाया है कि नट कुछ देर तक ढोलक बजाता है और फिर नटी के संग गाता है। निम्नलिखित पंक्तियाँ दृष्टव्य हैं -

"रे ढोला, ढोल-मँजीरा बाजे रे
काली छींट को घाघरो नज्जारा मारे रे
हे sss सिमरूँ माता शारदे, ब्रह्मा-विस्नु-महेस
सब देवों का "बॉस" है मोटा गणेस
हे sss हुआ तमाशा जोर का, धूम मची चौफेरे
देख नटी को लग गया, अजी रूपयों का ढेर"[37]

बुलबुल सराय नाटक में मणि मधुकर ने "क" न्यायाधीश के फैसले पर करारा व्यंग्य किया है। नटी का हार चोर चुराता है और वही हार रिश्वत के रूप में न्यायाधीश को देता है। न्यायाधीश उस हार को झटपट अपनी जेब में डाल लेता है और चोर के पक्ष में ही निर्णय देता है। नट की पत्नी उस समय तक चोर के पास रहे, जब तक - कि वह नये पुत्र को - प्राप्त - कर ले। उस समय नट-नटी रोते हैं और एक स्थल जाकर उनका रोना विराट हास्य में

बदल जाता है। उस समय गायक मंडली न्यायाधीश के न्याय पर व्यंग्य करती है और ढोलक नृत्य-गान प्रस्तुत करती है। निम्नलिखित पंक्तियाँ दृष्टव्य हैं -

"रे ढोला, ढोल-मँजीरा बाजै रे
काली छींट को घाघरो नज्जारा मारै रे
हे sss उल्टी गंगा बह चली, मच गई बंदर-बाँट
नियम न्याय के कंठ में, ठाडी लग गई गाँठ
रे ढोला, ढोल-मँजीरा बाजै रे"[38]

बुलबुल सराय नाटक के अन्त में भी नाटककार ने ढोलक गान-नृत्य का प्रयोग किया है। मंच पर मानो प्रेत ही नाच रहा हो ऐसी कल्पना करके "बुझने न पाए आग मन की जलती रही"[39] लोक-गीत का प्रयोग किया है। नाटककार ने कामाख्या देवी के मन्दिर में भी नट-नटी और भक्तों का ढोलक नृत्य-गान दर्शाया है, जो अभिनय दृष्टि से लाजवाब है।

ग· <u>हास्य रस-व्यंग्य प्रयोग</u>

मणि मधुकर ने अपने नये नाटक **बोलो बोधिवृक्ष** में हास्य रस का एक नया प्रयोग दर्शकों के सामने प्रस्तुत किया है। नाटककार को फांसी दी गयी है, ऐसा समझकर प्रधानमंत्री कविता में नाटककार की मृत्यु पर एक शोक-संदेश लिखते हैं। इस शोक संदेश में नाटककार को संबोधित करते हुए प्रधानमंत्रीजी लिखते हैं - "हे नाटककार तुम्हारी मृत्यु पर मुझे दुःख है, किन्तु इस दुःख में भी एक सुख है, मैंने सबकुछ किया है - देशहित में। मैं तो देश का हूँ, खाता हूँ सूखे चने, पहनता हूँ ढीला पाज्जामा, हरे कृष्णा, हरे रामा।"[40] मंत्री महोदय के इस शोक-संदेश के बाद "पकड़ो-पकड़ो" का शोर, फिर चुप्पी, फिर "राष्ट्रीय जल्लाद जिंदाबाद" के नारे लगाये जाते हैं। ये नारे लगाते समय बेतहाशा हँसते हुए काके, नीनी, लाले और छीछी मंच पर प्रवेश करते हैं। उनकी इस हँसी को नाटककार ने निम्नलिखित वार्तालाप मे व्यक्त किया है और हास्य-रसात्मक अभिनय को दर्शाया है। यथा -

"लाले, नीनी : अबे नाटककार - हा हा हा ही ही ही

काके, छीछी : तूने पहले नाटक लिख-लिख कर हमें हँसाया -
हा हा हा ही ही ही - फिर तूने हा हा हा ही ही ही-

लाले, नीनी : फिर तूने - अपनी फाँसी के सीन में भी हमें खूब हँसाया,
हा हा हा हा ।

काके : ते तो नहीं मरा - हा हा हा हा -

नीनी : लेकिन तूने हमें हँसा-हँसाकर मार डाला - ही ही ही ही-[41]

घ· मुद्राभिनय के प्रयोग

मणि मधुकर ने अपने रसगंधर्व, बुलबुल सराय और बोलो बोधिवृक्ष नाटकों में मुद्राभिनय के कुछ प्रयोग दर्शाया हैं। रसगंधर्व नाटक में पुतली को युवती के रूप में सजाने का कार्य दर्जी करता है और यह पुतली एक सुन्दर युवती बन जाती है। इस साज शृंगार का वर्णन "लेखक" करता है और उस वर्णन के अनुरूप "स" अर्थात दर्जी भाव-भंगिमाएँ प्रदर्शित करता है और युवती अविचल खड़ी रहती है। मुद्राभिनय का यह प्रयोग दृष्टव्य है - "दर्जी ने पुतली को जोधपुरी लहँगा, जयपुरी बन्धेज की चुनड़ी, बीकानेरी अँगिया और खास जालोरी बूटेदार जूतियाँ पहनाकर अप्सरा की भाँति सजा दिया। फिर उसने पुतली के बाल सँवारे, माथे पर तिलक लगाया और आँखों में काजल। कानों में कुंडल, गले में हार, हाथों में चूडियाँ पहनाकर उसने भरी-भरी नज़र से पुतली को देखा और सुध-बुध खो बैठा।"[42]

रसगंधर्व नाटक के पूर्वार्ध में अफसर द्वारा युवती का निरीक्षण करना और नेत्र बंद कर ध्यानमग्न हो जाना तथा उत्तरार्ध के प्रारंभ में युवती और लेखक का करबद्ध मुद्रा में मंच पर खड़े हो जाना मुद्राभिनय के उदाहरण हैं।

बुलबुल सराय नाटक में आ, ई, क और ख जंगल बन जाते हैं और नट यह कल्पना करता है कि "क" पेड़ है, "ख" झाडी है, "आ" भालू है और "ई" लोमड़ी है। ये सब अपनी-अपनी दशा के अनुसार मुद्राभिनय करते हैं।[43] उसी नाटक

में "ख" किसान के रूप में झाड़-झंखाड़ काटने, बैल हाँकने और हल जोतने की मुद्राएँ दर्शाता है।[44]

बोलो बोधिवृक्ष नाटक में काके, लाले, नीनी और छीछी का प्रधानमंत्री के शपथ-ग्रहण समारोह के समय हाथों से अंधकार फैला देना[45], काके और लाले का बोधिवृक्ष को गोली से उड़ा देने का अभिनय[46] तथा बोधिवृक्ष के प्राइम मिनिस्टर बन जाने पर काके, लाले, नीनी और छीछी का मानो प्रेस कान्फ्रेंस में बैठ जाना[47] मुद्राभिनय के उत्कृष्ट उदाहरण हैं।

च· <u>अंधकार का पात्र के लिए प्रयोग</u>

नाटककार मणि मधुकर ने **इकतारे की आँख** के पूर्वार्ध और उत्तरार्ध में अंधकार का एक पात्र के रूप में प्रयोग किया है। अंधकार रूपी पात्र का यह प्रयोग केवल कबीर को चेतावनी देने के लिए ही किया गया है। नाटक के पूर्वार्ध में अंधकार रूपी पात्र का प्रयोग कबीर के अंतर्मन को दर्शाने के लिए किया है। निम्नलिखित वार्तालाप देखिए -

"**अन्धकार** : तुमने मुझे पहचाना, कबीर ?

कबीर : हां तुम अंधकार हो। अकेला पाते ही मुझे घेर लेते हो।

अन्धकार : तुम बहुत दूर तक भटक आए, कबीर ।

कबीर : भटकाव मेरे भीतर है, बाहर नहीं (रुककर) पूरे बारह बरस तक दुनिया की खाक-छानकर मैं काशी लौट आया हूँ।"[48]

नाटक के उत्तरार्ध में अंधकार में अकेला कबीर बैठा रहता है, तब मंच पर अंधकार और कबीर का वार्तालाप होता है। इस वार्तालाप में कबीर के क्रांतिकारी विचार, उसका समाज-सुधारक रूप और अपने अंत की आहट का वार्तालाप के माध्यम से दिखाया गया है। निम्नलिखित वार्तालाप दृष्टव्य है -

"**अन्धकार** : क्या सोच रहे हो कबीर ?

कबीर : सोच रहा हूँ कि बापू और मां ठीक ही कहा करते थे - जो लोग अन्याय के तले दबते-पिसते धूल हो गए हैं, उन्हें अब आंधी बनकर

ऊपर उठना होगा।

अन्धकार : यानी तुम, अपने अन्त को पहचानते हो।

कबीर : पहचानता हूँ। बापू और मां मुझे रास्ता दिखा चुके हैं।[49]

अंधकार को एक अमूर्त पात्र बनाकर और मंच पर अंधकार में कबीर को उपस्थित कर नाटककार ने वाचिक अभिनय को परिलक्षित करते हुए, उन दोनों का वार्तालाप के माध्यम से जो एक नया प्रयोग किया है, वह निःसंदेह एक अभिनव और सार्थक प्रयोग है। जिस प्रकार हम रेडियो नाटक में उस नाटक के पात्रों को देख नहीं पाते, लेकिन उनकी बोल-चाल, भाव-भंगिमाएँ आदि को समझ सकते हैं। उसी प्रकार यहाँ हम अंधकार और कबीर के विचारों को समझ सकते हैं।

छ· **एक पात्र अनेक भूमिकाएँ : विशिष्ट प्रयोग**

मणि मधुकर ने अपने कुछ नाटकों में पात्रों के अभिनय के बारे में एक नया प्रयोग प्रस्तुत किया है। एक अभिनेता (अभिनेत्री) अनेक पात्रों की भूमिकाएँ रंगमंच पर अदा कर सकता है। दुलारीबाई का प्रथम मंचन "अनामिका", कलकत्ता की ओर से कला मंदिर में 3 अक्तूबर 1976 को किया गया। इस नाटक में कुल सोलह पात्र हैं और कुछ गायक मंडली भी हैं। नाटक में प्रयुक्त सोलह पात्रों का अभिनय केवल पाँच रंगकर्मियों ने किया है, जिसका विवरण इस प्रकार है -[50]

अ·क्र·	अभिनेता/अभिनेत्री	नाटक में प्रयुक्त पात्र	पात्र संख्या
1·	आभा जालान	अभिनेत्री, दुलारीबाई	2
2·	शरद सेठ	सूत्रधार, ननकू मोची, पटेल	3
3·	अशोक लाठ	दूसरा अभिनेता, पुतला-एक, कल्लू भांड	3
4·	रामावतार बागला	पुतला-दो, चिमना मांझी, फर्जीलाल	3
5·	प्रदीप अरोडा	पहला अभिनेता, ब्रह्मा, कटोरीमल, गंगाराम, ईश्वर	5

उपर्युक्त विवरण से यह स्पष्ट है कि दुलारीबाई नाटक में एक अभिनेत्री आभा जालान ने दो नारी पात्रों की भूमिकाएँ अदा की है। उसी प्रकार अभिनेता शरद सेठ ने तीन अशोक लाठ ने तीन, रामावतार बागला ने तीन और प्रदीप अरोडा ने पाँच भूमिकाएँ मंच पर अदा की हैं। यहाँ यह भी ध्यान में रखने की आवश्यकता है कि अभिनेता या अभिनेत्री को पात्रों के क्रिया-व्यापारों के अनुसार अपनी आवाज में आरोह-अवरोह का प्रयोग करना चाहिए। पात्रों की वेशभूषा में भी परिवर्तन आवश्यक है। वेशभूषा के लिए एक कुशल कर्मचारी की आवश्यकता यहाँ अपेक्षित ही है। गायन, संगीत आदि की गुंजाइश भी प्रासंगिक रूप में और पात्रों के भिन्न-भिन्न प्रकारों के अनुसार आवश्यंभावी है। कुशल अभिनेता/अभिनेत्री ही किसी नाटक में एक से अधिक भूमिकाएँ मंच पर अदा कर सकते हैं।

दुलारीबाई नाटक की भाँति अन्य नाटकों - रसगंधर्व, बुलबुल सराय तथा इकतारे की आँख - में एक ही अभिनेता/अभिनेत्री द्वारा अनेक पात्रों की भूमिकाएँ अदा करने का प्रयोग किया गया है। विशेष बात यह है कि नाटककार इस प्रयोग में कामयाब हुआ है। इस प्रकार का प्रयोग हिन्दी में मोहन राकेश के "आधे-अधूरे" तथा डॉ॰शंकर शेष के "फंदी" नाटक में भी किया गया है।

इकतारे की आँख नाटक में कुल बत्तीस पात्र है। यहाँ नाटककार ने एक विशेष सूचना करके यह बताया है कि "निर्देशक की सूझ-बूझ और अभिनय पक्ष में फेर-बदल के साथ ये नाटक कुल दस जनों के द्वारा मंचीत किया जा सकता है।"[51]

3· प्रकाश-योजना के अभिनव प्रयोग

नाटक की रंगमंचीय प्रस्तुति का एक महत्त्वपूर्ण तत्व प्रकाश-योजना है। प्रकाश योजना के कारण आज के नाटक में दृश्यबंध, वेशभूषा, मंचसज्जा, ध्वनि, संगीत आदि के प्रयोग में परिवर्तन दिखाई देता है। आजकल किसी विशिष्ट पात्र को अथवा किसी विशिष्ट प्रतीकात्मक दृश्य को दिखलाने के लिए "स्पॉट लाईट" का प्रयोग किया जाता है। इसकी वजह से उस पात्र या दृश्य की प्रभावात्मकता बढ़ जाती है। आज का युग

यांत्रिक युग है। अतः आधुनिक रंगमंच पर प्रकाश-योजना के अंतर्गत साईक्लोरामा के माध्यम से रंगमंच पर आँधी, तूफान, बारिश, सूर्योदय, सूर्यास्त आदि को स्लाईड-इफेक्ट प्रोजेक्ट की सहायता से दिखाया जा सकता है। प्रकाश योजना के माध्यम से मुख्य दृश्यबंध को मंच के विभिन्न भागों में विभाजित भी किया जा सकता है। आजकल नाटक के अंक-विभाजन दृश्य-विभाजन के लिए प्रकाश योजना का उपयोग किया जाता है। पात्रों के अभिनय की कुछ विशिष्ट भाव-भंगिमाओं को व्यक्त करने के लिए भी प्रकाश-योजना का प्रयोग किया जाता है।

मणि मधुकर के नाटकों की एक विशेषता यह भी है कि उन्होंने परम्परागत अंक-विभाजन की जगह अपने नाटकों में पूर्वार्ध और उत्तरार्ध का प्रयोग किया है। मणि मधुकर के **रसगंधर्व**, **बुलबुल सराय** तथा **बोलो बोधिवृक्ष** नाटकों में नाटकों के पूर्वार्ध और उत्तरार्ध की विभाजन-रेखा खिंचने के लिए प्रकाश योजना का प्रयोग किया है। सामान्यतया पूर्वार्ध के अंत में मंच पर धीरे-धीरे अंधकार फैल जाता है और पूर्वार्ध की समाप्ति हो जाती है। उत्तरार्ध के प्रारंभ में सामान्यतया प्रकाश अथवा प्रकाशवृत्त (स्पॉट लाईट) को दर्शाया गया है। इस प्रकार की प्रकाश योजना का यह प्रयोग निश्चय ही अभिनव प्रयोग है, जो दर्शकों के लिए आकर्षक बन जाता है।

मणि मधुकर का **दुलारीबाई** नाटक कई दृश्यों में विभाजित है। दृश्य परिवर्तन के लिए मणि मधुकर ने प्रकाश योजना का ही प्रयोग किया है। दृश्य परिवर्तन को प्रकाश के माध्यम से दिखाना आधुनिक रंगमंच का एक नया तंत्र है। दुलारीबाई नाटक के मंगलाचरण का दृश्य, हाट का दृश्य, मन्दिर का दृश्य, पटेल की पंचायत का दृश्य, जंगल का दृश्य और दुलारीबाई के स्वप्न समाप्ति का दृश्य इ·के लिए नाटककार ने प्रकाश योजना का ही प्रयोग किया है। यह सार्थक प्रयोग है, इसमें कोई संदेह नहीं।

नाटककार मणि मधुकर ने **रसगंधर्व** नाटक के पूर्वार्ध में जेल का दृश्य दिखाया है और रात की समाप्ति के लिए अँधेरा और सुबह के आगमन के लिए प्रकाश का प्रयोग किया है। रात में अ, ब, स, द सो जाते हैं और सुबह की रोशनी में "अ" अचानक चौंककर जाग पड़ता है और एकाएक चिल्लाता है -

"जागो राजा भोज
जागो गंगू तेली"[52]

इस प्रकार नाटक के प्रारंभ में रात की समाप्ति हो रहने का और सुबह के आगमन का दृश्य क्रमशः अँधेरा और प्रकाश के द्वारा सूचित किया गया है।

नाटक के उत्तरार्ध में नाटककार ने जेल के दिखाई देने वाले कुछ भागों पर फैल जाने वाले प्रकाश के कारण जेल कैसे दिखाई देती है, इसका परिचय दिया है। साथ ही साथ अ, ब, स, द की विभिन्न दशाओं को भी दशार्या है, जो उनके नित्य कर्म की पहचान है। जैसे -

> "सबसे पहले जेल की ऊँची, भद्दी दीवार चमकती है। - फिर कोने में रखे हुए तसले, बाल्टी, लोटे, स्टूल आदि सामान को टटोलती हुई रोशनी अ, ब, स, द के चहरों पर झुक जाती है। द काठ पर रन्दा चला रहा है। स पायजामा सी रहा है और अ निठल्ला-सा कभी-कभी जादू की अँगूठी को जमीन पर घिसने लगता है।"[53]

रसगंधर्व नाटक के उत्तरार्ध के प्रारंभ में नाटककार ने प्रकाशवृत्त का (स्पॉट लाईट) का प्रयोग किया है। प्रकाशवृत्त बनते ही मंच के अग्रभाग में युवती और लेखक करबद्ध मुद्रा में खडे दिखाई देते हैं और गणेश स्तोत्र की कुछ पंक्तियाँ संस्कृत में कहकर दर्शकों का ध्यान आकृष्ट करते हैं।

मणि मधुकर ने बुलबुल सराय नाटक में दो बार प्रकाशवृत्त का प्रयोग रंग-संकेत के रूप में किया है। नाटक में "आ" और "ई" पात्र क्रमशः राजमाता और राजकन्या है, लेकिन राजा प्रचण्डसेन उन दोनों को निष्कासित करता है और एक दिन वे दोनों एक पगडंडी से चलकर सराय में पहुँचती हैं। उनके पदचिह्न देखकर "क" और "ख" यह फैसला करते हैं कि साधु बनने से कोई लाभ नहीं, अब पुनश्च गृहस्थाश्रम में ही प्रवेश करने की आवश्यकता है। "क" यह "ख" से उम्र में बड़ा होने के कारण बड़े पांवों वाली स्त्री को अपनी मानता है और "ख" छोटे पांवों वाली को अपनी समझता है। इसी कारण वे उन स्त्रियों के पदचिह्नों के पीछे-पीछे चलते हैं। उस यात्रा में उन्हें दो

स्त्रियाँ चुपचाप बैठी हुई और उदास दिखाई देती हैं। तब "ख" सोचता है कि ये दोनो स्त्रियाँ अश्रुसिक्त नयनों से मानो क और ख की ही प्रतीक्षा कर रही हो। इस प्रसंग में उन दो स्त्रियों पर प्रकाशवृत्त का प्रयोग किया जाता है और दर्शक यह देख पाते हैं कि ये दोनों स्त्रियाँ राजमाता और राजकन्या होकर भी दुःखी हैं। उनकी आँखों से आँसू बह रहे हैं।[54]

प्रस्तुत नाटक के उत्तरार्ध के प्रारंभ में नट और नटी एक-दूसरे की ओर पीठ कर खड़े दिखलाई देते हैं। उन दोनों पर स्पॉट लाईट का प्रयोग दिखलाया गया है और उस समय वे दोनों भगवान, विष्णु और लक्ष्मी की कमलशैया के बारे में चर्चा करते दिखाई देते हैं।[55]

इकतारे की आँख नाटक में मणि मधुकर ने कोतवाल की कचहरी का दृश्य दर्शाया है। उसमें कबीर को बंदी दिखाया गया है। उस समय मंच पर हलका-सा प्रकाशवृत्त कबीर को दर्शाता है। इस समय कबीर इकतारे के तार को अनमने भाव से छेडते हैं लेकिन बजा नहीं पाते। प्रकाशवृत्त का यह प्रयोग कबीर के बंदी रूप को अभिव्यक्त करता है।[56]

बोलो बोधिवृक्ष नाटक में नाटककार ने दो अलग अलग प्रकाशवृत्तों का प्रयोग किया है और उनमें काके और लाले, नीनी और छीछी आपस में गुस्सा प्रकट करते हुए दर्शाये हैं। उस समय बोधिवृक्ष कहता है कि हम सबकी एक ही परेशानी है, एक ही कहानी है और उस कहानी में एक निरर्थक खिंच तानी है।[57]

बोलो बोधिवृक्ष नाटक में नकाबपोश-एक और नकाबपोश-दो ऊलजलूल नाटककार की कहानी पूर्व दीप्ति शैली में व्यक्त करने वाले दो व्यक्ति हैं। वे काके, लाले, नीनी और छीछी के मंच से जाने पर परेशान दिखाई पड़ते हैं। लेकिन उनकी आँखों पर बल्ब रहस्यपूर्ण ढंग से टिमटिमाते रहते हैं। बल्ब के माध्यम से प्रकाश योजना का प्रयोग दोनों नकाबपोशों द्वारा नाटककार की करतुतें दिखाने का वाहक है। बल्बों की प्रकाश योजना द्वारा ऊलजलूल नाटककार के जीवन का रहस्य खोलने का यह एक उल्लेखनीय प्रयोग है।[58]

उक्त विवेचन से यह स्पष्ट है कि नाटककार मणि मधुकर ने पात्रों की मनःस्थिति उनके क्रिया-कलाप तथा कुछ वैशिष्ठयपूर्ण दृश्य (हाट, मंदिर इ·) दर्शाने के लिए प्रकाश योजना का सार्थक प्रयोग किया है। इस प्रकाश योजना में प्रकाशवृत्त (स्पॉट लाईट) का प्रयोग पात्रों की मनोदशा दिखाने के लिए किया गया है।

4· <u>ध्वनि एवं संगीत के औचित्यपूर्ण प्रयोग</u>

रंगमंच के विविध सहायक तत्वों में ध्वनि और संगीत का प्रयोग अपनी विशिष्टता रखता है। नाटककार ध्यान और संगीत का उपयोग प्रायः नाटक में प्रयुक्त पात्रों का कार्य-व्यापार तथा उनकी मनःस्थितियाँ दर्शाने के लिए करता है। वातावरण निर्मिति की दृष्टि से भी ध्वनि और संगीत के आयोजन का महत्त्व निर्विवाद है। इस दृष्टि से मणि मधुकर के नाटकों में भी ध्वनि और संगीत के कुछ औचित्यपूर्ण प्रयोग दिखाई पड़ते हैं।

रसगंधर्व नाटक में मणि मधुकर ने नगाड़े की ध्वनि का औचित्यपूर्ण प्रयोग किया है। नाटक के प्रारंभ में जब चारों कैदी कूड़े के ढेर पर इस तरह टूट पड़ते हैं मानो उसमें से अपने लिए कुछ पाना चाहते हैं। उस समय नाटककार ने "होशाSS।" की पुनरावृत्ती करके यह दर्शाया है कि नेपथ्य में जैसे कोई युद्ध हो रहा है और उसका कोलाहल तेज हो उठा है। नेपथ्य में नगाड़ो की ध्वनि सबको सावधानी बरतने के लिए प्रयुक्त की गयी है। ब, स, द होश्याSS एक-साथ करके सावधानी का इशारा देते हैं। इस समय नेपथ्य में बजने वाली नगाड़े की ध्वनि भी सावधानी को सूचित करती है।[59]

प्रस्तुत नाटक के अंत में शापित गंधर्व शापमुक्त होकर गंधर्वों के रंग-बिरंगी वस्त्र पहनते हैं। कैदियों का गंधर्व के रूप में अवतरण दिखाते समय मणि मधुकर ने नगाड़े के हलके-हलके बजने का रंग-संकेत दिया है। नगाड़े का यह बजना गंधर्वों की खुशी का संकेत है। नाटक के अंत में नगाड़ के बजने का प्रयोग पाँच गंधर्वों की खुशी का परमोच्च बिंदु है। इस समय ताल पर पांव मिलाते हुए सभी पात्र मंच की इस तरह परिक्रमा करते हैं मानो उनके पंख लगे हो। अ, ब, स, द, ह पार्श्व में

क्रमशः लाल, हरे, पीले, नीले और सफेद ध्वज लाकर प्रतिष्ठित करते हैं और युवती के हाथों में दो रंगीन झंडियाँ दिखाई देती है। यहाँ नगाड़े की ध्वनियाँ पाँचों गंधर्वों और युवती (अप्सरा) की खुशी का संकेत करती हैं। पाँचो गंधर्वों की खुशियों का यह प्रसंग नगाड़े की ध्वनि के द्वारा नाटककार ने व्यक्त किया है।[60]

सन्तरी के बैसाखी के सहारे मंच पर होने वाले प्रवेश में बैसाखी की ठनक भी दर्शकों को भावविभोर करती है।[61] प्रस्तुत नाटक में नाटककार ने प्रासंगिक रूप में कौओ की कांव कांव और अन्य पक्षियों के क्रूर स्वरों को भी उद्घाटित किया है, जो वातावरण निर्मिति के लिए विशेष सहायक ध्वनि संकेत हैं।[62] गंधर्वों के शापमुक्त होने पर नाटक में मेघ गर्जना का दो बार प्रयोग किया गया है, वह अद्भुत चमत्कार या लीला का ही द्योतक है।[63]

मणि मधुकर ने अपने बुलबुल सराय नाटक में पेडों के हिलने, पक्षियों के चीखने तथा सन्नाटे के सायं-सायं करने की ध्वनियों को प्रासंगिक रूप में प्रयुक्त किया है। क और ख गृहस्थ से सन्यासी बनते हैं और सन्यासी से गृहस्थ बनने की सोचते हैं। क यह फैसला करता है कि पगडंडी से गुजरने वाली स्त्री जिसके पैर बड़े हैं, वह उसकी स्त्री बन जाए। यह फैसला न्यायोचित दिखाने के लिए उपर्युक्त ध्वनियों का आयोजन सांकेतिकता का सुन्दर प्रयोग है।[64]

इस नाटक में क और ख का क्रमशः ई और आ के साथ विवाहबद्ध हो जाना, एक तरह से अनमेल विवाह का द्योतक है। अतः इस घटना पर शहनाई वादन और आकाशवाणी से प्रसारण का प्रयोग पूरी तरह से व्यंग्यात्मक है। क का मंतव्य देखिए -

> "बी·बी·सी·, वॉयस ऑव अमेरिका, मास्को रेडियो - सब जगह से अमेरिका, रूस, इंग्लैंड और ऐसे ही कई मुल्कों के प्रसीडेण्ड-प्राइम मिनिस्टर हमारी शादी के अवसर पर शुभकामनाएँ ब्राडकास्ट कर रहे हैं।"[65]

सम्राट प्रचण्डसेन की मृत्यु पर नेपथ्य में रोने-धोने की आवाज़ें और आर्तनाद दुःखद घटना के सांकेतिक प्रयोग हैं।[66]

इकतारे की आँख नाटक में कबीर के इकतारे का बजना बड़ा ही प्रासंगिक तथा मार्मिक है। कबीर के दोहों और पदों को व्यक्त करने के लिए तथा उनकी विचारधारा को संप्रेषित करने के लिए इकतारे का बीच-बीच में बजना, एक सार्थक प्रयोग है।[67]

इकतारे की आँख नाटक के उत्तरार्ध में कारुणिक संगीत का तीव्र बन जाना तथा अचानक संगीत के भीतर से भयंकर कोलाहल फूटना एक सांकेतिक प्रयोग है। इस समय "मारो-मारो" की आवाजें भी नेपथ्य से उठती हैं। उस समय एक नौजवान (कमाल), जिसके बाल बिखरे हुए हैं, कपडे अस्तव्यस्त हैं और जो भयाक्रांत है - मंच पर प्रवेश करता है, तब मंच पर पत्थरों की बौछार होती है, जिसकी वजह से लोई एक आड में छिप जाती है। यह नौजवान जमीन पर औंधा पड़ा हुआ दिखलायी देता है। एक पत्थर उसके पास गिरता है तो वह गाली देता हुआ करवट बदलता है। इस समय कारुणिक संगीत का तीव्र हो जाने और भयंकर कोलाहल फूट जाने का प्रयोग नौजवान (कमाल) के विद्रोह को अभिव्यक्त करने के लिए किया गया है। निम्नलिखित वार्तालाप दृष्टव्य है -

"**नौजवान** : कोन है ? (नशे के कारण स्वर लड़खड़ा रहा है) हरामजादे-भाग-भाग यहां क्या है ? (फिर नजदीक से पत्थर गिरता है) ओय, भैन के भड़वे। काहे अधम मचा रहा है ? बैठकर पत्थर उठा लेता है। ("मारो-मारो" की आवाजें दूर चली जाती है) पत्थर। स्साले पत्थर फेंक रहे हा मुझपर।

लोई : तुमपर नहीं, मुझपर।"[68]

बोलो बोधिवृक्ष नाटक में नाटककार मणि मधुकर ने मंगलाचरण की विडम्बना के साथ ही साथ आधुनिक मानव जीवन और आधुनिक राजनीति पर ध्वनि-प्रयोग के माध्यम से प्रकाश डाला है। अंधकार में ध्वनि प्रयोग का इस्तेमाल इस प्रकार किया गया है -

"बिजली की कडक और कौंध। गोलियों की आवाज। चीख-पुकार। जै-जैकार। गजल-"हंगामा है क्यों बरपा थोडी-सी जो पी ली है।" स्वरः "मुझे मारो मत, मुझे छोड दो। आह, मेरी बच्ची।" गीत का एक टुकडा - "दमादम

मस्त कलंदर।" ··· ट्रकों और जीपों का शोर।"[69]

मणि मधुकर ने ध्वनि और संगीत का प्रयोग मुख्यतया आज की राजनीतिक असंगतियाँ, वातावरण निर्मिति ओर पात्रों के मनोभावों को अभिव्यक्त करने के लिए किया है, जो सार्थक प्रयोग की विशिष्टता है।

5· रंगमंचीय प्रस्तुति और दर्शकीय-पाठकीय संवेदनाएँ : -

नाटक एक सामुहिक कला है, जिसमें नाटककार अभिनेता, अभिनेत्री, निर्देशक तथा अन्य रंगकर्मी आदि लोगों का महत्वपूर्ण योगदान अपेक्षित रहता है। इस सामूहिक कला में नाटककार का योगदान अपनी विशिष्टता रखता है। नाटक एक दृश्यकाव्य होने के कारण उस को देखने के लिए दर्शकों की आवश्यकता होती है। बिना दर्शकों के नाटक निष्प्राण बन जाता है। नाटक में जितना नाट्य् होगा, निर्देशक की जितनी कुशलता और प्रतिभा अग्रसर होगी और अभिनेता अभिनेत्री का अभिनय जितना उत्कट होगा दर्शक नाटक देखते समय उतनी ही दाद दे सकता है। अतः इसमें संदेह नहीं कि नाटक और दर्शकों का अन्योन्य संबंध है। नाटक देखने पर दर्शक अपनी कुछ प्रतिक्रियाएँ व्यक्त करते हैं। ये प्रतिक्रियाएँ कभी वैयक्तिक हो सकती हैं तो कभी सामूहिक। निर्देशक, नाटककार और पाठकगण भी कभी-कभी नाटक के प्रति अपनी प्रतिक्रियाएँ व्यक्त करते हैं। अतः ·नाटक समीक्षा में दर्शकीय, पाठकीय संवेदनाओं का महत्वपूर्ण स्थान है, जिसे भूला नहीं जा सकता। इसीलिए मणि मधुकर ने दुलारीबाई नाटक में दर्शकमण को ही देवता मानकर उनका स्तवन किया है।[70]

पहले नाटककार नाट्यालेख तैयार करता है और तत्पश्चात वह नाटक निर्देशक के निर्देशन में और अभिनेताओं की अभिनयकुशलता में प्रस्तुत किया जाता है। नाट्य्-प्रस्तुति में अन्य रंगकर्मियों का भी योगदान रहता है। कभी-कभी नाटककार स्वयं अपने नाट्यालेख को रंगमंच पर देखता है। रसगंधर्व नाटक का प्रथम मंचन मध्यप्रदेश कला परिषद द्वारा आयोजित रंगशिबिर की ओर से 1 दिसम्बर 1973 को रविन्द्र भवन भोपाल में हुआ। उसके निर्देशक ब·व·कारन्त थे। अपने नाट्यालेख की प्रथम प्रस्तुति के बारे में नाटककार मणि मधुकर की राय इस प्रकार थी - "रसगंधर्व को

सबसे पहले कारंथ ने भोपाल में खेला। मैं उसे देखने के लिए जयपुर से वहां गया। रंगशाला में दर्शकों के बीच नाटक को देखते हुए मुझे कई झटके लगे। मैंने कई स्थलों में ढीलापन महसूस किया, कुछ दृश्य कटे हुए और अप्रासंगिक लगे, कहीं-कहीं यह आभास भी मिला कि नाटक उलझ रहा हैं।"[71] तत्पश्चात मणि मधुकर ने इस नाट्यालेख में सुधार किया और आज रसगंधर्व इस नये रूप में पाठकों और प्रेक्षकों के सामने मौजूद है।

रसगंधर्व की प्रस्तुति विविध प्रकार से की गयी है। "रसगंधर्व में कारंत ने यक्षगान का पुट मिलाया, भानु भारती ने असंगत नाटकों वाली पाश्चात्य शैली का और गुरूचरणसिंह चन्नी ने उसे नुक्कड नाटक के रूप में खेला। जाहिर है कि लिखते समय मैंने (माणे मधुकर) ऐसी परिकल्पना नहीं की थी। मैंने यह सोचा भी नहीं था कि "रसगंधर्व" को चंडीगढ़ के एक चौराहे पर भारी भीड के बीच देखूंगा।"[72]

दुलारीबाई नाटक के मंचीय प्रयोग के बारे में नाटककार की यह राय है कि नाटक एक लोक-कथा द्वारा लिखा जाए और उस लोक-कथा के जरिए राजनीतिक और सामाजिक असंगतियों को नाटकीय आधार देकर गावों, कसबों, तक पहुँचाया जाए। मणि मधुकर के शब्दों में - "दुलारीबाई के डेढ़ सौ से अधिक प्रदर्शन देहाती इलाकों में हुए हैं। उसके गठन में यह गुंजाइश है कि अलग-अलग नाट्य-मंडलियाँ उसको नौटंकी,सौंग, रासधारी, माच, नाचा, तमाशा और जत्रा में बदलने के लिए कुछ हेर-फेर कर सकें, "खयाल" में तो वह लिखा गया है ही।"[73]

बुलबुल सराय नाटक देखने पर डॉ॰जयदेव तनेजा ने अपनी प्रतिक्रिया व्यक्त की है। उसके कुछ अंश इस प्रकार हैं - "निर्देशक ने डरे हुए चेहरों तथा फटी हुई आँखों वाले घुटे-दबे संत्रस्त लोगों की यातना को "त्राहिमाम् - त्राहिमाम्" के समवेत स्वर एवं टुच्ची खुदगर्जी को "स्वार्थी कहीं के" की वैविध्यपूर्ण पुनरावृत्ति के माध्यम से नाटक के आरंभ में ही भली-भाँति रेखांकित कर दिया। यहाँ मटमैले काले वस्त्रों, भूरी कत्थई-सी पुष्ठभूमि तथा लाल प्रकाश का प्रयोग अत्यंत प्रभावोत्पादक सिद्ध हुआ। यहाँ पात्रों की मुद्राएँ, गतियाँ तथा संयोजन दर्शनीय थे। आत्मरक्षा के लिए सराय में ठुंसे हुए असहाय, असमर्थ और भयभीत पात्रों क,ख,आ,ई, युवक तथा बूढी औरत - के उद्विग्न जीवन में नवीन चेतना का संचार करने तथा शुद्ध मनोरंजन को जीवन

की कटु वास्तविकताओं से जोड़ने में नट-नटी एक महत्वपूर्ण भुमिका निभाते हैं। इस प्रस्तुति में रमेश कपूर तथा गीता शर्मा ने नृत्य, गान, गति, मुद्रा और संवाद-लय के अद्भुत संयम तथा निरायास, स्वाभाविक और निर्दोष अभिनय से निःसन्देह इन पात्रों को जीवन्त कर दिखाया। "ख" की विविध भूमिकाओं में ज्ञानेश मिश्रा ने भी पूरा न्याय किया तथा दर्शन सहेल, अखिलेश खन्ना, शबी मुहम्मद और रेणु वर्मा भी सामान्यतः ठीक ही रहे परन्तु नीरू भार्गव की तीखी आवाज तथा मुहम्मद अय्यूब द्वारा कुछ शब्दों के भ्रष्ट उच्चारण के कारण संस्कारी दर्शक के मन को कहीं-कहीं ठेस लगी।"[74]

इकतारे की आँख नाटक के प्रति नाटककार मणि मधुकर की प्रतिक्रिया इस प्रकार है - "इकतारे की आँख के कलाकार जबलपूर से दिल्ली आये थे। उनमें बहुत उत्साह था, किंतु गहरा अनुभव नहीं। मध्यप्रदेश की कुछ लोकधुनों का कबीर के पदों के लिए इस्तेमाल किया गया, जो स्वतंत्र रूप से सुनने में तो अच्छा लगता था, किंतु दृश्यों के साथ संगीत नहीं बैठ पाती थी। निर्देशक ने संवादों और वेशभूषा के कुछ प्रयोगों में अपनी इस सूझ-बूझ का परिचय दिया, किंतु तालमेल के अभाव में रह-रहकर सब कुछ बिखर जाता था।"[75]

इकतारे की आँख के बारे में जयदेव तनेजा की प्रतिकुल प्रतिक्रिया दृष्टव्य है - "इकतारे का आँख मणि मधुकर की सृजनशीलता के -ह्रास नहीं, तो कम से कम ठहराव को अवश्य ही प्रतिबिम्बित करता है। कई एक बहुत अच्छी और पुरस्कृत प्रस्तुतियों के बावजूद एक नाट्यालेख के रूप में यह एक सामान्य अथवा कमजोर रचना ही दिखाई देती है।"[76]

मणि मधुकर का बोलो बोधिवृक्ष नाटक यद्यपि 1991 में प्रकाशित हुआ है, फिर भी 1981 में उस नाट्यालेख की प्रस्तुति मराठी में की गयी और इस प्रस्तुति की खूब प्रशंसा की गयी। मराठी प्रस्तुति के बारे में नाट्य -समीक्षक नरसिंहराव दाते ने लिखा था, "भारतीय रंगमंच के समकालीन दृश्य पर नजर डालते हुए, सहसा यह अहसास होता है कि मणि मधुकर के नाटक सर्वथा अलग ढंग के नाटक हैं, उनका एक अलग "थियेटर" है और उनकी यह बेहद निजी पहचान हमारे रंगकर्म के पारंपारिक तथा

आधुनिक फलक को एक अद्भुत मौलिक उर्जा से भर देती है।" महाराष्ट्र टाइम्स के नाट्यालोचनस्तंभ में "बोलो बोधिवृक्ष" की प्रस्तुति को सराहते हुए स्पष्ट किया गया, "यह नाटक किसी भी नाट्यदल के लिए एक चुनौती है। यह साफ तौर पर एक साहस की मांग करता है - रचनात्मकता का साहस। यदि निर्देशन, अभिनय, संगीत और मंचसज्जा में कुछ नया तथा विशिष्ट रचने का साहसिक कौशल न हो तो बोलो बोधिवृक्ष के अर्थ-विस्तार की ध्वनियों और प्रतिध्वनियों का वास्तविक संवेदन क्षीण हो सकता है।"[77]

मराठी प्रस्तुति के उपरान्त मणि मधुकर ने बोलो बोधिवृक्ष नाटक के नाट्यलेख में कुछ सुधार किए और तत्पश्चात प्रस्तुत नाटक पुस्तकाकार के रूप में प्रकाशित हुआ है। नाटक के हिन्दी संस्करण के बारे में मणि मधुकर की प्रतिक्रिया इस प्रकार है - "बोलो बोधिवृक्ष 1981 में मराठी में अनूदित होकर प्रदर्शित हुआ है। हाल में मैंने उसे फिर लिखा है और अब खेलने के लिए दे रहा हूँ। कई रंगशिविरों में मैंने समय-समय पर उसे जाँचा है और अब सन्तुष्ट हूँ।"[78]

इसमें संदेह नहीं कि नाट्य प्रस्तुति के बारे में कुछ अच्छी प्रतिक्रियाएँ तो कुछ प्रतिकुल प्रतिक्रियाएँ व्यक्त होती रहती है, लेकिन अधिकतर प्रतिक्रियाएँ नाट्य-प्रस्तुति की सफलता की ही द्योतक हैं।

निष्कर्ष : -

उपर्युक्त विवेचन के आधार पर निष्कर्षतः कहा जा सकता है कि -

×× नाटककार मणि मधुकर एक प्रथितयश प्रयोगशील नाटककार हैं और उनके नाटकों में मंचीयता के विविश आयाम उजागर हुए हैं।

×× नाटककार ने अपने नाटकों में परंपरागत अंक योजना की बहिष्कार किया है और अपने अधिकतर नाटक पूर्वार्ध और उत्तरार्ध में बाँटकर एक नया प्रयोग प्रस्तुत किया है। नाटककार का दुलारीबाई एक ऐसा नाटक है, जिसमें कई दृश्यों का आयोजन किया गया है, जो नाटककार की प्रतिभा का परिचायक है। नाटक के कथ्य को और पात्रों के क्रियाव्यापार को प्रस्तुत करने की दृष्टि से ये दृश्य सहायक बन पड़े हैं।

×× मणि मधुकर के अभिनय संबंधी प्रयोग बहुआयामी हैं। उन्होंने पात्रों के क्रियाव्यापार द्वारा आजके व्यक्ति-समाजबोध परक मानव जीवन को चित्रित किया है, जिसमें अभिनेयता सर्वप्रमुख रही है। नाटककार ने मंगलाचरण, शपथग्रहण, श्रद्धांजलि आदि के प्रयोग करके अभिनय की दृष्टि से उनके नाटक कितने प्रभावी हैं, यह दिखाया है।

×× कथा-गायन, नृत्य-गान, ढोलक-नृत्य-गान के प्रयोग मुख्यतया लोक- नाट्य-शैली के विशिष्ट प्रयोग हैं।

×× मुद्राभिनय के कुछ प्रयोग बड़े ही प्रासंगिक और मार्मिक है।

×× नाटककार ने एक पात्र के द्वारा अनेक भूमिकाएँ की जा सकती है, यह दर्शाने का जो प्रयोग किया है वह बडा ही मार्मिक और स्तुत्य है। कुशल अभिनेता या अभिनेत्री ही रंगमंच पर अनेक पात्रों की भूमिकाएँ प्रस्तुत कर सकते हैं।

×× प्रकाश-योजना, ध्वनि एवं संगीत के औचित्यपूर्ण प्रयोग विशेष उल्लेखनीय हैं।

×× नाटक की प्रस्तुति के बारे में दर्शकीय, पाठकीय तथा स्वयं नाटककार की प्रतिक्रियाएँ महत्त्वपूर्ण हैं।

संदर्भ : -

1· कुँवरजी अग्रवाल - नाट्य और नाटक, प्र·संस्क·1990, पृ·9

2· डॉ·गोविंद चातक - रंगमंच : कला और दृष्टि, प्र·संस्क· 1976, पृ·47

3· डॉ·नरनारायण राम - नटरंग विवेक, प्र·संस्क·1981, पृ·18

4· मणि मधुकर - रसगंधर्व, द्वि·संस्क· 1978, पृ·9

5· - वही - पृ·19

6· मणि मधुकर - दुलारीबाई, संस्क·1985, पृ·40

7· डॉ·सुन्दरलाल कथूरिया - समसामायिक हिंदी नाटक : बहु आयामी व्यक्तित्त्व प्र·संस्क·1979, पृ·104

8· मणि मधुकर - बोलो बोधिवृक्ष, प्र·संस्क·1991, पृ·19

9· - वही -

10· - वही - पृ·17

11· डॉ·जयदेव तनेजा, समकालीन हिंदी नाटक और रंगमंच, प्र· संस्क·1978, पृ·30-31

12· मणि मधुकर - दुलारीबाई, संस्क·1985, पृ·55

13· - वही - पृ·58-59

14· मणि मधुकर - रसगंधर्व, द्वि·संस्क·1978, पृ·38

15· - वही - पृ·47

16· मणि मधुकर - इकतारे की आँख, प्र·संस्क·1980, पृ·75-76

17· मणि मधुकर - रसगंधर्व, द्वि·संस्क· 1978, पृ·23

18· मणि मधुकर - दुलारीबाई, संस्क·1985, पृ·10

19· मणि मधुकर - बोलो बोधिवृक्ष, प्र·संस्क·1991, पृ·21

20· मणि मधुकर - रसगंधर्व, द्वि·संस्क· 1978, पृ·40

21· मणि मधुकर - बोलो बोधिवृक्ष, प्र·संस्क·1991, पृ·66

22· - वही - पृ·66-67

23· मणि मधुकर - रसगंधर्व, द्वि·संस्क· 1978, पृ·46

24· मणि मधुकर - बोलो बोधिवृक्ष, प्र·संस्क· 1991, पृ·67-68

25· - वही - पृ· 68

26· - वही - पृ·85-86

27· मणि मधुकर - रसगंधर्व, द्वि·संस्क· 1978, पृ·9-10

28· - वही - पृ·78

29· - वही -

30· मणि मधुकर - दुलारीबाई, संस्क·1985, पृ·52

31· मणि मधुकर - इकतारे की आँख, प्र·संस्क·1980, पृ·40

32· मणि मधुकर - रसगंधर्व, द्वि·संस्क·1978, पृ·24

33· - वही - पृ·25

34· मणि मधुकर - रसगंधर्व, दि·संस्क· 1978, पृ·74-75

35· मणि मधुकर - दुलारीबाई, संस्क·1985, पृ·70

36· मणि मधुकर - बोलो बोधिवृक्ष, प्र·संस्क·1991, पृ·78

37· मणि मधुकर - (पिछला पहाडा) बुलबुल सराय, संस्क·1988, पृ·178

38· - वही - पृ·209

39· - वही - पृ·217

40· मणि मधुकर - बोलो बोधिवृक्ष· प्र·संस्क·1991, पृ·60

41· - वही - पृ·61

42· मणि मधुकर - रसगंधर्व, दि·संस्क·1978, पृ·28

43· मणि मधुकर - (पिछला पहाडा) बुलबुल सराय, संस्क·1988, पृ·187

44· - वही - पृ·212

45· मणि मधुकर - बोलो बोधिवृक्ष, प्र·संस्क, 1991, पृ·56

46· - वही - पृ·74

47· - वही - पृ·84

48· मणि मधुकर - इकतारे की आँख, प्र·संस्क·1989, पृ·35-36

49· - वही - पृ·91

50· मणि मधुकर - दुलारीबाई, संस्क·1985, पृ·7

51· मणि मधुकर - इकतारे की आँख प्र·संस्क·1980, पृ·9

52· मणि मधुकर -रसगंधर्व , दि·संस्क· 1978, पृ·9

53· - वही - पृ·43

54· मणि मधुकर - (पिछला पहाडा) बुलबुल सराय· संस्क·1988, पृ·197

55· - वही - पृ·201

56· मणि मधुकर - इकतारे की आँख, प्र·सं·1980, पृ·70

57· मणि मधुकर - बोलो बोधिवृक्ष, प्र·सं·1991, पृ·30

58· - वही - पृ·57

59· मणि मधुकर - रसगंधर्व, दि·संस्क·1978, पृ·15

60· - वही - पृ·77-78

61· - वही - पृ·13

62· - वही - पृ·20-21

63· - वही - पृ·74, 76

64· मणि मधुकर - (पिछला पहाड़ा) बुलबुल सराय, संस्क·1988, पृ·196

65· - वही - पृ·199

66· - वही - पृ·215

67· मणि मधुकर - इकतारे की आँख, प्र·सं·1980, पृ·13, 70, 83

68· - वही - पृ·85

69· मणि मधुकर - बोलो बोधिवृक्ष, प्र·सं·1991, पृ·21

70· मणि मधुकर - दुलारीबाई, संस्क·1985, पृ·9

71· कन्हैयालाल नन्दन-नाट्य-परिवेश, प्र·संस्क·1981, पृ·175

72· - वही - पृ·179

73· - वही - पृ·176

74· डॉ·जयदेव तनेजा - समकालीन हिन्दी नाटक और रंगमंच, प्र·संस्क·1978, पृ·147

75· कन्हैयालाल नन्दन-नाट्य-परिवेश, प्र·संस्क·1981, पृ·177

76· डॉ·जयदेव तनेजा - हिन्दी रंगकर्म : दशा और दिशा, प्र·संस्क·1988,पृ·37

77· मणि मधुकर - बोलो बोधिवृक्ष, प्र·संस्क·1991, भीतरी फ्लैप से

78· - वही - (महेश आनंद और देवेंद्रराज अंकुर - नाटककार से रंग-संवाद),पृ·16